

# François Rosset

---

## W muzeum gatunków literackich : Jana Potockiego "Rękopis znaleziony w Saragossie"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 76/1, 47-68

---

1985

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 użytku.

FRANÇOIS ROSSET

W MUZEUM GATUNKÓW LITERACKICH:  
JANA POTOCKIEGO „RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE”

Teraz pójdziesz tymi krętymi schodami i gdy naliczysz trzy tysiące pięćset stopni, dostaniesz się do nader niskiego sklepienia [...]. [1 404]<sup>1</sup>.

*Rękopis znaleziony w Saragossie* sam nasuwa własny obraz — studni bez dna, do której człowiek może się spuszczać z emocją wciąż powtarzalną, wyczuwaną w chwili każdego nowego odkrycia. Jest więc najpierw owa prawdziwa powieść, którą stanowi historia tej powieści<sup>2</sup>, opowiadająca o przygodach tekstu częściowo zaginionego, potem odnalezionego, lecz w istocie wciąż niedostępnego w formie oryginalnej. Wiadomo, iż jedynie tłumaczenie Edmunda Chojeckiego (z 1847 r.) podaje tekst *Rękopisu* w całości. Los kazał czekać 150 lat od czasu napisania do czasu lektury tej książki w języku francuskim dzięki fragmentarycznemu paryskiemu wydaniu Rogera Caillois (1958). Taki odstęp czasu jest oczywistą przyczyną odmienności charakteru prac polskich i francuskich, coraz to liczniej analizujących dzieło Jana Potockiego.

W Polsce pierwsze reakcje zaczęły się pojawiać zaraz po ukazaniu się tłumaczenia Chojeckiego, co odbija się jeszcze w dzisiejszych pracach pozostających w kręgu tej długiej tradycji, wykazujących ślady pozytywistycznego traktowania utworów literackich<sup>3</sup>. Chodzi tu o badanie źródeł i modeli, o szukanie porównań i relacji, o konieczną klasyfika-

---

<sup>1</sup> Liczbami w nawiasie (pierwsza oznacza tom, następne — stronice) odsyłamy do: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst przygotował i przypisał L. Kukulski. T. 1—2. Warszawa 1976.

<sup>2</sup> Zob. R. Caillois, przedmowa w: J. Potocki, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*. Édition 2. Paris 1967. — M.-E. Zóltowska, *La genèse du Manuscrit trouvé à Saragosse*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975, s. 85—99.

<sup>3</sup> Zob. m. in. M. Baliński, *Jan Potocki wędrowiec, literat i dziejopis*. W: *Pisma historyczne*. T. 3. Warszawa 1843, s. 199. — L. Siemieński, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa*. Warszawa 1859. — S. Tarnowski, *Romans polski w początku XIX w.* Kraków 1871. — A. Brückner, *Jana hr. Potockiego prace i zasługi naukowe*. Warszawa 1911.

cję — krótko mówiąc o wszystko, co mogło doprowadzić do ustalenia literackiej tożsamości *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Przez dłuższy czas unikano zagadkowego problemu formy, wrzucając powieść do szufladki powieści „szufladkowej”, ażeby skoncentrować uwagę na dokładnej archeologii tekstu, często owocnej i tworzącej podstawę do wszelkich nowych badań<sup>4</sup>.

Porwane przez prąd nowoczesnej krytyki, niektóre prace współczesne zakwestionowały te klasyfikujące sądy o formie. Od tego czasu *Rękopis* przestał być wyłączną domeną historyków literatury; tekst stawia pytania również przed teoretykami powieści, a różnorodność odpowiedzi świadczy dziś dopiero o bogactwie dzieła Potockiego.

Jak wiadomo, Francja zapoznała się z *Rękopisem znalezionym w Saragossie* dopiero w 1958 roku. Wyłaniając się z mroków, po kluczowych pracach Valéry'ego, Bachelarda, Maurona, Barthes'a, Welleka i Warrena, Auerbacha, Curtiusa i wielu innych, fragmenty tekstu Potockiego znalazły się najpierw w rękach tych, którzy wówczas usiłowali znaleźć definicję literatury tzw. fantastycznej opartą na świeżych podstawach teoretycznych<sup>5</sup>. Od tego czasu Potocki figuruje obok angielskich „*Gothic Novelists*” i Cazotte'a wśród pierwszych klasyków powieści „fantastycznej”, powieści „grozy” czy powieści „gotyckiej”. Klasyfikacja owa nie była wprawdzie nowatorska, od dawna już bowiem w Polsce zaliczano Potockiego do autorów powieści grozy<sup>6</sup>; nowy był jednak sam sposób podejścia; Caillois, Todorov, Bessière i inni zaznaczali pewne chwytły konstrukcji oraz struktury, które mogły charakteryzować powieść, podczas gdy wcześniejsza klasyfikacja oparta była na kryteriach czysto tematycznych.

<sup>4</sup> Zob. m. in. T. Sinko: *Einige Quellen und Tendenzen des Handschrift aus Saragossa von Jan Potocki*. Kraków 1919; *Historia religii i filozofii w romansie Jana Potockiego*. Kraków 1920. — J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1939, s. 437—439. — L. Kukulski, przedmowa w: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Warszawa 1965. — J. Rudnicka, *Opowiadanie w XVIII-wiecznym cyklu „Tysiąc nocy i jedna” w zestawieniu z opowiadaniem w „Poncjanie” i „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Przegląd Humanistyczny” 1967. — M. Żurowski, *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. „Przegląd Humanistyczny” 1972. — Z. Markiewicz, *Jean Potocki, auteur du „Manuscrit trouvé à Saragosse” et ses liens avec les intellectuels français des Lumières*. W: *Approches des Lumières*. Paris 1974. Wymienione prace nie stanowią bynajmniej wyczerpującego zestawienia bibliograficznego. Reprezentują jedynie różne kierunki polskich badań nad *Rękopisem znalezionym w Saragossie*.

<sup>5</sup> Zob. R. Caillois: *Au coeur du fantastique*. Paris 1965; *Images, images...* Paris 1966. — J. Finné, *Le Fantastique chez Jean Potocki*. Bruxelles 1968. — J. Bellemin-Noël, *L'érotisme et la fantastique de Jean Potocki*. „Revue des Sciences Humaines” z. 131 (1968). — T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970. — I. Bessière, *Le Récit fantastique*. Paris 1974.

<sup>6</sup> Zob. Baliński, *op. cit.* — Tarnowski, *op. cit.* — J. Krzyżanowski, *Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*. W: *Paralele*. Warszawa 1935.

W kwietniu 1972 na sympozjum w Warszawie sporządzono bilans europejskich badań poświęconych Janowi Potockiemu. Materiały tego sympozjum (opublikowane w 1975 r. przez „Les Cahiers de Varsovie”) pozostają do dziś najobfitszym źródłem informacji. Rzecz ciekawa, iż podobna reakcja zdumienia po lekturze powieści Potockiego w Polsce (od r. 1847) i we Francji (od 1958) skierowała badaczy polskich i francuskich w przeciwnych kierunkach. W Polsce zacierano oryginalne cechy utworu w uogólniającym procesie myślowym (poszukiwanie modeli utworu), podczas gdy nowoczesne badania francuskie charakteryzuje redukcja pola lektury samego utworu (sam utwór staje się modelem pewnej struktury)<sup>7</sup>. Sprowadzać tekst do modeli ustalonych czy z tego tekstu zrobić model gatunkowy — dwie postawy rozbieżne, lecz równie zubożające.

Z uzasadnioną nadzieją Jean Fabre na zakończenie sympozjum warszawskiego stwierdził, że droga jest teraz otwarta do poszerzenia kierunków badań. Niestety brak jeszcze całego tekstu *Rękopisu* w języku oryginalnym<sup>8</sup>, a ponadto nie rozwinięto w ogóle tematu znakomitego referatu Jean Decottignies’go wygłoszonego na sympozjum warszawskim<sup>9</sup>. *Rękopis* potraktowany tam został jako tekst „polifoniczny”<sup>10</sup>, gdzie mnożenie się głosów, interferencja tonacji prowadzą do perwersji, do rozkładu znaczenia słów i konfiguracji znaczeniowych. Tekst staje się grą, gdzie sam bohater opowiadając o własnej historii roztapia się stopniowo, gdzie materiał literacki (postać, czas, przestrzeń) i walory moralne (w tym przypadku honor, miłość, religia) są wypowiedziane, a następnie zanegowane. Struktury i motywy konwencjonalne dostarczają tylko „*alibi* pracy ściśle dotyczącej samego tekstu jako takiego, tzn. manipulacji przedmiotami dyskursu”, który „zmierza do przemieszczenia prawidłowości narracyjnych i zawodzi oczekiwania tego czytelnika powieści, którego kultura wychowuje w każdym z nas”<sup>11</sup>.

To właśnie ów czytelnik powieści („*lecteur de romans*”) wprowadził w impas opracowania badawcze dotyczące *Rękopisu*. Znalaziono w tej powieści motywy powieści fantastycznej, powieści podróźniczej, powieści edukacyjnej, powieści rycerskiej, powieści sentymentalnej; ujawniono także struktury *Tysiąca i jednej nocy*, *Dekameronu*; rozpoznano ton

<sup>7</sup> T. Todorov i I. Bessière traktują *Rękopis znaleziony w Saragossie* jako model powieści fantastycznej.

<sup>8</sup> Należy przypomnieć, że M.-E. Zóltowska-Weintraub prowadzi od dłuższego czasu bardzo poważne badania zmierzające do opublikowania całości tekstu oryginalnego na podstawie fragmentów odnalezionych w ostatnich latach.

<sup>9</sup> J. Decottignies, „*Décameron*” et *texte polyphonique*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975, s. 191—202.

<sup>10</sup> W rozumieniu M. Bachtina znanym z jego pracy *Problemy poetyki Dostojewskiego*.

<sup>11</sup> Decottignies, *op. cit.*, s. 201.

*Tristrama Shandy*, *Kubusia Fatalisty*, wszystko bardzo słusznie, lecz mało skutecznie — *Rękopis* wciąż pozostaje nie zbadany w swojej istocie. Każdy z tych modeli jest właśnie taką „prawidłowością narracyjną [regularité narrative]” i słuszne jest identyfikowanie ich w powieści Potockiego, pełnej znaków wskazujących na nawiązywanie do określonej struktury, do gatunku literackiego. Trzeba teraz zainteresować się tym, co w *Rękopisie* zostało z jego źródeł, z tego niespójnego materiału, który tworzy ową powieść.

Pojęcie „gatunku powieściowego” okazuje się jednak kruche w momencie, gdy w imię tego samego pojęcia przypisuje się *Rękopisowi* np. cechy powieści epickiej, powieści „szufladkowej” czy też powieści podróźniczej, kategorii logicznie nieporównywalnych, skoro pierwszą cechuje tryb narracji, drugą forma czy konstrukcja, trzecią zaś zbiór tematów, figur czy motywów.

Przed paroma laty Gérard Genette zaprezentował na ten temat ciekawą — aczkolwiek zbyt upraszczającą — refleksję, dzieląc pojęcie gatunku na trzy kategorie odpowiadające fundamentalnym elementom każdego utworu pisanego<sup>12</sup>. Nazwał więc „trybami” lub „arcygatunkami” kategorie arystotelesowskie zawierające „narrację czystą”, „narrację mieszaną” oraz „imitację dramatyczną”. Struktury określone przez formę, przez konstrukcję utworu (jak np. powieść „szkatułkowa” czy powieść w listach) noszą tu miano „typów”. Wyrazem „gatunek” wreszcie nazwał modele charakteryzujące się powtarzaniem pewnych tematów czy motywów.

### Powieść i narracja

„W istocie nie wiem, kto mówi, a kto słucha [...]. To istny labirynt” (1 374). Takie słowa wypowiada geometra Velasquez w połowie tekstu. Postać sama komentuje powieść, jakby w przypisie dodanym na marginesie. Swoich refleksji (zob. też 1 357; 2 79—80) Velasquez nie kieruje do żadnej postaci tu obecnej. Wynikają one z ciągu powiązanych z sobą opowiadań i zadają czytelnikowi pytanie o statut narracji<sup>13</sup>. Wątpliwości snute przez Velasqueza można traktować jako wyznanie samej narracji, która nie da się zidentyfikować jako jeden wszechmocny głos i manifestuje jednocześnie swoje „ja” wielokrotnie pomnożone, a przez to niezdolne ustanowić logikę opowiadania. Tekst jawnie odrzuca tryb „narracji czystej”, który znajdujemy *a contrario* w niedokończonym (jak się

<sup>12</sup> G. Genette, *Genres, types, modes*. „Poétique” 1977, nr 39. Chociaż praca ta nie ogarnia w sposób zadowalający całej złożonej problematyki gatunków literackich, proponuje podział gatunków odpowiadający intencjom mojej wypowiedzi.

<sup>13</sup> Nie chodzi tutaj o głęboką analizę systemu narracji w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, która wymagałaby sama odrębnego, szczegółowego opracowania.

wydaje) wierszu Puszkina *Alfons siada na konia*, gdzie poeta konstruuje pewnego rodzaju ideę syntetyczną powieści Potockiego, podkreślając emblematyczną wartość motywów dominujących na jej pierwszych stronicach<sup>14</sup>. Jednocześnie i poprzez kontrast monodia interpretacji Puszkina rzuca światło na złożoność systemu narracyjnego w *Rękopisie*.

Ślady „imitacji dramatycznej” w *Rękopisie* ujawniają się bez pomocy cudzego tekstu<sup>15</sup>. Wszystkie bowiem postacie-narratorzy mają swoje imiona i nazwiska; pierwsza ich interwencja w opowiadaniu polega na przedstawieniu własnej genealogii<sup>16</sup>. Potem dopiero zaczynają o sobie opowiadać. Trudno więc o narratora bardziej jawnego, ściślej określonego. Każdy z nich chętnie ujawnia wzory wychowawcze, które go ukształtowały, i występuje jako przedstawiciel określonej ideologii<sup>17</sup>. Funkcje tych postaci w tekście Potockiego podobne są do funkcji postaci teatralnych: ich głosy pomnażają się tylekroć co punkty widzenia. Każda postać może określać kolejny system wiarygodności, a w systemie komunikacji ciągle posiada status interlokutora; cała powieść jest ruchem wahadłowym między słuchaniem a mową. Historia samego Alfonsa razem z własnymi komentarzami bohatera (zob. też 1 36, 75, 104—105, 127) działa jak pole refrakcji, które zmienia kierunek i znaczenie każdego wygłaszanego słowa. Poza tym strategia zwielokrotnienia sekwencji i postaci wprowadza pewną dwuznaczność, która kwestionuje tożsamości, miesza głosy, ale w ostatecznym rozrachunku koncentruje punkty widzenia.

Między dwoma biegunami pozostaje „narracja mieszana”. To określenie jest rzeczywiście wygodne, gdyż pokrywa wszystko, co niejasne, i niewątpliwie jest odpowiednie dla *Rękopisu*, będącego prawdziwą maszyną do opowiadania, rozbijającą normy trybu „narracji czystej”, czy też farsą szufladkową zbyt doskonale opowiadaną, ażeby się mieścić w ramach „imitacji dramatycznej”. Jednakże w poetyce Arystotelesa od samej klasyfikacji ciekawsza jest ocena wartości; rozróżnia on gatunki wyższe od niższych. Gatunki niższe odnosi właśnie do „narracji mieszanej” podkreślając, że realizują się tak w komedii jak i parodii. Ażeby jakąś postać albo jakiś tekst naśladować, trzeba oczywiście podawać dwa

<sup>14</sup> Zob. Żurowski, *op. cit.* — F. Bełza, posłowie w: J. Potocki, *Rukopis' najdionnaja w Saragosie*. Pieriewiel A. S. Gołemba. Moskwa 1968.

<sup>15</sup> Zob. G. Sigaux, *Les „Parades” de Jean Potocki et la tradition du théâtre de la foire*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975. — T. Kowzan, *La parodie, le grotesque et l'absurde dans les „Parades” de Jean Potocki*. Jw.

<sup>16</sup> Np. w słowach: „Ojcem naszym jest Jazir Gomelez [...]” (1 18); „Urodziłem się w Kordowie, gdzie ojciec mój żył w dobrobycie” (1 31); „Pochodzę ze starożytnej rodziny [...]” (1 40).

<sup>17</sup> Oto przykłady takich wypowiedzi: „jak dalszy ciąg tej historii pokaże, [...] w całym moim wychowaniu najwięcej zwrócono uwagi na wyrobienie we mnie poczucia honoru [...]” (1 12); „niebawem umiałyśmy prawie cały *Koran* na pamięć” (1 19); „Gdy zacząłem szesnasty rok, ojciec postanowił nas przypuścić do tajemnic kabaly *Sefirot*” (1 117).

głosy — jest gra i gra w grze. Ten mechanizm stary jak śmiech jest podstawą narracji utworów współczesnych *Rękopisowi*. Po *Don Kichocie* jest to humor *Tristrama Shandy*, *Kubusia Fatalisty*, *Toma Jonesa*, *Humphreya Clinkera* itd., które to teksty są spokrewnione z powieścią Jana Potockiego.

Przechodząc od Boccaccia do Cervantesa, a następnie do francuskich powieści w. XVII i XVIII [...], powieść zabiera po drodze i wchłania satyrę, bajkę i portret. Powieściopisarz ukazuje się w pierwszym rozdziale, gdzie zapowiada, nawiązuje z czytelnikami kontakt, poucza ich i zapewnia o prawdziwości opowiadanej historii. To właśnie nazwałbym podmiotowością pierwotną. Następnie włączają się po drodze postaci drugoplanowe, spotkane przez pierwszego narratora, które przerywają rozwój intrygi, by opowiadać swoje własne niedole. To podmiotowości wtórne, podtrzymywane i przywracane do życia przez podmiotowość pierwotną. Stąd niektóre historie zostają przemyślane podwójnie i poddane intelektualizacji drugiego stopnia...<sup>18</sup>

Obdarzony tą „podmiotowością pierwotną” narrator posiada władzę krytyczną nad tekstem i w przypadku *Rękopisu* dwustopniowa narracja jest źródłem dwuznaczności, gdyż nie wiadomo, czy to Alfons, czy kolejny narratorzy panują nad opowiadaniem, którego są odbiorcami. Czy to Alfons z racji swego autorytetu pierwszego narratora decyduje o ukształtowaniu kolejnych opowieści, czy też owe opowieści stanowią tylko kolejne repliki historii bohatera? Jest i tak, i tak, jak w gabinecie luster, gdzie źródło obrazu wymyka się zwiedzającemu-czytelnikowi.

### Konstrukcja powieści

Kompozycja *Rękopisu* budziła przez blisko 150 lat nieprzerwane zainteresowanie krytyki. W 1859 r. Lucjan Siemieński rozpatrywał ze sceptycyzmem złożoność planu Potockiego.

Nie życzyłbym nikomu naśladować tak zawikłanego planu, jakiego Potocki trzyma się w swoim romansie; taki tam bowiem nawał osób i zdarzeń, że czytelnik najbystrzejszy nie mogąc ogarnąć całości czuje się nieraz znudzony i w gniewie cisnąłby książkę, gdyby za każdym zniecierpliwieniem się nowa jaka powiastka czarownym sposobem nie więziła jego ciekawości i uwagi. Jest to raczej więc niewyczerpany skarbiec powiastek, a nie całość obmyślana i rozumnie przeprowadzona, co dowodzi, że siła fantazji górowała w Potockim nad innymi siłami duszy<sup>19</sup>.

80 lat później Julian Krzyżanowski przedstawiał ten problem w sposób nieco nowocześniejszy:

<sup>18</sup> Zob. J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatariewicz, Przełożył J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 270—271.

<sup>19</sup> L. Siemieński, *Bogactwo fantazji w romansie. Powieść Jana Potockiego*. W: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa*.

Alfons tedy opowiadając o swych przeprawach przytacza opowiadania innych osób, te zaś znowu powołują się na cudze, dzięki czemu *Rękopis* jest klasycznym okazem romansu szkatułkowego [...]. Innymi słowy, romans jest próbą modnego dzisiaj romansu synchronistycznego, co osobliwsza, uczony autor dla struktury tej [...] usiłował nawet znaleźć formułę algebraiczną, „wymyślić rubryki podobne do tych, jakich używają do oznaczenia postępów geometrycznych”<sup>20</sup>.

Krzyżanowski wprowadza powieść Potockiego w grupę tekstów „szkatułkowych” czy „szufladkowych” i ta sama etykieta pozostaje, gdy Todorov (i wielu innych) ocenia *Rękopis* (obok *Tysiąca i jednej nocy*) jako jedną ze „słynniejszych manifestacji — którą można nawet uważać za przykład skrajny [...] szkatułkowości”<sup>21</sup>. Powieść Potockiego jest podana jako wybitny przykład przedstawiający (według Todorova) pewien typ konstrukcji literackiej.

Przy bliższej analizie wydaje się jednak, że dzieło Potockiego wymyka się wzorowi, który miało reprezentować. Oczywiście „szkatułkowość” prezentuje się natychmiast jako mechaniczny system opowiadania, a postacie spotykane najpierw przez Alfonsa (dzięki przypadkowi, który później okaże się machinacją), jak i postacie gromadzące się wokół ogniska Cyganów, stanowią to, co Todorov nazywa „człowiekiem-opowieścią”<sup>22</sup>.

Pierwsze „dni” *Rękopisu* skonstruowane są na zasadzie systemu spotkań, które wywołują kolejne opowieści, kontynuowane tego samego dnia lub przerywane przez nowego przybysza albo przez nastanie nocy. Potem wszyscy tworzą kółko stanowiące cały wachlarz różnorodności „człowieka-opowiadania”. Każdy opowiada historię własną i swojej rodziny, zawierającą kolejne opowieści, których ilość waha się między zero a nieskończonością. Powieść nie realizuje wprawdzie całej potencjalności historii Avadora, „człowieka-opowieści” *par excellence*, lecz system jej został przez geometrę odsłonięty:

Wszystkie przygody Cygana zaczynają się po prostu i słuchacz sądzi, że wkrótce dopatry się końca; tymczasem nic z tego: jedna historia rodzi drugą, z której wywija się trzecia, coś na kształt tych reszt ilorazów, które w pewnych przypadkach można dzielić aż do nieskończoności. [1 397]

Całość jest nam podana przez Alfonsa van Worden, narratora, słuchacza i komentatora historii własnej oraz wszystkich historii w niej zawartych. Jak w *Tysiącu i jednej nocy*, każda postać jest potencjalną opowieścią, a właściwie jeszcze więcej, gdyż człowiek-opowieść staje się sam słuchaczem i komentatorem. On to, jak np. wścibska Rebeka co-dziennie włącza maszynę do opowiadania, gra na łatwości Alfonsa

<sup>20</sup> J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1939, s. 438.

<sup>21</sup> T. Todorov, *Ludzie-opowieści*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 274.



(i czytelnika) i wystawia go na próbę, on okazuje się na koniec członkiem tej „potężnej organizacji” kierującej przeprowadzaniem Alfonsa i rodzącej ten niezwykle łańcuch opowieści. Narratorzy w *Rękopisie* grają swoje role kpiąc sobie z konwencji, jak i zresztą ze swych słuchaczy.

Według Todorova, opowiadania „szkatułkowe” mogą być albo wynikiem przybycia nowej postaci, albo służą za „ilustrację”, za argumenty „w potocznych rozmowach”<sup>23</sup>. To prawda, że część opowieści cyklu Avadora jest konsekwencją pojawienia się nowej postaci, i prawda, że opowieści o charakterze pedagogicznym, które Don Inigo Velez czyta młodemu Alfonsowi („dzień” 3), stanowią argumenty wychowawcze. W istocie jednak opowieści *Rękopisu* pozostają niezależne od wymagań gatunkowych, ponieważ każda nosi w sobie swoje uzasadnienie — jest w początkowej części powieści wariantem historii głównego bohatera. W toku opowiadań maszyneria nabiera rozpędu: od „dnia” 12 mamy do czynienia już tylko ze złożoną kombinacją wariacji i odbitek poszczególnych elementów komponujących karykaturalną postać Alfonsa (obraz ojca, wychowanie, doktryna, honor, pogwałcenie zasad, itd.) i charakteryzujących jego przygody (kuszenie, podróż, próba, widmo, maska, trawestacja, wątpienie, warsztat powieści „grozy”, obraz kobiety itd.). „Szkatułkowość” opowieści *Rękopisu* bynajmniej nie jest schematyczna lub mechaniczna, lecz wynika z cyklicznego systemu powrotów, ech i aluzji, w którym narrator jest instrumentem świadomym swej roli i pozycji wobec własnej opowieści. Docieramy do tego, co Todorov nazywa *apogeuem* tej konstrukcji osiągniętym w momencie, gdy „opowieść ramowa gdzieś na piątym lub szóstym szczeblu ujmuje w ramy samą siebie”. To jest „samoobramowanie”<sup>24</sup>. Borges entuzjastycznie opisał to zjawisko przy nocy 602 perskiego zbioru: „najbardziej czarodziejskiej ze wszystkich nocy”.

Wtedy to król słyszy z ust królowej swą własną historię. Słucha opowieści inicjalnej, obejmującej wszystkie inne, która — w sposób monstrualny — obejmuje samą siebie... Niechaj więc królowa opowiada, zaś znieruchomiała król niechaj po wiek wieków słucha urwanej historii *Tysiąca i jednej nocy*, od tej chwili nieskończonej i toczącej się w koło...<sup>25</sup>

Słowa Borgesa mogą także odnosić się do doświadczenia Alfonsa, który ponownie, teraz jako słuchacz, przeżywa własne przygody. Ta sama historia powtarza się, lecz jakies powątpiewanie tkwi w świadomości narratora obdarzonego tym krytycznym dystansem, którego właśnie brakuje królowi perskiemu:

<sup>23</sup> Zob. W. Szklowski, *O prozie*. Tłumaczył S. Pollak. T. 1. Warszawa 1964, s. 196—203.

<sup>24</sup> Todorov, *Ludzie-opowieści*, s. 276.

<sup>25</sup> J. L. Borges, *Les traducteurs des „Mille et une nuits”*. W: *Discussions*. Paris 1966. Fragment w przekładzie polskim R. Zimanda w: Todorov, *Ludzie-opowieści*, s. 275.

Znalazłszy się sam jeden, zacząłem przywozić na pamięć opowiadanie Paszeka. W istocie pod pewnymi względami przypominało ono moje własne przygody. [1 38]

Ostrzeżony przez Alfonsa, czytelnik podejrzewa tu jakieś oszustwo i tekst potwierdza jego wątpliwości, ukazując po kolei zagęszczenie zwierciadeł, masek, trawestacji i przebrań. Obnażenie chwytu kwestionuje sam chwyt i rozbiera tekst z jego przebrania. „Szkatułkowość” okazuje się parodią „szkatułkowości” i w tym momencie Todorov zdaje sobie sprawę z tego, że jego model wymyka mu się z rąk. O pięciostopniowym obramowaniu opowieści cyklu Avadora pisze, że „przejścia ze szczebla na szczebel tworzą w *Rękopisie* efekt komiczny”<sup>26</sup>. *Rękopis* staje się teraz niewygodnym modelem i dlatego pewnie Todorov nie będzie już o nim dalej wspominał.

Patrząc na rozwój tego chwytu powieściowego w literaturze europejskiej od *Dekameronu* i *Opowieści kanterberyjskich* do *Tristrama Shandy* poprzez *Gil Blas*a można zauważyć, iż po ugruntowaniu się — ulega on kompletnemu zniekształceniu, spowodowanemu naturalnym procesem zużywania się gatunków literackich. Przy przejściu od formy wyższej do formy popularnej chwyt nabiera funkcji komicznej. Literatura uświadamia sobie własną moc ludyczną. W zbiorach baśni orientalnych i w *Dekameronie* był to odkrywczy sposób przekazywania folkloru. Idąc po linii Sterne’a i jego poprzedników Potocki przekazuje już refleksję krytyczną o tym sposobie twórczym. Tu, gdzie króluje parodia i zabawa, czytelnik wykrzykuje wraz z Alfonsem van Worden: „Nadużyłcie tych słów, którymi szastał z taką pewnością siebie, pomieszało wszystkie moje myśli” (1 75).

Powieść szkatułkowa doskonale reprezentuje to, co Jean Rousset nazywa estetyką „linii węzowej”, tak charakterystyczną dla powieści XVIII wieku<sup>27</sup>. Jak gdyby nie śmiać już pisać prawdziwej powieści, autor chowa się za parawanem chwytów pozornie oryginalnych, a w gruncie rzeczy skonwencjonalizowanych, wśród których fikcja znalezionego rękopisu nie jest najmniej istotna. Toteż w swej przedmowie Potocki nie zapomina pozbyć się odpowiedzialności za własny tekst:

Tylko na podłodze, w kącie, zauważyłem kilka zapisanych zeszytów. [...] Był to rękopis hiszpański [...]. Osądziwszy, że rękopis utracił na zawsze prawowitego właściciela, bez wahania wziąłem go ze sobą.

Hiszpanie [...] na koniec zwrócili się o radę do kapitana. Ten, rzuciwszy okiem na zeszyty, osobiście mi podziękował za ocalenie dzieła, do którego przywiązywał wielką wagę, rękopis bowiem zawierał historię jednego z jego przodków. [...] Uproszony przeze mnie, tłumaczył rękopis na język francuski, ja zaś zapisywałem jego słowa. [1 5—6]

<sup>26</sup> Todorov, *Ludzie-opowieści*, s. 276.

<sup>27</sup> Zob. J. Rousset, *Forme et signification*, Paris 1964 (zwłaszcza rozdz. *Le roman par lettre*).

Tak więc to czysty przypadek przekazuje nam tekst, ten sam przypadek, który zwraca potomkowi Alfonsa (oczywiście również kapitanowi) rękopis rzekomo kiedyś napisany, rzekomo zaginiony i rzekomo odnaleziony. Co więcej, tekst ten jest tylko przekładem przedyktowanym przez jakieś „ja”, które za pośrednictwem kilku pokoleń oddaje Alfonsowi to, co było jego własnością. Chwyty literacki znalezione rękopisu zostaje „rozbrojony” w tym „procesie inflacyjnym”, gdzie rękopis jest kolejno znaleziony, odzyskany, przetłumaczony i przepisany pod dyktando potomka autora. Przedmowa tworzy w ten sposób jakby figurę inauguracyjną całej powieści, gdzie proces zwielokrotnienia jest podniesiony do n-tej potęgi przez *amplificatio* chwytu znalezione rękopisu.

Identyczną strategię zastosował Smollett w *Wyprawie Onufrego Clinkera*, gdzie zasady budowy powieści w listach są tak wyeksponowane, że stają się właściwą, istotną treścią powieści; wątki opowiadania są jedynie pretekstami i chwytły ujawniają się same (rozładowując się w konsekwencji). Książka okazuje się symfonią, gdzie linie przeplatają się, mowa jest rozerwana, punkt widzenia i ton zmieniają się ciągle, dygresja jest istotą postępowania, styl jest łamany i płaszczyzny bez przerwy przestawiane. Tutaj sięgamy istoty tej powieści w listach, która uwolniona od swych listów, staje się podobna do powieści Potockiego, uwolnionej od jej szufladek. Zresztą autor *Rękopisu* nie zapomina włączać do swych opowieści listów cytowanych przez Avadora, jak gdyby znał je na pamięć. W historii Leonory np. efekt wymiany listów między Avadorem a hrabiną d’Avila („dzień” 55) polega tylko na odroczeniu wypowiedzi, na dawaniu głosu nieobecnej postaci, na ujawnieniu sedna intrygi, jak w odezwaniu się aktora na stronie. Przede wszystkim jednak jest to kolejna gwarancja wiarygodności opowieści Naczelnika Cyganów.

Powieść listowa i powieść „szkatułkowa” najlepiej reprezentują europejską estetykę literacką XVIII wieku. Głębokie ich znaczenie nie tkwi jednak w samych formach konstrukcji, które ją charakteryzują, lecz polega na tym, że pokazują one materiał, warsztat powieściowy jako podtekstowy wątek powieści. W przypadku *Rękopisu*, a także u Smolletta czytelnik osiąga istoty tekstu parodystycznego dopiero wtedy, gdy usuwa chwytły konstrukcji z pierwszego planu. Z tym że jak Kubuś Fatalista — wielki mistrz akcji cdroczonej i suspensji — Alfons posługuje się w swym pseudodzienniku wszelkimi tajnikami powieści w odcinkach, tj. tego typu powieści, który przez pół wieku z górą rozwijał się bez nazwy, na marginesie oficjalnej literatury, aby się ukazać publicznie dopiero w połowie w. XIX, pod piórem Souliégo, Suego, Févala, Dickensa, Prusa czy Sienkiewicza. Czytelnik *Rękopisu*, jak abonent dzienników, np. „La Presse” czy „Le Siècle”, otrzymuje 66 porcji, mogąc rozdzielić ich lekturę na tę samą ilość dni; tak to zresztą zrozumieli miłośnicy naiw-

nych biografii sensacyjnych, którzy twierdzili, że Potocki napisał swą powieść po to, ażeby zabawiać chorą żonę codziennym czytaniem!...<sup>28</sup>

Nie trzeba podkreślać efektów retardacji wynikających ze „zwiokrotnionego obramowania” opowieści *Rękopisu*. Przypomnijmy choćby tyle, że przygody Avadora rozpoczęte w „dniu” 12 sięgają końca dopiero w „dniu” 61, zawierając w sobie nie mniej jak 17 opowieści obramowanych — z kolei stanowiących ramę. Pierwszą opowieścią, którą przerywa noc, jest historia Zota:

Opuścił nas więc prosząc o pozwolenie odłożenia na jutro dalszego ciągu historii. Wszelako to, com dotąd usłyszał, mocno mnie zastanawiało. [1 75]

Urywanie się ciągu zmusza czytelnika, podobnie jak Alfonsa, do zastanowienia się nad częstką opowieści. Chwył ten, tak zapoczątkowany, rozwijać się będzie przez cały cykl Avadora, głównie pod wpływem wścibskiej Rebeki. Dialog, nawiązany między młodą Żydówką a Alfonssem pod koniec „dnia” 15, odtwarza dokładnie mechanizmy psychologiczne, które trzymają w napięciu czytelnika powieści w odcinkach:

— W istocie — rzekła Rebeka — przykro mi, że przerwano naczelnikowi opowiadanie. Zostawiliśmy hrabiego leżącego w szrankach i jeżeli do jutra nikt go nie podniesie, lękam się, by nie było za późno.

— Nie obawiaj się — przerwałem — i bądź pewna, że bogacza nie tak łatwo opuszczają; możesz zaufać jego służbie.

— Masz słuszność — mówiła Żydówka — zresztą to mnie niepokoi; chciałybym dowiedzieć się nazwiska wybawcy i czy to jest ten sam tajemniczy śpiewak. [1 210]

Opowiadanie pełne przeskoków i niepewności, którego bohater ciągle stoi przed czymś, co można wygrać lub przegrać, wątek tak prosty, że czytelnik może śmiało usiłować wyobrazić sobie, co nastąpi, lecz tak bogaty, że wachlarz możliwości pozostaje szeroko otwarty. Oto zasady umiejętnie przez autora stosowane, ażeby pobudzać ciekawość Rebeki, której niecierpliwe prośby uzasadniają kolejne zabieranie głosu przez Naczelnika Cyganów (zob. 1 225, 235, 361 n.). Społeczne obowiązki Avadora jako naczelnika Cyganów wciąż ograniczają czas jego mówienia (zob. 1 223, 232, 280 n.), tak samo jak rygory topograficzne doprowadziły do tego, że Sue np. podzielił swą *Mathilde* na 89 porcji jednakowej długości. Alfons, wyobrażający czytelnika *Rękopisu*, wątpi jednak w szczerość niecierpliwości Rebeki, wyobrażającej czytelnika powieści w odcinkach. Oto ciąg dalszy tego samego dialogu:

Ależ zdawało mi się — zawołałem — że Pani wiesz o wszystkim!

— Alfonsie — odparła — nie wspominaj mi więcej o naukach kabalistycznych. [1 210]

<sup>28</sup> Zob. P. W i a z i e m s k i [i inni], *Puszkini we wspomnieniach swoich współczesnych*. Tłumaczyli I. Tuwim i J. Sławiński. Warszawa 1955, s. 120.

Dalej bohater zastanawia się nawet nad uczciwością zamiarów Żydówki:

Wydało mi się, że Rebeka drwi z nas wszystkich. Odkryłem w jej charakterze coś szyderczego i wątpliwego. Pomyślałem, że kto wie, czy nie mogłaby nam opowiedzieć przygód wcale odmiennych [...]. [1 375]

Powstaje w tym momencie pytanie: czy nasza konsumentka powieści w odcinkach sama nie kieruje rozwojem narracji? W końcu nie dziwimy się, gdy ona właśnie podkreśla defekty stworzonej przez Potockiego powieści w odcinkach:

Zapewne — przerwała Rebeka — ciągle niespodzianki czynią opowiadanie mało zajmującym, gdyż nigdy nie można zgadnąć, co po czym nastąpi. [1 375]

Porwany galopującym tokiem powiązanych z sobą opowieści, czytelnik nagle zatrzymuje się, zastanawia się i zawraca: gdzie się znajduje? Zgubił się w tej przesadnie zawikłanej opowieści. Oto zaprawdę najbardziej nieszczęśliwa przygoda czyhająca na czytelnika powieści w odcinkach, który wpadł w zasadzkę własnej ciekawości. Wracają wtedy na pamięć pełne zawodu słowa Lucjana Siemieńskiego: „nie mogąc ogarnąć całości czuje się nieraz znużonym”.

### Tematy powieściowe

W swej *Idée sur les romans* (przedmowa do *Zbrodni miłości*) markiz de Sade podaje definicję powieści współczesnej *Rękopisowi*: „Powieścią nazywa się utwór fabularny, którego tworzywem są najosobliwsze przygody życia ludzkiego”<sup>29</sup>. Markiz powołuje się na estetykę niezwykłości, w imię której w końcu XVIII w. powieść wolnomyślna lub podróżnicza pojawia się w miejsce powieści sentymentalnej czy romansu pasterskiego, powieść fantastyczna zastępuje powieść przygodową także rycerską i edukacyjną, powieść ezoteryczna zaś — filozoficzną; rozwija się też powieść egzotyczna w guście orientalnym. W powieści Potockiego dostrzec można bez większego trudu elementy sygnalizujące powiązanie z tym, co nazywane bywa gatunkiem powieściowym, kategorią wyznaczaną przez zespół tematów, obrazów i sekwencji semantycznie spójnych. „Powieść fantastyczna”, „czarny romans” — oto jakich określeń używa ostatnio krytyka w odniesieniu do *Rękopisu*. Roger Caillois, „przybrany ojciec” tekstu francuskiego, pisze nawet w przedmowie do jego drugiego wydania (z 1967 r.) o „światowej antologii fantastyki pojmowanej jako muzeum powszechnego horroru”. Todorov i Bessière usiłując określić literaturę fantastyczną na płaszczyźnie teoretycznej cytują obszernie *Ręko-*

<sup>29</sup> D. de Sade, *Les Crimes de l'amour*. Paris 1971, s. 14. W przekładzie polskim J. Łojka przedmowa niestety została pominięta. Szkoda wielka, bo tekst jest bardzo ciekawy.

pis, który uważają za model tego gatunku<sup>30</sup>. Jedni więc przedstawiają powieść powołując się na gatunek, a inni mówią o gatunku powołując się na powieść. Należy sprawdzić podstawy tych wypowiedzi, lecz najpierw nasuwa się pytanie: na czym polega „fantastyczność” *Rękopisu*? Określmy gatunek „fantastyczny” — w sposób bardzo ogólny — jako punkt załamania się systemu prawdopodobieństwa, jako miejsce konfliktowe, gdzie rzeczywistość „realna” spotyka się z „nadrealną”. Publikując *Zamek w Otranto* (1764) Horace Walpole zainicjował gatunek nazwany później „powieścią gotycką” — zgodnie z podtytułem tej powieści: *A Gothic Story*. Powieść gotycka rozpoczyna się więc odtworzeniem tła, czynów, cudów i motywacji psychologicznych (miłość, wierność, odwaga, rycerski kodeks honorowy) znanych z epopei średniowiecznej. Wykonano operację prostą: wystarczyło zastępować konwencję powieści rycerskiej realistycznym systemem prawdopodobieństwa, ażeby zmienić cudowność w gotycyzm (czy „fantastykę”).

*Rękopis* jest także dłużnikiem powieści rycerskiej:

gdy król don Filip V raczył zaszczycić mnie godnością kapitana w gwardii wallońskiej, święte prawa honoru nakazują mi udać się najkrótszą drogą do Madrytu, chociażby była ona zarazem najniebezpieczniejsza. [1 8]

Tylko dlatego, że jest zobowiązany „świętymi prawami” wierności, posłuszeństwa i honoru, dlatego, że go nauczano, iż odwaga jest cnotą najwyższą, Alfons wchodzi do Sierra Morena, gdzie na niego czyhają wszelkie przygody, o których nam opowiada. Tam przy ognisku Cyganów podobne prawa kierują działaniami grandów hiszpańskich, kawalerów maltańskich i innych ludzi szlachetnie urodzonych — ku radości czytelnika będącego amatorem krwawych pojedynków. Lecz ledwo ustalone, prawa te ulegają burleskowej deformacji, gdyż bohater-narrator wygląda na smarkacza<sup>31</sup>, a jego ojciec, wielki prawodawca, również jest przedstawiony z groteskową przesadą<sup>32</sup>. Kapitan-rycerz Alfons van Worden jest gołąwym Lancelotem, a jego ojciec karnawałowym Królem Arturem.

66 dni Alfonsa van Worden na Sierra Morena: przestrzeń i czas są znakomicie określone, przynajmniej pozornie, ponieważ liczba posiada oczywiście wartość symboliczną określającą raczej nieskończoność (czy czas cykliczny), a miejsce ma już w literaturze swą historię, do której

<sup>30</sup> Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. — Bessière, *op. cit.*

<sup>31</sup> Świadczą o tym np. słowa: „jeżeli król zaszczycił was stopniem kapitana, zanim najłżejszy mech nie uczynił tego samego zaszczytu brodzie Waszej Miłości [...]” (1 8).

<sup>32</sup> Przykładem tego jest choćby następujące zdanie: „W wojsku hiszpańskim obowiązywał podówczas kodeks honorowy, ustalony z nadzwyczajną drobiazgowością, który mój ojciec jeszcze za niedostateczny uważał” (1 40; zob. również 1 41—56).

autor niewątpliwie nawiązuje<sup>33</sup>. W ciągu opowiadań znaki orientacyjne w czasie i przestrzeni zacierają się. Pozostaje logika nieokreślonego, podobna do logiki charakteryzującej powieść epicką czy baśń cudowną<sup>34</sup>. Są tu także te same próby, z którymi spotyka się bohater powieści rycerskiej — pozorną śmierć, zmiana imion, oszukiwanie, magiczne metamorfozy, które ciągle kwestionują tożsamość postaci i bohatera, z tym że ten bohater angażuje się w trudne, bardzo poważnie potraktowane dochodzenie do prawdy, podczas gdy czytelnik *Rękopisu* widzi tylko przebrania i maski komediowe, spogląda w zwierciadło dające wielorakie efekty, którego ostateczne odbicie pokazuje samą powieść w trakcie jej tworzenia. Ta okoliczność zmienia całkowicie sens nagłych przeskoków w ciągu opowiadania, typowych dla powieści rycerskiej. Wyższa instancja (los, Bóg) kieruje przygodami bohatera i łamie logiczny porządek wydarzeń, sprawiając nagłą niespodziankę czy cud. Wszystko dzieje się w świecie zamkniętym, posiadającym własne prawa, w którym siły nadprzyrodzone należą do sfery prawdopodobieństwa, do naturalnego porządku. Tak samo jest z Alfonsem, tylko że czasownik „wydawać się” zastępuje „być” — i wyższa instancja (owa „potężna organizacja”), władczyni całej machinacji jest na pewno tylko ziemską. Nadrzeczywistość jest owocem komicznego złudzenia; motywy powieści rycerskiej ulegają tej samej deformacji: Hermosito (postać o mówiącym imieniu<sup>35</sup>) parodiuje ideał *chevalier servant* i powoduje w końcu nieszczęście swej damy<sup>36</sup>. Czy to przysięga, czy to zakaz, czy to kodeks honoru — wszystko ma tę samą wartość co kodeks miłosny stosowany w Grenadzie (1 237—238) — jest śmieszną maskaradą.

„Pustelnik [...] zdawał mi się być narzędziem Gomelezów dla doświadczenia mojej stałości” (1 127—128) — mówi bohater. Tak więc przygody Alfonsa stanowią serię prób. Idzie o jego odwagę, o jego zimną krew, o jego poczucie honoru i danego słowa; swoistemu egzaminowi poddana też jest jego wierność religii chrześcijańskiej<sup>37</sup>. Honor zostaje uratowany, lecz egzamin dotyczący religii okazuje się absurdem: zdanie egzaminu polegałoby na odstępstwie od religii chrześcijańskiej! Alfonsowi pozostało jedynie słuchać cierpliwie cudzych opowieści. Teraz to czytelnik zdaje egzamin, najprzyjemniejszy, jaki może być, i bogaty w naukę: „tym razem przyjemność połączona była z nauką” (2 360). Słowa przy-

<sup>33</sup> Zob. J. Manuel, *El conde Lucanor*. Sevilla 1575. — N. G. Levis, *Mnich*. Przełożyła, wstępem i objaśnieniami opatrzyła Z. Sinko. Wrocław—Kraków 1964. — S. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*. Tłumaczyli A. L. Czerny i Z. Czerny. Warszawa 1955.

<sup>34</sup> Za przykład mogą tu posłużyć słowa: „sposzregłem moje dwie Cyganki, [...] zupełnie podobne do Eminy i Zibeldy. [...] jednak wcale nie były moimi kuzynkami” (1 147).

<sup>35</sup> W języku hiszpańskim *hermoso* znaczy: piękny, doskonały.

<sup>36</sup> Zob. rozdz. *Historia księżnej Medina Sidonia* („dni” 27, 28, 29).

<sup>37</sup> Piękna Emina oświadcza mu: „Nie możemy zostać twoimi małżonkami, chyba że uznasz prawo Proroka” (1 25).

branego ojca Alfonsa, Wielkiego Szejkka Gomelezów, podkreślają z kolei pedagogiczną wartość każdego opowiadania.

Czy chodziło więc o nauki dla Alfonsa? Czyżby przygody młodego kapitana miały jeszcze coś wspólnego z powieścią edukacyjną? Jest to tylko kolejny dług spleciony przez Potockiego swej epoce oraz własnym, niezwyklej umiejętnościom czytelniczym. Każda postać w *Rękopisie* opowiada własną historię, panując nad swoim opowiadaniem i będąc przez to w stanie podkreślać albo też przemilczać którykolwiek ułamek tego, co przedstawia jako swoje życie. Wydaje się jednak, że istnieją tu ścisłe zasady gry, gdyż każdy opowiadający zaczyna od ujawnienia swej tożsamości polegającej (oprócz imienia, nazwiska i genealogii) na pewnym wykształceniu przekazanym przez ojca — uosobienie autorytetu i wiedzy<sup>38</sup>. Ten podstawowy schemat ulega naturalnie pewnym odmianom deformującym. Velasquez np. stał się geometrą bez wiedzy ojca, który pragnął syna uchronić przed nieszczęściem wiedzy<sup>39</sup>. Pandesowna-Avadoro stał się naczelnikiem Cyganów i zawodowym gawędziarzem dlatego, że został wyrzucony z domu przez ojca (jedną z bardziej groteskowych postaci w dziele Potockiego) i przez to wykształcony w szkole podwórki i krętych uliczek. Postać ojca pojawia się w *Rękopisie* w nieskończonej ilości wariacji i obrazów zawsze karykaturalnych i konwencjonalnych. Pierwszym sobowtórem Jana van Worden (ojca Alfonsa) jest pustelnik, którego Alfons spotyka już w „dniu” 2: „Uściskał mnie z ojcowską troskliwością i rzekł: — Wejdz, mój synu, czym prędzej [...]” (1 30). Sobowtór ten jednak zdradza swój model: pustelnik podważa znaczenie zasad kodeksu honorowego.

Odpowiedziałem, że historia ojca Zota przypomina mi to, co przed dwoma dniami słyszałem od pewnego pustelnika, który utrzymywał, że cnoty opierają się dziś na daleko pewniejszych podstawach niż poczucie honoru. [1 75]

Przykład ojca Zota — słynnego bandyty zawsze wiernego danemu słowu — maćci rzeczywiście klarowność nauki, którą Alfons został obdarzony przez ojca:

Dziwiło mnie, że ciągle wychwalał honor, subtelność i nieposzlakowaną uczciwość ludzi, którzy powinni byli za łaskę uważać, gdyby ich tylko powieszono. Nadużycie tych słów, którymi szastał z taką pewnością siebie, pomieszało wszystkie moje myśli. [1 75]

Później, gdy opadną maski, tekst odsłoni się jako powieść antyedukacyjna. Pustelnik okazuje się przybranym ojcem Alfonsa już wtajemniczonego, przybranym ojcem, którego machinacje zniweczyły solidne,

<sup>38</sup> O wysokim autorytecie wiązonym z postacią ojca świadczy np. opowiadanie Rebeki: „Natenczas na tronie z kości słoniowej ukazał się mój ojciec. Wzrok jego zagniewany przejął mnie zgrozą; myślałam, że nie przyżyję pierwszego wyrazu, jaki wyjdzie z jego ust” (1 185).

<sup>39</sup> Bohater wspomina: „Ojciec przysięga, że nigdy nie będę uczył się matematyki, natomiast będę umiał tańczyć” (1 269).



ojcowskie wykształcenie młodego oficera.

Książka jako przekazałnik wiedzy wspiera ojca w dziele wychowania syna. Przed próbami, którym został poddany w drodze do Madrytu, Alfons zdaje egzamin z komentowania tekstów pouczających, napisanych niegdyś przez pradziadka ojca i czytanych teraz przez spowiednika matki. Lecz stosowanie tych tekstów w celach wychowawczych kończy się dla księdza-nauczyciela niepowodzeniem, gdyż sam ojciec niejednokrotnie przerywa czytanie, ograniczając nauki z niego płynące — jedynie do kształtowania oficerskiego *morale* <sup>40</sup>.

Mamoun (kolejna postać ojca) uczył kabały swoje dzieci, Pedra i Rebeke, które posiadały od tego czasu wiedzę wyższego rzędu, czerpaną ze świętych ksiąg. Tymczasem ton groteski pozbawia owe księgi wszelkiej wartości pedagogicznej:

Naprzód dał nam do rąk *Sefer Zohar*, czyli tak zwaną *Jasną Księgę*, z której nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność dzieła ślepi umysł patrzących. Następnie zagłębialiśmy się nad *Sifra dizeiniuta*, czyli *Tajemniczą księgą*, w której najzrozumialszy okres może wybornie ująć za zagadkę. Na koniec przystąpiliśmy do *Idra Rabba* i *Idra Zutta*, to jest do *Wielkiego* i *Malego Sanhedrynu*. [1 117]

Tak samo święte księgi egipskie nie mogą być podstawą jednolitej doktryny:

Wreszcie, wszystkie pisma Thota pełne są ciemnej i dwuznacznej metafizyki, którą można różnymi sposobami tłumaczyć. [2 34]

Poza tym opowieści same podane są w odniesieniach do świata książek:

Tu przerwałem naczelnikowi, mówiąc mu, że przeglądałem u kabalisty opowiadania Happeliusa i że w nich znalazł przygodę nader do tej podobną. — To być może — odrzekł naczelnik — że Romati nauczył się swojej historii z tej książki, a nawet że całkiem ją zmyślił. Wszelako opowiadanie jego wielce przyczyniło się do podniecenia we mnie chęci do podróży, a zwłaszcza nadziei doznania samemu równie nadzwyczajnych przygód, co zresztą zostało tylko nadzieją. [1 181]

Bóg natury przyjął nasze przysięgi, a rumiana zorza nas pobłogosławiła. Świadcami naszymi były ptaszki, śpiewające z rozkoszy na widok naszego szczęścia. Tak to zachwycająca Linda Mora stała się małżonką mężnego Fuen de Rozas, zresztą wszystko to jest wydrukowane. [1 223]

Powieść edukacyjna staje się podobna do katalogu jakiejś biblioteki. To książki mówią głosem różnych postaci, jak np. Elwiry i Lonzetta, którzy jawnie odtwarzają przygody Lindy Mory i Fuena de Rozas (czy też Pawła i Wirginii). Powieść sentymtalna jest tu reprezentowana

<sup>40</sup> „Tu ojciec mój przerwał teologowi i zwracając się do mnie, rzekł: — Synu mój, Alfonsie, czy zląkłbyś się, gdybyś był na miejscu Trivulcja?” (1 51); „Tu mój ojciec, przerywając spowiednikowi, obrócił się do mnie i rzekł: — Synu mój, Alfonsie, czy zląkłbyś się, gdybyś był na miejscu Landolfa?” (1 55).

przez postaci tego tekstu, pełnego egzaltowanych uczuć, lecz na zamówienie, niemożliwych, lecz nierozłącznych par oraz idealnych miłości:

Miłość wydała mi się zachwycająca w rysach Mulata Tanzai i Zulejki, musiała być jednak daleko powabniejsza, gdy ożywiała pięknego Lonzeta i czarującą Elwirę. Była to grupa Amora i Psyche. [1 223]

Maria de Torres stwierdza: „zabawa nasza składa się jedynie z czytania romansów lub nowel i deklamowania melodramatycznych ballad” (1 222). Lopez Suarez mówi o swoim „niepowściągniętym popędzie [...] do czytania romansów” (2 36). Emina i Zibelda poznają kodeks miłosny z książeczki opisującej miłostki Medznuna i Lejli (tłumaczonej z perskiego przez Ben Omara):

Przemawialiśmy mową kochanków i na koniec zapragnęliśmy kochać się ich sposobem. Ja wzięłam na siebie rolę Medznuna, siostra zaś moja Lejli. [1 19]

Już w „dniu” 1 obie siostry otwierają serię miłości zboczonych, których drastyczność jest subtelnie złagodzona przez nałożenie na siebie dwóch norm moralnych — islamskiej i chrześcijańskiej. Dalej w ciągu opowieści kazirodztwo, perwersja i *voyeurisme* nawiązywać będą do powieści libertyńskiej, która literalnie w tekście *Rękopisu* nie występuje, lecz z pewnością nie była obca świadomości literackiej Potockiego (zob. 1 34, 62, 186).

Wśród widocznych składników tekstu *Rękopisu* nie znajdujemy również powieści podróźniczej, chociaż dzieło Potockiego zdaje się jej dużo zawdzięczać. Alfons jest przedstawiony jako obcy w określonej przestrzeni, którą zna tylko z zabobonnych opowiadań (zob. 1 5—6, 9—10). Jest odkrywcą i jako odkrywca przekazuje najpierw czytelnikowi swe obserwacje i wiadomości (1 5—12), identycznie jak doświadczony podróżnik, jakim był sam Jan Potocki. Jest więc droga, której odpowiada narracja linearna (w każdym razie na początku powieści), jest podróżnik pobudzony ciekawością sprawdzenia opowiestek, legend i plotek związanych od dawna z tą pustą, niezwykłą, nieznaną krainą. Te dane początkowe zostaną jednak szybko wciągnięte w błędne koło — podróżnik kręci się w kółko na tej samej drodze prowadzącej od szubienicy do Venty i z powrotem. Tak samo ciąg narracji stale jest przerywany, gdy tylko pojawia się nowa postać. Kiedy całe towarzystwo narratorów jest już zebrane, narracja wpada w ruch kolisty nie zdążający do widocznego celu, wyznaczony przez ciąg coraz to nowych opowieści. Podróż jest błakaniem się w pustyni Sierra Morena i w ten sposób stanowi ruch towarzyszący mowie opowiadającej. Tak wygląda również przeniesienie się całego towarzystwa z miejsca na miejsce, polegające wyłącznie na wymykaniu się celnikom<sup>41</sup>. Zgodnie z tym ogólnym brakiem celu w prze-

<sup>41</sup> Wskazują na to słowa: „— Senor kawalerze, zbliżają się nasi nieprzyjaciele, czyli, wyraźniej mówiąc, straż celna. Słusznym jest, ażebyśmy im udostępnili pola bitwy” (1 167).

strzeni, lawina opowieści wydaje się istotna tylko jako opóźnienie rozwiązania przygód Alfonsa, już zasugerowanego przecież w „dniu” 10.

Nareszcie zaczynałem jaśniej przezierać w całym tumanie moich przygód i wykladać je bez przypuszczenia uczestnictwa nadludzkich istot [...]. [1 128]

Dziennik podróżnika jest jednak przerwany, gdyż narrator przestaje opowiadać o swych przygodach. Interweniuje on w wypowiedzi już tylko nadając jej rytm przez stereotypowe wzmianki, które pomijają przeżycia doznane w podróży, a służą jedynie wprowadzeniu kolejnego narratora. W ten sposób temat podróży ukazuje się jako kolejna figura emblematyczna całej powieści — droga oznacza tok mowy, a świat odkrywany przez podróżnika okazuje się jakąś tajemniczą społecznością.

Mówiąc o dziele Potockiego, Irène Bessièrę stwierdziła:

fantastykę zrodziło rozwinięcie tematu podróży, który w tym przypadku obejmuje samo przenoszenie się z miejsca na miejsce, spostrzeżenia czynione po drodze, zmierzanie naprzód i wkraczanie w nieznaną<sup>42</sup>.

Zdanie niewątpliwie jest trafne, tylko Irène Bessièrę nie bierze pod uwagę, że gdy stosowanie pewnych zwrotów, motywów, obrazów nawiązujących do pewnego gatunku nacechowane jest przesadą, to wskazuje na charakter tekstu polemiczny, parodystyczny w stosunku do kanonów i modeli tego właśnie gatunku. Jednostronne spojrzenie tego typu doprowadza do traktowania *Rękopisu* jako modelu powieści fantastycznej. Roger Caillois mówił o „muzeum horroru”, o „antologii powieści o widziadłach”<sup>43</sup>, wprowadzając jakby nieświadomie pojęcie dystansu, gry. W pierwszych 10 „dniach” występuje rzeczywiście niespotykane zagęszczenie grozy, horroru i diabelstwa przywodzących na myśl *Diabła zakochanego* Cazotte’a i *Vatheka* Beckforda. Jednak konsekwentnej powściągliwości pierwszego oraz eleganckiej równowadze stylistycznej drugiego przeciwstawić można „prawo skrajności”<sup>44</sup> i spiętrzenie elementów grozy w dziele Potockiego. Pierwsze dwa „dni” zawierają wszystkie możliwe obrazy i zwroty z repertuaru horroru — w takim zagęszczeniu i ujęte tak drastycznie, że czytelnik szybko zdaje sobie sprawę z parodii dokonanej tutaj za pomocą wszelkich właściwych jej technik, m. in. redundancji i przesady. Jean Decottignies (w przeciwieństwie do teoretyków fantastyki czytający *Rękopis* „z dystansem”) słusznie podkreślał kruchość treści semantycznych wybranego przez Potockiego słownictwa<sup>45</sup>. Pojęcia honoru, miłości i religii wchodzą w kombinacje semantyczne, w których tracą swój ładunek znaczeniowy, co pozwala wątpić, czy *Rękopis* jest powieścią „moralną” lub też libertyńską. W ten sam sposób

<sup>42</sup> Bessièrę, *op. cit.*, s. 35.

<sup>43</sup> Caillois, *op. cit.*

<sup>44</sup> Zob. J. Fabre, *Jean Potocki, Cazotte et le roman noir*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975.

<sup>45</sup> Decottignies, *op. cit.*

hasła wywoławcze powieści diabelskiej (czy fantastycznej) rozsypują się w takich sformułowaniach, jak np.:

duchy, bardziej diabelskie niż sami oberżyci [...]. [1 7]

Nózki [...], które winny były być pokrzywione i zakończzone szponami, gdyby były do złych duchów należały, przeciwnie, skrywały drobne pałuszki w wykwinnych wschodnich papuciach. [1 15]

Choć mały głupiec często zapewne widział już w swoim. życiu komiarnarzy, tym razem jednak wziął mnie za diabła. [1 82]

Kogut jeszcze raz zapiał. Człowiek przesądny byłby się spodziewał, że dwie piękności nagle dymnikiem ulecą. [1 25]

Poza tym obydwie zacytowane historie (Tybalda de la Jaquière i Błażega Hervasa) tworzące kluczową scenę przysięgi z Szatanem pozbawione są w *Rękopisie* wszelkiej wiarygodności wewnętrznej właśnie przez proces cytowania. O tym zresztą mówił Jean Fabre, który wykazywał odmiennosc przedstawienia tej sceny przez Potockiego i przez Cazotte'a<sup>46</sup>.

Tak samo zdumiewające jest u teoretyków fantastyki branie za dobrą monetę wypowiedzi narratora Alfonsa, uważanego przez nich za gwaranta, za sprawcę procesu zwielokrotniania i kwestionowania rzeczywistości. Bohater w pełni świadomy swej odpowiedzialności jako pośrednika (przekaziciela tekstu), sam drwi z własnych funkcji w tekście:

Ponieważ mam zaszczyt opowiadać wam moje przygody, łatwo więc pojmiecie, że nie umarłem od wypitej — jak myślałem — trucizny. [1 106]

Zszedłem więc i ujrzałem rzeczy, które z prawdziwą przyjemnością bym wam opowiadał, gdyby dane słowo honoru nie kładło temu nieprzewycięzonej przeszkody. [1 403]

Co więcej, Alfons van Worden jako postać literacka nie posiada solidnych podstaw uwiarygodniających jego własne istnienie. Burleskowa opowieść o jego poczęciu ukazuje wręcz bohatera jako owoc zwykłej metafory, jako „zwykłą figurę tego, co nazwać można honorem wojskowym”<sup>47</sup>. Opowieści zaś, które przekazuje ten bohater, oddalają się coraz bardziej od ich początkowego wzorca, tj. od samej historii Alfonsa van Worden. Jest to degradacja strategii zwielokrotniania, przy której pozostaje jedynie przyjemność słuchania, przekazywania lub czytania zabawnej opowieści czy też pouczającej lekcji. Gdy chwyt literacki zaczyna się ujawniać w tekście jako taki, to ulega stopniowemu rozkładowi; w ten sposób pierwotne efekty psychologiczne rzeczywiście związane z fantastyką zacierają się, pozostawiając jedynie pewien mechanizm narracyjny. Już od „dnia” 10 znika niepewność Alfonsa (jak i oczywiście czytelnika), która gwarantowała utrzymanie się fantastyki. Alfons czuje, że pełni funkcję stawki w pewnej machinacji i jednocześnie czytelnik zdaje sobie sprawę, że tutaj kpią sobie z jego wyczucia gatunku powieściowego:

<sup>46</sup> Fabre, *op. cit.*

<sup>47</sup> Decottignies, *op. cit.*, s. 201.

Moje kuzynki często dawały mi do zrozumienia, że chciano wystawić mnie na próby. Myślałem, że w Venta Quemada dano mi usypiający napój i następnie podczas snu przeniesiono pod szubienicę. Paszeko mógł oślepnąć na jedno oko z całkiem innego przypadku, a jego miłosne stosunki i straszna przygoda z dwoma wisielcami mogły być bajką. Pustelnik, który za pomocą spowiedzi chciał wyrwać mi tajemnicę, zdawał mi się być narzędziem Gomelezów dla doświadczenia mojej stałości. [1 127—128]

Wyjaśnienia owe (określone przez Todorova jako „nieprawdopodobne”) są zupełnie zgodne z tą konwencją skrajnej groteski, w której każda postać stanowi rolę charakteryzowaną w sposób karykaturalny, a nawet czasem przez atrybut niemal homeryczny i wręcz śmieszny: „Senor Alfons”, „opętany Paszeko zaryczał straszliwie i tak zaczął mówić” (1 31, 35, 37, 109, 111), „Don Felipe del Tintero Largo”, „Spędziwszy młodość na przebywaniu różnych mórz, [...] [Inigo Suarez] założył dom handlowy w Kadyksie” (2 27, 2 53, 2 60, 2 62 etc.).

Można by jeszcze długo rewidować w ten sposób znaczenie występującej w *Rękopisie* fantastyki, której definicję podawali Caillois, Todorov, Bessière i inni. Poprzestańmy jednak na nadaniu właściwego sensu słowom Caillois, który widział w tym dziele „muzeum powszechnego horroru”. Faktycznie mamy tu do czynienia z wystawą całego arsenału literackiego, którym posługują się autorzy fantastyki. Znalazłszy się na tej wystawie, czytelnik uświadamia sobie stopniowo, że posiada dystans właściwy widzowi, podczas gdy badacze gatunku, zaopatrzeni w szkła powiększające, zwracali uwagę wyłącznie na przedmiot wystawiony przez Potockiego, ekshibicjonistę powieści grozy.

Jako prawdziwy uczony, Jan Potocki prowadzi cały ciąg eksperymentów na powieści rozbieranej stopniowo z jej przebrań, uwalnianej wreszcie od jej długów („Nie liczę swych pożyczek” — mówił już Montaigne). Część dokumentacji tych długów ujawnił Tadeusz Sinko w swej znakomitej pracy odtwarzającej zaplecze filozoficzne *Rękopisu*<sup>48</sup>. Ale powieść niewyczerpanie mnoży pytania poszerzające jeszcze pole badań. Otóż poza naczelnikiem Cyganów, który pozostaje w służbie Wielkiego Szejka Gomelezów, a zarazem pełni rolę służebną wobec samego opowiadania, wszystkie postacie reprezentują po kolei jakąś tradycję, jakiś system filozoficzny, spójny i znany jako taki; „polifonia” tworzy „agorę” — miejsce spotkania kabały, historii religii, nauk ścisłych, alchemii, filozofii i teologii, opartych na autorytecie przodków i ksiąg. W związku z tym powstaje problem ideologii *Rękopisu* (i w konsekwencji samego Jana Potockiego), który był, jest i będzie jeszcze tematem wielu dyskusji i rozpraw<sup>49</sup>. Ten istotny dla historyków i biografów problem okazuje się drugorzędny dla badań literackiej strategii powieści. Bardziej celowe

<sup>48</sup> Sinko, *op. cit.*

<sup>49</sup> Zob. np. Kukulski, *op. cit.* — Sinko, *op. cit.* — Brückner, *op. cit.* — Fabre, *op. cit.* — Żurowski, *op. cit.*

w tej perspektywie wydaje się poszukiwanie znaczenia samej konfrontacji idei. Wśród reprezentowanych w *Rękopisie* systemów wiedzy wyróżnić można dyscypliny nawiązujące do nauk „oficjalnych”, ezoterycznych (jak historia religii, nauki ścisłe, filozofia i teologia) oraz dyscypliny wywodzące się ze sztuk ezoterycznych (kabała i alchemia). Tę dwoistość przeżywa głęboko Alfons, będąc w ciągłym konflikcie między doświadczeniem ojcowskiego wychowania a nowymi, kolejnymi doświadczeniami. Znowu pojawia się pojęcie antyedukacji, konfliktu między ojcem prawdziwym a ojcem przybranym, między „błogosławieństwem” udzielonym synowi przez Jana van Worden jako „Szczęść Boże” (1 56) a tajemną machinacją Wielkiego Szejka. W kategoriach literackich można powiedzieć, że jest to sprzeczność, wzajemne wykluczenie układu naturalnego i nadnaturalnego, czyli — krótko mówiąc — jest to fantastyka. W momencie właśnie, gdy w naszej powieści opadną maski na ciemnej scenie duchów, sukubów, trupów i tym podobnych diabelstw, zainteresowania kabalistyczne młodej Rebeki ulegają dziwnemu osłabieniu:

Alfonsie — odparła — nie wspominaj mi więcej o naukach kabalistycznych. Pragnę tylko to wiedzieć, co sama usłyszę, i nie chcę znać innej nauki poza umiejętnością uszczęśliwienia tego, kogo pokocham. [1 210]

Dyscypliny ezoteryczne zanikają w powieści od momentu, kiedy jej sekrety zaczynają wychodzić na jaw. Symbolem dokonanego połączenia się dwóch światów jest ślub geometry Velasqueza z kabalistką Rebeką. Później, jak gdyby zamknięty już cykl miał znowu nabrać rozpędu, ich syn żeni się z córką... Alfonsa. Doszło do zjednoczenia wierzeń, do solidarności nauk humanistycznych pod masońskim hasłem triumfującego Oświecenia. Mistrz „potężnej organizacji” wita nowego członka ujawniając przy okazji wszystkie tajemnice. Alfons dostaje klucz otwierający tajemnicę własnej historii, a czytelnik zostaje wtajemniczony w powieść. Jak w dobrym przedstawieniu teatralnym, każdy przedmiot, każda postać, każde opowiadanie okazuje się konieczne i funkcjonalne. Wielki Szejk Gomelezów jest zarazem mistrzem tej „potężnej organizacji”, jaką jest powieść Potockiego, autora scenariusza, twórcy literackiej scenografii i wielkiego reżysera postaci-aktorów.

Trzeba więc także zaakceptować określenie: „powieść inicjacyjna”. Oczywiście nie chodzi o to, ażeby przyznać decydującą wartość językowi i figurom masońskim, które Potocki umieścił w swojej powieści z prawdziwym upodobaniem (podkreślili to K. Krejčí i C. Nicolas<sup>50</sup>). W tej scenografii „à la maçonne” wtajemniczenie Alfonsa znika za kurtyną parodii i zabawy literackiej. Pozostaje czytelnik, faktycznie obecny w tej powieści wtajemniczającej w powieść, w której motywy czyta się jako

<sup>50</sup> Zob. K. Krejčí, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et la culture européenne*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975. — C. Nicolas, *Du bon usage de la franc-maçonnerie dans le Manuscrit trouvé à Saragosse*. Jw. 1975.

figury literackie, obrazy zaś — jako obrazy samej powieści. Postacie w tej grze rozdzielają się między dwie płaszczyzny odbijające, pokazujące dwa obrazy — pisarza w trakcie pisania i czytelnika w trakcie czytania.

A zatem Jan Potocki jest twórcą w pewnym sensie nam współczesnym — bardzo szczęśliwie się złożyło, że jego dzieło jakby urodziło się powtórnie, gdyż zostało uznane za zapowiedź powieści nowoczesnej.