

DANUTA SZAJNERT  
Łódź

## DYWERSYJNY POTENCJAŁ APOKRYFU

Rzecz będzie dotyczyć apokryfu literackiego w prototypowym rozumieniu tego, co literackie. Obstawiam przy ustaleniach dotyczących tej obok czy ponadgatunkowej formy wypowiedzi, poczynionych przeze mnie przed laty w obawie przed inflacją terminu, niezwykle przydatnego dla uchwycenia własności pewnego wariantu intertekstualnej poetyki<sup>1</sup>. Próbowałam wtedy wskazać przydatne z mojego punktu widzenia zastosowania nazwy. Miały one respektować impulsy płynące z teologiczno-filologicznych zwłaszcza charakterystyk apokryfu; w najbardziej rozpowszechnionym użyciu termin ten, swoiście wykorzystywany już w epoce hellenistycznej, odnosi się wszak do niekanonicznych pism okołobiblijnych. Stąd wywodzi się zasada odniesienia do kanonu - fundament konstrukcji tekstu apokryficznego. Apokryf biblijny posiada ponadto cechę fałszywej atrybucji (określaną niegdyś mianem pseudoepigrafii). To ona zadecydowała o bezkonfliktowym w zasadzie przeniesieniu nazwy na wszelkie utwory o wątpliwym autorstwie czy na falsyfikaty. Apokryf jako synonim mistyfikacji to jedno z dwu podstawowych, odnotowywanych w słownikach i encyklopediach, rozumień terminu. W ustaleniach dotyczących innych niż już wymienione możliwych użyć nazwy, starałam się też uwzględnić jej potencjał etymologiczno-semantyczny i związaną z nim poliwalentność, jako że mamy tu do czynienia z „nazwą wymowną”. Zróżnicowanie wiązanych z apokryfem konotacji aksjologicznych zależy bowiem w dużej mierze od interpretacji wpisanego w tę nazwę pojęcia ukrycia.

---

<sup>1</sup> D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, Warszawa 2000.

Ostatecznie uznałam, iż za apokryfy literackie można zasadnie uznać następujące mutacje apokryfu biblijnego: po pierwsze, utwory wyraźnie, tematycznie, problemowo, personalnie (poprzez osoby przedstawione) nawiązujące: a) do *Biblii* (mutacja apokryfu właściwego hierarchicznie w tej grupie prymarna) b) do pojedynczego, należącego do jakiegoś kanonu, tekstu literackiego albo mitu czy baśni; c) do autentycznych, kanonicznych tekstów niefikcyjnych, których autorami są postaci rzeczywiste. Jednakże, by nawiązanie mogło być uznane za apokryficzne 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*. To zastrzeżenie pozwala wyodrębnić apokryfy spośród tekstów opisywanych pojemną formułą prze-pisywania. Nazwy *reécriture*, *rewriting* używane najczęściej w piśmiennictwie zachodnim odnoszą się do zjawisk o znacznie szerszym zakresie; równie popularne terminy *prequel* czy *sequel* dotyczą tylko jednego z wielu sposobów konstruowania tekstu apokryficznego. Po wtóre: skoro mianem apokryfów określa się też mocne mistyfikacje literackie (mutacja prymarna w grupie drugiej), przyjęłam, iż można rozszerzyć tę nazwę na mistyfikacje słabe i *quasi*-mistyfikacje.

Tym, co łączy wszystkie przypadki apokryficzności z pierwszej grupy jest jawne i obligatoryjne zapośredniczenie oglądu i rozumienia świata przez inne, konkretne 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. Wyzyskiwane w taki sposób pre-teksty łączy przynależność do jakiegoś, nie tylko biblijnego, że powtórzę, kanonu i/lub związek z wartościami uważanymi w danej kulturze za kanoniczne. Chodzi tu przede wszystkim o względnie stabilny, roszcujący sobie uniwersalistyczne pretensje, literacki kanon kultury zachodniej. Nawiasem mówiąc *Biblia* stanowi jego „wielki kod”. Przedmiotem transpozycji problemowo-tematycznych są najczęściej dzieła ulokowane w tradycyjnym centrum tego kanonu. 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. W każdej z mutacji apokryfu zatem, kanon musi

być rozumiany nieco inaczej. Z tym, że tylko pozorowana mistyfikacja zakłada jego dematerializację i zaktywizowanie ściśle stowarzyszonej z *Biblią*, waloryzowanej zdecydowanie pozytywnie, kategorii autentyku 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 apokryfom niepodobna przypisać jakiegoś jednolitego, np. emancypacyjnego, światopoglądu<sup>2</sup>. Autorzy niektórych z nich stawiają kanon w stan oskarżenia, podważają, kwestionują; inni zaś go utwierdzają (co nie znaczy, że taka afirmacyjna postawa jest gorsza). 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. Każdy apokryf wobec tego, przynajmniej spośród tych, które pozostają w skonkretyzowanej relacji do określonych tekstów, ma krytyczny, dywersyjny potencjał. Czasami żal, że twórcy nie potrafili z niego skorzystać.

Na przykład: spore medialne zamieszanie wywołał u nas przed kilkoma laty, utrzymujący się przez jakiś czas na rodzimej liście bestsellerów, erudycyjny i podszyty pewnymi rewizjonistycznymi ambicjami, *sequel* trylogii zaproponowany przez Andrzeja Stojowskiego. Chodzi o intencjonalnie adresowaną do masowego przede wszystkim odbiorcy przygodową powieść *W ręku Boga*, wydaną w 1997 r. w Londynie. Co prawda, jak pisze Eliza Szybowicz, „[p]rzez z górą sto lat sporu o Sienkiewicza podstawowe kompetencje demaskatora sienkiewiczowskiej ułudy znacznie się upowszechniły, ale w niczym nie nadwyrężają oczarowania przedmiotem demaskacji”<sup>3</sup>. Mając świadomość tego oczarowania, autor apokryfu mógł liczyć na czytelnicy popyt. Wiedział też zapewne, że zaszczerpiona na tak nadal czarującym materiale tekstowym popularna fabuła może mieć znacznie większe szanse na przetasowanie zbiorowej wyobraźni niż tezy (nawet przerobione, spłaszczone) wyjęte z pism Brzozowskiego czy Gombrowicza. Szybowicz ma jednak rację, przekonując

<sup>2</sup> Pojmowanego za M. Bachtinem (*Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 269) jako przysługujące każdemu gatunkowi „sposoby i środki oglądu i rozumienia rzeczywistości, które są jemu tylko właściwe”.

<sup>3</sup> E. Szybowicz, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 2008, 44.

w brawurowej analizie powieści i jej spolaryzowanej recepcji krytycznej, że Stojowski, wbrew pozorom, zrobił wszystko, by nie zdekonstruować centralnych struktur narodowego mitu – nie urazić lokalnego kanonu<sup>4</sup>. Nie znaczy to jednak, że apokryficzna hermeneutyka podejrzeń – przekonanie o nieuchronnej opresyjności kanonu, ufundowanego wszak na wykluczeniu, przemilczeniu bądź marginalizacji kogoś bądź czegoś – zawsze przynosi godne uwagi rezultaty. Spróbuję teraz spojrzeć pod tym kątem na parę tekstów współczesnej literatury światowej.

W ironicznym finale *Let us Now Praise Stupid Women* – tekstu ze zbioru *Good Bones* – Margaret Atwood tak oto przekształca słynną Baudelaire'owską frazę z introdukcji do *Les Fleurs du Mal*: „*Hipocrite lecteuse! Ma semblable! Ma seur!* / Let us now praise stupid women / who have given us literature”<sup>5</sup>. Apokryf to doskonałe środowisko dla wszelkich literackich dyskursów „postzależnościowych”. W żadnej z zasłanych form nie ma lepszych warunków do przemieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję konstrukcji gorszych innych, a więc również kobiet, ponieważ tylko w nim stwarzana jest iluzja, iż dokonuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji – w myśl zasady, że dzieła literackie, tyleż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami władzy i wykluczania.

W *Gertrude Talks Back* Atwood ustami takiej głupiej baby, czyli swojej wypożyczonej od Szekspira protagonistki odcina się, odszczekuje nie tylko Hamletowi. Przedmiotem kpin są w opowiadaniu, interpretacje tej kobiecej postaci reprezentatywne dla różnych, niekiedy skonfliktowanych, kanonów lekturowych. Zarówno te, w których za dobrą monetę przyjmuje się synowskie oskarżenia pod jej adresem, jak i te odczytania (wiązane z optyką feministyczną), wedle których Gertruda to, co prawda obdarzona przez naturę nadmiernie wybujałą zmysłowością, ale subtelna, krucha ofiara zarazem synowskiej i mężowskiej dominacji. Inne interpre-

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 41-56.

<sup>5</sup> Wprowadzenie do niej, w roli odpowiednika męskiej formy *lecteur*, niepoprawnego *lectrice*, lecz nieistniejącego w języku francuskim (choć słowotwórczo na jego gruncie uprawnionego) słowa *lecteuse* ma zapewne poświadczać babską ignorancję, stwarzać iluzję rymu, wreszcie – być może – podsuwać skojarzenie z laktozą (*lactose*). Korzystam tu z oryginału (M. Atwood, *Good Bones*, Toronto 1992, s. 37), ponieważ: 1. tłumaczka zbioru przełożyła ten francuski *passus* na język polski nie zauważając błędu; 2. nie przekonują mnie jej decyzje co do polskich odpowiedników tytułów przywoływanych przeze mnie tekstów. Zob. M. Atwood, *Chwalmy panny głupie i Gertruda jest zirytowana*, [w:] *Dobre kości*, przeł. A. Żukowska-Maziarska, Warszawa 2009.

tatorki traktują tę zmysłowość jako fantom męskiej wyobraźni stowarzyszony z tendencją do łączenia z (ponadnormatywną) seksualnością właśnie takich kobiecych zachowań, które były postrzegane jako niezgodne z ustanowioną przez mężczyzn kulturową normą i w ten sposób portretowane w dramacie elżbietańskim<sup>6</sup>.

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

<sup>6</sup> Zob. np. J. Adelman, *Suffocating Mothers*, London 1992, s. 15; L. Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in The Age of Shakespeare*, Brighton 1983, s. 149 i *Reading Shakespeare Historically*, London 1996, s. 149.

nych uciech, do podmiotowości<sup>7</sup>. A na koniec, bez najmniejszej skruchy, wyraźnie rozbawiona nieporozumieniem wyjaśniającym przyczyny niegrzecznego zachowania syna przy kolacji, wyznaje, że to ona - nie Klaudiusz - zabiła pierwszego męża.

O swoje prawa upomina się też, acz mniej zdecydowanie i bezkompromisowo, gorzko świadoma słodyczy własnej, „kobiecej” uległości wobec reguł (z historycznymi imperatywami dynastii i sojuszków włącznie<sup>8</sup>) obowiązujących w świecie urządzonym i rządonym przez mężczyzn, Gerutha - Gerta - Gertruda, najważniejsza protagonistka powieści Johna Updike'a, *Gertruda i Klaudiusz*. Odmienne brzmienia imion postaci w trzech częściach utworu zaczerpnął autor z różnych wersji historii Hamleta<sup>9</sup>, sugerując tym samym, że jej wersja najnowsza stanowi jedynie apokryf apokryfu. Każdą z tych części otwiera takie samo zdanie: „Król był wzburzony”, odnoszące się kolejno: do Rorika - Roderyka, czyli ojca Gertrudy, do Horwendila - Horvendila - Hamleta, jej pierwszego męża i wreszcie do Fenga - Fengona - Klaudiusza, męża drugiego. W każdej z nich to ona właśnie musi stawić czoło temu monarszemu gniewowi, choć tylko w pierwszym przypadku była jego przyczyną. Trzykrotne powtórzenie inicjalnej formuły indeksalnie wskazuje na nieuchronne podobieństwo łączące wszystkich władców, różnych pod wieloma względami, ale równie apodyktycznych i bezwzględnych w realizacji własnych męskich, a więc wyższych, celów.

W rozbudowanym, sięgającym w retrospekcjach do czasów dzieciństwa bohaterów, powieściowym *Vorgeschichte* tragedii Szekspira ukazany jest także, w większym niż w pre-tekście zakresie i nie bez empatii czy nawet sympatii, punkt widzenia Klaudiusza. To jego myśli oddaje ostatnie zdanie tekstu. Po emocjonujących uroczystościach pierwszej publicznej audiencji, niewolny przecież od „czarnych katuszy wyrzutów sumienia” <200> nowy władca Danii - czując miłość i wsparcie uwielbianej żony (bo tylko spoglądając na nią, mając ją u boku, „rozumiał [...] co jest, najzwyczajniej w świecie, rzeczywiste, co zaś stanowi jedynie czeze

<sup>7</sup> Nieudolne próby wyzwolenia się spod władzy tej ograniczonej wizji ich osób, dzięki której zaistnieli, podejmują też pozbawieni przez Szekspira podmiotowości i tożsamości (występujący zawsze razem, stale myleni przez pierwszoplanowych bohaterów *Hamleta*) Rosencrantz i Guildenstern jako protagoniści apokryficznego dramatu Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (1966).

<sup>8</sup> Zob. J. Updike, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2001, s. 13. Kolejne cytaty z tego tekstu będę lokalizować w tekście głównym.

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

przedstawienie, łudzące jak spektakle wędrownych aktorów” <201>) i ufając, że zdołał wreszcie przełamać nienawistny opór bratanka – nabiera przeświadczenia, iż „Udało mu się. Wszystko będzie dobrze” <204>. Teraz dopiero, ale już w innym dziele, na przód sceny będzie mógł wystąpić też oczywiście wzburzony, jak pozostali mężczyźni z najbliższego otoczenia Gertrudy, Hamlet – u Updike’a pozostający postacią tła jedynie, o której się mówi, ale samej nie dopuszcza do głosu (tak jak w *Gertrude Talks Back*). Jawna ironia zakończenia *Gertrudy i Klaudiusza*, oczywiście stała w konfrontacji z założoną wiedzą o dalszych losach bohaterów, współgra z autoironicznym efektem odwrócenia źródła. Mamy tu wszak do czynienia z przewrotną sugestią, że uniwersalne arcydzieło Szekspira to jego replika na opublikowaną w 2000 r. opowieść – bezpretensjonalną, zgrabnie skrojoną, ale w gruncie rzeczy jednowymiarową, rozwiązującą np. wszystkie tajemnice dotyczące zdrady i zbrodni; w dążeniu do przywrócenia *Hamleta* Danii, wyeksponowania tego, co historyczne, lokalne czy nawet endemicznie duńskie, wyzyskującą konwencjonalne narzędzia z archiwów realizmu; operującą tradycyjną narracją skupioną na prezentacji, ograniczonego wedle Updike’a zarówno przez kulturę, jak i naturę, kobiecego doświadczenia.

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

Schemat apokryfizacji różny od tego, z którym mamy do czynienia w *Gertrudzie i Klaudiuszu* a podobny, ale i odmienny zarazem od konstrukcji *Gertrude Talks Back*, wykorzystana Atwood w *Penelopiadzie*. I tu głos zostaje oddany postaci przez męską narrację pre-tekstu zmarginali-

zowanej, uprzedmiotowionej a w dodatku unieruchomionej w przepisanej mitem pozie, choć tym razem, z racji cnót tej postaci – osławionej inteligencji i lojalności – raczej nieuważanej za głupią babę. Jest to oczywiście schemat przejęty z apokryfów *Nowego Testamentu*, obfitujących w rozmaite opowieści według... autorek i autorów niekanonicznych, acz odnotowanych w ewangeliach jako jej mniej lub bardziej ważni protagoniści. Różnica między rolą Gertrudy i Penelopy polega na tym, iż ta druga jawnie snuje narrację o swym życiu z ogromnego czasowego dystansu; od opowiadanych wydarzeń upłynęło ponad 3000 lat. Nie jest to jednak i być nie może, opisany przez Bachtina, absolutny, patriarchalny można dodać i sprzyjający mitotwórstwu, dystans epicki. Docierające do Hadesu – czyli miejsca, z którego Penelopa opowiada – znaki czasów nam współczesnych niespecjalnie ją interesują. Wystarczy, iż ma ona świadomość, że świat został odczarowany, bowiem bogowie „wedle wszelkich oznak, zasnęli” i dlatego małżonka Odysa może pokonać lęk i wyartykułować to, na co za życia w bardzo odległej przeszłości nigdy by „się nie odważyła”<sup>10</sup>. To jedno zdanie wiele mówi o warunkach, jakie muszą być spełnione, żeby apokryficzna – i nie tylko apokryficzna – krytyka pewnych form tegoż życia mogła się w ogóle dokonać. Świadczy też o samokrytycznej świadomości genologicznej – i nie tylko genologicznej – autorki powieści. Jak, bowiem, za Foucaultem (i innymi myślicielami) powiada Paul Veyne: „zamknięty w skończoności, w czasie, człowiek nie może myśleć byle czego, byle kiedy: każcie Rzymianom znieść niewolnictwo albo pomyśleć o równowadze międzynarodowej”<sup>11</sup>.

W Hadesie przebywa też złożony z dwunastu służek Penelopy chór komentujący akcję w skomponowanych na różne nuty już nie pieśniach, lecz piosenkach. Dopuszczając do głosu te postaci – najmniej ważne spośród nieważnych – Atwood z większą niż w przypadku Penelopy ostentacją, korzystając przy tym z nowoczesnych rekwizytów, wyposaża je w zmodernizowaną świadomość własnej sytuacji tak, jakby chciała przypomnieć czytelnikom o tym, jak długo służyć musieli czekać na prawo wstępu do literatury w roli podmiotów narracji. Jeśli zaś idzie o zaproponowaną przez Atwood rewizję mitu Odysusza, to bardziej przenikliwie, a często i zabawniej, dekonstruowali ów mit na długo przed powstaniem *Penelopiady* inni twórcy apokryfów Homerowego intertekstu. Dywersja w tej powieści nie jest skierowana jedynie przeciw skamielinom patriarchalnej tradycji. Tym, co się ostaje z powieści jest obok dość pomysłowej

<sup>10</sup> M. Atwood, *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2005, s. 33, 45.

<sup>11</sup> Paul Veyne, *Ostatni Foucault i jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, 326.



konstrukcji, przede wszystkim wpisany w nią impuls (kolejny) do namysłu nad naszymi sposobami czytania już nie mitu, ale arcydzieł literatury - takiego czytania, w którym na przykład koszmarna egzekucja jakichś bogu ducha winnych służek, dziwnie uchodzi uwadze.

Z analogiczną, pośrednią, choć może bardziej wyrafinowaną w swej naiwnej oczywistości tematyzacją zasady apokryfu mamy do czynienia w *Niebezpiecznym związku albo listach z Daal en Berg* (1976) Helli S. Haasse. Koncept organizujący strukturę tej epistolarno-eseistycznej kontynuacji *Les Liaisons dangereuses* polega na jawności miejsca, z którego jej autorka spogląda na postać uwiecznioną przez Laclos. Obsadziwszy siebie samą w roli korespondentki pani de Merteuil, Haasse usilnie stara się o zachowanie wszelkich pozorów „historyczności” markizy, która co prawda swoich listów nie datuje, ale wiadomo, iż pisze je - inaczej niż w pre-tekście - w czasie ściśle określonym; do Hagi przybyła bowiem około 1782 r. Usiłując przedłużyć literacki żywot protagonistki *Niebezpiecznych związków* autorka powieściowego apokryfu urealnia ją i jej czaso-przestrzenne otoczenie (z godną podziwu akrybią uzupełnia np. niektóre niedookreślone miejsca powieści Laclosa szczegółami tyczącymi topografii) wbrew nierealistycznej w gruncie rzeczy konwencji pierwowzoru. Mimo iż, jak zapewnia, nie chce markizy zmieniać, próbuje wyprowadzić ją z odczarowanego świata, w którym została przez swego twórcę mistrzowsko uwięziona. Podsuwa jej inne niż salonowy *libertinage* i *rouerie*, a dostępne w czasach, w których żyła, pomysły na realizację sformułowanej w osławionym 81 liście powieści Laclos idei pomśzczenia własnej płci lub raczej podpowiada, by zaniechała tej idei i wykorzystwała połączone siły własnego krytycznego rozumu i „nowej wrażliwości” dla mniej indywidualistycznego czy egoistycznego projektu emancypacyjnego. Pani de Merteuil pozostaje jednak głucha na te podszepty. Nie jest w stanie uwolnić się od zinterioryzowanych przez nią norm, wartości i uprzedzeń arystokratycznego *milieu*, które ją ukształtowało. Jej przekonanie, iż jest „swoim własnym dziełem” okazało się złudą samoświadomości. Czy na scenie pozostaje zatem tylko triumfujący Laclos? „Przy całej swej inteligencji markiza de Merteuil - pisze „Haasse” w swoim ostatnim liście do niej - jest jednostronna, a jednostronność oznacza śmierć za życia, pani!”<sup>12</sup>.

*Niebezpieczne związki* nie są jedyną „fikcją autentyku”, która zainspirowała apokryfopisarstwo. Z długiej listy robinsonad i antyrobinsonad

<sup>12</sup> H. S. Haasse, *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, przeł. A. Dehue-Oczko, Warszawa 2002, s. 131.

można wybrać takie teksty, w których respektowane są jego zasady. Za najciekawszą polemikę z wizją Defoe uważam pierwszą powieść Michela Tourniera, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>13</sup>. W *Une Theorie d'Autrui* – posłowniu do jej pierwszego wydania – Gilles Deleuze zauważył, że zgodnie z sugestią wpisaną w tytuł, Piętaszek to postać centralna tej powieści. Jest to słuszne o tyle, że w istocie punkt widzenia Robinsona (nie w sensie narracyjnym, a światopoglądowym, aksjologicznym) zostaje tu wyparty przez perspektywę, w jakiej postrzega świat Araukanin Piętaszek. Jednakże najważniejszym przedmiotem przedstawienia jest u Tourniera niezwykła przemiana, jakiej pod wpływem „dzikusów” doświadcza Robinson, rzeczywisty główny bohater apokryfu. Przemiana ostatecznie poświadczona decyzją pozostania na wyspie, podczas gdy olśniony cudem cywilizacji – wspaniałym żaglowcem, który przybił do jej brzegów – mistrz Piętaszek odpływa na jego pokładzie, w stronę rzeczywistości przez ucznia odrzuconej. Wypada zaznaczyć, że narzucająca się tu socjologiczna interpretacja tego wyboru wcale nie jest oczywista. Niepodobna też zamknąć całego symbolicznego, może nadmiernego, bogactwa powieści (od kart taroka po cztery żywioły) w tabeli prostych inwersji motywów zaczerpniętych z dzieła Defoe. Każda hasłowa i wydawałoby się doszczętnie zbanalizowana formuła, którą na koniec przywołam, wymaga szczegółowego komentarza (którego nie przywołam). I tak oto apologia zachodnioeuropejskiej cywilizacji ufundowanej na osiągnięciach nauki, technice i porządku zostaje przez Tourniera zastąpiona demonstrowaniem jej ułomności i niewystarczalności oraz otwarciem na kultury odmienne; misja ujarzmiania natury – nabożnym dla niej podziwem i szacunkiem; powierzchowna, rytualna, purytańska, zracjonalizowana a zatem i odczarowana, oparta na rachunku ekonomicznym religijność – idea prywatnego objawienia i ekstatycznym politeizmem; pełen samozadowolenia paternalistyczno-imperialny stosunek do dzikusów – idea bliźniaczego braterstwa; purytańska aseksualność – idea ekstatycznej (znowu!) seksualności realizującej się w rozmaitych niekonwencjonalnych formach; i wreszcie: w miejsce technologicznych, dotyczących sposobów przetrwania, problemów Robinsona wymyślonego przez Defoe, Tournier postawił problemy natury egzystencjalnej i psychologicznej. Jego Robinson był przede wszystkim udręczony swoją samotnością, to z nią najbardziej się zmagał.

<sup>13</sup> Zob. M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris 1967. Powody, dla których autor przeniósł akcję powieści nad Pacyfik, wyjaśnia M. Mrozowicki (*Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkice o prozie Michela Tourniera*, Gdańsk 2000, s. 31).

W *Piętaszku*, inaczej niż w pre-tekście, partie o charakterze diariuszowym - filozofujące, skupione w zasadzie na opisie frenetycznych wizji i auto-psycho-analizie - stanowią jedynie suplement opowieści prowadzonej z perspektywy wobec Robinsona zewnętrznej. Ironiczny dystans autora do ideologii pierwowzoru na ekstradiegetycznym poziomie narracji ujawnia się ze szczególną wyrazistością. Tak oto np. prze-pisuje Tournier znamiennej scenę przysięgi „wierności i wiekuistego poddaństwa”<sup>14</sup>, którą według Defoe Piętaszek składa swemu wybawcy samorzutnie: „[...] nagi czarny człowiek, sparaliżowany strachem, bił twarzą o ziemię i próbował postawić sobie na czole stopę brodatego białego człowieka, najeżonego bronią, odzianego w kożle skóry, z futrzaną czapką na głowie nafaszzerowanej trzema tysiącletnimi zachodniej cywilizacji”<sup>15</sup>.

Crusoe z powieści Defoe, dopóki starczyło mu inkaustu, bardzo dokładnie rejestrował swoje działania na bezludnej wyspie. Kruzo - jeden z nieprzeniknionych protagonistów powieści J. M. Coetzee’ego, w której tytule figuruje prawdziwe nazwisko twórcy prototypu tej literackiej postaci (zyskującego jako nie mniej ważny bohater utworu taki sam, jak ona, fikcyjny status) - podczas swego wieloletniego pobytu na wyspie nie prowadził żadnych zapisków. Nie prowadził nie tylko dlatego, że nie miał ani papieru, ani inkaustu, ale też dlatego, iż nie zależało mu na utrwaleniu prawdziwej historii rozbitka. Za konieczne uważa natomiast sporządzenie relacji z własnego doświadczenia samotności, obcości, lęku, ale też przede wszystkim dojmującej monotonii i nudy, Susan Barton, która los Kruzo i Piętaszka, uczynionego przez autora Foe niemową, dzieliła przez zaledwie rok. A ponieważ jest nieznaną sztuki pisarskiej kobietą, powierza swoją narrację (znacznie bardziej *nb.* wyrafinowaną stylistycznie i kompozycyjnie od tej, którą operował autor *Robinsona Crusoe*) tytułowemu Foe, zawodowo wszak zajmującemu się przekształcaniem cudzych chaotycznych opowieści w interesujące fabuły. Foe jednak - wyraźnie niezadowolony z faktu, iż Kruzo nie zdołał wydobyć z wraku zatopionego statku nie tylko inkaustu, ale też żadnych innych podstawowych narzędzi należących do cywilizacyjnej rekwizytorni, z prochem i muszkietami na czele - najpierw nie chce na wyspie rozbitka płci żeńskiej, potem usiłuje ubarwić jego opowieść o tym miejscu pojawieniem się piratów i kanibali oraz zmyślnym wątkiem romansu z Kruzo, na koniec zaś

<sup>14</sup> D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzo*, przeł. J. Birkenmajer, Warszawa 1974, s. 195.

<sup>15</sup> M. Tournier, *Piętaszek czyli otchłanie Pacyfiku*, przeł. M. i C. Gawrysiowie, Warszawa 1977, s. 106.

pragnie wpleść ją, jako epizod jedynie przydający dziełu oryginalności, w historię o matce szukającej zaginionej córki i córce podejmującej poszukiwanie matki w momencie, gdy ta zarzuca swoje działania, co byłoby zbawiennym zwrotem akcji. „Tym sposobem powstaje książka: utrata, potem poszukiwanie, później odnalezienie; początek, środek, wreszcie zakończenie”<sup>16</sup> – tak Foe tłumaczy Susan, domagającej się utrwalenia „prawdy” jedynie, swoje pisarskie plany, w których i ona mogłaby odegrać ważną rolę jako tej książki bohaterka. Powieści niezbędne są zatem, według niego, awanturnicze atrakcje i wyrazisty schemat konstrukcyjny. Podobnym przekonaniom hołdował realny pierwowzór pisarza powieściowego, koloryzując dzieje Alexandra Selcraiga czy Selkirka oraz próbując, zdaniem Coetzee’ego, „przykroić historię swojego żadnego przygód bohatera do biblijnego wzorca opowieści o nieposłuszeństwie, karze, skrusze i wybawieniu”<sup>17</sup> – oczywiście, w celu uczynienia tej historii bardziej zajmującą.

„Wyspie” opowiedzianej przez Susan, uzasadnia swoje wątpliwości Foe, „brak światła i cienia. Od początku do końca nazbyt jest niezmienna”. Ona zaś przekonuje, że ów niepokojący cień „to rzecz o uciętym Piętaszkowym języku” i domaga się, by „mocą sztuki” przywrócić czy oddać głos tej nieszczęsnej postaci <117>, traktowanej przez Kruzo Coetzee’go nie lepiej niż przez Crusoe. Nie wiadomo ostatecznie przez kogo okaleczony Piętaszek pozostałby w swej niemocie figurą aż nadto oczywistą, gdyby nie interesująco pokazany proces dojrzewania Susan do rezygnacji z roszczeń do przemawiania w jego imieniu i, gdyby nie fakt, iż większość miłośników powieści nie śledzi zapewne pism przedstawicieli akademickiej krytyki postkolonialnej.

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

<sup>16</sup> J. M. Coetzee, *Foe*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2007, s. 117. Lokalizacja kolejnego cytatu – w tekście głównym.

<sup>17</sup> J. M. Coetzee, *Daniel Defoe. „Robinson Crusoe”*, [w:] tegoż, *Dziwniejsze brzegi*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2008, s. 36.

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

Nieuchronne uprzedmiotowienie stowarzyszone z próbami reprezentacji pozbawionej własnego głosu inności, zasługi angielskiej powieści w krzewieniu projektu imperialnego oraz nowa, dotąd w tych rozważaniach nieobecna, kwestia konfliktu między zachodnim feminizmem a krytyką postkolonialną, to problemy wyłonione w interpretacjach *Szerokiego morza Sargassowego* Jean Rhys – powieści o przejrzystym apokryficznym przesłaniu, tak jednak skonstruowanej, że sygnały umożliwiające rozpoznanie tożsamości jej głównej bohaterki, a zatem odniesienie do tekstu źródłowego, ujawnione zostają stosunkowo późno. Tą bohaterką jest „wariatka na strychu”, heroina gotyckiego wątku *Dziwnych losów Jane Eyre*, czyli żona Edwarda Fairfaksa Rochestera, Berta Mason: przerażająca, „zbydlęcona”, obłąkana Kreolka<sup>18</sup>. W ten sposób – jako odstręczające tajemniczością i obcością pęknięcie w porządnej, spójnej, respektującej chronologię, posuwającej się systematycznie wzdłuż zdarzeń, choć prowadzonej z odległego dystansu czasowego, pełnej silnych emocji, ale niezwykle klarownej opowieści Jane – ukazuje ją Charlotte Brontë. Funkcją tej opowieści jest stawanie się i samopoznanie kobiecego podmiotu, prezentacja procesu dojrzewania do niezwyklej w patriarchalnym świecie myślowej i bytowej niezależności, osiągniętej dzięki takim przymiotom, jak inteligencja, łaknienie wiedzy, energia, pilność, dzielność i wytrwałość<sup>19</sup>. Narracja w powieści Rhys natomiast, powierzona przede wszystkim Bercie, ale też młodemu Rochesterowi<sup>20</sup> – nieciągła, pełna luk, niedopowiedzeń i inwersji czasowych, jak oni sami neurotyczna – indeksalnie wskazuje na zawodność tego medium porządkowania włas-

<sup>18</sup> Tę właśnie postać, S. Gilbert i S. Gubar przywołały w tytule swojej głośnej książki, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination* (London 1979) i uczyniły figurą buntu ówczesnego kobiecego pisarstwa, zagłuszanego przez dominujące narracje mężczyzn.

<sup>19</sup> Znacząca zmiana statusu społecznego, która dokonała się dzięki cudownemu odnalezieniu szlachetnie urodzonej rodziny i okazałemu spadkowi byłaby, w ramach takiej interpretacji, jedynie nieoczekiwaną nagrodą za samodzielne wysiłki Jane, a nie jednym z środków realizacji tego indywidualistycznego projektu.

<sup>20</sup> Krótki fragment relacjonujący wypowiedź Grace Poole, opiekunki Berty w Thornfield Hall pełni funkcję prologu do *Części trzeciej powieści*, informującego pośrednio o przeniesieniu jej akcji z Karaibów do Anglii.

nych doświadczeń i osvajania rzeczywistości w sytuacji, gdy posługuje się nim podmiot słaby, zraniony, niepewny własnej roli, tożsamości kulturowej i celów a owa rzeczywistość zmienia się tak radykalnie, że można jedynie rejestrować symptomy jej postępującego rozpadu. Ta uwaga dotyczy zwłaszcza Berty, niezdolnej do wypracowania sobie takiej autonomii, jaką zdołała osiągnąć Jane, choć w ich losach, mimo całkiem odmiennych warunków, w jakich dorastały – kontrast między karaibskim „barbarzyństwem” a angielskim porządkiem wyeksponowany został w *Szerokim morzu Sargassowym* nader dobitnie – dostrzec można pewne znamiona chwiejnej symetrii.

Jeżeli Berta jest w ogóle wspominana w interpretacjach powieści Brontë, to jedynie jako cień Jane: figura ciemnej strony jej natury, okiełznanego buntu, stłumionej seksualności. Na związek triumfu odniesionego przez tę bohaterkę (małżeństwo z Rochesterem uznać można za jego upragnione zwieńczenie) z koniecznością odsunięcia, uciszenia, fizycznego unicestwienia szalonej żony ukochanego, pierwsza bodaj zwróciła uwagę Gayatri Spivak. I chociaż ta żona jest białą potomkinią europejskich kolonizatorów Karaibów to, zdaniem badaczki, stan zdziczenia czy zezwierzęcenia, w który popadła na skutek obłądki i zgubnych wpływów „jeszcze-nie-ludzkiego” świata, w którym wyrosła, pozwala na uznanie jej za reprezentację zamieszkujących ów świat innych, charakterystyczną dla, zasymilowanego przez Brontë, imperialno-kolonialnego dyskursu Zachodu. Ergo: kobiety Zachodu, również podziwiane przez feministki Zachodu bohaterki literackie, realizowały swoje indywidualistyczne projekty emancypacyjne kosztem niemych kobiet „Trzeciego świata”. Nie w pełni wykorzystaną szansę dopuszczenia ich do głosu – rezygnacji z przywileju osvajającej je reprezentacji – dostrzegła Spivak właśnie w powieści Jean Rhys<sup>21</sup>. Problem polega jednak na tym, że w powieści tej niepodważalne człowieczeństwo, „własny”, a więc niemożliwy do wtłoczenia w ramy postnowoczesnej politycznej poprawności, choć ponad wszelką wątpliwość ludzki głos miała odzyskać i odzyskała Berta czy raczej Antoinette, bo takie jest jej prawdziwe imię, a nie wszyscy inni „wykluczeni z dyskursu”. To jej droga do szaleństwa jest w *Szerokim morzu Sargassowym* głównym przedmiotem przedstawienia. Nadzwyczaj trudne, złożone relacje z byłymi niewolnikami (przywołane w utworze sceny rozgrywają się na Jamajce, parę lat po zniesieniu niewolnictwa w koloniach brytyjskich) – pełne wrogości, zwłaszcza ze strony tych ludzi i niejasnej ambi-

<sup>21</sup> Zob. G. C. Spivak, *Three Women's Texts and Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry” 1985 (vol. 12), nr 1, s. 244, 246-254.

walencji w uczuciach, jakie żywi dla nich Antoinette – odgrywają oczywiście w jej opowieści bardzo ważną rolę. I chociaż od przyswojonych przez narratorkę kolonialnych stereotypów aż roi się w budowanych przez nią obrazach przedstawicieli innej rasy i kultury (tak, jak w opowieści Jane roi się od stereotypów klasowo-kastowych), na pewno nie poddają się one bez reszty stereotypizacji nowej – postkolonialnej – przedłożonej w analizie Spivak. Rhys bowiem pośrednio tematyzuje problem, którego dziewiętnastowieczne autorki nie były świadome. Ponadto: jako postać złożona z doszczętnie wyeksploatowanych literackich klisz jawić się może np. Christophine, czarna piastunka Antoinette, niezmiennie trwająca przy swoich „właścicielach” bez względu na okoliczności, ale nie sposób zapomnieć, że to ona właśnie jest w świecie przedstawionym przez Rhys jedyną bodaj osobą prawdziwie wolną i to ona podpowiada swojej nieszczęsnej podopiecznej realną drogę wyzwolenia spod patriarchalnej opresji. Antoinette jednak ten plan, na swoją zgubę, odrzuca.

\*\*\*

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

**ABSTRACT****The Diversive Potential of Apocrypha**

Fundamental to the construction of any apocryphal text is its reference to a canon, which could be but is not always biblical. Thus by definition, apocryphal intertextual mediatization relies on the explicit communication of a world view from the perspective of some other, canonical text, as well as the confrontation of its mediums and manners. The authors of some literary apocrypha indict the canon, discrediting it or calling it into question, while others confirm the canon. Yet, in viewing the apocrypha as a complement or a supplement, as the annotation of an established point of view, as a follow-up or a pre-history of the canonical prototype, we can see our convictions about the canon's external attractiveness and semantic productivity but also its incompleteness and insufficiency. Thus each apocryphal text - at least those that remain related to specific texts - has a critical diversive potential. In this article, I present the results of the apocryphal "hermeneutics of suspicion" arising from a belief in the inevitably flawed nature of any canon, based as it is on an exclusion, a concealment or a marginalization of somebody or something. I have in mind the relatively stable literary canon of Western culture, represented here by literary works like *The Iliad*, *The Tragedy of Hamlet*, *Les Liaisons dangereuses*, *Robinson Crusoe*, and *Jane Eyre*, and also its apocryphal problematization by Margaret Atwood, John Updike, Hella S. Haasse, Michel Tournier, John Maxwell Coetzee and Jean Rhys.