

MACIEJ JAKUBOWIAK

(Uniwersytet Jagielloński)

Odwlekanie prawa. O *Muzie dalekich podróży* Teodora Parnickiego¹

Jego postanowienie, że nic nie jest postanowione, daje początek opowieści i podtrzymuje ją. A przecież nigdy nie odmówiono mu pozwolenia: zostało ono jedynie odłożone, przełożone, odroczone. Wszystko jest kwestią czasu, a jest to czas opowieści; jednak sam czas pojawia się dopiero w odroczeniu przedstawienia, w prawie zwłoki bądź postępie prawa, zgodnie z anachronią relacji.²

Pan naczelnik: Nie jest to jeszcze sąd, proszę państwa, ani nawet śledztwo w pospolitym tego słowa znaczeniu, czyli i formalne, i jawne, a w tym głównie sensie jawne, że brałby w nim udział także i śledztwa obiekt, co najmniej już zaś powiadomiony by został, że oto śledztwo przeciw niemu wszczęto. Bo też właściwie, proszę państwa, są to w chwili obecnej jeszcze preliminaria tylko.³

Muza dalekich podróży Teodora Parnickiego z roku 1970 jest bez wątplenia powieścią o prawie. Oczywiście, oprócz tego, że jest powieścią o historii, powieścią o historii alternatywnej, powieścią autobiograficzną, powieścią o pisaniu powieści, o ile w ogóle jest

¹ Artykuł powstał w ramach projektu „Literatura nowoczesna i prawo autorskie”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02796.

² J. Derrida, *Przed Prawem*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 214.

³ T. Parnicki, *Muza dalekich podróży. Powieść*, Warszawa 1970, s. 603.

powieścią. Twierdzą jednak, że przede wszystkim jest powieścią o prawie. Jest tak z kilku co najmniej powodów.

Po pierwsze, to właśnie od intrygi prawniczej rozpoczyna się powieść. Początkowy dialog Jego Ekscelencji z Mecenasem Oktiabrskim dotyczy skomplikowanego planu, w ramach którego autor ukrywający się pod pseudonimem Samon, autor fragmentów powieści pt. *Mogło być tak właśnie*, opublikowanych w miesięczniku literackim „Latarnia” i zadedykowanych niejkiej ZET KU, ma zostać posądzony o „szarganie świętości”. Choć Jego Ekscelencja chce doprowadzić do procesu, nie chce jednak, aby Samon został skazany – właśnie na tym ma polegać zadanie Mecenasa: na skutecznej obronie pisarza. Doświadczenie procesu ma jednak skłonić Samona do zaniechania dalszych prac nad powieścią – a najlepiej do zaniechania pracy pisarskiej w ogóle. Ten wątek jest – choć nie nazbyt konsekwentnie – rozwijany w dalszych częściach powieści. Bohaterowie *Muzy dalekich podróży* przenoszą się nawet na pewien czas w świat powieści Samona, która okazuje się alternatywną historią Polski, zakładającą częściowe zwycięstwo powstania listopadowego i utworzenie niezależnego królestwa o ustroju liberalnym, w którego rządzie Adam Mickiewicz, zaniechawszy kontynuowania kariery pisarskiej, staje się ministrem do spraw oświaty i religii – ministrem, dodać należy, o dyktatorskich zapędach.

Po drugie, to właśnie bohaterowie parający się prawem stanowią znaczną część całego zespołu powieściowych postaci. Obok Mecenasa Oktiabrskiego – praktykującego adwokata o niemałej sławie, choć chwilowo znajdującego się w kłopotach finansowych – w *Muzy dalekich podróży* znajdziemy także: wspomnianego już Jego Ekscelencję – ekscelencję o nieustalonym statusie, być może namiestnika Galicji z epoki monarchii austro-węgierskiej, ale występującego także, w warunkach historycznych VII wieku, jako Papież Teodor – w obu przypadkach przedstawiciela władzy, strażnika prawa; Arbitra (bądź Naczelnika) Ro – tajemniczą postać, każdorazowo pełniącą funkcję strażnika procedur, przekazującego pozostałym postaciom treść prawa, któremu w danym momencie podlegają; czy wreszcie Samona – pisarza zamieszanego w intrygę, odgrywającego jednak w VII wieku historyczną postać króla Samona, czyli kupca frankijskiego, który został władcą Wendów i poprowadził ich do zwycięstwa,

by następnie podjąć próby zaprowadzenia w ich plemiennej organizacji rządów prawa. Również pozostałe postaci w zmiennych warunkach obejmują – bądź chcą objąć – funkcje związane ze stanowieniem lub egzekwowaniem prawa: adwokatów, prokuratorów, sędziów, lub z byciem poddanym prawu: oskarżonych, przesłuchiwanym, podejrzanych. W toku wielowątkowych dyskusji tworzą one doraźne komitety i ugrupowania o charakterze prawnym: komisje śledcze i arbitrażowe, składy sędziowskie, a nawet ciała ustawodawcze. Powiadają np. tak:

Tam bowiem [czyli w podrozdziale poprzednim – przyp. M.J.] mieliśmy sobie przyznane wcale szerokie uprawnienia [...] jako samorząd... więcej jeszcze nawet: w charakterze parlamentu omal że, a to z wcale pokazną i ilościowo, i jakościowo swobodą kontrolowania czy to zamierzeń, czy i dokonani już nawet władzy wykonawczej.⁴

Wreszcie – to po trzecie – jedna z postaci, przynajmniej początkowo, zjawia się jako personifikacja prawa samego. Tak zwana Nowa osoba, która dołącza w pewnym momencie do dyskusji powieściowych bohaterów, powiada: „Ależ to właśnie ja jestem klauzulą uzupełniającą”⁵. Owa „klauzula uzupełniająca” – stanowiąca, wedle słów Mecenasa, „załącznik numer cztery do wysłanego w sobotę, a otrzymanego przeze mnie w poniedziałek listu waszej ekscelencji”⁶ – jest prawem, które podporządkowuje sobie wszystkie postaci powieści i którego przestrzeganie bądź przekraczanie jest istotnym wątkiem ich dialogów na przestrzeni ponad 600 stron. Najkrócej mówiąc, „klauzula uzupełniająca” to zasada pseudonimowania, która zakazuje „nazywania nie tylko osób, lecz także i rzeczy wcale wielu rodzajów czy typów tak, jak naprawdę nazywają się lub też są nazywane, a też naprawdę”⁷. Sprawia ona np., że o powieści *Muza dalekich podróży* postaci mogą dyskutować tylko jako o wazie bądź statku, a nie jako o powieści właśnie. W konsekwencji przyjętej metaforyki źródła historyczne nazywane są ochrą, autor – Ochrolubem,

⁴ Tamże, s. 561.

⁵ Tamże, s. 74.

⁶ Tamże, s. 5.

⁷ Tamże, s. 31.

a treść powieści – rysunkami figuralnymi na powierzchni wazy. Można powiedzieć, że „klauzula uzupełniająca” to prawo metaforyzacji, które ma wiele wspólnego z językiem ezopowym znanym z literatury powstającej w warunkach funkcjonowania cenzury. Jak przyznaje Jego Ekscelencja, ma ona zapobiegać, wedle intencji władzy zwierzchniej, dopuszczaniu niektórych osób czy postaci do „źródeł prawdy”⁸. Nie tylko więc o metaforyzację tu chodzi, ale także o kamuflaż, mający zamaskować przed niepożądanymi odbiorcami właściwą treść powieści. Jak się jednak szybko okazuje, owa „Nowa osoba”, przedstawiająca się jako „klauzula uzupełniająca”, to również „Czeladnik Ochrolub”, czyli w pewnym sensie sam autor. Prawo, któremu podlegają postaci i które wyznacza ramy dla ich możliwych wypowiedzi, zostaje więc utożsamione z podmiotem autorskim jako dysponentem wewnętrznych reguł, ale jednocześnie zostaje inkorporowane, wraz z tym autorem, do samej akcji powieściowej, przez co zaczyna ono podlegać tym samym mechanizmom, które ma regulować.

Czwartym powodem, dla którego twierdzę, że *Muza dalekich podróży* to powieść o prawie, jest panujący w niej „instykt proceduralny”. Jak już wspominałem, postaci tworzą na przestrzeni powieści rozliczne komisje, komitety i urzędy, nieraz uporządkowane hierarchicznie (komisje powoływane do kontrolowania komisji), a służące rozstrzygnięciu wszelkich kwestii spornych, wobec których zwykły konsensus jest nieosiągalny. Przy tej okazji każdorazowo dyskutowane są procedury, wedle których owe formalne ciała mają funkcjonować. Powiada np. Mecenas: „Może tylko śledztwo toczyć się, a najwyżej, jeżeli pozwolą mi panowie – a muszą pozwolić, chcą czy nie chcą – na przypomnienie przepisów proceduralnych”⁹. W świecie powieści Parnickiego zaprowadzenie prawa okazuje się więc jedynym możliwym sposobem przewyżczenia społecznej niezgody. Dyskusje o samym prawie – dotyczącym nawet najbardziej doraźnych sytuacji – są więc decydujące dla jakości komunikacji w ogóle.

⁸ Tamże, s. 49.

⁹ Tamże, s. 61.

Szczególną procedurą, która zdaje się nadrzędna wobec wszystkich pozostałych, jest procedura procesu sądowego. Wiąże się to oczywiście z wyjściową intrygą Jego Ekscelencji, skierowaną przeciw Samonowi, ale ostatecznie osiąga znacznie szerszy zasięg. Jak powiada Arbiter Ro: „Musicie bowiem wszyscy w pełni być świadomi, iż sądem czy egzaminem – właśnie nad statku tego kapitanem – najniewątплиwiej jest treść dotychczasowa cała dzieła pod nazwą „Muza dalekich podróży.”¹⁰. Proces sądowy jest więc właściwym – jeśli można tak powiedzieć – wzorcem gatunkowym powieści Parnickiego, w której postaci prowadzą wielowątkowe dyskusje i spierają się o procedury, aby w efekcie doprowadzić do wydania wiążącego – czyli prawomocnego – wyroku. Sytuacja jest jednak o tyle szczególna, że ów sąd nad autorem wydają same jego postaci.

Wreszcie po piąte, *Muza dalekich podróży* stanowi zapis swoistej proliferacji umów. By wymienić tylko kilka najważniejszych: opisywana już klauzula uzupełniająca, umowa Krzysztofa Kolumba z załogą jego wyprawy, umowa kondotiera z monarchą w czasie wojny trzydziestoletniej, układ dynenburski (ustanawiający niepodległe państwo polskie w historii alternatywnej), umowa cezarska (nadająca Piotrowi i jego następcom prawo związywania i rozwiązywania – chciałoby się powiedzieć, związywania i rozwiązywania umów). Postaci tworzą też liczne doraźne umowy, będące efektem ich dyskusji o procedurach – umawiają się (na coś), traktując jednak wszystkie swoje porozumienia jako umowy w ścisłym sensie prawnym. Wydaje się, jakby w świecie powieści Parnickiego nie istniały – bądź nie powinny istnieć – żadne sprawy, które pozostają nieuregulowane odpowiednią umową. Żywioł umowy, jako sformalizowanego porozumienia stron, strukturyzuje całą rzeczywistość powieściową, w której nie ma miejsca na milczącą, niewyartykułowaną zgodę. *Muza dalekich podróży* przedstawia wizję rzeczywistości o cna przenikniętą prawem.

Jedna spośród tych wszystkich umów ma jednak charakter nadrzędny, nawet wobec „klauzuli uzupełniającej”, i stanowi zasadniczą stawkę w grze. Odnosi się ona bowiem nie do jakiegoś wybranego

¹⁰ Tamże, s. 498.

aspektu świata powieściowego, ale do samej powieści. Chodzi o umowę wydawniczą, jaką zawarł autor na napisanie powieści *Muza dalekich podróży* – właśnie na tej umowie i konsekwencjach jej zawarcia dla struktury powieści Parnickiego chciałbym się teraz skupić.

Zaznaczę od razu, że nie chodzi tu o umowę, jaką faktycznie podpisał empiryczny autor ze swoim wydawcą, ale raczej o umowę, by tak rzec, wewnątrztekstową, czyli umowę taką, jaka funkcjonuje w ramach samego tekstu powieści. (Dodam jeszcze, że to nie jedyna umowa wydawnicza, jaka pojawia się w powieści: otóż w ramach powieści w powieści o alternatywnej historii Polski jest wątek umowy, jaką Zygmunt Krasieński, ambasador w Petersburgu i poczytny powieściopisarz, ma zawrzeć na kolejną swoją książkę). Umowa wydawnicza została zawarta przez Czeladnika Ochroluba (zwanego także kapitanem statku pod banderą muzy dalekich podróży) z „Ireną, Ireneuszem czy nawet klubem względnie spółką akcyjną pod nazwą „Ireneum”” (w planie empirycznym owo „Ireneum” to, rzecz jasna, Instytut Wydawniczy PAX, wydawca *Muzy dalekich podróży* i większości pozostałych powieści Parnickiego), którego reprezentantem w powieści jest Romistrz Burgund.

Umowa zakładała, że Ochrolub stworzy powieść historyczną dotyczącą Samona, króla Wendów – postaci historycznej wywiezionej z kroniki Fredegara. Jak przypomina Arbiter Ro:

W zespole wydawców jego nawet – tych, z którymi umową na tę właśnie książkę podpisał – mniej jest takich, którzy pamiętają tytuł książki, aniżeli to, że właśnie o Samonie ma to być książka.¹¹

W warunkach umowy zapisano także jej orientacyjną objętość: „cztery rozdziały, a każdy z podrozdziałów pięciu składających się”¹². Założeniem umowy – na które warto również zwrócić uwagę – było także to, że zamówiona książka miała być powieścią, a więc spełniać założenia gatunkowe powieści. Dodatkowym warunkiem, stanowiącym element porozumienia między pisarzem a wydawcą, było dostarczenie przez tego drugiego „specjalnej ochry rzymskiej”, czyli

¹¹ Tamże, s. 315.

¹² Tamże, s. 485.

tekstów źródłowych – konkretnie *Liber pontificalis* i *Regesta pontificorum romanorum*¹³ – zawierających informacje o kontekście historycznym panowania Samona, niezbędne do wypełnienia warunków umowy przez autora.

Ów dodatkowy warunek nie zostaje jednak przez wydawcę dotrzymany: Ochrolub nie otrzymuje „ochry rzymskiej”. W konsekwencji wątek panowania króla Samona, który jest przedmiotem drugiego rozdziału powieści, dociera szybko do miejsca, od którego nie sposób go kontynuować. Oznacza to, że wywiązanie się przez autora z warunków umowy staje się niemożliwe: powieść historyczna z VII wieku, dotycząca króla Samona, nie może powstać. Dla wydawcy nie jest to jednak żadne wytłumaczenie. Jego zdaniem, Ochrolub, stawiając dodatkowe warunki, próbował zwieść i swojego wydawcę, i siebie samego. „Ochra rzymska” wcale nie była niezbędna do powstania określonej umowy powieści, stanowiła jedynie wymówkę, aby z owej umowy się nie wywiązać. Tego właśnie ostatecznie dotyczy proces toczony na kartach powieści, w którym oskarżonym jest autor. Stawką jest uznanie autora za winnego bądź niewinnego naruszenia warunków umowy wydawniczej. W gruncie rzeczy to właśnie cała *Muza dalekich podróży* jest procesem, którego przedmiotem jest *Muza dalekich podróży*.

Spróbuję teraz pokazać, jak funkcjonuje autorska strategia obronna, zmierzająca nie tyle do zerwania umowy (co uniemożliwiłoby powstanie, a przynajmniej wydanie powieści), ile do odwlekania zakończenia procesu, w którym wyrok mógłby być tylko jeden. Jednocześnie zwrócę uwagę na to, w jaki sposób literatura mierzy się z prawem, które wyznacza jej ramy i umożliwia jej funkcjonowanie, zarazem grożąc jej całkowitym podporządkowaniem, a więc unicestwieniem literackiego idiomu w sieci kategorycznych regulacji. W eseju *Przed Prawem*, poświęconym analizie Kafkowskiej paroli o tym samym tytule, Jacques Derrida pokazuje, w jaki sposób ruch odwlekania, odraczania i różnicowania – *différance* – stanowi *quasi*-zasadę czy też prawo prawa. Derrida zwraca szczególną uwagę na wytłumaczenie, jakie przedstawia człowiekowi ze wsi strażnik stojący przed bramą. Najpierw przypomnę fragment tekstu Kafki:

¹³ Tamże, s. 147.

Ponieważ brama do Prawa stoi niezmiennie otworem, a strażnik schodzi na bok, mężczyzna pochyla się, żeby przez bramę zajrzeć do wnętrza. Strażnik na widok tego wybucha śmiechem i mówi: „Skoro tak cię to korci, spróbuj dostać się do środka wbrew mojemu zakazowi. Ale pamiętaj: Ja jestem potężny. A jestem zaledwie najniższym ze strażników. I sala za salą stoją kolejno strażnicy, jeden potężniejszy niż drugi. Już widok trzeciego nawet dla mnie jest nie do zniesienia”.¹⁴

Derrida dopatruje się w tym opisie właściwej definicji prawa, które może być prawem tylko dlatego, że nieustannie opóźnia i odsuwa dostęp do siebie. Francuski filozof powiada tak:

Za pierwszym strażnikiem stoi nieokreślona – być może nieprzeliczona – liczba innych, coraz to potężniejszych, znaczących coraz ściślej zakaz, posiadających coraz większą moc odraczania. Ich potencja to *différance*, bezterminowa *différance*, trwająca przez dni i „lata”, w gruncie rzeczy aż po kres (tego) człowieka. *Différance* do śmierci i dla śmierci, niemająca kresu właśnie dlatego, że osiągnęła kres. Dyskurs prawa, reprezentowany przez strażnika, nie mówi „nie”, lecz „jeszcze nie”, w niezbyt określony sposób.¹⁵

To właśnie Derridiańskie pojęcie *différance* służy tu do opisu mechanizmu, który pozwala prawu być prawem. Derrida dodaje:

Wejście do prawa odraczane jest w nieskończoność, aż do momentu śmierci – a przecież to właśnie prawo dyktuje tę zwłokę. Prawo zakazuje w taki sposób, że podejmuje i odwleka grę *différance*, odniesienie, związek, relację. Nie wolno i nie da się dotrzeć do początku *différance*: nie wolno jej przedstawiać, odtwarzać, a przede wszystkim penetrować. Takie jest prawo prawa, proces jakiegoś prawa, o którego przedmiocie nigdy nie powiemy: „Oto on”, tutaj czy tam.¹⁶

Takie jest prawo prawa, ale – uzupełnia zaraz Derrida – takie jest też prawo literatury. A przynajmniej tego jednego tekstu, *Przed Prawem* Franza Kafki, tekstu, który stawia wyzwanie hermeneutycznej zasadzie rozumienia, odmawiając dostępu do siebie, uniemożliwiając dotarcie do tego, co mogłoby być jego „właściwym znaczeniem”. Powiada Derrida:

¹⁴ F. Kafka, *Przed Prawem*, przeł. J. Ekier, [w:] *Nienasylenie...*, dz. cyt., s. 191–192.

¹⁵ J. Derrida, dz. cyt., s. 217.

¹⁶ Tamże.

Tekst sam siebie strzeże, sam się podtrzymuje – jak prawo mówiące tylko o sobie, to znaczy o braku tożsamości z samym sobą. Ani nie zachodzi, ani nie pozwala dojść innym. Jest prawem, tworzy prawo i pozostawia czytelnika przed prawem.¹⁷

Praca *différance* jest wpisana w strategię realizowaną w *Muzie dalekich podróży*, podlega jednak specyficznemu przeformułowaniu. Powieść wykorzystuje owo prawo prawa – nieustanne odraczanie, wobec którego człowiek ze wsi z Kafkowskiej paraboli stoi bezradny aż do śmierci – jako paradoksalną szansę na wymknięcie się prawu, bez jego całkowitego unieważniania, bez popadania w anomię, bezprawie. *Muza dalekich podróży* jest afirmacją *différance*, która zostaje przekształcona w narzędzie emancypacji. Warto w tym świetle przyjrzeć się różnym postaciom i strategiom odraczania obecnym w powieści. W przywołanym przeze mnie na samym początku motcie mowa jest o tym, że wszystkie dyskursywne działania postaci stanowią jedynie preliminarza – przygotowania do właściwego działania, jakim miałby być proces sądowy i wyrok. Postaci na różne sposoby odwlekają wypowiedzenie konkluzji, piętrzą poziomy dyskusji i grają na czas.

Już w pierwszym dialogu Mecenas przyznaje: „Nie, ja się już nie namyślam, tylko opóźniam...”¹⁸. Postaci spierają się o to nieustannie, zarzucając sobie wzajemnie właśnie opóźnianie, grę na zwłokę. Powiada np. Jego Ekscelencja do Naczelnika Ro:

Najbardziej niebezpieczną już była to, panie naczelniku, insynuacja niedopuszczalna. A przy tym szkodliwa i w tym też sensie, że opóźnia wypowiedź pana mecenasa Okt w sprawie niezmiernie doniosłej.¹⁹

W obrębie metaforyki świątynnej – jednej z funkcjonujących w powieści w efekcie obowiązywania „klauzuli uzupełniającej” – mowa jest też o tym, że przejścia między kolejnymi rozdziałami i podrozdziałami są tylko przenoszeniem się do kolejnych przedsięwzięć. Sama świątynia – zwieńczenie i cel tej wędrówki – pozostaje, wciąż

¹⁷ Tamże, s. 224.

¹⁸ T. Parnicki, dz. cyt., s. 7.

¹⁹ Tamże, s. 66.

i wciąż, nieosiągalna. Zresztą i sama teleologia, jako dziedzina celowości, zostaje podana w wątpliwość lub co najmniej sproblematyzowana do granic operacyjności:

Zwolennikami szkoły teleologicznej jesteśmy, to prawda, ale nie jest to ani statyczna teleologia, ani metafizyczna, tylko dynamiczna i dialektyczna. A skoro tak, mowy być przecież nie może o wyposażaniu eksperymentu w cel dający się apriorycznie ustalić czy choćby nawet tylko odgadywać na chybił trafił.²⁰

Wspomniane wcześniej spory proceduralne toczone przez postaci również stanowią mechanizm *différance*. Roztrząsając zasady roztrząsania zasad i piętrząc kolejny metapoziomy dyskusji, postaci skutecznie uniemożliwiają sobie nawzajem przejście do sedna. Trzeba jednak zauważyć, że takie działanie nie jest zwyczajną parodią, znajduje przecież swoje uzasadnienie w ślepych plamkach porządku argumentacji. Wskazuje na problem interpretacji tekstu prawa jako proces w zasadzie nieskończony, toczący się od jednej interpretacji do kolejnej, który można przerwać jedynie arbitralnym gestem przemocy²¹. Komentując tzw. umowę cezarejską, czyli przekazanie Piotrowi kompetencji związywania i rozwiązywania, powiada Jego Eks-celencja, czyli VII-wieczny Papież Teodor:

Może tylko Oktiabrskij jeden spomiędzy was stanąłby jako tako na wysokości zadania, gdyby to jemu – u Mateusza właśnie w rozdziale szesnastym – wypadło redagować punkty i klauzule i klauzule do klauzul w dokumencie, prawo dającym mi i rozwiązywać wszystko na niebie i na ziemi, i to, co rozwiązało się, znów związywać... Trzynaście – dwadzieścia jeden... Niby to osiem wierszy tekstu, a ile poza tekst sam komplikacji najrozmaitszych dodatkowych zręcznie wciśnięto!...²²

Praca *différance* w *Muzie dalekich podróży* obejmuje te cztery aspekty, które Derrida wymienia w *Przed Prawem* jako „aksjomaty” w akcie rozumienia tekstu literackiego, ustanowione właśnie przez nowoczesny porządek prawny. Są to: tożsamość tekstu (jego iden-

²⁰ Tamże, s. 202.

²¹ Por. S. Fish, *Praca w tańcu: interpretacja w prawie i literaturze*, przeł. M. Kilanowski, [w:] tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2007.

²² Tamże, s. 556.

tyfikowalność jako integralnego i oddzielnego od innych korpusu), autorstwo (czyli przypisanie autora jako postaci empirycznej do danego tekstu), literackość (oparta na obowiązujących konwencjach rozpoznawalność danego korpusu jako literackiego) oraz tytuł (identyfikator, pozwalający zaklasyfikować i umiejscowić dany tekst).

W odniesieniu do tożsamości – w *Muzie...* zostają naruszone zasady spójności i samodzielności tekstu. Powieść pełna jest nawiązań do wcześniejszych tekstów Parnickiego, część postaci zostaje nawet wprost z nich przeniesiona. Co więcej, w preliminariach do procesu postaci wskazują na działalność plagiatorską – złodziejską – autora, który obficie czerpie z innych tekstów literackich. Jak mówi Doktor:

Pozwolę jednak sobie wazę tę książką teraz nazwać – taką książką mianowicie, w której jakieś pięć procent tekstu stanowią cytaty z dzieł przez kogo innego napisanych, natomiast chyba aż ponad dwadzieścia procent to są parafrazy motywów też z cudzych dzieł. Że właśnie parafrazy? Ukradziony świecznik przetapiając w miskę do zupy, nie staje się pan przez to niewiniątkiem, także i dalej jest pan złodziejem.²³

W powieści problematyzowana jest też kategoria autora. Do tej pory uznawałem, dla zachowania spójności wyводу, że Ochrolub może być utożsamiony z autorem wewnętrznym. Nie jest to jednak takie proste i wymagałoby osobnego omówienia. Wystarczy tymczasem zaznaczyć, że Ochrolub nazywany jest czeladnikiem w pracowni Majstra przez wielkie EM, czyli autora właściwego, którego jednakże tożsamość jest przedmiotem dociekań, nie może więc zostać jednoznacznie usytuowana. Dodać do tego można, że za współautorów podają się same postaci, by dostatecznie zasygnalizować, że rozmyciu ulega w tym wypadku pojęcie autora.

Literackość zostaje podana w wątpliwość przez naruszenie konwencji gatunkowych (dotyczy to oczywiście nie tylko tej powieści Parnickiego) oraz ich dynamiczną zmienność (sygnalizowaną przez obecność tzw. czterech metali, symbolizujących cztery konwencje powieściopisarstwa). W dyskusjach postaci padają nawet pytania

²³ Tamże, s. 532.

o rodzajową klasyfikację *Muzy...*, w jej formie bliższej wszak dramatu. Wreszcie zewnętrzny i identyfikujący status tytułu zostanie naruszony przez uczynienie go elementem wewnątrzpowieściowej gry (obejmującej np. możliwość utożsamienia muzy dalekich podróży z jedną z postaci).

W ten sposób *Muza dalekich podróży* narusza te wyznaczniki tekstu literackiego, które pozwalałyby go rozpoznać i uczynić przedmiotem jednoznacznej umowy prawnej. Co istotne, owe wyznaczniki nie zostają przekreślone (ostatecznie na karcie tytułowej znajduje się nazwisko „Teodor Parnicki”, tytuł *Muza dalekich podróży*, podtytuł *Powieść*, a tekst stanowi oddzielny korpus), ale sproletaryzowane, odroczone, można by też powiedzieć: spulchnione, co pozwala utrzymać się temu tekstowi w ramach wyznaczonych przez prawo, ale jednocześnie nie podporządkować im się całkowicie.

Ten proces można również zaobserwować w szczególnych operacjach, jakim poddawany jest język powieści. Liczne spory proceduralne, przesłuchania i umowy obecne w powieści Parnickiego usiłują naśladować formalną ścisłość języka prawniczego. Jednak mechanizmy retoryczne, które rządzą porządkiem dyskursu powieściowego, sprawiają, że język prawa nie zostaje ściśle odwzorowany. Dla określenia tej szczególnej strategii chciałbym zaproponować zaczerpnięte z badań postkolonialnych pojęcie mimikry. Używając go, Homi Bhabha wskazuje na właściwość dyskursu kolonialnego, polegającą na szczególnym przesunięciu, które powoduje, że w samym tekście wytwarza się efekt obnażenia i osłabienia wzorca:

Prawie taki sam, ale nie biały: jawność mimikry zawsze objawia się na granicznym obszarze zakazu. Chodzi o formę dyskursu kolonialnego wypowiedzaną na pograniczu: pomiędzy tym, co znane i dozwolone, a tym, co chociaż znane, trzeba ukrywać; formę dyskursu wypowiedzaną pomiędzy wierszami i dzięki temu łamiącą, jak i przestrzegającą zasady.²⁴

Podobnemu odkształceniu ulega język prawa obecny w *Muzie...* Prawie prawniczy, ale nie prawniczy – literacki. Autorytet dyskursu

²⁴ H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 84–85.

prawnego, zagrażającego autorowi i jego tekstowi, zostaje przechwycony i wykorzystany jako narzędzie obrony.

Proces nieustannego opóźniania, odraczania i różnicowania (argumentów i interpretacji) zyskuje w końcowych partiach powieści miano „filibustieryzm”. Powiada Arbiter Ro:

Wasza królewska wysokość wyraźnie uprawia w stosunku do czynności urzędowych moich właśnie jako arbitra obstrukcję, a to w postaci aż tak dramatycznej, jaka na pewnym szczeblu rozwoju parlamentaryzmu uprawianiem filibustieryzmu będzie się nazywała.²⁵

Otóż filibustieryzm – słowo tłumaczone zwykle na polski jako „obstrukcja parlamentarna” – to strategia polegająca na przeciąganiu obrad ciała ustawodawczego za pomocą wyjątkowo długiej mowy, uniemożliwiającej kontynuowanie prac. Za pierwszego filibustera uznaje się Katona Młodszego, który w ten sposób zablokował m.in. możliwość jednoczesnego udziału w triumfie i wystąpienia o urząd konsula przez Juliusza Cezara. Katon wykorzystał zasadę, która rzymskiemu Senatowi nakazywała zamknąć każdą omawianą sprawę przed zmrokiem. Mówiąc przez wiele, wiele godzin, spowodował on, że wniosek Juliusza Cezara o wystąpienie o urząd konsula *in absentia* nie mógł być przegłosowany, przez co Cezar, nie chcąc zrezygnować z możliwości objęcia urzędu, musiał zrezygnować z odbycia należnego mu triumfu. Filibustieryzm jest zatem strategią odraczania prawa za pomocą sił tkwiących w języku – samej retoryczności języka, umożliwiającej nieskończone rozwijanie dyskursu.

Z przedstawionych analiz, które oczywiście nie mają prawa zmierzać do żadnego wyroku, chciałbym wyciągnąć dwa wnioski dotyczące nie tylko powieści Parnickiego, ale relacji między literaturą (nowoczesną) a prawem. Po pierwsze, autotematyzm powieści Parnickiego stanowi doskonały obszar dla obserwacji prawnych warunkowań literatury. Inkorporując pełen zestaw zależności prawnych, jakim podlega powstająca powieść, a zarazem tworząc literacki świat do cna przepełniony prawem, autor *Muzy...* wskazuje na znaczenie tego prawno-literackiego zderzenia dla rozumienia literatury

²⁵ T. Parnicki, dz. cyt., s. 501.

nowoczesnej w ogóle. Zaprzecza tym samym nowoczesnej doktrynie autonomii literatury, wskazując na jej głębokie zależności od prawa – *nomos* – które zawsze przychodzi skądinąd, choć zawsze jest własne. Po drugie, Parnicki wypracowuje model, w którym praca literatury nie zostaje sprowadzona do wypełniania prawnych instrukcji (zawartych w umowach wydawniczych czy obowiązujących modelach prawnoautorskich), ale przekształca swoje prawne uwarunkowania, uzyskując równoprawny status dyskursywny.

Summary

Postponing the law. On Teodor Parnicki's *The Muse of Distant Journeys* [*Muza dalekich podróży*]

The article analyses the influence of copyright on the structure of a literary text, in this case: Teodor Parnicki's *The Muse of Distant Journeys* [*Muza dalekich podróży*]. The author indicates a few levels (from the thematic layer, through the structure of the text, to subjective strategies) of influence on the shape of Parnicki's novel exerted by his contract with the publisher and the copyright obligations. Jakubowiak follows the strategic negotiations of the writer trying to maintain independence from the legal conditions which, in the end, enable his literary activity. He treats Jacques Derrida's analysis of Kafka's parabolic story *Before the Law* [*Przed Prawem*] as a specific point of reference in which the French philosopher finds crucial references to the notion of law not only on the thematic level but also on the structural and performative one. A single analytical example allows the author of this text to formulate hypotheses regarding the general relations between the law (especially the copyright law) and modern literature.