

Pamiętnik Literacki 2014, 4, s. 137-150



Apokryfy w polskiej poezji współczesnej

Joanna Dembińska-Pawelec

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC Uniwersytet Śląski, Katowice

APOKRYFY W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

W literaturze współczesnej – tak polskiej, jak i światowej – wciąż żywe są apokryfy. Sieganie do tej tradycji zdaje się dominować w utworach prozatorskich¹, warto jednak zwrócić uwagę, iż równie często inspiracje apokryficzne spotykamy w poezji. Sposoby poetyckich nawiązań przyjmują rozmaitą postać. Problem jest tym bardziej złożony, że samo pojęcie apokryfu ma charakter poliwalentny². Wypada zatem zacząć od ustaleń terminologicznych pozwalających rozróżnić pojęcia apokryfu właściwego, apokryfu literackiego i utworu, w którym realizuje się zasada apokryfu.

Najczęściej spotykane definicje mówią, iż apokryfy to starożydowskie i starochrześcijańskie księgi religijne posługujące się formą i stylem biblijnym, ale nie należące do kanonu *Pisma Świętego*³. Przyjmuje się, że apokryfy powstawały od II w. p.n.e. i rozwijały się do VI w. n.e. Ogromna liczba tekstów religijnych – listów, dziejów apostoelskich, apokalips, ewangelii apokryficznych – sprawiała, iż Kościół od pierwszego wieku zmuszony był wyłonić zbiór dzieł natchnionych, kanon *Pisma Świętego*. Proces ustalania kanonu trwał kilka stuleci, obejmował wiele długich debat religijnych, a finalizował się w trakcie sporów okresu reformacji. Za zbiór kanoniczny uznane zostały tłumaczenia łacińskie *Biblii* hebrajskiej i greckiej (*Septuaginty*), dokonane przez św. Hieronima w latach 390–395, zawierające księgi protokanoniczne i deuterokanoniczne. Po synodach w Hipponie (393 r.) i Kartaginie (397 i 419 r.) ostatecznie zatwierdzono skład *Pisma Świętego* na Soborze Trydenckim w 1546 roku.

Jako pierwszy nazwy „apokryf” użył Orygenes, ale wyłącznie na oznaczenie

¹ Na temat apokryfów w prozie współczesnej pisali m.in. E. Balcerzan, *Przygoda trzecia. Apokryfy niemieckie*. W: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990. – P. Czaplinski, *Śmierć apokryficzna. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001. – M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*. Gdańsk 2002. – A. Poprawa, *Apokryfy*. W: *Formy i afirmacje*. Kraków 2003. – E. Szybowski, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008.

² Różne światopoglądowo-aksjologiczne nacechowania terminu apokryf przedstawiła D. Szajnert (*Mutacje apokryfu*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000).

³ Definicję taką podają np. *The Catholic Encyclopedia*. Ed. Ch. G. Herbermann, E. A. Pace, C. B. Palen, T. J. Shahan, J. J. Wynne. New York 1907, s. 601. – *Encyklopedia katolicka*. T. 1. Red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski. Lublin 1973, s. 758. – H. Langhammer, *Słownik biblijny*. Katowice 1984, s. 24. – *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 1. Red. nauk. T. Gadacz, B. Milerski. Warszawa 2001, s. 284.

pism gnostyckich⁴. Pojęcie apokryfu – jako tekstu nie należącego do kanonu *Pisma Świętego* – zostało wprowadzone przez św. Hieronima, który dobitnie podkreślał, że „cokolwiek jest poza pismami kanonicznymi, winno być zaliczone do apokryfów”⁵. Istnieje różnica między Kościołem katolickim a protestanckim w rozumieniu tekstów apokryficznych. Protestanci nazwą „apokryf” obejmują księgi deuterokanoniczne, nie występujące w *Biblii* hebrajskiej, a przez katolików zaliczane do kanonu *Pisma Świętego*. Na pisma apokryficzne w pojęciu katolików protestanci stosują termin „pseudepigrafy”.

W trakcie wyłaniania kanonu *Pisma Świętego* niektóre księgi uważane początkowo za apokryfy zostały następnie włączone w jego obręb, np. *Apokalipsa św. Jana*. Zarazem wiele treści pochodzących z pism apokryficznych przeniknęło do nauki i praktyki Kościoła, jak chociażby *Requiem aeternam* liturgii pogrzebowej, pochodzące z czwartej *Księgi Ezdrasza*⁶. Na apokryfy powstałe do VI w. n.e. przyjęto w badaniach termin „apokryfy właściwe”⁷. Od wielu lat staraniem księdza Ryszarda Rubinkiewicza i przede wszystkim księdza Marka Starowieyskiego ukazują się polskie edycje apokryfów właściwych.

W okresie średniowiecza i renesansu nastąpił bujny rozwój piśmiennictwa religijnego, któremu obecnie nadaje się nazwę „apokryfy”. Narracje apokryficzne, romanse duchowne, historie biblijno-apokryficzne, rozmyślenia, pasje, apokryficzne żywoty hagiograficzne kształtowały duchowość religijną i tworzyły trwałe elementy kulturowe dawnych epok. W polskiej literaturze pisma o charakterze apokryficznym były najczęściej kompilacyjnymi tłumaczeniami łacińskich pierwowzorów⁸. Do najważniejszych zaliczają się: *Rozmyślenie o żywocie Pana Jezusa*, zwane *Rozmyśleniem przemyskim*, a także *Ewangelia Nikodema*, *Żywot Pana Jezusa Krysta [...] Baltazara Opeca*, *Rozmyślenia dominikańskie*, *Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej*, *Historija barzo cudna [...] o stworzeniu nieba i ziemi [...] Krzysztofa Pussmana*, *Istoryja o świętym Józefie, patryjarsze Starego Zakonu [...] czy Kazania o Maryi Pannie czystej Jana z Szamotuł*⁹.

Schyłek piśmiennictwa apokryficznego nastąpił w XVI w. w wyniku postanowień Soboru Trydenckiego, w aurze sporów wyznaniowych i walk z reformacją. W roku 1563 na 25 sesji tego soboru przyjęto ściśle obowiązujące zasady doktryny i dyscypliny kościelnej w zakresie zwyczajów religijnych. W myśl owych postanowień rozpowszechnianie apokryfów zostało zabronione. Ciekawy w tym względzie wydaje się przypadek apokryfu nazywanego *Apokalipsą Mojżesza* albo *Życiem Adama*

⁴ Zob. R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów „Starego Testamentu”*. Lublin 1987, s. 11.

⁵ M. Starowieyski, wstęp w: *Apokryfy „Nowego Testamentu”*. T. 1: *Ewangelie apokryficzne*. Red. ... Lublin 1980, s. 33.

⁶ Zob. Rubinkiewicz, *op. cit.*, s. 17.

⁷ M. Adamczyk, wstęp w zb.: *„Cały świat nie pomieściłby ksiąg”*. *Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*. Wyd. W. R. Rzepka, W. Wydra. Warszawa-Poznań 1996, s. 29.

⁸ Zob. M. Adamczyk: *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*. Poznań 1980; wstęp w zb.: *„Cały świat nie pomieściłby ksiąg”*. – J. Ziomek, *Apokryfy*. W: *Renesans*. Wyd. 5, popr. Warszawa 1995. – T. Michałowska, *Twórczość o tematyce apokryficznej*. W: *Średniowiecze*. Wyd. 5, uzup. Warszawa 1999.

⁹ Staropolskie apokryfy opublikowane zostały w wymienianej już tu książce *„Cały świat nie pomieściłby ksiąg”*.

i Ewy. Owa spolszczona przez Pussmana wersja łacińskiego apokryfu cieszyła się dużym zainteresowaniem, poczytnością i powodzeniem, później jednak uznano ją za heretycką i ostatecznie skazano na spalenie¹⁰. Uchwalone postanowienia Soboru Trydenckiego miały zasadniczy wpływ na negatywny sposób pojmowania apokryfów, które zaczęto utożsamiać z tekstami potępianymi przez Kościół¹¹. Schyłek XVI wieku w zgodnej opinii badaczy stał się momentem wygasania czy wprost zamierania narracji apokryficznych. Od tej pory apokryfy rozpoczęły żywot ukryty, niejako podziemny, toczący się w obrębie literatury.

Do czasów dzisiejszych apokryfy przetrwały w literaturze w twórczości niezliczonych pisarzy, wśród najważniejszych wymienia się Dantego Alighieri, Johna Milтона, Johanna Wolfganga Goethego, Thomasa Manna, Jamesa Joyce'a, Thomasa Stearnsa Eliota, Jorge Luisa Borgesa. W wieku XX nastąpiło niezwykle ożywienie literatury apokryficznej. Marek Adamiec twierdzi wręcz, że apokryf jest „tym gatunkiem mowy, który dominuje w literaturze współczesnej”¹².

Badacz apokryfów, ksiądz Starowieyski, zwracał uwagę na zjawisko „życia apokryfu”. Tłumaczył je w taki sposób: „apokryf raz powstały jest w ciągłym ruchu, ciągłej przemianie”, a poddawany przeróbkom przez kopistów i tłumaczy, układa się w „uzupełnienie uzupełnienia”¹³. Daniel-Rops podkreślał ponadto, że teksty apokryficzne kształtowały się „kopiując siebie nawzajem, wzbogacając się o nowe szczegóły i liczne przypisy”¹⁴. Być może, z tego powodu św. Hieronim mówił o „niezdrowych majaczeniach apokryfów”, a inni postrzegali w nich „wulgarne amplifikacje”¹⁵.

W najgłębsze, genologiczne warstwy apokryfu wpisana jest zatem relacja intertekstualna, relacja tekstu wobec tekstu kanonicznego bądź innego apokryfu. Dzieła apokryficzne powstawały jako dopowiedzenie i rozszerzenie biblijnego tekstu ksiąg kanonicznych, stąd w ich poetyce dopatrzeć się można zasady naśladownictwa, imitacji i przetworzenia. Dążyły one do osiągnięcia stanu ścisłej adhezji tekstualnej, która upodabniałaby je do stylistycznego prawzorcu *Pisma Świętego*. Efekt ten osiągniany był za pomocą literackiej techniki pastiszu¹⁶.

Stanisław Balbus w książce *Między stylami*, w której zarysowywał klasyfikację relacji międzytekstowych, wymieniał również kategorię apokryfu, traktując ją jako jedną z odmian transpozycji tematycznej. Jak tłumaczył badacz, transpozycja tematyczna o charakterze apokryficznym „nie jest gruntownym przetworzeniem tematu w b r e w niemu, ale stwarza takie pozory, jak gdyby rozwijała tylko jego

¹⁰ Zob. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 37–38.

¹¹ Zob. Daniel-Rops, przedmowa w: *Apokryfy „Nowego Testamentu”*. Wybór, oprac. Daniel-Rops, F. Amiot. Przeł. Z. Romanowiczowa. Wstęp K. Borowicz. Londyn 1955, s. 5.

¹² M. Adamiec, „Pomnik trochę niezapętny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*. Gdańsk 1996, s. 96.

¹³ M. Starowieyski, *Ewangelie apokryficzne*. „Znak” 1977, nr 5, s. 527.

¹⁴ Daniel-Rops, *op. cit.*, s. 4.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10.

¹⁶ Na występowanie tendencji pastiszowych w staropolskich tekstach apokryficznych wskazuje Adamczyk (*Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 44, 72–73).

utajone i nie dostrzegane przedtem dyspozycje”¹⁷. Z punktu widzenia odbiorcy w tekście prezentowane są zatem treści sprawiające wrażenie gdzieś zasłyszanych, a mimo to nieznanymi czy niejawnymi.

Odniesienie do apokryfu znajduje się także w systematyzacji związków transtekstualnych Gérarda Genette’a¹⁸. W zaproponowanej przez niego typologii tekst o charakterze apokryficznym stanowił jedn z praktyk hipertekstualnych i zaklasyfikowany by jako relacja naśladowania powa znego, kt orej Genette nada nazw „forgerie”¹⁹. W j ęzyku polskim termin ten zosta przet umaczony jako „falszyfikacj ”. Francuskie s ow o „forgerie” oznacza ‘fa szerstwo’. Pochodzi ono od czasownika „forger” (‘kuć’), a „forgeron” to ‘kowal’. W zmetaforyzowanym sensie „forger” znaczy ‘ukuć co s, wymy slić, stworzy ć, wytworzy ć w spos b sztuczny’. Interesuj cy wyda je si fakt, e s ow o „forgerie” wykorzystywane jest w grafologii na okre slenie czynno ci ustalania prawdziwo ci tekstu, wydobywania sfalszowanych fragment w. Analiza Genette’owskiej kategorii falszyfikatu pozwala wi c dostrzec intertekstualny charakter apokryfu w postaci palimpsestu, w kt órym poszczególne warstwy tekstu kanonicznego i zmy slenia apokryficznego nakl adaj si na siebie. Badanie apokryfu przypomina zatem prac grafologa oddzielaj cego wersj kanoniczn od sfalszowanych fragment w apokryficznych.

Postrzegany w postaci palimpsestu apokryf okazuje si wi c udanym falszyfikatem, mistyfikacj , fa szerstwem. Wsp l cze nie, jak podkre sla Maria Adamczyk, zamieszczony w podtytule termin „apokryf” „pozoruje tylko rzekom »autentyczno s « fikcjonalnego, wcale nie ukrywanego zmy slenia”²⁰.

Do pojecia apokryfu odwo ywa si tak e Ryszard Nycz analizuj c zjawisko pastiszu. Autor *Tekstowego wiata* przedstawia pastisz jako „udan re-kreacj wzorca”, kt ora dokonywana jest za pomoc „zasady apokryfu”²¹. Zobrazowana przez Nycza zasada apokryfu sta si generatorem wielu wsp l czesnych praktyk pisarskich²².

Badacze apokryf w zgodnie podkre slali, e struktura przekazu biblijnego jest niepe na, fragmentaryczna, nieci g la fabularnie. Wskutek tego, jak przekonywali, motywacj do kreowania narracji apokryficznych stanowi a potrzeba uzupe nienia i dopowiedzenia tre ci *Pisma Świętego*. Sta d, by ć mo e, cz e ste apokryfy – przedstawiaj ce koleje losu Adama i Ewy, ukazuj ce genealogie starotestamentowych rod w, odtwarzaj ce szczeg o y zycia Maryi czy obrazuj ce dzieci ce lata Jezusa. Fragmentaryczno s historii biblijnej postrzegana by a jako „luka” (pisa o tym Aleksander E. Naumow)²³, w kt ora, jak t umaczy a Adamczyk, „wci ska si » apokryf,

¹⁷ S. Balbus, *Mi e dzy stylami*. Wyd. 2. Krak w 1996, s. 350.

¹⁸ G. Genette, *Palimpsesty*. Prze l. A. Milecki. W zb.: *Wsp l czesna teoria bada literackich za granic . Antologia*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Krak w 1992.

¹⁹ *Ibidem*, s. 352.

²⁰ Adamczyk, wst ep, s. 23.

²¹ R. Nycz, *Tekstowy świat*. *Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 174–183.

²² W perspektywie pastiszu, w kt órym realizowana jest zasada apokryfu, Nycz (*ibidem*, s. 183) proponowa rozwa zać m.in. utwory W. Gombrowicza, S. Lema, K. Brandysa, T. Konwickiego, A. Ku sniewicza, J. Strykowski egi, J. Andrzejewskiego, S. Grochowiaka, a tak e poetyckie „imitacje” J. M. Rymkiewicza. Obecnie list mo zna by rozszerzy ć cho ć by o utwory O. Tokarczuk oraz J. Dehnela.

²³ A. E. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewno s owia nskiej*. Wroc aw 1976, s. 62–63.

przynosząc własne dopełnienie gwarantujące – zakłóconą jakoby w uświęconym źródle – diachroniczną ciągłość narracji²⁴. Podobnie o tekstowym pastiszu realizującym zasadę apokryfy wypowiedział się Nycz:

w typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie, a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regulach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu bądź też jakiegoś koniecznego (z perspektywy ewolucji historycznoliterackiej) a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości [...]²⁵.

Odwołując się do narracyjnej teorii Umberta Eco z jego pracy *Lector in fabula*, wolno by było powiedzieć – w przypadku nieciągłości fabularnej, owej „luki” w istniejących paradygmatach – o „sygnałach *suspense’u*”, które inicjują dysjunkcje prawdopodobieństwa i stymulują rozwój fabuły, prowokują do tworzenia apokryficznego uzupełnienia²⁶. W podobny sposób Balbus pisał o „sygnałach apokryficznych” budujących literackie „ciągi dalsze” w kulturowych transpozycjach tematycznych²⁷. Obok zatem wyróżnionych przez Genette’a procesów transfuzji i perfuzji transtekstualnej²⁸ – w przypadku dzieł o charakterze apokryficznym dałoby się mówić także o dyfuzji transtekstualnej w znaczeniu rozlewania, rozprzestrzeniania się tekstu. Proces dyfuzji byłby uzupełnianiem „luki”, kształtowaniem narracyjnych „ciągów dalszych”, a w konsekwencji tworzeniem apokryfy.

Jako przykład współczesnego apokryfy poetyckiego można by przywołać wiersz Zbigniewa Herberta *Domysły na temat Barabasz* pochodzący z tomu *Elegia na odejście*²⁹. Nazwisko Herberta nie pojawia się tutaj przypadkowo, jego związki z problematyką apokryficzną są wielorakie. Herbert to autor prozatorskiego cyklu zamieszczonego w książce *Martwa natura z wędzidłem*³⁰, zatytułowanego *Apokryfy*, o którym pisali Ewa Wiegandt i Maciej Michalski³¹. Jacek Trznadel odczytywał utwory sceniczne Herberta jako apokryfy ironiczne³². Stanisław Barańczak zwracał uwagę na demaskujące apokryfy³³, a Przemysław Czapliński analizował apokryfy mityczne autora *Pana Cogito*³⁴. Adamiec postawił wręcz hipotezę, że cała spuścizna literacka Herberta ma charakter apokryficzny³⁵.

Wiersz *Domysły na temat Barabasz* wydaje się niemal idealnym przykładem

²⁴ Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 32.

²⁵ Nycz, *op. cit.*, s. 183.

²⁶ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 162–165.

²⁷ Balbus, *op. cit.*, s. 359.

²⁸ Genette, *op. cit.*, s. 366.

²⁹ Z. Herbert, *Domysły na temat Barabasz*. W: *Elegia na odejście*. Wrocław 1992, s. 36–37.

³⁰ Z. Herbert, *Apokryfy*. W: *Martwa natura z wędzidłem*. Wrocław 1993.

³¹ E. Wiegandt, *Eseje poety*. W zb.: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995. – Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, s. 209.

³² J. Trznadel, *Herberta apokryf ironiczny*. W: *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*. Warszawa 1978.

³³ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. London 1984, s. 84–85.

³⁴ P. Czapliński, *Ironia mniejsza. Apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta*. W zb.: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje. Studia*. Red. W. Lięza. Przy współud. M. Cichej. Lublin 2005.

³⁵ Adamiec, *op. cit.*, s. 95.

poetyckiego apokryfu. Już pierwszy wers jest w istocie zlokalizowaniem owej „luki” w realizacji biblijnego paradygmatu, wskazaniem miejsca nieciągłości narracyjnej, które prowokuje do stawiania pytań. Rozpoczynające wiersz pytanie – „Co stało się z Barabaszem?” – okazuje się sygnałem *suspense’u*, inicjuje dysjunkcje prawdopodobieństwa i generuje możliwe fabuły:

Co stało się z Barabaszem? Pytałem nikt nie wie
 Spuszczony z łańcucha wyszedł na białą ulicę
 mógł skrócić w prawo iść naprzód skrócić w lewo
 zakreślić się w kółko zapiać radośnie jak kogut
 On Imperator własnych rąk i głowy
 On Wielkorządca własnego oddechu

Pytam bo w pewien sposób brałem udział w sprawie
 Zwabiony tłumem przed pałacem Piłata krzychałem
 tak jak inni uwolnij Barabasza Barabasza
 Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał
 stałoby się dokładnie tak jak się stać miało
 A Barabasz być może wrócił do swej bandy
 W górach zabija szybko rabuje rzetelnie
 Albo założył warsztat garncarski
 I ręce skalane zbrodnią
 czyści w glinie stworzenia
 Jest nosiwodą poganiaczem mułów lichwiarzem
 właścicielem statków – na jednym z nich żeglował Paweł do Koryntian
 lub – czego nie można wykluczyć –
 stał się cenionym szpiclem na żóldzie Rzymian

Patrzcie i podziwiajcie zawrotną grę losu
 o możliwości potencje o uśmiechy fortuny

A Nazareńczyk
 został sam
 bez alternatywy
 ze stromą
 ścieżką
 krwi

Wiersz Herberta można postrzegać jako poetycki apokryf o złożonej strukturze palimpsestu. Niemal cały tekst jest zmyśloną opowieścią o przypuszczalnych losach Barabasza, przemilczanych i pominiętych w *Ewangeliach* według św. Marka czy św. Jana (choć wspomnianych w jednym z apokryfów³⁶). Wypowiedź apokryficzne-

³⁶ O dalszych losach Barabasza wspomina apokryf *Męczeństwo Piłata*. Zgodnie z przekazem tego tekstu Barabasz po śmierci Jezusa został opłacany zabójcą starszyni żydowskiej. Otrzymał zadanie skrytobójczego zgładzenia Piłata, jego żony i dzieci. Uprowadzony Piłat polecił pojmać Barabasza i skazał go na ukrzyżowanie. Wyrok wydany na Barabasza był pretekstem do prześladowań Piłata ze strony Żydów. Zob. *Męczeństwo Piłata*. Przeł., oprac. R. Z a r z e c z n y. W zb.: *Ewangelie apokryficzne*. Cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzyciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*. Red. M. Starowieyski. Współpr. W. A p p e l [i in.]. Kraków 2003, s. 714–716. Mylił się zatem A d a m i e c (op. cit., s. 61), pisząc, że o Barabaszu milczą przekazy ewangeliczne i apokryficzne.

go bohatera, naocznego świadka wydarzeń przed pałacem Pilata, zarysowuje katalog możliwych biografii tego więźnia zwolnionego w ramach amnestii paschalnej. Zmystyfikowanej opowieści o wielu potencjalnych perspektywach egzystencji Barabasza przeciwstawiona została bezwarunkowa konieczność losu Nazareńczyka, a różnorodnej potencji życia – jednoznaczny wyrok śmierci³⁷. Apokryficzną amplifikację dziejów Barabasza zestawiono w palimpsestowej strukturze wiersza z gnomiczną, oszczędną i surową poetyką biblijnego archetektu.

W wierszu *Domysły na temat Barabasza* w ironiczny, ale też tragiczny sposób ukazany jest problem okoliczności i uwarunkowań życia człowieka, na pozór kształtowanych przez „zawrotną grę losu”, która jednych obdarza „możliwościami”, „potencjami”, „uśmiechami fortuny”, drugich pozostawia „bez alternatywy” w obliczu śmierci. Relacja – włożona przez Herberta w usta bohatera lirycznego apokryficznego opowieści, krzyczącego wraz z tłumem pod pałacem Pilata – prezentuje decyzję namiestnika jako wyrok losu, grę fortuny, przemilczając zakulisowe, polityczne i religijne motywy skazania Jezusa. Wiersz Herberta przedstawia zatem biblijną wersję wydarzeń z punktu widzenia człowieka z tłumy, wersję „heretycką”, skłamaną, zafałszowaną, z całą pewnością – niekanoniczną. Ironia udratyzowana, jaką posłużył się Herbert³⁸, w istocie demaskuje apokryficznego świadka, człowieka z tłumy – który przyznawał: „krzychałem / tak jak inni [...] / Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał / stałoby się dokładnie tak jak się stać miało”. Jego postawa zaangażowanego uczestnika zajęć przed pałacem Pilata pozwoliła Herbertowi na apokryficzną interpretację wydarzenia, nieprawomyślną i sfałszowaną, dzięki której spoza ewangelicznej opowieści pod działaniem ironii mniejszej³⁹ zaczyna ujawniać się siła przemocy i władzy, skrzętnie skrywana za przesłoną wyroków fortuny i losu. Apokryficzny wiersz *Domysły na temat Barabasza* w przewrotny sposób – poprzez powtórzenie odwracające – koncentruje uwagę na osobie Nazareńczyka, wydobywa jego ludzką i cielesną naturę, „ranliwą”, jak powiedziałby Czesław Miłosz. Herbert w przetworzonym, ewangelicznym przekazie nie tylko akcentuje przewrotne oddziaływanie kłamstwa i przemocy, ale także uwyrażnia przeżywanie przez Jezusa ludzkiego bólu i cierpienia.

Naumow, analizując przykłady apokryfów i badając ich odchylenia od kanonicznej wersji *Pisma Świętego*, podkreślał, że zawsze „ich akt powstania jest już z góry interpretacją i komentarzem”⁴⁰. Dyspozycję taką dostrzegał także Nycz w odniesieniu do pastiszu. Zwraçał on uwagę, iż pastiszopisarstwo oparte na zasadzie apokryfu „ujawnia i twórczo wyzyskuje utajoną produktywność, nie zreali-

³⁷ Uwagi na temat wiersza Herberta *Domysły na temat Barabasza*, w odmienny sposób interpretujące utwór, przedstawili Adamiec (*op. cit.*, s. 61–62), J. Wiśniewski (*Pasja według Zbigniewa Herberta?* W zb.: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Labieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001, s. 116–118) i P. Panas („Cieniem nakryci po oczy”. *Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta*. W zb.: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnu w twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Przy współludzu. M. Cichej. Lublin 2005, s. 88–90).

³⁸ O typie ironii udratyzowanej w twórczości Herberta pisał Barańczak (*op. cit.*, s. 99–102).

³⁹ Na temat ironii mniejszej w twórczości Herberta wypowiadał się Czaplinski (*Ironia mniejsza*, s. 287–304).

⁴⁰ Naumow, *op. cit.*, s. 62.

zowane możliwości historycznie zinterpretowanego pierwowzoru” i dlatego wolno je pojmować jako „imitację interpretacji”⁴¹. W przypadku współczesnych apokryfów interpretacja autorska staje się rodzajem komunikacji literackiej opartej na grze z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami czytelników.

Apokryfów poetyckich odwołujących się do archetekstu *Biblii* można by wskazać sporo w twórczości wielu polskich poetów współczesnych, m.in. Leopolda Staffa, Czesława Miłosza, Anny Kamieńskiej, Witolda Wirpszy, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Adama Zagajewskiego czy Marcina Świetlickiego.

Intertekstualne nawiązanie do archetekstu *Biblii* nie wyczerpuje w pełni problematyki apokryfów, istnieje bowiem jeszcze inny *modus* pojmowania tego zjawiska. Słowo „*apókryphos*” najczęściej wywodzone jest przez badaczy z greckiej terminologii hellenistycznej. Termin ten pochodzi od greckiego „*apokρύπτω*”, oznaczającego ‘ukryć, schować, zakryć, zataić’, „*apókryphos*” zatem to ‘ukryty, tajemny, schowany’, ale także ‘niezrozumiały, niepojęty’. Określeniem „*apokryphoi bibloi*” lub „*apokrypha biblia*” obejmuje się ezoteryczne księgi różnych sekt religijnych (np. esenickich czy wyznawców Zoroastra), które przeznaczone były tylko dla wtajemniczonych członków danej sekty, stąd takie sensy tego słowa jak: ‘ukryty, schowany, niejawny, niezrozumiały’⁴².

Ale słowo „*apókryphos*” stanowi prawdopodobnie tłumaczenie jeszcze starszego hebrajskiego terminu „*gânûz*”, czyli ‘ukryty’, pochodzącego od czasownika „*gânaz*”, ‘ukryć’. Talmudyczne określenie „*gânaz*” oznaczało księgi oraz zwoje pism wyłączone z oficjalnego i liturgicznego użycia, przechowywane w niedostępnych skrytkach. Ponieważ w kulturze hebrajskiej ksiąg nie wolno było palić, w każdej synagodze znajdowało się pomieszczenie zwane „*g’nizâh*”, gdzie składano zużyte i zniszczone egzemplarze ksiąg, a zarazem te, które zostały wykluczone, nie dopuszczone do oficjalnego obrzędu, pozbawione prawa do głośnego odczytywania. Kiedy „*g’nizâh*” się zapełniła, zamuroвывano otwór i odprawiano obrzęd pogrzebania. Apokryf w tym sensie oznaczał księgi zdeponowane, ale także wycofane, pozbawione klauzuli przyzwolenia, znajdujące się poza oficjalnie uznanym obiegiem⁴³.

Odwołanie się do pierwotnego rozumienia słowa „apokryf” zmienia relację intertekstualną między archetekstem, pojmowanym jako tekst kanoniczny, a narracją apokryficzną. Zamiast kanonu *Biblii* musiałoby pojawić się zmodyfikowane pojęcie kanonu, mocno poszerzone o archeteksty wykraczające poza ścisły krąg wyznaczony transtekstualną relacją do *Pisma Świętego*. Zatem kanon byłby ustanawiany nieobligatoryjnie przez archeteksty zarówno o konotacji biblijnej, jak i pozabiblijnej. Poszerzone pojęcie apokryfu zdaje się zagrażać ścisłości terminologicznej, warto jednak pamiętać, że istniały np. późnostarżytnie apokryfy wojny trojańskiej – *Ephemeris belli Troiani* Diktysa Kreteńczyka i *De excidio Troiae* Daresa Frygijszczyka⁴⁴. Wspomniane *Apokryfy* Herberta z *Martwej natury z wędzidłem* również nie respektują odniesienia do kanonu biblijnego. Jak zauważa Wiegandt,

⁴¹ Nycz, *op. cit.*, s. 182.

⁴² Zob. K. Borowicz, *Literatura apokryfów*. W: Daniel-Rops, *op. cit.*, s. XIV-XV.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. XIV. – Naumow, *op. cit.*, s. 45. – Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 41.

⁴⁴ M. Adamczyk, *Apokryf*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans*,

autor *Struny światła* przywołuje termin „apokryf” objaśniając w sposób „heretycki” fabułę zdarzeń marginalizowanych czy pomijanych w opisywanych dziejach. Dopowiada w apokryficzny sposób zapomniane, przemilczane, niecodzienne biografie układające się „w parabolę ludzkiego losu, który spełnia się w historii”⁴⁵.

Najbardziej pojemną i nieokreśloną relacją wobec kanonu, niemal uchylającą jej sposób istnienia, zaproponował Lem w *Apokryfach*⁴⁶. Zawiera ona przedmowy, posłowania i recenzje książek, które nigdy nie zostały napisane. Jak zauważa Michalski, „z apokryfem łączy te teksty mistyfikacja, wymyślenie samej »widmowej biblioteki«”⁴⁷. Odniesienie do kanonu staje się rodzajem zafalszowania, ale zarazem wtórnej kreacji pozorującej stan faktyczny.

W przypadku poszerzonego pojmowania kategorii dzieł apokryficznych istotna wydaje się relacja tekstualna: transpozycji tematycznej i fałszerstwa. Warunkiem tworzenia narracji apokryficznych staje się „luka” czy szczelina hipotekstualna, która ujawnia sygnały *suspense’u* i inicjuje kreowanie fabuł. Apokryficzne „ciągi dalsze” kształtowane są jako efekt rozprzestrzeniania i dyfuzji transtekstualnej. Utworzony w ten sposób falsyfikat, rozumiany jako udana re-kreacja wzorca, przyjmuje charakter pastiszu skonstruowanego za pomocą zasady apokryfu.

Przykładami dzieł poetyckich nie odwołujących się do kanonu *Biblii*, ale w których widoczne pozostaje działanie zasady apokryfu, mogłyby stać się kolejne wiersze Herberta. Barańczak proponował w takim kontekście odczytanie *Starego Prometeusza*, a także utworu *Apollo i Marsjasz* będącego zapisem dalszego ciągu mitycznej narracji, „zwykle wstydliwie opuszczanego z uwagi na jego drastyczność”⁴⁸. Dla Balbusa przykładem apokryfu, pojmowanego „w etymologicznym znaczeniu tego słowa”, pozostaje wiersz *W drodze do Delf*, a przede wszystkim *Tren Fortynbrasa* – skłamany monolog dodany do kanonicznego tekstu Williama Szekspira, wypowiedziany po zakończeniu spektaklu, za opuszczoną kurtyną⁴⁹. Czaplinski w kontekście apokryfów mitycznych analizował utwory z tomu *Król mrówek*⁵⁰. W takim też zmodyfikowanym pojęciu apokryfu Adamiec odczytywał wiersze Herberta: *U wrót doliny*, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, *Raport z obłązonego Miasta*⁵¹.

Jak się wydaje, poszerzone pojęcie apokryficzności, pozwalające analizować teksty poetyckie, które tworzone były zgodnie z zasadą apokryfu, staje się także bardzo pomocne w lekturze liryki Jarosława Marka Rymkiewicza, zwłaszcza tej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Próba określenia jej literackiej specyfiki napotykała zawsze pewne trudności. Badacze wielokrotnie wskazywali na

barok. Red. T. Michałowska. Przy udz. B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz. Wyd. 2, popr. i uzup. Wrocław 1998, s. 48.

⁴⁵ Wiegandt, *op. cit.*, s. 222.

⁴⁶ S. Lem, *Apokryfy*. Kraków 1998.

⁴⁷ Michalski, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁸ Barańczak, *op. cit.*, s. 84.

⁴⁹ Balbus, *op. cit.*, s. 350, 358–361. W interpretacji *Trenu Fortynbrasa* do ustaleń Balbusa odwołuje się J. M. Ruszar (*Imputowane apokryfy*. W: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*. Pośl. J. Życiński. Lublin 2004, s. 122–123).

⁵⁰ Czaplinski, *op. cit.*, s. 292–304.

⁵¹ Adamiec, *op. cit.*, s. 93–119.

intertekstualny charakter poezji Rymkiewicza. Stylizacja, pastisz, ale również aluzja literacka, stylistyczna reminiscencja okazały się niemal niezbywalnymi kategoriami opisu tekstowych nawiązań występujących w owej liryce. Jednak utwory tego poety wciąż wymykały się podejmowanym próbom klasyfikacji. Dla Balbusa np. wiersze Rymkiewicza nie mieszczą się w wyznaczonych kryteriach stylizacji i odczytane zostały jako „nie dokończona stylizacja”, stylizacja, która „zatrzymuje się jak gdyby w pół drogi [...]”⁵². Wydaje się, że próba spojrzenia na poezję Rymkiewicza w kontekście realizowanej zasady apokryfu może przynieść interesujące rezultaty.

Przywołajmy utwór zatytułowany *Wiersz na te słowa Heraklita: „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”*, w którym wyraźnie widoczne jest działanie zasady apokryfu:

Usta me jak szron topnieją
A w co kości się odzieją

Kości me jak lód się kruszą
Czym się będziesz żywić duszo

Dusza ma jak śniegi taje
Już się z ciałem nie poznaje

Z czego siebie mną uczynię
Ciało me jak strumień płynie

Lód śnieg woda tyle bywam
Nie wiem ze mnie gdzie upływam

Gdzie ta strona gdzie ta łąka
Gdzie me ciało ciekąc wsiąka

I gdzie w glinie się zgrzebie
Drugi raz nie wstąpię w siebie⁵³

Tytuł, przywołujący kulturowo zbanalizowaną formułę słów Heraklita: „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”, wraz z puentującym klamrowo ostatnim wersem utworu „Drugi raz nie wstąpię w siebie”, stanowi rodzaj konceptu wiersza. Jednak za przesłoną żartu, jak często bywa w przypadku barokowego *conchetto*, skrywa się egzystencjalnie i metafizycznie nachylona problematyka.

W *Wierszu na te słowa Heraklita [...] Rymkiewicz* nawiązuje do tradycji średniowiecznych, anonimowych utworów, które ukazywały proces *interitus* – moment śmierci oraz wędrówkę duszy po opuszczeniu ciała do zielonych obszarów *locus amoenus*. Należą do tej tradycji m.in. pieśń *Dusza z ciała wyleciała*:

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielone łące stała –
Stawszy silno, barzo rzewno zapłakała⁵⁴.

⁵² Balbus, *op. cit.*, s. 368, 363.

⁵³ J. M. Rymkiewicz, *Wiersz na te słowa Heraklita: „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”*. W: *Anatomia*. Warszawa 1970, s. 35.

⁵⁴ *Dusza z ciała wyleciała*. W zb.: *Średniowieczna poezja polska świecka*. Oprac. S. Vrtel-Wierczyński. Wyd. 3, rozszerz. i zmien. Wrocław 1952, s. 49. BN I 60.

– oraz *Skarga umierającego*:

Ach! Moj smętku, ma żalości!
Nie mogę się dowiedzieli,
Gdzie mam pirwy nocleg mieci,
Gdy dusza z ciała wyleci.

[.]
Dusza nie wie, gdzie się dzieci⁵⁵.

Oba fragmenty wierszy zaliczają się do średniowiecznego nurtu *ars moriendi*, utworów dydaktyczno-religijnych, obrazujących sztukę dobrego życia i umierania. Przedstawiają one na wzór chrześcijański rozłąkę duszy i ciała, ukazaną w momencie dokonującej się śmierci. Do tego motywu rozłąki nawiązuje Rymkiewicz. W *Wierszu na te słowa Heraklita [...]* czytamy:

Dusza ma jak śniegi taje
Już się z ciałem nie poznaje

[.]
Gdzie ta strona gdzie ta łąka

Rymkiewicz sięga po temat zaczerpnięty ze średniowiecznych utworów zaliczanych do *ars moriendi*, a zarazem dokonuje niemal cytacji ich fragmentów, które stają się znakami uwierzytelnienia⁵⁶. Za pomocą wskazanych w ten sposób odniesień tekstowych wyraźnie określony zostaje adres archetekstu jako tekstu kanonicznego.

W średniowiecznych dziełach – należących do nurtu sztuki dobrego życia i umierania – wyrażana troska mówiącego podmiotu dotyczyła wyłącznie duszy, rozpamiętywania jej grzechów przed mającym nadejść Sądem Bożym. Utwór *Dusza z ciała wyleciała* kończył się słowami św. Piotra:

Rzekł święty Piotr jej:
„Pojdzi, duszo moja miła!
Powiedę cię do rajskiego,
Do krolestwa niebieskiego”.

W dziełach z nurtu *ars moriendi*, jak zanotował Michel Vovelle, „umierający zostaje zredukowany do swojej duszy i to jej losy tu się ważą”⁵⁷. Tymczasem *Wiersz na te słowa Heraklita [...]* jest efektem transformacji tematycznej. Rymkiewicz dostrzega bowiem „lukę” w paradygmacie średniowiecznego tekstu kanonicznego. Słowa:

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielone łące stała –

⁵⁵ *Skarga umierającego*. W zb.: jw., s. 43–44.

⁵⁶ Michałski (*op. cit.*, s. 164) uwierzytelnienie i uprawdopodobnienie traktuje jako istotne cechy specyfiki apokryfów.

⁵⁷ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*. Przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn. Gdańsk 2004, s. 153.

– prowokują poetę do pytania: a co stało się z ciałem? Cały wiersz Rymkiewicza jest w istocie apokryficzną opowieścią o pośmiertnych losach ciała, pominiętych w kanonicznym hipotekście. Dostrzeżona „luka” ujawnia miejsce *suspense’u*, które prowokuje do pytań i inicjuje dysjunkcje prawdopodobieństwa, uruchamia dyfuzję tekstualną i tworzy uzupełniające „ciągi dalsze”. W analogii do kanonicznie ujętych losów duszy powstaje apokryficzna opowieść o losach ciała:

Usta me jak szron topnieją
[.]

Kości me jak lód się kruszą
[.]

Ciało me jak strumień płynie
[.]

Lód śnieg woda tyle bywam
Nie wiem ze mnie gdzie upływam
[.]
Gdzie me ciało ciekąc wsiąka

Wiersz na te słowa Heraklita [...] ukazuje ciało po śmierci, które topnieje, kruszy się jak lód, przyjmuje postać ciekłą i wodną, „płynie”, „upływa”, „wsiąka”. „Upływając” i „ciekąc” powraca do stanu akwaticznego, pierwotnego, można powiedzieć – stanu *arché* sprzed stworzenia, gdy Duch Boży unosił się nad wodami.

Utwór Rymkiewicza podejmuje zatem apokryficzny dialog toczący się w obrębie zagadnień metafizycznych i teologicznych, zainicjowany średniowiecznymi dziełami zaliczanymi do nurtu *ars moriendi*. Ostatni wers utworu Rymkiewicza – „Drugi raz nie wstąpię w siebie” – otwiera perspektywę eschatologiczną i przywołuje problematykę zmartwychwstania ciała zapowiedzianą w *Biblii*. Św. Paweł w *Liście do Rzymian* pisał: „Ten, który Jezusa Chrystusa z martwych wzbudził, ożywi i wasze śmiertelne ciała przez Ducha swego, który mieszka w was” (Rz 8, 11)⁵⁸. O obietnicy zmartwychwstania ciała czytamy także w *Księdze Ezechiela* (37, 5–6):

Tak mówi Wszzechmocny Pan do tych kości: Oto Ja wprowadzę do was ożywcze tchnienie i ożyjecie. I dam wam ścięgna, i sprawię, że obrosniecie ciałem, i powlokę was skórą, i dam wam moje ożywcze tchnienie, i ożyjecie, i poznacie, że Ja jestem Pan.

W *Wierszu na te słowa Heraklita* [...] retorycznie zadane pytania: „A w co kości się odzieją?”, „Z czego siebie mną uczynię?”, to w istocie pytania o kondycję po zmartwychwstaniu w dniu Paruzji. Zastanawiające jest bowiem, jak ciało, które

⁵⁸ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* podaję za: *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu *Pisma Świętego*. Wyd. 5. Warszawa 1980. Problematykę zmartwychwstania ciał poruszył J. M. Rymkiewicz także w swoim zbiorze esejów i egzegez biblijnych *Przez zwierciadło* (Kraków 2003, s. 60–64).

podlegało procesowi rozkładu i przemiany w wodę, ma zostać przywrócone w akcie *apokatastasis*⁵⁹. Ostatni wers, spełniający funkcję puenty – „Drugi raz nie wstąpię w siebie” – wyraża wątpliwości związane z obietnicą ponownego odrodzenia i odnowienia, stanowi przejaw nieprawomyślnego, niemal „heretyckiego” zwątpienia w biblijną zapowiedź zmartwychwstania ciała. Jednak wiersz zbudowany jest przede wszystkim nie z sądów twierdzących, ale z katalogu pytań ukazujących raczej zagubienie, lęk i niepewność umierającego, który obawia się dezintegracji własnej osoby.

Analizując *Wiersz na te słowa Heraklita: „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”*, nie sposób nie zauważyć, że „luka” paradygmatu kanonicznego poematu jako miejsce *suspense’u* sprowokowała dysjunkcję prawdopodobieństwa i wywołała dyfuzję transtekstualną, która dokonała się w oparciu o zasadę apokryfu. Wiersz Rymkiewicza okazuje się utworem o złożonej strukturze palimpsestu, w którym problematyka ciała staje się apokryficznym śladem falsyfikatu, sfalszowaną warstwą palimpsestu.

W bardzo rozległym horyzoncie tekstów określanych jako apokryficzne można dostrzec wyodrębniające się trzy grupy, obejmują one: apokryfy właściwe, apokryfy miediewistyczne oraz apokryfy literackie. W obrębie tej ostatniej grupy mieszczą się dzieła, które w literacki sposób wyzyskują nawiązania do *Biblii*, poprzez działanie zasady apokryfu inspirowane jej motywami, dokonują uzupełnienia, dopowiedzenia czy przetworzenia (również profanującego) treści *Pisma Świętego*. Warto podkreślić, że apokryfami literackimi bywają też nazywane utwory nie odnoszące się do *Pisma Świętego*, pozbawione kontekstu biblijnego, w których widoczne pozostaje samo działanie zasady apokryfu. Wyraźnie autorsko wskazany adres archetektu inicjujący transpozycję tematyczną i umożliwiający działanie zasady apokryfu prowadzi także i w tym przypadku do inspiracji, uzupełnienia, dopowiedzenia czy przetworzenia – innego niż *Biblia* – źródłowego tekstu, uznawanego za kanoniczny.

Literacka kategoria apokryfu postrzegana w kontekście zasady apokryfu wydaje się interesującą propozycją w zakresie badania literatury. Dzięki uwydatnieniu złożonej relacji intertekstualnej, ukazującej tekst w postaci palimpsestu, pozwala na obserwację tego, co dzieje się między tekstami, odsłania ich wewnętrzne różnicowanie i ujawnia źródłową, kanoniczną inspirację. Analiza, podążając apokryficznym śladem falsyfikatu, prowadzi do poszukiwania odniesień i znaczeń międzytekstowych, sytuując poruszaną problematykę w horyzoncie hermeneutyki lektury. Literatura modernistyczna – przede wszystkim jednak postmodernistyczna, która celowo tworzona jest poprzez grę cytatów, parafraz, fragmentów, która sięga po pastisz, stylizację, imitację – wydaje się nie tylko interesującym, ale i dogodnym obszarem dla interpretacji podejmujących kategorie apokryfu.

⁵⁹ Na temat problematyki eschatologicznej oraz koncepcji *apokatastasis* w twórczości Rymkiewicza pisałam w książce *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) (Katowice 2010, s. 324–341).

Abstract

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC University of Silesia, Katowice

APOCRYPHAL TEXTS IN CONTEMPORARY POLISH POETRY

The text assumes an analysis of the situation of apocryphal texts in contemporary Polish poetry. It reconstructs the history of the term and introduces its division into apocrypha proper, medieval, and literary apocrypha. Two models of literary apocrypha are considered in the paper, namely those pertaining to the *Bible*, and those which constitute a different canon from the archetext. As based on Zbigniew Herbert's poem *Domysły na temat Barabasz* (*Speculations on the Subject of Barabbas*) the author presents a model referring to the Biblical account. In turn, Jarosław Marek Rymkiewicz's piece *Wiersz na te słowa Heraklita: „Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”* (*Poem to Heraclitus: “No man ever steps in the same river twice”*) invoking the context of non-Biblical account shows a model which follows the apocryphal rule: it gives a text in the palimpsest form with emphasis put on a complex intertextual relationship, and discloses its canonical inspiration.