

Magdalena Górecka

Oh, quelle histoire! : mistyfikador jako postmodernistyczny paradygmat twórcy

Acta Humana nr 3, 37-47

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mgr Magdalena Górecka

UMCS Lublin

***Oh, quelle histoire!* – mistyfikator jako postmodernistyczny paradygmat twórcy**

Oto więc forma dająca się wypełnić treścią według uznania, dla każdego jego spisek.

Umberto Eco, *Cmentarz w Pradze*

W trakcie lektury wielokrotnie miała ochotę krzyknąć, że to brednie szaleńca, ale – zaintrygowana – nie przestawała czytać.

Tomasz Mirkowicz, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu*

Mystyfikacje historyczne i literackie mają długą tradycję: począwszy od średniowiecznych apokryfów, przez słynne *Pieśni Osjana*, XVIII-wieczne fałszowane kroniki¹ i „znalezione” rękopisy, fabrykowane listy znanych postaci historycznych², a skończywszy na współczesnych recenzjach nieistniejących książek³ czy quasi-autobiografiach wzbogaconych powieściową kreacją⁴. Intencje autorów bywają różnorodne, bądź czysto artystyczne (gra, zabawa literacka, prowokacja intelektualna), bądź pozaartystyczne (zysk, kompromitacja przeciwnika, przekłamanie w służbie wyznawanej ideologii itp.). W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z pewnym rodzajem „oszustwa”: dezorientacją odbiorców odnośnie

¹ Np. *Kronika polska przez Prokosza w wieku X napisana z dodatkiem z Kroniki Kagnimira, pisanej w w. XI i przypisami krytycznymi komentatora z w. XVIII* autorstwa Hipolita Kownackiego (1825), za: H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8(91), wydanie internetowe: <http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=3181>.

² Np. fragmenty listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej, sfabrykowane przez Paulinę Czernicką lub *Nieznany list Juliusza Słowackiego* ogłoszony w 1933 roku przez Krystynę Grzybowską, za: Ibidem.

³ W 1980 roku Stanisław Lem opublikował w „Odrze” recenzję nieistniejącej książki nieistniejącego uczonego niemieckiego Horsta Aspernicusa, za: Ibidem.

⁴ Np. *Przyczynek do biografii Jana Kotta*, „Iżę-dzienniki” Tadeusza Konwickiego, za: Ibidem.

miejsca i czasu powstania tekstu, typu dyskursywnego (faktograficznego/fikcyjnego) oraz tożsamości autora⁵.

Mistyfikacja zyskuje szczególny status w dobie postmodernizmu. Nie tylko jako forma artystycznego oszustwa, wyszukanej gry literackiej, ale także jako idea, konstrukt odzwierciedlający specyficznie ponowoczesne podejście do historii. Najnowsze nurty w historiografii i teorii historii (konstruktywizm, tekstualizm, dekonstrukcja, narratywizm, nowy historyzm) sprowadzają się, mówiąc w dużym uproszczeniu, do krytyki klasycznej koncepcji prawdy, obiektywności wiedzy historycznej i transparentnej idei źródła⁶. Dla przykładu: Hayden White i Franklin Ankersmit zrównują historiografię z literaturą i fikcją (gdyż poprzez proces narratywizacji dokonuje się przekształcanie wydarzeń w fakty – konstrukty wyposażone w znaczenie, mające atrybuty literackie), Michel Foucault stawia znak równości między wiedzą i władzą, pokazując ideologiczne zdeterminowanie dyskursów historycznych⁷, Keith Jenkins każe traktować wiedzę o przeszłości „jako jeszcze jedno spośród wielu imaginariów”⁸. Deprecjonowanie tradycyjnej historiografii i kontestowanie autorytetu archiwum sprawia, że oficjalna wersja historii zostaje podważona, poddana w wątpliwość, podczas gdy emancypują się wszelkie inne narracje, a wszystkie dyskursy zdają się być równoprawne. Procesy pluralizacji, demokratyzacji i dekolonizacji historii (wszelkie dyskursy krytyczne: postkolonializm, dyskurs postzależnościowy, *gender studies*, feminizm, *queer studies*, studia etniczne itp.) oddają głos grupom dotąd marginalizowanym lub wykluczonym, dekonstruując oficjalną wizję dziejów (tj. historię zwycięzców, białego człowieka, mężczyzny itd.).

Analogiczne przewartościowania zachodzą w literaturze. Tradycyjna powieść historyczna wypracowana w XIX wieku utrzymywała równowagę między faktami i fikcją, fikcyjna akcja narzucała historycznemu tematowi ramy kompozycyjne, tworząc przebieg zdarzeń luźno powiązanych z faktami, a pisarz przyjmował autorkalną perspektywę wiarygodnego historyka⁹. W powieści postmodernistycznej fakty historyczne zostają zrównane z fikcją (także antyrealistyczną) w obrębie swobodnej fabulacji, zaś autorytet pisarza jako organizatora całości dzieła i dysponenta sensów zostaje podważony. Utwór nasycony intertekstualnymi odniesieniami, konstruowany na zasadzie kolażu, palimpsestu, wyposażony w parateksty, „zwalnia” autora z odpowiedzialności:

⁵ Ibidem.

⁶ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 14.

⁷ Ibidem, s. 257.

⁸ K. Jenkins, *Życ w czasie, lecz poza historią, żyć w moralności, lecz poza etyką*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 254.

⁹ Zob. *Powieść historyczna dawniej i dziś*, Kraków 2007.

Oni mieli mówić za mnie, a ja byłem wolny od podejrzeń. Wolny od podejrzeń, ale nie od ech intertekstualnych. Odkryłem więc na nowo to, co pisarze zawsze wiedzieli [...]: książki mówią zawsze o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą. [...] Dlatego też moja historia musiała zacząć się od odnalezienia manuskryptu, a nawet ona sama miała być cytatem (oczywiście)¹⁰.

Kontestowanie tradycyjnej historiografii i powieści historycznej znajduje odzwierciedlenie w metafikcyjnym charakterze i parodystycznej samoświadomości utworu. Zapis historii, proces narratywizacji oraz związane z nim przekształcenia i manipulacje zostają poddane tematykacji, „szwy” powieści zostają ujawnione. Kategoria mistyfikacji stanowi zatem w jakiejś mierze chwyt paradygmatyczny dla postmodernistycznej powieści historycznej, okazuje się jej najtrafniejszą metaforą. Nie bez powodu w powieści Italo Calvino pojawia się stwierdzenie: „[...] wartość literatury polega na możliwości mistyfikacji i w mistyfikacji właśnie tkwi prawda literatury. Falsyfikat zatem jako mistyfikacja mistyfikacji równa się prawdzie do drugiej potęgi”¹¹.

Brian McHale, rekonstruując paradygmat klasycznej powieści historycznej, zwraca uwagę na jej trzy podstawowe zasady: 1) wykorzystanie „ciemnych miejsc” historii, uzupełnianie oficjalnej wersji dziejów o elementy pominięte – np. konstruowanie charakterów znanych postaci, wymyślanie dialogów itp. (zawsze jednak w granicach prawdopodobieństwa); 2) unikanie anachronizmów; 3) konstruowanie fikcyjnego świata na podstawie zasad logicznych i właściwości fizycznych świata realnego (powieść historyczna musi być powieścią realistyczną)¹². W opozycji do tego paradygmatu rysują się strategie powieści postmodernistycznej: 1) historia apokryficzna (*apocryphal history*); 2) twórczy anachronizm (*creative anachronism*); 3) historyczna fantazja/fantastyka (*historical fantasy*)¹³. Interesować nas będzie przede wszystkim pierwsza z nich. Pojęcie historii apokryficznej już na poziomie semantycznym sytuuje się w tym samym polu, co mistyfikacja czy falsyfikat. Podobnie jak one implikuje iluzję autentyczności, umiejętnie połączenie faktów i zmyślenia, konstruowanie wersji zdarzeń poza oficjalną i powszechnie akceptowaną wersją historii. Jak pisze McHale, historia apokryficzna¹⁴ może występować w dwóch wariantach: jako uzupełnienie historii o elementy, które zaginęły, zostały pominięte itp., albo całkowite zastąpienie oficjalnej wersji histo-

¹⁰ U. Eco, *Dopiski n a marginesie „Imienia róży”*, [w:] Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanski, Warszawa 1987, s. 599.

¹¹ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989, s. 198.

¹² B. McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge: London 2001, s. 86–88. Wszystkie cytaty z niniejszej książki w tłumaczeniu własnym.

¹³ Ibidem, s. 90.

¹⁴ McHale jako najbardziej wyraziste przykłady historii apokryficznej podaje np. *Tęczę grawitacji* Thomasa Pynchona, *LETTERS* i *Bakunowy faktor* Johna Bartha, *The Public Burning* Roberta Coovera oraz *Terra nostra* Carlosa Fuentes.

rii. W pierwszym przypadku powieść postmodernistyczna wykorzystuje „ciemne miejsca” (*dark areas*), luki historii, pozornie zachowując normy klasycznej powieści historycznej, ale tak naprawdę je parodiując. W drugim w sposób spektakularny pogwałca ograniczenia „ciemnych miejsc”. W obu przypadkach efektem jest zastąpienie oficjalnie akceptowanej wersji tego, co się zdarzyło, przez inny, często radykalnie odmienny, wariant rzeczywistości. Napięcie pomiędzy dwiema wersjami powoduje ontologiczną migotliwość między światami: w jednym momencie oficjalna wersja zdaje się być przyćmiewana przez wersję apokryficzną, w następnym momencie to historia apokryficzna zdaje się być mirażem, a wersja oficjalna solidna, nie do obalenia¹⁵. Pewną odmianą historii apokryficznej jest tzw. *secret story*, polegająca na sugerowaniu, iż za oficjalną historią polityczną czy kulturową kryją się zmagania sekretnych społeczeństw czy grup (np. *Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona, gdzie II wojna światowa ukazana jest jako rozgrywka między wielkimi korporacjami i kartelami, między samymi technologiami lub siłami nie z tego świata)¹⁶.

Na tym etapie rozważań należy zauważyć, iż mamy do czynienia z pewnym przesunięciem kategoryalnym: pojęcia mistyfikacji i apokryfu – mające charakter historycznoliteracki, w odniesieniu do powieści postmodernistycznej stają się kategoriami estetycznymi. Zjawisko znane z historii literatury jest bowiem tematyzowane i wykorzystane w sposób instrumentalny – jako strategia formalna, koncept fabularny czy kompozycyjny utworu.

Przyjrzyjmy się zatem dwóm powieściom, które uznałam za reprezentatywne dla omawianego zagadnienia. *Cmentarz w Pradze* Umberta Eco¹⁷ oraz *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* Tomasza Mirkowicza¹⁸ to utwory, w których centralnym problemem jest proces tworzenia opowieści/historii. Kluczowa jest tu kategoria mistyfikacji oraz ujęcie zapisu dziejów jako nawarstwiającego się palimpsestu, implikującego napięcie między oryginałem i falsyfikatem, faktem i kreacją. Relatywizacja prawdy historycznej następuje przez tematyzację czynności wykonywanych na tekście (Eco) oraz równouprawnienie przekazów o stopniowalnej wiarygodności, tj. dokumentów historycznych, pamiątek, utworów literackich, mitów, legend, baśni itp. (Mirkowicz). W obu przypadkach zaznacza się typowo postmodernistyczny rys – metatekstowa ironia, ontologiczne wahanie, intertekstualny impuls oraz gra z czytelnikiem. Przy czym w *Cmentarzu...* mamy do czynienia z realizacją bardziej eksplicytną – motyw fabularny został tak wybrany, że pełni jednocześnie rolę metadyskursu, natomiast w *Pielgrzymce...* jedynym wykładnikiem odautorskiej ironii i formą deziluzji jest szalona, parano-

¹⁵ Ibidem, s. 90.

¹⁶ Ibidem, s. 91.

¹⁷ U. Eco, *Cmentarz w Pradze*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2011.

¹⁸ T. Mirkowicz, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu*, Warszawa 2003.

iczna i pynchonowska z ducha historia, nasycona czarnym humorem i rozpadająca się w końcu bez wyjaśnienia. Zarówno u Eco, jak i u Mirkowicza żywioł zdarzeń i opowieści oraz bogactwo intertekstualnych odniesień stanowią dla czytelnika nie lada wyzwanie. Punktem wyjścia intelektualnej prowokacji są „ujawniane” przez powieść „nieznane fakty”, ciekawostki, tajemnice historii.

Akcja powieści *Cmentarz w Pradze* rozgrywa się w XIX wieku i przedstawiona jest przez pryzmat dziennika głównego bohatera Simoniniego oraz równoległe prowadzonych zapisków księdza Dalla Piccola, będącego – jak się później okazuje – alter ego protagonisty. Simone Simonini jest postacią fikcyjną, choć, jak sugeruje autor, jego działania mają wielu istniejących sprawców¹⁹. Bohater ma zatem stanowić kontaminację autentycznych, choć anonimowych postaci – niewidocznych aktorów dziejowego teatru. Umberto Eco wykorzystuje „ciemne miejsca” historii, nie ingerując przy tym w jej zasadniczy bieg. Co więcej, odwraca proporcje tradycyjnej powieści historycznej: zamiast pewnego zespołu fikcyjnych postaci rzuconych na tło dziejów mamy jednego fikcyjnego bohatera pośród mnóstwa postaci autentycznych występujących na pierwszym planie²⁰. Choć jest to zabieg ryzykowny, autor nie ma problemu z utrzymaniem wiarygodności – opisy wszystkich ważniejszych wydarzeń mają pokrycie w faktach, zaś Simonini wchodzi w relacje z historycznymi postaciami w sposób dyskretny, zwykle posługując się pseudonimem i przebraniem, często przy pomocy pośredników, przez co wymyka się zapisowi na kartach historii.

Apokryficzna biografia bohatera zostaje wpleciona w wielką historię. Będąc na usługach tajnych służb piemonckich, podejmuje misję sabotowania działań Garibaldi, podróżuje z Aleksandrem Dumasem, zleca wysadzenie statku „Herkules” z Ippolito Nievo na pokładzie. Następnie na zlecenie francuskiej Dyrekcji Bezpieczeństwa szpieguje Maurice’a Joly’ego oraz w czasie Komuny Paryskiej organizuje zasadzkę na rzekomych karbonariuszy. Ponadto staje się inicjatorem wielkiej mistyfikacji Leo Taxila i Diany Vaughan, bierze udział w czarnej mszy księdza Boullana oraz fabrykuje dokument będący przyczyną słynnej afery Dreyfusa. Wizja historii wyłaniająca się z powieści to dzieje intryg i spisków, tajemniczych zbrodni, zmistyfikowanych skandali i prowokacji. W zawilości zdarzeń ciężko się nieraz rozeznaczyć: bohaterowie co chwilę zmieniają front, o historycznych zwrotach decydują drobne fakty, o losach narodów przesądza jeden dokument itd. Jediną osobą, która ma szansę przetrwać całe to szaleństwo, jest Simonini – fałszerz i szpieg, człowiek swoich czasów, a przy tym idealny bohater *secret story*.

¹⁹ „[...] w jakiś sposób istniał naprawdę również Simone Simonini, chociaż jest wynikiem kolażu, a zatem przypisane mu zostały rzeczy, których w istocie dokonali inni. Powiedzmy sobie szczerze: Simonini jeszcze obraca się wśród nas.” (s. 491)

²⁰ „Wszystkie inne postaci [...] istniały w rzeczywistości; robiły też i mówiły rzeczy, które robią i mówią w niniejszej powieści.” (s. 491)

Jak wcześniej wspomniałam, centralnym motywem utworu jest proces tworzenia opowieści. Dziełem życia Simoniniego jest opis sceny tajnego zgromadzenia na praskim cmentarzu. W pierwszej wersji dokumentu spiskowcami są jezuiti (bohater nienawidzi jezuitów, masonów i Żydów – swoją niechęć pożytkuje zależnie od aktualnych potrzeb), później przemianowani na Żydów planujących podbój świata. Ostateczna postać tekstu, którą Simonini cyzeluje i poprawia przez lata, wchodzi w skład osławionych *Protokołów Mędrców Syjonu*, czego nie trzeba się domyślać, gdyż autor przekazuje tę informację już poza fabułą utworu, w specjalnie przygotowanej tabeli – kalendarium wydarzeń 1905–1939. Tym samym silniejsza jest sugestia, że XX-wieczny antysemityzm i holocaust, mają swoją genezę w XIX-wiecznych teoriach spiskowych, generowanych przez głównego bohatera powieści. Opis kolejnych czynności wykonywanych na tekście przez Simoniniego ma być przykładem tego, jak tworzy się historię. Tematyzując proces twórczy bohatera, Eco kładzie nacisk na palimpsestowość dokumentu. *Protokoły Mędrców Syjonu* są mieszaniną faktów, zasłyszanych w dzieciństwie opowieści, legend i narracji literackich. Autor co chwilę poprawia je, uzupełnia, narzuca znaczenie w zależności od aktualnej potrzeby. W rzeczywistości tekst jest kontaminacją kilku utworów: *Ludzkich tajemnic* Eugeniusza Sue, *Rozmów w piekle między Machiavellim i Monteskiuszem* Maurice’a Joly’ego, *Biarritz* Hermanna Goedsche (pod pseud. Sir John Radcliffe) oraz fragmentu powieści *Józef Balsamo* Aleksandra Dumasa, a za autora ostatecznej wersji uważa się Matwieja Gołowińskiego, który spisał *Protokoły...* na zlecenie rosyjskiej Ochrony w celu zdyskredytowania społeczności żydowskiej. Wszystkie te wątki występują oczywiście w powieści Eco, jednak rola wymienionych autorów zostaje umniejszona na rzecz wkładu samego Simoniniego. To on jest łącznikiem między poszczególnymi wersjami i ma największy wpływ na ostateczny kształt dokumentu.

Istotą strategii Umberta Eco jest to, że fikcja literacka pełni funkcję jedynie subtelnego spoiwa pomiędzy faktami historycznymi. Autor, łącząc autentyczne wydarzenia w zaplanowany przez siebie schemat, pokazuje jak łatwo można manipulować zapisem historii. Na poziomie fabularnym to samo czyni bohater – lawirując między konkurującymi ideologiami i wykorzystując aktualne nastroje społeczne, tworzy sugestywne opowieści:

Wiedziałem dobrze, że wiele osób obawia się spisku jakiegoś ukrytego wroga: dziadek – Żydów, jezuiti – masonów, mój ojciec garybaldczyk – jezuitów, królowie z połowy Europy – karbonariuszy, moi towarzysze spod znaku Mazziniego – króla podżeganego przez księży, policja z połowy świata – iluminatów bawarskich, i tak dalej, kto wie, ilu jeszcze jest na ziemi ludzi, którzy sądzą, że zagraża im jakaś konspiracja. Oto więc forma dająca się wypełnić treścią według uznania, dla każdego jego spiszek²¹.

²¹ U. Eco, op. cit., s. 97–98.

Spiskowa teoria dziejów odwołuje się do tkwiącego w człowieku mitu obiektywizmu, tj. tęsknoty do uporządkowanego i jednoznacznego świata, potrzeby sprowadzenia mnogości doświadczenia do wspólnego mianownika²². Pisz o tym Eco w *Dziele otwartym*:

Jest oczywiste, że życie przypomina de facto bardziej Ulissego niż Trzech Muszkieterów; pomimo to każdy z nas jest bardziej skłonny myśleć o życiu w kategoriach Trzech Muszkieterów niż w kategoriach Ulissego, lub raczej może wspominać życie i oceniać je, jedynie myśląc o nim w kategoriach dobrze skonstruowanej powieści²³.

Simonini ma świadomość, że podstawowym warunkiem powodzenia mistyfikacji jest odwołanie się do wiedzy i intertekstowych kompetencji odbiorcy:

Ta okoliczność zasugerowała mi, że aby w jakiś sposób sprzedać wykrycie spisku, nie musiałem dostarczać nabywcy niczego oryginalnego, lecz tylko i przede wszystkim to, o czym już wiedział lub czego mógł łatwo się dowiedzieć inną drogą. Ludzie wierzą jedynie w to, co już wiedzą, i na tym polega piękno Uniwersalnej Formuły Spisku²⁴.

Można to znów porównać z koncepcją teoretyczną Eco, zawartą w *Lector in fabula*:

Żaden tekst nie jest odbierany niezależnie od doświadczenia, jakie ma czytelnik w obcowaniu z innymi tekstami. Kompetencja intertekstowa stanowi specjalny przypadek nadkodowania i ustala ona swe własne scenariusze²⁵.

Uwidacznia się tu pewna paralela założeń pisarskich autora i strategii twórczych bohatera, można by rzec – gra między dwoma „falszerczami”. W postaci Simoniniego odnajdujemy postmodernistyczny paradygmat pisarza – mistyfikatora i fikcyjtwórcy. Dopisek do powieści, noszący tytuł *Bezużyteczne uściślenia erudycyjne*, jest bardzo wymowny – autor dystansuje się wobec potencjalnych rozstrzygnięć natury: prawda/fałsz, autentyzm/fikcja. Nie jest istotne czy przedstawione w utworze informacje na temat Żydów i genezy Ostatecznego Rozwiązania są wiarygodne. Najistotniejszy jest problem tworzenia historii i na to pada w powieści główny akcent.

Podczas gdy w powieści Eco mieliśmy do czynienia z chwytem znalezionej rękopisu (tak można traktować dziennik Simoniniego), u Mirkowicza podstawowym konceptem jest konstrukcja szkatułkowa, wewnątrz której realizuje się żywioł opowieści. Tym razem historia nie zostaje cofnięta do stanu niegotowości, lecz jej

²² P. Witek, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2.

²³ U. Eco, *Dziele otwarte*, Warszawa 1973, s. 214.

²⁴ Idem, *Cmentarz...*, op. cit., s. 98.

²⁵ Idem, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Sawa, Warszawa 1994, s. 118.

tajemnice odkrywamy ze współczesnej perspektywy. Pierwszy poziom narracji stanowi terażniejsza sytuacja, w której główna bohaterka Alicja Sieciech postanawia opowiedzieć córce historię ze swojej młodości. Alicja, wówczas studentka anglistyki, otrzymuje tajemniczą wiadomość od stryja, który zobowiązuje ją do odwiedzenia Egiptu, jak twierdzi starzec, prawdziwej ojczyzny rodu Sieciechów. Będąc w kraju faraonów, bohaterka słyszy kilkanaście niezwykłych opowieści, które na bieżąco konfrontuje z treścią listu stryja oraz otrzymaną w międzyczasie broszurą na temat masonerii. Czytelnik w trakcie lektury może (lecz nie musi) poznać treść obu dokumentów. Są one przedstawione na końcu, poza ramą fabuły, dołączone do powieści jako *Aneks*. Odbiorca ma do dyspozycji przypis, który odsyła go na stosowną stronę, ale równie dobrze może go zignorować i przeczytać oba teksty po skończonej lekturze powieści. Wówczas osiągnięty zostaje większy poziom zaskoczenia – informacje z *Listu Teodora* i *Broszury* oświetlają pewne wątki powieści, stanowią brakujące elementy układanki. Taka konstrukcja książki tworzy iluzję autentyczności: dołączone teksty funkcjonują na zasadzie paratekstów, dokumentów uwiarygodniających treść utworu.

Powieść cechuje bogactwo intertekstualnych odniesień. Dwa podstawowe protokesty to *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla oraz *Rękopis znaleziony w Sargossie* Jana Potockiego. Odwołania zauważalne są zarówno w sferze fabularnej (przygody Alicji Sieciech w Egipcie – przygody Alicji w Krainie Czarów), jak i kompozycyjnej (struktura szkatułkowa, kolejne opowieści bohaterów jak u Potockiego), jednak kluczowe są wzmianki o samych autorach i ich związkach z Egiptem. Bohaterka dowiaduje się, iż *Alicja w Krainie Czarów* wzorowana jest na egipskiej Księdze Umarłych (przygody Alicji to zakamuflowany opis drogi dusz przez zaświaty na sąd Ozyrysa, a magiczne postacie z książki mają swe odpowiedniki w egipskich bogach), zaś fabuła *Rękopisu znalezionego w Saragossie* stanowi w istocie opis masońskich inicjacji łączonych z kultem Izdydy. W *Broszurze* pojawia się informacja, iż Potocki był masonem i najprawdopodobniej został zmuszony do samobójstwa po ujawnieniu tajemnic organizacji. Ponadto, według *Listu Teodora*, autor *Rękopisu...* jest przodkiem Alicji (został uwieczniony w powieści Niemcewicza *Dwaj panowie Sieciechowie*). Te i inne przykłady intertekstualności pokazują działanie mechanizmu mistyfikacji, polegającej na podkreślaniu miejsc wspólnych różnych tekstów kultury i suponowaniu związków między różnymi, odległymi od siebie faktami.

Z listu stryja Alicji wyłania się apokryficzna historia Polski. Według Teodora jest ona nierozzerwalnie związana z Egiptem i rodem Sieciechów, którego przedstawiciele raz na tysiąc pięćdziesiąt lat ratują państwo polskie przed zagładą. Około roku 450 p.n.e. egipski przodek Sieciechów Sunu pomaga Słowianom w pozbyciu się plagi węży (zjawisko to poświadcza Herodot w *Dziejach*; dowodem ma być również pozostawiony przez Łużyczan gród w Biskupinie). W VII wieku n.e. spo-

sobem na plagę myszy (czasy Popielidów) staje się sprowadzenie kotów z Egiptu. Natomiast w roku 1655 Abadiusz Mojżesz Sieciech zapobiega realizacji traktatu w Radnot, nakłaniając króla Danii do ataku na Szwecję. Teodor przekonuje także o wpływie kulturowym Egiptu na Polskę: godło państwowe – orzeł Ptolemeusz; flaga biało-czerwona – barwy Górnego i Dolnego Egiptu; baśń o szklanej górze i księżniczce, córce Słońca, przemieniającej się w kotkę – koty czczone przez Egipcjan, związane z kultem Słońca.

Z kolei *Broszura: Cała prawda o knowaniach światowej masonerii* stanowi wzorcową realizację spiskowej teorii dziejów, konstruowaną na wzór schematu intrygi kryminalnej, detektywistycznej, z wyraźnie określonym „sprawcą” (u Eco – Żydzi, u Mirkowicza – masoneria). W wizji „autora” masoni są potężną i niebezpieczną grupą o znaczącym wpływie na światową politykę od czasów najdawniejszych po współczesność (np. inspirowanie wypraw krzyżowych, wojen Polski z Turcją, Wielkiej Rewolucji Francuskiej, podboju Egiptu przez Napoleona). Mają na sumieniu wiele zbrodni (choćby zabójstwo Kennedy’ego) i praktykują tajemne pogańskie rytuały (kult Izdy, czczenie gadającej głowy). Masoneria jako tajne „społeczeństwo” w niewidzialny sposób rządzące światem stanowi konstytutywny element *secret story*. Dowodem masońskich wpływów w Polsce ma być m.in. popularność wizerunków Salome z głową Jana Chrzciciela, mających stanowić odpowiednik Izdy – ladacznicy i obciętej głowy Ozyrysa. Jak twierdzi „autor”, współcześnie kult Izdy przekształcił się w kult pieniądza i hollywoodzkich aktorek. Tekst *Broszury* jest pełen dat, nazwisk, szczegółów historycznych, a nawet zdjęć i rycin. Jednak wartość faktograficzną niweluje paranoiczny ton narracji oraz wyraźne ideologiczne nadkodowanie (autor występuje z pozycji gorliwego chrześcijanina i „prawego Polaka”). W obu tekstach z *Aneksu*, jak również we właściwej fabule powieści podkreślone zostaje przekonanie o możliwości „czytania” świata niczym tekstu pełnego znaków. Wiedza o przeszłości jest zakodowana, zaszyfrowana w kulturowych symbolach. Aby mieć do niej dostęp, potrzeba odpowiedniego klucza. I właśnie ów klucz deszyfracji jest elementem, który najłatwiej można zmanipulować, sfabrykować – umiejętnie dostosować do danych faktów, aby następnie uczynić go spoiwem własnej koncepcji dziejów.

W *Pielgrzymce...* ważną rolę pełni oralna forma przekazu historycznego. Wyzyskanie potencjału opowieści służy iluzji autentyczności. Legendy, baśnie, podania konotują oryginalność: ustny przekaz, choć zniekształcony w kolejnych odsłonach, odwołuje się do źródła. W *Liście Teodora* pojawia się metadyskursywny wtwór: „Właśnie w legendach, podaniach ludowych i bajkach, często podkoloryzowane i ubarwione, najlepiej przechowują się fakty. Wspomnij Schliemanna, który polegając na *Iliadzie*, odkrył Troję!”²⁶.

²⁶ T. Mirkowicz, op. cit., s. 375.

Mirkowicz podkreśla wariantywność opowieści, czego najlepszym przykładem jest *Jedyna prawdziwa historia poczęcia Abiba* powtórzona pięciokrotnie w zupełnie odmiennych wersjach. Jak się później okaże, wszystkie narracje są dziełem samego Abiba – mistyfikatora. Wszystkie historie, które słyszy (lub czyta) bohaterka są ze sobą powiązane, akcentowane są miejsca wspólne wierzeń i tekstów kultury z różnych kręgów, co dowodzić ma istnienia jakiegoś uniwersalnego Absolutu i wspólnego sensu dziejów.

Większość wątków powieści spaja motyw obciętych głów: gadająca głowa u derwiszów, głowa Jana Chrzciciela i Helofernesa, zamiana głów w starej baśni arabskiej (geneza postaci Sfinksa), kamienna głowa u Zygmunta Augusta, mechaniczna głowa skonstruowana przez Rogera Bacona, obcięta głowa Ozyrysa i wiele innych. Ów temat wprowadza do powieści elementy czarnego humoru i groteski, a jego przedłużeniem w warstwie fabularnej przygód Alicji są szalone eksperymenty stryja Wiktora, naukowca owładniętego obsesją tworzenia bytów biomechanicznych. Fantastyczny i absurdalny zgoła motyw rozsądza powieść Mirkowicza. Utwór opiera się na ciągłym ewokowaniu przeszłości – wyzyskuje heterochroniczny wymiar miejsca akcji, jakim jest Egipt, zwraca się ku tradycji i dawnym wierzeniom, operuje bogatą faktografią. Eskalacja irracjonalnych zdarzeń rodem z masowej literatury sensacyjnej wprowadza dysonans i burzy konwencję. Parodystyczne akcenty rzucają światło na wymowę całej powieści, sugerując odautorski dystans. Intencją Mirkowicza z pewnością nie jest mistyfikacja sama w sobie, ale raczej gra mistyfikacjami. Mamy do czynienia z podwójną organizacją utworu: pierwszy poziom to tworzenie mistyfikacji (budowanie iluzji, zabiegi uwiarygodniające), drugi to nadbudowany nad nią ironiczny dystans (podważanie wiarygodności, deziluzja).

Jeśli *Pielgrzymka...* jest „mystyfikacją mistyfikacji”, to dociekanie historycznej prawdy znów, podobnie jak u Eco, schodzi na dalszy plan. Wiedza o przeszłości jest już i tak wielokrotnie zapośredniczona, toteż autorzy zdają się ogłaszać epistemologiczną kapitulację. Historia jest i pozostanie sferą hipotetyzacji, zatem w powieści historycznej można dowolnie łączyć fakty ze zmyśleniem, jednocześnie serwując czytelnikowi porcję intelektualnej rozrywki. Modelowy odbiorca ma podążać za tropami, konfrontować je z własną wiedzą, rozpoznawać aluzje, dostrzegać i doceniać artystyczne „smaczki” oraz przede wszystkim czerpać przyjemność z gry, którą proponuje mu autor:

Interpretator [czytelnik – M. G.], który poddając się grze swobodnych, zasugerowanych skojarzeń, powraca nieustannie do przedmiotu, by w nim odnaleźć źródło swej sugestii, by ocenić maestrię prowokacji, nie przeżywa swej osobistej przygody, lecz doznaje przyjemności w obcowaniu ze specyfiką dzieła²⁷.

²⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte*, op. cit., s. 191.

Komentarzem do obu omawianych powieści może być okrzyk Simoniniego: „Oh, quelle histoire!” („Co za historia!”). Należy jednak podkreślić, że nie jest to bynajmniej wyraz zdumienia z powodu odkrycia tajemnic przeszłości (bo też twórca postmodernistyczny nie ma być rewelatorem prawdy), ale raczej podziw dla umiejętności kreacji, zachwyt nad nieprzeciętną inwencją mistyfikatora – pisarza swoich czasów.

Summary

***Oh, quelle histoire!* – Mystification As a Postmodern Paradigm of the Author**

This article concerns historical mystification and apocryphal history as strategies of postmodern novel. The construct of mystification reflects a specific postmodern approach to historical knowledge and becomes the most accurate metaphor for historical novel. The analyzed books: *Cmentarz w Pradze* by Umberto Eco and *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* by Tomasz Mirkowicz relativize knowledge about the past and show its palimpsest character by thematizing the work done on texts as well as by using equalization of historical traces of different status (facts, tales, legends), intertextuality, irony etc. These novels play an intellectual game with the reader by leading them through a series of illusions and disillusion, creating mystification and unmasking it at the same time. By showing these strategies it is possible to define the paradigm of a postmodern writer as the figure of mystification, fabricator and fiction-maker.