

Marek Pacukiewicz

Conrad i Potocki : dwa "rękopisy"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 101/3, 5-22

2010

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK PACUKIEWICZ
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

CONRAD I POTOCKI: DWA „REKOPISY”

Siostrze

Gospoda dwóch wiedźm należy do najbardziej niezwykłych, a zarazem najbardziej niedocenianych utworów Josepha Conrada. Jocelyn Baines określił tę nowelę mianem „chałtury” („*potboiler*”), dodając, że jest to opowieść odpowiedniejsza dla chłopców niż dla dorosłych¹. Zdzisław Najder podtrzymuje tę opinię („typowy *pot-boiler*, czyli tekst napisany, by było co włożyć do garnka, bodaj najślabszy w dorobku nowelistycznym Conrada”) oraz wskazuje na „nietypową dla autora treść” utworu². Nie pierwszy raz zaskakujący swą pozorną stereotypowością temat *Gospody dwóch wiedźm* odciąga naszą uwagę od misternej, w sposób przewrotny skonstruowanej formy. Wystarczy jednak porównać *Gospodę dwóch wiedźm* i *A Terribly Strange Bed* Wilkiego Collinsa, by przekonać się, w jak różny sposób może być wykorzystana ta sama anegdota³. U Collinsa główną osią utworu jest rekwizyt, mechaniczne łóżko, *deus ex machina* narracji – odkrycie zasady działania mechanizmu stanowi równocześnie rozwiązanie fabuły; z kolei u Conrada wyjaśnienie tej samej zagadki tylko pozornie rozładowuje napięcie utworu – w istocie bowiem komplikuje jego warstwę narracyjną inicjując kolejne interpretacje i zmiany punktu widzenia⁴. W przypadku Collinsa mamy do czynienia z kla-

¹ J. B a i n e s, *Joseph Conrad. A Critical Biography*. Harmondsworth 1971, s. 468.

² Z. N a j d e r, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Lublin 2006, s. 204–205. Autor zwraca również uwagę na tematyczną zbieżność noweli Conrada z opowiadaniem Collinsa.

³ Zob. R. T e n n a n t, *Joseph Conrad*. London 1981, s. 206: „Conrad znalazł dziwną anegdotę o mechanicznym łóżku, służącym zapewne do zabijania osób w nim śpiących, a następnie przekształcił ją w *Gospodę dwóch wiedźm*. Nie wiedział, że Wilkie Collins wykorzystał tę anegdotę wcześniej w opowiadaniu *A Terribly Strange Bed*; wspomina o tym dopiero po latach w nocy *Od autora* otwierającej tom *Wśród prądów*, zresztą błędnie cytując tytuł”. Opowiadanie Collinsa zamieszczone zostało pierwotnie w piśmie „Household Words” z kwietnia 1852, a następnie (w formie nieco zmienionej, dostosowanej do wymogów kompozycyjnych książki) przedrukowane w tomie opowiadań *After Dark* w 1856 roku.

⁴ B. H. S o l o m o n w pracy *Conrad's Narrative Material in „The Inn of the Two Witches”* („Conradiana” 1 (1975), s. 80–81) wskazuje na trzy elementy strategii literackiej Conrada, które odróżniają jego utwór od opowiadania Collinsa: po pierwsze, Conrad skupia się raczej na przedstawieniu reakcji bohatera niż na samej anegdocie; po drugie, wprowadzenie postaci narratora relacjonującego to, co przytrafiło się głównemu bohaterowi, zapewnia autorowi dystans do wydarzeń; po trzecie, głos narratora stanowi komentarz zdecydowanie ironiczny.

syczną nowelą grozy, Conrad natomiast podejmuje grę z tą konwencją. Znamienne, że chociaż sam w nocie *Od autora* w tomie *Wśród prądów* przyznaje, że zwracano mu uwagę na to podobieństwo, równocześnie zdecydowanie podkreśla odmienność swojej postawy twórczej, stwierdzając, że każdemu opowiadaniu z tego tomu starał się nadać „własny ton i odrębną konstrukcję fraz”⁵. Omawiając *Gospodę dwóch wiedźm* warto zatem położyć nacisk właśnie na swoistość formy oraz złożoność stylu narracji noweli Conrada.

W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na kontekst, w jakim pojawia się *Gospoda dwóch wiedźm*, ponieważ, jak pisze Stanisław Modrzewski, każdy z tomów opowiadań Conrada ma precyzyjną, przemyślaną kompozycję i podporządkowany jest pewnej myśli przewodniej⁶. Główną ideę zbioru zdradza on w nocie *Od autora*, w charakterystyczny dla siebie, nonszalancki sposób stwierdzając, że wchodzące w jego skład opowiadania „pisane były w różnych okresach, każde pod innym wpływem, w świadomym zamiarze wypróbowania różnych form narracji” (s. 9); jednakże wykorzystane jako motto słowa Hamleta skierowane do Aktorów: „Idźcie, przygotujcie się”, brzmią już poważnie i emanują skupieniem. Strategię kompozycyjną książki dookreśla Modrzewski: „sztuka jest jednym z ukrytych tematów zbioru jako całości”⁷. Zaznaczyć w tym miejscu należy, że ekspozowanie „literackości” utworów to strategia dość często wykorzystywana przez Conrada; stanowi ona dla niego punkt wyjścia do dyskusji z konwencjami określającymi typowe w danym czasie i miejscu światopoglądy. Aby możliwie najpełniej odczytać intencje pisarza, trzeba zatem odnaleźć źródła, inspiracje i punkty odniesienia wykorzystane w tej grze. Laurence Davies zwraca tu uwagę na *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, natomiast Andrzej Zgorzelski odsyła nas do konwencji noweli grozy⁸.

Analogie między Conradem a Potockim na ogół wskazywane są w sposób bardzo ogólny. Zazwyczaj zwraca się w tym przypadku uwagę na podobieństwa w zakresie biografii (zarówno Potocki, jak i Conrad, będąc Polakami, pisali w obcym języku) lub strategii literackiej (budowa szkatułkowa). Pomijane bywają przy tym jednak istotne konteksty: dla Conrada angielski był trzecim językiem, Potocki natomiast swobodniej posługiwał się raczej francuskim niż polskim; z kolei struktura szkatułkowa, jak zobaczymy, zupełnie inaczej funkcjonuje w dyskursie oświeceniowym niż w nowoczesnym (tym samym – pewnym uproszczeniem jest stawianie dzieł takich, jak *Opowieści kanterberyjskie*, *Dekameron* czy *Opowieści tyśiąca i jednej nocy*, bezpośrednio obok tekstów Potockiego lub Conrada tylko ze względu na ich „szkatułkowość”).

Davies w szkicu *Conrad and Potocki. A Speculation* wskazuje na duże podobieństwo poszczególnych elementów fabuły *Gospody dwóch wiedźm* i *Rękopisu*

⁵ J. Conrad, *Dzieła*. Red. i wstęp Z. Najder. T. 17: *Wśród prądów*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1974, s. 11. Wszystkie cytaty z noty *Od autora*, rozpoczynającej ów tom, oraz z noweli *Gospoda dwóch wiedźm* – pochodzą z tego wydania.

⁶ S. Modrzewski, *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*. Gdańsk [1991], s. 53–55.

⁷ *Ibidem*, s. 53.

⁸ L. Davies, *Conrad and Potocki. A Speculation*. W zb.: *Conrad and Poland*. Ed. A. S. Kurczaba. Boulder 1996. – A. Zgorzelski, *Conradowska nowela grozy*. W zb.: *Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego*. Red. A. Zgorzelski. Gdańsk 1980.

znalezionego w Saragossie – takich jak gospoda zagubiona wśród hiszpańskich gór, Cyganie, szubienica, rozbójnicy – w obydwu utworach wykorzystano ten sam chwyt narracyjny pozorujący oparcie opowiadania na rękopisie relacjonującym zdarzenia z młodości bohatera⁹. Również imiona tytułowych wiedźm, sióstr Erminii i Lucilli, muszą chyba wywoływać skojarzenie z imionami pięknych mauretańskich sióstr – Eminy i Zibeldy. Chociaż podobieństwa wydają się jednoznacznie wskazywać na świadome nawiązanie, Davies wycofuje się z analizy tego konkretnego tekstu i przechodzi do uwypuklenia ogólnych podobieństw w zakresie komplikacji epistemologicznej *Rękopisu* oraz utworów Conrada; w efekcie stwierdza jedynie, że nawet jeśli nie znał on Potockiego – to powinien był¹⁰. Badacz podkreśla również istnienie w tekstach obydwu autorów tego samego dyskursu oświeceniowego, który jest przez nich bardzo uważnie analizowany oraz poddawany różnym eksperymentom narracyjnym, takim jak opóźnione rozszyfrowanie czy nagłe zmiany perspektywy. Podążając tropem tych analogii, Davies stwierdza, że dzieło Conrada, które w swym duchu i wydźwięku najbliższe jest strategii pisarskiej Potockiego, to *Nostromo*, autor bowiem prezentuje w nim oświeceniowe wartości w ich skrajnej, wręcz do absurdu doprowadzonej postaci, dzięki czemu dystansuje się wobec nich i bada ich trwałość¹¹. Jest to niezwykle cenne spostrzeżenie, ale oddala nas od tekstu *Gospody dwóch wiedźm* i odpowiedzi na pytanie, w jakim celu Conrad podjął ten sam motyw tematyczny i narracyjny.

W swej znakomitej analizie Andrzej Zgorzelski kładzie nacisk właśnie na wewnętrzną konstrukcję *Gospody dwóch wiedźm*. Badacz wskazuje na wykorzystanie przez Conrada elementów gatunkowych preromantycznej, gotyckiej „opowieści grozy”. Widzimy to wyraźnie w pieczołowitym zestawieniu dwóch płaszczyzn utworu: „groźnych, tajemniczych, ponurych i posepnych zjawisk” oraz procesu „śledzenia wrażeń i reakcji, które owe zjawiska wywoływały w świecie psychiki bohatera lub bohaterki”¹². Zgodnie z konwencją akcja powinna zmierzać w kierunku racjonalnego wyjaśnienia owych zjawisk, jest to jednak wyjaśnienie pozorne, ponieważ tak jak w innych swoich tekstach – autor eksponuje przede wszystkim mylność interpretacji zjawisk¹³. Zgorzelski pokazuje zatem, że Conrad nie tyle odtwarza konwencję, co podejmuje z nią grę, każąc nam być świadkami twórczego procesu literackiego: wydarzenia będące podstawą fabuły zostały początkowo zrelacjonowane w nudnym rękopisie, dopiero narrator, wybiórczo traktując oryginalną relację, wydobywa jej walory literackie i podporządkowuje konwencji. O ile zatem Mr Byrne, autor wspomnień, dążył w nich do stworzenia kopii wydarzeń i precyzyjnego ich wyjaśnienia, o tyle narrator nie rekonstruuje „świata

⁹ Davies, *op. cit.*, s. 187–188.

¹⁰ *Ibidem*, s. 184: „Bezsens działania, ironiczna komedia, wielość punktów widzenia, epistemologiczna podejrzliwość, niebezpieczeństwa, które niesie z sobą fanatyzm... Tematy te są dobrze znane conradystom. Jeżeli Conrad nie znał dzieła Potockiego, powinien był”.

¹¹ *Ibidem*, s. 189–190: „Dyskurs [oświeceniowy] [...] nie uchronił się przed siłą twórczą ironicznej inteligencji. [...] Wyraża się ona w zakłóceniach narracji, opóźnionym rozszyfrowaniu i przyprawiających o zawrót głowy przeskokach w czasie i przestrzeni. [...] Biorąc pod uwagę te wyznaczniki, można stwierdzić, że dziełem Conrada najbardziej zbliżonym do stylu Potockiego nie jest *Gospoda dwóch wiedźm*, ale *Nostromo*. [...] W *Nostromo* widzimy wartości oświeceniowe w momencie ich skrajnego wyczerpania”.

¹² Zgorzelski, *op. cit.*, s. 28.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 34.

przedstawionego”, ale raczej, aplikując odpowiednią konwencję do surowego materiału, przedstawia nam proces interpretowania i oceny świata¹⁴. Oś opowiadania stanowi zatem zastosowany przez Conrada mechanizm, który Zgorzelski nazywa „techniką pozorowania”; jej celem jest znaczeniowe dynamizowanie konwencji genologicznych:

technika ta ostro zarysowuje ograniczenia każdej użytej konwencji, ujawnia wyraźnie jej umowność i literackość, umożliwiając zarazem – poprzez utworzenie dystansu do własnego działania – nadanie odpowiednich wartości różnym „sposobom mówienia” o świecie¹⁵.

Zgorzelski bardzo precyzyjnie dookreśla strategię pisarską użytą przez Conrada w *Gospodzie dwóch wiedźm*, jednakże nieco upraszcza relację między tekstem noweli a *Rękopisem znalezionym w Saragossie*. Badacz wskazuje, co prawda, na ten związek, lecz sprowadza dzieło Potockiego do jednej tylko konwencji gotyckiej „opowieści grozy”:

Znaleziony rękopis opowiada [...] o zdarzeniu, jakie miało mieć miejsce w „roku Pańskim 1813”, a więc w roku francuskiej edycji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* W. [!] Potockiego, na pięć lat przed publikacją *Frankensteina* M. Shelley i na siedem lat przed ukazaniem się *Melmoth the Wanderer* C. R. Maturina¹⁶.

Tymczasem musimy pamiętać, że *Rękopis* wykorzystuje wiele konwencji i żadnej z nich nie faworyzuje. Omawiając to zagadnienie François Rosset nazywa powieść Potockiego „muzeum gatunków”, tekstem polifonicznym i wskazuje w jego obrębie nie tylko nawiązania do konwencji opowieści grozy czy powieści „gotyckiej”, ale również motywy powieści fantastycznej, podróżniczej, edukacyjnej, rycerskiej, sentymentalnej:

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 ksiąg¹⁷.

Chociaż *Rękopis* bardzo długo utożsamiano przede wszystkim z opowieścią grozy, nie wydaje mi się zasadne stwierdzenie, że ewentualne nawiązanie Conrada do dzieła Potockiego było tylko i wyłącznie nawiązaniem do tekstu reprezentującego określony wzorzec gatunkowy.

Używając „techniki pozorowania” Conrad dąży do ukazania sposobu funkcjonowania i kształtowania nie tylko danej konwencji literackiej, ale również pewnego stylu myślenia: konwencja nigdy nie jest „przezroczysta”, jest to zawsze skon-

¹⁴ *Ibidem*, s. 40–41.

¹⁵ A. Zgorzelski, *O nowelach Conrada. Interpretacje*. Gdańsk 1984, s. 7.

¹⁶ Zgorzelski, *Conradowska nowela grozy*, s. 36. Często wskazuje się w tym kontekście na podobieństwo *Gospody dwóch wiedźm* do twórczości E. A. Poe’go (zob. R. Jabłkowska, *Joseph Conrad 1857–1924*. Wrocław 1961, s. 342. – I. Vidan, „Zwycięstwo” Conrada. *Szkic o strukturze powieści*. Przeł. Z. Najder. W zb.: *Conrad w oczach krytyki światowej*. Wybór Z. Najder. Warszawa 1974, s. 649).

¹⁷ F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 66. Co ciekawe w kontekście przytoczonych rozważań, Rosset stwierdza, iż sam chwyt literacki, jakim jest szkatułkowość, nie może być traktowany jako akontekstualny wyróżnik konwencji czy konstrukcji *Rękopisu*: „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” (s. 56).

tekstualizowany punkt widzenia. Autor celowo „nadużywając” prawideł i wewnętrznej logiki danego stylu, pokazuje jego systemowe oraz kontekstualne ograniczenia. Można sądzić, że podejmując trop *Rękopisu*, Conrad nie tylko chce zdemaskować konwencję gatunkową i wyeksponować „literackość”, ale również ujawnić przynależność danej wypowiedzi do określonej formacji intelektualnej czy też, innymi słowy – proces tworzenia dyskursu. Wcześniej przywołany Davies wskazuje tu na myśl oświeceniową, uwypukla jednak jej aspekt etyczny i polityczny. Wydaje mi się, że kluczowymi elementami dyskursu oświeceniowego, które Conrad wykorzystuje dzięki nawiązaniu do *Rękopisu*, są: po pierwsze, swoista relacja między „racjonalnym” a „irracjonalnym”, po drugie, nowy sposób rozumienia związku między „tekstem” a „rzeczywistością” – obserwowane w procesie historycznej przemiany.

Rękopis uznawany jest powszechnie za dzieło na wskroś oświeceniowe, które antycypuje jednak romantyzm. Na kartach powieści odnajdujemy granicę między tymi dwiema formacjami intelektualnymi, którą wyznacza opozycja racjonalizmu i fantastyki; jak stwierdza Roger Caillois:

Wiele w [...] początkowych *Dniach* należy jeszcze do XVIII wieku: sceny *galantes*, upodobanie do okultyzmu, niemoralność uśmiechnięta i inteligentna, styl wreszcie, elegancki w swym chłodzie, swobodny, oszczędny i precyzyjny, daleki od jakichkolwiek ekstrawagancji. Inne właściwości sprawiają jednak, że te same stronicie zapowiadają już romantyzm: dają przedsmak nie znanych dotychczas dreszczy, zrodzonych z wrażeń makabrycznych i pełnych grozy, które zaczynają fascynować kształtujący się nowy typ wrażliwości¹⁸.

W powieści przeważa jednak ta pierwsza tendencja, dzięki czemu Rozum trzyma w korbach pojawiającą się tajemnicę i zmierza do jej zdemaskowania i wyjaśnienia: „Miejsce grozy zajmuje żart, miejsce cudu – inscenizacja, a miejsce fantastyki – złudzenia”¹⁹. Również „nie znane dotychczas dreszcze” przyjmują w tym dziele formę racjonalnego konstruktów. Jak stwierdza Leszek Kukulski, źródło owego strachu stanowi literatura, motywacja pojawiających się w utworze niezwykłych zdarzeń jest czysto filologiczna:

W romansie grozy motywacja ta jest tak czy inaczej irracjonalna, w *Rękopisie* zaś mamy do czynienia z zabiegiem szczególnego rodzaju. Postaci fantastyczne nie pojawiają się w powieści Potockiego znikąd, nie przychodzą z innego świata, lecz wkraczają do *Rękopisu* z kart ksiąg i książek, legitymując się uprzednio już zdobytym prawem obywatelstwa literackiego²⁰.

Podsumowując, możemy przyjąć za Januszem Rybą, że w *Rękopisie* zastosowane są dwa sposoby negacji istnienia duchów jako dwie metody oświeceniowego sceptycyzmu – po pierwsze:

zdarzenia, które wydają się mieć irracjonalny charakter, zostają w dalszych fragmentach fabuły wyjaśnione w sposób racjonalny [...].

¹⁸ R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. Kukulski. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski. Warszawa 1967, s. 90–91. Wskazuje na to zjawisko również Z. Markiewicz w pracy *Jan Potocki i „Rękopis”* (w: *Polsko-francuskie związki literackie*. Warszawa 1986, s. 53), stwierdzając: „ten człowiek oświecenia przeszedł ewolucję w kierunku preromantyzmu, a nawet rodzającego się romantyzmu”.

¹⁹ *Ibidem*, s. 93.

²⁰ L. Kukulski, *Posłowie*. W: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski. Wyd. 3, popr. Warszawa 1965, s. 765.

Druga metoda polega na sugerowaniu, że opowieści o duchach i upiorach, przytoczone przez autora w *Rękopisie*, zostały zmyślone, są literacką fikcją²¹.

Tylko pozornie *Gospoda dwóch wiedźm* powtarza to przejście od grozy ku zrationalizowanemu dyskursowi. Oczywiście, mamy tutaj do czynienia z sytuacją, gdzie niepokój o losy Toma Kubańczyka oraz lęk związany z noclegiem w tytułowej gospodzie rozwiane zostają przez banalne wyjaśnienie: wszystkiemu winne jest mechaniczne łóżko, za którego pomocą mordowano tam podróżnych; również pobudki skrytobójczyny okazują się banalne:

- Ale dlaczego? Dlaczego? – wykrzyknął Byrne. – Dlaczego chciała mojej śmierci?
- Niewątpliwie dlatego, że podobały jej się mosiężne guziki u kurtki Waszej Ekscelencji
- grzecznie wyjaśnił srogi Gonzales. [s. 180–181]

Te wyjaśnienia nie zmieniają jednak motywacji strachu, jakiego wcześniej doświadczył Byrne: pomimo tego, że groza jest tu niewątpliwie wykorzystana jako element konwencji gatunkowej, jej źródła nie stanowi literatura, lecz psychika głównej postaci. To zdecydowana zmiana w stosunku do *Rękopisu*.

W utworze Conrada lęk i niepewność bohatera nie pochodzą z zewnątrz, tak jak w powieści Potockiego, ale zawsze są wynikiem jego domysłów i przeczuc. W *Rękopisie* pojawienie się upiора nigdy nie łączy się z dylematami natury epistemologicznej – porządek racjonalny i irracjonalny nigdy się z sobą nie mieszają. Zarówno „oniryczne”, jak i „zmistyfikowane” elementy świata przedstawionego zawsze są odczytywane przez bohatera jako w pełni obiektywne w tym sensie, że nigdy nie wątpi on w sprawność swych zmysłów lub rozumu; jak stwierdza Rosset, dzieło Potockiego nie stawia jeszcze „poważnych pytań o tożsamość i konstytucję psychiczną podmiotu, który musi się zmierzyć z dwuznaczną formą postrzeganych zjawisk”²². Natomiast w *Gospodzie dwóch wiedźm* na każdym kroku mamy do czynienia z analizą wrażeń i przeczuc głównego bohatera, w związku z czym na pierwszy plan wysunięta zostaje jego psychika. Zwróćmy uwagę, że Mr Byrne wyrusza na poszukiwanie Toma pod wpływem niejasnego przeczucia, irracjonalnego niepokoju wywołanego rozmową z mulnikiem:

Nim nadeszła noc, rozterka doprowadziła obu młodych oficerów do niezmiernie skomplikowanego stanu ducha, w którym pogardliwy sceptycyzm walczył z lękliwą łatwowiernością. [...] Przez całą czarną i wietrzną noc korweta dążyła w stronę lądu, na poszukiwanie swojego marynarza, niekiedy kładąc się na burtę pod silnym podmuchem, niekiedy kołysząc się leniwie na falach i prawie nie posuwając się naprzód, jak gdyby ona także zbita z tropu wahała się pomiędzy zimnym rozsądkiem a gorącym porywem. [s. 161; podkreśl. M. P.]

Początkowo emocje bohatera są uzgadniane z jego otoczeniem, jednak z biegiem czasu, zwłaszcza im dłużej Byrne pozostaje w izolacji, uwięziony w pokoju „gospody dwóch wiedźm”, tym bardziej jasne staje się, że źródłem owych emocji jest jego psychika. „Wewnętrzny głos” Byrne’a, pomimo racjonalnych wyjaśnień, oddziela się od niego i obiektywizuje, przyjmując konkretną postać:

²¹ J. Ryba, *Między wiarą a libertynizmem. O rozterkach religijnych Jana Potockiego*. „Prace Literackie” t. 31 (1991), s. 206.

²² F. Rosset, *Révéróni Saint Cyr, Cazotte, Potocki: trzy odmiany powieściowego strachu*. W: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2005, s. 266.

Przyszło mu do głowy, że może Tom Corbin poprzedniego wieczora okazał taką samą jak on przezorność. I na tę myśl znowu doznał wrażenia, że Tom jest gdzieś blisko, tuż przy nim. Otaczała go niezmacona cisza i w niej słyszał, jak krew w jego uszach tętni, jak w niewyraźnym jej szumie głos jakiś szepcze: „Uwaga, panie poruczniku!” Głos Toma. Byrne zdrzął. Złudzenia słuchowe są ze wszystkich najsilniejsze i z natury swej najbardziej zniewalające. [s. 168]

Od tej pory w narracji dominuje analiza psychiki bohatera i jego rozterek:

Zaniepokoiło go to rozigranie własnych nerwów. Wydawało mu się, że zawędrował gdzieś niezmiernie daleko od wszystkich ludzi. [s. 170]

Jak zatem widzimy, to nie wydarzenia ani też nie ich kontekst, ale przecucia głównej postaci stawiają ją poza granicami racjonalnej myśli. Ostatecznie mamy do czynienia ze zderzeniem irracjonalnego źródła lęku z racjonalnym, „psychologicznym” wytłumaczeniem przeżywającego go bohatera:

Byrne nie mógł się oprzeć pokusie nasłuchiwania ciszy. W głębi serca był przekonany, że nie zakłóci jej nic, póki nie dojdzie do niego znów ten natrętny głos Toma. Dwakroć go już słyszał. Niesamowite! A jednak nie ma w tym nic dziwnego, perswadował sobie rozsądnie, przecież od trzydziestu z górą godzin myślał o Tomie nieustannie i, co najgorsze, bezskutecznie. Bo jego niepokój o Toma nie przybrał nigdy określonej postaci. [s. 170–171]

Racjonalne tłumaczenie własnego stanu psychicznego zjawiskiem projekcji nie zmienia jednak faktu, że ostateczne rozwiązanie zagadki zniknięcia Toma zawdzięcza Byrne swojemu „szóstemu zmysłowi”, a nie wiedzy wspierającej rozsądne wyjaśnienie doświadczanych, obiektywnych faktów. W pewnym sensie to właśnie słyszany przez Byrne’a głos Toma naprowadził bohatera na zwłoki marynarza: dopiero impuls, jakim było doznanie „wrażenia czyjejś obecności w pokoju” (s. 172), skłonił go do przeszukania całego pomieszczenia.

Narrator eksponuje w sposób bardzo przewrotny rolę przypadku w przygodzie Byrne’a. Podczas gdy tekst *Rekopisu* nieuchronnie zmierzał w kierunku racjonalnego rozstrzygnięcia, *Gospoda dwóch wiedźm* takie rozwiązanie jedynie pozoruje. Właściwie już na początku narrator zdradza nam, że wszystko w tej historii opiera się na „pewnym naiwnym mechanizmie oraz [...] bardzo prostym celu działania, czyli [...] rzeczach znamienych dla odległej epoki” (s. 149). Następnie wprowadzeni zostajemy w konwencję opowieści grozy; zgodnie z jej regułą – wyeksponowany zostaje wątek „irracjonalny”, którego „mechanizm” oraz przyczyny zostają w pełni, w sposób całkowicie racjonalny, wyjaśnione. Mimo to w ostatnim zdaniu noweli narrator jeszcze raz podkreśla wagę przypadku w przebiegu zdarzeń:

Oficer ujął ster i gdy obróciwszy głowę rzucił ostatnie spojrzenie na wybrzeże, ujrzał na szarym stoku wzgórza poruszającą się małą postać, w której poznał człowieczka w żółtym kapeluszu jadącego na mule – na tym mule, bez którego los Toma Corbina pozostałby na zawsze tajemnicą. [s. 181]

Wcześniej człowieczek ów opowiedział Byrne’owi poszukującemu Toma historię o swoim szwagrze, Bernardinie, który odebrał mu ostatniego muła, oraz o jego ciotkach, „dwóch wiedźmach” – „wszyscy zaprzędani diabłu” (s. 159) – sugerując, że są oni zamieszani w zniknięcie marynarza; Byrne mógłby zatem odszukać Toma i „przy okazji” odzyskać własność człowieczka w żółtym kapeluszu. Po-

czątkowo „naiwność i przezroczystość intrygi” (s. 159) jest dla bohatera opowieści oczywista:

Hiszpański karzeł próbujący skusić oficera królewskiej marynarki, aby dla niego ukradł mufa – to zbyt dziwaczne, śmieszne, nieprawdopodobne. [s. 160]

Jednak właśnie ta oczywistość zasiała w sercach Byrne’a i jego kapitana irracjonalny niepokój, który w efekcie doprowadził do odnalezienia Toma w tytułowej „gospodzie dwóch wiedźm”. W ten sposób przejrzysty, przyczynowo-skutkowy, dostępny świadomości stan rzeczy zostaje opatrzony cudzysłowem. Ostatecznie irracjonalizm przeczuć bohatera i zbiegu okoliczności fabuły, który stanowić miał tworzywo gatunku, wymyka się jego ryzom. Zwracając uwagę na ostatnie zdanie noweli, Zgorzelski podkreśla jego potencjał ironiczny, który rozładowuje „romantyczne” napięcie i kompromituje konwencję gatunkową, po to aby wzmocnić dialogiczność tekstu i doprowadzić do czynnego uczestnictwa odbiorcy w literackiej grze²³.

Pomimo tego, że narrator noweli, który streszcza historię Byrne’a i nadaje jej „literacki” szlif, akcentuje swój dystans do opowiedzianych wydarzeń, również jego perspektywa podszyta jest irracjonalizmem i determinowana przypadkiem. Jak głównego bohatera przecucie doprowadziło do rozwiązania zagadki zniknięcia Toma, tak narrator dzięki przecuciu wchodzi w posiadanie rękopisu ukrytego na dnie skrzynki z książkami:

Co do samych książek, [...] przy bliższym zbadaniu nie okazały się warte nawet tej znikomej sumki, jaką za nie zapłaciłem. Może jakieś przecucie podyktowało mi te słowa: – „Ale skrzynkę muszę także dostać”. [s. 148]

A zatem nawet sceptycyzm i dystans narratora, kreującego siebie na ostateczną instancję tekstu, ulegają dezawuacji. W ten sposób autor *Gry losu* zwraca uwagę na to, że racjonalny porządek świata zawsze podszyty jest irracjonalizmem, którego źródło stanowi zarówno psychika ludzka, jak i sam żywioł istnienia – przypadek; to właśnie one wypaczają nasze interpretacje rzeczywistości, którym nadajemy status obiektywnych. W związku z tym „irracjonalizm” w noweli Conrada to nie tylko oniryzm, ale również synonim problemów poznawczych i interpretacyjnych, będących wynikiem zatarcia jednoznacznej granicy między kontekstem a poznającym podmiotem²⁴.

Drugi niezwykle istotny element, który należy uwzględnić porównując powieść Potockiego i *Gospodę dwóch wiedźm*, to status, jaki nadawany jest rękopisom stanowiącym podstawę obydwu narracji. We fragmencie wprowadzającym

²³ Zgorzelski, *Conradowska nowela grozy*, s. 45–46.

²⁴ Można zaryzykować twierdzenie, że irracjonalizm przedstawiany przez Conrada bliski jest w swoim znaczeniu różnorodnym „irracjonalizmom” wskazywanym w kulturze przez E. T. Halla w książce *Poza kulturę* (Przeł. E. Goździk, Warszawa 2001): „Sekwencyjne czy linearne twierdzenia są odpowiednie do rozwiązania pewnego rodzaju problemów, podczas gdy myślenie w kategoriach procesów całościowych lepiej dostosowane do innych. Z irracjonalizmem mamy do czynienia wtedy, gdy używamy jednych tam, gdzie potrzebne są drugie” (s. 20, przypis 10); „Walka z irracjonalnością i wyjaśnienie jej zarówno w nas samych, jak i w innych nie jest łatwe, bowiem – jak się wydaje – stanowi ona nieodłączną część życia. To smutne, lecz irracjonalność nie ustępuje wobec praw logiki. Dziwimy się nawet, jak to jest możliwe, że umieszczamy tę szczególną parę (logikę i irracjonalizm) obok siebie tak, jakby były dwubiegunowymi przeciwnościami” (s. 211).

w *Rękopis* manuskrypt otaczany jest przez oficera wojsk francuskich wielkim szacunkiem. Zeszyty zostają odnalezione wśród „błahych drobiazgów”, natomiast znalazca uznaje manuskrypt za rzecz tak cenną, że po dostaniu się w niewolę prosi o możliwość zatrzymania go²⁵. Z kolei „redaktor” rękopisu w *Gospodzie dwóch wiem* wchodzi w jego posiadanie przypadkiem, ponieważ bardziej od bezużytecznych książek zainteresowała go skrzynka, w której się one znajdowały; kupiwszy ją, przypadkiem odkrywa na dnie rękopis. Notatki te nie są w jego mniemaniu wiele warte, zresztą nie żywi on do nich tak nabożnej czci jak francuski oficer: ironicznie stwierdza, że to „dobry papier”, stąd brak kartek można tłumaczyć zapewne tym, że zużyto je jako przybitki do myśliwskich ładunków. Zwróćmy uwagę, że o ile tekst *Rękopisu* został odnaleziony wśród przedmiotów, o tyle tekst, na którym opiera się Conradowski narrator, ulega uprzedmiotowieniu (o czym nieco dobitniej świadczy może angielski podtytuł *Gospody: A Find*). A zatem tekst jest, zdaniem autora *Gry losu*, zwykłym wytworem działań ludzkich, przynależny do ich sfery, więc nie ma uprzywilejowanego statusu.

Conradowski narrator relacjonując historię Byrne’a – manipuluje nią; eksponuje wybraną przez siebie konwencję literacką, po czym w ostatnim zdaniu „zdradza” ją i wyszydza. Tymczasem w *Rękopisie* manuskrypt wydaje się niemal „przezroczysty”; dlatego też, chociaż ów tekst jest przekładem, jego znalazca nie opatruje go zastrzeżeniami: francuski oficer po prostu wiernie zapisuje słowa tłumaczącego go Hiszpana²⁶. W podobny sposób został potraktowany w *Rękopisie* oralny żywioł opowieści: „przekład” na tekst dokonuje się w świetle oczywistości, bez uwzględnienia różnicy między mową – osadzonym w konkretnym kontekście wydarzeniem, a pismem, powstającym w procesie kreacji²⁷. Z kolei rękopis w *Gospodzie dwóch wiem* nie wymaga tłumaczenia, ale przeredagowania, w ten sposób Conrad chce zwrócić naszą uwagę na „pracę” tekstu jako efekt oddziaływania pewnej konwencji. Jest on więc punktem wyjścia do interpretacji nie tylko pewnego stylu, ale również kontekstu, jaki stwarza chociażby osoba opowiadającego swe przygody: stanowi właściwie krytykę oświeceniowego modelu narracji zastosowanej przez tego, może nieco nudniejszego, kuzyna Alfonsa van Wordena, jakim jest Mr Byrne.

Zbigniew Białas stwierdza, że fakt odnalezienia w Saragossie rękopisu porzuconego w rogu pokoju, a nie zamkniętego w pojemniku, jak to ma miejsce w przypadku większości literackich i historycznych rękopisów, świadczy o jego otwartości na dyskurs, w sensie podatności na interpretację²⁸. Tymczasem musimy pamiętać, że pierwotnie manuskrypt został złożony przez van Wordena w żelaznej szkatułce, gdzie kiedyś mają go znaleźć spadkobiercy bohatera – o czym czytamy

²⁵ Zob. Potocki, *op. cit.*, s. 5–6.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 6.

²⁷ Na temat różnicy między oralnością a cyrograficznością zob. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992.

²⁸ Z. Białas, *Fabula Interrupta*. W zb.: *Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on "The Manuscript Found in Saragossa"*. Ed. Z. Białas. Katowice 2001, s. 112: „Podczas gdy *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego jest pomnikowym przykładem oświeceniowej dbałości o tekst, sam fakt odnalezienia rękopisu w Saragossie – nie w szczelinie lub skrzynce, lecz w rogu pokoju – jest wysoce symboliczny: świadczy o otwartości tekstu, jego dynamizmie, podatności na zranienia ze strony dyskursu, swego rodzaju migotliwości”.

w *Zakończeniu* dodanym przez autora do powieści²⁹. Fakt, że mimo to, iż został pozbawiony swego zamknięcia, rękopis przetrwał w całości (!), świadczyć może raczej o jego wewnętrznej spójności, odporności na to, co zewnętrzne, niż o otwartości. Tekst jest zatem trzymany w ryzach nie przez dyskurs przypadkowy i zewnętrzny względem niego, ale raczej przez dyskurs sformalizowany, uporządkowany i uwewnętrzniony – a więc w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Michel Foucault³⁰. Relację między otwartością a zamkniętością dzieła Potockiego dookreślił Kazimierz Bartoszyński:

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 opasujących je³¹.

Tym, co utrzymuje „świat” w ramach dyskursu i niweluje potrzebę odniesienia do rzeczywistości „pozaliterackiej”, jest nadrzędna idea Ładu. Wcześniej wskazane przekonanie o wierności tłumaczenia znalezionego manuskryptu *a priori* zakłada zgodność tekstu z dyskursem trzymającym w ryzach całą szkatułkową konstrukcję. Można powiedzieć, że kolejne poziomy narracji są w *Rękopisie* jedynie „emanacjami” dyskursu; wprowadzenie „oryginalnego” źródła na początku powieści nie tylko jest formą uwiarygodnienia tekstu, lecz świadczy także o tym, że w ten sposób „Potocki nie zapomina pozbyć się odpowiedzialności za własny tekst”³², co należy rozumieć jako akt podporządkowania zarówno autora, jak i tekstu wobec pewnej strategii opowiadania.

Zupełnie inaczej w *Gospodzie dwóch wiedz*m. Fabuła co krok zakłócana jest przez odniesienia do wcześniej wskazanych „pozadyskursywnych” regionów: psychiki postaci i „gry losu” świata. Natomiast sam narrator bez skrupułów przerabia zawartość znalezionego przez siebie rękopisu i dostosowuje do wybranej konwencji. Wobec opowieści Mr Byrne’a nie ma litości, wyszydając pracowitość dyskursu „zagospodarowującego” każdą wolną przestrzeń tej historii:

Och, jakże nudne miał oblicze ten manuskrypt: wszystkie wiersze tekstu podobne do siebie jak krople wody, ustawione ciasno w regularnym ordynku. Jakby ktoś gadał monotonnym głosem. Nawet rozprawie o rafinowaniu cukru (najnudniejszy temat, jaki umiem wymyślić) można by nadać jakąś bardziej urozmaiconą postać. „W roku Pańskim 1813 miałem dwadzieścia dwa lata...”, zaczął autor z powagą i ciągnął dalej z pozornym spokojem i zabójczą pracowitością. [s. 148–149]

Zwróćmy uwagę, że narrator wyszydza nie tylko styl, ale przede wszystkim sposób myślenia Mr Byrne’a o przekazywanej historii – to, że sprowadza on jej funkcję jedynie do sprawozdania, odtworzenia pewnego porządku wydarzeń.

²⁹ Potocki, *op. cit.*, s. 685.

³⁰ Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*. Przeł. M. Kozłowski. Gdańsk 2002, s. 7: „w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcyjonowane, organizowane i poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności”.

³¹ K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 36–37.

³² Rosset, *W muzeum gatunków literackich*, s. 55.

Zmusza to narratora do licznych ingerencji, skrótów, retuszu: „w rękopisie brakowało mnóstwa kartek – co w końcu nie jest chyba wielką stratą” (s. 149). „Redaktor” wspomnień Byrne’a nie wyobraża sobie sprowadzenia aktu pisania jedynie do zrealizowania pewnego dyskursu – akt pisania zawsze ma być aktem interpretacji, eksponującym napięcia pomiędzy tekstem a rzeczywistością.

Conrad kładzie nacisk właśnie na sposób, w jaki narrator manipuluje tekstem; używa konwencji literackiej, po czym ją ośmiesza – przede wszystkim po to, by czytelnik doświadczył zmienności perspektywy. Właśnie ta strukturalna właściwość *Gospody dwóch wieźm*, a nie wykorzystany w niej nastrój lub elementy tła, stanowi dla Zgorzelskiego o „romantyczności” Conrada, którą należy rozumieć jako dynamiczną kreację artystyczną, gotowość do przekształcenia tekstu w celu wydobywania z niego „dobra”³³; jak twierdzi sam Conrad w nocie *Od autora* w tomie *Wśród prądów*, jego romantyzm nie odpowiada określonej konwencji literackiej, ale „stara się z prawdy, choćby najsurowszej, wydobyć wszystko, co najlepsze” (s. 8). A zatem gra konwencjami, jaką uprawia on w tym tomie, dotyczy nie tylko literatury, ale pośrednio odnosi się do sposobów myślenia, które, wsparte na pewnych formach wiedzy, „opracowują” rzeczywistość. Również *Rękopis znaleziony w Saragossie*:

[jest dziełem] o literaturze jako o trybie przekazywania myśli i zasobów wiedzy, realizującej się w wymianie, która dokonuje się między ludźmi, autorami i czytelnikami, wymianie nie wolnej od ich przekonań i wątpliwości, od ich mniej lub bardziej rozwiniętej wiedzy, ich pragnień i przywidzeń, ich uczuć, kruchości i błędzenia³⁴.

Ogólnie rozumiana „literackość”, jako wspólny mianownik obydwu tekstów, nie wyjaśnia jednak źródła wskazanych tu różnic w ich strategiach narracyjnych.

Przyjmując za wielce prawdopodobne, że Conrad celowo zbudował swą *Gospodę* na aluzjach do *Rękopisu*, możemy tylko domniemywać, które wydanie³⁵ pisarz znał: fragment opublikowany w 1804 roku w Petersburgu czy też fragmenty, jakie ukazały się w latach 1813–1814 w Paryżu; zresztą Conrad mógł zetknąć się także z całościowym tłumaczeniem (a właściwie autorską rekonstrukcją) *Rękopisu* pióra Edmunda Chojeckiego, opublikowanym w Lipsku w 1847 roku (ponadto trzeba pamiętać, że wbrew pozorom *Rękopis* – a właściwie jego fragmenty – był bardzo popularny w XIX-wiecznej Europie, o czym świadczą mogą liczne plagiaty oraz poetycka interpretacja dokonana przez Puszkina, *Alfons saditsia na konia*³⁶). W tym względzie rozstrzygająca może być data, którą znajdujemy w tekście noweli, czyli „rok Pański 1813”; data ta odsyła do bardziej „uładzonej” wersji pt. *Avadoro, historia hiszpańska*. Chociaż poszczególne edycje różnią się od siebie układem wątków fabularnych, wydaje się jednak, że najważniejsze „składniki” decydujące o charakterze *Rękopisu* znajdują się we wszystkich wersjach, aczkolwiek w nieco odmiennych proporcjach. Zresztą ważniejsza od wskazania bez-

³³ Zgorzelski, *Conradowska nowela grozy*, s. 43–44.

³⁴ F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2006, s. 318.

³⁵ Na temat wersji powieści i jej prawdopodobnej rekonstrukcji zob. F. Rosset, *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. W: Rosset, Triaire, *Z Warszawy do Saragossy*, s. 159–168.

³⁶ Zob. M. Żurowski, *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 45–47 i *passim*.

pośredniego wątku lekturowego jest próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Conrad napisał nowelę zachowując podobną, ogólną ideę powieści Potockiego, ale w tak jawnej opozycji do *Rękopisu* – teksty te można potraktować bowiem wręcz jako pozytyw i negatyw, tezę i antytezę. Spróbujmy zatem dookreślić, jakie sformalizowane praktyki dyskursywne stoją za zastosowanymi przez obydwu pisarzy strategiami narracyjnymi. Pomocna w tym będzie zaproponowana przez Foucaulta „metoda archeologiczna”, której celem jest: „traktować dyskursy artykułujące to, co myślimy, mówimy i robimy, jako historyczne zdarzenia”; owa „krytyczna ontologia nas samych” dotyczyć ma „form racjonalności organizujących sposoby działania”³⁷.

Określając *Rękopis* mianem „powieści granicznej”, Rosset stwierdza, że jest to „powieść-summa, zarazem synteza i prototyp, przypomnienie i zapowiedź”³⁸. Równocześnie zestawia dzieło Potockiego z *Don Kichotem*, którego „inauguracyjną nowoczesność” wskazał Foucault³⁹. Zdaniem przywołanego przez Rosseta francuskiego badacza, powieść Cervantesa inicjuje proces oddalania się od siebie rzeczy i słów:

pismo przestało być prozą świata; odwzorowania i znaki zerwały dawny sojusz; podobieństwa oszukują, prowadzą do omamów i niepoczytalności; rzeczy zachowują uparcie swą ironiczną tożsamość – nie są niczym ponad to, czym są [...]. Pismo i rzeczy nie odwzorowują się już nawzajem. Don Kichote błądzi między nimi w poszukiwaniu przegód⁴⁰.

Błądny rycerz – na przekór rzeczywistości – zamyka się w świecie znaków, odtwarza ich porządek:

Odwzorowując teksty, których jest świadkiem i męczennikiem, reprezentantem i analogonem, Don Kichote musi dać świadectwo i ukazać niepodlegające wątpieniu znaki, że teksty owe naprawdę są mową świata. Jemu przypadło wypełnienie obietnicy ksiąg. [...] Rycerski wyczyn [...] polega [...] na przekształceniu rzeczywistości w znak. W znak, że znaki języka odpowiadają samym rzeczom⁴¹.

W pewnym sensie Cervantes zapowiada epokę klasyczną, w której zamiast odniesienia znaku do rzeczy dominować będzie odtwarzanie autonomicznej idei Ładu przez system znaków – to właśnie ów samowystarczalny i skończony Ład, nie zaś niekończące się szeregi rzeczy, będzie tworzyć od teraz świat:

Prawda Don Kichota nie zawiera się w stosunku słów do świata, ale w cienkiej i trwałej pajęczynie relacji, które rozstruwają między sobą oznaki werbalne. Zwodnicza fikcja epopei zmieniła się w językową władzę przedstawiania. Słowa zostały sprowadzone do samej istoty znaku⁴².

Właśnie do tej nowej, klasycznej *episteme*⁴³ przynależy *Rękopis*, tworząc wokół

³⁷ M. Foucault, *Czym jest oświecenie?* W: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Przeł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński. Warszawa 2000, s. 289–291.

³⁸ F. Rosset, *Dlaczego Saragossa?* W: Rosset, Triaire, *Z Warszawy do Saragossy*, s. 184.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 189.

⁴⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2000, s. 78.

⁴¹ *Ibidem*, s. 77.

⁴² *Ibidem*, s. 79.

⁴³ Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. Siemek. Warszawa 1977, s. 231: „przez *episteme* rozumiemy zespół relacji, które mogą łączyć w jakiejś epoce praktyki dyskursywne

bohatera w pełni autonomiczny i hermetyczny świat odnoszących się wzajemnie do siebie skończonych szeregów znaków.

Wydaje mi się, że możemy zestawzić *Rękopis* również z innymi dziełami wskazanymi przez Foucaulta jako przełomowe dla nowoczesności: *Justyną* i *Julietką de Sade’a*. Teksty te zapowiadają, że już niedługo pozadyskursywna „wola czy siła” odmieni klasyczny Ład znaków odsyłających do samych siebie:

Kres myśli klasycznej [...] będzie zbieżny z wycofaniem się reprezentacji, a może raczej z wyzwoleniem spod jej władzy mowy, istoty żywej i potrzeby. Mroczny, ale nieustępliwy duch mówiącego ludu, gwałtowność i nieustanne parcie życia, skryta siła potrzeb wymkną się reprezentacji i jej sposobowi życia⁴⁴.

Mimo to żywioł libertynizmu poddany jest tutaj jeszcze regule Ładu, zostaje uporządkowany i podlega wyliczeniu:

to niestrudzone dzieło ujawnia chwilową równowagę między bezprawnym prawem pragnienia a drobiazgową ordynacją reprezentacji dyskursywnej. Ład dyskursu znajduje w nim swoją Granicę i swoje Prawo, ma jednak ciągle na tyle sił, by dalej współlistnieć z tym, co nim rządzi⁴⁵.

Wydaje się, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* także możemy umieścić na rozróżnionych w ten sposób granicach epoki klasycznej. Zdaniem Bartoszyńskiego, *Rękopis* jest „dokumentem sceptycyzmu, obejmującego nie tylko fantastyczność i tajemnice, ale i metody ich racjonalnego »oswajania«”⁴⁶, nadinterpretacją byłoby zatem twierdzenie, że powieść proponuje proste wytłumaczenie każdej prezentowanej przez siebie tajemnicy. Zwrócić należy jednak uwagę na fakt, że to, co irracjonalne, podlega na kartach powieści skrupulatnemu wyliczeniu i uporządkowaniu w ramach narracji: „Zasada [...] konstruowania opowieści *Rękopisu* nie tkwi w ich prostym podobieństwie, lecz w kombinowaniu ich z niewielkiej liczby podstawowych składników”⁴⁷. Można, oczywiście, stwierdzić, że w *Rękopisie* największą tajemnicą jest sama skomplikowana narracja, to właśnie ma na myśli Caillois wskazując, iż w powieści Potockiego wpisanie Niepodobieństwa w nieubłagany mechanizm powtarzania („Zdarza się to, co niemożliwe; powtarza się to, co może się zdarzyć tylko raz”) „unicestwia porządek tego świata jego własną bronią”⁴⁸ – w tym sensie wszelkie powtórzenie byłoby tutaj powtarzaniem różnicy⁴⁹; jednak różnica ta może pojawić się tylko w ramach pewnego systemu tworzącego zręby świata przedstawionego powieści, nigdy nie przychodzi „spoza” dyskursu. Wydaje się, że ta zasada – totalność, swoista nieskończoność narracji i dyskursu, które ogarniają całość świata – leży u podstaw *Rękopisu* na każdym etapie realizowania projektu przez autora. Za jedną z cech charakterystycznych dla obydwu wersji tej powieści (zarówno „onirycznej”, jak i „racjonalnej”) Rosset

umożliwiający pojawienie się figur epistemologicznych, nauk i ewentualnych systemów sformalizowanych; tryb, według którego w każdej z tych formacji dyskursywnych sytuują się i dokonują przejścia do epistemologizacji, do naukowości, do formalizacji”.

⁴⁴ Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 1, s. 270.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 271.

⁴⁶ Bartoszyński, *op. cit.*, s. 43.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁸ Caillois, *op. cit.*, s. 92.

⁴⁹ Odwołuję się tutaj do ustaleń G. Deleuze’a z książki *Różnica i powtórzenie* (Przel. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997).

uznaje „wszechobecność reżimu binarnego w fabule, gdzie wszystko łączy się w nierozzerwalne, choć na ogół przeciwstawne pary”⁵⁰; badacz ma w tym miejscu na myśli fakt, że każdej z wersji *Rękopisu przyświeca idea coincidentia oppositorum*. Jednakże możemy również uznać to dzieło za ćwiczenie w konstruowaniu porządku – hermetycznego, samowystarczalnego systemu wzajemnie oświetlających się znaków, w którym opowiedziane wydarzenia zyskują status przykładów przezroczystych względem rzeczywistości, jej miejsce zajmuje bowiem literatura (nawet tytułowa Saragossa może mieć konotacje czysto literackie – jako odwołanie do powieści Cervantesa⁵¹).

Pomimo tego, że – w przeciwieństwie do Alfonsa van Wordena – Mr Byrne jest nudziarzem, łączy ich jedno: w obydwu przypadkach mamy do czynienia ze ścisłą odpowiedniością między przygodą a opowiadaniem. Tymczasem narrator *Gospody dwóch wiedźm* reprezentuje nowy sposób formowania dyskursu: doświadczenie to surowy, bezkształtny materiał, który wymaga obróbki. W 60 z górą lat po opisanu przez Byrne’a pamiętnego wydarzenia narratora nie satysfakcjonuje już monotonia wyliczeń, ale może on za to – wykorzystując tekst manuskryptu – na tym ulotnym doświadczeniu ufundować popis konwencji literackiej: przeżycie staje się pretekstem ćwiczenia stylistycznego, równocześnie uwiarygodniając je. O ile w *Rękopisie* van Worden jest znakiem konstruowanym poprzez odniesienie do szeregu innych znaków, o tyle w *Gospodzie* Byrne jest dla narratora jedynie dostarczycielem doświadczenia, którego źródła i pobudki wymagają wyjaśnienia.

Odmienność narracji w pełni odzwierciedla już pierwsze zdanie *Gospody dwóch wiedźm*:

Tę historię, epizod czy przygodę – nazwijcie to, jak wam się podoba – opowiedział w latach pięćdziesiątych minionego stulecia pewien człowiek, który, jak sam twierdził, miał podówczas sześćdziesiąt lat. [s. 147]⁵²

Zdanie to wprowadza nas na trop dwóch nowych elementów sformalizowanej praktyki dyskursywnej: pierwszy z nich to wyznaczenie doświadczenia jako elementu współtworzącego dyskurs, ale znajdującego się poza nim, drugi natomiast to uhistorycznienie Ładu. Jak wcześniej zwróciłem uwagę, prosty mechanizm opowieści odwołuje się do transgresyjnego *p r z e ż y c i a*, grozy, psychiki, do tego, co Foucault nazywa płaszczyzną „cienia” gromadzącego się poniżej reprezentacji, u spodu dyskursu⁵³. Według francuskiego badacza cień ten stanie się dla nowoczesności „morzem do wypicia”, pretekstem, zewnętrznym punktem odniesienia umożliwiającym konstruowanie dyskursu, który od tej pory będzie próbował odzyskiwać i oddawać doświadczenie⁵⁴. Punktem wyjścia narracji musi być zatem

⁵⁰ Rosset, *Nowa wiadomość* [...], s. 167.

⁵¹ Zob. Rosset, *Dlaczego Saragossa?*

⁵² Mocniej podkreślone zostało to w oryginale (J. Conrad, *Within the Tides*. Harmondsworth 1984, s. 119. Podkreśl. M. P.): „*This tale, episode, experience – call it how you will – was related in the fifties of the last century by a man who, by his own confession, was sixty years old at the time*”.

⁵³ Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 1, s. 273. Badacz pisze tu o „przemocy, życiu i śmierci, pragnieniu i seksualności” w kontekście de Sade’a, jednakże z pewnością listę pozadyskursywnych pretekstów można poszerzać o inne dziedziny doświadczenia.

⁵⁴ *Ibidem*, t. 2 (2005), s. 139–147; Foucault pisze tu o „niemyślanym”, stanowiącym dla Cogito niezbędnym warunkiem jego zaistnienia.

człowiek, podmiot poznający i przeżywający; właśnie taką rolę spełnia Mr Byrne, którego przerażenie jest głównym tematem opowiadania, ale on sam zostaje usunięty na margines narracji: „jego rola w tej historii ogranicza się do przeżycia okropnego strachu, grozy, jak sam to określił” (s. 147).

Nowa strategia budowania tekstu przekłada się na sposób konstruowania i odczytywania w jego obrębie systemu znaków. W *Rękopisie* znaki nawet wtedy, gdy tworzą układ niejasny, same są w pełni czytelne; w *Gospodzie* to, co ludzkie, pozadyskursywne, wciąż wdziera się w obręb raz ustanowionego Ładu i zaciera jego porządek. Tak więc np. van Worden nigdy nie ma najmniejszego problemu z identyfikacją pięknych siostr:

Każda z nich była w odmiennym rodzaju doskonałą pięknnością. Jedna wysoka, smukła, oślniewająca, druga zaś łagodna i bojaźliwa. Kibić i rysy starszej na pierwszy rzut oka zadziwiały regularnością. Młodsza, pulchniutka, miała nieco wysunięte wargi, a jej przymrużone oczy przysłonięte były rzęsami niezwyklej długości⁵⁵.

Tymczasem na kartach *Gospody* Emina i Zibelda nie tylko zmieniają się w odrażające, tytułowe wiedźmy – Erminię i Lucillę, ale również zatracają swoją tożsamość: „Która z nich nazywała się Lucilla, a która Erminia? Stały się bezmiejscowymi poczwarami” (s. 165). Czyż można drastyczniej pokazać erozję porządku dyskursu, w który wdziera się „życie”? Cała opowieść podszyta jest bezkształtnym strachem i właśnie ta gra śladu i żywiołu tajemnicy stanowi dla narratora siłę podtrzymującą konwencję opowieści, kiedy obserwuje on i interpretuje poczynania głównego bohatera:

Odkrywając te nikłe ślady przeraził się bardziej, niż gdyby żadnych nie znalazł. A więc Tom umarł, broniąc się od jakiegoś dotykającego przeciwnika, który jednak umiał zabijać nie zostawiając znaku – samym swoim oddechem. [s. 176]

Tymczasem Byrne nie dopuszcza do siebie myśli o możliwości powstania szczytliny w zwartym szeregu logicznie powiązanych reprezentacji:

jego niepokój o Toma nie przybrał nigdy określonej postaci. „Zniknąć” – to było jedyne słowo kojarzące się z niebezpieczeństwem, które groziło Tomowi. Myśl niejasna i okropna. „Zniknąć!” Cóż to właściwie znaczy? [s. 171]

Ostatecznie groza dokonuje zamachu nawet na tożsamość bohatera:

Nie był już sobą, poręcznikiem Edgarem Byrne. Zmienił się w duszę udręczoną [...]. [s. 177]

Możemy zaryzykować stwierdzenie, że o ile dla Byrne’a, posługującego się jeszcze dyskursem klasycznym, najważniejsze jest skompletowanie przyczynowo-skutkowego łańcucha reprezentacji Ładu: „zadanie służbowe... W jaki sposób właściwie zamordowano go? Kto to zrobił? Jak?” (s. 174) – to dla nowoczesnego narratora kluczowym zadaniem jest wydobycie i wykorzystanie w narracji „duży” bohatera.

Kolejnym elementem wskazującym na odmienną dyskursu *Rękopisu* od dyskursu użytego w *Gospodzie dwóch wiedźm* jest relatywizacja punktów widzenia poprzez ich zdecydowane uhistorycznienie. Zdaniem Foucaulta, klasyczny Ład był statyczną przestrzenią ogarniającą wszelkie podobieństwa i różnice, natomiast

⁵⁵ Potocki, *op. cit.*, s. 13–14.

dyskurs nowoczesny zamienia Ład na prawa historii⁵⁶. Pewną modyfikację widzimy już u Potockiego:

autora *Rękopisu* zjawisko historyczne interesuje przede wszystkim nie w izolacji, a w powiązaniu, umiejscowione w ustalonej linii rozwojowej, zależne od poprzedzających zjawisk i z kolei uzależniające od siebie następne⁵⁷.

W rzeczywistości mamy do czynienia jednak ze ścisłym następstwem reprezentacji i „scen”, a przejście pomiędzy odmiennymi kontekstami historycznymi dokonuje się w świetle oczywistości; nawet relacja między momentem odnalezienia manuskryptu, czasem przygód van Wordena i czasem rozwiązania akcji jest prosta, nie zakłócona przez żadną inną perspektywę lub inny kontekst. Inaczej w *Gospodzie dwóch wieków*, gdzie widoczne jest zdecydowane podkreślenie dystansów między czasem zdarzeń a czasem narracji rękopisu Byrne’a (38 lat) oraz czasem narracji noweli (62 lata dystansu do manuskryptu i 100 lat dystansu do opisanych zdarzeń). Dystanse te wiążą się z zasadniczą zmianą perspektywy; jak stwierdza Zgorzelski:

Każdy z trzech występujących dystansów czasowych wspomagany jest dodatkowo dystansem zarówno emocjonalnym, jak i intelektualnym, a w trakcie całości opowiadania świadomość narratora okazuje się zdecydowanie nadrzędna wobec zdarzeń w świecie przedstawionym i wobec narracji rękopisu, czyli wobec świadomości postaci prowadzącej⁵⁸.

Podkreślić należy właśnie ów dystans emocjonalny: formę narracji Byrne’a określa narrator poprzez pryzmat „romantyzmu podeszłego wieku” (s. 147); z kolei dystans intelektualny zarysowany został wcześniej w procesie „redagowania” tekstu.

Całkowita nadrzędność świadomości narratora jest jednak nieoczywista. Rzec jasna, dowolnie manipuluje on tekstem wykorzystując przeżycie Byrne’a jako budulec dla wybranej przez siebie konwencji: w ten sposób pozadyskursywna groza i przypadek, choć są niepoznawalne, stają się warunkiem poznania. Ale – jak pamiętamy – sam narrator daje się przecieżyć pociągnąć impulsowi, intuicji kiedy postanawia kupić skrzynkę. Dwuznaczna pozycja narratora inicjuje więc pytanie o źródło prawdy: czy jest to obiektywny konstrukt rozumu, czy też może wypadkowa doświadczenia, kontekstu i wiedzy? Tym samym nowela ilustruje zupełnie nowy układ nowoczesnej *episteme*, w której reprezentacje zawieszono między źródłowym bytem a źródłową prawdą; jak stwierdza Foucault:

ustanowiona zostaje fundamentalna korelacja: z jednej strony, metafizyki przedmiotu, a ściślej mówiąc, metafizyki owej nieobiektywizowalnej głębi, skąd wydobywa przedmioty nasze naskórkowe poznanie; z drugiej strony zaś filozofie, które stawiają sobie za cel wyłącznie obserwację tego, co dane w wiedzy pozytywnej⁵⁹.

Na tym polega problematyczna nowość ukazanego nam przez Conrada narratora: prezentuje on dwuogniskową perspektywę, która łączy z sobą egzystencję bohatera i styl jego narracji. W przypadku powieści Potockiego mamy do czynienia z sytuacją, w której narrator i adresat narracji „pełnią wyłącznie funkcje abs-

⁵⁶ Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, s. 10–11.

⁵⁷ Kukulski, *Posłowie*, s. 761.

⁵⁸ Zgorzelski, *Conradowska nowela grozy*, s. 37.

⁵⁹ Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, s. 43.

trakcyjne”⁶⁰, tzn. wymiennosc ról między bohaterem, będącym uczestnikiem wydarzeń, a wewnątrztekstowym narratorem, relacjonującym owe wydarzenia, jest możliwa dzięki temu, że przynależą oni do tego samego, zamkniętego, samowystarczalnego systemu opowieści. Dlatego właśnie, jak stwierdza Rosset, „Alfonso wydaje się nie tylko podejrzany w swojej funkcji autora, ale jest też zagrożony w roli podmiotu własnych przygód”⁶¹: jego historia zostaje rozpisana na wiele głosów podobnych do niego postaci, jego istnienie motywowane jest przez kontekst czysto literacki i nie odnosi się do pozadyskursywnej „rzeczywistości”. Tym samym postaci zaludniające karty powieści są całkowicie tożsame ze światem literatury, jej Ład stanowi dla nich jedyny kontekst i punkt odniesienia, stają się one wręcz ciągiem wzajemnie odzwierciedlających się i generujących znaków i interpretacji:

Ktoś opowiada jako swoją historię należąca do wspólnego dziedzictwa literatury; ktoś inny opowiada tę historię komuś, kto rozpoznaje jej źródło⁶².

Powieść Potockiego potwierdza zatem naszkicowany przez Foucaulta model *episteme* klasycznej: to Ład odsyłający do samego siebie. Tymczasem Conrad pokazuje nam narodziny p o d m i o t u jako dubletu empiryczno-transcendentalnego⁶³ w dwuznacznej przestrzeni tekstu, która odsyła do idealnego Ładu konwencji, ale równocześnie szuka swej motywacji „na zewnątrz”, poza dyskursem. Autor przedstawia nowy sposób budowania tekstu, balansującego pomiędzy tym, co „obiektywne”, a tym, co „subiektywne”, między „poznaniem” a „doświadczeniem”. W opowiadaniu Conrada obserwujemy przejście z *episteme* klasycznej do nowoczesnej, w której literatura ostentacyjnie zrywa z „rzeczywistością”, ale potajemnie poszukuje swoich tropów zarówno we własnym kontekście, jak i – w człowieku. Pisarz nie opowiada się za żadnym z ukazanych przez siebie modeli: to prawda, że Mr Byrne jest nieporadny literacko i jego doświadczenie pada łupem narratora, jednak sam narrator kompromituje „literackość”, zdradzając jako źródło tekstu swoją intuicję – własną p o d m i o t o w o ś ć; nieoczekiwanie, wbrew intencjom narratora, literacki żart wrzuca go w życie, a on sam staje się częścią tekstu, jego cichym b o h a t e r e m. Conrad sugeruje więc, że nigdy nie uda się nam rozdzielić „literatury” i „rzeczywistości”, dyskursu i doświadczenia, konwencji i kontekstu.

Sugestię Foucaulta, że –

nić łącząca nas z oświeceniem nie polega na wierności doktrynalnym elementom, lecz raczej na nieustannym reaktywowaniu pewnej postawy, tzn. filozoficznego *ethos*, który można opisać jako permanentną krytykę naszego historycznego bytu⁶⁴

– można zastosować do określenia związków między *Gospodą dwóch wiedźm* Josepha Conrada a *Rękopisem znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego. Auto-

⁶⁰ F. Rosset, *Autor i jego maski*. W: Rosset, Triaire, *Z Warszawy do Saragossy*, s. 173. Zob. też: „Kiedy już nie wiadomo, kto mówi, a kto słucha, nie jest jasne, jaki jest podział funkcji wobec aktu wypowiedzi” (*ibidem*).

⁶¹ *Ibidem*, s. 174.

⁶² *Ibidem*, s. 175. Rosset powołuje się tu na Todorova: to „*hommes-récits*”, ludzie tożsami ze swoją opowieścią.

⁶³ Zob. Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, s. 135.

⁶⁴ Foucault, *Czym jest oświecenie?*, s. 286.

rów obydwu utworów cechuje niewątpliwie „postawa graniczna”, jednak o ile Potocki podejmuje problem współczesnej sobie formacji wiedzy, jej modelu poznania i opowiadania, opisuje tę *episteme* w całej jej wewnętrznej złożoności i polifonii, o tyle Conrad nie tylko wskazuje na pewne epistemologiczne paradoksy w obrębie zastanej formacji dyskursywnej, ale przede wszystkim próbuje zestawić dwa historyczne modele poznawcze oraz podejmuje problem relacji dyskurs – kontekst, która nie jest w jego ujęciu elementem jedynie wewnątrztekstowym⁶⁵; poszczególne „szufladki” tekstu Conradowskiego, inaczej niż w *Rękopisie*, odsyłają nas do różnych wymiarów rzeczywistości, różnych jej kontekstów i czasów. Na tej podstawie można stwierdzić, że podczas gdy Potocki sprowokowany przez siebie relatywizm zamyka w systemie historiozoficznym – Conrada cechuje swego rodzaju wyobraźnia antropologiczna, której oddziaływanie na przełomie XIX i XX wieku Andrzej Mencwel charakteryzuje następująco:

Byt nie jest jednorodny, lecz różnorodny, a miejsce schematu linearnego następstwa jego form przyrodniczych zajmuje wizja wielobarwnej polimorfii jego form kulturowych⁶⁶.

Abstract

MAREK PACUKIEWICZ
(University of Silesia, Katowice)

CONRAD AND POTOCKI: THE TWO “MANUSCRIPTS”

Pacukiewicz tries to prove that Joseph Conrad's *The Inn of the Two Witches* is the intentional travesty of Jan Potocki's *The Manuscript Found in Saragossa*. Both texts reveal a few similarities within the plot: the names of Moorish sisters in Potocki's work (Emina and Zibelda) correspond to the names of the two witches, namely Erminia and Lucilla found in Conrad's story, a small inn somewhere in the Spanish mountains, brigands and, finally, the manuscript – a starting point of the stories.

However, what distinguishes Conrad's narrator from that of Potocki is a different way of using the original manuscript as the source of the stories in question. Moreover, in Potocki's text the manuscript is quoted as a literal translation from Spanish, while Conradian narrator “redrafts” the manuscript because he finds it “dull”.

According to Michel Foucault, it can be proven that Potocki's and Conrad's texts are based on the same kind of material, yet they represent different *episteme*. In the former we find the classical Order of discourse with literature being its exclusive point of reference. In Conrad's story we see how this classical Order is transformed by the presence and emotions of Man seen as a source of the truth.

⁶⁵ Zob. *ibidem*. Badacz wskazuje na „zakorzenie w oświeceniu pewnego typu dociekań filozoficznych, który problematyzuje równocześnie stosunek do teraźniejszości, historyczny sposób istnienia oraz ustanawianie samego siebie jako autonomicznego podmiotu”.

⁶⁶ A. Mencwel, *Wstęp: wyobraźnia antropologiczna*. W zb.: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, P. Rodak. Red. A. Mencwel. Wyd. 4, rozszerz. i uzup. Warszawa 2005, s. 14.