

Kazimierz Bartoszyński

"Le Théâtre du romanescque: „Manuscrit trouvé à Saragosse” : entre construction et maçonnerie”, François Rosset, Lausanne 1991 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/1, 237-242

1993

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.

pomyłek mógłby być niestety znacznie dłuższy. Są to często rzeczy mniej istotne dla zrozumienia wyводу, ale ich pojawianie się nakazuje w bardzo szerokim zakresie stosować wobec książki zasadę ograniczonego zaufania. Niedobrze się stało, że lekturę pracy Nasiłowskiej — przy wskazanych wyżej jej zaletach i wadach — uprzykrzają liczne niedociągnięcia, tym bardziej drażniące, że ich usunięcie wymagało „tylko” pewnej staranności.

Marcin Cieński

François Rosset, LE THÉÂTRE DU ROMANESQUE. „MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE”. ENTRE CONSTRUCTION ET MAÇONNERIE. Lausanne 1991. Ed. L'Âge d'Homme, ss. 268.

Publikacje naukowe poświęcone *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* Jana Potockiego — dawniej z rzadka się pojawiające — stały się, zwłaszcza od chwili ogłoszenia w r. 1958 przez Rogera Caillois części francuskiego tekstu dzieła (opatrzonego cenną przedmową) — zjawiskiem dość częstym. Chodzi tu przy tym o prace zarówno w języku francuskim, jak polskim, a także w innych językach. Publikacje te mieszczą się w dużej mierze w ramach tradycyjnej historii literatury: omawiają genezę dzieła na tle biografii autora (zwłaszcza jego podróży), sytuują *Rękopis* w wielojęzycznym kontekście literackim, zmierzają do określenia jego gatunkowej przynależności (powieść fantastyczna? powieść-podróż?). Uwaga badaczy kieruje się też często na przedmiotowy aspekt dzieła: na stosunek Potockiego do masonerii, do historii religii, do filozoficznych idei Oświecenia, do kultury Hiszpanii wreszcie.

Niewiele natomiast dowiedzieć się można z istniejących opracowań o samym tekście utworu — w sensie zarówno oryginału francuskiego, jak i polskiego przekładu. Tłumaczy się to niezwykłą komplikacją filologicznej problematyki *Rękopisu*, długotrwałą niemożnością dotarcia do istotnych dla uzyskania poprawnego tekstu materiałów, a obecnie trudnościami, jakie stoją na drodze do ich ostatecznego opracowania i edytorskiego udostępnienia. Niezależnie od problematyki naukowo-edytorskiej sytuacja publiczności zainteresowanej dziełem Potockiego inaczej przedstawiała się w Polsce — inaczej we Francji. Czytelnik polski dysponował, jak wiadomo, od dawna przekładem całości *Rękopisu* (ostatnie wydanie w r. 1965), czytelnik zaś francuski mógł zapoznać się w zasadzie jedynie z cząstkowym wydaniem R. Caillois. Rezultatem takiej sytuacji jest fakt — z punktu widzenia naukowego przykry, ale, praktycznie biorąc, nieuchronny — iż w r. 1989 dokonano we Francji pełnej, ale wobec rękopisu nieadekwatnej edycji całości tekstu *Rękopisu*. Nieścisłość owa stąd przede wszystkim wynika, iż dużą część tekstu oparto w tym wydaniu na dawnym polskim przekładzie. Edycja ta też — z braku innej możliwości — stała się punktem wyjścia omawianej tu książki Rosseta i według niej cytowane są w jego pracy liczne urywki *Rękopisu*. Możliwość dochodzenia do błędnych wyników analizy, warunkowana opieraniem się na tak wątpliwej postaci tekstu, ograniczona była jednak w wypadku tej pracy dobrą u jej autora znajomością języka polskiego. Mógł on w związku z tym korzystać z przekładu polskiego tej części utworu, dla której znajomości przekład ów jest podstawą pewniejszą niż wtórne tłumaczenie na język francuski.

Książka Rosseta, najobszerniejsze i zapewne najbardziej wielostronne z dotychczasowych opracowań *Rękopisu*, mogłaby być nazwana — nieco po staroświecku — monografią dzieła. Na tle jednak literatury poświęconej *Rękopisowi* praca ta wyróżnia się nie tyle swą „monograficznością”, ile właśnie dość specyficznym i noszącym cechy nowoczesności nastawieniem na problemy z rzadka dotychczas poddawane głębszej refleksji. Wydaje się bowiem, że Rosseta interesuje, najogólniej mówiąc, status semiotyczny dzieła Potockiego, innymi słowy — pytanie o poziom semantyczny czy, mówiąc prościej, istotny charakter i wzajemne relacje wypowiedzi składających się na tę książkę.

Antytezę, od której można wyjść, omawiając tematykę pracy Rosseta, opisać wypadnie w różny sposób: jako przeciwstawienie ujmowania dzieła w jego fikcyjnym charakterze i — z drugiej strony — wydobywania przede wszystkim właściwych mu specyficznych sytuacji narracyjnych; jako akcentowanie metajęzykowych czy metatekstowych właściwości dzieła — zamiast dostrzegania w nim prezentacji pewnego świata; jako wreszcie zwracanie uwagi na czysto „rzeczową” funkcję literatury — przedmiotu obiegu czy wymiany — w miejsce bardziej tradycyjnego rozumienia jej wyłącznie w kategoriach twórczości znakowej.

Praca Rosseta przynosi dość wyraźne opcje odnoszące się do wszystkich rozumień omawianej tu antytezy. Terminy takie, jak występujące w roli tytułów rozdziałów formuły: „ceremonia narracji” czy „*theatrum narrationis*”, są tu kluczowe. Jeśli bowiem przyjmiemy, że opowieści zawarte w *Rękopisie* przeznaczone są dla dwojakiego typu odbiorców: wewnętrznego i zewnętrznego

(s. 28), to jedynie dla słuchaczy obecnych wewnątrz dzieła przytaczane w nim historie mają cechy fikcji wiarygodnej, przynoszącej iluzję. Dla pozatekstowego zaś odbiorcy, jak pisze autor, „znajdujemy się tu na antypodach iluzji” (s. 18). „Ceremonia narracji” sprawia bowiem, że jeśli kłamstwo związane z fikcją literacką ulega zamaskowaniu, to operacja ta dokonuje się w sposób jawny i podkreśla swój „twórczy” charakter (s. 26, 116). Stosownie do tego „przestrzeń” *Rękopisu* jest nie tyle przestrzenią fikcji powieściowej, ile przestrzenią czynności powieściotwórczej („*l'espace du »romanesque«*”, s. 19), a postacie utworu są raczej głosicielami („*les hérauts*”) swych historii niż ich bohaterami („*les héros*”) (s. 143).

Wydaje się, że konstrukcja książki, zamykająca ją pomiędzy *Wstępem* (*Avertissement*) poświęconym *Przedmowie* do właściwego tekstu *Rękopisu*, zdającej sprawę z dziejów odnalezienia tekstu utworu, a *Epilogiem* — poświęconym m.in. samemu zabiegowi utrwalenia i zabezpieczenia swej własnej historii przez jej bohatera — nader trafnie oddaje istotne intencje pracy. Konstrukcja taka akcentuje bowiem fakt, że tym, na co należy zwrócić w książce Potockiego szczególną uwagę, są same „rzeczywiste” wydarzenia związane z tekstem: jego dzieje jako pewnego „przedmiotu”, dzieje bohatera powieści, Alfonsa van Worden, które toczą się głównie wśród nieustannego i jakby cyklicznie powtarzającego się krążenia po „zaklętym” terenie gór Sierra Morena, a przede wszystkim wszelkie hierarchicznie uporządkowane akty kreowania fikcji zawartej w przytoczonych wypowiedziach. Od tej dopiero „rzeczywistości” dokonuje się przejście do odrębnego świata literatury (s. 14), do fikcji zamkniętej przez Alfonsa w żelaznej szkatułce niby w puszcze Pandory.

Powiedzieć można, że cała historia bohatera powieści, a zwłaszcza początkowe wydarzenia rozgrywające się w gospodzie Venta Quemada, stanowią swoistą „rzeczywistość” dzieła, przeciwstawiając się fikcji wprowadzonych opowieści oraz konstytuując rozbudowaną sytuację narracyjną — podstawę wszelkich aktów narracji. W rozumieniu autora sytuacja ta jako zespół funkcji kreacji literackiej wydaje się istotniejsza dla dzieła Potockiego niż same przytaczane historie. W przypadku powieści szkatułkowej, jaką jest w dużej mierze *Rękopis*, akty kreacji są szczególnie widoczne, każda bowiem zmiana podmiotu mówiącego prezentuje nie tylko wypowiedź, ale sam akt wypowiedziania (s. 73). Cytaty, jakimi są w większości fragmenty dzieła, pełnią — zgodnie z łacińskim znaczeniem słowa „*citare*” (s. 93) — funkcję dynamicznego wprawiania ich w ruch. Owa aktywność cytowania, a więc w istocie wszelkiej narracji, wydobywana jest przez podkreślanie różnorodnych „gestów narracyjnych”, takich np. jak: sięgnięcie po dzieło, z którego czerpie się przytoczony tekst, przedstawienie sytuacji narracyjnej, ujawnienie reakcji odbiorców oczekujących niecierpliwie na kontynuację opowieści lub komentujących ich strukturę.

Omawiając te problemy techniki narracji, autor wkracza (w rozdz. pt. *La vision*) na teren analiz operowania różnorodnością punktów widzenia i rozważa w sposób interesujący uzależnienie 5 równoległych relacji o niesamowitych wydarzeniach w Venta Quemada od sposobu doznawania i wypowiedziania się osób poddawanych analogicznym doświadczeniom (s. 28–39). Pojęciem różnorodności punktu widzenia stara się autor objąć również nader częste w *Rękopisie* sytuacje, w jakich postaci powieści ulegają złudzeniom lub stają się ofiarami mistyfikacji (s. 120–124). Takie stawianie sprawy świadczy o występującej w książce Rosseta tendencji do wpisywania w obręb „ceremonii narracji” możliwe szerokiego zespołu zjawisk — takich nawet, które zdawałyby się należeć do dziedziny funkcji fabularnych. Z drugiej strony, dziwi nieco wyraźne wyodrębnienie z domeny „ceremonii narracji” zjawisk nazwanych „seansami lektury” (s. 75–90), a więc tych opowieści, które są zaprezentowane jako fragmenty wyczytane w książkach i stąd podane w trzeciej osobie. Wydaje się bowiem, że również i takie — zresztą nieliczne — fragmenty przytoczeń lekturowych mieszczą się w kręgu szeroko rozumianych operacji narracyjnych.

Jako zjawiska lektury (oczywiście przedstawionej czy wpisanej w dzieło) wypadaloby natomiast niednokrotnie potraktować cytowane reakcje odbiorcze — zwłaszcza metafizyczne analizy Vellasqueza (s. 105–107). Refleksje jego są artykulacją implikowanego przez *Rękopis* stylu lektury — stanowiącego jakby prowokację względem „normalnego”, nie utrudnionego odbioru tekstów narracyjnych.

Osobliwym trudnościom i komplikacjom takiej implikowanej (ale i realnej) lektury można by poświęcić specjalne rozważania. Niemniej wydaje się, że przedstawione tu rozumienie wewnątrztekstowej lektury stanowi właściwy odpowiednik wobec wewnątrztekstowej narracji.

Może najwyraźniej wydobywa autor „realne” zabiegi wokół twórców fikcji, których treści są jakby odsunięte na dalszy plan tam, gdzie porównuje się opowieści do towarów przemycanych przez bandę Cyganów lub do złotych cekinów uzyskanych przez bohatera powieści (s. 200). Tak jak w transakcjach towarowych, gdzie *tout le monde est passeur* (s. 103), dokonuje się częsta zmiana funkcji, podobnie i w trakcie przekazywania opowieści zmieniają się role: opowiadający staje się słuchaczem, a odbiorca narratorem. Czyniąc takie analogie, wchodzimy w krąg teorii kultury

mówiącej nie tylko o funkcji semantycznej dzieł literackich, lecz również o ich funkcji jako „rzeczy” odbywających wędrówki i podlegających wymianie.

Dominacja czynności narracyjnych w *Rękopisie* sprawia, zdaniem Rosseta, że dzieło Potockiego uznane być może za *theatrum narrationis*. Sam zespół bowiem aktów narracji i gestów narracyjnych wykonywanych przez różne podmioty budować ma zjawisko typu spektaklu teatralnego. Jest to teatr osobliwy, bo głosem, który odbiorca słyszy, jest zawsze głos Alfonsa, bohatera centralnego, a postacie inne markują tylko jakby w sposób niemy swe zachowania werbalne (s. 131). Niemniej, kontakt słowny przebiega w *Rękopisie*, podobnie jak w teatrze, wzdłuż dwu linii: rozwija się pomiędzy poszczególnymi postaciami „scenicznymi”, a zarazem pomiędzy całością sytuacji „scenicznej” a „widownią” (s. 116–128).

Przyjmując tego typu widowiskowość *Rękopisu* nietrudno uznać jego „teatralną” narracyjność za rodzaj gry. Autor, odwołując się do pracy Jerzego Jarzębskiego *Gra w Gombrowicza*, przypisuje grom pewne cechy, jakie, jego zdaniem, odnaleźć można w *Rękopisie* (s. 146–152). Gry w tym ujęciu przebiegają w zamkniętym polu czy uniwersum, co odpowiada narracjom *Rękopisu* ustykuowanym w zamkniętym, wciąż dostrzegalnym, a zarazem jakby ludycznym świecie Sierra Morena. Do przyjętej definicji gier należeć ma następnie dwoistość ich celów. Z jednej strony, gry owe zmierzają do celów wewnętrznych, realizując pewne konwencjonalne reguły. Z drugiej – służą celom zewnętrznym, dostarczając rozrywki i działając wychowawczo. W nawiązaniu do tej definicji autor powołuje się (s. 147) na fragment z *Rękopisu*, w którym mowa jest o toczonych w hiszpańskich gospodach gawędach – spełniających zarówno rolę konwencjonalnych rytuałów, jak i niefrasobliwej rozrywki. Dodać trzeba, że – zgodnie z przytoczoną definicją – gry mieszczą się w pojęciu działań kreacyjnych, spełniających często funkcje imitacyjne.

Rozważaniom Rosseta poświęconym teatralnym i „growym” właściwościom *Rękopisu* wypada uwaga specjalnej, dlatego choćby, że w tytule pracy występuje sformułowanie „*Le théâtre du romanesque*”, że zatem twierdzenie o bliskości dzieła Potockiego wobec teatru oraz tak czy inaczej rozumianych gier stanowi jedną z tez centralnych autora. Rozważając narrację jako formę teatralności czy gry, można w znacznej mierze zaakceptować analogie dostrzeżone przez Rosseta. Wypada jednak sformułować także parę zastrzeżeń. Trudno mianowicie dopatrzeć się w większości opowieści *Rękopisu* tendencji do realizowania pewnych „wewnętrznych” reguł gry. Nie są to np. budowane według określonych zasad nowele, lecz historie nader różnorodne. Nazwanie zaś zespołu aktów narracyjnych „grami” – z uwagi na to, że mają charakter czynnościowy oraz że spełniają pewne funkcje imitacyjne – to wprowadzenie określeń, które przypisać można bardzo różnorodnym formom literackim.

Co do terminu „teatr”, to wiązać go można niewątpliwie ze zjawiskiem wymiany czynności narracyjnych – niby zagrań teatralnych. Fakt jednak, że utwór Potockiego jest dziełem, w którym struktura wielowarstwowa powieści szkatułkowej gra rolę podstawową, bynajmniej nie sprzyja odnajdywaniu analogii pomiędzy jego budową a właściwościami sztuki teatralnej. Istnieje, co prawda, zjawisko teatru w teatrze (sam Potocki dał tego przykład w *Paradach*), ale chodzi w nim wyłącznie o dwuwarstwowość. Podobnie wszelkie przytoczenia dane w relacjach „posłów” teatralnych lub w opowiadaniach na temat spraw dziejących się „za sceną” (teichoskopia) sprowadzają się do operowania jedynie drugą warstwą wypowiedzi teatralnych. Istotniejsze jednak jest tu spostrzeżenie, iż teatr w zasadzie ukazuje linearne, horyzontalne procesy, a wprowadzanie rozbudowanych wielopiętrowo wizji świata jest sprawą epiki.

Fakt, że w *Rękopisie* występują zhierarchizowani i „wielostopniowi” narratorzy, jest wtórny wobec zamiaru pokazania skomplikowanych i rozgałęzionych zdarzeń, a narratorom owym słusznie przyznał Tzvetan Todorov miano „ludzi-opowieści”, dla których „istnieć to opowiadać” (s. 133), ich osobowości są bowiem jedynie hipostazami przekazywanych treści, a nie podmiotami dialogicznej gry.

W swych uwagach o książce Rosseta skupiłem się dotychczas na jej „narratocentrycznym” charakterze i na podkreśleniu w dziele Potockiego wszystkiego, co mieści się poza iluzyjnością fikcji literackiej umieszczonej jakby w cudzystowie – obnażającym jej literackość i odsłaniającym kreacyjność. Równoległym i analogicznym zjawiskiem jest w książce Rosseta skłonność do przyznawania różnym elementom świata *Rękopisu* literackości wzmoczonej, literackości jakby drugiego stopnia. To bowiem, co mogłoby być ujmowane jako cecha charakterystyczna pewnej sfery świata przedstawionego w *Rękopisie*, określone zostaje jako język mówienia o tej sferze. Wyrazistym przykładem jest tu stosunek Rosseta do tych cech utworu Potockiego, które według wielu wypowiedzi krytycznych decydowały o fantastyce jako o właściwości gatunkowej utworu. W rozumieniu natomiast Rosseta nie chodzi tu ani o fantastykę „serio”, ani o gatykalistyczną polemikę z istnieniem „świata duchów” (co często zdarza się w powieści gotyckiej), lecz

o „fantastyczny” sposób opowiadania (s. 176–178). Właściwe zatem dla *Rękopisu* jest operowanie językiem fantastyki (świetnie pokazane w analizie *Historii komandora de Toralva*, s. 174–175), a obce mu są związane z fantastyką problemy ontologiczne.

Zagadnienia filozoficzne występujące w dziele Potockiego nie są zresztą sprawą centralną dla zainteresowań i kompetencji Rosseta, a wiedzę na ich temat czerpie on raczej z opracowań wymienionych w obfitej bibliografii. Natomiast sposób traktowania zagadnień tego typu jest indywidualną własnością autora i zbliżony jest właśnie do postawy, jaką zajmuje on względem fantastyki Potockiego. W przekonaniu zatem Rosseta w utwór Potockiego nie jest wpisana wyraźna polemika atakująca filozoficzny i religijny tradycjonalizm, a opowiadająca się po stronie poglądów libertyńskich. Zamiast polemiki występuje tu pełna sceptycyzmu ironia, ukierowana zresztą także w stronę przekonania libertyńskich (s. 188, 243). Równie jak fantastyka, stanowi ona specyficzny język, którego cechą jest artykułowanie „podwójności” czy dwuznaczności rzeczy (s. 161). Owa „podwójność” – jak to już spostrzegł Caillois – powraca wielokrotnie w *Rękopisie*, zarówno jako atrybut pewnych postaci, jak i poprzez przeciwstawienie dwu wyznań i dwu obyczajowości – chrześcijańskiej i muzułmańskiej. Nieśluszenie zatem, według Rosseta, mówi się o liberynizmie *Rękopisu*, gdyż filozoficzną czy światopoglądową właściwością tego dzieła jest jedynie język ironii.

Podobnie należałoby się odnieść do poglądów masonskich czy kabalistycznych, rzekomo zawartych w dziele Potockiego. Mamy tu bowiem znów do czynienia jedynie z elementami języka Kabały (s. 193) czy z językiem, a przede wszystkim symboliką masonerii (s. 190). Elementy masonskie w *Rękopisie* uchodzą często za ważny składnik jego treści, jako że linię postępowania mafii Gomelezów wobec Alfonsa uważać można za odpowiednik typowej dla masonerii drogi wtajemniczenia młodych adeptów, drogi, obejmującej poddawanie ich próbom i domaganie się od nich zachowania związkowych tajemnic. Rosset wskazuje jednak na fakt, iż wtajemniczenie Alfonsa nastąpiło w chwili, gdy sekret mafii – wiedza o złocie Gomelezów, właśnie się wyczerpującym – stracił już aktualność, gdy zatem „sekret był już jedynie brakiem sekretu” (s. 171). Tak rozumiany wątek masonski dzieła Potockiego świadczyłby o ironicznym czy parodystycznym stosunku do idei i działań masonerii, co potwierdzałoby tezę, iż jej poglądy istnieją w *Rękopisie* wyłącznie jako język czy symbolika. Na tym tle dziwi nieco podtytuł książki Rosseta: *Entre construction et maçonnerie*. O ile bowiem sprawa konstrukcji (jako narracji) jest istotnym tematem pracy, to nie jest nim przecież ideologia masonska (ani jakkolwiek inna), lecz wyłącznie język masonerii (czy innego stylu myślenia).

W rozumieniu Rosseta fantastyka, liberynizm, masoneria występować się zdają u Potockiego wyłącznie jako określone sposoby wypowiedzania się. Trudno zatem sądom z tych zakresów przyznać nawet ten typ autentyczności i asertoryczności, jaki przypisuje się na ogół zdaniom literackim. Są to raczej niby parodystyczne próbki wypowiedzania się w pewnych stylach językowych. Zjawiskiem analogicznym jest, jak się zdaje, stosunek autora do powiazań, jakie mogłyby istnieć pomiędzy zawartymi w *Rękopisie* informacjami o realiach dotyczących kultury i obyczajowości Hiszpanii a autentycznymi doświadczeniami oraz erudycją pisarza (s. 154–158). Dowodzą tego choćby tytuły rozdziałów poświęconych tym sprawom: *Pèrègrination dans le monde des livres* oraz *Voyage dans les décorations* – akcentujące wtórny i literacki charakter elementów „hiszpańskości”, jakimi *Rękopis* darzy czytelnika. W tym ujęciu *hispanica* dzieła Potockiego częściowo wywodzą się z określonych źródeł literackich, czytelne jednak są najwyraźniej na tle pewnych „dekoracji” – najczęściej w kontekście konwencjonalnych schematów romańskiej literatury popularnej (s. 138–140, 158). Najdobitniej dochodzi tu do głosu tradycja komedii *dell'arte* i jej hiszpańskich odpowiedników. Zespół figur *Rękopisu* to osoby pełniące w tego typu literaturze określone, skonwencjonalizowane role społeczne i zawodowe, obdarzone przy tym atrybutami ustalonymi i niezmiennymi.

Rozumienie *Rękopisu* jako plonu nie tyle realnych wędrówek autora, ile „peregrynacji w świecie książek”, zakłada odbiór dzieła Potockiego w szerokim układzie powiazań, jakie nazywamy intertekstualnymi, jakkolwiek badacz nie odwołuje się do takiej terminologii. A przecież „lektura intertekstualna” to określenie właściwe dla proponowanego przez Rosseta czytelniczego odbioru świata figur *Rękopisu*, skądinąd stosowne również wobec całości utworu, którego istotą ma być nie tyle narracyjne przedstawianie, ile odsłanianie własnej narracyjności, cechy zatem łatwej do osadzenia w intertekście, tj. wśród różnych form narracji.

Problemy tego typu konfrontacji rozwiązywane są jednak przez autora raczej przy użyciu terminologii genologicznej. O tendencji do dostrzegania w *Rękopisie* elementów teatralnych była już mowa. Zaliczanie go do powieści fantastycznych uznane zostało w rozprawie za błędne.

Podobnie przyznanie utworowi Potockiego cech powieści podróźniczej nie zyskuje aprobaty autora: przecież bohater dzieła podróżuje w istocie w celu czysto praktycznym i nie przedsięwzię swego wojażu dla poznania świata lub zaznania przygód, co stanowi zazwyczaj założenie tego typu powieści (s. 162–163). Niemniej, cała treść *Rękopisu* skupia się dokoła wątku podróży. Częściowo jest to podróż Alfonsa, która ze zwyczajnej drogi do stolicy kraju przekształca się w cykliczne poruszanie się po zamkniętym kręgu. Częściowo są to podróże opowiedziane: włóczęgi w stylu pikarejskim, wyprawy egzotyczne. Różnorodność owych form narracyjnych związanych z podróżą skłania autora rozprawy, chyba słusznie, do nazywania *Rękopisu* „muzeum gatunków literackich” (s. 165–166).

Wśród gatunków epickich wymienić warto dwa, istotne dla *Rękopisu*, o których badacz w jakiś sposób napomyka, niewystarczająco jednak określając ich pozycje w dziele Potockiego. Jednym jest powieść edukacyjno-inicjacyjna, tak ważna w czasach, w których czytano *Telemaka* Fénelona i przeciwstawnego mu *Emila* Rousseau, a także w epoce powstania *Lat nauki Wilhelma Meistra* Geothego. W ramach takiej powieści pomieścić można pewien aspekt dziejów Alfonsa, przede wszystkim omawianą przez badacza historię poddawania bohatera próbom wierności, a także (poruszaną również) sprawę relacji Alfons–Velasquez (s. 106–108). Drugim istotnym tu gatunkiem jest „powieść odkrywania tajemnicy”. W pracy Rosseta wiele oczywiście czytamy o tajemnicy rodu Gomelezów i o wielkim szejku kierującym jej odsłonięciem oraz dokonującym aktu dekonspiracji. Niewiele jednak dowiadujemy się o tym, że dużą część treści *Rękopisu* umieścić można w ramach gatunku wysoce skonwencjonalizowanego i mającego swe tradycje w romansie greckim, barokowym, w powieści gotyckiej, a swą przyszłość w powieści Scotta i nawet w *Panu Tadeuszu*.

Znacznie istotniejsze od tych szczegółów genologicznych jest ogólne pytanie o stopień integracji cyklu Potockiego, innymi słowy — o jego powieściowość. W świetle pracy Rosseta odpowiedź na to pytanie nie jest prosta i oczywista. W książce tej bowiem fikcjonalna zawartość historii stanowiących wynik zabiegów opowiadawczych pozostaje raczej w cieniu analiz metod narracji, zwłaszcza w odniesieniu do poważnej części tekstu, jaką obejmuje wielofazowe i zbudowane wielopiętrowo opowiadanie Avadora. Czyżby więc należało uważać postępowanie takie za formę unikania refleksji nad problemem integracji tekstu, który wypełniony jest przecież w dużym stopniu elementami relacji Avadora? Przypuszczenie to jednak nie wydaje się właściwe, gdyż autor rozprawy w różnych miejscach przytacza stwierdzenia mogące przemawiać za integralnością cyklu i tym samym za jego bliskością wobec form powieściowych. Może najogólniejszy walor mają konstatacje dotyczące dwoistości funkcjonalnej figur *Rękopisu*: osoby przedstawione jako występujące w przytoczonych opowieściach okazują się równoległe partnerami Alfonsa, łącząc w ten sposób różne poziomy całości tekstu (s. 101). Tą drogą dokonuje się również fuzja wymieniających się ról narratorów i słuchaczy opowiadań (s. 109, 139). O powiązaniach noszących charakter raczej horyzontalny mówią dokładne analizy szeregu przygód rozgrywających się w gospodzie Venta Quemada oraz ważne twierdzenie o powtarzaniu w opowiadaniach Avadora sytuacji analogicznych (przez repetycje bądź odwrócenie) wobec owych zadziwiających zdarzeń (s. 41). Czynnikiem integracji jest też powracanie w późnych partiach dzieła postaci, które grały pewną rolę w jego początkach (s. 42), a przede wszystkim finał przynoszący skupienie i wyjaśnienie wielu personalnych i fabularnych elementów dzieła.

Mimo tej argumentacji przynoszące ją fragmenty pracy Rosseta czyta się z uczuciem pewnego niedosytu. Wydaje się przede wszystkim, że interesująca koncepcja dostrzeżenia w dużym zespole opowieści Avadora zbieżności z treścią początkowych fragmentów tekstu (s. 43–44) wymaga szczegółowych analiz. Stwierdzenie, że i tu, i tam mowa jest o podróży, edukacji, rozwoju wiedzy, uleganiu iluzjom i deziluzjom — nie wystarczy do udowodnienia integralnego związku owych historii z całością *Rękopisu*. A przecież właśnie głównie z obecności opowiadań Avadora w utworze Potockiego wynika, że nie może on być traktowany ani jako powieść fantastyczna, ani jako zbeletryzowany traktat filozoficzno-religijny. Opowieści te sprawiają także, iż — tu akcent polemiczny — przedmiotem centralnym zainteresowań badacza *Rękopisu* nie musi czy nie powinna być wirtuozowska prezentacja aktów narracji. Jakkolwiek z tezą o wirtuozerii w prowadzeniu „ceremonii narracji” trudno się nie zgodzić, niepodobna pomijać walorów świata fikcji dostarczanych w większym stopniu przez opowieści Avadora niż przez inne partie dzieła. Opowieści te otwierają przecież „okna”, przez które z zakłętą kręgu gór Sierra Morena ujrzeć można niesłychanie barwny i zaprezentowany ze specyficznym humorem świat obyczajów Hiszpanii i innych kultur śródziemnomorskich. W tej prezentacji istotną rolę grają oczywiście „*les hommes — récits*” wprowadzający takie więzi między różnymi warstwami tego świata, jakie powieść XIX-wieczna kształtowała innymi już metodami.

Występuję tu, może z pewną przesadą, w obronie referencyjnych walorów dzieła Potockiego-podróznika, zmierzając do osłabienia raczej „antyreferencyjnych” upodobań czy kryteriów oceny, jakie dostrzegam w pracy Rosseta. Rozumiem sens owych kryteriów i – chyba słusznie – domyślam się ich zależności od postmodernistycznych upodobań premiujących przejawy kreatywności i autofikcji w formach narracyjnych. Mimo to chciałbym położyć nacisk na – bliską zresztą autorowi rozprawy – tezę mówiącą o hybrydycznym charakterze dzieła Potockiego, które łączy sprawność podania ogromu faktograficznego i anegdotycznego materiału ze złożonością narracji – operującej zarówno metodami odślaniania iluzji, jak i jej kształtowania. Nie należy w tym przekonaniu lekceważyć ani owego materiału, ani momentów, kiedy fikcja będąca produktem iluzji nie podlega zakwestionowaniu.

Dość podobnie traktowałbym całą występującą u Rosseta sferę wypowiedzi na tematy metafizyczne czy moralne, tam zwłaszcza wyrazistą, gdzie pojawia się fantastyka, elementy powieści edukacyjnej lub bezpośredni dyskurs filozoficzno-historyczny. Można oczywiście dokonać redukcji tych wszystkich wypowiedzi i sprowadzić je do posługiwania się określonym językiem: masonerii, kabalistyki, sceptycznej ironii. Trudno jednak nie uwzględnić w dziele Potockiego składników dość serio traktowanej satyry na tradycyjne rozumienie „honoru” czy moralistyki kwestionującej nieuchronne powiązania satysfakcji miłosnych z zagrożeniem karą. Ogólnie mówiąc, trudno całkowicie wyciszyć właściwy pisarzowi libertynizm.

Zmierzając do końca, zaznaczyć tu wreszcie wypada, że zarówno słowa uznania dla autora, jak i uwagi polemiczne przyszło mi wypowiadać z przeświadczeniem, iż mam do czynienia nie z luźnym zbiorem tez naukowych, lecz z pracą opartą na pewnych raczej konsekwentnie przedstawianych założeniach. Dlatego właśnie mogłem – słusznie czy niesłusznie – próbować poddawania pewnych jej tez refleksji dyskusyjnej. Trudno przy tym ukrywać naturalne w sytuacji dyskutanta oczywiste poczucie pewnego zakłopotania i potrzeby poczynienia pewnych zastrzeżeń. Praca François Rosseta jest bowiem nie tylko zespołem pewnych twierdzeń i przeświadczeń naukowych, ale książką nader bogatą erudycyjnie i literacko świetnie napisaną. Pełną ujęć metaforyzujących i niewolną czasem od poetyckiego patosu. Obcuje z książką tego typu i tego wymiaru, nie byłem czasem w stanie odnieść się do pewnych jej partii, wobec których czułem się niekompetentny. Ponadto literacka bujność książki skłaniała mnie niekiedy raczej do estetycznej kontemplacji niż do szkolarskich i suchych rozważań, które w obliczu tekstu tak sprawnego artystycznie (a artystyczność to często wieloznaczność) czynić mogą wrażenie pedantycznego natręctwa, a nierzadko obciążone bywają nieporozumieniem lub niezrozumieniem.

Kazimierz Bartoszyński

Jean Lajarrige, LA JEUNE POLOGNE ET LES LETTRES EUROPÉENNES (1890–1910). (Redacteurs: Danuta Knysz-Rudzka, Andrzej Z. Makowiecki). Warszawa 1991. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 552.

Obszerna ta synteza wyszła spod pióra nieżyjącego już profesora Uniwersytetu w Nancy jako teza doktorska obroniona na Sorbonie. Wydawcy – Danuta Knysz-Rudzka i Andrzej Z. Makowiecki – opuścili trzy wstępne rozdziały poświęcone literaturze schyłku wieku w Europie. Książka składa się z trzech części: jednej niewielkiej, *La Pologne de 1890*, stanowiącej wstęp historyczny, i dwu obszernych: *La Jeune Pologne se cherche (1890–1899)* oraz *La Jeune Pologne triomphe (1900–1910)*, dzielących się na sześć rozdziałów każda. Całość zamyka 10-stronicowa *Conclusion*.

Intencją autora jest wydobyć nie tyle „polskości” literatury Młodej Polski – uczynili to już wcześniej rodzimi historycy literatury – co jej „europejskości”. Przekładano dotąd, mówi Lajarrige, Młodą Polskę polską nad Młodą Polskę europejską, podczas kiedy cała oryginalność Młodej Polski polega na twórczym nawiązaniu do rodzimej tradycji i równoczesnym kontakcie z europejską współczesnością. Dla patrzącego z zewnątrz najbardziej fascynujące wydaje się współistnienie w Młodej Polsce dwóch modeli literackich: narodowego i europejskiego, które tworzą nierozdzielny całość. Inspiracja Francuza, łatwa do odczytania, wywodzi się z *Modernizmu polskiego* Kazimierza Wyki, a także z uwag Boya o współistnieniu dwóch literatur: „tatrzańskiej” i „szatańskiej”. Pomysł Boya autor odrzuca, widząc w nim tylko pewien rodzaj myślowego piruetu, który niczego nie wyjaśnia. Wskazuje na marginalia, „meteory” – tak bowiem sytuuje francuski badacz zarówno „sataniczny”, dekadentcki nurt literatury polskiej, jak i jej „odszczep” oczarowany siłą moralną chłopca i tężyzną górala. Boy akcentuje „rozszczepienie” tych dwóch modeli literatury, podczas kiedy Lajarrige’a absorbuje sposób ich „spojenia”. Zastanawia się mianowicie nad tym,