

Odsłona dziewiąta

LITERATURA O LITERATURZE

Marek Pawlicki

Za kulisami powieści: wybrane przykłady anglojęzycznej prozy autotematycznej

Metaliteratura i metanarracja a literatura autotematyczna

Chociaż zjawisko autotematyzmu, o którym będzie mowa w tym artykule, istniało w powieści europejskiej, nie tylko brytyjskiej, od czasów jej powstania, to określający je najczęściej angielski termin *metafiction* został wprowadzony do krytyki anglojęzycznej dopiero w 1970 roku¹. *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego tłumaczy to pojęcie jako „metanarrację” (1998: 304), ale bliższy znaczeniu tego słowa, tak jak definiowali je angielscy krytycy²,

¹ Termin *metafiction* wprowadził amerykański pisarz i krytyk William Gass. W tym samym roku artykuł o tym tytule opublikował inny amerykański krytyk Robert Scholes.

² Patricia Waugh proponuje taką definicję *metafiction*: „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 1984: 2). [„Metaproza to termin określający utwory, które świadomie i konsekwentnie zwracają uwagę czytelnika na siebie, a tym samym zadają pytania na temat związku między fikcją a rzeczywistością” (tłum. aut.)]. Linda Hutcheon natomiast definiuje *metafiction* jako „fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 1984: 1). [Metaproza to „proza która zawiera w sobie komentarz na temat swojej warstwy narracyjnej oraz/lub językowej” (tłum. aut.)]. Obecny w obu definicjach element autoreferencji nie pojawia się w polskim terminie „metanarracja”, który został zaproponowany przez autorów *Słownika terminów literackich* jako odpowiednik *metafiction*. Definiowany jest on jako „narracja drugiego stopnia, odwołująca się całą swą strukturą lub za pomocą jej elementów do innych opowiadań” (Sławiński 1998: 304). W definicji tej, jak widać, nie ma mowy o refleksji na temat samego dzieła w obrębie tego dzieła. By uniknąć nieporozumień, najlepszą decyzją jest więc zrezygnować z terminu „metanarracja” i „metafikcja” – mimo że są one bliższe brzmieniu angielskiego terminu, i zamiast tego przyjmując termin „proza autotematyczna” lub „proza autorefleksyjna”.

jest polski termin „literatura autotematyczna”. Według definicji słownikowej literatura autotematyczna to „określenie tej literatury awangardowej (najczęściej powieści), w której dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła” (Sławiński 1998: 52). Utwory autotematyczne to utwory „mówiące o sobie – o swoich zasadach i procesie swego powstawania” (Sławiński 1998: 303). Jak pisze Artur Sandauer, zasady powstawania utworu i konwencje nim rządzące często są odsłaniane przez autora, który „przerywa raz po raz wątek opowiadania, aby odsonić przed czytelnikiem kulisy utworu” (1966: 45)³. Źródłem autorefleksji niekoniecznie musi być jednak autor – może to być również narrator oraz bohaterowie.

Terminem używanym zamiennie będzie „proza autorefleksyjna”. Określenie to pochodzi z języka angielskiego (*self-reflexive fiction*) i w odróżnieniu od wcześniejszego terminu używane jest dosyć często w krytyce anglojęzycznej.

W bogatej tradycji powieści brytyjskiej powstało wiele powieści, które mogą być określane jako autotematyczne. Historyczne studium autotematyzmu musiałyby obejmować pozycje powstałe od połowy XVIII wieku, kiedy ukazały się pierwsze tomy dzieła Laurence’a Sterne’a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, a zakończyć nie wcześniej niż w 1990 roku, kiedy została opublikowana powieść A.S. Byatt *Opętanie (Possession)*. Celem tego artykułu nie jest jednak diachroniczna analiza zjawiska literatury autotematycznej, ale przybliżenie czytelnikowi jej bardziej znanych przykładów w powieści brytyjskiej XX wieku.

W dyskusji o prozie autorefleksyjnej oraz jej recepcji przez krytyków warto wspomnieć o studium na temat literatury anglojęzycznej doby postmodernizmu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* autorstwa Lindy Hutcheon. W książce tej Hutcheon analizuje powieści, które zawierają wyraźne elementy autotematyczne oraz traktują o historii. Powieści te, które badaczka określa mianem *historiographic metafiction*, wyróżniają się jedną ważną cechą: rozpatrują historię oraz literaturę jako narracje stworzone przez człowieka, jednocześnie starając się znaleźć nowe sposoby opowiadania o przeszłości. Słowo *historiographic* zwraca więc uwagę na to, że powieści te koncentrują się na sposobach, w których historia jest przekazywana odbiorcom, natomiast *metafiction* znaczy, że refleksja ta odbywa się w ramach dzieła literackiego.

Spośród wielu dzieł, które zawierają się w tej kategorii, Hutcheon wymienia *Dzieci północy (Midnight’s Children)* Salmana Rushdiego, *Krainę wód (Waterland)* Grahama Swifta, *Papugę Flauberta (Flaubert’s Parrot)* Juliana Barnes’a,

³ Sandauer nazywa tę interwencję autora w tekst „ironią romantyczną” (jako źródło krytyk wskazuje autoironiczne komentarze Byrona w swoich poematach). W dalszej części swojego studium Sandauer śledzi przemianę ironii romantycznej w to, co nazywa „autotematyzmem” przejawiającym się w dwudziestowiecznej prozie. Przykładem jest tutaj powieść *Falszerze* Gide’a, której bohaterem jest sam autor, komentujący proces powstawania swojego dzieła (Sandauer 1966: 48).

Kochanicę Francuza (*The French Lieutenant's Woman*) Johna Fowlesa czy *Foe* (Johna Maxwella Coetzeego. Do listy tej można również dopisać *Opętanie* (*Possession: A Romance*) Antonii Susan Byatt – powieść, która ukazała się dwa lata po opublikowaniu studium Hutcheon.

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie sposobów funkcjonowania autotematyzmu w wybranych powieściach brytyjskich, ze szczególnym uwzględnieniem trzech ostatnich powieści z powyższej listy: *Kochanicy Francuza*, *Foe* oraz *Opętania*.

Historia niedomknięta: *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa

Kochanica Francuza jest książką znaną polskiemu czytelnikowi: jej tłumaczenie na język polski ukazało się krótko po publikacji powieści w 1969 roku, a do jej popularności niewątpliwie przyczynił się znany i nagradzany film o tym samym tytule z 1981 roku.

Jest to dosyć konwencjonalna historia romansu między Sarą a Charlesem Smithsonem. Charles po raz pierwszy widzi Sarę podczas swojego spaceru z narzeczoną Ernestyną i już wtedy wydaje mu się ona postacią niezwykłą. Stopniowo zainteresowanie przeradza się w fascynację, którą Sara wzmagą, czyniąc Charlesa powiernikiem historii swojego życia. Opowieść o nieszczyśliwym romansie z francuskim pułkownikiem, uwiedzeniu oraz opuszczeniu potwierdza w oczach Charlesa obraz Sary jako kobiety upadłej oraz napiętnowanej przez obłudne i pełne hipokryzji społeczeństwo.

Sara starannie kreuje swój obraz kobiety nieszczyśliwej i zarazem wyjątkowej. Tym, co czyni ją niezwykłą w porównaniu z innymi kobietami, również z narzeczoną Charlesa, jest jej bolesna przeszłość. Jak wyznaje Charlesowi na początku ich znajomości, „[t]o moja hańba utrzymała mnie przy życiu, moja świadomość, że naprawdę nie jestem taka jak inne kobiety. Nie będę miała nigdy dzieci, męża i tych chwil niewinnego szczęścia, które są ich udziałem” (Fowles 2007: 205). Słyszac te słowa, Charles nie uświadamia sobie jeszcze, że to proroctwo nie wynika z poczucia życiowej klęski Sary, lecz z jej przemyślanej decyzji. Sara celowo odrzuca powszechnie przyjęty model życia rodzinnego, by tym samym podkreślić swoją wyjątkowość i jednocześnie swoje wyobcowanie ze społeczeństwa wiktoriańskiego.

W *Kochanicy Francuza* Fowles świadomie korzysta z konwencji literackich powieści XIX wieku. Najważniejszym nawiązaniem do owej tradycji jest sama postać narratora, który z rozmachem godnym narratorów dzieł Charlesa Dickensa i Williama M. Thackeraya tworzy świat przedstawiony z całą galerią barwnych postaci. Akcja powieści rozgrywa się w XIX wieku, ale dygresyjny narrator często odwołuje się do czasów sobie współczesnych – drugiej połowy

Odsłona dziewiąta

LITERATURA O LITERATURZE

Marek Pawlicki

Za kulisami powieści: wybrane przykłady anglojęzycznej prozy autotematycznej

Metaliteratura i metanarracja a literatura autotematyczna

Chociaż zjawisko autotematyzmu, o którym będzie mowa w tym artykule, istniało w powieści europejskiej, nie tylko brytyjskiej, od czasów jej powstania, to określający je najczęściej angielski termin *metafiction* został wprowadzony do krytyki anglojęzycznej dopiero w 1970 roku¹. *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego tłumaczy to pojęcie jako „metanarrację” (1998: 304), ale bliższy znaczeniu tego słowa, tak jak definiowali je angielscy krytycy²,

¹ Termin *metafiction* wprowadził amerykański pisarz i krytyk William Gass. W tym samym roku artykuł o tym tytule opublikował inny amerykański krytyk Robert Scholes.

² Patricia Waugh proponuje taką definicję *metafiction*: „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 1984: 2). [„Metaproza to termin określający utwory, które świadomie i konsekwentnie zwracają uwagę czytelnika na siebie, a tym samym zadają pytania na temat związku między fikcją a rzeczywistością” (tłum. aut.)]. Linda Hutcheon natomiast definiuje *metafiction* jako „fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 1984: 1). [Metaproza to „proza która zawiera w sobie komentarz na temat swojej warstwy narracyjnej oraz/lub językowej” (tłum. aut.)]. Obecny w obu definicjach element autoreferencji nie pojawia się w polskim terminie „metanarracja”, który został zaproponowany przez autorów *Słownika terminów literackich* jako odpowiednik *metafiction*. Definiowany jest on jako „narracja drugiego stopnia, odwołująca się całą swą strukturą lub za pomocą jej elementów do innych opowiadań” (Sławiński 1998: 304). W definicji tej, jak widać, nie ma mowy o refleksji na temat samego dzieła w obrębie tego dzieła. By uniknąć nieporozumień, najlepszą decyzją jest więc zrezygnować z terminu „metanarracja” i „metafikcja” – mimo że są one bliższe brzmieniu angielskiego terminu, i zamiast tego przyjąć termin „proza autotematyczna” lub „proza autorefleksyjna”.

jest polski termin „literatura autotematyczna”. Według definicji słownikowej literatura autotematyczna to „określenie tej literatury awangardowej (najczęściej powieści), w której dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła” (Sławiński 1998: 52). Utwory autotematyczne to utwory „mówiące o sobie – o swoich zasadach i procesie swego powstawania” (Sławiński 1998: 303). Jak pisze Artur Sandauer, zasady powstawania utworu i konwencje nim rządzące często są odsłaniane przez autora, który „przerywa raz po raz wątek opowiadania, aby odsonić przed czytelnikiem kulisy utworu” (1966: 45)³. Źródłem autorefleksji niekoniecznie musi być jednak autor – może to być również narrator oraz bohaterowie.

Terminem używanym zamiennie będzie „proza autorefleksyjna”. Określenie to pochodzi z języka angielskiego (*self-reflexive fiction*) i w odróżnieniu od wcześniejszego terminu używane jest dosyć często w krytyce anglojęzycznej.

W bogatej tradycji powieści brytyjskiej powstało wiele powieści, które mogą być określane jako autotematyczne. Historyczne studium autotematyzmu musiałyby obejmować pozycje powstałe od połowy XVIII wieku, kiedy ukazały się pierwsze tomy dzieła Laurence’a Sterne’a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, a zakończyć nie wcześniej niż w 1990 roku, kiedy została opublikowana powieść A.S. Byatt *Opętanie (Possession)*. Celem tego artykułu nie jest jednak diachroniczna analiza zjawiska literatury autotematycznej, ale przybliżenie czytelnikowi jej bardziej znanych przykładów w powieści brytyjskiej XX wieku.

W dyskusji o prozie autorefleksyjnej oraz jej recepcji przez krytyków warto wspomnieć o studium na temat literatury anglojęzycznej doby postmodernizmu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* autorstwa Lindy Hutcheon. W książce tej Hutcheon analizuje powieści, które zawierają wyraźne elementy autotematyczne oraz traktują o historii. Powieści te, które badaczka określa mianem *historiographic metafiction*, wyróżniają się jedną ważną cechą: rozpatrują historię oraz literaturę jako narracje stworzone przez człowieka, jednocześnie starając się znaleźć nowe sposoby opowiadania o przeszłości. Słowo *historiographic* zwraca więc uwagę na to, że powieści te koncentrują się na sposobach, w których historia jest przekazywana odbiorcom, natomiast *metafiction* znaczy, że refleksja ta odbywa się w ramach dzieła literackiego.

Spośród wielu dzieł, które zawierają się w tej kategorii, Hutcheon wymienia *Dzieci północy (Midnight’s Children)* Salmana Rushdiego, *Krainę wód (Waterland)* Grahama Swifta, *Papugę Flauberta (Flaubert’s Parrot)* Juliana Barnes’a,

³ Sandauer nazywa tę interwencję autora w tekst „ironią romantyczną” (jako źródło krytyk wskazuje autoironiczne komentarze Byrona w swoich poematach). W dalszej części swojego studium Sandauer śledzi przemianę ironii romantycznej w to, co nazywa „autotematyzmem” przejawiającym się w dwudziestowiecznej prozie. Przykładem jest tutaj powieść *Falszerze* Gide’a, której bohaterem jest sam autor, komentujący proces powstawania swojego dzieła (Sandauer 1966: 48).

Kochanicę Francuza (*The French Lieutenant's Woman*) Johna Fowlesa czy *Foe* (Johna Maxwella Coetzeego. Do listy tej można również dopisać *Opętanie* (*Possession: A Romance*) Antonii Susan Byatt – powieść, która ukazała się dwa lata po opublikowaniu studium Hutcheon.

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie sposobów funkcjonowania autotematyzmu w wybranych powieściach brytyjskich, ze szczególnym uwzględnieniem trzech ostatnich powieści z powyższej listy: *Kochanicy Francuza*, *Foe* oraz *Opętania*.

Historia niedomknięta: *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa

Kochanica Francuza jest książką znaną polskiemu czytelnikowi: jej tłumaczenie na język polski ukazało się krótko po publikacji powieści w 1969 roku, a do jej popularności niewątpliwie przyczynił się znany i nagradzany film o tym samym tytule z 1981 roku.

Jest to dosyć konwencjonalna historia romansu między Sarą a Charlesem Smithsonem. Charles po raz pierwszy widzi Sarę podczas swojego spaceru z narzeczoną Ernestyną i już wtedy wydaje mu się ona postacią niezwykłą. Stopniowo zainteresowanie przeradza się w fascynację, którą Sara wzmagą, czyniąc Charlesa powiernikiem historii swojego życia. Opowieść o nieszczyśliwym romansie z francuskim pułkownikiem, uwiedzeniu oraz opuszczeniu potwierdza w oczach Charlesa obraz Sary jako kobiety upadłej oraz napiętnowanej przez obłudne i pełne hipokryzji społeczeństwo.

Sara starannie kreuje swój obraz kobiety nieszczyśliwej i zarazem wyjątkowej. Tym, co czyni ją niezwykłą w porównaniu z innymi kobietami, również z narzeczoną Charlesa, jest jej bolesna przeszłość. Jak wyznaje Charlesowi na początku ich znajomości, „[t]o moja hańba utrzymała mnie przy życiu, moja świadomość, że naprawdę nie jestem taka jak inne kobiety. Nie będę miała nigdy dzieci, męża i tych chwil niewinnego szczęścia, które są ich udziałem” (Fowles 2007: 205). Słyszac te słowa, Charles nie uświadamia sobie jeszcze, że to proroctwo nie wynika z poczucia życiowej klęski Sary, lecz z jej przemyślanej decyzji. Sara celowo odrzuca powszechnie przyjęty model życia rodzinnego, by tym samym podkreślić swoją wyjątkowość i jednocześnie swoje wyobcowanie ze społeczeństwa wiktoriańskiego.

W *Kochanicy Francuza* Fowles świadomie korzysta z konwencji literackich powieści XIX wieku. Najważniejszym nawiązaniem do owej tradycji jest sama postać narratora, który z rozmachem godnym narratorów dzieł Charlesa Dickensa i Williama M. Thackeraya tworzy świat przedstawiony z całą galerią barwnych postaci. Akcja powieści rozgrywa się w XIX wieku, ale dygresyjny narrator często odwołuje się do czasów sobie współczesnych – drugiej połowy

wieku XX. Często ironiczne i żartobliwe komentarze na temat bohaterów oraz refleksje natury historycznej, socjologicznej i literackiej sprawiają, że obecność narratora wysuwa się często na pierwszy plan powieści. Nic jednak nie wydaje się tak mocno odczuwalne dla czytelnika jak jego bezpośrednia interwencja w świat przedstawiony, która następuje w rozdziale trzynastym *Kochanicy Francuza*.

Rozdział ten w większości składa się z refleksji na temat procesu pisania. Narrator, który dotychczas jawił się czytelnikowi jako kompetentny, przyznaje się do niewiedzy w kwestii dla siebie zasadniczej, bo dotyczącej psychiki swoich bohaterów. Jak wyznaje, dotychczas udawał, że zna motywy postępowania Charlesa i Sary, ponieważ wynikało to z konwencji powieści dziewiętnastowiecznej, w której narrator był wszechwiedzący. Narrator *Kochanicy Francuza*, który podobnie jak jej autor, Fowles, jest powieściopisarzem, twierdzi, że nie jest wszechwiedzący, a co więcej, ma bardzo ograniczony wgląd w myśli i psychikę bohaterów. Nie jest również wszechmogący, nie może zatem zmusić swoich bohaterów, by zachowywali się zgodnie z jego upodobaniami. W świecie przedstawionym powieści Fowlesa bohaterowie są więc podobni do ludzi w świecie rzeczywistym: mają autonomię i postępują zgodnie ze swoimi przekonaniem, a nie z planem z góry narzuconym im przez narratora.

W rozumieniu Fowlesa powieściopisarz jawi się jako bóg, którego najważniejszą cechą jest to, że daje swoim bohaterom wolność. W imieniu pisarzy drugiej połowy XX wieku narrator zwraca się do czytelnika z następującą refleksją: „Powieściopisarz jest nadal bogiem, ponieważ tworzy [...], zmiana polega na tym, że nie jesteśmy już bogami typu wiktoriańskiego, wszechwiedzącymi i ferującymi wyroki, lecz bogami nowego typu teologicznego – naszą naczelną zasadą nie jest wiedza, lecz wolność” (Fowles 2007: 115). W związku z ową wolnością narrator powieści Fowlesa dodaje: „nie panuję bez reszty nad tworamami swojej imaginacji” (Fowles 2007: 116).

Koncepcja boga jako istoty tworzącej i jednocześnie dającej wolność swoim istotom potrzebna jest narratorowi *Kochanicy Francuza* głównie dla zobrazowania swojej roli w utworze. Nie należy jednak mylić stanowiska narratora ze stanowiskiem autora, który w komentarzu na temat swojej powieści dystansuje się wobec jej narratora, nazywając go jednym z bohaterów swojego dzieła (Fowles 1977: 142). Fowles krytycznie odnosi się do koncepcji francuskiego reprezentanta *nouveau roman*, Alaina Robbe-Grilleta, według którego pisarz nie ma żadnej wiedzy na temat bohaterów poza tą, której dostarcza mu ich wnikliwa obserwacja. Autor *Kochanicy Francuza* nie daje również wiary argumentom Robbe-Grilleta o ograniczonej wiedzy pisarza w zakresie myśli jego bohaterów. „Nic nie zwolni nas z zarzutu wszechwiedzy”⁴ (Fowles 1977: 143) – twierdzi Fowles, tym samym przeciwstawiając się nie tylko argumentom Robbe-

⁴ Tłumaczenia cytowanych tekstów anglojęzycznych pochodzą od autora.

wieku XX. Często ironiczne i żartobliwe komentarze na temat bohaterów oraz refleksje natury historycznej, socjologicznej i literackiej sprawiają, że obecność narratora wysuwa się często na pierwszy plan powieści. Nic jednak nie wydaje się tak mocno odczuwalne dla czytelnika jak jego bezpośrednia interwencja w świat przedstawiony, która następuje w rozdziale trzynastym *Kochanicy Francuza*.

Rozdział ten w większości składa się z refleksji na temat procesu pisania. Narrator, który dotychczas jawił się czytelnikowi jako kompetentny, przyznaje się do niewiedzy w kwestii dla siebie zasadniczej, bo dotyczącej psychiki swoich bohaterów. Jak wyznaje, dotychczas udawał, że zna motywy postępowania Charlesa i Sary, ponieważ wynikało to z konwencji powieści dziewiętnastowiecznej, w której narrator był wszechwiedzący. Narrator *Kochanicy Francuza*, który podobnie jak jej autor, Fowles, jest powieściopisarzem, twierdzi, że nie jest wszechwiedzący, a co więcej, ma bardzo ograniczony wgląd w myśli i psychikę bohaterów. Nie jest również wszechmogący, nie może zatem zmusić swoich bohaterów, by zachowywali się zgodnie z jego upodobaniami. W świecie przedstawionym powieści Fowlesa bohaterowie są więc podobni do ludzi w świecie rzeczywistym: mają autonomię i postępują zgodnie ze swoimi przekonaniem, a nie z planem z góry narzuconym im przez narratora.

W rozumieniu Fowlesa powieściopisarz jawi się jako bóg, którego najważniejszą cechą jest to, że daje swoim bohaterom wolność. W imieniu pisarzy drugiej połowy XX wieku narrator zwraca się do czytelnika z następującą refleksją: „Powieściopisarz jest nadal bogiem, ponieważ tworzy [...], zmiana polega na tym, że nie jesteśmy już bogami typu wiktoriańskiego, wszechwiedzącymi i ferującymi wyroki, lecz bogami nowego typu teologicznego – naszą naczelną zasadą nie jest wiedza, lecz wolność” (Fowles 2007: 115). W związku z ową wolnością narrator powieści Fowlesa dodaje: „nie panuję bez reszty nad tworamami swojej imaginacji” (Fowles 2007: 116).

Koncepcja boga jako istoty tworzącej i jednocześnie dającej wolność swoim istotom potrzebna jest narratorowi *Kochanicy Francuza* głównie dla zobrazowania swojej roli w utworze. Nie należy jednak mylić stanowiska narratora ze stanowiskiem autora, który w komentarzu na temat swojej powieści dystansuje się wobec jej narratora, nazywając go jednym z bohaterów swojego dzieła (Fowles 1977: 142). Fowles krytycznie odnosi się do koncepcji francuskiego reprezentanta *nouveau roman*, Alaina Robbe-Grilleta, według którego pisarz nie ma żadnej wiedzy na temat bohaterów poza tą, której dostarcza mu ich wnikliwa obserwacja. Autor *Kochanicy Francuza* nie daje również wiary argumentom Robbe-Grilleta o ograniczonej wiedzy pisarza w zakresie myśli jego bohaterów. „Nic nie zwolni nas z zarzutu wszechwiedzy”⁴ (Fowles 1977: 143) – twierdzi Fowles, tym samym przeciwstawiając się nie tylko argumentom Robbe-

⁴ Tłumaczenia cytowanych tekstów anglojęzycznych pochodzą od autora.

-Grilleta, lecz także opiniom narratora swojej powieści. Różnicę zdań między autorem a narratorem *Kochanicy Francuza* jeszcze wyraźniej unaocznia kolejna notatka Fowlesa, która dotyczy pracy nad ekranizacją powieści *Mag*. Obserwując niełatwą współpracę ekipy filmowej, autor uświadamia sobie zalety samotnej pracy pisarza, w której on sam jest „producentem, reżyserem oraz wszystkimi aktorami” (Fowles 1977: 144). Dalej autor przyznaje: „Jest w tym [stwierdzeniu] pewna doza próżności, pragnienie zabawy w boga, której nie ukryją żadne awangardowe techniki stwarzające pozory losowości i nieobecności autora” (Fowles 1977: 144)⁵.

Dobry przykład tej autotematycznej „zabawy w boga” toczącej się wokół relacji narratora i bohatera można odnaleźć pod koniec powieści. Charles wdał się już w romans z Sarą, a także zerwał zaręczyny z Ernestyną. Podczas jego podróży do Londynu do przedziału pociągu wsiada nieznany bohaterowi mężczyzna, który sprawia na nim zdecydowanie negatywne wrażenie. Kiedy Charles zasypia, nieznajomy wpatruje się w niego z zainteresowaniem. Okazuje się, że jest to sam narrator, który złożył wizytę bohaterowi, aby bliżej mu się przyjrzeć i zdecydować o jego dalszych losach. Przypomniawszy sobie o swoich „kazaniach o wolności” (Fowles 2007: 464), narrator zastanawia się, jak dalej poprowadzić losy bohatera. Czy ma on odnaleźć i poślubić Sarę? A może zostanie przez nią odrzucony? Jak bezstronnie rozstrzygnąć konflikt interesów między Sarą, która nade wszystko pragnie niezależności, a Charlesem, który bez pamięci zakochał się w tej niezwyklej kobiecie? Po chwili zastanowienia narrator dochodzi do wniosku, że jedynym sposobem, by pokazać swoją neutralność wobec konfliktu między bohaterami, jest zawrzeć w swojej powieści dwie wersje wydarzeń: w pierwszej bohaterowie osiągną porozumienie, w drugiej natomiast bezpowrotnie się rozstają.

Decyzja narratora, by nie rozstrzygać losów swoich bohaterów i zostawić ich historię niedomkniętą, jest więc dowodem ich wolności, a pośrednio również ilustruje przekonanie narratora, że zarówno w świecie przedstawionym, jak i rzeczywistym „nie ma żadnego ingerującego boga, [...] istnieje tedy tylko życie takie, jakie w granicach przypadkowo otrzymanych możliwości stworzyliśmy sobie sami” (Fowles 2007: 531). Przekonanie narratora o nieograniczonej wolności człowieka w kształtowaniu własnego losu jest przede wszystkim

⁵ W ciekawym studium na temat autorefleksyjności w dwudziestowiecznej powieści brytyjskiej Lynn Wells przywołuje opinię Elizabeth Rankin, która zauważa, że wyparcie się kontroli nad światem przedstawionym przez narratora *Kochanicy Francuza* ma na celu ukrycie dosyć typowych rozwiązań narracyjnych powieści realistycznej (Wells 2003: 37). Próby ukrycia swojej „zabawy w boga” są oczywiście z góry skazane na niepowodzenie – im bardziej narrator podkreśla swoją skromną funkcję w utworze, tym mocniej czytelnik odczuwa jego obecność. W tych próbach manipulacji można się dopatrywać pewnej gry, w którą Fowles chce wciągnąć czytelnika, ciekawy jego reakcji na śmiałe komentarze narratora.

nawiązaniem do myśli francuskiego filozofa, Jeana-Paula Sartre'a, przedstawiciela filozofii egzystencjalnej.

Kochanica Francuza jest niewątpliwie najbardziej znaną powieścią Fowlesa, ale nie jedyną, która ma elementy autotematyczne. Warto tutaj wspomnieć o najbardziej eksperymentalnej powieści Fowlesa *A Maggot*, która w warstwie fabularnej przypomina powieść detektywistyczną, ale zawiera również elementy powieści epistolarnej, powieści historycznej i fantastycznej. Związaniem akcji jest morderstwo pewnego mężczyzny i tajemnicze zniknięcie innego bohatera. Podobnie jak w *Kochanicy Francuza*, również w *A Maggot* mocno odczuwalna jest obecność narratora, który często przerywa narrację swoimi komentarzami i swobodnie porusza się między czasem akcji powieści (lata 1736–1737) a współczesnością (rokiem 1985, w którym została wydana).

Autorefleksyjność powieści *A Maggot* zawiera się przede wszystkim w uwadze, którą autor poświęca różnym sposobom opowiadania przeszłości. Narracja trzecioosobowa w czasie teraźniejszym i przeszłym przeplata się z zapisem przesłuchań poszczególnych świadków oraz fragmentami gazet z tego czasu, które donoszą o przebiegu śledztwa i innych bieżących sprawach. Fowles stawia czytelnika swojej powieści w roli detektywa, który stara się dotrzeć do prawdy na podstawie przekazanych mu dokumentów. Pod koniec powieści, kiedy element fantastyczny zaczyna przeważać, staje się jednak jasne, że przebieg zdarzeń musi pozostać w sferze spekulacji. Nieudane próby ustalenia szczegółów dotyczących zniknięcia jednego z bohaterów stają się ogólnym komentarzem na temat historii, której bieg może być skrupulatnie udokumentowany, ale nadal nie daje nam pełnej wiedzy na temat interesujących nas wydarzeń.

Historia nieopowiedziana: *Foe* Johna Maxwella Coetzee

John Maxwell Coetzee jest pisarzem znanym i docenionym, czego najlepszym dowodem są dwie Nagrody Bookera przyznane za powieści *Życie i czasy Michaela K* i *Hańba* oraz literacka Nagroda Nobla, którą autor otrzymał w 2003 roku. Wszystkie jego powieści i niektóre eseje krytycznoliterackie doczekały się w Polsce dobrego tłumaczenia. W odpowiedzi na pozytywny odzew polskich czytelników autor odwiedził Polskę w 2008 roku, kiedy to odczytał fragment swojej powieści *Powolny człowiek* (*Slow Man*) oraz podpisywał egzemplarze swoich książek, a następnie w roku 2012, w związku z wystawieniem opery na podstawie tej powieści.

Coetzee jest zarówno pisarzem, jak i krytykiem literackim. Pracę doktorską napisał o wczesnych powieściach Samuela Becketta, ale jego badania literackie często wykraczają poza literaturę anglojęzyczną: eseje, zebrane w tomie *Punkty nawigacyjne. Eseje i wywiady* (*Doubling the Point: Essays and Interviews*) doty-

czą twórczości takich pisarzy, jak Jan Jakub Rousseau, Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski czy Franz Kafka. Wśród książek krytycznoliterackich warto wymienić studium na temat literatury południowoafrykańskiej: *Białe piarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej* (*White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*) oraz wnikliwą analizę zjawiska cenzury w Południowej Afryce i Europie: *Obraz, eseje o cenzurze* (*Giving Offense: Essays on Censorship*).

Tym, co wyróżnia Coetzeego jako pisarza, jest duża wiedza na temat konwencji literackich, w których tworzy on swoje powieści. Ponieważ konwencje te często poddaje analizie, nie tylko w esejach krytycznoliterackich, lecz także w samych utworach literackich, jego dzieła cechuje autorefleksyjność⁶. *Foe*, piąta z kolei powieść Coetzeego, opublikowana w 1986 roku, jest jednym z jego najbardziej autotematycznych dzieł.

Foe można rozpatrywać jako prequel do *Przypadków Robinsona Crusoe*, którego akcja rozpoczyna się w połowie XVII wieku. Powieść przedstawia fikcyjny bieg wydarzeń, w wyniku których angielski autor Daniel Foe (tak w rzeczywistości nazywał się Daniel Defoe) rozpoczął pracę nad swoim *opus magnum*. Powszechnie uważa się, że inspiracją do napisania *Przypadków Robinsona Crusoe* były losy Alexandra Selkirka, szkockiego żeglarza i korsarza, który w latach 1704–1709 przebywał na bezludnej wyspie, a po powrocie do Anglii stał się znany dzięki artykułowi Richarda Steele'a opublikowanemu w piśmie „The Englishman” w 1713 roku⁷. To Selkirka najczęściej podaje się jako historyczny prototyp słynnego Robinsona Crusoe. Coetzee w swojej powieści proponuje czytelnikowi inną wersję, według której pomysłodawcą książki Defoe nie był Selkirk, ale kobieta, Susan Barton.

Susan znalazła się na wyspie jako jedyna osoba szczęśliwie ocalała po katastrofie statku. Od niechybnej śmierci uratował ją czarnoskóry mężczyzna, który zaniósł ją do swojego pana, Robinsona Kruzo⁸. Kolejny rok życia Susan Barton spędziła na wyspie w towarzystwie Kruzo i jego sługi, Piętaszka. Ku uldze Susan, rozbitków w końcu uratowała załoga angielskiego statku. Kruzo, zmagający się z gorączką i tęsknotą za swoją wyspą, zmarł jednak w drodze do Anglii.

⁶ W kontekście dyskusji nad *Kochanicą Francuza* warto wspomnieć o powieści *Powolny człowiek* (*Slow Man*) Coetzeego. Głównym elementem autorefleksyjnym jest w niej relacja między dwoma bohaterami utworu: pisarką Elizabeth Costello i emerytowanym fotografem Paulem Raymentem. Podobnie jak Susan z *Foe*, Paul jest bohaterem samoświadomym, który podejrzewa, że jest lub stanie się częścią powieści autorstwa Elizabeth. Dyskusje, które prowadzą obie postaci, stają się autorefleksją na temat procesu pisania, a konkretnie zagadnienia kreacji bohatera literackiego.

⁷ Artykuł ten można przeczytać na stronie internetowej: http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_18c/defoe/selkirk.html#steele (dostęp: 10.07.2012).

⁸ Kruzo – taka pisownia nazwiska bohatera została zaproponowana przez tłumacza polskiego wydania książki Coetzeego. W oryginale Coetzee nazywa bohatera *Cruso*, nie zaś *Crusoe*, jak figuruje on w powieście Defoe.

Po pobycie na wyspie Susan i Piętaszek, który po śmierci Kruzo staje się jej sługą, muszą się zmierzyć z szarą angielską rzeczywistością. Mimo poważnych problemów finansowych Susan nie załamuje się: sił do życia dodaje jej wiara, że wraz z Piętaszkiem są w posiadaniu skarbu, który może radykalnie odmienić ich ciężki los. Skarbem tym, w przekonaniu Susan, jest historia o ich wspólnym pobycie na wyspie, która – jeśli zostanie ciekawie spisana, a następnie wydana – zapewni im sławę i bogactwo.

Ponieważ Susan nie ma środków materialnych ani zdolności literackich, by osobiście podjąć się tego zadania, prosi znanego pisarza Daniela Foe o spisanie historii pobytu na wyspie na podstawie jej opowieści. W tym celu wysłała do niego serię listów wraz ze swoją krótką relacją. (Relacja zawarta jest w pierwszym rozdziale *Foe*, natomiast listy Susan do Foe znajdują się w rozdziale drugim). Ta korespondencja, pozostająca bez odpowiedzi, przypomina pamiętnik, w którym Susan spisuje bieżące wydarzenia z życia swojego i Piętaszka oraz komentuje napisaną przez siebie relację pobytu na wyspie, którą uważa za zbyt oględną i nieco monotonną. Od znanego pisarza oczekuje, że tchnie w jej historię nowego ducha i ożywi ją w oczach czytelnika. Susan pozostawia Foe względną dowolność w kwestii opowiedzenia historii jej pobytu na wyspie, upiera się jednak przy jednym: historia ta ma być prawdziwa, to znaczy zgodna z jej doświadczeniem oraz faktami z życia jej samej i jej towarzyszy.

Główny problem, z którym musi zmierzyć się Susan, stanowi fakt, że Piętaszek jest niemy i historia jego życia, która ma stanowić część przyszłej powieści, jest okryta tajemnicą. W listach do Foe Susan pisze o swoich licznych nieudanych próbach nawiązania kontaktu ze sługą Kruzo przez język obrazów oraz gestów. Kiedy w części trzeciej *Foe* Susan spotyka pisarza i dochodzi do dyskusji na temat formy przyszłej powieści, problem niemego Piętaszka i nieopowiedzianej historii jego życia powraca. Susan, zachęcona przez Foe, zaczyna uczyć Piętaszka alfabetu, owoce tej nauki wydają się jednak raczej mizerne.

Od pierwszego spotkania Susan i Foe spierają się o ostateczny kształt przyszłej powieści: Susan chce, by dotyczyła tylko jednego epizodu z jej życia – pobytu na wyspie z Kruzo i Piętaszkiem – natomiast Foe chce w niej zawrzeć również życie Susan sprzed katastrofy okrętu, w szczególności zaś jej poszukiwania zaginionej córki. Głównym tematem rozdziału trzeciego staje się więc konflikt między bohaterami dotyczący historii Susan, Kruzo i Piętaszka. Silniejszą stroną w tym konflikcie jest oczywiście sam pisarz, Daniel Foe, do którego należy ostateczna decyzja dotycząca treści i formy książki.

Susan jest świadoma władzy pisarza. W chwili zniecierpliwienia porównuje Foe do spowiednika, który towarzyszy skazańcom w ostatnich momentach ich życia, z uwagą wysłuchując ich wyznań. W przeciwieństwie jednak do księdza, celem Foe nie jest duchowa pomoc skazanym na śmierć, ale uzyskanie jak najciekawszych pomysłów na swoje przyszłe powieści. Susan podkreśla, że w odróżnieniu od owych skazańców, którzy powierzywszy historię życia pisarzowi,

idą na egzekucję i tym samym nie mają wpływu na to, jak zostanie ona spisana, ona sama może kształtować treść przyszłej powieści. Ostatecznie to od niej samej zależy, które epizody swojego życia wyjawি pisarzowi, a które przemilczy. Władza, o której Susan mówi, przejawia się więc w przemyślanej selekcji materiału, na podstawie którego zostanie napisana powieść, oraz w jednoczesnym sprzeciwie wobec jakichkolwiek prób koloryzowania historii.

Choć Susan przeciwstawia się fabularyzatorskim zapędom Foe z godnym podziwu uporem i determinacją, to jednak czytelnik może mieć wątpliwości co do jej władzy nad treścią oraz formą przyszłej powieści. Czy rzeczywiście przemilczenie pewnych epizodów jest taką przeszkodą dla pisarza, który ma żywą wyobraźnię oraz niezwykły dar kreacji? W chwili zwątpienia Susan, w charakterystyczny dla siebie emocjonalny sposób, przyrównuje Foe do pająka, który łapie swoje ofiary w niewidoczną sieć (Coetzee 2007: 120). Porównanie Foe do drapieżcy wyczekującego spokojnie na swoją ofiarę jest może przerysowane, ale trafne: Susan przyszła do Foe z własnej inicjatywy, nieświadoma potencjalnych niebezpieczeństw tej znajomości. Pisarz jawi się jej jako wróg (Foe – rzeczywiste nazwisko Daniel Defoe – to właśnie znaczy), który wciąga swoją ofiarę w sieć uwitej przez siebie intrygi.

Ważnym elementem owej intrygi jest zaginiona córka, której Susan nie widziała od wielu lat i której szukała, zanim trafiła na wyspę Kruzo. Kiedy Susan wraz z Piętaszkiem zamieszkuje w Londynie, żyjąc na skraju ubóstwa i pisząc pełne nadziei listy do Foe, składa jej wizytę młoda kobieta, która podaje się właśnie za jej córkę. Susan odnosi się z niedowierzaniem do jej zapewnień i dochodzi do wniosku, że przysłał ją Foe – jedyna osoba, która wie o istnieniu zaginionej córki. W rozdziale trzecim córka pojawia się po raz kolejny, tym razem w towarzystwie swojej opiekunki, Amy. I tym razem Susan nie chce uwierzyć zapewnieniom dziewczyny. Bardziej skłonna jest uwierzyć w starannie przemyślaną intrygę Foe, który mógł zaaranżować to spotkanie po to tylko, by wystawić ją na próbę.

Jeśli epizod ten jest w istocie intrygą uknutą przez Foe, to należałoby dodać, że po części osiąga ona swój cel: z biegiem czasu Susan traci wiarę nie tylko w słuszność swoich argumentów, lecz także w realność otaczającego ją świata. Swoją córkę i jej opiekunkę określa mianem zjaw (Coetzee 2007: 133), które zachowują się i mówią pod dyktando pisarza. Choć wydaje się to zupełnie irracjonalne, to jednak jest poparte lekturą opowiadania Foe o kobiecie, której ukazał się duch zmarłej przyjaciółki – Susan czyta je Piętaszkowi w drugim rozdziale powieści. Opowiadanie to (faktycznie napisane przez Daniela Defoe⁹) nie jest traktowane przez Susan jako fikcja literacka, ale jako relacja praw-

⁹ Opowiadanie *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal the Next Day after her Death to One Mrs. Bargrave at Canterbury the 8th of September, 1705* zostało po raz pierwszy opublikowane w 1706 r., a następnie w *The Novels and Miscellaneous Works of Daniel De Foe* (Oxford: D.A. Talboys, 1840).

dziwych wydarzeń. Wydaje się więc, że przy kolejnej konfrontacji z domniemaną córką niepewna swojej racji i zdezorientowana Susan przypomina sobie opowiadanie Foe i odnosi je do rzeczywistości: skoro bohaterce dzieła Defoe zdarzyło się spotkać zjawę, a nawet rozmawiać z nią, to znaczy, że podobna sytuacja mogła się przydarzyć i jej. Po chwili jednak pojawia się jeszcze bardziej niepokojąca myśl: może do grona zjaw należy również ona sama? Może ona również jest widmem wywołanym przez Foe, jednym z elementów jego intrygi? Oto jak Susan, w chwili uniesienia, zwraca się do Foe:

Zrazu mniemałam, iż powiem ci historię wyspy, a uporawszy się z tym, powrócę do swego dawnego życia. Teraz całe moje życie staje się opowieścią: nie zostało mi już nic własnego. Sądziłam, że jestem sobą, ta dziewczyna zaś istotą z innego rzędu stworzeń, istotą, co wypowiada słowa przez pana dla niej wymyślone. Lecz oto popadłam w zwątpienie. Prócz zwątpienia niczego już nie mam. Ja uosabiam zwątpienie. Kto mnie opowiada? Czy i ja jestem widmem? Do jakiego należę rzędu? A pan: kim pan jesteś? (Coetzee 2007: 133–134).

Na czas bolesnej chwili zwątpienia Susan staje się bohaterką świadomą swojego fikcyjnego statusu, a Foe jawi jako demiurg, który ma nieograniczoną władzę nad stworzonym przez siebie światem. Typowo autotematyczny element samoświadomości bohatera jest w powieści Coetzeeego dodatkowo wzmocniony poprzez intertekstualne odniesienia do powieści Daniela Defoe: czytelnicy Defoe wiedzą zapewne, że motyw zaginionej córki pojawia się w powieści *Roxana, the Fortunate Mistress*¹⁰.

Znając podobieństwo między bohaterkami powieści Coetzeeego i Defoe, czytelnik *Foe* może jedynie potwierdzić podejrzenia Susan Barton: w rzeczywistości jest ona postacią fikcyjną, wziętą z powieści *Roxana*. Oczywiście, w świecie przedstawionym *Foe* ani *Robinson Crusoe*, ani *Roxana* nie zostały jeszcze napisane przez Defoe, a spotkanie Foe z Susan Barton staje się jedynie inspiracją do napisania tych powieści. Przyjmując konwencję powieści Coetzeeego, Susan Barton jest więc osobą, która dopiero stanie się bohaterką powieści Foe. W tym kontekście słowa Susan skierowane do pisarza – „[t]eraz całe moje życie staje się opowieścią” (Coetzee 2007: 133) – brzmią niemal profetycznie. W istocie Susan została włączona w fikcyjny świat powieści Daniela Defoe – historycznej postaci, którą tak przekonująco uosabia bohater powieści Coetzeeego – ale stało się tak nie na jej własnych warunkach, ale według upodobań i koncepcji Defoe.

Foe jest więc powieścią o historii, która nie została opowiedziana, czy raczej została opowiedziana częściowo i w zmienionej formie. Jak pisze Lin-

¹⁰ Bohaterka powieści Defoe w młodości opuściła swoje dzieci, wśród których znajdowała się jej córka. Zostawszy kurtyzaną, bohaterka zmienia imię na Roksana (w rzeczywistości nazywa się Susan) i wiedzie dostatnie życie. Po długich poszukiwaniach córka Susan odszukuje swoją matkę, tym samym wyjawiając grzechy jej przeszłości i rujnując jej reputację.

da Hutcheon, dzieło Coetzeego pokazuje, że powieściopisarze mogą bez większego problemu przemilczać pewne wydarzenia lub pomijać w swoich relacjach ludzi, którzy nie pasują do ogólnej koncepcji lub ideologii ich powieści. Podobny komentarz można skierować pod adresem historyków: Hutcheon wskazuje na marginalną obecność kobiet w narracjach XVIII wieku (Hutcheon 1988: 107). Na podstawie tego komentarza można interpretować powieść Coetzeego jako próbę przywrócenia głosu osobie, która została go pozbawiona, lub też jako próbę wydobycia na światło dzienne historii dawno zapomnianej – podobnie jak wrak statku, którym płynęła Susan.

Należy jednak uważać, by nie zinterpretować tekstu powierzchownie. Rozdział czwarty i ostatni powieści jest bowiem zarówno udratyzowaną próbą ukazania okrytej milczeniem, nieopowiedzianej historii Piętaszka, jak i dowodem na bezskuteczność takich usiłowań. W rozdziale tym bezimienny narrator nurkuje do wraku statku, aby odkryć w nim ciała Susan, kapitana okrętu i Piętaszka. W symbolicznym geście narrator otwiera usta Piętaszka, z których wydobywa się „powolny strumień” (Coetzee 2007: 159). W ostatnim zdaniu narrator pisze o owym strumieniu, który „miękki i zimny, mroczny i nieskończony bije o moje powieki, o skórę mojej twarzy” (Coetzee 2007: 159). Choć więc narrator rozdziału czwartego doświadcza historii Piętaszka blisko i niemal bezpośrednio (cóż może być bardziej bezpośredniego niż dotyk?), to jednak nie uzyskuje żadnej wiedzy na temat jego życia.

Foe jest przykładem *historiographic metafiction*, ponieważ pokazuje, że zarówno literatura, jak i relacja historyczna to narracje tworzone przez człowieka na zasadzie inkorporacji, ale również eliminacji pomniejszych historii, które ideologicznie nie zgadzają się z ogólnie przyjętą wersją wydarzeń. Historia, która trafia do odbiorcy w postaci pisma lub przekazu medialnego, jest więc zawsze zubożona, pozbawiona elementu, który – jeśli byłby powszechnie znany – mógłby zmienić jej obraz w oczach odbiorców. Dotyczy to nie tylko historii narodu czy pewnej grupy społecznej, lecz także poszczególnych osób.

Refleksja ta może się również pojawić w kontekście powieści A.S. Byatt, która zostanie przedstawiona jako kolejna.

Historia niedopowiedziana: *Opętanie Antonii Susan Byatt*

Powieść *Opętanie* Byatt, wydana w 1990 roku, odniosła sukces zarówno komercyjny, jak i krytyczny – książka otrzymała Nagrodę Bookera, nagrodę gazety „Irish Times” i znalazła się na liście powieści nominowanych do nagrody literackiej Whitbread Award.

W wywiadzie z Paulą Marantz Cohen A.S. Byatt powiedziała, że inspiracją do napisania książki była dla niej działalność wybitnej badaczki twórczości an-

gielskiego romantyka Samuela Taylora Coleridge'a, Kathleen Coburn. Wśród badaczy literatury doby romantyzmu Coburn zasłynęła tym, że upowszechniła dzienniki Coleridge'a, których edycja zajęła jej niemal 40 lat. Pytanie, które Byatt zadała sobie, obserwując pracę Coburn, a które dało inspirację do napisania powieści, brzmi: „Does he [Coleridge] possess her [Coburn] or does she possess him?”. Pierwsze znaczenie słowa *possess* wiąże się tutaj z fascynacją twórczością Coleridge'a, która w pewnym sensie graniczy z opętaniem jego osobą, natomiast drugie – z wiedzą i władzą nad jego życiem, a dokładnie nad tym, jak będzie ono postrzegane przez innych ludzi. Kolejnym znaczeniem słowa *possess*, które istotnie wpłynęło na kompozycję i fabułę powieści, jest fizyczne i emocjonalne panowanie jednego człowieka nad drugim. Ostatnie znaczenie tego słowa daje podwaliny pod zasadniczy element kompozycyjny utworu: romans między głównymi bohaterami.

Akcja utworu rozpoczyna się w British Library, gdzie Roland Mitchell, literaturoznawca, zbiera materiały do badań nad twórczością dziewiętnastowiecznego poety, Randolpha Asha. W egzemplarzu książki należącym niegdyś do poety Roland odkrywa rękopis dwóch listów Asha zaadresowanych do nieznanego osoby. W listach tych poeta wyraża swój podziw dla wrażliwości i czytania nowo napotkanej kobiety, pisze o niezwykłym porozumieniu, które, jak sądzi, powstało między nimi, i prosi adresatkę listu o spotkanie.

Odkrycie tajemniczych listów niesie z sobą wiele pytań, na które Roland będzie musiał znaleźć odpowiedź. Kim była adresatka listów? Czy są one częścią dłuższej korespondencji, czy może jedynie nieudanymi próbami porozumienia się poety z tajemniczą nieznajomą? Dla Rolanda, który do tego czasu uważał, że zna fakty z życia Randolpha Asha, nowe znalezisko oznacza, że będzie musiał zweryfikować swoją wiedzę na temat poety i, być może, zmienić kierunek badań. Pod wpływem impulsu Roland niepostrzeżenie chowa listy do swojej książki, a następnie wynosi je z British Library.

W trakcie swojego literackiego śledztwa Roland kontaktuje się z Maud Bailey, literaturoznawcą i badaczką twórczości wiktoriańskiej poetki Christabel LaMotte. Chociaż dowody na jakiegokolwiek związku między Randolphem Ashem a Christabel LaMotte¹¹ są nikłe, Roland i Maud decydują się podjąć ten trop. Podczas wizyty w Seal Court, zabytkowym, choć zaniedbanym dworze, w którym mieszkała niegdyś LaMotte, Maud dokonuje ważnego odkrycia: w pokoju poetki znajduje paczkę listów, która okazuje się korespondencją między nią a Ashem. Roland i Maud nie mają już najmniejszych wątpliwości,

¹¹ Pierwowzorami Randolpha Asha są Robert Browning oraz Alfred Tennyson, natomiast inspiracją do utworzenia postaci Christabel LaMotte stała się Christina Rossetti oraz dziewiętnastowieczna poetka amerykańska Emily Dickinson. Rozbudowaną analizę odniesień do literackiego świata epoki wiktoriańskiej oraz do dzieł tego okresu można znaleźć w artykule Bożeny Kucały (2006) *Echa powieści wiktoriańskiej we współczesnej powieści*, w tomie *Historia, fikcja, (auto)biografia w powieści brytyjskiej XX wieku*, Kraków: Universitas, s. 63–90.

że te prywatne papiery będą miały ważny wpływ na badania prowadzone nad twórczością Asha i LaMotte.

Przed zagłębieniem się w ich korespondencję Roland i Maud muszą przekonać George'a i Joan Bailey, właścicieli Seal Court i dalekich krewnych LaMotte, o historycznej i literackiej wartości znalezionych listów. Szczególnym sceptycyzmem odznacza się podejście sir George'a, który pragnie uniknąć medialnego szumu wokół osoby LaMotte oraz, przede wszystkim, wokół siebie i swojej żony. Według niego korespondencja ta nie powinna ujrzeć światła dziennego, ponieważ nie warto się zagłębiać w prywatne życie mało znaczących osób, które dawno odeszły. Z charakterystyczną dla siebie nutą kpiny sir George pyta badaczy: „Po co wzniecać skandal wokół naszej niemądrej poetki? Biedna staruszka, niech sobie śpi” (Byatt 1998: 96). Maud i Roland traktują te słowa jako pośredni zarzut pod swoim adresem i odpowiadają, że nie są zainteresowani wzniesieniem skandalu wokół osób Asha i LaMotte, ale rzetelnym badaniem ich twórczości, a listy – jak oboje podkreślają – będą tutaj miały istotny wpływ. By przybliżyć właścicielom znaczenie listów, Maud wyjaśnia:

Wie pan, kiedy się czyta korespondencję jakiejś pisarki – kiedy czyta się jej biografię – zawsze ma się uczucie, że czegoś brakuje, czegoś istotnego, kluczowego, do czego biografowie nie mają dostępu, a co było najważniejsze dla samej autorki. Zawsze jakieś listy zostały zniszczone, na ogół *te* listy. Może właśnie mamy *te* listy Christabel (Byatt 1998: 100).

Nie jest przesadą porównanie Maud do detektywa, który pod wpływem intuicji odkrywa ważny dowód w prowadzonym przez siebie śledztwie. Porównanie działalności krytyka literackiego do pracy detektywa nie jest oczywiście przypadkowe – sama Byatt wskazuje na powieść detektywistyczną jako istotny element kompozycyjny utworu. Na podstawie tekstów LaMotte i Asha oraz danych biograficznych badacze starają się ułożyć jak najwierniejszy obraz ich życia. Maud wierzy, że listy są tym wspomnianym przez Maud zasadniczym elementem, który ukaże światu prawdziwe (lub przynajmniej prawdziwsze) oblicza LaMotte i Asha oraz rzuci światło na ich twórczość. Wypowiadając te słowa, Maud nie uświadamia sobie jednak, że wśród listów Christabel i Asha odkrytych w Seal Court brakuje tego jednego, który całkowicie zmieni postrzeganie ich życia.

Roland i Maud obawiają się, że wieść o ich odkryciu dotrze do innych badaczy, którzy będą się ubiegać o pierwszeństwo w analizie odkrytej korespondencji. Wśród literaturoznawców, którzy dowiadują się o istnieniu listów Asha i LaMotte, jest Mortimer Cropper, biograf Asha, a zarazem kustosz bezcennej kolekcji manuskryptów poety oraz jego prywatnych rzeczy. Fascynacja życiem i twórczością wiktoriańskiego poety łączy się u profesora Croppera z pragnieniem posiadania wszelkich memorabiliów z nim związanych (jego

dumą jest zegarek Asha, z którym nigdy się nie rozstaje). Kiedy powstaje podejrzenie, że najcenniejsze prywatne dokumenty zostały pogrzebane wraz z ciałem poety, Cropper bez zezwolenia decyduje się je wydobyć, czego dokonuje pod osłoną nocy.

Naruszenie spokoju nieboszczyka w dramatycznej scenerii szalejącej burzy jest czynem godnym potępienia, choć mało zaskakującym dla czytelnika zaznajomionego z zachowaniem profesora Croppera. W jego przypadku pragnienie osiągnięcia najpełniejszej możliwej wiedzy na temat życia Randolpha Asha nie wynika jedynie z ambicji czy żądzy materialnego posiadania. Postać znanego poety stała się dla niego znacząca w kształtowaniu poczucia własnej tożsamości. Życie Asha stało się tłem jego własnego życia.

Sytuacja ta zobrazowana jest we fragmencie książki, który opisuje gościnne wykłady profesora. Cropper jest świetnym mówcą, który swoje prelekcje często wzbogaca zdjęciami postaci historycznych, miejsc oraz obiektów z nimi związanych. Jak informuje nas narrator, cień postaci Croppera czasami odcina się na jasnym obrazie slajdu. Profesor zwraca wówczas uwagę publiczności na tę „niezamierzoną” interwencję w wyświetlone przed nimi obrazy przeszłości, wyjaśniając:

oto widzicie biografa, ruchomy cień, nie należy o nim zapominać wśród rzeczy, którymi się zajmuje. [...] Historyk jest nierozzerwalną częścią swej historii, podobnie jak poeta jest częścią wiersza, a pozostający w cieniu biograf stanowi część życia opisywanej osoby (Byatt 1998: 403).

Refleksję tę można odczytać jako stwierdzenie pewnego stanu rzeczy – dla czytelników biografii Asha autorstwa Mortimera Croppera życie poety jest istotnie związane z osobą biografą. Żartobliwy komentarz Croppera stanowi zarazem wyraz jego pragnienia, by stać się nieodłączną częścią życia Asha – cieniem przesuwanym się na tle wydarzeń, w których brał on udział. Jako czołowy specjalista w dziedzinie twórczości wiktoriańskiego poety, znany biograf oraz zasłużony kustosz jego memorabiliów ma spore szanse, by osiągnąć ten status w oczach czytelników i badaczy.

Pragnienie wiedzy, które – jak pisze Randolph Henry Ash – jest powszechne i tkwi w naturze ludzkiej¹², jest obecne nie tylko w działalności Mortimera Croppera, ale i wszystkich bohaterów powieści. Kiedy Cropper wykopuje skrzynkę z grobu Asha oraz wywozi ją do pobliskiego hotelu, czekają już tam na niego pozostali bohaterowie – łącznie z Rolandem i Maud – którzy nie kryją swojej ciekawości. Wspólna decyzja, by otworzyć skradzioną skrzynkę i do-

¹² W liście do LaMotte Ash pisze o Bogu, który stworzył ludzi „ciekawymi” i „wątpiącymi”, a następnie dodaje: „Skryba Księgi Rodzaju dobrze uczynił, lokując źródło naszych nieszczęść w owej zachłanności na wiedzę, która stanowi również najsilniejszy bodziec – w pewnym sensie – do czynienia dobra. Dobra i zła” (Byatt 1998: 177).

wiedzieć się, czym zakończył się romans dwojga wiktoriańskich poetów, jest wyrazem zwykłej ludzkiej ciekawości.

Najważniejszym znaleziskiem bohaterów jest list LaMotte do Asha. Po przeczytaniu go nie mają żadnych wątpliwości, że to on był brakującym elementem skomplikowanej mozaiki, którą każdy badacz – na własny użytek – starannie układał. Nawet ów kluczowy list LaMotte do Asha, który zostaje odkryty i odczytany pod koniec historii, nie daje jednak pełnego obrazu życia tych dwojga. Istnieje bowiem fakt, o którym badacze w powieści nie wiedzą, ponieważ nie jest on zawarty w korespondencji LaMotte i Asha, a o którym czytelnik dowiaduje się w *postscriptum*. Dla bohaterów powieści historia romansu Asha i LaMotte, w którą mają wgląd jedynie przez ich korespondencję, pozostaje więc niedopowiedziana. Takie zakończenie powieści jest przekonującą ilustracją opinii autorki na temat biografii – w wywiadzie Byatt przyznaje, że w biografii fascynuje ją to, że osoba, która staje się jej przedmiotem, nigdy nie daje się w pełni uchwycić swoim biografom (Burgass 2002: 46).

Jakie są dalsze losy miłości Randolpha Asha i Christabel LaMotte? Czy znajomość Maud i Rolanda przeradza się w tytułowy romans? Byatt, choć lubi trzymać czytelnika w niepewności i umiejętnie buduje napięcie narracyjne w utworze, nie pozostawia tych i innych pytań bez odpowiedzi. Autorka jest świadoma oczekiwań czytelnika, o których pisze otwarcie w rozdziale 23: „Konsekwencja i domknięcie są to głęboko ludzkie pragnienia, w chwili obecnej niemożliwe, lecz zawsze nieco przerażające i zachwycająco upragnione [...]” (Byatt 1998: 441). Idealnym zakończeniem jest takie, które rozwiązuje („domyka”) pewien splątany bądź niejasny wątek fabularny, na przykład trudną miłość między bohaterami. Takie zakończenie jest „upragnione”, szczególnie jeśli lektura trzyma czytelnika w napięciu, ale również „przerażające”, ponieważ do ostatnich stron nie wiadomo, jakie będą losy bohaterów.

Przytoczona tu refleksja ma również charakter uniwersalny: każdy człowiek pragnie widzieć swoje życie jako ciąg logicznie powiązanych zdarzeń zmierzających do punktu, w którym obecnie się znajduje. Warunkiem takiego postrzegania swojej przeszłości jest osiągnięcie etapu w życiu, który nadałby retrospekcyjny sens czynom człowieka. Cóż więc jest tym elementem porządkującym nasze życie i życie innych ludzi, dzięki czemu postrzegamy jedność w wielości? Według narratora jest nim stan zakochania, który pozwala na uporządkowanie splątanych wątków i ułożenie ich w ramach jednej, spójnej fabuły. Nie jest oczywiście przypadkowe, że ów komentarz pojawia się, kiedy Roland i Maud przeżywają etap wzajemnej fascynacji i poddają refleksji uczucie, które rodzi się między nimi.

Byatt jest pisarką, która nie stroni od komentarzy na temat procesu pisania i czytania. Proces czytania w jej powieści jawi się jako akt poznawczy o ogromnej wadze dla bohaterów. Wszyscy oni nierozłącznie związali swoje życie z literaturą, czytanie stało się dla nich zawodem i codzienną pracą. To przez uważną

lekturę dzieł Asha i LaMotte Roland i Maud (ale również Mortimer Cropper, profesor Blackadder i inni) dokonują swoich mniejszych lub większych odkryć, które z kolei pozwalają im na zaistnienie w środowisku akademickim. Sposoby odczytywania danego dzieła różnią się diametralnie u poszczególnych krytyków, co widać po ich odmiennej reakcji na dane teksty literackie: zwierzchnik Rolanda, profesor Blackadder, reprezentuje naukowe podejście do utworu, które skupia się na metodycznym i jak najpełniejszym jego opisie. Dla kontrastu, przyjaciółka Maud, Leonora Stern, reprezentuje nurt krytyki psychoanalitycznej, deprecjonowany przez Maud i Rolanda za zredukowanie tekstu do przejawów seksualności autora i narzucenie na dzieło własnej, ciasnej siatki pojęciowej.

W swojej powieści Byatt wymienia też inne możliwe sposoby odczytania dzieła literackiego. Czytelnik może w danym utworze dopatrywać się własnych przeżyć i emocji, może również skupić się na przeżyciach autora, bohaterów, na głosie pisarza lub poety. Zdarza się odczytanie chłodne i bezosobowe, ale również emocjonalne, podczas którego czytelnik utożsamia się z uczuciami bohaterów. Może on również być wyczulony na sam język dzieła, który odsłania przed nim bogactwo świata przedstawionego. Takim czytelnikiem jest sam Roland, który w rozdziale 26 po raz kolejny czyta poemat Randolpha Asha. Podczas tej lektury Roland przeżywa pewnego rodzaju iluminację i odkrywa pragnienie zostania poetą. Proces czytania, który inspiruje Rolanda oraz otwiera mu drogę do własnej twórczości, jest przede wszystkim aktem kreacji. Wyobraźnia czytelnika pozwala mu na poznanie stworzonej przez autora rzeczywistości, która przeżywana jest intensywnie, wszystkimi zmysłami. Czytelnik ma wtedy poczucie odkrycia czegoś zupełnie nowego, co jednak było zawczasu ukryte głęboko w jego świadomości. Czytanie – czy raczej jeden ze sposobów czytania, które kreśli narrator w wymienionym rozdziale – jest więc ponownym odkryciem tego, co dotychczas nie było uświadomione.

Przez lekturę poematu Randolpha Asha Roland po raz kolejny odkrywa baśniowy świat utworu i jednocześnie osobę poety. Jest to również moment, w którym uświadamia sobie moc języka poetyckiego – odkrycie dosyć spóźnione jak na człowieka, który całe swoje życie związał z badaniem języka i języka poetyckiego w szczególności. Nie jest to jednak tak dziwne, jak mogłoby się na początku wydawać. Literaturoznawcy w powieści Byatt są co prawda wytrawnymi znawcami twórczości swoich autorów, ale ta wiedza niekoniecznie idzie w parze z wrażliwością, w dużej mierze związaną z pewną świeżością spojrzenia na utwór – profesor Blackadder, zwierzchnik Rolanda, jest tego najlepszym przykładem. Co więcej, najnowsze postmodernistyczne teorie często umniejszają moc słowa w dziele literackim, głosząc, że „[...] język jest w istocie ułomny, że nigdy nie mówi tego, co istnieje, że mówi tylko siebie” (Byatt 1998: 495). Dotychczas Roland brał to spostrzeżenie za pewnik. Po ponownej lekturze poematu Asha uświadamia sobie jednak moc języka poetyckiego,

dzięki któremu czytelnik stwarza, czy raczej odkrywa, zupełnie nowy świat. To odkrycie napełnia go nową inspiracją i prowadzi do własnej twórczości.

W wywiadzie z Paulą Marantz Cohen Byatt mówi, że głównym celem *Opętania* jest dostarczenie czytelnikowi przyjemności płynącej z jej lektury. I ten cel powieść Byatt osiąga w pierwszej kolejności. *Opętanie* jest przede wszystkim dobrze opowiedzianą historią miłości Rolanda i Maud, Randolpha Asha i Christabel LaMotte. Bogactwo kompozycyjne utworu – fakt, że w jego ramach można wyróżnić wiele gatunków, takich jak wspomniana powieść detektywistyczna, biografia, romans, powieść uniwersytecka czy powieść epistolarna – jest zapewne dodatkową zachętą do uważnej lektury tej książki. Co prawda zainteresowanie czytelnika, przynajmniej na początku utworu, może być wystawione na próbę przez nieco powolne budowanie intrygi i umieszczenie w utworze fragmentów luźno powiązanych tematycznie z głównym wątkiem (np. bajka „dla dzieci” w rozdziale czwartym), ale czytelnik może czerpać przyjemność z samego faktu przebywania w wymyślonym przez Byatt świecie.

W 2000 roku Byatt wydała powieść *The Biographer's Tale*, która – podobnie jak *Opętanie* – koncentruje się wokół tematu opowiadania o przeszłości. Narrator powieści, Phineas G. Nanson, jest studentem literatury, którego znudziły i sfrustrowały monotonne wykłady uniwersyteckie. Podjąwszy decyzję o zaniechaniu studiów literaturoznawczych, Phineas dostaje od swojego profesora biografię znanej osobistości XIX wieku, sir Prospera Bolé'a, której autorem jest Scholes Destry-Scholes. Phineas zachwyca się świetnie napisaną biografią i zaczyna go intrygować postać samego Destry-Scholesa. Pod wpływem fascynacji dziełem tego autora postanawia napisać jego biografię.

Niestety niewiele wiadomo na temat jego życia. Po dłuższych poszukiwaniach Phineas natrafia jednak na manuskrypt, w którym Destry-Scholes kreśli sylwetki trzech wybitnych postaci XIX wieku. Phineas uważa, że dzięki uważnej lekturze tych tekstów będzie mógł odtworzyć portret ich autora. Mozolna praca nad tekstem ujawnia to, co Phineas już wcześniej podejrzewał, a mianowicie, że biografie napisane przez Destry-Scholesa są misternym połączeniem faktów z życia dokumentowanych osób oraz fikcji wymyślonej przez biografę.

W autorefleksyjnym komentarzu Phineas stwierdza, że chęć jak najpełniejszego udokumentowania życia innych osób jest w twórczości Scholesa nieodłącznie związana z pragnieniem pisania o samym sobie. Podobnie jak Scholes, który w pisanych przez siebie biografiach zawarł elementy autobiograficzne, Phineas w swojej książce napisał nie tylko o nim, lecz także – a może przede wszystkim – o samym sobie. Głębokie pragnienie pisarza, by opisywać otaczającą go rzeczywistość, niejako zmusiło Phineasa, by napisać książkę, która w zamierzeniu miała być biografią, ale ostatecznie stała się autobiografią.

Jak zauważył Robert Alter w *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, autorefleksja jest obecna w powieści od powstania *Don Kichota* (Alter 1975: 3). W czasie ponad czterech wieków istnienia powieści pisarze posłu-

giwali się autotematyzmem w różnych celach: dla przedstawienia własnych poglądów na temat sztuki pisania, zasugerowania czytelnikowi konkretnej interpretacji dzieła, budowania akcji utworu czy też wprowadzenia efektów humorystycznych.

Powieści przedstawione w tym artykule mają jedną cechę wspólną: autorefleksja dotycząca sposobów pisania łączy się w nich z komentarzem na temat poznawania i opisywania zdarzeń z przeszłości. W przypadku *Kochanicy Francuza* refleksja ta zawiera często element ironiczny i humorystyczny wprowadzony przez „gadatliwego” narratora, natomiast powieści Coetzeego i Byatta koncentrują się wokół historii przemilczanych lub niedopowiedzianych, a ich autorefleksja związana jest z podejmowaniem przez narratora lub bohatera prób poznania wydarzeń z przeszłości i ich opisanie.

Inne powieści autotematyczne

Wśród powieści autotematycznych, których przedmiotem rozważania jest historia i sposoby jej przekazywania, należy również wymienić dzieła innych znanych pisarzy brytyjskich. Wydana w 1984 roku powieść Juliana Barnesa *Papuga Flauberta* (*Flaubert's Parrot*) jest przede wszystkim nietypową biografią Gustawa Flauberta, która zawiera refleksję na temat biografii oraz, szerzej, na temat sposobów opisywania przeszłości w literaturze. Narrator powieści Barnesa, Geoffrey Braithwaite, emerytowany lekarz i znawca twórczości Flauberta, pragnie zdobyć jak najwięcej informacji o życiu francuskiego pisarza i w tym celu podróżuje w miejsca z nim związane. Jego narracja jest więc nie tylko autorefleksyjną i autoironiczną biografią Flauberta, podkreślającą swoją odmiennność od typowych biografii, lecz także zapisem poszukiwań Geoffreya zmierzających do jak najpełniejszego poznania życia Flauberta. Jego narracja ma również elementy autobiograficzne: historia życia Flauberta przeplata się z historią jego własnego życia. *Papuga Flauberta* może więc być odczytywana zarówno jako autorefleksyjna biografia Flauberta, jak i ukryta autobiografia narratora.

Kraina wód (*Waterland*) Grahama Swifta, wydana w 1983 roku, to najbardziej znana powieść tego pisarza. Jej narratorem jest Tom Crick, nauczyciel historii, który zostaje zmuszony do wcześniejszego przejścia na emeryturę z powodu skandalu wywołanego przez żonę. Decyzja dyrektora szkoły, by zredukować liczbę godzin historii, spotyka się ze sprzeciwem Toma, który postanawia ukazać swoim uczniom rolę historii w ich życiu. Ostatnie lekcje Tom prowadzi więc w sposób nietypowy: opowiada uczniom o swoim życiu oraz o miejscu, w którym się urodził. Powieść Swifta jest nie tylko historią życia Toma, lecz także refleksją na temat przekazu historycznego oraz autorefleksją na temat procesu opowiadania każdej historii, w tym historii narratora.

W kontekście prozy autorefleksyjnej na szczególną uwagę zasługuje debiut literacki znanej polskiemu czytelnikowi pisarki Muriel Spark – powieść *The Comforters* (nie doczekała się jeszcze polskiego tłumaczenia), w której rozważania na temat wiary katolickiej łączą się z autotematycznymi komentarzami na temat powieści jako gatunku literackiego.

Bryan Stanley Johnson to pisarz, którego – jak stwierdza Krystyna Stamirowska w artykule *Pisarz odkryty na nowo: B.S. Johnson* – na literackiej mapie pisarzy drugiej połowy XX wieku wyróżnia „staroświeckie przywiązanie do tradycyjnego przesłania angielskiej powieści, a mianowicie, deklaracja wiary w możliwość dotarcia do prawdy oraz w możliwość przekazania choćby części tej prawdy w formie powieściowej narracji” (Stamirowska 2008: 205). Poszukiwanie prawdy w powieściach Johnsona najczęściej dotyczy jego własnego doświadczenia oraz odbywa się w obrębie dzieła literackiego – autobiografizm jego powieści jest więc nieodłącznie związany z autorefleksyjnością. Autotematyzmem cechują się powieści *Albert Angelo*, *Trawl*, *The Unfortunates*, *Christie Malry's Own Double Entry*, *House Mother Normal*, przy czym pierwsze trzy są również autobiograficzne. Powieść *The Unfortunates* ukazała się w Polsce nakładem wydawnictwa Ha!art! (tłum. Katarzyna Bazarnik), natomiast fragmenty pozostałych powieści zostały przedstawione polskiemu czytelnikowi w „Literaturze na Świecie” (2008, nr 7–8) w tłumaczeniu Ewy Kowal.

Główne dzieła szkockiego pisarza Alasdaira Greya, powieści *Lanark* i *Janine*, są mało znane polskiemu czytelnikowi, natomiast w świecie anglojęzycznym wzbudziły zainteresowanie, a nawet entuzjazm niektórych krytyków – Anthony Burgess nazwał Greya najważniejszym szkockim pisarzem od czasów Waltera Scotta. *Lanark*, debiut literacki Greya i zarazem najbardziej znana jego powieść, łączy w sobie elementy powieści realistycznej, fantastycznej i dystopicznej. Wyraźne są w niej również elementy autotematyczne: w epilogu główny bohater, Lanark, spotyka autora, który wdaje się ze swoim bohaterem w dyskusję na temat roli autora w dziele literackim i roli Boga we wszechświecie. Kolejnym elementem autorefleksyjnym w powieści jest spis pisarzy, którzy według autora wywarli wpływ na powstanie jego powieści. Spis ten, który autor zawiera w epilogu i ironicznie nazywa „Indeksem plagiatów”, zwraca uwagę czytelnika na rozbudowaną sieć literackich odniesień w powieści.

Bibliografia

- Byatt, A.S. (1990). *Possession: A Romance*. London: Chatto and Windus.
Byatt, A.S. (1998). *Opętanie*. Tłum. Barbara Umiastowska-Kopeć. Warszawa: Pruszyński i S-ka.
Byatt, A.S. (2001 [2000]). *The Biographer's Tale*. London: Vintage.

- Coetzee, J.M. (1986). *Foe*. London: Secker and Warburg.
- Coetzee, J.M. (2007). *Foe*. Tłum. Magdalena Konikowska. Kraków: Znak.
- Fowles, John (1969). *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape.
- Fowles, John (2007). *Kochanica Francuza*. Tłum. Wacława Komarnicka. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Fowles, John (1985). *A Maggot*. London: Jonathan Cape.

* * *

- Alter, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bradbury, Malcolm (red.) (1977). *Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester University Press, s. 136–150.
- Burgass, Catherine (2002). *A. S. Byatt's Possession*. New York and London: Continuum.
- Byatt, A.S. (2010). Wywiad z A.S. Byatt [online], 10 December. <http://www.youtube.com/watch?v=EoQOK9N0Dj0> (dostęp: 10.07.2012).
- Currie, Mark (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan.
- Currie, Marc (red.) (1995). *Metafiction*. London: Longman Publishing.
- Fowles, John (1977). *Notes on an Unfinished Novel* [w:] Malcolm Bradbury (red.). *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester UP, s. 136–150.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*. New York and London: Routledge.
- Sandauer, Artur (1966). *Dla każdego coś przykrego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sławiński, Janusz (red.) (1998). *Słownik terminów literackich*. Wyd. 4. Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Ossolineum.
- Stamirowska, Krystyna (2008). *Pisarz odkryty na nowo: B.S. Johnson*, „Literatura na Świecie”, nr 7–8, s. 189–207.
- Stamirowska, Krystyna (red.) (1997). *Współczesna powieść brytyjska: szkice*. Kraków: Universitas.
- Wagh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York and London: Routledge.
- Wells, Lynn (2003). *Allegories of Telling: Self-Referential Narrative in Contemporary British Fiction*. Amsterdam and New York: Rodopi.