

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVII,
ZESZYT 2 (114)



Łódź 2014

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl
http://www.ltn.lodz.pl/; http://sklep.ltn.lodz.pl

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTWA ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak, Edward Karasiński

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Joanna Jabłkowska, Michał Wróblewski

REDAKCJA TEMATYCZNA NUMERU/ISSUE EDITORS

Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert

SEKRETARZ/SECRETARY

Agnieszka Śliz

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Uszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Marja Härmänmaa (Helsinki), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Lebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyński (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI W ROKU 2014/REVIEWERS FOR 2014

Izabella Adamczewska, Anna Bednarczyk, Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Tomasz Cieślak, Artur Galkowski, Grzegorz Gazda, Marja Härmänmaa, Agnieszka Izdebska, Bogumiła Kaniewska, Leszek Karczewski, Agnieszka Karpowicz, Anna Kędra-Kardela, Lech Kolago, Ryszard Koziolek, Anna Krajewska, Alina Kwiatkowska, Wojciech Kunicki, Magdalena Lachman, Erwin Leibfried, Natalia Lemann, Małgorzata Leyko, Piotr Michałowski, Robert Pallbo, Krystyna Plachcińska, Mateusz Poradecki, Danuta Opacka-Walasek, Alina Orłowska, Marek Ostrowski, Katarzyna Sitkowska, Dariusz Skórczewski, Dariusz Śnieżko, Paweł Pieniążek, Ivo Pospíšil, William Powers

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2014
Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz., wyd. I, wersja drukowana pierwotna

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowiak
SKŁAD I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska
DRUK: 2K Łódź sp. z o.o. ul. Płocka 35/43, Łódź
www.2k.com.pl; 2k@2k.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.
Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalu IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

Od redakcji7

ROZPRAWY | ARTICLES

Piotr Michałowski — Po co się pisze pastisze?	11
Artur Hellich — Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?	25
Maria Tarnogórska — Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka	39
Elżbieta Sidoruk — Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym	53
Agnieszka Gajewska — Parodie, pastisze i recykling w prozie Stanisława Lema	65
Małgorzata Leyko — Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania.	77
Marcin Wołk — Autografia i powtórzenie	89
Agnieszka Czyżak — Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Orszyn	99
Joanna Grądziel-Wójcik — „Życie z kropką u nogi”. Poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej	111
Agnieszka Karpowicz — Powiedziane – zasłyszane – zapisane. Przepisywanie „z życia” w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych XX wieku.	123
Zbigniew Kopec — Syberia przepisana	139
Przemysław Pietrzak — Reportaże, podręczniki i „kartki z podróży”, czyli przepisywanie gatunków w <i>Faraonie</i> Bolesława Prusa	149
Bożena Tokarz — Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja <i>Inne pieśni</i>	163
Elżbieta Konończuk — Powieść geohistoriograficzna. Międzydyskursywna przestrzeń <i>Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy</i> Jerzego Limona	177
Natalia Lemann — „Cichosza. Nie ma Mickiewicza i nie ma Miłosza” – alternatywna historia literatury	187

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO „THE COMPANION
OF THE LITERARY GENRES”

Apokryf literacki (Danuta Szajnert) 203

Od redakcji

Re-writing, ré-écriture, prze-pisywanie — to pisanie od nowa już napisanego. Dywiz w nazwie wskazuje na różnicę, którą nieuchronnie zarażone jest każde takie powtórzenie. Ta ogólna formuła odsyła oczywiście do szczególnych postaci literackiego recyklingu, twórczego pasożytowania na cudzych tekstach (nie tylko literackich): renarracji, refabularyzacji, rekonwencji, amplifikacji, kontynuacji, reinterpretacji, translacji — form apokryficznych, pastiszowych, parodyjnych. Ten rodzaj praktyk intertekstualnych ma nie tylko bardzo długą tradycję, ale jest też intensywnie obecny w różnych obiegach i przestrzeniach cyrkulacji kultury współczesnej (gdzie na przykład pojawia się pod zapożyczonymi z przestrzeni nieliterackich, nowymi nazwami: *fanfików, coverów, re-mixów* czy *pre-, mid-, para-, alter-, sequel*).

Jednakże mimo obfitości tekstów wpisujących się w formułę prze-pisywania, w refleksji badawczej poświęca im się relatywnie mało uwagi — znacznie mniej niż innym zjawiskom intertekstualnym. Stąd zaproszenie do podjęcia tej tematyki na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”. Odpowiedziało na nie bardzo wielu autorów. Paradoksalnie, zaciekały nas nie tylko te artykuły, w których podjęto kwestie najbliższe wskazanej problematyce. Spośród nich wybrane zostały do tego numeru rozważania dotyczące intertekstualnych gatunków: prób nowych kategoryzacji pastiszu w odróżnieniu od parodii (P. Michałowski) i w stowarzyszeniu z nią (A. Hellich), przygodnych związków parodii z satyrą u Artura Marii Swinarskiego i Sławomira Mrożka (E. Sidoruk) i konstytutywnych — z nonsensem, w nonsensownej poezji Stanisława Barańczaka (M. Tarnogórska) oraz parodyjnych gier we wczesnej twórczości Stanisława Lema (A. Gajewska).

Równie inspirujące okazały się rozmaite wariacje na temat mniej lub bardziej swobodnie rozumianego „prze-pisywania”: dramatu (M. Leyko); tekstów i gatunków nieliterackich w *Faraonie* (P. Pietrzak); historii literatury w literackich historiach alternatywnych (N. Lemann); narracji historycznej, archeologicznej i geograficznej w *Koncertie Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona (E. Konończuk); „uniwersaliów narracyjnych” w poezji Szymborskiej (J. Grądziel-Wójcik); „żywej mowy” w twórczości Mirona Białoszewskiego, Janusza Andermana i Ryszarda Schuberta (A. Karpowicz); konwencji *fantasy* i Gombrowiczowskiej koncepcji formy w *Innych pieśniach* Jacka Dukaja (B. Tokarz), a nawet zmitologizowanej Syberii (Z. Kopeć), oraz auto-prze-pisywania czy prze-pisywania siebie — w „autografiach” (M. Wolk) i w twórczości Zyty Orszyn (A. Czyżak).

Zapraszamy zatem do lektury artykułów, które na różne sposoby „przepisują” prze-pisywanie, wydobywając i problematyzując rozmaite aspekty dialogowych interakcji zachodzących w literaturze.

AGNIESZKA IZDEBSKA

DANUTA SZAJNERT



ROZPRAWY

ARTICLES

PIOTR MICHAŁOWSKI
Uniwersytet Szczeciński*

Po co się pisze pastisze?

What for are written pastiches?

Abstract

Author tries to explain what are reasons and goals of writing pastiches. He compares theory with his own practice of this form, because moreover writes pastiches himself. First he compares some definitions from English, French, Russian and Polish dictionaries of literary terms and from theoretical treatises (with the theory of parody too). Analysing their similarities and differences he offers his own definition: pastiche is an interpretation of someone else's creation, which is made without using metalanguage. Its goals may be serious or amusing: 1) manner of research and interpret of genuine work, 2) manner of proof of mastery of someone else's style, 3) to take an advantage of past poetics, 4) to overcome influence of another writer, 5) to reconstruct the genuine work which is not finished by his author or is not complete, 6) to use someone else's style for own goal, sometimes contradictory to original work. Except them in this article are presented some strategies to show or conceal the falsification in pastiche. There are strategies of apocryph, of continuation, of hipothesis and of reconstruction. Moreover pastiche can be used as a test of essence of literature.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Szczecińskiego
al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin
e-mail: karapet@poczta.wp.pl

Tytułowa kwestia, na pozór rozstrzygnięta dawno i ostatecznie, jednak powraca uparcie choć okazjonalnie — razem ze sporami wokół pojęć najbardziej elementarnych, takich jak „poetyckość” i „poezja”, a zwłaszcza „literackość” i „literatura”. Wiele nowych sytuacji, w których pojawia się jakiś wytwór metaliteracki, wymyka się bowiem prostym klasyfikacjom genologicznym, gdyż motywacje tworzenia metaliteratury okazują się wielopoziomowe i hybrydyczne. Nie mieszczą się we wspólnej uniwersalnej definicji, toteż zastąpić ją musi analityczny opis poszczególnych „przypadków”. Jedną z możliwych odpowiedzi na postawione w tytule pytanie będzie zatem aktem kapitulacji dla piszącego te słowa, jeśli tymczasem zabrzmi tak: „Nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy”. Trudno mi bowiem oddzielić próby rozpoznania fenomenu pastiszu od spóźnionego aktu autorefleksji i dokonać teoretycznego uogólnienia w oderwaniu od własnej wieloletniej praktyki twórczej, która ujawnia różnorodność form pastiszowania i mnoży wątpliwości co do zakresu tak nazwanego gatunku, a także co do intencji pastiszysty.

Tego rodzaju uwikłanie podmiotu poznania w jego przedmiot nie wydaje się jednak trudnością największą. Niemniej zaproponowana wstępnie jedna z możliwych „chwiejnych odpowiedzi” skrywa w sobie zarówno bezradność, jak implikowane rozwiązanie, wcale już nie tak chwiejne. Jest bowiem parafrazą metapoetyckiego wiersza Wisławy Szymborskiej, dającą się rozwinąć właśnie w pastisz. A zawarta w tej parafrazie jedna z dopuszczalnych odpowiedzi mogłaby przyjąć taki kształt: Niekiedy pastisze pisze się po to, by wykorzystać cudze zdanie dla własnej myśli. Tym razem jednak nie będzie na to żadnych dowodów empirycznych w postaci autocytatów z utworów własnych — choćby z braku czasu przeznaczzonego na konferencyjną prezentację, który przekłada się teraz na równie ograniczoną objętość druku.

Oczywiście, ta wstępna aforystyczna definicja stanowi tylko efektowne uproszczenie, bo jak wiadomo, miano pastiszu nie przysługuje każdej parafrazie, a tym bardziej każdemu przedsięwzięciu metaliterackiemu. Dlatego zanim poszukam innych możliwych rozwiązań tytułowej kwestii, czyli spróbuję rozpoznać cele pastiszowania, powinienem ustalić zakres terminu podstawowego, co do którego nie ma zgody ani w czasie (co jest zrozumiałe w perspektywie poetyki historycznej), ani w przestrzeni, czyli na mapie humanistyki europejskiej i światowej — co już wydaje się niezrozumiałe, a nawet powinno niepokoić — jeśli nie samych autorów i zwolenników globalizacji, to przynajmniej teoretyków literatury.

Pośród opracowanych naukowo gatunków intertekstualnych, najczęściej występujących w triadzie: pastisz — parodia — trawestacja, najbardziej niedoinwestowanym teorią wydaje się właśnie ten pierwszy. A co ciekawe, pastisz niejako żyje w cieniu parodii, najlepiej roz-

poznanej (mimo długich i nie zamkniętych wciąż sporów), a skrajne ujęcia wyznaczają mu miejsce podrzędne jako właśnie odmianie parodii.

Linda Hutcheon ujmuje parodię holistycznie, rozszerzając jej zakres poza przypisywaną jej formie funkcję komizmu oraz intencję ośmieszenia literackiego pierwowzoru. Określa ją bowiem jako szeroko rozumianą „stylistyczną konfrontację”, współczesne „rekodowanie” tradycji oraz „ironiczną transkontekstualizację dawnych dzieł sztuki, która może obejmować zarówno pojedyncze dzieło, jak styl, kierunek artystyczny i twórczość autora (Hutcheon 2007: 29–35). To nowoczesne (a zarazem ponowoczesne) rozumienie terminu zaciera jednak specyfikę trawestacji oraz innego typu parafraz i staje się dla badaczki wręcz wykładnią intertekstualności, gdyż w jej teorii hasło „parodia” zawłaszcza większość obszaru metaliteratury. Hutcheon zakłada, że każde nawiązanie do tradycji literackiej uruchamia jakiś dialog z dawnymi dziełami, który implikuje zmianę, ironiczny dystans do pierwowzoru, a zatem eksponuje głównie różnicę na tle podobieństwa — odwrotnie niż pastisz. To rozpoznanie istoty parodii, w wielu punktach trafne, niesłusznie upodrzednia zjawisko pastiszu, sytuując go na dalszym planie zjawisk intertekstualnych, podczas gdy to on właśnie stanowić może ich podstawę.

Marginalizowanie zjawiska pastiszu przejawia się w ułomności wielu jego definicji, a także w traktowaniu tej formy jako zależnej od dwóch pozostałych elementów triady. O pastiszu mówi się najczęściej właśnie w kontekście parodii i trawestacji, rzadko natomiast ujmuje się ten fenomen osobno — jako zjawisko odrębne, wyznaczające swoisty model metaliteratury. Tymczasem warto przypomnieć, że zarówno odróżnienie pastiszu od parodii, jak wskazanie związków między nimi, zostało dokonane już dawno. Najprecyzyjniej uczynił to Jerzy Ziomek, wyprowadzając pastisz z zakłętą kręgu parafraz komicznych, charakteryzując zjawisko w ujęciu retoryki i gramatyki generatywnej, a tym samym przyznając mu niejako status nadrzędny wobec pozostałych typów parafrazy:

Nasuwa się podejrzenie, że pastisz poprzedza parodię. Nie w porządku genetycznym, ale generatywnym. Bo oto gdyby z każdej dobrej parodii „zdejmować” wszelkie odkształcenia uzyskane przez dodanie, odejmowanie, przestawienie lub zastąpienie, to powstałby po prostu pastisz. (Ziomek 1980: 384)

To ujęcie, oparte dawniej na ostrożnym „podejrzeniu”, nabiera mocy hipotezy co najmniej równoprawnej z propozycją Hutcheon, a mnie przekonuje bardziej niż uniwersalistyczne postrzeganie parodii. Pastisz wskazuje bowiem na cechę wspólną wszystkim odmianom parafrazy, czyli naśladownictwo, a nie różnicowanie, które ujawniają tylko niektóre jej formy. Nie zmienia to jednak zasady, że zmiana spowodowana każdą rekontekstualizacją staje się zawsze, choć w różnym stopniu, nieunikniona.

Definicje

Dowodem teoretycznego zaniedbania pastiszu są hasła w zagranicznych leksykonach literackich. Dlatego konieczny wydaje się krytyczny (choć z konieczności wrywkowy) ich przegląd, ukazujący istotne różnice semantyczne i niestabilność zakresu terminu. Zgodność dotyczy jego włoskiego źródła (*pasticcio* — ‘pasztet’) i odpowiedników w czterech językach: ang. ‘pastiche’, fr. ‘pastiche’, niem. ‘Pastiche’, ros. ‘подделка’, choć z tym ostatnim wiąże się pewne nieporozumienie, o którym później.

Kompendia francuskie opisują interesujący nas termin zarówno w ujęciu historycznym, jak ponowoczesnym. Autorka hasła *Pastiche* w *Dictionnaire des genres et notions littéraires* cytując pracę Gerarda Genette'a i Michela Schneidera, a ponadto wspomina o związkach terminu z malarstwem. Oto fragment sformułowanej przez nią definicji:

La pratique du pastiche, genre imitatif relevant de l'activité artistique „au second degré” (G. Genette), remonte aussi loin que la création d'œuvres originales, bien que le mot lui-même n'apparaisse dans le vocabulaire de la peinture qu'au XVII siècle. (Klauber 2001: 561–562)

Warto jednak zauważyć, że w tym samym słowniku hasło „parodie” jest wielokrotnie obszerniejsze, co utwierdza przewagę tej ostatniej i dowodzi jej znacznie dłuższej tradycji jako gatunku pokrewnego.

Znamienne, że niektóre definicje w słownikach anglojęzycznych, zarówno starszych, jak i nowszych, wydają się z tego punktu widzenia — a także na tle polskich rozpoznań — zażytkami nie tylko przed-ponowoczesności, ale również przed-nowoczesności, gdyż często nie uwzględniają przełomowego dzieła Gerarda Genette'a *Palimpsestes* z 1982 roku (Genette 1982), choć niekiedy wskazują ogólnikowo na postmodernizm. Oto przykłady:

a literary work composed from elements borrowed either from various other writers or from a particular earlier author. The term can be used in a derogatory sense to indicate lack of originality, or more neutrally to refer to works that involve a deliberate and playfully imitative tribute to other writers. [...] The frequent resort to pastiche has been cited as a characteristic feature of postmodernism. (Baldick 1990: 162)

W innym kompendium pastisz został *implicite* wręcz utożsamiony z centonem:

A patchwork of words, sentency or complete passages from various authors or one author. It is therefore, a kind of imitation and, when intentional, may be a form of parody. (Cudden, [b.r.]: 486)

A term used in art. Criticism to refer to a work that borrows heavily from a master's recognizable style. [...] can be used in either way by literary critics, although the former usage is more common. (Most critics use the term describes may have a humorous, satirical or serious purpose, but sometimes authors write pastiche simply as a literary exercise.)

Pastiche should not be confused passing it off as his or her own and failing to credit the original source. Plagiarism is characterized by descriptive intent; pastiche involves open and intentioned imitation or borrowing.

Pastiche is also French for parody; when used as synonym for parody rather than in its more general imitative sense, the term refers to a satirical presentation, usually one involving a sustained, parodic imitation of a particular author's style or technique. (Ross i Suprayia 2003: 330)

Drugi akapit tej definicji zasługuje na uwagę, gdyż dość precyzyjnie oddziela pastisz od parodii, sygnalizując dawną lecz wciąż jeszcze funkcjonującą synonimiczność tych nazw gatunkowych, wywiedzioną z tradycji terminologii francuskiej.

W licznych leksykonach tak polsko-, jak anglojęzycznych i innych zdarzają się jednak również sytuacje całkowitego pominięcia interesującego nas terminu¹.

¹ Np. Abrams M.H. (1985), *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. Forth Worth [i in.]. Z polskich słowników nie zawierających tego hasła trzeba wymienić: Bernacki M. i Pawlus M (1999, 2002, 2004, 2008), *Słownik gatunków literackich*, Naukowe PWN, Warszawa; *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2012), red. G. Gazda, wyd. 2, Warszawa; oraz jego wcześniejszą wersję, współredagowaną przez S. Tynecką-Makowską (2006, Universitas, Kraków).

Z kolei definicje rosyjskie rozróżniają dwa terminy. Odpowiednikiem polskiego „pastiszu” jest *подделка*. Nazwa ta (w przeciwieństwie do innojęzycznych) wskazuje wprost na cechę wyróżniającą ten gatunek jako mistyfikację, ponieważ znaczy dosłownie ‘podróbka, fałszywka’. Niestety słownik rosyjski pomija właśnie hasło „подделка”, natomiast eksponuje termin „пастиччо”, który choć brzmieniowo najbliższy włoskiego źródłosłowu, na pewno nie jest synonimem „pastiszu”, lecz — podobnie jak w już cytowanej definicji angielskiej — centonem, patchworkiem, kolażem, montażem tekstowym, albo — parodią. Rosyjska definicja powtarza więc niektóre mylące ustalenia zachodnioeuropejskie:

Пастиччо — худо̀жественно́е произведе́ние из отрывков других произведе́ний одного́ или многих авторов; иногда́ тако́е соче́тание преследует це́ль созда́ть новое произведе́ние компози́ция — монта́ж [...]. Odnako v p. založen i satiričeskij smysl, soderžiťsja element parodirowanija [i tu pojawia się odsyłacz do parodii]. (Timofeev, Turaev 1974: 263)

Na tle zaprezentowanych tu przykładowo rozpoznań i nieporozumień świetnie przedstawiają się definicje polskie — jako nie tylko wolne od nieścisłości, lecz także znacznie bardziej przejrzyste (co może badacze zachodni nam wybaczą, jeśli będą chcieli w to uwierzyć). Wystarczy przytoczyć niektóre we fragmentach, by wykazać zarówno ich zbieżność, jak i wkład autorów poszczególnych badaczy w postaci indywidualnych ujęć i komplementarnych dopełnień:

odmiana stylizacji, utwór powstały w wyniku świadomego podrabiania maniery stylistycznej konkretnego dzieła, autora czy szkoły lit.; polega na celowym wyostreniu cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedzania się, który dzięki temu ukazuje się w postaci ostentacyjnie wyrazistej. (Sławiński 1998: 376–377)

Pozostałe polskie definicje określają gatunek podobnie, a różnią się prócz stylistyki jedynie rozłożeniem akcentów i dyskretnie sugerowaną hierarchią elementów charakterystyki:

utwór lit. naśladowujący istotne właściwości jakiegoś konkretnego dzieła, autora lub stylu lit. uwydatniający i zagęszczający najważniejsze cechy maniery artystycznej. P. ma char. imitatorski, stanowi rekonstrukcję zasad wzorca. (Jaworski 2007: 150–151)

celowe, świadome naśladownictwo stylu, często o charakterze parodiującym; stylizacja polegająca na zagęszczeniu najwyrazistszych właściwości maniery artystycznej; niekiedy służy krytyce lub polemice. (Sierotwiński 1986: 172)

utwór będący świadomym naśladowaniem stylu określonego pisarza bądź gatunku lit., prądu, epoki itd., określenie przejęte z muzyki [...], gdzie oznacza utwór, którego poszczególne części pisali różni kompozytorzy. Jako termin lit. przyjął się w znaczeniu zbliżonym do parodii, od której jednak różni się tym, że nie wyjaskrawia, nie zagęszcza i nie karykaturuje cech naśladowanego pierwowzoru. P. jest jak gdyby hipotezą rzekomego utworu napisanego w konwencji charakterystycznej dla danego prądu, gatunku czy pisarza. (Ziomek 1985: 148)

W *Słowniku literatury polskiej XX wieku* — brak osobnego hasła, ale omówienie pastiszu pojawia się w haśle „parodia”, którego autorem jest Ryszard Nycz (1992: 771–777).

Przytoczonych definicji zgodnie charakteryzujących zjawisko literackie nie ma potrzeby syntetyzować. Skłaniają one natomiast do ucieczki z zakłętego kręgu powtarzanych wyznaczników gatunkowych i do próby uogólnienia na poziomie teorii procesu literackiego, teorii tekstu albo badania intertekstualności. Ulegając tej pokusie, chciałbym zaproponować taką definicję: Pastisz jest interpretacją cudzego dorobku literackiego, dokonaną bez użycia metajęzyka.

To uproszczenie może znaleźć oparcie w różnych ujęciach teoretycznych, a zwłaszcza w intertekstualności. Według Sławińskiego pastisz stanowi „odmianę stylizacji” (Sławiński 1998: 376), zaś według Balbusa jest jej „elementarną formą” (Balbus 1983: 90). Może być również traktowany jako skrajny wariant szeroko rozumianych nawiązań międzytekstowych, bliskich architekstualności. Można do niego odnieść również kategorię mimetyzmu formalnego, wprowadzoną w 1969 roku przez Michała Głowińskiego, i potem wielokrotnie stosowaną przezeń w różnych kontekstach (Głowiński 2000: 13), przy czym chodziłoby o upodobnienie stylizacyjne, a nie gatunkowe, i to do wzorca wypowiedzi nieempirycznego, bo wyabstrahowanego z innych tekstów. Edward Balcerzan, rozważając taktyki apokryfu w kontekście pojęcia literackości, odróżnił intertekstualność zewnętrzną od wewnętrznej (Balcerzan 2013: 172–173). W tym wypadku chodziłoby o tę pierwszą.

Intencje pastiszysty

Po tym rozpoznaniu można już podjąć problem sformułowany w tytule. Słowniki literackie podają cele pastiszowania dość ogólnikowo, wliczając je alternatywnie lub łącznie, i czynią to dość zgodnie, raczej nie wnikając w psychologię omawianego nurtu twórczości, uznawanego zwykle za proceder podejrzany, choć w stopniu znacznie mniejszym niż bliski mu plagiat. Tradycyjnie wykazują jednak pewną preferencję dla intencji komicznej i krytycznej pastiszu, a zatem niejako potwierdzają bliskie sąsiedztwo parodii w jej dawnym wąskim rozumieniu: „uprawiany bywa w zamiarach żartobliwych lub jako forma krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu” (Sławiński 1998: 377); „może być zabawą literacką lub zabiegiem krytycznoliterackim, może też służyć jako punkt wyjścia do parodii” (Jaworski 2007: 150–151); jest to utwór „często o charakterze parodiującym”, „niekiedy służy krytyce lub polemice” (Sierotwiński 1986: 172); „należy do literatury komicznej”, „może służyć także poważnej rekonstrukcji uszkodzonego tekstu”, ale nawet w takich przypadkach zawarta jest w nim „intencja gry, jakiej dostarcza odgadywanie zaginionego kształtu” (Ziomek 1985: 148).

Jeśli odwołać się do klasycznej triady zadań literatury: *docere, movere, delectare*, to niedowartościowany wydaje się tylko jej element środkowy. Ryszard Nycz najbardziej przekonująco zinventaryzował wszystkie możliwe funkcje pastiszu:

1. ludyczna
2. satyryczna
3. krytyczna (w polemice literackiej)
4. konstrukcyjna
5. autoreferencyjna (przedstawienie literackości literatury)
6. intertekstualna.

Ponadto wymienił następujące powody pastiszowania::

- popis sprawności,
- świadectwo kompetencji historycznoliterackich i czynnego rozumienia reguł badanych poetyk,
- wyzyskanie utajonej produktywności i nie zrealizowanych możliwości pierwowzoru (w przeciwieństwie do parodii, która wskazuje na ograniczenia wzorca) (Nycz 1992: 773–775).

Pogranicze manifestu

Cele pastiszowania, najpełniej zebrane i opracowane głównie na gruncie teorii parodii, dają się odnieść do zjawiska pastiszu. Chciałbym je teraz rozwinąć i uszczegółowić, w znacznym stopniu w oparciu o doświadczenia własne jako praktyka omawianego gatunku. Wprawdzie w ten sposób z jednej strony naruszę tabu, o którym nawet nie wspomina ani Jerzy Ziomek, ani żaden z pozostałych autorów opracowań teoretycznych, ale z drugiej strony mam wielkiego sojusznika w wybitnej postaci Kazimierza Wyki, który swoją teorię formy zilustrował przykładami własnego wyrobu, zacierając granicę między przedmiotem badań a ich narzędziem. W moim wypadku dzieje się na odwrót: analiza wieloletniej praktyki w dziedzinie pastiszu² skłania wreszcie do spóźnionej autorefleksji, czyli teoretycznego uogólnienia procederu uprawianego raczej intuicyjnie. Pozwala to rozszerzyć typologię o te obszary, które zostały przez teorię słabo spenetrowane lub pominięte. Chciałbym bowiem ustalić zarówno przyczyny pastiszowania, jak jego cele, czyli i źródła, i ujścia. Tu jednak naruszam inne tabu, wprawdzie w humanistyce traktowane mniej restrykcyjnie: oto przechodzę od uniwersalnej teorii (genologii) do prywatnych wyznań (genealogii twórczej); od dyskursu naukowego do autobiograficznego i autotematycznego; od artykułu do manifestu.

Warto jednak zebrać i uporządkować wszystkie wątki, zarówno te pojawiające się, choć zazwyczaj słabo wyeksponowane w definicjach, jak pochodzące spoza teoretycznoliterackiego repertuaru. Wydaje się bowiem, że w rozległym horyzoncie pastiszu mieści się więcej możliwości. Tym samym celów komunikacji artystycznej ujawnia się zbyt wiele, by nie naruszały one granic i nie zachwiały tożsamością gatunku. Chodzi bowiem o:

1. interpretację oryginałów, czyli swoistą próbę warsztatowego zbliżenia się do nich, lecz bardziej w celu ich zrozumienia przez siebie (autora pastiszu) niż nauczania innych, bo w egzemplifikacji *stricte* dydaktycznej niepotrzebne byłyby żadne imitacje, jeśli wystarczy posłużyć się łatwo dostępnym oryginałem. Chodzi więc raczej o swego rodzaju eksperyment badawczy i auto-dydaktykę.

Przedsięwzięcie imitatorskie można również uznać za bilingwistyczny biegun interpretacji, miejsce szczególnego zbliżenia stylu własnego (badacza) z cudzym (przedmiotem badania). Prowadzi ono niemal do zatarcia granicy między kodowaniem a dekodowaniem; czyli między metajęzykiem, który staje się idiolektem oraz idiolektem, który służy za metajęzyk. Bardzo zbliżoną sytuację, którą jest przekład interlingwistyczny, rozważa w ten oto sposób Edward Balcerzan: „interpretacja bilingwistyczna wcale nie musi być poezjowaniem na temat poezji. Język interpretatora staje się przedłużeniem języka poetyckiego [...] nie przez naśladowanie stylu, lecz przez analogiczne do uśiłowiań poezji odepchniecie tego, co w doświadczeniach kultury potocznej jest już spetryfikowane, anonimowe, oczywiste” (2013: 223).

2. udowodnienie czynnego opanowania cudzego stylu, a przynajmniej świadectwo jego głębokiej lektury, co Ryszard Nycz tłumaczy „udaną re-kreacją wzorca”:

² Chodzi o liczne publikacje czasopiśmienne i dwa zbiory pastiszów: P. Michałowski, *Głosem prawie cudzym. (Z poezji okółokonferencyjnej)*, Miniatura, Kraków 2004; tenże, *Pierwotny i echa. Od Kochanowskiego do Barańczaka*, Miniatura, Kraków 2009.

sądzi się, że pastisz jako rezultat wprowadzenia w czyn hermeneutycznej dewizy, by „lepiej rozumieć autora niż on sam siebie rozumiał”, powstał w wyniku udanego — bo przewyciężającego historyczność obu horyzontów tworzenia/rozumienia — przejścia od świadomej refleksji nad zasadami twórczymi, wyprowadzonymi z istniejących dzieł, do stworzenia utworu realizującego te zasady w sposób równie twórczy i równie adekwatny, co oryginalne wytwory tej poetyki. (Nycz 1995: 178)

Dlatego wolno chyba dopowiedzieć, że intencją imitowania może być zarówno hołd i podziw, jak „zazdrosna” rywalizacja z kunsztem mistrza.

3. wykorzystanie wygasłej poetyki autorskiej, którą uznaje się za ciągle żywą, funkcjonalną, użyteczną i produktywną, ale do końca jeszcze nie wykorzystaną, bo zarzuconą przedwcześnie, a zatem wartą kontynuacji. To dowód nie tylko na to, że obwieszczenia o jej śmierci były „grubo przesadzone”, lecz również na to, że jej zastosowanie w dzisiejszym świecie literatury nie brzmi anachronicznie, co więcej — jest możliwe i pożądane, a w niektórych wypadkach nawet konieczne i nieuniknione, bo penetracji pewnych obszarów nowej rzeczywistości nie da się dokonać bez udziału jakiegoś wielkiego patrona, jego świata wartości, idei, sposobu myślenia i wyrażania. Pewne sytuacje i tematy zmuszają wręcz, by podążać ścieżką już wydeptaną, wyrażając określone treści właśnie „Norwidem” czy „Leśmianem” z użyciem cytatów i parafraz. Chodzi o stałe lub okazjonalne poszukiwanie w ofercie tradycji, głosu najbardziej przylegającego do potrzeb własnej ekspresji, która okazuje się zbieżna z cudzą. Sytuacje takie zresztą ustanawiają lub chociaż potwierdzają „klasycyzm” źródła. W poszukiwaniu okazjonalnym, podjętym na użytek jednego utworu, byłby to dalszy krok na tej samej drodze, co wybór motta do własnego utworu. W obu wypadkach może to być albo akces do pewnej szkoły literackiej lub świata wartości, albo głos w dyskusji z tradycją.
4. przewyciężenie cudzego wpływu — jest ściśle związane z poprzednio scharakteryzowanym stanowiskiem imitatora jako jego biegun przeciwny. Chodzi bowiem o Bloomowski „lęk przed wpływem” (Bloom 2002). W tym wypadku obrona rozpoczyna się od głębokiego rozpoznania przeciwnika; drugim etapem jest wysiłek odseparowania się od cudzego wzorca, niejako unieszkodliwionego przez zamknięcie w rezerwie tradycji, zerwania z presją dziedzictwa w celu odnalezienia własnego niepodległego głosu³. Ten cel, podobnie jak poprzednie, bywa wiązany także z celami poznawczym lub dydaktycznym.
5. zrekonstruowanie ciągu dalszego lub zaginionego fragmentu dzieła — to przedsięwzięcie podobne do zabiegów konserwacyjnych prowadzonych na zabytkach malarstwa i architektury. Możemy o nim mówić wtedy jedynie, gdy założymy idealną sterylność tego procesu, czyli sytuację, kiedy rekonstruktor trzyma w ryzach potrzebę własnej ekspresji, natomiast opiera się wyłącznie na planach autora dzieła nie w pełni zachowanego lub nieukończonego oraz na prawdopodobieństwie nie spełnionych przezeń zamiarów i nie podjętych decyzji artystycznych.

³ Edward Balcerzan jako autor znakomych pastiszów wyznał, przy okazji promocji (9 grudnia 2009 r. w Szczecinie) swego zbioru *Wiersze nie wszystkie* (Mikołów 2009, Instytut Mikołowski), że pisał je właśnie w celu ocalenia i wypracowania własnej poetyki autorskiej dla swoich wierszy.

6. zastosowanie cudzego stylu autorskiego do stworzenia dzieła odległego tematycznie od twórczości pastiszowanego autora. Najczęściej chodzi o cele w jakiejś mierze pochodne, czyli o literaturę okolicznościową, zwłaszcza jubileuszową, okolo konferencyjną i literaturoznawczą, której impulsem stać się może temat referatu — własnego lub cudzego, przebieg dyskusji i jej atmosfera, czas, miejsce i realia konferencji, a także portrety i epizody z życia jej uczestników. A zatem: reportaż środowiskowy, mitotwórstwo, anegdota, plotka, legenda. Takie impulsy i konteksty zbliżają pastisz do trawestacji, ponieważ ustanawiają pewną niestosowność tematu do metody wyrażania. Zwłaszcza w tym miejscu warto sięgnąć do rozbudowanej typologii intencji nawiązań intertekstualnych, zaproponowanej przez Stanisława Balbusa (1983: 90–95). Także — do typologii cytatów i celów cytowania (Michałowski 2001, 2003: 179–181).
7. cel ludyczny — bywa, że w definicjach niesłusznie eksponowany jako główny, ponieważ nigdy nie sposób mówić o „czystej” zabawie, gdy ma ona charakter elitarny (przynajmniej w tym sensie, że zakłada dobrą znajomość jakiegoś oryginału) — erudycyjny i *quasi*-literaturoznawczy. Niekiedy nawet pastisz jako głos niepoważny może się włączyć w poważną refleksję i debatę — na przykład o tradycji literackiej. Oczywiście, wyostrenie cech pastiszowanego stylu (amplifikacja), w pełni uświadamiane przez pastiszystę, nieuchronnie wywołuje efekt komiczny (co z kolei zbliża przedsięwzięcie imitatorskie ku parodii w jej dawnym rozumieniu), ale jest to raczej efekt uboczny. Jeśli jednak tę ludyczność odnieść do klasyfikacji zabawy dokonanej przez Huizingę, chodziłoby o zabawę typu *mimicry* (Huizinga 1985: 12–46).

Warto jeszcze zrelatywizować tę typologię uwagą o recepcji i różnym wykorzystywaniu pastiszu — które niekoniecznie musi być zgodne z jego intencją genetyczną. Pragmatyka gatunku powoduje bowiem jego dalsze rozwarstwienie.

Konteksty mistyfikacji i stopnie deziluzji

Pastisz pojawia się w różnych kontekstach, które służą komplementarnym aktom: zarówno fałszerstwa jak jego autodemaskacji, ale proporcje między tymi aktami rozkładają się różnie. Modalność tekstu „drugiego stopnia” zazwyczaj ujawniają zastosowane w nim chwyt, a więc decyduje nie tyle sama intencja, ile poetyka immanentna, która pozwala wyróżnić następujące strategie:

- strategia apokryfu — opiera się na motywie nieznanego dzieła, rzekomo odnalezionego lub jego innej wersji, przeważnie wcześniejszej, co daje impuls do rewizji pierwowzoru, dotychczas uznawanego za kanoniczny. Ten chwyt może wywołać konsternację, wprowadzając w błąd historyka literatury, edytora i bibliografa (czego jako autor pastiszów już parokrotnie doświadczyłem), a w przypadku pastiszowania pisarza żyjącego nawet spowodować dość nietypowy zarzut plagiatu albo spór o prawa autorskie z paradoksalnym odwróceniem stron w procesie roszczeniowym.

- strategia kontynuacji — polega na użyciu motywu „ducha poety podsluchanego” albo wręcz listu z Zaświatów. Ten chwyt wyraźniej obnaża fałszerstwo jako hipotezę badawczą lub żart mistyfikacji (oczywiście, jeśli założyc, że czytelnik nie wyznaje wiary w okultyzm)
- strategia hipotezy — obnaża eksperymentalny charakter przedsięwzięcia jako hipoteza sformułowana wprost w trybie przypuszczającym: jak autor X napisałby utwór Y lub na dany temat.
- strategia rekonstrukcji — polega na jawnym uzupełnianiu brakujących (nie napisanych lub zaginionych) części dzieła, z wyraźnym zaznaczeniem w nim elementów zrekonstruowanych.

Naśladownictwa mimowolne i postmodernizm

Nie można jednak zapominać, że oprócz naśladownictw intencjonalnych zdarzają się jeszcze mimowolne. Te bywają efektem nie uświadomianej erudycji, czyli posługiwania się cudzym materiałem językowym — rozproszonym, skompilowanym, zmiksowanym i przyswojonym już jako własny. Takie bezwiedne wchłanianie cudzej mowy wydaje się niekoniecznie przejawem świadomości postmodernistycznej, bo istnieje od zawsze i bywa udziałem każdego czytelnika, a zwłaszcza filologa, u którego pamięć treści zwykle bywa trwalsza niż pamięć o źródłach bibliograficznych. „Zarażenie” cudzymi tekstami powoduje „mówienie” Norwidem, Leśmianem lub Mickiewiczem. Mówienie zarówno na temat ich twórczości, jak o czymś zupełnie innym — nawet znajdującym się poza horyzontem możliwych zainteresowań tych autorów.

Kazimierz Wyka zastanawiał się nad fenomenem „wczucia się” w cudzy styl (Wyka 1971: 28–33). Ryszard Nycz w swoim wnikliwym przeglądzie zjawisk intertekstualnych w postmodernizmie stwierdza, że iluzją jest szansa dostępu (zarówno przez pastiszoźwórcę, jak badacza) do obiektywnej struktury oryginału; podobnie za iluzję uznaje sposobność „mimetycznego zdublowania aktu myśli” (Nycz 1995: 182). Powtórka taka wydaje się jednak możliwa, a mimowolne powtórzenie jest jeszcze bardziej prawdopodobne, gdy chodzi o następstwo słów. Zauważa to np. Tuwim w *Kwiatach polskich*, kiedy tłumaczy się z mimowolnie popelnionego plagiatu z *Pana Tadeusza*, choć akurat w tym wypadku mimowolność może być pozorowana: „Był sad. BYŁ SAD. Zauważ: plagiat. / Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny” (Tuwim 2004: 103).

Innego rodzaju przypadkowe „trafienia” lub celowe „przypadki” tego typu naśladowania bywają domeną fikcji metaliterackiej. Pamięamy bowiem, że pastisz ma co najmniej dwóch patronów. Pierwszym jest oczywiście Han van Meegeren, postać autentyczna, najsłynniejszy fałszerz w historii malarstwa. Drugim — Pierre Mennard — fikcyjny bohater noweli Jorge Luisa Borgesa *Pierre Mennard autor don Quijote’a*, który jako Francuz żyjący w XX wieku, w zupełnie nowych okolicznościach językowych, kulturowych i historycznych pisze „drugi oryginał” niezależnie od dzieła Cervantesa. Gdyby podobny paradoks zdarzył się w rzeczywistości, nic nie uchroniłoby Mennarda przed oskarżeniem o plagiat. Nie sposób jednak weryfikować fikcji literackiej i fantastyki, której dotychczas nie potwierdziła żadna praktyka pisarska w rzeczywistości.

Nycz określił postmodernizm jako „wrażliwość, która jest paradoksalnie odwróconym „oczekiwaniem przeszłości i nostalgią za przyszłością” (Nycz 1995: 187). Pastisz mieści się więc między przeszłością zamkniętą a przeszłością otwartą i podatną na zmiany. Jego najważniejsze cechy, czyli autorefleksyjność i metamimetyczność pozwalają na samoodtwarzanie się podstawowych strategii reprezentacji na kolejnym wyższym poziomie (Nycz 1995: 187).

Pastisz jako dowód istnienia literatury

Edward Balcerzan w swej monografii *Literackość* poszukuje tytułowej kategorii w całym wszechświecie piśmiennictwa, języka i kultury. Otóż, gdy zastanawia się nad zjawiskiem stylizacji jako ujawnieniem czasowości dzieła, chciałoby się tę właściwość powiązać wprost z analogicznym doświadczeniem pisarskim, proponując dalszą implikację: istotę literackości w stężeniu najwyższym można odnaleźć w pastiszu. O ile bowiem literackość innej literatury (w tych rozważaniach pleonazm wydaje się nieunikniony) można zakwestionować z różnych pozycji i na różne sposoby, w różnych teoriach (także Ingardena), to literackość pastiszu na tym tle pozostaje niepodważalna jako metaliterackość. W ujęciu semiotycznym chodzi bowiem o znak (tekst), który odsyła do innych znaków (tekstów) wcześniejszych, a więc o relację syntaktyczną. Podczas gdy „literackość literatury” pozostaje wciąż podważana i niepewna, to literackości metaliteratury podważyć się już nie da. Koronnym dowodem istnienia literackości byłby zatem pastisz.

Przykładem ta radykalna teza jest również nie zamierzoną adaptacją (przez analogię i hiperbole) znacznie ostrożniejszego stwierdzenia przywoływanej już teoretyczki parodii, które brzmi tak: „zastosowanie parodii może wskazać na samą literackość tekstu” (Hutcheon 2007: 62). Przy okazji warto jeszcze zauważyć, że powyższa parafraza, czyli powtórzenie z różnicą, mieściłaby się również w proponowanym przez kanadyjską badaczkę zakresie parodii — co już jako na pewno przesadne stałoby się parodią teorii parodii.

Po „zagładzie” autora i literatury — nawet gdyby uznać wiarygodność świadectw zgonu tych kategorii, co na szczęście traci już moc obowiązującej prawdy wiary — owa „nieistniejąca” literatura, rozproszona we wszechświecie innobyków tekstowych, paradoksalnie odzyskuje ramę swej tożsamości właśnie w pastiszu jako specjalnym rezerwacie tradycji. A jak wiadomo, żaden rezerwat nie gromadzi zwierząt całkowicie wymarłych, ani tym bardziej takich, które istniały wyłącznie w bestiariach mitologii i fantastyki.

Oczywiście, dostrzegam także zgubne konsekwencje powyższego rozumowania, będącego wędrowną pośród pojęciowych fantomów. Jedną z nich jest następujący paradoks: metaliteratura nie tylko wskazuje na literackość pierwowzoru, lecz również zdolna jest ją restytuować w sytuacji, gdy ta zostaje zakwestionowana.

Uprzywilejowana pozycja pastiszu sprawdza się również w pozostałych relacjach znaku: semantycznej i pragmatycznej, a zwłaszcza estetycznej — gdyż aktywizuje szczególne napięcie między znakiem a tworzywem, które właśnie staje się odniesieniem znaku. Nie mam jednak pewności, czy wskazuję teraz na istotę literackości, czy tylko na miejsce jej najbardziej intensywnej manifestacji — zresztą podobnej do sytuacji przekładu, którą Balcerzan uznał za najlepszy weryfikator literackości jako faktycznej cechy tekstu. Pastisz według tego badacza sytuuje się zresztą opodal przekładu — jako tłumaczenie na wzorec wypowiedzi istniejącej potencjalnie, wzorec wyabstrahowany z wielu tekstów naśladowanego twórcy (Balcerzan 2013: 169–185). W przekładzie (łącznie z różnymi odmianami transmutacji, w tym ekfrazy)

celem nadrzędnym jest jednak odnalezienie znaku ekwiwalentnego, natomiast refleksja nad jego literackością i sposobami jej ocalenia stanowi efekt konieczny, ale jednak uboczny. Inaczej niż w pastiszu, którego literackość — wprawdzie wyraźnie ukierunkowana na określony wzorzec udokumentowany w dziejach sztuki słowa, najczęściej autorski, staje się celem głównym. Chodzi o założoną intertekstualność (architekstualność), która stanowi nie tylko jeden z elementów dzieła oraz pewien aspekt interpretacji, ale jest jego istotą, ponieważ zarówno ujawnia się w poetyce, jak i pozwala określić intencję twórcy.

Oczywiście, apoteoza literatury i literackości byłaby tylko jeszcze jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie główne tego artykułu, Odpowiedzią może nazbyt radykalną, a ponadto podejrzaną, ponieważ wspartą subiektywną intencją piszącego teraz te słowa, a wcześniej praktykowaniem gatunku. Odpowiedź jest zatem podszyta manifestem — czego zresztą nie ukrywam od początku. Dopisuję ją z pewnym wahaniem, lecz całkiem poważnie do długiej listy hipotez, a zarazem czuję, że w ten sposób umieszczam niebezpieczną górę magnetyczną, wytyczającą kraniec świata literatury, na mapie literackości.

Pastisz jako metatekst w najszerszym rozumieniu (ponieważ odwołuje się do pierwowzoru wirtualnego, zamiast konkretnego, do pierwowzoru wyabstrahowanego z innych, cudzych tekstów), ujawnia literackość implikowanego źródła, a pośrednio — wszystkich realnie istniejących praźródła: literackość, której nie sposób zakwestionować. Jeśli jednak powyższe wnioskowanie przedłużać w obie strony, to okazałoby się, że tym bardziej literaturą musi stać się niniejsza refleksja genologiczna nad pastiszem — jako metatekstem drugiego stopnia. Skądinąd jednak wiadomo, że niestety tak się nie stanie — pomimo stylizatorskiego wysiłku autora, uwidocznionego użyciem rymu w tytule artykułu.

Bibliografia

- Balbus Stanisław (1983), *Między stylami*, Universitas, Kraków.
- Balcerzan Edward (2013), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Baldick Chris (1990), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford UP, Oxford–New York.
- Bloom Harold (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków.
- Cudden John Anthony [b.r.], *A dictionary of literary terms*, Revised Edition, Penguin, London.
- Genette Gerard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Édition du Seuil, Paris.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, w tegoż *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje, Prace wybrane*, t. 5, Universitas, Kraków.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Atut, Wrocław.
- Huizinga Johan (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Jaworski Stanisław (2007), *Podręczny słownik terminów literackich*, wyd. 2 popr. i uzup., Universitas, Kraków.

- Klauber Veronique (2001), *Pastiche* [w:] *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Nouvelle édition augmentée, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris.
- Michałowski Piotr (2001, 2003), *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Nycz Ryszard (1992), *Parodia* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum, Wrocław.
- (1995) *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Ross Murfin, Supryia M. Roy (2003), *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, 2nd ed. Bedford/St.Martins, Boston–New York.
- Sierotwiński Stanisław (1986), *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Ossolineum, Wrocław.
- Sławiński Janusz (1998), *Pastisz* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław.
- Timofeev Leonid Ivanovič, Turaev Sergej Vasil'evič (ed.) (1974), *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, „Prosveščenie”, Moskwa.
- Tuwim Julian (2004), *Kwiaty polskie*, oprac i wstęp P. Michałowski, Universitas, Kraków.
- Wyka Kazimierz (1971), *Obrona van Meegerena* [w:] tegoż, *Wędrując po tematach*, t. 3. Kraków.
- Ziomek Jerzy (1985), *Pastisz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, PWN, Warszawa.
- (1980), *Parodia jako problem retoryki* [w:] *Powinnoactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa.

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy przyczyn i celów pisania pastiszu. Autor zestawia teorię gatunku z własną praktyką pastiszowania. Porównanie definicji ze słowników terminów literackich angielskich, francuskich, rosyjskich i polskich oraz opracowań teoretycznoliterackich pozwala dostrzec zarówno podobieństwa, jak różnice ujęć — także związków gatunku z parodią. Wyprowadzone z tych źródeł uogólnienie pozwala sformułować własną definicję: pastisz jest interpretacją cudzego tekstu, dokonaną bez użycia metajęzyka. Jego cele mogą być różne, zarówno poważne, jak i ludyczne: 1) sposób interpretacji dzieła oryginalnego, 2) demonstracja mistrzowskiego opanowania cudzego stylu, 3) wykorzystanie wygasłej poetyki, 4) sposób przewyciężenia wpływu innych dzieł na własne, 5) rekonstrukcja cudzego dzieła nie ukończonego lub uszkodzonego, 6) wykorzystanie cudzego stylu do wypracowania własnej poetyki autorskiej. Prócz tego istnieje kilka strategii ujawniania mistyfikacji lub jej utajania, które zostają nazwane strategiami: apokryfu, kontynuacji, hipotezy i rekonstrukcji. Na koniec pastisz zostaje uznany za sprawdzian literackości literatury.

ARTUR HELLICH
Uniwersytet Warszawski*

Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?

How to recognize pastiche (and distinguish it from parody)?

Abstract

So far, pastiche has been criticized as a sign of unoriginality and epigonism of postmodern artists, marginalized as a niche, elite phenomenon and cherished as the most perfect form of contemporary art. Differences in the perception of pastiche are due to the fact that everyone defines it differently: as a genre, as a kind of stylization or as an aesthetic category. I agree that a pastiche — like a parody — should be considered as a distinct aesthetic strategy. I do not think, however, that pastiche and parody make clear and rigid opposition. Analysis of examples of literature — from Marcel Proust to Dorota Masłowska — prove that these strategies are closely related and usually occur in hand.

* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: artur.hellich@gmail.com

1.

Refleksję nad pastiszem najlepiej rozpocząć od lektury przeglądowego artykułu Henryka Markiewicza *Kariera pastiszu*, w którym badacz śledzi przemiany w postrzeganiu tego zjawiska od XVII do XXI wieku. Postawiona przez niego teza jest następująca: „ze zjawiska w obrębie literatury marginesowego, traktowanego negatywnie lub lekceważąco, pastisz stał się jedną z jej form centralnych; rozpatrywany uprzednio jako forma ludyczna, ukierunkowana tylko intertekstualnie, uważana jest teraz za ułomny, ale jedynie jeszcze osiągalny sposób wypowiedzi literackiej o świecie” (Markiewicz 2006: 207). Nietrudno dostrzec w tych słowach ironiczną krytykę obecnego stanu rzeczy, przy czym ostrze tej krytyki jest skierowane przede wszystkim w stronę współczesnych ujęć postmodernistycznych, które rozszerzają znaczenie pastiszu na inne odmiany praktyk intertekstualnych i w ten sposób konstatają jego wszechobecność w literaturze współczesnej¹ (Markiewicz 2006: 206–207).

Nie ulega wątpliwości, że wnioski z lektury (opublikowanej w rok po *Karierze pastiszu*) książki Richarda Dyera *Pastiche* (2007) tylko potwierdzają tezę postawioną przez Markiewicza. Wszak to, co brytyjski filmoznawca rozumie pod pojęciem pastiszu, niczym w zasadzie nie różni się od — znanej z polskiego (i nie tylko) dyskursu literaturoznawczego — stylizacji². Warto odnotować, że ujęcia zarówno Hoesterey, jak i Dyera powstały w wyrażonej przez

¹ Przedmiotem krytyki Markiewicza jest poświęcona pastiszowi książka Ingeborg Hoesterey *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*.

² Richard Dyer twierdzi, że największą zaletą pastiszu jest jego zdolność do zainteresowania odbiorcy prezentowaną fikcją przy jednoczesnym demonstrowaniu fikcyjnego charakteru tego, co prezentowane. Dla brytyjskiego filmoznawcy pastisz jest bowiem — spróbujmy to zdefiniować — intertekstualną strategią twórczą, która polega na uwspółcześnieniu intersubiektywnie rozpoznawalnej konwencji poprzez użycie jej w nowym kontekście historyczno-kulturowym. Rzeczywistym celem tego działania nie jest jednak ani analityczne odtwarzanie jej reguł, ani bezkrytycznie afirmatywne wykazywanie jej produktywności, tylko ukazanie podobieństw oraz różnic pomiędzy kontekstami (pierwotnym i wtórnym), w których funkcjonuje. Przy czym, zdaniem Dyera, najbardziej udane pastisze pozostają ze swoimi pierwowzorami w relacji pełnej napięcia, por. „I have indicated some of the formal characteristics of pastiche, considered in terms of closeness to what is imitated, deformation [...] and discrepancy [...]” (Dyer 2007: 137). W bardzo podobnym tonie wypowiada się — w odniesieniu do stylizacji właściwej — Stanisław Balbus. Krakowski badacz pisze bowiem o dokonującej się w stylizacji „reinterpretacji przeszłości i ingerencji w teraźniejszość” (Balbus 1993: 49). Znamienna w tym kontekście jest uwaga: „Struktura tekstu stylizowanego musi [...] z natury rzeczy zawierać wewnętrzne rozdźwięki, niekoniecznie jednak przybierające postać antynomii czy kontradycji [...]”. Napięcie to jest niezbędnym warunkiem stylizacji i bez niego każdy tekst w zamierzeniu stylizowany będzie odbierany jako epigoński lub naśladowczy” (Balbus 1993: 20). Baczna lektura *Pastiche'u* Dyera i *Między stylami* Balbusa nie pozostawia wątpliwości, że obaj badacze mówią w zasadzie o tej samej strategii intertekstualnej, odnoszą ją jednak do innych tradycji literaturoznawczych i demonstrują ją na przykładzie innego materiału badawczego.

nich wprost kontrze wobec antypostmodernistycznej filipiki Fredrica Jamesona, który pastisz określił jako świadczące o „zaniku umiejętności kształtowania reprezentacji własnych doświadczeń” „żerowanie na wszystkich stylach przeszłości” (Jameson 2011: 21, 18). Niekrytyczne w ocenie, acz w równym stopniu deprecjonujące artystyczną doniosłość pastiszu jest ujęcie Stanisława Balbusa, który pisze o „dosyć ubogiej” roli kulturotwórczej pastiszu, „sprowadzającej się mianowicie do funkcji ludycznych i dydaktycznych” (Balbus 1993: 27–28).

2.

Emocje, który pastisz wzbudza u swoich badaczy — od niechęci, przez neutralność, po fascynację — są zależne od tego, jak pastisz jest przez nich definiowany, te zaś definicje — co m.in. chciałbym pokazać w niniejszej pracy — opierają się w dużej mierze na przypisywaniu pastiszowi (rozumianemu czy to jako gatunek, czy to jako odmiana stylizacji, czy to jako kategoria estetyczna) określonej intencji (funkcji). Pośrednio zwracał na to uwagę Markiewicz: „Częstokroć [...] teoretycy dostrzegają szeroką skalę funkcji pastiszów wobec wzorca — od ironii do hołdu — lub funkcjonalną ambiwalencję ukrytą w każdym pastiszu — między podziwem a destrukcją” (Markiewicz 2006: 203). W polskiej tradycji literaturoznawczej utarło się przekonanie o ludyczno-dydaktycznym wymiarze pastiszopisarstwa, czego najlepiej dowodzi (ujmująca pastisz jako gatunek) jego definicja słownikowa: „Pastisz uprawiany bywa w zamiarach żartobliwych lub jako forma krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu” (Głowiński i in. 2008). Większość polskich badaczy, co warto podkreślić, za modelowy przykład pastiszów uznaje *Duchy poetów podsluchane* Kazimierza Wyki (względnie wariacje Tuwima)³. Dowodzi to, że w ich oczach pastisz jest sztuką elitarną — wszak trudno im jest znaleźć inne jego (udane) egzemplifikacje. To zresztą główny kłopot ujęć genologicznych. Wieloma przykładami udanych konkretyzacji sztuki pastiszowej nie dysponuje też Gérard Genette, którego *Palimpsesty* są przez polskich badaczy wielokrotnie cytowane. W jednym z fragmentów Genette pisze o „duchu” pastiszu, „przynajmniej takim, jakiego ilustruje Proust. Tylko on, być może, a oprócz niego Joyce z rozdziału *Wolny Słońca z Ulisesa*, lecz — jak powiada Ion — »wydaje mi się, że to wystarczy»” (Genette 2014: 105). Genette’owska definicja pastiszu, co warto podkreślić, jest przy tym zbieżna z definicjami wyżej wymienionych badaczy polskich. Francuski badacz twierdzi bowiem, że pastisz jest „naśladowaniem w porządku ludycznym, którego dominującą funkcją jest czysta rozrywka” (Genette 2014: 93).

Wiarę w istnienie opozycji pomiędzy (właściwą pastiszom) imitacją, a (właściwą parodiom) transformacją pierwowzoru zdaje się podzielać z Genette’em Stanisław Balbus, który jest zwolennikiem ujmowania pastiszu jako (najprostszej) odmiany stylizacji. Podstawą myślową Balbusa jest w tym wypadku — dzielona z Bachtinem — neokantowska zasada znosząca rozróżnienie pomiędzy poznaniem podmiotu a poznaniem językowej wypowiedzi tegoż podmiotu. Na pierwszym wyróżnionym przez Balbusa biegunie znajdują się pastisze,

³ Jako przykład pastiszów podają *Duchy poetów podsluchane* J. Sławiński, H. Markiewicz i S. Balbus (Sławiński 1960; Markiewicz 1974: 116–117; Balbus 1993: 21–24). Analogiczne zjawisko, co nie powinno dziwić, można zaobserwować na gruncie literaturoznawstwa francuskiego, gdzie od wielu lat modelowym przykładem pastiszu jest *L’Affaire Lemoine* Marcela Prousta i to w odniesieniu do tego zbioru tekstów (a także do komentarzy samego Prousta) tworzy się definicje pastiszu. Por. np. najnowsza (jak dotąd) monografię pastiszu P. Arona (2008) czy artykuł Luca Fraisse’a (2012).

których konstrukcja nosi wszelkie znamiona imitacji, jest bowiem jednolita, pozbawiona wewnętrznych napięć i wierna swemu pierwowzorowi. Od utworów epigońskich — z punktu widzenia procesu historycznoliterackiego — pastisze odróżnić trudno, ponieważ — tak jak utwory epigońskie — nie reinterpretują one przeszłości, a jedynie przywołują ją na prawach cytatu (Balbus 1993: 31). Jeśli twórca pastiszu nie dokonuje żadnych przekształceń stylistycznych w swym utworze, tylko wiernie odtwarza reguły językowe swego hipotekstu, oznacza to, że nie konfrontuje się dialogowo ze swym pierwowzorem. Nie reinterpretuje go — zadowolona się samą analizą rządzących nim mechanizmów. Konsekwencją tego podejścia jest „prawie całkowite” zastąpienie funkcji referencyjnej pastiszu przez funkcje metajęzykową i autoteliczną (Balbus 1993: 50). Inaczej mówiąc, Modelowy Czytelnik pastiszu jest zainteresowany raczej tym, jaki styl jest w pastiszu przywoływany, a nie tym, jakie treści ów pastisz wyraża.

Formą reinterpretacji przeszłości jest z kolei stylizacja właściwa, która — według słownika Genette’a — należałaby już do porządku transformacji, a nie imitacji. W przeciwieństwie do jednolitej formy pastiszowej, konstrukcję stylizacji przenikają bowiem „liczne antynomiczne napięcia” (Balbus 1993: 54). Stylista, zdaniem Balbusa, wykazuje ciągłość procesu historycznoliterackiego i jednocześnie wskazuje na różnice pomiędzy poszczególnymi epokami historycznymi (Balbus 1993: 49). Wynika to z tego, że autor

mówiąc *obcym* językiem, mówi zarazem w nadrzędnej ramie semiotycznej własnego języka współczesnego; [...] typowy *wewnętrzny światopogląd* tamtego języka wchodzi poprzez ów język współczesny w ściśle zaprojektowaną przez sam tekst (jego heterogenną konstrukcję artystyczną) aktualną perspektywę światopoglądową; odpowiada na współczesne niepokoje, oczekiwania i niedostatki. (Balbus 1993: 59)

Biegunowo odmienna od pastiszu jest wreszcie parodia, w której dokonane modyfikacje noszą znamiona karykaturalne. Przyjęcie strategii parodystycznej nie służy już budowaniu pomostu między przeszłością a teraźniejszością, ale (najczęściej krytycznemu) wartościowaniu historycznego wzorca (Balbus 1993: 52). Balbus wychodzi bowiem z założenia, że „dokonanie istotnych przesunięć” w procesie imitacji stylu wzorcowego wiąże się niechybnie ze świadomą próbą oceny imitowanego hipotekstu, a szerzej — tradycji, z którą podejmuje się dialog.

Jednak w — skądinąd imponującej erudycją i spójnością myślową — typologii krakowskiego badacza różnice pomiędzy pastiszem, stylizacją właściwą oraz parodią w praktyce prowadzą się do analizy skali modyfikacji stylistycznych dokonanych na przywoływanym pierwowzorze. Dzieje się tak dlatego, że intencja danej odmiany intertekstualnej (np. krytyka paradygmatu, w którym utrzymany jest pierwowzór) wcale nie jest zależna od stopnia modyfikacji stylistycznych dokonanych na tym pierwowzorze. Czy ambicją każdej parodii jest wpływ na proces historycznoliteracki? Można przecież parodiować utwory utrzymane w zamierzonym i, by tak rzec, dawno już przewartościowanym paradygmacie... Czy napisana współcześnie parodia *Iliady* albo *Sonetów* Szekspira będzie próbą wyeliminowania „pewnych tendencji stylistycznych” oraz „przełamania i modyfikacji ustalonych konwencji”? (Balbus 1993: 52) I czy niechybnie zaświadczy o krytycznym stosunku autora do tych dzieł? Oraz odwrotne pytanie: czy rzeczywiście wyrafinowane i wiernie odtwarzające styl poprzedników („ludyczno-dydaktyczne”) pastisze Prousta z *L’Affaire Lemoine* są jedynie pochwalną, literacką krotoczwilą? Czy nie jest tak, że próba zdefiniowania ówczesnie obowiązującego paradygmatu pisania powieści realistycznych utworowała drogę do krytycznego przewartościowania tego paradygmatu?

Z nie tak odległymi wątpliwościami boryka się Linda Hutcheon, która jednak — w przeciwieństwie do Genette'a i Balbusa — ujmuje pastisz już nie jako gatunek czy odmianę stylizacji, ale jako odrębną kategorię estetyczną. Kanadyjska badaczka raczej nie podziela wiary w istnienie czytelnej opozycji pomiędzy imitacją a transformacją. Powołując się na obserwację Felixa Vodički, powiada bowiem: „Żaden proces integracji z nowym kontekstem nie może uniknąć zmiany znaczenia, a być może nawet zmiany wartości” (Hutcheon 2007: 29). Inaczej mówiąc, każda imitacja jest nieuchronnie transformacją. Wynika to z faktu, że nie sposób imitować rzeczy samej w sobie. Imitować można jedynie własne wyobrażenie o tej rzeczy. Nawet genialne pastisze Balzaka autorstwa Prousta są *de facto* zapisem wyobrażeń Prousta na temat stylu Balzaka. Więcej niż o Balzaku mówią o Prouście i smaku jego epoki, o jego fascynacji Bergsonem i Poincarém, o jego sprzeciwie wobec Balzakowskich generalizacji i typologizacji, wreszcie o jego niezgodzie na burżuazyjną ideologię autora *Straconych złudzeń*. Często jednak — jak dowodzi Ryszard Nycz — te subtelności są dla świadków epoki po prostu niewidoczne (Nycz 1995: 236–239) i dopiero dystans dziejowy czy też, jeśli kto woli, zmiana paradygmatu pozwalają dostrzec rys indywidualistyczny twórcy pastiszu (a nawet kopisty) w najwierniejszej wobec pierwowzoru, zdawałoby się, imitacji (czy kopii).

Jeśli więc, zgodnie z powyższymi rozpoznaniem, uznamy, że różnica między imitacją a transformacją nie istnieje, zobligowani będziemy uznać, że w pastiszu, podobnie jak w parodii, dokonuje się w jakiejś formie transformacja pierwowzoru. O parodii Hutcheon pisze następująco:

Parodia jest [...] w swojej ironicznej *transkontekstualizacji* i inwersji powtórzeniem z różnicą. Implikuje ona krytyczny dystans pomiędzy tekstem w tle, który jest parodiowany, a nowym wcielającym go dziełem, dystans zwykle sygnalizowany przez ironię. Jednak ironia ta może być zarówno żartobliwa, jak i lekceważąca; może być w sposób krytyczny zarówno konstruktywna, jak i destrukcyjna. (Hutcheon 2007: 64)

Czym wobec tego parodia różniłaby się od pastiszu? Badaczka przyznaje: „Jako że moja definicja uwzględnia szeroki zakres etosu parodii, nie wydaje mi się możliwe odróżnienie na tej podstawie parodii od pastiszu. Jednak, jak mi się wydaje, parodia naprawdę poszukuje odróżnienia w relacji ze swoim wzorcem. Pastisz posługuje się raczej podobieństwem i odpowiedniością” (Hutcheon 2007: 72–73). O tym, jak nieścisle jest to rozróżnienie, świadczy fakt, że różnice pomiędzy akcentowaniem różnic i podobieństw w parodiach i pastiszach Hutcheon zestawia z Genette'owskim podziałem na (właściwą parodiom) transformację i (właściwą pastiszom) imitację (Hutcheon 2007: 73), a przecież klarowność tego podziału sama zakwestionowała.

W innym miejscu Hutcheon sugeruje, że transkontekstualizacja, która dokonuje się w parodii, posiada — w przeciwieństwie do transkontekstualizacji, która dokonuje się w pastiszu — zabarwienie ironiczne (Hutcheon 2007: 35). Powyższa uwaga jest ciekawa, nie należy jednak, jak sądzę, nadawać jej rysów transhistorycznych. Utwór pastiszowy, który przez lata był uznawany za podobny do swego hipotekstu, po latach — np. w wyniku nabrania dystansu dziejowego odbiorców lub zmiany określonego paradygmatu — może być postrzegany jako różny od niego. Taki los spotkał — by nie sięgać daleko — pastisze Prousta, szczególnie te współtworzące *W poszukiwaniu straconego czasu*. Początkowo uznawane za stylistyczny popis czy literacką krotoczwilę, z czasem zyskały znaczenie istotnego ćwiczenia stylistycznego, które pozwalała pisarzowi na wyrobienie własnego stylu i uwolnienie się od wpływów poprzedników (Markowski 1998: 200; Aron 2012: 57), by wreszcie stać się unikalnym sposobem na spojrzenie na świat oczami Innego (Fraisse 2012: 71). Najpierw więc przypisywano im funkcję ludyczną,

później — autodydaktyczną (terapeutyczną), na końcu zaś — poznawczą. A to dopiero początek, wszak określanie powyższych funkcji (intencji) jest w istocie próbą zrekonstruowania zamiarów i motywacji Prousta-twórcy pastiszów, w dodatku opartą na jego autokomentarzach.

Tym zaś, co najbardziej powinno nas interesować, jest odkrycie intencji autora zapisanej w tekście i przez ten tekst poświadczonej. Istnieją prace, które stawiają takie pytania. Na uwagę zasługuje przekonująca analiza języka Prousta autorstwa Christophera Eagle'a. Badaczka tego interesuje związek pomiędzy użyciem określonych struktur gramatycznych u Balzaca i Prousta a wyznawaną przez tych autorów ideologią⁴. Zdaniem Eagle'a, nadreprezentacja wskaźników deiktycznych: *un(e) de ces* ('jedna/jeden z tych, które/którzy...') odpowiada chętnie tworzonemu przez Balzaca typologiom i generalizacjom (najczęściej natury społecznej). Autor *Straconych złudzeń* nie jest bowiem zainteresowany tym, co stanowi o wyjątkowości danej jednostki, ale tym, co łączy ją z innymi jednostkami. Z tego powodu opis bohatera sprowadza się u niego zazwyczaj do zaklasyfikowania go do określonej grupy społecznej (Eagle 2006: 1001–1005). W taki sposób na kartach *Eugénii Grandet* pojawia się choćby pani de Grassins:

Pani de Grassins była to kobiątka żywa, pulchna, biała i różowa, z tych (*une de ces*), które dzięki surowemu życiu prowincji i cnotliwym przyzwyczajeniom zachowały się jeszcze młodo w czterdziestym roku. Są to niby ostatnie jesienne róże, których widok robi przyjemność, ale których płatki mają jakiś chłód, a zapach ulotnił się. (Balzac 1971: 38–39)

Dość powiedzieć, że tylko w *Ojcu Goriot* Eagle doliczył się 68. typologii, co — w wydaniu mającym 270 stron — daje wynik jednej typologii na cztery strony (Eagle 2006: 993).

U Prousta „natężenie” tych typologii jest niewiele mniejsze, okazuje się jednak, że odgrywa odmienną rolę niż u Balzaca. Oto opis Albertyny z drugiego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Była ona z tych (*une de ces*) ładnych dziewczyn, które, od najwcześniejszej młodości, dla swojej urody, ale zwłaszcza dla jakiegoś powabu, dla wdzięku dość tajemniczego zresztą i mającego źródło może w zasobach żywotności, z których mniej szczęśliwe natury czerpią, zawsze — w swojej rodzinie, wśród przyjaciółek, w towarzystwie — podobały się bardziej niż najpiękniejsze i najbogatsze. Była z rzędu istot (*de ces êtres*), od których przed wiekiem miłości, a tym bardziej kiedy ten wiek przyszedł, żąda się więcej, niż one żądają, a nawet — niż mogą dać. (Proust 1957: 582)

Oczywiście czytelnik zdaje sobie sprawę, że poznaje Albertynę wyłącznie za pośrednictwem opisu pierwszoosobowego narratora. Jednak wierna imitacja auktorialnej narracji Balzaca sprawia, że jest skłonny potraktować powyższe sądy jako obiektywne. Do czasu. Załedwie kilka

⁴ W swoim artykule Eagle próbuje odpowiedzieć na pytanie, co to właściwie znaczy „pisać jak Balzac” (*to write like Balzac*). Analizując siódmy tom *W poszukiwaniu straconego czasu*, badacz zastanawia się, czy w przypadku Prousta sprowadza się to do — świadomego — pisania pastiszów Balzaca, czy też do — nieświadomego — ulegania wpływowi autora *Straconych złudzeń* (Eagle 2006: 989). Rozróżniając styl pisarski Marcela Prousta (autora empirycznego) i Marcela (narratora powieści Marcela Prousta), Eagle sugeruje, że ten sam tekst (wybrane fragmenty *Czasu odnalezionego*) posiada dwoistą naturę. Rozumiany jako utwór opublikowany przez Marcela Prousta jest bowiem pastiszem pisarstwa Balzaca, rozumiany zaś jako dzieło Marcela, podmiotu tekstowego (i zarazem formującego swój styl pisarza) — zaświadcza o wtórności tegoż Marcela wobec twórczości Balzaca (Eagle 2006: 990). Z powyższej obserwacji wynika, że — zdaniem Eagle'a — różnica pomiędzy pastiszem a utworem epigońskim jest w zasadzie różnicą pomiędzy świadomym a nieświadomym aktem imitacji cudzego stylu. Takie pojmowanie pastiszu jest więc bliskie ujęciom Balbusa, który przekonywał, iż paradoksalnym warunkiem odczytania danego tekstu jako pastiszowego jest uzyskanie odautorskiej (metatekstowej) informacji, iż dany utwór jest pastiszem, bez tej informacji bowiem można by ów pastisz pomylić z falsyfikatem (Balbus 1990).

stron dalej, Marcel, wspominając Albertynę, zauważa, że „w pewne dni” miała ona „szarą cerę”, „w inne dni” jej twarz była z kolei gładka, „innym razem” zaś jej skóra stawała się „płynna i mglista” (Proust 1957: 595). Te z pozoru blahe reminiscencje wieńczy znamienna puenta:

I każda z tych Albertyn była tak odmienna, jak odmienne jest każde zjawienie się tancerki, której kolor, kształt, charakter przeobrażają się wedle bogatej gry reflektorów.

Może dlatego, że tak różne były istoty (*êtres*), jakie w niej oglądałem w owej epoce, przyzywałem się później stawać się sam innym człowiekiem zależnie od jednej z Albertyn, o której myślałem [...] Bo zawsze do tego trzeba było wracać: do tych wierzeń, przeważnie wypełniających duszę bez naszej wiedzy, ale mimo to ważniejszych dla naszego szczęścia niż jakaś realna istota, którą widzimy, bo to poprzez nie ją widzimy, to one wyznaczają oglądanej istocie jej chwilowe wymiary. (Proust 1957: 595–596)

Marcel przyznaje tutaj, że przedmiotem jego opisów jest to, jak postrzega Albertynę, a nie to, czym jest jej realna istota. Mówiąc językiem filozofii, nie próbuje dotrzeć do sfery noumenalnej, interesują go jedynie zapośredniczone przez percepcje fenomeny. W ten sposób podaje w wątpliwość rzetelność wszystkich sądów dotyczących Albertyny — również tych, które wygłosił nieznoszącym sprzeciwu stylem Balzaca. Tak zatem bohaterka nie „była jedną z tych ładnych dziewczyn”, ale jawiła mu się jako taka.

Potwierdzenie tych konstatacji odnajdujemy w tomie *Czas odnaleziony*, kiedy narrator tłumaczy się ze swojej „niezdolności do patrzenia i słuchania”:

Istniał we mnie ktoś umiejący patrzeć lepiej czy gorzej, lecz był to ktoś *przerywany*, kto powracał do życia wtedy jedynie, jeśli objawiała się jakaś treść ogólna, wspólna kilku rzeczom, stanowiąca dlań pokarm i radość. Wtedy ten ktoś spoglądał i słuchał, lecz tylko na pewnej głębokości, bez żadnego pożytku dla spostrzeżeń. Jak geometra, który, ogolając rzeczy z ich własności namacalnych, widzi jedynie ich substrat linearny [...] Daremnie bywałem na prozonych obiadach, nie widziałem biesiadników, prześwieślałem ich bowiem sądząc, że na nich patrzę. (Proust 1960: 39–40)

Ten „ktoś”, ów „geometra”, dziwnie przypomina narratora z powieści Balzaca... Marcel uświadamia sobie, że poszukując „treści ogólnych” (tworząc typologie i generalizacje), szukał jedynie potwierdzenia własnych tez, przez co jego poznanie było ograniczone. Stronę dalej wyznaje:

[...] byłem niezdolny dostrzec to, czego pragnienia nie wzbudziła we mnie jakaś lektura, to czego sam najpierw nie naszkicowałem, żeby szkic ów następnie, w myśl moich pragnień, skonfrontować z rzeczywistością.

Ileż razy [...] nie udało mi się przywiązać uwagi do spraw i ludzi, których następnie [...] żeby odnaleźć, przewędrowałbym wiele mil, ryzykowałbym życiem! Wyruszała wtedy moja wyobraźnia i zaczynała malować. (Proust 1960: 41)

Dostrzegając iluzję esencjalizmu, którego przejawem jest postawa „geometry”, Marcel woli być świadomym swych ograniczeń poznawczych „malarzem”, który — zamiast formułować ogólne prawa — odmalowuje własne impresje⁵.

⁵ Warto zauważyć, że opozycja „geometry” i „malarza” pojawia się w siedmiotomowym dziele Prousta już wcześniej — właśnie wtedy, gdy Marcel opisuje twarz Albertyny i pozostałych „zakwitających dziewcząt”: „[...] zależnie od tego, czy twarze [...] były oświecone ogniem rudych włosów, różowej cery czy też białym światłem matowej bładoci, wydłużały się lub poszerzały, stawały się czymś innym [...]. Uświadamiając sobie twarze w ten sposób, mierzymy je rzeczywistości, ale jak malarze, nie zaś jak geometry” (Proust 1957: 594).

Rzuca to zaskakujące światło na zawarte w dziele Prousta pastisze Balzaca. Choć styl Balzaca jest przez Prousta z pietyzmem imitowany, to stojąca za nim ideologia autora *Straconych złudzeń* — w kontekście całej powieści — poddana zostaje krytycznemu przewartościowaniu. Mówiąc językiem Lindy Hutcheon, pastisze Prousta akcentują raczej różnice niż podobieństwa z pisarstwem Balzaca. Ten pierwszy bowiem wyraźnie dystansuje się wobec tego drugiego. W świetle ustaleń kanadyjskiej badaczki cytowane wyżej fragmenty należałoby więc nazwać parodiami (!), a nie pastiszami.

Inną dystynkcję pomiędzy pastiszem i parodią proponuje Ryszard Nycz. Krakowski badacz postrzega parodię i pastisz jako komplementarne kategorie estetyczne. W odróżnieniu od postulującej przewartościowanie przywoływanego paradygmatu parodii, pastisz wypełnia „pewną lukę w istniejących realizacjach tegoż paradygmatu” (Nycz 1995: 239–240). Podążając za tym rozróżnieniem, parodia byłaby „negacją i krytyczną refunkcjonalizacją” hipotekstu, pastisz zaś — jego afirmatywną „rekreacją” (Nycz 1995: 246).

Warto zauważyć, że w intencjach, które Nycz przypisuje parodii i pastiszowi, wyraźny jest wymiar wartościujący: parodia miałaby być negacyjno-krytyczna wobec swego pierwowzoru, pastisz — afirmatywny. Zagrożeniem dla tego przekonującego i w dużej mierze intuicyjnego podziału może być jego niska operatywność oraz zbyt pochopne, jak sądzę, postawienie znaku równości pomiędzy próbą wypełnienia luki w istniejących realizacjach paradygmatu a chęcią wskrzeszenia tego paradygmatu. Jako jeden z przykładów utworu pastiszowego Nycz podaje *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandysa. Nasuwa się pytanie, czy obecność w *Wariacjach pocztowych* stylizacji na XVII-wieczne pamiętnikarstwo szlacheckie świadczy o chęci wskrzeszenia pisarstwa spod znaku Paska i Rzewuskiego, czy, przeciwnie, jest próbą zakwestionowania jego użyteczności w wieku XX? Oczywiście to samo pytanie można odnieść do omawianych wyżej pastiszów Prousta. Czy są one formą krytyki pisarstwa Balzaca czy raczej wyrazem pochwały wobec niego? Wydaje się, że w obu przypadkach ten stosunek jest po prostu naznaczony ambiwalencją — docenienie wartości artystycznej pierwowzoru może przecież (i często tak właśnie jest) iść w parze z chęcią przewartościowania fundujących go założeń.

3.

Prześledzenie dyskusji poświęconych pastiszowi pozwala na wskazanie dwóch zasadniczych możliwości pojmowania tego zjawiska. Pierwszą z nich jest uznanie gatunkowej natury pastiszu, którego cechy i funkcje wylicza słownik. Kluczowym elementem definicji słownikowej jest określenie skali modyfikacji stylu hipotekstu, które dokonują się w hipertekście. Mowa tu bowiem o „celowym wyostrzeniu [podkr. AH] cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedzania się” (*Słownik terminów literackich* 2008). Parodia, dla odmiany, jest „najbardziej wyrazistą odmianą stylizacji” (*Słownik terminów literackich* 2008) — a więc dokonują się w niej bardziej zaawansowane modyfikacje stylu pierwowzoru niż w pastiszu. Co zaś tyczy się funkcji parodii i pastiszu — czy to ludyczno-dydaktycznej, czy to komiczno-krytycznej — jest ona uzależniona od stopnia ingerencji hipertekstu w styl pierwowzoru.

Niewątpliwą zaletą ujęcia genologicznego jest uzyskanie klarownych dystynkcji pomiędzy pastiszem a pokrewnymi mu gatunkami intertekstualnymi. Znaczenie słownikowe pokrywa się zresztą, jak się zdaje, z potocznym rozumieniem słowa „pastisz”. Zwolennikom tego podejścia pozostaje jednak podzielić nostalgię cytowanego już Genette’a, iż poza Proustem do-

bre pastisze zdarzało się pisać jedynie Joyce'owi. Pamiętając o nielicznych — pisanych zazwyczaj przez nauczycieli akademickich dla nauczycieli akademickich — przykładach, zwolennicy ci istotnie muszą skonstatować, że rynek pastiszów nigdy nie należał do konkurencyjnych.

Drugim rozwiązaniem jest potraktowanie pastiszu jako odrębnej kategorii estetycznej i uznanie jego kulturowej natury. Jak przekonuje Mieke Bal: „Przedmiot [...] *wydarza się*, kiedy jest *obserwowany* (co implikuje podmiotowość widza) i kiedy stawia opór (co implikuje *intencjonalność* dzieła) normalizacji do z góry założonej teorii. Paradoksalnie zatem, szacunek dla obrazu jako niezmiennego przedmiotu wymaga uznania jego *transformacji*: wymaga, żebyśmy zobaczyli go inaczej” (2012: 305). Jednak, zgodnie z samokrytycznym wyznaniem cytowanego już w tej pracy Ryszarda Nycza, badanie kulturowo pojętego przedmiotu cechuje „słaby profesjonalizm” (2012: 79–109). Najpełniej uwidaczniają to problemy z odróżnieniem pastiszu od parodii. Różnica między nimi miałaby polegać na odrębności ich intencji — afirmacji (w wypadku pastiszu) lub krytyki (w wypadku parodii) pierwowzoru — a nie na skali modyfikacji stylu hipotekstu, która dokonuje się w hipertekście. Kryje się za tym (słuszne) założenie, że skarykaturowanie tego stylu nie musi iść w parze z chęcią krytyki tradycji, do której ów hipotekst należy. I, odwrotnie, wierna imitacja cech pierwowzoru nie jest jeszcze oznaką afirmatywnego stosunku do niego. Tylko że ustalanie intencji bez ścisłego odniesienia do sfery językowej (stylistycznej) jest z góry skazane na arbitralność. W praktyce trudno po prostu określić, czy dany hipertekst akcentuje podobieństwa, czy różnice wobec pierwowzoru; afirmuje go, czy neguje. Zazwyczaj ten stosunek jest bardzo niejednoznaczny. Podobne wątpliwości towarzyszą zresztą wszystkim ujęciom, które dystynkcje pomiędzy pastiszem i parodią rozpatrują przede wszystkim w kontekście ich relacji z historycznymi pierwowzorami lub w kontekście ich wpływu na proces historycznoliteracki.

4.

Jak więc rozpoznać pastisz? Nazwanie go, obok parodii, odrębną kategorią estetyczną jest rozwiązaniem słusznym. Tym bowiem, co łączy pastisz z parodią — i stanowi zarazem o jego największej sile — jest moc powoływania do istnienia nowych gatunków, konwencji i stylów. Niedostrzeżenie tej zalety wiąże się, jak sądzę, z rozpatrywaniem głównie takich przykładów parodii i pastiszów, które już w chwili powstania posiadały jakiś konkretny, historyczny pierwowzór (np. wczesnobarokowe, metafizyczne sonety Sępa Szarzyńskiego). Tymczasem parodie i pastisze ujawniają swój twórczy potencjał wtedy, gdy w chwili ich powstania nie istnieje pierwowzór o ustalonej nazwie i poetyce. Polemizując z Fredrikiem Jamesonem, Richard Dyer podkreśla, że choć filmy *noir* kręcono w latach 40. i 50. minionego wieku, to gatunek kina *noir* pojawił się w zbiorowej świadomości dopiero w latach 80., kiedy wyprodukowano pierwsze imitujące go filmy *neo-noir*. Produkcje takie jak *Body Heat* nie tyle więc „re-aktywowały” (rehabilitowały) pewien paradygmat, co — w paradoksalny sposób — powołały go do istnienia⁶. Ten sam mechanizm funkcjonuje w wypadku parodii. Bo czy najlepszym źródłem informacji na temat średniowiecznej powieści rycerskiej nie jest — parodiująca jej mechani-

⁶ Zob. „I suggested that pastiche may have the effect of affirming the existence of a genre by the very fact of being able to imitate it [...] and also be a stage in generic renewal (neo-noir being a step towards normalising contemporary noir production)” (Dyer 2007: 132–133).

zmy, ideologię i poetykę — słynna powieść Cervantesa⁷? Zarówno *Body Heat*, jak i *Don Kichot* tworzą pewną formę, kodyfikując jej reguły i podejmując refleksję na jej temat. W wypadku filmu Kasdana i powieści Cervantesa trudno zatem mówić o epigonizmie.

Czym zatem pastisz różni się od parodii? Aby pojąć tę dystynkcję — i to jest teza niniejszej pracy — należy wpiery zrozumieć, iż pastisz i parodia nie powinny być traktowane jako dwie opozycyjne strategie twórcze. Są to formy pokrewne i z tego powodu zwykle nielatwo je rozróżnić. Odbiorca zarówno pastiszu, jak i parodii odczuwa, że ma do czynienia z ewokacją jakiegoś historycznego stylu czy konwencji. Jednak twórca pastiszu nie dokonuje na stylu/konwencji wyrazistych przekształceń, przez co nie odwraca uwagi odbiorcy od prezentowanej w utworze fikcji. Twórca parodii zaś — karykaturując styl/konwencję — odwraca jego uwagę od treści i zachęca go do refleksji nad sposobem, w jaki fikcja jest prezentowana. Tak to wygląda w teorii. W praktyce literackiej trudno o klarowne egzemplifikacje tego rozróżnienia. Przyczyną jest to, iż strategie pastiszowe i parodystyczne — właśnie dlatego, że nie są wobec siebie opozycyjne — występują zwykle naprzemiennie, a nie w separacji. Z tego względu różnice pomiędzy nimi może uwidocznić jedynie analiza wybranych, oderwanych od macierzystego kontekstu fragmentów.

Oto, w jaki sposób opisana jest jedna z bohaterek *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej:

Hej ludzie, pora się zbudzić, posłuchajcie tej historii o tym, jak był pożar w bucie, posłuchajcie o brzydkiej dziewczynie, która miała ciało psa i twarz świni, oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a każdy z innego uśmiechu, żyłę ma na czole i asymetrię szpar powiekowych i uchroni nas Boże, nikt takiej brzydkiej nie chciał ani znać, ani żaden chłopak nie chciał jej dymać, bo patrząc na taką twarz zaraz zły każdemu wydawał się świat, a Bóg katolicki USA pastorem, 020.10 Totalizatorem Sportowym, ślepnącym żonglerem, rokendrolowym hochsztaplerem, hipnotyzerem z Manga Gdynia, co przedstawia ci taką dziewczynę, której najpierw podłożył świnię, z Tysiąclecia Stadionu żółtym cwaniakiem, co sprzedaje ci hrabinę brzydalinę jako superekstratwoją-nowąsuperlaskę. (Masłowska 2005: 1)

W tym wypadku Masłowska wykorzystuje strategię parodystyczną. Tematem powyższego fragmentu jest opis wyglądu Patrycji Pitz. Jednak uwagę zwraca głównie sposób, w jaki dokonana jest prezentacja. Autorka osadza swoją narrację w stylistyce utworów hiphopowych, naśladując m.in. charakterystyczne dla niej mnożenie rymowanych wyliczeń („ślepnącym żonglerem, rokendrolowym hochsztaplerem, hipnotyzerem...”); operowanie potocznościami, wulgaryzmami i neologizmami; sposób konstrukcji zdań wielokrotnie złożonych itd. W sferze tematycznej wpływ (niektórych) utworów hiphopowych również jest wyraźny: dosadny opis prezentuje męski, szowinistyczny punkt widzenia. Pitz jest sprowadzona do roli seksualnego przedmiotu. Czytelnik nie dowiaduje się wiele o jej osobowości, pasjach, światopoglądzie czy wierzeniach. Wartość Patrycji jest uzależniona przede wszystkim od jej urody oraz, na drugim miejscu, od jej skłonności do folgowania erotycznym zachciankom kolegów. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć obecnej w powyższym fragmencie karykatury stylistyki hiphopowej. Świadczy o tym np. wprowadzenie partii nonsensowych i groteskowych, które burzą powagę i wiarygodność przekazu — wszak każe się nam słuchać historii o „pożarze w bucie”. W konsekwencji powyższy fragment w mniejszym stopniu służy prezentacji pewnej fikcji (losów Patrycji Pitz), co raczej ekspozycji stylu (i ideologii) utworów hiphopowych.

⁷ Oczywiście nie oznacza to, że sens *Don Kichota* wyczerpuje się w parodiowaniu średniowiecznej powieści rycerskiej. Zarzut ten pozostawałby w mocy, gdybyśmy traktowali parodię jako gatunek literacki, a nie odrębną kategorię estetyczną czy też strategię intertekstualną.

Z kolei pastiszową strategię Masłowska wykorzystuje w powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Tak opisana jest jedna z dwu głównych bohaterek:

Och, trzeba by wiedzieć, jak Joanne obiektywnie wyglądała [...] Zresztą mogliście ją nieraz widzieć, bo pracowała w zakładzie fryzjerskim przy metrze przy Bohemian Street, tam przy Chase. Na pewno przemknęła wam jej twarz o bardzo mięsnych ustach i policzkach jak porzeczeki, alabastrowa, sklepią jak u lalki i tak też wymalowana, pełna sterczących rzęs i wywracanych wymownie oczu [...]

Nie, Joanne nie była z całą pewnością bardzo atrakcyjna.

Tak uważała Fah i uważała też, że jest to niestety opinia obiektywna. Jo miała cienkie nogi i zawsze złachane szpilki na oskubanych, zdecentrowanych, zezujących jakby obcasach, które notorycznie podmalowywała lakierem do paznokci; ta niestabilna konstrukcja nośna gięła się niemal pod masywnym korpusem”. (Masłowska 2012: 8)

W pierwszej części wyrażone są sądy narratorki, która w żadnym stopniu nie jest tożsama z autorką. Sytuacja komplikuje się w drugiej części, gdzie — poprzez użycie mowy pozornie zależnej — wyrażone są sądy przyjaciółki Jo, Fah. Tu ironia jest dwupoziomowa: zazdrosna Fah ironizuje na temat Jo, nazywając ją „niestabilną konstrukcją nośną”. Jednocześnie ona sama jest ofiarą ironii autorki, o czym świadczy pelen klisz językowych („Och, trzeba by wiedzieć”; „Na pewno przemknęła wam jej twarz”) i błędów leksykalnych (poprawnie byłoby: „mogliście ją nieraz widzieć, gdy pracowała...”) styl, w jakim wyrażone są jej opinie. Do jakiej poetyki nawiązuje ów styl? Inaczej niż w przypadku parodystycznego *Pawia królowej*, odpowiedź na to pytanie sprawia pewien kłopot. Być może mamy tu do czynienia z odniesieniem do poetyki poradników, artykułów i blogów lifestylowych (bohaterki powieści zaczytują się zresztą w magazynie „Yogalife”). Ponadto o odwołaniu do nie najambitniejszej prasy (prozy) kobiecej może świadczyć oparty na estetyce kiczu (i niewątpliwie eufemistyczny) opis twarzy Joanne, która ma „policzki jak porzeczeki” oraz „alabastrową”, „sklepią jak u lalki twarz”. Chociaż czytelnik odczuwa konwencjonalność poetyki, w której utrzymana jest narracja powieści Masłowskiej, jego uwagę w pierwszej kolejności zwraca temat opisu (relacje Jo i Fah), a dopiero w drugiej — jego styl. Dzieje się tak, jak sądzę, dlatego, że ewokowany w powyższym fragmencie blogowo-lifestylowy paradygmat nie jest poddany tak wyrazistym, karykaturalnym transformacjom, jakich Masłowska dokonuje na paradygmacie hiphopowym w cytowanym passusie z *Pawia królowej*.

Należy jednak uczciwie zaznaczyć, że różnice te odnoszą się jedynie do cytowanych fragmentów, a nie do całej powieści Masłowskiej. Równie dobrze w *Pawiu królowej* można by wskazać fragmenty pastiszowe, a w *Kochanie, zabiłam nasze koty* — partie parodystyczne. Obie te strategie wykorzystuje Masłowska naprzemiennie. Z tego względu — traktowane jako całość — jej powieści mają charakter mieszany, pastiszowo-parodystyczny. Nie tylko one zresztą. Obok rzędu jaskrawych przykładów imitacji eksponujących styl (parodie) lub temat (pastisze) znajduje się równie liczna, jeśli nie liczniejsza, grupa form pośrednich, niemieszczących się w podziale pastisz — parodia. Te hybrydyczne formy są ciekawsze pod względem artystycznym i zdecydowanie opierają się Jamesonowskiemu zarzutom o wtórność pastiszu i parodii wobec form już znanych. Ich rosnąca popularność stanowi chyba najlepsze wytłumaczenie tego, że w praktyce krytycznoliterackiej (oraz, jak sądzę, w powszechnej świadomości) pastisz i parodia są traktowane jako strategie raczej synonimiczne, a nie antynomiczne. Niewykluczone, że różnica pomiędzy nimi będzie się z czasem zacierać.

Bibliografia

- Aron Paul (2008), *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, Paris.
- (2012), *Les Pastiche Littéraires dans „À la Recherche Du Temps Perdu”*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France”, nr 3.
- Bal Mieke (2012), *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Balbus Stanisław (1990), *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (1993), *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków.
- Balzac Honoriusz (1971), *Eugenia Grandet*, przeł. T. Żeleński-Boy, Czytelnik, Warszawa.
- Dyer Richard (2007), *Pastiche*, Routledge, London.
- Eagle Christopher (2006), *On „This” and „That” in Proust: Deixis and Typologies in „À la recherche du temps perdu”*, „MLN”, Vol. 121, No. 4.
- Fraisse Luc (2012), *Proust: Philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France”, nr 3;
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Hoesterey Ingeborg (2001), *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana UP, Bloomington.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojnowicz, wstęp. W. Wojnowicz, Atut, Wrocław.
- Jameson Fredric (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Markiewicz Henryk (1974), *Nowe przekroje i zbliżenia*, PIW, Warszawa.
- (2006), *Kariera pastiszu [w:] Poetyka – polityka – retoryka*, pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza, IBL PAN, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (1998), *Proust: sztuka tłumaczenia*, „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Masłowska Dorota (2005), *Paw Królowej*, <http://pl.scribd.com/doc/52693255/Dorota-Masłowska-Paw-krolowej>.
- (2012), *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa.
- Nycz Ryszard (1995), *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- (2012) *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- Proust Marcel (1957), *W cieniu zakwitających dziennek*, przeł. T. Żeleński-Boy, PIW, Warszawa.
- (1960), *Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa;
- Sławiński Janusz (1960), *Poetyka pastiszu [rec. K. Wyka, Duchy poetów podstuchane, Kraków 1959]*, „Twórczość”, nr 4.
- Słownik terminów literackich* (2008), pod red. J. Sławińskiego, M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, oprac. A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław.

Streszczenie

Pastisz może być — i bywał — pojmowany na trzy rozmaite sposoby: jako gatunek, jako odmiana stylizacji oraz jako odrębna kategoria estetyczna. Z różnymi definicjami tego zjawiska wiążą się różne oceny jego walorów artystycznych. Zwracając uwagę na pewne nieścisłości w genologicznych ujęciach pastiszu (reprezentowanych tu głównie przez koncepcję Stanisława Balbusa), opowiadam się za rozpatrywaniem pastiszu na płaszczyźnie estetycznej, nie zaś stylistycznej. Nie wydaje mi się jednak słuszne definiowanie go w opozycji do parodii, co czynią Linda Hutcheon i Ryszard Nycz. Opierając się na analizach prozy Marcela Prousta i Doroty Masłowskiej, przedstawiam tezę, że pastisz i parodia są nie tyle strategiami opozycyjnymi, co raczej pokrewnymi; nierzadko wręcz trudnymi do odróżnienia.

pastisz, parodia, imitacja, Proust, Masłowska

MARIA TARNOGÓRSKA
Uniwersytet Wrocławski*

Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka

Parody's role in nonsense: the case of Stanisław Barańczak

Abstract

This article presents the work of Stanisław Barańczak as a spectacular example of using parody in modern nonsense literature. In the case of Barańczak, broadly conceived parody turns out to be an omnipresent device that lends a distinctive and original character to his nonsense texts. The author's parodic play is based, on the one hand, on classic nonsense poetry of English literature (Edward Lear), an object of sophisticated re-writing in translation, and on the other hand, on the Polish literary canon easily recognizable by the educated reader. Thanks to this level of intertextuality, nonsense gains an intellectual form as well as an in-joke function. The special domain of Barańczak's work is nonsensical parody of academic discourse resulting in his 'private theory of literary genres' contained in *Pegaz i debiut* (1995) and supplemented by a long register of newly invented nonsense genres ('mnemonic paraphrase' such as Hamlet's Soliloquy, its beginning lines successively following alphabetic order to facilitate role learning by actors or 'mankofon', a literary text free from 'difficult' sounds and meant for people with speech impediments). The proliferation and variety of parodic techniques in Barańczak's work leads to the conclusion that the definition of nonsense as a parody of sense finds a convincing confirmation in modern intellectual nonsense, being a remarkable variant of pure humorous intertextuality.

* Zakład Teorii Literatury, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: majkatarn@poczta.onet.pl

Jeśli zgodzić się z tezą, iż nonsens, traktowany jako odrębny fenomen literacki, stanowi nie tyle brak, co parodię sensu, pokrewieństwo obu zjawisk uznać można za „genetyczne”, zatem usprawiedliwiające sferę bliskich wzajemnych kontaktów. Jak twierdzi Leonard Feinberg, opisując mechanizm nonsensowej „transgresji” jako ucieczki od „tyranii rozumu”, dokonuje się ona nie za sprawą głupca czy szaleńca, lecz kogoś „stosującego przeciw-logikę (*a counter-logic*), która parodiuje konwencjonalne myślenie”¹ (Feinberg 1978: 177–178). Wielu badaczy literatury nonsensu jako istotną cechę opisywanej przez siebie dziedziny twórczości wymienia właśnie jej parodystyczny charakter: Dieter Petzold mówi o „zaskakującej różnorodności elementów parodystycznych w dziełach literatury nonsensu” oraz „powinowactwie nonsensu i parodii” (1972: 53), Noel Malcolm orzeka w sposób wartościujący, iż „we wszystkich najlepszych utworach poezji nonsensu zasadniczą rolę odgrywa element literackiej parodii” (1997: 89), Jean-Jacques Lecercle konstatuje: „parodie pojawiają się często w tekstach nonsensowych” (1994: 170), zaś Wim Tigges, nawiązując do klasycznego artykułu Edwarda Strachey’a *Nonsense as a Fine Art* z 1888 r. („*The Quarterly Review*”), wymienia nawet osobną kategorię „parodystycznego” nonsensu (1988: 7). Bardziej wnikliwe spojrzenie na kwestię rozważanej tu zależności przynosi wyróżnienie kilku dodatkowych czynników, decydujących o współdziałaniu nonsensu i parodii w obrębie jednej poetyki:

1. ich niesamodzielnosci, wynikającej z intertekstualnej natury — „nonsens nie może się obyć bez tła sensu” (Barańczak 1998b: 15), „parodia jest transformatywna w swojej relacji z innymi tekstami” (Hutcheon 2007: 73)²;
2. ludyczności, sytuującej oba zjawiska w świecie określonym przez reguły gry i zabawy: „świat nonsensu jest światem zabawy” („the nonsense world is a play world”; Ede 1987: 60), „Satyra jest lekcją, parodia jest grą” (Nabokov, *Strong Opinions*; cyt. za: Hutchon 2007: 131);
3. niepowagi: „Parodia, podobnie jak nonsens, ma żartobliwy charakter” (Tigges 1988: 135).

Przytoczone tu wątki teoretyczne zachęcają niewątpliwie do konfrontacji z materiałem literackim, który pozwoliłby określić specyficzną postać parodii, podporządkowanej coraz bardziej wyrafinowanym formom współczesnego nonsensu. O ile bowiem, co trzeba podkreślić, paro-

¹ Przekład mój — M.T.; także wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza.

² Autorka nawiązuje w tym sformułowaniu do znanej koncepcji G. Genette’a (1996).

dystyczny wydzźwięk klasycznego nonsensu spod znaku Lewisa Carrolla i Edwarda Leara wydaje się dziś mało czytelny, pozostając w sferze ukrytych tekstowych związków (np. odniesienia do utworów Waltera Scotta czy Williama Wordswortha w wierszowanych partiach *Po drugiej stronie lustra*; zob. Hildebrandt 1962: 47–48; Barańczak 1998b: 10), jak również opiera się na dość dobrze rozpoznanych typologicznych wariantach (wzorzec konkretnego tekstu lub gatunku, jak np. *Dong o Świecącym Nochalu* Edwarda Leara jako nawiązanie do „romansu o miłości błędnego ryceza” czy „epopeiczność” *Dziąbki* tegoż autora; Barańczak 1998b: 13), o tyle współczesna wersja często charakteryzuje się ostentacyjnością i skomplikowaniem, które zmuszają do uznania szeroko rozumianej parodii za jeden z podstawowych środków kształtowania nonsensowego efektu.

Z pewnością nie jest dziełem przypadku, iż nonsens parodystyczny stał się wizytówką niepoważnej twórczości Stanisława Barańczaka — tłumacza i popularyzatora anglojęzycznej literatury nonsensu, zgromadzonej przede wszystkim w imponującej historycznoliterackim rozmachem (od Szekspira do Johna Lennona) i różnorodnością form gatunkowych antologii *Fioletowa korona* (I wyd. w 1993 r.) oraz w tomie *44 opowiadanki*, zawierającym wierszowane utwory Edwarda Leara, Lewisa Carrolla, Williama Schwencka Gilberta, Alfreda Edwarda Housmana i Hilaira’a Belloc’a (1998). Już sama strategia przekładu ujawnia niepohamowaną skłonność tłumacza do podejmowania humorystycznego, parodystycznie nacechowanego dialogu z tekstem oryginalnym, o czym świadczy nie tylko częsta niezgodność rozmiarów anglojęzycznej wersji i jej przekładu, lecz także obecność w tym ostatnim „naddatków”, wyraźnie wskazujących na istnienie nadbudowanej nad poziomem autorskim instancji. Dwujęzyczność *44 opowiadanki* stanowi przy tym szczególną okazję do zaprezentowania efektownej gry twórcy przekładu z literackim pierwowzorem, której celem staje się „prze-pisanie” tekstu w konwencji bardziej wyrafinowanej, odbiegającej od infantyilizującej wizji dziecięcego nonsensu. Tak więc Dziąbki odpływają w morze nie w sienie, lecz w „kuchennym przyborze”, brzmiały jasno konstatacja „Jakże jesteśmy mądrzy” („How wise we are!”) zastąpiona zostaje bardziej zintelektualizowaną frazą „Każdy rad był, że z niego taki mędrzec i stoik”, zaś określone pospolitą nazwą brunatne góry („mountains brown”) to w nowej wersji Tabaczkowe Góry, których nazwa własna zdaje się skrywać niecodzienną, wymykającą się wyobraźniowym stereotypom zawartość. Barańczak bawi się tekstem Leara, dodając mnóstwo nieistniejących w nim szczegółów („Sprzęt do Wydobywania Ofiar spod Śnieżnych Lawin” czy pioruny bijące „szast-prast”), co więcej, eksponuje swą obecność na poziomie metatekstowym, manifestując w ten sposób wyższy w stosunku do oryginału stopień świadomości literackiej³:

Na pieniącej się fali całą noc żeglowali
I noc całą w tonacji B-dur
Taką piosnkę nucili przygrywając na gongu,
Aż się na widnokręgu (**dla rymu: widnokragu**)
Zjawił zarys Tabaczkowych Gór.

(Lear 1998: 37; *Dziąbki*; podkreśl. — M.T.)

W *Dongu o Świecącym Nochalu* parodystyczna gra z pierwowzorem zdaje się jeszcze bardziej skomplikowana, przekształcając się w parodię parodii, jaką pierwotnie — na poziomie gatunkowym — stanowił tekst Edwarda Leara. Tłumacz nie poprzestaje tu na mieszczących się

³ Na ten element twórczości parodystycznej zwraca uwagę R. Nycz (1995: 161).

w horyzoncie autora odniesieniach do romantycznej poetyki, lecz toczy własną grę z jej konwencją, tworząc dodatkowe pola intertekstualnych zabiegów. Do najbardziej wyrazistych należą niewątpliwie komiczne konstrukcje metaforyczne, służące „parodii nastroju”, by przypomnieć dawną kategorię Juliana Tuwima, opatrzoną przez niego następującą wykładnią: „Nie jest to ani karykatura form literackich, ani karykatura cech indywidualnych pewnego pisarza. Jest to, że tak powiem obnażenie absurdu, jaki się kryje w nastroju pewnego *genre’u* czy utworu” (Tuwim 1927: 2). Sygnałem charakterystycznej dla nonsensu antysentymentalnej i antysymbolicznej postawy⁴ są zatem — stanowiące naddatek wobec oszczędnego w podobne środki tekstu Leara — skrajnie odpoetyzowane, oparte na komicznej inkongruencji elementów, niby-metafory: „głucha ciemność na kształt płaszcza / Kładzie się ciężko i rozplaszcza”, „fal spienionych dziki gniew / Bije w wybrzeża skalną brew”, „serce rozdarte niby strąk”. Widomym znakiem parodystycznej intencji są również humorystyczne przekształcenia silnie zleksykalizowanych metafor, należących do stałego repertuaru romantycznej stylistyki: „uchem duszy łowił echo po refrenie” czy „zakochany całą duszą”. Dobrze obeznany z literaturą polską czytelnik dostrzeże także wpleciony w kwestię Donga cytat z wiersza *Testament mój* Słowackiego — tyle że w kontekście, odbierającym mu wszelki patos i powagę: „I rzekł: »Ja chyba zidiociałem / — Tam do licha! Niech żywi nie tracą nadziei!«” (Lear 1998: 45; *Dong o Świejącym Nochalu*).

Co znamienne, typowy dla romantyzmu mistycyzm, jakże odległy od pozbawionego transcendentnego wymiaru świata nonsensu, przewrotnie pojawia się w wersji przekładowej, by, jak się wydaje, ostatecznie przypieczętować różnicę między dziewiętnastowiecznym kodem pierwotnym, a jego wzbogaconym o dodatkowe poziomy gry intertekstualnej wariantem tłumaczeniowym. Jak na literaturę nonsensu przystało, wprowadzony przez Barańczaka pierwiastek mistyczny objawia się w najmniej oczekiwany sposób — sparodiowany poprzez zetknięcie z trywialną materią, której opis (znów — posiadający wyraźne naddatki w stosunku do oryginału) cechuje „*elephantiasis* szczegółów” (określenie Juliana Tuwima ze słynnego szkicu *W oparach absurdu*) (Tuwim 2008: 387), jak w przypadku Świejącego Nochala tytułowego bohatera:

Nochal tak osobliwy, jak tylko być może!
 W Kolosalnym Rozmiarze, Koralowym Kolorze,
 Umocowany paskiem elastycznym „Hector”,
 A w wydrażonej w koniuszku Komorze
 Mieszczący na trójnogu potężny Reflektor-
 Wszystkie Szczeliny przy tem
 Szczelnie zatkane Kitem
 (Aby żarówki nie upstrzyły muchy,
 Ani nie stlukły silne zawieruchy) —
 Z wyjątkiem oczywiście Dziurek, które ślały
Mistyczne snopy światła przez Mroki i Szkwały.

(Lear 1998: 45, 47; *Dong o Świejącym Nochalu*; podkreśl. — M.T.)

Wybrane tu spośród wielu przykłady ujawniają rolę parodii jako istotnej podstawy relacji między tekstem oryginalnym a przekładem, sytuującej ten ostatni w sferze wyrafinowanej literackiej zabawy. Ów szczególny, właściwy Barańczakowi styl przekładu znajduje swoiste

⁴ Jak pisze E. Sewell: „symbole należą do poezji, nie do Nonsensu” (1987: 196).

przedłużenie w obrębie jego „niepoważnej” i zakorzenionej w tradycji nonsensowego humoru twórczości, w dużej mierze warunkowanej właśnie przez — jak sam to nazywa — „umiejętności pastiszowo-parodystyczno-trawestacyjne” (Barańczak 2008: 139). Różnorodność form i gatunków, powstałych przez zetknięcie wyobraźni nonsensisty z gotowym oraz — co równie ważne — uporządkowanym przez badaczy światem tekstów literackich oznacza więc w tym wypadku triumf intertekstualności, rozumianej za Laurentem Jennym jako „machina wywołująca zamęt” (1988: 292) w dziedzinie ustalonych sensów. To niezwykle trafne ujęcie wspólna niewątpliwie z przekonującym i sugestywnym rozróżnieniem, dokonany przez Emile’a Cammaertsa w legendarnej już dziś pracy *The Poetry of Nonsense*, wydanej po raz pierwszy w 1925 r.: „Istnieją dwa sposoby ucieczki z domu, w którym mieszka zdrowy rozsądek („The house of Common sense”) — przez wybicie okien lub poprzestawianie mebli, przez magię baśniowego świata lub właściwe nonsensowi wywrócenie porządku” (1971: 28). Praktykowany stale przez Barańczaka rodzaj komicznej intruzji w materię cudzego tekstu⁵ będzie zatem odpowiednikiem drugiej z wymienionych tu strategii, pozostawiającej po sobie ożywczy rozgardiasz, daleki jednak od barbarzyńskiej anarchii. Narzędziem owej „metodycznej”, jak się okaże, intruzji jest przede wszystkim szeroko pojęta — a więc *sensu largo* — parodia⁶, dopuszczająca najdziwniejsze nawet przekształcenia wzorców literackich. Najbardziej imponującą kolekcję takich przekształconych na sposób ekscentryczny tekstów stanowi niewątpliwie zbiór *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza* (1995a), zawierający zaliczane do klasyki literatury polskiej, znane ze szkolnego kanonu utwory w nowej, nonsensowej wersji. Zgodnie z przekonaniem autora, znajdującym potwierdzenie w licznych poświęconych literackiemu nonsensowi pracach, świat kształtowany na takich zasadach posiada własną logikę, jednak jest ona „nie całkiem uchwytna”⁷, nonsensowa właśnie. W omawianym zbiorze pierwszą, narzucającą się oznakę istnienia wpisanego w całość porządku stanowi postać głównego bohatera-intruza, konsekwentnie przenikającego do każdego tekstu i zakłócającego właściwy mu układ znaczeń. Mikołaj Rej staje się więc autorem *Żywota słonia poczywego*, Jan Kochanowski — fraszki *Na słonioną lipę*, a Mikołaj Sep-Szarzyński – sonetu *O nietrwalej miłości słoni świata tego*; Mickiewicz pisze *Lilije: elefantazję gminną*, Broniewski zaś wiersz-apel *Bagnet na kiel*. W dobrze znanej anonimowej satyrze pojawiają się „leniwe słonie”, „Filon miły [...] kłapie parą swych uszu” pod baobabem, umierający śmiercią bohaterską Pulkownik okazuje się „Słonicą-bohaterem, / Trąbonosą Emiliją Plater”, Kozak z poematu Malczewskiego pędzi na „szybkim Słoniu”, natomiast miejscem gęstej od erotyki akcji wiersza Leśmiana jest „bananowy chruśniak”. Także w warstwie językowej dochodzi do charakterystycznych przejęczyń i przeinaczeń o wyraźnie parodystycznym przeznaczeniu:

Gościu, siądz pod mym liściem, a odpoczni sobie!
Nie dojdzie tutaj **Słoń cię**, przyrzekam ja tobie...

(Barańczak 1995a: 10; *Na słonioną lipę*)

⁵ Można to zapewne uznać za odpowiednik wyróżnionej przez J. Ziomka „parodii zbudowanej poprzez immutację” (*per immutationem*), która polega na wprowadzeniu do tekstu obcego elementu (2000: 112, 128).

⁶ Najbardziej przydatne w kontekście niniejszych rozważań wydaje się pojęcie sformułowane przez H. Markiewicza: „Parodia *sensu largo*: komiczne naśladowanie lub przeróbka wzorca literackiego przy pomocy dowolnych środków. Wzorcem może być zarówno konkretny utwór, jak zespół cech charakterystycznych twórczości określonego pisarza czy poetyka gatunku literackiego” (1974: 122).

⁷ Zob. rozważania na temat *Łowów na Snarka* (Barańczak 1998b: 15–16).

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem **Słonia**
Zezwierzęcenia ogromy
Przeniknij, od Pchły do Konia.

(Barańczak 1995a: 20; *Oda Słonia do Młodości*)

Odkąd zniknęła jak **Słoń** jaki złoty —
W namiocie nie mam poczucia ciasnoty.

(Barańczak 1995a: 30; *Ojciec zadržumionych w Szwajcarii*)

Słoniczku mój! a leć, a pieć!

(Barańczak 1995a: 27; *Do słonია B... Z*; wszystkie podkreśl. — M.T.)

Oprócz wyrazowych podstawień, przypominających tzw. malapropizm⁸, opartych na prowadzącym na znaczeniowe manowce podobieństwie dźwiękowym, parodiujące oryginalne przekreślenia dotyczyć mogą całych fraz utworu, co z kolei budzić może skojarzenia ze spooneryzmem⁹ (Esar 1954: 55–57), równie chętnie co malapropizm wykorzystywanym w angielskiej literaturze niepoważnej: zam. „proste promienie” — „postne trąbienie” (*Na Słoniową lipę*, s. 10) czy zam. „Słońce krwawo zachodzi” — „Słoń to krwawy nadchodzi” (*Trąba morska*, s. 24). Bywa również, iż parodystyczna ekwilibrystyka Barańczaka prowadzi do kontaminacji różnych tekstów tego samego autora, jak w przypadku *Ojca zadržumionych w Szwajcarii* czy hybrydycznej parodii wiersza Norwida *Sila-ich*, w której końcowy wers stanowi transformację słynnego zdania z poetyckiej odezwy *Do obywatela Johna Brown* — „Noc idzie — czarna noc z twarzą Murzyna!”:

Ogromne wojska, bitne generały,
Policyj tajnych, widnych zbieranina —
Czegóż po wieków — wiek będą się bały?
Ot, że Słoń idzie... czarny Słoń z twarzą Murzyna!...

(Barańczak 1995a: 33; *Sila-ich*)

Skrojone na nowo, na miarę Słonia, uświęcone i nierzadko zaprawione patosem dzieła literatury polskiej nabierają wyraźnie nonsensowego charakteru, który czyni je niepodatnymi

⁸ Zob. Esar 1954: 103–105. Oznaczany tym terminem rodzaj „przekreśtu” słownego został spopularyzowany dzięki komedii Sheridan *The Rivals* (1775), w której jedna z postaci, Mrs. Malaprop, słynie z tego, iż błędnie posługuje się wyrazami, stosując w miejsce właściwych podobnie brzmiące, choć różniące się znaczeniem zamienniki. Jak pisze autor opracowania: „Sheridan wykorzystał francuski termin *mal à propos*, który znaczy niewłaściwy lub nie na miejscu i przeniósł na jedną z postaci swej sztuki, Mrs. Malaprop” (s. 103).

⁹ Zob. także Bourke 1965: 23–24. Spooneryzm to termin pochodzący od nazwiska dr. Williama Archibalda Spoonera (1844–1930) — duchownego i dziekana New College w Oksfordzie, który słynął z lapsusów językowych, polegających na przekreśnianiu słów użytych w wypowiedzi. Esar podaje m.in. następujący dziewiętnastowieczny przykład: zamiast „Bow not thy knee to an idol” pastor mówi: „Bow not thine eye to a needle” (Esar 1954: 56). O zjawisku tym jako „odmianie malapropizmu, czyli przejeżdżenia” pisze także sam Barańczak (Barańczak 2008: 65–66), jako przykład komicznie działającego spooneryzmu podając kwestię wypowiedzianą w filmie *Cztery wesela i pogrzeb* przez „księdza-debiutanta”: „»Holy Spigot« (dosł. święta zatyczka albo czop, kurek od beczki itp.) zamiast »Holy Spirit« (Duch Święty)”.

na interpretację „serio”, poszukującą ukrytych pod powierzchnią tekstu znaczeń. Wszelkobeobna, totalna parodia, przenikająca do najgłębszych zakamarków przejmowanych z tradycji utworów, zdaje się nie posiadać innego celu prócz „czystej zabawy”¹⁰, unieważniającej wszelkie ideologiczne, związane ze „sprawą polską” odczytania. Już w samym tytule zbioru „unieszkodliwia” ona bogoojczyźniany frazes, zaś w swej szczególnie agresywnej formie stanowi istny zamach na pelen patriotycznych uniesień hymn Kasprowicza:

Rzadko na moich wargach
Zjawia się święta, jedyna,
W dymie pożarów wędzona
Najdroższa nazwa: słonina.

Atoli gdy zjawi się — warga,
Drżąca lecz trwodze daleka,
Idzie od razu na całość:
»Poproszę dwadzieścia deka«.

(Barańczak 1995a: 36; *Rzadko na moich wargach*)

Wzniosła patriotyczna stylistyka tworzy tu oprawę dla trywialnej sytuacji, a wynikający z tego zestawienia efekt nonsensu wzmacnia dodatkowo fałszywa etymologia, jaką sugeruje kontekst całości tomu: „słoniowy” źródłosłów słoniny. Warto dodać, iż słoń to zwierzę, którego anatomiczna dziwność niejednokrotnie inspirowała twórców literatury nonsensu. Jak pisze Jerzy Cieślowski: „Słoń jest surrealistyczny”, „nie ma początku, lecz tylko dwa końce”, nie dziwi zatem jego „kariera w literaturze absurdu i nonsensu”¹¹ (przykład *Słonia Trąbalskiego* Tuwima, którego pierwodruk, co znamienne, ukazał się w „Wiadomościach Literackich” — najważniejszym piśmie literackim dwudziestolecia międzywojennego). Słoń postrzegany jako przyrodnicze *curiosum*, dziwak w świecie przyrody, to zatem idealny mieszkaniec świata nie tylko dziecięcego, jak pokazuje przykład Barańczaka, nonsensu.

Charakterystyczną dla nonsensu dziwność, osiąganą za pomocą oryginalnych, będących wynalazkiem autora postaci parodii, prezentuje również tom *Pegaz źdźbiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (I wyd. Londyn, 1995), nawiązujący do koncepcji słynnego „panopticum poetyckiego” Juliana Tuwima *Pegaz dęba* (1950). Zgodnie z wyrażonym w podtytule książki zamiarem, duch parodystycznej zabawy wcielił się tutaj w ideę gatunku, przynosząc szereg form, wzbogacających repertuar rodzimej literatury nonsensu. Należą do nich:

1. „mnemotechniczne parafrazy” (odmiana alfabetonu), które stanowią udogodnienie dla pamięci aktorów, usiłujących przyswoić sobie obszerne często partie tekstu, co znakomicie ilustruje „wersja nowa, skomponowana alfabetycznie, a przez to skuteczniejsza mnemotechnicznie” *Monologu Hamleta*.

¹⁰ „Brak jakiegokolwiek tendencji” odróżnia, jak twierdzi A. Schöne, nastawioną na radość płynącą z zabawy („Spiel Freude”) poezję nonsensu od skażonej dydaktyzmem i moralizatorstwem satyry czy ironii (Schöne 1954: 132).

¹¹ Cieślowski 1985: 335, 231, 336; zob. także Abramowska 1988: 13. Autorka zalicza odznaczającego się „monstrualnym” rozmiarem słonia do zwierząt „z natury groteskowych”.

Akces? Absencja? Ach, amok antytez!
 Być byle biernym, bezmyślnym bydlęciem,
 Celem cynicznych ciosów Czasu — czy
 Dać dowód dużo dojrzałszej dzielności:
 Elektryzować etykę energią,
 Forsować fosy fatalnej Fortuny?

(Barańczak 2008: 15–16);

2. mankamęty, będące wytworem sytuacji pewnego braku, który, jak się okazuje, sprzyjąc może genologicznej wynalazczości: np. niewystępowanie polskich znaków diakrytycznych na klawiaturze komputera prowadzi do powstania mankografu — podgatunku, który pozwala na reprodukcję tekstów, jak choćby Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, tak, „Jak wyglądałby [...], gdyby w Paryżu w latach 1830 nie było jeszcze w sprzedaży programów komputerowych z polskimi czcionkami” (Barańczak 2008: 49), zaś sposobem na wady wymowy staje się „eksperymentalna ekstrakcja” feralnej głoski, dająca podstawę innemu podgatunkowi mankamętu, występującemu pod nazwą mankofonu — zamiast więc najezzonego podstępna głoską „r” wersu sonetu Mickiewicza *Burza*: „Zdarto żagle, ster prysnął” otrzymujemy tuszującą niedoskonałości wymowy „wersję mankamętową”: „Spadły żagle, masz trzasnął” (Barańczak 2008: 52);
3. fonety, czyli parodie przekładu, ignorujące znaczenia oryginału, zachowujące natomiast cechy jego brzmienia w języku polskim, na które nałożone zostają zupełnie nowe treści, jak w przypadku śpiewanej kwestii Don Giovanniego z opery Mozarta: „Vieni, mio bel diletto!” — „Wiej mi, bo tnę żyletą!” (Barańczak 2008: 103).

Do repertuaru wymienionych tu gatunków dodać także trzeba odznaczające się komiczną zwięzłością streszczenia sławnych dzieł literackich, które, jak twierdzi Gerhard Grümmer „także zaliczają się do parodii w szerszym znaczeniu” (1985: 216). Pojawiają się one jako *Appendix: Podstawowe utwory W. Szekspira, przystępnym sposobem streszczone i dla celów mnemotechnicznych w formę wierszową przyodziane* w tomie *Biografioly* (1991), popularyzującym pod polską nazwą ‘biografiol’ *cleribew* — angielski gatunek poezji nonsensu. Przypisywane parodii przerysowanie cech wzorca występuje tu na poziomie fabuły, skondensowanej do czterech krótkich wersów, mieszczących w sobie potężną dawkę dramatyzmu, mierzoną liczbą śmiertelnych ofiar:

HAMLET

Duch: brat jad wiał do ucha
 Syn ducha: o, psiajucha!
 Stryja w ryj? Drastyczny krok.
 Zwłoka. Jej finał: stos zwłok.

ROMEO I JULIA

Rody Werony: wraży raban.
 Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.
 Mnich: lekarstwem zielarstwo?
 Finał: trup grubą warstwą.

(Barańczak 1991: 43)

Nonsensowa genologia Barańczaka istnieje więc w dużym stopniu dzięki różnym postaciom parodii, które budują autonomiczną rzeczywistość gier intertekstualnych, wymagających szczególnej wiedzy literackiej, jak również opowiedzenia się po stronie bezinteres-

sownego, niczemu niesłużącego humoru¹². Nonsense objawia tu swój w pełni intelektualny charakter, sytuując się poza terytorium sztuki, nasyconej życiowymi emocjami¹³.

Stalym elementem nonsensowej twórczości Stanisława Barańczaka jest wreszcie parodia dyskursu naukowego, który jako najsilniejszy przejaw „tyranii rozumu”, by nawiązać do niezwykle obrazowej formuły Schopenhauera¹⁴, stanowi zrozumiały obiekt humorystycznych, zrywających z właściwą mu powagą, przekształceń. Warto przypomnieć, iż ten typ parodii nieobcy był klasycznej, dziewiętnastowiecznej wersji nonsensu, czego przykładem może być *Nonsense Botany* Edwarda Leara, naśladowca, będące efektem ówczesnego rozwoju nauk przyrodniczych, gatunkowe klasyfikacje oraz ich terminologiczną konwencję (Pollybirdia Singularis, Manypeepia Upsidownia czy Tigerlillia Terribilis¹⁵), jak również eksperymenty z logiką formalną, obecne w *Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (węże jedzą jajka i dziewczynki jedzą jajka, zatem dziewczynki są węzami, jak rozumuje Gołąb w rozmowie z Alicją, co uznać można za parodię sylogizmu¹⁶). W polskiej literaturze natomiast parodie uczości pojawiają się w międzywojennej twórczości nonsensowej skamandrytów, czego przykładów dostarcza humorystyczna wersja „Przewodnika Biblijograficznego”, zamieszczonego w *Antologii polskiej parodii literackiej*: „Bruchnalski Wilhelm, *Krytyczne zestawienia pierwszych liter we wszystkich wierszach „Pana Tadeusza” jako wstęp do umiejętności literatury polskiej*. Lwów. Nakładem Koła Polonistów. 1925.” „Kallenbach Józef, Prof. Uniw. Jagiell. *Nieznany spis garderoby domowej domniemanego pradziadka Jacka Soplicy z r. 1727*. Wilno, Nakł. Uniw. Stefana Batorego. 1925” (Tuwim 1927: 82, 83). Kontynuując i twórczo rozwijając tę właśnie tradycję, dochodzi Barańczak do niespotykanych na podobną skalę rezultatów. Nie tylko ustanawia bowiem „prywatną teorię gatunków” nonsensu (*Pegaz z dębiał*), lecz „zaszczepia” nonsense wszędzie tam, gdzie dyskurs naukowy posiada swoje tradycyjne przyczółki i miejsca „ekskatedralne”: we wstępach, przypisach, spisach treści czy indeksach, stanowiących dodatek do „niepoważnej” twórczości:

Badacze wysunęli np. ostatnio śmiałą, ale godną zainteresowania hipotezę, że w *Trenach* Kochanowskiego słowo Orszulka jest imieniem zaufanej Słonicy-sekretarki, której przedwczesne odejście z tego świata wstrząsnęło poetą tak silnie właśnie z uwagi na fizyczne rozmiary zwierzęcia (por. znamienne: „Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim...”). (Barańczak 1995b: 5)

Rzekoma geneza terminu „kalambur” jako odpowiedzi na pytanie gajowego „Co pan robi?” udzielonej przez wypróżniającego się w lesie turystę, jest tak naciągana, że nie stanowi tu konkurencji. (Barańczak 2008: 68, przypis)

¹² O „śmieszności bezinteresownej, niczemu nie »służącej«” mówił Barańczak w rozmowie z Piotrem Szewcem (Barańczak 1998a: 10).

¹³ Jak twierdzi E. Sewell: „Odwoływanie się do intelektu, a nie emocji stanowi cechę wyróżniającą zarówno nonsense, jak i komedię” (1987: 189).

¹⁴ Przytacza ją L. Feinberg w rozdziale dotyczącym nonsensowego humoru (1978: 169).

¹⁵ Zob. E. Lear, *Nonsense Botany, and Nonsense Alphabets*, etc. etc, London and New York, 1889. Wszystkim nazwom towarzyszą równie nonsensowe ilustracje, dodatkowo upodabniające *Botanikę* Leara do popularnego w epoce wiktoriańskiej przyrodniczego kompendium.

¹⁶ Zob. Carroll 1990: 52–53. Prowadzone przez Carrolla gry z klasyczną logiką opisuje J.-C. Piguet (1994).

Alfabetyczne spisy numerów rozdziałów w porządku zwykłym i a tergo, Alfabetyczny i stuprocentowo kompletny spis nazwisk wymienionych w tekście książki („Hela, żona Rybaka z Helu”, „Irena, pośrednia ofiara obsesji antywołnomularskiej”, „Rex — ekshibicjonista szkocki”). (Barańczak 2008: 186, 190, 193)

Indeks poruszonych zagadnień moralnych i praktycznych („PEIPERYZM jako snajperyzm: PEIPER”; „PODRYWANIE, metody jego w czasach I. Kanta: KANT”; „SPELEOLOGIA, znaczenie jej dla narodzin platonizmu: PLATO (I)”) (Barańczak 1991: 47–48).

Przedmiotem parodii stają się także należące do powinności nauki zabiegi klasyfikacyjne i definicje, których doprowadzona do absurdu drobiazgowość powoduje efekt komicznej przesady, pozbawiającej je jakiegokolwiek naukowej wiarygodności:

Liederyk

Nie mylić z **liderykiem**. Limeryk mający coś wspólnego z nieśmiertelnymi *Lieder* (pieśniami estradowymi) Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Feliksa Mendelssohna i innych. Wąską, ale zupełnie specjalną kategorią wewnątrz tej kategorii są **forellimeryki** — limeryki poświęcone konkretnej pieśni pierwszego z wymienionych kompozytorów, słynnemu *Pstrągowi* (*Die Forelle*). (Barańczak 2008: 132; Barańczakowa typologia limerycznych podgatunków zawiera ponad 60 haseł)

Podobne gry z konwencją naukowego opisu dowodzą niewątpliwie związków „niepoważnej” twórczości Barańczaka z tzw. humorem akademickim, reprezentującym sferę *in-jokes*¹⁷, znajdujących odbiorców w kręgu dość wąsko pojętej „wspólnoty śmiechu”. W widoczny sposób parodia osiąga tu poziom, na którym warunkiem porozumienia staje się wiedza specjalistyczna, odwołująca się do kanonów akademickiego wykształcenia.

Przedstawione tu przykłady jednocześnie parodystycznego i nonsensowego humoru Stanisława Barańczaka pozwalają, jak się wydaje, na sformułowanie wniosków, dotyczących nie tylko aktualnej postaci rodzimego nonsensu, lecz również kondycji i możliwych obszarów aktywności parodii, uważanej dziś za znaczący wyróżnik współczesnych praktyk artystycznych¹⁸. Dzięki pierwszoplanowej roli parodii zyskuje więc nonsens znamiona praktyki literackiej o intelektualnym i wyrafinowanym (*sophisticated*) charakterze (według Izaaka Passiego „Parodia harmonizuje z intelektualizmem jako jedną z podstawowych cech literatury współczesnej, sama będąc oznaką inteligencji i intelektualizmu”; 1980: 262), co wyraźnie odróżnia jego współczesną, adresowaną do dorosłego, wykształconego odbiorcy postać od klasycznych wzorców Edwarda Leara czy Lewisa Carrolla, których parodystyczne nacechowanie, choćby ze względu na intencjonalnie dziecięcego odbiorcę, pozostawało „w ukryciu” i nie stanowiło obligatoryjnego do uwzględnienia w lekturze wymiaru tekstowego¹⁹. Tę szczególność potwierdza różnorodność możliwych form przejawiania się parodii jako podstawy współczesnego utworu nonsensowego — od parodystycznych przeróbek konkretnych tekstów literackich,

¹⁷ Pojęcie humoru akademickiego (*academic humour*) pojawia się np. w pracy W. Nasha (Nash 1985: 11). Związek parodii z kategorią *in-jokes* opisuje natomiast N. Malcolm (1997: 119).

¹⁸ Jak pisze L. Hutcheon: „obecnie nasze formy kulturowe są w większym stopniu samozwrotne i parodystyczne niż kiedykolwiek” (2007: 119).

¹⁹ Na drugoplanową rolę parodii w twórczości L. Carrolla zwraca uwagę S. Barańczak: „humor parodystyczny, czy ogólniej prześmiewczy, i dla dorosłych z pewnością dostrzegalny był na dalekim planie; na pierwszym górowała nad wszystkim potęgą czystego nonsensu” (1998b: 10).

poprzez grę parodystyczną ujawniającą się w przekładzie (także na inny gatunek, jak w przypadku streszczenia), po propozycje nowych gatunków parodystycznych i parodię uczonych wywodów, nonsensowi właśnie poświęconych, co powołuje do życia odrębną kategorię meta-nonsensu²⁰. Nonsens parodystyczny stanowi więc zjawisko posiadające wyrazistą reprezentację, co umożliwia teoretyczne określenie jego istoty. Jak wolno sądzić, podporządkowanie parodii poetyce nonsensu manifestuje się poprzez przejęcie trzech przede wszystkim właściwości:

1. rezygnacji z pointy, co pozwala wyodrębnić kategorię *pointless parody* (Tigges 1988: 225) jako wariant czysto nonsensowego, pozbawionego tendencji przedstawienia;
2. wyolbrzymionego efektu komicznej inkongruencji istniejącej między parodiowanym obiektem a jego przetworzoną postacią, jak czterowersowe streszczenie *Hamleta* czy przekład oparty jedynie na podobieństwie dźwiękowym do oryginału;
3. relacji *non sequitur*, znoszącej podlegającą interpretacji motywację (*Słoń a sprawa polska*), bądź sytuującej ją w sferze zaskakującej dziwności (mankamęty). Pozostając w służbie nonsensu, parodia zyskuje więc modalność zasługującą na osobny rozdział w historii i teorii literatury „niepoważnej”.

Bibliografia

- Abramowska Janina (1988), *Bajeczka — absurd i konwencja*, „Sztuka dla Dziecka”, nr 1.
- Barańczak Stanisław (1991), *Biografioly*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- (1995a), *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewiczza*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1995b) *Słowo wstępne* [w:] tegoż *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewiczza*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1998a), *O przyjacielach, Ameryce i pisaniu wierszy (rozmowa z Piotrem Szencem)*, „Nowe Książki”, nr 1.
- (1998b), *Wstęp: Snark jest Bądźżołem* [w:] *44 opowiadanki*, Lear E., Carroll L., Gilbert W. S., Housman A. E., Belloc H., przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2008), *Pegaz z dębial. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa (wydanie drugie, poszerzone).
- Bourke John (1965), *Englischer Humor*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Cammaerts Emile (1971), *The Poetry of Nonsense*, Routledge, London.
- Carroll Lewis (1990), *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

²⁰ Pojęciem tym w nieco innym kontekście posługuje się S. Barańczak (Barańczak 1998b: 12).

- Cieślakowski Jerzy (1985), *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy — nyobrażnia dziecka — wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław.
- Ede Lisa (1987), *An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll* [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.
- Esar Evan (1954), *The Humor of Humor. The Art. and Techniques of Popular Comedy*, Phoenix House Ltd., London.
- Feinberg Leonard (1978), *The Secret of Humor*, Rodopi, Amsterdam.
- Genette Gérard (1996), *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grümmer Gerhard (1985), *Spielformen der Poesie*, Verlag Werner Dausien, Hanau.
- Hildebrandt Rolf (1962), *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Universitätsdissertation, Hamburg.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Jenny Laurent (1988), *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Lear Edward (1998), *Dziąble; Dong o Świecącym Nochalu* [w:] *44 opowiadki*, Lear E., Carroll L., Gilbert W. S., Housman A. E., Belloc H., przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Lecerle Jean-Jacques (1994), *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, London–New York.
- Malcolm Noel (1997), *The Origins of English Nonsense*, HarperCollinsPublishers, London.
- Markiewicz Henryk (1974), *Parodia a inne gatunki literackie* [w:] tegoż, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa.
- Nash Walter (1985), *The language of humour*, Longman, London–New York.
- Nycz Ryszard (1995), *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [w:] tegoż, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Passi Izaak (1980), *Pomaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, PWN, Warszawa.
- Petzold Dieter (1972), *Formen und Funktionen der englischen Nonsense — Dichtung im 19. Jahrhundert*, Verlag Hans Carl, Nürnberg.
- Piguet Jean-Claude (1994), *Struktury logiczne komizmu* [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand i T. Stróżyński, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Schöne Annemarie (1954), *Nonsense-Dichtung als Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen”.
- Sewell Elizabeth (1987), *Is Flannery O'Connor a Nonsense Writer?* [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.
- Tigges Wim (1988), *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam.
- Tuwim Julian (1927), *Antologia polskiej parodii literackiej*, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Kraków.
- (2008), *W oparach absurdu* [w:] tegoż, *Pegaz dęba*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (2000), *Parodia jako problem retoryki* [w:] tegoż, *Rzeczy komiczne*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę analizy niezwykle różnorodnego i bogatego repertuaru form parodystycznych obecnych w twórczości nonsensowej Stanisława Barańczaka. Obiektem prowadzonej przez autora gry parodystycznej stają się z jednej strony utwory klasycznej literatury angielskiej, jak np. limeryki Edwarda Leara, które zyskują nową postać w wyniku zastosowania wyrafinowanej strategii przekładowej, z drugiej zaś — podstawowy kanon dzieł literatury polskiej (teksty Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Norwida czy Broniewskiego), dobrze znany rodzimemu wykształconemu odbiorcy (*Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza*, 1995). Istnienie tego podstawowego dla lektury poziomu nawiązań intertekstualnych sprawia, iż nonsens Barańczaka posiada wyraźnie intelektualny charakter, przypominając pod wieloma względami tzw. *in-jokes*, adresowane do dość wąskiej „wspólnoty śmiechu”. Szczególną odmianą stosowanych przez autora zabaw intertekstualnych jest parodia dyskursu naukowego, której imponujący przykład to „prywatna teoria gatunków literackich”, zawarta w książce *Pegaz zębial. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (2008). Wśród wykreowanych przez Barańczaka gatunków znalazły się m.in. alfabeton, występujący w formie pełniącej funkcje mnemotechniczne parafrazy, jak w przypadku monologu Hamleta, w którym następujące po sobie wersy składają się ze słów reprezentujących kolejne litery alfabetu, co ma ułatwić aktorom pamięciowe opanowanie tekstu, czy mankofon (odmiana mankamętu), czyli wersja znanego utworu literackiego pozbawiona głosek nastroczających trudności ludziom z wadami wymowy, jak słynny sonet *Burza* Mickiewicza z poddaną ekstrakcji głoską „r”. Przedstawiona wielość i różnorodność stosowanych przez autora form parodystycznych prowadzi do wniosku, iż przyjęte przez badaczy rozumienie nonsensu jako nie tyle braku, co parodii sensu zyskuje szczególne potwierdzenie w dziedzinie współczesnego nonsensu „intelektualnego”, reprezentującego czysto humorystyczną, stworzoną dla celów ludycznych, odmianę intertekstualności.

ELŻBIETA SIDORUK
Uniwersytet w Białymstoku*

Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym

The ambiguous status of a parodied text in satirical discourse

Abstract

The subject of analysis in this article is a relation between parody and satire. With reference to the concept of satire as a discursive practice proposed by Paul Simpson in his work *On the Discourse of Satire*, the author points out the reasons for interpretative misunderstandings caused by the application of parody in a satirical text. She claims that parody makes it difficult to identify a satirical intention, especially when the object of parody is a literary text of great significance. In certain cases it seems impossible to decide unambiguously whether a parodied text is only used to satirize some aspects of non-literary reality or is also a satirical target itself.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu w Białymstoku
Pl. Uniwersytecki 1, 15-403 Białystok
e-mail: e.sidoruk@gazeta.pl

Z uwagi na niejasny zakres znaczeniowy terminu ‘satyra’ (zob. Stępień 1996: 78–80) rozważania dotyczące funkcjonowania parodiowanego tekstu w ramach wypowiedzi satyrycznej wymagają przede wszystkim wyjaśnienia, jak satyra będzie rozumiana w toku niniejszego wywodu. Odwołując się do propozycji Paula Simpsona (Simpson 2003), przyjmuję, że satyra jest praktyką dyskursywną w rozumieniu Michaela Foucaulta. Zaletą wypracowanego przez Simpsona modelu satyry jest uniwersalność, umożliwiająca stosowanie go w analizie tekstów literackich i nieliterackich, a także to, że pozwala on opisać istotę satyry bez odwoływania się do światopoglądu satyryka.

W koncepcji Simpsona satyrę konstituują trzy wzajemnie powiązane elementy, zdefiniowane jako pozycje podmiotów wyznaczone przez reguły dyskursu w jego społecznym, kulturowym i politycznym wymiarze. Zachowując w ramach zaproponowanego przez siebie modelu terminy tradycyjnie stosowane w opisie satyry, takie jak: satyryk, adresat oraz obiekt satyry, badacz przypisuje im inne znaczenia. Trzelementowa struktura nie jest przez niego traktowana jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów, lecz reprezentuje bardziej abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów” w ujęciu Foucaulta. Powiązania między tymi pozycjami podmiotów, które oddzielają płynne i niestabilne granice, pozostają ze sobą w konflikcie i mogą zostać podane w wątpliwość. Siłą napędową satyry jest napięcie między pozycją zajmowaną przez satyryka a pozycją, w której znajduje się obiekt satyry. Oznacza to, że każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę satyryka wobec dostrzeganych aspektów obiektu. Co istotne, dezaprobatą ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, gdyż jej obiektem mogą być również inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna. Pozycja obiektu satyry nie powinna być zatem traktowana jako odpowiadająca indywidualnej osobie (Simpson 2003: 85–86).

Za swoistą cechę satyry — podobnie jak wszelkiej twórczości humorystycznej — uznaje Simpson zakorzenienie w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a co za tym idzie, również w przestrzeni dyskursu. Zasoby dyskursywne danej wspólnoty humorystycznej, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty, stanowią językowy surowiec, z którego wytwarzany jest tekst satyryczny. Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst taki składa się według badacza z dwóch przeciwstawnych względem siebie elementów: bazowego i dialektycznego, określanych jako opozycyjne szczeliny w dyskursie. Pierwszy z nich ma charakter intersemiotyczny i funkcjonuje na zasadzie swoistego pogłosu

„innych” zdarzeń dyskursywnych, zarówno innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru, jak też innej praktyki dyskursywnej. Z kolei element dialektyczny jest ze swej istoty intratekstualny i zazwyczaj występuje jako drugi, jakkolwiek może niekiedy pojawiać się równocześnie z elementem bazowym. Relacja między obu elementami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która zmusza niejako odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia” (Simpson 2003: 88–90).

Zdefiniowanie satyry jako praktyki dyskursywnej, w ramach której obiektem krytyki są nie tylko zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe, ale też inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna, niewątpliwie utrudnia wytyczenie granic między satyrą i parodią, eliminuje bowiem zasadnicze według niektórych teoretyków literatury kryterium stanowiące podstawę ich odróżnienia, jakim jest przedmiot odniesienia — pozatekstowy w przypadku satyry i tekstowy w przypadku parodii (Hutcheon 1986: 335–336). Simpson nie kwestionuje faktu, że satyra i parodia są odrębnymi praktykami, a jedynie przeciwstawia je sobie na innych płaszczyznach, wskazując trzy obszary, na których teoretycznie ujawniają się różnice między nimi. Po pierwsze, w parodii nie musi się pojawić element dialektyczny, który jest w przypadku satyry obligatoryjny. Podczas gdy w satyrze występują dwie fazy ironii, dla zaistnienia parodii wystarczy tylko pierwsza, polegająca na przywołaniu. Atak nie jest zatem elementem konstytutywnym parodii, jeśli zaś element dialektyczny pojawia się w tekście parodystycznym, staje się on po prostu tekstem satyrycznym. Po drugie, różnica między satyrą i parodią ujawnia się na płaszczyźnie strategii tekstowych, których znajomość jest niezbędna do interpretacji i rozumienia obu typów dyskursu. W przypadku satyry wymagana jest wiedza ogólna i wiedza o typowych strukturach tekstowych, w przypadku parodii zaś wiedza ogólna i wiedza o stylach obejmująca znajomość gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów. Po trzecie, dla satyry konstytutywne jest zawieszenie roszczenia do szczerości, podczas gdy dyskurs parodystyczny może być „szczery”, w takim znaczeniu, w jakim wedle angielskiego przysłowia „imitacja jest najszczerzą formą pochlebstwa” (Simpson 2003: 120–123).

Ostatnie rozróżnienie wydaje się dość problematyczne, można bowiem wskazać teksty satyryczne, w których roszczenie do szczerości nie zostaje zawieszane, a dezaprobaty satyryka wobec obiektu manifestuje się bezpośrednio, bez udziału ironii. Niejasna pozostaje również zależność między „szczerością” parodii a jej potencjalnie nieagresywnym stosunkiem do wzorca. Jeśli zaś chodzi o różnice między satyrą i parodią ujawniające się na pozostałych dwóch wskazanych przez Simpsona obszarach, to ani pogląd, że atak nie jest konstytutywnym elementem parodii, ani twierdzenie, że obie praktyki wykorzystują inne strategie tekstowe, nie wydają się kontrowersyjne. Przekonanie o ambiwalentnym stosunku parodysty do wzorca, odwołujące się do etymologii słowa *parodia*, w którym przedrostek *para-* znaczyć może zarówno ‘przeciw’, jak i ‘obok’, jest we współczesnej refleksji teoretycznej mocno ugruntowane. Nie ulega też, jak sądzę, kwestii, że rozpoznanie satyry wymaga od odbiorcy innych kompetencji niż rozpoznanie parodii. Z perspektywy literaturoznawczej dyskusyjne wydawać się może natomiast uznanie za tekst satyryczny każdego tekstu parodystycznego, w którym pojawia się element dialektyczny. Konsekwencją tego założenia jest bowiem włączenie w obszar dyskursu satyrycznego również tekstów, w których parodia, mająca za przedmiot negatywnie oceniane konkretne poetyki lub konwencje, służy polemice literackiej. Tego rodzaju teksty zaliczane są przez Ryszarda Nycza do przejawów krytycznej funkcji parodii, odróżnianej od funkcji satyrycznej, która zdaniem badacza „wysuwa się na plan pierwszy wszędzie tam, gdzie parodystyczna realizacja staje się narzędziem demaskacji zjawisk

w ostatecznym rachunku pozaliterackich i pozajęzykowych”, obnażając „niedostatki artystyczno-światopoglądowych postaw autorskich, ograniczenia poznawcze, zafalszowania ideowe, wynaturzenia życia społecznego-kulturalnego, dokumentowane w parodiowanych wzorcach języka, przesady i stereotypy przyjmowane bezwiednie wraz z wykorzystaniem danych szablonów stylistyczno-gatunkowych” (Nycz 1995: 166). Przyjęcie definicji satyry zaproponowanej przez Simpsona, nie podważa bynajmniej zasadności odróżnienia satyrycznej i krytycznej funkcji parodii, wprowadza jednak do niego istotną korektę. Przy założeniu, że obiektem satyry mogą być nie tylko zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe, ale też inne praktyki dyskursywne, różnica między obu funkcjami zasadza się nie na odmienności statusu ontologicznego krytykowanego przedmiotu, lecz na stosunku parodysty do przekształcanego wzorca. W przypadku gdy jest on jednoznacznie negatywny, parodia pełni funkcję satyryczną. Natomiast w funkcji krytycznej, którą z uwagi na krytyczne nacechowanie funkcji satyrycznej warto by może dla jasności nazwać krytycznoliteracką, występuje wówczas, gdy wzorec nie zostaje jednoznacznie zanegowany, lecz jest wykorzystany w sposób wskazujący na to, że przedmiot krytyki stanowią nie tylko własności stylistyczne, ale też „inne funkcje oraz jakości i wartości, przypisywane owemu wzorcowi, a pośrednio literaturze w ogólności”, takie jak: autentyczność, bezpośredniość, naturalność, oryginalność, a także funkcje ekspresywna, komunikatywna i przedstawiająca (Nycz 1995: 168).

Z uwagi na złożony charakter parodii, za pośrednictwem której wyrażać się może zarówno negacja, jak i afirmacja wzorca, w praktyce interpretacyjnej nie zawsze daje się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy w danym przypadku podlega on krytyce, czy też nie. Innymi słowy, parodia wykorzystywana bardzo często jako nośnik intencji satyrycznej, może również utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry. Tego rodzaju trudności mogą się pojawić zwłaszcza w przypadku tekstów satyrycznych opartych na parodii utworów o wysokiej randze artystycznej. Parodia II cz. *Dziadów* Mickiewicza autorstwa Artura Maryi Swinarskiego oraz *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka stanowią, jak sądzę, doskonały przykład tekstów, w których parodia, będąc nośnikiem intencji satyrycznej, jednocześnie intencję tę w pewnym stopniu przesłania.

Parodystyczne utwory Artura Maryi Swinarskiego przywoływana są przez badaczy jako przykłady tekstów, w których parodia pełni wyłącznie funkcję ludyczną. Michał Głowiński, odnosząc się do zbioru zatytułowanego *Parodie* (1955), zdecydowanie stwierdza, iż „[w] utworach takich jak parodie Swinarskiego chodzi przede wszystkim o skarykaturowanie literackiego wzoru, ujawnienie jego właściwości; nad tym ludycznym zamierzeniem nic już się nie nadbudowuje. Parodia jest parodią, niczym więcej” (Głowiński 2000: 14). Także Ryszard Nycz, charakteryzując ludyczną funkcję parodii, przejawiającą się w postaci „bezinteresownej zabawy literackiej, będącej popisem zręczności stylistyczno-warsztatowej parodysty oraz żartobliwym ujawnieniem sekretów i ograniczeń stylu wzorca” (Nycz 1995: 165), przywołuje *Ścieżkę przez puszcze* Swinarskiego jako przykład bezpretensjonalnej parodii, której podstawę stanowią powieści historyczne Antoniego Gołubiewa. Warto jednak odnotować, że wyodrębniając ludyczną funkcję parodii, Nycz jednocześnie zauważa, iż rzadko występuje ona w czystej postaci, częściej zaś „bywa komponentem złożonej strategii parodijnej dzieła, w której element gry z konwencjami literatury należy do składników najtrwalszych” (Nycz 1995: 165). Wydaje się zresztą, że nawet w przywołanym przez badacza utworze Swinarskiego, w którym cechy wzorca zostały karykaturalnie wyjaskrawione, parodia pełni nie tylko funkcję ludyczną, ale też satyryczną, choć niewątpliwie ta pierwsza tutaj dominuje. O ile jednak *Ścieżkę przez puszcze* można uznać za tekst o nacechowaniu przede wszystkim ludycznym,

o tyle w niektórych parodiach Swinarskiego funkcja ludyczna nie jest ani funkcją wyłączną, ani zdecydowanie dominującą. Utworem, w którym obok ludycznej wyraźnie zaznacza się funkcja satyryczna, jest parodia II cz. *Dziadów* Mickiewicza. Naśladując formę wiersza i przejmując główny schemat kompozycyjny poematu, Swinarski przekształca go w sposób wskazujący na to, że parodia utworu Mickiewicza nie jest tu celem samym w sobie, lecz stanowi nośnik intencji satyrycznej, której obiekt jest natury pozaliterackiej. Sugeruje to już zapożyczone od Benedykta Hertza motto: „Minister pisarzowi usta zamknąć może, / Lecz, że ich nie otworzy, o to się założyć”, a początkowe partie utworu zawierają wyraźne sygnały pozwalające odbiorcy zorientować się, że tekst Swinarskiego, opublikowany w roku 1955, odnosi się do ówczesnej sytuacji polityczno-kulturalnej:

Kapliczka, wieczór
Starzec — Chór dziadów

CHÓR

Smutno wszędzie, goło wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

GUŚLARZ

(wchodzi)

Otwieram drzwi do kapliczki.
Wstępujcie, duszeczki czyściciele!
Podpisujemy umowę
I wypłacimy zaliczki,
Tylko żwawo, tylko śmiało!

STARZEC

Choć pieniędzy w kasie mało.

CHÓR

Jaśniej wszędzie, raźniej wszędzie.
Forsa będzie, forsa będzie!

STARZEC

Oto przyszedł guślarz nowy.
Dotychczas wyrabiał księgi
PIWem tuczony i tęgi;
Jak tamten — w sklepieniu beczkowy.

CHÓR

Węszy wszędzie, wietrzy wszędzie.
Zobaczymy, jaki będzie.

(Swinarski 1989: 8–9)

Dalsza lektura potwierdza wstępne rozpoznanie, że parodia Mickiewiczowskich *Dziadów*, nie jest tu wyłącznie formą bezinteresownej zabawy literackiej, ani tym bardziej nie ma na celu ukazania jakiś niedostatków wzorca. W tekście pojawiają się liczne odwołania do konkretnej rzeczywistości historycznej, a tytułowymi „dziadami” okazują się autorzy piszący dla teatru. W trakcie „obrzędu” przywołane zostają najpierw zjawy twórców reprezentujących lekką muzę, Stępnia i Gozdawy, których „dręczy [...] pustka i trwoga”, ponieważ została im „[z]amknięta do sceny droga”. Następnie pojawia się, ścigane przez „Chór postaci w pogoni za autorem” oraz duchy Bogusławskiego i Sulковского, widmo Brandstaettera — „sceny upiora”, cieszącego się, jak można wnosić ze słów Guślarza, przychylnością dotychczasowych władz: „Dźwigamy Pańskiego krzyż. / Na nic skargi i lament, / Gdy autor ma abonament.” (Swinarski 1989: 14). Po widmie Brandstaettera przybywają zaś „nieznane duchy” — zjawy Otwinowskiej i Stopkowej, które wedle wyroczni repertuarowej muszą jeszcze „[c]zekać z sztuką przez dwa roku”. Jako ostatnie pojawia się milczące widmo Szaniawskiego, któremu towarzyszy Muza w żalobie. Rozpoznawszy „mistrza”, Guślarz namawia go do współpracy:

Chociaż most i dwa teatry
Zburzyły ci wrogie wiatry,
Teraz atmosfera czystsza:
Bo już pisać pozwalają
Wszystkim, którzy talent mają.
Więc cię dziś w teatru bramy
Zapraszamy, zaklinamy.

[...]

Jubileusz ci urzędę.
Będą mowy i pieniądze.
Zaraz czeki wypiszemy
Na zaliczkę i tantiemy.

(Swinarski 1989: 19)

Widmo Szaniawskiego pozostaje milczące, nie odpowiada też na pytanie Guślarza o powody milczenia, co Starzec komentuje następująco: „Milczeć musi, trudna rada. / Zabronilem, więc nie gada” (Swinarski 1989: 20). Zarówno słowa Starca, jak i zamykająca utwór kwestia Chóru: „Poszedł i nie wziął zaliczki?... / Dziwy wszędzie – i w urzędzie. / Co to będzie, co to będzie?” (Swinarski 1989: 19), stanowią, jak sędzę czytelny sygnał, że utwór Swinarskiego jest krytyczny wobec polityki kulturalnej prowadzonej w Polsce w pierwszej połowie lat 50. Mamy tu oczywiście do czynienia z satyrą o silnym nacechowaniu ludycznym, a przy tym — ze względu na charakter obiektu, którym jest konkretna rzeczywistość polityczno-historyczna — już zdezaktualizowaną. Wyraźna ludyczność wytlumia wydźwięk satyryczny tekstu, co może skutkować niedostrzeżeniem przez odbiorcę intencji satyrycznej i odczytaniem go jako bezinteresownej zabawy literackiej. Ukierunkowanie intencji satyrycznej na rzeczywistość pozaliteracką, pozwala jednak moim zdaniem na jednoznaczne stwierdzenie, że *Dziady* Mickiewicza nie stanowią w utworze Swinarskiego obiektu krytyki.

W przypadku *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka status parodiowanego wzorca jest znacznie bardziej problematyczny niż u Swinarskiego. Zarówno charakter dyskusji prasowej, która toczyła się wokół sztuki tuż po jej wystawieniu w 1963 roku, jak i krytyczne oceny dramatu ze strony niektórych wybitnych krytyków, takich jak Andrzej Kijowski (1963: 105) czy Jan Błoński (1996: 201), wynikają, jak sądzę, z utrudniającego uchwycenie autorskiej intencji sposobu, w jaki Mroźek sfunkcjonalizował parodię. Komentując kampanię prasową wokół *Śmierci porucznika*, Małgorzata Sugiera, zauważa, że „krytycy niemal nie analizowali treści dramatu, całą energię skupiając na wytykaniu Mroźkowi niedostatków warsztatu dramatopisarskiego” i wskazuje na ideologiczno-polityczne tło całej dyskusji. Zaatakowano wówczas Mroźka ze wszystkich stron, dostało mu się bowiem nie tylko od zaściankowych patriotów i narodowców, ale nawet od „światłych intelektualistów jak Andrzej Kijowski. A wszyscy nie tyle czytali jego dramat, co używali go jako argumentu na poparcie swoich tez” (Sugiera 1997: 169). Zdaniem Sugier, *Śmierć porucznika* nie należy z pewnością do wybitnych dramatów Mrożka, nie jest jednak utworem pozbawionym „głębszego znaczenia”, chociaż dotarcie do niego nie jest łatwe. Zrozumienie sztuki wymaga bowiem dostrzeżenia, „że literacka zabawa w wyśmiewanie romantycznych mitów służy Mroźkowi w gruncie rzeczy jako historyczna maska aktualnych problemów” (Sugiera 1997: 174). Ovo „głębsze znaczenie” sztuki ujawnia się zdaniem badaczki właśnie w krytykowanym przez recenzentów i badaczy akcie II, w którym akcja „przenosi się zdecydowanie na płaszczyznę świadomości współczesnego widza” (Sugiera 1997: 173). W interpretacji Sugier, „Mroźek poszedł o krok dalej niż sprzecząc się o sens jego dramatu krytycy wszystkich politycznych obozów. Historyczną prawdą zmierzył mit, ale i jemu nie odmówił racji. Starł się przy tym tak uważa widza pokierować, by uwrażliwić go na podatność zarówno historii, jak mitu na ideologiczne manipulacje” (Sugiera 1997: 173–174).

Sugiera to bynajmniej nie pierwsza i nie jedyna interpretatorka *Śmierci porucznika*, wskazująca na fakt, iż dramat nie jest ani atakiem na wieszczą, ani rozprawą z jego dziełem. Zwracali już na to uwagę niektórzy uczestnicy wspomnianej dyskusji, która toczyła się na łamach prasy po wystawieniu dramatu (Jaszcz 1963: 4, Jabłonkówna 1964: 3). Takie rozpoznanie podkreślają również w swoich odczytaniach Aleksandra Okopień-Sławińska i Monika Kostaszuk. W podsumowaniu analizy stylizacyjno-parodystycznych zabiegów zastosowanych przez autora Okopień-Sławińska stwierdza, iż „[t]ylko nie przyjmując do wiadomości gatunkowej specyfiki utworu Mrożka, można uważać, że przez wprowadzenie postaci Orsona czy Poety wypowiedział się on na temat Ordona i Mickiewicza, aby zasugerować określoną ich ocenę, przewartościować dotychczasowe mniemania, odkryć nowe oblicze obu tych postaci, odbrązowić je, ośmieszyć... itp.” (Okopień-Sławińska 1967: 271). Według Kostaszuk zaś gra z absurdem, w którą Mroźek „wciąga [...] utwór Mickiewicza nie jest [...] walką z literacką kondycją polskiego romantyzmu ani tym bardziej z dziedziczną po nim tradycją kulturową. Wyraża jedynie bunt przeciw trywializowaniu tej tradycji i postępującej dewaluacji przyjętych przez nią wartości. Demaskuje obezwładniającą siłę narodowej dewocji i zdradliwy urok sztucznie preparowanych świętości” (Kostaszuk 1990: 107).

Jakkolwiek nie można odmówić trafności przywołanym powyżej odczytaniom odsłaniającym głębsze znaczenia *Śmierci porucznika*, spory interpretacyjne, jakie sztuka ta wywołała, świadczą moim zdaniem nie tylko o tym, że do sensów tych dociera się z trudem. Dowodzą również, że nie da się jednoznacznie stwierdzić, iż parodiowany wzorzec nie stanowi tu obiektu prześmiewczego ataku. Uniemożliwia to z jednej strony sposób, w jaki Mroźek

parodiuje utwory Mickiewicza, z drugiej zaś uczynienie poety jednym z bohaterów. Fabuła dramatu, składającego się z prologu i dwóch aktów, wywiedziona została z *Reduty Orzona*. Z poematu tego Mroźek nie tylko zapożycza postać porucznika Orsona, ale całe dosłownie cytowane frazy. Konstrukcja prologu, w którym zobrazowana w *Reducie Orzona* bitwa ukazywana jest z podwójnej perspektywy: Generała i Poety, zasadza się na ironicznej rekontekstualizacji fragmentów wiersza Mickiewicza, polegającej na konfrontacji języka poetyckiego z rzeczywistością przedstawioną i zderzeniu go z wojskowym żargonem. Zderzenie to jest źródłem silnego efektu komicznego, który może odwracać uwagę odbiorcy i utrudniać mu odczytanie sygnałów „poważnej” intencji, a co za tym idzie dostrzeżenie, „że już w prologu Mroźek, chwytając na pozór mit *in flagranti* [...], zarazem go od środka dekonstruuje” (Sugiera 1997: 172).

Komizm, uobecniający się bardzo wyraziście w prologu *Śmierci porucznika*, nie słabnie również w kolejnych częściach. Parodia nie jest jego jedynym nośnikiem, odgrywa jednak zasadniczą rolę w generowaniu efektów komicznych. Jak trafnie zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska, „*Śmierć porucznika* wiele zawdzięcza klimatowi sztubackiej twórczości” (1967: 271). Dobitnie świadczą o tym oparte na parodystycznej transformacji II cz. *Dziadów* Mickiewicza końcowe partie II aktu, w którym Poeta, przywołany przez Starca-Orsona, by zaświadczyć, że jest on wciąż żywy, pojawia się jako duch „złego pana”:

STARZEC Hej, ty, co z ciężkim duchem jesteś do tego padolu przykuty słów twoich łańcuchem z ciałem i duszą pospołu, choć cię anioł śmierci woła, z filologicznych katuszy żywot się wydrzeć nie zdoła. Gdy cierpisz karę tak srogą, ludzie też robią, co mogą, choć już dość zamętu mamy, wzywamy cię, zaklinamy...

[...]

GŁOS ZA SCENĄ Hej! Księgi moje, diabllice, o wy przeklęte żarłoki, opuście mnie choć na chwilę, odstępście choć na dwa kroki!

POETA [...] Dzieci! Nie znacie mnie, dzieci?

[...] Jam wasz klasyk, moje dzieci, przypomnijcie tylko sobie. Jak i dawniej, w waszej dobie, ledwo czytać gdy zaczniecie, już wam każą umieć w szkole moje księgi, myśl z nich luskać.

[...] Ach, zbyt ciężka ręka boska! Za to, że każde pacholę musi dzisiaj wypłuskać się w idei moich odmęcie, okropne cierpię męczarnie, bo taki jest nieba rozkaz.

CHÓR WYKOLEJONEJ MŁODZIEŻY Nie znałeś litości, panie!

JEDEN Z MŁODZIEŃCÓW Nie lubisz literatury! A pomnisz, jak raz w jesieni miałem wypracowanie o tym, jakich odcieni użyłeś w opisach przyrody?

[...]

JEDNA Z DZIEWCZĄT Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym, prawie dzieckiem, musiała umieć na pamięć pieśni twe filareckie?

[...] Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym wrócił żywy z mej wysadzonej reduty, tyś mówił, że nieprawdziwy, bo wiersz na mym zgonie osnuty?

[...] Uczniowie, hej! Uczennice! I my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka na sztuki, niechaj nagie sterczą kości! (*puszczają się w tany i szarpia Poetę*)

[...] Dalej, panowie i panie! Za mękę naszej nauki i my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka na sztuki, a kiedy klasyka nie stanie, szarpajmy jego sztuki, poema i wierszowanie, niechaj nagie świecą kości.

(Mroźek 1990b: 24)

Powyższy fragment unaocznia wyraźnie, że parodiując w sposób prześmiewczy utwory Mickiewicza, Mrożek daje niejako asumpt do uznania ich za obiekt krytyki. O tym, że nie byłoby zupełnie niezgodne z intencją autora, świadczyć może wyznanie poczynione przez Mrożka wiele lat po opublikowaniu *Śmierci porucznika*.

Jedną z naszych polskich słabości, a może nawet ukrytą przyczyną wielu naszych słabości jest funkcjonowanie (raczej dysfunkcjonowanie) w parze przeciwieństw ustanowionej w XIX wieku słowami poety: „Czucie i wiara” a „mędrca szkielko i oko”.

Jak każdy, kto otrzymał w drogę na świat polskie wyposażenie, męczyłem się w tym potrzasku. To było jak zadanie szkolne, którego nie umiałem rozwiązać. Za moją bezsilność mściłem się na wieszczu, który nam te parę przeciwieństw zadekretował, szargałem jego świętość. Ulżyło mi, ale tylko na chwilę i nie naprawdę. Wieszczowi oczywiście nie zaszkodziłem, bo jak, zresztą on niewinny. Miał swoje powody i okoliczności, jego prawo pisać, co pisał. Wcale nam nie kazał tego dekretu trzymać się niewolniczo, to myślny sami chcieli. Stroilem miny i grymasy jak chłopczyk, który źle się wprawdzie czuje w ubranku sprawionym przez rodziców, ale go nie zdejmuję, bo na inne i własne ubranko go nie stać. (Mrożek 1990a: 18)

Wypowiedź ta potwierdza trafność rozpoznania, że w *Śmierci porucznika* parodia poezji Mickiewicza podszyta jest ukierunkowaną na swój obiekt intencją krytyczną. Pozwala również zrozumieć, co zdecydowało o niejednoznacznym statusie sparodiowanego w dramacie wzorca Prześmiewczy charakter parodii, przesłaniający głębszy sens utworu, znajduje wytłumaczenie w tym, że Mrożek zaatakował w nim stereotypy, od których sam nie był wolny.

Jak wynika z powyższych analiz parodia, która ze względu na swój potencjał krytyczny jest bardzo często wykorzystywana w tekstach satyrycznych, może utrudniać uchwycenie intencji satyryka. W praktyce interpretacyjnej okazuje się bowiem, że nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorzec poddany został krytyce, czy też nie będąc jej obiektem służy tylko intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozajęzykowym. Problemy takie pojawić się mogą zwłaszcza w przypadku tekstów satyrycznych opartych na parodii utworów o wysokiej randze artystycznej, która niejako z założenia wyklucza je jako obiekt krytyki, sprzyjając uwyrażnieniu się ludycznej funkcji parodii. Wsuwająca się na plan pierwszy ludyczność może utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry, a nawet zupełnie przesłonić intencję satyryczną tekstu.

Bibliografia

- Błoński Jan (1996), *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Głowiński Michał (2000), *O intertekstualności* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków.
- Hutcheon Linda (1986), *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górską, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Jablónkówna Leonia (1964), *Nowe „Wyzwolenie” (w Krakowie i w Warszawie)*, „Teatr”, nr 1.
- Jaszc (Szczepański Jan Alfred) (1963), *Reduta Orsona*, „Trybuna Ludu”, nr 325.
- Kijowski Andrzej (1963), *Mrożek u raju bram*, „Dialog”, nr 5.
- Kostaszuk Monika (1990), *Sprawy poręcznika Ordona — ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXIII (1988).
- Mrożek Sławomir (1990a), *Małe prozy*, Oficyna Literacka, Kraków.
- (1990b), *Śmierć poręcznika* [w:] tegoż, *Dramaty*, Oficyna Literacka, Kraków.
- Nycz Ryszard (1995), *Tekstony świata. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1967), *Sławomir Mrożek: „Śmierć poręcznika”* [w:] *Czytamy utwory współczesne*, pod red. T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Simpson Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia.
- Sugiera Małgorzata (1997), *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Universitas, Kraków.
- Stępień Tomasz (1996), *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Swinarski Atrur Marya (1989), *Parodie*, wyd. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Streszczenie

Przedmiotem analizy w artykule jest relacja między parodią i satyrą. Odwołując się do, zaproponowanej przez Paula Simpsona w *On the Discourse of Satire*, koncepcji satyry jako praktyki dyskursywnej, autorka wskazuje na przyczyny nieporozumień interpretacyjnych wynikających z zastosowania parodii w tekście satyrycznym. Jej zdaniem parodia utrudnia identyfikację intencji satyrycznej, zwłaszcza wtedy, gdy obiektem parodii jest tekst literacki o wysokich walorach artystycznych. W niektórych przypadkach niemożliwe okazuje się jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany tekst służy jedynie satyrycznemu ukazaniu pewnych aspektów rzeczywistości pozaliterackiej, czy jest również obiektem krytyki.

AGNIESZKA GAJEWSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

Parodie, pastisze i recykling w prozie Stanisława Lema

Parody, pastiche and recycling in Stanislaw Lem's prose

Abstract

The article analyzes ways in which Stanislaw Lem's short stories collected in *Sesam i inne opowiadania* [*Sesame and Other Stories*] (first published in 1954) are a parody and satire on the imperialistic policies of both the USA and the Soviet Union. Parody and satire are discussed against a comparative background of specific examples of contemporary Polish and foreign literary works and with reference to the findings of Polish and international literary studies. As a result, the author postulates in the article that new politically subversive meanings of the stories unravel. Another issue considered in the analysis is Lem's dexterous play with censorship by means of irony and parody (especially by hyperbolizing) thanks to which Polish censorship completely failed to decipher this double-dealing. The author comes to the conclusion that the criticism of imperial politics of the US in Lem's short stories in question turns out to be a critique of the cold war politics of the Soviet Union as well.

* Zakład Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: Agnieszka.Gajewska@amu.edu.pl

Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki,
przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/B/HS2/03481.

Powtarzanie w twórczości artystycznej fragmentów utworów już wcześniej opublikowanych odsłania skomplikowaną strukturę wzajemnych tekstowych powiązań, które znacznie przekraczają ramy takich pojęć, jak autoplagiat czy intertekstualność. Autocytaty w przypadku pisarstwa Stanisława Lema pełnią szczególną rolę, ponieważ twórczość beletrystyczna autora *Solaris* przypada w całości na okres funkcjonowania w Polsce urzędowej cenzury. Polityczny nadzór nad pisarstwem sprzyjał wykorzystywaniu całego wachlarza możliwości tkwiących w pastiszach, parodiach i trawestacjach. W utworach prozatorskich Lem powracał zarówno do swoich wcześniejszych pomysłów, jak i przekształcał gatunki oraz style porzucone w literackiej ewolucji. Niektóre z konwencji pisarz realizował z przesadną dokładnością, co wywoływało efekt parodystyczny; widoczne jest to zwłaszcza w przypadku kryminału, powiastki filozoficznej, bajki oraz... prozy produkcyjnej i antyimperialistycznej. Podobnie jak w mitach, poszczególne warianty fabularne w jego prozie funkcjonują w kilku odmianach, pozbawiając mocy każdą próbę ich hierarchizacji.

Z uwagi na to, że niezwykle trudno zaprezentować całe spektrum powtórzeń w prozie Stanisława Lema w jednym artykule, zdecydowałam się przedstawić mechanizmy gier fabularnych w jego twórczości przez pryzmat opublikowanego w 1954 roku tomu opowiadań zatytułowanego *Seżam*. Autor nie zgadzał się na jego wznowienie po odwilży, wskazując, że (oprócz tekstu o podróżach gwiazdowych Tichego) jest on zbyt uwikłany w socrealistyczną poetykę, dydaktyczny i słaby literacko (Orliński 2007: 194–196). Moja interpretacja nie ma charakteru rozliczeniowego, chciałabym bowiem zwrócić uwagę na obecność w tym tomie pomysłów na późniejsze powieści Lema, których załączki dostrzec można właśnie w tych siedmiu, składających się na *Seżam*, opowiadaniach oraz wskazać, że realizując model opowiadań socrealistycznych i antyimperialistycznych bardzo dokładnie, autor sparodiował socrealistyczną konwencję. Tym samym zbiór Lema można dołączyć do listy utworów, w których pojawiają się pierwsze symptomy „odwilży” (zob. Smulski 1995: 3–26), nie można przy tym zapomnieć, że cenzura nie zgłosiła w przypadku tego tomu zastrzeżeń¹ (Budrowska 2009: 172–174).

Wybór *Seżamu* ma znacznie także w kontekście historycznoliterackim, ponieważ fragment jednego z opowiadań z tego zbioru został powtórzony w *Fiasku*, czyli w ostatniej powieści fabularnej pisarza. Tym samym Lem zastosował w swojej twórczości klamrę, która

¹ Dziękuję Profesorowi Jerzemu Smulskiemu za cenne wskazówki dotyczące głównych problemów prozy pisanej w okresie stalinowskim.

spina jego wczesny dorobek z twórczością dojrzałą. Ponieważ jednak zmienił w *Fiasku* puente tego fragmentu, na tym przykładzie można byłoby pokazać ważne modyfikacje, jakie na przestrzeni prawie 40 lat drogi twórczej zaszły w jego postawie artystycznej.

*

Tom *Sezam* otwiera utwór zatytułowany od nazwisk dwóch protagonistów *Topolny i Czwartek*. To opowiadanie można uznać za dobrze zrealizowaną opowieść socrealistyczną. Zgodnie z wyznacznikami prozy produkcyjnej akcja utworu dzieje się w zakładzie pracy i dotyczy losów protagonistów zaangażowanych w poszukiwanie nowych rozwiązań technologicznych. Topolny to postać pozytywna, typowy pracownik z awansu społecznego. Czwartek natomiast jest przekonany o własnej wyjątkowości i w związku z tym szybko traci uznanie szefa — profesora Siolly. Postaci zwracają się do siebie *per* „wy”, a w tle widzimy odbudowaną Warszawę z Pałacem Kultury i Nauki (budowa zakończyła się dopiero w lipcu 1955 roku, czyli rok po pierwszym wydaniu książki), a nawet autostradę północ-południe i smukłe wieżowce. W opowiadaniu odnaleźć też można aluzje do działań imperialistów amerykańskich, którzy chcą zniszczyć ustrój socjalistyczny. W tym ujęciu utwór wiernie realizuje gatunkowe wyznaczniki. Akcja utworu dzieje się jednak w nietypowym jak na prozę produkcyjną zakładzie pracy — Instytucie Chemii Jądrowej PAN i UW. Lem ponownie wyprzedził fakty, gdyż ustawa prezydium rządu umożliwiająca otwarcie Instytutu została podpisana przez Józefa Cyrankiewicza dopiero 4 czerwca 1955 roku². O ile zwykle w produkcyniakach realizacje planu sześcioletniego odzwierciedlały stan zniszczeń powojennej Polski i jej ekonomiczne możliwości (por. Brzóstowicz-Klajn i Tomasiak 2004: 195–200), o tyle umieszczenie Polski w centrum badań jądrowych i przypisanie jej jednego z największych na świecie kosmotronów, wykpiwa ambicje władz. Na tym nie kończą się jednak zabiegi hiperbolizacyjne. Kosmotron to akcelerator cząsteczek, który po raz pierwszy opracowano w Brookhaven National Laboratory, a maszyna osiągnęła pełną moc w 1953 roku³. Nie wnikając nawet w szczegóły fizycznych dowodów, łatwo odtworzyć zasadę stosowaną przez autora w opowiadaniu o dwóch asystentach Instytutu Jądrowego: Lem czytał w tym czasie zachodnie periodyki naukowe, a prezentowane tam najnowsze odkrycia przedstawiał jako odkrycia bloku wschodniego. Efekt komiczny uzyskał poprzez zastosowanie politycznych rozsad i przesadną pochwałę polskiego rozwoju technologicznego: omijając dwa imperia i logikę zimnowojenną, umieścił bowiem najnowsze technologie w zniszczonej Warszawie, na przekór gospodarczej zapaści w Polsce oraz polityce ZSRR, uniemożliwiającej wyprzedzenie wielkiego brata i zakwestionowanie jego wiodącej roli w przemyśle. Świat kreowany w opowiadaniu jest na wskroś idealny, pełen optymizmu i sukcesów, a ta przesada nabiera charakteru parodii, widocznej zwłaszcza wtedy, gdy polscy naukowcy omawiają odkrycia uczonych z drugiej strony żelaznej kurtyny: „Zresztą — zauważył aspirant Sikorka — gdyby był choć najbledszy cień nadziei [na odkrycie nowego rodzaju energii — dopisek A.G.], Amerykanie niczego by nie opublikowali. Wiadomo przecie, jaką potworną mają cenzurę” (Lem 1954: 12).

² Na temat historii Instytutu Badań Jądrowych: http://www.neutrony.nuclear.pl/05/N05_05.htm.

³ Na temat historii Brookhaven National Laboratory zob. *A History of Leadership in Particle Accelerator Design* [online] <http://www.bnl.gov/about/history/accelerators.php>.

I choć Ameryka doby makkartyzmu wydaje się równie opresyjna, jak Polska pod wpływem politycznym ZSRR (por. Lorence 1999), jest to także aluzja do nieustannych potyczek Lema od końca lat 40. z Głównym Urzędem Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk⁴. Stosowana inwersja związana z konfrontacją z zachodnim światem pozwala pokazać wiele wad ustroju socjalistycznego: brak technologii i kadr naukowych⁵, cenzurę, ale służy także temu, by obnażyć imperialną przemoc obu stron — i Stanów Zjednoczonych, i ZSRR. W całej twórczości Lema odnaleźć można krytyczną ocenę politycznego uwikłania nauki w Stanach Zjednoczonych, głównie ze względu na to, że w amerykańskich placówkach naukowych zatrudniono nazistowskich uczonych (por. Hunt 1985: 16–24), a odkrycia naukowe podporządkowane zostały mechanizmom wolnego rynku.

Rysy na dobrej opowieści produkcyjnej pojawiają się już przy prezentacji postaci, na przykład Topolnego. Protagonista przedstawiony został raz jako człowiek z „protezą charakteru”, raz jako „nowy człowiek” — bezwzględny poszukiwacz rozwiązań dla skomplikowanych problemów teoretycznych. O tym — pozytywnym bohaterze — przełożony profesor Siollo powie: „Jego ojciec owce pasał, a jemu, tylko patrzeć, pomniki będą stawiać. Oczywiście ma jak dziewczyna. Nigdy nie myślałem, że z takimi oczami można... chociaż to głupio” (Lem 1954: 29). „Anty-postępowa” uwaga oraz mizoginizm tej wypowiedzi to osobna kwestia, w tym miejscu warto jednak zwrócić uwagę na to, że dyrektorem polskiej placówki jądrowej jest profesor, którego nazwisko (mimo podwojenia litery „l”) oznacza dawne osiedle wiejskie, w mniej życzliwej lekturze jest natomiast anagramem wyrazu „osioł”.

W tym pierwszym opowiadaniu zbioru pojawiają się także tematy ważne dla dwóch późniejszych powieści Lema, utworów, które już wkrótce przyniosą mu sławę i uznanie. Jeden z epizodów dotyczy bowiem paradoksu czasowego Einsteina, czyli zasady względności czasu podczas podróży w kosmosie. Problem ten jeden z protagonistów wyjaśnił na przykładzie bliźniąt: jedno z nich zostaje wysłane w kosmos, a po powrocie jest w innym wieku niż brat. Ten krótki fragment rozwinięty zostanie przez Lema w powieść *Powrót z gwiazd* z 1960 roku. Drugi epizod dotyczy awarii magnesów i lewitujących w gabinecie Czwartka japońskich przedmiotów. Jeden z nich uderza protagonistę w spłot słoneczny, a uczony zastanawia się, czy prawdziwe są wierzenia Wschodu, które umieszczają w tym miejscu ludzkiego ciała energię czerpaną z „mózgu brzuszego”. Spłot słoneczny to po łacinie: *plexus solaris*. Jeśli wziąć pod uwagę, że właśnie tam umiejscawiano „nieświadome”, to historia fantomów w powieści *Solaris*, pisanej na przełomie 1959 i 1960 roku, wydaje się zyskiwać interesujący kontekst.

Interpretacja drugiego opowiadania tomu *Sezam* zatytułowanego *Kryształowa kula* jest bardziej złożona, z uwagi na model kompozycji szkatułkowej. Fragment tego opowiadania zostanie powtórzony wiele lat później w *Fiasku*. Bajka o Afryce umieszczona w centralnej części opowiadania dotyczy tajemniczego miasta termitów i pustoszących ziemię mrówek, o których krążą przerażające afrykańskie legendy. Jeden z naukowców postanawia zbadać miasto termitów, a ostatecznie wydziera z centralnego kopca tajemniczy kamień, podpalając całe owadzie osiedle i zostawiając za sobą zgłiszczca. Opowieść powtórzona w *Fiasku* urywa

⁴ Dotyczy to nie tylko zmagania z cenzurą o wydanie *Szpitala Przemienienia* — Por. Budrowska 2008: 191–198; Budrowska 2009: 148–168.

⁵ W niedawno odnalezionej jednoaktowej satyrze na stalinizm Lem już jawnie kpi ze szpiegostwa przemysłowego ZSRR, wysyłając Dementija Psychowa Bartułyctimuszenko do Ameryki, by „podglądnał imperialistyczno-kosmopolityczne metody robienia sody kiszzonej” (Lem, *Korzenie — drama wieloaktowe* [online] <http://solaris.lm.pl/home/aktualia/353-korzenie-drama-wieloaktowe>).

się dramatycznie w momencie, gdy protagoniści chcą zobaczyć kamień obdarzony tajemniczą mocą przyciągania owadów, jednak sejf okazuje się pusty.

W tomie *Sezam* opowieść poświęcona termitom ma bardziej rozbudowaną fabułę i ciąg dalszy, a sejf wcale nie jest pusty. Opowiadanie odtwarza zimnowojenną logikę rywalizacji dwóch wrogich obozów politycznych i dotyczy afery szpiegowskiej, w którą uwikłani są amerykańscy naukowcy, pracujący nad bronią biologiczną, ukrytą w owadach. Pracują nad technologią pozwalającą przenosić bakterie w ciałach insektów, dzięki czemu Amerykanie chcą wywołać niegasnące źródło epidemii w Azji. Oczywiście jest to aluzja do PRL-owskiej propagandy, dotyczącej stonki ziemniaczanej, którą w latach pięćdziesiątych zajmowała się nawet bezpieka⁶. By pomyślnie zakończyć zadanie powierzone naukowcom przez wojsko, potrzebują oni jeszcze ustaleń dotyczących „psychologii owadów” i w związku z tym zamierzają szpiegować francuskiego naukowca Chardina. Zwerbowany przez armię amerykańską doktor Wheland podejmuje się wyludzić informacje od Chardina i udaje się do jego strzeżonej posesji, a entomolog opowiada mu właśnie historię o mieście termitów i odnalezieniu kryształowej kuli, która przyciąga owady, bajkę, którą prawie trzydzieści lat później jeden z kosmonautów czyta przed snem w *Fiasku*. Jednak wymyślona na poczekaniu przez francuskiego uczonego opowieść w *Sezamie* służy wyłącznie zdemaskowaniu agenta i ma wydźwięk dydaktyczno-moralny. Nieoczekiwanie w tym opowiadaniu, którego pierwsza część dotyczy podboju hiszpańskich konkwistadorów, chcących przejąć złoto Indian, a druga — podboju Afryki, pojawia się, zaraz po zdemaskowaniu agenta, historia o Zagładzie Żydów:

Znałem trzynastoletniego chłopca, który był największą nadzieją muzyki francuskiej. [...] Chłopiec ten dostał się w roku 1943 do obozu koncentracyjnego Gross Rosen i w krótkim czasie opadł zupełnie z sił. Słabych i chorych więźniów zabijano. Razem z partią innych dostał się przed lekarza — esesowca. W najgłębszej trwodze upadł przed nim na kolana. Esesowiec zdawał się wahać. Chłopiec krzyczał o litość. W krzyku otworzył usta. Zablysnął w nim złoty ząb. W tym momencie esesowiec odkrył jego wartość. Los chłopca był przypieczętowany. (Lem 1954: 82)

Mimo zawiloci politycznych i atrakcyjnej formy afery szpiegowskiej to złoty ząb żydowskiego chłopca stanowi główny temat opowiadania *Kryształowa kula*, do niego prowadzi historia o wyprawie do indiańskiej pieczary pełnej złota, której słucha Wheland zanim podejmie się szpiegowania, to jego dotyczy bajka o termitach, którym trzeba wyrzeć z samego serca miasta ich skarb, zabijając je przy tym. W tym antyimperialistycznym opowiadaniu udaje się Lemowi przekroczyć cenzurálny zakaz, dotyczący pisania o niedawno zakończonej wojnie. Temat wojny i Zagłady był bowiem konsekwentnie eliminowany ze sztuki socrealistycznej, a pojawienie się tych wątków w twórczości literackiej i malarskiej pod koniec okresu stalinowskiego zapowiadało odwilż (Smulski 1995: 24; Fik 1996: 236).

Jednak *Kryształowa kula* zawiera także jasno zarysowaną problematykę polityczną. General amerykański chce przy pomocy owadów stworzyć „niegasnące źródło epidemii w Azji”, której ofiarą będzie „koreański wieśniak”, co w sposób jednoznaczny nawiązuje do wojny koreańskiej zakończonej w lipcu 1953 roku, podczas której zginęły 4 miliony ludzi. W czasie rozmowy generala z uczyonym kierującym zespołem produkującym broń biologiczną, padają takie oto słowa:

⁶ Departament IV Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego traktował brak działań służących zwalczaniu stonki ziemniaczanej jako sabotaż polityczny i jasno wskazywał, że stonka została zrzucona na terytorium Polski przez wywiad amerykański. Zob. na ten temat wytyczne ministerstwa z 1951 roku: Archiwum IPN, sygn. IPN BU 01225/118.

— Więc, panie generale, poznanie wyników Chardina miałoby dla nas wielkie znaczenie. Bardzo wielkie. Nawet te ogólnikowe dane, które opublikował, pozwalają liczyć na 70... ba, co mówię, na 80 procent śmiertelności, wśród dzieci, być może, do stu procent nawet.

— Marzyciel z pana — przerwał general nieco sceptycznie. (Lem 1954: 49)

Mimo ideologicznego zakorzenienia w poetyce socrealistycznej Lem odważnie krytykował więc stosunki międzynarodowe, wskazując na produkcję broni biologicznej, której po II wojnie światowej nie zaprzestały USA i ZSRR (por. Endicott, Hagerman, 1998). Krytykując wyścig zbrojeń, autor *Czasu nieutraconego* porusza się w ramach dozwolonych przez cenzurę, ponieważ umiejscowił akcję opowiadań w świecie zachodnim, a mimo to — opisując imperialną politykę Amerykanów — wskazywał na najbardziej drażliwe kwestie polityki stalinowskiej. Problematyka ta wyraźnie zaznaczona została także w dwóch kolejnych opowiadaniach.

Tytułowy *Sezam* to opowieść o największym mózgu elektronowym w kraju, bardziej złożonym niż (i tu dostrzegam również ironię) — pierwsze tego typu maszyny skonstruowane w USA — Eniaki (Electronic Numerical Integrator and Computer). W 1954 roku pisanie o „elektrycznym myśleniu” w czasie gdy trwa stalinowska propaganda skierowana przeciwko cybernetyce (określanej jako „reakcyjna pseudo-nauka”), wymagało dużej odwagi i starannego dobierania przykładów⁷. Opowiadanie *Sezam* wyjaśnia zasady działania maszyny oraz to, że nie może ona odpowiedzieć na pytanie, na które odpowiedzi nie zna współczesna nauka. Lem musi w tym miejscu przywołać stanowisko obowiązujące w ówczesnej propagandzie stalinowskiej, według której nie można porównywać działania maszyny liczącej do mózgu ludzkiego (por. Gerovitch 2001: 555). Jednocześnie bohater opowiadania, naukowiec wprowadzający młodszego kolegę w arkana cybernetyki, podkreśla, że SEZAM (Stacjonarny Elektronowy Zespół Automatów Matematycznych) to więcej niż maszyna licząca i porównuje jej funkcjonowanie do ośrodkowego układu nerwowego zwierząt, tym samym wskazując na analogię z żywymi organizmami, unika natomiast zabronionych przez cenzurę porównań z ludzkim mózgiem. Jednak to zestawienie zbliża opowiadanie Lema do tez zawartych w słynnej książce *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie* Norberta Wienera⁸, ówczesnego największego wroga stalinowskiej nauki. Było to możliwe głównie dlatego, że stalinowscy krytycy i cenzorzy nie znali prac uczonego, a jego pomysły badawcze rekonstruowali głównie z publikacji, ukazujących się w magazynach popularyzujących naukę (por. Gerovitch 2001: 559).

Tytułowe opowiadanie zbioru w pewnym stopniu stanowi pierwowzór powieści *Golem XIV*⁹. Oba teksty łączy podobna sceneria: do maszyny zgłaszają się ludzie z pytaniami, dotyczącymi funkcjonowania świata, a maszyna — tak w *Golemie XIV*, jak i w *Sezamie* — udziela odpowiedzi głosowych. Gorzka wymowa *Golema XIV* różni się w sposób znaczący od optyzmu i dydaktyzmu *Sezamu*, zyskując poprzez tytuł dodatkowy, kabalistyczny, więc i demo-

⁷ Jednocześnie władze radzieckie w ramach wyścigu zbrojeń wspierały powstanie maszyn cybernetycznych, znajdując dla nich zastosowanie militarne. W Kijowie w 1951 roku zbudowano Small Electronic Calculating Machine (*Malaia elektronnaia schetnaia mashina*, w skrócie MESM), który był pierwszym radzieckim komputerem (Gerovitch 2001: 555–556).

⁸ Norbert Wiener był co prawda twórcą cybernetyki, jednak po zakończeniu II wojny protestował przeciwko wykorzystywaniu tej nauki do wyścigu zbrojeń, w związku z czym został odsunięty od naukowego przemysłu cybernetycznego sponsorowanego przez armię USA (Barbrook 2009: 64, 66, 82).

⁹ Na tę analogię zwraca także Wojciech Orliński (2007: 195).

nologiczny, kontekst. Nad *Golemem* autor pracował długie lata, od 1972 do 1980 roku¹⁰, wtedy to ledwie zarysowany w *Sezamie* pomysł, w zamyśle broniący cybernetyki jako nauki, przerosł się w rozbudowaną krytykę ograniczeń poznawczych ludzkiego umysłu.

Opowiadanie *Sezam* zawiera także wątki autobiograficzne i autoironiczne. W opowiadaniu protagonista prosi profesora o wyjaśnienie działania maszyny liczącej. Uczony opowiada mu historię studenta piszącego pracę dyplomową, który postanowił zapytać SEZAM o to, jak wyleczyć raka, i to mimo ostrzeżeń profesora, który cierpliwie tłumaczył, że automat nie odpowie na to pytanie, gdyż współcześnie dostępne dane medyczne nie pozwalają na skonstruowanie przekonującego wyjaśnienia. Ten problem — przyczyny powstawania nowotworów — zajmował Lema podczas studiów medycznych, które rozpoczął we Lwowie, a ukończył w Krakowie. Autobiograficzna aluzja do piszącego pracę dyplomową studenta, który tonie w tomach poświęconych statystykom medycznym, stanowi autoironiczną aluzję do pracy dyplomowej Lema, zatytułowanej *Etiologia nowotworów*, opublikowanej w 1947 roku w „Polskim Tygodniku Lekarskim” (Lem 1947).

Jednak najbardziej politycznie wywrotowe w całym zbiorze jest antyimperialistyczne opowiadanie zatytułowane *Electronic Subversive Ideas Detector*, na które w znacznej mierze składa się wykład profesora Elmera B. Colemana, kierującego Federal Loyalty Research Center. Profesor informuje słuchających inżynierów o skonstruowaniu idealnej maszyny służącej do przesłuchań, która miałaby wykrywać wszelkie akty niełojalności obywateli wobec państwa amerykańskiego. Maszyna samodzielnie wybiera kwestionariusz przesłuchania spośród 3265 pytań, a w razie konieczności skłonna jest zadać je wszystkie, może więc prowadzić przesłuchanie bez przerwy. Przesłuchanie ma na celu udowodnienie nie tyle czynów wywrotowych, co myśli i zamiarów, które świadczyłyby o braku obywatelskiej lojalności w stosunku do państwa¹¹. Fabuła opowiadania jest dość prosta: profesor Coleman zachwala elektroniczny system, wyjaśniając, że taka kombinacja pytań, którą opracowali naukowcy, umożliwi wykrycie i skazanie wszystkich niełojalnych obywateli. Po wykładzie podczas bankietu Coleman upija się, a trzeźwiejąc na drugi dzień, zaczyna rozumieć, że znalazł się w więzieniu. Mechaniczna Temida rozpoczyna przesłuchanie, a kierownik badań nad lojalnością, zostaje oskarżony o jej brak i wsadzony do więzienia.

Opowiadanie to opiera się więc na założeniu, że cybernetykę da się wykorzystać do inżynierii społecznej. Ten typ myślenia o cybernetyce rozwinął się tak w Stanach Zjednoczonych, jak i w Związku Radzieckim. Z tego też powodu uważam, że jest to najbardziej odważne opowiadanie Lema w tym tomie. Posługując się prostym odwróceniem miejsc, Lem publikuje w 1954 roku taki oto fragment:

towarzystwo ogarnął nastrój jakiejś nieokreślonej melancholii; rozmowa toczyła się nadal, ale prowadzona bardziej ściszymi głosami. Mówiono o badaniach lojalności, cytowano wypadki złamania kariery młodych, świetnie się zapowiadających uczonych, wspomniano sędziwych profesorów relegowanych z pracowni uniwersyteckich za jedno nieogłędne słowo, przypomniano znane nazwiska ludzi, którzy złośliwym oskarżeniom, często anonimowym, zawdzięczali ruinę ekonomiczną i moralną. Każdy z obecnych miał do opowiedzenia autentyczną przygodę bliskiego znajomego czy kolegi. (Lem 1954: 111–112)

¹⁰ Ustalenie dokładnych dat pisania utworów było możliwe dzięki uprzejmości Barbary i Tomasza Lemów.

¹¹ Można pomyśleć, że jest to nawiązanie do prozy Phillipa K. Dicka, *Minority Report* (polski tytuł *Raport mniejszości*), jednak powieść ta powstała dopiero w styczniu 1956 roku.

Zanim nastąpi ten przejmujący opis rekapitulujący przebieg (także) stalinowskich procesów sądowych i denuncjacji, wielokrotnie powtarzany jest zwrot fatyczny, zapisany po polsku: ‘dżentelmeni’. Słowo to ma uprawdopodobnić, że opowiadanie dotyczy USA, ale jego natrzczywe powtarzanie w trakcie wykładu dla inżynierów wskazuje na ironiczną grę. Profesor powinien przecież mówić ‘panowie’, tymczasem z uporem używa słowa ‘dżentelmeni’, jak w przemówieniach partyjnych i na zebraniach Związku Literatów używano zwrotu ‘towarzysze’. Proza antyimperialistyczna umożliwiała więc odtworzenie mechanizmów władzy także po tej stronie żelaznej kurtyny. Podsycanie lęku przed atakiem drugiej strony służyło bowiem przede wszystkim dyscyplinowaniu własnych obywateli. Trafnie podsumował ten problem Richard Barbrook: „choć próbowano sprzedać wizerunek zimnej wojny jako zmagania z wrogiem z zewnątrz, tak naprawdę zimna wojna była przede wszystkim wymierzona w oponentów wewnętrznych” (Barbrook 2009: 102). Opowiadanie Lema obnaża właśnie tę, tak skrętnie skrywaną przez propagandę, prawidłowość.

Dwa kolejne opowiadania to rozrachunki z religią, a zwłaszcza z instytucją Kościoła oraz satyra polityczna na przestępstwa popełniane przez członków rządów, mężów zaufania, przedsiębiorców i senatorów w USA. Opowiadanie *Klient Pana Boga* to parodia bajki o bogaczu, który czuje skruchę i chce zadośćuczynić swoim podłym postępkom. Drugie opowiadanie zatytułowane *Hormon Agatotropiny* rozwinięte ten wątek, parodiując z kolei opowieści o kolonialnych podbojach. Oba utwory odnoszą się do ciemnych kart historii Kościoła, czyli wspierania handlu niewolnikami i apartheidu, a także do pomocy Kościoła w przetrzucie nazistów do Ameryki Południowej (por. Madigan 2011). Opowiadanie *Hormon Agatotropiny* to satyra polityczna na apoteozę przemocy kolonialnej wyrażaną przez przywódców USA, a zwłaszcza na senatora McCarthy’ego, tak scharakteryzowanego we śnie sekretarza stanu: „słynny przewodniczący komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej, piewca lynchu, przyjaciel znakomitych faszystów” (Lem 1954: 166). W utworze tym powraca więc znowu zakazany przez cenzurę temat wojny i faszystów, tym razem jest to aluzja do procesu sądowego w sprawie Masakry w Malmedy, zbrodni wojennej popełnionej przez Waffen-SS w grudniu 1944 roku na terenie Belgii. McCarthy lobbował wtedy za zamianą kary śmierci dla 43 oskarżonych na karę dożywotniego więzienia (por. Weingartner 1979). W obu tych opowiadaniach widoczne są wątki łączące imperializm amerykański oraz Kościół ze wspieraniem faszyzmu i utrudnianiem rozliczeń popełnionych zbrodni wojennych.

Ostatnią część cyklu *Sezum* stanowią *Dzienniki gwiazdowe Ijona Tichego*, które wielokrotnie wznawiane, uzupełniane i modyfikowane Lem pisał od 1953 do 1970 roku. W *Sezumie* po raz pierwszy ukazała się przedmowa, która otwiera także ostatnią edycję *Dzienników gwiazdowych*, jak i podróże 22, 23, 24, 25 i 26 (tylko ta ostatnia podróż została usunięta z tomu *Dzienników gwiazdowych*). Podróże Tichego parodiują zarówno konkretne utwory literackie, jak i określone konwencje, co zostało szczegółowo opisane przez Jerzego Jarzębskiego¹² (2008: 360). Uwagę zwraca jednak to, że zbiór opowiadań socrealistycznych kończą wyraźne groteskowe utwory, co pozwala interpretować cały tom przez pryzmat ironicznego dystansu, tak trudnego do wykrycia przez cenzurę. Opowiadania Lema można więc wpisywać nie tyle w zestaw tekstów, które uległy socrealistycznej poetyce, ale uwzględnić w wykazie parodystycznych opowieści antyimperialistycznych i produkcyjnych, zwracając uwagę na wpisany w nie wyraźny protest przeciwko zimnowojennemu wyścigowi zbrojeń i kpinę z propagandowych przechwałek.

¹² Por. także Dajnowski 2005.

Bibliografia

- Barbrook Richard (2009), *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*, przeł. J. Dzierżganowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa.
- Brenner Alfred E. (1996), *The Computing Revolution and the Physics Community*, „Physics Today”, Vol. 49, issue 10.
- Brzostowicz-Klajn Monika, Tomasik Wojciech (2004), *Planu sześcioletniego temat* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Universitas, Kraków.
- Budrowska Kamila (2008), „Wywiad i atomy”. O niepublikowanym zbiorze opowiadań Stanisława Lema, „Pamiętnik Literacki”, nr 2.
- Budrowska Kamila (2009), *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Dajnowski Maciej (2005), *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Endicott Stephen, Hagerman Edward (1998), *The United States and Biological Warfare: Secrets from the Early Cold War and Korea*, Indiana UP, Bloomington.
- Fik Marta (1996), *Kultura polska 1944–1956* [w:] *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn, Editions Spotkania, Warszawa.
- Gerovitch Slava (2001), „Russian Scandals”: *Soviet Readings of American Cybernetics in the Early Years of the Cold War*, „The Russian Review” 60 (October).
- Hunt Linda (1985), *U.S. cover-up of Nazi scientists*, „Bulletin of the Atomic Scientists”, Vol. 41, issue 4.
- Lem Stanisław (1947), *Etiologia nowotworów*, Lekarski Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa.
- (1954), *Sezam*, wyd. I, Iskry, Warszawa.
- [b.r.], *Korzenie — drama wieloaktowe* [online] <http://solaris.lem.pl/home/aktualia/353-korzenie-drama-wieloaktowe>.
- Lorence James J. (1999), *The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in the American Cold War*, University of New Mexico Press.
- Jarzębski Jerzy (2008), *Spór między Münchhausenem a Guliwerem* [w:] Lem Stanisław, *Dzienniki gwiazdowe, Dzieła*, t. I, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa.
- Madigan Kevin J. (2011), *How The Catholic Church Sheltered Nazi War Criminals*, „Commentary”, Vol. 132, issue 5.
- Orliński Wojciech (2007), *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Smulski Jerzy (1995), *Pęknięcie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- (2002), *Od Szezęcina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Thomas Dominic (2006), *Intertextuality, Plagiarism, and Recycling in Ousmane Sembene's „Le docker noir” („Black Docker”)*, „Research in African Literatures”, Vol. 37, No. 1 (Spring 2006).
- Weingartner James J. (1979) *Crossroads of Death: The Story of the Malmedy Massacre and Trial*, University of California Press, Oakland.

Streszczenie

Artykuł dotyczy pierwszego opublikowanego zbioru opowiadań Stanisława Lema, zatytułowanego *Sezum* z 1954 roku. Szczegółowa interpretacja cyklu skupia się na przedstawieniu strategii pisarskich stosowanych przez Lema, które umożliwiły sparodiowanie prozy produkcyjnej i antyimperialistycznej jeszcze w czasach stalinowskich. Autorka artykułu wskazała przy tym na politycznie wywrotowe znaczenie *Sezamu*, umieszczając zbiór wśród utworów zapowiadających odwilż. Ponadto w interpretacji opisane zostały środki stylistyczne (m.in. hiperbola) umożliwiające podjęcie gry z cenzurą, która nie dostrzegła w tym pierwszym zbiorze opowiadań ironicznego dystansu. Artykuł dowodzi, że krytyka imperialnej polityki USA w krótkich opowiadaniach Lema stała się jednocześnie krytyką zimnowojennej polityki ZSRR.

Stanisław Lem, *Sezum i inne opowiadania*, proza produkcyjna, proza antyimperialistyczna, socrealizm, odwilż, parodia

MAŁGORZATA LEYKO
Uniwersytet Łódzki*

Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania

Theatre as the art of (system) rewriting

Abstract

The text in the theatre is a specific rationale. There is no encoded interpretation behind it, thus each staging of the same text that translates the initial project into other theatre means of expression must appear to be like writing the text again, with different accents, meanings, etc. The paper is concerned with situations when the text is subject to some changes which are forced by the system. On the one hand, it relates to systems which are external towards the theatre — the system of political power and censorship, on the other hand, it concerns the complex impact of systems whose element is the theatre in a given aesthetic situation, defined i.a. by theatre organisation, aesthetic convention, the viewer's perceptive capacity. That issue will be presented by example of the national German theatre at the end of the 18th century and compared with the corresponding phase of the development of the Polish theatre.

* Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: malgorzataleyko@hotmail.com

Różnorodne sposoby przetwarzania autorskiego tekstu w teatrze ująć można przywołanymi przez Dobrochnę Ratajczakową słowami Antoniego Michniewskiego¹ (1743–1776): „Ja się o to nie pytam, skąd zarwę, to zarwę. / Wszystko to już jest moje, kiedy ja dam barwę”. To *credo* twórcze osiemnastowiecznego dramaturga i duchownego odnosi się zarówno do praktyk wcześniejszych, jak też późniejszych i w zasadzie nakłania do konstatacji, że autorstwo dzieł wystawianych na scenie było od dawna kwestią płynną i względną, to samo dotyczy wersji oryginalnej czy kanonicznej dzieła, której teatr jako takiej w ogóle nie zna, jeśli autor nie jest zarazem twórcą przedstawienia. Oczywiście dramaturgowie często bronili się przed samowolą sceny, roszcząc sobie prawo do wpływu na kształt realizacji scenicznej i opatrując swoje dzieła didaskaliami, przedmowami czy posłowiami. Uczynił to także Sławomir Mrożek, który z jednej strony obwarował swój dramat *Miłość na Krymie* nadmiernymi obostrzeniami pod adresem realizatorów (i wydawców), z drugiej zaś w posłowiu przyznał:

Przekłady fragmentów *Hamleta*, *Otella*, *Snu nocy letniej* są mojego autorstwa. Ta samodzielność nie jest wyrazem nieufności wobec istniejących już przekładów, ale samowolą wobec Szekspira, naginaniem jego tekstów do potrzeb tej sztuki (przeplatanie akcji Szekspira, pominięcia, przedstawienia, uproszczenia), a nawet, w jednym wypadku, całkowitą zmianą sensu (kilka wierszy we fragmencie *Snu nocy letniej*). Oczywiście nie mógłbym sobie pozwolić na takie swawole, gdybym użył któregoś z istniejących przekładów” [podkr. M.L.]. (Mrożek 2012: 228)

A zatem, „co zarwę, to zarwę” zdaje się mówić — tym razem — Mrożek.

Nie podejmując się tutaj klasyfikacji strategii przepisywania, czy raczej — zgodnie ze słownikiem teatralnym — przestoso wywania tekstów dla potrzeb sceny, można zauważyć, że zaczyna się ono od takich drobnych „swawoli”, o jakich pisze Mrożek, kiedy cudzy tekst wprowadzany jest jako ornament, ale zasadniczo przestoso wywanie dotyczy większych operacji na tekście jako całości. Zawsze mają one charakter indywidualnych działań poszczególnych tłumaczy czy autorów przeróbek, dzieł „napiśnianych” nad oryginałem, „zastosowanych do

¹ Antoni Michniewski jest autorem m.in. sztuki *Trzęwiki morderowe, albo szencowa niemiecka. Komedia w 3 aktach. Najpierwszy raz po francusku na teatrze francuskim w Paryżu reprezentowana dnia 11 stycznia 1777, dla teatru warszawskiego z niektórymi przydatkami przez A. M. napisana*, wyst. Warszawa lipiec 1776, wyd. Warszawa 1777. Autorem francuskiego pierwowzoru jest Alexandre Ferrière.

sceny”, skompilowanych itd. Niekiedy jednak można je postrzegać jako zmiany systemowe, tzn. jako wymuszone przez system. Tego typu strategie przepisywania mogą być legitymizowane przez systemy zewnętrzne wobec teatru bądź systemy, których elementem jest sam teatr. Przyjrzyjmy się pokrótce obu tym mechanizmom przepisywania tekstów w teatrze.

System zewnętrzny wobec teatru stanowią instytucje reprezentujące władzę polityczną, społeczną czy religijną. Dokonywane na ich mocy zmiany zawsze są opresyjne wobec tekstu i polegają głównie na pomijaniu i przemieszczaniu sensów w taki sposób, aby ta nowa wersja wpisywała się w dyskurs władzy. Przykłady łatwo wskazać niemal w każdym momencie dziejów i w odniesieniu do różnie umocowanych systemów władzy. Przywołam je pokrótce, by zilustrować dość oczywisty i istniejący w różnych konfiguracjach mechanizm wymuszonych zmian w tekście.

Od roku 1634 w alpejskiej wiosce Oberammergau odgrywana jest pasja jako spełnienie ślubów złożonych przez radę wioski dla zażegnania plagi zarazy (Goldner 1980; Leyko 1992). Pierwszy znany tekst pasji pochodzi z 1662 roku, a jego autorem był miejscowy nauczyciel Georg Kaiser. Jako podstawę przyjął wersję z klasztoru benedyktynów St. Afra i St. Ulrich w Augsburgu oraz protestanckie opracowanie meistersingera Sebastiana Wilda, także z Augsburga. Nowa wersja, określana przez autora jako *Renovierung* liczyła 2206 wersów i przy kolejnych realizacjach pasji w Oberammergau, przypadających początkowo w cyklach dziesięcioletnich, wraz z rosnącą popularnością podlegała systematycznym przemianom. Miały one na celu przede wszystkim podniesienie widowiskowej atrakcyjności przedstawienia, a zatem była to poniekąd kontrybucja na rzecz gustów publiczności, ale należy je także postrzegać jako dowód wzrastających ambicji artystycznych kolejnych twórców. Temu swobodnemu procesowi kres położył zakaz odgrywania pasji wydany 31 marca 1770 roku przez *Geistlicher Rat* (zgromadzenie hierarchów kościoła) księstwa Bawarii pod rządami elektora Maximiliana III Józefa. Tu właśnie występuje moment ingerencji systemu władzy (jednocześnie duchownej i świeckiej), która nakazuje zmiany w tekście, gdyż pozbawiony instytucjonalnej kontroli, „wymknął się” on oficjalnemu dyskursowi — oddalił się zbyt od akceptowanej przez Kościół formy przedstawiania pasji. Zakwestionowana wersja z 1750 roku w opracowaniu ojca Ferdinanda Rosnera rozrosła się z biegiem lat do 9145 wersów i stała się podstawą operowego *spectaculum* barokowego, w którym arie i recytatywy napisane były francuskim aleksandrynem, na scenie zjawiał się wśród innych postaci alegorycznych Genius Passionis w towarzystwie sześciu aniołów-stróżów, a ognie piekielne i grzmoty „z maszyny” zaciemniały i zagłuszały przesłanie o męczeńskiej śmierci Chrystusa. Choć w późniejszych wersjach diabeł nadal śpiewał arie wspólnie z postaciami alegorycznymi, a śmierć występowała w duecie z personifikacjami grzechów, to tekst musiał być zatwierdzany przez *Chur-Pfalz-Baierischen-Büchzensur-Collegium* — regionalne kolegium do spraw cenzury. Tak więc w tym przypadku żywioł teatralności — mieszczący się w ramach estetyki scenicznej tych czasów — poskromiony został przez cenzurę kościelno-świecką.

Według podobnego mechanizmu wywierają wpływ na tekst wszystkie instancje władzy zewnętrzne wobec teatru — na przykład cenzura administracyjna w czasach zaborów, choć jej celem były przede wszystkim operacje na sensach wpisanych w dramat, z wyłączeniem aspektu widowiskowego. W Grodnie w 1858 roku dopuszczono „zastosowaną do sceny” przez Andrzeja Chelchowskiego wersję *Mazepy* Juliusza Słowackiego, ale nie tylko nakazano zmianę tytułu na *Paź królewski* i pominięcie imienia bohatera w całym utworze, ale także wprowadzono liczne poprawki i skreślenia w całym tekście (Jędrzychowski 2012: 309–318).

Sprawiły one — jak pisze Zbigniew Jędrzychowski — że wprawdzie „[k]unszt poetycki wybrzmiewał do ostatniej kwestii tragedii, ale niekiedy pojawiał się szelest obcego słowa” (Jędrzychowski 2012: 309).

Podobne praktyki znane są także z niedawnej przeszłości. Teatr 13 Rzędów, wystawiający — jak pisał cenzor opolski — „sztuki trudne i często dla przeciętnego widza niezrozumiale stawia nas niejednokrotnie w sytuacji dość trudnej cenzorsko” (cyt. za Napiontkowa: 2012: 369). Dlatego przyglądano się każdemu przedstawieniu przed premierą i na wszelki wypadek — na przykład ze „staroindyjskiego erotyku *Siakuntali*” cenzorzy czuli się zmuszeni do „wyingerowania kilku fragmentów pornograficznych” (Napiontkowa 2012: 369). Dokonane skreślenia w tekście miały na celu wyłącznie eliminację niepożądanych treści, natomiast nie wiązały się one z artystycznym aspektem przedstawienia. Scenografia do *Siakuntali* przedstawiała dwa pagórki z wyrastającą pośrodku obłą kolumną, co cenzorzy skomentowali w swoim sprawozdaniu następująco: „Wtajemniczeni wiedzą, że wyobraża ona symbol falliczny i chociaż świadomość tego i do nas doszła, niemniej nie mamy podstaw do ingerencji” (Napiontkowa 2012: 369).

Przywołane przykłady pokazują z interesującego nas punktu widzenia — tekstu przepisanego — relacje dzieła ze światem realnym reprezentowanym przez formę cenzury stojącej na straży tylko dyskursu władzy, przy redukcji wpływów innych systemów jako mniej istotnych, a więc przy pominięciu kategorii odbiorcy (któremu operowe wersje pasji przecież się podobaly) czy ram estetycznych (dwa pagórki i kolumna na ingerencji cenzury nie ucierpialy).

Wydaje się jednak, że można mówić także o zupełnie innym trybie systemowego oddziaływania na kształt tekstu scenicznego, a mianowicie o jego przepisywaniu pod wpływem systemów, których teatr jest immanentnym składnikiem. Z perspektywy estetycznej Michał Ostrowicki pisze:

Zastosowanie teorii systemów pozwala na jednolity opis wzajemnych wpływów elementów w modelu sytuacji estetycznej. Z jednej strony uwzględnia się systemowy charakter poszczególnych badanych elementów, z drugiej strony ujmuje się problematykę z perspektywy ogólnej. Oznacza to, że systemowy opis dzieła sztuki umożliwia porównanie go z systemowym opisem człowieka, jako twórcy i odbiorcy, światem wartości i światem realnym. Jest to podejście holistyczne w estetyce, wykształcone dzięki zastosowaniu metodologii teorii systemów. (Ostrowicki 2000: 4)

Aby zilustrować wzajemny wpływ różnych elementów w modelu sytuacji estetycznej, chciałabym się odwołać do innego przykładu i powrócić do Shakespeare’a.

W roku 1771 młody aktor niemiecki Friedrich Ludwig Schröder obejmuje po swoim ojczymie Konradzie Ernście Ackermannie dyrekcję teatru w Hamburgu. Krótkie lata jego dyrekcji, ledwie dekada, oznaczają dla teatru niemieckiego rewolucję zarówno pod względem repertuarowym, jak i w odniesieniu do konwencji wykonawczej. Ten przewrót wiąże się przede wszystkim z wystawieniami dramatów Shakespeare’a. Wcześniej grane były one w Niemczech przez komediantów angielskich w stylizyce bliższej *dell’arte*, kiedy „w *Hamlecie* Duch [...] szyl-dwucha w pysk na blankach [...] walił” (Schiller 1973: 71) niż tragedii elżbietańskiej, dlatego przedstawienia Schrödera uważa się za właściwe wprowadzenie sztuk poety angielskiego na scenę niemiecką. Przedsiębiorczy dyrektor wcześniej już czytywał jego sztuki w oryginale i ponoć nawet kierował się słowami Hamleta o kunszcie aktorskim i społecznym posłannictwie teatru. Teraz „[d]wadzieścia siedem sztuk z angielskiego przetłumaczył, jak umiał, a przerobił, jak trzeba było” (Schiller 1973: 70). Z dzisiejszej perspektywy przeróbki te nie tylko mogą

budzić śmiech, ale wręcz wydawać się barbarzyńskie, gdy — według opisu Leona Schillera — „w finale Hamlet-junior nie umierał, tylko radośnie na opróżnionym stolcu papy zasiadał”, zaś „bydlę-Murzyn Desdemony długo i umiejętnie na oczach widza nie dusił, tylko pięknie na klęczkach błagał ją o przebaczenie”. W tym także stylu formułuje Leon Schiller ważną myśl: „Dla tych powodów na oczach widzów, brzydząc się oną zbrodnią, jak swoją Otello, udusił Schröder najmilszego sercu swemu poetę. Dla tych czy innych powodów, od niepamiętnych czasów po dzisiejsze, teatr poezję dusi” (Schiller 1973: 71–72). Dodam tylko, że w podobnej postaci dyrektor „przeszmuglował” na scenę *Króla Leara*, *Makbeta*, *Ryszarda II*, *Kupca weneckiego*, *Miarke z miarkę*, *Wiele hałasu o nic* i *Komedie omyłek*. Tę samą technikę „zastosowania do sceny” uruchamiał również przy opracowywaniu innych, choć nie tak wielkich autorów.

Zapytajmy zatem o powody tego publicznego mordu na Shakespearze, podejmując próbę „jednolitego opisu wzajemnych wpływów elementów w modelu sytuacji estetycznej”, za jaką przyjmuję recepcję sztuk angielskiego poety w Niemczech po roku 1771. Ze względu na ograniczony zakres tej wypowiedzi można wspomnieć tylko o wybranych elementach tego modelu, a mianowicie o relacji zmodyfikowanej formy dzieł wobec współzależnych kwestii: świata realnego, świata wartości oraz wobec odbiorcy.

Jak pisze Michał Ostrowicki, „w systemie sytuacji estetycznej istnieje przepływ informacji, które, przekraczając granice poszczególnych systemów, modyfikują ich strukturę” (Ostrowicki 2000: 4). Powstanie teatru w Hamburgu było wydarzeniem, które zmodyfikowało istniejący dotychczas system kultury niemieckiej, a ściślej mówiąc, system organizacji teatrów i życia teatralnego. Scena ta zajęła bowiem pustą przestrzeń, jaka rozpościerała się między teatrami dworskimi, dostępnymi dla wybranej, elitarnej publiczności, a wędrownymi scenami jarmarcznoymi, przeznaczonymi dla gminu. Teatr hamburski stanowił zupełnie nowy typ instytucji, która nie korzystała ze wsparcia z kasy władcy ani nie zadowalała się tym, co widzowie wrzucili do kapelusza, ale działał w oparciu o dotacje światłych kupców i rozwinięty abonamentowy system sprzedaży biletów. Przedsiębiorstwo to przyjęło dumną nazwę *Nationaltheater* i zapoczątkowało powstawanie w ciągu całego XIX wieku podobnych inicjatyw lokalnych, które utworzyły gęstą sieć teatrów narodowych. Wszędzie tam, gdzie oddolna energia społeczeństwa doprowadzała do powstania gmachów teatralnych, odnotowywano to na fasadach w postaci dumnych dedykacji: „naród sobie”, „niemiecki naród — niemieckiej sztuce” etc.

Kim jednak był ów „naród”, dla którego powstał pierwszy teatr narodowy w Hamburgu? Była to szeroka rzesza potencjalnych widzów wywodzących się ze sfer mieszczańskich, którzy wraz ze stabilizacją materialną zaczęli okazywać także ambicje kulturalne. Dla tej publiczności teatr miał się stać szkołą życia, miejscem oświecenia publicznego — niebawem, bo już w 1782 roku Friedrich Schiller pokaże jego siłę, wystawiając w Mannheim *Zbójców*, a dwa lata później sformułuje jego misję jako „instytucji moralnej” (F. Schiller 1994). Jednak w chwili powstania sceny hamburskiej w 1767 roku jej program był nakreślony ogólnie — miała służyć rozwijaniu kultury narodowej, ale pozwalającego zrealizować ten cel repertuaru nie było wcale. Nie wpisywały się weń sztuki grane przez obce zespoły w teatrach dworskich ani „hanswurstiady” czy *Haupt- und Staatsaktionen* znane z „ekstemporacji” zespołów wędrownych. Zdawał sobie z tego sprawę doradca artystyczny tego teatru Gotthold Ephraim Lessing, który w zapowiedzi otwierającej edycję *Dramaturgii hamburskiej* pisał:

Wybór sztuk nie jest drobnostką; ale wybór możliwy jest przy dużej ilości dobrych sztuk: jeśli więc nie zawsze będą grane arcydzieła, wiadomo od razu w czym leży przyczyna. Na razie wystarczy, jeśli nie będzie się nikomu wmawiać, że sztuki przeciętne są znakomite, i jeśli widz na

tych sztukach będzie się przynajmniej uczył patrzeć krytycznie, chociaż nie dadzą mu one pełni zadowolenia. Chcąc wyrobić smak człowieka o zdrowym rozsądku należy mu jedynie wyjaśnić, dlaczego mu się coś nie podobało. (Lessing 1994: 19–20)

Sztuki, jakie recenzował w pierwszym roku działania teatru Lessing, to przeważnie dzieła autorów francuskich — Philippe’a Néricaulta Destouches’a, Woltera, Jean-Baptiste-Louisa Gresseta, Pierre’a de Marivaux, Pierre-Laurenta Buiette’a de Belloya, Pierre-Claude’a Nivelle’a de la Chausséego. Wprawdzie, omawiając te sztuki, Lessing rozwijał i komentował swoją teorię dramatu, ale „impieza hamburska” co rusz chwiała się i przejściowo nawet upadła. Pierwszy rok podsumował gorzko:

Jeżeli publiczność zapytuje: »Czegoż więc tu dokonano?« i odpowiada sama szyderczo: »Niczego«, to z kolei ja zapytuję: I co zrobiła publiczność, aby umożliwić dokonanie czegoś? Także nic; zrobiła nawet coś jeszcze gorszego. Nie dość, że nie udzieliła przedsięwzięciu swego poparcia, to jeszcze na domiar złego przeszkadzała w jego naturalnym rozwoju. Jakże naiwny był pomysł stworzenia dla Niemców teatru narodowego, skoro my, Niemcy nie jesteśmy jeszcze narodem! [...] Jesteśmy ciągle jeszcze zaprzysięgłymi naśladowcami wszystkiego co zagraniczne, zwłaszcza jesteśmy wciąż jeszcze uniżonymi wielbicielami ciągle za mało, jak nam się zdaje, podziwianych Francuzów. (Lessing 1994: 149)

Można zatem powiedzieć, że w pierwszej fazie działalności teatru hamburskiego o jego niepowodzeniu przesądziła niewspółbieżność systemów: oferta literacka nie pokrywała się z celami teatru ani oczekiwaniami widzów, to znaczy system wartości reprezentowany tu przez pisma krytyczne Lessinga nie znajdował przełożenia na praktykę sceniczną i nie trafiał do odbiorców.

Skuteczne negocjacje między tymi systemami przeprowadził dopiero kilka lat później Schröder, który zarazem decydował o repertuarze, sam był — po części — jego dostawcą i wykonawcą. Osiągnął to, dokonując w pewnych granicach modyfikacji struktury dzieła sztuki, przy czym kierował się przede wszystkim aktualnymi prądami estetycznymi, ideami głoszonymi przez twórców Burzy i Naporu. Rok objęcia dyrekcji hamburskiej przez Schrödera to zarazem rok, w którym Johann Wolfgang Goethe napisał: „natura, natura! Nic nie jest tak naturalne, jak ludzie u Szekspira” (Goethe 1994: 72). Wokół dyrektora teatru gromadził się krąg entuzjastów sztuki, poetów, krytyków, teoretyków, aktorów, dla których scena hamburska stała się laboratorium nowego dramatu, rozwijającego się w atmosferze uwielbienia dla Shakespeare’a. Jakkolwiek istniały już literackie przekłady jego dzieł (Christopha Martina Wielanda), Schröder nie odważył się wprowadzić ich przeróbek na scenę, zanim stopniowo nie przygotował publiczności na ich przyjęcie, wystawiając dramaty Lessinga i sztuki niemieckie napisane w duchu Shakespeare’a, np. *Götza von Berlichingen* Goethego. Nawet jeden z największych autorów Anglika we współczesnych opracowaniach, gdy pisał w 1771 roku:

[...] już teraz oddaliliśmy się od tych wielkich ruin natury czasów rycerskich, że nawet sam Garrick, ten wskrzesiciel poety i anioł stróż na jego grobie, tak wiele musi zmieniać, opuszczać i zniekształcać, że chyba wkrótce [...] także dramat jego nie będzie się nadawał do wystawienia na scenie i stanie się ruiną kolosu, czy piramidy, przez każdego podziwianą i nie rozumianą przez nikogo. (Herder 1987: 264)

Dlatego Schröder w 1776 roku wystawił własną wersję *Hamleta*, a wprowadzone zmiany nie były jedynie ustępstwem na rzecz gustów publiczności, ale podyktowane były przez technikę sceny kulisowej, a także — jak widać z powyższego cytatu — przez system wartości estetycznych *Genieperiode*. Schröder zmienił konstrukcję całości, dając w ostatecznej wersji dramat pięcioaktowy i wypuklił te sceny, które pozostawały w zgodzie z tendencjami twórców *Sturm und Drang*. Wielowątkowa fabuła uległa uproszczeniu zarówno dla uczynienia jej bardziej przystępną dla widzów, jak i dla ograniczenia miejsc akcji — to znaczy w praktyce, liczby zmian dekoracji. Z kolei ingerencję w zakończenie tragedii z jednej strony można tłumaczyć zarówno uwzględnieniem braku przygotowania widzów, z drugiej zaś chęcią wyrażenia w ten sposób przezwyciężenia losu w duchu sztuk *Genieperiode*. W kolejnych czterech sezonach Schröder wystawił dalsze — podobnie przerobione — sztuki Anglika, które różniąc się od wersji oryginalnych, odpowiadały wymogom technicznym sceny, a także oczekiwaniom publiczności. Można o tym wnioskować z ówczesnej recenzji, jaka ukazała się po wprowadzeniu do repertuaru *Otella*:

Spazmy po spazmach następowały w czasie pierwszej reprezentacji tego utworu. W łóżach raz po raz trzaskanie drzwi słyszeć się dawało. Wiarogodni świadkowie zapewniają, iż znane powszechnie z nazwiska damy hamburskie opuszczały teatr przed końcem widowiska, a gdy tego uczynić nie mogły, wynoszono je w omdleniu, nie potrafiły bowiem znieść widoku ani wysłuchać tej przetragicznej tragedii [, ale] za parę dni przyszły znowu drażniące nerwy potworności oglądać. (cyt za: Schiller 1973: 71)

Podobna metoda „zastosowania do sceny” obejmowała także inne dzieła, również autorów współczesnych, gdyż kompozycja dzieła scenicznego rządziła się innymi prawami niż kompozycja dzieła literackiego, dotyczyło to nawet dramatów samego Goethego, które przestosowywał dla potrzeb sceny Friedrich Schiller. Schröderowskie opracowania dzieł Shakespeare’a zdobyły wielką popularność i szybko weszły do kanonu repertuarowego teatrów niemieckich. Były grane nawet wówczas, gdy około dwie dekady później pojawiły się pełne przekłady romantyków (Augusta Wilhelma Schlegela, Ludwiga Tiecka, Dorothei Tieck i Wolfa Heinricha hr. von Baudissina). Przypięcztowało to na długi czas podział na *Lese-* i *Bühnen-Shakespeare*, a więc na cenione z powodu artyzmu wersje literackie i ich pokraczne przeróbki sceniczne, które wpisywały się w normy innego gatunku niż pierwowzór. W późniejszym rozwoju teatru narodowego w Niemczech konfrontacja z dziełami angielskiego poety odegrała bardzo ważną rolę i uważano wręcz, że „Shakespeare był hasłem i przyczyną, ale sprawa nazywała się: teatr niemiecki” (Rothe 1936: 31).

W tym kontekście przestosowania dramatów Shakespeare’a przez Schrödera, mimo ich charakteru opresyjnego wobec tekstu i manipulowania intencjami poety, należałoby potraktować jako efekt negocjacji między różnymi systemami określającymi sytuację estetyczną — miejscem teatru w systemie kultury, społeczną funkcją teatru, systemem wartości ustanowionym w pismach teoretycznych, potencjalnymi zdolnościami percepcyjnymi widzów, a w końcu także możliwościami technicznymi teatru. Jeśli prześledzilibyśmy dalsze dzieje wystawień scenicznych dzieł Shakespeare’a w Niemczech, to teksty te okażą się strukturami dynamicznymi, podlegającymi rzeczywistym zmianom w zależności od ewoluujących elementów modelu w kolejnych (historycznych) sytuacjach estetycznych.

Przedstawiony proces przepisywania dramatów w niemieckiej praktyce teatralnej u schyłku XVIII wieku zestawzić można z bliźniaczym zjawiskiem w kulturze polskiej, które opisała Dobrochna Ratajczakowa w artykule *O dramatach przepolszczonych* (2006). W porównaniu tym chodzi nie tylko o równoległość na skali temporalnej, ale także o równoległy moment w rozwoju teatru narodowego — polska scena publiczna rozpoczyna działalność w 1765 roku, niemiecka — dwa lata później; w 1771 — w roku inauguracji dyrekcji Schrödera i ukazania się pisma Goethego *Na dzień Szekspira*, w Polsce opublikowana jest *Panna na wydaniu* księcia Adama Czartoryskiego, który w przedmowie wprowadzał na grunt polski określenie „prze-stosowanie” i wykladał teorię narodowej adaptacji komedii obcej. Dobrochna Ratajczakowa zwraca uwagę, że — podobnie jak w Niemczech — repertuar naszej sceny narodowej był tworzony „niemal z niczego” (s. 364), a przeróbki obcych sztuk „od początku stanowiły jedyną szansę [jej] przetrwania” (s. 363), zaś „przedromantyczna estetyka ułatwiała [...] drobne i większe kradzieże, nawet (artystyczne) rozboje” (s. 364). Ponadto autorka wykazuje, że „najważniejszą osobą całego układu nie był jednak autor, ale widz” (s. 365), co więcej „przeróbki niszczą [...] ideę wielkiego, doskonałego dzieła, którą nade wszystko cenil klasycyzm” (s. 371) i sankcjonują podział na literackie i sceniczne wersje dzieł. Te przepolszczenia generują dzieła wpisujące się w krąg „literatury trzeciej”, obejmującej „utwory popularne, zrodzone z ludycznych aspiracji, wykorzystujące zabawowe sytuacje komunikacyjne” (s. 363). Ale to sprawia zarazem, że ich żywot jest krótki i przemijają wraz z teatrem swojej epoki.

Tę przystawalność sytuacji estetycznych w chwili powstawania niemieckiego i polskiego teatru narodowego dostrzegł także Leon Schiller, który porównywał Schrödera z twórcą naszej sceny publicznej: „Pisał, grał i grających na czas późny stworzył», można by o nim jak o naszym Bogusławskim powiedzieć, którego kulturą i obywatelskim stosunkiem do sztuki przypomina. Tylko że Schröder, aczkolwiek ciężkie z widownią miewał przeprawy, przecież w stokroć korzystniejszych ekonomicznych i politycznych warunkach tworzył, większym był aktorem i lepszych pod sobą miał aktorów” (Schiller 1973: 73).

W zakończeniu swojego artykułu Dobrochna Ratajczakowa pisze, że to „nie literatura, lecz scena jest prawdziwą ojczyzną przeróbek, *quasi*-dzieł sztuki”. Zmieniają się podstawy i techniki tych przepisywań, wiek XIX będzie tworzył adaptacje dzieł epickich (Sienkiewicz, Orzeszkowa, Kraszewski), wiek XX wprowadzi na sceny „przeróbki prozy wysokoartystycznej”, zaś nasze stulecie przepisuje na scenę wszystko — nie tylko teksty literackie i nie-literackie, ale także praktykuje remixy i *found footage* intermedialne, np. film – teatr. Sądzę, że wszystkie te praktyki, niezależnie od rozpatrywania ich jako przypadki pojedyncze, jako *case studies*, dają się opisać także przez zastosowanie teorii systemów w estetyce, tyle tylko, że wobec wielogłosości, w jakiej manifestuje się współcześnie wolność twórcy, nie uda się określić ani wspólnego modelu sytuacji estetycznej, ani dominującej techniki przestosoowań.

Bibliografia

- Goethe Johann Wolfgang (1994), *Na dzień Szekspira* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Goldner Johannes (Hg.) (1980), *Oberamergau. Offizieller Führer der Gemeinde Oberamergau*, Gemeinde Oberamergau, Oberamergau.
- Herder Johann Gottfried (1987), *Szekspir*, przeł. D. Kasprzyk [w:] tegoż, *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Jędrzychowski Zbigniew (2012), *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Lessing Gotthold Ephraim (1994), *Dramaturgia Hamburgska. Wybór*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Leyko Małgorzata (1992), *Oberamergau i Shakespeare* [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Mrozek Sławomir (2012), *Miłość na Krymie* [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, IBL PAN, Warszawa.
- Napiontkowa Maria (2012), *Teatr polskiego października*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Ostrowicki Michał (2000), *Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów w estetyce* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków [online] http://www.ostrowicki.art.pl/Zastosowanie_teorii_systemow.pdf.
- Ratajczakowa Dobrochna (2006), *O dramatach przepolszczonych* [w:] tejże, *W kryształach i w płomieniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Rothe Hans (1936), *Ein Kampf um Shakespeare. Ein Bericht*, Paul List Verlag, Leipzig.
- Schiller Friedrich (1994), *Teatr jako instytucja moralna* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Schiller Leon (1973), *Podróż teatralna Mickiewicza z Odyńcem*, oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Streszczenie

Tekst w teatrze jest bytem specyficznym. Nie jest w niego wpisana żadna zakodowana interpretacja, stąd każda realizacja sceniczna tego samego tekstu, dokonująca przekładu wyjściowego projektu na inne środki teatralne, musi się jawić jako pisanie innego tekstu, o inaczej rozłożonych akcentach, sensach etc. Artykuł dotyczy przypadków wprowadzania zmian w tekście, które są wymuszane przez system. Z jednej strony chodzi tu o systemy zewnętrzne wobec teatru — system władzy i cenzury, z drugiej zaś o kompleksowe oddziaływanie systemów, których elementem jest teatr w danej sytuacji estetycznej, określanej m.in. przez organizację teatru, konwencję estetyczną, zdolności percepcyjne odbiorcy. Problem ten zostanie przedstawiony na przykładzie niemieckiego teatru narodowego pod koniec XVIII wieku i porównany z analogiczną fazą rozwoju teatru polskiego.

MARCIN WOŁK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika*

Autografia i powtórzenie

Autography and repetition

Abstract

The paper discusses dialectical tension between originality and repeatability in modern and post-modern autography (i.e. autobiography, or self-writing, in the broadest, trans-generic and trans-discursive sense of the term). The ideology of self-writing is based on the cult of individuality and exceptionality of life and text. Nevertheless, its realizations are inevitably marked by repetition and reproduction, both in the inner realm of given authors's oeuvre (recurring characters and relations between them, reappearing places, events and themes; self-intertextuality) and in the outer contexts (replicating conventional discourse and existential patterns, imitating textual or rhetorical structures, different forms of intertextuality).

* Pracownia Komparatystyki Literacko-Kulturowej
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń,
e-mail: wolkmarc@umk.pl

Todo lo que no es, directa o indirectamente autobiografía, es plagio.
(C. González-Ruano)¹

Istnienie jest plagiatem.
(E. M. Cioran)²

Indywidualność osoby — wyjątkowość tekstu

Już w samej konstrukcji terminu „autobiografia” zawiera się sugestia szczególnej jednorazowości określanej tą nazwą wypowiedzi. *A u t o – b i o – g r a f i a*: *αὐτὸς–βίος* i *αὐτὸς–γράφειν* — te kombinacje konotują nie tylko jedność, ale też jednostkowość podmiotu, życia i aktu pisania. Przekonanie o niepowtarzalności egzystencji i wyjątkowości wyrażającego ją tekstu w sposób skrajny sformułował na wstępie *Wyznanń* Jean-Jacques Rousseau:

Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy. Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja. Ja sam. [...] Nie jestem podobny do żadnego z tych, których widziałem; śmiem wierzyć, iż nie jestem podobny do żadnego z istniejących. (Rousseau 1978: 3)

Philippe Lejeune (2001: 219) komentuje tę deklarację na polyironicznie: „Oto marzenie o tekście wymykającym się jakiegokolwiek intertekstualności, skrajne stanowisko, które — w sposób chorobliwy związane z autobiografią — wyraża ideologię oryginalności i indywidualności”. Marzenie jest oczywiście nieziszczalne: przed Rousseau byli przecież Montaigne, Augustyn, Marek Aureliusz, po nim przyjdą inni — długi łańcuch tekstów wyznaczających i utrwalających konwencje pisania o sobie. „Bolesna to myśl, że jednostka jest faktem seryjnym, oryginalność zaś — kodem” (Lejeune 2001: 219).

¹ „Wszystko, co nie jest bezpośrednio lub pośrednio autobiografią, jest plagiatem. Wszystko w literaturze, co nie jest nostalgią, jest udawaniem” (González-Ruano 1979: 621; tłumaczenie cytatu: Zbigniew Wolk). Pedro Almodóvar (2012) przypisuje ten aforyzm Francisco Umbralowi, wskazując zarazem na autograficzny — w rozumieniu przyjętym w niniejszym artykule — charakter swojej twórczości: „Paco Umbral powiedział kiedyś, że wszystko, co nie jest autobiograficzne, nosi stygmat plagiatu. Ten film [*Prawo pożądania* — M. W.] jest autobiograficzny, ale w głębszym znaczeniu tego słowa. Ja jestem w każdej z tych postaci, lecz nie opowiadam za ich pomocą historii swego życia”.

² E. M. Cioran, *Écartèlement* (cyt. za: Lejeune 2001: 219).

Owe konwencje występują w wielu wariantach i możliwe jest podejście do kwestii oryginalności całkowicie odmienne od przyjętego przez Rousseau. Dwieście lat przed nim Michel de Montaigne naszkicował koncepcję autobiograficzności szeroko otwartej na intertekstualność i nie lękającej się powtórzeń egzystencjalnych: „każę [...] mówić innym, nie wedle mej głowy, ale wedle mego wyboru, by mnie wspomogli w tym, czego nie umiałem tak dobrze powiedzieć, bądź dla niezaradności języka, bądź słabości pojęcia. Nie liczę swoich zapożyczeń, jeno je ważę” (Montaigne 1985: 105). Odmienności założeń filozoficznych towarzyszy tu różnica koncepcji tekstu: Rousseau pisał autobiografię konfesyjną, Montaigne stworzył intelektualny autoportret. A przecież to tylko dwie spośród wielu form autobiograficznych. Zwłaszcza od czasów romantyzmu pisanie o sobie, niekoniecznie o swoim życiu, przybiera tak różne postaci, że nadawanie im wszystkim miana autobiografii byłoby mylące i niepotrzebnie rozmywałoby granice znaczeniowe gatunkowej nazwy „autobiografia”.

Stąd w tytule niniejszego artykułu termin „autografia” (przejęty od Serge’a Doubrovsky’ego 2007: 191). Chciałbym nim objąć obok ciągłych opowieści o własnym życiu takie wypowiedzi autoprezentacyjne, które tej ciągłości nie zachowują, jak i takie, które wcale nie skupiają się na dziejach osoby; obok tekstów referencjalnych — jawnie autokreacyjne lub całkowicie fikcjonalne fantazje autora na własny temat; obok odrębnych wypowiedzi — ich zespoły i konstelacje, które dopiero potraktowane łącznie tworzą pewien obraz autora; obok form literackich — autoprezentacje filmowe, teatralne czy plastyczne; obok tekstów domkniętych, ukończonych — wypowiedzi fragmentaryczne i brulionowe. Oprócz wielopostaciowości współczesnego autobiografizmu proponowana nazwa odzwierciedla także charakterystyczny dla kultury (po)nowoczesnej powrót od dzieła do autografu o wyraźnie widocznym, choć czasem trudno czytelnym autorskim „charakterze pisma”. Autografia jest więc kategorią transgatunkową i transmedialną ogarniającą wszelkie artystyczne manifestacje osobowego „ja” autora, ujmowane przy tym bardziej jako akt, działanie niż jako wytwór. Klasyczna autobiografia jako forma gatunkowa pozostaje, rzecz jasna, jednym z najważniejszych mediów aktywności autograficznej.

Autobiograficzne powtórzenie

Wbrew indywidualistycznej ideologii nowożytnego autobiografizmu, tendencja do powtarzania za innymi lub choćby upodabniania własnej wypowiedzi do tekstów innych osób pojawia się często także w autobiografiach *sensu stricto*. Wynika ona, po pierwsze, z powszechnego charakteru prawidłowości antropologicznych i psychologicznych (ogólnych reguł rządzących ludzkim życiem, mechanizmów pamięci warunkujących panowanie nad materiałem biograficznym, właściwego danej kulturze pojmowania tożsamości wpływającego na wyodrębnienie jednostki spośród innych etc.) oraz ze stałości podstawowych wyznaczników autobiograficznej sytuacji narracyjnej (pisanie/opowiadanie o sobie dla/wobec innych). Drugie źródło autobiograficznych powtórzeń ma naturę już czysto kulturową: to podchwytywanie konwencji, inspiracje lekturowe, nawiązania do innych tekstów, wreszcie moda.

Powtórzenia pierwszego typu częściej bywają nieświadome, a zwłaszcza przy słabej znajomości tradycji może im nawet towarzyszyć „złudzenie oryginalności” (określenie Lejeune’a) podobne do tego, które przekuł w program Rousseau. Powtórzenia typu drugiego częściej wynikają ze świadomej identyfikacji z wzorcem lub gry z nim, choć oczywiście i one nie zawsze

są zamierzone. Trzeba jednak pamiętać, że granica między tym, co z lektur, a tym, co z życia, jest płynna. Nasza autoidentyfikacja i rozumienie siebie niemal od narodzin kształtowane są przez rozmaite teksty, z którymi mamy kontakt: opowieści, przedstawienia wizualne i inne zachowania komunikacyjne. Jak zauważa Lejeune (2001: 221), „Autobiografia zaczyna »pisać się« już w samym życiu, intertekstualność nie zaczyna się w chwili, kiedy pochylamy się nad białą kartką, i dlatego właśnie tak łatwo ją przegapić”.

Nad antropologicznymi „uniwersaliami” i odpowiadającymi im schematami egzystencjalnymi nadbudowują się zespoły tematyczne i sekwencje narracyjne, które autorom i czytelnikom autobiografii wydają się całkowicie naturalne, należą jednak do sfery kultury. Od narracji autobiograficznej oczekujemy na przykład (lub jeszcze do niedawna oczekiwaliśmy), że przedstawi określone etapy życia i że uczyni to w określonym porządku i w ustalony sposób. Jeśli początek życia, to pochodzenie, okoliczności narodzin, pierwsze wspomnienia, ważne osoby i rzeczy...; jeżeli okres dojrzewania, to szkoła, przyjaźnie, miejsca szczególnych doświadczeń...; jeżeli dojrzałość lub starość, to refleksja nad czasem, pożegnania, rozliczenie z życiem³. Te ujęcia tematyczne i sekwencje fabularne to *loci communes* autobiografii, wykładniki jej retoryki, schematyzującej indywidualne przeżycia i wpisującej je w powtarzalne wzorce. Tak jak pozornie „naturalne” początki nowożytnych autobiografii europejskich („Urodziłem się <czas> w <miejsce> w rodzinie...”), odzwierciedlają one system wartości i sposób pojmowania tożsamości właściwy określonej kulturze.

Powtórzenie jako zwornik biografii

„Życie człowieka to bardzo problematyczne przedsięwzięcie”, pisał Carl Gustav Jung. „Jest tak płynne, tak niedoskonałe, iż jest rzeczą zakrawającą na cud, że coś [takiego — M.W.] może istnieć i rozwijać się” (Jung 1993: 16) — a potem dać się ogarnąć i opisać. Przyczyny tego stanu to oczywiście wybiórczość, fragmentaryczność i nietrwałość pamięci, jej achronologiczna praca, ale też rzecz bardziej pierwotna — złożoność i zmienność „ja” w czasie. Ową dynamikę jaźni uświadomili sobie wyraziście romantycy. Dlatego już w pierwszej połowie XIX w. spójna dotąd autobiografia przekształcała się coraz częściej w zbiór heterogenicznych elementów, stając się całością raczej domyslną niż istniejącą. „Nie mogę dać żadnej innej próbki siebie, mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem”, pisał Friedrich Schlegel (cyt. za: Kurska 1986: 12). Romantyczne, a zwłaszcza późniejsze formy autograficzne są więc często nieciągle (jak listy, dzienniki, kolekcje fragmentów, „alfabety wspomnień”) lub niecałościowe (rekonstruuja tylko wyimki biografii) (zob. Woźnicka 2002). Pojawiają się „ciągłości niechronologiczne” (Sturrock 1979), oparte np. na tekstowej imitacji pracy (nie)świadomości, w których rządzą zasady skojarzenia, nawrotu, powtórzenia. Mozaikowy autopotret staje się czymś bardziej naturalnym od autobiografii (Beaujour 1979).

W tych nowych trybach wypowiedzi autograficznej (auto)repetycja — powracanie do pewnych osób, zdarzeń, miejsc, wrażeń, sekwencji tekstowych — pełni rolę uspoijniającą. Pośród wielości danych różnego typu, powtórzenie pozwala dostrzec motyw przewodni, wyłowić regularność, zbudować sieci związków, przekształcić zbiór informacji w dynamiczny, migotliwy wizerunek życia i osobowości autora — stworzyć biografię.

³ Demetrio (2000: 120) ujmuje nawet owe „stale” autobiografii w formie tabelarycznej.

Autorepetycja jako sygnał autobiografizmu

Wewnętrzne powtórzenia w obrębie czyjejś twórczości działają także jak oznaki jej auto(bio)graficzności. Charakterystyczne, że większość konwencjonalnych tekstowych sygnałów autobiografizmu (zob. Smulski 1988) ma aspekt intertekstualny — stają się one łatwiej dostrzegalne, jeśli czytelnik zna większą liczbę tekstów danego autora, czasem zaś znajomość kontekstu jest wręcz warunkiem ich dostrzeżenia.

Z perspektywy czytelniczej powielanie tych samych, takich samych lub podobnych postaci i ich układów w kolejnych utworach (np. u Hrabala czy Stachury), jak również jedność (czyli powtarzalność) osoby narratora w różnych tekstach danego twórcy są odbierane jako znaki zakotwiczenia tych postaci w prywatnym świecie autora. Wprowadzenie w narrację personaliów autora (imienia, nazwiska, znanego pseudonimu, autoaluzji imiennej, daty urodzenia, miejsca zamieszkania, szczegółów wyglądu — zob. Wołk 2008), zwłaszcza przy powtórzeniu w kolejnych tekstach, jest w stanie ukierunkować ich lekturę na osobę twórcy, nawet jeśli są to utwory jaskrawie fikcyjne (*casus Pornografii* Gombrowicza, czytanej w kontekście *Trans-Atlantyku*). Podobnie wielokrotność odwołań do określonych elementów „społecznego tekstu biografii” (termin Małgorzaty Czerwińskiej) lub do autoikonografii (Bruno Schulz w grafikach, a Woody Allen w filmach, „pożyczający” swoje twarze bohaterom) wzmacnia ich potencjał jako sygnałów autograficzności. W konsekwencji takich powtarzalnych zabiegów, ekranowy „Harry ma przeszłość w postaci [fabuły — M.W.] wcześniejszych filmów Allena (podobnie jak polski Adaś Miauczyński z filmów Koterskiego)” (Kruk 2007: 180), ta zaś fikcyjna biografia i osobowość nakładają się na postać twórcy i ją w społecznym odbiorze współtworzą. Efektem powtarzalności tego zabiegu jest „Czytanie Allena [oraz Koterskiego, Hłaski, Stachury, Hrabala etc. — M.W.] poprzez jego bohaterów” (Kruk 2007: 180).

Sygnałem autobiografizmu, do którego istoty należy powtarzanie (za sobą samym), jest posługiwanie się autoaluzją i autocytatem. Zabieg ten, w połączeniu z perseweracjami określonych motywów na przestrzeni wielu utworów, wzmacnia związki pomiędzy różnymi tekstami danego autora, niekiedy przekształcając je w jeden rozbity na fragmenty i rozłożony w czasie wielotekst lub w luźniejszą całość — autobiograficzny ciąg narracyjny (zob. Wołk 2004). Można zasadnie argumentować, że taki zespół różnorodnych formalnie i gatunkowo tekstów krążących wokół osoby autora, często ogarniający całość jego twórczości, jest podstawową „formą” autograficzną w literaturze (i kulturze) współczesnej.

Iteratywność aktów autograficznych

Współczesna tendencja do powtarzania działań autograficznych wyrasta z wielu przyczyn. Część z nich ma naturę historyczno-kulturową, jak niewiara w możliwość stworzenia autobiografii „ostatecznej” i zgoda na niedefinitywność aktów pisania siebie, na ich niedopełnienie („niefortunność”), za czym idzie konieczność utrwalania wciąż na nowo kolejnych wersji własnej osoby czy biografii. Potrzeba ponawiania publicznych aktów autoanalizy, budowania wciąż od nowa i reinterpretowania biografii, np. w funkcji autoterapeutycznej czy autokreacyjnej, zakłada powrót do kluczowych wydarzeń i doświadczeń, ujmowanie ich ze zmieniającą się perspektywą czasowej.

Repetytywność autografii ma również źródła psychologiczne. Należy do nich np. trwałość pamięciowych śladów określonych zdarzeń, będąca — jakby na przekór poromantycznemu rozbiciu „ja” — podstawą jedności biografii, osobowości i tożsamości ludzkiej jednostki.

Jak to się dzieje, że latem 1971 roku, w obrębie tej samej czaszki (mojej), król Hassan marokański wychodzi zwycięsko z wojskowego puczu, Sudan zrywa z Irakiem, „Apollo 15” odnosi kolejny księżycowy sukces, dolar zapada na zdrowiu, a jednocześnie Bobby z lat pięćdziesiątych, Bobby, którego ślad dawno ostygł na mojej drodze, ciągle jeszcze się bawi porcelanowym Szkotem? (Kuncewiczowa, cyt. za: Woźnicka 2002: 84)

Bobby z *Natury* Marii Kuncewiczowej jest w perspektywie osobistej trwalszy, ważniejszy, bardziej realny niż aktualne — a to znaczy również: przepływające mimo — zdarzenia świata zewnętrznego; narzuca się wciąż od nowa świadomości pisarskiej i „nie przeterminowuje”. Takie prywatne „miejsca pamięci” pełnią funkcję scalającą — powroty do nich wiążą w całość zarówno auto(bio)grafię, jak życie.

Kolejny aspekt powtarzalności działań autograficznych wiąże się z „utrata” tego, co już raz opowiedziane, w wyniku obiektywizacji: podczas opowiadania o sobie „ja” podmiotowe nieuchronnie przekształca się w „ja” przedmiotowe, „ja” — w „nie-ja”. „Opowiadam, a więc nie mogę utożsamić się z moim przedmiotem. I nawet, kiedy opowiadam o sobie: zyskując temat, tracę siebie!” (Grajewski 2003: 42). Im doskonalsza narracja, tym silniejszy efekt alienacji. „Jak gdyby dzieło, które się udało, było jeszcze dziełem swego autora; jak gdyby jego udaność nie polegała na tym, że ono od niego się odłącza, że poprzez niego realizuje się coś obiektywnego, że on w tym niknie” — słowa Theodora Adorno (1990: 326) brzmią dramatycznie, gdy odnieść je do autobiografii.

Powtórzenie, które pozwala przywrócić „dyskurs w dziele” (Ricoeur 1996: 160), otworzyć tekst na przed-tekst (biografię i osobę autora, jego przeżycia, dążenia, inspiracje, lektury), może być lekarstwem na to zjawisko zatracania siebie w opowieści. Powracanie do pewnych tematów, motywów i postaci na przestrzeni wielu tekstów to sygnał, że nie są one własnością dzieła czy publiczności, lecz autora, elementem jego prywatnego świata. Autor „słaby”, rezygnujący z roli mistrza — doskonałego twórcy dzieł skończonych i niepodlegających korektom — autor godzący się na błędy i powtórzenia, to autor żywy.

Autokreacje i mitobiografie

„Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki [...]” — czytamy w *Ecce homo* (Nietzsche 1989: 26). Dzisiaj, zgodnie z podtytułem dzieła Nietzschego (*Jak się staje — kim się jest*) oraz doświadczeniami kultury XX i XXI w., należałoby powiedzieć: człowiek nie tyle stał się swoim „dziełem sztuki”, ile nieustannie się nim staje, jest sekwencją auto-kreacji, samotworzającym się „dziełem w toku”. Nasze życie to ciąg autokreacyjnych przekształceń, gdyż w procesie społecznego istnienia niezadowolony z jednej wersji siebie, niedosyt, jaki ona pozostawia, rodzi wersje następne. Tekstowym rezultatem tego zjawiska jest cyklizacja wspólnych autografii, układanie się ich w ciągi, w których powtórzenie aktu autograficznego jawi się jako część jego istoty (Jarzębski 1984: 413, 426; Wolk 2004).

Autokreacja nie jest po prostu zmyśleniem siebie na użytek własny lub cudzy, to raczej stanie się sobą w wyniku działań komunikacyjnych, wypadkowa prób obiektywnego spojrzenia, „marzeń na temat własnej osoby” (Dudek 1993: 84) i interakcji z innymi. Nasza tożsamość tworzy się dzięki opowiadaniu — dzięki prezentowaniu siebie innym i „przepowiadaniu” na użytek własny. Jej „narracyjność” oznacza m.in. podatność na oddziaływanie wzorców społecznych i kulturowych, które — świadomie bądź nie — powtarzamy w skryptach naszej *ipseitas*. „Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznej stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. [...] Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy” — pisał Lejeune (2001: 5). Trzeba jednak pamiętać, że owo wyobrażenie o sobie samym jest zawsze w jakiejś mierze repetitioną wyobrażeń zastanych i podsuniętych z zewnątrz, stereotypów i konwencji. I odwrotnie: autokreacje, zwłaszcza pisarskie, mają wymiar perswazyjny — są narzucane innym. Powtórzenie aktu autokreacyjnego pełni w tym wypadku funkcję środka retorycznego pomagającego uprawomocnić lub utwierdzić swój wizerunek. Nie przypadkiem Gombrowicz jako medium narzucenia siebie światu wybrał formę publikowanego na bieżąco dziennika, pozwalającą na ponawianie interakcji z czytelnikami.

Autokreacja obejmuje wsteczne redagowanie własnej przeszłości oraz projektowanie swojego wizerunku w tekst i poza tekst. Może też działać w przeciwną stronę, gdy mamy do czynienia z tekstowym wykorzystaniem publicznego wizerunku autora, z — często ironicznym — „zacytowaniem” go w tekście. Taki charakter ma np. opis wyglądu odwiedzającego swoją przeszłość pisarza w *Kronice wypadków miłosnych*: „wielkie okulary w grubej oprawie” i „długie palce o obgryzionych paznokciach” (Konwicki 1974: 53, 160) są jak zaproszenie czytelnika do reakcji — zachęta do sprawdzenia (na fotografiach prasowych, w kronikach filmowych, wywiadach telewizyjnych, wreszcie podczas przechadzki po Krakowskim Przedmieściu), czy ten Konwicki naprawdę wygląda tak, jak siebie opisuje. Osobiste wystąpienie pisarza w ekranizacji powieści, dokonanej przez Andrzeja Wajdę, wprowadziło tę grę z publicznym wizerunkiem na nowy poziom.

Autokreacje „przeświecające” przez autograficzne konstrukcje powieściowe, budowane w wyniku powtarzania się pewnych elementów w kolejnych tekstach, są nie mniej ważne dla tworzenia społecznego obrazu własnej osoby od utworów podporządkowanych dominancie autobiograficznej/autokreacyjnej. Książki-klucze do biografii, jak w wypadku Konwickiego *Kalendarz i klepsydra* czy *Nowy Świat i okolice*, stwarzają natomiast możliwość konfrontacji owego wyinferowanego obrazu autora z „autostylizowanym portretem własnym” (Nasalska 1985: 319), a wtedy między tymi dwoma typami tekstów nawiązuje się gra podobieństwa i różnicy.

Szczególnym przykładem autokreacji są prywatne mitologie pisarskie, włączające autoportret czy biografię autora w większą całość i pełniące wobec nich rolę integrującą. Takim prywatnym mitem może być określona i zazwyczaj pozytywnie waloryzowana wizja dzieciństwa, historii, przestrzeni, męskości czy kobiecości. Także one budowane są z powtórzeń, powstają dzięki nawarstwieniu w kolejnych tekstach pewnych przedstawień. Tworzenie prywatnej mitologii bywa przyrównywane do „kształtowania się [...] życiowego słownika znaczeń” (Nasalska 1985: 301). Katalogi powtarzających się prywatnych czy „sprywatyzowanych” symboli spisywano np. dla Miłosza czy Konwickiego. Ten ostatni sam zauważał autoironicznie: „właściwie przez całe życie piszę jedną i tę samą książkę [...] a nawet nie wysilam się przy opisach przyrody [...]” (Konwicki 1986: 6–7). „Cegielki” tworzące tę jedną

Książkę, będąc zarazem nadającym się do wielokrotnego wykorzystania budulcem wszystkich niemal powieści autora, zna każdy czytelnik prozy Konwickiego. Sens owych powtórzeń również jest oczywisty: świat pamiętany z dzieciństwa i wczesnej młodości jest ważniejszy i bardziej realny od przeżywanego aktualnie, do niego odnoszone są wszystkie późniejsze doświadczenia, z niego wyrastają i do niego powracają teksty.

Autobiokopia

Miejszem szczególnie dramatycznego spotkania autografii i powtórzenia jest ten typ wypowiedzi, który Lejeune (2001) nazwał autobiokopią. Chodzi o teksty jawnie i na wielką skalę operujące cytatem, budujące narrację osobistą z tego, co stanowi własność powszechną. Przebija z nich zazwyczaj zgoda na nieuniknione uwikłanie w tradycję pisania o sobie i pisania w ogóle, chęć wzięcia odpowiedzialności za intertekstualność własnej wypowiedzi, dążenie do zapanowania nad nią i pokierowania nią. Przy tym jednak jawność i sprawność operowania intertekstualnością są tu rozmaite, gdyż kategoria autobiokopii obejmuje zarówno teksty wyrafinowane artystycznie, samoświadome, jak zupełnie naiwne.

Podanym przez Lejeune'a przykładem ostatniego rodzaju są opublikowane nakładem autora wspomnienia niejakiego Henry'ego Hirscha. Dziesiąta część tekstu stanowią w nich cytaty, pojawiające się zwłaszcza we fragmentach relacjonujących kluczowe momenty życia autora. Ich status jest podwójny: „należą do historii (cytowane jest to, co czytał, w momencie kiedy to czytał) i zastępują opowiadanie tej historii” (Lejeune 2001: 233–234). Powtórzenie cudzego tekstu jest tu zarazem dokumentem dawnego przeżycia (także lekturowego), jego interpretacją, jak i holdem złożonym tradycji literackiej. Cytowane są przy tym głównie teksty autobiograficzne, dzięki czemu cudza (auto)biografia występuje jako pierwowzór własnej. Wydaje się, że dostarczanie wzorów do (autobio)kopiowania jest jedną z istotnych funkcji literatury i kultury w ogóle, szczególnie ważną w wypadku aforystyki, wprost zapraszającej do „pożyczenia”, a jednocześnie często autograficznej: „Książki moralistów (od La Rochefoucaulda do Ciorana) można czytać jako rodzaj odcedzonego dziennika, który czytelnik może sobie przywłaszczyć” (Lejeune 2001: 237).

Egzystencjalne identyfikowanie się z wzorcem kulturowym, prowadzące — jak u Hirscha — do zapośredniczonej autoekspresji, współcześnie występuje masowo w kulturze młodzieżowej i ogólnie w obiegu popularnym. Cytaty z filmów, teksty (cudzych) piosenek, rzadziej poezja czy fragmenty prozy traktowane są jak wypowiedzi własne i w takim charakterze umieszczane jako sygnaturki na forach internetowych, w blogach, na prywatnych stronach internetowych, koszulkach czy wprost na własnym ciele (tatuże). Ale świadectwem podobnej postawy są przecież, i to od zarania gatunku, także dzienniki pisarzy, często zawierające wypisy z lektur lub przywołujące teksty diarystyczne czy autobiografie innych autorów jako wzory lub antywzory własnej wypowiedzi.

Utwarem z pogranicza autobiokopii naiwnej i samoświadomej jest rzecz Edwarda Stachury zatytułowana *W labiryncie świata bez wijącej się nitki Ariadny cytatów ciągną jak wędrowny ptaków klucz*. Ten autograficzny centon, złożony z cytatów, z podanych jako cytaty wypowiedzi bohaterów prozy pisarza (jego literackich hipostaz) i z otwartych autocytatów, jest jakby dziennikiem podróży i dziennikiem lektury jednocześnie. Tematyczny związek fragmentów oraz zawarta w tytule i wynikająca z innych tekstów tomu *Wszystko jest poezja* sugestia notowania w podróży

budują swoistą fabułę utworu, osnutą wokół toposów życia jako wędrówki i książki jako towarzyszy. Niektóre cytaty opatrzone zostały tu autorskimi komentarzami i podkreśleniami, stanowiącymi jakby znak przejścia, przywłaszczenia sobie tekstu. Również „cytat” z „Edwarda Stachury” umieszczony w zakończeniu przypomina o podmiocie tekstowych powtórzeń, ostatecznym sprawcy całej wypowiedzi.

Starań o potwierdzenie swojego autorstwa nie podejmuje natomiast Marcel Bénabou. Jego książka *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres (Dlaczego nie napisałem żadnej z moich książek)* to autotematyczna autografia intelektualna utkana z cytatów, trawestacji, parafraz, i to w sposób uniemożliwiający ich jednoznaczną identyfikację i odróżnienie od tekstu „odautorskiego”. Bénabou — sekretarz grupy OuLiPo, w której sformułowano m.in. koncepcję „plagiatu przez antycypację” — stwierdza: „Świat w istocie wydaje mi się pełen plagiatów; czyni to z mej pracy długie polowanie, uparte poszukiwanie wszystkich tych drobnych fragmentów w niewyjaśniony sposób skradzionych z moich przyszłych książek” (cyt. za: Lejeune 2001: 225). Lejeune (2001: 228) komentuje ten wewnątrztekstowy manifest: „Ktoś, kto głosi taki program, jawnie szydzi z ideologii autobiograficznej: wasze życie już opowiedziano, jego kawalki są rozrzucone w literaturze powszechnej, poszukajcie, znajdźcie, odtwórzcie i mocno przyklejcie”.

Owszem, jawnie szydzi, autografię jednak tworzy — właściwą „skryptom” metodą literackiego samplingu, podobną do tej, przy pomocy której Roland Barthes napisał *Fragmenty dyskursu miłosnego* — tekst pozszywany „niczym suknią” (Barthes 1999: 33) z odniesień, cytatów i komentarzy, ale też z własnych uczuć, bólu, życia:

Aby skomponować podmiot miłosny, „zmontowano” w tej książce fragmenty różnego pochodzenia. Są wśród nich takie, które wywodzą się z ciągłej lektury jednej książki, *Wertera* Goethego. Są takie, które pochodzą z lektur natrętnych [...]. Są takie, które pochodzą z lektur przypadkowych. Takie, które pochodzą z rozmów z przyjaciółmi. Takie wreszcie, które pochodzą z mojego życia. (Barthes 1999: 45)

Autor tych źródeł nie różnicuje, ale czy nie różnicuje ich czytelnik? Czy podczas lektury nie mamy wciąż niedyskretnej nadziei, że między zapożyczonymi i zapośredniczonymi tekstami błysnie nam czyjeś skąpo ubrane w kulturowe powtórzenia „ja”? I czy mimo deklaracji i zastrzeżeń autora tekstu pt. *Roland Barthes*:

Pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: cały mój mały świat w kawalkach; a co w środku? (Barthes 2011: 105)

Wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści — a raczej wiele postaci [...] liczne maski (*personne*), ustawione na scenie jedna za drugą (a mimo to z tyłu nie ma nikogo, *personne*). (Barthes 2011: 132)

— nie mamy jednak pewności, że środek koła nie jest pusty, a zwiłokrotnione maski nie są przedmiotami, lecz formami komunikującymi istnienie człowieka (*personne*)? Istnienie zaś, nawet istnienie w kulturze, nie jest plagiatem, choć jako „lektura tekstu, w którym żyjemy” (Lejeune 2001: 236), nie jest też nigdy całkowicie oryginalne.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1990), *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wyb. i wstęp K. Sauerland, PIW, Warszawa.
- Almodóvar Pedro (2012), *Z Pedro Almodovarem rozmawia Pedro Almodovar* [online:] http://stopklatka.pl/artykuly/-/5677149_z-pedro-almodovarem-rozmawia-pedro-almodovar.
- Barthes Roland (1999), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (2011), *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Beaujour Michel (1979), *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Demetrio Duccio (2000), *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, wstęp O. Czerniawska, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Doubrovsky Serge (2007), *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Dudek Dorota (1993), *Powieści Bohumila Hrabala jako „cykl autokreacyjny”*, „Pamiętnik Słowiański”, t. 43.
- Gonzalez-Ruano César (1979), *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Tebas, Madrid.
- Grajewski Wincenty (2003), *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków.
- Jarzębski Jerzy (1984), *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jung Carl Gustav (1993), *Wspomnienia, sny, myśli*, oprac. A. Jaffé, przeł. R. Reszke i L. Kolaniewicz, Wydawnictwo WROTA – Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Konwicki Tadeusz (1974), *Kronika wypadków miłosnych*, Czytelnik, Warszawa.
- (1986), *Nony Świat i okolice*, Czytelnik, Warszawa.
- Kruk Adam (2007), *Syllepsis w twórczości Woody’ego Allena*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 60.
- Kurska Anna (1989), *Fragment romantyczny*, PAN Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, Wrocław.
- Lejeune Philippe (2001), *Wariaje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków.
- Montaigne Michel de (1985), *Próby. Księga druga*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. Z. Gierczyński, wyd. 2, PIW, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (1989), *Ecce homo. Jak się staje — kim się jest*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo bis, Warszawa.
- Nasalska Anna (1985), *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie Konwickiego* [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Święch, Lublin.
- Ricoeur Paul (1996), *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. P. Graff [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rousseau Jan Jakub (1978), *Wyznania (wybór)*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. E. Rządowska, Ossolineum, Wrocław.
- Smulski Jerzy (1988), *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Sturrock John (1979), *Nony wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Wolk Marcin (2004), *Autobiografizm i cykliczność* [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza i K. Sokółowska, Wydawnictwo UwB, Białystok.
- (2008), *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Woźnicka Eliza (2002), *Fragment jako forma autobiografii: „Fantomy” i „Natura” Marii Kuncewiczowej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest dialektyka oryginalności i powtarzalności we współczesnych wypowiedziach autograficznych (czyli autobiograficznych w najszerszym, transgatunkowym i transdyskursywnym sensie tego terminu). Ideologia autobiografizmu oparta jest na kulcie jednostkowości i wyjątkowości (w tym samym stopniu życia, co tekstu), jednak jej realizacji odznaczają się dużym nasyceniem powtórzeniami — zarówno w wewnętrznym porządku twórczości danego autora (repetycje postaci, ich typów i wzajemnych relacji, miejsc, sekwencji zdarzeń, motywów tematycznych; autocyty i autonawiązania), jak i w porządku zewnętrznym (powielanie konwencjonalnych wzorców wypowiedzi, chwytów retorycznych, naśladownictwo struktur tekstowych i schematów egzystencjalnych, nawiązania intertekstualne różnego typu, cytaty z rzeczywistości). Część z tych powtórzeń ma naturę intencjonalną, inne są mimowolne. Ich występowanie leży u podstaw zasadniczego dylematu twórczości autograficznej, uwidocznionego w zestawieniu skrajnych tez: „Wszystko, co nie jest [...] autobiografią, jest plagiatem” (C. González-Ruano) oraz „Istnienie jest plagiatem” (E. M. Cioran).

autobiografia, autoprezentacja, oryginalność, powtórzenie, intertekstualność

AGNIESZKA CZYŻAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości — przypadek Zyty Orszyn

Rewriting oneself, rewriting strangeness — Zyta Orszyn's case

Abstract

The article is an attempt at sketching the main problem of Zyta Orszyn's prose, her novels (written before 1989 *Black illumination* and *Madam Frankensztajn*) and especially stories collected in volume titled *Salvation of Atlantis*, edited in 2012. The most important theme of all her works is strangeness, strong feelings of not belonging to any places, moments of history, communities or relationships. During whole artistic evolution Orszyn rewrote this theme in many different ways, so she also rewrote herself that is to say her own biography, experiences, emotions and recollections. The author convinces that the opportunity to recognition oneself identity is to activate human and artistic sensibility and to try to understand every difficult relations with Others.

trauma, feelings of not belonging to any places, strangeness, inexpressibility, rewriter

* Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: agaczyz@amu.edu.pl

Po upływie dwudziestu lat od historycznej daty 1989 roku został wznowiony, a raczej wydany po raz pierwszy w oficjalnym obiegu, składający się z ponad dwudziestu książek „Kanon Literatury Podziemnej”. Tomasz Burek we wstępie tak ukazywał cel przedsięwzięcia:

Intencją wydawców jest przywrócenie publicznej widoczności romantycznemu, można by dziś powiedzieć, gdyż nie pozbawionemu szaleństwa, dziełu niepokornych pisarzy, niepokornych wydawców, drukarzy, kolporterów i wszystkich tych, którzy w drugiej połowie lat 70. i w latach 80. ubiegłego wieku krok po kroku, z determinacją odbudowywali i poszerzali przestrzeń wolnego słowa bez cenzury — wierząc i nie wierząc, że torują drogę wolnemu społeczeństwu i niepodległemu państwu polskiemu. (Burek 2009: 5)

Projekt realizowany dzięki połączonym wysiłkom różnych instytucji¹ stanowił próbę przeszczepienia z jednej strony do oficjalnego obiegu, z drugiej zaś do współczesnej nam sfery komunikacji literackiej, książek pisanych ponad dwie dekady wcześniej, tworzonych na przekór ograniczeniom cenzury, silnie związanych z ówczesnymi realiami politycznymi i czytelniczymi zapotrzebowaniami.

Wśród wybranych książek znalazły się tylko dwa utwory — złożone w jednym tomie — napisane przez kobietę, Zytę Oryszyn. Była to *Czarna iluminacja* datowana na rok 1974, której pierwodruk ukazał się w 1981 jako 162 pozycja wydawnictwa NOW-a, oraz *Madam Frankensztajn* powstała w roku 1981, a wydrukowana w 1984 w wydawnictwie Przedświt. Pierwszy tekst Oryszyn próbowała nawet rozpowszechnić jako samizdat, drugi pisała już z zamiarem opublikowania w wydawnictwie drugoobiegowym. Trzeba zaznaczyć, że autorka wcześniej podjęła samodzielną próbę włączenia tych właśnie powieści do oficjalnego obiegu, odzyskania ich dla szerszego grona odbiorców. W czasach przelomu — w funkcjonującym nadal wydawnictwie PoMost, ale już w roku 1990 — wydana została najpierw mikropowieść *Historia choroby, historia żaloby*, a dwa lata później tryptyk pod tym samym tytułem, w którym oprócz niej znalazła się *Czarna iluminacja* i *Madam Frankensztajn*.

¹ Były to: Europejskie Centrum Solidarności, Narodowe Centrum Kultury, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Stowarzyszenie Pokolenie — podjęły one współpracę z wydawnictwem Bellona i Oficyną Wydawniczą Wolumen. Należy dodać w tym miejscu, iż wszystkie pozycje w ciągu pierwszego roku po wydaniu trafiły do sieci sprzedaży przecenionej tzw. „taniach książek”.

Książki przeszły bez echa, jednak utwór dołączony do dwóch powieści uznanych za drugoobiegowy „kanon” — wspomniana wcześniej *Cudza skóra, czyli historia choroby, historia żałoby* — stał się osią wydanego w 2013 roku *Ocalenia Atlantyny*. Umieszczony w tomie w pozycji centralnej, został niejako obudowany mniej rozwiniętymi fabularnie opowieściami, połączonymi z nim czasoprzestrzennie i, jak z resztą twórczości Oryszyn, tematycznie. I ten tom przeszedłby zapewne bez echa, gdyby nie zbiorowy wysilek krytyków i jurorów nagród literackich², którzy dostrzegając ciężar gatunkowy utworu, postanowili podjąć próbę przekonania szerszej publiczności do lektury *Ocalenia Atlantyny*.

Można doszukiwać się najrozmaitszych przyczyn nikłego zainteresowania odbiorców. Inga Iwasiów postawiła hipotezę, iż proza Oryszyn wciąż okazuje się dla współczesnego czytelnika zbyt trudna, a jej lektura zbyt bolesna. Nadto, zdaniem badaczki, w ramach dzisiejszej kultury zanika zapotrzebowanie na wywoływane przez utwory tej pisarki emocje:

lubimy ból, ale raczej plastikowy lub podany z odpowiednimi estetycznymi i dyskursywnymi przyprawami, interesujemy się powojennymi wędrownkami ludów, przesiedleniami, wykorzenieniem, PRL-em, jednak pisarze kolejnych generacji dali nam takie opracowanie tych tematów, przy których powszednie męki bohaterów Oryszyn wydają się niecupozowane, a przez to — niemal niemożliwe do przyjęcia. (Iwasiów 2012: 13)

Obnażanie egzystencjalnych niepowodzeń, słabości, trudnego (a najczęściej niemożliwego) do przezwyciężenia, permanentnego nieprzystosowania do życia w powojennej Polsce, zamiast wywoływać współmierne emocje zdawało się skłaniać do natychmiastowego spychania opowieści pisarki na margines literackiej komunikacji.

Jean-Francois Lyotard badając w drugiej połowie wieku XX proces ponowoczesnego pomieszania języków, wskazywał, iż cechująca ów zbiór wielość i różnorodność doprowadziła ostatecznie do wykształcenia się powszechnej świadomości, iż nikt już nie zdoła nauczyć się ich wszystkich. Filozof wskazywał: specyfiką owej ponowoczesnej wielości, jest też fakt, iż nie posiada ona uniwersalnego metajęzyka. Tym samym w czasach, gdy filozofia spekulatywna zrzekła się funkcji legitymizacyjnych, najodpowiedniejszą, zdaniem Lyotarda, stała się droga Wittgensteina, który, badając gry językowe, zarysował perspektywę legitymizacji innej niż legitymizacja przez skuteczność, takiej, która wyrasta z otaczającej nas rzeczywistości i dookreśla specyfikę świata:

Większość ludzi utraciła już nawet tęsknotę za utraconą opowieścią. Nie wynika stąd wcale, że ludzie ci skazani są na barbarzyństwo. Chroni ich to, że wiedzą, iż legitymizacji dostarczyć może tylko ich własna praktyka językowa i interaktywność komunikacyjna. Wiedza „uśmiechająca się pod wąsem” dała im trzeźwą lekcję realizmu w odniesieniu do wszelkich innych wierzeń. (Lyotard 1997: 119)

W przypadku Oryszyn kolejne etapy jej „praktyki językowej” zdają się służyć przede wszystkim próbom nawiązania kontaktu z odbiorcami, zaistnienia w żywym obiegu komunikacyjnym, przekazania własnej opowieści.

Już w pochodzącym z czasów debiutanckich, wydanym w oficjalnym obiegu *Melodramacie* (z 1971 roku) osiłą zdarzeń jest egzystencjalne doświadczenie zamknięcia jednostki w obcej

² *Ocalenie Atlantyny* zostało w 2013 roku wskazane jako najlepsza (prozatorska) książka roku przez jurorów Nagrody Literackiej Gdynia i Nagrody dla Autorki Gryfia (znalazło się też w zestawie dwudziestu książek nominowanych do Nagrody Nike).

dla niej przestrzeni. Podobnie — choć w wymiarze metaforycznym — czytać można wydany rok później utwór *Gaba-Gaba czyli 28 części wielkiego okrętu*, opowieść o rozbitkach usiłujących oswoić przestrzeń bezludnej wyspy, na której znaleźli się wbrew swojej woli. W prozie Oryszyn powracają te same elementy doświadczeń, którymi obdarzane są różne, konstruowane wciąż od nowa postacie. Bohaterowie w kolejnych odsłonach są w odmienny sposób dookreślani, zmieniają się kreowane dla nich czasoprzestrzenie, wiwisekcji poddane zostają rozmaite rejestry i rodzaje emocji. Jednak pomimo różnic odbiorca ma wrażenie, iż jest świadkiem literackiego przetwarzania (a zatem powtarzania) jednej, najistotniejszej dla autorki historii. Szczególne miejsce przypada tu motywowi wczesnego dzieciństwa, spędzonego w przymusowym zamknięciu, traumie ukrywania się w nienaturalnie ciasnej przestrzeni będącej w czasie wojny schronem i więzieniem jednocześnie.

W *Madam Frankensztajn* bohaterka wspomina o tym miejscu jakby mimochodem: „Wojna: noc w noc w kiskowatym, ciemnym, gliniastym, wydrążonym pod stodołą schronie, daleko, daleko w Bieszczadach” (Oryszyn 2009: 12). Natomiast w opowiadaniu *Polowanie*, otwierającym *Ocalenie Atlantydy*, opis podziemnej kryjówki nabiera wręcz namacalnych kształtów:

Schron urządzone bardzo przemyślnie, choć najpierw był tylko zwykłą ziemną piwnicą usytuowaną w pewnym oddaleniu od domu [...] Do piwnico-schronu schodziło się po glinianych stopniach zamaskowanych darnią i ziemią. Potem był mały niski korytarzyk i trzy komory. Trzymano w nich peklowane mięso w beczkach, kwaśne mleko, dziczyznę. Podczas wojny bolszewickiej dodrażono jeszcze jeden korytarzyk. Zapasowe wyjście. (Oryszyn 2012: 12)

Doświadczenie przymusowego zamknięcia rozszerzone zostało na wszystkie zmysły, ciemność poraża, a w końcu nawet odbiera wzrok, smród uryny i zgnilizny dręczy nieustannie węch, wszechobecna wilgoć osadza się na wszystkim i wszystkich, ścieśnionych nieznosnie na zbyt małej dla nich przestrzeni: „Całymi dniami nic tylko glina i glina, czasami polana, czolganie się po korytarzyku, pierzyny i przegnile dywany” (Oryszyn 2012: 13).

Drugi z kolei utwór z *Ocalenia Atlantydy*, zatytułowany *Schron*, przynosi innego typu dopowiedzenie — traumatyczne przeżycia związane z koniecznością ukrywania się były jedynie próbą ocalenia fizycznej substancji życia. Podczas ostatniego pożegnania bohaterki utworu, babki i wnuczki, padają słowa podkreślające wagę ocalenia duchowego, osiąganego przez podtrzymywanie pamięci: „Pamięć pokoleń to najlepszy schron przed unicestwieniem. Niedługo umrę i zostanie ze mnie i mojego świata tylko tyle, ile zapamiętasz”. Jednak na podniosłe słowa babki, wnuczka, która przeżyła dzięki możliwości ukrywania się w podziemnej kryjówce, reaguje lękiem i zwątpieniem: „Aż zeszytniała ze strachu. Jak to: ma być czymś schronem. Schrony zwykle są za małe nawet na jedną osobę, cuchną strachem i śmiercią” (Oryszyn 2012: 25).

Ta sekwencja zdarzeń, odsłaniająca ambiwalentny status „schronu”, powraca w serii zamykających tom opowiadań (wcześniej drukowanych w prasie podziemnej), których bohaterką jest pisarka Greta, postać wyposażona przez Oryszyn w liczne sygnały autobiograficzne. Tam też została zapisana w formie dialogu bohaterki z matką autotematyczna świadomość pisarki: „Matka czasami denerwowała się na Gretę: — Czy ty nie możesz zacząć pisać o czymś innym. Tylko te schrony i schrony, i ta ciężka dola peerelowskiego chłopca i robotnika, i inteligencji pracującej? [...] I tak ci wciąż wychodzą z twojego pisania *Bazy ludzji umarłych?*” (Oryszyn 2012: 259). Projekt „twórczości pozytywnej”, takiej, w której można „szkło bolesne obraz dni, przekształcić na szkło radosne, niewierające oka” nie może jednak

zyskać tekstowej realizacji. Jeśli bowiem życie rozpoczyna się zamknięciem w grobie, nigdy i nigdzie później nie uda się stworzyć własnej, oswojonej i rzeczywiście dającej poczucie bezpieczeństwa przestrzeni — nawet w literaturze. Iwasiów stwierdza: „Oryszyn opowiada tę samą historię, dodaje do niej kolejne epizody, wprowadzając kolejnych bohaterów, cofając się i nie dając nadziei na uwolnienie z kręgu pierwotnej opowieści” (Iwasiów 2012: 12).

Głównym tematem twórczości staje się więc „pierwotna opowieść” o niemożności zakorzenienia się w świecie — nie tylko w przestrzeni destruowanego przez paroksyzmy Historii życia zbiorowego, ale i w przestrzeni prywatnej, jednostkowych doświadczeń egzystencjalnych. Poczuciem wykorzenienia, brakiem stabilizacji duchowej, emocjonalnej, ale i ekonomicznej czy społecznej obdarzona została większość bohaterów powieści Oryszyn. Rozpisanie doświadczenia wyobcowania, niemożności oswojenia niepojmowalnych, wrogich przestrzeni codzienności na polifonicznie zestawiony zbiór głosów i życiorysów skutkuje uspojnieniem wizji powszechności tych właśnie doświadczeń. Mieczysław Dąbrowski w książce *Postmodernizm: myśl i tekst* tak podsumowywał ponowoczesną świadomość:

poznanie dokonać się dzisiaj może również albo przede wszystkim w sferze ontologii; świat i ludzkie w nim istnienie ukazywane są głównie przez nagromadzenie zjawisk i doświadczeń, celowo bardzo różnorodnych i niewyselekcjonowanych, przez co uzyskuje się jakoby prawdziwszy wgląd w charakter tego świata i naszej w nim egzystencji. Idzie o ukazanie, że istniejemy jednocześnie pośród dziesiątków „małych narracji” [...] Pozostaje więc postrzegać świat jako nieskończony zbiór bytów, poczynań i energii, które się wzajemnie napędzają³. (Dąbrowski 2000: 180–181)

O ile jednak w utworach wydawanych przez Oryszyn na początku lat osiemdziesiątych w drugim obiegu nad wielością „małych narracji” funkcjonował poziom wyrazistego autorskiego zamysłu ich podporządkowania politycznej wymowie powieści, o tyle w tomie *Ocalenie Atlantydy* znalazły się przede wszystkim teksty uwolnione z zewnątrzliterackich uzależnień. Funkcjonując w nowej przestrzeni komunikacyjnej, w ułożonej na nowo sekwencji, stanowią dla dzisiejszego odbiorcy eksplorację pojedynczych losów, jednostkowych doświadczeń uwięzienia w nieakceptowanej — niemożliwej do zaakceptowania — egzystencji. W dodatku, wyraźniej niż na wcześniejszym etapie artystycznego rozwoju, zdają się objawiać swą rzeczywistą proveniencję: są narracjami przepisnymi z życia, z zasłyszanych opowieści, plotek, krążących wśród zwykłych ludzi i znanych z potocznych doświadczeń „małych” historii.

Zyta Oryszyn starając się stworzyć iluzję bezpośredniego spisywania biograficznych — własnych, rodzinnych, sąsiedzkich — przeżyć, dąży do oddzielenia zapisu od konkretnych, możliwych do imiennego wskazania realnych postaci. Zacierza podobieństwo, myli tropy, miesza elementy życiorysów — tym samym nie tracąc jednostkowej prawdy doświadczeń przydaje im wymiaru uniwersalnego. Własne lub przez siebie zasłyszane historie rozdziela pomiędzy powtarzające się w rozmaitych odsłonach i konfiguracjach postaci — te zaś, przepuszczone przez medium literackich kreacji, powracają, by stopić się w jedną opowieść o wykorzenieniu z egzystencji. Dlatego też w utworach autorki *Melodramatu* musi brakować nie tylko szczęśliwych zakończeń, ale zakończeń w ogóle — opowieści urywają się w pewnym momencie, co ułatwia podejmowanie kolejnych aktów ich wariantywnego przepisywania. Poddając analizie

³ Ponadto uznać musimy zdanie badacza, że „małe narracje” są „wzajemnie ze sobą skłócone, nakładają się na siebie, czasem w sposób wspomagający, czasem unieważniający, że charakteryzuje je jakaś nieposkromiona energia i że zmuszeni jesteśmy nieustannie postrzegać wszystkie te narracje jednocześnie”.

Lyotardowską koncepcję „przepisywania nowożytności”, Tomasz Mizekiewicz wysunął tezę, iż komizm pozostaje poza tą zasadą. Inaczej bowiem niż w opisywanych przez filozofa przypadkach, gdy przeszłość objawia się jako przedmiot *quasi*-estetyczny lub „wniosło-straszne niewyraźalne”, to konfrontacja z kategorią komizmu (kreowanego w ścisłym związku z realiami minionych epok) wymusza postawę poznawczą (Mizekiewicz 2007: 31–33). W prozie Orszyn tymczasem ciągle przepisywanie niewyraźnego z przeszłości ma doprowadzić właśnie do poznawczego namysłu — przede wszystkim poprzez uwrażliwienie na problemy inności, obcości i wykorzenia, choć jest to projekt skazujący na ciągle poszukiwanie artystycznych rozwiązań i drażenia niewydolności języka.

W scenie zamykającej *Czarną iluminację* młoda bohaterka, przynosząc do domu pierwszą pensję, otrzymuje też pierwszą lekcję właśnie rozpoczynającego się dorosłego życia. Początkowo odczuwała niemal euforię: „Kiedy dostała pierwszą pensję, zamigotało jej w oczach, jakby zobaczyła stado motyli. Przycisnęła pieniądze do piersi, żeby się nie rozpierchły”. Już po chwili została jednak zmuszona do zmierzenia się z realiami: „zaczęła liczyć, kalkulować, dodawać i sztukować, ale za nic z tych pieniędzy nie chciało wyjść żadne normalne życie, tak jak z zamierającego pustynnego strumyczka nie wychodzi żadna porządna rzeka” (Orszyn 2009: 218). Zwykle doświadczenie na tym etapie rozwoju skłaniało jeszcze autorkę do dookreślenia prawideł skazanej na rozpad egzystencji i wyrażania ich — wówczas jeszcze mocno metaforyzowanym i rytmizowanym — podniosłym stylem:

I ta czarna ściana, zaropiała jak rana, gdyby była tylko chmurą do przejścia, po drugiej stronie świeciłoby słońce, ale jest ścianą płaczu, wystarczy do niej przyłożyć ucho, żeby raz na zawsze się przekonać, że za nią nie istnieje nic, tylko szaleństwo [...] w zatęchłym mieszkaniu zagościł na chwilę błąd świt. Rozejrzal się na wszystkie strony. Wyszedł na ulicę okulawiony. (Orszyn 2009: 219)

Ten styl, często zbliżający wczesne utwory Orszyn do prozy poetyckiej, pełen przywołań i cytatów z lektur szkolnych (od Mickiewicza, przez Konopnicką, po Broniewskiego i Baczyńskiego) połączony z manierą włączania w tekst fragmentów ułożonych w wersy, zdawał się jednak paradoksalnie zacierać przekaz i zamiast wzmacniać przesłanie, osłabiać jego klarowność.

W *Madam Frankensztajn* ów ton, wciąż obecny i rozpoznawalny, został już poddany pewnym rygorom i w większym stopniu zrównoważony przez precyzyjniej skonstruowaną fabulę. W tym utworze rola zamykającej *cody* przyznana została doświadczeniu o charakterze zbiorowym, przygotowaniu do obchodów pierwszego maja: „Wiwaty, wrzaski, wszystko, co potrzebne by zagłuszyć dźwięk kajdanów tysięcy niewolników [...] żeby się lżej stąpało, żeby mniej słyszalny był kajdaniarski chód, żeby twarze jaśniały w nadziei na dobrą kolację” (Orszyn 2009: 103). Bohaterka, a zarazem w tym przypadku także narratorka opowieści, nie tylko doznawała obcości w przestrzeni codziennego życia, lecz potrafiła także rozpoznawać i nazywać doświadczenie, panować intelektualnie nad splątaną materią egzystencji. Następnym krokiem było już budowanie specyficznego dystansu wobec opowieści, typowe dla utworów z tomu *Ocalenie Atlantydy*, dystansu, który pozwalał dobitniej ukazać dotkliwość traumatycznych doświadczeń.

Małgorzata Czermińska proponując namysł nad pisarzem, jako osobą istniejącą na zewnątrz dzieła, ale obecną w nim jako ślad, a w konsekwencji nad kategorią podmiotu dzieł wszystkich jednego autora stwierdziła:

Ślad osoby autora zostaje odcisnięty w każdym utworze, a w dziełach wszystkich wziętych łącznie także istnieje ślad, bogatszy niż te pojedyncze, choć nie będący ich prostą sumą. Charakter tego łącznego śladu można określić, odwołując się do Bachtinowskiej koncepcji dialogu, przekształconej i wykorzystanej przez psychologię dyskursywną dla opisanego polifonicznej struktury „ja”, złożonej z wielu głosów. (Czermińska 2005: 216)

Zyta Orszyn – autorka jawi się w takim ujęciu jako osoba pragnąca nade wszystko pozostawić ślad własnych doświadczeń zamkniętych w literackim kształcie. Namysł nad ewolucją artystyczną pisarki prowadzi do wysunięcia tezy, iż pozostawiane przez nią w przestrzeni komunikacji głosy ułożyć można w szereg — od tekstów pragnących na wszelkie sposoby poświadczać swą literackość do tekstów świadomie dążących do oszczędności w stosowaniu zabiegów artystycznych.

W koncepcji śladu autora w dziele ważną rolę odgrywa pojęcie narracji, istotne w kształtowaniu nowej koncepcji człowieka, także ze względu na swą ambiwalencję: równoczesną „skończoność” i czasowość. Kolejne utwory można traktować jako skończone, zamknięte świadectwa procesu opowiadania pewnej historii, a jednocześnie trwające w czasie, otwarte i wciąż rekonstruowane w aktach tworzenia (a zarazem lektury) narracyjne uniwersum postaci i zdarzeń. Twórczość Orszyn zdaje się w szczególny sposób potwierdzać tezę o narracyjnym charakterze tożsamości jednostki — i narratorzy opowieści, i jej bohaterowie określają swoją tożsamość poprzez opowiadanie własnych historii, poprzez ich wariantywne powtarzanie. Wyabstrahowaną z tekstów prawidłowość można odnieść i do funkcjonowania pisarki w kolejnych obiegach komunikacyjnych.

Intencją nieustannego przepisywania tej samej historii w odmiennych warunkach politycznych i społecznych, dla różnego typu czytelników, jak się zdaje, było pragnienie dopełnienia aktu komunikacji, nawiązania kontaktu z jak największą ilością czytelników, stałego poszerzania grona odbiorców potrafiących wsłuchać się z uwagą w opowieść, dotrzeć do sedna przekazu. Zdaniem Czermińskiej: „Ślad przekształca się z pozostałości w zadanie, które trzeba podjąć” (Czermińska 2005: 219). I takim właśnie trudnym zadaniem pozostaje nieodmiennie proza Orszyn. Przemiany kształtu językowego jej powieści okazały się drogą do osiągnięcia nadrzędnego celu, po części przynajmniej skuteczną. Czermińska dookreślała swoją tezę wskazując na rolę języka: „Wolę mówić, że język przekształca osobę w ślad, niż że zniekształca, bo nie tylko przetwarza, by utrwalać, a więc ocala przed przemijaniem, ale także wydobywa z milczenia” (Czermińska 2005: 220). Dopiero *Ocalenie Atlantydy* uznać można za rzeczywiste wydobywanie z milczenia nie tylko samej Orszyn, jej twórczości, ale i niechcianej opowieści o powojennym doświadczeniu naznaczenia nieodwracalną obcością oraz skazywania na nią jednostek i zbiorowości.

Niepoliczone rzesze przesiedlonych, wyrwanych z przestrzeni własnej i wrzuconych w niemożliwą do oswojenia przestrzeń nie zaznały pozytywnego w skutkach procesu zakorzeniania, nie dany był im „nowy początek”, a wojenna i powojenna trauma determinowała ich permanentne wyobcowanie z egzystencji. Już w *Madam Frankensztajn* koniec wojny spędzonej przez bohaterkę w ciemnym, wydrążonym pod ziemią schronie i wyjście na światło dzienne nie jest początkiem nowego życia, lecz wzorcem dalszych dotkliwych przeżyć. Bohaterka tak opisuje biografię, ograniczoną do egzystowania w ciasnych pomieszczeniach: „Okolo trzynastu lat tu, w leśnobrzezkiej kuchni, na kozetce wsuniętej głęboko pod zlew. Teraz śpię w tym samym miejscu, na tej samej kozetce, a w tym samym zlewie gulgocią tłuste pomyje” (Orszyn 2009: 12–13). W przerwie było pięć lat studiów w Warszawie, przemieszanych

w służbówce bez okna, następne pięć lat w wynajmowanej z ówczesnym kochankiem „łazien-ce z oknem” na Saskiej Kępie. Narratorka podsumowuje: „Gdyby do któregoś z tych moich pomieszczeń wszedł morderca, nie byłoby gdzie się wycofać, człowiek kwiknąłby ze strachu jak świnia, i jak świnia dostałby od razu cios w serce, nie miałby się nawet czasu przestraszyć” (Oryszyn 2009: 13).

Każda lektura bywa niedoczytaniem — stawać się jednak może wydobywaniem ze wspólnej niepamięci doświadczeń przeszłości. W prozie Oryszyn dochodzi do specyficznej konfrontacji z innością, która prowadzi do poznawania siebie. Sowietci i Niemcy, ukazywani także poprzez odcisnięte ślady w przestrzeni pozostają punktem odniesienia dla rozpoznawanej i dookreślonej tożsamości. Poznawanym Innym bywa także swój — ale zamknięty w innym czasie, określane przede wszystkim przez realia lat stalinowskich, uwiedziony przez komunistyczną ideologię. Anna Łebkowska w artykule zatytułowanym *Poznanie siebie i poznanie innego* wskazała najczęstsze zabiegi artystyczne służące kreowaniu „podwójnych” portretów, takie jak mediatyzacja przejawiająca się w rozbudowywaniu sfery zapośredniczeń (odsłaniającym pęknięcie między pragnieniem poznania a jego niemożliwością). Podobnym w skutkach działaniem może być z jednej strony oscylacja, ostrożne zakreślanie projektów cudzej świadomości, a z drugiej proliferacja, czyli mnożenie punktów widzenia i uruchomianych języków⁴ (Łebkowska 2005: 243–245).

Działania artystyczne Zyty Oryszyn służące kreowaniu podwajanych portretów siebie poprzez innego wpisują się w odmianę określoną przez badaczkę jako dyslokacja:

Zazwyczaj w dzisiejszej literaturze wymiar epistemologiczny przecina się z etycznym. „Ja” rozproszone, odpryskowe, może dążyć do scalenia w autonarracji, ale w oparciu o „inność” — równie niepochwytną. Droga wiedzie od poznania „innego” do samopoznania; od nakładania wizerunków „ja” na „innych” do odtwarzania wielości w sobie. A zatem literatura daje szansę przemieszczenia stabilnych konstruktów, odsłaniając możliwość przeczcucia epifanii. (Łebkowska 2005: 247)

Oryszyn dążąc za każdym razem do tekstowego spotkania z innym, także innym w sobie, zakreśla też nieprzerwanie kruche i przemieszczające się granice tożsamości własnej, ale uniwersalizowanej w akcie poznania.

Niemożność dotarcia do istoty rozpoznawanych w tekście znaczeń nie niweczy wagi i potrzeby podejmowania kolejnych prób. Można pojmować sens powtarzanych działań tak, jak proponował to Jacques Derrida na marginesie rozważań o *Księdze pytań* Edmonda Jabésa (w istocie ten tekst przepisując):

Spotkanie jest rozstaniem. To zdanie przeczące „logice”, burzy jedność Bytu za pomocą kruchego ogniwa „jest” — przyjmując inność i różnicę do źródła znaczenia. Ale, można by rzec, trzeba zawsze wszakże pomyśleć już Byt, aby powiedzieć te rzeczy; spotkanie i rozstanie, czego i kogo, a zwłaszcza to, że spotkanie jest rozstaniem. (Derrida 2001: 153)

⁴ Anna Łebkowska wskazuje, iż „proliferaacja” przejawia się poprzez nadmiar uporządkowań naddanych, nawarstwianie perspektyw widzenia świata, mnożenie fabul i poziomów metafikcji. Badaczka tak natomiast dookreśla „oscylację”: „Narracja współczesna wyraźnie nastawiona jest na obrysowywanie cudzej świadomości i służy raczej gestowi zatrzymania aniżeli ingerencji. Elementem decydującym jest tu lęk przed redukcjonizmem. Dominuje świadomość określania własnej tożsamości poprzez inność, zazwyczaj z wyraźnym dla niej respektem. Z reguły wydobyty zostaje osobowy charakter relacji między ja i nie-ja” (Łebkowska 2005: 243).

Derrida wskazując na niezbywalną rolę aktów zapisywania znaczeń, ponawiania prób ich pochwylenia, dążenia do przekroczenia ograniczeń poznawczych — przy jednoczesnej wiedzy, iż wysiłki nie przyniosą, bo przynieść nie mogą, ostatecznego spełnienia — stwierdzał: „Między nazbyt żywym ciałem dosłownego zdarzenia i chłodną skórą abstrakcyjnych pojęć przebiega znaczenie. W ten właśnie sposób wchodzi do księgi. Wszystko zachodzi w księdze.” Stąd też oczywiste z tej perspektywy konsekwencje: „Wszystko będzie musiało zamieszkać w księdze. Także księgi. Dlatego właśnie księga nie jest nigdy skończona. Zawsze cierpi i czuwa”⁵ (Derrida 2001: 155). Takie właśnie są utwory Oryszyn — „cierpiąc, czuwają”, poszukując, nie dają ostatecznej odpowiedzi — i nigdy nie okazują się skończone. Poznanie bowiem nie jest dla autorki jednokrotnym aktem intelektualnym, lecz procesem wariantywnie ponawianego prze-pisywania niepochwytnych afektów i niewyraźnych emocji.

Bibliografia

- Burek Tomasz (2009), *O kanonie* [w:] Z. Oryszyn, *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja*, Bellona, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Czermińska Małgorzata (2005), *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Universitas, Kraków.
- Dąbrowski Mieczysław (2000), *Postmodernizm: myśl i tekst*, Universitas, Kraków.
- Derrida Jacques (2001), *Edmund Jabes i pytania księgi*, przeł. Adam Wodnicki, „Literatura na świecie”, nr 7.
- Iwasiów Inga (2012), *Ręka w rododendronach*, „Książki w Tygodniku”, nr 9–10.
- Lyotard Jean-Francois (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Łebkowska Anna (2005), *Poznanwanie siebie i poznanwanie Innego. Wobec inności literatury* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Universitas, Kraków.
- Oryszyn Zyta (2009), *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja*, Bellona, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- (2012), *Ocalenie Atlantydy*, Świat Książki, Warszawa.

⁵ Filozof kontynuował: „zewnątrżność w stosunku do księgi, cały ten negatywizm księgi tworzy się w księdze. Mówi się o wyjściu z księgi, mówi się o innym i o progu właśnie w księdze. Inność, ten próg, mogą być tylko zapisane, mogą występować tylko w niej” (Derrida 2001: 156).

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę rozpoznania nadrzędnej problematyki prozy Zyty Orszyn, odnajdowanej w jej powieściach (napisanych przed rokiem 1989 *Czarnej iluminacji* i *Madam Frankensz-tajn*) a szczególnie w opowiadaniach zebranych w tomie zatytułowanym *Ocalenie Atlantydy*, wydanym w 2012 roku. Najważniejszym tematem wszystkich jej utworów okazuje się obcość, silne odczucie nie-przynależenia do miejsc, czasów, wspólnot czy związków międzyludzkich. Przez cały okres swojej artystycznej ewolucji Orszyn przepisywała ten temat w najrozmaitszych wariantach, przepisując tym samym „siebie”, to znaczy własną biografię, doświadczenia, emocje, wspomnienia. Autorka przekonuje, iż poznawanie tajników własnej tożsamości jest możliwe dzięki uruchomieniu empatii (w wymiarze ludzkim i artystycznym) i podejmowaniu wciąż od nowa prób zrozumienia trudnych relacji z Innymi.

trauma, wykorzenienie, obcość, niewyraźność, przepisywanie

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

„Życie z kropką u nogi”. Poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej

„Living with a full stop at one’s feet”. Poetic re-narrations
of Wisława Szymborska

Abstract

The narrative way of seeing the world confronted with the poetic form is characteristic of Wisława Szymborska’s poems. A short story is not only linked with discovering and understanding the reality but also with creating the individual identity. The article presents the variety of types and the evolution of Szymborska’s narrative techniques emphasizing their cognitive and ethical sphere. Her poetry is understood as the individual re-narration of the great story of life, which neither explains nor organises anything, yet is necessary for the lyrical subject to exist consciously. The poet’s auto-reflective narrative gesture adds to the metaphysical dimension and as such simultaneously becomes the expression of opposition to nothingness.

* Zakład Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: jwojcik@amu.edu.pl

Wisława Szymborska w swojej poezji przede wszystkim opowiada — pisze i myśli wierszem specyficznym narracyjnym, który pozwala jej uchwycić i interpretować świat oraz doświadczenie uczestniczącego w nim podmiotu. Jeśli przyjąć, że opowiadanie wiąże się z poznawaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości, a „narracja jest na pewnym poziomie refleksją nad tym, jaki sens nadajemy naszemu doświadczeniu czasu” (Burzyńska 2006: 137), to teksty poetyckie Szymborskiej, testujące sposoby opowiadania i ich konsekwencje, określić można jako na wskroś metanarracyjne i autorefleksyjne. Narratywiści uważali, że opowieść to struktura uszpójniająca i całościująca, mająca charakter teleologiczny, wiersze autorki *Końca i początku*, zmagając się z doświadczeniem jednostki w świecie pozabawionym metafizycznej gwarancji, dalekie są jednak od budowania takiego stabilnego obrazu rzeczywistości. Dlatego równie ważna jak tematy poetyckich opowieści jest tu refleksja nad sposobami ich konstruowania.

Teksty Szymborskiej reprezentują w dużej mierze nieliryczny model poezji, synkretyczny, korzystający z takich „uniwersaliów narracyjnych”, jak personalność działania, sekwencyjność zdarzeń i punkt widzenia opowiadającego (Owczarek 2005: 182). Dominantą jest tu nie egocentrycznie zorientowane liryczne „ja”, ale sytuacyjność, zdarzeniowość, dialogowość, wysuwająca na plan pierwszy konkretnego bohatera (Kasandrę, pastylkę na uspokojenie, tarsjusza, terrorystę, ziarnko piasku, „jakichś ludzi”). Poetka korzysta z technik fabularyzujących lub dramaturgizujących monolog liryczny — opowiada historie, prezentuje bohaterów, udziela im głosu, mówi o zdarzeniach i związkach między nimi, buduje opowieści umieszczone w czasie. Do typowych fabularnych relacji nawiązuje m.in. w *Hani, Minucie ciszy po Ludwice Wamrzyńskiej, Relacji ze szpitala, W przytulku, Pustelni czy Piecie*. Można by zatem postawić pytanie, ile prozy jest w tej poezji? Albo inaczej, mówiąc słowami autorki: czy „w poezji musi być tylko poezja?” (*Trema*, Szymborska 2010: 245). Jeśli masowy czytelnik woli prozę (Culler 1998: 97), to taki sposób pisania pociąga za sobą demokratyzację poetyckiej sztuki słowa i otwiera ją na szerokiego odbiorcę, którego nie zniechęcą zawiloci stylu i języka, a przyciągnie ciekawa historia i śledzenie powiązań w tekstach o atrakcyjnych (i narracyjnych) tytułach: *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje, Prolog komedii, Rozpoczęta opowieść, Ze wspomnień, Koniec i początek, Komedyjki, Wersja wydarzeń, Zdarzenie, Perspektywa, Powieść*. To „komercyjne” w pewnym sensie wychylenie, uwyrażniające potoczność i komunikatywność języka, pozornie tylko zaciera poetyckość — forma wierszowa nadaje bowiem opowieściom specyficzną fragmentaryczność, kadrując jakiś jeden

jej obszar, podkreśla punkt widzenia, skupia się na przyczynowości, przedstawieniu bohatera, uwyraźnia retardację, retrospekcję lub sposób opowiadania. Szyborska na plan pierwszy wysuwa przede wszystkim konstrukcyjną moc opowiadania, strukturalizującą doświadczany przez podmiot czas (Owczarek 2001a: 8), przejmując przekonanie o temporalnej strukturze ludzkiego doświadczenia i samoświadomości. Jej wiersze biorą w cudzysłów zwłaszcza te elementy świata przedstawionego, które budują ciągłość narracyjną i decydują o jej spójności: analizują logikę i następstwo zdarzeń, węzły przyczynowo-skutkowe lub przypadkowość, zawieszają na moment historię lub symultanicznie ją rozbudowują. Narracyjność opowieści zatem pozwala poetce wyeksponować czasowość istnienia i podjąć próbę „pewnego zorganizowania uczłowieczającego czas przez nadanie mu formy” (Culler 1998: 98).

To największy być może temat tej poezji — „życie z kropką u nogi” (*Okropny sen poety*; Szyborska 2010: 390), czyli człowiek jako byt rozwijający się w czasie i z założenia skończony, którego egzystencja rozpoczyna się narodzinami i kończy śmiercią (Rosner 2003: 6). Życie jest dla Szyborskiej opowieścią, w którą wpisany jest człowiek, a „Ten, bez którego nie byłoby jawy”, pozostaje nieznany (*Jawa*; Szyborska 2010: 300). Bohater wierszy zanurzony jest w rytmy długiego trwania, czasu społecznego i jednostkowego: każdy początek to dla niego „tylko ciąg dalszy, / a księga zdarzeń / zawsze otwarta w połowie” (*Miłość od pierwszego wejrzenia*; Szyborska 2010: 310), urodziny dziecka trafiają zawsze w środek jakiejś niosącej zagrożenie historii, która nigdy się nie kończy, są zawsze „po” i „przed” jakimś wydarzeniem (*Rozpoczęta opowieść*; Szyborska 2010: 277), zaś zwyczajna historia opowiedziana zostaje ze świadomością przedakcji i poakcji: „Ma bujną przeszłość chwila nawet ulotna, / swój piątek przed sobotą, / swój przed czerwcem maj” (*Może być bez tytułu*; Szyborska 2010: 291). Człowiek zostaje włączony w rozpędzoną opowieść, na którą nie ma wpływu, staje się jej p r z e d m i o t e m, bohaterem: widać to szczególnie w tomie *Koniec i początek*, gdzie

Jawa otwiera się sama
i nie daje się domknąć
[...]
szalona [...] przez upór,
z jakim trzyma się
biegu wydarzeń.

(*Jawa*; Szyborska 2010: 300)

Zdarzeniowość właśnie, rozumiana jako *spiritus movens* rzeczywistości, wydaje się być tu dominantą — Szyborska pisze swe „historie, czyli opowieści / o zdarzeniach” (Owczarek 2001b: 11–12), jej człowiek jest, bo „się wydarzył” (*Sto pociech*; Szyborska 2010: 158), a coś istnieje, bo „Zdarzyć się mogło. / Zdarzyć się musiało” (*Wszelki nypadek*; Szyborska 2010: 163).

Życie, znaczy w tej poezji: „mieścić się w wydarzeniach” (*Notatka*; Szyborska 2010: 360), których ramy konstrukcyjne są cały czas podkreślane i podważane, a gest narracyjny staje się równocześnie gestem autorefleksyjnym. Życie jest bowiem również opowiadaniem, którego p o d m i o t e m jest człowiek, mający zdolność kreacji, łączenia faktów w logiczne sekwencje, nadający zdarzeniom spójną ramę i sugestywną obrazowość. Poezja daje możliwość takiego indywidualnego przepisywania tekstu życia, indywidualnej renarracji wielkiej opowieści, która choć od nas nie zależy, dzięki literackim zabiegom zostaje uporządkowana i uświadomiona. Szyborska stara się zatem wyodrębnić podmiot (z) opowiadania,

podkreślając jego kreacyjność i decyzyjność: w ramach narzuconej i rekonstruowanej opowieści o przewidywalnym końcu pojawia się druga — wpisana w nią kontr-opowieść, próbująca uczłowieczyć czas, czyli przejąć nad nim tymczasową władzę.

Szymborska uwyrażnia zatem w swych wierszach „ideę następstwa, kolejności tego, co przedtem, i tego, co potem” (Owczarek 2001b: 20), a zarazem ją komentuje, koncentrując się na powiązaniach, postrzegając szczególnie jako fragment włączony w większą całość, konfrontując go z przeszłością, równoległą teraźniejszością i potencjalną przyszłością. W jej poetyckim świecie wszystko rozpada się na to „co było i będzie” (*Autotomia*; Szymborska 2010: 191), by przywołać tylko fragment wczesnego wiersza z niewydanego po wojnie zbioru:

przyszłość — któż ją odgadnie. Przeszłości pewien — któż

(*Czarna piosenka*; Szymborska 2010: 9)

oraz późny tekst z tomu *Chwila*:

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości

(*Trzy słowa najdzwinniejsze*; Szymborska 2010: 336).

O ile w opowieści, do której należymy, nie ma możliwości powrotu do minionego czasu —

Nic dwa razy się zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez przyczyny

(*Nic dwa razy*; Szymborska 2010: 28)

— o tyle jest to możliwe w poetyckiej renarracji o tym życiu. Wpisany w opowiadanie, które nie ma swego Autora, podmiot sam próbuje tworzyć spersonalizowane i niekompletne opowieści, rozmontowując Wielką Narrację: przyśpiesza zatem, kumulując w jednym wierszu, strofie czy wersie wydarzenia rozciągnięte w czasie, rozgrywające się na przestrzeni lat, wieków a nawet tysiącleci (*Buffo*, *Tomasz Mann*, *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, *Zdumienie*) lub na odwrót — spowalnia i zatrzymuje czas (*Czwarta nad ranem*, *Ludzie na moście*, *Znieruchomienie*). Najbardziej bowiem opowiadające „ja” uwiera owa nieodwracalność życia, logicznie i konsekwentnie zmierzającego do celu: „Nie do cofnięcia [są] słowa i odruchy”, choć „żaloszne skutki tej nagłości”. Opowiadanie staje się tu jednocześnie etycznym zadaniem, postawionym przed człowiekiem: bez woli kreatora, opowiadającego historię uciekającej przed myślíwymi sarny, „żdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka” (*Radość pisania*; Szymborska 2010: 115), a w wierszu opisującym „fotografię z 11 września” (z wiersza pod takim tytułem) jedynym humanitarnym gestem podmiotu jest: „opisać ten lot / i nie dodawać ostatniego zdania” (Szymborska 2010: 355).

Ta zdolność do renarracji rzeczywistości odróżnia człowieka od świata natury, jak zdaje się powtarzać poetka za Wolfgangiem Iserem: „akt reprezentacji, stanowiący odroczenie konfliktu, okazuje się być fikcją wyjaśniającą odrębność rodzaju ludzkiego od królestwa zwierząt” (Iser 2006: 38). Człowiek Szymborskiej na świat mu dany — czy też zadany — odpowiada

światem wymyślonym, jednocześnie wmyślając weń siebie (jak dzieje się to w programowych wierszach *Radość pisania*, *Obmyślam świat* czy *Ludzie na moście*). Prywatne narracje próbują zatem wyjaśnić i uporządkować różnorodność i wielokrotność świata, ale zrozumieć w tej poezji niekoniecznie zawsze znaczy uspołnić. Sensotwórczemu gestowi narracyjnemu przeciwdziała autorefleksyjny, podważający całość i wiarygodność opowieści:

A to, że spadło na parapet okna,
to tylko nasza, nie jego przygoda
[...]
Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.
Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.

(*Widok z ziarnkiem piasku*, Szymborska 2010: 251)

W *Seansie* podmiot próbuje włączyć przypadek w ciąg przyczynowo-skutkowy, wierząc naiwnie, że „coś w tym musi być” (Szymborska 2010: 308). W *Utopii* i *Obmyślam świat*, zanegowany i skompromitowany zostaje model Wielkiej Narracji — Księgi i Encyklopedii, zakładających logocentryczny sposób myślenia (*Utopia*, co ciekawe to opowieść bez bohaterów, bo „wyspa jest bezludna”) (Szymborska 2010: 238). Inna strategia polega na ukazywaniu tego, co nie mieści się w wizji racjonalnej i logicznej rzeczywistości, co niewidoczne na pierwszy rzut oka, pomijane, niepojmowalne lub sprzeczne (np. eksperymenty dziecka nieświadomego praw fizyki w wierszu *Mała dziewczynka ściąga obrus*). Jest też Szymborska specjalistką od narracyjnych hipotez, historii kontrfaktualnych, które przywracają wydarzenia minione przez myślenie o przeszłości w kategoriach „co by było gdyby”, tworząc „hipotetyczne rekonstrukcje zdarzeń zapisanych uprzednio w pamięci jako przeszła historia”; opowiada też poetka światy przyszłe, dzięki „symulowaniu przyszłości: przewidywaniu i projektowaniu biegu zdarzeń” (*W biały dzień, Nazajutrz — bez nas*) (Trzebiński 2001: 98).

Do tych opisanych już praktyk należy dodać renarracje, polegające na wielokrotnym interpretowaniu przeszłości już raz opowiedzianej i ponawianiu jej w opowieściach za każdym razem z innej perspektywy. Edward Balcerzan pisał o ukrytych cyklach w tej poezji, o wrażeniu *déjà vu*, gdy czyta się późne wiersze Szymborskiej i ich wewnętrznej intertekstualności (Balcerzan 2013: 257–259), która może być odczytywana jako atut, ale także jako świadectwo wtórności, wyczerpania się tej poezji. Być może daloby się wyjść z tego impasu wykorzystując kategorię autonarracji, która „pozwała jednostce rozumieć siebie jako podmiot zmieniający się i podmiot w zmieniających się sytuacjach” (Trzebiński 2001: 109). „Ja” różnicuje bowiem swą pozycję w czasie i przestrzeni, za każdym razem chcąc na nowo zrozumieć, co dane doświadczenie znaczy. Podmiot wierszy powraca do tych samych wydarzeń i sytuacji i wydobywa przy tym nowe ich elementy, wcześniej przeoczone bądź nieistotne, konstruując tym samym fragmentaryczne i wewnętrzne narracje dialogowe z innymi opowieściami. Opowiedziane w odmienny sposób wydarzenia redefiniują się: „te same fakty doświadczane są inaczej — stają się bowiem składnikami innej historii. Niektóre tracą na znaczeniu, inne, wcześniej niezauważane — zostaną odkryte i odczuwane jako najważniejsze. Możemy mieć wtedy przeświadczenie, że znajdujemy się w innym otoczeniu, z innymi ludźmi, że sami jesteśmy też inną osobą, inaczej czującą, myślącą, chcącą czegoś innego” (Trzebiński 2001: 102–103).

W swojej późnej twórczości, już od tomu *Koniec i początek*, Szymborska coraz rzadziej korzysta z pośrednictwa gotowych tekstów kultury, przechodząc drogę od renarracji kulturowych do renarracji osobistych. Jedną z takich autonarracji dotyczy „dziewczynki, którą bylam” (*Śmiech*) (Szymborska 2010: 122), o której autobiograficzne „ja” snuje wielokrotne opowieści, za każdym razem inaczej ją portretując, np. w *Trudnym życiu z pamięcią* i *Kilkunastoletniej*. Również śmierć bliskiej osoby i towarzyszące mu odczucie straty opowiedziane zostaje wielokrotnie, z różnych perspektyw czasowych: inaczej w *Kocie w pustym mieszkaniu*, gdzie podmiot wyręcza się punktem widzenia zwierzęcia, unikając bezpośredniej ekspresji i skupiając się na śladach nieobecności, inaczej w *Pożegnaniu widoku*, którego „ja”, mając świadomość nieuchronnego dalszego ciągu życia, nie chce się w tę opowieść włączać, nie godząc się „na swój „przywilej obecności” (Szymborska 2010: 307), a inaczej jeszcze w konsolacyjnej *Chwili*, gdzie bohaterka idzie „stokiem pagórka zazielenionego”, obrosłego trawą, jaka wielokrotnie w tych wierszach przykrywa miejsca klęsk i śmierci: tym razem „Wszystko [jest] na swoim miejscu i w układnej zgodzie” (Szymborska 2010: 329). Można też porównać dwa przebudzenia o poranku, opisane z różnych narracyjnych perspektyw w wierszu *Czwarta nad ranem*, pochodzącym z *Wolania do Yeti*, i we *Wczesnej godzinie* z *Chwili*, późniejszej prawie o pół wieku; a także trzy wiersze o psach: *Eksperyment*, *Monolog psa zaplątanego w dzijeje* i *Łańcuchy*, w których za każdym razem zmienia się punkt widzenia. *Wszelki wypadek* z kolei rozpoczyna serię wierszy o śmiertelnych zdarzeniach: w *Wypadku drogowym* wszechwiedzący narrator pokazuje moment przed oznajmieniem rodzinie tragicznej nowiny, zaś *Identyfikacja* przynosi narrację spersonalizowaną, należącą do kobiety, której ktoś bliski zginął w katastrofie samolotowej, o tyle szczególną, że emocje oddaje tu anakolutowa składnia wypowiedzi: „Zaraz nastawię czwartek, umyję herbatę” (Szymborska 2009: 27). Co ważne i wyjątkowe u Szymborskiej, wypowiedź bohaterki kończy myślnik — wiersz nie stawia ostatniej kropki.

W poetyckich opowieściach Szymborskiej często następuje podobne zderzenie narracji wszechwiedzącego podmiotu, posługującego się liczbą mnogą lub kryjącego się za bezosobowymi formami, z narracją personalną, korzystającą z technik punktów widzenia, strumienia świadomości czy mowy pozornie zależnej. Najciekawsze są teksty uruchamiające obie możliwości, stosujące chwyt podwójnej perspektywy, gdzie obok tej spersonalizowanej (niekończącej się kropką) pojawia się auktorialna, składniowo zamknięta i ujęta „w gotowe zdania”. Szymborska konfrontuje nieosobowy sposób mówienia z indywidualnym punktem widzenia, by uwyraźnić ulomność i sztuczność bezcielesnego, uniwersalnego opowiadania o człowieku i jego świecie. Kot ze znanego wiersza nie ma szansy zrozumieć, co się naprawdę wydarzyło, bo mimo iż jest fokalizatorem tej opowieści, nie on ją opowiada, nie bierze na siebie ciężaru autonarracji. Podobnie jak bezosobowy podmiot *Ludzi na moście*, który nie słyszy szumu deszczu i nie czuje chłodu kropeł, patrząc na uciekające przed deszczem postaci z drzeworytu Hiroshige Utagawy (Szymborska 2010: 286). Autorka zdaje się podkreślać, że sens opowieści zależy zawsze od tego, kto i jak opowiada, że historia jest zdeterminowanym spojrzeniem z terażniejszości — zawsze czyjaś i dla kogoś. Ciekawym przypadkiem jest *Pejzaż*, w którym na monolog bohaterki, zapewne XVII-wiecznego niderlandzkiego obrazu „starego mistrza”, nakłada się współczesna perspektywa podmiotu, widoczna także dzięki podkreśleniu narracyjnego gestu opowiadania: „To co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach” (Szymborska 2010: 119). Podobny zabieg umieszczania jednej perspektywy wewnątrz drugiej, gdy „ja” wie więcej lub inaczej niż bohater, pojawia się w wierszach *Terrorysta on patrzy*, *Monolog dla Kasandry*, *Jeszcze czy Listach umarłych*.

W późnych tekstach zdaje się przeważać już jeden punkt widzenia — indywidualna, urwana, czasem nawet nieskładna narracja:

Żyjemy dłużej,
ale mniej dokładnie
i krótszymi zdaniem.

(*Nieczytanie*; Szymborska 2009: 28)

Podmiot rezygnuje z wszechwiedzącego spojrzenia z góry, bo „kto patrzy z góry, / ten najłatwiej się myli”, konstruuje własną perspektywę, za którą bierze odpowiedzialność:

A ja, tylko przez moment
pewna, co widziałam,
próbuję teraz w przygodnym wierszyku
wmawiać Wam, Czytelnikom,
że to było smutne.

(*Perspektywa*; Szymborska 2010: 380–381)

Szczególny na tle składniowo poprawnych wierszy poetki jest *Labirynt*, wiersz bez początku i końca, ujęty w dwa myślники, opisujący pośpieszną ucieczkę nie do, ale przed wyjściem: „Ale nie ty go szukasz, / to ono cię szuka” (Szymborska 2010: 392). Ten rozpędzony, ciemny wiersz, którego podmiot próbuje uchylić się przed śmiercią, również nie stawia ostatniej kropki. Na tle zdyscyplinowanych interpunkcyjnie wierszy „staroświeckiej jak przecinek” Szymborskiej zmiana ta ma szczególne znaczenie (*Nagrobek*; Szymborska 2010: 93).

Lejtmotywną tej poezji jest jednak historia powstania *homo sapiens*, jego przejścia na drugą stronę bytu, ustanawiająca — poszukująca mitu początku. Ten moment „odróżnienia od próżni” (*Urodziny*; Szymborska 2010: 186) podlega w tej poezji wielokrotnym narracjom: opowiada o nim poetka w *Urodzonym, Jaskini, Szkielecie jaszczura, Krótkim życiu naszych przodków, Wersji wydarzeń, W zatrzęsieniu*, również wśród nieukończonych wierszy pojawia się rękopis o neandertalczyku. Liryk *** [Nicość przenicowała się także i dla mnie] z kolei ujawnia przekonanie, że owa nicość, próżnia czy pustka nie może zostać w poezji opowiedziana, gdyż tylko po stronie „tutejszego na opak” pojawia się czasowość i możliwość relacji: wieczność/nicość jest zatem nienarracyjna (Szymborska 2010: 199). O ile we wcześniejszych tekstach Szymborską interesowało to, co przepływa niezauważenie, owa „mnogość przeoczonego świata na sekundę” (*Pod jedną gwiazdką*; Szymborska 2010: 200), a zatem to wszystko, co się nie zdążyło zdarzyć, o tyle w ostatnich wierszach ważniejsze stanie się to, się już zdarzyło:

Było, minęło.
Było, więc minęło.
W nieodwracalnej zawsze kolejności,
bo taka jest reguła tej przegranej gry.

(*Metafizyka*; Szymborska 2009: 40)

Tu już opowieść nie odwija się wstecz, jak w *Labiryncie*, ale zmierza posłusznie od początku do końca, do symbolicznego tytułu ostatniego tomu poetki: *nystaręzy*.

* * *

Narracyjna (tożsamościowa) spójność to zadanie w tej poezji wciąż podejmowane i jednocześnie unieważniane. Szymborska dąży do fingowania spójnych narracji, konstruuje własne wątki, tematyzuje kazualność i chronologiczność wydarzeń, wykazując dbałość o fakty i szczegóły. Opowiadanie jest tu jednak raczej grą z ciągłością, spójnością i kompletnością, okazując się jednocześnie „tyleż porządkującą ‘strukturą’ sensu, co jego podważaniem, jednoczesną integracją i dezintegracją, porządkowaniem przemieszonym z eksperymentowaniem, konstrukcją splecioną z dekonstrukcją” (Burzyńska 2006: 146). Rozsypane fakty, sytuacje i wydarzenia próbuje się tu ułożyć w logiczne ciągi zdarzeń, nadać historiom początek i koniec, przypadek włączyć w sekwencje, wszystko po to, by dać „odczucie rzeczywistości życia” (Owczarek 2005: 175). To, co nieopowiedziane i niezapisane — ma być niepewny, jak dzień 16 maja 1973, którego podmiot nie potrafi wpleść w jakieś „wcześniejsze” i „późniejsze” (*Dnia 16 maja 1973 roku*; Szymborska 2010: 312). Gest narracyjnego uspołnienienia, projektującego sens, pozostaje zawsze gestem przygodnym i indywidualnym, częściej bowiem narracja się rozpada, opowieści okazują się niepełne i niepewne, a wysiłek opowiadania zamiast prowadzić do scalania, akcentuje sam proces opowiadania. Najciekawsze są te momenty zawieszenia, składniowego pęknięcia, zachwianego rytmu, kalekiej składni, niedokończonych zdań, owych myślników w miejsce kropek — gdy zamiast uporządkowanych „gotowych zdań” pojawia się niegramatyczne „boli jeść”, wypowiedziane przez człowieka, który trzeci już raz otarł się o śmierć (*Spacer wszerzszego*; Szymborska 2010: 174).

Najsilniej zaznacza się w tej poezji poznawczy i etyczny wymiar opowiadania. Poetyckie renarracje Szymborskiej są metodą refleksji nad rzeczywistością, sprzeciwem wobec stabilnych, uniwersalnych ram wielkich narracji (Natury, Historii, Ideologii), opowieści opresyjnych, bezosobowych, dogmatycznych, unieruchamiających myślenie i punkty widzenia. Ale są też namysłem nad własną podmiotowością, sposobem osvajania świata i samoobrony skazanego na wyjście z labiryntu i ostateczny finał istnienia. Literatura według Szymborskiej pokazuje bowiem jego śmiertelność i skończoność — a z biegiem czasu czyni to coraz wyraziściej, choć za pomocą coraz bardziej ascetycznych środków. Opowiadanie o tym niczego w tej rzeczywistości nie zmienia, ale może przynieść chwilowe ocalenie, „przelotnie lecząc”, jakkolwiek staroświecko to zabrzmie. Wiersz *Do arki*, jako jedna z renarracji biblijnej historii, przywołuje konwencje bajki:

Ze względu na dzieci,
którymi nadal jesteśmy
bajki kończą się dobrze
[...]
Tu również nie pasuje finał żaden inny

(Szymborska 2010: 279)

w *Możliwościach* zaś czytamy:

Wolę bajki Grimma od pierwszych stron gazet (Szymborska 2010: 281).

Skoro zatem „Istota ludzka smutna jest z natury”, jak pisała przekornie autorka *Uśmiechów* (Szyborska 2010: 215), opowiadane jej historie powinny przynosić pociechę. Taki też tytuł nosi wiersz o Darwinie, czytającym dla wytchnienia powieści, które „nie mogły kończyć się smutno”, bo inaczej trafiały w ogień — jak mówi zatem podmiot wiersza: „przynajmniej od fikcji / i jej mikroskali” mamy „prawo oczekiwać happy endu” (*Pociecha*) (Szyborska 2010: 376).

Poezja Szyborskiej, przyjmując narracyjny punkt widzenia, przepisując rzeczywistość i jej doświadczenie, jest zatem sposobem bycia w świecie bez transcendencji. W *Vermeerze* być może najważniejszy jest nie sam obraz, ale to, że ktoś opowiada o tym, co na nim widać, a swą refleksję ujmuje nie w „gotowe”, ale powoli, jakby z wysiłkiem konstruowane zdanie, uwyrażające (tym)czasowość oraz kausalność istnienia: „dopóki ta kobieta” na obrazie wykonuje pewną czynność — nadaje sens światu; dopóki ktoś opowiada o tej historii — ustanawia pewną hipotezę sensu świata, ale też zaznacza swe istnienie (Szyborska 2009: 39). Drugi obok terapeutycznego wymiaru narracyjności tych tekstów związany jest bowiem z samą czynnością opowiadania. Metafora życia jako opowieści ma swój rewers w opowiadaniu jako życiu: póki autorka nie kładzie ostatniej kropki, póki dopisuje ciągi dalsze i nie zamyka zdania, jej narracja/narracja o niej trwa. Przypadek Szyborskiej pokazuje, że „choć śmierć jest zapewne tylko kropką ostatniego zdania snutej przez nas cierpliwie przez całe życie narracji, nie oznacza to wcale [...] końca naszej opowieści” (Burzyńska 2006: 148).

Bibliografia

- Balcerzan Edward (2013), *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Burzyńska Anna (2006), *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków.
- Culler Jonathan (1998), *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Iser Wolfgang (2006), *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?* (2010), pod red. P. Czaplńskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Owczarek Bogdan (2001a), *Wstęp* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.
- (2001b), *Od poetyki do antropologii opowiadania* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.
- (2005), *Przemiany narratologii* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. I, pod red. M. Czermińskiej i in., Universitas, Kraków.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Szyborska Wisława (2009), *Tutaj*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2010), *Wiersze wybrane*, Wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków.
- (2011), *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Trzebiński Jerzy (2001), *Narracja jako sposób rozumienia świata* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.

Streszczenie

Wiersze Wisławy Szymborskiej cechuje narracyjny sposób widzenia świata zderzony z poetycką formą. Opowiadanie wiąże się tu bowiem z odkrywaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości. Artykuł pokazuje rodzaje i ewolucję technik narracyjnych Szymborskiej, podkreślając ich poznawczy i etyczny wymiar. Jej poezja jest tu rozumiana jako indywidualna renarracja wielkiej opowieści życia, która niczego nie wyjaśnia i nie porządkuje, jest jednak konieczna, by podmiot mógł istnieć świadomie. Gest narracyjny poetki stanowi zarazem gest autorefleksyjny i ma wymiar metafizyczny, stając się wyrazem sprzeciwu wobec nicości.

Wisława Szymborska, poezja polska XX wieku, narracja, metarefleksja

AGNIESZKA KARPOWICZ
Uniwersytet Warszawski*

Powiedziane — zasłyszane — zapisane. Przepisywanie „z życia” w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych XX wieku

Said — heard — written down. Written “by life” in the polish literature of
the seventies of twentieth century

Abstract

The text is an attempt to answer the question why in the seventies of the twentieth century in Polish literature, many authors referred to the everyday language, sometimes even suggesting that their artistic works are integrally or partially record of complete spoken utterances or entire stories of so-called “ordinary people”. What questions did that reality put, since the answer was everyday spoken language, and the daily utterances have escalated to the level of literature? The combination of the three distinct, but different in meaning (Miron Białoszewski, Janusz Anderman, Ryszard Schubert) the uses of the technique of “rewriting” of literature and saving “living speech” shows the range of possibilities and meanings posed by this technique and at the same time it brings out its existential and cultural meanings.

* Zakład Antropologii Słowa
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-325 Warszawa
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury.
Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia.

(Białoszewski 2003: 10)

Powiedziane — zasłyszane

Przyjrzyjmy się od razu kilku dialogom z *Chamowa* (utwór powstał w latach 1975–1976) reprezentatywnym dla ich funkcji w twórczości Białoszewskiego. Pierwsza rozmowa ma miejsce na przystanku przy warszawskim Rondzie Wiatraczna, gdy ludzie czekają na autobus:

- Zawróci tu.
- Zawróci.
- Okrąży, zaraz będzie.
- Najpierw stanie. Musi stanąć.
- E, nie.
- Musi. O, stanął.
- Ma pan rację.
- Musi popić kawę zbożową. Co on jeszcze musi.

(Białoszewski 2009: 140)

W innym miejscu pojawia się też zapis wymiany zdań narratora ze sprzedawczynią w sklepie:

- Ładne kwiaty pan kupił.
- To nie kupione, to rwane
- A... rwane.

(Białoszewski 2009: 67)

Notowane są też rozmaite formy rozmów ze znajomymi:

- Co, pan pisze jeszcze wiecznym piórem?
- nie, to długopis
- ach, długopis
- [...]
- o, jakie ładne to w kapsulce
- to do siusiania
- na zielono? Wiem
- tak

(Białoszewski 2009: 105)

Od razu też porównajmy je ze sposobem zapisu ulicznych rozmów w *Zabawie w głuchy telefon* (1976) Janusza Andermana:

Mówię szczerze, zupełnie szczerze, no, przecież się znamy nie od dziś, serdecznie pana witam, bardzo przepraszam. [...] Dziękuję, nieźle. Co pan (pani) porabia? I w ogóle? [...] Kogo ja widzę! [...] Ile? Za ile? Na ile? Dobrego zdrowia! Szybkiego wyzdrowienia! Czy miałaby pani chwileczkę czasu? Dlaczego? Po co? Do kogo? Od kogo? Dla kogo? U kogo? [...] Czy mogę was (panią, pana) o coś zapytać? (Anderman 1976: 66–67)

W utworze Białoszewskiego kwestie dialogowe zostały wyodrębnione graficznie, podczas gdy słowa bohaterów Andermana zapisane są linearnie, w jednym ciągu, przez co zlewają się ze sobą, a w efekcie zatraceniu ulega granica podmiotów konkretnych wypowiedzi. Zapisane przez Andermana rozmowy formalnie nie przypominają też często dialogów odwołujących nas do zapisu interakcji jakichś osób, jak jest z kolei w przypadku dialogów z *Chamową*. Zapis sugeruje, że mamy tu do czynienia z niezwiązanymi ze sobą kwestiami, ograniczonym repertuarem bezosobowych i bezpodmiotowych pytań lub wypowiedzi, jak na przykład tych, które narrator słyszy podczas obserwowania ludzi w kawiarni:

- 50. Dowcip szwankuje.
- 1. A gdybyśmy się związali na długo... na zawsze...
- 30. O tym nigdy nie myślałam (em).
- [...]
- 31. Upilem się nie winem, lecz tobą.
- [...]
- 42. Pani jest dziś bardzo zdenerwowana.
- 48. Pijmy więc zdrowie naszej miłości.
- 8. Czy pan jest może szklarzem.
- Miasto było rozmowne. Jak zwykle o tej porze.

(Anderman 1976: 73–74)

Zwykle są to raczej dłuższe lub krótsze monologi (a nie dialogi), nawet wtedy, gdy domyślamy się, że w scenie bierze udział kilku rozmówców. W kolejce do kasy biletowej mówi na przykład kilku pasażerów oczekujących na pociąg, ale zdecydowanie nie rozmawiają oni ze sobą, ponieważ nie nakierowują wypowiedzi na partnera interakcji, a raczej licytują się na nieszczęścia:

- Ja walczyłem, kurdebalans.
- Ja mam żonę i dzieci, kurdebalans.
- Ja ze szpitala, kurdebalans.

(Anderman 1976: 7)

Struktura większości interakcji jest podobna do tej, w jaką narrator wchodzi przypadkowo w knajpie:

- Co proszę? – zapytał sąsiad. – Do mnie pan rozmawia?
- Nie, tak tam...

(Anderman 1976: 21)

Faktycznie wszystkie raporty słuchowe w *Zabawie w głuchy telefon* wydają się mówieniem sobie „tak tam...”, gdzieś w powietrze, bohaterowie nie zwracają się do siebie wzajemnie i w tym upatrywałabym podstawowej różnicy znaczeniowej na poziomie komunikacyjnym między wypowiedziami zapisywanymi przez Andermana i tymi, które Białoszewski zamieszcza w *Chamowie*, chociaż oczywiście i w tym ostatnim utworze wymiany zdań przypominają jakościowo *small-talki*, rozmowy nie przynoszące czytelnikom ani bohaterom jakiegokolwiek istotnej wiedzy ani informacji. W obu przypadkach mamy pozornie do czynienia z tym samym zabiegiem: słowa są potoczne, wiarygodne może wydawać się to, że zostały gdzieś zasłyszane, zapisane i przepisane w utworze literackim bez autorskiej ingerencji, ale zauważmy, że sens i znaczenia, jakie budowane są w obu utworach ze słów o podobnej, „życiowej” proveniencji, będą już zupełnie inne.

O ile rozmówki Białoszewskiego zachowują spójność na poziomie treści (temat wymiany zdań) i kontekstu (sytuacja, miejsce i czas, osoby mówiące), to Anderman celowo tę sytuacyjną ciągłość zaburza, zrywa. Poza sposobem zapisu wskazującym na odmienny stosunek do tych wypowiedzi obu autorów, różnica polega też na tym, że inne są funkcje i sensy tych wypowiedzi w codziennej komunikacji, w życiu społecznym. Twierdząc więc, że autorzy wydobywają dwie różne funkcje słów, chociaż formalnie wszystkie te wypowiedzi odsyłają do podobnego rejestru mowy: mowy potocznej związanej z życiem codziennym.

W *Chamowie* szczególną uwagę zwraca praktyka komunikacyjna, jaką jest wzajemne potakiwanie sobie. Co więcej, Białoszewski bez oporów zapisuje słowa właściwe komunikowaniu się w ten sposób, choć przecież wymiana zdań typu: „nie, to długopis”, „ach, to długopis”, polega na tym, że większość znaczeń nie tkwi w słowach, lecz w niewidocznym w tekście kontekście ich wypowiedzienia (Hall 1984). Dlatego też trudno tu mówić o jakiegokolwiek szczególnej roli tych wypowiedzi dla czytelnika *Chamowa*, co pozwala sądzić, że nie są one zapisywane jako nośniki jakiegokolwiek treści, informacji, lecz funkcji właśnie. Bohaterowie Mirona Białoszewskiego znajdujący się na przystanku autobusowym przy Rondzie Wiatraczna informują nas więc jedynie (albo aż) o tym, że zawiązują krótkotrwałą wspólnotę: potakują sobie, potwierdzają swoje przypuszczenia oparte na wspólnym doświadczeniu i wiedzy o tym, co zwyczajowe.

Wypowiedzi przepisane z życia codziennego są w istocie zapisem funkcji fatycznej, jaką pełnią one w rzeczywistości komunikacyjnej. Przypomnijmy w największym skrócie, że polega ona zasadniczo na mówieniu w celu podtrzymania kontaktu między rozmówcami. Służy więc ona zawiązywaniu i podtrzymywaniu interakcji, potwierdzaniu wspólnej wizji świata, a według zwolenników interakcjonistyczno-symbolicznej i rytualnej wizji komunikacji społecznej, ten sposób komunikowania się ma moc „wyrażania poczucia wspólnoty, ładu, trwałości”

(Rothenbuhler 2003: 154). Dzięki takim wymianom formuł: „Każdego poranka i każdego wieczora mamy do czynienia z tymi samymi wiadomościami. Powitania sąsiadów [...] nie zmieniają się. [...] To tak, jakby podstawowa informacja większości komunikacji brzmiała: nic się nie zmieniło” (Rothenbuhler 2003: 154). Zauważymy też, że mają one moc tworzenia struktury codzienności, tej samej sieci, która według Białoszewskiego trzyma nas we „władzy lokalności jak w podręcznej siatce, nie tamując mu przez wielkie oka reszty świata” (Białoszewski 2009: 324). Rozmówcy potakujący sobie, że pada deszcz lub autobus zawróci i zaraz podjedzie, jak ma to w zwyczaju. Przez te pozornie bezsensowne powtarzanie „aha”, „tak”, „ma pan rację” i potwierdzanie słów rozmówcy podtrzymują więc i nawiązują najbardziej pierwotne i podstawowe więzi (zob. Malinowski 2000), bez których niemożliwe jest istnienie w świecie społecznym: „zwykła, codzienna komunikacja — posiada skuteczność magiczną, symboliczną, konstytuującą rzeczywistość, skuteczność wszystkich poprawnie wykonanych rytuałów” (Rothenbuhler 2003: 155).

Z kolei w powieści Andermana mówiący są jak przezroczyste, bezcielesne instancje, słowa zdają się oderwane od konkretnych sytuacji i osób mówiących, zebrane przez pisarza glosy przypominają „serię płyt gramofonowych, które można odtwarzać zgodnie z własnymi intencjami” (Ortega y Gasset 1982: 627), co odsyła z kolei do wizji komunikacji społecznej jako mechanicznej, bezrefleksyjnej, determinującej jednostkę, która nie tyle stanowi podmiot swoich wypowiedzi, ile jest mówiona przez język. To komunikacja jednokierunkowa, bezzwrotna, na wzór aktu słuchania odtwarzanej płyty lub kasyety magnetofonowej. Jak widzieliśmy, wypowiedzi skierowane są zwykle tylko w jedną stronę, a od partnerów interakcji nie oczekuje się odpowiedzi. Zamiast dialogów czy rozmów mamy raczej do czynienia z wypowiedziami kolejnych osób do jakiegoś nieistniejącego w tekście „ty” lub najwyżej z wielością różnych głosów niekoniecznie skierowanych do rozmówcy faktycznie obecnego w kontekście, w jakim odbywa się akt komunikacji. Tytułowa rozmowa telefoniczna również kojarzy się z mówieniem do kogoś, kogo nie ma tu i teraz, a z perspektywy zewnętrznego obserwatora może wręcz przypominać mówienie w próżnię, wysyłanie słów w pustkę, niemal donikąd. Głuchy telefon z kolei oznacza tajemniczą, niepokojącą ciszę po podniesieniu słuchawki dzwoniącego aparatu i — co oczywiste — wiąże się znaczeniowo z podsluchiwaniami.

W dialogach potocznych Białoszewskiego komunikacja jest natomiast niezapśredniczona: wiemy, że dialogi wypowiedane są w relacji twarzą w twarz. Co znamienne, zachowują one logiczną, sytuacyjną ciągłość pozwalającą czytelnikowi na dość łatwą rekonstrukcję całego kontekstu rozmowy, podczas gdy dialogi Andermana wydobywają raczej bezsens mówienia czy też rozdzwięk komunikacyjny, ponieważ tak naprawdę albo każda z osób mówi o czymś innym, albo wszyscy mówią o tym samym, ale jakby obok siebie:

- Jakiś facet fika na serce. Daj mi płaszcz, bo strasznie zimno.
- Jadziu, zostaw, zaziębisz się, chorowałaś niedawno dosyć jeszcze.

(Anderman 1976: 11)

Reportaże słuchowe Andermana — analizowane pod względem ich specyfiki komunikacyjnej — to przede wszystkim zapis gatunków, takich jak paplanina, gawędzenie, zgryzota, a więc codzienne, językowe praktyki „ucieczki od” (Pawluczuk 1994: 200). Mówienie, podobnie jak wiedza potoczna, zamyka bohaterów w pocieszających złudzeniach, półprawdach i banalach, ale i pozwala przekroczyć to, co dane, zjednoczyć się z „transcendentalnym *ego*”

(Pawluczuk 1994: 200), choćby przez afirmatywną funkcję paplaniny: „Jeśli ktoś się do nas zwracał, to tylko dlatego, by się pozbyć kilku ciężących zdań” (Anderman 1976: 24). Podobnie jak zapisywanie potocznych fraz przez Białoszewskiego, tak rozmowy przytaczane przez Andermana są mniej ważne ze względu na to, co przekazują, a bardziej z uwagi na funkcję komunikacyjną, jaką pełnią w toku codzienności. W *Chamowie* nadrzędna byłaby funkcja fatyczna w rozumieniu antropologicznym (Malinowski 2000: 338–342), związana z codziennymi gatunkami, jakim są powitania czy *small-talki*, wszystkimi praktykami językowymi zawiązywania i podtrzymywania interakcji, a przez to — najbardziej podstawowych więzi społecznych.

W *Zabawie w głuchy telefon* gatunkiem takim byłoby natomiast zrzęczenie, narzekanie, wypowiedanie swoich zgryzot:

A może pan nie dożyjesz sześćdziesiątki? Czy to kto zauważy? Ludzie mają swoje sprawy. Zakopią, a przyjdzie drugi i jeszcze kwiaty z grobu zapieprzy. [...] Tak jest, ludzie się na świat nie proszą, to ich nikt nie zatrzymuje. A umierają teraz więcej, niż to bywało. Mówią, że nieboszczyków będą palić. Bo miejsca na cmentarz brak. Tfu, jak za Niemca. (Anderman 1976: 25)

Według Pawluczuka w codziennej komunikacji dzięki zrzęczeniu zyskujemy między innymi „zdystansowanie się wobec tych zgryzot i do pewnego stopnia — oczyszczenie się z nich” (Pawluczuk 1994: 200). Szara codzienność to siedlisko metafizycznego niepokoju i prób ucieczki od niego, ale także próba językowej obiektywizacji zgryzoty:

[...] brak w kioskach zyletek, brak w sklepach mięsa, woda zatruta, powietrze zatrute, grozi rak, grozi zawal, grozi wojna atomowa, ludzie w Boga nie wierzą, piją wódkę, kradną, leniwie pracują... Jest to sprawa moja i twoja; wierzę, iż stojąc w kolejce po mięso, denerwujesz się i przeklinasz tak jak i ja. Inni też. (Pawluczuk 1994: 198)

Ta powieściowa wspólnota wobec losu nie jest jednak oparta na afirmacji, lecz na negacji, wzajemnej niechęci, potwierdza się tu negatywną wizję świata i mikrokosmosu społecznego: „Jedno tylko powiem. To jedno powiem. Wielka prawda. Powiem, że człowiek człowiekowi wilkiem jest” (Anderman 1976: 85).

Dwie tak drobne różnice mogą więc stać się podstawą do zrozumienia całościowej wizji komunikacji, a przez to również uważnej diagnozy sytuacji społecznej, która jest przeciwieństwem z tematów obu książek. Z jednej strony, mamy przykład „obcowania językowego”, które wyraża tendencję ludzką „do gromadzenia się, do przebywania razem i znajdowania przyjemności we wzajemnym towarzystwie”, z „przełamaniem milczenia” i „wspólnotą słów” będącą pierwszym aktem „ustalania solidarnościowych więzi” (Malinowski 2000: 338). Z drugiej strony, dostajemy wizję mówienia, które funkcjonuje jako zwyczaj, norma, „ustalone opinie i slogany”, wizję społeczeństwa, które: „Posiada jedynie slogany i na nich się opiera jego istnienie”; „Działa jedynie mechaniczna presja wywierana na wszystkie jednostki, bezduszny przymus” (Ortega y Gasset 1982: 626).

Bardzo ważny jest tu także kontekst, w jakim obaj pisarze umiejscawiają swoje przepisane z życia rozmowy: to lata siedemdziesiąte XX wieku, duże miasto (Warszawa u Białoszewskiego, Kraków u Andermana); miejsca, w których mamy do czynienia z problemami Gierkowskiej modernizacji, awansu społecznego i rozregulowania relacji, a im właśnie obaj twórcy poświęcają w powieściach sporo miejsca. Białoszewski odnosi te procesy do architek-

tonicznych zmian w tkance miejskiej, takich jak budowanie nowych blokowisk, „przesiedlanie” ludzi z obrzeży i prowincji bliżej centrum, historycznej degradacji centrum właściwego. Oba teksty traktują po części o braku więzi społecznych, zachwianych relacjach, strukturach i hierarchiach społecznych, braku tożsamości miejsca przekładającej się na rozmytą tożsamość społeczną. Inne są jednak ich postawy wobec tych zjawisk, co widać już na poziomie sposobu zapisu żywych, ulicznych, przypadkowych dialogów. Białoszewski chwytą ulotne chwile zażywania się najbardziej pierwotnych interakcji, choćby w przystankowo-sklepowych, afirmatywnych wspólnotach, co oczywiście oznacza również, że realnie trwałych więzi brakuje. Anderman z kolei diagnozuje bardziej sam ich rozpad i ewentualnie rodzenie się tożsamości zbiorowej opartej na poczuciu krzywdy, niechęci wobec innych.

Widać też, że ten sam materiał artystyczny „znaleziony na ulicy” pozwala wyrażać zupełnie inny stosunek do rzeczywistości, już sam sposób zapisu mowy wskazuje na to, czy jest ona w utworze afirmowana, kontestowana, dekonstruowana i do jakiej diagnozy sytuacji społecznej jest wykorzystywana. Codziennosc językowa, twórczo „przepisywana” w literaturze w postaci niemal surowej ma bowiem swoje znaczenia w świecie społecznym, a te ostatnie współtworzą sens utworów artystycznych, w których została ona wykorzystana. Co znamienne, znaczenia te można wyczytać z kontekstu i funkcji aktu komunikacji, a nie z samego tekstu, zapisu słów czy treści rozmów, i być może jest to jedna z cech właściwych „literaturze przepisanej” jako takiej: operuje ona bardziej na kontekstach, z których wyrwano przepisane wypowiedzi, i w których je umieszczono, a także na funkcjach, jakie w obu tych kontekstach one pełnią.

Zasłyszane — zapisane

Anderman — w przeciwieństwie do Białoszewskiego — stosuje często zapis fonetyczny i w ten sposób wprowadza do druku porządek żywej mowy: „A krzysio w stanach siedzi z maćkiem. W czykago grają. W knajpie” (Anderman 1976: 52), „Kce pan zobaczyć? Nie widać calego. [...] A tego nie chciałem zagnieść, bom meter pszenicy wióz, tom pszenice zostawił na bazie” (Anderman 1976: 23). To kolejna kluczowa różnica, ponieważ zabieg ten wydobywa dystans i niezaangażowanie, brak zanurzenia osoby słuchającej i spisującej w świat tej mowy, a najbardziej spektakularnym przykładem takiego zapisu w polskiej literaturze lat siedemdziesiątych XX wieku jest *Panna Lilianka* (1979) Ryszarda Schuberta.

Zapis opowieści tytułowej bohaterki przypomina stenogram, raport spisany z wysłuchanej historii, Schubert wprowadza liczne myślneki, wielokropki, dokonuje translacji na zapis chrząknięć opowiadaczki, jej mlaśnieć, kaszlnięć. Buduje więc wrażenie dystansu do niej, uprzedmiotowienia jej głosu (a przez to również osoby opowiadającej), jego „mumifikacji” (Ong 1992) właściwej zapisowi, ale i rejestracji magnetofonowej, czego najbardziej wyrazistym przykładem mogą być szeroko dyskutowane problemy etnografii i antropologii związane ze stosunkiem badacza (słuchacza) do informatora (osoby mówiącej) w sytuacji wywiadu etnograficznego. Stenogram wprowadza również takie znaczenia jak: mechaniczność, taśmowość, odtwarzanie tego, co dane i gotowe, czyli nagrane na taśmę, zapośredniczenie głosu-ślądu człowieka przez medium. Na poziomie znaczeniowym calego utworu odpowiada to wizji języka, komunikacji jako systemu opresji, mechanizmów uprzedmiotawiających jednostkę. W powieści tej chodzi przecież między innymi o uwewnętrzniony przez język mechanizm opresji, przemocy, na jakiej oparte są stosunki bohaterki ze światem i ze sobą

wzajemnie, które skądinąd sama bohaterka-narratorka powiela i odtwarza, gdy ma ku temu sposobność, jakby nie istniały inne typy relacji międzyludzkich (zob. Karpowicz 2012).

Bardzo ważne jest to, w jaki sposób twórcy zapożyczający elementy oralne z codzienności, rozstrzygają kwestię zapisu tej mowy. W terminologii Ongowskiej wypowiedź zarejestrowana (stenoqram, taśma magnetofonowa, zapis) nie jest tożsama z pierwotną, żywą oralnością, dźwięk zostaje bowiem zapisany, zapośredniczony medialnie w przeciwieństwie do sytuacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku oralności pierwotnej (Ong 1992). Rejestracja magnetofonowa, jak każda inna, pełni wobec mowy i głosu podobną funkcję, jak aparat fotograficzny dla oka: wzmacnia dystans i obcość między osobą słuchującą i wysłuchiwaną, osobą obserwowaną a obserwowaną. Jeśli chodzi o twórczość Białoszewskiego, magnetofon jest w niej wykorzystywany tak, że autor albo nagrywa swoje utwory, a następnie tworzy z nich teksty literackie, albo recytuje, wykonuje na magnetofon napisane wcześniej fragmenty. Nie używa on jednak mikrofonu do nagrywania innych ludzi, dźwięki otoczenia, w jakim znajduje się Białoszewski, trafiają na taśmy przypadkiem, a doznania i doświadczenia miejskie, także te związane z dźwiękami i mową, autor przekazuje do mikrofonu sam (zob. Ambroziak 2014). Jego ucho stanowiło bezpośredni, cielesny, relacyjny organ chwytający żywą mowę nie jako zatrzymany, przedmiot, lecz jako sieć efemerycznych relacji, chwilowych zawiązań interakcji między jednostką a światem. Ryszard Schubert postępuje dokładnie odwrotnie: sugeruje, że po prostu wysłuchał, spisał wiernie to, co usłyszał, prawdopodobnie też ułożył całą historię słuchając realnych rozmów, tyle że nie Ewy Zatońskiej, lecz pracownic poznańskich zakładów Cegielskiego. Anderman i Schubert przypominają lowców żywej mowy, odnoszących się także do nurtów związanych z „autentykiem” (Jarzębski 1984), dokumentem, reportażem, tekstem niefikcyjnym, ale jednak nieosobistym.

Nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej twórcy, zapisując w swoich utworach wypowiedzi oralne rozsadzają niejako ramy i ograniczenia medium właściwego literaturze i kojarzonego niewątpliwie z komunikacją oficjalną, na co zwracał już uwagę Jerzy Bartmiński. Badacz również postrzegał polskie lata siedemdziesiąte XX wieku jako okres, w którym pisarze najchętniej wybierali ten rodzaj artystycznej ekspresji. Na pewno też jego rozpoznania korespondują z promowanym przez Henryka Berezę nurtem literatury „żywej mowy” (Wiedemann i Czerniawski 2010; Wiedemann 2003). Bartmiński podejmował także problem agonistycznego aspektu zjawiska, rozpatrując opozycyjność słowa mówionego wobec piśmiennej, drukowanej tradycji literackiej opowieści, ale także wobec komunikacji oficjalnej, upatrywał w zainteresowaniu komunikacją ustną wyniku:

[...] kryzysu zaufania do przekazu dokonującego się za pośrednictwem druku, jako że jest to środek uykający kontroli odbiorcy, podatny na ukryte manipulacje instytucji pośredniczących sterujących procesami przekazu informacji, często nadużywany, zatem w odczuciu społecznym — mniej wiarygodny. [...] Mówienie bardziej niż pisanie jest autentycznym świadectwem postawy, wrażliwości, mentalności. (Bartmiński 1989: 3)

W tradycji prozatorskiej i krytycznoliterackiej istnieje nawyk utożsamiania „żywej mowy” czy żywiołu ustnego z autentycznością i szczerością. Trzeba jednak pamiętać, że przekonanie o tym, że gatunki familiarne, prywatne, kolokwialne lub codzienne, a zwłaszcza ustne, są gwarancją oddolności i autentyczności przekazu jest pewnym złudzeniem ludzi piśmiennych, a w kulturach oralnych — i nie tylko — również komunikacja ustna może mieć charakter oficjalny, czasem zafalszowany, autokreacyjny. Oralność nie jest więc oazą prawdziwości, auten-

tyczności, a co za tym idzie — prostą opozycją do tego, co jest oficjalnym kłamstwem, lecz jest kulturowo wyobrażana jako taka. Ponieważ żywioł ustny utożsamia się z codziennością, dochodzi do dalszych kontaminacji i uproszczeń, a sam język potoczny okazuje się ogólnym, funkcjonalnym aspektem abstrakcyjnej nadstruktury językowej, którą miałyby być „mówioność”. Czasem też potoczność werbalną określa się wprost jako przekaz ustny, spontaniczny o tematyce związanej z realiami życia codziennego. Mówi się o jego naturalności, bezpośredniej i nieoficjalnej oralności jako swobodzie komunikacyjnej, a także jej spontanicznej ekspresji w opozycji do oficjalnej piśmienności (Ruszkowski 2000; Skudrzykowa 1992; Anusiewicz 1992).

Wydaje się, że przyczyną takich utożsamień jest kontekstowość żywej mowy. Kod ograniczony, któremu odpowiada wysoki kontekst, kiedy to nie trzeba werbalizować zbyt wiele, ponieważ większość informacji istnieje w tym, co pozajęzykowe, wiąże się z sytuacją domową, zażyłą, poufałą (Bernstein 1980). Z tej przyczyny funkcja przekazu utrzymanego w tym kodzie staje się jego znaczeniem, a w konsekwencji komunikat zbudowany z pojedynczych słów, urwanych zdań, pojedynczych dźwięków, zlewających się i niewyraźnych strzępów wypowiedzeń, o zredukowanej potrzebie werbalizowania intencji, kojarzy się z bliskością, szczerością, familiarnością. Mówioność, która — jak widzieliśmy — w literaturze jest uzyskiwana formalnie, stylistycznie, gramatycznie i interpunkcyjnie, w ten sam sposób może być więc odbierana czy interpretowana właśnie w kategoriach prostej witalności, bezpośredniości łączącej człowieka z rodziną czy najbliższą społecznością lokalną. Poza tym te gatunki mowy dopuszczają — ze względu na bliskość komunikujących się osób — wulgaryzmy, przekleństwa, przekraczanie tabu i granic wstydu językowego, przy czym trzeba pamiętać, że również tu mamy do czynienia z różnymi rejestrami oralności: od starannego, wysokiego po swobodny, niski.

Autentyczność miałyby więc nieść w literaturze przede wszystkim gatunki ustne: familiarne, intymne i prywatne, potoczne, ale już różnica między sposobem użycia mowy ulicy na przykład przez pisarzy przełomu 1956 roku (Wielopolski 1987) a wykorzystaniem jej przez Andermana i Schuberta polega na tym, że pisarze debiutujący w latach siedemdziesiątych XX wieku grają kłiszą autentyczności, pokazują i dekonstruują uwewnętrzną sztuczność, nieautentyczność również tych najniższych pokładów językowości. Białoszewski natomiast poświadcza autentyczność dość klasycznie, za sprawą autobiograficznego intymizmu, przyjmując raczej rolę autoetnografa niż etnografa życia społecznego, który używa siebie jako narzędzia i medium poznania i opisanego rzeczywistości zamiast środków ją rejestrujących.

W powieściach Andermana i Schuberta zanurzenie się w sferę mowy potocznej i przepisanie tego, co zasłyszane i zapisane, nie służy już takim celom, lecz demaskuje pokłady zafalszowania i prostactwa obiegowej wiedzy społecznej, zachowań werbalnych odsłaniających wątpliwą moralność tak zwanych zwykłych ludzi, a przede wszystkim pozwala autorom rozdrapywać rany historycznej pamięci, wydobywać przemilczane punkty zapalne, a także dekonstruować coś, co można by nazwać mitem prostego człowieka, a przy okazji — mitem familiarności jako szczerości i autentyczności wartościowanych pozytywnie również w sensie moralnym. Schubert na przykład ośmiesza literaturę „autentyku”, „dokumentu” (Kirsch 1981: 54), pokazując wyobrażeniowe struktury narracyjne samej Ewy-opowiadaczki, która w oczach innych chce stać się Lilianką — postacią skleconą z wyobrażeń kultury popularnej, filmów, widzącą siebie tak, jak chciałaby, żeby widzieli ją inni, próżną, ale też autokreującą się narracyjnie, zwracającą uwagę na to, jak jest postrzegana. Pozorna oczywistość opozycji między sztuczną kreacją a autentycznym zapisem ulega tu podważeniu. Konwencja autentyku działa tu więc jak broń obosieczna, ponieważ podważa i literackość, i autentyczność.

We wszystkich tych literackich praktykach przepisywania literatury z życia mamy oczywiście do czynienia z antyliteraturą jako jedną z form antyszuki (Golaszewska 1984): sam materiał i sposób jego organizacji zostały zaczerpnięte z systemów pozaartystycznych, a nawet jeśli nie było tak w rzeczywistości, to autorzy na różne sposoby (wewnątrztekstowe i zewnątrztekstowe) sugerują, że ich literatura jest robiona z życia, „pisana przez życie” (Redliński 1982: 5), czego najbardziej ekstremalnym przykładem są *Niekiformy* wpisujące się w nurt pisarzy-„przepisywaczy” surowych, językowych fragmentów życia. Tu jednak nie chodzi mi o przepisywanie jakichkolwiek dokumentów, lecz „żywej mowy”, codziennych, ustnych rozmów, *small-talków*, codziennych pogawędek i czerpanie z potocznych rejestrów ludzkiej językowości jako tworzywa literackiego, a czasem wręcz przedstawiania takich wypowiedzi jako pełnoprawnych utworów literackich. Za znaczące uznaję nie tylko realne przepisywanie tej literatury z żywej mowy, lecz także samo sugerowanie (formalne w utworach i w wypowiedziach na temat własnej literatury) przez autorów tego, że ich dzieła zostały zmontowane w całości lub częściowo z realnych, zasłyszanych wypowiedzi „zwykłych ludzi”. Twierdzenie, że „anty-” oznacza tu zanegowanie tradycyjnego kanonu estetycznego uważam za rozpoznanie banalne i proponuję, aby na tę technikę spojrzeć nie tylko jako kpinę i szyderstwo z literatury.

W tej postawie „anty-” mieści się bowiem także antyestetyzm związany z antymimetycznością, dążeniem do chwytania elementów rzeczywistości takimi, jakimi są, zamiast ich artystycznego odwzorowywania:

Realistyczna może więc być także literatura groteskowa, paraboliczna, literatura szyderstwa i absurdu. Zagadnienie realizmu to nie jest bowiem zagadnienie *mimesis*. Kłamać o rzeczywistości może nawet fotografia, naturalistyczny opis, reportaż [...]. Wybór języka literatury to odpowiedź na pytanie stawiane przez rzeczywistość: zmienną, kapryśną, chaotyczną. Nie ma granic zmian świata, a więc i realizm ich mieć nie może. (Bauer 1986: 52)

Dlatego właśnie moje pytanie brzmi: czemu w latach siedemdziesiątych XX wieku wybór padal często na taki (a nie inny) język? Jakie pytania stawiała tamta rzeczywistość, skoro odpowiedzią stawał się potoczny język mówiony. I czy oznacza to coś ponadto, że „literatura się skończyła”, a pisarstwo nie ma sensu; że proza „rewolucji artystycznej”, do której zaliczano między innymi Schuberta mówi nam naprawdę tylko tyle, że „skoro świat jest chaosem, literatura może być belkotem” (Pawluczuk 1983: 183).

Zestawienie ze sobą trzech wyrazistych, choć różnych znaczeniowo, przypadków stosowania techniki „przepisywania” literatury z życia dzięki posłużeniu się „żywą mową”, ukazuje wachlarz możliwości i znaczeń, jakie niesie ta technika, jednocześnie wydobywając jej egzystencjalne i kulturowe sensory. Nie wydaje się bowiem, że schodzenie przez tych pisarzy w podobne, bo codzienne, mówione, potoczne, rejestry językowe, pozwala utożsamiać ze sobą ich teksty na poziomie znaczeniowym, chociaż intrygujący będzie na pewno fakt, że w latach siedemdziesiątych XX stulecia sięga się akurat po mówioną codzienność językową, tam poszukuje ożywczej siły dla języka literackiego, zupełnie inaczej niż w innych momentach historycznych, gdy na przykład sięgano po język prasy (montaże literackie z początków XX wieku) lub pokłady folkloru (literatura romantyczna). Wspólne jest na pewno to, że twórcy oddają — w pewnym sensie i w pewnym stopniu, różnym w poszczególnych realizacjach — głos „zwykłym ludziom”. Schubert sugeruje, że oddaje swojej bohaterce pełnię władzy nad powieścią, Anderman wmontowuje uliczne rozmowy w szcątkową narrację odautorską, a Białoszewski kieruje się zasadą, że będąc poetą, warto prezentować nieprzetworzone wręcz głosy znajomych, przypadkowych

przechodniów, zapisywać kwestie wypowiediane przez „babki klozetowe z poechem” (Białoszewski 1989: 282). Twórców łączy więc na najbardziej podstawowym poziomie posługiwanie się gatunkami potocznymi w toku literackiej narracji, a nawet sugerowanie, że są to wypowiedzi (czy też całe opowieści) znalezione gdzieś przypadkiem, zwykle w przestrzeni miejskiej, uchwycone na bieżąco, a następnie po prostu zapisane; że to, co autor przedstawia nam jako utwór literacki, jest w całości lub po części zasłyszane w tramwaju, poczekalni, na dworcu, na korytarzu w pociągu, w przychodni, zanotowane gdzieś w biegu po mieście, opowiedziane twórcy przez realną osobę, której słowa ten jedynie spisał albo nagrane na taśmę magnetofonową, a następnie wiernie przepisane i stanowiące w tej postaci utwór literacki. We wszystkich tych przypadkach nie chodzi przecież o artystyczne wykreowanie bohatera literackiego przy pomocy środków językowych, lecz o sugestię, że to właśnie żywy język autentycznej osoby, czasem wręcz przypadkowej, spotkanej na ulicy, sam może być uznany za sztukę literacką lub jej twórczość nie wymagającą większego lub żadnego przetworzenia. Warto więc zadać pytanie nie tylko o to, w jakim celu te głosy stały się materialem dzieła sztuki, lecz także o to, co mają nam one do powiedzenia?

Opowieść o drugiej wojnie światowej z perspektywy „zwykłej kobiety” mówiącej gwarą zupełnie nie pokrywa się przecież z dominującymi Narracjami Historycznymi i Wzniosłymi Historiami znanymi z podręczników i oficjalnych przemówień, zwłaszcza tych, które kojarzą nam się z okresem, w jakim pisarz tworzył. Opowieść Lilianki ma wiele cech właściwych wypowiedzi mówionej, charakteryzującej się właśnie odwoływaniem do kontekstu w trakcie mówienia oraz odnoszeniem się do konkretnego zamiast abstraktu (Ong 1992): „Świnia, wiesz? Ja dwadzieścia siedem lat, właśnie co rozkwitłam w biodrach się rozrosłam osiągnęłam pełnię — nie-e: świnia dziad... Hitler to był świnia-dziad!” (Schubert 1983: 91). Jednocześnie taka opowieść ma więc potencjał dekonstruujący uwzniośnione, heroiczne narracje patriotyczne. Z podobnym zjawiskiem mamy też do czynienia w wypowiedziach rejestrowanych przez Andermana w powieści *Zabawa w głuchy telefon*:

Pan nie uwierzy, że ja osiwałem, jak miałem trzydzieści pięć lat. Zaraz — do wojny brakowało dwa, potem jeszcze dwa — trzydzieści cztery.

Bylem na robotach — bombardowanie.

[...]

Panie, to było morderstwo...

To była ogromna rzecz...

Wolałbym umrzeć niż...

Drugi raz...

A po nalocie Staszek mnie nie poznał; ja się w lustrze zobaczyłem...

Osiwałem ze strachu, wierz mi pan?

(Anderman 1976: 30–31)

Zwykle też wydarzenia są automatycznie przedstawiane z niskiej, przyziemnej perspektywy odpowiadającej porządkowi życia codziennego, jak mycie czy jedzenie w warunkach wojennych: „Wicie co jak se przypomnę, w ty piwnicy, bez umycia w tym brudastwie na tych węglach, całe dwa tygodnie” (Schubert 1983: 131). Zauważmy na marginesie, że właśnie taka oddolna perspektywa stanowi o wyjątkowości *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, w którym —

co w tym kontekście szczególnie ważne – również wykorzystuje technikę oralizacji. Okazuje się więc, że ten światopogląd jest zarówno wypadkową obranej perspektywy, jak i wyboru adekwatnego medium słowa, nieuchronnie pociągającego za sobą taki sposób widzenia. Ten przemyślany dobór sposobu mówienia do formy i poruszanych treści świadczy skądinąd o artystycznym zamyśle stojącym za tymi utworami. Z jakichś powodów takich historii nie można było po prostu napisać, opisać, ewentualnie przepisać z dzienników, gazet, pamiętników, lecz trzeba je było (o)powiedzieć. Tok żywej, rwanej, wysoko skontekstualizowanej mowy, sytuującej narrację bliżej ludzkich głosów, ciał, spraw i konkretów, odpowiada perspektywie, z jakiej opowiada się lub wspomina te zdarzenia, ale też tematyce tych narracji.

W ten sposób okazuje się, że mamy tu do czynienia z prozą przywracającą żywe doświadczenie literaturze, tekstom, i taka też byłaby między innymi rola tych zabiegów oralizacji. Żywe opowiadanie między innymi ze względu na swoje związki z codzienną, oddolną, jednostkową perspektywą znalazło się przecież w głównym nurcie narracji historycznej od momentu, w którym badanie przeszłości zwróciło się od wielkich wydarzeń politycznych do doświadczenia ludzkiego i potoczności. Zarówno *Pamiętnik...* Białoszewskiego, jak i *Panna Lilianka* są więc literackim odkryciem nowatorskiej formy i środka wyrazu dla pewnych doświadczeń historycznych. Zauważmy, że w obu przypadkach możemy mówić z jednej strony o przepisaniu — z pamięci, z taśmy, przepisaniu cudzej opowieści — z drugiej zaś strony, o jednoczesnym prekursorstwie, odkryciu nowej formy prozatorskiej i nowego sposobu opowiadania historii. Oba teksty są w jakiś sposób prekursorskie wobec metody historii mówionej (*oral history*) stawiającej w centrum przeżycia i pamięć jednostki traktowane jako nośnik pamięci zbiorowej i przekazywania innym własnych doświadczeń.

Początki nurtu *oral history*, rozumianego szeroko jako zbieranie opowiadań, ustnych świadectw i relacji, można sytuować w końcu XIX wieku, gdy antropologowie amerykańscy zaczęli rejestrować fonograficznie opowieści Indian, chociaż oczywiście ta metoda jest traktowana jako swoista na gruncie badań historycznych. Jednak opowiadanie jako metoda badawcza jest nieodłącznie związane z wywiadem etnograficznym, metodą pozwalającą traktować zbieranie opowiadań jako tworzenie historii oddolnej, oddawanie głosu jednostkom i grupom pomijanym przez Wielką Historię. Co znamienne, opowiedzenie własnych przeżyć i bycie wysłuchanym mają też przywracać ludziom godność, odebraną i brutalnie zniszczoną przez taran geopolitycznych dziejów. Praktyka opowiadania pełni tu więc także funkcję terapeutyczną (podobnie jak w praktykach psychoanalitycznych), ale nie ograniczoną do życia jednostki. Opowiadanie o własnej przeszłości staje się próbą przywracania własnej historii całym społecznościom i grupom, a warstwy zdominowane, marginalizowane, nieobecne w oficjalnym dyskursie mogą odzyskiwać w ten sposób własny głos, jednocześnie znajdując swoje miejsce w przestrzeni publicznej. Można więc założyć, że wszystkie te gorąco dziś dyskutowane tematy związane z odkrywaniem historii widzianej oczami „innych”, niewpisujących się we wznieśłe narracje bohaterские — kobiet, dzieci, cywilów — były w polskiej literaturze podejmowane na długo przed współczesnymi, gorącymi dyskusjami wokół *Róży* Wojciecha Smarzowskiego czy *Pokłosa* Władysława Pasikowskiego lub próbami genderowego opowiedzenia o doświadczeniach historycznych. Ta literatura z perspektywy czasu zdaje się też czułym sejsmografem tego, co w oficjalnym dyskursie tamtych lat nie istniało, tematów i wątków, dla których nie było miejsca w przestrzeni publicznej, a które wypłynęły w debacie publicznej około trzydzieści lat później.

W *Zabawie w głuchy telefon* najwyraźniejsze pod tym względem są wypowiedzi związane z pamięcią o zagładzie:

- No! Pojechaliśmy autobusem z jakąś inną grupą. Rocznicą była czy coś. Dali nam wieńce i jazda. Kierowca klął, że mu cały dzień zapieprzyli.
- Co ty?
- No i jak przyjechaliśmy, to były już inne delegacje z kwiatami, kolejki jak cholera. [...] Miejsce straczeń. Takie, wiesz, pomieszczenie, gdzie na kupy wszystko jest zsypywane, całe stopy różnych okularów, co im zabierali, do wyboru, do koloru, potem te zabawki różne, włosy ludzkie — [...]
- No i co tam, ha, baraki, ty sobie wyobraź, ilu oni tam ludzi dziennie wykańczali, [...] potem poszliśmy do knajpy na фула, bo było zimno, i trochę żeśmy się spruli, dziewczyny były z innej delegacji; w sumie sumarum to się opłacało, bo te kilka godzin z roboty urwane. [...]
- [...] Jak myśmy tam pojechali, to znaczy, że pamiętamy o tym, że oddajemy cześć, że, no, w każdym razie. (Anderman 1976: 10)

Lilianka z kolei w znaczący sposób używa określenia „żydowa”, nazywając tak zniechęconą Niemkę:

Mąż, już jej mąż jak mąż, nawet był przystojny, ale ona??, jego baba?! — ymmm: no szkarada i masz kara istna wiesz artycha ze spalonej sceny jak żydowa! [...] wogle szkoda gadać... [...] (Schubert 1983: 101).

Oczywiście wszystkie te przykłady wskazują na to, że autorzy odwołują się do pokładów mowy żywej, aby dokonać detabuizacji drażliwych tematów historycznych, czasem też mentalności „zwykłych ludzi”, pokazać uwewnętrznione — właśnie przez język — mechanizmy społeczne.

Widać wyraźnie, że w sytuacji deprywatyzacji, tłumienia — po Bachtinowsku rzecz ujmując — społecznej różnorodności, a co za tym idzie, społecznych tabu, nieprzepracowanych traum, braku sfery publicznej, która mogłaby językowo je obsłużyć, punktów zadrażnień wyrugowanych z komunikacji społecznej, literatura przejmowała tę rolę. W dyskusji publicznej tematy te zostały przecież podjęte dziesięciolecia później. Wynika z tego, że zamiast ujawniać, jak bardzo zbędna i nieprzydatna jest literatura i rola autora, pisarze ci dowodzą — co widać z perspektywy, po latach — jak bardzo jest ona niezbędna i ważna, nie służy drwinie z roli literatury pięknej, nie jest pastiszem artystycznej opowieści literackiej, lecz uzasadnieniem jej ogromnej roli i w logosferze, i w diagnozowaniu życia społecznego, radzeniu sobie z pamięcią zbiorową.

Wątek ten nie jest zresztą nowy, jeśli przypomnimy sobie Bachtinowską logikę rozwoju powieści wraz z ogromną rolą przypisywaną w niej błaznom i głupcom, których odpowiednikiem jest być może w jakimś sensie w literaturze (i nie tylko) lat siedemdziesiątych XX wieku „natorszczyk”, „nieprofesjonalista”, którego można potraktować jako maskę przywdziewaną przez autorów. Bachtin sugeruje przecież, że początkowo włączanie niskiej powszedniości do literackiej narracji wymagało maski, przyjęcia perspektywy osła, głupca, zwykłego, naiwnego prostaczka, dzięki czemu można było bezkarnie podsłuchiwać i podglądać życie osobiste, prywatne i w pewien sposób uczynić je publicznym (Bachtin 1982: 352), a jednocześnie przeprowadzać jego — czasem zjadliwą do bólu — krytykę społeczną, zwłaszcza wtedy, gdy w obrębie oficjalnych instytucji literatury (i nie tylko) z różnych powodów nie było na to przyzwolenia.

Bibliografia

- Ambroziak Natalia (2014), „*To tylko rodzaj czasu. Pleć czasu*”. *Białoszewskiego radio z babą* [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, pod. red. G. Godlewskiego, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodaka, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Anusiewicz Janusz (1982), *Potoczność jako sposób doświadczania świata i jako postawa wobec świata* [w:] *Język a Kultura*, pod red. J. Anusiewicza, F. Nieckuli, t. 5, *Wiedza o Kulturze*, Wrocław.
- Bachtin Michail (1982), *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa.
- Bartmiński Jerzy (1989), *Opozycja ustności i literackości*, „Literatura Ludowa”, nr 1.
- Bauer Zbigniew (1986), *Dekada*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Bernstein Basil (1980), *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, przeł. K. Biskupski [w:] *Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Czytelnik, Warszawa.
- Białoszewski Miron (1989), *Raj* [w:] *Szumy, złyby, ciągi*, PIW, Warszawa.
- (2003), *Mówienie o pisaniu* [w:] *Wiersze. Wybór*, PIW, Warszawa.
- Gołaszewska Maria (1984), *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Hall Edward T. (1984), *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, PWN, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1984), *Kariera autentyku* [w:] *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Kirsch Donat (1981), *Elaborat*, „Twórczość”, nr 9.
- Malinowski Bronisław (2000), *Problem znaczenia w językach pierwotnych*, przeł. J. Szymura [w:] *Dzieła*, t. 8, *Jednostka, społeczność, kultura*, pod red. naukową A. K. Palucha, PWN, Warszawa.
- Ong Walter J. (1992), *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Ortea y Gasset José (1982), *Człowiek i ludzkie*, przeł. H. Woźniakowski [w:] *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, pod red. S. Cichowicza, PWN, Warszawa.
- Pawluczuk Andrzej W. (1983), *Rozbiory. Eseje o literaturze*, Biblioteka Więzi, Warszawa.
- Pawluczuk Włodzimierz (1994), *Potoczność i transcendencja. Intersubiektywność naszej codzienności*, Nomos, Kraków.
- Redliński Edward (1982), *Kawa na ławę* [w:] *Nikiiformy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rothenbuhler Eric W. (2003), *Formy komunikacji rytualnej w codziennym życiu świeckim* [w:] *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ruszkowski Marek (2000), *O stylu prozy polskiej XX wieku. Zbiór studiów*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce.
- Skudrzyk Aldona (1992), *Potoczność strategia uwiarygodnienia*, „Socjolingwistyka”, nr 12/13.
- Wiedemann Adam (2003), *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny”, nr 25.
- Wiedemann Adam, Czerniawski Piotr (2010), *Końcówki. Henryk Berezga mówi*, Ha!art, Kraków.
- Wielopolski Wojciech (1987), *Młoda proza przełomu 1956*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Streszczenie

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego w latach siedemdziesiątych XX wieku w literaturze polskiej wielu twórców odwoływało się do języka potocznego, czasem sugerując wręcz, że ich utwory artystyczne są w całościowym lub częściowym zapisem gotowych, zasłyszanych wypowiedzi lub całych opowieści tak zwanych zwykłych ludzi. Jakie pytania stawiała tamta rzeczywistość, skoro odpowiedzią na nie stawał się potoczny język mówiony, a codzienne wypowiedzi miały urastać do rangi literatury? Zestawienie ze sobą trzech wyrazistych, choć różnych znaczeniowo, przypadków (Miron Białoszewski, Janusz Anderman, Ryszard Schubert) stosowania techniki „przepisywania” literatury z życia i zapisywania „żywej mowy” ukazuje wachlarz możliwości i znaczeń, jakie niesie ta technika, jednocześnie wydobywa jej egzystencjalne i kulturowe sensy.

„żywa mowa”, autentyczność, anti-literatura, język potoczny

ZBIGNIEW KOPEĆ
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

Syberia przepisana

Siberia rewritten

Abstract

In the thirties a concept of a Siberian literature and novel, revealing not only an aspirational but a descriptive character as well, emerged on the quarterly published “Sybirak”, a periodical connected with Pilsudski’s supporters. To a great part it concerned fictional literary works which did not concentrate on the Polish martyrdom but presented Siberia as an ordinary geographic land with unlimited natural and economic values. Such a literature was meant to stop readers from associating Siberia with the martyrdom of Polish citizens. The concept of a Siberian novel included literary works of different artistic values and genres the action of which took place in Siberia. This very paper is devoted to this concept.

* Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: kzbsz@amu.edu.pl

Syberia

Sybir/Syberia jest miejscem wyraziście obecnym w literaturze i kulturze polskiej. Funkcjonuje w tradycji i w historii literatury polskiej niejako w stanie zastygłym i symbolicznym. Autorzy hasła „Syberia” ze *Słownika Literatury XIX*, który ukazał się w roku 1994, definiują Syberię następująco: „azjatycka część imperium rosyjskiego” (Trojanowiczowa i Fiećko 1994: 901). Jarosław Ławski, współczesny badacz, pisząc o polskim *imaginarium* Sybiru, stwierdza:

Nie jest błędem nazywanie Sybirem północnej części Rosji, Kazachstanu, Uralu, czy nawet Kaukazu. Toż to miejsca takich samych, okropnych doświadczeń — oddalone, obce, zimne lub upalne. Geografia nie ma tu nic do powiedzenia. Jak można (i to tak bezskutecznie) tłumaczyć ciągle ludziom, że w Republice Komi nie byli na Sybirze, a już za Uralem — byli? Dla wyobraźni społecznej są to doświadczenia tożsame — wyrwania i wyobcowania. (Ławski 2013: 144)

Autorzy słownikowego hasła oraz Jarosław Ławski pisząc o Syberii, patrzą na nią zarówno przez pryzmat literatury romantycznej, zesłańczej, jak również literatury powstałej po drugiej wojnie światowej, traktowanej jako literacki zapis doświadczeń Polaków zesłanych w głąb Rosji po wkroczeniu wojsk sowieckich do Polski. Przykładów opracowań historycznych i świadectw literackich popierających ich tezy przytoczyć by można wiele. Warto zwrócić uwagę na fakt, że wizję Sybiru jako Golgoty czy piekła Polaków w latach trzydziestych próbowano zastąpić lub zrównoważyć wizją Syberii zupełnie innej. Miało to nieco zatrzeć jej martyrologiczny wymiar godzący w obraz państwa mającego kolonialne i mocarstwowe ambicje. Wizję Syberii Golgoty, Syberii piekła romantyków próbowano zastąpić wizją krainy, która otwiera wszelkie możliwości, zarówno przed kupcami, naukowcami, jak i poszukiwawczymi przygód. Miejscem demesjanizacji Syberii — jeśli można tak powiedzieć — był m.in. „Sybirak. Organ Związku Sybiraków” redagowany w kręgach związanych z Józefem Piłsudskim (któremu zresztą poświęcano tam wiele uwagi), a fundamenty pod nowe widzenie Syberii położył osobisty adiutant Marszałka, kapitan Mieczysław Bohdan Lepecki, książką pt. *Sybir bez przekleństw* wydaną w roku 1934. Jej pojawienie się zainspirowało mniej lub bardziej polemiczne artykuły drukowane w kolejnych numerach tego pisma, gdzie ukazywano Syberię m. in. jako krainę, która cieszy się pewną autonomią (a w przyszłości może i pełną niepodległością), z którą polski handel i przemysł powinny wiązać duże nadzieje. Ważniejsze jednak było przedstawianie Syberii jako drugiej ojczyzny Polaków. Syberia zasłużyła na to miano nie dlatego, albo nie tylko dlatego, że Polacy byli tam

zsyłani — na przykład Henryka Poznańska wyrażała przypuszczenie (1938: 27), że ziemia ta powinna przynajmniej w części należeć do Polski, jako rekompensata za lata zesłań i katorgi — ale przede wszystkim dlatego, że jest krainą, dla której dobra pracowali, czyniąc ją bogatą, zasobną, przez nich zbadaną, opisaną oraz skolonizowaną. Dzięki takiemu sproblematyzowaniu miejsca Syberii w polskiej przestrzeni kulturowej może być ona traktowana, obok np. Śląska, Wołynia czy Polesia, jako jeden z regionów Polski. „Regionalizm dwudziestolecia — pisze Jacek Kolbuszewski — był ideologią mającą służyć kulturowej emancypacji regionów zaniebanych, służyć miał nie wzrastaniu separatyzmów, lecz przeciwnie, integracji tych regionów [...] idea regionalizmu oznaczała poszukiwanie niemal wszędzie przejawów łagodzącej różne kontrasty »swojskości«” (Kolbuszewski 1993: 184). Powieść syberyjska wpisywała się właśnie w ten osławiający odmienności nurt literatury dwudziestolecia.

O nową literaturę syberyjską

Publicyści „Sybiraka” zaczęli postulować powstanie literatury syberyjskiej, której akcja rozgrywałaby się nie w jakiegokolwiek zawiąniętym śniegiem części Rosji (symbolicznym *imaginarium*), ale w konkretnych miejscach geograficznych. Wzorem takiego ściśle geograficznego postrzegania powieściowej przestrzeni mogły być humoreski Eugeniusza Małaczewskiego zawarte w tomie *Dzieje Bałki Murmańskiej. Historia o Białej Niedźwiedźcy* wydanej w roku 1922. Akcja wielu z nich rozgrywa się w północnej Rosji. W tym samym czasie daje się zauważyć zainteresowanie Syberią daleko inną od jej romantycznych przedstawień, co wpisuje się również w dyskusję, w której słychać było głosy nawołujące do ograniczenia silnej obecności literatury romantycznej w polskiej szkole lat trzydziestych.

Równocześnie w latach trzydziestych — jak zauważył publicysta Sybiraka — „Syberia staje się modną” literacko krainą (A. Z. 1935: 61). Na rynku księgarskim pojawiają się twory, które o Syberii zaczęły mówić inaczej niż dotychczas, w sposób daleki od tradycyjnych przedstawień, czy popularnych „literackich landszaftów”, ukazujących widok „reniferów, kroczących pod zorzą polarną” — jak pisał Wacław Kubacki (1935). Kazimierz Wyka omawiając jeden z „syberyjskich” utworów, przywołał w odniesieniu do Syberii termin rewizjonizm, który pojawił się w refleksji literaturoznawczej m.in. przy okazji omówień *Kordiana i chama* Leona Kruczkowskiego, na przykład w pracach Karola Irzykowskiego (Irzykowski 1976: 256). W 1935 roku Wyka pisał z entuzjazmem w „Roczniku Literackim”, że w przedstawianiu Syberii nadszedł czas na „rewizjonizm”. „Sybir — stwierdzał — w przeciętnej świadomości posiada tak przestarzałe zabarwienie uczuciowe, że czas był najwyższy odczynić zle uroki” (Wyka 1935: 225). W podobnym duchu wypowiadał się Wacław Kubacki, twierdząc jednak, że zmiana w widzeniu Syberii przez Polaków już się dokonała: „Od czasu, gdy odzyskaliśmy wolność, przewartościowało się samo przez się bez interwencji rewizjonistów pojęcie Syberii. Legendarna katownia, ponure miejsce zsyłki, biała kraina wiecznej zimy stała się z powrotem tym, czym była przed pierwszymi polskimi etapami: obojętną plamą na mapie, zwykłą, trochę egzotyczną prowincją państwa rosyjskiego” — twierdził na łamach „Gazety Polskiej” (Kubacki 1935). Kubackiemu chodziło o taką literaturę, w której niechęć do caratu nie była przenoszona na niczemu winną krainę.

W latach dwudziestych i trzydziestych zaczęły pojawiać się twory literackie, które mieściły się w opisie Wyki i Kubackiego, można jednak zaryzykować tezę, że postulaty formułowane przez literaturoznawców i publicystów „Sybiraka” były nie tyle opisem stanu faktycznego, ile

zawierały pewien postulat wynikający z polityki Drugiej Rzeczypospolitej. Redaktorzy „Sybiraka” wykazali się determinacją i dużym wysiłkiem, by pojęcie „literatury syberyjskiej” rozpropagować. W kolejnych numerach kwartalnika pojawiały się spisy „literatury syberyjskiej”, zawierające pozycje bardzo różne, jeśli chodzi o konwencje gatunkowe czy literacki lub naukowy kaliber, a recenzenci „Sybiraka” i autorzy umieszczanych w nich omówień, chętnie używali terminu „literatura syberyjska” czy też „powieść syberyjska”, nie precyzując jednak samego terminu, przyjmując, jak się wydaje, za jedyny wyróżnik miejsce, w którym rozgrywa się akcja utworu. Zawierały one nie tylko utwory właśnie napisane, ale również utwory wznawiane (czasem bez podania informacji, że nie jest to pierwodruk) i starsze, napisane przez pisarzy o dobrze już ugruntowanym miejscu w historii literatury, np. Wacława Sieroszewskiego czy Adama Szymańskiego.

Literatura syberyjska dwudziestolecia międzywojennego

Postulat formułowany przez krytyków dotyczył głównie literatury fikcjonalnej. Warto mimo to spojrzeć na kwestie genologiczne, które wskazują kierunek i zapowiadają efekty intertekstualnych relacji w utworach określanych jako syberyjskie. Wśród wymienianych w spisach „Sybiraka” utworów są obecne powieści, które można by zaliczyć do literatury dokumentu osobistego, ale zupełnie nową jakością są gatunki należące do literatury popularnej: powieść obyczajowa, podróżnicza, romans szpiegowski, czy w końcu powieść podróżnicza z elementami fantastycznonaukowymi. Utwory te wyposażone są w rozpoznawalne, by nie powiedzieć, stereotypowe rekwizyty, które na prawach synekdochy odsyłają do obiegowych wyobrażeń Syberii: przyrodniczych, etnograficznych i kojarzonych z syberyjskim życiem codziennym. Zatem: siarczysty mróz, biała bezkresna przestrzeń, tajga obfitująca w różnego rodzaju zwierzęta, spośród których niedźwiedź odgrywa największą rolę, trudne do przebycia rzeki o wartkim nurcie i zasobne w ryby, ukryte w ziemi samородki złota, dzikie tubylcze plemiona, szamańskie praktyki oraz bania, cerkiew, walonki, sanie, samowar. To właśnie użycie takiego rekwizytorium pozwalało na budowanie dowolnych fabuł rozgrywających się na Syberii i pokazywanie życia Polaków, którzy znaleźli się tam przymusowo i podejmują skuteczne próby ucieczki lub też zamieszkali na Syberii, gdzie szukają szczęścia i bogactwa. Wydaje się, że ten ostatni wariant jest dla publicystów „Sybiraka” pożądanym najbardziej, dlatego w „spisach” literatury syberyjskiej pojawia się powieść Marii Rodziewiczówny *Anima vilis* z 1893 roku, utworu, który miał potem wiele wydań.

Warto się przy nim zatrzymać, ponieważ stanowi ciekawy przykład „literatury syberyjskiej”. Kazimierz Czachowski w monografii twórczości Rodziewiczówny z 1935 sugeruje, że jest to powieść przepisana, ponieważ pisarka sama nigdy na Syberii nie była, a przy jej tworzeniu korzystała prawdopodobnie z lektury innych utworów czy z „opowieści zasłyszanych z ust rodziców” (Czachowski 1935: 75). Jest to zarzut podobny do tego, który wcześniej formułował Kubacki wobec Słowackiego i Mickiewicza. Twierdził, że stworzyli oni wizję Syberii, nigdy tam nie będąc. Jest to pretensja z punktu widzenia postulatów formułowanych w „Sybiraku” chybiona. Jego publicystom chodziło właśnie o to, by Syberię oswoić właśnie przez gatunki i konwencje do tej pory z nią nie związane.

Podczas lektury *Anima vilis* czytelnik, nawet tylko pobieżnie obeznany z twórczością autorki *Między ustami a brzegiem pucharu*, orientuje się, że zarówno przebieg akcji tej „syberyjskiej powieści”, jak i konstrukcje bohaterów oraz sposób zawiązania intrygi, są mu znane z innych jej utworów, np. z *Człobarów* z roku 1905, których akcja rozgrywa się wśród poleskich błot.

Bohaterką książki jest niezależna, silna, doświadczona przez życie kobieta, która prowadzi twardą ręką swoje gospodarstwo przynoszące zresztą niemałe korzyści finansowe. W *Anima vilis* Rodziewiczówna podkreśla kontrast między pogrążoną w bezrobociu Polską a łatwością dorobienia się fortuny wśród syberyjskich śniegów.

Bohaterowie *Anima vilis* pozostali na Syberii, albo się na niej pojawili ze względu na możliwości, jakie ta kraina dawała każdemu. Przepis na fortunę — twierdzi jeden z bohaterów — jest prosty: „Gdzie spojrz, tam jedź, gdzie ustanieś, wszystko twoje; co chcesz, dostaniesz” (Rodziewiczówna 1990: 53). Bohater powieści, Antoni Mrozowiecki, który przybył na Syberię za chlebem, szybko się do tych zaleceń stosuje i ostatecznie odnosi nie tylko sukces finansowy, ale i osobisty — żeni się z rodaczką, która prowadzi różnorodne interesy: od niewielkiego sklepiku po handel alkoholem i bydłem.

W apoteozie kultu pracy, zarabiania, ciąglego katalogowania zgromadzonych dóbr, opisywania udogodnień poczynionych we własnych domostwach oraz liczenia pieniędzy, bohaterowie Rodziewiczówny nie są osamotnieni. Podobnie postępują protagoniści powieści Ferdynanda Ossendowskiego pt. *Mocni ludzie* z roku 1935, a również powieści utworu Edmunda Jezierskiego pt. *W tundrach Sybiru* z roku 1916. I oni poświęcają wiele uwagi swoim gospodarstwom. Niekoniecznie jest to realizacja pozytywistycznej idei pracy. Doszukiwać się w tym również można inspiracji płynącej z powieści Daniela Defoe pt. *Robinson Crusoe*. Bohaterowie Rodziewiczówny i Ossendowskiego, podobnie jak Crusoe, chcą z jednej strony przetrwać w trudnych surowych warunkach, a z drugiej zwyczajnie się wzbogacić. I jak Defoe Robinsonowi, i oni każą pełnić swoim postaciom misję kolonizatorów. Widać tu jednak również wpływy dziewiętnastowiecznej literatury tendencyjnej i twórczości Żeromskiego. Doktor Gostomski z *Anima vilis* dorobił się na Syberii ogromnego majątku i mógłby wrócić ze swoim bogactwem do Polski, ale uważa, że powinien zostać ze względu na rodaków zagrożonych alkoholizmem. Bohaterowie Ossendowskiego uczą swoich rosyjskich i samojezdźkich sąsiadów pisania oraz czytania, leczą ich choroby, chronią skutecznie przed carskimi urzędnikami, a także przekonują do uprawy roli. Tym parają się również bohaterowie *W tundrach sybiru*. Istotny jest tu aspekt kolonizacyjny. W istocie to próba dokonania skoku cywilizacyjnego — przejścia z gospodarki łowieckiej na uprawę rolną.

Oto jak bohaterka *Mocnych ludzi* rozmawia z miejscowymi kobietami:

Otóż — mówiła — dam każdej z was po kilka ziemniaków i nauczę, jak należy hodować je: resztę posadzę na swoich grzędach. Pierwszego zbioru starczy nam na całe pole w przyszłym roku. W ten sposób będziecie miały pożywienie, z którego będziecie zadowolone. (Ossendowski 1946: 77)

Perspektywa kolonialna — bardzo wyraźna w przytoczonym fragmencie — w publicystyce „Sybiraka” była wysoko oceniana, potwierdzała bowiem kulturową misję Polaków, o której na łamach tego kwartalnika wiele pisano. Poznańska stwierdziła, że bohaterowie powieści Tadeusza Dybczyńskiego, pt. *W poprzek Sybiru*, „sprawiają wrażenie nie tyle męczenników narodowych, ile raczej podróżników, chciwie sycących oczy bogactwem przyrody i jej pięknem” (Poznańska 1938: 75). Beniowski jawił się natomiast jako nowy typ polskiego bohatera:

Pionier kolonialny — oto sprawiedliwa, nowoczesna definicja Maurycego hr. Beniowskiego. Niechże pamięć o tej szlachetnej, daleko ponad przeciętność wznoszącej się i ambitnej postaci dziś, gdy otrzymaliśmy jej doskonały życiorys, rozpała ambicje kolonialne w Polsce, przede wszystkim w młodych (młodych duchem i latami) Polakach, którzy potrafią do dalekich, egzotycznych lądów z myślą o Polsce docierać i dla niej na odległej obczyźnie zdobywać sławę, tereny i bogactwa. (Poznański 1938: 84)

Jednak w „powieści syberyjskiej” relacje Polaków i rdzennych mieszkańców Syberii wcale nie są przedstawiane w sposób jednoznaczny. Wpływ mają na to z jednej strony licznie wznawiane utwory Wacława Sieroszewskiego, w których przedstawiciele rdzennych syberyjskich plemion ukazywani są jako ludzie całkowicie dzicy i zachłanni, a także współpracujący z carskimi urzędnikami (jak jest np. w *Na kresach lasów* i innych utworach Wacława Sieroszewskiego). Tą drogą pójdzie potem Władysław Cehak w powieści *Bez retuszu* z roku 2012 opowiadającej o sowieckich łagrach, gdzie wszyscy mieszkańcy Azji określane są jako „zwier” (‘zwierzę’ — Z.K.). Z drugiej strony natomiast zesłańcze relacje (np. Józefa Kopcia) i kulturowe klisze każące widzieć w nich do-brych dzikusów, cechujących się honorem, wrodzoną sprawiedliwością i oddaniem dla przyjaciół.

Normalne gospodarstwo prowadzi na Syberii Drewicz, bohater powieści z 1935 roku pt. *Ośmiornica. Powieść syberyjska*. Utwór napisany został przez Halinę Borowikową ukrytą pod pseudonimem Jerzy Marlicz. To romans, w którym jest i maskarada, i miłość, i demoniczna kobieta. Najlepiej jego ducha odda notatka umieszczona w „Sybiraku”:

Zasadniczą oś stanowi miłość i jej perypetia. Aleksy Łopian, Rosjanin, i oficer Włoch o przybranym nazwisku Visconti kochają córkę Drewicza, młodzieńką Nataszę. Drewicz chce wydać córkę za bogatego kupca Łopatina, czemu nie ma siły ani odwagi przeciwstawić się Natasza, kochająca jedynie rzekomego Viscontiego, o którym niemal nic nie wiedzą ani ojciec, ani córka. Sprawę ostatecznie rozstrzyga demoniczna siostra miłosierdzia Julia, szpieg, „ośmiornicą” przez Viscontiego przeżywana. (Poznańska 1936: 71)

Cała powieść trąci olbrzymią naiwnością, ale Halinie Borowikowej nie można odmówić znajomości realiów syberyjskich — przebywała na wschodzie Rosji przez kilka lat — tyle że w opisie tej krainy korzystała raczej z wiedzy wyniesionej z tłumaczonych przez siebie (i odpisywanych) książek Jamesa Oliviera Courwooda, autora *Szarej wilczyjey* (1914), *Władcy skalnej doliny* (1916), czy *Włóczgów północy* (1919). Z tego powodu chyba w *Ośmiornicy* roi się od motywów konstytutywnych dla prozy o amerykańskiej i kanadyjskiej północy. Są tam: bezkresne białe przestrzenie, wierny, ale dziki pies, szlachetny mężczyzna, który potrafi obłaskawiać zwierzęta i czuje się w dzikich ostępach jak u siebie w domu, a na dodatek stwierdza, że chciałby być Indianinem. Dominująca obecność wątków charakterystycznych dla powieści przygodowej, których bohaterami są traperzy, obecna jest w większości utworów określanych jako syberyjskie.

Nawiasem mówiąc, ich bohaterowie mają pełną świadomość podobieństwa do postaci literackich. Postaci z powieści Alicji Montrouge, pt. *Odnalezieni* z 1937 roku, żołnierze V Dywizji Syberyjskiej, podczas ucieczki od bolszewików, z racji przeżywanych przygód z satysfakcją nazywają siebie „robinsonami tajgi” i jak Robinson potrafią przeżyć w dziewiczej krainie. Robinsonami określają się również bohaterowie powieści Kamila Gizyckiego pt. *Przez knieje i stepy* z roku 1930 roku.

Jeszcze dalej posuwa się autor powieści *W poprzek Sybiru* z 1928 roku, Tadeusz Dybczyński, odwołując się do powieści Juliusza Verne’a, np. *Tajemniczej Wyspy* czy *Kapitana Nemo*. Jego utwór opowiada o drodze na Sybir, a następnie ucieczce z miejsca zesłania grupy harcerzy i opiekującego się nim kupca. Bohaterowie podróżują łodzią skonstruowaną przez jednego z zesłańców, która nie dość, że osiąga niesamowitą prędkość i nie zużywa jakiegokolwiek paliwa, to jeszcze potrafi, w razie potrzeby, rozsunać skrzydła i latać jak samolot.

Osobnym wątkiem w literaturze określanej jako syberyjska są wydarzenia z przełomu lat 1919/1920. Związany jest on z dziejami żołnierzy V Dywizji Syberyjskiej i ludności cywilnej ewakuującej się z terenów zajmowanych przez bolszewików pociągiem jadącym w stronę

Władywostoku. Walka polskich żołnierzy na Syberii, poczucie zdrady, jakiej Polacy doświadczyli ze strony sojuszników — Czechów i białych Rosjan — była często w Polsce lat trzydziestych opisywana. Poniękad mówi o niej głośny film z 1936 roku pt. *Bohaterowie Sybiru* (reż. Michał Waszyński). Temat ten podejmuje też Jerzy Marlicz w *Ośmiornicy* oraz Alicja Montrouge w, przywoływanych już tutaj, *Odnalezionych* — właśnie fragmenty go dotyczące pochwalili recenzent „Sybiraka” (Ginalski 1939: 63–65). Jednak w obu przypadkach sama podróż pociągiem jest tylko jednym z wątków powieści, organizującym w porządku chronologicznym życie bohaterów. Trzeba przyznać, że sposób opisanie tej podróży bliski jest miejscami przesyconemu naturalizmem literackiemu świadectwu, jakie daje utwór *Ochotnik* Stanisława Bohdanowicza napisany w roku 1941, ale wydany dopiero w roku 2006.

Próba posumowania

Powieści określane mianem syberyjskich ukazują Syberię jako krainę wszelkiej obfitości, którą można bez ograniczeń eksplorować ze względu na jej nieprzebrane bogactwa. Bohaterowie w przenośni i dosłownie pławią się w krwi zabijanych zwierząt. Są to w mojej ocenie sceny trudne do zaakceptowania nie tylko dla zwolenników ekokrytycznego patrzenia na literaturę. Podkreślić jednak trzeba, że bohaterowie tego nurtu literackiego są w tym względzie edukowalni. Protagonisci *Przez knieje i stępy* zaczynają polować tylko na takie zwierzęta, których mięso będą potrafili zagospodarować. Natomiast już bohater (również myśliwy) powieści Igora Newerlego, pt. *Wzgórze błękitnego snu*, z roku 1983, która z powodzeniem ze względu na swój temat znalazłaby się w „zestawieniach” „Sybiraka”, planuje założenie na Syberii rezerwatu przyrody.

W przywoływanych tu utworach nie udało się natomiast przedstawić Syberii jako krainy, do której Polacy po 1920 roku chcieliby jechać, by korzystać z możliwości, jakie ta ziemia miała oferować. Przeciwnie. Myśleli o tym, by wrócić do Polski. Albo po to, by w swojej ojczyźnie zainwestować zgromadzony kapitał, albo zwyczajnie, uciekając przed nowymi bolszewickimi porządkami. Truizmem jest stwierdzenie, że rozwój tak wyodrębnionego nurtu literackiego przekreśliła druga wojna światowa, choć wspomniana przed chwilą powieść Igora Neverlego z roku 1986 roku pt. *Wzgórze błękitnego snu* wyraźnie czerpie z niego inspiracje.

W przedwojennej refleksji Stefani Skwarczyńskiej pojawia się przekonanie, że opis konkretnej przestrzeni pociąga lub powinien pociągać za sobą konsekwencje gatunkowe (Skwarczyńska 1937: 8–9). Zdawać by się mogło, że zamówienia składane przez krytyków w latach trzydziestych, ich mniej lub bardziej świadome realizacje, a także wymieniane przez nich utwory, powinny ustalić jakieś ramy — jeśli nie nowego gatunku — to przynajmniej wyrazistej odmiany gatunkowej: powieści syberyjskiej. Tymczasem w sporej części utworów obdarzanych określeniem „syberyjskie”, Syberia służy jako potraktowane nader schematycznie egzotyczne tło, które przez swój egzotyzm umożliwia uatrakcyjnienie popularnych schematów, jak ma to miejsce w przypadku obyczajowej *Anima vilis*, romansowo-spiegowskiej *Ośmiornicy*, czy przygodowych *Mocnych ludzi*, *W poprzek Sybiru*, czy *Przez knieje i stępy* Giżyckiego. Wybór konwencji gatunkowej pociąga za sobą określone rozwiązania artystyczne, charakterystyczne dla literatury popularnej, czy literatury dla młodzieży. Właśnie do tej ostatniej zakwalifikowali autorzy *Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży (1918–1939)* niektóre z przywołanych tu utworów, wymieniając w swojej pracy, np: *W poprzek Sybiru* Tadeusza Dybczyńskiego, *Mocnych ludzi* Ferdynanda Ossendowskiego, *W tundrach Sybiru* Edmunda Jezierskiego.

Być może fakt, że powieści syberyjskie w latach dwudziestych i trzydziestych pisali autorzy zawodowo zajmujący się pisaniem dla dzieci i młodzieży oraz autorzy ukryci pod pseudonimami, każe sadzić, że w latach dwudziestych i trzydziestych było jeszcze za wcześnie na literaturę syberyjską, ale dowodzi równocześnie, że Syberia jako przestrzeń została, przynajmniej częściowo, zneutralizowana.

Bibliografia

- Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży (1918–1939). Literatura polska i przekłady* (1995), oprac. B. Krasowsowska i A. Grefkowicz, BP. Biblioteka Główna, Warszawa.
- Bohdanowicz Stanisław (2006), *Ochotnik*, Ośrodek Karta, Warszawa.
- Cehak Władysław (2012), *Bez retuszu. Więzień czerwonego terroru*, Dom wydawniczy Rebis, Poznań.
- Czachowski Kazimierz (1935), *Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Wegner, Poznań.
- Dybczyński Tadeusz (1937), *W poprzek Sybiru*, Państwowe Wyd. Książek Szkolnych, Lwów.
- Ginałski E[dmund] (1939), *Powieść na tle dziejów V-tej Dywizji*, „Sybirak”, nr 1.
- Gizycki Kamil (1938), *Przez knieje i stepy: przygody chłopców polskich na Syberii i w Mongolii*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
- Kolbuszewski Jacek (1993), *Literackie oblicza regionalizmu* [w:] *Region, regionalizm — pojęcia i rzeczywistość*, red. K. Handke, Sławiściyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa.
- Kubacki Wacław (1935), *Powieść syberyjska*, „Gazeta Polska” 1935 nr 85.
- Lepecki Mieczysław Bohdan (1934), *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego*, Rój, Warszawa.
- Ławski Jarosław (2013), *Imaginarium Sybiru/Syberii* [w:] *Sybir. Wysiedlenia — Losy — Świadectwa*, red. J. Ławski, S. Trzeciakowska i Ł. Zabielski, Muzeum Wojska, Białystok.
- Małaczewski Eugeniusz (1922), *Dzieje Bałki Murmańskiej. Historia o Białej Niedźwiedzicy*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Marlicz Jerzy (1935), *Ośmiornica. Powieść syberyjska*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań.
- Montrouge Alicja (1937), *Odnalezieni*, Wydawnictwo Stefana Dippla, Poznań.
- Newerly Igor (1986), *Wzgórze błękitnego snu*, Czytelnik, Warszawa.
- Ossendowski Ferdynand (1946), *Mocni ludzie*, Książnica-Atlas, Wrocław.
- Jeziński Edmund (1916), *W tundrach Sybiru*, t. I., Warszawa.
- Poznańska Henryka (1938), *Dwie powieści syberyjskie*, „Sybirak”, nr 2.
- Poz[nański] Mar[celi] (1938), *Beniowski i Kamezatka*, „Sybirak”, nr 3.
- Rodziewiczówna Maria (1989), *Anima vilis*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Skwarczyńska Stefania (1937), *Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne”, Seria I.
- Trojanowiczowa Zofia, Fiećko Jerzy (1993), *Syberia* [w:] *Słownik Literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Wyka Kazimierz (1935), *Literatura Podróżnicza*, „Roczniki Literackie”, red. Z. Szmydtowa, Instytut Literacki, Warszawa.
- Z[abęski] A[rtur] (1935), *Najnowszą literaturą podróżniczą i syberyjską*, „Sybirak”, nr 1.

Streszczenie

W latach trzydziestych, między innymi na łamach „Sybiraka”, kwartalnika związanego z obozem Piłsudskiego, pojawiło się pojęcie literatury i powieści syberyjskiej mające zarówno charakter postulatyczny jak i opisowy. W dużej części dotyczyło fikcyjnych utworów literackich, które nie koncentrowały się na męczeństwie Polaków, ale przedstawiały Syberię jako zwykłą krainę geograficzną o nieograniczonych walorach przyrodniczych i gospodarczych. Taka literatura miała sprawić, że Syberia przestanie być kojarzona z cierpieniem Polaków. Pojęcie powieści syberyjskiej obejmowało utwory o różnych walorach artystycznych i różnej przynależności gatunkowej, a ich akcja rozgrywała się na Syberii. Właśnie temu zjawisku poświęcony jest niniejszy artykuł.

dwudziestolecie międzywojenne, powieść, Syberia.

PRZEMYSŁAW PIETRZAK
Uniwersytet Warszawski*

Reportaże, podręczniki i „kartki z podróży”, czyli przepisywanie gatunków w *Faraonie* Bolesława Prusa

Reportages, Handbooks and Travel Journals.
Rewriting of the Genres in *Pharaoh* by Bolesław Prus

Abstract

The paper examines generic and stylistic relations between the novel *Pharaoh* by Bolesław Prus and the 19th century writings devoted to the ancient Egypt. Monographs, handbooks, reportages, newspaper articles are considered not so much the sources of the knowledge as the sort of generic matrix elaborated for people of the West to write and read on the Egyptian civilisation. The author discusses several connections between *Pharaoh* and the content of “Tygodnik Ilustrowany”, a weekly where the novel was published. The 19th century press is considered here not a merely medium for a novel in serial nor even a simple source of ideology, but also a network of generic and thus cognitive instruments necessary for a novelist.

* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: p.pietrzak@uw.edu.pl

Prof. Zofii Mitosek poświęcam.

Zacznijmy od krótkiego cytatu:

Piramidy, a szczególnie Cheopsa jako utwór ludzkiej pracy przeraża swoją wielkością. Jest to kamienny pagórek szpiczasty, wysoki na trzydzieści pięć pięter (sto trzydzieści siedem metrów), stojący na podstawie kwadratowej, której każdy bok ma około trzydziestu pięciu kroków (dwustu dwudziestu siedmiu metrów) długości. Piramida zajmuje dziesięć morgów powierzchni, a jej cztery trójkątne ściany pokryłyby siedemnastomorgową przestrzeń. Na budowę jej zużyto takie mnóstwo kamieni, że można by wznieść mur wyższy od człowieka, szeroki na pół metra, długi na dwa tysiące pięćset metrów.¹ (F, 407)

Sformułowanie „kamienny pagórek” w odniesieniu do grobowca Cheopsa wywołuje uśmiech, choć znajdziemy coś podobnego w wydanej w roku 1895 *Promenade en Egypte* francuskiego dziennikarza, Jeana Hippolyta Perchera (skrywającego się pod pseudonimem Harry Alis). „Imponujące kupy kamieni [*imposantes masses de pierres*]”, pisze nie bez poczucia wyższości reporter przyglądający się piramidom w Gizie (Alis 1895: 199). To wyjątek na tle większości ówczesnych relacji z pobytu pod Kairem. Ich autorzy nie potrafią zazwyczaj ukryć zachwytu, nawet jeśli szybko przechodzi on w głos potępienia dla bezwzględności faraona. W naszym cytacie — opublikowanym po raz pierwszy w drugiej połowie roku 1896, ale napisanym zapewne ponad rok wcześniej — uwagę przykuwają jednak przede wszystkim precyzyjne dane liczbowe. Zupełnie jakbyśmy mieli do czynienia właśnie z jednym z takich opisów sporządzanych wówczas według rozpowszechnionego od dawna wzorca. Zapoczątkował go jeszcze Herodot w *Dziejach*, pisząc o piramidzie Cheopsa:

Jest ona czworoboczna, a każdy jej bok ma osiem pletrów i tyleż wynosi jego wysokość; sporządzona jest z wygładzonych i jak najdokładniej dopasowanych płyt kamiennych, a żadna płyta nie jest mniejsza niż trzydzieści stóp. (Herodot 2004: 147)

¹ Cytaty z powieści *Faraon* Bolesława Prusa podaję według wydania: B. Prus (2014), *Faraon*, wyd. analityczno-krytyczne w opr. M. Biernackiej, R. Blech, H. Kaczmarka, A. Niwińskiego, L. Zinkowa, Warszawa. Dalej jako F z numerem strony.

Ten „styl matematyczny” rozpowszechnił się w wieku XIX. Znajdziemy go, na przykład, u polskiego podróżnika-pielgrzymy, Henryka Bartscha:

Sama piramida [Cheopsa — P. P.], bez fundamentów, które wreszcie mało co nad ziemię wystają, ma 421 stóp, linia podstawowa 746 stóp; w jej wnętrzu wygodnie by zmieścił się kościół św. Piotra razem z krzyżem, a wieża strasburska (491 stóp), gdyby ją postawiono na jednej linii z fundamentem piramidy, mało co by wystawała; brylowatość zaś jej wynosi 90 milionów stóp kubicznych. (Bartsch 1873: 151)

Wymiary wraz z charakterystycznym porównaniem do budowli europejskich padają też w wydanym po polsku w roku 1887 pierwszym tomie *Historii powszechnej* Karla Friedricha Beckera (Becker 1886: 22/23), u Anny z Szawłowskich Neumanowej (Neumanowa 2010: 180), u polskiego egiptologa-amatora Ignacego Żagiella (*Żagiell* 1880: 101) oraz w haśle *Piramida* z XI tomu *Encyklopedii* Samuela Orgelbranda (*Encyklopedia Powszechna* 1901: 494).

Oczywiście cytat, od którego zacząłem, pochodzi nie z reportażu czy podręcznika, ale z *Faraona* B. Prusa, publikowanego w „Tygodniku Ilustrowanym” od 5 października 1895 do końca roku 1896. Abyśmy zdali sobie sprawę z wyjątkowości takiego sposobu przedstawiania w powieści, zestawmy go z innym powieściowym obrazem nie mniej słynnego reliktu starożytności:

Zdawało się, że tym budowlom i kolumnom aż ciasno koło siebie. Piętrzyły się jedne nad drugimi, biegly w prawo i w lewo, wdzierały się na wzgórze, tulily się do zamkowego muru lub jedne do drugich, na podobieństwo mniejszych i większych, grubszych i cieńszych, złotych i białych pni, to rozkwitłych pod architrawami kwiatami akantu, to pozawijanych w jońskie rogi, to zakończonych prostym doryckim kwadratem. Nad owym lasem błyszczwały barwne tryglify, z tympanów wychylały się rzeźbione postaci bogów, ze szczytów uskrzydłone złote kwadrygi zdawały się chcieć ulecieć w powietrze, w ów błękit, który zwieszał się spokojnie nad owym zbitym miastem świątyni. (Sienkiewicz 1932: 15)

Zaczerpnięty z Sienkiewiczowskiego *Quo vadis* opis Forum Romanum różni się od fragmentu z *Faraona* w sposób zasadniczy. Jeśli czytelnik Prusa może nieomal wyrysować przedstawiany obiekt (choćby w precyzyjnej skali), to czytelnik publikowanej równocześnie (w „Gazecie Polskiej”) *Powieści z czasów Nerona* nie widzi nic, co dałoby się złożyć w spójny obraz. Sienkiewicza interesuje samo wrażenie, jakie zachowana do dziś pozostałość antycznego Rzymu wywierała na jego mieszkańcach, a może i efekt, jaki wywołałaby w europejczyku z końca XIX stulecia, gdyby mógł ujrzeć jej rekonstrukcję. Tyle że tej ostatniej tu nie ma². Wiąże się z tym jeszcze coś: dynamika opisu pozwala na swobodne włączenie go w scenę wędrówki Winicjusza i Petroniusza do domu Aulusów. Forum pojawia się tu naturalnie jako część trasy. Tymczasem u Prusa jadący wraz z Pentuerem do Memfis młody Ramzes niemal „zderza się” z „grupą piramid i Sfinksem” (nie bez powodu czytamy, że książe „resztę orszaku zatrzymał pod kępą palm”, *F*, 407). Opis staje się nieomal przejściem w zupełnie inny tryb narracji:

Grupa ta stanowi północny kraniec niezmiernego cmentarzyska. Na placu mającym około kilometra kwadratowego powierzchni, porośłym w owych czasach pustynną roślinnością, toczy się mnóstwo grobów i małych piramid, nad którymi górują trzy największe: Cheopsa, Khefrena i Mykerina, tudzież Sfinks. Kolosalne te budowle są oddalone jedna od drugiej ledwo na kilkaset

² Dobrze tę różnicę uchwycił w kategoriach malarskich Ignacy Matuszewski: (1988: 224).

kroków. Trzy piramidy stoją w jednym rzędzie od północo-wschodu ku południo-zachodowi, na wschód zaś od tej linii, najbliższej Nilu, leży Sfinks, u stóp którego ciągnęła się podziemna świątynia Horusa. (F, 407)

W podobny sposób (dane liczbowe, rozmieszczenie, czas teraźniejszy) narrator przedstawia nam egipskie świątynie, większe przestrzenie (Memfis, Teby), a także czynności rytualne (F, 440–442). Przyjęte przez niego perspektywy opisu stanowią wyraźny przeskok w opowiadaniu. Jeśli więc pojawia się ruch, to — jak w przypadku świątyni faraona Setiego w Abydos (F, 477–478) — jest to ruch pozorny, nie wynikający z działań postaci (informację o pobycie Ramzesa XIII w tym miejscu napotykamy kilka akapitów dalej), a umożliwiający kompletne przedstawienie obiektu na zasadzie przechodzenia do jego kolejnych partii, od najbardziej zewnętrznych poczynając. W ten sposób Maspero w *L'Archéologie égyptienne* opisywał tę samą świątynię Ozyrysa (Maspero 1887: 83–84). Prus postępuje podobnie, co nie znaczy, że po prostu cytuje: Maspero zwraca uwagę na nietypowe rozwiązania architektoniczne, u polskiego powieściopisarza zaś budowla odznacza się „czystością egipskiego stylu”.

Rzecz nie tylko w tym, że w podobnych fragmentach, jak zauważyli badacze, narrator-kronikarz ustępuje miejsca człowiekowi współczesnemu, ale również w tym, że ten ostatni mówi, posługując się elementami stylu dotąd raczej dla powieści niezarezerwowanego, wyraźnie odróżniającego się od fabularnego kontekstu. Pewne jego elementy znajdziemy już w „paryskich” rozdziałach wcześniejszej *Lalki* („Kurier Codzienny”, 1887–1889), choć próżno go szukać w *Emancypantkach* („Kurier Codzienny” 1890–1893). Za przyjętą przez Prusa w *Faraonie* strategią stoi więc świadomy wybór: im większa egzotyka przedstawianych miejsc oraz ich niedostępność dla spodziewanego czytelnika, im większą budzi ona ciekawość, tym wyraźniejsza precyzja opisu, tym głośniejszy ton „reportersko-encyklopedyczny”. Głowacki zdawał sobie doskonale sprawę z oczekiwań odbiorcy, którego profil łatwo mógł przewidzieć: był nim głównie prenumeratorem prasy warszawskiej. Nie miało zatem sensu nużyć go reporterską deskrypcją centrum Warszawy (choć wyjątków dostarczała „egzotyka lokalna”: warszawskie dzielnice biedy). Egipt, mniej znany i znacznie trudniej dostępny dla mieszkańców Kongresówki niż Paryż, domagał się wręcz „fotograficznego” sprawozdania, tekstowego odpowiednika ilustracji.

Janina Kulczycka-Saloni zrekonstruowała przed laty większość źródeł, z których korzystał Prus, pisząc *Faraona*. Wskazała wiele miejsc, w których znajdują się niemal cytaty z Gastona Maspera, zwłaszcza z *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (Maspero 1875) czy z popularizatorskich *Opowiadań historycznych* (Maspero 1893) oraz ze wspomnianego studium Żagiella (Kulczycka-Saloni 1955b: 28–53). Zwróciła uwagę na szereg publikacji popularnych, które mógł znać Głowacki. Nie podkreśliła wszakże jednego: Prus nie tylko cytuje naukowe i popularnonaukowe opracowania, ale w wielu miejscach przejmując niejako ich stylistyczną formę. W ramach skomplikowanego gatunku, jakim jest powieść historyczna, pojawia się na jej usługi szereg innych gatunków: podręcznik, historyczne studium, studium etnograficzne, reportaż („kartka”) z podróży, przewodnik³. Dyskutowana swego czasu (Lubczyńska-Jeziorna 2007: 310–340) różnica między powieścią historyczną bliższą Sienkiewiczowi (walterscottowską, a więc przygodową) a „profesorską” (za jej pierwowzór uważa się *Salambo* Flauberta) zyskuje jeszcze jeden wymiar, można rzec architektonowy.

³ Nie zwraca na to również uwagi Elżbieta Lubczyńska-Jeziorna (Lubczyńska-Jeziorna 2007: 310–340).

Przedmiotem mojego zainteresowania będą więc nie tyle same źródła ówczesnej wiedzy o Egipcie wykorzystywane przez Prusa — rzecz już dość dobrze opracowana — ile pewne powinowactwa gatunkowo-stylistyczne, jakie się zawiązały między *Faraonem* a szeregiem form pisarstwa poświęconego krajowi nad Nilem⁴.

Chciałbym zwrócić uwagę na szczególną cechę tych powinowactw. Otóż przestrzenią pośredniczącą między egiptologią przelomu wieków a polską powieścią jest twórczość popularnonaukowa, głównie relacje z podróży. Prawdopodobnie stąd między innymi przenikają do powieści pewne swoiste „toposy” powtarzające się w dziewiętnastowiecznych wspomnieniach z pobytu w Egipcie⁵. Powróćmy do piramidy Cheopsa. Podróżnicy i badacze roztaczają przed nami jej ogrom, uciekając się często do precyzji liczb, a także do wrażenia „boskiej”, „nadludzkiej” siły, „odmienności” od wszystkiego, co znane:

To wszystko, co nas otacza, takie jest odmienne od tego, co się w życiu widziało, takie dziwne i tak jakoś bezwzględne w swym ogromie [...], że naprawdę doznaje się tylko rozmaitych uczuć, bo myśl onieśmielona wydaje się sama sobie tak marną, jak marnym jest człowiek wobec tych olbrzymów⁶. (Sienkiewicz 1956: 39)

Często słowa zachwytu przechodzą we wspomnienie ofiar poniesionych w czasie budowy piramidy i potępienie despotycznego władcy (ponownie: tradycja wywodząca się jeszcze z Księgi II *Dziejów* Herodota — Herodot 2004: 146–148)⁷. Oto słowa generała zakonu trapistów, Geramba:

W odległości, w jakiej zostawaliśmy, wydały się mnie na kształt gór wysokich, ręką Boga utworzonych. Jak wspomnianych gór, tak też piramid posady zdawały się dosięgać wnętrza ziemi, a wyniosłe ich szczyty w obłokach nikły; ale wiedziałem, że one powstały z nakazu despotycznego złych królów i z pracy wymuszonej ludu niewolniczego i nieszczęśliwego⁸. (Geramb 1852: 111)

W powieści zabieg ten ma swoje odbicie w swoistym dwugłosie: filipikę pod adresem Cheopsa wygłasza Pentuer, zaś apoteozę jego czynu — młody Ramzes (*F*, 407–408).

Inny przykład to obraz Nilu, który w rozmaitych opracowaniach prawie bez wyjątku przedstawiany jest jako rzeka życiodajna dzięki swoim wylewom i rozbudowanemu systemowi kanałów. Na dokładny opis wylewów Nilu natrafimy w opracowaniach podręcznikowych (*Żagiell* 1880: 10–60; Becker 1886: 15/16), popularnych wspomnieniach z podróży (Geramb: 1852: 98–99; Neumanowa 2010: 145–154), a także w encyklopedycznych hasłach (*Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana* 1896: 842). Niemal zawsze opisom tym towarzyszy przedstawienie kolejnych faz wylewów z podaniem zmieniających się kolorów rzeki. Nil bywa często pierwszą „atrakcją” prezentowaną przez dziewiętnastowiecznych podróżników (podróż morską kończy-

⁴ Przed Kulczycką-Saloni źródła wiedzy egiptologicznej Prusa przebadal Zbigniew Kieresieński (Kieresieński 1932), zaś później Zygmunt Szweykowski (1972: 324–326). Sprawę tę poruszał też ostatnio Leszek Zinkow (2006: 266–270). Wreszcie w ostatniej edycji *Faraona* wyczerpująco rzecz przedstawił Hieronim Kaczmarek (2014: 609–625).

⁵ Na tę właściwość literatury podróżniczej zwracał uwagę Jan Stanisław Bystron: „Literatura podróżnicza nuży bardzo szybko. Tyle tu klisz wytartych, opisów, refleksyj, wrażeń stale powtarzanych, tyle zależności informacyjnej i stylistycznej od poprzednich, że prawdziwym wyjątkiem jest książka podróżnika, która by była czymś istotnie nowym...” (Bystron 1930: 186).

⁶ Por. też *Żagiell* 1880: 100/101; Neumanowa 2010: 180.

⁷ Na Herodota powołuje się również Becker (1886: 23).

⁸ Zob. też Neumanowa 2010: 181; Górski 2011: 178–179.

ła się w delcie tej rzeki), ale i głównym tematem wstępów do historii Egiptu. Obszerne studium *L'Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique* Maspero rozpoczyna się rozdziałem *Le Nil et l'Égypte* poświęconym między innymi nazwie, pochodzeniu, wylewom i mitologii tej rzeki (Maspero 1895: 1–78). Również *Wstęp do Faraona* (pisany tonem naukowego eksperta i opublikowany w formie osobnego artykułu *Egypt* w petersburskim „Kraju” — 1895, nr 39) zawiera podobne informacje, a początek rozdziału XI dokładnie zapoznaje nas z fazami wylewów.

Turystyczną topikę w *Faraonie* możemy znaleźć też w wywodzie księcia (rozwinęty przez narratora), że posąg Sfinksa o czymś myśli (F, 410; por. Sienkiewicz 1956: 40; Maspero 1889: 199–200; Plauchut 1889: 26), a także w scenie, w której Pentauer i Ramzes stają pod piramidami w księżycowej, nocnej aurze (por. Sienkiewicz 1956: 36; Neumanowa 2010: 186; Plauchut 1889: 26; Cienkowski 2011: 79; Nestorowicz 2011: 235).

W ogóle w ówczesnej literaturze wspomnieniowo-podróżniczej Egipt to kraj, w którym trzeba koniecznie zobaczyć piramidy w Gizie, Sfinksa („Nie ma zapewne Europejczyka, który by bawiąc w Kairze nie odwiedził kilkakrotnie piramid i Sfinksa...”, Sienkiewicz 1956: 36), rzekę Nil i ruiny kilku świątyń: zwłaszcza wspomnianej już świątyni Ozyrysa w Abydos ufundowanej przez Setiego I-go oraz świątyni Amona-Ra w Tebach (dzisiejszy Karnak obok Luksoru). Po wszystkich tych miejscach — których fotografie reprodukuja niemal obowiązkowo ówczesne pocztówki — oprowadza nas *Faraon*⁹. Co więcej, podróż między Abydos a Tebami, dzięki której poznajemy szczegółowo te miejsca kultu, Ramzes XIII odbywa na statku, Nilem. Robi więc dokładnie tak, jak będzie postępować większość podróżników w czasach Prusa.

Mówimy tu o stylu i tendencjach w przedstawianiu wywodzących się z różnych gatunków, co nie znaczy, że nie przenikających się wzajemnie. Dowodem na tę swobodną stylistyczną wymianę jest choćby owa przestrzenna i matematyczna precyzja, obecna tak w encyklopedycznych hasłach, podręcznikach, jak i w relacjach z podróży. Stąd trudno mówić o stylu czysto reporterskim lub popularnonaukowym, nie sposób wskazać ich idealnie odrębnych źródeł. Powieść Prusa dokonuje melanzu czegoś już pierwotnie niejednorodnego, a zarazem spotykanego w różnych formach pisarstwa. Z pewnym zastrzeżeniem: Prus — w odróżnieniu od podróżników — nie widzi ruin. Opisy rekonstruujał palace i świątynie mają więc wyraźnie „egiptologiczne”, nie „turystyczne” znamię (por. wspomniane wyżej Abydos i Karnak).

Powstaje pytanie, na ile ów styl — przy całej swej heterogeniczności — jest po prostu „normalnym”, „oczywistym”, z góry „wiadomym” sposobem ukazywania wytworów cudzej kultury, opartym na rzeczowości, precyzji i porządku. Sposobem właściwym tak dla poważnego studium, jak i wspomnień z egzotycznej wyprawy. Więcej — „naturalną” (bo nieestetyczną) metodą przedstawiania w ogóle?

Jeśli chodzi o egiptologię, to bez trudu można wskazać publikację, która zaważyła na całym dziewiętnastowiecznym piśmiennictwie poświęconym krajowi faraonów, a nie pozostała bez wpływu na sposób patrzenia na starożytność i kulturową odrębność w ogóle (zwłaszcza Bliskiego Wschodu). To monumentalna *Description de l'Égypte... (Opis Egiptu albo zbiór obserwacji i badań poczynionych w Egipcie podczas wyprawy armii francuskiej)*. Stanowi ona potężne kompendium wiedzy o Egipcie współczesnym i starożytnym, obejmujące historię, historię naturalną, geografie, zoologię i botanikę, zaopatrzone w dokładne ilustracje i atlas. Wydano ją dwukrotnie: w latach 1809–1818 (23 tomy) oraz 1821–1826 (37 tomów). Nie darmo pada w tytule

⁹ Jak podkreślają autorzy opracowania edycji *Faraona* z 2014 r., Prus, opisując świątynię Amona-Ra w Tebach, korzystał z niedokładnych i często fantazyjnych rysunków Charlesa Chipieza zawartych w książce Georgesa Perrotta (Perrot 1882: 272; F, 496–497).

słowo „opis”. Dominuje ono w tytułach rozdziałów i podrozdziałów kolejnych tomów, wskazując na podstawową strategię przyjętą przez autorów publikacji: dokładnego, precyzyjnego odwzorowania niemal wszystkiego, co widać¹⁰. Interesujące nas obiekty historyczne przedstawiono, poczynając od usytuowania geograficznego, rozmieszczenia według stron świata, a dalej według stopniowego przechodzenia od ogółu do szczegółu i mierzenia tego, co tylko poddaje się matematyce. Znajdziemy tu piramidy w Gizie wraz ze Sfinksem (t. V, 591–670), świątynię Ozyrysa w Abydos (t. IV, 17–18) i sanktuarium tebańskie (t. II, 516–537). Z ostatniego przykładu warto przytoczyć słowa znamienne dla podejścia autorów dzieła (w tym przypadku inżynierów — J. B. Jolloisa i E. de Villiersa):

Budynek ów zrobił na nas takie wrażenie elegancją swoich kształtów, że uznajemy za konieczne przedłożyć czytelnikowi tabelę z jego wymiarami. (*Description...* 1821: 518)

Po nich następuje skrupulatne wyliczenie szerokości, głębokości i wysokości poszczególnych elementów fasady budowli.

Na ile pojawienie się *Description de l'Égypte* wprowadza nowe, a na ile wzmacnia stare tendencje w ukazywaniu egipskiego świata? Czy, kiedy i w jakim stopniu je zarzucono? Z pewnością w reportażach następnego stulecia znaczenie opisu ulega degradacji. W miarę rozwoju masowych środków komunikacji i technik zapisu (fotografia, film) deskrypcja traci na znaczeniu. Właściwym obiektem zainteresowania stają się ludzie, ich prywatne historie, na równi z osobą reportera wpłątane w wydarzenia danego regionu. „Zabytki” to część wiedzy powszechnej (inna sprawa, na ile rzetelnej i głębokiej). Wystarczy sięgnąć po rozdział egipski *Podróży* z *Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego (Kapuściński 2013: 114–122).

Chciałbym w stylistycznej specyfice *Faraona* widzieć coś więcej aniżeli — jak większość badaczy — niezamierzony, nieudolny efekt pracy pisarskiej kogoś, kto w Egipcie nigdy ostatecznie się nie znalazł, a swoje wyobrażenie o nim zbudował na lekturach popularnych. Gatunkowa przestrzeń, w którą wpisują się podobne teksty „niefachowe”, stanowi w przypadku *Faraona* — jak i wielu innych powieści dziewiętnastowiecznych — nie abstrakcyjny byt, ale zmaterializowany konkret. To strony czasopisma: „Tygodnika Ilustrowanego”¹¹. W odróżnieniu od „Kuriera Codziennego”, gdzie Prus drukował *Lalkę*, „Tygodnik” nie ograniczał się do relacjonowania wydarzeń bieżących, lecz jak każdy periodyk stawiał sobie ambitniejsze zadania, proponując swoim czytelnikom artykuły popularyzujące wiedzę (m. in. fizykę, astronomię, chemię, historię, historię sztuki, archeologię), relacje z podróży (także do miejsc egzotycznych), krótkie rozprawki krytyczne¹². Wszystkie one odpowiadały na zapotrzebowania odbiorcy, ale i kształtowały je, tworząc coś w rodzaju genologicznej mapy ułatwiającej poruszanie się po wybranych obszarach rzeczywistości. Dziennik, jakim był „Kurier Codzienny”, również taką mapę tworzył, tyle że zawężoną w zasadzie do społeczno-politycznej teraźniejszości.

Przed wszystkim tematem powracającym w publikacjach „Tygodnika” jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku był sam starożytny Egipt i prowadzone

¹⁰ Na tę właściwość *Description...* zwrócił uwagę Edward Said w swojej pracy *Orientalizm* z 1978 r. Dla niego był to przede wszystkim dowód na pozorne, bo czysto powierzchniowe, pozbawione woli zrozumienia, badanie Wschodu (Said 1991: 136–137).

¹¹ O ile nie podano inaczej, dane bibliograficzne publikacji z „Tygodnika Ilustrowanego” umieszczone są w nawiasie w tekście głównym. Po tytule podaje TI, rok i numery roczników.

¹² O profilu „Tygodnika Ilustrowanego” w czasach publikowania *Faraona*, jego pozycji wśród czasopism warszawskich zob.: *Prasa polska...* 1976: 45–46 oraz Łojek, Myśliński i Władyka 1988: 42.

w nim prace archeologiczne (Kulczycka-Saloni 1955b: 32). W roku 1882 opublikowano teksty Władysława Górskiego w formie komentarza do pięciu rycin, między innymi przedstawiających piramidy w Gizie (*Teksty dopełniające cykl Ryciny nasze* TI 1882: 359–362). Na kilka lat przed pierwszym odcinkiem powieści Prusa czytelnik mógł zaznajomić się z artykułem M. Cz. Przewoskiej o intelektualnej inicjacji kapłanów egipskich (*Z motywów starożytnych*, TI 1892: 132, 133). W tym samym czasie w obszernych cytatach z *Listów z Afryki* Sienkiewicza (J. Łętowski, *Henryka Sienkiewicza „Listy z Afryki”*, TI 1892: 114) znajdziemy opisy piramid w Gizie, a także Sfinksa. Rysunki i zdjęcia tego posagu, piramid oraz innych egipskich atrakcji można było obejrzeć zarówno w tym numerze, jak i rok wcześniej, dodane do reportażu J. Polaka *Z wycieczki na Wschód* (TI 1891: 86).

Po drugie, w okresie publikacji *Faraona* „Tygodnik Ilustrowany” — jak i wcześniej — dostarczał swoim czytelnikom całą serię relacji z podróży, w tym także do miejsc, które ze starożytnym Egiptem łączyło poczucie egzotyki, dawności lub jedno i drugie. Zwłaszcza warto przywołać sprawozdania z wypraw wschodnich: W. Biernacki, *Kartki z podróży na Kaukaz* (TI, 1896: 33; obok odcinka *Faraona* zawierającego opis piramid — 36) i I. F. *Nad morzem martwym. Kartki z podróży* (TI 1896: 38, 39). Znajdziemy tu opisy miast (Tbilisi, Kars) i miejsc (monaster Mar-Saba) utrzymane w manierze przypominającej odpowiednie opisy w *Faraonie*.

Trzecią grupę tekstów z tego okresu stanowią artykuły, których tematyka może pozostawać w pewnym związku z powieścią Prusa. Dotyczy to zwłaszcza publikacji poświęconych całkowitemu zaćmieniu słońca. Jedną z nich poprzedza jeszcze nieco początek *Faraona* (*Co nam wiadomo o słońcu?*, TI 1895: 26), druga zaś (*Całkowite zaćmienie słońca*, TI 1896: 36) sąsiaduje z rozdziałem opowiadającym o przygotowaniu mumii Ramzesa XII. Abonent czasopisma mógł się zatem dowiedzieć całkiem sporo o tym zjawisku, na krótko, nim poznał, jak wielką rolę mogło ono odegrać w dziejach państwa, w którym monopol na wiedzę posiadał wyłącznie jeden stan (w numerze 50). Do tej samej grupy należy też długa, drukowana przez całe pół roku poprzedzające premierę powieści Prusa rozprawa Ignacego Matuszewskiego o mediumizmie (*Czarnoksiężstwo i mediumizm. Osoba Fausta w świetle najnowszych badań*, 1895 TI: 1–22): studium z historii zjawiska, którym w powieści posługuje się kapłan Mefres.

Chociaż Prus napisał *Faraona* w całości jeszcze przed publikacją w odcinkach, widać, że kontekst czasopisma zdaje się utrzymywać dość wyraźny związek z utworem literackim. Albowiem w dobie powieści „w felietonie” czasopismo to nie zwykły „kanał” czy nośnik dla utworów literackich. I nie chodzi po prostu o ideowy profil jakiegoś periodyku, w który mogliby się wpisać bądź nie twórcy literatury tam publikowanej. Chodzi o pewną tekstowo-gatunkową matrycę tworzoną przez obecne w czasopiśmie artykuły i kształtującą oczekiwania czytelników. W ten sposób *Faraon* w jakimś stopniu sam staje się „kartką z podróży”¹³. W swoim szkicu poświęconym tej powieści Jan Parandowski ganil Prusa za liczne anachronizmy, które „tworzą taką lepiankę, jaką byłaby np. *Trylogia*, gdyby w niej obok siebie znajdowały się rzeczy z czasów i Jana Kazimierza, i Bolesława Krzywoustego, i Stanisława Augusta” (Parandowski 1988: 318). W oczach wybitnego znawcy starożytności był to, rzecz jasna, błąd świadczący o tym, że autor *Emancypantek* zwyczajnie nie dał sobie rady z objęciem potężnego materiału naukowego. Jednak powieści historyczne, choćby i profesorskie, rzadko są adresowane

¹³ Por. trafną uwagę J. Kulczyckiej-Saloni o narratorze *Faraona*: „Nie cofa się przed oceną poszczególnych jej [rzeczywistości starożytnego Egiptu — P. P.] elementów, dokonaną bynajmniej nie z punktu widzenia obiektywnego uczonego, lecz przeciętnego czytelnika czasopism informujących o najnowszych odkryciach archeologicznych, którego bawią jedne dzieła Egipcjan, inne po prostu przerażają” (Kulczycka-Saloni 1955a: 442–443).

do znawców, obcujących na co dzień z przedstawianą epoką w swoich badaniach. Ogólne ukazanie praw rządzących światem ludzkim (cel sformułowany przez Prusa) może się doskonale obejść bez mozolnego odtwarzania porządku ustalonego dla jakiegoś okresu przez traktaty i podręczniki historii czy archeologii. Tym bardziej, że taka rekonstrukcja przypominałaby — wedle słów Hegla — odpowiedzi na pytania typu „kiedy urodził się Cezar?” (Hegel 2010: XXXVIII). Dokonując więc syntezy na modłę Hegłowskich „praw koniecznych”, Prus nadał jej formę, która w czytelniku niespecjaliście miała wywołać pewne wrażenie „egipskości”, stworzyć serię obrazów, jakie widzi na przykład podróżnik, dla którego pozostałości budowli z czasów różnych dynastii istnieją w jednym turystycznym „teraz”, często faktycznie — jak pisał Parandowski — w granicach „małego miasteczka” czy raczej obszaru zakreślonego przez wykopaliska i popularne przewodniki. Jeśli podróżnik ów pyta o liczby, to te opisujące imponującą wielkość (rozmiarów obiektu bądź ofiar poniesionych w czasie jego wznoszenia). Odpowiadający mu czytelnik nie zniósłby z pewnością Colosseum ustawionego przez autora między piramidami nad Nilem, ale drachma jako egipska jednostka monetarna (skandal w oczach Parandowskiego) nie ma już dla niego znaczenia. Prus przesyła więc z Egiptu swobodną widokówkę (coraz modniejszy wówczas gatunek korespondencyjny), tym ciekawszą, że pokonuje ona nie tylko przestrzeń, ale i — na prawach powieści — czas¹⁴. Siła mimetyczna tak skonstruowanego utworu nie polega zatem na (czy też nie ogranicza się do) wierności wobec faktów historycznych. Zasadza się raczej na naśladowaniu rozpowszechnionych (więc i popularnych) sposobów mówienia o tych faktach. Jest to więc — by posłużyć się terminem Michała Głowińskiego — przykład sfunkcjonalizowanego mimetyzmu formalnego (Głowiński 1973).

Wybór takich właśnie gatunków — jak widzieliśmy — różni Prusa mocno od Sienkiewicza i jego *Quo vadis*. Nie znajdziemy w historii Winicjusza i Ligii nic, co choć trochę przypominałoby podróżniczy czy popularny „archeologiczny” reportaż. Nic dziwnego — Sienkiewicz pisze o miejscu i epoce względnie dobrze wówczas znanych większości wykształconych czytelników. Dla nich kontekstem była już wiedza wynoszona ze szkoły, budowana na obfitej literaturze źródłowej i naukowej (wystarczy przyjrzeć się liczbie stron poświęconych cywilizacji rzymskiej i z drugiej strony egipskiej w ówczesnych historycznych kompendiach)¹⁵. Również podróże do Włoch były czymś częstszym, prostszym, a nade wszystko mającym znacznie dłuższą w Polsce tradycję niż ekskursje do ziemi faraonów¹⁶. Taką wyprawę musiał więc Prus zafundować swoim czytelnikom sam. Postanowił być przewodnikiem posługującym się mową z bedekerów, ale cytującym od czasu do czasu zachowane fragmenty egipskiej literatury. Literacka podróż w intrygujące, tajemnicze nieznanne pozwala dopiero — jak sądzę — ukazać w nim to, co jeśli nawet nie od razu znajome (prawa rządzące rozwojem społeczeństw i państw), z pewnością jest dla „tu” i „tam” wspólne. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż dominującym motywem w fabule są podróże młodego następcy tronu. Ich genezy

¹⁴ Por. uwagę U. Kowalczuk (odnoszącą się do pracy J. Kulczyckiej-Saloni, ale też pewnie krytyki spod znaku Parandowskiego): „Interpretatorzy *Faraona*, doceniając przygotowanie i rzetelność Prusa, wytykali mu błędy, swoistą szkicowość wizji Egiptu, miejsca puste, ciemne, niedopowiedzenia. Mówiono o podobieństwie opisów do rysunków i szkiców z epoki, na których najprawdopodobniej kształcił autor swą wyobraźnię. Zwracano uwagę na wykorzystanie przez Prusa gotowego »szablonu« Egiptu, ukształtowanego przez naukowe tezy badaczy i potoczną wiedzę czytelnika ówczesnych gazet” (Kowalczuk 2003: 155).

¹⁵ Zob. choćby wspomniany podręcznik K.F. Beckera (1886), Błociszewskiego (1850) czy Klementyny z Tańskich (Hoffmanowa 1866). Przyczyny tych dysproporcji są jasne, a one same utrzymują się do dziś.

¹⁶ Polskim kontaktem z Egiptem i polskiej znajomości tego kraju poświęcone jest w zasadzie w całości książka Zinkowa (2006).

należałoby szukać tyle w powieści edukacyjnej, co i w roli narzucanej czytelnikowi przez bohatera: podróżnika, który porusza się po kraju obcym, nieznanym, który musi dopiero poznać lokalne zwyczaje („...od czasu, jak wyruszyłem w tę podróż, Egipt zaczyna mi się wydawać jakiś inny. Niekiedy pytam samego siebie: czy ja jestem w obcym kraju?”, *F*, 188; zob. też. Kowalczyk 2003). Jednak podróż ta — ukształtowana często na podobieństwo wypraw z czasów Głowackiego — pełni również funkcję swoistej atrakcji, obietnicy złożonej czytelnikowi przez autora. I nie chodzi o tanią rozrywkę, lecz swoistą zachętę gwarantującą wzbudzenie ciekawości odbiorcy, zanim od naocznego, „turystycznego” postrzegania przejdzie do roztrząsania spraw dla utworu najważniejszych.

W *Notatkach o kompozycji* rozpoczętych tuż przed powstaniem *Lalki* Prus wielokrotnie przywołuje postać czytelnika, który w wyniku lektury ma ulec swoistemu przeobrażeniu. By jednak stało się to możliwe, najpierw trzeba do czytelnika dotrzeć. „Czytelnik — czytamy w arkuszu LVIII z czerwca 1888 roku — jest to forteca, do której wchodzimy po moście Współdźwięczności, atakujemy władze Czynne duszy i zapisujemy się w Śladach.” (Prus 2010: 168). Słowo „współdźwięczność” nie pojawia się w *Notatkach* często, stąd trudno o jego precyzyjną wykładnię. Zaryzykujemy jednak, że oznacza ono pewne rozpoznawalne podobieństwo, które czytelnik dostrzega między ofertą pisarza a znanym mu światem. Przeanalizowane przez nas zagadnienie stanowiłoby przykład podobieństwa w wymiarze językowym: gatunkowym i stylistycznym. Koresponduje ono wówczas z wcześniejszym fragmentem z marca (arkusz XXXVII) o tak zwanych „związkach”, czyli w zasadzie predykcjach:

W każdym więc związku, sformułowanym w zdanie, trzeba domysleć się człowieka, który owe zdanie wypowiada, a nadto drugiego człowieka, który je słyszy. Stąd wielkie, a ciągle zapomniane prawo:

Mysłąc o jakimś związku, trzeba pamiętać o tym słuchaczu, któremu opowiemy o onym związku.

Stąd prawo ostateczne:

Utwór literacki musi mieć na względzie jakiś związek, który musimy przedstawić jakiemuś słuchaczowi.
(Prus 2010: 130)

Wychodząc od poziomu mikro (zdania typu „A jest B”), Prus dochodzi więc do poziomu makro, na którym siła oddziaływania na odbiorcę zależy od ogólnych zasad „wchodzenia” do świata utworu.

Bibliografia

- Alis Harry (Percher Jean Hyppolite (1895), *Promenade en Égypte*, Hachette et Cie, Paris.
- Bartsch Henryk (1873), *Wspomnienia z podróży do Kairu i Jerozolimy w roku 1861*, drukiem J. Ungra, Warszawa.
- Becker Karl Friedrich (1887), *Historia powszechna*, t. 1, przekł. pod red. M. Wołowskiego, Księgarnia H. Olawskiego, Warszawa.
- Błociszewski Kazimierz (1850), *Historia powszechna dla uczącej się młodzieży*, cz. 1, nakł. N. Kamińskiego, Poznań.
- Bystron Jan Stanisław (1930), *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie*, Księgarnia Geograficzna „Orbis”, Kraków.
- Cienkowski Leon (2011), *Kilka rysów i wspomnień z podróży po Egipcie, Nubii i Sudanie* [w:] *Kto nie widział Kairu, nie widział piękności świata... Egipt w relacjach prasowych polskich podróżników w drugiej połowie XIX w.*, wstęp i opr. L. Zinkow, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* (1821), t. 2, Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, Paris.
- Encyklopedia Powszechna* (1901), t. 1, pod red. K. W. Wóycickiego i in., Wyd. S. Orgelbranda i Synów, Warszawa.
- Geramb Marie Joseph (1852), *Trzyletnia pielgrzymka do Jerozolimy, Egiptu i na Górę Synaj* X. M. J. Geramba, opata i generała zakonu trapistów z czwartego wydania w języku francuskim tłumaczona przez X. S. S. D., t. III, Księgarnia Rubena Rafalowicza, Wilno.
- Głowiński Michał (1973), *Powieść a dziennik intymny* [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, PWN, Warszawa.
- Górski Władysław (2011), [Tekssty dopełniające cykl *Ryciny naszej*] [w:] *Kto nie widział Kairu, nie widział piękności świata... Egipt w relacjach prasowych polskich podróżników w drugiej połowie XIX w.*, wstęp i opr. L. Zinkow, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Hegel Georg W. F. (2010), *Fenomenologia ducha*, t. 1, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa.
- Herodot (2004), *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa.
- Hoffmanowa Klementyna z Tańskich (1866), *Historija powszechna dla płci żeńskiej*, t. 1 *Dzieje starożytne*, H. Natanson, S. Orgelbrand, Warszawa.
- Kaczmarek Hieronim (2014), *Wiedza o starożytnym Egipcie w Polsce około 1895 roku* [w:] B. Prus, *Faraon*, wydanie analityczno-krytyczne w oprac. M. Biernackiej, R. Blech, H. Kaczmarka, A. Niwińskiego, L. Zinkowa, Pro-Egipt, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (2013), *Podróż z Herodotem*, Czytelnik, Warszawa.
- Kieresiński Zbigniew (1932), *Ze studiów nad źródłami „Faraona”* [w:] „Wiadomości Literackie”, nr 1.
- Kowalczyk Urszula (2003), *Egipt Bolesława Prusa. „Faraon”* [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kulczycka-Saloni Janina (1955a), *Bolesław Prus*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- (1955b), *O „Faraonie”. Szkice*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław.
- Lubczyńska-Jeziorna Elżbieta (2007), *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław.
- Łojek Jerzy, Myśliński Jerzy, Władysław Wiesław (1988), *Dzieje prasy polskiej*, Interpress, Warszawa.
- Maspero Gaston (1875), *L'Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Hachette, Paris.
- (1887), *L'Archéologie égyptienne*, Maison Quantin, Paris.
- (1893), *Opowiadania historyczne: Egipt i Asyryja*, tłum. J. Popławski, nakł. Księgarni T. Paprocki i Spółka, Warszawa.

- (1895), *L'Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. 1, Hachette et Ciel, Paris.
- Matuszewski Ignacy (1897), *Zwrot w twórczości Prusa. „Faraon”*, „Przegląd Tygodniowy”, nr 6–14; przedruk [w:] *Prus. Z dziejów recepcji twórczości* (1988), wybór, opracowanie i wstęp E. Pieścikowski, PWN, Warszawa.
- Neumanowa Anna (2010), *Obrazy z życia na Wschodzie. 1879–1893*, oprac. A. Grzeszczuk, PWN, Warszawa.
- Nestorowicz Stefan (2011), *Wspomnienia z Egiptu* [w:] *Kto nie widział Kairu, nie widział piękności świata... Egipt w relacjach prasowych polskich podróżników w drugiej połowie XIX w.*, wstęp i opr. L. Zinkow, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Parandowski Jan (1932), *Faraon*, „Wiadomości Literackie”, nr 1; przedruk [w:] *Prus. Z dziejów recepcji twórczości* (1988), red. E. Pieścikowski, PWN, Warszawa.
- Perrot Georges (1882), *Histoire de l'art dans l'antiquité*, T. 1 – *L'Égypte*, Hachette, Paris.
- Plauchut Edmund (1889), *L'Égypte et l'occupation anglaise*, E. Plon, Nourrit et Cie, Paris.
- Polak J. (1891), *Z wycieczki na Wschód*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 86.
- Prasa polska w latach 1864–1918* (1976), pod red. J. Łojka, PWN, Warszawa.
- Prus Bolesław (2010), *Notatki o kompozycji*, wstęp, wybór i oprac. A. Martuszevska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- (2014), *Faraon*, wydanie analityczno-krytyczne w oprac. M. Biernackiej, R. Blech, H. Kaczmarka, A. Niwińskiego, L. Zinkowa, Pro-Egipt, Warszawa.
- Said Edward (1991), *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, PIW, Warszawa.
- Sienkiewicz Henryk (1932), *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- (1956), *Listy z Afryki*, oprac. D. Stępniewska, PIW, Warszawa.
- Szweykowski Zygmunt (1972), *Twórczość Bolesława Prusa*, PIW, Warszawa.
- Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana* (1896), pod red. J. Aleksandrowicza i in., t. XVII, Drukarnia Artystyczna S. Sikorskiego, Warszawa.
- Zinkow Leszek (2006), *Nad Wisłą, nad Nilem... Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do 1914 roku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Żagliel Ignacy (1880), *Historia starożytnego Egiptu*, t. 1, nakładem autora, Wilno.

Streszczenie

Artykuł dotyczy gatunkowych i stylistycznych związków między powieścią *Faraon* Bolesława Prusa a dziewiętnastowiecznym piśmiennictwem poświęconym starożytnemu Egiptowi Monografie, podręczniki, reportaże, artykuły gazetowe występują tu nie tyle jako źródła wiedzy, ile jako gatunkowa matryca wypracowana przez i dla człowieka Zachodu, umożliwiająca mu pisanie i czytanie o staroegipskiej cywilizacji. Szczególną uwagę poświęca autor roli prasy, zwłaszcza „Tygodnika Ilustrowanego”, gdzie Prus publikował swą powieść. Dziewiętnastowieczne czasopismo, zdaniem autora, nie jest wyłącznie miejscem publikacji utworu literackiego. Zawarte w nim teksty wchodzą z nim w rozmaite relacje stylistyczne, gatunkowe i poznawcze. „Tygodnik Ilustrowany” pośredniczył między *Faraonem* a piśmiennictwem egip-tologicznym poprzez szereg artykułów w popularyzujących.

BOŻENA TOKARZ
Uniwersytet Śląski*

Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja *Inne pieśni*

Awareness of Form in the Novel *Other Songs* by Jacek Dukaj

Abstract

Jacek Dukaj's prose is placed at the borderlines of literary genres, among science fiction, fantasy, saga, and forms of re-written, re-factional literature. It is governed by two mental mechanisms: the "game of make-believe" and the game with a reader and the philosophical awareness of Form. The creative re-writing occurring in the novel *Other Songs* is based on reference to the battle fought between Synthesis and Analysis from *Ferdydurke* by Witold Gombrowicz, to Aristotelean conjectures on Form and Matter, maybe also to Paul Dirac's physics and the electronic visions of penetration and dispersal, which are revealed by the short story *The Cathedral*, adapted for the screen by Tomasz Bagiński.

* Zakład Teorii Literatury i Translacji
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego
ul. gen. Grot-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec
e-mail: tokarzbozena@gmail.com

Historia opowiedziana przez Jacka Dukaja w powieści *Inne pieśni* koncentruje się wokół kategorii formy jako porządku istnienia, myślenia, działania i postrzegania. Dotyczy tak różnych zjawisk, sfer aktywności ludzkiej i wytworów, jak np.: geograficzno-astronomiczne, historyczno-kulturowe, naukowe, światopoglądowo-religijne, a także literackie (począwszy od konwencji przez gatunek, a na postaci skończywszy). Funkcjonują one na tej samej płaszczyźnie czasowej przedstawianych zdarzeń. W Ptolemeuszowy porządek świata i wszechświata oraz Arystotelesowskie rozważania o formie i materii wpisane zostały marzenia człowieka (o szybowaniu w powietrzu, jak Ikar), fakty (projekty Leonarda da Vinci, latające balony, samoloty aż do statków kosmicznych), schematy literackie (bohatera- herosa, romansu, przygody, zbawienia, poświęcenia, zemsty) i twory wyobraźni (w postaci latających świń czy księżycowych łodzi). Wszystko to koresponduje z dziejami myśli naukowej, lecz wykracza daleko poza system Pitagorasa, fizykę Newtona, mechanikę Gaussa ku fizyce teoretycznej XX i XXI wieku, jej pytań pozostających ciągle bez odpowiedzi i pobudzających ludzką wyobraźnię. Wiedza konstruktorów maszyn latających stanowi sumę wiedzy ludzkości, wkraczając w domenę fizyki i fizyki teoretycznej, wytrzymałości materiałowej, teorii względności i teorii cząstek elementarnych Diraca. Świat ten nie mieści się w trójwymiarowej czasoprzestrzeni.

Obecność śladów różnorodnych koncepcji ludzkiej myśli technicznej i filozoficznej (na poziomie wiedzy zastanej i spopularyzowanej) oraz artystycznej stanowi swoistą, bo nieujawnioną motywację dla rzeczywistości przedstawionej. Odzwierciedla stan świadomości czytelnika, ukształtowany w procesie edukacji, wychowania, postrzegania i doznawania oraz komunikacji międzyludzkiej. Nieważne jest to, czy posiada on głębszą wiedzę na temat tych faktów, ponieważ nie o prawdę naukową w tej historii chodzi, lecz o tajemnicę, ciekawość i władzę, w konfrontacji z którymi człowiek realizuje siebie. Nie tylko sztuka odkrywa nieznanne, również nauka powstaje z pytań coraz szczegółowiej stawianych rzeczywistości, a jej odpowiedzi graniczą z niewyobrażalnym na poziomie zastanej w danym czasie wiedzy. Bogactwo możliwości, jakie daje ludzka myśl scjentystyczna, stanowi samo w sobie wielką niewiadomą. Sytuuje odbiorcę w nierealnej przestrzeni potencjalnej. Jej urealnienie zależy od stanu ludzkiego poznania. Poznajemy za pomocą dostępnych narzędzi badawczych, podlegających zmianom wobec napotkanych anomalii. Ich nagromadzenie powoduje zmianę paradygmatu postrzegania, czyli w perspektywę antropocentryczną wkrada się nieznanne, zmuszając do jej rozszerzenia (Kuhn 2001: 101–123).

Odkrycia nowych teorii nie są jedynymi zdarzeniami w nauce wywierającymi rewolucyjny wpływ na specjalistów z dziedziny, w której zostały dokonane. Założenia, na których opiera się nauka normalna, określają nie tylko, z jakiego rodzaju bytów składa się świat, lecz również z jakich się nie składa. [...] odkrycie [...] nie polega [...] na wprowadzeniu do świata uczonego nowego rodzaju bytu. To jest dopiero efekt końcowy. Dochodzi do tego dopiero wówczas, kiedy społeczność zawodowa dokona przewartościowania tradycyjnych procedur doświadczalnych, kiedy zmienia bliskie jej dotychczas poglądy na budowę świata i przekształca siatkę teoretyczną, za pomocą której ujmuje świat. (Kuhn 2001: 29)

Prawidłowości opisywane przez filozofię nauki wyrażają szacunek dla odmienności faktów, bo to one właśnie mogą stanowić zwrot poznawczy. Nauka dąży do obiektywizacji, choć jak wynika z powyższego, opis i interpretacja zawsze nacechowana są subiektywizmem. Kiedy stanowi inspirację dla sztuki, subiektywizm wzrasta, ponieważ twórca nie będąc wykonawcą projektu, sytuuje się ponad teoriami, chociaż może o nich pamiętać. Czyni tak również Jacek Dukaj, wpisując wydarzenia w Klaudiusza Ptolemeusza geocentryczną teorię Wszechświata. Podkreśla tym samym ziemską i ludzką perspektywę, w której jest wiele niewiadomych. Koncepcja heliocentryczna odbiera Ziemiom centralną rolę we Wszechświecie, chociaż w grze z przeszłością spełnia swoją literacką funkcję. Pojawiła się również w greckiej starożytności, a jej twórcą był Arystarh z Samos. Mikołaj Kopernik przedstawił ją w udokumentowany naukowo sposób, dlatego on uważany jest za jej twórcę. Wielość galaktyk wyklucza bowiem chęć ludzkiej dominacji nad Wszechświatem i skazuje go na wieczne poznanie. W rzeczywistości przedstawionej powieści dochodzi wprawdzie do konfrontacji obu teorii, jednak nie z ludzkiego ani boskiego¹ punktu widzenia. Spotkanie się w powieści różnorodnych perspektyw poznawczych sprawia, m. in., że opowiedziana historia należy do fantastycznych.

W takiej sytuacji czas i przestrzeń nie mają większego znaczenia w sensie historycznym zarówno w sferze gospodarki, komunikacji, urbanizacji, jak i nauk biologicznych i manipulacji genowej. Daty służą imitacji czasu historycznego jako czytelny sygnał paktu zawieszenia niewiary (Walton 1984). Światem przedstawionym rządzą wielkie korporacje, wiedza i moc. A bohater, Hieronim Berbelek-z-Ostroga przypomina współczesnego Jonasza z wiersza Herberta, który po poniesionej klęsce zajął się handlem, z czym jest mu źle, więc znów staje się strategosem wszechczasów, kratistobójcą². Lokalizacja odgrywa rolę motywującą działanie postaci w relacjach osobistych w perspektywie jednostkowej — jako coś, co zdarzyło się „przed” lub „po” przyjeździe dzieci Hieronima, Abła i Alitei, „przed” lub „po” śmierci Abła oraz w perspektywie zbiorowej — „przed” i „po” wygnaniu kratisty Illei, matki Szulimy Amitace. Pokonywanie odległości nie stanowi większego problemu dla postaci przemierzających się różnymi środkami komunikacji, dorożką, kolasą, łodziami, galerami, lektykami, wiktykami, xerami (konio-zebrami), latającymi świniami czy łodziami księżycowymi. Okres życia również przekracza biologicznie przyjętej normy, lecz długowieczność postaci może być różna, ponieważ są nimi: bogowie, kratistosi-władcy o cechach boskich, żyjący setki lat, królowie o cechach kratistosów, arystokraci czystej Formy, strategosi, czyli wodzowie i wreszcie ci, którzy tworzą naukę: sofistosi, zajmujący się nauką teoretyczną i technikratesi — wykonawcy nauki i różnych zawodów, kształtujący materię; doulosi, służący, niewolnicy itd. Wszystkich charakteryzuje większa lub mniejsza długowieczność. Można ich jednak zabić,

¹ Dukaj unika kategorii boskości w znaczeniu działania magicznego.

² Inaczej jednak postąpił niż on, ponieważ podjął się niebezpiecznej misji strategosa.

podobnie jak bogów greckich (choć nie można zabić nieznanego — kakomorfa); doulosów za niewierność wobec pana (ich obowiązkiem jest bezwarunkowa wierność), innych różnie — w walce, podstępnie itp. Boskie, ludzkie i nieludzkie, wszelka materia i niemateria zostały w powieści wymieszane i podporządkowane rozważaniom o Formie, w których sąsiadują ze sobą przedmioty świata zewnętrznego i wewnętrznego.

Sama opowieść opalizuje różnymi formami gatunkowymi: mitu, eposu, bajki i powieści, przy czym nie można jej zakwalifikować jednoznacznie do *science fiction*, ponieważ wydarzenia nie są umieszczone w przyszłości w stosunku do czasu autora. Wykazuje kilka elementów wspólnych z *fantasy*, choć o osłabionej magiczności. Jednocześnie elementy tych gatunków są obecne w postaci sugerowanych odwołań do teorii czasoprzestrzeni i manipulacji genowej oraz w sposobie wprowadzania elementów fantastycznych. Z *fantasy* łączy powieść Dukaja umowność traktowania świata przedstawionego jako świata historycznego oraz liczne aluzje do problemów aktualnych współcześnie, np.: Kolenica (Polska) jako miejsce bitwy przegranej przez Berbeleka i poddańczy hołd złożony Czarnoksiężnikowi, amorficzne krainy czy Czarnoksiężnik przybyły na Krym i opis jego szpiegowsko-donosicielskich macek, których rozszyfrowanie nie jest jednak konieczne. W świecie przedstawionym dominuje działanie celowościowe, z wyjątkiem amorficznych przestrzeni Krzywych Krain. Realistyczna konwencja narracji zapowiada umiarkowaną niezwykłość, jakiej dostarcza każda podróż, sylwetka psychologiczna bohatera (uczucie odzyskiwanego ojcostwa, miłość do dzieci i do kobiety), księga zawierająca tajemnicę i teoria spiskowa. Stopniowo okazuje się, że zdarzenia przedstawiają moment przelomowy w dziejach Ziemi i Wszechświata.

Jack Dukaj zwracając się do czytelnika, odwołuje się do dwóch konstrukcji jego pamięci: do paramnezji i anamnezy (Rewers 2005: 184). W przypadku paramnezji dochodzi do wymieszania przeszłości z teraźniejszością, w wyniku czego — jak pisze Ewa Rewers — tworzy się jednoczas, odsyłający do przeszłości. Taki jednoczas powstał w powieści z fragmentów obrazów zaczerpniętych z lekcji historii starożytnej (od Egiptu do Grecji), mitologii, odkryć naukowych, poddanych odkształceniom, w zakresie biologii i fizyki. Narracja, czas narracji, stosunek narratora do przedstawianego świata, bohater tworzą spójność fabularną, podtrzymując sygnały łączące poszczególne ciągi skojarzeniowe wydarzeń, co umożliwia odbiorcy konkretyzację na wzór narracji wirtualnych, m.in. takich, jak w grach komputerowych lub w używaniu klisz (językowych, wyobrażeniowych) i wszelkich powtórzeń w kulturze masowej. Prowadzi to też do zamazywania śladów pamięci w pragmatycznym ich użyciu. Zwierzęta preparowane przez Harszina w Aleksandrii przypominają nie tylko zwyczaj polowania i gromadzenia trofeów łowieckich. Wiedza anatomiczna starca i zamilowanie do sekcji zwierząt wskazują także na eksperymenty siedemnastowieczne ze zwierzętami, do których odwoływał się również Umberto Eco w powieści *Wyspa dnia poprzedniego*. Eco odtwarza ludzką pasję poznawczą, zmuszającą do przekraczania granic widzialnego, bawiąc się z powszechnym wyobrażeniem czasu. Dukaj natomiast wskazuje na niemożliwość objęcia refleksją materii, w tym materii ożywionej, jak również konwencjonalnych zwyczajów społecznych. Polowanie, w *Trans-Atlantyku* pełniące funkcję formy zastępczej, w *Innych pieśniach* staje się nieoczekiwane punktem zwrotnym w akcji powieści ze względu na śmierć Abla. Narrator niczego nie wyjaśnia w porządku przyczynowo-skutkowym, a nagromadzenie bogato nacechowanych odwołań intertekstualnych zagęszcza lekturę dla doświadczonego czytelnika, a niedoświadczonego — obezwładnia, wciągając do wnętrza fantastycznego świata. Sygnały pamięci są tu celowo wymieszane i w znacznej mierze — nieczytelne. W ten sposób lektura *Innych pieśni* jest dla jed-

nych grą z pamięcią literacką, kulturową i dziejową, dla innych — fantastyczną baśnią. Z gąszczy poszczególnych sensów czytelnik wybiera sens według własnych potrzeb i możliwości.

Zamazywanie pamięci odbywa się też przez anamnezę, czyli podporządkowanie przeszłości terażniejszości i dotyczy interakcji tekstu z czytelnikiem. Sygnałami tej podporządkowującej mocy terażniejszości są zawołane aluzje do nie tak odległej przeszłości politycznej. Dzięki nim czytelnik, podejmując wycieczki inferencyjne (Eco 1994: 162–178), próbuje zrekonstruować — na tyle, na ile jest w stanie — kontekst dokonywanej lektury, na który składają się: wiedza przeszła i terażniejsza, różnie dostępna ze względu na edukację, osobowość, czas i przestrzeń, indywidualne zdolności percepcyjne oraz doświadczenie lekturowe i wrażliwość. Paramnezja stanowi oś konstrukcyjną fantastycznej fabuły, należy do porządku mentalnego powieści. Anamneza natomiast przejawia się w płaszczyźnie odbioru, wydobywając z przeszłości znaczeniowo nacechowane elementy, oznakowane w tekście symbolicznie, przywołując ciąg skojarzeń polityczno-społecznych i innych. Pomaga zasygnalizować „czas środowiskowy” powieści (Wyka 1969: 6–98).

W równym stopniu zrównanie czasu przeszłego i terażniejszego w akcie paramnezji, jak i anamnezy zaciera ślady pamięci, a ich fizyczne konfiguracje dla wielu są nieczytelne. Postępowanie tego procesu w imię przyszłości fałszywie rozumianej demaskuje współczesna, a szczególnie najnowsza proza, wykorzystując — jak pisał Eco — strukturę uznakowionego przedmiotu w sposobie widzenia literackiego, w formie literackiej. Dukaj, posługując się formą zbliżoną do *fantasy*, wyzyskał semantyczne nacechowanie struktury gatunkowej przez: fantastyczność — wynikającą z relacji między tekstem a aktualną rzeczywistością kulturową oraz potencjalność, czyniącą wszystko możliwym. Pozwolilo mu to wyjść poza reguły myślenia i odczuwania, robiąc z nich jednocześnie użytek. Osłabienie pamięci historycznej eksponuje porządek filozoficzny powstający w miarę rozwoju akcji. Prawdliwości i zawiłości ontologiczne, epistemologiczne, społeczne i polityczne odsłaniają się w zależności od stopienia posiadanej wiedzy w planie fabularnym i w procesie odbioru. Tak ukształtowany świat przedstawiony pozwala na znaczne odkształcenia, wciągając czytelnika w wydarzenia i losy postaci, choć wie on, że to niemożliwe. Zawiesza więc swoją niewiarę, a granice czasoprzestrzenne nie mają znaczenia (Walton 1984). Jednocześnie zatarcie tych granic koncentruje uwagę odbiorcy na pracy świadomości ludzkiej stanowiącej o istnieniu rzeczywistości odrębnej od bezpośrednio doświadczanej (zmysłowo i umysłowo). Świat zewnętrzny oraz posiadana wiedza i doświadczenie załamują się w niej dzięki mechanizmom skojarzeniowym, pozwalającym na przekraczanie konwencjonalnych barier czasu i przestrzeni, podobnych do tych, które działają w sferze fantastyki literackiej.

W strukturze gatunkowej tego typu literatury szczególną funkcję pełni czas pisania powieści, wchodzący — według Kazimierza Wyki — w skład czasu środowiskowego. Jest on związany z kontekstem społecznym, politycznym i umysłowym autora. W powieści Dukaja istnieją więc związki między czasem fizycznie obowiązującym a płaszczyznami czasu powieściowego. Zdarzenia wewnątrz czasu powieściowego niosą pamięć czasu przeszłego — historycznego, politycznego — pamięć filozoficzną i światopoglądową. Są to okruchy cywilizacji starożytnej, szczególnie silnie obecne w leksyce (liczne nazwy i neologizmy stylizowane na grekę i czasem łacinę); opisy walk odnoszące do Homera, rzymskiej areny i średniowiecznych turniejów rycerskich; zawieszenie pomiędzy dwoma teoriami istnienia Wszechświata, geocentryczną i heliocentryczną, a także opisy nieznanymi i trudnymi do wyobrażenia okazów fauny, jakby zaczerpnięte ze średniowiecznych bestiariuszy. Towarzyszą im fragmenty

przypominające niedaleką przeszłość społeczno-polityczną. Wszystko to podporządkowane zostało skojarzeniom inspirowanym przez stan aktualnej wiedzy i umysłowości naukowej.

Nie bez przyczyny gatunki *science fiction* i *fantasy* święcą triumfy, począwszy od lat 60. i 70. XX wieku, kiedy w fizyce teoretycznej dokonano (i dokonuje się nadal) znaczących odkryć związanych z czasoprzestrzenią, takich jak: czasoprzestrzeń czterowymiarowa, zakrzywienie czasoprzestrzeni, tunele i mosty czasoprzestrzenne, czarne dziury i teoria Wielkiego Wybuchu. Ten interesujący aspekt teorii względności zmienił ludzkie postrzeganie świata, jak i sposób jego badania przez naukę, zmienił trajektorie wyobraźni. Choć nie jest wykluczone, że wyobraźnia twórców literatury fantastycznej, nie po raz pierwszy, wyprzedziła naukę. Zaawansowanie współczesnej fizyki przeszło dotychczasowe oczekiwania w pracach na temat czarnych dziur, teorii grawitacji i mechaniki kwantowej oraz cząsteczek elementarnych, przewartościowując nasze myślenie o świecie. W czarnych dziurach, mających swe osobliwości w najbardziej zakrzywionym „wiercholku” czasoprzestrzeni, znane prawa fizyki nie działają. Zanim jednak pole grawitacji w jej środku nie osiągnie wystarczającego napięcia, by przestały działać, przedmiot, który tam się dostanie zostanie rozszarpany (Kaku 1995). Odkrycie świata cząstek elementarnych przez Diraca spowodowało możliwość zespolenia się dwóch rzeczywistości: przedmiotów fizycznych i matematycznych idei (Staruszkiewicz 2002: 149–160), stając się inspiracją dla Stephena Hawkinga, by za pomocą mechaniki kwantowej zbadać fluktuacje czasoprzestrzeni, jeżeli dotyczy ona nie tylko materii i promieniowania, lecz również grawitacji. Doprowadziło to do przypuszczeń, że procesy kwantowo-mechaniczne mogłyby pozwalać nie tylko na spontaniczną kreację cząstek, lecz nowych Wszechświatów (Hawking 1990). Wielki Wybuch jako model ewolucji Wszechświata zdaje się potwierdzać taką możliwość. Jak w obrazach Piranesiego, rozszerzyło się naukowo ludzkie poczucie przestrzeni i czasu, czyli zmienił się paradygmat poznawczy, a świat istnieje inaczej niż wcześniej. Nie dziwi w tej sytuacji zatarcie w *fantasy* linearnego następstwa czasowego, linearnej pamięci, zastąpione paramnezją i anamnezją, czyli łączeniem zgodnie z jakimś celem różnych czasowo zjawisk oraz wywoływaniem czegoś z pamięci w doraźnym celu. W tym kontekście zwracają uwagę niespotykane neologizmy, mające swe źródło w grece i w łacinie, używane na oznaczenie nieznanego, a może podobnego, lecz obecnego w innej czasoprzestrzeni.

Forma literacka nadaje także kierunek interpretacji, będąc „figurą myśli” (Ziomek 1990: 228–249). Zawiera w sobie ślady mentalnego mechanizmu percepcyjnego, wskazuje na potencjalną wiedzę, wyraża stosunek do pamięci i przeszłości. Jest nie tylko formą przekazu, lecz sama stanowi przekaz. Jako element budowy sensu odsyła do tradycji, konwencji, osoby wraz z jej wrażliwością i światopoglądem. Towarzyszy głębokim przemianom w psychologicznych postawach człowieka, zatrzymując je w znaku. Niektóre bulwersujące z pozoru rozwiązania twórców w stosunku do utrwalonych przez tradycję kulturową i proces dziejowy schematów zwracają uwagę na oczywistość procesów komunikacyjnych, zmuszając do weryfikacji istniejących sposobów myślenia i funkcjonowania w kulturze. Jacek Dukaj wybiera formę *fantasy*, by dokonać refrakcji Gombrowiczowskiej koncepcji Formy z punktu widzenia *Kosmosu* (powieści pod tym tytułem i wyobrażeń o Wszechświecie) — przez jego odkształcenie oraz prze-pisanie (*rewriting*) konceptu autora³.

Pojęcia *refraction* i *rewriting* pochodzą z prac translatologicznych André Lefevere’a i stosowane są do opisu specyfiki tłumaczenia, które zawsze — zdaniem badacza — przystosowuje oryginał w procesie transferu językowego do potrzeb kultury przyjmującej. W różnym stopniu oryginał poddawany jest przeróbce oraz odkształceniu ze względu na parametry czasu i prze-

³ Nie bez znaczenia jest również akcent polski, np.: w dziejach i konstrukcji bohatera, w częstych odwołaniach do *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.

strzeni. Prze-pisanie (*rewriting*) oznacza w języku angielskim zarówno przepisanie w znaczeniu skopiowanie, jak i przeróbkę (Lefevere 1985; 2009: 223–246) Terminami tymi określa się też nowo powstałe gatunki literackie, takie jak *prequels*, *sequels*, *interquels*, fanfiki (*fanfiction*) itp. Łączy je istnienie pierwowzoru, a różni stosunek do niego. Szczególnie dotyczy to fanfików nawiązujących do określonych utworów, np. do wybranych postaci w jakiejś innej czasoprzestrzeni. Po to, by je zrozumieć trzeba znać pierwowzór. Teksty tego gatunku najczęściej publikowane są na różnych portalach internetowych. Nieco inna jest rola pierwowzoru w *prequelach*, *sequelach* i *interquelach*, ponieważ stanowią one autonomiczne względem niego części, przedstawiając wydarzenia wcześniejsze, późniejsze lub te, które zdarzyć się mogły między poszczególnymi częściami.

W powieści Jacka Dukaja nie ma dopisanego „przed” ani „po” do utworów Gombrowicza. Jego powieść nie odnosi się też do jednego utworu. Na swobodę w stosunku do pierwowzoru pozwala mu gatunek, czyli wybrana forma literacka. To za jej pomocą manifestuje siebie, swą umysłowość i wyobraźnię, swój stosunek do rzeczywistości kulturowej, zamknięty w Formie. I choć książka prowokuje do różnych dialogów, to dialog z Gombrowiczowską Formą stanowi centrum, wokół którego nadbudowują się palimpsestowo sensory. Pierwowzór nie narzuca się uwadze czytelnika poza uporczywie powtarzaniem sądami na temat formy i językiem, deformującym się wraz z postępującymi zawirowaniami zdarzeń (np. końcowa bitwa strategosa). Odbiorca nieznający pierwowzoru odczyta *Inne pieśni* jako opowieść fantastyczną o możliwościach ludzkiej fantazji w procesie poszukiwania struktury sensu świata (Święcicka 1993). Początki literatury prze-pisanej sięgają jednak wcześniej, a najznamienszym jej dziełem jest *Don Kichot* Miguela de Cervantesa Saavedry, a także opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. Z nimi spowinowacana jest refrakcja „dialogu o Formie” (Gombrowicz 1996)⁴ Jacka Dukaja.

Prze-pisanie jako czynność towarzyszy *Przedmowie* autora do *Don Kichota*. Opowiedziana historia opiera się na powtórzeniu i naśladowaniu. Fikcja powtarza rzeczywistość i rzeczywistość powtarza fikcję, odkształcając siebie wzajemnie. Między autorem, Cervantesem, a czytelnikiem jest aż trzech narratorów: arabski autor, dwujęzyczny tłumacz i narrator. Każdy z nich mógł wprowadzić odkształcenia, ponieważ każdy powtarza. Gest powtórzenia nie funkcjonuje w powieści jako wierna kopia, lecz zmusza do myślenia o wierności wszystkich odbić, także tych w słowie i wobec słowa. Narrator na targu odnalazł spisana po arabsku historię rycerza Don Kichote’a. Kupił ją od chłopca sprzedającego stare zeszyty i poprosił o przetłumaczenie „hispanizującego Maura”, po czym sam opowiada ją czytelnikowi.

Znalazszy się pewnego dnia na Alkanie w Toledo, spotkałem chłopaka sprzedającego stare zeszyty i szpargały handlarzowi jedwabiu; [...] wziąłem jeden z zeszytów, które ten chłopak sprzedawał; ujrzałem, że pokryty był pismem, które rozpoznałem jako arabskie. A choć rozpoznaję je, nie potrafię odczytać, oglądałem się przeto za jakimś Maurem hispanizującym, który by je odczytał. Nie było trudno znaleźć takiego tłumacza [...] opowiedziałem czego chcę, i dałem mu książkę do ręki; [...] poprosiłem, żeby mi przeczytał początek, co też uczynił, przekładając od ręki z arabskiego na kastyjski, i rzekł, że była to *Historia Don Kichota z Manczy*, napisana przez Sidi Hameta Ben Engeli, historyka arabskiego. (Cervantes 2004: 66)

Te liczne zapośredniczenia i zgłaszane przez narratora wątpliwości co do prawdziwości opowieści pokazują działanie mechanizmu powtórzenia, gdy to samo przestaje być tym samym.

⁴ Rozdział *Testamentu* Gombrowicza pt. *Dialog o Formie* stanowi jakby podsumowanie jego dotychczasowych wypowiedzi o Formie.

Cervantes spisał bowiem po hiszpańsku to, co opowiedział autor arabski, z którym rozstaje się dopiero na końcu, przytaczając w tłumaczeniu słowa Sidi Hameta: „Dla mnie jedynie urodził się Don Kichote i ja dla niego; on umiał działać, a ja pisać; i tylko my dwaj stanowimy jedno na złość i na przekór pisarzowi kłamiwemu z Tordesillas [...]” (Cervantes 2004: 720).

Również po stronie świata przedstawionego naśladowanie jest zaburzone, ponieważ nie wiadomo kto, kogo i co naśladuje. Bohater jest zlepkiem zachowań postaci z romansów rycerskich, ich fikcyjne życie stanowi jego świat realny, który pryska dopiero na końcu. Umrzec nie może bowiem postać literacka — Don Kichote; umiera tylko szlachcic, Alonzo Quijano. W konsekwencji *Don Kichote* jest świadectwem swoich czasów oraz możliwości kreacyjnych i poznawczych literatury, służąc pracy umysłu i zabawie.

Borges posuwa się jeszcze dalej, buduje swoje opowiadanie na domniemanym autorstwie *Don Kichota*. Podejmując grę z czytelnikiem, uświadamia mu siłę fikcji i podatność literatury „na zdradę” w procesie niekończącego się powtórzenia w odbiorze, co sprawia, że utwór literacki nie zmieniając się, mówi coś innego, mniej lub więcej niż w czasie swego powstania (Escarpit 1973: 104–137; Deleuze 1997). Borgesowski bohater, Pierre Menard, przedstawiony został jako autor doskonalszy, dzięki wymazaniu źródła. On nie przepisał w innym języku, lecz w tym samym. W geście powtórzenia przedstawia Borges złudność wszelkiego opisu rzeczywistości, złudność słowa przedstawiającego. Pisze: „[...] Menard [...] nie określa historii jako badania rzeczywistości, ale jako jej źródło. Prawdą historyczną nie jest to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło [...]” (Borges 1978: 44). Przypomina tym wcześniejsze pytanie Kanta: jak na podstawie przedstawień, z którymi mamy do czynienia, możemy orzekać o rzeczach?⁵ (Tatarkiewicz 1970: 160–179). W konfrontacji z wątpliwościami Kanta na temat prawdziwości orzekania o rzeczach i z Gombrowiczowskim zamykaniem rzeczywistości w Formie przez obserwatora, źródło praktycznie przestaje istnieć, a wszystkim winne jest ludzkie postrzeganie syntetyzujące, nadające światu Formę, a przez to pozwalające mu odnaleźć się w otoczeniu.⁶ Dlatego narrator powieści Dukaja powtarza, że bez formy nie ma niczego, a człowiek nawet sam dla siebie nie jest amorficzny — jak pisał Gombrowicz (Gombrowicz 1984c: 10). Amorfia to ogólna dezorientacja.

Dukaj powtarza (nie tak literalnie, jak Pierre Menard replikował Cervantesa) Gombrowiczowski dialog o Formie, odkształcając go ze względu na czas, stan literatury, własną i powszechną wiedzę o świecie i człowieku. Jego „prze-pisanie” dokonało się w granicach gatunku, którego istotą jest powtórzenie (w innym czasie i przestrzeni) historii, postaci, twierdzeń, zwrotów, teorii i koncepcji, w gatunku na pograniczu *fantasy* i *science fiction*, tak popularnym współcześnie, jak romanse rycerskie w XVI i XVII wieku. Prze-pisując koncepcję Formy, przekształcił ją w inną fikcję filozoficzną, ponieważ ten aspekt zmagania Gombrowicza z Formą najbardziej go interesował, o czym pośrednio informują zamieszczone dwa motto: pierwsze z Gombrowicza *Rozmów z Dominique de Roux*: oświecla cytat z Pindara, z jego rozmyślań o bycie. Te dwa metateksty stanowią ważne sygnały interpretacyjne, pozwalając odczytać *topic* utworu i postawić hipotezę interpretacyjną⁷ (Eco 1994: 125–134). Oba zapowiadają tekst główny: pierwsze znajduje w powieści polemiczną kontynuację, drugie — wyjaśnia skąd wzięło się pytanie o Formę, czy rzeczywistość byt oznacza to samo, co forma, jaka jest jej przyczyna.

⁵ Por. Stanowisko Kanta na temat naszej wiedzy o rzeczach.

⁶ Myśl ta przewija się uparcie przez filozofię XX w.

⁷ Od U. Eco zapożyczam terminy hipoteza i spójność interpretacyjna oraz *topic* jako ‘rozumienie tematu’.

W ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec? Nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz *jestem jaki jestem*, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny. I boję się jej, Formy, jak dzikiego zwierza! Czy inni dzielają moje niepokoje? O ile? Nie czują Formy, jak ja, jej autonomii, jej dowolności, jej furii stwarzającej, kaprysów, perwersji, spiętrzeń i rozpadów, niepomamowania i bezgraniczności, nieustannego splatania się i rozplatania. (Gombrowicz 1996: 137)

Dla Gombrowicza Forma — łącząc jego filozoficzne, etyczne i estetyczne poglądy, o czym wiele już napisano — stanowiła sposób, w jaki „Ja” objawia się światu. Gombrowiczowskie myślenie o Formie oraz mechanizmy dotyczących jej strategii wnikliwie uporządkował Jerzy Jarzębski (1984: 313–346). Dukaj pyta, czym jest Forma, wychodząc poza personalizm autora *Ferdynurke*⁸, do czego przesłanek dostarcza mu on sam w powieściach (przede wszystkim: *Ferdynurke* właśnie i w *Kosmosie*), *Dziennikach* oraz w *Rozmowach*... — autorskim testamentem-wywiadzie. Literackim podsumowaniem koncepcji Formy jako ukrytego porządku rzeczywistości jest niewątpliwie *Kosmos*. Gombrowicz postrzega wszechświat z perspektywy ludzkiej; odbija się on w mikrokosmosie jednostki. Dlatego w *Dzienniku (1961–1966)* wyznawał: „Ten utwór chętnie nazywam »powieścią o tworzeniu się rzeczywistości«. A ponieważ powieść kryminalna jest właśnie tym — próbą organizacji chaosu — więc *Kosmos* ma po trosze formę kryminalnego romansu” (Gombrowicz 1984c: 174).

Elementy kryminalnego romansu można też odnaleźć w *Innych pieśniach*. Odgrywają tu jednak mniej znaczącą rolę, bowiem centrum uwagi skupia się na pytaniu o Formę, która ujawnia się i zanika w amorficznych przestrzeniach. U Gombrowicza jest ona uczłowieczona, nawet jeżeli zadaje on pytanie o to, czy „my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza?”. Pisze wszak: „Wydaje się nam, że to my konstruujemy — złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję” (Gombrowicz 1987: 71). Przestrzega tym samym przed dominacją Heideggerowskiego „Sie”, bo oznacza ono dla niego utratę osobowości (Gombrowicz 1987: 83). Szczególną osobowością jest artysta i to jemu (sobie) powierza w *Kosmosie* zadanie złożenia drobnych fragmentów w całość, choć nie bardzo oczekuje sukcesu. Pozostaje nadal pytanie, czym jest Forma.

Niewątpliwie jednostka manifestuje się w niej i przez nią w kontaktach międzyludzkich, w działaniu, ponieważ: „ja jestem zawsze *dla innego*, obliczony na cudze widzenie [...]. Gdyż ja sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać. [...] *ja* jest [...] wyznaczone w owej *międzyludzkości*” (Gombrowicz 1984b: 10). Wszyscy jesteśmy skazani na Formę, w czym tkwi zarówno przekleństwo, jak i możliwość uporządkowania. Dzięki niej stanowimy rozpoznawalne osobowości. Wydaje się, że o byciu uznaną osobowością marzył Gombrowicz, pisząc w *Dzienniku (1953–1956)*: „Chciałbym, aby dojrzano w mojej osobie to, co podsuwam. Narzucić się ludziom, jako osobowość, aby potem na całe życie być jej poddany” (Gombrowicz 1984a: 50).

Pytania o formę są pytaniami ontologicznymi i wykraczają poza postrzeganie artysty. On sam wielokrotnie podkreślał, że literatura powinna być pytaniem egzystencjalnym, a nie pytać o egzystencję. Dążył do zrozumienia i określenia bytu, dlatego najważniejszym aspektem jego twórczości jest tworzenie fikcji filozoficznej. W tym celu konstruował sieć zdarzeń, pytań, przeczuć, słów tworzących metonimiczne ciągi. Rozumiał Formę w perspektywie personali-

⁸ Myślenie Gombrowicza wpisuje się w kontekst personalizmu filozoficznego — o czym szeroko pisze J. Jarzębski — ponieważ ośrodkiem swojej refleksji autor *Kosmosu* czyni osobę ludzką. To człowiek nadaje formę światu i innym.

stycznej, więc eksponował jednostkę, choć rzeczywistość zewnętrzna była także — według niego — obciążona formą. Narzuca ją jednak postrzegający, chcąc ją wypowiedzieć (Gombrowicz 1984a: 246). Pytając o byt miał Gombrowicz miał świadomość tego, że nic nie jest statyczne i napotkał te same trudności, co Husserl w *Badaniach logicznych*. Nie mogąc udzielić odpowiedzi na podstawowe pytanie ontologiczne, zauważył różnicę między tym, co się zjawia a samym zjawianiem się, w wyniku czego przedmiot ujawnia się za pośrednictwem tego, co się zjawia. Byt widziany w swojej zjawiskowości ujawnia swą dynamikę, ponieważ określa go to, co robi. Zjawiskiem, w którym ujawnia się byt może być również ludzka świadomość (Michalski 1978). Byty są różne, a to, czym są ujawnia się ludzkiej świadomości ze względu na jej możliwości poznawcze, zależne od doświadczenia zmysłowego i umysłowego, stanu wiedzy, sytuacji społeczno-komunikacyjnej, światopoglądu itp.

Heidegger po doświadczeniach Husserla pytał już o bycie, zapoczątkowując myślenie egzystencjalistyczne i hermeneutyczne. Gombrowicz nie mógł zaakceptować bezosobowości „Sie” i Sartre’owskiego uprzedmiotowienia drugiego, pomimo że był przekonany o nieusuwalności Formy. Pozostał na rozdrożu Husserlowskiej zjawiskowości. I to jest właśnie ten punkt rozważań, z którego wychodzi Dukaj. Narrator *Innych pieśni* w wszechwiedzącym opisie monologu wewnętrznego, toczącego się w świadomości pana Berbeleka, wielokrotnie powtarza, że wszystko ma swą Formę. Składają się nań sposoby manifestacji nie tylko jednostki, lecz także sytuacji, przedmiotów martwych i żywych, zjawisk, materii itp. Dukaj dopuszcza działanie bezosobowych mocy tak w świecie, jak i we wszechświecie. To, co dzieje się w Krzywych Krainach za Żółwią Rzeką dzieje się bez kształtu. Żyjące tam zwierzęta to mniej lub bardziej odkształcone kakomorfy. Jeden z nich, może najbardziej bezkształtny, zabił Abła, przyspieszając bieg wydarzeń:

Ryk i rozmazana plama czerwieni, nie kształt nawet, jedynie wrażenie koloru i ruchu, [...] co to jest? Co za Forma? Gdzie ma głowę, gdzie tułów, z czego zbudowane? [...] Kurroi wpadły w potwora i wypadły z niego, czerwone ciało zasklepiało się bez śladu niczym ledwie zmacona powierzchnia jeziora. Już wiem, co to za kakomorf, pomyślał Abel, wiem: Krew, Krew w Formie drapieńczy. [...] runęła na Abła rycząca Krew, ciężka masa płynnej zgnilizny [...]. (Dukaj 2013: 214–215)

W pracowni taxodermisty Harszina przed wyprawą na polowanie pan Berbelek widział podobne stwory, których „kule się nie mają”, a jednak to ich zwłoki oddano do preparowania:

Po lewej miał ciemny krzak splecionych żył i ścięgien, bez krwi, bez kości, chaos wyprutych na żółte światło organów wewnętrznych — ale co to były za organy, w jakie ciało opakowane, w jakim kształcie? [...] Na stole po prawej druty spinały oskórowane członki wielkiej małpy, członki i łeb. Brakowało torsu. — Mówią [...] — Że w środku była tylko zielona mgła. I z tej mgły — łapy i nogi... Ponoć skropiła się i wyparowała, gdy wracali do Alexandrii. (Dukaj 2013: 115–116)

Śmierć syna czyni z ojca mściciela, a także narzędzie Szulimy i jej matki, boskiej Illei; bohater jest manipulowany, jakby określił to Gombrowicz, przez narzucone mu Formy mściciela i rycerza w służbie swej Pani. Walczy w zakrzywionej czasoprzestrzeni, przekształcany pod wpływem Formy Abła (zakochanego w Rumii, której chciał zaimponować i pojechał na polowanie) i Szulimy. Do działania zatem popycha go Forma narzucona przez uczucie. W ostatniej scenie — w czasie walki z kratistosami we Wszechświecie — pan Berbelek przechodzi granicę Form; z deformacji czyni swoje oręż (Miecz Deformy) i przywraca lub nadaje Formę od nowa. Deformacja w czasie walki tworzy wszechogarniający chaos, jak Wielki Wybuch, powodując rozszerzenie się Wszechświata.

Dukaj konstruuje fikcję filozoficzną nie tyle za pomocą wydobywania mocy słowa — jak Gombrowicz — ile dzięki spiętrzaniu zdarzeń fabularnych, nacechowanych przez tradycję. Ktoś już nadal im Formę, z której tworzy coś innego, tak jak Cervantes. Znamienna jest przestrzeń literacka, w jakiej powtórzenie, prze-pisanie staje się czymś nowym. Są to najbardziej popularne w kolejnych czasach gatunki: Cervantes wybiera romans rycerski, Gombrowicz — powieść kryminalną oraz groteskę, a Dukaj — *fantasy*. Zdarzenie jest dla niego konstytuującą jednostką znaczącą. Zdarzenia tworzą układy palimpsestowe, odsyłając do wielu znaczeń, na co pozwala przyjęta forma literacka, jednocześnie sprawiając, że książka jest niekończącą się opowieścią, do której można dopisywać dalsze ciągi. Narrator stopniowo oswaja z taką metodą budowania sensu aż do końca części pierwszej. Pomimo tego, znaczenia słów tylko na pozór nie są ważne jako elementy konstrukcji wchłaniane przez zdarzenia. Słowa wyodrębniają stworzony świat jako autonomiczny, niezwykły, do którego zaprasza czytelnika narrator. Ich odmienność sygnalizuje różne czasoprzestrzenie świadomości ludzkiej, zaciekawiając i zaskakując. Wśród nich cztery terminy są szczególnie ważne jako kontynuacja i odkształcenie Gombrowiczowskiej koncepcji Formy. Są to: Forma (zawsze pisana dużą literą), morfa, *anthos* i materia. To one tworzą podstawę tej literackiej ontologii. Forma w *Innych pieśniach* przypisana jest nie tylko wszystkim ludzkim manifestacjom, lecz także sytuacjom, gestom, scenom, przedmiotom i zjawiskom. Przynależne im elementy różnią się rodzajem materii oraz morfą, czyli kształtem i rodzajem energii pochodzącej od żywiołów, dzięki czemu istnieje związek między Światem a Wszecchświatem. *Anthos* natomiast to aura wytwarzana przez morfę; w niej tkwi moc oddziaływania na innego czy na rozwój wydarzeń. Swoją *anthos* mają też sytuacje, miejsca i czas. Dzięki niemu coś lub ktoś ma morfę silną albo słabą. W ten sposób nie negując przeświadczenia Gombrowicza, że język konstytuuje świadomość (Gombrowicz 1984a: 69) ani stanowiska współczesnej hermeneutyki, według którego język jest kluczem do sensu świata (Gadamer 2003), Dukaj eksponuje urodę języka w tworzonych narracjach, ponieważ świadomość ludzka porządkuje świat, tworząc opowieści. Forma jest dla niego schematem. Skoro wszystko ma swą formę realizowaną w kształcie, to oddziaływanie ich na siebie w procesie komunikacji, stanowi ciągle wzbogacanie o inność. Forma jest dynamiczna, a człowiek nie jest amorficzny nawet sam dla siebie, ponieważ również dla siebie żyje w opowieści, a ta kończy się wraz z nim (Rushdie 1993; Kordys 2006).

Za pomocą innych technik i różnych form literackich obaj pisarze komunikują się z czytelnikiem, zadając mu pytanie o zadomowienie w świecie. Gombrowicz w swojej prozie prowokuje strukturą groteskową i absurdem. Dukaj zawiera pakt z odbiorcą, prowadząc go w labirynty ludzkiej świadomości, zacierając granice światów w gatunku zbliżonym do *fantasy*. Zawiesza niewiarę, by pobudzić pracę myśli odbiorcy lub zwielokrotnić jego życie w imaginacji powtórzenia.

Bibliografia

- Borges Jorge L. (1978), *Pierre Menard, Autor „Don Kichota”*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski [w:] tegoż, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, K. Piekarek, K. Wojciechowska, S. Zembrzusi, posłowie R. Kalicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Cervantes Saavedra Miguel de (2004), *Don Kichot*, tłum. A. L. Czerny i Z. Czerny, Zielona Sowa, Kraków.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Dukaj Jacek (2013), *Inne pieśni*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Eco Umberto (1994), *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- Escarpit Robert (1973), *Literatura a społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gadamer Hans G. (2003), *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Gombrowicz Witold (1984a), *Dziennik (1953–1956)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1984b), *Dziennik (1957–1961)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1984c), *Dziennik (1961–1966)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1987), *Ferdydurke*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1996), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hawking Stephen (1990), *Krótką historia czasu. Od Wielkiego Wybuchu do czarnych dziur*, tłum. P. Amsterdamski, Wydawnictwo Alfa, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1982), *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa.
- (1984), *Pojęcie „formy” u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Kaku Michio (1995), *Hiperprzestrzeń. Naukowa podróż przez wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, tłum. E. Łokas, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Kordys Jan (2006), *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Universitas, Kraków.
- Kuhn Thomas S. (2001), *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Aletheia, Warszawa.
- Lefevere André (1985), *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm* [in:] *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, T. Hermans, Croom Helm, London–Sidney.
- (2009), *Ogórki Matki Courage*, tłum. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków.
- Michalski Kazimierz (1978), *Heidegger i filozofia współczesna*, PIW, Warszawa.
- Rewers Ewa (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rushdie Salman (1993), *Harun i morze opowieści*, tłum. M. Klobukowski, Adamski i Bieliński, Warszawa.
- Staruszkiewicz Andrzej (2002), *Filozofia fizyki teoretycznej Einsteina i Diraca*, „Przestrzenie Teorii”, nr 1.
- Święcicka Krystyna (1993), *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Tatariewicz Władysław (1970), *Historia filozofii*, t. 2, PWN, Warszawa.
- Walton Kendall (1984), *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*, tłum. P. Mróz [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Golaszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wyka Kazimierz (1969), *O potrzebie historii literatury*, PIW, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (1990), *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Streszczenie

Historia opowiedziana przez Jacka Dukaja w powieści *Inne pieśni* koncentruje się wokół kategorii formy jako porządku istnienia, myślenia, działania i postrzegania. Autor świadomie podejmuje Gombrowiczowską koncepcję Formy, uaktualniając ją w kontekście odkryć nauki i w filozofii, na co pozwala mu popularna i pojemna forma gatunkowa *fantasy*. Poza obecnością w powieści różnych konstrukcji gatunkowych jej struktura opiera się na mechanizmach mentalnych, którymi posługują się inne dziedziny poznania, fizyka i genetyka. W czasie lektury czytelnik dochodzi do przekonania, że forma stanowi zarówno odbicie mechanizmów poznawczych, jak i sama staje się narzędziem poznania i rozumienia. Powtórzenie schematu literackiego (np. gatunku) określa strategię twórcy i nie prowadzi do powstania kliszy, lecz jest innowacyjne poznawczo, artystycznie i estetycznie. Wykorzystując, wydawałoby się przeciwne rodowody (*fantasy* i ideę Formy Gombrowicza), Dukaj zawiera pakt z odbiorcą. Prowadząc go w labirynty ludzkiej świadomości, zawiesza niewiarę, by pobudzić pracę myśli lub zwielokrotnić jego życie w imaginacji powtórzenia.

forma literacka, Forma Gombrowicza, *fantasy*, Jacek Dukaj, *Inne pieśni*

ELŻBIETA KONOŃCZUK
Uniwersytet w Białymstoku*

Powieść geohistoriograficzna. Międzydyskursywna przestrzeń *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona

The geohistoriographic novel. Interdiscursive space of *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* of Jerzy Limon

Abstract

This article provides an interpretation of the novel of Jerzy Limon *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, which is an example of the literature of the topographical turn. This novel tells stories of one street in Sopot (Haffner street), where the author-narrator lives. This novel implements not only the assumptions of geo-poetics but may also be called geohistoriographic, since the author presents a geographic concrete, the space of a city as a conveyor of historic knowledge, for the geographic space is for Limon the text in which one may read the past. The subject matter of the novel is a street fulfilling just the function of a text, or actually text-palimpsest, which is composed with layers of meanings recorded by particular historic eras.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku
Pl. Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok
e-mail: e.kononczuk@uwb.edu.pl

Smak archiwum to kopiowanie tekstów, fragment po fragmencie, bez zmiany formy, ortografii, interpunkcji, z zachowaniem składni minionej epoki. Gest przepisywania daje poczucie duchowego uczestniczenia w wydarzeniach zaświadczone przez dokument. Archiwum ponownie przepisane ręcznie, na czystym papierze, to fragment oswojonego czasu. (Farge 1989:26)

Takie doświadczenie opisuje Arlette Farge, badaczka XVIII-wiecznego paryskiego archiwum sądowiczego, w książce *Le goût de l'archive (Smak archiwum)*. Gest przepisywania dokumentu historycznego daje niewątpliwie fascynujące poczucie duchowego uczestniczenia w wydarzeniach z przeszłości, nie tylko w przypadku historyków, ale też pisarzy rzeczywiście kopiujących teksty archiwalne lub stylizujących na nie swoją wypowiedź. Dowodem takiej fascynacji jest powieść Hanny Malewskiej *Listy staropolskie z epoki Wazów* (1959), stanowiąca zbiór przepisanych dokumentów historycznych, to znaczy listów zdeponowanych w archiwum kórnickim. Autorka, oczarowana XVII-wiecznymi listami, traktuje je jako „żywe słowo” dobiegające z odległej epoki, tym ciekawsze im bardziej surowe czy też wskazujące na nieporadność językową nadawców listów. Inną swoją powieść — *Panów Leszczyńskich* (1961) — Malewska także skomponowała, wykorzystując gest przepisywania tekstów, to znaczy proponując literacką stylizację na staropolską sylwę. W obu powieściach pisarka tematyzuje proces poznawania i przedstawiania przeszłości rozumianej jako utekstowiona, a tym samym pojmuje warsztat historyka jako archiwum tekstów za każdym razem na nowo cytowanych, a więc przepisywanych. Sposób przedstawiania przeszłości przez Malewską — czy to za pośrednictwem narracji archiwizującej w *Listach staropolskich*, czy narracji sylwicznej w *Panach Leszczyńskich* — wynika z ogromnego szacunku pisarki dla dokumentów historycznych, które — według niej — mogą wywołać doświadczenie bezpośredniego kontaktu z czasem minionym. Malewska pisząc: „ktokolwiek dotykał źródeł, wie, jaką nakładają odpowiedzialność” (1977: 9), podkreśla rolę historyka jako odpowiedzialnego za źródła historyczne, za ich przechowywanie, udostępnianie, interpretowanie.

Wymienione powieści — które nazywam historiograficznymi powieściami warsztatowymi¹ — wpisują się w nurt dyskusji nad kryzysem reprezentacji oraz nad niemożnością poznania przeszłości w jej pełnym kształcie. Przeszłość odsłaniana przez niekompletne źródła jawi się w postaci fragmentarycznej. Idea fragmentarycznego dostępu do przeszłości leży u podstaw tego typu powieści, których kompozycja oparta jest na strukturze antologii czy kolekcji.

¹ Historiograficzną powieść warsztatową omawiam na podstawie utworów Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego (Konończuk 2009).

Do powieści-kolekcji, gromadzących źródła historyczne, a określanych mianem wypisów źródłowych, można zaliczyć utwory Jerzego Limona, *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998) oraz Mieczysława Abramowicza, *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* (2005)². Obie stanowią zbiór ocalałych z przeszłości „śladów” rzeczywistości minionej.

Gest przytaczania, cytowania, a więc przepisywania dokumentów historycznych — praktyka częsta w pracy historyków — nabiera w wymienionych powieściach wymiaru metaforycznego, gdyż jest formą przeniesienia fragmentu przeszłości do teraźniejszości. Hans Ulrich Gumbrecht zwraca uwagę na towarzyszącą historykom potrzebę „bezpośredniego” doświadczania przeszłości, pragnienie jej uobecnienia: „Myszę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, które można dotknąć i wobec których znajdujemy się w przestrzennej bliskości” (Gumbrecht 2002: 118). Frank Ankersmit podkreśla także szczególną funkcję źródła, które pozwala „odczuwać” przeszłość, prowadząc do bezpośredniego z nią kontaktu. To właśnie źródło, przez które niczym przez wyrwę w czasie, przez szczelinę, można zajrzeć w minioną rzeczywistość, umożliwia takie doświadczenie.

Przedmiotem rozważań czynię tu odmianę gatunkową, którą nazywam metapowieścią geohistoriograficzną, ponieważ tematyzuje ona źródła historyczne i geograficzne, a więc tym samym warsztat geohistoryka. Tematem tak pojmowanej geohistoriograficznej powieści warsztatowej jest doświadczanie przestrzeni geograficznej, z której także — jak mówi Karl Schögel — można odczytać przeszłość. Powieści geohistoriograficzne — czy też, w szerszym ujęciu, narracje geohistoriograficzne³ — realizują ideę zwrotu przestrzennego w jego interdyscyplinarnym wymiarze, wpisując się zarazem w dyskurs geopoetyki, geografii humanistycznej i historii topocentrycznej.

Jako przykład metapowieści geohistoriograficznej proponuję powieść Jerzego Limona *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy* (1999). Jej tematem na poziomie fabuły jest historia ulicy w Sopocie, przy której mieszka autor, natomiast na poziomie metanarracyjnym tematyzowany jest proces powstawania opowieści o przeszłości miejsca, czyli proces utekstawiania tego miejsca. Powieść skomponowana jest na wzór archiwum tematycznego, w którym zdeponowane zostały różnorodne dokumenty dotyczące dziejów ulicy Haffnera w Sopocie. Powieść ta ma bowiem kształt kolażu narracyjnego złożonego z opowiadań, fragmentów powieści, legend o początkach miasta, źródeł historycznych, ale też przechowywanych w pamięci mieszkańców ulicy wspomnień związanych z wydarzeniami wojennymi i powojennymi⁴. Kolaż tekstowy, dzięki któremu został osiągnięty efekt wielogłosowości, pisarz obejmuje w tytule powieści metaforą kantaty. Strukturę tej powieści — przed-

² Taką ich kwalifikację proponuje Aleksandra Chomiuk (Chomiuk 2009: 194–216).

³ Kategorię narracji geohistoriograficznych przykładam m.in. do utworów Jerzego Limona, Andrzeja Stasiuka, Jurija Andruchowicza i do takich reportaży, jak Filipa Springera *Miedźzianka. Historia znikania* czy te zebrane w tomie *Znikająca Europa* pod red. K. Raabe i M. Sznajderman.

⁴ Autor włączył w strukturę powieści cytaty fikcyjnych utworów, opatrując je przypisami. Tak więc rozdział *O chłopcu nymiosłym jak skała* jest, zgodnie z informacją daną w przypisie, miejscową legendą, spisana pod koniec XX wieku (s. 25); rozdział pt. *Molo* to — jak informuje autor — fragment powieści *Münchhauseniada*, napisanej w 1978 roku, wydanej po ingerencji cenzury w 1980 (s. 138); *Jak Głupi Lonka niedźwiedzicę ustrzelił* to fragment opatrzonego przypisem „opowiadanie dziadka z około 1956 roku, spisane czterdzieści trzy lata później” (s. 164); *Herostates z ulicy Bieruta* stanowi — według przypisu — „opowiadanie z 1955 roku, pisane czterdzieści trzy lata później” (s. 210); *Pajęczycza*, jak informuje przypis, „*Dyptyk sopocki* z 1968, cz. 1. Pisane trzydzieści jeden lat później” (s. 236); *Sopocka abstrakcja* natomiast stanowi, według przypisu, „*Dyptyk sopocki*, część 2. Opowiadanie strażaka, spisane dwadzieścia osiem lat później” (s. 266); *Śmiech docenta Kleina* to „opowiadanie z czasów stanu wojennego, pisane kilkanaście lat później” (s. 297).

stawiającej przeszłość ulicy za pośrednictwem wielogłosowej narracji — można także objąć metaforą kolekcji dokumentów lub wypisów źródłowych, przez analogię do wcześniejszej powieści Limona *Wieloryb. Wypisy źródłowe*⁵.

Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy kwalifikuje — korzystając z typologii strategii intertekstualnych, zaproponowanej przez Stanisława Balbusa — jako kontrowersyjną konfrontację intersemiotyczną. Badacz określa ten typ jako „mozaikę obcych sobie wzajemnie, współwystępujących w jednym tekście cytatów struktur (*quasi*-cytatów) z różnych systemów stylistycznych i tradycji” (Balbus 1996: 105). W przypadku omawianej tu powieści, zbudowana przez pisarza przestrzeń intertekstualna zawiera się w nadrzędnej, interdyscyplinarnej przestrzeni wzajemnych oddziaływań literatury, historii i geografii. Uruchomione w *Koncertcie Wielkiej Niedźwiedzicy* związki międzydyskursywne leżą u podstaw intertekstualnej aktywności znaczeniowórczej tekstu, który odbiorca odczytuje jako nową propozycję artykulacji doświadczenia przestrzeni geohistorycznej. W takiej interdyscyplinarnej przestrzeni powstaje zatem metapowieść geohistoriograficzna, której autor odwołuje się nie tylko do wspomnianych już dyskursów: geograficznego, historycznego, literaturoznawczego, ale też archeologicznego i astronomicznego. Wszystkie wymienione dyscypliny są źródłem tekstów i stylów mówienia o dziejach konkretnego miejsca w przestrzeni geograficznej, w tym przypadku o dziejach sopockiej ulicy. Dyskursy te są także wykorzystane przez pisarza jako źródło metafor epistemologicznych, wizualizujących warsztat pisarza stawiającego sobie za cel artystyczną artykulację przestrzeni w jej geohistorycznym uwarunkowaniu.

Ważną i spektakularną metaforą epistemologiczną, oddającą tekstową naturę przeszłości, jest rozumienie jej jako stanowiska archeologicznego, na którym narrator-archeolog zdejmuje koleje pokłady, odsłaniając warstwa po warstwie kolejne znaczenia ziemi-palimpsestu. Limon — jak deklaruje — zajmuje się w swojej powieści archeologią przestrzeni, aby dotrzeć do początków dziejów ulicy oraz archeologią pamięci, aby dotrzeć do najgłębszych pokładów wiedzy przechowywanej we wspomnieniach mieszkańców tej ulicy. Metafory historiograficzne natomiast, rozwijane przez autora *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy*, odnoszą się do rozumienia historii spod znaku zwrotu narratologicznego, co wiąże się z przekonaniem, iż obraz przeszłości jest konstruktem językowym, wytworzonym w oparciu o inne źródła narracyjne. Historia powstaje zatem z jednej strony w wyniku takich działań historyka, jak przepisywanie, kopiowanie, multiplikowanie, cytowanie źródeł, z drugiej zaś — w wyniku takich, jak niszczenie, zamazywanie, wyłączenie, fałszowanie, błędna interpretacja. Historię-narrację można zatem rozumieć jako kolaż tekstowy, składający się ze źródeł o różnorodnym charakterze: dokumentów, źródeł narracyjnych, unarracyjnionych artefaktów. Wyrwanie tekstu z jego macierzystego kontekstu i zestawienie z innymi tekstami, także wyrwanymi z kontekstu, może prowadzić — jak zauważa Ryszard Nycz — do semantycznych przekształceń. Przydaje to znamion literackości dziełom historycznym i jest cechą konstytutywną kolażu literackiego (Nycz 1993: 196). Tak też narrację historyczną rozumie Hyden White, jako zorganizowaną według zasad retoryki, a tym samym poddawaną refleksji teoretycznoliterackiej.

⁵ Tematem powieści *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998) jest organizowanie archiwum źródeł z historii Pomorza, źródeł fikcyjnych, stylizowanych na dokumenty historyczne. Narrator, w historiograficznych komentarzach, wprowadza refleksję na temat autentyczności i fikcyjności źródeł historycznych oraz na temat narracyjnego charakteru historii. W *Koncertcie Wielkiej Niedźwiedzicy* autor także sporządza „wypisy źródłowe”, aby zilustrować dzieje miasta i ulicy oraz wykorzystuje je w teoretycznej refleksji nad możliwością rekonstrukcji obrazu przeszłości na podstawie źródeł.

Koncert Wielkiej Niedźwiedźnicy to swoiste archiwum ulicy Haffnera w Sopocie, w którym czytelnik może znaleźć różnego typu źródła: na przykład dokument lustracyjny posiadłości cystersów oliwskich, dokument lustracyjny wsi Sopoty z 1624 roku, znaczki pocztowe, legendy założycielskie nawiązujące do pradziejów miasta, fragmenty stylizowanych utworów. Powieść stylizowana na wypisy źródłowe odtwarza historię miasta, ale autor zwraca uwagę na fakt, że zebrane źródła mogą być wykorzystane w różny sposób. Za ich pomocą można opowiedzieć zarówno atrakcyjną historię z gatunku *fantasy* o X-wiecznych mieszkańcach Sopotu, jak też — często spychane w niepamięć — niemieckie dzieje miasta, bądź też jego dzieje powojenne, współkształtowane przez przybyszy „zza Buga”.

Przykładem wykorzystania archiwum w *Koncertie Wielkiej Niedźwiedźnicy* jest rozdział zatytułowany *Molo*, opisujący koncert jazzowy, który odbył się w Sopocie w 1956 roku. Podczas tego koncertu słuchacze, w groteskowej aurze, dostąpili politycznej przemiany. Rozdział ten — jak wyjaśnia narrator w komentarzu — stanowi część powieści *Münchhauseniada* z 1978 roku, przywołanej w pierwszej wersji, czyli z uwzględnieniem fragmentów wyciętych przez cenzurę w wydaniu z 1980 roku. Wyróżnienie tych fragmentów, poprzez przytoczenie ich innym drukiem i w nawiasach, daje wyobrażenie o charakterze ingerencji cenzury. Powieść cytowana przez narratorkę posiada dwie warstwy treści, tych dopuszczonych i tych niedopuszczonych do druku. Tym samym staje się metaforycznym wyobrażeniem historii jako palimpsestu, a więc jako tekstu powstałego w wyniku czynności zapisywania treści, wymazywania ich, a następnie odzyskiwania.

Dzieje człowieka to w dużej mierze walka o pamięć, historia stawianych i burzonych pomników. Spisywanie i wymazywanie dziejów. Zapis pamięci i jej kasowanie. Pisanie i skrobanie. Palimpsest. Historia stale pisana jest od nowa, w kolejnych wariantach dziejowego palimpsestu.

(Limon 1999: 9, 13)

Zaproponowana przez Limona „archeologia przestrzeni” realizowana jest przez pisarkę w narracji, którą nazywam tu archeologiczną, gdyż celem jej jest językowa rekonstrukcja ukrytych w ziemi szczątków i nadanie minionej rzeczywistości kształtu fabularnego. Rozwijając metaforę, którą posługuje się Eugenio Donato — nazywając pisanie historii rekonstruowaniem budowli na podstawie ruin — można dodać, iż narracja archeologiczna jest właśnie odtwarzaniem gmachu na podstawie pozostałych po nim, ukrytych w ziemi fundamentów. Rekonstrukcja wizualizująca przeszłość jest bowiem warunkiem jej percepcji i rozumienia. Narrację archeologiczną rozumiem więc — mówiąc za Jerzym Topolskim — jako narratywizowanie źródeł oraz wpisanie w kontekst (w uporządkowaną fabułę) znalezionych w ziemi szczątków przeszłości⁶.

Limon odtwarza w powieści historię swojej ulicy, wizualizując proces poznawczy nie tylko za pośrednictwem metafory stanowiska archeologicznego, ale także metafory księgi. Obie odnoszą się do wyobrażenia sposobu poznawania rzeczywistości minionej jako lektury

⁶ Jerzy Topolski, rozważając archeologię w kontekście narratywistycznej filozofii historii, podkreśla obecność w narracji archeologicznej — oprócz coraz dokładniejszego opisu źródeł — także pokładów fikcji, często traktowanej jako „twarda” rzeczywistość. Topolski nazywa źródło archeologiczne, wyrwane z kontekstu, niemyim świadkiem, któremu głosu udziela badacz, konstruuje narrację, a tym samym narzucając interpretację. Narracja archeologiczna jest więc według Topolskiego badaniem źródła poprzez jego narratywizację (1987).

tekstów-źródeł⁷. Historia-księga powstaje zatem w efekcie lektury-pisania. Archeolog czyta przeszłość z ziemi jak z otwartej książki, którą kartkuje, odsłaniając kolejne pokłady dziejów, aby następnie nadać zdobytej wiedzy odpowiednią formę narracyjną.

Niczym mądrzy szamani, archeolodzy dokonują sekcji czasu, czytają z wnętrzości ziemi, znajdując w nich tajemne znaki, zagrzebany język przeszłości, odczytując zaskorupiały ludzki los, wróżąc ze znalezionej igły czy grzebienia, z piór i grzędów czasu. [...] Dla nich dokumentem jest igliwie i popiół, kości i rybie luski, skorupy naczyń urastają do rangi stronic wyrwanych z wielkiej książki przeszłości, pieczęcią staje się znaleziony paciorek, zwojem papirusu — kłębek nici. (Limon 1999: 48–49)

Odnalezione w ziemi fragmenty przeszłości po ich unarracyjnieniu stają się źródłami. Za przykład niech posłuży opis ludzkich szczątków pochodzących z X wieku. Znalezione wraz z nimi przedmioty — żelazne szydło, igła z nawiniętą nicią, kawałki różnokolorowej dratwy, cholewka i flek buta — pozwoliły zidentyfikować wykopalisko jako grób szewca. Na tych ustaleniach — jak zauważa narrator — kończy się rola archeologa, a zaczyna rola pisarza, którego wyobraźnia niesie odpowiedzi na pytania o życie codzienne X-wiecznego szewca. Pyta więc, czy szewc — mistrz w swoim rzemiośle, o czym świadczą fragmenty jego wyrobów — mógł uczestniczyć w spotkaniu z biskupem praskim, Wojciechem? Czy mógł być przez niego ochrzczony? Czy miał rodzinę? Czy modnie się ubierał? Czy lubił tańczyć? Takie pytania odsyłają do schematów fabularno-narracyjnych, które pozwalają skonstruować hipotetyczną historię życia średniowiecznego szewca.

Kolejnym przykładem znaleziska „wygrzebanego z pamięci ziemi” jest grób szkieletowy, w którym znaleziono szczątki konia i mężczyzny, prawdopodobnie wojownika, którego można uznać za pierwszego mieszkańca sopockiej ulicy. Na podstawie znalezionych w grobie fragmentów kości, grotu włóczni, rytualnego noża, resztek końskiej uprzęży, kamiennego okręgu z zatartą płaskorzeźbą zostaje zrekonstruowana (czy raczej skonstruowana) historia śmierci wojownika, zabitego ciosami wielu włóczni i pochowanego wraz z koniem. Historia ta zbiega się z relacją Herodota przedstawiającego obrzęd ku czci bóstwa trackiego Salmoksisia, do którego — zabiegając o życie wieczne — wysyłano wojownika, podrzucając go w powietrze tak, aby spadł na ostrza lanc. Śmierć posłańca dowodziła laskowości bóstwa, natomiast wojownik, który przeżył upadek, a więc nie został przyjęty do wieczności — co pozwalało rozpoznać w nim złego człowieka — był zabijany (Herodot 2005: 258). Narrator przedstawia tę historię w oparciu o cytowane przez niego źródło, jakim jest niedokończona powieść *Badawże nieba*, stylizowana na relację naocznego świadka opisanych wydarzeń. Literacka reprezentacja fragmentu przeszłości — dzięki pracy wyobraźni i wykorzystanym strukturom narracyjnym — scala obraz przeszłości dostępnej w archeologicznych fragmentach.

W warstwie metapowieściowej autor *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy* ukazuje mechanizm unarracyjniania, a tym samym utekstawiania przeszłości, która zapisana w tekstach (historycznych i literackich) zostaje zdeponowana w archiwach, bibliotekach, muzeach, gdzie kolejni historycy — cytując, kopiując, przepisując, stylizując — tworzą coraz to nowe i coraz ciekawsze obrazy przeszłości. Historia w istocie staje się księgą ciągłe pisaną od nowa, aktualizowaną i poprawianą.

⁷ O lekturze historii pisze Ricoeur: „Następnie teoria lektury stworzyła wspólną przestrzeń dla wzajemnego przenikania się historii z fikcją. Zachowywaliśmy się tak, jakbyśmy myśleli, że lektura dotyczy jedynie recepcji tekstów literackich. Otóż, jesteśmy w nie mniejszym stopniu czytelnikami historii, co powieści. Każdy rodzaj zapisu, a zatem również historiografia, należy do poszerzonej teorii lektury” (2008: 264).

Aby odtworzyć przeszłość ulicy pisarz wykorzystuje nie tylko warsztat historyka literatury (którego może interesować fakt, że tu niegdyś zatrzymał się Rilke i tu odwiedzał swoją matkę Herbert), historyka, archeologa, geografę, ale też architekta i astronoma. Tytuły rozdziałów powieści noszą nazwy siedmiu gwiazd z gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy i wnoszą do narracji wymiar metaforyczny, dzięki czemu pisarz odkrywa poetykę przestrzeni miejskiej w kontekście przestrzeni kosmicznej. Wykorzystuje zatem formę powieściową jako forum, na którym różne dyscypliny humanistyczne wchodzi w dialog na temat przestrzeni. Poetykę przestrzeni odsłania zatem archeolog — poeta wśród historyków, jak nazywa go pisarz — czytający przeszłość z piasku oraz astronom, czytający przeszłość ze światła gwiazd, często już wygasłych.

Powieść *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy*, złożona z wielu tekstów — tych stylizowanych na różne gatunki literackie oraz tych stylizowanych na wypowiedzi z zakresu dyskursów historycznych i geograficznych — ma charakter kolażu tekstowego, swoistej mozaiki, nabierającej dzięki intertekstualnej aktywności charakteru kalejdoskopu, w którym rozliczne teksty, wchodząc ze sobą w różnorodne konfiguracje, mnożą znaczenia. W wytworzonej w ten sposób przestrzeni intertekstualnej i interdyscyplinarnej — co odnosi się zarówno do poziomu tematycznego, jak też metodologicznego — powieść zyskuje cechy dzieła otwartego na mnogość interpretacji.

Interdyskursywną przestrzeń otwiera pisarz, zaczynając powieść od opisu alegorii zamieszczanej w książce Waltera Raleigha, *Historia świata z 1614 roku*⁸. Alegoria ta przedstawia kobietę wychodzącą z grobowca i dźwigającą ziemski glob. Jedną nogą, w geście zwycięstwa, opiera się o szkielet — alegorię śmierci, drugą o postać zarosłą pajęczyną — alegorię zapomnienia. Towarzyszy jej także alegoria doświadczenia, zaopatrzona w sznur mierniczy i różdżkę oraz alegoria prawdy — młoda, naga kobieta. Przedstawienie dopełniają dwie postaci obrazujące sławę: dobra, stoi na tle słońca, zła — na tle ciemnych chmur. Ponad globem dźwiganym przez kobietę-Historię jest rozgwieżdżone niebo, na którym można rozpoznać gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy. Alegoria, zamieszczona na frontyście książki angielskiego poety, pochodzi z czasów, kiedy historia należała jeszcze do literatury. Ekfrazą otwierająca powieść nadaje utworowi charakter traktatu poetycko-filozoficzno-historycznego i otwiera przestrzeń, w której historia jest pisarstwem wydarzającym się na styku wielu dyskursów: literackiego, artystycznego, geograficznego, astronomicznego. Można powiedzieć, że przedstawiona alegoria, wizualizująca historię świata, włącza powieść Limona w nurt zwrotu przestrzennego, o którym tak oto pisze Karl Schlögel:

[...] od dawna istnieją przesłanki, że przestrzenność i wpisana w przestrzeń ludzka historia stanie się osią reorganizacji, nowej konfiguracji starych dyscyplin — od geografii po semiotykę, od historii po sztukę, od literatury po politykę. Źródła *spacial turn* obficie tryskają, a zasilany przez nie nurt jest potężny — potężniejszy niż tamy i bariery dyscyplin. (Schlögel 2009: 12)

Nawiązując do tytułu omawianej powieści, warto raz jeszcze zwrócić uwagę na charakterystyczny dla jej autora sposób realizowania poetyki przestrzeni. Przedstawia on ulicę Haffnera w Sopocie jako strunę napiętą na wysokości gryfu instrumentu, instrumentu miasta, na którym

⁸ Chodzi o emblematyczny frontyśpis *Historii świata*. Takim wprowadzeniem do powieści Limon wpisuje się w tradycję rozpoczynania tekstów teoretyczno-historiograficznych — podobnie jak niegdyś rozpraw historycznych — od alegorycznego przedstawienia historii, wprowadzającego do refleksji historycznej wymiar metaforyczny. Zabieg taki stosuje także Ricoeur w książce *Pamięć, historia, zapomnienie*, zamieszczając w niej fotografię i opis rzeźby obrazującej historię. Podobnie Michel de Certeau — w przedmowie do *L'écriture de l'histoire* zamieszcza rysunek oddający alegorię poznania historycznego.

Wielka Niedźwiedzica wykonuje conocny, niesłyszalny koncert sfer niebieskich. Można więc nazwać Limona poetą-kosmografem⁹, który odkrywa poetykę przestrzeni miejskiej jako przynależnej do porządku kosmicznego. Gwiazdozbiory Wielkiej Niedźwiedzicy i Woźnicy, obserwowane przez okno dziecięcego pokoju, pod wpływem opowieści dziadka poruszają dziecięcą wyobraźnię i uczą wsłuchiwania się w symfonię świata (czy raczej tytułową kantatę). Raz jeszcze przywołując White'a, można określić powieść Limona jako zapis takiego doświadczenia przestrzeni, które twórca geopoetyki nazywa „lirycznym zamieszkiwaniem świata”¹⁰.

Powieść geohistoriograficzna, jak nazywam *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona, ujmuje przestrzeń w jej najpełniejszym wymiarze — zarazem geograficznym, historycznym i estetycznym. Autor, tematyzując pracę archeologa, historyka, geografę i pisarza, nadaje swemu utworowi charakter autotematyczny. Czyny z powieści warsztat, w którym odnoszące się do przestrzeni dyskursy sąsiednich dyscyplin humanistycznych tworzą interdyscyplinarny wielogłos na temat odczytywanej w jej ramach przeszłości.

Bibliografia

- Ankersmit Frank (2004), *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków.
- Balbus Stanisław (1996), *Między stylami*, Universitas, Kraków.
- Certeau de Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris.
- Chomiuk Aleksandra (2009), *Między słowem a przeszłością*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Donato Eugenio (1986), *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gościńska, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Farge Arlette (1989), *Le goût de l'archive*, Édition du Seuil, Paris.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2002), *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Herodot (2005), *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa.
- Konończuk Elżbieta (2009), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malenckiej i Jacka Bocheńskiego*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Limon Jerzy (1998), *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Tower Press, Gdańsk.
- (1999), *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- Malewska Hanna (1959), *Listy staropolskie z epoki Wazów*, PIW, Warszawa.
- (1985), *Panowie Leszczyńscy*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

⁹ Tak określa siebie Kenneth White, twórca geopoetyki (White 2010).

¹⁰ Według White'a, zainspirowanego myślą Friedricha Hölderlina i Martina Heideggera, geopoetyka jest formą takiego doświadczenia świata czy też takiej obecności w świecie, które można określić w ten właśnie sposób (White 2011: 18–19).

- Nycz Ryszard (1993), *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Ricoeur Paul (2008), *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska i Ł. Musiał, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Topolski Jerzy (1987), *Historia i archeologia wobec nowych wyzwań filozoficznych* [w:] *Jakiej archeologii potrzebuje współczesna humanistyka*, pod red. J. Ostoi-Zagórskiego, Instytut Historii UAM, Poznań.
- White Kenneth (2010), *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, Olsztyn.
- (2011), *Zarys geopoetyki*, przeł. A. Czarnacka, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 2.

Streszczenie

Artykuł jest interpretacją powieści Jerzego Limona *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, będącej przykładem literatury zwrotu topograficznego. Powieść opowiada historię ulicy w Sopocie, przy której mieszka autor-narrator. Powieść określam mianem geohistoriograficznej, gdyż autor przedstawia w niej przestrzeń miasta — konkretnie geograficzną — jako tekst-palimpsest, w którym, warstwa po warstwie, odczytuje przeszłość.

Jerzy Limon, geopoetyka, powieść geohistoriograficzna, zwrot topograficzny

NATALIA LEMANN
Uniwersytet Łódzki*

„Cichosza. Nie ma Mickiewicza i nie ma Miłosza” — alternatywna historia literatury

„Hush. Shh. There is no Mickiewicz and there is no Miłosz”
— alternative history of literature

Abstract

The aim of the article is to analyze the alternative history of literature presented in alternative history novels as well as in scholarly and journalistic studies in literary history. First, important proposals for renewing/reviving/modernizing and rethinking the scope and methodology of literary history, for opening it to new areas, asking new question and reorganizing the structure and manners of writing it are discussed. It is suggested that probabilistic inquiry in the field of literary history may be seen as an important and innovative tool for understanding the nature of the creative process, the formation of movements in literary history and its periodization, and, last but not least, the nature of necessity and coincidence therein. For literary historians as well as for theoreticians of literature, imagining altered biographies of famous writers and poets may be an interesting experiment. The richest material for such counterfactual deliberations is provided by alternative history novels; therefore, the following works are analyzed — *P3 Correspondence* by N. Hawthorne, *Different Engine* by W. Gibson & B. Sterling, *Mużka dalekich podróży* by T. Parnicki, *Widma. Historia Polski bez Powstania Warszawskiego* by Ł. Orbitowski, *Dumanowski* by W. Szostak.

history of literature, alternative history of literature, alternative biographies, counterfactual deliberations, causalism, determinism

* Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: natalialemann@uni.lodz.pl

Literackie historie alternatywne czy ich naukowy, historiograficzny odpowiednik — operacje kontrfaktyczne, które eksplorują obszary niezrealizowanych możliwości dziejowych, wydają się dziś już dość dobrze zdomowione zarówno na arenie tzw. nowej humanistyki, jak i w literaturze popularnej¹. O ile historycy powoli zaczynają dopuszczać możliwość, iż spekulowanie o możliwych, niezrealizowanych scenariuszach historycznych ma wartość poznawczą i edukacyjną, o tyle historycy literatury, mimo iż są żywo zainteresowani poszerzaniem pola akademickich dociekań oraz nowymi metodologiami, zazwyczaj negują przydatność rozważań na temat alternatywnego przebiegu historii literatury. Niekiedy dają się słyszeć głosy, że rozważania takie mogą stanowić zagrożenie dla integralności i naukowości dziedziny i tak już poddanej ciśnieniu „słabego profesjonalizmu” (Nycz 2006; 2010). W świetle genezy zwrotu narratystycznego, na ironię zakrawa jednak fakt, że to właśnie historycy literatury zapominają, że również ich badania, podobnie jak historyczne, podlegają ograniczeniom wynikającym ze złudności bezpośredniej referencji. Teksty produkowane przez historyków literatury są konstruktem, a nie artefaktem, który dawałby możliwość bezpośredniego wglądu w minioną rzeczywistość. Co więcej, historyk literatury (podobnie jak inni humaniści) dokonując swych badań — w tym przypadku syntezy historycznoliterackiej — również zdaje sprawę ze swego interpretacyjnego i światopoglądowego usytuowania, a jak wszyscy wiemy, niemożliwa jest interpretacja bez założeń. Historia literatury podlega więc tym samym ograniczeniom, co historiografia. Linda Hutcheon wprost mówi, że „historia literatury jest ludzkim konstruktem, w którym dokonuje się narratywizacja historycznoliterackich „faktów”, a ich „archiwum” każdorazowo podlega tekstualizacji w dużo bardziej oczywisty sposób niż całe „archiwum” historiografii” (por. Hutcheon 1995, przeł. N. L.). Również Hans Ulrich Gumbrecht, rekapitulując dzieje syntezy historycznoliterackiej, przypomina o epistemologicznym przejściu od modelu kartezjańskiego do świata zasady nieoznaczoności Heisenberga, w którym to badacz ma ewidentny wpływ na wynik eksperymentu/syntezy (2008: 528). W efekcie zaś historia literatury, porzuciwszy nadzieje na totalność i kompletność, staje się zbiorem odizolowanych „zaszłości”, czy hasel (*entries*), a nie poukładanych „faktów literackich”.

Z próbami przeformułowania skostniałej dziedziny, pogrążonej w „kryzysie tradycyjnego modelu poznania historycznoliterackiego” (Nycz 2010: 170; por. Gumbrecht 2008, Hutcheon 1995), a zatem wymagającej gruntownej przebudowy (por. Czermińska (red.) 2005; Kostkiewiczowa 2005), od lat zmaga się Ryszard Nycz. Badacz dostrzega, że przeszłość procesu

¹ O historiach alternatywnych pisałam już wielokrotnie, między innymi na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”. Nie chcąc powtarzać definicji i bibliografii, odsyłam ewentualnych zainteresowanych do mojego tekstu, w którym znajduje się obszerna bibliografia zagadnienia — Lemann 2011: 339–356.

historycznoliterackiego „widziana od strony doświadczeniowego procesu poznania odsłania swój paradoksalnie niezamknięty charakter [...] pozostaje otwarta na rekontekstualizację i reinterpretację, jest podatna na zmiany, wynikłe z węzłów w nowe, nieuwzględniane wcześniej porządki i wymiary, a nawet ostatecznie jest niedokonana” (Nycz 2010: 173). Równocześnie jednak powątpiewa w sensowność „niebyłych dociekań historycznoliterackich” i postuluje ostatecznie konieczność uprawiania historii literatury „bez kompleksów i bez dogmatów” (Nycz 2010: 178). Wydaje się, że właśnie ten ostatni postulat skłonił autora projektu kulturowej teorii literatury, a zatem otwarcia literaturoznawstwa na wszelkie impulsy płynące ze strony innych nauk humanistycznych oraz szeroko pojętej kultury, do zanegowania operacji kontrfaktycznych w obrębie historii literatury. Przykładem pisania historii literatury „z kompleksami” są dla Nycza słynne *Wyznania uduszonego* Kazimierza Wyki (1995). W swym eseju Wyka, zaproszony w 1962 roku przez redakcję „Życia Literackiego” do przedstawienia „książki nienapisanej”, zaproponował historię polskiej literatury, „nie jaką ona była, ale jaką powinna być” (Wyka 2010: 200). Nycz postrzega rozważania autora *Wyznań uduszonego* jako efekt postkolonialnych kompleksów niższości, próbę „fantasmagorycznej rekompensaty” (2010: 181). Rzeczywiście, zaprezentowana przez Wykę, zmieniona co do przebiegu i faktów historia literatury, dziedziczy wszystkie wpisane w gatunek historii alternatywnych niebezpieczeństwa, polegające na przepracowywaniu kompleksów, podatność na rewanżyzm i resentymenty oraz wszelkiego rodzaju symboliczne rekompensaty, spowodowane nader często wpisana w alternatywną historię tęsknotą za naprawianiem chorej, złej przeszłości (por. Lemann 2014a: 19–42). Uznanie jednak, że cały gatunek historii alternatywnych (a także kontrfaktyczna historia literatury) jest efektem leczenia historycznych ran, podległych ciśnieniu niezagojonej post-zależności, byłoby niesprawiedliwe i krzywdzące. Gdyby we wrześniu 1939 roku odbyła się zaplanowana premiera *Iwony księżniczki Burgunda* Witolda Gombrowicza, historia teatru absurdu wyglądałaby zupełnie inaczej. Wyobrażenie sobie takiego faktu nie musi być koniecznie efektem „fantasmagorycznej rekompensaty”, można by je wszak wykorzystać jako przyczynek do rozważań nad rolą, jaką w dziejach odgrywa przypadek.

Dlatego sądzę, że uprawnione jest postrzeganie alternatywnej historii literatury również w innej optyce — tej przyjętej przez historyków — i poszukiwanie w analizie alternatyw drogi do pełniejszego zrozumienia rzeczywistego przebiegu procesu historycznoliterackiego, namysłu nad kwestią determinizmu, kauzalizmu czy przypadku w procesie historycznoliterackim oraz w przebiegu procesu twórczego. Działalność artystyczna, w tym pisarstwo, nie podlega prostym kryteriom kauzalności czy determinizmu, a sam proces twórczy jest dyskretny w tym znaczeniu, że nie da się go od-tworzyć, jak chcieli to onegdaj widzieć zwolennicy Diltheya. Również kwestia tzw. wpływologii, zdyskredytowanej dekady temu przez René Welleka, a z powodzeniem odrestaurowanej w wersji „lęku przed wpływem” przez Harolda Blooma, budzi pewne wątpliwości. Pozwolę sobie przypomnieć trywialne pytanie, „jak zmierzyć coś tak ulotnego, jak inspiracja?”. A gdyby tak przeprowadzić eksperyment myślowy, polegający na usunięciu jednego, prominentnego ogniwa z procesu literackich inspiracji, wyobrazić sobie np. poezję Miłosza bez romantyków, Herberta bez mitologii i kultury klasycznej Grecji i epoki helleńskiej, Różewicza bez Norwida czy Słowackiego bez Byrona? Czy w tej sytuacji, bez znamienitych poprzedników, mogłyby powstać ich własne utwory?

Już Teresa Kostkiewiczowa, wzywając do przebudowy polonistyki, postulowała „osłabienie (a nawet zanegowanie) deterministycznego sposobu pojmowania przebiegu zmian literackich na rzecz wskazywania raczej okoliczności sprzyjających zmianie” (Kostkiewiczowa 2005: 39). Przywoływany powyżej Gumbrecht twierdzi, że owe „wyzolowane zaszłości”, bo już nie klasyczne

fakty historycznoliterackie, „wykorzystują teksty literackie do zaklinalnia i wywoływania przeszłości, ale niestety nie łączą się w żaden większy koncept, który pomógłby w budowaniu esencjalnej tożsamości narodowej” (Gumbrecht 2008: 530, przeł. N. L.). Badacz ten szczególnie rolę znawców twórczą przypisuje tekstom kanonicznym, które metaforycznie zwie „czarnymi dziurami” — „Kanoniczne teksty literackie mogą stać się punktami koncentracji, ponieważ podobnie jak czarne dziury w fizyce, zaabsorbowały i wciąż niosą ze sobą wiele historycznie odmiennych warstw interpretacji i recepcji” (Gumbrecht 2008: 530–531). Alternatywna historia literatury zatem, zgadzając się co do kulturo- i tożsamościotwórczej roli tekstów kanonicznych, namawia do ich eksperymentalnego usunięcia z ciągu historycznoliterackiego, by w ten sposób zadać pytanie o kształtowanie się tożsamości narodowej czy tradycji.

Zdaniem Teresy Walas, rzeczniczki alternatywnej historii literatury, „Opowieść wyznaczająca tożsamość winna więc otwierać również widok na tryb warunkowy nierzeczywisty, który wytyczałby przebiegi alternatywne, osadzone w słabej lub negatywnej ontologii” (2004: 95). Zainteresowanie probabilistyką historycznoliteracką jest efektem wcześniejszych badań Walas dotyczących procesu historycznoliterackiego (Walas 1993). Nieistnienie może być dużo ciekawsze niż istnienie, co nie oznacza jednak, że powoływanie do życia nieistniejących faktów jest proste. Oto jeden z powodów tego stanu rzeczy: „historyk literatury, zwłaszcza historyk dający posłuch teoretycznemu powołaniu, bardziej niż jakikolwiek inny przedstawiciel wiedzy o literaturze cierpi na nieumiejętność zapominania” (Walas 1993: 85). Zapomnienie — czy może lepiej wyparcie — konkretnego elementu z re-konstruowanego łańcucha przyczyn, jest najskuteczniejszą metodą osłabienia determinizmu, pętającego zarówno wyobraźnię pisarza, jak i badacza, skłonnego do porzucenia utartej ścieżki historii literatury na rzecz wkroczenia na podmokłe i bagniste, choć nieodparcie kuszące, rejony kontrfaktualizmu historycznoliterackiego.

Moim celem nie jest ustawianie probabilistyki historycznoliterackiej w pozycji skonkretyzowanego i spójnego projektu teoretycznego, a jedynie zwrócenie uwagi na możliwe pozytywne implikacje płynące z zastosowania takiego eksperymentu myślowego. Nawet w obrębie historiografii, kontrfaktualizm nie posiada sprecyzowanej i powtarzalnej, zamkniętej w sensie strukturalistycznym metodologii, choć to akurat w świecie poststrukturalistycznej synergii i mgławicowości dyskursów nie powinno być zarzutem. W dobie inter- i transdyscyplinarności każde otwarcie na impulsy płynące z innych dziedzin humanistycznych powinno być dowartościowane, a nie uznane za heretyckie, chybione czy przedwczesne. Nie chodzi przecież o bezrefleksyjne kopiowanie metod pozyskanych z innych dziedzin, a jedynie o ich testowanie i przystosowanie do potrzeb własnej dziedziny. Probabilistyka historycznoliteracka jest już zresztą dokonany fakt, zarówno naukowym (oraz publicystycznym), jak i literackim. Gatunek historii alternatywnych jest wciąż rozrastającą się, dynamiczną konstelacją, podatną na wszelakie impulsy płynące z kultury współczesnej.

Na gruncie polskim, jedną z pierwszych prac zapowiadających alternatywną historię literatury, był kontrowersyjny *Żmūt* Jarosława Marka Rymkiewicza (1987). Jego celem, o ile można zasadnie mówić o intencji, było uświadomienie historykom literatury konstrukcyjnego charakteru ich twierdzeń, niewolnego od mitologizacji i idealizacji najważniejszych postaci ze skarbnicy narodowej kultury. Rymkiewicz pokazał, że wokół samego Mickiewicza i jego idealnej „romantycznej” miłości do Maryli narosło wiele legend, które tak naprawdę stały się bezrefleksyjnie powtarzającymi dogmatami czy wręcz mitami. Zgodnie z dokonany przez Andrzeja Feliksa Grabowskiego podziałem mitów obecnych w historiografii, konstrukcje mityczne dotyczące biografii Adama Mickiewicza należałoby określić jako mity wydarzeniowe,

bańd narodowe (Grabski 1996), biorąc pod uwagę rangę autora *Dziadów* dla kultury ojczystej. *Żmuta* nie jest jednak typową alternatywną historią literatury. Teresa Walas zowie go „fantazją biograficzną” (2004: 100). Praca Rymkiewicza znajduje się w pół drogi pomiędzy biografią literacką a alternatywną biografią literacką, która jest najpopularniejszą — bo najłatwiejszą — formą uprawiania probabilistyki historycznoliterackiej. Wydaje się, że *Żmuta* można byłoby również określić mianem apokryfu biograficznego (termin Tomasz Ciesłaka: 2011). *Żmuta* Rymkiewicza ma jednak charakter nie tyle egzystencjalny, co demaskacyjny, stąd też swego rodzaju wyobrazeniowa terapia szokowa zafundowana czytelnikom. Rymkiewicz przyjmuje „wersję maksimum” Mickiewiczowskich podbojów seksualnych oraz przypomina, że miłość Adama i Maryli nie była dziewicza i bezcielesna. Maryla Wereszczakówna, hr. Puttkamer, miała przecież męża i dzieci, zatem postrzeganie jej przez pryzmat twórczości Mickiewicza jako „dziewiczej oblubienicy”, jest mityzacją przenikającą do syntez historycznoliterackich. Rymkiewicz spekuluje również, iż pierwsza córka Maryli i hr. Puttkamera, Ewelinka, faktycznie nader rzadko wspominana w dokumentach epoki, mogła być nieślubnym dzieckiem Adama.

Interesującym doświadczeniem okazało się również postawienie uznanym badaczom zadania wyobrażenia sobie kształtu rodzimej kultury i literatury i „bez Jalty” („Dekada Literacka” 2003, nr 1/2). Ograniczenia dotyczące objętości artykułu nie pozwalają na dokładną analizę tych wypowiedzi. Zwrócę jedynie uwagę na fakt, że uprawianie probabilizmu nie jest wcale łatwe i wymaga doskonałej wiedzy historycznej oraz niewzruszonej logiki. Kilku ankietowanych (Matuszewski 2003: 28–33; Łukasiewicz 2003: 34–37) zaprezentowało bezjaltański świat, w którym Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy po wojnie dalej tworzą, gdyż nie było Powstania Warszawskiego. Scenariusz taki jest błędny z powodów podstawowych. Konferencja jaltańska miała przecież miejsce w lutym 1945 roku, a więc w kilka miesięcy po wybuchu i upadku Powstania Warszawskiego, zatem fakt, iż wspomniani poeci przeżyli nie może być efektem braku konferencji jaltańskiej. Pomysły ankietowanych były bardzo różne. Przeważały tony nostalgiczne i życzeniowe: Witkacy nie popełnia samobójstwa (tu też niepodobna dostrzec bezpośredniego efektu braku Jalty) i po wojnie zostaje profesorem Krakowskiej ASP, a wspiera go minister kultury w rządzie Mikołajczyka, Czesław Miłosz (Gryglewicz 2003: 7); tworzą Baczyński i Gajcy (Drewnowski 2003: 24), ale Gombrowicz nigdy nie wrócił do kraju; Broniewski napisałby poemat o tulaczce z armią Andersa zamiast *Słowa o Stalinie*, zaś Iwaszkiewicz nie popełniłby *Listu do Prezydenta Bieruta* (Matuszewski 2003: 31). Co ciekawe, kilku ankietowanych uznało, że wybitne osobowości tj. Gombrowicz czy Stanisław Lem tworzyłyby w niezmienny sposób, nawet w radykalnie odmiennych warunkach: „Geniusze pojawiają się w literaturze bez względu na okoliczności” (Matuszewski 2003: 33). Da się też wyróżnić scenariusze nieco bardziej krytyczne, doceniające aktualny przebieg historii literatury: brak cenzury „rozleniwilby” twórców (Werner 2003); mogłaby rozwinąć się faszystująca, antysemicka dławiąca poetów dyktatura Piaseckiego (Miłosz 2003); Miłosz pozostałby w kraju, choć wielkiej kariery literackiej by nie zrobił (Łagowski 2003); kwitłby antysemityzm (Jarzębski 2003).

Symptomatyczne jest to, że prze-pisywanie historii literatury, lub chociaż pewnej jej sekwencji, stoi u zarania gatunku historii alternatywnych, czego przykładem jest *Pż. Correspondances* Nathaniela Hawthorne z roku 1845, bodaj pierwsza realizacja gatunku w języku angielskim (por. Lemann 2008: 385). Hawthorne, posługując się chwytem znalezionej rękopisu (autorstwa pewnego szaleńca), opowiada o świecie, w którym w roku 1845 tworzą jeszcze Robert Burns, George Byron, Percy Shelley i John Keats. Samuelowi Taylorowi Coleridge’owi dane jest ukończyć poemat *Christabel*, zaś nie żyją już Charles Dickens i Robert Longfellow. Pozornie

okazując wielkoduszność — pozwala przecież żyć dłużej swym znamienitym poprzednikom — autor opowieści daje jednak upust własnym niechęciom. Opisuje więc otyłego, ośmieszającego się na salonach Byrona, w którego starczych dokonaniach literackich nie da się już odnaleźć ręki, która spisała *Wędrówki Childe Harolda*. Stetryczały, laszący się do socjety poeta, daje za to światu nową, moralizatorską wersję *Don Juana*. Tknięty paraliżem Walter Scott jest zaś cieniem człowieka, a Charles Dickens, autor kilku ciekawych artykułów prasowych, ginie przedwcześnie w wypadku. Alternatywny przebieg procesu historycznoliterackiego staje się dla Hawthorne’a areną prywatnych rozliczeń z poprzednikami, zgodnie z tropem *askevis* (Bloom 2002).

Alternatywne biografie słynnych angielskich romantyków kreują też, niejako przy okazji, William Gibson i Bruce Sterling, autorzy niezwykle istotnej powieści steampunkowej (por. Lemmann 2014b) pt. *Maszyna różnicowa* (Gibson, Sterling 1991, pol. 2010), opisując alternatywną, skomputeryzowaną wiktoriańską Anglię (maszyna różnicowa Ch. Babbage’a jako motor postępu i rozejścia się dróg historii znanej ze świata rzeczywistego i tej powieściowej). W powieści tej „laciści” William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge, zwolennicy absolutnej równości między ludźmi, mieszkają w Ameryce Północnej w utopijnej komunie Pantisokracja. Jak wiadomo Coleridge i Thomas Southey faktycznie rozważali zamieszkanie w jednej z komun funkcjonujących na terenie Pensylwanii, zaś autor *Kabla Khana* napisał sonet *Pantisokracja*, dedykowany Southeyowi. Gibson i Sterling pozwolili więc zrealizować się tej biograficznej możliwości, z której, gdyby doszła do skutku, wypłynęłyby ważkie konsekwencje dla rozwoju literatury. Taki scenariusz oznacza *de facto* brak romantyzmu angielskiego, skoro Wordsworth, Southey i Coleridge nie spotkaliby się w Krainie Jezior i nie opublikowali *Ballad lirycznych*. John Keats z kolei jest w *Maszynie różnicowej* jednym z kinotropistów (kinotrop to swego rodzaju kinematograf) i zamiast poetycko, przy pomocy ekfrazy, opisywać urnę grecką, może ją bezpośrednio — na ekranie — pokazywać wiktorianom. Z dotychczasowych przykładów dają się wywieść dwie podstawowe obserwacje: aby dokonać udanej i intelektualnie istotnej alternatywizacji biografii, należy doskonale znać realną biografię artysty; najczęściej alternatywizowanymi poetami i pisarzami są kanoniczni, Bloomowscy „silni poeci” (*vide* „czarne dziury” Gumbrechta), co niewątpliwie dowodzi ich kluczowej roli dla kształtu kultury światowej.

Tropem podobnym do Hawthorne’a, równie pełnym *hybris*, podążył Witold Gombrowicz. W *Dzienniku 1953–1956* (1997: 238–264) szkicuje alternatywną, „opaczną” wersję literatury dwudziestolecia międzywojennego, śmiałym gestem kierując Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Żeromskiego i innych na „właściwą” ścieżkę rozwoju. Autor *Ferdynurke* oczywiście kształtuje kolegów po piórze na „swoją obraz i podobieństwo”, pisząc historię „tego, co nie zostało dokonane” (Gombrowicz 1997: 238). Jego zdaniem Żeromski winien się pograżyć w odmetach erotyki, zamiast „nieudolnie” zmagać się z formą patriotyczną. Pytanie tylko, czy Gombrowicz byłby aż tak unikatowym i wybitnym zjawiskiem literackim i pozostał silnym poetą, gdyby historia literatury miała szanse potoczyć się tak, jak ją szkicuje?

Alternatywne biografie literackie przybierają czasem postać poetycką. Wisława Szymborska w słynnym i wielokrotnie analizowanym wierszu *W biały dzień* (Szymborska 1986) pozwala Baczyńskiemu cieszyć się dłuższym życiem, ale już nie twórczością. Noblistka opisuje Baczyńskiego jako starszego, przydeptanego życiem pana z bródką przyciętą w szpic, który niejako zniszczył pamięć o młodym, genialnym poecie, który miał oczy pełne apokaliptycznych obrazów. Baczyński Szymborskiej wie, że to co mu się przydarzyło, czyli dłuższe, nudne życie, nie jest tym, co być powinno. Ciężki dawnego poety sarkastycznie twierdzi, „cholernie miałem szczęście”. Nawiasem mówiąc, Tadeusz Drewnowski na lamach przywoływanego numeru „Dekady

Literackiej” pozycjonuje poezję Szymborskiej wobec dokonań Baczyńskiego, sugerując, że ten poeta spełnionej apokalipsy i przyszła noblistka mieli romans (Drewnowski 2003: 26).

Podobne alternatywne utwory „historycznoliterackie” — tj. *Wisława S. uczy botaniki w gimnazjum w Pile* czy *Obywatel ziemski Czesław M. objeżdża swój majątek w Szętejnach* (Dehnel 2004: 20, 18) — tworzy w cyklu *Żywoty równoległe* Jacek Dehnel. Już nie tyle pomniejszając, co w zasadzie anihilując poetyckie dokonania swych mistrzów, zadaje pytanie o możliwość swojego miejsca w literaturze, bez tych, którym zawdzięcza miłość do poezji. Czesław Miłosz, nawiązując do *Obywatela ziemskiego...* w wierszu *W mieście* z tomu *To* (2011: 1149), poetyckim gestem auto-alternatywy biograficznej potwierdza wcześniejsze alternatywne rozpoznania Dehnela. Ciąg poetyckiego komentowania/umniejszania i demonizowania, a może właśnie potwierdzania przez alternatywę, dokonań poprzedników zdaje się nie mieć końca, skoro młoda łódzka poetka, Marta Grzegorzczuk, wyróżniona w pierwszej edycji konkursu *Lancet*, w wierszu *Sztuka dla twardych dup* pisze „Napisać wiersz to jakby / nie znać Szymborskiej / nie czytać Różewicza / i nie rozumieć Mirona” (Grzegorzczuk 2014: 8).

Centralne znaczenie dla kształtu historii literatury polskiej wydają się mieć dokonania romantyków, co znajduje potwierdzenie również w ich alternatywnych biografjach, kreowanych w obrębie powieści z gatunku historii alternatywnej. Niezwykle interesujący jest *Dumanowski* Wita Szostaka (Szostak 2011). Jest to środkowa część onirycznego tryptyku (*Chochoły, Dumanowski, Fuga*), poświęconego alternatywnej historii Krakowa i mieszkającej w nim rodziny Chochołów. Cykl Szostaka jest konsekwentnym przepisywaniem topografii grodu Kraka (ciąg onirycznych topotezji) i budowania historii Krakowa na nowo, w oparciu o narodowe mity i tęsknoty. Część środkowa, *Dumanowski*, to ironiczna historia alternatywna ziemi krakowskiej i Polski czasów rozbiorowych, ucieleśniona w postaci tytułowego Józefata Dumanowskiego, twórcy i premiera wolnej Rzeczypospolitej Krakowskiej (pod panowaniem ks. Adama Czartoryskiego), a później dyktatora Republiki, powstałej po zwycięstwie rewolucji ludowej. Dumanowski jest synekdochą Polski rozbiorowej, przeżył bowiem dokładnie 123 lat zaborów, rodząc się w roku 1795 i umierając 11 listopada 1918. Józefat jest postacią wysnutą z historii i literatury rozbiorowej, zawiera w swej biografii elementy przynależne w historii aktualnej ks. Ściegiennemu, Trauguttowi, Bobrowskiemu oraz Mickiewiczowskiemu ks. Robakowi czy Odysowi Homera — tutaj, to wyżeł o imieniu Argos przyczynia swemu panu epickiej bliźny (Szostak 2011: 33). Jako prezydent wolnej Republiki Krakowskiej, Dumanowski na prośbę swej powinowatej, Salomei Bécu, sprowadza do podwawelskiego grodu Juliusza Słowackiego. *Notabene* przy okazji okazuje się, że Dumanowski jest absolwentem Liceum Krzemienieckiego (Szostak 2011:16). W ślad za Słowackim do Krakowa przybywa też Adam Mickiewicz, mający w 1829 roku, „pośrodku letniej stepowej nocy” (sic!, *vide* Szekspirowska strategia iluzyjności i autotematycznej *mise-en-scène* rodem ze *Snu nocy letniej*) proroczy sen: „Jedź do Krakowa i ocal to nieszczęsne miasto” (Szostak 2011: 39). Dwaj romantycy spotykają się zatem pod kuratelą Dumanowskiego. Niepozorny Juliusz, uznawany przez matkę za niebywałej klasy talent poetycki, doznaje na Wawelu widzenia poematu „duchów królów” (Szostak 2011: 38). Usnąwszy w otoczeniu trumien, budzi się z projektem poetyckim „Duchy królów”, w którym zamierzał zmierzyć się z całymi dziejami Polski, chcąc znaleźć ich metafizyczną podstawę i mistyczne uzasadnienie. Projekt ten, w świecie aktualnym i w prawdziwej historii literatury rozpisany na kilkanaście dzieł zawierających wykładnię filozofii genezyjskiej (m.in. *Genesis z ducha, Król Duch* czy *Lilla Weneda*), w świecie Szostaka jest skazany na niepowodzenie — podzieli losy *Kubla Khana*, a w roli człowieka z Porlock wystąpi niemoc twórcza samego Słowackiego. W świecie przedsta-

wionym *Dumanowskiego* talenty autora *Anbellego* objawiają się inaczej. Słowacki posiada niebywałą zdolność pomnażania pieniędzy, zostaje więc ministrem skarbu, przyczyniając się do niebywałego rozkwitu gospodarczego Rzeczypospolitej Krakowskiej. W historii kultury zaznacza się zaś testamentową donacją na Teatr Narodowy, nazwany jego imieniem (Szostak 2011: 164). Fikcyjny teatr ma więc ten sam eponim, co rzeczywisty, choć ze zmienionych przyczyn. Słowacki, który przed przyjazdem do Krakowa opublikował kilka obiecujących utworów poetyckich, w wolnym Krakowie milczy. Dopiero pod koniec długiego życia (umiera mając 75 lat), wygłasza po kryjomu natchnione kazania patriotyczne w kościołach (Szostak 2011: 160–161).

Jego rywal, Adam Mickiewicz, również przestaje pisać. W Krakowie obumiera w nim poeta. Niedoszły wieszcz z niebywałą werwą oddaje się za to życiu erotycznemu, odwiedzając coraz to nowe prostytutki, wdzięcznie zwane przez Adama świteziankami (Szostak 2011: 40). Józefat Dumanowski nawet ma nadzieję, że Mickiewicz coś jeszcze napisze i w tym celu opowiada mu swe przygody z wojen napoleońskich, kiedy to był emisariuszem w bernardyńskim przebraniu. Szuka jak widać nadwornego historiografa na miarę Jean-Baptiste Racine’a. Mickiewicz myśli natomiast o poemacie *Żegota*, opisującym sielskie dzieciństwo na Litwie, nigdy jednak do pracy się nie zabiera. Tak samo niezrealizowany pozostaje projekt nowych *Dziadów* (o III ich części nie ma oczywiście mowy!), w których to umarli będą oskarżać żyjących, zaś planowany *Pan Tadeusz* miał przybrać postać inną niż ta nam znana. W tej wersji kochanek miał nigdy nie powrócić do pozostawionej na Litwie młodziutkiej narzeczonej, która zgodnie z mitami patriotyczno-mesjanistycznymi pozostaje wieczną dziewicą, czarną panną młodą, oplakującą tyleż jego, co cierpiącą pod carskim jarzmem ojczyznę².

Mickiewicz pod koniec życia czuje powołanie duchowe (czyżby wpływ towianizmu ze świata aktualnego?) i zostaje księdzem (Szostak 2011: 93), a następnie biskupem krakowskim, o którego pośmiertną beatyfikację stara się Dumanowski. Józefat paraliżuje wolę twórczą nie tylko romantyków — Mickiewicza i Słowackiego — ale i Młodopolan: Tetmajera, Kasprowicza i innych. Młodzi obiecujący poeci, suto dokarmiani z krakowskiej kasy, milczą. Dumanowski kwituje to słowami Mickiewiczowskiego Literata z salonu warszawskiego „Widać lubimy sielanki” (Szostak 2011: 162). Kreacja Szostaka pozostaje w zgodzie z obserwacją Wyki z *Wyznań uduszonego*:

Gdyby literatura polska dawniejsza, z całym jej praktycyzmem, ostrożnością wyobraźni i intelektu, gospodarskim a nie tyle cywilizacyjnym stosunkiem do świata, pozostawiona została normalnym warunkom rozwoju we własnym państwie — byłoby źle, byłoby znacznie gorzej, aniżeli było naprawdę. (Wyka 1995: 200)

Atrofia kreacyjnych mocy poetów powoduje rozrost możliwości samego Dumanowskiego. Prezydent Republiki Krakowskiej ograbia Mickiewicza nie tylko z daru twórczego, ale i fragmentów biografii. To Józefat zakłada słynny Legion, który jedzie oswobadzać katorżników na Syberii (Szostak 2011: 100) — jak w *Anbellim* Słowackiego. Postać głównego protagonisty jest uformowana z potencjalności mitów historycznych i klisz literackich, bo np. długie życie wroży mu cyganka pochodząca z Aracataki (Szostak 2011: 145) — *vide* 100 lat *samotności* G. G. Marqueza.

Wolny Kraków nie wydał na świat żadnego wieszca czy choćby znaczącego literata. Tamtejsze środowisko krytyczne zdiagnozowało więc syndrom „krakowskich poetów niepiszących”, których fenomen polega na tym, że z potencjalności uczynili swój *modus operandi* w literaturze (Szostak 2011: 169). Ich milczenie, jak zauważono, wynikało jednak z głębszych pobudek niż pa-

² Również K. Wyka w *Wyznaniach uduszonego* proponuje „innego” *Pana Tadeusza*. Wyka i Szostak jednak zupełnie inaczej postrzegają alternatywne wersje polskiego eposu narodowego.

raliż mocy, oni tworzyliby (podkreślenie modalności N. L.), gdyby tylko chcieli, i byłyby to dzieła przewyższające te najwspanialsze, jakie powstały w rzeczywistej literaturze polskiej. Milczący poeci uznali jednak, że „w obliczu największych prawd należy milczeć” (Szostak 2011: 170).

Temat alternatywnych biografii Mickiewicza i Słowackiego podejmuje również Teodor Parnicki w powieści *Muza dalekich podróży* (Parnicki 1970, por. Lemann 2012). Immanentną częścią *Muzy* jest projekt napisania książki *Mogło być właśnie tak*, w której postawiona zostaje hipoteza, że państwowość polska odrodziła się po zwycięskim Powstaniu Listopadowym (notabene jest to, jak się wydaje, efekt przestudiowania przez Parnickiego pracy Jerzego Łojka *Szansa powstanie listopadowego*). Mickiewicz jest mężem stanu i ministrem kultury, Słowacki zaś znajduje się na emigracji w Meksyku. Co ciekawe, zarówno Słowacki, jak i Mickiewicz swą twórczością uprawomocnili historie alternatywne Powstania Listopadowego. Słowacki napisał wiersz *Czym byłby ten kraj...* (Słowacki 1949: 274–276), w którym snuje wizję Polski zwycięskiej w listopadowym zryw, acz niestety, realizującej wariant hiszpański (słaby rząd, indyferentyzm). Z kolei Adam Mickiewicz w trzeciej wersji *Historii Przyszłości*, podobnie jak wcześniejsze nieopublikowanej (por. Skwarczyńska 1964), dał aż dwa możliwe warianty przebiegu wydarzeń roku 1831. W jednym z nich Polska zwycięża i pokonuje Rosję, w drugiej zaś przegrywa i jest przez Rosję wchłonięta i wyludniona.

Muza dalekich podróży, to powieść z okresu historyczno-fantastycznej twórczości Parnickiego. Wzajemny stosunek pomiędzy powieściopisarstwem historycznym i fantastycznym Parnicki wyraził symbolicznie — poprzez nieustanne ścieranie się i klótnie w materii powieściowej dwóch pierwiastków: srebra, symbolizującego tradycyjną powieść historyczną i rtęci jako wyrazu żywiołu fantastyki. Sceną powieści jest tu umysł twórcy i kolejne wcielenia postaci powieściowych, proteuszowe odmiany form egzystencji, rozmnożenie bytów w dialogach urojonych. Pięć postaci powieściowych, przybierających wciąż nowe tożsamości i to z różnych momentów czasowych i płaszczyzn ontologicznych (mamy tu bowiem do czynienia np. z czterema metalami i tzw. klauzulą uzupełniającą), prowadzi niekończącą się dysputę na temat pisanej przez Samona powieści o legendarnej, przedpiastowskiej historii Polski, władanej przez Samona właśnie. Ponieważ na temat tzw. Państwa Samona brak jakichkolwiek wiarygodnych danych historycznych, pisarz, a w zasadzie powołane przez niego do życia rozliczne instancje narratorskie i postaci powieściowe — będące efektem rozszczepienia jego osobowości, rozpisania jej na głosy — stawiają kolejne fantastyczne tezy, które konsekwentnie obalają, wcześniej sprawdzając ich przydatność i wiarygodność przy zachowaniu *quasi*-procedur historycznych. W wątku *Mogło być właśnie tak* bezustannie powracają dociekania, czy konkretne dzieła Słowackiego mogłyby powstać w kraju, podczas gdy realnie powstały na emigracji — na przykład, czy *Kordian* mógłby powstać bez III części *Dziadów* Mickiewicza, czy *Król Duch* jest możliwy bez *Księdza Marka*? Największą uwagę postaci powieściowych przykuwa kwestia powstania *Lilli Wenedy*, która wraz z *Królem Duchem* jest wedle Parnickiego absolutnie niezbędna dla literatury polskiej.

Dając Słowackiemu momenty wspólne z biografią własną, najwyraźniej uznał autora *Lilli Wenedy* za ważniejszego od Mickiewicza dla swej drogi artystycznej. Wybór ten można uzasadnić faktem, że zarówno Słowacki, jak i Parnicki uznawali legendarne dzieje Słowiańszczyzny za kluczowe dla polskiej państwowości. W tym miejscu pozwolę sobie na spekulacje i interpretacje, nieobecne w badaniach poświęconych Parnickiemu. *Lilla Weneda* jest poświęcona legendarnym Wenedom, protoplastom Polaków, zaś mityczny Samon (występujący również w innych powieściach Parnickiego), kupiec frankijski, miał przewodzić zbuntowanym przeciw Awarom Słowianom (Wenedowie). Samon stworzył tym samym pierwszy związek plemienny

Slowian, usytuowany prawdopodobnie na Morawach. *Król Duch* zaś, jak wiadomo, zawiera wykład filozofii genezyjskiej Słowackiego, związany m.in. z kategorią metempsychozy a konkretnie, historycznego „ducha polskości” wędrującego przez kolejne wcielenia, zachowującego przy tym pamięć swych poprzednich tożsamości. Późna twórczość Parnickiego natomiast charakteryzuje się, jak już wspomniałam, m.in. uchylaniem granic konkretnych powieści, powracaniem wciąż do tych samych wątków, komentowaniem powieści uprzedniej w następnej, oraz stałym przemieszczaniem się poprzez kolejne tomy „powieści w toku” coraz to nowych, alternatywnych wersji historii Polski i świata. Można by zatem uznać, że powieści historyczno-fantastyczne Parnickiego są swego rodzaju realizacją wędrówki *Króla Ducha* — Samona — poprzez epoki i powieści. Przy czym, zgodnie z filozofią genezyjską Słowackiego, Samon posiadał zdolność zachowywania pamięci swych przeszłych wcieleń, wcześniejszych powieści, słowem — tożsamości. Wydaje się to kusząca perspektywa badawcza; kluczowym ogniwem dowodzenia jest tu właśnie *Muza dalekich podróży* i postać Słowackiego, tak zaprzatająca kolejne narratorskie instancje i wcielenia. Parnicki, projektując alternatywny przebieg dziejów literatury, bazuje na wybranych wątkach biografii i twórczości poetów, których losy i twórczość alternatywizuje, by dzięki temu uzasadnić swą panfikcjonalną, probabilistyczną kreację.

Najciekawsza z punktu widzenia alternatywnej historii literatury i alternatywnej biografii twórcy wydaje się jednak powieść Łukasza Orbitowskiego *Widma. Historia Polski bez Powstania Warszawskiego* (Orbitowski 2012), której głównym bohaterem jest Krzysztof Kamil Baczyński. Jako skazany na zagładę anioł opiekuńczy stolicy występuje on również w powieści *Anioły muszą odejść* Konrada T. Lewandowskiego (Lewandowski 2011). Lewandowski uczynił jednak z poety postać epizodyczną, podczas gdy Orbitowski nie tylko odmienił jego losy, ale też wysnuł z twórczości autora *Krajobrazu zimowego* cały świat przedstawiony *Widm*. W świecie bez Powstania Warszawskiego (Cud Dnia Pierwszego, spowodowany diabłą lub anielską interwencją, wyproszoną przez Basię jako sposób na uratowanie miłości) Baczyński żyje w powojennej socrealistycznej rzeczywistości, zajmując się ilustratorstwem, pracując na budowie i publikując niezbyt udane powieści produkcyjne. Jego małżeństwo z Basią nie jest szczęśliwe, pisarz zdradza żonę, choć ma z nią syna Stasia. Poeta w Baczyńskim umarł, bo, jak sam mówi, potrafi pisać i żyć jedynie pod kulami. W świecie pokoju nie ma poezji jest za to rozgoryczenie na „skrzeczącą rzeczywistość”. Młodzieńcza miłość do Basi umarła zgodnie z diagnozą Ortegi Y Gasseta (Szapowska 1989: 193), iż idealne, dziecięce miłości — choćby Romea i Julii — nie byłyby w stanie przetrwać próby dorosłego życia. Baczyński u Orbitowskiego napisał po wojnie tylko jeden prawdziwy wiersz pt. *W czarny dzień*, rozpoczynający się słowami: *Do walki poszedłby...* (Orbitowski 2012: 275–276) i prezentujący alternatywny z punktu widzenia świata przedstawionego los poety. W wierszu tym walczy on w wyobraźni w Powstaniu Warszawskim, które wybuchło, bo nie dokonał się Cud Dnia Pierwszego. Utwór stanowi oczywiście nawiązanie do wspomnianego już wiersza Wisławy Szymborskiej, *W biały dzień*. Orbitowski potwierdza zatem *Widmami* ponurą diagnozę noblistki co do możliwych powojennych losów Baczyńskiego. Jednakże, odbierając mu moc poetyckiej kreacji (poza momentem progowego, wieszczego, szalonego olśnienia, gdzie po tuwimowsku „bredzi on strasznie i cudnie”, kontaminując bez ładu i składu metaforyczne obrazy), sobie usiłował przypisać idiom właściwy jego twórczości. Obrazowanie, metaforyka i język *Widm* są całkowicie podporządkowane atmosferze i poetyce poezji Baczyńskiego, stanowiąc udany pastisz. Doskonale widać to w sekwencji scen, których bohaterem jest miasto (animizacja Warszawy), nieświadome, że na jego niebie toczy się apokaliptyczna walka aniołów ciemności i światła. Można tu mówić o narracyjnym, ekfrastycznym

rozwinięciu metaforycznego potencjału takich m.in. utworów K. K. Baczyńskiego, jak *Czarne cheruby*, *Elegia zimowa*, *Don Kichot* czy *Noc wiary*. Orbitowski rozwinął metaforykę Baczyńskiego w swoisty poemat prozą, choć niektórzy wielbicieli twórczości autora *Snu w granicę kutego* mogą wysunąć zarzut banalizacji. Cytowany poniżej fragment ilustruje technikę nadania faktycznej mocy sprawczej „Wrzaski[om] ostatecznych trąb, serafiny[om] czarne[m]” (Baczyński, *O Mnie*) czy „czarne[ym] cheruby[om] kołyszą[cym] widnokrag[iem]” (Baczyński, *Czarne cheruby*) i pokazania jak „tekturowy smok zwęglony od lez / ciągnie z szelestem sypiący popiołem ogon” (Baczyński, *Święta Bożego Narodzenia*). Pod piórem Orbitowskiego wygląda to tak:

Patrzył, spięty — już nie myślał o starcu i tamtych dwóch, nie widzą, ich sprawa. Skoro słońce umarło, pogasły gwiazdy [...]. Warszawę spowijała pomarańczowa poświata, której źródła początkowo nie umiał określić. Wstał, a właściwie przesunął się w górę po fasadzie kamienicy [...]. Cała Hoża stanęła już w ogniu, czerwonawe języki wraz z gruzem, całymi kawalami ścian, spadały między przechodniów. Ci nic sobie z tego nie robili, szli swoim tempem, rozmawiali, przemknął zadowolony rykszarz, dzieciak poleciał za piłką, w środku płomiennej kuli wygrzewał się kot. [...] to nie żadne chmury, lecz mrowie jeźdźców, po prawej w zbrojach białych i kremowych, miecze i topory były w ciężkie tarcze, na głowach, niczym małe gwiazdy, jaśniały pełne helmy. Siedzieli na białych rumakach, gryfach i pierzastych smokach. Z pleców tych dziwnych podniebnych rycerzy wyrastały skrzydła, czasem orle, czasem z samego światła, po dwie, po cztery, po osiem par, niczym ogromne płaszcze ciągnęły się za wojskiem. [...] Ruszyli bez rogów i hymnów, bez doboszy i wypowiedzenia wojny [...]. I starli się nad nim, nad samą Warszawą, w bezgłośniej wściekłości, pierwsze szeregi rozbily się w puch przy pierwszym uderzeniu, zmiażdżone, zdeptane przez obcych i swoich, już miecze opadały na tarcze, topory przepolawiały torsy i głowy, rozpruwały koniom brzuchy, jasne włócznie wbijały się w krzywe gęby nad kroczem, halabardy mierzyły w szyję, ciężkie buty miażdżyły piechotę. [...] Potem pierwszy sierpnia wspomniano jako najcichszy, najbardziej spokojny dzień czasu wojny i tylko Janek, przyciśnięty do ściany, spoglądał na anioły i diabły toczące walkę ponad płonąca Warszawą. (Orbitowski 2012: 67–70)

Orbitowski w *Widmach*, uśmierca (sic!) poetę Baczyńskiego, pozwalając Krzysztofowi Kamilowi żyć dużo dłużej. Równocześnie jednak prze-pisuje jego poezję w ciągu swych/jego poetyckich obrazów. Zdaje się sugerować tym samym, że w świecie literackim niekiedy bardziej niż sentencja *ars longa vita brevis* sprawdza się chiazmatyczna formuła *ars brevis vita longa*. W *Widmach* Baczyński nie jest już dłużej uznawany za genialnego poetę, więc tym samym jego wojenne literackie dokonania ulegają w opinii współczesnych pomniejszeniu. Teoretyk i rzecznik operacji kontrfaktycznych Alexander Demandt powiada, „Inna śmierć, inny człowiek” (Demandt 1999: 148). Ja uzupełnię — inny człowiek (bo inna śmierć) — inna literatura. Jak wyglądałaby jednak literatura polska bez Baczyńskiego? W niemocy wyobraźni skryje się za Dantem, „dalej fantazja moja nie nadaża...”

Między innymi w celu rozwinięcia potrzebnej badaczowi literatury wyobraźni i elastyczności myślenia, niezbędnych do uchylenia ponurej historycznej konieczności determinizmu, pętającej historycznoliterackie obserwacje i wnioski, warto — jak sądzę — eksperymentalnie pochylić się nad historiami alternatywnymi, w tym nad kontrfaktualizmem historycznoliterackim. Zanurzony w semiosferze człowiek skłonny jest postrzegać jej kształt jako coś oczywistego. „Oczywistość” można jednak uznać za efekt opisywanego przez formalistów automatyzmu percepcyjnego. Może więc warto wyobrazić sobie, że...?

Bibliografia

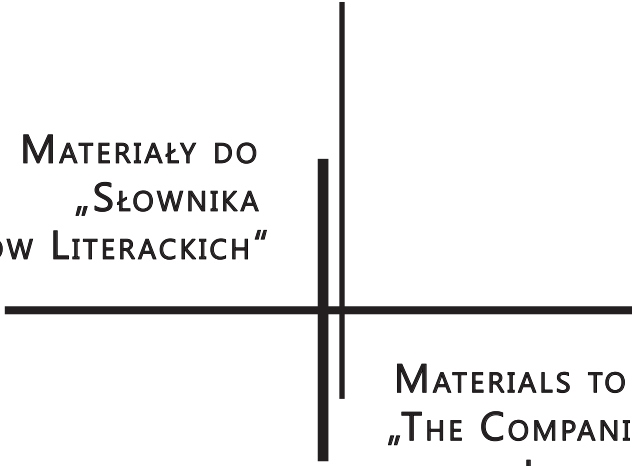
- Baczyński Krzysztof Kamil (1989), *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Święch, Ossolineum, Wrocław.
- Bloom Harold (2002), *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków
- Cieślak Tomasz (2011), *Nowa poezja polska wobec poprzedników: lektura relacyjna*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Dehnel Jacek (2004), *Żywoty równoległe*, Zielona Sowa, Kraków.
- Drewnowski Tadeusz (2003), *Historia do poprawek*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Gibson William, Sterling Bruce (2010), *Maszyna różnicowa*, przeł. P. W. Cholewa, Mag, Warszawa.
- Gombrowicz Witold (1997), *Dziennik 1953–1956*, posłowie W. Karpiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grabski Andrzej F. (1996), *Historiografia — Mitotwórstwo — Mitoburstwo* [w:] *Historia. Mity. Interpretacje*, red. A. Barszczewska-Krupa, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Grzegorzczak Marta (2014), *Współgrzeszność*, Primum Verbum, Łódź.
- Gryglewicz Tomasz (2003), *Rozmowa ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem w 80-te urodziny*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- (2003), *Sztuka bez Jałty*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Gumbrecht Hans U. (2008), *Shall We Continue to Write Literary Histories?*, „New Literary History”, Vol. 39, No. 3 (Summer).
- Hawthorne Nathaniel (1845), *P's Correspondence* [in:] *Mosses from and Old Manse* [online] <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9230/pg9230.txt> ds. 23.1.
- Hutcheon Linda (1995), *Rethinking Literary History — Comparatively*, „American Council of Learned Societies. Occasional Paper”, No. 27.
- Jarzębski Jerzy (2003), *Bez sielanki*, „Dekada Literacka” nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Kostkiewiczowa Teresa (2005), *Historia literatury w przebudowie*, „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Lemann Natalia (2008), *Historia alternatywna* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa.
- (2011), *Czy można uchronić się od przeszłości? — historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LIV, z. 2. (108).
- (2012), *PODobni—niePODobni. „Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja jako przykład dwóch sposobów alternatywności historii*, „Porównania”, nr 10.
- (2014a), *Alternatywna miara wielkości? — postkolonialne uwarunkowania wzięci hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania”, nr 14.
- (2014b), hasło: *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LVII, z. 1 (113).
- Łagowski Bronisław (2003), *Zyski i straty*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Łukasiewicz Jacek (2003), *Gdyby nie było Jałty...*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Matuszewski Ryszard (2003), *Bez Jałty — bez zmian?*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Miłosz Czesław (2003), *Po dyktaturze*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- (2011), *W mieście* (tom *To z 2000 r.*) [w:] *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nycz Ryszard (2006), *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków.
- (2010), *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5.

- Orbitowski Łukasz (2012), *Widma. Historia Polski bez Powstania Warszawskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Parnicki Teodor (1970), *Mużka dalekich podróży*, PAX, Warszawa.
- Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja: Zjazd Polonistów (2005), red. M. Czermińska, t. 1–2, Kraków 22–25 września 2004, Universitas, Kraków.
- Rymkiewicz Jarosław M. (1987), *Żmut*, Instytut Literackie, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1964), „Historia Przyjszłości” i jej literackie realizacje: wraz z podobizną autografu, Ossolineum, Wrocław.
- Słowacki Juliusz (1949), *Liryki i wiersze*, Ossolineum, Wrocław.
- Szostak Wit (2011), *Dumanowski*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Szpakowska Małgorzata (1989), *Postowie* [w:] Ortega y Gasset, *Szkiele o miłości*, przeł. K. Kamyśzewska, Czytelnik, Warszawa.
- Szyborska Wisława (1986), *W biały dzień* [w:] *Ludzie na moście*, Czytelnik, Warszawa.
- Włas Teresa (1993), *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków.
- (2003), *Historia w trybie przypuszczającym*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- (2004), „Niebyła” historia literatury [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Warszawa.
- Werner Andrzej (2003), *Gdyby mogło było być*, „Dekada Literacka”, nr 1–2 (193–194), *Polska bez Jałty*.
- Wyka Kazimierz (1995), *Wyznania uduszonego* [w:] *Wyznania uduszonego*, oprac. M. Wyka, Universitas, Kraków.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza wybranych przykładów alternatywnej historii literatury, obecnych w powieściach z gatunku historii alternatywnych oraz w naukowych pracach z zakresu historii literatury. Szczegółową analizę poprzedza zdiagnozowanie obecnego stanu historii literatury jako nauki, zwłaszcza w kontekście postulowanej od jakiegoś czasu konieczności gruntownej przebudowy tej dziedziny, otwarcia jej na nowe rejony badawcze i wezwania do postawienia zupełnie nowych pytań. Zdaniem autorki dociekania probabilistyczne mogą stać się dla historii literatury interesującym narzędziem badawczym, lub chociażby eksperymentem poznawczym, pozwalającym na pełniejsze zrozumienie natury procesu twórczego czy tak ważkich dla historii literatury kwestii, jak periodyzacja, formowanie się epok i prądów literackich oraz problemu determinizmu i przypadku w procesie historycznoliterackim. Szczególnie interesujące — i to zarówno dla historyków, jak i teoretyków literatury — może być wyobrażenie sobie alternatywnych biografii literackich. Analizie poddane zostaną tu m.in. następujące powieści z zakresu historii alternatywnych: *P'S Correspondence* Nathaniela Hawthorne'a, *Maszyna różnicowa* Bruce'a Sterlinga i Williama Gibsona, *Mużka dalekich podróży* Teodora Parnickiego, *Widma. Historia Polski bez Powstania Warszawskiego* Łukasza Orbitowskiego czy *Dumanowski* Wita Szostaka.

historia literatury, alternatywna historia literatury, biografie alternatywne, operacje konfrakcyjne, kauzalizm, determinizm



MATERIAŁY DO
„SŁOWNIKA
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO
„THE COMPANION
OF THE LITERARY GENRES”

Apokryf literacki (ang. *apocryph/apocryphon*, fr. *apocryphe*, niem. *Apokryph*, ros. *апокриф*; gr. *ἀπόκρυφος, ἀπόκρυφος* pochodzi od czasownika *ἀποκρύπτω, ἀποκρύπτο*, czyli ukryć, schować, zakryć, zataić, zaciemnić, pogrzebać) — transrodzajowa i transgatunkowa, wielopostaciowa forma literacka o szczególnym potencjale krytycznym, oparta na swoistych relacjach intertekstualnych, silniej niż inne angażujących takie kategorie, jak kanon, autentyk, wartość i źródło. Za jej genologiczny archetyp uznaje się a. zwany przez badaczy przedmiotu historycznym lub właściwym.

Odpowiedniki gr. *ἀπόκρυφος*, wymieniane w rodzimej literaturze przedmiotu, to przede wszystkim ukryty, ale też: niejawny, utajony, tajemny, tajemniczy, ciemny, niepojęty, niezrozumiały, nieznan, schowany, usunięty, a nawet pogrzebany. Wielorakość obiektów współlokalizowanych mianem a. jest po części konsekwencją tej źródłowej niejednoznaczności. Konstrukcje posiadające pewne tylko cechy ze zbioru własności uważanych za genotyp danej formy postrzega się jako jej mutacje. Fragmentaryczne podobieństwo uzasadnia przeniesienie uświęconej tradycją nazwy na przedmioty nie nazwane, albo nazwane niezadowolająco (w danej perspektywie interpretacyjnej). Nietrudno zauważyć, że odbywa się to wedle zasad zbliżonych do

tych, które generują metaforę. ‘A.’, termin z rodziny „imion wymownych” (Skwarczyńska 1987: 11–12) zyskuje w takich sytuacjach dodatkowe, nieobecne albo bardzo słabo obecne w pierwotnych użyciach, odcienie znaczeniowe.

Teologiczne zastrzeżenie nazwy ‘a.’ dla niekanonicznych pism okolobiblijnych 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 ‘a.’ jedynie na utwory inspirowane fabularnymi wątkami *Biblii* i apokryfów właściwych oraz „życiem apokryfów” oznaczałoby rezygnację z możliwości, jakie otwiera wyzyskanie, relacyjnego względem niego, pojęcia k a n o n u, a zatem i w a r t o ś c i. 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 a. z wszelkimi mistyfikacjami, imitacjami, pseudoepigrafami, falsyfikacjami a nawet plagiatami świadczyłaby w moim

przekonaniu o nadmiernej tolerancji. Ekspozowanie jego filiacji z kategorią autentyku czy oryginału, jakkolwiek istotne, wymaga uwzględnienia dodatkowych, szczególnych warunków, w jakich fałszywa atrybucja tekstu zyskuje apokryficzne nacechowanie.

Archetyp apokryficznego piśmiennictwa tworzy, jak się przypuszcza, *biblos apókryphos*. Nazwę tę odnosi się do ezoterycznych, przechowujących tajemną wiedzę, pism z religijno-filozoficznego kręgu hellenistycznego hermetyzmu. „Podobne księgi znane były i u Żydów, którzy zwali je *genüdim*” (Banak 1986: 32). Były to więc teksty przeznaczone 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 Alighieri, *Milton* i *Cztery Zoa* Williama Blake’a, *Ulyses* i *Finnegan’s Wake* Jamesa Joyce’a. 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 postaci przedstawionych, ukryte pod maskami, konkretne osoby, oraz bardzo rozległy krąg „profanów”.

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 gnostyków. Rozszerzenie terminu na wszelkie niekanoniczne pisma okolobiblijne pociągnęło za sobą reorientację aksjologiczną. Gest ukrycia pewnych tekstów, odgraniczający przedtem wtajemniczonych od profanów, został pozabawiony funkcji nobilitującej. ‘Ukryty’ zaczyna teraz znaczyć: odrzucony, usunięty albo przynajmniej — jeżeli tekst nie zawierał treści szkodliwych, heretyckich — mniej ważny, zmarginalizowany. Najdosłowniej ukrywali a. Żydzi. Po ustaleniu kanonu hebrajskiej *Biblii* to, co się w nim nie mieściło, obejmowano zakazem publicznego odczytywania i składano w genizie. Takie zakazy i dyskredytujące literaturę apokryficzną wypowiedzi pisarzy Kościoła towarzyszyły też procesowi formowania się kanonu chrześcijańskiego. Instytucjonalne zatwierdzenie jako autentyczne, zyskały ostatecznie księgi *Starego Testamentu* różne dla Kościołów — katolickiego (księgi proto- i deutorokanoniczne), prawosławnego (protokanoniczne i niektóre deutorokanoniczne) i protestanckiego (tylko kanon hebrajski). *Kanoniká Nowego Testamentu* są wspólne dla wszystkich wyznań chrześcijańskich.

Świadomość charyzmatycznej wartości pism powszechnie uznawanych za święte decydowała o tym, że a. kształtowane 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 rze-

czywistych 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«” (Banak 1986: 33, por. Rubinkiewicz 1987: 14). Pozorowanie jakiegoś kanonu w nadziei, że na falsyfikat spłynie część przysługującego wzorcowi splendoru, byłoby zatem jednocześnie *fi ng o w a n i e m a u t e n t y k u*. Jak pisze Umberto Eco: „[a]utbenticus denotuje wartość, autorytet, wiarygodność danego tekstu” (Eco 1999: 57). Ten aspekt omawianego piśmiennictwa, jakim jest relacja do kanonu-autentyku-wartości, generuje dwa, niekiedy ze sobą łączone, współczesne zastosowania terminu ‘a.’. 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.

Najbardziej bodaj rozpowszechniona literaturoznawcza aplikacja nazwy a. odnosi się do wszelkich tekstów fikcyjnych wyrażenie związanych z *Biblią* pod względem tematyczno-problemowym a niekiedy także architekstualnym. A. właściwe mogą odgrywać w tego rodzaju afiliacjach, nie roszczących sobie żadnych pretensji do autentyczności, ważną rolę mediacyjną. Tak rozumianymi różnogatunkowymi a.l. byłyby np. (ze względu na ogrom tekstów tego rodzaju, ograniczam się tu do literatury dwudziestowiecznej): *Kain i Abel* (*Kain und Abel: Eine Legende*, 1924) Alberta Parisa Gütersloha; *Józef i jego bracia* (*Joseph und seine Brüder*, 1933–1943) Thomasa Manna; *Legenda* (*Legenda*, 1969) Jorge Luis Borgesa; *Teraż na ciebie ząglada* Jerzego Andrzejewskiego (1976); *Kain i Abel* (1978) Romana Brandstaettera

i *Ofiarowanie* (1997) Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a nawet *Streszczenie* (1973) Wisławy Szymborskiej czy — spokrewnione przez imię bohatera — nowotestamentalne „serie tematyczne” (Abramowska 1992): *Judasz z Kariothu* (1913) Karola Huberta Rostrowskiego; *Judasz* (1922) Kazimierza Przerwy Tetmajera, *I testimoni della passione* (1937) Giovanni Papiniego, *Według Judasza* (1973) i *Judasza dziennik intymny* (1965) Henryka Panasa; *Barabas* (*Barabbas*, 1953) Pära Lagerkvista, *Kiel Barabasza* (1990) Herlinga-Grudzińskiego, *Domysły na temat Barabasza* (1990) Zbigniewa Herberta; *Prokurator Judei* (*Le Procureur de Judée*, 1893) Anatole’a France’a, *The Escaped Cock*, 1929 albo *The Man Who Died*. D. H. Lawrence’a, fragmenty *Mistrza i Małgorzaty* (*Maciej u Małgorzaty*, publ. 1968) Michała Bulhakowa, *Ukrzyżowanie, Wieczór Pilata i Piłatowe credo* (w: *Knihy apokryfů*, 1932) Karela Čapka, *Król Jezus* (*King Jesus*, 1946) Roberta Gravesa, *Poncjusz Pilat* (*Ponce Pilate, récit*, 1961) Rogera Caillois, tetralogia *Jezus z Nazaretu* (1967–73) Romana Brandstaettera, *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1951) i *Chrystus ukrzyżowany po raz wtóry* (1954) Nikosa Kazantzakisa, *Człowiek z Nazaretu* (*Man of Nazareth*, 1979) Anthony’ego Burgessa, *Evangelia według Jezusa Chrystusa* (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991) José Saramago, *Według niej* (2004) Maciejka Nawariaka (Maciejka Hena) czy *Dobry Jezus i łotr Chrystus* (*The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ*, 2010) Phillipa Pullmana.

Represyjny gest ukrycia-odrzczenia, dotyczący a. właściwego, tutaj traci w zasadzie rację bytu, choć niektóre z przywołanych utworów były przez Kościoły chrześcijańskie uznawane za bluźniercze i zakazywano ich rozpowszechniania. W przypadku a.l. aktywowane jest inne, nie mniej ważne i zapewne bardziej od powyższego produktywne, znaczenie „wpisane” w nazwę genotypu. Chodzi tu przede wszystkim o „odkrycie” — ujawnienie, wydobycie tego, co utajone, nie(rozpo)znane, niejasne, niedopowiedziane,

w fabularno-tematycznej głównie przestrzeni biblijnego pierwowzoru i jego semantyce. Może się ono przejawiać poprzez interpolacje, amplifikacje, rearanżacje i reinterpretacje tradycyjnego materiału, niekiedy wobec niego krytyczne albo jako krytyczne postrzegane przez ortodoksów. Wszystkie te chwytły konstrukcyjno-światopoglądowe podporządkowane są zasadzie fikcjonalizacji, związanej z odchodzeniem 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 przez „usunięcie tego, co ukryte w kanonie” jako konsekwencji „wyboru i selekcji poszczególnych znaczeń czy motywów” (Maleszyńska 1985: 235). W alternatywnych, modernizujących, często dywersyjnych wersjach opowieści nowotestamentowych, powstałych w świecie *post mortem Dei*, Jezus np. — 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); — jest synem 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); — jest 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 innym z a.l. tego typu (*Ponjusz Pilat* Caillois) Pilat uniewinnia Jezusa, dzięki czemu „Mesjasz nadal nauczał z powodzeniem 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 powstało” (Caillois 1977: 73).

Zawężające a zarazem, w innym aspekcie, rozszerzające ujęcie współczesnego a. proponuje 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, nie dostrzeganych 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 ‘a.’ jest efektem dopuszczenia do tak rozumianej apokryficznej gry również tekstów nie nawiązujących do intertekstu biblijnego (Balbus 1993: 309–323). Teresa Cieślukowska, ujmująca a. (właściwe) w kategoriach intertekstu genologicznego, sytuuje je wśród takich starożytnych gatunków jak haggady, midrasze czy agrafony. Co do a. współczesnych, to jej zdaniem tylko niektóre spośród nich „stanowią jednocześnie interteksty tematyczno-problemowe nawiązujące do *Biblii*” (Cieślukowska 1993a: 195). 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 auten-

tyczny rodzaj tekstu” (Cieślukowska 1993b: 195). Wspólnym rysem rozwiniętej koncepcji Stanisława Balbusa i — ledwie zarysowanego — pomysłu Teresy Cieślukowskiej jest nie tylko projekt traktowania apokryficzności jako swego rodzaju relacji intertekstualnych. Łączy je też rezygnacja z, charakterystycznego dla ujęć tradycyjnych, absolutyzowania tekstów związanych ze środowiskiem biblijnym jako jedynych wzorów dla nowożytnych postaci zjawiska (zob. Jankowska 2011). Dzieli — kwestia fingowania autentyczności; w rozważaniach autora *Między stylami* w ogóle nieobecna.

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. Z przykładów przywoływanych w kontekście rozważań czy napomknąć o a. l. 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 zlaicyzowanym (mitologie, zwłaszcza śródziemnomorskie i północne) oraz pozasakralnym sensie. Chodzi tu przede wszystkim o względnie stabilny, roszcujący sobie uniwersalistyczne pretensje, literacki kanon kultury zachodniej. A. l. to zatem również teksty nawiązujące do pre-tekstów należących do tego kanonu.

Rolę szczególną, a nawet konkurencyjną wobec „księgi ksiąg” jako źródła wszelkich literackich tematów, motywów i obrazów, odgrywają tu, obok kanonicznych wersji greckich głównie mitów, w pewnym sensie apokryficzne względem nich, utwory Homera. Długą listę a. l. — powieści, dramatów i utworów poetyckich, inspirowanych tematem wojny trojańskiej oraz dziejami Odysa (m.in. *Troilus i Kresyda*, 1601 Williama Szekspira;

Ifigenia w Aulidzie, 1674 Jeana Baptiste’a Racine’a; *Ulisses i Lotożagony* — *The Lotos-Eaters*; 1833 Alfreda Tennysona; *Achilleis*, 1903 i *Powrót Odysa*, 1907 Stanisława Wyspiańskiego; *Łuk Odysa* — *Der Bogen des Odysseus*, 1914 Gerharta Hauptmanna; *Wojny trojańskiej nie będzie* — *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, 1935 Jeana Giraudoux; *Odyszeja: wersja współczesna*, 1934–38 Nikosa Kazantzakisa; *Narodził się Odys* — *Naissance de l’Odyssée*, 1930 Jeana Giono; *Fale przyboju* — *Strändernas svall*, 1946 Eyvinda Johnsona; *Pieśń szóstą* — *Der sechste Gesang*, 1956 Ernsta Schnabla; *Testament Odysa* — *Das Testament des Odysseus*, 1957 Waltera Jensa; *Nikt*, 1983 Jerzego Andrzejewskiego; *Penelopiada* — *The Penelopiad*, 2005 Margaret Atwood; *Monolog dla Kasandry*, 1967 Wisławy Szymborskiej; *Odyszeusz do Kirke*, 1994 i *Monolog Kirke*, 1996 Urszuli Koziol) otwierają bodaj, pochodzące z IV wieku, *Posthomeric* Kwintusa ze Smyrny. Spośród dzieł Szekspira, największym zainteresowaniem apokryfistów cieszyła się *The Tragedy of Hamlet*. W XX i XXI w. powstały m.in.: wiersz *Tren Fortynbrasa* (1961) Zbigniewa Herberta; dramaty — *Ślub Hamleta* (*Le Mariage d’Hamlet*, 1922) Jeana Sarmenta, *Hamlet w Wittenberdze* (*Hamlet in Wittenberg*, 1932) Gerharta Hauptmanna, *Guildestern i Rosenkrantz nie żyją* (1961) Toma Stopparda czy *Wittenberg* (2008) Davida Davalosa; opowiadania — *Dziennik Klaudiusza* (*Kurodiasu no Nikki*, 1912) Naoya Shigi, *Hamlet, książę duński* (1932) Karela Čapka, *Gertruda odszczekuje się* (*Gertrude Talks Back*, 1992) Margaret Atwood; powieści — *Gertruda i Klaudiusz* (*Gertrude and Claudius*, 2000) Johna Updike’a, *Randki Hamleta* (*Dating Hamlet*, 2002) Lisy Klein i *Zemsta Ofelii* (*Ophelia’s Revenge*, 2003), której autorką jest Rebecca Reisert. Współczesne, apokryficzne odpowiedzi na na takie arcydzieła literatury osiemnastowiecznej, jak *Przygody Robinsona Crusoe* Daniela Defoe i *Niebezpieczne związki* Pierre’a Choderlosa de Laclos, to — odpowiednio — powieści *Pietaszek*

albo otchłanie Pacyfiku (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967) Michela Tourniera, *Foe* (1985) Johna Maxwella Coetzee’ego, który nawiązuje tu również do *Roxany, czyli szczęśliwej kochanki* Defoe, czy wiersz *Crusoe w Anglii* (*Crusoe in England*, 1977) Elizabeth Bishop oraz *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg* (*Een gevaarlijke verbouding of Daal-en-Bergse brieven*, 1976) 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 dotyczy np., uznawanych za powieść profeministyczną, *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë, poddanych krytyce przez Jean Rhys w *Szerokim morzu Sargassonym*.

Nierzadko w a.l. tego typu (podobnie jak w a. *Nowego Testamentu*, obfitujących w rozmaite opowieści według... autorek i autorów niekanonicznych, acz odnotowanych w ewangeliach jako jej mniej lub bardziej ważni protagoniści oraz tekstach literackich o tematyce biblijnej (np.: *Według Judasza i Judasza dziennik intymny* Panasa; *Według Filipa. Apokryf* Zygmunta Trziszki czy *Według niej* 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 albo ich głos był znacząco limitowany — czy za sprawą innej niż w tychże pre-tekstach focalizacji opowieści. Shigi np. prezentuje dziennik intymny Szekspirowskiego Klaudiusza, Herbert uzupełnia kwestie Fortynbrasa, Rhys pozwala przemówić Bercie Mason, Atwood — Penelopie. Updike

też odsłania punkt widzenia stryja Hamleta, ale przede wszystkim skupia uwagę na doświadczeniu poddanej władzy mężczyzny Gertrudy. W nowoczesnej i ponowoczesnej apokryficznej hermeneutyce podejrzeń — wyrosłej z przekonania o nieuchronnej opresyjności kanonu, ufundowanego wszak na wykluczeniu, przemilczeniu bądź marginalizacji kogoś bądź czegoś — ważną rolę odgrywają rewizje feministyczne (*Szerokie morze Sargassowe*, *Niebezpieczny związek*, *Penelopiada*, *Foe*) i postkolonialne (*Szerokie morze...*, *Piętaszek albo otchłanie Pacyfiku*, *Foe*). W perspektywie postkolonialnej — chodzi o niemiecki „biały kolonializm” — Dariusz Skórczewski (Skórczewski: 2006) odczytuje też *Castorpa* (2004) Pawła Huelle, *prequel Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Inni rodzimi autorzy, tworzący popkulturowe *sequel*-e dzieł przynależnych do lokalnego kanonu, nie wykorzystali krytycznego, dywersyjnego potencjału a. Dotyczy to zarówno *Stanislawa 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 fikcyjnych, postrzeganych jako szczególnie z jakichś względów cenne. Kanon (tym razem rozumiany przede wszystkim jako wartość-wzorzec) — utworzony z autentycznych albo wątpliwych, publicznych lub prywatnych dokumentów, autorstwa jakichś znanych postaci — i w takich wypadkach może podlegać reinterpretacji krytycznej. Do apokryficznych twórczych uzupełnień, renarracji, kontynuacji nakłania w równym stopniu i bardzo bogaty, i skąpy ilościowo materiał źródłowy. Przykładami pierwszej sytuacji są m.in. epistolarna powieść Anny Boleckiej *Kochany Franz* (1999)

i „poetycki apokryf *Z kroniki życia Lwa Tolstoj*” (Majchrowski : 272) Tadeusza Różewicza. Za realizację drugiej uznać można *Abelarda i Heloizę. Korespondencję sceniczną w dwóch aktach* (*Abelard and Heloise. Correspondence for The Stage*, 1961) Ronald Duncana. Inne przykłady: niezbyt duża liczba pism własnych pozostała po bohaterze i narratorze zarazem *Pamiętników Hadriana* (*Mémoires d’Hadrien*, 1951) Marguerite Yourcenar. Byłyby one zatem apokryficzną „rekonstrukcją” rzeczywiście napisanych przez niego, ale niezachowanych, pamiętników — wykorzystującą nie tylko jego dzieła, ale też inne świadectwa archiwalne i źródła historyczne. Podobny schemat apokryfyzacji wyzyskała Elżbieta Cherezińska pisząc „od nowa”, na podstawie autentycznych bezładnych wspomnień Daum, pracownicy Centralnego Sekretariatu *Litzmannstadt Getto*, wystylizowaną na dokument osobisty powieść *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* (2008). Do powstania, złożonej z różnego rodzaju pseudoepigrafów, powieści *Idy marcowe* (*The Ides of March*, 1948) Thortona Wildera, która jest również „jak gdyby rekonstrukcją z fragmentów [...] przyczynił się [...] właśnie niedostatek owych źródeł” (Wilder 1958: 9). Przykłady te kierują uwagę ku powieściom historycznym i biograficznym. W niektórych ich odmianach, zależnych od przyjętej przez autora „strategii uwiarygodniania” i „konwencji źródłowości” (Bartoszyński 1991: 77, 81) apokryfyzacja stanowić może podstawową strategię intertekstualną.

Ograniczenia dotyczące apokryficznego transpozycji cudzego tekstu polegałyby nie tylko, czy nie tyle 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 a. właściwych — z drugiej zaś, przysługuje ja w n e m u a. niejako na mocy definicji. Przy zawężeniu zakresu tekstów,

które można by uznać za taki a. chodziłoby raczej o to, by do jego świata przeniesione zostały (mimo nieuchronnej modernizacji języka czy poruszanych tematów i problemów) tzw. realia wzorca (por. Szybowicz 2008). „Pasożytnicze” książki innego typu — te, „które umieszczają Chrystusa na bulwarze, Hamleta na Cannebière czy też Don Kichota na Wall Street” (Borges 1972: 39) nie byłyby a.l. w omawianym teraz rozumieniu. Tak jak nie byłyby nimi, mimo apokryficznych odwołań do tekstów kanonicznych wszystkie robinsonady i antyrobinsionady oraz *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Doktor Faustus* Tomasa Manna, *Na wschód od Edenu* Johna Steinbecka, *Hiob. Powieść o człowieku prostym* Josepha Rotha, *Według Pilata* Janusza Głowackiego, *Brak węzła* i *Stary Prometeusz* Zbigniewa Herberta, *Tristan 1946* Marii Kuncewiczowej czy nawet — ze względu na zbyt ostentacyjne uwspółcześnienie mentalności protagonisty, biblijnego Dawida, króla Izraela, i przypisywanie mu wiedzy o faktach z czasów nowożytnych — *Bóg wie* (*God knows*, 1984) Josepha Hellera.

Spośród przywołanych dotąd rozumień a., tylko a. właściwy (i w pewnym sensie a. — księga tajemna) posiada cechę decydującą o przeniesieniu nazwy na utwory o wątpliwym autorstwie czy na falsyfikaty, ogłaszane pod nazwiskiem już nieżyjącego albo legendarnego autora, prezentowane jako przekłady lub dokumenty dawnej zwłaszcza twórczości. A to właśnie rozumienie a. jako synonimu mistyfikacji podawane jest najczęściej, jako jedno z dwu podstawowych, w literaturoznawczych i ogólnych słownikach i encyklopediach. W a. jawnych, co najmniej nie kryjących 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 wylacza z gry ten ważny element

falszowania atrybucji. Ślad nawiązania do metod tradycyjnych stanowi, co najwyżej, częste obsadzanie postaci biblijnych albo bohaterów literackich w roli narratorów apokryficznych opowieści. 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*, *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, niektóre *Apokryfy z Martwej natury z wędzidłem* Zbigniewa Herberta, z *Brewiarza Europejskiego* 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*. Nie znaczy to jednak, że niejasne pochodzenie, ukrycie rzeczywistego autorstwa i fingowanie statusu tekstu — ważne cechy najdawniejszych a., przez niektórych badaczy traktowane jako ich definicyjny fundament — nie kształtują już dziś żadnych apokryfopodobnych form literackich. Jednakże dla ich koniecznego (w przyjętej perspektywie interpretacyjnej) odróżnienia od, marginalnego w gruncie rzeczy ze względu na potencjał formotwórczy, zjawiska mistyfikacji i *quasi*-mistyfikacji literackiej niezbędna będzie kolejna zmiana zakresu kluczowych dla a. pojęć.

W tym samym kręgu, co mistyfikację i falsyfikat sytuują a. U. Eco (1999), Gérard Genette, Jean-François Jeandillou (1994), Dobrosława Świerczyńska (1989) i Henryk Markiewicz (1996). Najkrótszą i zarazem najogólniejszą jego definicję podaje Eco: „*Apokryf*: tekst, zwł. literacki, fałszywie przy-

pisany jakiejś epoce lub autorowi” (Eco 1999: 25) podporządkowując a. (obok dzieł wykonanych *à la manière de*, pseudoepigrafów i falsyfikatów twórczych) pojęciu „falsyfikat ex-nihilo”. Falsyfikaty tego rodzaju, „imitują” albo fingują dzieło, które *de facto* „nie istnieje — albo, według niepewnych przekazów, istniało w przeszłości, lecz zostało bezpowrotnie zniszczone.” (Eco 1999: 42). Podobna zasada — nazwana przez Ryszarda Nycza „zasadą apokryfu” — rządzi konstrukcją pastiszu. Falsyfikat *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 re-produkcji« [...] jako »naśladownictwo bez modelu»” ale też, co bardzo istotne, „jako imitacja interpretacji (odtworzenia czy wyzyskiwania specyficznej produktywności reguł odbioru, nie nadania).” (Nycz 1993: 179, 182; podkr. D.S.). Podobieństwo nie dotyczy oczywiście kwalifikacji intencjonalnego efektu interpretacyjno-re-kreatorskich działań tego typu (intencja oszukania albo brak takiej intencji). Ten aspekt przedmiotu rozstrzyga o radykalnym przeciwstawieniu a. i pastiszu (wymagającego „pastiszowego paktu” [*contrat de pastiche*]) w typologii praktyk hipertekstualnych zaproponowanych przez G. Genette’a. Podane przezeń przykłady a. („*Batrachomyomachia* przypisana Homerowi, pieśni »Osjana« wymyślone przez Macphersona, *Chasse spirituelle*”), to zarazem sztandarowe *exempla* literackiej mistyfikacji (Genette 1982: 173). W *Senils* Genette umieścił a. wśród praktyk paratekstualnych, związanych z nieumieszczeniem nazwiska legalnego autora w nagłówku książki. Praktyka apokryficzna ma polegać na „fałszywym przypisaniu tekstu przez jego prawdziwego autora, autorowi znanemu”. Tu znowu w charakterze przykładu pojawia się *La Chasse spirituelle* (1949) — dzieło, które Nicolas Bataille i Akakia-Viala (czyli Marié

Antoinette Allévy) ogłosili pod nazwiskiem Artura Rimbaud. Jednym z dwu wariantów tak rozumianego a. jest „przypisanie dzieła przez realnego autora, autorowi [...] wymyślonymu”; jako *exemplum* przywołuje Genette *Teatr Clary Gazul* Prospera Mérimée (Genette 1987: 47). Ten wariant związany jest z praktyką zwaną *supposition d'un auteur* (Puech 1982), różną od zwykłej pseudonimii. Wymaga 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 błąd (Świerczyńska 1989: 154), stanowiły w gruncie rzeczy środek do osiągnięcia zupełnie innych celów. I tutaj bowiem w grę wchodziły kwestie istotne dla a. właściwego i jego literackich mutacji — takie, jak relacja do pewnego kanonu traktowanego jako depozytariusz wartości, zniewolenie kanonem, próby zarówno jego demaskacji, jak i wyzyskiwania u k r y t y c h w nim możliwości semantycznych. Dla autorów *La Chasse spirituelle* kanonem-wartością była twórczość Rimbauda. Dla Jamesa Macphersona, „tłumacza” i „wydawcy” *Pieśni Ossjana* (*The Works of Ossian*, 1765); dla Vaclava Hanki i Josefa Lindy, „edytorów” *Rękopisu królowodworskiego* i *Rękopisu zielonogórskiego* (*Rukopis královédvorský*, 1817; *Rukopis královédvorský*, 1822) oraz, ewentualnie, bo kwestia statusu tego dzieła nie została ostatecznie rozstrzygnięta, dla anonimowego twórcy (twórców?) *Słowa o pulku czy nyprawie Igora* (*Слово о плъку Игореве*), mającego pochodzić z końca XII w.

— zatem dla tych, którzy kreowali swoje „staroszkockie”, „staroczeskie” i „staroruskie” teksty a zarazem interteksty *ex nihilo*, ów kanon-wartość stanowiły autentyczne literackie zabytki narodowej kultury.

Autentyk, tym razem reprezentowany przez pisma należące do różnego rodzaju gatunków dokumentarnych, pozostaje kanonem dla „tłumaczy”, „wydawców” czy „nakładców” takich powieści o utajonym autorstwie i zmistyfikowanym statusie, jak np.: *Listy portugalskie przełożone na język francuski...* (*Lettres portugaises traduites en français...*, 1669) Gabriela-Josefa de Guillerraguesa; *Przypadki Robinsona Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe... Written by Himself*, 1719), *Fortunne I niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders... Written from her own Memorandums*, 1922), *Dziennik roku zarazy* (*A Journal of the Plague Year: Written by a Citizen Who Continued All the While in London*, 1922) Daniela Defoe *Podróż Guliwera* (*Travels into Several Remote Nations of the World... By Lemuel Gulliver*, 1726) Jonathana Swifta; *Julia, czyli Nona Heloiza, listy dwojga kochanków...* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans... Recueilles et publiée par J. J. Rousseau*, 1761) Jean-Jacques’a Rousseau; *Niebezpieczne związki* (*Les Liaisons dangereuses. Lettres recueillies dans une société...*, 1782) P. A. Choderlosa de Laclos; *Nieroządne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających, przez F. B. zebrane* (1820) Feliksa Bernatowicza. W powieściach, których twórcy wykorzystywali techniki „fikcji autentyczności”, reportaż, dziennik, pamiętnik czy list odgrywały rolę pod pewnymi względami (*toute proportion gardée*) analogiczną do tej, jaką dla a. właściwych pełnił Autentyk, czyli *Biblia* (Davis 1983). Niektóre z owych gatunków (oczywiście list, ale też reportaż) znane były a. nowotestamentalnym. Autorzy a.l. 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 nie żyjący pisarze, zostali teraz zastąpieni przez zwykłych marynarzy, lekarzy, kupców, prostytutki i służące — postacie rozgrywające swoje zwykłe, nawet trywialne, a czasem niezwykle przygody ze światem. A są to postacie i przygody, o których milczą wszelkie poważne historiograficzne czy biograficzne źródła. Zabiegi maskujące fikcyjność, podejmowane w siedemnasto- i osiemnastowiecznej powieści w trosce o „realia”, o podtrzymanie złudzenia autentyzmu, zaliczyć można do mistyfikacji traktowanych półserio. Apokryficzne powoływanie się na jakieś prywatne czy oficjalne dokumenty, które — zgodnie z ówczesnymi kulturowymi kliszami — miały gwarantować „prawdziwość” opowiadanych historii, porównanie 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 w rzeczywistą tożsamość oficjalnie zachowujących anonimowość autorów, to nie należy przeceeniać wagi i mocy podejmowanych przez nich zabiegów mistyfikatorskich.

Status dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, nie tylko prozatorskich, utworów eksploatujących chwyt „znalezionego (albo powierzonego) rękopisu”, zastępowanego z czasem przez maszynopis, zapis magnetofonowy, wydruk komputerowy, 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 anonimatu, czy tytuł główny, sprawdzany teraz najczęściej do krótkiej, jednozdaniowej formuły, pełniące dawniej tak ważną rolę mistyfikatorską, zostają wyłączone z gry. Utwory te zatem (podobnie jak a.l. nawiązujące do skonkretyzowanych pretekstów) „imitują” (dziedziczą) wybrane cechy mistyfikacji literackich, będących selektywną „imitacją” (mutacją) a. właściwych. Można by je przeto nazwać a. 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 regulach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegos 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 formy” (Nycz 1993: 183).

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*, 1830); Edgar Allan Poe (*Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket — Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Michał Lermontow (*Bohater naszych czasów — Герой нашего времени*, 1839); Nathaniel Hawthorne (*Szkarlatna litera — The Scarlet Letter*, 1850); Aloysius Bertrand (*Nocony Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota — Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, 1842); Soren Kierkegaard (*Albo-Albo — Enter-eller*, 1843); Fiodor Dostojewski (*Wspomnienia z domu*

umarłych — *Zanucku uz mëpmozo doma*, 1862); Marcel Proust (*Jean Santeuil*, 1895–1901); Miguel de Unamuno (*Abel Sánchez. Opowieść o namiętności* — *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, 1917; *Opowieść o don Sandaliu, graczycy w szachy* — *Novela de Don Sandalio, ugador de ajedrez*, 1930; *Święty Manuel Dobry, męczennik* — *San Manuel Bueno, mártir*, 1931); Hermann Hesse (*Wilki stepony* — *Der Steppenwolf*, 1927); Jean Paul Sartre (*Młodości* — *La Nausée*, 1938); Iris Murdoch (*Czarny Książę* — *The Black Prince*, 1973); Vladimir Nabokov (*Lolita*, 1955; *Ada* — *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, 1969); Walter Jens (*Pan Meister. Dialog o pewnej powieści* — *Herr Meister. Dialog über einen Roman*, 1963); John Barth (*Koziołek Egidiusz albo Poprawiony Nowy Program Nauczania* — *Giles Goat-Boy, or, The Revised New Syllabus*, 1966); Borislav V. Pekić (*Jak pogrzebać wampira* — *Kako upokojiti vampira*, 1977) Alain Robbe-Grillet (*Dżin. Czerwona wyrwa w bruku uliczym* — *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*, 1981); Umberto Eco (*Imię róży* — *Il nome della rosa*, 1980; *Wyspa dnia poprzedniego* — *L'isola del giorno prima*, 1994), że przypomnę tylko najbardziej znane apokryficzne teksty tego typu. Demonstrowano w nich „procesy inflacyjne”, 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.

Przywołane tu aplikacje terminu ‘a.’ 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. Głównym modelem dla nazywanych dziś a. utworów literackich pozostaje a. biblijny. A.l. to zatem:

1. utwory wyraźnie, tematycznie, problemowo i personalnie (poprzez osoby przedstawione) nawiązujące – a/ do *Biblii* (mutacja a. właściwego hierarchicznie, w tej grupie, prymarna); b/ do pojedynczego zazwyczaj, należącego do jakiegoś kanonu, tekstu literackiego albo mitu; c/ do autentycznych, uważanych za szczególnie wartościowe, tekstów niefikcyjnych, których autorami są postaci rzeczywiste. W nawiązaniach takich konieczne jest zachowanie w postaci względnie nienaruszonej tzw. realiów wzorca (mimo uwspółcześnienia, niekiedy ostentacyjnego, dotyczącego np. 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*). Ta klauzula pozwala wyodrębnić a. l. spośród tekstów opisywanych pojemną formułą prze-pisywania. Nazwy *réécriture*, *rewriting* używane najczęściej w piśmiennictwie zachodnim odnoszą się do zjawisk o znacznie szerszym zakresie; równie popularne terminy *prequel*, *midquel* czy *sequel* dotyczą tylko jednego z wielu sposobów konstruowania tekstu apokryficznego. Tym, co a.l. z tej grupy jest jawne i obligatoryjne zapośredniczenie oglądu i rozumienia świata przez inne, k a n o n i c z n e teksty — konfrontacja ze stosowanymi w nich sposobami i środkami kategoryzowania doświadczenia, reprezentowania i waloryzowania historycznej rzeczywistości kulturowej, relacja do „świata omówionego” przez innych, w określonym miejscu i czasie. Na tym polega specyfika apokryficznej mediatyzacji. A.l. tego typu są na ogół wolne od intencji mistyfikatorskich.

2. Skoro mianem a. określa się również mocne mistyfikacje literackie (mutacja pry-

marna w grupie drugiej), to za a.l. można też uznać mistyfikacje słabe i *quasi*-mistyfikacje. Tutaj, brane są pod uwagę teksty o atrybucji fikcyjnej, a nie-falshywej, przypisane fikcyjnej postaci za pomocą *quasi*-paratekstu tworzącego integralną całość z tekstem. W przypadku *quasi*-mistyfikacji zabiegi fingujące status tekstu stają się „przedmiotami przedstawienia”. Mamy tu bowiem do czynienia nie z mistyfikacją, lecz z „obrazem mistyfikacji” (zob. Bachtin 1982: 501) — 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 a u t e n t y k u jako jakości przysługującej księgom kanonicznym. W *quasi*-mistyfikacjach zadanie reprezentowania tego, co autentyczne pełnią zazwyczaj odwzorowania dokumentarnych gatunków.

Już na podstawie tych pobieżnych uwag można stwierdzić, iż a. niepodobna przypisać jakiegos jednolitego, np. emancypacyjnego, światopoglądu, rozumianego jako przysługujące każdemu gatunkowi — „sposoby i środki oglądu i rozumienia rzeczywistości, które są jemu tylko właściwe” (Bachtin 1983: 269). Autorzy niektórych z nich stawiają kanon w stan oskarżenia, podważają, kwestionują; inni zaś go utwierdzają. Jednakże w samej, na pozór niewinnej, idei uzupełnienia czy dopełnienia, dopisania przemilczanego punktu widzenia, „dalszego ciągu” lub prehistorii wydarzeń przedstawionych w afirmowanym pierwowzorze, dopatrzyć się można nie tylko przekonania o jego niegasnącej atrakcyjności i semantycznej produktywności, ale też o niekompletności, jakimś niedociągnięciu, niewystarczalności, braku. Każdy a. wobec tego, przynajmniej spośród tych, które pozostają w skonkretyzowanej relacji do określonych tekstów, ma krytyczny, dywersyjny potencjał.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska Janina (1992), *Serie tematyczne* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, PWN, Warszawa; Adamczyk Maria (1980), *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań; — (1990), *Apokryf* [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temieriusz, Ossolineum, Wrocław; Auerbach Erich (1968), *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa; Bachtin Michal (1982), *Z prehistorii słowa powieściowego* [w:] tegoż *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa; — (1983), *Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego, PWN, Warszawa; Balbus Stanisław (1993), *Między stylami*, Universitas, Kraków; Banak Jerzy, *Historia kanonu Nowego Testamentu* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowieyskiego, Lublin 1986; Bartoszyński Kazimierz (1991), *O poetyce powieści historycznej* [w:] *Powieść w świecie literackości*, IBL PAN, Warszawa; Borges Jorge Luis (1972), *Pierre Menard, autor Don Kichotta*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski [w:] *Fikcje*, PIW, Warszawa; Caillois Roger (1977), *Poncjusz Pilat*, przeł. D. Eska, PIW, Warszawa; Cieślukowska Teresa (1995ab), *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); Tekst intertekstualny. Tekst-Kontekst-intertekst (Sytuacje graniczne)* [w:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa; Davis Lennard J. (1983), *Factual Fiction. The Origin of the English Novel*, Columbia UP, New York; Eco Umberto (1999), *Falsyfikaty i fałszerstwa (z tomu: „Granice interpretacji”)* [w:] *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Znak, Kraków; Genette Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris; — (1987),

- Seuils, Seuil, Paris; Górski Tytus (1958), *Apokryf*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 1; Janowska Małgorzata (2011), *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań; Jeandillou Jean-François (1994), *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, éditions de Minuit, Paris; Kot Wiesław (1980), *Biblijny apokryf literacki. Próba analizy zjawiska na przykładach polskich*, „Życie i Myśl”, nr. 1–2; Majchrowski Zbigniew (1992), „Pustosząc pustkę słowa”. O intertekstualności w poezji Tadeusza Różewicza [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, PWN, Warszawa; Maleszyńska Joanna (1985), *Biblijna opowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i Seweryny Wysłouch, PWN, Warszawa; Markiewicz Henryk (1992), *O polskiej literaturze z kluczem* [w:] *Zabawy literackie*, Oficyna Literacka, Kraków; — (1996), *Mistyfikacje literackie i ich okolice* [w:] *Z historii literatury polskiej. Prace wybrane*, t. II, pod red. S. Balbusa, Universitas, Kraków; Nycz Ryszard (1993), *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [w:] *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa; Puech Jean-Benoît (1982), *L’Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, thèse EHESS, Paris; Rubinkiewicz Ryszard (1987), *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin; Skórczewski Dariusz (2006), *Dlaczego Paweł Huelle napisał Castorpa?*, „Teksty Drugie”, nr 3; Skwarczyńska Stefania (1987), *Nie dostrzeżony problem podstawony genologii* [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965–1974*, wybór H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław; Starowieyski Marek, *Barwny świat apokryfów*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1998; Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000; — (2011), *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” z. 2; — (2014), *The Subversive Potential of an Apocryphon* [in:] *Critical Theory and Critical Genres. Contemporary Perspectives from Poland*, eds. Ch. Russell and others, Peter Lang, Frankfurt am Main; Szybowicz Eliza (2008), *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań; Świerczyńska Dobrosława (1989), *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2; Tyloch Witold (1974), *Apokryfy Nowego Testamentu*, „Literatura na Świecie”, nr 12; Wilder Thornton (1958), *Wstęp do: Idy marcowe*, przeł. Ida Michałowska, PIW, Warszawa.

DANUTA SZAJNERT
Uniwersytet Łódzki*

* Katedra Teorii Literatury,
Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego,
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź
e-mail: danka@uni.lodz.pl