

ANITA CAŁEK  
Katedra Komparatystyki Literackiej  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## FANTASTYCZNE BIBLIOTEKI WIDMOWE: OD FIKCYJNYCH KSIĄŻEK DO POZATEKSTOWYCH ARTEFAKTÓW

**Słowa kluczowe:** metafikcja, biblioteka widmowa, książka fikcyjna, literatura skonstruowana, transfiksjonalność

**Keywords:** metafiction, spectral library, fictional books, constructed literature, transfictionality

Umberto Eco swój wykład *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel* rozpoczyna od następującego porównania:

Albowiem w pewnej miejscowości tego regionu [La Manchy – dop. A.C.], której nazwy nam nie podano, istniała i być może nadal istnieje biblioteka. Biblioteka ta, pełna powieści przygodowych, była biblioteką, z której się wychodzi. I faktycznie, historia boskiego Don Kichota zaczyna się właśnie w chwili, kiedy nasz bohater postanawia opuścić miejsce swoich książkowych rojeń i zaznać przygód w prawdziwym życiu. Ale czyni tak, ponieważ w głębi duszy jest przekonany, że znalazł w owych książkach prawdę, toteż sądzi, że wystarczy je naśladować przez odtwarzanie opisanych czynów.

Trzysta pięćdziesiąt lat później Borges opowie nam historię biblioteki, z której się nie wychodzi i w której poszukiwanie prawdziwego słowa nie znajduje kresu nadziei<sup>1</sup>.

Słowa włoskiego semiotyka wydają się trafnie opisywać sytuację literatury najnowszej, która – mimo wszelkich podejmowanych prób – nieustannie potwierdza niemożność wyjścia z Borgesowskiej Biblioteki Babel. Wyobrażenie to, podobnie jak kilka innych zaczerpniętych z *Fikcji*<sup>2</sup>, trwale ukształtowało obraz literatury jako biblioteki<sup>3</sup>, której dzieła nieustannie odsyłają do siebie:

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, „Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel”, trans. Anna Wasilewska, in *O literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2003), 101.

<sup>2</sup> Na przykład „ogród o rozwidlających się ścieżkach”; vide Jorge Luis Borges, *Fikcje*, trans. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzuski (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003).

<sup>3</sup> Pisze o tym Eco w eseju *Borges i mój lęk przed wpływem* (trans. Anna Wasilewska, in *O literaturze*, op. cit., 113–127. O szczególnym stosunku włoskiego semiotyka do *Biblioteki Babel* świadczy

Jedną z właściwości biblioteki Borgesowskiej polega nie tylko na tym, że księgozbiór zawiera nieskończoną liczbę woluminów ustawionych wzdłuż ścian nieskończonej liczby galerii, ale też i na tym, że posiada tomy, które zawierają wszystkie możliwe kombinacje dwudziestu pięciu symboli ortograficznych, tak że nie sposób wyobrazić sobie żadnej kombinacji liter, której Biblioteka by nie przewidziała<sup>4</sup>.

Idea ta, zdaniem Eco, ściśle wiąże się z koncepcją światów możliwych oraz zatarciem granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością i bliska jest wyobrażeniu „biblioteki widmowej” przedstawionej przez Pawła Dunin-Źasowicza<sup>5</sup>. Fascynującą tak rozumianą biblioteką można również dostrzec w utworach reprezentujących literaturę najnowszą, na różne sposoby rozwijających temat biblioteki. Postmodernistyczne biblioteki powieściowe charakteryzuje wpisywanie w narrację książek fikcyjnych (co uobecnia wyobrażenie wielkiej literatury powszechnej, która nie może wyjść poza samą siebie) i przekraczanie granic oddzielających fikcję od rzeczywistości. Twórcy na różne sposoby wcielają w życie idee książki skonstruowanej<sup>6</sup>: publikują jej fragmenty jako reprint zaginionych i legendarnych dzieł (*Klub Dumas* Artura Péreza-Revertego), obszernie cytują i omawiają nieistniejące utwory w przypisach, stanowiących tekst równoległy do narracji prymarnej (*Jonathan Strange i pan Norrell* Susanny Clarke), a nawet publikują książki skonstruowane na potrzeby innej narracji (utwory Joanne K. Rowling zaczerpnięte z uniwersum Harry’ego Pottera).

Wskazany kierunek ewolucji (od fikcyjnego tytułu przez opis lub cytowanie książki skonstruowanej do powstania artefaktu zainspirowanego tą ideą) prowadzi od literatury do świata pozatekstowego, ale ujawnia też potencjał transmedialny ukryty w pomysłach urzeczywistniania fikcyjnej biblioteki, co pokazują takie projekty jak Widmowa Biblioteka Agnieszki Kurant<sup>7</sup>, elektroniczny katalog

---

także rozpoczęcie cytatem z Borgesa innego eseju poświęconego w całości bibliotece; vide Umberto Eco, *O bibliotece*, trans. Andrzej Szymanowski (Wrocław: Ossolineum, 1990).

<sup>4</sup> Ibidem, 102.

<sup>5</sup> Leksykon Pawła Dunin-Źasowicza (obejmujący spory i dość reprezentatywny wykaz książek fikcyjnych, nazywanych też urojonymi) także powstał pod wpływem *Biblioteki Babel*: „Borges, myślisz, to Borges pisał, że biblioteka jest labiryntem, albo coś podobnego.”; vide Paweł Dunin-Źasowicz, *Widmowa biblioteka. Leksykon książek urojonych albo Wypisy o xiegach, których nigdy nie było, ale ktoś o nich napisał* (Warszawa: Lampa i Iskra Boża, Świat Książki, 1997), 3.

<sup>6</sup> Andrzej Cieński, twórca terminu „literatura skonstruowana”, proponuje za pomocą tego pojęcia „oznacza te utwory literackie włączone do własnego dzieła, co do których autor sugeruje, że istniały naprawdę, gdy w rzeczywistości są one utworami wyimaginowanymi, których historia literatury nie zna, gdyż nigdy nie istniały” (idem, *Problematyka stylistyczna „Mikołaja Doświadczynskiego przypadków” Ignacego Krasickiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969), 30.

<sup>7</sup> Widmowa biblioteka Agnieszki Kurant to kolekcja czterystu fizycznie wyprodukowanych książek fikcyjnych w formie obiektów wyposażonych w okładki z nadrukowanymi danymi książki (imię i nazwisko autora, tytuł fikcyjnej książki, numer ISBN oraz kod kreskowy). Obecność numeru ISBN oraz kodu kreskowego oznacza, iż przedmioty te mają status podmiotów ekonomicznych, a cały projekt

Niewidzialnej Biblioteki<sup>8</sup> czy wirtualna Biblioteka Babel<sup>9</sup>. Tym bardziej zatem warto przyrzeć się utworom wyżej wspomnianym, by na ich przykładzie przeanalizować ponowoczesną koncepcję biblioteki, której wyobrażenie coraz dalsze jest od „miejsca” czy „instytucji”, a coraz bliższe – rzeczywistości wirtualnej oraz narracyjnym uniwersom światów możliwych.

## Od bibliotek i bibliofili do widmowych książek

*Klub Dumas* to jedna z ciekawszych powieści hiszpańskiego pisarza Artura Péreza-Revertego<sup>10</sup>, który uważa, że w tworzeniu zacieranie granic między realnością a fikcją jest dla pisarza źródłem szczególnej przyjemności<sup>11</sup>. Opinię tę omawiany utwór zdecydowanie potwierdza, gdyż tematem powieści staje się biblioteka (kolekcjonerska i widmowa) oraz fikcyjna książka. *Dziewięcioro Wrót do Królestwa Cieni* Aristidego Torchii to dzieło, o którym już nie tylko mówi się na kartach powieści: opublikowane tam trzy komplety dziewięciu ksylografiów wraz z przedrukiem fikcyjnej strony tytułowej stanowią punkty dostępu do książki z 1666 roku<sup>12</sup>, która dzięki tej fragmentarycznej obecności może zaistnieć w formie przekraczającej opisywaną przez Dunin-Wąsowicza „widmowość”. *Dziewięcioro Wrót* to bowiem fizycznie „książka w książce” (świadczy o tym brak jakiegokolwiek, nawet typograficznego, podporządkowania fragmentów dzieła

---

nawiązuje do idei kapitału wyobrażonego. Vide: Fundacja Bęc Zmiana. „Widmowa biblioteka”, [http://www.beczmania.pl/produkcje,252,widmowa\\_biblioteka.html](http://www.beczmania.pl/produkcje,252,widmowa_biblioteka.html) (acc. 30.04.2017) oraz Agnieszka Kurant, „Widmowa Biblioteka”, <http://widmowabiblioteka.beczmania.pl/index.php?/o-projekcie/> (acc. 30.04.2017).

<sup>8</sup> Vide The Invisible Library, <http://invislib.blogspot.com/> (acc. 30.04.2017).

<sup>9</sup> Twórca tego projektu, Jonathan Basile, jest doktorantem komparatystyki w Emory College; stronę stworzył z myślą o uczonych, artystach oraz czytelnikach zainteresowanych konceptem Borgesa. Wirtualna Biblioteka Babel docelowo będzie zawierać każdą możliwą kombinację znaków i wytwarzać każdą możliwą książkę (dosłownie realizując wyobrażenie argentyńskiego pisarza). Obecnie istniejąca strona poświęcona projektowi nie tylko daje o nim wyobrażenie, ale także informuje o samej idei oraz Borgesie. Vide Jonathan Basile, „Library of Babel”, <https://libraryofbabel.info/> (acc. 30.04.2017).

<sup>10</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Klub Dumas*, trans. Filip Łobodziński (Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza 2009). Dalej używam skrótu KD, podając również numer strony.

<sup>11</sup> Wypowiedź ta, zamieszczona na jednej z oficjalnych stron autora, brzmi następująco: „Erasing the boundary between history and fiction, and in the end being unable to differentiate between the real and the imagined, is a source of particular pleasure for the author. After all, that is why I write novels”. Vide Arturo Pérez-Reverte, „Author”, <http://web.archive.org/web/20150306045203/http://www.perez-reverte.com:80/Author.asp>. (acc. 30.04.2017).

<sup>12</sup> Na stronie 72 *Klubu Dumas* znajdują się szczegółowe, choć w całości fikcyjne dane bibliograficzne tej książki, ich prawdziwość ma potwierdzać równie fikcyjna nota biograficzna Aristidego Torchii zacytowana na stronie 91 (za nieistniejącą *Encyklopedią drukarzy oraz książek rzadkich Crozeta*).

Torchii powieści ramowej<sup>13</sup>). W ten sposób *Klub Dumas* staje się przestrzenią prezentacji dzieł fikcyjnych stawianych na równi z faktycznie istniejącymi w rzeczywistości pozatekstowej (a obecnymi w postaci sieci odniesień intertekstualnych).

Głównym bohaterem powieści jest Lucas Corso, łowca białych kruków, którego historię opowiada Boris Balkan, fikcyjny tłumacz *Pustelni parmeńskiej* Stendhala, krytyk literacki oraz specjalista zajmujący się dziewiętnastowieczną powieścią popularną. Jest on fokalizatorem narracji prymarnej, co ma duże znaczenie dla konstrukcji utworu, fragmenty z narracją pierwszoosobową konstytuują bowiem poziom diegetyczny, w odniesieniu do którego neutralna w tonie opowieść o losach Corsy ma charakter hipodiegetyczny i to w jej obrębie pojawiają się fragmenty *Dziewięciorga Wrót* (autonomiczne wobec wszystkich narracyjnych poziomów, co potwierdza hipotezę o odrębności tego tekstu mimo włączenia go w całość powieści). Z kolei cytowane przez narratora notatki Corsy<sup>14</sup> występują już na poziomie hipo-hipodiegetycznym). Ta hierarchia narracji, typowa dla powieści postmodernistycznej, wynika nie tylko z zamiaru tekstowego odzwierciedlenia złożoności świata, ale także prowokuje do refleksji nad dystrybucją władzy w wykreowanym uniwersum (gdzie narrator staje się też reżyserem intertekstualnej gry z fikcją) oraz formułowania pytań natury ontologicznej na temat statusu światów kreowanych przez diegetyczny i hipodiegetyczny poziom narracji<sup>15</sup>.

Rozbudowana i wielopoziomowa narracja to pierwszy, ale nie jedyny sygnał poetyki postmodernistycznej. Opowieść o losach Corsy jest bowiem przykładem przenikania się dwóch znaczących historii: muszkietierów z powieści Dumasa oraz dziejów wpisanego na Indeks Książ Zakazanych dzieła Aristidego Torchii. Zweryfikowanie prawdziwości jednego z trzech ocalałych egzemplarzy tej książki to zadanie, którego podejmuje się Corsa na zlecenie Vara Borjy, hiszpańskiego bibliofila z Toledo i właściciela starodruku. Równolegle bohater stara się zbadać oryginalność oddanego mu do ekspertyzy rękopisu jednego z rozdziałów *Trzech muszkietierów* (*Wino andegaweńskie*). Te dwa splecione ze sobą wątki łączy nie tylko osoba głównego bohatera, lecz także cały układ intertekstualnych odniesień, tworzonych bezpośrednio (każdy rozdział opatrzony jest mottem<sup>16</sup>)

<sup>13</sup> Vide KD [93–102], [195–203], [309–317] (strony te są nienumerowane).

<sup>14</sup> Tabele z zestawieniem różnic między ksylogramami badanymi przez Corsę znajdują się na kartach powieści (vide KD, 208, 306–308); dopełniają je zestawienia wykonane przez Borję (KD, 447–450).

<sup>15</sup> O roli dominanty ontologicznej w powieści postmodernistycznej pisał Brian McHale; vide *Powieść postmodernistyczna*, trans. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012), 3–35.

<sup>16</sup> W mottach cytowane są, poza powieściami Dumasa, między innymi: *Tajemnice Paryża* Eugénie Sue, *Kawaler de Lagardère* Paula Févala, *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie, *Pardailanowie* Michela Zévaco, *Diabeł zakochany* Jacquesa Cazotte'a, *Arsène Lupin, dzentelmen-włamywacz* Maurice'a Leblanca; wszystkie one tworzą intertekstualną sieć odniesień fabularnych dla powieści.

oraz pośrednio (transfikcjonalnie<sup>17</sup>), gdyż fabuła przenosi do świata narracji i odtwarza w nim schematy akcji zaczerpnięte z powieści popularnych publikowanych w odcinkach, skrzyżowane z opowieścią o próbach przywołania szatana (ewokującą rozmaite dzieła na temat *Ars Diavoli*) i historią trzech fikcyjnych bibliotek.

Wraz z rozwojem akcji w narracji pojawiają się, znów typowe dla postmodernizmu, uwagi o charakterze metafikcyjnym, obnażające konstrukcję powieści i fikcyjny status postaci. Corso bowiem: „[...] przystał na rolę wykwalifikowanego czytelnika i głównego bohatera zarazem, gdy tymczasem ktoś po drugiej stronie tkaniny wiązał kolejne wątki i mrugał do niego, choć nie było jasne, czy z pogardą, czy porozumiewawczo” (KD, 237). A dalej: „Chciałby wiedzieć, czy finał całej historii jest już gdzieś zapisany, czy też może on sam w biegu pisze jeden rozdział za drugim” (KD, 239). Wreszcie pojawia się uwaga odsyłająca wprost do poetyki powieści postmodernistycznej, bowiem myśli bohatera ujawniają jego zwątpienie we własną egzystencję:

Miał jeszcze dodać: „To nie jest powieść kryminalna, tylko realne życie”, ale zamilkł – ta historia zabrnęła w takie rejony, gdzie granica między rzeczywistością a fikcją poważnie się zatarła. Corso, istota z krwi i kości, z paszportem i znanym adresem, z fizycznością, która teraz, po incydencie na nabrzeżu przypominała o sobie bólem w całym ciele – ten Corso coraz bardziej ulegał pokusie postrzegania siebie jako realnego bohatera w świecie nierzeczywistym. [...] stąd już tylko krok do podejrzenia, że jest postacią nierealną, która uważa się za realną w świecie fikcji. [...] Zastanawiał się, czy nie jest czasem tak, że jakiś porąbany pisarz albo pijany scenarzysta wymyśla go właśnie jako fikcyjnego bohatera, który uważa się za postać fikcyjną w świecie fikcyjnym. To już byłby szczyt wszystkiego [KD, 329].

Niepewności co do własnego statusu towarzyszy także zwątpienie w realność świata:

Co za czasy, pomyślał. Pełne absurdu. Po tylu książkach i filmach, po poznaniu tylu poziomów lektury, prawie nie sposób było stwierdzić, czy przed tobą leży oryginał, czy kopia, kiedy gra luster odbija obraz rzeczywisty, kiedy odwrócony, a kiedy ich połączenie KD, 293].

<sup>17</sup> Przez transfikcjonalność rozumiem – za Richardem Saint-Gelais – taki typ relacji międzytekstowych, który prowadzi do współdzielenia postaci, fikcyjnych miejsc lub światów przy równoczesnym (całkowitym lub częściowym) kamuflowaniu związków intertekstualnych, unikaniu bezpośrednich nawiązań i starannym ukrywaniu źródła cytatu, przy czym – jak stwierdza Ksenia Olkusz – relacje wiążące nowe fabuły i prezentowane w nich reinterpretacje znanych postaci z tekstami oryginalnymi są wielopoziomowe. Vide Marie-Laure Ryan, „Possible Worlds”, in *The Living Handbook of Narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> (acc. 30.04.2017); Paweł Marciniak, „Transfikcjonalność”, *Forum Poetyki* (2016): 102–107, <http://fp.amu.edu.pl/transfikcjonalnosc/> (acc. 30.04.2017); Ksenia Olkusz, „Wędrówki potworów”, *Okolica Strachu* 3 (2016): 113; Krzysztof M. Maj, „Intertekstualność”, in *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, ed. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawa-recki, w druku (Autorowi dziękuję za udostępnienie maszynopisu).

Poszukując rozwiązania zagadki, bohater wygłasza zatem zdanie, które równie dobrze można byłoby włożyć w usta Jima Jarmuscha<sup>18</sup>, co brzmi paradoksalnie w perspektywie realizowanych przez Corsę zleceń (stwierdzenia oryginalności dwóch dzieł). To nieustanne kwestionowanie własnego statusu, jak i wiarygodności narracji uzyskuje w finale metafikcyjny komentarz, w którym mężczyzna mówi do Liany Taillefer, iż wszyscy bohaterowie uczestniczyli w grze fikcji, ułożonej zgodnie z logiką intrygi w powieści kryminalnej, a nie według zasad życiowego prawdopodobieństwa (KD, 377–388). Przywołany w tym momencie brat Wilhelm z Baskerville to oczywiście ukłon w stronę *Imienia róży* Umberta Eco, ale także fabuł Conan Doyle’a i opowiadań Edgara Allana Poe. Takich intertekstualnych odniesień jest jednak w powieści o wiele więcej, można byłoby z nich skompletować osobną bibliotekę, uchwytną i dostępną dla czytelnika modelowego na równi z malowniczo opisanymi trzema prywatnymi kolekcjami Vara Borji, Víctora Fargasa i baronowej Fridy Ungern, w których obok istniejących wydań *Don Kichota* stoją na półkach książki widmowe.

W finale powieści narracja powraca na poziom prymarny, a jej fokalizator – Boris Balkan – znów prowadzi opowieść z pierwszoosobowej perspektywy. Jego monolog jest tak metafikcyjny, że stanowi niemal odautorski komentarz odsłaniający kulisy gry: tej fabularnej (wzorowanej na *Trzech muszkietierach*) i tej narracyjnej (w której narrator, będąc postacią, wszedł w rolę gospodarza opowieści, uzyskując również możliwość wpływania na bieg wydarzeń). Towarzyszy temu refleksja nad transfikcjonalnością: „Te dwie historie przeplatają się nawzajem” – mówi Corso, a w związku z tym: „Ta historia ma dwóch autorów”. Pierwszym okazuje się Balkan, który stwierdza: „Ja zajmuję się powieścią przygodową. W sprawie kryminału musi się pan zwrócić gdzie indziej” (KD, 423, 425). Drugi bohater odpowiedzialny za rozwój akcji w wątku kryminalnym – Varo Borja – ujawniony zostaje w ostatnim rozdziale, zatytułowanym nieprzypadkowo *Powtórka z powieści gotyckiej*. Ostatnie zdanie tekstu uświadamia, iż władza i siła jego oddziaływania ostatecznie należą do niego samego: „Książki lubią takie żarty” – tak Corso komentuje sfalszowanie ostatniej ryciny we wszystkich egzemplarzach *Dziwięciorga Wrót*. Zatem to sama narracja okazuje się wpływowa i kształtuje losy bohaterów: dzięki uprzednim lekturom ich odbiór rzeczywistości zapośredniczony jest przez fikcję, zachowania odwzorowują schematy fabularne, a tekst na wielu poziomach projektuje czytelnika modelowego.

---

<sup>18</sup> Jedną z jego najbardziej znanych wypowiedzi na temat pokrewny kwestii rozpatrywanej przez Lucasa Corsę dotyczy tego, że nic nie jest oryginalne, wszystko zostało skopiowane (z filmów, książek, obrazów, fotografii, wierszy, snów, architektury, natury i innych); bezcenna jest zatem wyłącznie autentyczność. Vide Łukasz Adamski, „Wampiryczny film Jarmuscha we Wrocławiu. Sylwetka niezwykłego artysty” <http://wpolityce.pl/kultura/249118-wampiryczny-film-jarmuscha-we-wroclawiu-sylwetka-niezwyklego-artysty> (acc. 30.04.2017).

## Widmowa biblioteka Gilberta Norrella

Motyw biblioteki widmowej, jeszcze konsekwentniej rozwijający zamysł, który można zaobserwować w pomyśle Péreza-Revertego, warto omówić na przykładzie debiutu powieściowego brytyjskiej pisarki Susanny Clarke *Jonathan Strange & Mr Norrell*<sup>19</sup>. Utwór ten jest allotopijną (a zatem całkowicie odmienną i egzomimetyczną)<sup>20</sup> wizją dziewiętnastowiecznej Anglii. Wątek widmowej biblioteki, chociaż nie jest centralny dla samej opowieści, zdecydowanie ją kształtuje, a pisarka umiejętnie wykorzystuje omawianą przez Briana McHale’a technikę postmodernistycznego rozszczepiania narracji na dwa równoległe teksty (główny oraz poboczny) przeznaczone do symultanicznego czytania<sup>21</sup>.

Punkt konwergencji<sup>22</sup> w uniwersum wykreowanym przez Clarke stanowi ontogentyczne założenie, że magia jest jedną z fundamentalnych zasad świata. Pisarka wykorzystuje przy tym zabieg fantastyki: wraz z rozwojem akcji rzeczywistość odsłania drugie dno, podwaja się, zdradza swe inne, bardziej mroczne oblicze. W Anglii allotopijnej magia istniejąca na pozór tylko teoretycznie, jest praktykowana przez Gilberta Norrella, jedyne go maga potrafiącego rzucać zaklęcia. Otwiera on bramę do Innych Ziem (Faerie), czyli krainy elfów, stwarzając im możliwość działania w świecie ludzi. Faerie to świat znany z romantycznych ballad: zrujnowany, szary, powtarzalny i zrytualizowany, w którym uwięzieni ludzie tańczą bez końca elfi taniec, a „dżentelmen o włosach jak puch ostu” czyha na kolejnych, by spełniali jego kaprysy. Spod tej władzy może uwolnić tylko Król Kruków – legendarny mag John Uskglass. Fantastyczna,

<sup>19</sup> Susanna Clarke, *Jonathan Strange & Mr Norrell*, vol. 1–3. (London: Bloomsbury, 2004). Polski przekład autorstwa Małgorzaty Hesko-Kołodzińskiej ukazał się najpierw w Wydawnictwie Literackim (2004–2005), a w 2013 roku – w Wydawnictwie MAG, które włączyło powieść Clarke do swej prestiżowej serii „Uczta Wyobraźni” i wydało ją w jednym woluminie; vide Susanna Clarke, *Jonathan Strange i pan Norrell*, trans. M. Hesko-Kołodzińska (Warszawa: Wydawnictwo Mag 2013). Z tego wydania korzystam, używając skrótu S&N.

<sup>20</sup> Pojęcia „allotopii” używam tak, jak definiuje go Krzysztof M. Maj w swojej monografii *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych* (Kraków: Wydawnictwo UJ 2015), 33–76, zaś terminu „egzomimetyczność” – zgodnie z koncepcją jego twórcy, Andrzeja Zgorzelskiego. Cf. idem, „SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego”, in *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie* (Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie, 1999), 96.

<sup>21</sup> McHale, *Powieść postmodernistyczna*, 270–271. Za najbardziej „udane formaty” takiego prowadzenia narracji McHale uważa komentarz naukowy, umieszczany na marginesach lub w przypisach. Przywołuje jako przykłady utwory takich pisarzy, jak F. O’Brien, V. Nabokov, J. Cortázar czy R.M. Koster.

<sup>22</sup> Punkt konwergencji, według propozycji Krzysztofa M. Maja, stanowi moment kreacji świata allotopijnego: „powołuje do istnienia czysto fikcjonalne uniwersum, którego ewentualną bliskość z rzeczywistością poznawczą dostrzegać można jedynie w sferze procesualnej czy kauzalnej, nieuniknionej dla pozyskania pożądanego stopnia wiarygodności w recepcji czytelniczej (a tym samym kreacji immersywnego *storyworld*)”; Krzysztof M. Maj, *Allotopie*, 231.

allotopijna rzeczywistość, chociaż zatem przypomina Anglię, to jako kreacja autonomiczna, zgodnie z Ecowską formułą jest „bardziej realna niż rzeczywista”<sup>23</sup>, a tym samym – wiarygodna i przekonująca<sup>24</sup>.

Jeden z głównych bohaterów powieści – wspomniany już Gilbert Norrell, staje się mistrzem dla młodego, niezwykle utalentowanego i równocześnie wystylizowanego na romantycznego twórcę Jonathana Strange’a. Wchodząc w rolę nauczyciela, korzysta on z własnego, niezwykle obfitego księgozbioru dzieł na temat magii, co pozwala autorce wprowadzić motyw biblioteki i książek skonstruowanych. Zostają one włączone w świat narracji stanowiący literackie odzwierciedlenie dziewiętnastowiecznej kultury angielskiej (w postaci sieci aluzji, cytatów, nawiązań oraz przekształceń takich elementów, jak utwory literackie, maniery i zwyczaje, kultura materialna czy panujące stereotypy). Z tego połączenia fikcji, która umiejętnie naśladuje rzeczywistość, oraz faktycznych nawiązań (realemów<sup>25</sup>) powstaje świat odmienny, a jednak estetycznie bardzo bliski temu, co znane, widziane i czytane. Jest to zatem „literatura o literaturze”, pełna metatekstowych tropów, bliska omówionemu wcześniej *Klubowi Dumas*.

Norrell – podobnie jak bohaterowie z powieści Péreza-Revertego – jest prawdziwym bibliofilem: od lat skupuje książki o magii, dzięki czemu dysponuje największą biblioteką tematyczną w kraju. O posiadane przez siebie dzieła dba do tego stopnia, że zasadniczo nikomu ich nie udostępnia<sup>26</sup>. Mimo iż biblioteka pierwszego maga Anglii ma charakter widmowy<sup>27</sup>, to jednak kreacja Norrella-bibliofila nie odbiega w niczym od tak udanych sylwetek jak Piotr Kien z *Auto da fé* Eliasa Canettiego, brat Jorge z *Imienia róży* Umberta Eco, Carlos Brauer,

<sup>23</sup> Definicja allotopii sformułowana przez Umberta Eco każe ujmować świat fantastyczny jako „bardziej realny niż ten rzeczywisty, a narrator dąży wręcz do przekonania czytelnika, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwym”, Umberto Eco, *Światy science-fiction*, in idem, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, trans. Joanna Wajs (Warszawa: W.A.B., 2012), 235. Rozumienie formuły „większej realności” rozpracowuje Maj w *Allotopiach* (op. cit., 33–71).

<sup>24</sup> Konstrukcję świata narracji i jej lustrzany charakter omawiam w odrębnym artykule. Vide Anita Całek, „Lustrzane odbicia, zwierciadła i powtórzenia w powieści Susanny Clarke *Jonathan Strange i pan Norrell*”, in *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, ed. Aleksandra Chomiuk, Ewa Pogonowska (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017), 149–167.

<sup>25</sup> Pojęcia tego Brian McHale używa za Itamarem Even-Zoharem; idem, *Powieść postmodernistyczna*, 125.

<sup>26</sup> Do wyjątków należy Jonathan Strange, który – ucząc się magii – korzysta ze zbiorów Norrella; udaje mu się nawet, ku rozpaczy mentora, pożyczyć od niego ponad czterdzieści najpotrzebniejszych pozycji na wojnę, gdy służy u boku lorda Wellingtona; vide S&N, II, 290–291.

<sup>27</sup> Wykaz fikcyjnych dzieł z powieści *Strange & Norrell*, jest opublikowany w formacie wiki; vide „List of books” in *The Library at Hurtfew*, <http://hurtfew.wikispaces.com/List+of+books> (acc. 30.04.2017).



bohater *Domu z papieru* Carlosa Marii Dominiqueza czy Víctor Fargas z *Klubu Dumas*<sup>28</sup>.

Widmowy charakter biblioteki obejmuje na przestrzeni powieści Clarke dużo większy wykaz dzieł niż zbiory Norrella. Miejszem ich prezentacji staje się jednak nie narracja prymarna, lecz przypisy stanowiące komentarz do fabuły. Pełnią one również funkcję światotwórczą: wyposażają czytelnika w kompetencję encyklopedyczną, która umożliwia mu poruszanie się po allotropijnym świecie oraz uwidacznia różnice między referencjalnym obrazem dziewiętnastowiecznej Anglii a jej fantastyczną kreacją. Już w tomie pierwszym pojawia się ich aż czterdzieści. W tomie drugim liczba przypisów wzrasta do sześćdziesięciu siedmiu, zmieniają się również ich proporcje – na korzyść elementów światotwórczych. Dominują przypisy konstytuujące encyklopedię<sup>29</sup>, drugą grupę stanowią komentarze świadczące o omnipotencji narratora (który wyraża swoje zdanie, komentuje informacje z tekstu głównego, prezentuje swoją erudycję, zdradza wiedzę o przeszłości/przyszłości bohaterów, ich myślach i przeżyciach). Najwięcej przypisów zawiera jednak tom trzeci (siedemdziesiąt sześć), z czego znów większość to albo elementy encyklopedii świata, albo dygresje narratora, natomiast cytaty czy noty biograficzne i bibliograficzne schodzą na plan dalszy.

Samą powieść otwiera cytat z *Historii i zastosowania angielskiej magii* autorstwa Jonathana Strange'a (S&N, I, 9), dalej wymieniane jest także opracowanie Johna Segundusa *Pełny opis elfów doktora Pale'a, ich imiona, historie, charakterystyki i zakres świadczonych mu usług* (S&N, I, 15), a także biografii pt. *Życie Jonathana Strange'a* (S&N, I, 65); teksty te są wielokrotnie podawane przez narratora jako wiarygodne źródła informacji również w dalszych rozdziałach powieści, co jest znaczące, gdyż fikcyjni autorzy występują w fabule jako bohaterowie u progu kariery. Ich cytowanie w roli autorytetów antycypuje więc wydarzenia fabularne (zapowiadając uzyskanie znaczącej pozycji w przyszłości), co prowadzi do pojawienia się czasu narracji przesuniętego wobec czasu fabularnego. Ten chwyt łączący przeszłość (opowiadanie z wykorzystaniem *praesens historicum*) z terażniejszością (relacją narratora, oznaczaną datami z przeszłości i obejmującą swym zakresem lata 1806–1817, ale wzbogaconą wiedzą o wydarzeniach późniejszych) nawiązuje do powieści historycznej i na sposób literacki wpisuje się w tworzenie allotropii, wprowadzając do niej perspektywę czasową wykraczającą poza bezpośrednią akcję.

<sup>28</sup> Autocharakterystyka dokonana przez Fargasa, który nazywa siebie bibliopata, doskonale pasuje do opisu wszystkich wspomnianych postaci: „Spodziewam się, że pan wie, co to znaczy być zapałym bibliofilem. Ja jestem kimś gorszym: bibliopata. Przeżywam istotne katusze na samą myśl o rozproszeniu moich zbiorów. [...] Wstawałem po nocy i snułem się jak dusza pokutująca wzdłuż półek z moimi książkami. Przemawiałem do nich, pieściłem ich grzbiety, przysięgając im wierność...” (KD, 177–178).

<sup>29</sup> W takiej funkcji – jako prezentacja topografii świata fantastycznego – pojawia się przykładowo przypis na temat Innych Ziemi, czyli Faerie (krainy elfów); vide S&N, II, 213.

Dwanaście przypisów w tomie pierwszym stanowi encyklopedię świata (składają się nań informacje narratora na temat magii i magów<sup>30</sup>, miejsc akcji, danych historycznych i topograficznych<sup>31</sup>): wykreowana „wiedza” stylizowana jest na tekst naukowy i pozbawiona ocen, podobne w charakterze są przypisy zawierające fikcyjne biogramy<sup>32</sup> oraz krótkie notki o dziełach<sup>33</sup>. W tomie drugim niektóre z przypisów są kontynuacją komentarza stylizowanego na tekst naukowy (vide S&N, II, 211–212); aż dwanaście zawiera też fikcyjne noty biograficzne lub dotyczące „widmowych” dzieł, w tomie trzecim przypisów tego typu jest już ponad trzydzieści. Przywoływane w tym kontekście tytuły traktowane są jak książki realnie istniejące, do których potencjalny czytelnik może dotrzeć we własnym zakresie, dlatego też opatrzone zostały dokładnymi uwagami bibliograficznymi, czasem nawet bywają źródłem obszerniejszych cytatów (vide S&N, I, 118–119 czy S&N, II, 383–384).

Kolejny typ przypisów ma charakter dygresyjny lub polemiczny, ujawnia zatem poglądy oraz punkt widzenia narratora (vide S&N, I, 169). Czasem przywołuje on opinię ogólną, by ją skomentować – aprobatywnie lub krytycznie (jak w przypisie o sporach toczonych przez magów, S&N, I, 17; losach Merlina, S&N, I, 61 czy użyteczności wywoływania duchów zmarłych, S&N, II, 221), a momentami uzupełnia swą opowieść wątkami pobocznymi (jak historia kota lady Bessborough, S&N, I, 56–57 czy nieznaną kartą z okresu podbojów Juliusza Cezara w Brytanii, S&N, II, 251). Chociaż przypisy te także pełnią funkcję encyklopedyczną, rozbudowując wiedzę czytelnika o poznawanym uniwersum, stanowią przede wszystkim element polifonii narracyjnej, tworzonej również za pomocą cytatów (z listów, biografii Strange’a, publikacji prasowych oraz innych podobnych *quasi*-dokumentów), a uzupełniającej dominujący w narracji punkt

<sup>30</sup> Vide np. S&N, I, 112, 195; II, 222, 231.

<sup>31</sup> Vide np. S&N, I, 28 (notka na temat katedry w Yorku), S&N, I, 101 (opis Burlington House), S&N, II, 310 (fortece na granicy francusko-hispańskiej).

<sup>32</sup> W biogramach, stylizowanych na noty encyklopedyczne, pojawiają się zarówno postaci fikcyjne, jak i historyczne; do pierwszej grupy należą przykładowo Martin Pale (S&N, I, 15), Francis Sutton-Grove (S&N, I, 65), Paris Ormskirk (S&N, II, 217–218) czy Charles Hether-Gray (S&N, II, 214), do drugiej – książę Portlandu (S&N, I, 66; na podstawie biogramu można zidentyfikować go jako Williama Cavendisha-Bentincka, 3. księcia Portlandu) czy Williama Pitta Młodszego (S&N, I, 103). Czasem informacje faktyczne uzupełniane są o elementy fikcyjne (jak na przykład zdanie: „Przez dziewięć lat był jednym z najbardziej zagorzałych zwolenników pana Norrella” w notce biograficznej na temat faktycznie istniejącego Roberta Banksa Jenkinsona, lorda Hawkesbury, S&N, I, 178) czy wiadomość o przyznaniu lordowi Wellingtonowi tytułu książęcego (uzupełniona o dyskusję na temat nobilitacji Strange’a).

<sup>33</sup> Książki i czasopisma omawiane są często, przy czym są to w większości pozycje wyłącznie fikcyjne, jak na przykład pismo „Przyjaciele Angielskiej Magii” (S&N, I, 119–120) czy „Mag Nowoczesny” (S&N, II, 226); czasem omawiane są książki, którym przypisywany jest status „białych kruków” jak na przykład *Biblioteka Śmierci* Petera Watershippe’a z roku 1448 (S&N, I, 205) czy *Błękitna księga* Valentine Munday z 1698 roku.

widzenia o perspektywę innych bohaterów. Także w tomie drugim aż siedem przypisów to cytaty z fikcyjnych listów (najczęściej Strange'a<sup>34</sup>).

Przypisy dygresyjne stanowią oczywiście czytelne nawiązania do powieści sternowskiej, chociaż równocześnie doprowadzają zabieg opowiadania historii pobocznych *ad absurdum*, gdy są na tyle rozbudowane, że przesłaniają narrację prymarną i konkurują z nią o uwagę czytelnika, zamiast ją dopełniać. Tak można potraktować na przykład następującą informację z poziomu prymarnego: „Pan Segundus zdjął *Wskazówki* Jacques'a Belasisa i, mimo nieprzychylniej oceny pana Norrella, natychmiast natrafił na dwa niezwykle ustępy”. W przypisie do tych słów streszczone zostały oba fragmenty, w których narrator uzupełnia omówienie fikcyjnego dzieła Belasisa o wzmianki, zestawiające je z równie fikcyjnym utworem Gregory'ego Absaloma (*Drzewo nauki*) oraz „naukowymi” hipotezami Williama Pantlera na temat elfów i ich stosunku do teologii oraz moralności chrześcijańskiej; całość tej dygresji jest tak rozbudowana, że zajmuje większość kolejnej strony i nawet graficznie dominuje nad narracją prymarną (S&N, I, 19–20). Z tego względu można potraktować ją nawet jako opowieść szkatułkową, osadzoną na poziomie hipodiegetycznym narracji, a równocześnie oderwaną od niej (przez umieszczenie w przypisie, potraktowanym jednak jako miejsce dekonstrukcji narracji prymarnej i jej roli w powieści). Podobną rolę – opowieści hipodiegetycznej – pełnią dalsze przypisy: na temat morderstwa na wrzosowiskach (rozwijają informację z narracji prymarnej; S&N, I, 41–42), rozbudowane dopowiedzenia (zajmujące w sumie trzy strony) na temat historii niefortunnych kontaktów ludzi z elfami (S&N, I, 62–65), opowieść o licytacji (S&N, II, 287–288) czy zakłęciach Króla Kruków (S&N, II, 335–336). Jednak pod względem długości rekordowa jest opowieść o córce lorda Nottingham, będąca autonomicznym opowiadaniem z dialogiem (S&N, II, 240–246). Historie te są ciekawsze niż opowieść z poziomu diegetycznego, a to dekonstruuje dotychczasową funkcję przypisu w charakterystyczny dla powieści postmodernistycznej sposób.

Wraz z rozwojem fabuły wyraźnie zatem wzrasta rola przypisów w powieści, a narracja stylizowana na prozę Dickensa czy Austen opatrzona zostaje komentarzem coraz bardziej ironicznym i autoironicznym, metatekstualnym, pełnym fikcyjnych opisów faktów (choćby wojen) oraz interpretacji tekstów<sup>35</sup>. Transfikcjonalność narracji pozwala wykreować w obrębie jednej fikcyjnej przestrzeni rozmowę postaci na różny sposób zapożyczonych z literatury: lorda Byrona (jako realem, ale wzorowanego na opisie Manfreda) i Jonathana Strange'a

<sup>34</sup> Vide np. S&N, II, 260–261, 330–331.

<sup>35</sup> Na przykład *Manfred* Byrona traktowany jest przez narratora jako portret Jonathana Strange'a; przerysowany, satyryczny obraz czołowego angielskiego romantyka pojawia się też w tekście głównym powieści.

oraz dwóch postaci niewidzialnych: elfa oraz towarzyszącego mu Stephena Blacka (dzięki któremu do powieści zostaje wprowadzony wątek postkolonialny). Podobnie transfikcyjalny charakter ma zestawienie (w innym miejscu) popularności *Korsarza* Byrona (realemu) z *Historią i zastosowaniem angielskiej magii* Strange'a, a to wszystko w wiktoriańskich realiach Londynu. Równoległe tekst poboczny w powieści Clarke można czytać jako parodię przypisów naukowych: w swym stylu i charakterze nie odbiegają bowiem od tej konwencji, chociaż poświęcone są dywagacjom na temat magii, zaklęć i elfów<sup>36</sup>. Są one jednak przede wszystkim zapisem biblioteki ksiąg skonstruowanych, tak przekonującym, że powołuje te dzieła do istnienia dzięki obszernym cytowaniom, omówieniom lub streszczeniom.

### Metafikcjonalne artefakty: fikcyjne książki w realnym świecie

Jeszcze bardziej konsekwentnym urealnianiem widmowych książek obecnych w fantastycznych narracjach są trzy fikcyjne utwory Joanne K. Rowling, wspomniane w septologii o Harrym Potterze, ale napisane jako pozycje autonomiczne. Należą do nich: *Quidditch przez wieki* Kennilworthy'a Whispa, wydany w 2001 roku<sup>37</sup>, *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* Newta Skamandera z 2002 roku<sup>38</sup> oraz wydane w 2008 roku *Baśnie barda Beedle'a przełożone z run na język angielski przez Hermionę Granger, a z języka angielskiego na polski przez Andrzeja Polkowskiego, opatrzone komentarzami Albusa Dumbledore'a*<sup>39</sup>.

Ten metafikcyjnalny gest, interpretowany w kontekście procesu przekraczania przez literaturę współczesną granic fikcji i uobecniania w świecie ksiąg skonstruowanych, pokazuje, że utwory Rowling to konsekwencja określonego procesu dążącego do zakwestionowania zdecydowanych podziałów na fikcję oraz realność, utwory widmowe i rzeczywiste:

---

<sup>36</sup> W ten sposób można je też zinterpretować jako głos w dyskusji nad udziałem formy w orzekaniu o naukowym charakterze czytanych treści. Przypisy w powieści są zrobione nienagannie, ale – pozbawione kontekstu Anglii allotopijnej – byłyby przykładem profesjonalnie zredagowanych, pseudonaukowych „bzdur”. Vide Alan Sokal, Jean Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych naukowców*, trans. Piotr Amsterdamski, Ariadna Lewańska (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004).

<sup>37</sup> Joanne K. Rowling, *Kennilworthy Whisp, Quidditch przez wieki*, trans. Andrzej Polkowski (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2017). Dalej stosowany skrót: QPW.

<sup>38</sup> Joanne K. Rowling, *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć, Newt Skamander*, trans. Joanna Lipińska i Andrzej Polkowski (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2017). Dalej stosowany skrót: FZ.

<sup>39</sup> Joanne K. Rowling, *Baśnie barda Beedle'a przełożone z run na język angielski przez Hermionę Granger*, trans. Andrzej Polkowski (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2017). Dalej stosowany skrót: BBB.

We wszystkich tych przypadkach chodzi o stworzenie metafikcjonalnego artefaktu rozszerzającego zakres świata poza jego pojedyncze przedstawienie; o zsubstantywizowanie abstrakcyjnego świata, który jest już nie tylko fantastycznym płodem imaginacji, ale realną i namacalną częścią fizycznego świata; o stworzenie świata, który nie będzie jedynie fantastyczny – ale który będzie stanowić na wskroś realną alternatywę dla rzeczywistości<sup>40</sup>.

Analizując pozycje te w porządku chronologicznym można dostrzec konsekwentne mieszanie porządku rzeczywistego z fikcyjnym: wszystkie utwory mają swoich fikcyjnych autorów, wskazanych na okładkach książek, a dwie pierwsze mają też swoje fikcyjne wydawnictwa (ze świata magicznego) umieszczone obok nazwy faktycznego wydawcy<sup>41</sup>. Elementów mających uwierzytelnić fikcję (analogicznych do zabiegów stosowanych już w powieści oświeceniowej<sup>42</sup>) jest oczywiście więcej.

Na pierwszej stronie książki *Quidditch przez wieki* wydrukowana została fikcyjna karta wypożyczeń z Biblioteki Hogwartu, na której można odnaleźć imiona i nazwiska bohaterów znanych z septologii Rowling<sup>43</sup>. Dalej znajdują się: *Pochlebne opinie o książce* (autorstwa postaci również z kart wcześniejszych powieści Rowling: Ludovica Bagmana, Brutusa Scrimgeoura, Gilderoya Lockharta czy Rity Skeeter) oraz *Przedmowa* autorstwa Albusa Dumbledore’a, legendarnego Dyrektora Szkoły Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie, fikcyjnym szkockim zamku stanowiącym centrum topografii świata Harry’ego Pottera. Także *Przedmowa* zawiera charakterystyczne elementy mające uwiarygodnić książkę: wyjaśnienia, jak doszło do udostępnienia mugolom pozycji dotąd zarezerwowanej dla czarodziejów i jakie były tego przyczyny. Dochód ze sprzedaży książek został przeznaczony na faktycznie istniejące organizacje charytatywne: Lumos oraz Comic Relief, a informacja ta została umiejętnie wpleciona przez autorkę do fikcyjnych przedmów. To charakterystyczne powiązanie faktów oraz fikcji jest spójne i wiarygodne (zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę znany z innych powieści styl wypowiedzi Dumbledore’a: autoironiczny, humorystyczny, lekki w formie i dowcipny, oczywiście pisany z perspektywy świata czarodziejów). Obok rzeczowych danych na temat pomocy, której udzielają te organizacje charytatywne, znaleźć można następujące fragmenty:

Choć usunąłem rutynowe zaklęcia, jakimi chroni się książki z biblioteki Hogwartu, nie mogę ręczyć, że żadne ślady czarów nie pozostały. Powszechnie wiadomo, że kiedy się przekazuje pani Pince [bibliotekarce szkoły – dop. A.C.] nowe woluminy, dodaje ona na własną rękę różne niezwykle zaklęcia i uroki [QPW, 17–18].

<sup>40</sup> Krzysztof M. Maj, *Allotopie*, 31.

<sup>41</sup> Są to kolejno: WhizzHard Books z Ulicy Pokątnej 129b (QPW) i Obscurus Books z Ulicy Pokątnej 18a (FZ).

<sup>42</sup> Zofia Sinko, „Powieść”, in *Słownik literatury polskiego oświecenia*, ed. Teresa Kostkiewiczowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996), 452–460.

<sup>43</sup> Według tego wykazu zakupiony egzemplarz książki czytali między innymi Ron Wesley, Hermiona Granger – dwukrotnie oraz Draco Malfoy (vide QPW, 1).

*Przedmowa* kończy się też charakterystycznym akapitem, który należy czytać w podwójnym kluczu. Brzmi następująco:

Pozostaje mi już tylko podziękowań nabywcom tej książki za wsparcie organizacji Comic Relief i błagać mugoli, by nie próbowali ćwiczyć quidditcha w domu. Jest to, oczywiście, dyscyplina sportowa o charakterze całkowicie fikcyjnym i tak naprawdę nikt w quidditcha nie gra. Korzystam także z okazji, by życzyć drużynie Zjednoczonych z Puddlemere wielu sukcesów w najbliższym sezonie [QPW, 18].

Początek znów harmonijnie łączy fikcję (mugole, quidditch) z faktami (Comic Relief); drugie zdanie mogłoby zostać przyjęte jako odautorska deklaracja Rowling, gdyby pominąć zakończenie akapitu. Jakże ironicznie brzmi ono bowiem w zestawieniu z fikcyjnymi „faktami” (*facta ficta*): Zjednoczeni z Puddlemere to przecież właśnie najstarsza w lidze angielskiej drużyna quidditcha, o czym się można przekonać, zaglądając na 94 stronę książki.

W części zasadniczej *Quidditch przez wieki* zawiera dzieje kształtowania się tej dyscypliny sportowej, a połączenie rysu historycznego z aktualnymi informacjami znów ma służyć uwierzytelnieniu fikcji. Tym bardziej, że całość uzupełniona została o notę biograficzną poświęconą nieistniejącemu autorowi – Kennilworthy’owi Whispowi, po której następują kilkustronicowe opisy rzeczywistych działań organizacji Lumos oraz Comic Relief.

Podobnie skonstruowany został leksykon zwierząt fantastycznych, czyli opracowanie fikcyjnego Newta Skamandera *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. Co prawda fragmentów uwierzytelniających jest tu mniej, ale pełnią one podobną rolę. *Przedmowa autora* (opatrzonego podtytułem *Do publikacji tylko w wersji „Dla czarodziejów”*) wprowadza analogiczną grę pozorów, jaką z „czytelnikami mugolskimi” prowadził Albus Dumbledore. Jednak z racji tego, że słowa Skamandera kierowane są do społeczności czarodziejów, opisy fantastyczne przedstawiane są jako charakterystyki stworzeń realnie istniejących. Znów w tekście współwystępują elementy rzeczywiste (Comic Relief i szlachetna motywacja zakupu) oraz fikcyjne. Przewrotny zabieg podważenia prawdziwości tych opisów w wersji „dla mugoli” odsłania notatka odręcznie dopisana pod *Przedmową autora*:

Nota wydawcy: wersję dla mugoli opatrzyć zwykłymi bzdurami w rodzaju „czysta fantazja – to znakomita zabawa – nie ma się czego bać – mamy nadzieję, że się wam spodoba” [FZ, 13].

Główna część pracy zawiera wstęp teoretyczny (z definicją „zwierzęcia magicznego”, instrukcją ukrywania istot tego rodzaju przed mugolami oraz klasyfikacją Urzędu Kontroli nad Magicznymi Stworzeniami działającego w ramach Ministerstwa Magii) oraz wykaz fantastycznych zwierząt „od A do Z” wzorowany na opisach fauny (nazwa polska, angielska – często stylizowana na łacinę lub grekę; klasyfikacja, siedlisko, opis cech fizycznych, informacje dodatkowe).

Notki są zwięzłe, stylizowane na naukowe, pojawia się też kilka przypisów wyjaśniających zaszeregowanie do konkretnej grupy. Podobnie jak w przypadku pozycji *Quidditch przez wieki*, tekst kończy się notą biograficzną Newtona Artemisa Fida Skamandra oraz prezentacją dwóch organizacji charytatywnych.

Najciekawszy spośród omawianych tu utworów Rowling jest jednak zbiór baśni – i to z kilku względów. Po pierwsze, *Baśnie barda Beedle’a* powstały już po opublikowaniu ostatniego tomu cyklu powieści o Harrym Potterze i bezpośrednio do niego nawiązuje. Treść piątej baśni – *Opowieści o trzech braciach* – traktowanej w tamtym uniwersum jako fikcja, przedstawia istniejące, chociaż ukryte przed społecznością czarodziejów, trzy magiczne artefakty. Po drugie, mnożeniu poziomów fikcji towarzyszy również ustanowienie dwojakiego rodzaju pośredników: do uniwersum Pottera należą tłumaczka – Hermione Granger, autor komentarzy – Albus Dumbledore oraz legendarny bard Beedle, żyjący w XV wieku (co stanowi czytelne intertekstualne nawiązanie do baśni Charlesa Perraulta z lat 1695–1697<sup>44</sup> oraz zbioru braci Grimm<sup>45</sup>), natomiast świat rzeczywisty reprezentuje sama Joanne K. Rowling, podpisana pod wstępem. To harmonijne występowanie elementów diegetycznych i pozadiegetycznych, obserwowane już we wcześniejszych książkach, a tu dopełnione wizją jednorodnych w funkcji, chociaż różnych w treści baśni, prowadzi do powstania transfikcjonalnego w charakterze baśniowego uniwersum. Nie tylko doszło do połączenia różnych opowieści (*Śpiąca Królowna*, czyli *La Belle au bois dormant* Perraulta zjada zatrute jabłko Królowny Śnieżki braci Grimmów – co stanowi klasyczny *cross-over*<sup>46</sup>), ale także zrównane zostały historie pochodzące z dwóch różnych tradycji: ludowej i skonstruowanej na potrzeby fikcyjnego świata. We *Wstępie* na równych prawach (ponownie) występują faktyczne dane na temat organizacji Lumos oraz fikcyjne informacje o śmierci Dumbledore’a i Minerwie McGonagall będącej nową dyrektorką Hogwartu.

Metafikcjonalne w charakterze są również uwagi Rowling uzupełniające komentarze najsłynniejszego czarodzieja, motywowane tym, iż „Profesor Dumbledore pisał swoje komentarze dla czarodziejów, więc pozwoliłam sobie na uzupełnienie

<sup>44</sup> Charles Perrault, *Contes. Édition critique de Jean-Pierre Collinet* (Saint-Amand: Éditions Gallimard, 2015). W Polsce nie ma jeszcze krytycznego wydania tych baśni, dostępne są wyłącznie edycje dla dzieci.

<sup>45</sup> Wilhem Grimm, Jakub Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, trans. Eliza Pieciul-Karminińska (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2010), vol. 1–2.

<sup>46</sup> *Cross-over* oznacza „centralny dla intertekstualności akt przekraczania granic międzytekstowych” (Maj, *Intertekstualność*) i wymaga od odbiorcy tekstu wiedzy wykraczającej poza diegezę, jest tożsama z transfikcjonalnym zabiegiem nazwanym przez Saint-Gelais „croisement et annexions” [skrzyżowania i przyłączenia] (2011). Transfikcje – jak za francuskim badaczem wyjaśnia Marciniak – mają „zdolność przywiązywania się do dwóch (lub więcej) fikcji, które czytelnik mógł dotąd uważać za niezależne, a które w nowym tekście dają się z powodzeniem połączyć” (Marciniak, *Transfikcjonalność*, 106).

ich krótkimi wyjaśnieniami dotyczącymi niektórych terminów i faktów, które mogą być mało czytelne dla mugoli” (BBB, 17). Z kolei same rozważania byłego dyrektora Hogwarty z jednej strony wpisują się w tradycję komentarza naukowego, jednak z drugiej strony – nieodmiennie kończą się paradoksalnymi lub humorystycznymi konkluzjami, kwestionującymi powagę tonu stylizowanego na naukowy. Ciekawy jest zwłaszcza ostatni komentarz, gdyż detale baśni o trzech braciach odgrywają ważną rolę w finale septologii o Harrym Potterze (późniejszym w stosunku do czasu powstania interpretacji Dumbledore’a, datowanej na 18 miesięcy przed jego śmiercią, zatem na dwa i pół roku przed końcem ostatniego tomu cyklu). Przekonanie dyrektora, iż opisywane w baśni artefakty prawdopodobnie nie istnieją, brzmią dwuznacznie:

Lecz któż z nas okazałby mądrość trzeciego brata, gdyby miał możliwość zdobycia darów Śmierci? Czarodzieje pożądamy władzy tak samo jak mugole – ilu oparłoby się pokusie posiadania Różdżki Przeznaczenia? Kto, utraciwszy ukochaną osobę, oparłby się pokusie użycia Kamienia Wskrzeszenia? Nawet mnie, Albusowi Dumbledore’owi, najłatwiej byłoby wyrzec się chyba tylko Peleryny Niewidki, co wskazuje na to, że choć niby jestem taki mądry, to w istocie rzeczy jestem takim samym głupcem jak każdy z nas [BBB, 134–135].

Jeśli odbiorca przeczytał ostatni tom (*Harry Potter i insygnia śmierci*), to zdaje sobie sprawę, iż Dumbledore miał osobisty kontakt z wszystkimi trzema magicznymi przedmiotami, co więcej, faktycznie pozbył się Peleryny Niewidki, przekazując ją Potterowi. Zatem jego pytania tylko pozornie mają charakter retoryczny: pokusom Insygniów Śmierci oparł się i Dumbledore, i Harry. Oznacza to, iż korelacja utworu autonomicznego z zasadniczym cyklem Rowling rośnie z tomu na tom, a związki te są najsilniejsze w *Baśniach barda Beedle’a*. W ten sposób książki pierwotnie przynależące do literatury skonstruowanej (w obrębie septologii o Harrym Potterze) po przeniesieniu do świata pozadiegetycznego znów wchodzą w związki intertekstualne, tym razem jako teksty niezależne, chociaż wpisane w to samo uniwersum.

\*

Postmodernistyczne biblioteki widmowe przedstawione w omówionych powieściach mają kilka cech wspólnych: prowokują bohaterów do formułowania uwag metafikcyjnych, pozwalają tworzyć intertekstualne sieci powiązań, prowadząc do kreowania przestrzeni transfikcjonalnych (najczęściej w postaci *cross-over*) oraz zamykają w obrębie jednej powieści nieskończoną liczbę innych utworów – istniejących i widmowych – stawiając je obok siebie. Do tak rozumianej biblioteki klucze dzierży zawsze czytelnik, dlatego Eco pisze:

W tym momencie kwestia, czy Biblioteka jest nieskończona, czy też ma nieokreśloną pojemność, a także czy skończona lub nieograniczona i periodyczna jest liczba zapełniających ją książek, staje się drugorzędna. Prawdziwym bohaterem Biblioteki Babel nie jest sama Biblioteka,



lecz jej Czytelnik, nowy Don Kichot, ruchliwy amator przygód, niestrudzenie pomysłowy alchemik kombinacji, zdolny zapanować nad wiatrakami, którym każe obracać się w nieskończoność<sup>47</sup>.

Dzięki temu nieskończonemu, twórczemu potencjałowi tekstowych światów, otwartych na czytelników gotowych przyjąć realne istnienie książek skonstruowanych na kartach literatury możliwe staje się zakwestionowanie granicy między fikcją a rzeczywistością pozatekstową. W ten sposób *Dziewięcioro Wrót* w powieści Péreza-Revertego, dzieła Norrella poświęcone magii czy wreszcie książki czytane przez bohaterów cyklu Rowling w trakcie lektury konkretyzują się i kształtują na tyle, by uzyskiwać częściową autonomię, a nawet – w radykalnej postaci – przekroczyć granice tekstu. O nośności i wadze tej kwestii można się przekonać, sięgając po inne postmodernistyczne powieści o książkach oraz czytaniu, w których wątek biblioteki nie odgrywa tak znaczącej roli. W *Jeśli zimową nocą podróżny* Itala Calvino, *Gnieździe światów* Marka Huberatha czy *Przekłętej pierwszej linijce* Jean-Marie Laclavetine’a<sup>48</sup> pojawia się bowiem to samo pytanie: czy czytelnik w akcie lektury wchodzi w inny, tekstowy świat, czy to świat wychodzi ze swych granic. A może podział na rzeczywistość oraz fikcję w postmodernistycznej Bibliotece Babel w ogóle traci sens, skoro i tak nie można z niej wyjść.

#### FANTASTIC SPECTRAL LIBRARIES. FROM FICTIONAL BOOKS TO EXTRATEXTUAL ARTEFACTS

##### S u m m a r y

The article tackles the problem of fictional (constructed) literature termed by Paweł Dunin-Wąsowicz ‘spectral’. Reading through Arturo Pérez-Reverte’s *The Club Dumas*, Susanna Clarke’s *Jonathan Strange and Mr. Norell*, and J.K. Rowling’s three works alluding to the Harry Potter cycle, the author proceeds with describing a tendency observed in postmodern fiction, namely, (1) creating fictional artefacts transgressing the borders of fictional world, and (2) constructing libraries within this very world which collect fictional texts imitating the factual ones.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel*, 111.

<sup>48</sup> Vide Anita Całek, „Przekłeta pierwsza linijka Jean-Marie Laclavetine’a i Gniazdo światów Marka S. Huberatha jako nowe książki zbójcekie”, in *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej*, ed. Olga Płaszczewska, Magdalena Siwiec (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 321–336.