

# Kazimierz Bartoszyński

---

## O budowie i znaczeniu "Rękopisu znalezionego w Saragossie"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 80/2, 27-45

---

1989

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.

KAZIMIERZ BARTOSZYŃSKI

O BUDOWIE I ZNACZENIU  
„RĘKOPISU ZNALEZIONEGO W SARAGOSSIE”

1

Zgodnie z szeroko przyjętą opinią *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest romansem o przewadze elementów fantastycznych, skomponowanych na zasadzie tzw. powieści szkatułkowej. Aspekt fantastyczny tego tekstu traktujemy wszakże nie jako najważniejszy, aby zaś wniknąć w szkatułkowy typ kompozycji tej powieści, przyjrzymy się bliżej jednemu tylko fragmentowi utworu Jana Potockiego<sup>1</sup>. Jak wiadomo, nadrzędną ramą narracyjną całości tekstu jest *Przedmowa* zawierająca wypowiedź oficera francuskiego, znalazcy rękopisu, kolejne zaś obramowanie stanowi relacja o przygodach bohatera powieści, Alfonsa van Worden, opowiedziana przez niego samego w formie dziennika obejmującego 66 dni i pełniąca zarazem funkcję opowieści o podstawowej, „aktualnej” akcji utworu. Trzecim w hierarchii narratorów jest m.in. don Avadoro, „Naczelnik Cyganów”, uczestnik akcji głównej. Właśnie część jego obszernej historii chcemy tu wziąć pod uwagę. Wypowiedź Avadora, opasana elementami akcji Alfonsa i przerywana opowiadaniem innych postaci biorących udział w tej akcji, stanowi swoistą odrębną całość jako narracja III stopnia w ramach tekstu dzieła<sup>2</sup>.

Jako punkt wyjścia opisu tego tekstu przyjmujemy tu przede wszystkim podane już twierdzenie (które później częściowo zakwestionujemy), iż stanowi on spiętrzony układ opowiadań zacytowanych. Owe „cytaty” są zarazem — i to jest założenie drugie — w pewnym stopniu meta-

---

<sup>1</sup> W artykule tym opieramy się na polskiej edycji utworu: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski. Warszawa 1965. Według tej edycji podajemy cytaty.

<sup>2</sup> Historię Avadora już na początku XIX w. potraktowano jako odrębną całość, skoro wydano ją w r. 1813 oddzielnie: *Avadoro — histoire espagnole*. Par M. L. C. J. P. [Monsieur Le Comte Jean Potocki]. Paris 1813. Informacja ta pochodzi z *Posłowia* Kukulskiego (ed. cit., s. 770).

wypowiedziami wobec tekstów je wprowadzających<sup>3</sup>. Jest to jednak zjawisko mniej istotne i mniej oczywiste niż „cytatowe” uporządkowanie opowieści.

Sprawie kompozycji historii Avadora należy się tu przyjrzeć bardziej dokładnie. Część tych historii, którą się tu zajmujemy, jest relacjonowana w „dniach” od 15 do 46. Najogólniej biorąc, składają się na tę całość cztery historie, wyróżnione tutaj nie tak, jak to czyni tekst *Rękopisu*, a więc nie na zasadzie podmiotów opowiadających i stopnia ich uzależnienia od narratora podstawowego (tj. od poziomu narracji), lecz według ich zasadniczej tematyki. Są to mianowicie: dzieje zabiegów o rękę Elwiry-matki (siostry narratorki — hrabiny Marii de Torres) hrabiego Rovellasa oraz hrabiego de Peña Velez; dzieje starań tegoż hrabiego de Peña Velez o rękę Elwiry-córki (dz. 15—16), a także jej romansu z młodym kuzynem — Lonzetem (dz. 16—18); dzieje małżeństwa margrabiego de Val Florida z księżną Medina Sidonia i jej miłości do młodego Hermosita (dz. 27—29); dzieje romansów margrabiego Torres Rovellas — dawnego Lonzeta (dz. 41—45).

Już sam fakt, że historie te relacjonowane są w sposób przerywany i rozbite na kilka bloków dość odległych w ramach tekstu, zakłóca ich spójność. Istotniejsza jest jednak dezintegracja wynikająca z zasady szkatułkowości opowieści<sup>4</sup>. Wszystkie cztery historie są bowiem częściowo relacjonowane przez Avadora, narratora III stopnia. Pierwsza wszakże i druga opowiedziane są przede wszystkim przez narratora IV stopnia: hrabiego de Torres, oraz — w innej wersji — przez hrabiego de Peña Velez. Trzecia — przez księżną Medina Sidonia, narratora IV stopnia, oraz podporządkowanych jej narratorów V stopnia: jej ojca, hrabiego de Val Florida, oraz przyjaciela — Hermosita. Czwarta — przez margrabiego Torres Rovellas, znanego już uprzednio jako Lonzeto, narratora IV stopnia, oraz podporządkowaną mu narratorkę V stopnia, służącą Sylwię<sup>5</sup>. Kryterium zatem szkatułkowości wydaje się spełnione, a omawiany fragment historii Avadora uważany być może za zespół opowieści powiązanych przede wszystkim osobą Naczelnika Cyganów jako głównym podmiotem opowiadającym. Opowieści niższych stopni podlegają, zgodnie z zasadą szkatułkowości, obramowywaniu, co szczególnie wyraźne i efektowne jest wtedy, gdy, np. Avadoro w swej

<sup>3</sup> W ten właśnie sposób rozumie metaopowiadanie (*métarécit*) L. Dällenbach w pracy *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris 1971, s. 71), zgodnie z definicjami G. Genette'a (*Figures II*. Paris 1969, s. 202; *Figures IV*. Paris 1972, s. 239). Zob. też zbliżone rozumienie zdań metajęzykowych w pracy: J. Pelc, *O użyciu wyrażień*. Wrocław 1972, s. 159—160.

<sup>4</sup> Na temat powieści szkatułkowej zob. Tz. Todorov, *Ludzie-opowieści*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 273—274.

<sup>5</sup> Uproszczone schemat całości historii Avadora przedstawił J. Krzyżanowski w *Historii literatury polskiej* (Warszawa 1966, s. 527).

relacji III stopnia umieszcza parę opowieści stopnia IV, a także podporządkowanych im opowieści stopnia V, by po osiągnięciu pewnej „głębokości” narracji wrócić stopniowo do poziomu podstawowego. Kunszt tej techniki polega na odprowadzeniu odbiorcy tak daleko od wyjściowego poziomu narracji, iż zostaje on w pewnym momencie zapomniany na rzecz następnych<sup>6</sup>, oraz na umiejętności naturalnego, ale i zaskakującego powrotu do tego poziomu. Zabieg taki jest świetnie zrealizowany w tym fragmencie opowiadań Avadora, gdzie narrator, udający zmarłego i ukryty w podziemiu, przytacza dwupoziomowe opowieści księżnej Medina Sidonia, margrabiego de Val Florida i Hermosita, ułożone tak, że powracają w końcu w sposób naturalny do jego fatalnej sytuacji, z którą się treściowo wiążą (dz. 26—29).

Technika ta wyklucza wszakże zupełną niezależność tematyczną poszczególnych opowieści. I tu natykamy się na sprawę dwoistego rozumienia kompozycji szkatułkowej, a także w ogóle kompozycji ramowej. Istnieje bowiem, po pierwsze, możliwość, że narrator opowieści obramowującej (albo tylko sytuacji obramowującej) wprowadza postać opowiadającą historię „niższego stopnia” wyłącznie jako podmiot mówiący. Szczególnie wyraźne jest to wtedy, gdy postać ta nie jest osobiście obecna, lecz zastępuje ją lektor odczytujący tekst. W *Rękopisie* wypadek taki występuje np. przy odczytywaniu przez „teologa” historii Trivulda z Rawnenny (dz. 3) czy przez Alfonsa — historii Tybalda (dz. 10). Sytuacja podobna zachodzi wtedy, gdy osoba opowiadająca wprowadzona jest wprawdzie osobiście w sytuację narracyjną, relacjonuje jednak rzeczy z sytuacją tą wyraźnie nie związane. Odmienny jest przypadek drugi, gdy treść opowieści „niższego stopnia” jest tematycznie związana z treścią opowieści obramowującej.

W przypadku takim pomiędzy poszczególnymi przytoczonymi opowieściami, a także pomiędzy nimi a obejmującą je opowieścią Avadora zachodzą związki nie wynikające bynajmniej jedynie z relacji narracyjnego przytoczenia. Są to przede wszystkim związki fabularne, łączące opowieści z tego samego poziomu lub z różnych poziomów narracyjnych. Avadoro (poziom III) kontynuuje i interpoluje np. historie opowiadane przez hrabiego de Torres (poziom IV), a także przez hrabiego de Peña Velez (poziom IV), uzupełniające się nawzajem i ukazujące te same sprawy z różnych aspektów. Zastosowanie dwu relacji z dwu różnych poziomów dotyczyć może w sposób zaskakujący tego samego zdarzenia i — ukazując jedynie różne jego aspekty — podkreślać spistość całego opowiadania. Tak jest np. z dwiema historiami: jedną przedstawioną w relacji Avadora (dz. 32), drugą — w relacji Lopeza Soareza (dz. 34), które okazują się opowiadaniem o tej samej przygodzie pokazanej

<sup>6</sup> Zob. B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm 1962, s. 64.

z dwu aspektów: dramatyzującego i groteskowego. Także historie poziomu V — najniższego — relacje hrabiego de Val Florida (dz. 28), Hermosita (dz. 29), Sylwii (dz. 42), nie są jedynie przytoczeniami luźnych historii, lecz informacjami o losach osób ściśle lub fabularnie związanymi z narratorami poziomów wyższych. Do powiązań tematycznych zaliczyć można też występowanie w różnych historiach tych samych postaci. Tak np. Elwira i Lonzeto pojawiają się w funkcji partnerów erotycznych w historii pierwszej i czwartej, a hrabia de Peña Valez występuje w historii pierwszej i drugiej jako kadydat do ręki kolejno matki i córki. Powiedzieć można, że w całości historii Avadora nie ma opowieści, która przynajmniej jedną występującą w niej postacią nie byłaby „przytwierdzona” fabularnie do innych. Główny narrator całej omawianej tu grupy historii spełnia również ważną rolę łącznika tematycznego, jako postać nie tylko opowiadająca, lecz i działająca w historii wyższej — tj. drugiej — instancji, i to w analogicznej funkcji: osoby podstawionej zamiast innej (dz. 17, 26). Szczególnie jaskrawą formę przyjmuje chwyt „przytwierdzenia” przez postać w wypadku historii margrabiny de Val Florida. Jako ważna motywacja wprowadzenia jej do cyklu opowieści występuje nieoczekiwane pojawienie się, w ważnej roli, postaci ojca Alfonsa van Worden, znanej z początkowych fragmentów *Rękopisu* (dz. 3), w zlokalizowanej w II poziomie opowieści, a w tym punkcie akcji (dz. 28) już niemal zapomnianej.

Złożone sytuacje łączenia różnych historii i różnych poziomów narracji nazwane być mogą powiązaniem funkcji fabularnych i narratorskich. Występują one wtedy, gdy narrator pewnego poziomu relacji działa nie tylko jako narrator i nie tylko jako postać czynna w polu swej narracji, ale również jako postać aktywna w innym polu narracji. W ten sposób hrabia de Peña Velez nie tylko opowiada o swych czynach, ale włącza się jako postać czynna do opowieści wyższego stopnia, jaką jest historia Avadora (dz. 20). Szczególnie uderzającą sytuacją tego typu jest wypadek Lonzeta, który pod tym imieniem jest w pewnej fazie powieści postacią działającą w ramach wspomnianego opowiadania hrabiego de Torres (poziom IV), ale w fazie znacznie późniejszej, pod nazwiskiem margrabiego Torres Rovellas, wkracza w poziom II powieści, tj. poziom „aktualny” zdarzeń (dz. 40), jako narrator poziomu III (dz. 41—45).

Stosunek pomiędzy układami fabularnymi części historii Avadora a poziomami narracyjnymi prezentujących je opowieści ilustruje najogólniej schemat na s. 31, wskazujący również funkcje postaci jako łączników pomiędzy poszczególnymi opowieściami.

Scharakteryzowano tutaj metody integracji zespołu opowieści składających się na część historii, której nadrzędnym narratorem jest Avadoro. Historia ta ma swój ciąg dalszy, w którym również wydzielić można cztery opowieści. Środki ich zespolenia nie będą tu rozważane, ale są podobne do opisanych powyżej.

Narr. III st.	Narr. IV st.	Narr. V st.	Nr hist.	Fabularne relacje międzyosobowe	Dzień
Avadoro	a) Maria de Torres		1	Elwira (matka) — hr. Rovellas	15–16
	b) hr. de Peña Velez			Elwira (matka) — hr. de Peña Velez	„
Avadoro	a) Maria de Torres		2	Avadoro — Elwira (córka) — hr. de Peña Velez	16–18
	b) hr. de Peña Velez			Avadoro — Elwira (córka) — Lonzeto	„
Avadoro	księżna Sidonia	margr. de Val Florida Hermosito	3	Avadoro — księżna Sidonia	27, 29
				księżna Sidonia — księżę Sidonia	28
				księżna Sidonia — margr. de Val Florida	27, 29
Avadoro	Lonzeto (margr. Torres Rovellas)	Sylwia	4	Lonzeto (margr. Torres Rovellas) — Elwira (córka)	41–45
				Lonzeto — Baduli (Laura)	42
				Lonzeto — Sylwia	„
				Lonzeto — Montezuma	143–144

## 2

Aby bliżej określić metodę integracji właściwą opowieściom Avadora, trzeba przywołać dwa konteksty. Po pierwsze więc model zbioru opowiadań skomponowanych według zasady „czystej szkatułkowości”. Zbiór taki jest zintegrowany w stopniu bardzo niewielkim, prowadzącym się do wpisania w ramę opowieści nadrzędnych, ale w ten sposób, że narratorzy upodrzednieni osadzeni są w opowieściach nadrzędnych wyłącznie jako w sytuacjach narracyjnych, a wypowiedzi ich, jakkolwiek dotyczą zwykle ich własnych losów, nie są związane ani z historią ramową, ani z historiami równoległymi.

Mnogości narratorów odpowiada tu mnogość przedstawionych „światów”. W układzie takim dominują nad relacjami przedmiotowymi i referencyjnymi — relacje między wypowiedziami lub, mówiąc inaczej, relacje narracyjne. Wyraża się to m.in. w tym, że jedyna nadrzędna akcja tego typu powieści nie wynika ze wspólnoty tematycznej opowieści cząstkowych, lecz z napięcia istniejącego pomiędzy samą, przedstawioną w opowiadaniu ramowym, sytuacją narracyjną jako pewną czynnością a opowiadaniem przytoczonym, występującym również jako czynność. W cyklu *Tysiąc nocy i jedna* akcja główna polega na tym, że zawartej

w wypowiedzi Sułtana czynności, jaką jest groźenie Szeherezadzie, odpowiada jej czynność: snucie opowieści, niezależnie od samej jej wartości<sup>7</sup>.

Relacje tego typu występują w *Rękopisie* w małym tylko stopniu. Tok zdarzeń nie polega bowiem w tym dziele na interakcji pomiędzy opowiadaniem traktowanym jako swoiste czynności a zachowaniami odbiorców lub słuchaczy. W *Rękopisie* nie istnieje właściwie pojęcie odbiorcy opowiadania, który byłby sprzężony w jakiś sposób z jego nadawcą. Większość historii jest tu opowiadana w sposób podobny, bez względu na słuchaczy obecnych czy danych potencjalnie w całej opowieści. Fabularność *Rękopisu* nie rozgrywa się w planie zetknięć narracji i odbioru, jest zjawiskiem prostszym i bliższym „zwyyczajnej” zdarzeniowości prezentowanej w utworach epickich. Dla uzasadnienia takiej sugestii potrzebny jest jednak nieco dygresyjny wywód historyczny i teoretyczny.

Rozpatrując kompozycję *Rękopisu*, a zwłaszcza historii Avadora, warto zwrócić uwagę na tę właściwość powieści szkatułkowej, którą nazwać by można funkcjonalnością lub ekonomią opowiadania ocenianą ze względu na prezentację pewnego „świata”, ewentualnie z uwagi na mimetyczne zadania powieści. Jeśli założyć istnienie takich zadań, to narracja szkatułkowa jest na ogół skrajnie nieekonomiczna. O ile bowiem historie cząstkowe powieści szkatułkowej mają konstytuować wspólnie pewien „świat”, to dokonują one niejako jego atomizacji: zamiast „świata” zintegrowanego czy zsyntetyzowanego występuje tu suma różnych jego aspektów, co prowadzi do nieuniknionych powtórzeń w różnych opowiadaniach pewnych wspólnych elementów tego „świata”. Tak np. przestrzeń zsumowana (addytywna) jest przestrzenią ukazaną mniej ekonomicznie niż przestrzeń zintegrowana<sup>8</sup>. Jest ponadto przestrzenią nieciągłą. To, co dotyczy przestrzeni, odnosi się szczególnie wyraziście do postaci i ich historii. Powieść szkatułkowa dokonuje jakby rozmnożenia postaci pewnego „świata”. W świecie bowiem powieściowym istnieje potencjalnie pewna liczba ról czy funkcji osobowych oraz pewna liczba związanych z osobami historii. Owe funkcje czy historie przypisać można względnie ograniczonej liczbie podmiotów, można jednak

<sup>7</sup> Zob. J. Rudnicka, *Opowiadania w XVIII-wiecznym cyklu „Tysiąc nocy i jedna” w zestawieniu z opowiadaniem w „Poncjanie” i „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Przegląd Humanistyczny” 1967, z. 6, s. 120—121. Analizę tak rozumianych opowiadań szkatułkowych lub ramowych oprzeć by można na teorii aktów mowy oraz na pojęciu „znaczenia pragmatycznego”. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Wrocław 1985, s. 34—48.

<sup>8</sup> O strukturze przestrzeni w powieści zob. G. Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*. Stuttgart 1978, s. 586—628. Pojęcie odbioru w zastosowaniu do opowiadań ramowych omawiane jest w pracy: R. u. H. Zeller, *Erzähltes Erzählen*. W: *Erzählforschung*. Hrsg. W. Haubrichts. T. 2. Göttingen 1977, s. 102—113.

rozdzielić je pomiędzy liczbę tych podmiotów praktycznie nieograniczoną. I tak właśnie dziać się może w powieści szkatułkowej. Rezultatem owego braku ekonomii i integracji jest w niej możliwość zupełnie autonomicznego rozwoju poszczególnych elementów. Kosztem dezintegracji osiąga się tu możliwość konkretnej prezentacji niezliczonej mnogości bohaterów, niezliczonych historii i właściwych im przestrzeni. Te nawarstwiające się historie i przestrzenie otwierają w efekcie perspektywę bez granic.

Odmienne przedstawia się struktura „przeciętnej” powieści tego typu, jaki ustalił się w literaturze europejskiej około połowy XIX w. i mimo wszelkich innowacji dominuje do dzisiaj, a więc w pewnym sensie — powieści klasycznej. W powieści takiej pojawia się wprawdzie wiele wypowiedzi przytoczonych (nawet wielopiętrowych), ale są to na ogół wypowiedzi postaci tkwiących w kontekście nie tylko wypowiedzenia, lecz przede wszystkim w sytuacji swego działania czy biografii. Treść zaś tego, co osoby te mają do powiedzenia, stanowi na ogół część całej konsytuacji ich działania zrelacjonowanej przez jednolity i zwykle niestematyzowany podmiot całości dzieła integrujący jego „świat”.

W ten sposób w wypadku powieści klasycznej mówić można o istnieniu jednorodnego świata przedstawionego, w pewien sposób ciągłego treściowo, jakkolwiek niejednopoziomowego co do stopnia budujących go wypowiedzi. Jest to „świat”, w którym relacje wypowiedzeniowe, a zwłaszcza relacje wypowiedzi jako „czynu”, nie są tak istotne jak relacje referencyjne czy przedmiotowe. Ciągłościowy charakter takiej powieści doprowadza ponadto do scalenia tych elementów, które w powieści wielopoziomowej i eksponującej relacje wypowiedzeniowe mogłyby stanowić całości izolowane. Dochodzi tu więc do integracji przestrzeni powieściowej, co przejawia się przede wszystkim w dwu jej właściwościach. W tym, po pierwsze, że z każdego jej punktu można niejako „dojść” do innego bez dokonywania „skoku” do innej opowieści. Po wtóre zaś w tym, że przestrzeń powieści klasycznej (w odróżnieniu także od XVIII-wiecznej powieści-podróży) posiada swe centrum i swe peryferie. Jakkolwiek owo centrum ulega w wielu powieściach przesunięciom w zależności od wędrówek bohaterów, to istotna w takiej powieści jest na ogół różnica między „gęstością”, czyli dokładniejszą określonością przestrzeni w jej centrum — a „rozrzedzeniem”, czyli niewielką określonością peryferii. Tak zbudowana, ciągła i scentralizowana przestrzeń powieści klasycznej jest zarazem funkcjonalna i ekonomiczna: jej istnienie jako fundamentu zdarzeń pozwala omijać wielokrotne budowanie usytuowań przestrzennych różnych części opowieści.

Zasada ekonomii dotyczy też postaci powieściowych, ich funkcji i historii z nimi związanych. Powieść klasyczna dokonuje niejako redukcji postaci i historii zawartych w pewnym potencjalnym uniwersum: to, co wśród istniejących potencjalnie ról i historii jest powtarzalne, i to,



co nadaje się do zespolenia, zostaje często zintegrowane. Z kilku funkcjonalnie zbliżonych postaci powstaje jedna, kilka analogicznych lub stanowiących ciągły szereg historii zamienia się w jedną.

Mówimy tu nie tyle o realnych praktykach twórczych, ile o relacjach strukturalnych. Istnieją także jednak konkretne przykłady powieściopisarskich operacji redukcyjnych. Balzak wydając jako książkę swą *Kobietę trzydziestoletnią*, dokonał redukcji czy syntezy kilku zaplanowanych opowieści konstruując postać bohaterki tytułowej jako wynik integracji kilku postaci i scalając wątki opowieści<sup>9</sup>. Postaci więc jest w powieści klasycznej stosunkowo niewiele. Niektóre jednak z nich stanowią jakby punkty wyjścia od centrum powieści do — w mniejszym lub większym stopniu zrealizowanego — rozwinięcia jakiejś historii czy odsłonięcia jakiejś przestrzennej perspektywy. Ta fabularna lub przestrzenna perspektywa sięgać może daleko i gubić się niejako w nieskończoności. O ile jednak powieść szkatułkowa realizuje te indywidualne historie i właściwe im przestrzenie w sposób konkretny, rozbudowany i pomijający wszelką ekonomię opowiadania, to powieść klasyczna ukrywa za niektórymi postaciami jedynie możliwość poszerzenia swego świata o nowe historie i nowe przestrzenie.

Jak przedstawia się struktura opowieści Avadora na tle takiego przeciwstawienia powieści o budowie typowo szkatułkowej i powieści klasycznej? Wskazaliśmy już na elementy powieściowej integracji występujące w *Rękopisie*. Powiązania fabularne zachodzące pomiędzy historiami z różnych poziomów sprawiają, że nie mamy tu do czynienia z luźnymi opowiadaniem, lecz że w wielu wypadkach tam, gdzie prawdziwa szkatułkowość postulowałaby mnożenie niezależnych historii, w opowieści Avadora historie umieszczone na różnych poziomach okazują się historią jedną, zgodnie z zasadą unikania fabularyzowania stale „od początku”, jeśli możliwa jest integracja różnych fabuł. Integrację tę eksponują postacie-łączniki, których wprowadzenie ogranicza zarazem liczebność powieściowego personelu. Przede wszystkim zaś powierzenie tym samym podmiotom funkcji postaci działających i funkcji narratorów stwarza skomplikowane pomosty między opowieściami z różnych poziomów. Narratorów jest w historii Avadora wprawdzie wielu, ale ich opowieści bywają fabularnie zespolone, a narratorzy w swym sposobie opowiadania bywają trudni do rozróżnienia. Mimo że zaczynają na ogół swe historie od przedstawienia swego pochodzenia i dzieciństwa, postępują więc na sposób biograficzny, są oni rozróżnialni głównie jako bohaterowie opowieści, natomiast jako podmioty mówiące ztracają swą indywidualność i stapiają się w dużej mierze w jednolity podmiot całej powieści.

<sup>9</sup> Zob. H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964, s. 208. — K. Maurer, *Erlebnis und Dichtung in Balzacs „Frau von dreissig Jahren“*. „Romanistisches Jahrbuch” 1959, s. 160.

Oczywiście jednak redukcja postaci i ujednoczenie fabuły osiągają w opowieści Avadora poziom daleki od właściwego powieści klasycznej. W sposób natomiast zupełnie odmienny, niż jest to możliwe w takiej powieści, narratorzy Avadora przestają być właściwie postaciami (lub wcale nimi nie są) i stają się, jak to określił Tzvetan Todorov, „ludźmi-opowieściami”<sup>10</sup>, odsłaniającymi różne historie i przestrzenie i realizującymi w ten sposób potencjalność wszelkiej postaci powieściowej.

Snując swe osobiste historie, narratorzy Avadora (a także inni narratorzy *Rękopisu*) stają się przy tym jakby „oknami na świat” kultury krajów śródziemnomorskich przełomu w. XVII i XVIII, pozwalającymi dzięki swym relacjom ujrzeć szeroki zakres geograficznych i społecznych przestrzeni. W historiach wpisanych w opowieści Avadora przesuwa się niemal cała Hiszpania tych czasów: przede wszystkim Madryt, ale i Segowia, Grenada, Kadyks i Asturia. Akcja opowieści sięga również do innych rejonów śródziemnomorskich: do Rzymu, Neapolu, Malty, Ceuty, a także do uzależnionego od Hiszpanii Meksyku. Rozsnuwa się w tych relacjach, jak również w innych partiach *Rękopisu*, szeroki krajobraz społeczny, na który składają się przede wszystkim obyczaje osobliwej w swej kulturze arystokracji hiszpańskiej, ale i pomniejszej szlachty, duchownych, wojskowych, kokieteryjnych kobiet wątpliwych obyczajów, intrygantów, uczonych, dziwaków, takich wreszcie awanturników, jak młody Avadoro.

Opowieść jego nie jest już, jak staraliśmy się wykazać, „prawdziwą”, rozbitą na części powieścią szkatułkową, nie jest jednak jeszcze zintegrowaną powieścią typu XIX-wiecznego. Stanowi twór hybrydyczny, który tradycjom szkatułkowości zawdzięcza ideę, jaką w małym tylko stopniu realizowała powieść klasyczna. Ideę ujawniania tkwiących potencjalnie w każdej postaci historii i związanych z nimi przestrzeni geograficznych i społecznych. Była to idea świata otwartego na wszystkie strony poprzez perspektywy odsłaniające *ad infinitum* horyzonty coraz dalsze — na zasadzie „*mise en abyme*”<sup>11</sup>.

Oto przykład owej metody zaczerpnięty z dalszego — nie omawianego tu — fragmentu opowieści Avadora (dz. 29—36, 47—54) i przedstawiony według relacji nie narracyjnych, lecz fabularno-personalnych. Młody Avadoro, jak to relacjonuje w swych wspomnieniach, znajduje się w Madrycie na usługach kawalera Toledo i syna bankiera z Kadyksu — Lopeza Soareza. Poprzez Soareza prowadzi droga opowieści do jego ojca zamieszkałego w Kadyksie i do jego ukochanej Inez Moro. Relacje tej ostatniej sięgają do Neapolu, gdzie — jakby na peryferiach

<sup>10</sup> Todorov, *op. cit.*

<sup>11</sup> Sprawie „*mise en abyme*” poświęcił Dällenbach cytowaną wyżej pracę. Terminu tego użył w związku z dziełem Potockiego już J. Decottignies w pracy *À propos du „Manuscrit trouvé à Saragosse”, „Décameron” et texte „polyphonique”*. „Les Cahiers de Varsovie” nr 3 (1974), s. 197.

opowieści — przebywa jej narzeczony, ksiązę Santa Mauro. Kawaler Toledo zaś związany jest z intrygantem don Busquerosem i z kokieteryjną Frasquetą. W związku z nią mówi się o nadskakującym jej księciu d'Arcos i o jej mężu Cornandezie, o znajomym jego Pielgrzymie Harvasie, o znajomym wreszcie Harvasa — kawalerze Toralvie. U kresu tego perspektywicznego szeregu znajduje się zamordowany przez Toralwę komandor de Foulquièrre i jego położony we Francji zamek.

Twierdzenie, jakoby „ludzie-opowieści” i przestrzenie otwierające się wraz z ich historiami byli specjalnością tekstu typu *Rękopisu*, należałoby może ograniczyć przywołaniem powieści z Balzakovskiej *Komedii ludzkiej* oraz Faulknerowskiego cyklu utworów poświęconych wyimaginowanemu okręgowi Yoknapatawpha. W autonomicznych w zasadzie powieściach należących do takich cyklów wiele nazwisk otwiera jakby własne przestrzenie i kieruje uwagę ku utworom innym i zawartym w nich historiom. Niemniej nie chodzi tu o zjawisko zrealizowanej w jednym utworze, jak w *Rękopisie*, wielohoryzontowej perspektywy.

Drugim biegunem historii Avadora jako tworu hybrydycznego jest idea personalnej i fabularnej integracji. Prócz wskazanych już dowodów tego zjawiska zwrócić warto uwagę na fakt, że historia ta, szeroko rozwijana i stopniowo wzbogacana coraz nowymi „ludźmi-opowieściami”, w pewnej fazie (dz. 58—60) niejako zmierza ku końcowi: Avadoro osiąga stabilizację życiową, kawaler Toledo i księżna Avila umierają, Busqueros popada w chorobę. W tych partiach, dzięki eliminowaniu postaci i finalizowaniu wątków opowieści, na miejsce otwierania perspektyw pojawia się tendencja do ich zamykania, tak typowa dla zakończeń powieści XIX-wiecznej. Opowieści Avadora i *Rękopis* w ogóle odmienne są, rzecz jasna, strukturalnie od *Toma Jonesa*, łączy te teksty wszakże z arcydziełem Fieldinga skłonność do — nieraz bardzo sztucznego — scalania i utożsamiania w końcowych partiach utworu tych elementów, które poprzednio ukazywały się jako nieskończenie różnorodne. Jest to prawdopodobnie jedna z przyczyn, dla których można znaleźć dla *Rękopisu* miejsce w genealogii powieści XIX-wiecznej.

## 3

Obserwacje sytuujące *Rękopis*, zwłaszcza zaś historię Avadora, pomiędzy powieścią szkatułkową a powieścią o kształcie klasycznym wydobytą zagadnienie opozycji między otwartością a zamkniętością „świata” powieści. Otwartość utworu Potockiego to nieskończoność odsłaniającego się „świata” i bogactwo jego elementów często niefunkcjonalnych i zaskakujących. Zamkniętość szkatułkowego zbioru historii mogłaby na tym przede wszystkim polegać, że opowieści przytoczone stanowiłyby dowody słuszności lub *exempla*, które by uzasadniały uogólniające tezy zawarte w historiach wobec nich nadrzędnych i opa-

sujących je<sup>12</sup>. W ten sposób można by sobie wyobrazić zespoły opowieści jako logicznie powiązane relacjami argumentacji czy analogii. Sytuacje takie zdarzają się w opowieściach Avadora. W opowiadaniu don Busquerosa o występny Cornandezie (dz. 48—53) pojawia się np. problem odbycia pokuty, którą stanowi pobożna pielgrzymka grzesznika. Wpisane w relację Busquerosa opowiadanie Pielgrzyma przynosi przykład wskazujący na pozytywne skutki takiej pokutniczej czynności i zarazem motywację pielgrzymki Cornandeza, którą relacjonuje Busqueros w dalszym ciągu swej ramowej opowieści.

Przykład powyższy nie jest jednak typowy dla *Rękopisu* ani dla opowieści Avadora. Zamkniętość tego cyklu opowieści nie polega bowiem na ich logicznym powiązaniu, lecz na powtarzalności elementów, z których są złożone. Roger Caillois wyraził przekonanie, że struktura *Rękopisu* polega „na powtarzaniu się jednej i tej samej przygody”<sup>13</sup>. Twierdzenie to, zawierające sporą dozę słuszności, stanowi jednak uproszczenie faktycznego stanu rzeczy. Zasada bowiem konstruowania opowieści *Rękopisu* nie tkwi w ich prostym podobieństwie, lecz w kombinowaniu ich z niewielkiej liczby podstawowych składników. Odpowiada to zresztą wykładowi geometry Velasqueza na temat twórczej wartości budowania kombinacji zawsze tych samych elementów (dz. 39). Porównanie większości opowiadań z historii Avadora pozwala wymienić te elementy analogicznie do „funkcji” w ujęciu Proppa. Pierwszym z nich jest sytuacja romansowa, w której miłość ulega zakwestionowaniu czy zagrożeniu — bądź dlatego, że jest „zdrożna”, bądź dlatego, że jest formą kuszenia lub poddania próbie, bądź ze względu na konflikt, jaki powoduje<sup>14</sup>.

Miłość Lonzeta i Elwiry-córki (dz. 16—18) jest uczuciem bliskich krewnych; ponadto Lonzeto wkłada się w sposób podstępny w łaski wybranej, która ma forytowanego przez rodzinę i wysoko postawionego narzeczonego. Młody Soarez, syn bankiera, zakochuje się w Inez, córce również bankierskiej rodziny Moro, śmiertelnie skłóconej (na tle spraw honoru) z jego ojcem. Ponieważ zaś Inez przyobiecana była magnatowi neapolitańskiemu, nowy jej konkurent ustawia się w pozycji Szekspirowskiego Romea (dz. 33—36). Miłość kawalera maltańskiego Toralvy

<sup>12</sup> Zob. Rudnicka, *op. cit.*, s. 118. — Todorov, *op. cit.*, s. 280.

<sup>13</sup> R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki. Hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. W: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa 1967, s. 91 (tłum. L. Kukulski).

<sup>14</sup> Zob. F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 60. Sprawy erotyki w *Rękopisie* próbuje komentować z zastosowaniem pojęć psychoanalizy J. Bellemin-Noël w pracy: *L'Érotisme dans la fantastique de Jan Potocki*. „Revue des Sciences Humaines” 1968, juillet-septembre.

prowadzi do pojedynku z rywalem, komandorem de Foulqière, zakończonego śmiercią tego ostatniego (dz. 53).

Wszystkie te sytuacje miłosne, dotyczące świata empirycznego, wpisują się w schemat zarysowany już w opowieściach fantastycznych pojawiających się we wstępnych fragmentach *Rękopisu*. Opowieści te ukazują uroki miłości jako powiązane zawsze ze złem upostaciowanym bądź w kobiecie-Lucyferze (historia Tybalda — dz. 10), bądź w „empuzie” (historia Menipa — dz. 11), bądź w innych makabrycznych rekwizytach powieści grozy (historia Giulia Romati — dz. 12—13)<sup>15</sup>. Tak więc sprzężenie radości i rozkoszy miłosnych z zagrożeniem i złem, zasygnalizowane w sferze fantastyki, staje się podstawowym elementem strukturalnym opowieści ze świata realnego.

Zło i zagrożenie nie zawsze są splecione w jedną całość z urokami miłości, często występują jako elementy odrębne, jako „kary” stanowiące osobną fazę opowieści i zarazem ich drugi podstawowy element strukturalny. Miłość Avadora do księżnej Avila, traktowana jako występna, gdyż stanowiąca uczucie jakby do dwu kobiet skupionych w jednej, zostaje — jak wiele innych — ukarana: rozstaniem z ukochaną i spłodzeniem córki-poganki (dz. 55—61).

Trzecim, najbardziej charakterystycznym elementem opowieści jest w historii Avadora i w całym *Rękopisie* wprowadzenie par postaci stanowiących swoje odpowiedniki. Motyw ten przyjmuje często formę podwojenia: Alfons i Błażej Hervas są kochankami dwu sióstr, narzeczonymi Rebeki są bracia Dioskurowie<sup>16</sup>. Rola motywu podwojenia jest wszakże istotniejsza, gdy przejawia się jako zamiana czy omyłka co do osoby lub co do jej funkcji. Omyłka co do osoby, wynikająca z podstawienia jednej postaci w miejsce innej, odgrywa w *Rękopisie* często rolę elementu komicznego. Komiczny jest Avadoro pełniący w przebraniu funkcję młodej Elwiry, adorowanej przez wicekróla Meksyku (dz. 17—18). Tam jednak, gdzie Avadoro spoczywa w trumnie zamiast otrutego księcia Medina Sidonia (dz. 26—27), komizm nabiera barwy fantastyczno-makabrycznej. Podobnie należy zakwalifikować przygodę młodego Soareza, który wspinając się do okna ukochanej spada i w tym momencie wzięty zostaje przez kawalera Toledo za przebywającego w czyścicu, zabitego w pojedynku przyjaciela (dz. 31—36).

Charakterystyczne jest w wypadkach takich zamian czy pomyłek skojarzenie efektu makabrycznej groteski z różnorodnymi formami przekraczania sfery zjawisk empirycznych. Omyłki co do funkcji pełnionych przez postacie opowieści nasuwają refleksje nieco innego typu. Wymienimy tu kilka z nich. Hrabia de Peña Velez jest niesłusznie trak-

<sup>15</sup> O tej problematyce w odniesieniu do *Rękopisu* zob. Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, s. 135—141.

<sup>16</sup> Zob. Caillois, *op. cit.*, s. 91—93. — Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, s. 139. — Decottignies, *op. cit.*, s. 198—199.

towny przez hrabiego de Torres jako kochanek jego żony, co staje się powodem rozpadu małżeństwa (dz. 16). Podobnie książę Medina Sidonia bezpodstawnie uważa się za oszukanego przez żonę i jej „mlecznego brata” Hermosita (dz. 29). Najefektowniej motyw podstawienia (a raczej jego odwrócenie) jest rozwinięty w historii Avadora i kochanej przez niego księżnej Avila, Avadoro bowiem prowadzi romans z rzekomą — podsuniętą przez księżną — jej siostrą, naprawdę zaś z nią samą (dz. 55—56).

Ogólnie biorąc, w sytuacjach tego typu wystąpienie funkcjonalnego podstawienia uwarunkowane jest poglądami bohaterów opowieści, którzy, ceniąc sobie nade wszystko „honor” — w rozumieniu epoki — i kierując się tzw. punktem honoru, stwarzają swoistą wizję świata. Tak więc, owładnięci troską o swój honor, mężowie ulegają złudzeniom co do funkcji innych mężczyzn w życiu swoich żon, a kierująca się honorem swego rodu księżniczka inscenizuje całą sytuację mającą służyć jego ochronie.

Niebezpieczne miłości, kary stanowiące ich następstwa oraz omyłki i podstawienia tworzące ogniwa pośrednie między sytuacją „winy” a sytuacją „kary” — oto trzy podstawowe elementy w większości opowiadań *Rękopisu*. Zasada „kombinatoryki” pozwala ją ustawiać dowolnie, niekoniecznie w porządku chronologicznym i przyczynowym, jakkolwiek ten sam geometra Velasquez, który ową zasadę sformułował, w następujący sposób podważa stosowanie przez Avadora inwersji czasowej:

Oto jest na przykład książę Sidonia, którego charakter mam zgłębiać, gdy tymczasem widziałem go już na marach. Czyliż nie lepiej było zacząć od wojny portugalskiej?<sup>17</sup>

Nasuwa się podstawowe pytanie: jakie są możliwości generalizującej interpretacji opowieści tak różnorodnych, a przecież zbudowanych z bardzo nielicznych składników podstawowych. Istnieją tu, jak się zdaje, różne poziomy interpretowania.

Najbardziej podstawowa, a zarazem najprymitywniejsza wykładnia tych tekstów redukowałaby ich sens do satyrycznej krytyki dwu przede wszystkim składników tzw. kultury feudalnej<sup>18</sup>: nadmiernej roli honoru w życiu warstw wyższych oraz przeświadczenia o istnieniu pełnych makabrycznej grozy kontaktów między światem naturalnym a „ponadnaturalnym”. Nie chodzi tu zresztą o dyskursywną, zintelektualizowaną polemikę na temat obyczajów czy wierzeń. Samo już bowiem wielokrotne i w swej uporczywości wiodące *ad absurdum* powtarzanie sytuacji, w których najłżejsze urażenie honoru rodzi nieobliczalne następstwa, oraz sytuacji kontaktów z przerażającym zaświatem, wskazuje na

<sup>17</sup> Potocki, *op. cit.*, s. 335.

<sup>18</sup> Z. Libera, „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII w. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 40.

wykorzystywanie tych tematów jako materiałów do parodii i groteski<sup>19</sup>. Dotyczy to wszelkich sytuacji, gdzie dochodzą do głosu oba te zjawiska, tj. rygory i rytuały związane z honorem oraz rozrost rekwizytów makabrycznej fantastyki<sup>20</sup>.

Tę satyryczną interpretację nietrudno jednak pogłębić. Na miejsce historycznie zlokalizowanych pojęć honoru czy wiary w kontakty ze światem pozanaturalnym podstawić można pojęcia czy przeświadczenia ogólniejsze, noszące charakter metafizyczny. Pierwsze z nich głosiłoby nieuchronne (a nie tylko historycznie umotywowane) powiązanie miłości i rozkoszy ze złem, rozumianym empirycznie bądź transcendentnie, drugie — wydobywałoby absurdalność egzystencji ludzkiej rządzonej przez omyłki i złudzenia. Świat, w którym za radość płaci się potępieniem i w którym skazani jesteśmy na nieustanne błędzenie — oto byłaby wizja istnienia ludzkiego wpisana w *Rękopis Potockiego*.

Możliwość zaprojektowania takiej uogólniającej interpretacji wynika wszakże nie tylko z wymienionych i ograniczonych ilościowo elementów konstytuujących opowieści *Avadora*. Druga przesłanka takiego uogólniania, związana ściśle z pierwszą, tkwi w nie uwzględnianym w dotychczasowych uwagach fakcie, że opowieści przytaczane mają w *Rękopisie* nie tylko status „cytatów”, ale także pełnią często funkcje metawypowiedzi wobec opowieści obramowujących<sup>21</sup>. Składając się bowiem z tych samych elementów co historie ramowe, występować mogą w roli wariantowego ujęcia ich treści i — co z tego wynika — w roli komentarza do nich. Tak np. historia małżeńskiego konfliktu margrabiego de Val Florida (dz. 28) jest inną wersją i zarazem żartobliwym komentarzem do analogicznych konfliktów księżnej Medina Sidonia (dz. 27, 29), której opowieść stanowi obramowanie relacji margrabiego. Podobnie historia Cornandeza, który spowodował fikcyjne zamordowanie rzekomego kochanka swej żony, Frasquety (relacjonowane przez nią na poziomie VI — dz. 35), jest ironiczną reinterpretacją opowieści księżnej Medina Sidonia (poziom IV) odnoszącą się do wynikłego również z małżeńskiego konfliktu — otrucia jej męża (dz. 29). Jednolitość sensów metafizycznych, jakich można by dopatrywać się w *Rękopisie*, płynęłaby zatem nie tylko z jego struktury jako sumy podobnych do siebie fabuł, niezależnie od poziomu, na jakim są umieszczone, ale również z wyakcentowanych analogii między różnymi poziomami narracji<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Efekt parodii osiągany w *Rękopisie* przez spiętrzenie chwytu omawia Rosset (*op. cit.*, s. 64—66).

<sup>20</sup> Zob. Caillois, *op. cit.*, s. 91—92.

<sup>21</sup> Zob. Dällenbach, *op. cit.*, s. 71.

<sup>22</sup> T. Kostkiewiczowa w książce *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko* (Warszawa 1976, s. 405—406) akcentowała niejednoznaczność sensów *Rękopisu* i wiązała ją z wielopoziomową techniką narracji, z brakiem nadrzędnej instancji wypowiedawczej oraz z powtarzalnością pewnych elementów utworu. Wywody powyższe zdają się ograniczać ważność tej tezy.

Takie ujęcie *Rękopisu* jako jednorodnej wizji świata podanej w serii opowiadań o podobnej strukturze, związanych przy tym relacjami „meta” i wzajemnie się reinterpretujących, budzi jednak pewne wątpliwości wymagające refleksji. Dlatego obok reprezentowanych dwu wykładni *Rękopisu* — satyrycznej i metafizycznej — nasuwa się interpretacja jeszcze inna, kwestionująca zwłaszcza tę ostatnią. Zważmy bowiem na zasadniczą sprzeczność, jaka tkwi w opowieściach *Rękopisu*. Z jednej strony, jak staraliśmy się pokazać, specyficzna budowa dzieła, oscylująca między szkatułkowością a powieściowością, służy perspektywicznej wizji świata, sugerując jego niekończącą się głębię. Z drugiej strony, powracanie nielicznych atomów, z jakich składać się mają wszelkie fabuły czy też wszelkie działania, każe mówić o monotonii wszelkiego istnienia i łatwej uchwytności zasad jego struktury. Biorąc pod uwagę taką sprzeczność sądzić można, że reguła związku rozkoszy i kary i reguła nieustanności omyłek są dokumentowane zbyt natrętnie i jednoznacznie, żeby traktować je jako klucze wyjaśniające ludzką egzystencję. Są to, w zestawieniu z „głębinową” wizją świata, narzędzia jego interpretacji proponowane raczej żartem i z odcieniem ironii. Rozumienie zaś rzeczywistości dostarczane przez narzędzia tak proste prezentować się zdaje jako parodia zbyt łatwej „filozoficznej” generalizacji jej nieskończonego bogactwa.

## 4

To, co powiedziane tutaj zostało o strukturze i znaczeniu *Rękopisu*, odnosi się przede wszystkim do opowieści Avadora. Niepodobna jednak zapominać, że narratorowi, jakim jest Avadoro, towarzyszą inni narratorzy, równolegli, oraz że całość jego relacji objęta jest podstawową, traktowaną jako „aktualną”, akcją przygód Alfonsa van Worden. Wśród tych narratorów równoległych wyróżnić należy przede wszystkim Żyda Wiecznego Tulacza oraz uczonych — Velasqueza i Hervasa. Ich opowieści zawierają istotne elementy satyryczne i światopoglądowe, prezentowane głównie w sposób dyskursywny. Treści tych nie ma potrzeby tu referować ani interpretować choćby dlatego, że w znacznym stopniu już to uczyniono<sup>23</sup>. Interpretacje takie wszakże — właśnie dlatego, że chodzi tu o treści wypowiedziane dyskursywnie — prowadzą do wyników o wiele bardziej jednoznacznych niż wykładnia skomplikowanego systemu opowieści. W związku z tym niesłuszne byłoby odnoszenie tego jednoznacznego sensu do całości *Rękopisu*, z pominięciem całej złożoności znaczeniowej fragmentów poprzednio rozważanych.

<sup>23</sup> Zob. T. Sinko, *Historia religii i filozofii w romansie Jana Potockiego*. Kraków 1920. — Kukulski, ed. cit., s. 759—763. — Caillois, op. cit., s. 93—96. — M. Żurowski, *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionej w Saragossie”*. „Przełom Humanistyczny” 1972, z. 6.



Drugie uzależnienie historii Avadora to jej wpisanie w przygody Alfonsa van Worden. Rozpatrzmy nieco bliżej funkcje tej centralnej, obramowującej opowieści. Przygody Alfonsa są historią nieustannego ulegania omyłkom co do pojawiających się na jego drodze osób i zdarzeń. Są prócz tego serią „prób”, w których istotną rolę odgrywa problematyka erotyczna i zagrożenie honoru. Można zatem rozumieć ogół opowieści wpisanych w przygody Alfonsa — a złożonych, jak widzieliśmy, z podobnych jak one składników — nie tylko jako wypowiedzi przytoczone, ale również jako metawypowiedzi na temat podstawowej historii ramowej<sup>24</sup>. W tym ujęciu są więc przygody Alfonsa ramą dla opowieści stanowiących wobec nich reinterpretujące metawypowiedzi.

Istotniejsze jest wszakże, że przygody te pełnić się zdają podstawową funkcję w budowie sensów całego *Rękopisu*. Szczególnie ważną sprawą jest dwoisty, w znaczeniu ontologicznym, charakter przestrzeni, w jakiej osadzone są przygody Alfonsa. Opowieści Avadora stanowią jedynie jakby „okno”, przez które z ramy przestrzeni przygodowych opowiadań oglądany jest świat realny — nieskończony w swych perspektywach. Przestrzeń przygód Alfonsa jest natomiast zasadniczo odmienna od tej, którą ukazują przytoczone w jej ramach opowieści. Przygody te rozgrywają się bowiem w wąskim obszarze gór Sierra Morena, którego istotną cechą jest zamkniętość, nieprzekraczalność i wewnętrzna tożsamość<sup>25</sup>. Zamkniętość tej przestrzeni wszakże jest jakby rekompensowana przez drugi jej aspekt — swoistą głębię. W ciągu bowiem całej niemal powieści teren przygód Alfonsa prezentuje się jako tło niepojętego toku zdarzeń fantastycznych, przy czym „fantastyczność” oznacza tu racjonalną niewytłumaczalność. Dopiero ostatnie „dni” pozwalają zinterpretować wszystkie zagadki jako elementy spójnej całości przez odsłonięcie właściwych ról poszczególnych postaci, takich jak Pustelnik, Paszeko, Rebeka, „kuzynki” Alfonsa, itd. Wyjaśnianie owej całości polega, jak wiadomo, na potraktowaniu jej jako układu pozornie tylko przenikniętego zjawiskami fantastycznymi, a w istocie sterowanego przez realnego, acz zakonspirowanego reżysera, jakim jest Szejk Gomelezów. Zachodzi więc pytanie, czy mamy tu do czynienia z jeszcze jedną powieścią grozy, która pojmuje wszelkie obcowanie z fantastyką jako zaburzenie empirycznego rozumienia świata i proponuje w zakończeniu racjonalne wyjaśnienie fantastyki<sup>26</sup>.

Sprawa nie przedstawia się, jak można sądzić, tak prosto. Stosunek *Rękopisu* do rekwizytów makabrycznej fantastyki jest, jak stwierdzi-

<sup>24</sup> Zob. Todorov, *Ludzie-opowieści*, s. 276. — Dällenbach, *op. cit.*, s. 71.

<sup>25</sup> O przestrzeniach „niesamowitych” pisze Hoffmann (*op. cit.*, s. 161—170).

<sup>26</sup> Definicję „horror story” podaje S. Lem (*Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków 1970, s. 65) pisząc w związku z tym gatunkiem o zetknięciu się świata unormowanego i anormalnego. Zob. też Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, s. 46—51.

liśmy już wyżej, parodystyczny. Przypomnijmy jednak, że pesymistyczna filozofia, zawarta rzekomo w cyklu opowieści Avadora, odsłoniła się nam — przez rozważenie sprzeczności zachodzącej pomiędzy wszelkim uogólniającym filozofowaniem a nieskończoną mnogością świata — jako parodia filozofii. Czy wobec tego racjonalizacja fantastyki (czyli tego, co z założenia irracjonalne), właściwa powieści grozy, traktowana ma tu być jako krytyczny zabieg typowy dla myślenia oświeceniowego? Wygląda raczej na to, że jest to zabawa w wyjaśnianie, a więc parodia „krytycznego” gatunku, jakim była powieść grozy. Ale nie tylko parodia gatunku, który zajmował się racjonalnym tłumaczeniem niepojętego, lecz także kwestionowanie samej zasady wyjaśniania tego, co tajemnicze, przez ukryty (i tajemniczy) system sterujący. Nakładają się zatem w *Rękopisie* jakby trzy warstwy parodii: groteskowe traktowanie rekwizytów fantastyki, parodia romansu „antfantastycznego”, parodia wreszcie wyjaśniania tajemnic świata w sposób paradoksalny — przez to, co samo w sobie tajemnicze<sup>27</sup>. Analogia do libertyńskich tez wypowiedzianych *explicite* np. w historii Żyda Wiecznego Tułacza wydaje się tu oczywista.

Co do filozoficznego interpretowania świata jest tedy *Rękopis* dokumentem sceptycyzmu, obejmującego nie tylko fantastyczność i tajemnice, ale i metody ich racjonalnego „oswajania”. Jeśli raz jeszcze spróbujemy wrócić do spraw kompozycji dzieła, uznamy, być może, że strukturalnym odpowiednikiem owego sceptycyzmu jest dezorientacja, w jaką wprowadzany jest niejednokrotnie odbiorca tekstu *Rękopisu*<sup>28</sup>. Zacytujmy tu metatekstowy komentarz geometry Velasqueza:

Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika [tj. Avadora], nie mogę przecież schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie nie wiem, kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znowu je opowiada. To istny labirynt. Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych<sup>29</sup>.

Wynikałoby stąd przeświadczenie, że — mówiąc nieco innym językiem aniżeli wpisany w tekst Velasquez — romans wielowątkowy, a zatem zbliżony do licznych powieści późniejszych, uznać należy za dostarczający odbiorcy lepszej orientacji niż „labiryntowa” powieść szkatułkowa. Z cytowanej zaś uprzednio wypowiedzi geometry wnioskować by można, że ów wewnątrztekstowy komentator preferuje powieść wolną od zabiegów dechronologizacyjnych. Komentarz ten wszakże figuruje w tekście na prawach sygnału eksponującego fakt, iż istnieją

<sup>27</sup> Zob. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, s. 51.

<sup>28</sup> Zob. Rosset, *op. cit.*, s. 58. — Dällenbach, *op. cit.*, s. 145—146. — Romberg, *op. cit.*, s. 64.

<sup>29</sup> Potocki, *op. cit.*, s. 335.

reguły, które tekst ten przełamuje. *Rękopis* jest bowiem często komponowany wbrew chronologii zdarzeń, a — co o wiele ważniejsze — poetyka jego polega na dezorientującym połączeniu (czy pomieszaniu) zasad szkatułkowości i bardziej nowoczesnej powieściowej ciągłości. Jeśli ideałem powieści „dobrze skomponowanej” byłby, zgodnie ze wskazówkami Velasqueza, utwór zapewniający w każdym punkcie właściwą orientację, tj. możliwość uschematyzowania partii już odczytanych, to *Rękopis* jest przeciwieństwem owego wzorca: posiadanie w świadomości w każdej fazie tekstu orientacji na temat punktu, w którym czytelnik „przebywa”, tj. przede wszystkim na temat poziomu narracyjnego tej fazy i usytuowania jej treści w całokształcie sieci fabularnej, niemal nieuchronnie wymaga systematycznego szkicowania schematu strukturalnego utworu. Inaczej odbiorca nie wie często, „kto mówi, a kto słucha”, pomijając już sprawę świadomości dalszych powiązań danej opowieści. Można więc prawdopodobnie wyrazić mniemanie, że jeśli wartością wielu utworów literackich jest dostarczenie satysfakcji przebywania w przestrzeni strukturalnie przejrzystej, to *Rękopis* realizuje ideał przestrzeni, w której jest się zagubionym, ideał labiryntu.

Mówi się o powieści przygodowej, że właściwością jej jest stwarzanie u odbiorcy stanów napięć i oczekiwań rozwiązań rysujących się alternatywnie. Jest to — rzecz można — dezorientacja ukierunkowana. Znają ją dobrze klasyczne odmiany powieści, mieszczące się zazwyczaj w pewnych konwencjonalnych ramach rozciągłości i operujące ograniczoną liczbą informacji. Te klasyczne normy przekraczała powieść barokowa i przekracza ją powieść-rzeka. Gatunki owe czynią to jednak bynajmniej nie z uwagi na związane z obszernością, bogactwem informacji i komplikacją budowy wartości szczególne.

Inaczej jest — jak się zdaje — w *Rękopisie*, przynoszącym, w związku ze swą rozciągłością, ilością informacji i komplikacją struktury, poczucie zagubienia się czy „pomieszania”, bo poczucie owo nie jest tu zapewne prostą konsekwencją bogactwa tekstu. Caillois wśród różnych rodzajów gry wyróżniał „*illinx*” (po grecku: wir), wprowadzanie grającego w stan miłej dezorientacji<sup>30</sup>. Na tle takiej opinii wydaje się, że ważną cechą estetyczną znamioną dla *Rękopisu* jest właśnie zdolność wzbudzania owej „*illinx*”, specyficznego i „pozytywnego” stanu oszołomienia. Ale i ta wartość nie jest tu zaprezentowana bez cudzysłowu. Tematu tego zdaje się bowiem dotyczyć następujący komentarz Velasqueza: „za całą sumę tego wszystkiego, co nam Cygan [tj. Avadoro] opowiada, mogę otrzymać tylko niepojętą gmatwaninę”. Na sąd ten wszakże replikuje Rebeka następująco: „pomimo to słuchasz go, *señor*, z wielką przyjemnością”<sup>31</sup>. Różnica opinii zawarta w tej wymianie zdań

<sup>30</sup> Zob. R. Caillois, *Zywiot i ład*. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1973, s. 318—339.

<sup>31</sup> Potocki, *op. cit.*, s. 356.

zdaje się świadczyć o tym, że nadmiar informacji i poziomów narracyjnych, charakterystyczny dla historii Avadora i *Rękopisu* w ogóle, postawiony jest pod istotnym znakiem zapytania. Że zatem kompozycja *Rękopisu*, którą uznać można za monstrualnie skomplikowaną<sup>32</sup>, stanowi w jakimś stopniu sparodiowanie i *reductio ad absurdum* wszelkiej powieściowości.

---

<sup>32</sup> O parodii, jaka tkwi w nadmierności lub „inflacyjności” *Rękopisu*, pisze Rosset (*op. cit.*, s. 55—56).