

Wojciech Boryszewski

UWM w Olsztynie

Elementy powieści postmodernistycznej w *Magu* Johna Fowlesa

Elements of a postmodernist novel in *The Magus* by John Fowles

Słowa kluczowe: postmodernizm, intertekstualność, metafikcja, eklektyzm
Key words: postmodernism, intertextuality, metafiction, eclectism

Postmodernizm jest zjawiskiem wysoce amorficznym i trudnym do zdefiniowania. Mimo że często uważany jest za kontynuację modernizmu, charakteryzuje się on odmiennym spojrzeniem na świat, inną koncepcją rzeczywistości i ludzkich możliwości poznawczych. W postmodernizmie dominuje przeświadczenie, że wszechświat jest pozbawiony sensu, że rządzi nim chaos i przypadkowość, co z kolei prowadzi do utraty typowej dla realizmu wiary w uporządkowany charakter rzeczywistości. Kolejną cechą postmodernizmu, jak pisze Brian McHale, jest porzucenie epistemologii na rzecz ontologii¹, jako że poznanie i zrozumienie rzeczywistości jest niemożliwe.

Jako trend literacki postmodernizm był w dużej mierze skutkiem wyczerpania, o którym pisze John Barth w eseju *The Literature of Exhaustion* (*Literatura wyczerpania*) z 1967 roku². Tym, co się wyczerpało, była literatura w swojej tradycyjnej, realistycznej formie. Barth opisuje nowy rodzaj prozy, która odrzuca mimetyzm, nie opiera się na związkach przyczynowo-skutkowych i ma charakter intertekstualny³. Podobne postulaty sformułowali Robert Scholes w *The Nature of the Narrative* i Raymond Federman w *Surfiction*. Federman proponuje prozę świadomie podkreślającą swój fikcyjny charakter i odziewającą się od jak najwierniejszego odzwierciedlenia świata pozatekstowego, a więc jak najdalszą od naturalizmu w stylu Zoli.

¹ Por. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Nowy Jork 1987, s. 5. Według McHale'a różnica między modernizmem a postmodernizmem polega przede wszystkim na zmianie „dominandy” z epistemologicznej na ontologiczną.

² Por. J. Barth, *The Literature of Exhaustion*, w: *The Novel Today – Contemporary Writers on Modern Fiction*, red. M. Bradbury, Manchester 1977, s. 70–83.

³ Por. L. Sikorska, *An Outline History of English Literature*, Poznań 1996, s. 346.

Postmodernizm zaczął się wraz z pojawieniem się nowej powieści eksperymentalnej, którą zapoczątkował Samuel Beckett. Twórcy powieści eksperymentalnej wierzyli, że język jest zbyt ograniczony, aby za jego pomocą opisać świat, więc nie ma sensu udawać, że jest to możliwe. Wręcz przeciwnie, należy podkreślać fikcyjny charakter utworu. Opisując to zjawisko, Raymond Federman stworzył określenie *surfiction*⁴, a Robert Scholes – *fabulation*⁵. Oba pojęcia głoszą, że „ponieważ literatura ze swojej natury zawiera w sobie nieunikniony element zmyślenia, jakiegokolwiek próby realizmu pozbawione są sensu. Jawna fikcyjność pozwala autorowi [...] na dowolne kształtowanie treści”⁶. Dlatego też proza postmodernistyczna jest w wielu przypadkach prozą o charakterze metafikcyjnym.

Powieści postmodernistyczne często zawierają zakończenie otwarte lub zakończenia alternatywne, dzięki czemu czytelnik może aktywnie uczestniczyć w procesie tworzenia. Kolejną cechą jest rezygnacja z wszechwiedzącego narratora trzeciosobowego na rzecz narratora pierwszoosobowego, a często również narracji prowadzonej przez kilka osób. Według Johna Fowlesa „jesteśmy podejrzliwi w stosunku do ludzi, którzy udają wszechwiedzących; dlatego też tak wielu z nas pisarzy dwudziestowiecznych czuje taki pociąg do narracji w pierwszej osobie”⁷.

Literatura postmodernistyczna charakteryzuje się eklektyzmem, który może przybierać różne formy. Jednym z przejawów owego eklektyzmu jest dominacja tendencji synkretycznych – łączone są cechy różnych gatunków literackich. Dość powszechne jest też wprowadzanie do utworu elementów realizmu magicznego. Ogólnie rzecz ujmując, odkrywanie nowych form stało się głównym celem powieści, podczas gdy jej inne funkcje – „dostarczanie rozrywki, funkcja satyryczna, opisywanie rzeczywistości, ulepszanie życia”⁸ – stały się mniej istotne.

Tendencje opisane powyżej były bardzo szybko wprowadzone w życie przez twórców europejskich i amerykańskich. Pisarze angielscy eksperymentowali z powieścią w bardziej ograniczonym zakresie niż powieściopisarze z Francji lub USA. Nie oznacza to jednak, że powieść angielska była martwa, jak utrzymuje Bernard Bergonzi⁹. Wręcz przeciwnie, powieść angielska była i jest jak najbardziej żywa, a powieści Johna Fowlesa są tego doskonałym przykładem. Mimo że Fowles jest często umieszczany pomiędzy eksperymentem

⁴ Zob. R. Federman, *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago 1975.

⁵ Zob. R. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979.

⁶ W. Łyś, *Postłowie*, w: J. Fowles, *Mag*, tłum. E. Fiszer, Poznań 1992, s. 630. Wszystkie fragmenty *Maga* cytowane w niniejszym tekście pochodzą z tego wydania poprawionej wersji z 1977 roku. W nawiasie podaję numery stron.

⁷ John Fowles, *Notes on an Unfinished Novel*, w: *The Novel Today – Contemporary Writers on Modern Fiction*, red. M. Bradbury, Manchester 1977, s. 136–150.

⁸ Tamże, s. 139 (tłumaczenie własne).

⁹ Por. B. Bergonzi, *The Situation of the Novel*, Pittsburgh 1972, s. 56.

a tradycją, nie da się zaprzeczyć, że był on bardzo postmodernistyczny w swojej twórczości. Nie interesowało go tworzenie prozy ani obiektywnej, ani w pełni realistycznej. Wręcz przeciwnie, śmiało sięgał do technik eksperymentalnych, nie bał się używać skomplikowanej symboliki, niedopowiedzeń, skojarzeń i dygresji¹⁰, mimo że miał świadomość, iż mogą one prowadzić do niejasności i błędnych interpretacji jego dzieł.

John Fowles śmiało stosował złożone formy narracyjne, czego przykładem jest powieść *Kolekcjoner* (1963). Ta debiutancka powieść Fowlesa opowiada o uprowadzeniu młodej i atrakcyjnej studentki sztuki Mirandy Grey przez jej cichego wielbiciela, urzędnika o nazwisku Fryderyk Clegg (znany też jako Ferdynand). Tematyka tego thrillera nie jest bardzo oryginalna, ale na uwagę zasługuje forma, w jakiej została ujęta. Powieść przedstawia bowiem te same zdarzenia z perspektywy dwójki bohaterów. Część powieści stanowi narracja Clegga (narracja główna), ale czytelnik ma też wgląd do dziennika Mirandy i poznaje jej wersję wydarzeń. W *Kochanicy Francuza* (1969) z kolei narracja jest prowadzona w taki sposób, aby czytelnik nie zapomniał, że losy bohaterów mające miejsce w XIX wieku są przedstawione z perspektywy współczesnej czytelnikowi. Co więcej, narrator otwarcie przyznaje, że opisane wydarzenia istnieją tylko w jego wyobraźni, co jest podkreślone przez trzy alternatywne zakończenia.

Kolejną cechą utworów Fowlesa jest wysoki stopień intertekstualności. Zawierają one niezliczone aluzje literackie, jak również odniesienia do sztuki i mitologii. Przykładem może być wspomniany już *Kolekcjoner*, który odwołuje się m. in. do *Burzy* Williama Szekspira¹¹, o czym świadczą już same imiona bohaterów.

Często powtarzającym się tematem w twórczości Fowlesa jest sam proces twórczy. Najlepszym przykładem tych autotematycznych zainteresowań pisarza jest utwór *Mantissa* (1982), który ma formę wymyślanego dialogu pisarza z jego muzą. Temat fikcji literackiej pojawia się w wielu powieściach i opowiadaniach Fowlesa. Ciekawym przykładem tego autotematyzmu jest opowiadanie *Enigma* ze zbioru *Hebanowa Wieża* (1974), które opisuje zaginięcie i poszukiwanie członka parlamentu Johna Fieldinga. Interesujące jest to, że główny protagonista ani razu nie pojawia w utworze, który zaczyna się już po jego zniknięciu, a kończy zaniechaniem poszukiwań. Prowadzący śledztwo sierżant Jennings przesłuchuje Isobel Dodgson, dziewczynę syna Fieldinga, lecz przesłuchanie do niczego nie prowadzi i zamienia się w debatę na temat fikcji literackiej. Isobel przekonuje Jenningsa do zaniechania dalszych poszukiwań twierdząc, że nie mają one sensu, gdyż nie można podważać decyzji autora utworu, w którym są bohaterami. Podobnie jak

¹⁰ Por. A. Branny, *John Fowler*, w: *Współczesna powieść brytyjska – szkice*, oprac. K. Stamirowska, Kraków 1997, s. 25.

¹¹ Utwór ten jest też głównym intertekstem w *Magu*, o czym w dalszej części artykułu.

Kochanica Francuza opowiadanie to nieustannie podkreśla swoją fikcyjność, jednocześnie parodiując konwencję powieści detektywistycznej.

Wszystkie wymienione wyżej cechy możemy znaleźć w *Magu* (1966, wersja poprawiona 1977), bez wątplenia najbardziej awangardowej powieści Johna Fowlesa. Cechy powieści postmodernistycznej w utworze widoczne są w sposobie prowadzenia narracji oraz pewnych elementach kompozycji i stylu. Ponadto w powieści można znaleźć liczne elementy metafikcji¹², czyli fikcji „narcystycznej”¹³, a także wiele odwołań i aluzji do mitologii, literatury i sztuki, co wpływa na wysoki stopień intertekstualności *Maga*. Widoczny jest tutaj również synkretyzm gatunkowy, a także elementy realizmu magicznego. Wszystko to sprawia, że *Mag*, będąc pod wieloma względami powieścią tradycyjną, jest jednocześnie utworem nowoczesnym i awangardowym.

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule są dwa z wymienionych powyżej aspektów – metafikcyjność i intertekstualność. Te dwa zjawiska są ze sobą ściśle związane, jako że wszelkie odwołania do innych dzieł literackich podkreślają fikcyjny charakter utworu. Można powiedzieć, że intertekstualność jest jednym z zabiegów metafikcyjnych, a więc nie da się omówić metafikcyjnego charakteru dzieła, nie wspominając o licznych aluzjach do literatury i sztuki oraz cytatach z innych dzieł. I odwrotnie, badając relacje intertekstualne, nie da się nie poruszyć kwestii autotematyzmu.

W przypadku *Maga* oba zjawiska związane są z głównym tematem powieści, jakim jest szeroko pojęta iluzja. Jest to iluzja postrzegana zarówno jako „wrażenie, że się widzi coś, czego w istocie nie ma”, jak również „wiera w coś lub w kogoś albo przekonanie o czymś, nie mające pokrycia w rzeczywistości” oraz „zniekształcone widzenie lub błędna interpretacja czegoś pod wpływem silnych emocji”¹⁴, a także – i chyba przede wszystkim – iluzja jako fikcja literacka.

Warto na wstępie zaznaczyć i przypomnieć, że ani intertekstualność, ani metafikcja nie są zjawiskami nowymi czy wytworami postmodernizmu. Wręcz przeciwnie, są obecne w literaturze od bardzo dawna. Dlaczego więc obecnie traktuje się te zjawiska jako główne cechy powieści postmodernistycznej? Czym różni się powieść postmodernistyczna od wcześniejszych form gatunku, biorąc pod uwagę te dwa aspekty? Nie chodzi oczywiście tylko o częstotliwość zastosowania, choć obecnie trudno znaleźć powieść, która nie

¹² Ogólnie rzecz ujmując, jest to fikcja na temat fikcji. Utwory metafikcyjne często podkreślają swój fikcyjny charakter, a także wyrażają opinie na temat literatury. Por. C. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York 2001, s. 151. Więcej na temat metafikcji pisze Linda Hutcheon w książce *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, a także Patricia Waugh w książce *Metafiction*.

¹³ W ten sposób o metafikcji pisze Linda Hutcheon.

¹⁴ Przytoczone definicje pochodzą z internetowej wersji *Słownika języka polskiego* <http://sjp.pwn.pl/szukaj/iluzja> [dostęp: 15.07.2013].

byłaby intertekstualna i/lub autotematyczna, lecz przede wszystkim o nową rolę czytelnika, o czym pisze Linda Hutcheon w *Narcissistic Fiction*:

[...] rola czytelnika zaczęła się zmieniać. Czytanie nie było już prostym, wygodnym [...] doświadczeniem. Czytelnik jest teraz zmuszony do tego, by kontrolować, ograniczać, interpretować. [...] To zrównanie aktu czytania z aktem pisania jest jednym z aspektów, który odróżnia współczesną metafikcję od wcześniejszej samoświadomości powieściowej¹⁵.

Powieść postmodernistyczna ma formę gry z czytelnikiem, który nie może pozostać bierny, musi aktywnie uczestniczyć w procesie czytania. Jego interpretacja dzieła zależy z kolei od jego wiedzy i odczytania, gdyż użyte interteksty stanowią swoiste kody interpretacyjne. W procesie czytania czytelnik musi więc przeobrazić się w „zawodowego bibliotekarza”¹⁶, a jego interpretacja będzie zależała od tego, ile relacji intertekstualnych będzie w stanie rozszyfrować. Jak pokaże poniższa analiza, *Mag* jest rozbudowaną alegorią procesu twórczego, ale także alegorią czytania i interpretacji dzieła literackiego, o czym szerzej piszemy w końcowej części artykułu.

Analizę intertekstualności i metafikcji w powieści Fowlesa warto zacząć od krótkiego zarysowania treści, jako że *Mag* jest powieścią obszerną, a jednocześnie mało znaną polskiemu czytelnikowi. Podzielony na trzy części utwór opisuje historię młodego Anglika Nicholasa Urfe, który w części pierwszej rozkochuje w sobie i porzuca Australijkę o imieniu Alison. Uciekając przed nią, Nicholas podejmuje pracę nauczyciela języka angielskiego na greckiej wyspie Phraxos. Kiedy znudzony i rozczarowany pracą i samym sobą Nicholas eksploruje wyspę, napotyka tajemniczego starszego pana o nazwisku Maurice Conchis. Nicholas zaczyna regularnie odwiedzać Conchisa i daje się wplątać w niezwykłą psychogrę, w której poczucie rzeczywistości głównego bohatera zostaje całkowicie zniszczone. Nicholas zakochuje się też w młodej kobiecie poznanej w Bourani (willa Conchisa), której tożsamość ulega ciągłym zmianom – najpierw jest zmarłą narzeczoną Conchisa Lily Montgomery, potem jego nienormalną krewną, potem aktorką Julie Holmes, a następnie psychiatrą Vanessą Maxwell. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że dziewczyna ta posiada równie atrakcyjną i równie tajemniczą siostrę bliźniaczkę. Mimo zauroczenia Lily Nicholas spotyka się w Atenach z Alison, którą po raz kolejny rani. Kilka tygodni później bohater dowiaduje się o samobójczej śmierci Alison, co jeszcze bardziej popycha go ku Lily, która ostatecznie wykorzystuje go i porzuca – po upojnym spotkaniu dziewczyna znika, a Nicholas zostaje skrępowany i zaprowadzony na swój własny proces,

¹⁵ L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London 1984, s. 26–27 (tłumaczenie własne).

¹⁶ O sposobach interpretacji powieści postmodernistycznej pisze Robert Wijowski w książce *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.

który stanowi kulminacyjny punkt powieści. Eksperyment Conchisa ma różne nazwy – „zabawa w boga”, „labirynt”, „metateatr”, „maska” – ale tylko jeden cel, którym jest edukacja Nicholasasa. To właśnie w trakcie swego symbolicznego procesu Nicholas zaczyna rozumieć sens gry, zaczyna interpretować wydarzenia, a nie tylko je analizować. Kiedy po zniknięciu Conchisa i jego „trup” Nicholas wraca do Londynu, jest już innym człowiekiem. Dowiaduje się, że Alison jednak żyje i rozpoczyna poszukiwania. Powieść kończy się spotkaniem bohaterów po długiej rozłące, ale zakończenie powieści jest otwarte, nie wiemy więc, jak potoczyły się ich dalsze losy.

Opisane powyżej wydarzenia przedstawione są w formie narracji pierwszoosobowej. Nicholas opisuje swoje przygody i swoją transformację z perspektywy czasu. Główną cechą jego stylu jako narratora są odniesienia do niezliczonych tekstów literackich i nieliterackich. Ową intertekstualność można podzielić na wewnątrztekstową i zewnątrztekstową. W pierwszej kategorii znajdują się teksty fikcyjne będące częścią utworu, w tym wypadku wycinki z gazet, broszury, raporty, listy, bajka, fragment wiersza napisanego przez bohatera. Najważniejszym intertekstem tego typu jest opowieść jednego z bohaterów – Conchisa, jako że znacząco wpływa ona na interpretację narracji głównej i obie opowieści wzajemnie się interpretują i uzupełniają. Obie narracje pozostają więc wobec siebie w stosunku intertekstualnym. Z pozostałych fikcyjnych tekstów na uwagę zasługuje bajka o księciu i czarodzieju, która stanowi jedną z wielu obecnych w tekście metafor odnoszących się do głównego bohatera, a konkretnie do jego chęci poznania prawdy.

Do intertekstualności zewnątrztekstowej należy zaliczyć nawiązania do prawdziwych tekstów innych autorów, jak również odwołania do sztuki i mitologii. Niektóre z nich są zwykłymi aluzjami spełniającymi funkcje opisowe. Twarz Lily, na przykład, jest twarzą z obrazów Botticelliego, innym razem Lily jest dziewczyną o urodzie „gibsonowskiej” (s. 97). Z kolei główny bohater porównuje się do Robinsona Crusoe, Alicji w Krainie Czarów, Ulisseusza, Tezeusza i wielu innych postaci. Aluzje te są czasem tak liczne, że niektórzy krytycy uważają je za przesadzone¹⁷. Pełnią jednak w tekście ważne funkcje. To przez pryzmat tych postaci narrator, a wraz z nim czytelnik, patrzy na wydarzenia i innych bohaterów. Pozwalają też narratorowi opisać uczucia i stany emocjonalne bez nazywania ich wprost; na przykład porównując się do Robinsona, Nicholas daje do zrozumienia, że czuje się niezwykle zagubiony i samotny, przywołując Alicję, zwraca uwagę na niezrozumiałość i niezwykłość otaczającego go świata. Takie aluzje mogą mieć też na celu odwrócenie uwagi czytelnika od wydarzeń, zmuszenie czytelnika do zatrzymania się i analizy stanu emocjonalnego bohatera. Przede wszystkim jednak taki styl narracji stanowi odzwierciedlenie charakteru głównego bohatera,

¹⁷ Por. S. Loveday, *The Romances of John Fowles*, London 1985, s. 38.

który jest eskapistą i ucieka w świat fikcji, ponieważ nie jest w stanie poradzić sobie z rzeczywistością. Dowodem na to jest chociażby scena, w której Nicholas dowiaduje się o samobójczej śmierci Alison i zamiast rozpaczać lub popaść w poczucie winy, oddaje się lekturze poezji Marlowa.

W *Magu* pojawia się też wiele tekstów, których rola jest o wiele bardziej znacząca. Jest kilka odniesień, które wpływają na interpretację całego utworu, a ich znajomość jest niezbędna do pełnego zrozumienia powieści. Wśród tych tekstów znajduje się *Burza* Szekspira, *Justyna, czyli niedole cnoty* Markiza de Sade, *Astrea* Honore d'Urfe'a i *Wielkie nadzieje* Dickensa, *W kleszczach łęku* Henry Jamesa, *Mój przyjaciel Meaulnes* Alain-Fourniera. Liczba intertekstów w *Magu* jest znacznie większa, a wymienione powyżej utwory są przykładami najbardziej ewidentnych intertekstów. Ich obecność i rola jest wyraźnie zaznaczona zarówno na poziomie narracji, jak też na poziomie autora implikowanego w *Przedmowie*. Spośród nich cztery zasługują na szczególną uwagę, a mianowicie *Burza*, *Wielkie nadzieje*, *W kleszczach łęku* i *Mój przyjaciel Meaulnes*, ponieważ każdy z tych utworów – podobnie jak *Mag* – w jakiś sposób porusza temat iluzji. Ze względu jednak na brak miejsca ograniczymy się tutaj do analizy powiązań z dwoma pierwszymi tekstami.

Odwołania do *Burzy* pojawiają się w tekście wielokrotnie i nie są to tylko subtelne aluzje. Bohaterowie zwracają się do siebie, używając imion postaci Szekspirowskich, a w jednej scenie zostaje dosłownie przytoczony fragment dramatu – słowa wypowiedziane przez Kalibana do Stefano w akcie III scenie II.

Możemy znaleźć wiele analogii między utworami. W obu tekstach miejscem akcji jest egzotyczna wyspa gdzieś na Morzu Śródziemnym. Obie wyspy przesycone są specyficzną atmosferą tajemniczości i magii, a wiele wydarzeń zdaje się mieć charakter nadprzyrodzony. Dodatkowo są to miejsca bardzo malownicze, przypominające bohaterom Eden.

Conchis nazywa siebie Prosperem podczas pierwszej wizyty Nicholasa, co w umyśle bohatera rozpoczyna szereg skojarzeń między tym, co dzieje się w Bourani, a dramatem Szekspira. Dodatkowo wagę tej analogii podkreśla Julie w słowach: „[...] za wzór służy mu dużo słynniejszy utwór literacki. [...] Jaki to słynny czarodziej wysłał kiedyś młodzieńca do lasu, by rąbał drzewo?”, na co Nicholas odpowiada: „Tak, to mi umknęło. Prospero i Ferdynand.“ (s. 334) Nic więc dziwnego, że w trakcie całej „maskarady”¹⁸ Nicholas pretenduje do roli Ferdynanda, zakochuje się w Julie, którą uważa za Mirandę, a Conchis jest w jego oczach okrutnym Prospero.

¹⁸ Conchis tworzy na swojej wyspie iluzję, która ma doprowadzić do przemiany głównego protagonisty, Nicholasa. W odniesieniu do tej iluzji bohaterowie używają takich określeń jak „maskarada” (ang. *masque*, czyli maska – oświeceniowy gatunek teatralny), „zabawa w boga” (ang. *godgame*), „labirynt” (ang. *maze*), „eksperyment” oraz „metateatr”.

Conchis ma wiele wspólnego z Szekspirowskim ojcem Mirandy. Obaj są magikami, którzy tworzą swój własny świat iluzji, a czynią to, żeby osiągnąć określony cel. W obu tekstach świat przedstawiony można podzielić na świat rzeczywistości i fantazji. Świat niewidzialny jest oczywiście kontrolowany przez czarodzieja, który posiada moc wpływania na innych i działa wedle ściśle określonego planu. Zarówno Conchis, jak i Prospero mają moc przeznaczenia lub Boga tworzącego świat i obdarzającego go określonym porządkiem. Obaj posiadają córkę – Lily jest córką chrzestną Conchisa – którą ofiarują młodemu mężczyźnie. Co więcej, Prospero jest często identyfikowany z samym Szekspirem, podobnie jak Conchis z Fowlesem. Są też różnice między dwoma czarodziejami. Główna polega na tym, że Prospero ma dwa cele – chce chronić swoją córkę i odzyskać królestwo – podczas gdy Conchis ma tylko jeden cel, a mianowicie edukację Nicholasasa. Ponadto, Conchis wywiera wpływ na Nicholasasa w bardziej łagodny sposób – Nicholas nie jest trzymany w Bourani siłą i w każdej chwili może odejść. Goście Prospero nie mają wyjścia, są skazani na przebywanie na wyspie.

Relacja między Nicholasem i Lily przypomina relację między Ferdynandem i Mirandą, co podkreślają sami bohaterowie. Nicholas mówi: „Nareszcie zostałem zaakceptowany jako Ferdynand tej słonwłosej, ciepłoustej, powolnej Mirandy” (s. 362). Jednak ich znajomość ma zupełnie inny koniec, co wynika przede wszystkim z tego, że Lily nie jest tak niewinna jak Miranda, a Nicholas, mimo że pod wieloma względami przypomina Ferdynanda, ma w sobie więcej cech Kalibana. Podobnie jak on, jest „satyrem”, którego zachowanie jest dyktowane naturalnymi popędami.

Tak naprawdę Alison jest Miranda, jako że wszystkie działania podjęte przez Conchisa jako Prospero mają na celu pojednanie Nicholasasa i Alison. W tym celu Nicholas musi pozbyć się swej „kalibaniczności”. Aby odzyskać Alison, musi ją najpierw stracić. Podobnie jak bohaterowie *Burzy*, za sprawą maskarady Nicholas traci poczucie tego, co jest rzeczywiste, a co nie, przez co zaczyna bardziej doceniać rzeczywistość.

W sposób podobny do *Burzy* funkcjonuje w powieści Fowlesa utwór Dickenssa. W jednej ze scen Nicholas zostaje przez Julie porównany do Pipa, on z kolei nazywa Conchisa Miss Havisham, a do Lily zwraca się per Estella. I znów pojawia się szereg skojarzeń, a po bliższej analizie możemy odkryć wiele analogii między *Magiem* a *Wielkimi nadziejami*.

Przede wszystkim Nicholas pod wieloma względami przypomina Dickensowskiego Pipa. Obaj są narratorami powieści i przedstawiają wydarzenia z pewnej perspektywy czasu. W obu przypadkach mamy do czynienia z opisem procesu dojrzewania (*Bildungsroman*), a transformacja obu bohaterów przebiega w podobny sposób. Na początku zarówno Pip, jak i Nicholas są biedni, choć w innym sensie: Pip jest biedny w sensie dosłownym, Nicholas jest ubogi emocjonalnie – nie potrafi kochać. Obaj napotykają na swojej drodze tajemnicze postaci (Miss Havisham, Conchis), które odgrywają

ogromną rolę w procesie ich transformacji. Przygody Pipa bardzo różnią się od perypetii Nicholasa, ale obaj dochodzą do wiedzy w podobny sposób – najpierw zostają w nich rozbudzone aspiracje, bohaterowie podążają za wymaginowanym celem (iluzją), po czym doświadczają rozczarowania. Muszą więc coś stracić, aby zyskać coś innego, bardziej wartościowego.

Conchis ma wiele cech Miss Havisham, przede wszystkim spełnia podobną rolę w procesie przemiany bohatera. Miss Havisham wykorzystuje Estellę, aby złamać serce Pipa. Conchis w podobny sposób posługuje się Lily, która pretenduje do roli Estelli, przynajmniej w oczach Nicholasa. Jednak to Alison jest jego prawdziwą miłością, a więc to jej należy się rola przybranej córki Miss Havisham.

Intertekstualność w *Magu* to nie tylko odniesienia do innych utworów literackich. Powieść zawiera też elementy bardzo różnych gatunków literackich lub teatralnych, takich jak maska, romans, *Bildungsroman*, fikcyjna autobiografia, powieść detektywistyczna.

Koegzystencja w *Magu* wszystkich wymienionych wyżej utworów i gatunków literackich świadczy o typowo postmodernistycznym eklektyzmie. Świadczy o nim również mieszanie elementów realistycznych z fantastycznymi, przede wszystkim poprzez zastosowanie stylu typowego dla realizmu magicznego.

Jak wspomnieliśmy na wstępie, kluczowym tematem utworu jest pojęcie iluzji w sensie fikcji literackiej, co czyni z *Maga* utwór metafikcyjny. Powieść stanowi swoiste „studium nad fikcją i jej relacji z rzeczywistością”¹⁹, poruszając problem na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, temat fikcji literackiej często pojawia się w rozmowach bohaterów, zwłaszcza Conchisa z Nicholasem²⁰. Po drugie, powieść sama sobą reprezentuje pewne podejście do fikcji. Problem ten zostaje też poruszony przez samego autora w *Przedmowie*.

Conchis niejednokrotnie wyraża swoje zdanie na temat fikcji literackiej, którą odrzuca, ponieważ, w jego opinii, „powieść przestała już być formą sztuki“ (s. 95), a literatura powinna służyć faktom, a nie fikcji. Dlatego też spalił wszystkie swoje powieści. Kiedy Nicholas odwiedza Conchisa, w jego willi nie ma ani jednej powieści, są jedynie dzienniki, biografie i autobiografie, ponieważ zawierają „więcej prawdy niż we wszystkich powieściach historycznych” (s. 96). Fikcja jest, według Conchisa, „najmniej odpowiednią formą nawiązywania łączności” (s. 111), gdyż na setkach stron można znaleźć tylko odrobinę prawdy.

Biorąc pod uwagę charakter świata, który Conchis tworzy w Bourani, należy stwierdzić, że jest on hipokrytą i tak naprawdę nie wyznaje przytoczonych wyżej poglądów. Po pierwsze, znaczna część jego opowieści okazuje

¹⁹ L. Sikorska, dz. cyt., s. 348 (tłumaczenie własne).

²⁰ Rozmowy te niejednokrotnie zawierają echa współczesnych dla Fowlesa teorii literackich, takich jak literatura wyczerpania (Barth) czy śmierć Autora (Barthes).

się fikcją. Przed ostatnią częścią swej opowieści Conchis otwarcie przyznaje, że wszystko, co do tej pory opowiedział, było czystym wymysłem. W rezultacie Conchis-narrator staje się *fabulatorem*, ponieważ czerpie przyjemność z fikcyjności swej narracji. Robi więc to samo, co narrator *Kochanicy Francuza*, który stwierdza, że jego opowieść jest wytworem jego wyobraźni, a bohaterowie nigdy nie istnieli poza jego umysłem²¹. Niewiarygodność Conchisa jako narratora jest dodatkowo potwierdzona przez Nicholasa w części trzeciej powieści, kiedy okrywa kolejne nieścisłości i kłamstwa.

Conchis staje się również kreatorem fikcji jako reżyser i scenarzysta spektaklu w metateatrze. Jest silna analogia między działaniami Conchisa a procesem tworzenia fikcji. Nicholas zauważa: „Nie jestem zupełnie pewny, czy istnieje jakaś różnica między tym, co pan tu robi, a tym, czego pan tak nienawidzi, czyli fikcją” (s. 228). Conchis odpowiada stwierdzeniem, że nie ma nic przeciwko zasadom tworzenia fikcji, ale na papierze pozostają one jedynie zasadami. Dlatego też używa ich do kreowania swojej maski. Nicholas postrzega go jako „psychiatrę-romansopisarza, który pisząc swe powieści, posługuje się nie słowami, lecz ludźmi [...]” (s. 239). Conchis jest bez wątpienia pisarzem, a pozostali bohaterowie postaciami w jego utworze. Bohaterowie często używają słowa „fabuła” w odniesieniu do działań Conchisa. Podobnie jak powieść czy nowela, maskarada ma swój punkt kulminacyjny. Jest nim proces i „dezintoksykacja” Nicholasa. Bourani symbolizuje więc fikcję literacką, a „zabawa w boga” – proces twórczy. Dla Nicholasa udział w grze jest niczym czytanie książki, co zauważa podczas rozmowy z Alison: „Nie mogę się wyrzec tego doświadczenia. To tak jak z przeczytaną do połowy książką. Nie da się jej wyrzucić do kosza” (s. 268).

Można też śmiało stwierdzić, że epizod w Bourani jest miniaturą całej powieści²², co oznacza, że powtarza i streszcza motywy i tematy całego utworu. Co więcej, Conchis staje się *mise en abyme*²³ samego Fowlesa, czy też reprezentuje te same poglądy na temat fikcji. Ponieważ Conchis jest magiem, Fowles również staje się magiem, a zatem można stwierdzić, że każdy autor tworzący fikcję staje się magiem. Ponieważ maskarada Conchisa jest często określana jako „zabawa w boga”, można uznać, że każdy pisarz poprzez akt twórczy staje się pewnego rodzaju bogiem²⁴.

Andrzej Zgorzelski ujmuje to zagadnienie w podobny sposób. Stwierdza, że według Fowlesa powieściopisarz przypomina istotę tworzącą wszechświat, ponieważ obdarza go porządkiem, nadaje mu sens, tworzy iluzję świata²⁵.

²¹ Por. J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, New York 1969, s. 80.

²² Por. S. Loveday, dz. cyt., s. 45.

²³ Wewnętrzne powtórzenie, odzwierciedlenie. Por. C. Baldick, dz. cyt., s. 158.

²⁴ Podobne przekonanie pojawia się w *Kochanicy Francuza*, gdzie stwierdza się, że „powieściopisarz jest bogiem, ponieważ tworzy” (tłumaczenie własne). J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, dz. cyt., s. 82.

²⁵ Por. A. Zgorzelski, *Lectures on British Literature – A Historical Survey Part III (1885–1980)*, Gdańsk 1996, s. 153.

Taką właśnie iluzję świata tworzy Conchis w Bourani, a także Fowles w powieści *Mag*. W rezultacie czytelnik postrzega *Maga* w taki sam sposób, w jaki Nicholas postrzega maskaradę na wyspie. Podobnie jak bohater czytelnik pragnie również poznać znaczenie metafor, co jednak jest niemożliwe, gdyż „każda odpowiedź jest zawsze formą śmierci” (s. 600). Dlatego też powieść kończy się niejednoznacznie.

Fowles wyraża też swoje opinie w *Przedmowie* poprzedzającej poprawione wydanie powieści. Oprócz przywoływania okoliczności powstania powieści, a także zmian, jakich dokonał, i utworów, które wpłynęły na proces twórczy, uzasadnia złożoność powieści. Mówi: „Powieści [...] w niczym nie przypominają krzyżówek, w których podanym hasłom odpowiada jeden i tylko jeden zestaw bezbłędnych odpowiedzi. [...] znaczenie powieści polega na pewnej reakcji, którą wywołuje ona w czytelniku” (s. 10).

Poprzez powieść *Mag* Fowles podkreśla rolę czytelnika, o czym świadczy chociażby otwarte zakończenie. Relacja czytelnik – powieść jest analogiczna do relacji Nicholas – iluzja Conchisa. Tak jak Nicholas, czytelnik musi udawać, że wierzy i otworzyć się na to, co niewytłumaczalne. Poprzez zanurzenie w świecie iluzji, jakim jest powieść, czytelnik ma szansę poszerzyć swą wiedzę, nauczyć się czegoś nowego. Wbrew temu, co mówi Conchis, powieść nie jest najgorszą formą kontaktu, ale najlepszą. *Mag* pokazuje więc, że powieść nie wyczerpała się ani nie umarła, jak twierdzili niektórzy współcześni Fowlesowi krytycy.

Opisana powyżej rola czytelnika jest głównym aspektem świadczącym o „postmoderniczności” *Maga*. Powieść Fowlesa jest też awangardowa zarówno pod względem narracji, jak i kompozycji oraz stylu. Jednocześnie jest sztandarowym przykładem literatury traktującej o samej sobie, a więc metafikcji, a szerokie wykorzystanie elementów nadprzyrodzonych i magii zbliżają Fowlesa do takich przedstawicieli realizmu magicznego jak Gabriel Garcia Marquez czy Isabel Allende, którzy są jednocześnie typowymi postmodernistami. Z kolei zasięg relacji intertekstualnych i liczba hipotez są tak niebywałe, że pełne zrozumienie powieści wymaga od czytelnika znacznego odczytania.

Jednocześnie nie można zapominać o tym, że powieść ta jest pod wieloma względami tradycyjna. W przeciwieństwie do „skrajnych” postmodernistów, jak Barth, Fowles, nie odrzuca głównych założeń prozy realistycznej, jego podejście do sposobu kreowania postaci i wątków fabularnych jest dość konserwatywne. Właśnie to połączenie tradycji i (po)nowoczesności sprawia, że *Mag* wciąż budzi tyle kontrowersji wśród krytyków.

Bibliografia

Źródła

- Fowles John, *Hebanowa wieża*, tłum. T. Biedroń, Poznań 2002.
Fowles John, *Kolekcjoner*, tłum. H. Pawlikowska-Gannon, Poznań 1996.
Fowles John, *Mag*, tłum. E. Fiszer, posł. W. Łyś, Poznań 1992.
Fowles John, *Mantissa*, tłum. W. Łyś, Poznań 1994.
Fowles John, *The French Lieutenant's Woman*, New York 1969.
Fowles John, *The Magus*, London 1997.
Shakespeare W., *The Tempest*, New York 1964.
Shakespeare W., *Burza*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1976.

Opracowania

- Baldick Ch., *The Concise Dictionary of Literary Terms*, New York 1990.
Bergonzi B., *The Situation of the Novel*, Pittsburgh 1972.
Historia teatru, red. John Russell Brown, Oxford 1995.
Hutcheon L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London 1984.
Loveday S., *The Romances of John Fowles*, London 1985.
McHale B., *Postmodernist Fiction*, New York 1987.
Sikorska L., *An Outline History of English Literature*, Poznań 1996.
The Novel Today – Contemporary writers on modern fiction, red. M. Bradbury, Manchester 1978.
Wijowski R., *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.
Współczesna powieść brytyjska – szkice, red. K. Stamirowska, Kraków 1997.
<http://sjp.pwn.pl/szukaj/iluzja> [dostęp: 15.07.2013].
Zgorzelski A., *Lectures On British Literature – A historical Survey Part III*, Gdańsk 1996.

Summary

The purpose of the article is to prove that *The Magus*, despite being quite traditional in its form, has a lot of features of a postmodernist novel. The author begins with explaining the term *postmodernism* and the most characteristic features of a postmodernist novel. These features include such phenomena as intertextuality, metafiction and eclectism which manifests itself, among others, in generic syncretism.

The novel makes use of intertextuality, as it refers to a great number of various texts. One of its major themes is fiction itself, which makes the novel an example of metafiction. It also blends elements of a few different genres, such as romance (chivalric, pastoral and picaresque), Bildungsroman, detective story, autobiography and masque.