

# Maria Cieřła

---

## "Rękopis znaleziony w Saragossie" rozpisany na gęosy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 43-68

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego uęytku.

MARIA CIEŚLA

## „RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE” ROZPISANY NA GŁOSY

Jana Potockiego można by bez wątpienia przyrównać do człowieka stojącego na skrzyżowaniu — dwóch narodów, dwóch postaw, dwóch epok. Poważny uczony — autor „niepoważnej” powieści; piszący po francusku — uważany za pisarza polskiego przez niektórych krytyków; twórca powieści, do których przyznałby się po części tak wiek XVIII jak i romantyzm.

Nic więc dziwnego, że jego najsłynniejsze dzieło, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, jest punktem przecięcia się najróżniejszych tendencji estetycznych i literackich epoki.

Krytycy nieraz wskazywali na wieloaspektowy charakter powieści Potockiego, rozpatrując ją jednak najczęściej w kategoriach wpływów i rozważając jej wymowę filozoficzną<sup>1</sup>. I tak — doszukiwano się pewnych pokrewieństw treściowych bądź zapożyczeń całych motywów fabularnych od takich pisarzy, jak Cazotte, Radcliffe, Beckford, Lesage; jako jej wzory kompozycyjne wskazywano baśnie tysiąca i jednej nocy, współczesne „powieści wschodnie” czy wreszcie *Przypadki Idziego Blasa* Lesage’a. Nie zwrócono natomiast uwagi na częste występowanie analogicznych zjawisk w innych utworach współczesnych, np. w powieściach sentymentalnych.

Nikt nie pokusił się również o zbadanie, w jaki sposób różne elementy *Rękopisu* zostały ze sobą splecione, czy choćby — co to są za elementy.

Utwór ten przeważnie traktowano jako powieść fantastyczną, a przynajmniej wspomniano o jego fantastycznym charakterze. Określić w przybliżeniu rodzaj tej fantastyki usiłował Roger Caillois, którego zagadnienie to interesuje zresztą w sposób ogólniejszy. Nazywając *Rękopis* pierwszą nowoczesną powieścią fantastyczną, stwierdził:

<sup>1</sup> Zob. omówienie stanu badań przez M. Żurawskiego (*Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie”* <I>. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6), obejmujące również nie publikowane jeszcze materiały poświęconej Potockiemu sesji z kwietnia 1972.

Identyczne powtarzanie się tego samego wydarzenia w nieodwracalnym czasie ludzkim stanowi jeden z chwytów dość częstych w literaturze fantastycznej; nie znam jednak równie śmiałych, celowych i systematycznych połączeń dwóch biegunów Niepodobieństwa — absolutnej niezwykłości i powtarzania się tego, co *par excellence* niepowtarzalne<sup>2</sup>.

A jednak i Caillois wyznał, iż tajemnicą dla niego pozostaje, dlaczego Potocki rozpoczął swą powieść „od zjaw i duchów”. Spróbujmy więc przyjrzeć się na początek fantastyce wielkiego uczonego racjonalisty — twórcy pierwszej wielkiej powieści fantastycznej.

Elementy fantastyczne występują na wszystkich planach, na wszystkich poziomach, na których toczy się akcja utworu. Wiąże się to z jednej strony ze szkatułkową budową powieści, z drugiej zaś — z charakterem świata przedstawionego, ujętego bądź jako świat wydarzeń rzeczywistych w płaszczyźnie losów głównego bohatera, bądź jako świat wydarzeń rzeczywistych, lecz opowiedzianych (lub tylko wspomnianych) przez jednego z bohaterów pobocznych, bądź wreszcie jako świat wydarzeń opisanych w dziełach, na które powołuje się narrator powieści. Plany te omówimy rozdzielnie, gdyż każdy z nich wprowadza nieco inny w szczegółach rodzaj fantastyki.

Pierwszy, podstawowy plan fabularny utworu stanowią przygody Alfonsa van Worden, kapitana gwardii walońskiej, wysłanego w r. 1739 przez króla Filipa V do Madrytu. Honor nakazał bohaterowi udać się tam najkrótszą drogą, przez Sierra Morena, mimo niebezpieczeństw, które się z tym wiązały; spędził parę miesięcy w górach, wstrzymywany w podróży przez różne niezwykle wydarzenia, wreszcie dotarł na miejsce przeznaczenia świadomy zupełnie „zorganizowanego” charakteru niezwykle przygód i celu, jaki przyświecał ich sprawcom.

Zaraz na wstępie autor (nie można tu używać terminu „narrator” ze względu na skomplikowany i wielotorowy przebieg narracji<sup>3</sup>) zapowiada niezwykłość okolicy, w którą wprowadza swego bohatera (jego ustami w „naiwny” sposób powtarzając relacje o dziwnych wydarzeniach, w których prawdziwość tenże bohater zresztą — nie wierzy!). Zabieg ten, celowy ze względu na fabułę jak i na bohatera (narzuca mu określone tłumaczenie przyszłych wydarzeń), celowy jest również ze względu na odbiorcę; mimo braku zaskoczenia wywołuje silne napięcie, poprzez narzucenie również i odbiorcy wrażenia niezwyklego charakteru pewnych wydarzeń (jak np. zniknięcie służących)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*. Przełożył J. Błoński i in. Warszawa 1967, s. 92.

<sup>3</sup> Zagadnienie narratora i narracji w *Rękopisie* wymaga odrębnego studium.

<sup>4</sup> Podobną technikę „zapowiedzi” znajdziemy również w innych współczesnych powieściach fantastycznych, jak *Diabeł zakochany* Cazotte'a lub *Diabeł kulawy* Le-

Do przestróg, których przed podróżą udziela Alfonsowi służący, a które wydają się zrazu słuszne, dochodzi wspomnienie opowieści o powieszonych braciach-rozbójnikach, których trupy na szubienicy mija bohater w drodze, a także ostrzegawczy napis na opuszczonej gospodzie, mającej połączenia z tajemniczymi podziemiami.

Motyw szubienicy, jak zauważył Leszek Kukulski, został już wcześniej użyty (wraz z motywem przymusowego powrotu) w *Kubusiu fataliście*, motyw lochów, zamieszkałych przez zorganizowaną grupę, w *Przypadkach Idziego Blasa* (K 766<sup>5</sup>). Należy jednak podkreślić, iż rola motywu szubienicy (tożsamego pod względem budowy) w wymienionych utworach jest zasadniczo różna; u Diderota stanowi on element humorystyczny, u Potockiego — fantastyczny (Kukulski upatruje tu przykład zdolności Potockiego do „genialnego przetworzenia motywów”).

O ile w wypadku motywu szubienicy można by się zgodzić z sugestią zapożyczenia i przetworzenia motywu, o tyle w wypadku motywu lochów, podziemi warto pamiętać, iż należał on wówczas (jak i później, w okresie romantyzmu) do ulubionego sztafazu powieści gotyckich, których akcja niejednokrotnie rozgrywała się wyłącznie w takiej scenerii<sup>6</sup> (zob. *Le tombeau* A. Radcliffe). Przejawiło się to również w okresowej modzie na tytuły powieści z początków w. XIX — *Cavern of [...]*.

Przygotowawszy tak właśnie sytuację, wprowadza Potocki na scenę bohaterki pierwszej „fantastycznej przygody” Alfonsa — siostry Emine i Zibelę. Wprowadza je używając całego aparatu baśniowych niesamowitości. A więc: nieoczekiwany dźwięk dzwonu, bijącego godzinę dwunastą, pojawienie się Murzynki; zaproszenie na ucztę, której niezwykle przepych kontrastuje z opuszczeniem gospody; dziwny i podniecający taniec dziewcząt; ich lęk przed relikwiami i wzmiankami o religii; napój o tajemniczym działaniu; pianie koguta, przerywające opowieść siostr. Wreszcie one same, niezwykle odziane, o kontrastowych jak w baśniach

---

sage'a, bądź w postaci dyskusji na tematy dotyczące zaświatów, jaką prowadzą sceptycznie nastawieni bohaterowie, bądź w postaci wróżb, przepowiedni, proroczych snów (np. w *Mnichu* Lewisa). „Niespodziewane wtargnięcie” niezwykłego, o czym pisał Caillois (*op. cit.*, zob. też *Definicja fantastyki*. Przełożył J. Lisowski. „Twórczość” 1958, nr 10), to zdobycz fantastyki późniejszej.

<sup>5</sup> Wskazana w nawiasie stronica odnosi się do wyd.: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski. Warszawa 1965. Kierując do tekstu edytora, umieszczamy przed liczbą skrót: K, w odróżnieniu od lokalizacji cytatów z samego utworu, które otrzymują przed liczbą: s.

<sup>6</sup> Pewne elementy bądź cechy powieści Potockiego mają charakter ambiwalentny, przynależą tak do fantastyki *sensu stricto*, jak i do tego, co z niej zaczerpnął gotycyzm (zob. M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, cz. 4).

typach urody, wciągające bohatera do wspólnego łoża, by obudził się rano u stóp szubienicy Los Hermanos.

Mamy tu do czynienia oczywiście z prastarym i na różne sposoby użytym motywem przemiany kobiety w szatana (czasem przybierającego postać odrażających zwłok<sup>7</sup>) w momencie zbliżenia z mężczyzną. Potocki wykorzysta ów motyw raz jeszcze — w historii Orlandyny<sup>8</sup>.

Motyw przybrania przez szatana postaci kobiety występuje często również w formie bardziej skomplikowanej; kobieta bowiem — aby uspić czujność i łatwiej opętać ofiarę — bywa równocześnie młodym chłopcem (np. Biondetto-Biondetta z *Diabła zakochanego* Cazotte'a, Rosario-Matylda z *Mnicha* Lewisa, Firouz-Firouzka z *Vatheka* Beckforda); niekiedy uwodzony mężczyzna zdaje sobie sprawę z dwoistości kochanki. Podobny motyw występuje i u Potockiego — Emina i Zibelda opowiadają Alfonsowi, jak wskutek surowego wychowania i nieznamości mężczyzn wzięły na siebie rolę kochanków, „podzieliły się rolami”. Należałoby tutaj (a przykładów można w powieści znaleźć bez liku) zwrócić uwagę na perwersyjny charakter erotyzmu Potockiego, przywodzący na myśl opowiadania Sade'a<sup>9</sup>.

Druga noc spędzona z „kuzynkami” (w grocie, która staje się gospodą) — kończy się dla Alfonsa również pod szubienicą; szyję oplata mu powróż, w który przemieniła się plecionka z włosów, włożona mu na szyję w miejsce szkaplerza z relikwiami. Z niezwykłym wyczuciem Potocki nie wprowadza głównego bohatera już po raz trzeci w tę samą sytuację — odtąd inni bohaterowie będą się w niej znajdować, by potwierdzić Alfonsowi prawdę jego przeżyć. A więc: kabalista, usiłujący wejść w kontakt z dwiema córkami Salomona i „zwiedziony” przez złe duchy; Rebeka, która popełniła błąd w naukach kabalistycznych, próbując ich mocą przywołać „boskie bliźnięta”; Velasquez, gdy odurzony alikantem spędził noc w gospodzie ze swą ciotką i jej powiernicą; Paszeko, gdy znalazł się w podobnej sytuacji ze swą macochą i jej siostrą. Nakładają się tu dwa elementy, dwa chwyt: skojarzenie *eros* i *thanatos* oraz perwersyjna „miłość we trójkę”.

<sup>7</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Paralele*. Warszawa 1961, rozdz. *Dziewica-trup*. Ten stary motyw pojawił się jako ulubiony chwyt tak u Sade'a, jak i w powieści gotyckiej w ogóle (zob. Janion, *loc. cit.*).

<sup>8</sup> Wykorzystał go również Cazotte w *Historii Alwara, kawalera de la Jacquièr* (!), w której uwiedziona dziewczyna okazuje się trupem w stanie rozkładu.

<sup>9</sup> Zob. Janion, *op. cit.*, s. 380: „Praz, Todorov, inni badacze wymieniają bezlik »transformacji pożądania«, w jakich specjalizuje się zwłaszcza tzw. literatura fantastyczna (kaziroduktwo, homoseksualizm, miłość „we trójkę” — wszystko to zresztą w rozmaitych, czasem bardzo skomplikowanych wariantach stanowi podstawę tak opowieści głównej, jak i opowieści pobocznych *Rękopisu znalezionej w Saragossie*; oczywiście jeszcze sadyzm)”.

Powtarzalność podobnej sytuacji ma przekonać bohatera o tym, że jego przygoda była również prawdziwa, a więc przestraszyć go, lub raczej sprawdzić, czy się nie złęknie. Jak już mówiliśmy, powtarzalność tę uznał Caillois za jedną z najosobliwszych cech fantastyki romansu Potockiego<sup>10</sup>, podkreślił też dobitnie rangę artystyczną sposobu zastosowania tego chwytu, jakby kłamrą spinającego całość obszernego dzieła.

Miejscem, w którym rozpoczynają się dziwne przygody Alfonsa, jest, jak wiemy, opuszczona gospoda Venta Quemada. Niesamowitość tego miejsca, określona zaraz na wstępie ostrzegawczym napisem, potwierdzana jest ciągle przez to, iż wszystkie wyżej wymienione przygody spotykają bohaterów w tym właśnie miejscu. Przewija się więc gospoda przez akcję wydarzeń jako miejsce groźne i niesamowite, tym bardziej iż, pozornie, mogące ulegać przemianom: porzucone w rozpadlinie skały relikwie znajduje Alfons w szparze podłogi gospody.

Gospoda czy oberża to (obok grot i lochów) jedno z częstszych miejsc wydarzeń niezwykłych, czasem zgoła niesamowitych (dość przypomnieć noszącą cechy „czerwonej oberży” gospodę z *Mnicha*). Niezwykły, diabelski charakter gospody podkreśla w swej opowieści „opętany Paszeko”<sup>11</sup>, którego rola polega na przekonaniu Alfonsa o niezwykłym charakterze jego przygód (poprzez relacjonowanie własnej analogicznej przygody). Pewne szczegóły, jakimi Paszeko wzbogaca swoje opowiadanie, zaczerpnięte są z arsenału baśni. A więc pojawiające się w płomieniu kominka trupy braci Zoto, obracające się kołem kościotrupy o ognistych językach, ścigające i torturujące swą ofiarę przy akompaniamencie piekielnego wycia; biała koza przemieniająca się w czarnego kozła, aby w szalonym pędzie zanieść Paszeka do jaskini, w której spędza noc z dziewczętami Alfons — wszystkie te niesamowite, na wzór baśniowy ukształtowane motywy, tworzą jedynie ramę dla opowiadania o przygodzie Alfonsa.

Wykorzystując z kolei motyw odzyskania przez złe duchy ich właściwej postaci po opadnięciu czaru (po pokropieniu święconą wodą) autor za pośrednictwem Paszeka opisuje scenę, jaka rozegrała się między Maurtankami a Alfonsem w jaskini. Ich właściwa postać i rola w utworze ukazują się Paszekowi w momencie zdjęcia relikwii z szyi młodzieńca.

<sup>10</sup> Zob. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, s. 43: „opowiadania, składające się na ten fantastyczny dekameron, powtarzają z niewielkimi zmianami tę samą dziwną i nieodmienną przygodę; tak że do niepokoju, jaki budzi każda z nich z osobna, dołącza się jeszcze tajemniczy dreszcz przerażenia, wypływający z niezmiennie powtarzającego się scenariusza, który ściga bohaterów przez wiele pokoleń”.

<sup>11</sup> Imię to występuje często w powieściach współczesnych Potockiemu, np. u pani de Genlis, Lesage’a. Potocki nierzadko dla swych bohaterów czerpie imiona z innych utworów (jak np. Peña Velez, Peña Flor, doña Mencja z *Idziego Blasa*), być może chcąc je w ten sposób przybliżyć czytelnikowi.

Dziewczęta okazują się wisielcami, plecionka z włosów — stryczkiem, pojawiający się o północy szejk Gomelezów — dzierżącym widły w rękę szatanem z ognistymi rogami, ogonem. Nagromadzenie tyłu niesamowitości budzi w czytelniku oczywiście reakcję zamierzoną przez autora, czyli uśmiech. Dyskretny humor, autoironia wobec przedstawianych motywów fantastycznych są tu najlepiej widoczne.

Nie zapominajmy jednak, że często w powieściach owych czasów nagromadzenie takie występowało jako zabieg „serio” (por. typowy przykład użycia aparatu niesamowitości gotyckich w *Zamku Otranto* Walpole’a). Nasuwa to myśl o parodystycznym charakterze *Rękopisu*<sup>12</sup>; nie klasyfikujemy jednak powieści przedwcześnie, uprzedzając analizę wszystkich jej elementów.

Niemal z reguły dotychczas wspomniane postaci i motywy fantastyczne, o których tu już była mowa, związane są z fantastyką baśniową — z niej się wywodzą bądź na jej wzór zostały ukształtowane. Pojawiają się jednak w powieści postaci fantastyczne w inny sposób; jest to spotkanie przez bohatera rodzeństwo Żydów-kabalistów, don Pedro Uzeda i Rebeka (Laura Uzeda). Pełnią oni w utworze rolę dwoistą; jak i postaci uprzednio wymienione, mają za zadanie opleść bohatera siecią wydarzeń niezwykłych, z drugiej zaś strony pozwalają autorowi poświęcić wiele stron kabale, magii, okultyzmowi, tak modnym w jego czasach<sup>13</sup>.

Wiek XVIII bowiem, jak wiadomo, to idące w parze z kultem umysłu oświeconego zainteresowanie właśnie okultyzmem, masonerią, teoriami iluministów (jak Swedenborg, Martinez de Pasqually, Saint-Martin), popularyzatorów (jak Lawater czy Mesmer); to wiek, w którym pojawiają się takie postaci, jak Casanova, Saint-Germain, Cagliostro, w którym wydaje się liczne traktaty dotyczące nauk tajemnych (Dom Calmeta, Argensa, Montfaucona de Villars), a szczególnym zainteresowaniem cieszy się kabała<sup>14</sup>. Zainteresowanie to zauważyć można u wielu pisarzy (jak np. Cazotte, Lewis, Lesage), przy czym często praktyki kabalistyczne przedstawiane są w sposób humorystyczny (tak właśnie jest u Ca-

<sup>12</sup> Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku i powieść polska lat 1764—1830*. Warszawa 1961, s. 164: „Możliwe jednak, że Potocki, używając brutalnych i makabrycznych chwytów stosowanych w ówczesnym romansie gotyckim i dając im racjonalne, a co więcej humorystyczne wytłumaczenie, chciał stworzyć *pastiche* owego gabinetu okropności, traktowanego przez autorów z powagą i sugerującego czytelnikom szacunek dla spraw nadprzyrodzonych”.

<sup>13</sup> Zainteresowanie tymi sprawami uznał T. Sinko (*Historia religii i filozofii w romansie Jana Potockiego*. Kraków 1920, s. 3) za „snobistyczny pociąg” Potockiego.

<sup>14</sup> Poczawszy od *Lettres cabalistiques* Argensa z r. 1738 po *La Kabbale Francke'a* z r. 1843 (zob. M. Milner, *Le Diable dans la littérature française [...]*. Paris 1960).

zotte'a i Lewisa), co powoduje rozsadzenie od środka fantastyki tych utworów, jej zakwestionowanie, wykpienie nawet.

Przyjrzyjmy się, jak wygląda ta sprawa u Potockiego. Przede wszystkim należy stwierdzić, że posiadał on dużą wiedzę na temat kabalistyki, o czym świadczy nie tylko fakt wymienienia z nazwy biblii kabalistów — *Sefer Sohar*, wraz ze wszystkimi jej częściami, ale również znajomość charakteru tych dzieł, jak i zasad postępowania kabalistycznego (zob. np. s. 105).

Wygłaszając (ustami kabalisty) wykład na temat ksiąg kabały, daje Potocki wyraz swemu do nich stosunkowi; dyskretnym humorem i kpiną owiane są również wszelkie historie dotyczące „nauk kabalistycznych”, którym oddają się bohaterowie, jak i rezultaty ich osiągnięć w tej dziedzinie. Tak więc *Sefer Sohar*, czyli *Księga Blasku* (lub *Jasna Księga*, jak ją nazwano w powieści) jest dziełem, z którego „nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność [...] ślepi umysł patrzących” (s. 105); w *Sifra Dizniuth (Tajemniczej Księdze)* „najzrozumialszy okres może wybornie ująć za zagadkę” (s. 105).

W pozostałych księgach, *Idra Rabba* i *Idra Suta*, autor „zniżając styl do potocznej rozmowy, udaje, że naucza swych przyjaciół najprostszyc rzeczy, tymczasem zaś odsłania im najbardziej zadziwiające tajemnice” (s. 105).

Paradoks nie jest jedyną formą żartu, kpiny; nierzadko Potocki uzyskuje podobny efekt, sprowadzając pewne rzeczy do absurdu, wyolbrzymiając je, przeplatając ponadto prawdziwe sądy zwolenników kabały elementami zapożyczonymi z innych wierzeń lub ksiąg<sup>15</sup>. Igra też dowolnie wytworami własnej fantazji, której źródła w wielu wypadkach korzeniami swymi sięgają wyobraźni baśniowej. Tak więc kabaliscie służy „mały błękitny rabiniek”, będący jednak równocześnie „geniuszem dwudziestego siódmego stopnia”; „rozkładaniu” wersetów *Pieśni nad pieśniami* towarzyszy loskot i przesuwanie się lampy (jak na seansie spirytystycznym!); inny geniuszek, Nemrael, spełnia posługi godne krasnoludka (wyczarowuje wieczerzę, sprowadza list); Rebeka, uzbrojona w szarfę z konstelacjami i księgę *Sefirot*, sieje wokół spustoszenie (dzięki magicznej właściwości okładki księgi, wystruganej z drzewa arki!); jej wejściu w świat duchów towarzyszy schnięcie traw, śmierć ptaków w locie, pojawia się też płonące drzewo (por. krzak gorejący ze *Starego Testamentu*); zły duch ukazuje się pod postacią skrzydatego węża (z wyobrażeń egipskich); towarzystwa dotrzymują Rebecę egregorzy — „najznakomitsze strącone anioły”, które wraz z nefilimami wprowadzają kabalistę przed tron patriarchy Enocha. Kabała, *Biblia*, wierzenia egipskie,

<sup>15</sup> Zob. np. „apokryf” o związku Salomona i królowej Saby oraz ich córkach.



okultyzm, baśń — wszystko to wiruje w jakimś fantastycznym korowodzie żartu, zabawy literackiej.

Jak widzimy, postaci Rebeki i kabalisty, których zadaniem (w ramach fabuły) było poddanie głównego bohatera próbom, są właściwie jedynie pretekstem do niezliczonych i subtelnych kpin z kabały i jej wyznawców. Ale jak dobrze umotywowany to pretekst! Umotywowany leitmotiwem utworu — „miłością we trójkę”, podkreślającym fantastyczny charakter tych postaci. Jak powiedzieliśmy, leitmotiv ten występuje na wszystkich płaszczyznach utworu, z których dotychczas omówiliśmy jedną, warstwę fabularną przygód głównego bohatera. Z kolei przyjrzeć się należy warstwie „nałożonej” niejako na siatkę przygód Alfonsa, a składającej się z opowieści innych bohaterów lub opowieści wyczytanych przez nich z ksiąg. Z punktu widzenia fantastyki podzielić je można na: 1) opowieści bohaterów dotyczące ich samych lub przez nich przytoczone — o podłożu mitycznym, legendarnym, historycznym (tu kryterium nieostre), 2) opowieści o wyraźnie zaznaczonym rodowodzie literackim (wprowadzone do powieści jako *sui generis* „cytaty literackie”), 3) opowieści w całości wymyślone przez Potockiego, o elementach fantastyki baśniowej.

Wśród tych pierwszych szczególnie mistrzowsko skomponowane są historie „kabalistycznych miłości” don Pedra i Rebeki, o których już wyżej była mowa. Potocki wykorzystuje tu elementy wiedzy astronomicznej, różnych legend, zapisów i wyobrażeń ikonograficznych starotestamentowych, które wspomaga własną fantazją, aby stworzyć postaci „boskich kochanków” dla Rebeki i „niebiańskich małżonek” dla don Pedra.

Rebeka, zgodnie z zamiarem ojca, miała zostać poślubiona Bliźniętom Zodiaku — przez Potockiego utożsamianym z fenickimi Kabirami (jak czynili Grecy). Gdy wskutek zabiegów kabalistycznych ukazują się Rebecce w zwierciadle, noszą nad czołem płomyki, które pojawić się miały, gdy bracia uczestniczyli w wyprawie Argonautów. Czy nie jest to wszakże jedna z subtelnych aluzji do *Biblii* (ogniste języki nad głowami apostołów)<sup>16</sup> — u pisarza, który tak chętnie doszukiwał się wspólności elementów w różnych wierzeniach, mającej być dowodem „historycznego” charakteru chrześcijaństwa?

Przypomnijmy opis wyglądu boskich bliźniąt, podany przez Rebece:

Widziałam dwóch młodzieńców, których postać nieco przewyższała zwykły wzrost ludzki. Barki ich były szerokie i nieco zaokrąglone, jak u kobiet; piersi także miały kobiece kształty; poza tym jednak niczym nie różnili się od męż-

<sup>16</sup> Por. płonące drzewo (s. 169), a także sposób, w jaki Rebeka uzyskuje błędny ogień — napomykając, że jej „przodek” Mojżesz podobnie utworzył słup ognisty, który prowadził Żydów przez pustynię (s. 175).

czyn. Wytoczone ramiona wspierali na biodrach, w postawie, jaką widzimy w posągach egipskich; błękitnozłote włosy spadały im w pierścieniach na barki. Nie mówię już o rysach ich twarzy: możesz sobie wyobrazić piękność półbożków, gdyż w istocie były to bliźnięta niebieskie, poznałam je po małych płomykach połyskujących nad ich głowami.

[...] każdy z nich miał cztery skrzydła, z których dwa wyrastały z ramion, dwa zaś zataczały się wokół pasa. Jakkolwiek skrzydła te były przezroczyste, jak skrzydła much, atoli iskry srebra i złota, którymi były przetkane, dostatecznie zasłaniały to wszystko, co mogłoby urazić [...] wstydlivość. [s. 170—171]

Poczwórne skrzydła aniołów wspomniane są w *Starym Testamencie* w *Proroctwie Ezechielowym*: „Twarzy ich, skrzydła ich rozciągnięte z wierzchu i dwie skrzydła każdego złączały się, a dwie zakrywały ciała ich”<sup>17</sup>; na wpół efebowe, na wpół kobiece kształty Bliźniąt Zodiaku są jak gdyby pogodzeniem dwóch ikonograficznych koncepcji aniołów (jeśli nie perwersyjnym żartem autora!); jednym słowem, Thoamimowie ustylizowani zostali na anioły — ale jakże ludzkie! Podkreślają to żartobliwe akcenty wplecione w opis ich reakcji na lekturę Rebeki (czytała ona fragmenty *Księgi Enocha*):

Wyciągali do mnie ramiona i zbliżali się do mego krzesła. Roztaczali świetne skrzydła u ramion; spostrzegłam również lekkie drżenie tych, które mieli u bioder. [s. 173]

Ta sama aura obejmuje również starotestamentowe „miłostki synów Elohima z córkami ludzi” (s. 173).

W podobnym tonie przedstawiane są przeznaczone za małżonki dla kabalisty bliźniacze (paralelnie do Dioskurów) córki Salomona i królowej Saby (kreowane przez Potockiego na podstawie legendarnych przekazów arabskich o małżeństwie tych dwojga władców); nieśmiertelne, gdyż

[...] Salomon nauczył królowę wymawiać imię tego, który jest. Królowa wymówiła to imię w chwili rozwiązania. Nadleciały geniusze Wielkiego Wschodu i przyjęły dwoje bliźniąt, zanim te dotknęły się nieczystego siedliska, które zowią ziemią; następnie uniosły je w sferę córek Elohima, gdzie udzielono im daru nieśmiertelności z mocą podzielenia go z tym, którego [...] wybiorą za wspólnego małżonka. To właśnie owe dwie małżonki [...], które ojciec ich wspomina w swoim *Szir hasz-szirim*, czyli *Pieśni nad pieśniami*. [s. 106]

To, co autor *Rękopisu* uczynił z elementów kabały i *Starego Testamentu*, jest już prawie apokryfem tego ostatniego. Potocki kpi sobie z samych zabiegów kabalistycznych, skoro córkom Salomona każe pojawiać się wywołującemu je kabaliście — po kawałku, od stóp po kolana; kpi z własnej fikcji, gdy opisuje dziewczyny o ciałach tak przejrzystych, że... widać przez nie duszę i ogień namiętności, krążący w żyłach; przy okazji zaś kpi sobie też z *Biblii*: przyszłe małżonki przyprowadza kabaliście — prorok Eliasz!

<sup>17</sup> Cyt. za: K. Wyka, *Thanatos i Polska*. Kraków 1971, s. 96 (Wyka zaznacza, iż wyobrażenie takie przetrwało do dziś w folklorze żydowskim).

Wprawdzie rację ma Kukulski twierdząc, że *Rękopis* pomysłany został jako utwór polemiczny wobec *Geniusza chrześcijaństwa* Chateaubrianda, ale nie docenił tego właśnie aspektu polemiki. Nie w sposobie prowadzenia dowodu, lecz w kpinie tkwi ostrze polemiki uczonego materialisty.

Nie należy jednak zapominać, że Potocki—erudyta po prostu z wielką przyjemnością wplatał do swego utworu różne legendy, niekoniecznie chrześcijańskie, lub o nich choćby napomykał, w sposób również żartobliwy. Tak np. snując domysły na temat tajemnicy zamku Gomelezów jednym tchem wymienia: Dwunastego Imama (zaginionego potomka Mahometa, który, wedle wierzeń sekty szyitów—imamitów, ukrywa się, by objawić się przy końcu świata jako Mahdi), Antychrysta (biblijnego czy mahometańskiego?) i — Siedmiu Braci Śpiących (postaci z legend chrześcijańskich i *Koranu* jednocześnie) (s. 21).

Najciekawszym jednak pomysłem Potockiego jest wprowadzenie do powieści Żyda Wiecznego Tułacza. Najciekawszym — i z punktu widzenia ewentualnej krytyki chrześcijaństwa najpłodniejszym. Podanie o Żydzie, który uderzył Chrystusa w czasie drogi krzyżowej, znane było, jak podaje Kukulski, od VII wieku. Od XIII do XIX w. postać rzekomego Ahasvera pojawiała się w coraz to innym kraju; wprowadzenie więc do *Rękopisu* jest zarówno ożywieniem legendy jak — być może — aluzją do współczesnej Potockiemu postaci. Podobną aluzję czyni w wypadku wprowadzenia do swego utworu Germanusa — Saint-Germain (będzie o nim jeszcze mowa).

Ahasver Potockiego nosi na czole, zgodnie z hiszpańską wersją legendy, opaskę zasłaniającą płomienne piętno. Jest nim znak „Thau”, o którym starotestamentowe proroctwo Ezechiela wspomina, iż naznaczeni nim byli ci spośród grzeszników Jerozolimy, którzy żałowali za swe winy. Wprowadzając do swej powieści Ahasvera wraz z jego obszernym opowiadaniem, Potocki na kanwie legendy usnuł własną opowieść — czy nawet więcej: stworzył własną wersję legendy Żyda Wiecznego Tułacza. Czyniąc Ahasvera wnukiem nadwornego jubilera Kleopatry, opowiadanie swego bohatera snuć może Potocki na szerokim tle wydarzeń całego antycznego świata, korzystając tak z historii, legend jak i z własnej fantazji lub raczej — wyobraźni. W zabawny sposób wykorzystuje też postać współczesnego sobie awanturnika Saint-Germain, który utrzymywał, że żyje dwa tysiące lat, wprowadza go mianowicie do opowiadania Ahasvera jako jego rówieśnika, Germanusa, późniejszego wyznawcę Chrystusa. Postać Germanusa, pierwotnie wyznawcy religii egipskiej, posłużyła zresztą Potockiemu do porównania tej religii z chrześcijaństwem.

Przeplatające się elementy historii, legendy i fantazji czynią opowieść Ahasvera lekturą frapującą; widać w niej prawdziwą pasję pisarza i znawcy tematu. Na tym przykładzie można bardzo wyraźnie zauważyć, jaką

przyjemność sprawiało autorowi samo tworzenie fabuły, jaką satysfakcję erudycie — kompromitowanie nauki. Może więc m. in. tu szukać wypadu przyczyn wprowadzenia do utworu fantastyki, poszerzającej jego potencjalny zakres tematyczny; przyczyn, których nie podjął się nawet określić najlepszy znawca tego zagadnienia, Roger Caillois.

Szczególnie uwidocznia się to w grupie opowiadań będących wyłącznie tworem inwencji Potockiego, a zawierających liczne elementy fantastyki baśniowej. Należą one zresztą również do typowego arsenału niesamowitości gotyckich, mających przejmować strachem.

Tak więc pojawia się w powieści postać Błażeja Hervas, potępionego pielgrzyma, któremu po śmierci ojca-heretyka ukazuje się tajemniczy nieznamy, by, rozkazawszy swym sługom unieść ciało zmarłego, synowi dostarczyć pieniędzy oraz obiecać pomoc w każdych okolicznościach i namawiać do używania życia. Później przychodzi powtórnie, by ofiarować Błażewi zatruty sztylet i przedstawić się jako don Belial de Gehenna (z hebr.: Szatan z Piekła), następnym razem wręcza bohaterowi podniecające cukierki. Niezwykły sposób, w jaki don Belial każe Hervasowi wzywać siebie: o północy, na moście, trzykrotne klaśnięcie w dłonie, mające przywołać kare rumaki, jego służący Murzyn, podobnie też sposoby kuszenia: złotem, cudzołóstwem, morderstwem — oto rekwizyty i sceneria jakby żywcem wyjęte ze zbioru baśni.

Opowieść tę koronuje finał, w którym Hervas, świadomy już istoty don Beliala, wzywa go, podpisuje krwią cyrograf, ale nie zostaje porwany do piekieł. Tu Potocki, odchodząc od stereotypu baśniowego, dla swych celów kompozycyjnych tworzy inne zakończenie. Oto na czole Hervas pod szponów diabelskich wyłania się piętno potępienia, odwrócone „Thau”, a złotoskrzydły cherub nakazuje mu sprowadzić na drogę zbawienia dwunastu tak samo naznaczonych, aby Hervas mógł dostąpić łaski (i — aby autor mógł snuć w szkatułkowym *Rękopisie* dalsze opowieści o grzesznikach!).

I w tym opowiadaniu pojawia się leitmotiv powieści — Hervas popełnia grzech z dwiema siostrami (także z ich matką na dodatek) — i ono przepojone jest, podobnie jak poprzednie opowiadania, subtelnym humorem. Co najdziwniejsze jednak: szatan kusząc przemawia argumentami Hobbesa („miłość samego siebie jest zasadą wszystkich czynów ludzkich”; s. 565). Przykład autoironii? Czy raczej dowód na to, że Potocki nie zamierzał bynajmniej czynić serio wykładu filozofii materialistycznej, lecz obiektem żartu uczynił całą wiedzę; że cała powieść jest wielkim żartem wielkiego uczonego?<sup>18</sup> Równie stereotypowo baśniowe jak w historii

<sup>18</sup> Kukulski (K 761) upatruje tu polemikę z propozycjami Helwecjusza i La Mettrie'ego, dotyczącymi perspektyw nowej moralności; jej pozytywny wykład widzi natomiast w historii margrabiego Torres Rovellas.

Hervasa są wydarzenia fantastyczne w historii pierwszego nawróconego przez potępionego pielgrzyma. Komandor Toralva mianowicie zabił w Wielki Piątek w pojedynku przeciwnika, nie pozwoliwszy mu się wyspowiadać. Domagające się mszy widmo zabitego i inne mściwe zjawy prześladować miały Toralwę, dopóki nie odpokutował i nie spełnił jego żądań. W opowieści tej, włożonej w usta potępionego pielgrzyma, uderza brak jakiegokolwiek śladu żartu czy ironii — oczywiście ze względu na to, że narratorem jest właśnie potępiony pielgrzym; nie może on kompromitować własnej historii (por. historię Paszeka). Jak okaże się dalej, możliwości racjonalnego wytłumaczenia lub rozwiania iluzji kpiną nie znajdziemy jedynie w wypadku opowieści przytoczonych jako literackie.

Pierwszą z takich opowieści jest *Historia Tybalda de La Jacquièrre*, czytana przez Alfonsa w *Ciekawych opowiadaniach Happeliusa*<sup>19</sup>. Tytułowemu jej bohaterowi, rozpustnikowi, szatan na jego butne wyzwanie i przyrzeczenie duszy wysłała „niewinne” dziewczę, Orlandynę. W decydującym momencie przeobraża się ona w Lucyfera i zapuszcza Tybaldowi szpony w szyję, na koniec zmienia się w gnijące ściervo.

Sposób ujęcia baśniowego (a wywodzącego się ze średniowiecznych chrześcijańskich wyobrażeń) motywu przypomina tu niektóre utwory Cazotte'a (jak np. *Diabeł zakochany*); bohaterowie wiedzą od początku, iż piękna dziewczyna jest wywołanym przez nich samym szatanem, lecz dają się jak gdyby oszukać; obaj ze szponów szatana wyrrywają się dzięki pomocy religii. Za powód tej zbieżności należy uważać zapewne nie świadome naśladownictwo, lecz wspólnotę archetypicznych motywów baśniowych<sup>20</sup>. Spośród szczegółów właściwych samemu *Rękopisowi*, a powtarzających się w różnych opowieściach, wymienić by można ten, iż szatanowi w ludzkiej postaci towarzyszy prawie zawsze Murzyn lub Murzynka. Szczegół nieobcy baśniom, a mogący być „sygnałem” diabelskości lub, co prawdopodobniejsze, mający upodobnić każdą historię do historii Eminy i Zibeldy (obecność służącej Murzynki u przybywających z Afryki Mauretanek jest naturalna).

Następna opowieść zaczerpnięta została, jak skrupulatnie podaje autor, z wydanego w 1608 r. dzieła Filostrata, jeszcze inne — z listów Pliniusza (historia filozofa Atenora). Są one jakby wprowadzeniem do dyskusji Alfonsa z kabalistą na temat „duchów, widm i upiorów”, dyskusji quasi-naukowej, w której kabalista stwierdza:

upiory [...] należą do nowych odkryć. Rozróżniam między nimi dwa rodzaje, mianowicie upiory węgierskie i polskie, które są po prostu trupami, wychodzą-

<sup>19</sup> E. W. H a p p e l, *Relationes curiosae*. T. 3. Hamburg 1687. Zob. K 718.

<sup>20</sup> Nie można jednak nie wspomnieć o częstym występowaniu skojarzenia *eros—thanatos* w tej właśnie formie u Lewisa czy Sade'a.

cymi wśród nocy z grobów dla wysysania krwi ludzkiej, i upiory hiszpańskie, czyli duchy nieczyste, które, wchodząc w pierwsze lepsze ciało, nadają im dowolne kształty... [s. 133]

Cała ta poważna dyskusja o duchach i o kabalistach (do których zaliczono Szymona Maga i Apoloniusza z Tiany!), mimo że wiąże się z pierwotnym planem fabularnym powieści, wychodzi poza jego obręb, a rzekomo naiwne wywody pustelnika stawiają na jednej płaszczyźnie upiorne zjawy starożytne i „nowożytnego” szatana, w równym stopniu też ośmieszając wiarę w ich rzeczywiste istnienie:

Sądę [...], że chciała ona [tj. empuza] pożreć raczej duszę niż ciało Menipa i że empuza ta była po prostu szatanem pożądliwości; wszelako nie pojmuję tych słów, które nadawały taką potęgę Apolloniuszowi. Przecież filozof ten nie był chrześcijaninem i nie mógł używać strasliwej broni, jaką Kościół złożył w naszych rękach; nadto, jakkolwiek starożytni mogli pod pewnym względem zawiadnąć złymi duchami przed narodzeniem Chrystusa, atoli krzyż, nakazawszy milczenie wszelkim wyroczniom, tym bardziej wyzwał z potęgi bałwochwalców. Mniemam więc, że Apolloniusz nie tylko nie był w stanie wypędzić najmniejszego szatana, ale nawet nie miał żadnej władzy nad ostatnim z duchów, widziadła te bowiem pokazują się na ziemi za bożym dozwoleniem, i to zawsze prosząc o msze, których, jak wiecie, zupełnie nie znano za czasów pogańskich. [s. 130]

Na tym kończy się rejestr opowieści i motywów fantastycznych, rozmieszczonych na różnych planach powieści, na różnych płaszczyznach jej rzeczywistości. Jak widzimy, podział motywów fantastycznych „wzdłuż” owej rzeczywistości powieściowej nie pozwala jeszcze określić ani charakteru, ani funkcji w obrębie poszczególnych warstw. Spróbujmy to zrobić, traktując owe motywy globalnie.

Przede wszystkim trzeba z góry się zastrzec, iż, rozumiejąc pojęcie „fantastyki” podobnie jak Caillois, jako „zakłócenie spójności wszechświata przez porządek nadprzyrodzony” i „grę człowieka ze strachem”, w odmiennym znaczeniu używamy pojęcia „baśniowy”. Baśniowy element powieści to nie tyle należący do świata baśni (w którym cudowność jest regułą)<sup>21</sup>, ile — mający swój bezpośredni baśniowy rodowód, swoje korzenie w zasobie motywów baśniowych, wytworzonych przez tradycję ludową i przez czerpiącą z niej kulturę literacką.

Elementy te, omawiane tutaj przy każdym poszczególnym wypadku, nie tworzą bynajmniej owego „świata baśni”, o którym pisał Caillois, występują na różnych poziomach utworu (najliczniej oczywiście na płaszczyźnie opowieści „literackich” lub stworzonych przez autora). Ich rola jest inna — są one bowiem komponentem fantastyki powieści, tak samo jak wierzenia i wyobrażenia mitologiczne, biblijne, historyczno-legendar-

---

<sup>21</sup> Zob. Caillois, *Definicja fantastyki*.

ne czy wreszcie motywy będące własnością samego Potockiego. Węzła tego nie da się rozplątać. Nie trzeba tego zresztą czynić, gdyż, jak już wspomniano, wszystkie te elementy istnieją i funkcjonują na zasadzie absolutnej równości.

Spróbujmy określić nieco bliżej charakter fantastyki *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

Caillois pisząc, iż „Założeniem opowiadań fantastycznych nie jest bynajmniej uwierzytelnienie istnienia świata widm, zjaw i duchów”<sup>22</sup>, lecz „gra człowieka ze strachem”, wymienił kilka „uników”, dzięki którym autorzy często rozwiewają pozorną fantastykę swoich utworów: sygnalizowanie, iż niezwykłość wydarzeń była inscenizowana, przedstawianie omamień bohatera jako snów lub halucynacji, wreszcie odwołanie się do różnych anomalii przyrody bądź do zjawisk w rodzaju telepatii, spirytyzmu itp., jako do zjawisk jeszcze nie poznanych.

Wydarzenia fantastyczne powieści Potockiego są, jak dowiadujemy się przy jej końcu, „zainscenizowane” dla bohatera w celu wypróbowania go. Zabieg typowy, a w czasach Potockiego charakterystyczny szczególnie dla Anny Radcliffe. Równocześnie jednak trzeba pamiętać o innym, znamienym u Potockiego sposobie rozwiewania iluzji fantastyki już w trakcie jej tworzenia, przy pomocy humoru, żartu, kpiny, czego przykłady już przytaczaliśmy. Cała powieść jest jedną wielką igraszką z czytelnikiem, któremu Potocki każe bać się i śmiać — i to nawet nie na przemian, lecz równocześnie.

Kompromitację budowanej przez siebie iluzji posuwa zresztą autor aż do obnażania chwytów literackich, które stosuje w utworze (zabieg częsty w powieści tych czasów). Tak więc Rebeka w momencie, gdy Cygan zmuszony był przerwać opowieść historii Marii de Torres, mówi:

W istocie — [...] przykro mi, że przerwano naczelnikowi opowiadanie. Zostawiliśmy hrabiego leżącego w szrankach i jeżeli do jutra nikt go nie podniesie, lękam się, żeby nie było za późno. [s. 188]

Trzykrotnie żali się na skomplikowaną budowę powieści szkatułkowej Velasquez, mówiąc:

Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych. [s. 335]

Chwydami obnażającymi już nie warsztat pisarza — budowniczego powieści, lecz pisarza — twórcy fabuły, są: następująca po zakończeniu opowieści Cygana o losach Giulia Romati wzmianka, iż u Happeliusa można znaleźć podobną historię, podanie „adresu” licznych opowieści wplecionych (Kukulski nazwał w związku z tym *Rękopis* „małą antolo-

<sup>22</sup> Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, s. 39.

gią światowej nowelistyki fantastycznej”; K 765), przede wszystkim zaś słowa kabalisty o występującym w powieści Żydzie Wiecznym Tułaczem:

Od niejakiego czasu [...] spostrzegam, że włóczęga znacznie się postarzał, ale przecież do śmierci go to nie doprowadzi, gdyż w takim razie coś by stało się z waszym podaniem. [s. 513]

Już te nieliczne przykłady nasuwają myśl o autotematycznym charakterze *Rękopisu*. Rozważenie tego aspektu przekracza ramy niniejszego szkicu, powinno być jednak przeprowadzone celem pełniejszego określenia tego dzieła.

Zastanawiano się często, czemu Potocki do utworu swego wprowadził fantastykę czy, według sformułowania Kukulskiego, „śmiałe myśli *Rękopisu* skrył w olśniewający strój fantastyki” (K 767).

Machinaria spraw nadprzyrodzonych, traktowana serio i wyłącznie z kompozycyjnej konieczności uzyskująca w romansie grozy naturalne czy względnie naturalne rozwiązanie, w *Rękopisie* staje się przedmiotem lekkiej, wyrafinowanej igraszki. [K 765]

Wynika to, zdaniem Kukulskiego, z odmiennej motywacji, uzasadniającej występowanie w utworze wydarzeń niezwykłych i postaci spoza tego świata. W powieści grozy jest ona bowiem irracjonalna, podczas gdy w *Rękopisie* postaci przychodzą nie z innego świata, lecz z literatury, nie trzeba więc dowodzić ich nieistnienia. Jak mieliśmy już okazję stwierdzić, jest to wniosek niesłuszny, zbyt uogólniający kilkakrotne wystąpienie w powieści fabuły lub postaci literackich.

Rolę fantastyki w utworze Potockiego usiłovali określić na różne sposoby wszyscy niemal badacze powieści:

[A. Brückner:] Najfantastyczniejsze opowiadania, godne [...] grasujących wtedy właśnie romansów p. Radcliffe, wypowiadają walkę wszelkiej fantastyczności.

[J. Lorentowicz:] jest to niewątpliwie jedna z przedniejszych prób powieści wschodnich.

[Z. Sinko:] mimo fantastyki i niecodzienności fabuły, mistrzowskiego igrania elementami nadprzyrodzonymi i atmosfery grozy, a nawet makabry, jest to w gruncie rzeczy dzieło osiemnastowiecznego racjonalisty filozofa, a nie eskapistycznego poszukiwacza cudowności i sensacji<sup>23</sup>.

Poglądy Caillois zostały przytoczone już wyżej, przypomnieć można jego wątpliwości: „Dlaczego swoją obszerną powieść rozpoczął od zjaw i duchów, pozostanie tajemnicą”, i domysł:

Raz jeszcze zwracam uwagę na owe niekończące się nawroty wydarzeń, z uporem — jak nieustępliwy wyrzut sumienia — podważające racjonalny po-

<sup>23</sup> A. Brückner, *Jana hr. Potockiego prace i zasługi naukowe*. Warszawa 1911, s. 27. — J. Lorentowicz, wstęp do: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragoście*. Warszawa 1917, s. XII. — Z. Sinko, *loc. cit.*



rządek świata, zdobycz osiągnięta z takim mozołem, i którą Potocki uważał za utrwaloną raz na zawsze. I nasuwa się przypuszczenie, że ten odwet ciemności, słuszny, lecz niepokojący, jest czymś użytecznym, gdyż nie pozwala rozumowi spocząć na laurach. Przypomina, że otchłań z której cudem został wywiedziony, pozostaje niezgłębiona i pełna nieujarzmionych mocy<sup>24</sup>.

Odpowiedź na pytanie o sens wprowadzenia fantastyki do *Rękopisu* wydaje się jednak prostsza — powieść ta jest pastiszem najnowszych modnych w czasach Potockiego powieści fantastycznych<sup>25</sup>; pastiszem, którym sam autor się bawi. Stąd błędem jest szukać „źródeł” fantastyki powieści Potockiego lub utożsamiać jego metodę z jakąkolwiek inną — w *Rękopisie* odbijają się bowiem jak w magicznej latarni wszystkie znane XVIII-wiecznym czytelnikom powieści fantastyczne. Z Cazotte'em (okultystą!) łączy Potockiego ów „beztroski” sposób traktowania swych opowieści, jak i zwyczaj cytowania na końcu dzieł, z których korzystał przy tworzeniu fabuły; z Radcliffe — „inscenizacyjny” charakter cudowności; z Sade'em — silnie erotyczny i perwersyjny charakter utworu, maskowany otoczką fantastyczną, podobnie z Lewisem (trzeba tu przypomnieć też wystąpienie w powieściach Lewisa i Potockiego zarówno elementów fantastyki ludowej, jak — postaci Żyda Wiecznego Tułacza); z Beckfordem — ironiczne traktowanie religii. Jak widać z powyższego zestawienia, a także z rozważań dotyczących fantastyki, nie stanowi ona w *Rękopisie* kategorii „samodzielnej”. Niejednokrotnie wypada, przy omawianiu pewnych motywów fantastycznych, odwoływać się do powieści gotyckich, w których one również występują. Powodem jest ten prosty fakt, iż fantastyka tego rodzaju była integralnym składnikiem gotycyzmu, stanowiącego wręcz jedno z jej historycznych wcieleń<sup>26</sup>. Wyróżnić tu należy w *Rękopisie* te elementy fantastyczne, których celem jest wprowadzenie dydaktyzmu bądź persyflaż — postaci kabalisty, Żyda Wiecznego Tułacza itp.

Drugą podstawową warstwą *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, silnie splecioną z poprzednią, jest więc romans gotycki. Na gotycki charakter tego dzieła długo nie zwracano uwagi<sup>27</sup>, mimo iż mówiono dość często o jego podobieństwie do utworów A. Radcliffe czy Lewisa, głównie jednak o podobieństwie w aspekcie ich fantastyki. Tymczasem powieść Potockiego nosi wiele innych cech romansu gotyckiego; można nawet zary-

<sup>24</sup> Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, s. 95—96.

<sup>25</sup> Przypomnijmy, że taką możliwość sygnalizowała już Z. Sinko. Zob. przypis 12.

<sup>26</sup> Janion, *op. cit.*, cz. 4.

<sup>27</sup> Pierwsza wspomniała o nim Janion (*op. cit.*, s. 402): „trzeba było jeszcze omówić osobno przewrotny gotycyzm *Rękopisu znalezionego w Saragossie*”.

zykować twierdzenie, że jej „ogólny plan” jest bardziej gotycki niż fantastyczny.

Powieść gotycka, której estetyka wiązała się z koncepcjami estetycznymi E. Burke’a<sup>28</sup> (źródłem wzniosłości — groza, niejasność, dziwność obrazów), rozwijająca się w drugiej połowie w. XVIII, a sięgająca lat dwudziestych w. XIX, posiadała wiele odmian, z których każda nosiła odrębne cechy. Zofia Sinko wylicza wyróżnione przez M. Summersa trzy podstawowe typy powieści, jakie ukształtowały się w rozwoju „*gothic story*” (jej cechy to krwawa nadprzyrodzoność oraz wątek sentymentalny; powieść tę zapoczątkował Walpole *Zamkiem Otranto*), mianowicie: „*historical gothic*” (bardziej przygodowa, mniej nadprzyrodzoności — Leland, Lee, Fuller, Reeve); „*sentimental gothic*” (wątek sentymentalny oraz „wytłumaczona cudowność” — Radcliffe); „*terror gothic*” (kształtowany m. in. przez romans orientalny Beckforda; najwybitniejszy autor — Lewis)<sup>29</sup>.

Któremu typowi odpowiada *Rękopis Potockiego*? Wielokrotnie usiłowano dowodzić, iż bez wątpienia Radcliffe była jego mistrzynią. Nie zwracano natomiast uwagi na to, że *Rękopis* nie nosi ani śladu sentymentalizmu, tak charakterystycznego dla twórczości pani Radcliffe, jest raczej powieścią przygodową; również fantastyka (mimo iż rozwiana w zakończeniu) różni się zasadniczo od „wytłumaczonej cudowności”. Ale zacytujmy teraz spostrzeżenia Zofii Sinko na temat utworu Lewisa:

Mnicha [...] da się przyrównać [...] do wielkiej sakiewki, w której Lewis pomieścił wszystkie elementy, składające się na romans typu *terror gothic*: podstęp złego ducha, czarną magię, przeraźliwego upiora, makabrę, obsesję śmierci i grobu, gotycką podziemną i nadziemną scenerię (lochy, krypty, zamek lindenberski) oraz sceny przemocy, mordu i śmierci. Fantastykę i motywy nadprzyrodzone czerpie młody autor z rozlicznych źródeł, lecz umiejętne ich dobranie i zręczne wplecenie w intrygę o typie powieści obyczajowej świadczy o jego dużej pomysłowości i talencie<sup>30</sup>.

Słowa te w większości można by odnieść do romansu Potockiego, dodając inne wspólne cechy: silnie erotyczny charakter (sade’owski), demaskacja fantastyki przy pomocy kpiny czy choćby identyczne motywy — Żyda Wiecznego Tułacza (z płonącym krzyżem na czole i przepaską), zabiegów magicznych Matyldy, siostry kabalisty, sprowadzającego letarg napoju, itd. Zasadniczą różnicę między obydwoma powieściami łatwo jednak dostrzec: w *Rękopisie* nie znajdziemy ani śladu właściwej

<sup>28</sup> Wyłożył je w rozprawie z r. 1765: *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

<sup>29</sup> Z. Sinko, wstęp do: M. G. Lewis, *Mnich*. Wrocław 1964, s. XIII—XIV, przypis, oraz s. XXXVI. BN II 138.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. XXXVI—XXXVII.

*Mnichowi*, dusznej atmosfery krwi, zbrodni i prawdziwej śmierci, atmosfery jakże gotyckiej.

Tak więc mówiąc o *Rękopisie* jako o powieści gotyckiej, nie można odnieść go do żadnej z odmian tej powieści, a tym bardziej do dzieł żadnego z twórców wyłącznie. Utwór Potockiego nosi bowiem pewne swoiste cechy, które postaramy się bliżej określić, przyjrawszy się dokładniej jego poszczególnym gotyckim elementom.

Wspominany już fakt, iż nie uważano dotychczas *Rękopisu* za powieść gotycką, lecz — fantastyczną, spowodował zapewne i to, że jego szkatułkową budowę wiązano z tradycją baśni, tradycją wschodnią, zapominając o bliższej Potockiemu technice opowieści snutej jedna z drugiej (*Kubuś fatalista* Diderota, *Idzi Blas* Lesage'a, powieści sentymentalne pani de Genlis czy wreszcie *Mnich* Lewisa), jak i o mistrzowsko stosowanej metodzie wzbudzania ciekawości przez zawieszanie akcji („*suspense*”) w powieściach pani Radcliffe.

Podobnie nie zwrócono uwagi na miejsce akcji utworu Potockiego — Hiszpanię — tradycyjne obok Włoch w powieści gotyckiej<sup>31</sup> ani na takie elementy, jak specyficzna, romantyczna sceneria, znaleziony rękopis, przepowiednie itp.

Historia przygód Alfonsa van Worden zaczyna się więc opisem gór Sierra Morena, uzupełnionym strasznymi wieściami, jakie rzekomo krążą o tym dzikim kraju pełnym rozbójników, kontrabandzistów, Cyganów-ludożerców (!), samotnych gospód zamieszkiwanych przez duchy; nadto jeszcze przestrzega bohatera przed wyprawą w te góry doświadczony człowiek. Kolejne niezwykłości — zniknięcie służących, szubienica, gospoda, Emina i Zibelda, tajemniczy napój — omówione zostały już wcześniej. Dodać by tu trzeba jedynie wzmiankę o Cyganach-przemytnikach, w których towarzystwie przez czas jakiś przebywał Alfons, oraz o dwu pięknych córkach ich wodza, łudzących podobieństwem do Mauretanek. W dalszej drodze Alfons spostrzega „gotycką kaplicę, o którą opierała się mała chatka, z pozoru wyglądająca na pustelnię” (s. 27) — takiej scenerii nie powstydziłaby się żadna szanująca się powieść sentymentalna! — a w niej pustelnika i „opętanego Paszeko”. Imię to dość często spotykane wówczas w powieściach (np. w *Inez de Kastro* pani de Genlis).

Zaraz potem pojawiają się charakterystyczne postaci przez cały wiek grasujących po literaturze zbójców, tyle że nie napadających, ale uwalniających bohatera z rąk inkwizycji<sup>32</sup>. Zamieszkują oni oczywiście poło-

<sup>31</sup> Jakkolwiek zlokalizowanie akcji w Hiszpanii umotywowane być mogło również znajomością tego kraju i zainteresowaniem, jakim darzył go autor, a także możliwością umieszczenia tu przedstawicieli różnych religii i kultur.

<sup>32</sup> Zob. ciekawe rozważania Janion (*op. cit.*, cz. 4, rozdz. 5, 6) na temat romantycznej koncepcji „szlachetnego zbójcy”.

żone pod ruinami miasta wspaniałe podziemia, do których można się dostać jedynie przez studnię. Preromantyczna i „gotycka” ta sceneria (por. tytuły i miejsca akcji powieści gotyckich!) niekoniecznie zaczerpnięta została z *Idziego Blasa* Lesage’a (jak twierdzi Kukulski; K 766), nie jest też wcale wymyślona przez Potockiego, lecz wiąże się ściśle z historycznymi miejscami schronienia muzułmanów w Hiszpanii<sup>33</sup>. Stanowi ona jeden z bardziej typowych przykładów ambiwalentnego charakteru powieści — jej „literackiego” i „naukowego” zarazem zabarwienia.

Po raz wtóry pojawiają się owi zbójcy, by zwabić Alfonsa w zarośla i kazać mu przybyć za parę dni w oznaczone miejsce, które oczywiście okazuje się wejściem do podziemi, otwierającym się za pomocą tajemnego mechanizmu poruszającego głazy; w podziemiach znaleźć się musi grobowiec z białego marmuru oświetlony czterema lampami i modlący się derwisz; wyjście stamtąd prowadzi zaś do ruin zamku Kassar-Gomelez. Trudno o pełniejszą realizację gotyckiej scenerii, z „obowiązkowym” grobowcem, którą tak świetnie umiała wyczarować Radcliffe (*Pustelnik tajemnego grobowca*, *Pustelnik z czarnego grobowca*) czy Lewis<sup>34</sup>.

Przytoczone tu zostały dotychczas „gotyckie” elementy planu głównego powieści, jednak nie jest to jedyny plan, na którym one występują. Jak wiemy, powieść obfituje w liczne opowiadania bohaterów o nich samych i o innych postaciach. Opowiadania te noszą również znamiona powieści gotyckich. Historia Gomelezów i ich zamku Kassar-Gomelez może tu być czystym przykładem gatunku. Jej cechy: historyczny i rewelatorski charakter akcji, odkrywającej rzekomo tajemnice historii, egzotyka, temat (niezwykle dzieje tajnego związku, którego członkowie planują przewrót polityczny), tajemniczość i przepych podziemi, gdzie akcja się toczy, niezwykle losy głównego bohatera — szejka Gomelezów — wszystko to każe traktować historię Gomelezów jako przykład powieści typu „*historical gothic*”.

Zupełnie inny typ reprezentuje historia Cygana Pandesowny (Juana de Avadero). Jest ona najobfitsza w szczegóły, często krzyżuje się z opowieściami innych osób, jednocześnie zaś z wątkiem głównym utworu związana jest nader luźno — poprzez parę aluzji do jego motywów fantastycznych. Przytoczmy najważniejsze etapy bujnego życiorysu Juana: dzieciństwo jego jako syna dziwaka; przebrany w roli narzeczonej wicekróla Meksyku; w klasztorze teatynów, w przebraniu hrabianki zako-

<sup>33</sup> Por. podziemia z *Idziego Blasa*, na odmianę będące miejscami schronienia chrześcijan przed Maurami.

<sup>34</sup> O typowych wówczas skojarzeniach erotyczno-cmentarnych (por. *Mnich*, opowiadania Sade’a), znajdujących odbicie w scenerii wydarzeń, była już mowa (zob. też Janion, *op. cit.*, cz. 4, rozdz. 8).

chanej w cnotliwym księdzu Sanudo<sup>35</sup>; ucieczka przed karą inkwizycji w „przebraniu” nieboszczyka; Juan jako żebrak, służący kawalera Toledo; Juan jako adorator księżniczki Avila, tajne małżeństwo z nieistniejącą siostrą księżniczki<sup>36</sup>; Juan ojcem Ondyny wychowanej w ukryciu w górach; kariera polityczna Juana i jej krach; służba Gomelezom w roli naczelnika Cyganów, małżeństwo z dwiema Cygankami (!), dwie córki — oto zaiste skomplikowane losy.

Nietrudno zauważyć, że mimo pewnych realiów historycznych (kariera polityczna!) przeważają tu elementy sentymentalnych historii miłosnych obok elementów powieści awanturnych i obyczajowych (podobny charakter mają w *Rękopisie* również historie opowiedziane przez Pandesownę — Marii de Torres, księżnej Medina Sidonia, Frasquety Salero, hrabiego de Peña Velez<sup>37</sup>). Gdyby się próbowało zaklasyfikować opowieść tę według wyżej przytoczonego klucza, trzeba by ją bez wątpienia zaliczyć do typu „*sentimental gothic*”, w rodzaju powieści pani Radcliffe.

Równocześnie nie sposób nie zauważyć, że w przeciwieństwie do serio potraktowanej historii Gomelezów — historię Juana Avadero określić by można jako „uśmiechniętą”. Wykorzystując z upodobaniem chwyt gotyckiej powieści sentymentalnej Potocki bawi się nimi i pokpiwa sobie z nich; widać to zwłaszcza wtedy, gdy z całym spokojem opisuje nieprawdopodobne sytuacje (np. epizod z Juanem i Leonorą-Manuelą<sup>38</sup>) lub stosuje przerysowania w prezentacji postaci (np. wicekróla Meksyku). Nie jest to jednak parodia, lecz — podobnie jak w wypadku „powieści fantastycznej” — pastisz; Potocki, zadość czyniąc przemożnej pasji pisania, śmieje się z samego siebie jako autora. Stąd też, skoro wątek fantastyczny wyczerpuje się, sięga po inny, oba traktując „instrumentalnie”. Już Caillois zauważył, że w miarę posuwania się akcji charakter powieści staje się bardziej „łotrzykowski” niż „nadprzyrodzony”<sup>39</sup>.

Jeszcze inaczej przedstawia się historia rozbójnika Zota. Jest ona w pewnej mierze paralelna do historii Juana; syn „rozbójnika z konieczności”, jak przystało na „szlachetnego zbójcę”, wchodzi na tę drogę

<sup>35</sup> Postać kuszonego zakonnika przypomina postać Ambrozja z *Mnicha*.

<sup>36</sup> Można doszukać się tu śladu motywu „miłości we trójkę”.

<sup>37</sup> Spośród tych licznych, pokrewnych pod wieloma względami opowieści wyróżnić należy historię margrabiego Torres Rovellas, a szczególnie meksykański epizod jego losów, związany z miłością do uroczej Tlaskali, która zmarła w więzieniu u boku ukochanego; uderza tu podobieństwo do opowiadań Chateaubrianda, jak i ogólnie preromantyczny charakter (egzotyka Nowego Świata jako szczegół dotychczas nie znany).

<sup>38</sup> Przykład użycia charakterystycznego, „hoffmanowskiego” (zob. Janion, *op. cit.*, cz. 4, rozdz. 2) chwytu podwojenia, wprowadzenia sobowtóra.

<sup>39</sup> Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, s. 93.

z zemsty za zniewagi i krzywdę wyrządzoną mu przez małego Principina, by zostać piratem i „Janosikiem”, by wreszcie, wskutek zdrady ze strony przyjaciół i kochanki, stać się najpospolitszym rozbójnikiem. Historia ta z całego utworu najwięcej nosi symptomów literackich epoki, która dopiero ma nadejść, romantyzmu<sup>40</sup>. Już niektóre inne cechy (jak sentymentalizm, gotycka sceneria ruin i podziemi, dzikiej natury, bohaterowie o cechach indywidualności silnych i skłóconych z otoczeniem, czy wreszcie fantastyka) nakazują spojrzeć na Potockiego jako na *sui generis* prekursora romantyzmu. Historia Zota, a w jeszcze większym stopniu — historia innego szlacheckiego zbrojcy, Testa Lungi, dobroczyńcy ludu (por. *Zbójców* Schillera lub Robin Hooda z jednej, bohaterów Byronowskich z drugiej strony), przez swój charakter fatalistyczny i w gruncie rzeczy tragiczny jest historią w pełni już romantyczną. Podobnie jednak jak historia Zota nie posiada samych tylko cech romantycznych, ale nosi także pewne znamiona komizmu (rodzina rozbójnika), tak i całość *Rękopisu* nie jest po prostu utworem preromantycznym. Jak bardzo ambiwalentny jest jego charakter, ile cech epoki poprzedniej posiada, świadczy następująca wpisana weń powieść, którą określić by można mianem powieści obyczajowo-satyrycznej w typie *Idziego Blasa*. Na podobieństwo treściowe obydwu utworów zwrócił uwagę już Brückner, formalne — szczególnie podkreślił Kukulski.

Głównym przedmiotem satyry jest w *Rękopisie* honor; Kukulski uznał ową „krytykę feudalnego pojęcia honoru jako reguły etycznej” za kompozycyjną przeciwwagę problematyki filozoficznej (K 762). Krytykę taką podejmowano niejednokrotnie już przed Potockim (*Kandyd*, *Kubus fatalista*). Dopiero Potocki jednak ukazał absurdalność tego pojęcia w sposób szczególny, przedstawiając, jak w krzywym zwierciadle, również jego dwie wersje: kupiecką i zbrojecką.

Reprezentantem honoru rycerskiego, którego istota zdawała się polegać na pojedynkowaniu się przy byle okazji, jest ojciec głównego bohatera, Juan van Worden. Przyczyną pojedynku może być dla niego wyprzedzenie jego powozu przez inny, niezgodność poglądów, a nawet obawa, by nie powstała sprzeczka (!). Jedynym jego zajęciem jest spisywanie historii pojedynków, w oparciu zaś o ten kodeks — rozstrzyganie spraw honorowych. Paradoksalność tej postaci potęguje jeszcze jej naiwność życiowa i pewne ograniczenie umysłowe, którym napiętnował Potocki swego bohatera, żywo przypominającego postać kapitana z *Kubusia fatalisty*. Biorąc pod uwagę znaczenie, jakie w owej epoce miała kwestia honoru, rytuału honorowego, można uznać kreację Juana van Worden za przerysowany komediowo, niemniej jednak — portret współczesny.

---

<sup>40</sup> Janion, *op. cit.*, cz. 4, rozdz. 2.

Absurd, do jakiego można dojść, absolutyzując pojęcie honoru, ukazuje Potocki jeszcze wyraźniej, przedstawiając przykład innego zastosowania tej samej zasady — w historii Lopeza Suarez, czyli w dziejach rywalizacji dwóch domów kupieckich, Suarezów i Morów. Wywiązała się ona na tle „drażliwej” dla ich kupieckiego honoru sprawy dwóch milionów piastrów, które rody te usiłowały sobie bezskutecznie — oddać. Potocki tworzy tu replikę zasad honorowych szlachty, kodeks honorowy „à rebours”. Tak więc Lopeza obowiązuje zakaz wdawania się w stosunki ze szlachtą, noszenia broni, używania tytułów szlacheckich. Ów honor kupiecki cechuje drażliwość bynajmniej nie mniejsza od tej, którą obserwowaliśmy u samego Juana van Worden; obrazą są tak naturalne z punktu widzenia handlowego czynności, jak sprawdzenie jakości nabywanego towaru czy zaprotestowanie weksla.

Analogicznie groteskowe rozumienie honoru przedstawia Potocki na przykładzie rozbójnika Zota (ojca), który, aby zadośćuczynić danemu słowu, morduje obydwu antagonistów, gdyż — każdemu z nich przyrzekł zabić drugiego i od każdego z nich wziął pieniądze. Odrzuca natomiast Zoto zapłatę i odmawia wykonania „zamówionego” zabójstwa, skoro przekonuje się, że przyszła ofiara jest żoną, a nie kochanką zazdrosnego szlachcica, honor bowiem nie pozwala mu wykonywać „czynności kata”.

Nie można nie wspomnieć, że ten sam problem, w wyżej przytoczonych wypadkach potraktowany komediowo, ma w powieści również swój wariant tragiczny (w historii hrabiego Torres Rovellas czy księcia Medina Sidonia). Ten wieloaspektowy charakter ujęcia danego motywu lub zagadnienia jest znamieny dla Potockiego; przykładem może być tu również wykład serio filozofii materialistycznej obok jej żartobliwej wersji w wykładzie don Beliala <sup>41</sup>.

Satyra na fanatyzm pojmowania honoru posiada charakter obyczajowy; Potocki nie cofnął się również przed sięgnięciem do odwiecznych komicznych typów; odwiecznych, lecz osadzonych równocześnie mocno w konkretnej obyczajowości XVIII wieku. Przykładem jest tu roztargniony w najwyższym stopniu fanatyk-matematyk, don Henryk Velasquez, oraz jego syn, geometra. Kreśląc wspaniałą komediową sytuację, w której występują dwaj kontrastujący ze sobą bracia: roztrzepany piękniś-światowiec i poważny naukowiec, roztargniony do tego stopnia, że wskutek pomyłki „oddaje” swą narzeczoną bratu — Potocki nie omieszka na-

<sup>41</sup> Nie ma bowiem racji Kukulski (K 762), uważając wykład don Beliala za polemikę z zasadami etyki La Mettrie'ego i Helwecjusza — jest to po prostu jeszcze jeden przykład, że Potocki dla dobrego żartu gotów „sprzedać” nawet poglądy swych mistrzów. Nie przekonujące jest też zdanie T. Sinki (*op. cit.*, s. 84), który uważa ten wykład za „listek figowy” prawdziwych poglądów Potockiego.

szkicować satyrycznego obrazu mody czasów Ludwika XIV i jej odbicia w środowisku hiszpańskim<sup>42</sup>.

Arcydziełem zaś humoru jest opis przygód, jakich doświadcza syn nieszczęsnego matematyka, którego nie udało się ojcu wykierować na tancerza. Jego roztargnienie, niezyciowość i zupełna niezaradność stają się powodem powstawania mnóstwa zabawnych sytuacji; komizm ten jeszcze potęgują relacje bohatera o własnych przeżyciach (np. gdy dwie kobiety wciągnęły go do wspólnego łóża: „Przypomniały mi się niektóre właściwości linii krzywych zwanych oskulacyjnymi”, „Uczucia moje rozwinęły się w szereg rosnący w nieskończoność”; s. 293).

Z tragicznymi skutkami fanatycznego honoru przeplatają się, jak widzimy, tragikomiczne skutki fanatyzmu w sprawach nauki. Przykładem mogą tu być również dzieje Diega Hervasa, który walczy przez całe życie z przeciwnym losem o stworzenie syntezy obejmującej całość wiedzy i o zawarcie jej w stu tomach<sup>43</sup>, by umrzeć widząc dzieło swego życia zniszczone.

Do innego typu postaci należy Felipe de Avadero, wcielenie nieśmiałości i bierności, systematyczności, jednostajności życia (jedynym zajęciem, jakiemu się oddawał, jedyną pasją — produkcja atramentu). Los jego jednak obfitował w przygody, które wreszcie wpędziły go do grobu. Tragiczne w gruncie rzeczy zakończenie tej historii, podobnie jak w innych wypadkach, nie zdoła zaćmić „uśmiechniętego” tonu całości, tak charakterystycznego dla Potockiego.

Pisząc o komediowych postaciach *Rękopisu*, nie sposób nie wspomnieć fanatycznego zwolennika medycyny chemicznej, doktora Sangre Moreno (bez wątpienia „krewniaka” podobnie zapalonego wyznawcy homeopatii, doktora Sangrado z *Idziego Blasa*<sup>44</sup>), oraz znanego od czasów Arystofanesa typu natręta — wścibskiego pieczeniara Busquerosa.

Jak widzimy, satyryczne kreacje Potockiego oscylują między portretem obyczajowym a odwiecznym typem komediowym, stąd można szukać podobieństw i u Lesage’a, i u Diderota. Nasuwa się jednak pytanie, czy te różne postaci i ich historie coś łączy, czy ostrze satyry Potockiego jest przeciw czemuś wymierzone. Odpowiedź wydaje się prosta: przeciw wszelkiego rodzaju fanatyzmowi. Może to być fanatyzm w dziedzinie honoru, spokoju czy „uczynności”; przeciw fanatyzmowi jako postawie

<sup>42</sup> O satyrze na fanatyzm nauki zob. T. Sinko, *op. cit.*, s. 63.

<sup>43</sup> Potocki stworzył tę postać w oparciu o losy autentycznej postaci współczesnego sobie polihistora Hervasego, autora 22-tomowej encyklopedii (wspominają o tym liczni badacze *Rękopisu*).

<sup>44</sup> Zwrócił uwagę na tę zbieżność Kukulski (K. 766). Nie bez znaczenia jest również fakt, że Potocki nie zatarł śladów owej „pożyczki”, lecz nawet naprowadził na jej trop (podobieństwo imion bohaterów), nie bez znaczenia jako dowód świadomie literackiej koncepcji powieści.



człowieka w ogóle (geneza takiej postawy u tak typowego reprezentanta swojej epoki, jakim był Potocki, jest oczywista).

Tak pojmując płaszczyznę wspólną wszystkim elementom „powieści satyrycznej” w *Rękopisie* dostrzegamy bez trudu, że — mimo żartobliwej formy, problematyka nie jest tu bynajmniej błaha. Podczas gdy w wypadku poprzednich dwu płaszczyzn powieści Potocki stworzył pastisz, swego rodzaju zabawę literacką, w wypadku „powieści satyrycznej”, korzystając z jej częściowo ustalonej formy, przekazał treści poważniejsze, poruszył obchodzące go zagadnienie — fanatyzmu.

Jak dalece odległy był sam Potocki od wszelkiego fanatyzmu, widzimy dobrze na przykładzie następnego składnika *Rękopisu*, który określić by można mianem romansu filozoficznego. Najlepszy znawca filozoficznej i naukowej sfery utworu Potockiego, Tadeusz Sinko, odmawia mu co prawda tego miana<sup>45</sup>. Nie sposób z nim się nie zgodzić, jeśli idzie o całość powieści, niemniej jednak przyznać trzeba, iż jednym z jej elementów jest właśnie romans filozoficzny w typie powiastek filozoficznych Diderota i Woltera. Główne jego cechy są następujące: akcja traktowana jako pretekst do snucia rozważań filozoficznych (jej umowność czy też służebna rola są łatwo dostrzegalne); całość stanowi obronę, udowodnienie lub przeciwnie — ośmieszenie jakiejś tezy filozoficznej. Cechy te występują w *Rękopisie* aż nadto wyraźnie. Dysproporcje między rolą w akcji utworu takich postaci, jak Żyd Wieczny Tułacz czy Velasquez, a rozmianami prowadzonych przez nie dywagacji wskazują wyraźnie na zamierzony cel ich istnienia w powieści.

Natomiast sprawa intencji samych tych dywagacji nie wydaje się taka prosta. Kukulski, jak wiemy, widzi w nich cel polemiczny w stosunku do poglądów Chateaubrianda. Inni krytycy dostrzegają tu manifestację materialistycznych poglądów autora, ale przecież tych karkołomnych niekiedy wywodów poważny uczyony, jakim był bez wątpienia Potocki, nie mógłby traktować serio. Sinko tłumaczy sprawę koniecznością maskowania poglądów. Nie jest to tłumaczenie wystarczające, gdyż Potocki nie był wówczas już w swych poglądach odosobniony, a sposób owego maskowania okazuje się nader nieprzekonywający.

Spróbujmy więc się przyjrzeć poruszonym w „romansie filozoficznym” zagadnieniom. O licznych kpinach z kabały i *Biblii* (nieraz bardzo subtelnych, jak wyliczanie przodków rodu Uzeda na wzór *Genesis*) była już mowa. „Pozytywnych” wykładów filozoficznych mamy w *Rękopisie* parę; dzięki postaci Velasqueza wprowadzeni zostajemy w problematykę całej niemal współczesnej wiedzy (Newton, Leibniz, Locke, zagadnienie kwadratury koła, matematyki historii itd.). Postać Ahasvera pozwala

<sup>45</sup> T. S i n k o, *op. cit.*, s. 2.

autorowi podjąć wykład porównawczej historii religii, z której jasno ma wynikać naturalny charakter chrześcijaństwa jako produktu ewolucji innych religii.

Arcydziełem „rozprawki filozoficznej” jest właśnie włożony w usta Velasqueza (przemawiającego zresztą rzekomo z pozycji gorliwego katolika — co zdaniem Sinki ma stanowić „listek figowy”) wywód na temat religii naturalnej i objawionej. Mistrzostwo i „perfidia” Potockiego polegają na tym, że obrońcy religii objawionej wkłada w usta argumenty — deistów, zaś końcowy wniosek (żądanie tolerancji dla katolicyzmu) to właśnie postulat zwolenników religii natury. W wykładzie na temat istoty życia oraz woli i rozumu jako pochodnych wrażeń zmysłowych każe natomiast Potocki temuż Velasquezowi używać argumentów La Mettrie’ego.

Była już mowa o postaci polihistora Hervasasa (w którym Sinko dopatrywał się portretu Diderota, jak i autoportretu Potockiego). Autor nie omieszkał mu z kolei przypisać poglądów Holbacha na kwestię kreacji świata (który niekoniecznie powstał za sprawą Boga), a także uczynić go zwolennikiem tezy o „kwasie uniwersalnym” jako przyczynie życia na ziemi.

Tak więc daje nam autor *Rękopisu* obszerny wybór poglądów francuskich materialistów, z którymi zdaje się solidaryzować. Jednakże przyjętą przez nich od Hobbesa hedonistyczną etykę egoizmu każe głosić don Belialowi, z drugiej zaś strony z przyjemnością odwołuje się do logicznego wyводу, którego konkluzją jest paradoks, jak np. „dwumian miłości” Velasqueza.

Nie negując więc bynajmniej ani poglądów Potockiego, ani tego, że usiłował dać im w swej powieści wyraz<sup>46</sup>, nie można zgodzić się z żadnym z badaczy, upatrujących w *Rękopisie* wyłącznie cel polemiczny bądź popularyzatorski, wobec którego cała reszta utworu, głównie zaś jego fabuła, pełniłaby rolę służebną bądź maskującą. Nie należy przecież zapominać, iż problematyka filozoficzna występuje w powieści nie od początku i tylko jako jeden z jej elementów, bynajmniej nie naczelny, a więc wydaje się rzeczą nieprawdopodobną, by wyłącznie ze względu na nią Potocki napisał utwór tak bogaty i złożony, w którym współgrają i splatają się ze sobą ściśle elementy powieści fantastycznej, gotyckiej, satyrycznej i filozoficznej.

O niekonsekwencjach i paradoksach tej książki była mowa już wielokrotnie, podobnie jak o jej specyficznym humorze, który bez względu na wagę problematyki danego wątku nadaje całości jednolity ton. Z uśmiechem traktuje Potocki swoich bohaterów, z uśmiechem — tworzone

<sup>46</sup> Do zbadania pozostaje jeszcze ciągle problem narratora i polifonicznej struktury narracyjnej *Rękopisu*.

przez siebie wątki, z uśmiechem — „pożyczki literackie”, współczesne mody powieściowe, filozofię, naukę i wreszcie siebie samego jako twórcę. Jeślibyśmy więc usiłowali znaleźć dla całości powieści, złożonej z tak różnych elementów, wspólny mianownik, wspólne określenie, a humor ten wzięli pod uwagę, *Rękopis znaleziony w Saragossie* należałoby nazwać „powieścią ludyczną”.

Odwołując się do naszej tytułowej metafory muzycznej, w której występujące obok siebie — odrębne, a tak silnie przecież powiązane warstwy *Rękopisu* porównane zostały do głosów w utworze polifonicznym, trzeba koniecznie zwrócić uwagę, jak świetnie współbrzmiały ze sobą wszystkie te głosy, w jak doskonałej harmonii pozostają. Tak doskonale, że bacznie trzeba się przysłuchać, żeby usłyszeć każdy z nich z osobna.