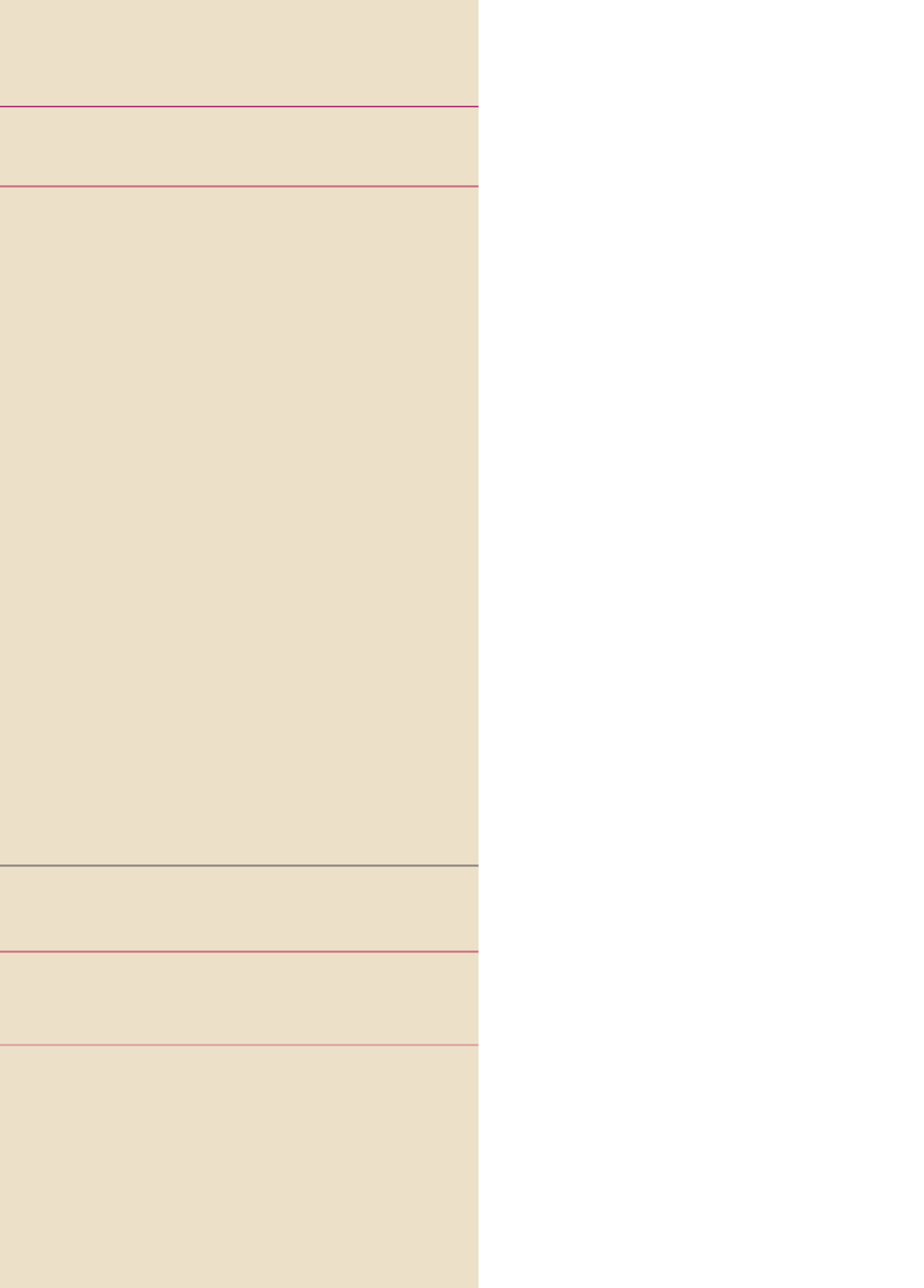

Maria Janoszka

Rękopis znaleziony w Saragossie
Jana Potockiego
i wybrane powieści XX wieku
(Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego



Rękopis znaleziony w Saragossie
Jana Potockiego
i wybrane powieści XX wieku
(Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3751

50^{lat}
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

Maria Janoszka

Rękopis znaleziony w Saragossie
Jana Potockiego
i wybrane powieści XX wieku
(Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Danuta Kowalewska

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział I	
Między językami. Przekłady <i>Rękopisu znalezione w Saragossie</i> , <i>Maga i Budowniczego ruin</i>	13
<i>Translatio</i> , czyli <i>inter esse</i>	15
„Sensacyjny” <i>Rękopis</i>	17
Dwaj <i>Magowie</i>	28
Dwaj <i>Budowniczowie ruin</i>	32
Rozdział II	
Powroty wampira. O bezpośrednich aluzjach do <i>Rękopisu zna-</i> <i>lezonego w Saragossie</i>	39
Podświadoma inspiracja?	41
Demoniczna lektura	48
<i>Rękopis nieodnaleziony</i> , czyli <i>zalety szubienic</i> Manuela Gretkow- skiej	60
Rozdział III	
Wewnątrz ramy. Konstrukcja szkatułkowa i zróżnicowanie geno- logiczne powieści	77
Zawikłane struktury	79
Polifonia narracyjnych głosów	103
Katalog gatunków	110
Metaliteratura	124

Rozdział IV	
Teatr fantastyki	139
Iluzja grozy	141
Grecki teatr totalny	166
Sny w snach	187
Rozdział V	
Kreacje bohatera	209
Kostium postaci	211
Dzielny oficer gwardii walońskiej	211
<i>L'Homme „révolté”</i>	231
Ja, Europejczyk	249
Podwojenia	258
Rozdział VI	
Miejsca akcji	265
Atlas Potockiego	267
Greckie lustro	290
„Aria rejestrowa” Rosendorfera	304
Zakończenie	323
Bibliografia	327
Indeks osobowy	343
Summary	351
Résumé	353

Wprowadzenie

O wyjątkowości postaci Jana Potockiego i jego twórczości literackiej pisano już wielokrotnie. Zdanie to podzielają nie tylko uczeni polscy, dobrze zaznajomieni z obecnym w kulturze narodowej od blisko dwóch wieków *Rękopisem znalezionym w Saragossie*, lecz także badacze literatury i jej miłośnicy z całego świata, w których oczach dzieło to charakteryzuje się niezwykłą wprost nowoczesnością. Wydaje się, że wśród „rówieśników” *Rękopisu*... niewiele jest takich utworów, które odznaczałyby się dziś podobną aktualnością i zdolnością aktywnego kształtowania wyobraźni oraz wyborów artystycznych twórców współczesnych.

Niniejsza rozprawa powstała jako wyraz zainteresowania ową „aktywnością” i „reaktywnością” dzieła Potockiego jako źródła inspiracji dla wybranych utworów XX-wiecznych i jednocześnie powieści poddającej się interpretacjom wykorzystującym koncepcje teoretyczne powstałe w ostatnim – z okładem – półwieczu. Jest również przejawem zaciekawienia ową wyjątkową nowoczesnością *opus* hrabiego, która sprawia, że *Rękopis*... mógłby ujść za utwór któregoś z najsłynniejszych twórców postmodernizmu. Tę jego właściwość celnie skomentował François Rosset:

[...] w otaczającej nas postmodernistycznej aurze stało się czymś naturalnym podejrzanie, że Jan Potocki czytał Jorge Luisa Borgesa, Italo Calvina, Johna Bartha czy Salmana Rushdiego, jak też naturalne jest doszukiwanie się w jego dziele reminiscencji

Shakespeare'a, Cervantesa, Sterne'a, Voltaire'a i wszystkich tych, o których jest w utworze mowa¹.

Do tego rejestru „potencjalnych lektur” Potockiego można dołączyć nazwiska dwóch pisarzy, których dzieła staną się w niniejszej pracy podstawą porównania z *Rękopisem...* Utworami tymi będą *Mag* Johna Fowlesa oraz *Budowniczy ruin* Herberta Rosendorfera. Analizie poddany zostanie także *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic* Manueli Gretkowskiej, zamieszczony w jej *Podręczniku do ludzi*.

Związki bądź analogie między tymi powieściami i utworem Potockiego nie są zagadnieniem, które pozostawało do tej pory całkowicie poza obszarem zainteresowań badawczych – relacjom *Maga* i *Budowniczego ruin* z *Rękopisem...* poświęcono już pojedyncze artykuły, powstałe na gruncie polonistyki, anglistyki i germanistyki, stanowiące jednak tylko rodzaj wprowadzenia do omawianej tematyki². Także pastisz Gretkowskiej nie był analizowany dokładnie – badacze i krytycy nie wyszli poza dość ogólne konstatacje. Można więc dostrzec potrzebę pracy pogłębiającej tę problematykę, ukazującej prekursorstwo powieści Potockiego wobec dzieł powstałych w latach sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, które – choć aktualizują nie zawsze identyczne tradycje – należą

¹ F. ROSSET: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – protokół intertekstualny. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 270.

² Zob. E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles' „The Magus”*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 149–187; R. KOZICKA: „*Mag*” Johna Fowlesa współczesnym „*Rękopisem znalezionym w Saragossie*”? W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 2. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA. Katowice 2007, s. 215–232; A. WARAKOMSKA: „*Lügen kann ich schon gar nicht, ich könnte höchstens erzählen*”. *Die Erzählweise in Herbert Rosendorfers „Der Ruinenbaumeister” und Jan Graf Potockis „Die Handschrift von Saragossa”*. „*Studia Niemcoznawcze*” 2006, t. 31, s. 389–406; M. JANOSZKA: „*Rękopis*” znaleziony w „*Budowniczym ruin*”. Kilka uwag o relacjach intertekstualnych między powieściami Jana Potockiego i Herberta Rosendorfera. W: *Literatura polska w świecie*. T. 4: *Oblicza światowości*. Red. R. CUDAK. Katowice 2012, s. 183–198.

do tego samego obszaru kultury śródziemnomorskiej, nowatorsko korzystając z jej obfitych źródeł.

Celowo ograniczono obszar badań nad recepcją Potockiego w polskiej literaturze tylko do pastiszu Gretkowskiej, mimo że można wskazać kilka innych utworów eksplicytnie nawiązujących do *Rękopisu...* (bądź sylwetki samego Potockiego), powstałych w ostatnich kilkudziesięciu latach³. Wybór dzieł angielskich i niemieckich podyktowany został chęcią zarysowania szerszej perspektywy, wykraczającej poza zjawiska rodzime. Spóźniony akces Potockiego do literatury światowej nosi cechy ewenementu, dlatego tym bardziej warty refleksji wydaje się fakt istnienia bezpośrednich nawiązań bądź analogii do jego utworu w wybranych powieściach angielskich i niemieckich. One też będą stanowić główny obiekt zainteresowania badawczego, pastisz Gretkowskiej stanie się zaś przedmiotem analizy tylko w jednym rozdziale.

Kluczową motywację doboru omawianych utworów stanowi pojęcie różnorodności, bliskie samemu Potockiemu. Fowles, Rosendorfer i Gretkowska są przedstawicielami rozmaitych kultur i języków narodowych. Ich dzieła prezentują odmienny stopień relacji z *Rękopisem...*: cechują się znacznym podobieństwem w zakresie budowy czy przywoływanych motywów literackich, ewokują powieść hrabiego bezpośrednio lub wykazują tylko pewne powinowactwa; nie zawsze też jednoznacznie można określić intencjonalność tych analogii. Ponieważ eksplicytnych przywołań nie jest wiele, poza nimi analizie poddane zostaną przede wszystkim bardziej ogólne zależności bądź podobieństwa, odkrywane na poziomie struktur głębokich, takich jak kompozycja utworu, wykorzystywane konwencje gatunkowe i literackie, sposób konstrukcji

³ To przede wszystkim *Pamiętnik znaleziony w wannie* (1961) Stanisława Lema, *Rozkosze nocy, czyli ostatnia podróż Jana hr. Potockiego* (1997) Tomasza Jurasza, *Rękopis zapodziały w Saragossie* (2009) Krzysztofa Rudowskiego oraz *Solfatara* (2015) Macieja Hena. Postać hrabiego pojawia się również w polskiej poezji – w wierszach *Jan Potocki* Jana Lechonia, *Gołąb ostatni* Antoniego Słonimskiego i *Poker* Stanisława Stabry. Katalog utworów przywołujących sylwetkę autora *Rękopisu...*, powstałych od czasów Sejmu Czteroletniego do końca XX wieku, przedstawia Wojciech Piotrowski w artykule *Jan Potocki jako bohater literacki* („Studia i Materiały Polonistyczne” 2000, t. 5, s. 37–60).

bohatera i ukształtowanie powieściowych przestrzeni. Te ogólne płaszczyzny porównania, związane z elementarnymi kategoriami budowy dzieła literackiego, staną się podstawą refleksji nad dalszymi analogiami: zróżnicowaniem gatunkowym i polifonicznością powieści, metaliterackością, problematyką filozoficzną, rolą rozmaitych kodów i narzędzi percepcji w procesie poznania, teatralizacją świata przedstawionego, labiryntowością struktur literackich i przestrzennych czy innymi zbieżnymi tematami i motywami.

Nie będzie to więc praca spod znaku „wpływologii”, ujmująca dostrzeżone podobieństwa w kategoriach oczywistego wpływu, lecz rozprawa inspirowana szerokim rozumieniem kategorii intertekstualności, wychodzącym poza nawiązania intencjonalne w stronę wizji kultury jako uniwersum dialogujących ze sobą tekstów i wspólnoty słowa⁴. Praca ta wyrasta także z ducha komparatystyki pojmowanej jako przestrzeń badania tego, co wspólne odmiennym literaturom narodowym, poszukująca zależności, ale z pełną świadomością, że analogie te nie muszą być zamierzone przez samych twórców, a w wielu wypadkach stają się kwestią czytelniczego odbioru danego dzieła. Kategoria intertekstualności nie będzie tu jednak traktowana jako źródło konkretnych narzędzi badawczych (ich precyzacja jest utrudniona wobec ogromnego zróżnicowania koncepcji i poszczególnych klasyfikacji), lecz właśnie jako inspiracja.

Zbiór prac poświęconych Potockiemu z roku na rok staje się coraz obszerniejszy i bogatszy o nowe, cenne obserwacje. Badania te rozwijają się szczególnie dynamicznie w Szwajcarii i we Francji – aktualnie to właśnie w języku francuskim ukazuje się najwięcej

⁴ Emblematem owej wielogłosowości jest sam *Rękopis*...: „Od samego początku – piszą François Rosset i Dominique Triaire – jest jasne, że powieść będzie opowiadała tylko o jednym, lecz nieskończenie obszernym i różnorodnym obszarze: o literaturze. Nie tylko o tej, która jest powierzona materialnym przedmiotom pozornie pozbawionym duszy, jakimi są książki, ale także o literaturze jako 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 przywidel, ich uczuć, kruchości i błędzenia” (F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 318).

publikacji dotyczących spuścizny (nie tylko literackiej) autora *Rękopisu...* Wydaje się, że wobec tej „polaryzacji” geograficznej, bynajmniej niezaskakującej, jeśli wziąć pod uwagę związki hrabiego z kulturą francuską, warto poświęcić uwagę dziełom wywodzącym się z literatur narodowych, gdzie ani recepcja twórczości Potockiego, ani poświęcona mu refleksja naukowa nie są zbyt rozległe. Dostrzeżone podobieństwa przywołują zaś – nie po raz pierwszy – obraz hrabiego jako postaci, w której biografii i dziełach dochodzi do symbolicznego pojednania różnych przestrzeni, języków, światopoglądów i tradycji.

*

Książka ta jest nieco zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Pana Profesora Janusza Ryby, któremu w tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowania za inspirację, opiekę naukową, życzliwość i poświęcony mi czas. Wyrazy wdzięczności kieruję także do Recenzentów rozprawy, Pana Profesora Marka Piechoty i Pana Profesora Jerzego Snopka, oraz Recenzentki wydawniczej monografii, Pani Profesor Danuty Kowalewskiej, za wnikliwą lekturę pracy i wszystkie cenne uwagi, które umożliwiły mi nadanie jej ostatecznego kształtu.

Rozdział I

Między językami
Przekłady *Rękopisu znalezione w Saragossie,*
Maga i Budowniczego ruin

*Translatio, czyli inter esse*¹

„Osobliwość tłumaczenia jest tak jawna – pisze Jolanta Kozak – że wymyka się powszechnej świadomości”². Już sama struktura zdania badaczki, oparta na połączeniu sprzeczności, odzwierciedla paradoks wpisany w ontologię przekładu – to powtórzenie tego samego, lecz nie tak samo, bo w terminach charakterystycznych nie tylko dla innego kodu językowego, ale i innej kultury. Podstawowym problemem rozważanym przez samych tłumaczy, krytyków przekładów czy wreszcie translatologię, powstałą jako dyscyplina naukowa stosunkowo niedawno, jest sposób funkcjonowania przekładu, kwestia jego wierności oraz możliwości znalezienia odpowiednich ekwiwalentów językowych, które nie naruszałaby warstwy zarówno semantycznej, jak i ikonicznej, a w miarę możliwości także brzmieniowej tekstu tłumaczonego. Kategorie te są szczególnie istotne w przekładach dzieł artystycznych, których podstawowym budulcem jest słowo traktowane nie tylko jako nośnik raz ustalonej treści, lecz również jako znak będący jednym z wielu ogniw nieskończonego procesu semiozy, dekonstruującego statyczną w tradycji Saussure’owskiej opozycję znaczącego i znaczonego.

Tłumacz nie przekodowuje automatycznie jednego zestawu *signifiants* i *signifiés* na drugi, sztywno określony i doskonale ekwiwalentny wobec pierwowzoru, lecz nieustannie wybiera pomiędzy konkretnymi słowami, konotacjami, obrazami, aluzjami trudnymi do rozszyfrowania w innej kulturze czy muzycznością zdania. Anna Legeżyńska akcentuje fakt, że „specyfika w komunikacyjnej

¹ Jak pisze Magdalena Siwiec, kategoria *inter esse*, zapożyczona z pism Sørensa Kierkegaarda, oznacza wszystko „to, co znajduje się pomiędzy, co nieuchwytnie, wymykające się jednoznaczny kwalifikacjom – umożliwia ruch, dynamikę” (M. SIWIEC: *Wprowadzenie: „inter esse”*. W: EADEM: *Romantyzm, czyli „inter esse”*. Warszawa 2017, s. 9).

² J. KOZAK: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa 2009, s. 13.

sytuacji tłumacza polega na KUMULACJI RÓL: czytelnika, znawcy, krytyka, badacza i »drugiego autora« tekstu”³. Rolę tłumacza można więc uznać za bardziej skomplikowaną niż samego autora. Ilustrują to również tradycyjne schematy procesu komunikacji: dzieło oryginalne wchodzi w niezapośredniczone relacje ze swoimi odbiorcami, podczas gdy przekład zorientowany jest w dwie strony – w stronę oryginału i w stronę odbiorców w kulturze języka przekładu. Należałoby jednak dodać, że trudno mówić o niezapśredniczonych relacjach pomiędzy tekstem a jego odbiorcami – sam język ze względu na swą symboliczną i konwencjonalną naturę stanowi takie zapśredniczenie. Jeżeli więc zagadnienie ontologii dzieła literackiego ciągle jeszcze prowokuje do refleksji i nowych propozycji metodologicznych, to przekład ze względu na swą pozycję „pomiędzy” stanowi dodatkowe tego problemu skomplikowanie.

W niespecjalistycznym odbiorze czytelnicznym przekłady funkcjonują na ogół w „cichy” sposób – czytelnicy zapamiętują najczęściej tylko nazwisko autora, postać tłumacza znika zaś niemal zupełnie z pola widzenia. Jak zaznacza Kozak, zjawisko to dotyczy również krytyki literackiej, która jedynie z rzadka komentuje w recenzjach literatury światowej jakość przekładu czy w ogóle zwraca uwagę na tę kwestię⁴. Tymczasem ignorowanie sprawy przekładu może mieć znaczące konsekwencje dla interpretacji, nie istnieje bowiem tłumaczenie całkowicie „przezroczyste”, gdyż każde nieuchronnie nosi w sobie „ślad interwencji tłumacza”⁵. Praca z tekstami tłumaczonymi wymaga więc czujności i uświadomienia sobie ich palimp-

³ A. LEGEŻYŃSKA: *Tłumacz, czyli „drugi autor”*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. BALCERZAN, S. WYSŁOUCH. Warszawa 1985, s. 161.

⁴ Zob. J. KOZAK: *Przekład literacki...*, s. 41.

⁵ A. LEGEŻYŃSKA: *Tłumacz, czyli „drugi autor”...*, s. 178. Obrazowo pisze o tym także Elżbieta Tabakowska: „[...] wyciskanie przez tłumacza odcisku własnych stóp na językowej materii przekładu oznacza zawsze zadeptywanie – lub przynajmniej zacieranie – śladów, które w materii oryginalnej odcisnął oryginalny autor” (E. TABAKOWSKA: *Obecność tłumacza w tekście – spojrzenie językoznawcy*. W: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHAŁSKA, M. SIWIEC. Kraków 2008, s. 505).

sestowej natury, choć wydaje się, że proza narracyjna w mniejszym stopniu narażona jest na nieuniknione w translacji zmiany i łatwiej poddaje się operacjom przekładowym niż autonomiczny język poetycki.

„Sensacyjny” *Rękopis...*

W dziejach literatury światowej odnaleźć można przykłady wielu dzieł o mniej lub bardziej zdumiewającej historii: zaginione, zniszczone, wydawane korsarsko, zakazane, odnalezione, powstające przez dziesiątki lat, mające kilku autorów, niedokończone bądź skazane testamentem twórcy na zniszczenie. Do tego katalogu nietypowych perypetii dołączyć można także sytuację, w której znalazł się *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego – gdy to tłumacz staje się jednocześnie redaktorem utworu, do którego ustalonej postaci nie miał prawdopodobnie dostępu, i w ten sposób tworzy wariant uważany w szerokim obiegu społecznym przez ponad półtora wieku za ostateczny. Także inne okoliczności związane z dziejami *Rękopisu...* są na tyle osobliwe, że wydają się jakby wprost wzięte z powieści przygodowej lub sensacyjnej⁶. Hrabia bowiem nigdy nie opublikował francuskiego oryginału powieści (nie licząc jednego drukowanego wydania cząstkowego), a autografy czy też kopie rękopiśmienne szybko uległy rozproszeniu. Pochodzące z 1847 roku

⁶ Janusz Ryba pisze o jednym z plagiatorów *Rękopisu...*: „Historia jego plagiatu mogłaby posłużyć za fabułę sensacyjnej powieści” (J. RYBA: „Gry” *osobliwe z utworami Jana Potockiego*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2, s. 55). Wydaje się, że stwierdzenie to trafnie opisuje także dzieje całości utworu Potockiego. W podobnym duchu wypowiada się też François Rosset: „Jest więc najpierw owa prawdziwa powieść, którą stanowi historia tej powieści” (F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 47).

tłumaczenie pióra Edmunda Chojeckiego zdobyło sobie w Polsce pozycję klasyku i doczekało się kilkunastu wydań, w tym także wersji interaktywnej, mającej ujawniać potencjał powieści jako swobodnego hipertekstu⁷. Tymczasem uczeni francuscy aż do roku 1958 nie zajmowali się powieścią napisaną doskonałą francuszczyzną przez jednego z polskich arystokratów, a jednocześnie bywalca paryskich salonów, zaprzyjaźnionego z wieloma luminarzami europejskiej kultury i nauki drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku. Wydobyć na światło dzienne pierwszych fragmentarycznych druków francuskich *Rękopisu...* przez Rogera Caillois nie tylko prawie zbiegło się w czasie z pierwszą krytyczną polską edycją przekładu, opracowaną przez Leszka Kukulskiego w 1956 roku, ale i zainicjowało międzynarodowe badania nad powieścią, te zaś doprowadziły w ostatnich latach do odkryć, które znacząco zmodyfikowały znany dotychczas kształt tekstu i wiedzę o etapach jego powstawania.

Kwerendy przeprowadzone przez François Rosseta i Dominique'a Triaire'a, szwajcarsko-francuski duet badaczy, w bibliotekach oraz archiwach publicznych i prywatnych rozsianych po całej Europie⁸ zaowocowały odkryciem kilku nieznanych lub źle zinwentaryzowanych wersji rękopiśmiennych dzieła Potockiego, w tym również autografów, oraz pism i dokumentów dotyczących osoby

⁷ Jak konstatuje autor sieciowej adaptacji *Rękopisu...* Mariusz PISARSKI, „tekst cyfrowy to sieć i baza danych, przestrzeń, w której odległe od siebie elementy dzieli jedno kliknięcie, a cząstki pokrewne oddalają się o dystans labiryntowej wędrówki. Adaptacja internetowa *Rękopisu...* to hołd oddany ekscentrycznemu powieściopisarzowi i wypełnienie jego testamentu: refleksji formalnej nad sposobami opowiadania. Dzięki umieszczeniu arcymistrzowskiej prozy hrabiego Potockiego w cyfrowym otoczeniu czytelnik otrzymuje gwarancję świeżej i pełnej przygód lektury” (<http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/2519-jan-potocki-rekopis-znaleziony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html> [dostęp: 5.01.2013]). Wydaje się, że adaptacja ta realizuje jednak przede wszystkim cele pragmatyczne: umożliwia śledzenie poszczególnych wątków i zespolenie w całość przerywanych historii, lecz czytelnikom pragnącym *stricto* hipertekstowej eksploracji dzieła Potockiego pozostawia pewien niedosyt.

⁸ W rozmowie z Dominikiem Triaire'em Anna Wasilewska mówi o piętnastu krajach, w których prowadzono kwerendy (zob. D. TRIAIRE, A. WASILEWSKA: *Jan Potocki. Nie tylko o biografii z Dominikiem Triaire'em rozmawia Anna Wasilewska*. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7–8, s. 256).

hrabiego. Umożliwiło to przede wszystkim wypełnienie znacznej części luk w jego biografii, jak również podjęcie próby rekonstrukcji etapów kształtowania się powieści. Duża część zbiorów rosyjskich nadal czeka jednak na zbadanie, nie można więc wykluczyć, że stan wiedzy na temat życia i twórczości Potockiego w przyszłości znów ulegnie przekształceniu.

Podstawowe znaczenie dla hipotezy Rosseta i Triaire’a miało kilka manuskryptów odnalezionych w Archiwum Państwowym w Poznaniu. Po porównaniu ich z innymi dostępnymi przekazami badacze ustalili, że istniały trzy wersje *Rękopisu...*, powstałe w ciągu około dwudziestu lat. Dwie ostatnie, najbardziej rozwinięte, nazwali wersjami z 1804 i 1810 roku – daty te orientacyjnie odzwierciedlają etap znacznego zaawansowania danego wariantu. Mimo że rekonstrukcja faz kształtowania się powieści jawi się dziś dość przejrzysta, nie jest całkowicie pozbawiona pewnych znaków zapytania, choć w zachodnioeuropejskim literaturoznawstwie przyjęta została bez zastrzeżeń. Nad Wisłą dały się jednak zrazu słyszeć pewne głosy sceptycyzmu. Doceniając osiągnięcia Rosseta i Triaire’a, Zofia Rejman wskazała jednocześnie słabsze punkty tej koncepcji: manuskrypty poznańskie (źródła wersji z 1810 roku) są kopią bez śladu ręki Potockiego, nie można mieć więc całkowitej pewności, iż wariant ten istotnie wyszedł spod pióra hrabiego; podobnie w biografii Potockiego nic nie wskazuje na głębsze zmiany światopoglądowe, które przekonująco uzasadniałyby decyzję o reorganizacji powieści. Nowe francuskie wydanie *Rękopisu...* – konkludowała badaczka – zapewne nie będzie ostatnie⁹. Ustalenia edytorów konsekwentnie odrzuca dziś jednak jedynie Michał Otorowski, głosząc z przekonaniem tezę o przełomie religijnym Potockiego, przełomie, którego świadectwem miała być wersja powieści znana w Polsce z przekładu Chojckiego – właśnie tę wersję uczony uznaje za ostateczną¹⁰.

⁹ Zob. Z. REJMAN: *Nowe francuskie wydanie „Rękopisu znalezione w Saragossie”*. „Barok” 2008, nr 2, s. 169–171.

¹⁰ Zob. M. OTOROWSKI: *Kilka uwag o ostatecznej wersji „Rękopisu” Jana Potockiego*. „Kronos” 2015, nr 4, s. 147, 154–155.

Jak podaje Rosset, koncepcja *Rękopisu*... narodziła się już na początku lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, być może pod wpływem podróży hrabiego do Hiszpanii i Maroka¹¹; w Madrycie Potocki nawiązał bliskie stosunki z ambasadorem Maroka Sidim Mohammedem Bin Otmanem, który bawił go orientalnymi opowieściami¹². Już w tych pierwszych brulionach powieści odnaleźć można jej charakterystyczne cechy: strukturę szkatułkową, narrację podzieloną na „dni” oraz kontynuowane później tematy, takie jak „mnogość, doświadczenie różnorodności, podróż inicjacyjna po sieci i warstwach śródziemnomorskiej kolebki europejskiej kultury, gry w lustra, w podwajania, w powtarzania”¹³.

Istotną cezurą czasową dla powstania pierwszej rozwiniętej wersji powieści są lata 1804–1808. W 1805 roku Potocki opublikował w Petersburgu jedyne wydanie *Rękopisu*... – oczywiście fragmentaryczne – które nosić może miano wersji autorskiej, ponieważ było nadzorowane przez hrabiego. Obejmowało ono *Dni 1–13*. W momencie oddania pierwszych dwóch dekameronów do druku pozostałe dwa, których istnienie poświadczają rękopisy, były prawdopodobnie dopiero opracowywane¹⁴; wersja z 1804 roku została ostatecznie doprowadzona do *Dnia 45*. Wydawanie kolejnych fragmentów *Rękopisu*... przerwał niespodziewany wyjazd – Potocki został mianowany kierownikiem sekcji naukowej wyprawy do Chin organizowanej przez ambasadę rosyjską. Po dotarciu do Urgi (dziś

¹¹ Zob. F. ROSSET: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionej w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 161.

¹² O przyjaźni, jaka połączyła go z Marokańczykiem, Potocki pisze w pełnych sympatii słowach *Podróży do Cesarstwa Marokańskiego*: „Spędzałem z nim wieczory podczas pobytu w Madrycie, a jego tłumacz potrafił się tak dostosować do toku naszych rozmów, że odnosiłem wrażenie, jak gdybyśmy mówili tym samym językiem, i dzięki temu Bin-Otman mógł mi bawić długimi opowieściami we wschodnim stylu, które może kiedyś w przyszłości ogłosić” (J. POTOCKI: *Podróż do Cesarstwa Marokańskiego*. Przeł. L. KUKULSKI, J. OLKIEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 113).

¹³ F. ROSSET: *Nowa wiadomość...*, s. 161.

¹⁴ Zob. F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 316–317.

Ulan-Bator) poselstwo nie zostało jednak wpuszczone na teren Państwa Środka, w czym niemałą rolę odegrały nieporozumienia protokolarne. Hrabia powrócił w 1806 roku do Rosji rozczarowany postawą dyplomatów rosyjskich, których wiedza o zwyczajach panujących w Chinach i skłonność do słuchania rad osób lepiej poinformowanych były niewielkie. Być może te doświadczenia miały wpływ na podjęcie radykalnych decyzji dotyczących gotowego już korpusu *Rękopisu...* – po powrocie hrabia kontynuował prace nad piątym dekameronom, lecz przerwał go w połowie i rozpoczął powieść na nowo. Autograf zarzuconej redakcji piątego dekameronu zapisany został na papierze ze znakiem wodnym wskazującym lata 1806 i 1807¹⁵, zatem to wtedy decyzja o całkowitej transformacji utworu musiała zostać sfinalizowana.

Ostatni wariant *Rękopisu...*, umownie określony mianem wersji z 1810 roku, odróżniał się znacznie od swego poprzednika – zarówno w wymiarze strukturalnym, jak i treściowo-ideowym. Potocki zadbał o bardziej przejrzystą kompozycję powieści i usunął *Historię Żyda Wiecznego Tułacza* ukazującą narodziny chrześcijaństwa jako wynik ewolucji religii antycznych. Rozszerzeniu uległ z kolei „system” geometry Velasqueza. Jak pisze Rosset: „Ogólna tonacja utworu uległa [...] głębokiej zmianie. W wersji z 1804 r. była szampańska, lekka, miejscami nacechowana tą specyficzną lekkością kultury libertyńskiej, chętnie prowokacyjna, m.in. w sprawach dotyczących religii; wersja z 1810 r. zaś staje się poważniejsza, grzeczniejsza, lepiej uczesana”¹⁶. Późniejszy Potocki jest więc jakby mniej zakorzeniony w libertyńskiej kulturze XVIII-wiecznej Europy, staranniej dobiera słowa – zapewne także z uwagi na planowaną publikację dzieła, które – czy to we Francji, czy w Rosji – musiałoby zyskać aprobatę cenzury.

Wariant powieści z 1810 roku również nie został nigdy przez autora opublikowany, hrabia podjął jednak starania o wydanie go drukiem i w tym celu około 1810–1811 roku posłał manuskrypt do Francji. Wartość dzieła ocenić miała wybrana przez niego osoba –

¹⁵ Zob. F. ROSSET: *Nowa wiadomość...*, s. 162.

¹⁶ Ibidem, s. 163.

wiele wskazuje, że był to Charles Nodier. Prawdopodobnie z jego inicjatywy w 1813 i 1814 roku bez wiedzy autora wyszły nakładem księgarza Théophile'a-Étienne'a Gide'a dwa fragmenty *Rękopisu...*, odpowiednio: *Avadoro, histoire espagnole* (w czterech tomikach) i *Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*¹⁷. *Avadoro...* zawierał *Historię Naczelnika Cyganów* i był podpisany inicjałami M.L.C.J.P. (Monsieur le Comte Jean Potocki), natomiast na *Dix journées...*, wydane anonimowo, składały się *Dni 1–10 i 14*¹⁸. Edycje te padły ofiarą plagiatorów: w latach 1834–1835 i 1841 Maurice Cousin, używający pseudonimu hrabia de Courchamps, publikował na łamach dziennika „La Presse” obszerne fragmenty *Avadoro...* i *Dix journées...*, oczywiście pod zmienionymi tytułami. Sam Nodier „pożyczył” od Potockiego jedną opowieść – *Historię Tybalda de La Jacquièrre* wydał jako tekst własny w zbiorze *Infernaliana* z 1822 roku, a Washington Irving opublikował w 1840 roku *Historię komandora Toralvy* jako opowiadanie *The Grand Prior of Minorca*¹⁹.

Tuż po skandalu z udziałem Courchamps, w 1847 roku ukazał się w Lipsku polski przekład *Rękopisu...* Jego autorem był Edmund Chojecki, publicysta i literat posługujący się pseudonimem Charles-Edmond. Tłumaczenie to zostało z aprobatą przyjęte przez współczesnych – Zygmunt Krasiński, doceniając fantazję Potockiego, stawiał go w jednym prawie rzędzie z Ernstem Theodorem Amadeusem Hoffmannem, Pierre'em Beaumarchais'm i *Księżką tysiąca i jednej nocy*. „Wszystkie romanse naszej epoki – pisał do żony – razem zebrane jeszcze niewarte tego jednego, którego każda stronica 8 tomów Dumasowi mogłaby podać. Znakomite to dzieło,

¹⁷ Wcześniej jeszcze, w 1809 roku, w Lipsku ukazało się korsarskie wydanie edycji petersburskiej w niemieckim przekładzie pt. *Abentheuer in der Sierra Morena, aus den Papieren des Grafen von ****. Opublikował je Friedrich Adelung, dawny kierownik teatru niemieckiego w Petersburgu (zob. R. CAILLOIS: *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. KUKULSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967, s. 82).

¹⁸ Zob. ibidem, s. 82–83.

¹⁹ Zob. J. RYBA: „Gry” *osobliwe...*, s. 55–56.

ale arcyironiczne i rozpasane!”²⁰. *Rękopis...* Chojeckiego trafił więc w romantyczne gusta, co ustaliło w pewien sposób recepcję dzieła, traktowanego dziś niemal powszechnie jako utwór z pogranicza epok, amalgamat rozmaitych postaw i perspektyw, łączący oświeceniową pochwałę tolerancji wobec odmienności czy ironiczny dystans do wielkich idei oraz romantyczne już poszukiwanie punktów oparcia w świecie rozpoznawanym jako miejsce, z którego zniknęły stałe znaczenia i wartości.

Nie sposób odmówić przekładowi Chojeckiego istotnych wartości literackich, choć sam translator zajmował się tłumaczeniem jedynie wyjątkowo. Pisywał za to sporo, także po francusku – przede wszystkim dzieła polityczno-publicystyczne²¹. W jaki sposób w ręce Chojeckiego trafił tekst *Rękopisu...*, do dnia dzisiejszego pozostaje tajemnicą. Niewykluczone, że tłumacza łączyły jakieś stosunki z Andrzejem Bernardem Potockim (synem Jana z drugiego małżeństwa); korespondencja Andrzeja Bernarda nie zdradza jednak żadnych śladów tej znajomości. Mimo to Rosset i Triaire podejrzewają, że to właśnie on mógł być inicjatorem przekładu

²⁰ Z. KRASIŃSKI: *Listy do różnych adresatów*. T. 1. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. SUDOLSKI. Warszawa 1991, s. 514.

²¹ Anna Wasilewska zastanawia się, czy jest możliwe, by zaledwie dwudziestopięcioletni (ur. 1822) Chojecki zdołał samodzielnie dokonać translacji dzieła obfitego w erudycyjne aluzje. Co więcej, w roku wydania tłumaczenia pisarz opublikował co najmniej trzy inne rozprawy. Albo był wszechstronnie wykształconym tytanem pracy (tymczasem nigdy nie studiował, a jego pierwsze próby literackie zbierały krytyczne recenzje), albo – jak przypuszcza Wasilewska – jedynie użył swego nazwiska innemu tłumaczowi *Rękopisu...*, pragnącemu zachować anonimowość – być może ze względu na przynależność do rodziny Potockich, która nie pielęgnowała szczególnie pieczołowicie pamięci o hrabim-samobójcy. Z kolei Michał Otorowski wskazuje księdza Stanisława Chołoniewskiego, sąsiada Potockiego i autora relacji o jego samobójstwie, jako hipotetycznego autora przekładu, któremu nie wypadało się ujawnić z uwagi na przynależność do duchowieństwa (zob. A. WASILEWSKA: *W podziemiach Chataczu. „Rękopis znaleziony w Saragossie” w przekładzie Edmunda Chojeckiego po stu sześćdziesięciu latach*. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7–8, s. 281–283; EADEM: *Wariacje na temat polskich przekładów „Rękopisu”*. „Literatura na Świecie” 2015, nr 7–8, s. 373–375; M. OTOROWSKI: *Kilka uwag...*, s. 153–154).

powieści²². Chojecki utrzymywał też kontakty z Rogerem Raczynskim, synem Konstancji Potockiej z drugiego małżeństwa, a więc przyrodnim bratem Andrzeja Bernarda²³.

W opinii uczonych tłumacz mógł dysponować manuskryptami obydwu wariantów powieści, lecz najpewniej wybrakowanymi. Nie miał ani świadomości, że są to dwie różne redakcje, ani wiedzy o kolejności etapów powstawania utworu. Nawzajem wykluczające się przekazy wymagały wyboru, by utrzymać spójność narracji, stąd próba ich zespolenia, na tyle zresztą udana, że trudno bez przygotowania wysledzić szwy łączące²⁴. Podstawę stanowiła niedokończona wersja z 1804 roku, uzupełniona odpowiednio wersją z 1810 roku. Wariant z 1810 roku, doprowadzony, jak wiadomo, do końca, zawiera sześćdziesiąt jeden „dni” zamiast sześćdziesięciu sześciu z przekładu Chojeckiego. Dodatkowe pięć „dni” to zatem efekt zmian wprowadzonych przez tłumacza i kombinacji dostępnego mu materiału.

Charles-Edmond jako translator niedługo cieszył się kredytem zaufania, gdyż na metryczkach większości edycji XX-wiecznych widnieje nieodmiennie adnotacja: „Tekst oparty na przekładzie Edmunda Chojeckiego”. Jan Lorentowicz we wstępie do wydania z 1917 roku nazywa przekład niepewnym oraz ubolewa nad nie dość doskonałą polszczyzną tłumacza, „bładą, pełną galicyzmów lub niedokładności”²⁵. Z tych powodów młodopolski krytyk doko-

²² Zob. F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Présentation*. In: J. POTOCKI: *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1810)*. Établissement du texte, présentation, notes, chronologie et bibliographie par F. ROSSET, D. TRIAIRE. Paris 2008, s. 27.

²³ Zob. A. WASILEWSKA: *W podziemiach Chataczu...*, s. 281–282.

²⁴ Wasilewska podkreśla, że już *Dzień 1* notuje drobne różnice świadczące o tym, że tłumacz korzystał symultanicznie z obydwu wersji – na przykład nazwa Venta Quemada oznacza w wersji z 1804 roku Spaloną Gospodę, w wersji z 1810 roku pochodzi zaś od nazwiska założyciela, markiza de Pen-na Quemada. Chojecki w przekładzie przytoczył tę drugą wersję, mimo że pierwsze cztery dekameryony oparte są na wariacie z 1804 roku (zob. ibidem, s. 273–274).

²⁵ J. LORENTOWICZ: *Jan hr. Potocki*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie. Romans*. T. 1. Tłumaczenie z francuskiego E. CHOJECKIEGO. Przejrzane i wstępem opatrzone przez J. LORENTOWICZA. Warszawa 1917, s. XII, XV.

nał korekty przekładu, jednak w imię subiektywnie rozumianych reguł poprawnościowych; poprawki te powtórzył Marian Toporowski w wydaniu z 1950 roku. Dopiero Leszek Kukulski w edycji z 1956 roku dokonał krytycznego zestawienia dostępnych wydań francuskich z polskim przekładem, co ujawniło wiele znaczących różnic i potwierdziło niezbyt wierną oryginałowi metodę translator-ską Charlesa-Edmonda. Kolejne odkrycia pozwoliły na dalszą korektę tłumaczenia, wydanego w wersji poprawionej w 1965 roku²⁶.

Współczesna światowa kariera *Rękopisu...* rozpoczęła się w 1958 roku francuską edycją Rogera Caillois. Oparta była ona na dwóch częściowych wydaniach powieści, które wyszły bez wiedzy Potockiego we Francji (*Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden* oraz *Avadoro, histoire espagnole*). Caillois zetknął się z tymi tekstami podczas badań nad nowelą fantastyczną i taką też interpretację dostępnych sobie fragmentów zaproponował we wstępie do wydania. Dzieło Potockiego błyskawicznie uznano za niezwykle i bardzo nowoczesne, odpowiadające pod wieloma względami gustom współczesnego świata²⁷. Zapewne nie bez znaczenia była tu także

²⁶ Leszek Kukulski wyodrębnił następujące usterki przekładu Chojeckiego: tuszowanie frywolnych scen; zmiana niektórych realiów na typowo polskie (neapolitańskiej szopki wielkopostnej na drzewko bożonarodzeniowe), by uczynić przekład bardziej zrozumiałym; problemy z translacją specjalistycznego słownictwa filozoficznego i naukowego, widoczne w szczególności w wypowiedziach kabalisty i geometry; liczne przeoczenia, wynikające zapewne z pośpiechu podczas sporządzania przekładu (najbardziej wyrazistym przykładem jest fragment „cave de château”, przetłumaczony jako „w podziemiach Chataczu”, lub „sen” św. Tomasza w miejscu „summy”). Kukulski wysnuwa również wniosek, że Chojecki tłumaczył tekst *a vista*, dyktując go sekretarzowi notującemu skwapliwie także słowa dziś wyglądające na ustny komentarz tłumacza, jak w *Dniu* 49: „[...] sięgając czasów Zoroastra i Otanesa, a MOŻE BYĆ I ONANESA [podkr. – M.J.]”. Do tekstu weszły tu więc słowa wyrażające wahania translatora przy czytaniu manuskryptów, niedokładna korekta nie zwróciła zaś na wiele z takich, momentami komicznych, pomyłek uwagi (zob. L. KUKULSKI: *Nota wydawnicza*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO z roku 1847. Tekst przygotował, wstępem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1956, s. 635–637).

²⁷ Piotr Witt przytacza ciekawe wyniki badań prowadzonych przez dziennik „Le Monde” wśród młodzieży francuskiej w 1959 roku – okazało się, że

sensacyjność okoliczności towarzyszących wydaniu: utwór długo nieznany, ogłoszony jako ewenement; osoba autora – ekscentryka, Polaka z pochodzenia, a władającego najczystszą francuszczyzną; skandal plagiatowski z lat czterdziestych XIX wieku oraz plagiaty z Potockiego rozpoznane przez Caillois u Nodiera i Irvinga; rozbudzone nadzieje na odnalezienie oryginału. Rok 1958 można więc z całą pewnością uznać za przełomowy dla powieści hrabiego – zaistniała ona wreszcie, choć w okrojonej wersji, w świadomości międzynarodowej społeczności wielbicieli dobrej literatury.

Posypały się przekłady na inne języki europejskie, między innymi angielski, niemiecki, włoski, rosyjski. Większość z tych edycji była tłumaczeniem niekompletnej wersji Caillois, w części zaś, jak w *Die Handschrift von Saragossa*, wydanym w 1961 roku we Frankfurcie nad Menem, brakujące u Caillois fragmenty przetłumaczono z polskiego przekładu. Liczba tych przekładowych operacji z punktu widzenia translatoologii wydaje się co najmniej kontrowersyjna, gdyż dwukrotne (jak w przypadku tłumaczeń z polskiego przekładu) przekodowanie warstwy językowej wprowadza nieuniknione zmiany.

Światowa historia literatury nie notuje prawdopodobnie drugiej powieści, która podlegałaby tak wielu transformacjom, podyktowanym – paradoksalnie – intencją jak największej wierności oryginałowi. René Radrizzani, redaktor pierwszego całościowego wydania francuskiego, opublikowanego w 1989 roku, poszedł drogą tłumaczenia niemieckiego: brakujące części powieści przełożone zostały z polskiego tłumaczenia, zatem sekwencja przekładowa przedstawiała się następująco: francuski → polski → francuski²⁸. Dużo racji

Rękopis... był bardziej popularny niż powieści André Gide'a (zob. P. WITT: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Kultura” [Paryż] 1989, nr 10, s. 117).

²⁸ Maria Ewelina Żółtowska zarzuciła Radrizzanemu, że fragmenty uzupełniające nie zostały przełożone bezpośrednio z polskiego, lecz pośrednio – z niemieckiego tłumaczenia, opartego na przekładzie Chojckiego, co uzupełniałoby całą sekwencję o kolejny człon zapośredniczający: francuski → polski → niemiecki → francuski. Edytor zaprzeczył jednak tym zarzutom – przekład niemiecki, jak stwierdził, miał tylko charakter pomocniczy, podstawą tłumaczenia na język francuski był zaś bezpośrednio przekład Chojckiego (zob. M.E. ŻÓŁTOWSKA: *„Rękopis” znaleziony w tezie*. „Kultura” [Paryż] 1989, nr 11,

ma Rosset, który podkreśla, że „są to oczywiście operacje niepoważne i nie do przyjęcia z filologicznego punktu widzenia”²⁹; można jednak sądzić, że czytelnikom francuskim, oczekującym od trzydziestu lat na całościowe wydanie powieści, problem ekwiwalencji językowej nie wydawał się ważniejszy niż dostęp do całości dzieła.

Casus angielskiego tłumaczenia z 1996 roku jest jeszcze bardziej zaskakujący – to tekst przełożony z edycji Radrizzanego, zatem podaną wcześniej sekwencję należy rozszerzyć o jeszcze jeden człon. Tak zagmatwany proces tłumaczenia nie musi bezwarunkowo prowadzić do daleko idących odstępstw od oryginału, jednak bardziej szczegółowe badania językowe wykazałyby zapewne określone różnice w warstwie literackiej, być może zmieniające w pewnym stopniu sens pierwowzoru. Trudno się więc chyba dziwić, że mający tak rozbudowaną historię także w zakresie tłumaczeń *Rękopis...* nabrał we Francji charakteru niemalże apokryficznego. Tym większą wagę mają odkrycia Rosseta i Triaire’a, „zwracające” publiczności francuskojęzycznej, a za nią i innym, tekst w postaci takiej, jaką udało się obydwu badaczom z dużą dozą prawdopodobieństwa zrekonstruować. Sami edytorzy podkreślają jednak, że nie uznają swych rozpoznań za bezdyskusyjnie ostateczne, lecz za odzwierciedlające to, co można było z maksymalną rzetelnością filologiczną ustalić na podstawie dostępnego materiału źródłowego. Nie wykluczają również dalszych modyfikacji wiedzy na temat tekstu *Rękopisu...* w przypadku odnalezienia nowych dokumentów, które prawdopodobnie skrywają jeszcze archiwa rosyjskie³⁰.

Publikacja nowego polskiego przekładu, która przypadła na początek listopada 2015 roku³¹, dostarczyła wreszcie materiału do dalszych badań w języku polskim, choć nie wydaje się, by miało to oznaczać kres popularności tłumaczenia Chojeckiego. Jak podkreśla

s. 122–123; R. RADRIZZANI: *Odpowiedź M.E. Żółtowskiej*. „Kultura” [Paryż] 1990, nr 7–8, s. 209).

²⁹ F. ROSSET: *Nowa wiadomość...*, s. 164.

³⁰ Zob. F. ROSSET: *Komentarz do uwag Michała Otorowskiego o „ostatecznej wersji »Rękopisu« Jana Potockiego»*. „Kronos” 2016, nr 1, s. 268–269.

³¹ Pod koniec września 2016 roku ukazał się zaś przekład wersji z 1804 roku, dostępny jedynie w formacie elektronicznym.

sama tłumaczka „nowego” *Rękopisu...*, Anna Wasilewska, „nowy przekład nie unicestwia poprzedniego i jest zawsze ryzykiem, jakie niesie próba ponowionego odczytania dzieła obrosłego legendą. Przekłady ze sobą współistnieją, tak jak współistnieją obecne dziś na francuskim rynku trzy konkurujące ze sobą postacie *Rękopisu znalezione w Saragossie*: Caillois (1958), René Radrizzanego (1989) oraz Rosseta i Triaire’a w krytycznej edycji Peetersa (2006) i kieszonkowej Flammariona (2008)”³².

Dwaj Magowie

Choć historia *Maga* Johna Fowlesa nie obfituje w tak wiele „sensacyjnych” wydarzeń, jak dzieje *Rękopisu...*, to także ta powieść nie uniknęła „rozszczepienia” na dwie wersje. W tym jednak przypadku nad wydaniem drugiego wariantu czuwał sam autor, który osobiście podjął decyzję o wprowadzeniu znaczących zmian, powieść uznał bowiem za zbyt mało dojrzałą.

Fowles zaczął pracować nad koncepcją *Maga* już jako dwudziestoparolatek, w latach pięćdziesiątych XX wieku. Szczególne znaczenie miał tu jego pobyt na greckiej wyspie Spetsai w charakterze nauczyciela języka angielskiego w prywatnej szkole męskiej³³. Choć właśnie *Magowi* przysługuje tytuł pierwszej powieści angielskiego prozaika, to *Kolekcjoner* (*The Collector*), wydany w 1963 roku, był jego debiutancką publikacją. *Mag* zaś ukazał się w 1965 roku, zbie-

³² A. WASILEWSKA: *Słowo o przekładzie „Rękopisu” Potockiego*. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 250.

³³ Fowles chętnie dzieli się z czytelnikami okolicznościami, pod których wpływem powstała koncepcja dzieła – obszernie opisuje je w *Przedmowie do Maga* i esej *W tle „Maga”*; wzmianki o powieści odnaleźć można również w innych esejach pisarza (zob. J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002).

rając pochlebne recenzje, które nie stroniły jednak od wytykania pisarzowi usterek kompozycyjnych czy niejasności fabularnych³⁴. Fowles przyznaje, że *Mag* rodził się przez niemal piętnaście lat, wśród ciągle zmienianych koncepcji i rozmaitych transformacji, odwzorowywał więc niejako nieustanne poszukiwania autora na płaszczyźnie zarówno literackiej, jak i egzystencjalnej. Tekst ustalony w wydaniu z 1965 roku był świadectwem owych wahań, jak „notatnik z wyprawy – czasem chybionej i niepojętej – do nieznannej krainy”³⁵. Większa samoświadomość warsztatowa, umiejętność oceny własnej pracy z odpowiedniego dystansu, wreszcie także dojrzałość intelektualna przyczyniły się do podjęcia przez Fowlesa decyzji o przeredagowaniu powieści (zapewne głosy krytyków miały tu również jakieś znaczenie). W tym nowym kształcie *Mag* opublikowany został w 1977 roku – krytyka zgodnie zaaprobowwała zmiany, natomiast samo dzieło, już w wersji pierwotnej bardzo popularne, osiągnęło status jednej z najważniejszych powieści angielskich XX wieku.

Wprowadzone modyfikacje³⁶ nie naruszyły samej kompozycji utworu – jego główna intryga, układ fabularny i objętość pozostały niezmienione. Transformacje dotyczyły natomiast głównie kwestii stylistycznych – od jednego słowa do zmiany całych akapitów – i zmierzały ku większej jasności tekstu, silniejszemu podkreśleniu

³⁴ Co znaczące, te zastrzeżenia wobec *Maga* wysuwali między innymi pisarze zajmujący się również krytyką literacką, jak Joyce Carol Oates czy Angus Wilson (zob. P. Wolfe: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979, s. 83).

³⁵ J. FOWLES: *Przedmowa*. W: IDEM: *Mag*. Przeł. E. FISZER. Poznań 2006, s. 6. W innym miejscu pisarz tak wypowiada się o pracy nad *Kochanicą Francuza*: „Skończyłem pierwszą wersję, którą rozpocząłem 25 stycznia. Ma około 140 000 słów i jest właśnie taka, jaką ją sobie wyobrażałem: doskonała, bezbłędna, rozkoszna powieść. Niestety, tak ją sobie dopiero wyobrażam. Kiedy czytam ją po raz wtóry, widzę, że trzeba w niej zmienić 140 000 rzeczy; wtedy, być może, będzie mniej niedoskonała” (J. FOWLES: *Uwagi na temat nie dokończonej powieści*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 52).

³⁶ Dokładniejszy katalog zmian podaje Michael BOCCIA w artykule „*Visions and Revisions*”: John Fowles’s New Version of „*The Magus*” („*Journal of Modern Literature*” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 235–246), z którego czerpię zamieszczone w tym akapicie informacje.

jego ładunku światopoglądowego. Wypowiedzi tytułowego „maga” – milionera Conchisa – uległy niejednokrotnie rozwinięciu, Fowles zmniejszył ich enigmatyczność, nie rezygnując jednak całkowicie z dążenia ku aforystyczności. Wiele elementów fabuły oraz aluzji literackich i kulturowych zostało również ściślej ze sobą połączonych. Pisarz usunął też dedykację „Dla Astarte”, bogini miłości i wojny³⁷, rozszerzył sceny erotyczne i uczynił je bardziej dosłownymi; nie były to jednak tylko modyfikacje umożliwiające większą swobodą obyczajową lat siedemdziesiątych, lecz decyzje dość istotne dla etycznego wymiaru powieści, w której rozróżnienie między seksem a miłością gra niepoślednią rolę. Ostatnia zaś transformacja utworu dotyczyła zakończenia, które przyjęło nieco inny kształt fabularny i przeniesione zostało w inną scenerię, lecz dalsze losy pary bohaterów: Nicholasa i Alison nie stały się wskutek tego bynajmniej bardziej jasne.

Polskiego przekładu dokonała w 1978 roku z wersji poprawionej Ewa Fiszer, doświadczona tłumaczka, mająca za sobą również próby poetyckie³⁸. Przekładanie powieści Fowlesa było z pewnością wyzwaniem nawet dla najlepszych tłumaczy ze względu na przesylenie jej rozbudowanymi aluzjami do rozmaitych tekstów kultury, których rozpoznanie wymagało doskonałej orientacji w historii i kontekstach cywilizacji europejskiej. Znamienny komentarz na temat translacji wyszedł spod pióra samego pisarza, doceniającego osiągnięcia tłumaczki swoich powieści na język francuski, jednak nie bez żalu za tym, co bezpowrotnie ginie w przekładzie:

Annie Saumont, która przetłumaczyła wszystkie moje ostatnie książki, świetnie zna angielski [...]. A jednak jej rozwiązania problemów, jakie stawiały przed nią moje teksty, co rusz zaskakiwały mnie przy pierwszym czytaniu, a to z powodu tego, co pomijały one z niuansów angielskiego znaczenia czy (rzadziej)

³⁷ Folwes w eseju *W tle „Maga”* zauważa: „Zadedykowałem pierwsze wydanie mojej książki *Asztarte*, która w swej mitologicznej postaci stanowi pierwowzór Kirke. Żałuję teraz, że nie ofiarowałem jej czemuś innemu” (J. FOWLES: *W tle „Maga”*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 108).

³⁸ Zob. L.M. BARTELSKI: *Polscy pisarze współcześni 1939–1991. Leksykon*. Warszawa 1995, s. 100.

z powodu omówień, do jakich jest zmuszona, by je wyrazić. Zawsze mam coś do powiedzenia na temat jej pracy nad moją; jest to upokarzające nie dla Annie, lecz dla mnie samego: nadal nie rozumiem ani francuskiego, ani Francuzów³⁹.

Z konieczności pobieżne porównanie oryginału i przekładu *Maga* pozwala wysnuć wniosek o znacznych zaletach tłumaczenia, w którym mimo wszystko nie uniknięto pewnych nieścisłości. Nie jest celem niniejszej pracy dokonywanie drobiazgowych porównań – chodzi raczej o próbę zorientowania się, czy tłumaczka nie odeszła nadmiernie od wzorca i nie dokonała nieuprawnionych zmian bądź cięć. Walory stylistyczne prozy Fowlesa czynią go zresztą pisarzem wdzięcznym do tłumaczenia – ów skomplikowany sztafaż erudycyjny równoważony jest wartką pierwszoosobową narracją, czerpiącą z szerokich możliwości języka potocznego. *Mag* pisany jest stylem jędrnym, potoczystym, na wskroś nowoczesnym i unikającym nadmiernej ozdobności, jednak zawsze zindywidualizowanym i dostosowanym do funkcji pełnionej w fabule przez konkretną postać. Polski przekład zachowuje te cechy – tłumaczka nie ingeruje w strukturę zdań częściej prostych w partiach dialogowych, złożonych zaś w relacji narratora, odwołuje się do polszczyzny potocznej, rekonstruuje także odpowiednio cytaty i słowa skrzydlate. Można jednak odnaleźć również miejsca, gdzie dokonuje pewnych opuszczeń, co oddala przekład od wzorca, lecz nie są to częste sytuacje. Te arbitralne decyzje nie wpływają nadmiernie na możliwe odczytania powieści, lecz ukazują dobitnie, że *Mag* nie jest literalnie tym samym, co *The Magus* – i ze względu na decyzje podjęte przez translatorkę, i na różnice tkwiące immanentnie w odmiennych kodach językowych.

³⁹ J. FOWLES: *Francja współczesnego pisarza*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 81.

Dwaj *Budowniczy ruin*

Na tle omawianych wcześniej powieści *Budowniczy ruin* Herberta Rosendorfera jawi się tylko pozornie jako utwór o raczej skromnej historii. Ten debiut powieściowy niemieckiego pisarza, opublikowany w 1969 roku, szybko zdobył sobie uznanie czytelnicze i sympatię krytyki, a przekłady na inne języki europejskie, które pojawiły się w następnych latach, utrwaliły pozycję dzieła wśród ważniejszych dokonań literackich XX wieku. To właśnie *Budowniczy ruin* należy do najszerzej znanych utworów Rosendorfera, pisarza o skądinąd imponującym dorobku twórczym (jego bibliografia obejmuje dziś kilkadziesiąt powieści, opowiadań i sztuk teatralnych, ale także tekstów historycznych i muzykologicznych, librett, przewodników, scenariuszy filmowych; dodatkowo tworzył on dzieła muzyczne i malarskie; przez całe życie zawodowe pracował zaś, zgodnie ze swym prawniczym wykształceniem, jako sędzia⁴⁰).

Jeżeli dzieje *Rękopisu...* i jego polskiego przekładu przypominają scenariusz powieści czy filmu sensacyjnego, *Mag* odzwierciedla zaś proces dojrzewania nie tylko głównego bohatera, ale i samego autora, to historia *Budowniczego ruin* oraz jego wersji polskiej stanowi jeszcze inną formę zależności pomiędzy oryginałem i przekładem. Tłumaczenie polskie powstało dość szybko, bo już w 1972 roku sporządził je Edwin Herbert, absolwent medycyny parający się piórem i translacją⁴¹. *Budowniczy ruin* był ostatnim przekładem Herberta, który tłumaczył szczególnie wiele w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych. Tymczasem Rosendorfer w dwie dekady po pierwszym wydaniu podjął decyzję o przeredagowaniu dzieła – z tego powodu dostępna dziś polska translacja nie do końca odpowiada aktualnej edycji niemieckiej. Informacja w metryczce *Der Ruinenbaumeister* z 2004 roku określa to wydanie jako przejrzone i poprawione przez autora w lipcu 1991

⁴⁰ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 8–11.

⁴¹ Zob. L.M. BARTELSKI: *Polscy pisarze współcześni 1939–1991...*, s. 132.

roku⁴², zatem prawdopodobnie tę datę można uznać za kluczową dla powstania „nowego” *Budowniczego ruin*.

Przekład Herberta zasługuje na wysoką ocenę w zakresie wierności wobec oryginału. Tłumacz niemal w każdym zdaniu stosuje takie rozwiązania językowe, które najbliższe są literze wzorca – dostrzec można tu nie tylko troskę o przekazanie treści, ale również o zachowanie struktur składniowych. Być może niektóre rozstrzygnięcia stylistyczne brzmią dziś niezbyt zgrabnie, jednak są to wyjątki na tle obszernych partii pisanych doskonałym piórem, w pełni oddającym ironiczne zabarwienie prozy Rosendorfera. Niemiecki prozaik odznacza się umiejętnością łączenia wyjątkowej fantazji z lekką, żartobliwą bądź ironiczną dykcją, przeplataną absurdem i groteską. Warto podkreślić również dbałość o szczegóły i precyzję w łączeniu ze sobą rozmaitych pięter narracyjnych, czego doskonałym przykładem jest właśnie *Budowniczy ruin*⁴³. Przekład Herberta umiejętnie wydobywa te cechy powieści, jest zawsze bardzo „bli-
sko” oryginału.

Nawet pobieżne porównanie tłumaczenia z aktualną edycją niemieckiej powieści ujawnia pewną liczbę przekształceń. Korekta Rosendorfera sięga momentami bardzo głęboko. Niektóre partie tekstu, obecne w polskim przekładzie, zostają usunięte lub gruntownie przeredagowane – nieraz dotyczy to fragmentów o lekko erotycznym zabarwieniu (ta autocenzura wydaje się nieco zbyt restrykcyjna – pierwsza wersja powieści nie zawierała nawet dosłownych scen erotycznych, lecz jedynie rozsiane w tekście aluzje, potraktowane w dodatku z dużą dozą humoru). Z powieści zniknęły również komentarze postaci trącające mało wyrafinowaną

⁴² Zob. H. ROSENDORFER: *Der Ruinenbaumeister. Roman*. München 2004, s. 4.

⁴³ Podejmując wątek pewnego niedoceniaenia Rosendorfera przez niemieckie literaturoznawstwo, Anna Warakomska zwraca uwagę na życie zawodowe pisarza-prawnika i związaną z tym niezależność finansową, nie zawsze mile widzianą w kręgach artystycznych. Monachijski prozaik komentuje te zarzuty w charakterystyczny dla siebie ironiczny sposób: „[...] podkreśla – pisze Warakomska – iż precyzja myślenia, uznawana często za domenę zawodowego kunsztu prawników, nie przeszkadza mu w pisaniu” (A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 12).

mizoginią⁴⁴. Można odnaleźć też rozwinięcia bądź nieobecne wcześniejszej informacji, które modyfikują sensy określonej sceny lub wypowiedzi bohatera. Istotną zmianę notujemy w przypadku jedynej wzmianki pozwalającej snuć domysły na temat czasu akcji powieści – pierwotnie było to gdzieś po roku 1968 (tytuł bloku przezroczy wyświetlanych przez jednego z bohaterów opowieści ramowej brzmiał: „Rekordy Olimpiady w Meksyku 1968” – BR, s. 13). Nowa wersja podaje: „Die Höhepunkte der Olympiade Helsinki 1952”⁴⁵.

Przepisywanie własnej powieści na nowo może stać się przyczyną również pewnego chaosu informacyjnego – Rosendorfer przynajmniej w jednym miejscu nie ustrzegł się błędu, który jest swego rodzaju „namacalnym” dowodem operacji transformacyjnych dokonywanych na tekście. Jedną z historii wewnątrzramowych opisuje pewną komiczną przygodę don Juana i Leporella: narratorka relacjonuje dzieje sprzedaży figur dwunastu apostołów, które pochodzą z likwidowanego klasztoru. Obaj awanturnicy obwożą je po całej Hiszpanii. Figury te (w miarę ubywania kolejnych) występują między innymi jako *Dziesięcioro przykazań*, *Dziewięć Muz* czy *Siedem grzechów głównych*. W polskim przekładzie cztery ostatnie figury sprzedawane są jako *Cztery pory roku*, natomiast w niemieckiej wersji poprawionej – jako *Cztery żywioły*. Usterka pojawia się w tekście niemieckim, gdy narratorka wylicza wszystkie „wcielenia” ostatniego posągu, sprzedanego ostatecznie jako pomnik nagrobny komandorowi: to odpowiednio apostoł Bartłomiej, Czwarte przykazanie, Klio, ale i Wiosna. Tymczasem, skoro ostatnie cztery figury

⁴⁴ Usunięte zostały między innymi następujące fragmenty: słowa jednej z narratorek: „[...] kobiety w ogóle nie powinny pisać” (BR, s. 165), oraz tyrada jednego z bohaterów o relacjach damsko-męskich: „Krótko mówiąc: doprowadza pana do szaleństwa, jest zazdrosna, uparta, potwornie ciekawa, nietolerancyjna, żadna wiedzy; a jeśli pan nie tak robi, nie pozwala, nie śpi, nie smarka, nie sra, nie myśli, jak ona sobie wyobraża, to powiada, że popełni samobójstwo. A przy tym wszystkim ma jeszcze kogoś drugiego... Doprawdy, żadna to szkoda, jeżeli kilka bab zostanie zarżniętych” (BR, s. 358). Wszystkie cytaty z polskiego tłumaczenia podaję za wydaniem: H. ROSENDORFER: *Budowniczy ruin*. Przeł. E. HERBERT. Warszawa 1972, dla którego stosuję skrót BR.

⁴⁵ H. ROSENDORFER: *Der Ruinenbaumeister...*, s. 12.

w wersji poprawionej występowały jako *Cztery żywioły*, powinien być to któryś z żywiołów.

W polskim obiegu czytelniczym *Budowniczy ruin* funkcjonuje więc dzisiaj w formie pod pewnymi względami odmiennej od tej wersji, którą znaleźć można na półkach księgarń krajów niemieckojęzycznych. Porównanie oryginału z przekładem ujawnia istotne różnice, te jednak mają tym razem charakter zmian autorskich, późniejszych niż polskie tłumaczenie. Natomiast zestawienie z przekładem tych partii tekstu, które zdają się nieprzekształcone przez pisarza, każe oddać sprawiedliwość translatorowi – nie tylko, jak już wspominałam, udało mu się zachować wierność wobec treści wzorca, ale także finezję stylistyczną oryginału⁴⁶.

*

Badanie relacji intertekstualnych pomiędzy tekstami, z których każdy należy do innego obszaru językowego, wymaga ustalenia podstawy porównania. Zadanie to nie należy do najłatwiejszych nie tylko ze względu na odrębność kodów, ale także na pogmatwaną historię wszystkich tych utworów, których formy podlegały wielokrotnym zmianom. Podsumujmy więc spostrzeżenia poczynione podczas pobieżnej analizy pierwowzorów i przekładów: polskie tłumaczenie *Rękopisu...* z 1847 roku okazało się, według najnowszej hipotezy, kompilacją dwóch wariantów powieści; polski przekład „nowego” *Rękopisu...*, autorstwa Anny Wasilewskiej, ukazał się pod koniec 2015 roku; translacja *Maga* dokonana została z wersji poprawionej przez autora, notuje jednak pewne niewielkie odstępstwa; dość dokładne tłumaczenie *Budowniczego ruin* powstało, zanim autor powieści dokonał zmian, dlatego też w pewnym stopniu różni się od aktualnej wersji niemieckiej.

⁴⁶ W 2017 roku ukazało się nowe wydanie *Budowniczego ruin* – przekład Herberta został przejrany i poprawiony przez Ryszarda Turczyńskiego, nie wprowadzono jednak autorskich modyfikacji Rosendorfera (zob. H. ROSENDORFER: *Budowniczy ruin*. Przeł. E. HERBERT. Przekład przejrzał i poprawił R. TURCZYŃSKI. Posłowie A. LIPIŃSKI. Warszawa 2017).

Można sądzić, że wobec tak skomplikowanej sytuacji przekładów omawianych tu powieści najlepszym rozwiązaniem byłaby praca jedynie z oryginałami, co pozwoliłoby uniknąć problemów powodowanych przez konstataowane wcześniej rozbieżności przekładu i wersji autorskich. W moim przekonaniu nie wpływałoby to jednak pozytywnie na jasność wyводу. Wydaje mi się, że korzystanie z wersji oryginalnych i tak wymagałoby podawania tłumaczeń przynajmniej w przypisach, by umożliwić potencjalnym czytelnikom polskim, niekoniecznie kilkujęzycznym, dobrą orientację w tekście. Dlatego też sądzę, że wybór przekładów, mimo że nie najlepszy z perspektywy metodologicznej, jest znacznie bardziej praktyczny.

Oczywiste jest natomiast, że praca z polskimi tłumaczeniami powinna być uzupełniona porównaniem z oryginałem; rezygnacja z tego zestawienia mogłaby skutkować niepełnym obrazem powieści, a co za tym idzie – interpretacjami opartymi na fałszywych lub nieaktualnych już przesłankach. Taką też przyjąłam metodę: wszystkie przytoczone w niniejszej rozprawie cytaty skonfrontowałam w trakcie badań z pierwowzorami. Okazało się jednak, że stwierdzone rozbieżności właściwie nie wpływają na analizowane zagadnienie – relację powieści Fowlesa i Rosendorfera z *Rękopisem...* Potockiego. Dotyczą bowiem najczęściej zjawisk szczegółowych, jak konkretne wybory leksykalne lub składniowe, tymczasem stosunki międzytekstowe są tu badane z reguły na bardziej ogólnym poziomie.

Odrębnego uzasadnienia wymaga wybór przekładu Chojeckiego jako podstawy do badań nad *Rękopisem...* Jak już wspomniałam, polskie tłumaczenie „nowej” wersji zostało w całości opublikowane pod koniec 2015 roku⁴⁷, nie było jednak jeszcze dostępne, gdy prowadziłam niniejsze badania. Co więcej, wszystkie analizowane tu utwory pochodzą z lat sześćdziesiątych XX wieku, czyli sprzed przełomowych ustaleń Rosseta i Triaire’a, natomiast skorygowany przez Kukulskiego polski przekład stał się jednym ze źródeł wersji

⁴⁷ Fragmenty obu wariantów powieści w przekładzie Anny Wasilewskiej wcześniej ukazały się w „Literaturze na Świecie” z 2014 roku (nr 11–12, s. 137–244).

niemieckiej, w późniejszym zaś czasie – także pełnej edycji francuskiej i angielskiej. Warto przypomnieć raz jeszcze, że niemieckie tłumaczenie *Rękopisu...* przełożone zostało w 1961 roku z fragmentarycznej edycji Caillois i uzupełnione translacją polskiego przekładu⁴⁸, otrzymało więc kształt odpowiadający wersji polskiej. Tę 66-dniową edycję poznał też zapewne Rosendorfer⁴⁹. Nie wiadomo z kolei, czy Fowles czytał w jakiegokolwiek formie *Rękopis...* – będzie jeszcze dalej miejsce na rozwinięcie tego zagadnienia, tu należy tylko stwierdzić, że jeśli tak, to najprawdopodobniej była to niepełna edycja Caillois. Ostatni zaś z korpusu tekstów badanych w niniejszej pracy, *Podręcznik do ludzi* Manueli Gretkowskiej, który nie był wspominany w tym rozdziale ze względu na język (polski), w jakim został napisany, nie przedstawia większych trudności – pisarka z pewnością miała dostęp do przekładu Chojeckiego; mogła czytać również francuską pełną edycję Radrizzanego.

Argumenty te przemawiają więc w mojej opinii za uczynieniem podstawą porównań międzytekstowych polskiego tłumaczenia *Rękopisu...* Publikacja polskiego „nowego” *Rękopisu...* nie ma większego znaczenia dla tych badań, gdyż celem niniejszej pracy jest analiza dostrzeżonych analogii lub nawiązań intertekstualnych do powieści Potockiego w wymienionych tu dziełach, z których żadne – ze względów oczywistych – nie mogło odwoływać się do „nowych” wersji, ponieważ wydane zostały we Francji po raz pierwszy dopiero w 2006 roku. Natomiast „nowe” edycje *Rękopisu...* stanowiąc będą płaszczyznę odwołań, gdy zmiany wprowadzone przez Chojeckiego okażą się istotne dla interpretacji powieści.

⁴⁸ Zob. J. POTOCKI: *Die Handschrift von Saragossa*. Hrsg. von R. CAILLOIS. Aus dem Fr. übertr. von L. EISLER-FISCHER, aus dem Pol. übertr. von M. REIFENBERG. Frankfurt am Main 1961.

⁴⁹ W 1962 roku ukazało się także drugie tłumaczenie niemieckie, w którym brakujące fragmenty również przełożono z polskiego przekładu (zob. J. POTOCKI: *Die Abenteuer in der Sierra Morena oder Die Handschriften von Saragossa*. Hrsg. von L. KUKULSKI. Aus dem Fr. übertr. von W. CREUTZIGER, aus dem Pol. übertr. von K. HARRER. Berlin 1962).

Rozdział II

Powroty wampira
O bezpośrednich aluzjach
do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*

Podświadoma inspiracja?

Bezpośrednie nawiązania do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* odnaleźć można w dwóch z analizowanych w niniejszej pracy dziełach – *Budowniczym ruin* Herberta Rosendorfera i *Podręczniku do ludzi* Manuela Gretkowskiej. Charakter tych aluzji w obydwu przypadkach jest odmienny – podczas gdy Rosendorfer przywołuje dzieło Jana Potockiego jako element świata przedstawionego powieści, Gretkowska podejmuje innego rodzaju grę: wpłata w obręb *Podręcznika do ludzi* autonomiczny utwór, zatytułowany *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*, będący swoistą kontynuacją *Rękopisu...* Potockiego. Nim jednak podjęta zostanie analiza wymienionych odwołań, wypadnie się zastanowić nad statusem uderzających analogii pomiędzy *Rękopisem znalezionym w Saragossie* i *Magiem* Johna Fowlesa, których intencjonalność jest bardzo trudna do ustalenia.

Nie odnajdziemy w *Magu* żadnej formy bezpośredniego nawiązania do dzieła Potockiego. W przeciwieństwie do *Budowniczego ruin* czy *Podręcznika do ludzi*, w powieści Fowlesa nie zostaje przywołany ani tytuł *Rękopisu...*, ani nazwisko jego autora; nieobecne są także cytaty czy inne formy aluzji. Mówienie o nawiązaniach bezpośrednich wydaje się całkowicie nieuzasadnione, gdyż przy obecnym stanie badań nie ma dostatecznych dowodów, które potwierdzałyby hipotezę, iż Fowles znał *Rękopis...* i w sposób intencjonalny zużytkował pewne jego cechy w swojej powieści. W sytuacji gdy dostrzeżenie analogii pomiędzy konkretnymi tekstami jest kwestią odbioru, sieci skojarzeń tworzonych przez czytelnika, nie każdy teoretyk byłby skłonny uznać takie relacje za formy intertekstualności. Część badaczy, związanych przede wszystkim z nurtem strukturalistycznym w obrębie teorii literatury, uważa, że o intertekstualności można mówić w przypadku, gdy są to nawiązania świadome, wynikające z zamiaru autorskiego i znaczące dla wymowy tekstu-„biorcy”. Relacja *Mag* – *Rękopis...* w tej optyce nie zasługiwałaby na miano intertekstualnej, gdyż opierałaby się jedynie na

subiektywnych skojarzeniach odbiorcy obydwu utworów. Inna grupa teoretyków, związanych z nurtami poststrukturalistycznymi, jak Roland Barthes czy Jacques Derrida, uznałaby zbieżności w konstrukcji i fabule *Maga* i *Rękopisu...* za objaw szeroko pojmowanych relacji intertekstualnych, niesprowadzalnych jedynie do dających się uzasadnić zamiarem autorskim nawiązań. Przykładowo, Roland Barthes określa przestrzeń kulturową mianem „komnaty ech”¹, w której krążące nieustannie rozmaite teksty (interteksty²), toposy czy kody nawzajem na siebie oddziałują, wchodzą w najróżniejsze interakcje, stają się echami tekstów wcześniejszych, a mogą zapowiadać i późniejsze. Z kolei Michael Riffaterre, prezentujący stanowisko kompromisowe pomiędzy modelem strukturalistycznym i poststrukturalistycznym, tworzy dla zbieżności rozpoznawanych przez odbiorcę obu utworów, niekoniecznie zaś świadomie wpisanych przez autora w strukturę dzieła, pojęcie intertekstualności fakultatywnej³.

Hipotezę, iż Fowles był czytelnikiem *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i celowo nawiązał do niego w *Magu*, stawiają pod znakiem zapytania wypowiedzi samego pisarza, który otwarcie opowiada o okolicznościach powstania powieści i jej inspiracjach (*Mag* jest zresztą pod tym względem najobszerniej komentowanym przez samego prozaika utworem; inne jego powieści nie doczekały się tak szerokich omówień autorskich). W *Przedmowie* do wydania po-

¹ *La chambre d'échos*; w innym tłumaczeniu: „kabina pogłosowa” (R. BARTHES: *Roland Barthes*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2011, s. 85).

² Barthes pisze: „[...] każdy tekst jest INTERTEKSTEM; inne teksty są w nim obecne na różnych jego poziomach, w formach dających się łatwiej bądź trudniej rozpoznać: teksty należące do dawnej bądź współczesnej mu kultury; każdy tekst jest tkaniną złożoną ze starych cytatów. W jego obręb przenikają strzępy kodów, figury retoryczne, wzorce rytmiczne, elementy języków społecznościowych itp., jako żywa mowa [*langage*] istnieje zawsze przed zaistnieniem tekstu i wokół niego” (R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia. T. 4. Cz. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992, s. 198).

³ Zob. R. NYCZ: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 64.

prawionego pisarz wymienia utwory mające istotne znaczenie dla kształtowania się koncepcji *Maga*:

Poza oczywistym wpływem Junga, którego teorie głęboko mnie zajmowały w owym czasie, trzy powieści odegrały nie mniej istotną rolę w toku pisania przeze mnie *Maga*. Najbardziej świadom byłem tu oddziaływania książki Alaina Fourniera *Mój przyjaciel Meaulnes* – w istocie tak bardzo, że usunąłem wiele aż nadto jednoznacznych aluzji. Aczkolwiek tropiącemu dosłowności badaczowi paralele mogą wydać się odległe, to jednak *Mag* byłby dzisiaj całkiem inną książką, gdyby nie jego francuski antenat. Siła *Mojego przyjaciela Meaulnes'a* tkwi w tym (w każdym razie według niektórych z nas), że przekazuje on doświadczenia pozaliterackie – i ja również chciałem nadać tę siłę własnej powieści [...]. Może się to wydać zdumiewające, lecz niewątpliwy wpływ wywarła na *Maga* również pewna książka, która swego czasu silnie poruszyła moją dziecięcą wyobraźnię: *Bevis* Richarda Jefferiesa. W moim przekonaniu powieściopisarze – czy są tego później świadomi, czy też nie – zostają ukształtowani w bardzo młodym wieku. *Bevis* zaś posiada tę samą cechę, co *Mój przyjaciel Meaulnes*, a mianowicie przedstawia świat nader odmienny od świata, który istnieje – czy raczej istniał w oczach zamieszkującego na przedmieściach dziecka z klas średnich, którego rolę musiałem wówczas odgrywać.

M, s. 6⁴

Jak wynika z przytoczonego cytatu, Fowles jest w pełni świadomy znaczenia tych lektur jako pewnej linii genealogicznej swojej powieści i nie zamierza ukrywać koncepcji leżących u jej podstaw. Pisarz poświęca zresztą *Mojemu przyjacielowi Meaulnes'owi* w innym miejscu cały esej⁵, gdzie również podkreśla jego znaczenie dla narodzin idei *Maga* oraz opisuje szerzej źródła swej młodzieńczej jeszcze fascynacji dziełem Alain-Fourniera. Lektura tej powieści

⁴ Wszystkie cytaty z polskiego tłumaczenia podaję za wydaniem: J. FOWLES: *Mag*. Przeł. E. FISZER. Poznań 2006, dla którego stosuję skrót M.

⁵ Zob. J. FOWLES: „*Utracona kraina*” Alain-Fourniera. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 311–324.

o dojrzewaniu, podjęta w latach wczesnej młodości, trwale wpłynęła na światopogląd Fowlesa i zestaw tematów, jakie najchętniej podejmował jako pisarz – prym wiedzie wśród nich właśnie problematyka dojrzewania, rozwoju duchowego bohatera ku większej samoświadomości oraz, jak pisze Jan Relf, kilka typowych motywów: „[...] utracona kraina, kobieta jako *princesse lointaine*; ewolucja i historia naturalna; wolność i odpowiedzialność, przypadkowość i ślepy los; literatura, literackość i rola pisarza”⁶.

Jednak w *Przedmowie* Fowles przyznaje się również do inspiracji podświadomej, której znaczenia długo nie był w stanie rozpoznać samodzielnie:

Z istnienia trzeciej książki leżącej u podłoża *Maga* nie zdawałem sobie wtenczas sprawy, dopiero obecnie mogę podziękować spostrzegawczości pewnej studentki z Reading University, która napisała do mnie onegdaj, w kilka lat po opublikowaniu *Maga*, wskazując liczne podobieństwa do *Wielkich nadziei*. Nie mogła wiedzieć przecież, że to jedyna powieść Dickensa, do której zawsze żywiłem szczerzy podziw i uwielbienie (i dzięki której wybaczam mu aż tyle z tego, czego u niego nie lubię), oraz że wcześniej, pisząc własną książkę, z wielką przyjemnością czytyłem *Wielkich nadziei* w szkole w ramach lektur obowiązkowych; wreszcie, że od dawna chodził mi po głowie pomysł uczynienia z Conchisa kobiety – pogłos tejże idei, dla której pierwowzorem była Dickensowska panna Havisham, zachował się w postaci pani de Seitas. W niewielkim wstępie zamieszczonym w skorygowanym tekście oddaję hołd owemu niewidzialnemu wpływowi.

M, s. 7

Okazuje się zatem, że do wymienionych w pierwszym cytacie utworów należy dodać także dzieło, którego oddziaływania sam Fowles nie uświadamiał sobie wyraźnie. Potrzebna była sugestia czytelniczki, by wpływ „niewidzialny” stał się wpływem „widocznym” oraz uświadomionym i – co więcej – znalazł doskonałe potwierdzenie w biograficznych doświadczeniach pisarza. W tej

⁶ J. RELF: *Wstęp*. W: J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 10.

sytuacji to czytelniczka, a więc osoba snująca podczas lektury własną sieć skojarzeń, uzależnioną od indywidualnych doświadczeń czytelniczych, ujawnia pewien związek międzytekstowy, a autor powieści w *Przedmowie* sankcjonuje ten zespół wyobrażeń. Zmieniają się w ten sposób słowa klucze w słowniku opisu wzajemnych zależności *Maga* i *Wielkich nadziei* – „ostrożne” słowa: *analogie*, *podobieństwa* zostają zastąpione „odważniejszymi”: *aluzje*, *nawiązania*, *wpływy*.

Ta sytuacja nasuwa pytanie, czy w przypadku relacji *Maga* i *Rękopisu znalezionego w Saragossie* nie można mówić o działaniu podobnego mechanizmu. W wypowiedziach samego pisarza trudno napotkać nazwisko Potockiego – Fowles nie poświęca mu ani jednej wzmianki w swoich esejach. Tą relacją nie interesują się również anglosascy literaturoznawcy – w literaturze przedmiotu temat ewentualnej świadomej inspiracji powieścią Potockiego raczej w ogóle nie występuje⁷. Wiadomo jednak, że związki autora *Kochanicy Francuza* z kulturą francuską nie były bynajmniej powierzchowne. Pisarz znał bardzo dobrze język francuski – studiował romanistykę na Oksfordzie, później zaś spędził rok na uniwersytecie w Poitiers jako lektor języka angielskiego. Jak wyraźnie wynika z *Przedmowy do Maga*, powieść Alain-Fourniera stała się dla Fowlesa niezwykle istotną lekturą, źródłem wielu pomysłów pisarskich. Nie tylko jednak to dzieło warto wyodrębnić z dorobku literatury francuskiej – także *Ourika*, nowela opublikowana w 1823 roku przez Claire de

⁷ Jedynie Erhard Reckwitz dokonuje zestawienia obydwu utworów, lecz również nie wykracza poza wyszczególnienie analogii konstrukcyjnych i tematycznych, wynikających przede wszystkim z podobieństw gatunkowych: obie powieści można, zdaniem badacza, sklasyfikować jako romanse przygodowe, przesycone fantastyką. Reckwitz zdaje się wręcz całkowicie wykluczać, by Fowles świadomie nawiązywał do *Rękopisu*... Badacz konstatuje przede wszystkim, że obydwa dzieła czerpią z tych samych tradycji kulturowych i konwencji literackich, co nie oznacza bynajmniej, iż rzeczywiście łączy je związek intencjonalny (zob. E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles' „The Magus”*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 149–187).

Duras, przyjaciółkę François-René Chateaubrianda, zainspirowała następną po *Magu* powieść Fowlesa, *Kochanicę Francuza*. Pisarz dokonał również tłumaczenia utworu Duras na język angielski, czym znacząco przyczynił się do wzrostu popularności tej zapomnianej autorki w kulturze europejskiej⁸. Literatura francuska miała więc niebagatelny wpływ na twórczość Fowlesa, by ograniczyć się jedynie do tych kilku przykładów⁹.

Fowles poświęca w swoich esejach wiele uwagi kulturze francuskiej, nieustannie podkreślając swoją admirację, nie stroni jednak od krytycznych komentarzy pod adresem toczących się nad Sekwaną od lat pięćdziesiątych dyskusji artystyczno-ideowych i teoretycznoliterackich. Szczególnie koncepcja *nouveau roman* budzi zastrzeżenia prozaika silnie przywiązanego do scalającej powieść w integralną całość narracji¹⁰. Mimo iż pisarz kokieteryjnie twierdzi, że jest „ignorantem w sprawach powojennej literatury francuskiej

⁸ Współcześnie Claire de Duras przykuwa uwagę wielu badaczy, szczególnie spod znaku krytyki feministycznej i postkolonialnej, gdyż w *Ourice* podejmuje – jako jedna z pierwszych w literaturze francuskiej – problemy równości płci i ras: czarnoskóra bohaterka tej noweli, wychowana przez paryską arystokratkę według norm obowiązujących we francuskim społeczeństwie, po osiągnięciu dorosłości orientuje się, że w rzeczywistości nie należy ani do społeczeństwa europejskiego (jest z niego wykluczana ze względu na odmienność koloru skóry), ani – tym bardziej – do plemienia w Senegalu, skąd pochodzi. W efekcie tych doświadczeń, do których dołącza jeszcze nieszczęśliwa miłość, popada w melancholię i usuwa się do klasztoru, gdzie rychło umiera.

⁹ Przywoływany już wcześniej zbiór esejów Fowlesa, *Kanały czasoprzestrzeni*, dostarcza różnorodnych przykładów jego zainteresowania kulturą i pięknem przyrody Francji (pisarz był zapamiętałym wielbicielem natury): odnajdziemy tam między innymi eseje poświęcone Marie de France, XII-wiecznej poetce pochodzenia francuskiego, żyjącej jednak w Anglii, i wiejskim krajobrazom kraju nad Loarą.

¹⁰ „Narracja – pisze Fowles – jest drugą zasadą spajającą mój dobór lektury. Jestem na nią nieograniczenie chciwy, co w poważnym stopniu fałszuje moje oceny literackie. Niesłuchanie niski próg odporności na nudę zapobiegł ukończeniu przeze mnie niezliczonych poważnych i zacnych powieści poważnych i zacnych autorów” (J. FOWLES: *O srokach i memuarach*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 60).

i wszelkich teorii, które leżą u jej podstaw”¹¹, zna najważniejsze dzieła z nurtu *nouveau roman*, w tym twórczość Alaina Robbe-Grilleta, którego najsłynniejsza powieść, *Żaluzja*, ukazała się w 1957 roku (rok później opublikowana została niepełna wersja francuska *Rękopisu znalezionej w Saragossie*). Warty przytoczenia jest również inny komentarz pisarza, dotyczący koncepcji teoretycznoliterackich Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy i Jacques’a Lacana: usprawiedliwiając zawczasu nadmierne uproszczenie zagadnienia, jest skłonny „przypisać wiele dwudziestowiecznych francuskich zjawisk kulturowych niegodziwym wpływom germańskim, które rozpetzły się po Francji w późnych latach dziewiętnastego wieku i przyćmiły, rozmyły całą tę klarowność, dowcip, elegancję itd. kojarzące się ze starszą tradycją”¹². Fowles nadaje więc tradycyjnej myśli francuskiej wyjątkowy na tle całego kontynentu status ze względu na jej precyzję i wyrafinowanie, szczególnie wydoskonalone przecież przez francuskie oświecenie, z którego głównego nurtu czerpał także Jan Potocki – znakomitym tego przykładem jest jego elegancka i klarowna proza. Zatem i na polu intelektualnym Francja sprzed rozkwitu modernizmu jawi się autorowi *Maga* jako niedościgniony wzorzec kulturowy.

Można wskazać jeszcze jeden powód, dla którego Fowles mógł zainteresować się świeżo wówczas wydaną we Francji powieścią hrabiego – to pasja kolekcjonerska. Pisarz był bibliofilem o wyrażnie sprecyzowanych gustach – poszukiwał niestrudzenie przede wszystkim zapomnianych dzieł minionych epok oraz wszelkich osobliwości księgarskich, choć najczęściej z peryferii piśmiennictwa: trzeciorzędnych powieści, memuarów, broszur, relacji z procesów sądowych¹³, dlatego sensacja literacka tej rangi, co publikacja spoczywającego przez półtora wieku w zapomnieniu we Francji arcydzieła Potockiego, powinna była zwrócić jego uwagę.

Wydaje się zatem mało prawdopodobne, by autor *Kolekcjonera* nie zetknął się z wydaną w 1958 roku przez Rogera Caillois nie-

¹¹ J. FOWLES: *Francja współczesnego pisarza*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 77.

¹² Ibidem, s. 78.

¹³ Zob. J. FOWLES: *O srokach i memuarach...*, s. 60.

pełną wersją *Rękopisu...*, która niemalże od razu stała się głośnym wydarzeniem literackim; późniejsza o sześć lat filmowa adaptacja powieści Potockiego w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa tylko ugruntowała międzynarodową sławę pierwowzoru książkowego¹⁴. To właśnie w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych kształtowała się koncepcja *Maga*, który został ostatecznie opublikowany w 1965 roku, niewykluczone więc, że dzieło hrabiego mogło stanowić rodzaj inspiracji. Należy jednak podkreślić, iż nawet gdyby można było przytoczyć przekonujące dowody na rzecz tezy, że pisarz znał powieść Potockiego, nie rozstrzygnęłyby one kwestii świadomej inspiracji. Wobec eksplicytniej deklaracji Fowlesa co do źródeł konkretnych cech formalnych, kreacji bohaterów czy fabuły *Maga*, deklaracji, w której *Rękopis...* nie został wymieniony, trzeba ograniczyć się do mówienia o analogiach i zbieżnościach, porzostając na zdefiniowaniu relacji obydwu utworów jako relacji podobieństwa, nie zaś zależności.

Demoniczna lektura

Budowniczy ruin jest dziełem najsilniej spośród tu omawianych skomplikowanym pod względem konstrukcyjnym – podobnie jak *Rękopis znaleziony w Saragossie*, to powieść szkatułkowa, jednak

¹⁴ O wyjątkowości *Rękopisu...* Potockiego i filmu Hasa wymownie świadczy opinia reżysera tej klasy, co Luis Buñuel, który w swojej autobiografii stwierdza: „[...] bardzo lubiłem [...] *Rękopis znaleziony w Saragossie*, powieść Potockiego i film Hasa, który oglądałem trzy razy – rzecz u mnie wyjątkowa – i który poleciłem Altariste zakupić dla Meksyku” (L. BUÑUEL: *Ostatnie tchnienie*. Przeł. M. BRAUNSTEIN. Warszawa 1989, s. 217). Warto również dodać, że o dystrybucję dzieła Hasa w Stanach Zjednoczonych zatroszczyły się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku tak ważne postacie świata filmu, jak Martin Scorsese i Francis Ford Coppola (zob. T. ZIELICHOWSKI-WOYNIŁOWICZ: *Nowojorskim tropem Jana Potockiego*. „Twórczość” 2004, nr 7–8, s. 252).

poszczególne piętra narracji przecinają się w sposób, który unie możliwia jednoznaczne kategoryzacje. Te „zaburzenia” konstrukcyjne odwzorowują logikę marzenia sennego – narracja utworu jest relacją ze snu głównego bohatera, a wraz z rozwojem opowieści zagłębialmy się w kolejne jego partie.

Akcja opowieści ramowej, zarysowanej jedynie szkicowo, rozgrywa się w jadącym pociągu. Narrator, postać bezimienna, spotyka w przedziale pasażera na gapę, który okazuje się poszukiwanym przez policję drobnym przestępcą. Einsteinek, bo takim pseudonimem obdarzają go policjanci, rozpoczyna opowieść o swych rozlicznych zatrudnieniach. By zaś udowodnić jej prawdziwość, wręcza bohaterowi kartkę z rysunkiem punktów czy otworków przypominających jakiś niezidentyfikowany wzór. W tym momencie do przedziału wkracza policja, a Einsteinek ucieka przez okno. Protagonista nie ma więc możliwości poznania znaczenia tajemniczego szkicu, ten zaś budzi jego niepokój jako rzecz kiedyś już widziana. Rozważania na temat znaczenia rysunku stają się wstępem do rozbudowanej narracji, będącej peregrynacją po szerokich obszarach kultury europejskiej i formujących ją mitów.

Mocą marzenia sennego czy wspomnienia (natura tego stanu nie jest oczywista dla samego protagonisty) bohater przenosi się do śródziemnomorskiego parku, gdzie pierwszą napotkaną przezeń rzeźbą jest figura geniusza smutku, dość zniszczonego – brak mu jednego skrzydła, a po napisie na cokole pozostały tylko otworki. Z parku bohater wędruje na statek zamieszkały aktualnie przez kilka ekscentrycznych postaci, między innymi Weckenbartha, tytułowego budowniczego ruin, który okazuje się architektem imponującej budowli – ogromnego schronu mającego postać „wiszącego cygara”, usytuowanego w ziemi, mogącego pomieścić trzy miliony mieszkańców na wypadek zagłady ludzkości. Towarzystwo zebrane na statku zdaje się całkowicie przekonane o bliskości końca świata. Katastrofa ta rzeczywiście szybko następuje i protagonista rozpoczyna egzystencję we wnętrzu „cygara”, gdzie jako członek najwyższych władz schronu usiłuje ocalić budowlę przed śmiertelnym, choć niezdefiniowanym zagrożeniem z zewnątrz. W krytycznym momencie ucieka z walącego się bunkra, śledzący zaś jego losy

czytelnik odnajduje go chwilę później w idyllicznym ogrodzie włoskiego śpiewaka, kastrata Torroniego. Ogród ten okazuje się częścią parku, gdzie protagonista napotkał tajemniczą figurę uszkodzonego geniusza smutku – nie jest ona zniszczonym upływem czasu świadkiem historii, lecz z założenia nieukończonym, „zrujnowanym” dziełem wspomnianego wcześniej budowniczego ruin. Bohater odszyfrowuje również napis z cokoliku, po którym pozostały jedynie dziurki – to antyczny kwadrat magiczny: SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS. Akcja powraca znów do opowieści ramowej, gdy ze snu czy też głębokiego zamyślenia wyrывa bohatera inspektor policji, prosząc o zwrot kartki Einsteinka z rysunkiem – teraz już nie tak tajemniczych – otworków.

To skrótowe zarysowanie fabuły *Budowniczego ruin* ma jedynie sygnalizować główne motywy fabularne powieści – ich głębsza analiza zostanie przeprowadzona z perspektywy bardziej szczegółowych relacji z *Rękopisem...* Potockiego w dalszych częściach niniejszej pracy. Tu wypadnie natomiast skupić się na tym opowiadaniu, w którym pojawia się bezpośrednie nawiązanie do powieści hrabiego.

Podczas pobytu w „wiszącym cygarze” bohater relacjonuje swemu służącemu rozbudowany sen, z jakiego właśnie się obudził. Śnił o pobycie w rezydencji kastrata Torroniego, obdarzonego przez papieża tytułem książęcym. Poza protagonistą książę gości siedem córek swej siostry – każda z nich ma innego ojca i urodziła się w innym mieście, wszystkie natomiast łączą pasja muzyczna i talent narracyjny. Zebrane w pałacu kastrata towarzystwo każdego popołudnia, niczym bohaterowie *Dekameronu*, wysłuchuje jednej opowieści, mającej zawsze jakiś związek z muzyką. Przykładowo: bohaterowie są muzykami; narracja podejmuje wątki, które nie weszły w obręb libretta opery Mozarta; śpiewana co pewien czas kołęda staje się głównym motywem konstrukcyjnym opowiadania. Te „muzyczne” historie tworzą zasadniczy trzon narracji *Budowniczego ruin* i stanowią prawie połowę objętości utworu.

To właśnie w opowieści Mirandoliny, pochodzącej z Wiednia siostrzenicy kastrata, pojawia się bezpośrednie nawiązanie do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Jest to osadzona w realiach

współczesnych historia Feliksa Abegga, niezmiernie utalentowanego młodego pianisty i genialnego kompozytora, który swymi umiejętnościami zwraca uwagę innego kompozytora, profesora Gabriela Brankovicia, traktowanego w wiedeńskim środowisku muzycznym z niemal nabożną czcią¹⁵. Branković proponuje Feliksowi udział w seminarium, które prowadzi w swojej rodowej siedzibie na zamku w Brankovinie. Początkowo pobyt w odosobnionym, pełnym historycznych pamiątek zamku przebiega bez zakłóceń. Abegg nie dostrzega w zachowaniu pana domu i jego siostry, uwodzicielskiej Izabeli, niczego niepokojącego; raczej, jak przystało na nieco oderwanego od świata geniusza, ignoruje subtelne sygnały niesamowitości Brankovićów (te jednak odpowiednio eksponuje narratorka opowieści). Nie budzi jego podejrzenia tajemnicza władza profesora nad wilkami czy niechęć do spożywania jakichkolwiek posiłków oprócz lampki czerwonego płynu; podobnie nie zastanawia się głębiej nad historiami o ponadnaturalnych wydarzeniach, które miały miejsce w samym zamku, opowydany mu przez Izabelę.

Tak rozwijająca się opowieść, z chwili na chwilę coraz bardziej mroczna, każe czytelnikowi oczekiwać znanego dobrze finału: Branković okazuje się wampirem. Jego wampiryzm nie jest jednak tak do końca „tradycyjny” – profesor eksploatuje potencjał intelektualny wybranych jednostek. Trzysta lat wcześniej Izabela, kochająca brata kazirodczą miłością, wzbudziła w sobie demoniczne siły, jakie przez wieki były udziałem jej rodu, by zadrzećć znienawidzoną żonę Brankovicia. W efekcie rodzeństwo zostało skazane na egzystencję między światami żywych i umarłych, bez nadziei na śmierć. Gabriel zapragnął w końcu zapisać się na wieki w pamięci ludzkości, gdyż, jak mówi Izabela, „przyszła mu do głowy zachcianka, że musi osiągnąć duchową nieśmiertelność, aby dostąpić ziemskiej śmiertelności” (BR, s. 202). Sława genialnego kompozytora była jednak dla niego nieosiągalna ze względu na

¹⁵ Rosendorfer miał usłyszeć tę opowieść w dzieciństwie od swej nauczycielki języka angielskiego, ceniącej literaturę grozy (zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 158). Można się spodziewać, że pisarz poddał historię Abegga własnej obróbce artystycznej, trudno jednak stwierdzić, jak daleko idącej.

brak talentu (herb Brankoviciów to odrąbana dłoń, co wymownie wskazuje na niezdolność tworzenia), zmusił więc siostrę do „wysysania” myśli i pomysłów kielkujących w umysłach kolejnych muzyków, których gościł na zamku. W ten sposób wyeksploatował kilku innych kompozytorów oraz bezpośredniego poprzednika Feliksa, najzdolniejszego ze wszystkich, więc najdłużej dręczonego.

Podobnym „producentem” kompozycji staje się Abegg – świadectwa jego geniuszu przechodzą na demonicznego profesora, gdyż wszystko, co tylko młody muzyk stworzy, automatycznie ukazuje się w formie partytury zapisanej ręką Brankovicia i podpisanej jego nazwiskiem:

Manuskrypt leżał na stole, podobnym, lecz jednak cudzym piśmem czysto dopisany do końca [...]. Branković cofnął się, ale tylko po to, aby z szuflady swego biurka wyciągnąć jakąś broszurę. Podał ją Feliksowi. Była to już wydrukowana – nakładem Schotta i Synów – partytura Abegga kompozycji na chór. Jako autor podany był: Gabriel Branković.

BR, s. 193

To, co w rzeczywistości jest bezprawnie wykonaną kopią, natychmiast staje się oryginałem, giną zaś wszelkie ślady potwierdzające prawa autorskie Feliksa. Wraz z utratą swoich dzieł Abegg traci tożsamość, zostaje zdegradowany do rzędu bezwolnego narzędzia produkcji nowych partytur.

Historię Abegga można z powodzeniem uznać za najbardziej mroczną w całym *Budowniczym ruin*, o czym nie przesadzają bynajmniej dające się tu wskazać konwencje powieści grozy, lecz sytuacja, w jakiej znajduje się główny bohater. Już nie postać samego wampira czy typowe dla gotycyzmu sposoby kształtowania przestrzeni służą tu uwydatnieniu grozy, lecz ukazanie obu bohaterów w lustrzanym podwojeniu¹⁶, z którego Feliks nie ma możliwości

¹⁶ Relacja Brankovicia i Abegga wiele zawdzięcza, jak można sądzić, także inspiracjom Hoffmannowskim – centralnemu dla romantycznego pisarza motywowi sobowtóra. „Badacze Hoffmanna – pisze Maria Janion – zwracają uwagę na fakt bardzo istotny dla obsesji sobowtóra w jego twórczości: najczęściej

wydstania się, gdyż wszystko, co w danym momencie pojawia się w jego genialnym umyśle, natychmiast przywłaszcza diaboliczny profesor:

I tak trwało całymi dniami. Niby uderzenia straszliwego zegara [Abegg – M.J.] słyszał co godzinę przez określony czas krzyki męczonej Frauke [jego narzeczonej uwięzionej przez Brankovicia – M.J.]; biegł za nimi, błąkał się po niezliczonych piwnicach, lochach, komorach. I stale krzyki te przekształcały się w jego wnętrzu we frazy jego nowej suity: raz stawały się kunsztownym pasażem harfy w dżigu, innym razem pięknym i głębokim solo fletowym w trio menueta, to znów twardym staccato w rigodonie. A na górze słyszał, jak Branković przegrywał na fortepianie cząstki jego dzieła...

BR, s. 204–205

Eksploatowany geniusz staje się cieniem dręczącego go Brankovicia, mimo że to jemu przysługuje miano podmiotu twórczego. Wyodrębniający się nawet na tle najzdolniejszych muzyków, Abegg traci podmiotowość, by utwierdzać status społeczny swojego oprawcy, jego wizerunek jednego z największych kompozytorów współczesnych¹⁷. Przesądza to również o losach Feliksa, gdyż w Wiedniu

sobowtór ten nie jest repliką »ja«, lecz groźnym antagonistą tegoż »ja«, spełniającym zarazem jego najbardziej utajone, zbrodnicze i niegodziwe marzenia i dążności. [...] Literacka zabawa odsłania podstawowy temat hoffmaniczny: temat rozpoznania samego siebie, doświadczenia siebie w podwojeniu – podwojeniu przez cień czy odbicie w lustrze – podwojeniu, które, jak wiemy, nie jest tylko zwykłym powtórzeniem, nie *alter ego*, lecz *ego alter*” (M. JANION: *Zbójcy i upiory*. W: EADEM: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 314–315). W opowiadaniu Rosendorfera spotkanie bohatera ze sobowtorem nie prowadzi jednak do odkrycia mrocznej, utajonej dotąd strony własnej osobowości, lecz jest równoznaczne z odpodmiotowieniem, ze śmiercią „ja”.

¹⁷ Znamienne są słowa, jakimi Izabela opisuje Feliksowi reakcję krytyki na samodzielne kompozycje Brankovicia, powstałe, gdy od dłuższego czasu nie wykorzystywał żadnej wybitnej osobowości twórczej: „Zna pan na pewno tę małą sztukę z teatryku cudów pod tytułem *Miedziane guziki*. Krytyka zareagowała nieoczekiwanie delikatnie. Nie odczuło tego dzieła jako autentycznego Brankovicia, raczej jako namiastkę, jako imitację samego siebie” (BR, s. 203).

nie ma nikogo, kto mógłby opowiedzieć o fałszerstwach Brankovicia potraktować z powagą – to Abegg uznawany jest za szaleńca lub oszusta. Genialna umiejętność czerpania inspiracji z najmniejszego nawet doświadczenia staje się przekleństwem Feliksa, gdyż uniemożliwia mu wydobyć się spod wpływu wampira intelektualnego. Groza historii Abegga jest więc przede wszystkim wynikiem ukazania go jako stopniowo pozbawianego tożsamości więźnia tej lustrzanej relacji.

W obrębie tego właśnie opowiadania Rosendorfer umieszcza bezpośrednie nawiązanie do *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, czyniąc tę powieść elementem jednej z kluczowych scen. Gdy Feliks odkrywa, że Branković uprowadził z Wiednia Frauke, by zmusić swojego „producenta” kompozycji do powrotu do Brankoviny, podejmuje desperacką próbę zgładzenia profesora. Wpada z załadowanym sztuczerem do biblioteki, gdzie Branković spokojnie czyta książkę, i strzela. Rzecz jasna, strzał nie wyrządza wampirowi żadnej krzywdy:

Branković siedział na miejscu i uśmiechał się nadal. Książka, którą trzymał na wysokości piersi, była przedziurawiona. Czy sądzicie, że tylko przypadkowo nosiła tytuł: *Rękopis znaleziony w Saragossie*?

BR, s. 204

Końcowe pytanie, jakie kieruje Mirandolina do słuchaczy zebranych w rezydencji księcia kastrata, wskazuje wyraźnie, że *Rękopis...* nie pełni w tej opowieści jedynie funkcji ornamentacyjnej. Oczywiście jest, że przedziurawiona książka nie bez powodu była właśnie powieścią Potockiego. Rosendorfer chętnie korzysta ze strategii cytatu i przytacza tytuły rozlicznych utworów literackich

Prezentuje to interesujące zagadnienie relacji kopii i oryginału. Granica dzieląca imitację od autentyku zostaje tu odwrócona – rzeczywisty Branković (jako autor *Miedzianych guzików*) jest w oczach znawców zaledwie kopią, status oryginału przypada natomiast dziełu skradzionemu. Plagiat idealny – zawczasu opatrzone nazwiskiem plagiatora – natychmiast staje się oryginałem, zanika więc granica między tym, co prawdziwe, a tym, co sfalszowane.

(rzeczywistych i fikcyjnych), jednak w historii Abegga *Rękopis...* jest jedyną taką pozycją (nie licząc dzieł muzycznych), przysługuje mu więc miejsce szczególne. Przywołanie konkretnych tytułów w dziełach literackich służy tradycyjnie pozytywnej lub krytycznej charakterystyce bohatera albo określonego środowiska, w czym celowała szczególnie twórczość o ambicjach dydaktycznych¹⁸, lecz tu *Rękopis...* jako lektura wampira wydaje się opatrzonej bardziej rozległymi znaczeniami. Co ciekawe, Rosendorfer wybiera powieść, w której zjawiska fantastyczne mają charakter zainscenizowany, a zatem dzieło kontrastowe wobec historii Abegga, gdzie byty ponadnaturalne traktowane są serio¹⁹. Być może jednak niemiecki prozaik pragnie szczególnie podkreślić tkwiący w *Rękopisie...* potencjał grozy.

Między dziełem Potockiego a historią Abegga wskazać można wiele analogii. Podobne są zarówno postacie głównych bohaterów: niedoświadczonych i nieco naiwnych młodzieńców, stających się naraz igraszką nieopanowanej siły, jak i sposób charakterystyki postaci kobiecych – uwodzicielskich, lecz (być może) demonicznych i niebezpiecznych. Na kartach *Rękopisu...* mnożą się duchy i zjawy, wspomniane są również empuzy i sukkuby, a typologia upiórów staje się nawet tematem wykładu kabalisty w *Dniu 11*. Wszystkie zjawiska ponadnaturalne okazują się jednak mistyfikacją, te zaś opowieści, w których ingerencja duchów w świat empiryczny nie zostaje wyjaśniona racjonalnie, funkcjonują w *Rękopisie...* jako przytoczenia²⁰, teksty odczytane lub cytowane (Hi-

¹⁸ Zob. K. GÓRSKI: *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wyboru prac dokonał H. MARKIEWICZ. Wrocław-Warszawa-Kraków 1987, s. 322.

¹⁹ Warto także wspomnieć, że w *Wampirze* (1819) Johna Williama Polidoriego relacja głównego bohatera i postaci zdemaskowanej później jako wampir przypomina pod pewnymi względami relację Branković – Abegg. Niewykluczone, że i utwór Polidoriego, pierwszy w historii literatury europejskiej, w którym jako jeden z głównych bohaterów pojawia się wampir, miał pewien wpływ na kształt opowieści o Abeggu.

²⁰ Zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1992, s. 32.

*storia Tybalda de La Jacquièr*e czy *Historia Landolfa z Ferrary*), nigdy natomiast jako relacja z autentycznych przygód jednego z narratorów. Potocki wykorzystuje (przede wszystkim w sposób parodystyczny) konwencje i motywy typowe dla powieści gotyckiej bądź powieści grozy – te są także podstawą konstrukcyjną opowieści *Mirandoliny*.

Cechą charakterystyczną narracji tworzących *Budowniczego ruin* jest ich nasycenie ironią i subtelnym komizmem; opowiadanie wiedeńskiej siostrzenicy Torroniego w najmniejszym stopniu realizuje tę zasadę, choć i w nim odnaleźć można ślady postawy parodystycznej. To nie specyficzny układ elementów świata przedstawionego dzieła dekonstruuje powagę opowieści *Mirandoliny*, lecz sama narratorka kreuje dystans do opowiadanych wydarzeń, posługując się dykcją ironiczną i zwrotami do słuchaczy, które ten dystans podkreślają: „[...] w ten sposób Feliks w Brankovinie zamiast kompozycji zaczął uczyć się jeździć na koniu. Każde zresztą inne miejsce na świecie, jak się państwo przekonacie w ciągu tej historii, bardziej by się nadawało do nauki kompozycji o tyle, o ile dla niego w tej materii było jeszcze coś do nauczenia się” (BR, s. 183). Również zderzanie konwencjonalności wzbudzającej grozę scenerii opowiadania (tworzy ją odcięty od świata zamek, otoczony puszcami, gdzie żyją wilki, wyposażony w niezgłębione lochy, piwnice oraz zbrojownie) z niewrażliwością Abegga na te wyraziste sygnały niesamowitości miejsca i jego właścicieli tworzy efekt z lekka prześmiewczy.

Mimo akcentów ironicznych i parodystycznych opowieści o Feliksie nie przenika atmosfera zabawy literackiej. Daleko jej także do szczęśliwego zakończenia, które stało się udziałem Alfonsa van Worden. Historia ta przypomina raczej tę wersję *Rękopisu...*, którą w 1958 roku poznali czytelnicy francuscy, gdzie – z racji braku *Zakończenia*²¹ – doświadczenia Alfonsa budziły grozę:

Identyczne powtarzanie się tego samego wydarzenia w nieodwracalnym czasie ludzkim – pisał Roger Caillois – stanowi jeden

²¹ Przypomnijmy, że tłumaczenie niemieckie z 1961 roku jest analogiczne do wersji polskiej, ma zatem i *Zakończenie*.

z chwytów dość częstych w literaturze fantastycznej; nie znam jednak równie śmiałych, celowych i systematycznych połączeń dwóch biegunów Niepodobieństwa – absolutnej niezwykłości i powtarzania się tego, co *par excellence* niepowtarzalne – połączeń dokonywanych dla osiągnięcia szczytów grozy i ukazania fenomenu nieubłaganego, cyklicznego, unicestwiającego porządek tego świata jego własną bronią i rychło przemieniającego się z gorszącego widowiska w groźbę strasznego prawa, którego nieuniknionych skutków, zarazem niepojętych i jednostajnych, trzeba się odtąd lękać²².

Ofiarą podobnych sił staje się także Abegg, całkowicie bezbronny wobec mrocznej potęgi Niesamowitego, którą uosabia Branković.

Wydaje się, iż dla Rosendorfera nieobojętny jako dziedzictwo, które warto podjąć, jest również sposób, w jaki Potocki problematyzuje kwestie literatury i literackości oraz ich źródeł. Namysł nad tą tematyką wpisany został także w *Budowniczego ruin*, w którym już sama technika narracyjna, sytuująca się w opozycji do tradycji powieści realistycznej, eksponuje fikcjonalność powieściowego świata utkanego z innych tekstów kultury. Ponadto dzieło Rosendorfera przesyczone jest autotematycznymi i metaliterackimi refleksjami nad statusem fikcji, czym wypadnie się jeszcze zająć. Także w *Rękopisie...* współczesna krytyka odkrywa bogate źródło pokrewnych idei, wyjątkowe pod tym względem w porównaniu z literaturą europejską przełomu XVIII i XIX wieku. Rodzi się więc pytanie, czy niemiecki prozaik nie chciał zwrócić uwagi na ponadprzeciętność powieści powstałej na początku XIX stulecia, a jednak tak bliskiej wrażliwości twórców drugiej połowy XX wieku, gdy widoczny już w latach sześćdziesiątych kryzys sztuki modernistycznej prowadził do powstania podkreślającego tekstualność zjawisk kulturowych postmodernizmu z jego szczególną wrażliwością na cyrkulację słów i idei w świecie definiowanym jako nieskończony, wszechogarniający tekst zbudowany z płynnych znaczeń.

²² R. CAILLOIS: *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. KUKULSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967, s. 92.

Przez uczynienie dzieła Potockiego lekturą wampira-plagiatora Rosendorfer zdaje się sugerować poniekąd, że ma ono właściwości „wampiryczne” – żywi się słowami, mitami, archetypami czy innymi utworami literackimi jak wampir krwią²³. „Wgryza się” także w pamięć czytelników, wywiera na nich niemalże magiczny wpływ. Niczym upiór funkcjonuje na granicy światów, poza definicjami, pozostaje zawsze nieprzeniknione, skrywające jakąś tajemnicę. W scenie rozgrywającej się w zamkowej bibliotece *Rękopis...* zostaje przedziurawiony kulą mającą zabić Brankovicia, co łączy tę książkę z osobą jej właściciela szczególnym związkiem symbolicznym. Akcentuje to ów specyficzny „wampiryzm” *Rękopisu...* Sugerowany tu przez Rosendorfera „związek krwi” szatańskiego profesora i powieści Potockiego daje się więc odczytywać na dwóch płaszczyznach: z jednej strony *Rękopis...* może być postrzegany jako swoisty model czy inspiracja dla Brankovicia, ukazuje bowiem historię jednostki doświadczającej zniewolenia przez tajemniczą siłę. Z drugiej zaś – ów „związek krwi” pozwala się interpretować jako metafora przybliżająca naturę utworu tak bardzo eksponującego rolę twórczości rozumianej przede wszystkim jako imitacja²⁴, wykorzystywanie słów, wątków czy tematów zawsze do pewnego stopnia „cudzych” bądź „kradzionych”.

Choć zaledwie jedna wypowiedź Brankovicia dotyczy zawartości jego biblioteki, można mimo to podjąć próbę jej rekonstrukcji. Zagadnięty przez Feliksa o wilki, które niepokoją ich podczas podróży do Brankoviny, profesor odpowiada: „W czasie trwania semestrów są tu przecież studenci, ale w okresach przejściowych, w czasie spokoju, jesteśmy w tym odosobnionym domu praktycznie zupełnie sami. A wtedy myśli się inaczej. Co do mnie, czytam dużo starych ksiąg” (BR, s. 177). Te stare księgi zawierają, jak można się domyslać, wiedzę tajemną²⁵, dającą nadnaturalną władzę (Branko-

²³ Identyczne porównanie kreuje także Manuela Gretkowska w *Podręczniku do ludzi*, co stanie się jeszcze przedmiotem głębszej analizy.

²⁴ Zob. F. ROSSET: *Szkic do portretu*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 15.

²⁵ Jak zauważa Maria Janion, w wielu pozycjach literatury wampirycznej stare księgi są źródłem wiedzy o zagrażających ludziom potworach. Często

wić uspokaja wilki słowami przypominającymi Feliksowi łacinę; ich źródłem jest zapewne jakiś starodawny foliał). *Rękopis...* otrzymuje więc miejsce w bibliotece wypełnionej czarnoksięskimi dziełami, co również wydaje się znaczące – powieść Potockiego przesiąka niejako magicznymi właściwościami, jawi się jako księga wtajemniczająca w ukryte prawdy, niebezpieczna dla profanów.

Bardzo istotny jest jeszcze jeden kontekst: obraz przedziurawionego kulą *Rękopisu...* może być również rodzajem ironicznej gry z otaczającą samobójczą śmierć hrabiego legendą, którą Rosen-dorfer mógł poznać za pośrednictwem posłownia Rogera Caillois do niemieckiego wydania *Rękopisu...*²⁶. Potocki miał nabić pistolet odciętą od pokrywki cukiernicy srebrną gałką²⁷. Niektóre relacje podkreślają dodatkowo, że hrabia wcześniej jeszcze posłał tę kulę do poświęcenia księdzu. Nietrudno zauważyć, że historia ta budzi skojarzenia z powszechnie znanymi wyobrażeniami na temat wampirów i wilkołaków – srebro to jedna z niewielu substancji groźnych dla nieumarłych, podobnie jak czosnek oraz symbole i przedmioty kultu religijnego (doktor Van Helsing, słynny pogromca wampirów z *Draculi* Brama Stokera, nosi przy sobie poświęcone hostie, mimo że sam jest protestantem). Legenda otaczająca Potockiego czyni zeń postać w znacznym stopniu podobną do bohaterów *Manuscrit...*, co ukazuje wzajemne przenikanie się sfery mitu i rzeczywistości.

Obecność *Rękopisu...* w jednej z najważniejszych scen w historii Feliksa Abegga poddaje się więc różnym interpretacjom, choć przy-

dzięki nim właśnie udaje się zidentyfikować nieznane zagrożenie jako wampira (zob. M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2004, s. 99).

²⁶ Zob. R. CAILLOIS: *Schicksal eines Mannes und eines Buches: Graf Jan Potocki und „Die Handschrift von Saragossa“*. In: J. POTOCKI: *Die Handschrift von Saragossa*. Hrsg. von R. CAILLOIS. Aus dem Fr. übertr. von L. EISLER-FISCHER, aus dem Pol. übertr. von M. REIFENBERG. Frankfurt am Main 1961, s. 851.

²⁷ Według relacji Stanisława Chołoniewskiego, naocznego świadka obecnego w domu hrabiego zaraz po jego śmierci, kula nie była srebrna: „Później nieco dostrzeżono, że on [Potocki – M.J.], pistolet jakiś stary znalazłszy, nabił nie kulą (bo jej nie miał), ale gałką ołowianą od pokrywki jakiejś puszkii, którą, widać było, iż w miarę jak go melancholia opadała, dość mozolnie odrzynał, czego też w jednym dniu dokonać nie mógł” (cyt. za: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 435).

toczenie tytułu powieści, którą czyta Branković, wydaje się jedynie epizodem. Ponieważ jednak w *Budowniczym ruin* można wyodrębnić o wiele więcej analogii do dzieła Potockiego, scena, w której pojawia się ono eksplicytnie, jest szczególnie ważna. Rosendorfer wykorzystuje tu symboliczne znaczenia narosłe wokół wampirów i buduje z nich obraz, w którym także *Rękopis...* znajduje swoje miejsce jako powieść niesamowita, niebezpieczna jak wampir (lub jak wampir uwodzicielska²⁸) i napisana przez równie niezwykłego autora.

Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic Manueli Gretkowskiej

Podjęta w *Budowniczym ruin* gra z legendą otaczającą samego Potockiego i jego dzieło nie jest jedyną próbą nadania im symbolicznie rozumianych właściwości „wampirycznych” – w identycznym kierunku idzie polska pisarka, zaliczająca się już do innego pokolenia twórców niż Rosendorfer, choć równie chętnie korzystająca z ironii i parodii jako kategorii konstytutywnych dla jej prozy.

Pastisze i parodie literackie są żywotną tkanką twórczości Manueli Gretkowskiej, jednej z najbardziej rozpoznawalnych i odnoszących największe sukcesy wydawnicze przedstawicielek młodej literatury polskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej dokonania

²⁸ Jak pisze Maria Janion, minione epoki zdecydowanie częściej przedstawiały wampiry jako budzące grozę potwory, esencję zła. Eksponowanie atrakcyjności wampirów, i fizycznej, i intelektualnej, na szerszą skalę pojawiło się dopiero w kulturze współczesnej. Dobry przykład stanowi tu twórczość Anne Rice, autorki takich bestsellerów, jak *Wywiad z wampirem*, gdzie wampiry dzielą się na dwie odmiany: „nowoorleańską” lub „paryską”, elegancką i wyrafinowaną, oraz „bałkańską” – odrażającą w swoim zdziczeniu (zob. M. JANION: *Wampir...*, s. 115).

artystyczne do dziś budzą kontrowersje, jednak to szczególnie pierwsze publikacje wywoływały wśród wielu krytyków zapiekłą wręcz niechęć. Pisarka wcześniej zapracowała sobie na opinię skandalistki, przede wszystkim dzięki wyjątkowo śmiałym jak na wczesne lata dziewięćdziesiąte obrazom erotycznym, często niepozabawionym skatologią. Jej książki sprawiają badaczom i interpretatorom wiele kłopotów, gdyż ich polimorficzność, patchworkowa struktura oraz strategie gry z czytelnikiem, konwencjami literackimi, wyobrażeniami światopoglądowymi czy innymi tekstami literackimi, jak również przenikająca wszystko ironia (czasem nawet ironia ironii) czynią bardzo trudnym (jeśli nie niemożliwym) odczytywanie prozy Gretkowskiej według jednego, uniwersalnego klucza²⁹.

Przynajmniej w odniesieniu do czterech jej początkowych książek można mówić o znacznej spójności tematycznej i formalnej, wyznaczonej obecnością powtarzających się motywów: oryginalnego ładunku intelektualnego skonfrontowanego z chwytami charakterystycznymi dla kultury masowej, prowokacji obyczajowych, zainteresowania ezoteryką, tarotem i nurtami *New Age* czy wreszcie wizerunków głównej bohaterki-narratorki każdej z książek oraz bohaterów drugoplanowych, poszukujących prawdy o sobie³⁰. Proza Gretkowskiej wykazuje również znaczne uwrażliwienie na „cudze słowa”, niejednokrotnie celowo eksponuje inspiracje czerpane z rozmaitych lektur; pisarka często czyni także inne utwory partnerami lub adresatami swoistej gry literackiej (podobnie postępuje też z postaciami historycznymi).

²⁹ Doskonałym przykładem kłopotów z prozą Gretkowskiej są próby uchwycenia głównej idei *Podręcznika do ludzi* przez krytyków: Przemysław Czapliński widzi go jako dzieło prześiąknięte ironią, którego konstrukcję wyznacza gra napięć między kontrastującymi ideami; Jacek Inglot stwierdza, że „to bluźniercza, zaszyfrowana modlitwa [...] o porządek, sens, obraz całości – lub szybką i bezbolesną śmierć”; Jarosław Markiewicz dostrzega zaś w *Podręczniku...* głębię doświadczenia wizyjnego (P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*. „Kresy” 1997, nr 2, s. 72–84; J. INGLOT: „Dziwne rzeczy dzieją się z powieścią...”. „Odra” 1997, nr 1, s. 125; J. MARKIEWICZ: *Drabina do nieba*. „FA-art” 1997, nr 1, s. 87).

³⁰ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej...*, s. 72–73.

Szczególne miejsce w wydany w 1996 roku *Podręczniku do ludzi*, czwartej książce w dorobku Gretkowskiej, zajmuje hrabia Jan Potocki i jego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, który autorka *Kabaretu metafizycznego* uznaje za jeden z najważniejszych utworów kultury europejskiej. Fragmenty książki, w których pisarka odwołuje się do postaci hrabiego i jego powieści, ukazały się najpierw w 1993 roku w czasopiśmie „ExLibris” oraz dwa lata później w kulturalnym dodatku do „Polityki”³¹. Pierwszym z nich jest esej *Czy Potocki Jan wampirem był?*³², gdzie Gretkowska zapowiada publikację nieznanego fragmentu powieści Potockiego, drugim zaś pastisz *Rękopisu...*, zatytułowany *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*.

Narratorka *Podręcznika...*, nosząca imię Manuela, opisuje okoliczności, w jakich dowiedziała się o istnieniu nieznanego autografu powieści Potockiego. Znajomy antykwariusz z paryskiej Rue de Rosiers opowiada jej o wyjątkowym manuskrypcie, którego ekspertyzy niedawno dokonał – był to tekst pisany ręką Jana

³¹ Zob. M. GRETKOWSKA: *Czy Potocki Jan wampirem był?*. „ExLibris” 1993, nr 39, s. 12–13; EADEM: *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*. „Polityka – Kultura” 1995, nr 3, s. V. Teksty te zostały opublikowane w *Podręczniku do ludzi* z pewnymi zmianami.

³² W tym esej pojawia się bezpośrednie wyznanie urzeczenia dziełem i zyciem Potockiego, usunięte z *Podręcznika...*:

Jestem zakochana w pisarzu dużo ode mnie starszym, żonatym, przewyższającym mnie talentem, majątkiem i urodzeniem. Ten romantyczny związek (dusz) może kogoś zgorszyć, ale nic na to nie poradzę. Kocham Jana Potockiego urodzonego w roku 1761 w Pikowie. Opowieść moja o Potockim będzie więc, ku oburzeniu historyków i literaturoznawców, opowieścią zakochanej kobiety; nieskładną, pomijającą ważne fakty, lecz za to pełną najlepszych chęci, by opisać niezwykle losy dzieła Potockiego i mojej nim fascynacji.

M. GRETKOWSKA: *Czy Potocki Jan wampirem był?*..., s. 12.

Zwraca tu uwagę deklaracja autorki, która tłumaczy się z wybiórczości i nieuporządkowania swego eseju, uzasadniając to stanem zakochania, jednak dalsza lektura pokaże, że szkic o Potockim nie jest bynajmniej swobodnym zapisem skojarzeń, lecz tekstem o znacznej spójności i przemyślanej konstrukcji. Gretkowska wykorzystuje historycznoliteracką wiedzę na temat *Rękopisu znalezionego w Saragossie* do realizacji własnych celów artystycznych.

Potockiego, sprzedany na aukcji za dwieście pięćdziesiąt tysięcy franków anonimowemu nabywcy. Specjalista podejrzewa, że miał w ręku *postscriptum* do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, czyli tekst wyjaśniający ostatecznie cel i sensy powieści, dający poszukiwaną od dwóch wieków odpowiedź na pytanie o rzeczywiste znaczenie dzieła. Choć scena ta nosi wyraźne znamiona mistyfikacji, wydaje się, że prawdziwościowa weryfikacja nie ma tu większego znaczenia, gdyż opis rozmowy o tajemniczym manuskrypcie służy przede wszystkim celom artystycznym – wprowadzeniu *Rękopisu nieodnalezionego...*, sfingowanego dokończenia powieści Potockiego, stanowiącego rodzaj gry literackiej z *Rękopisem znalezionym w Saragossie*, o czym informuje już sam tytuł, będący opozycją („nieodnaleziony”) wobec wzorca („znaleziony”).

Początkowo okolicznościom, w jakich zrodził się *Rękopis nieodnaleziony...*, nadany zostaje rys niesamowitości:

Wybuch w kopalni złota nie zakończył *Rękopisu...*, czyżby więc i wystrzał z pistoletu nabitego srebrną kulą?... Manuskrypt sprzedany na aukcji jest być może biletem wizytowym Potockiego zostawionym pod moją nieobecność, zapowiada też starodawnym zwyczajem chęć złożenia wizyty.

P, s. 113³³

Narratorka *Podręcznika...* rozwija tu myśl o domniemanym wampiryzmie Potockiego – opiera pomysł „wizyty” hrabiego na koncepcji powrotu zmarłego w postaci żywiącego się krwią upióra. Zdaje się również poniekąd sugerować, iż stała się kimś w rodzaju medium hrabiego³⁴, przekazującym ważne prawdy, a może wreszcie poszukiwaną przez badaczy i czytelników „prawdę” o *Rękopisie*

³³ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: M. GRETKOWSKA: *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*. Warszawa 1996, dla którego stosuję skrót P.

³⁴ W eseju *Czy Potocki Jan wampirem był?* z „ExLibrisu” po słowach: „[...] zapowiada też starodawnym zwyczajem chęć złożenia wizyty”, znalazło się również zdanie, które nie weszło w skład *Podręcznika...*: „Monsieur le Comte, je suis là, je Vous attends” (s. 13). Ekspozuje ono tworzoną przez Gretkowską figurę narratorki jako osoby oczekującej „wizyty” hrabiego, gotowej do przyjęcia go, wysłuchania i przekazania jego słów.

znalezionym w Saragossie. Oczekiwanie na wizytę urasta do rangi ważnego motywu konstrukcyjnego *Podręcznika*... Gdy zaś weźmiemy pod uwagę skrupulatnie rysowany wątek Potockiego-wampira, staje się ono oczekiwaniem na nawiedzenie przez ducha, co będzie kontynuowane w wątku reinkarnacji Abrahama Abulafii, XII-wiecznego mistyka żydowskiego i twórcy kabały profetycznej, stanowiącej istotny temat w *Podręczniku*... Tak zarysowany obraz mediumizmu służy uwzniośleniu zadania pisarki tworzącej dokończenie powieści hrabiego – kreuje się ona na istotę, przez którą przemawia wieszczu duch, wtajemniczoną w wiedzę niedostępną profanom.

Jednak następny akapit obnaża literackość obrazu narratorki-medium, zderzając go z werystycznym opisem rzeczywistych realiów towarzyszących powstaniu *Rękopisu nieodnalezionego*...³⁵:

Dalszym ciągiem nie było spotkanie z Potockim, ale telefoniczna rozmowa z dziennikarzem „Polityki”, zamawiającym u mnie dokończenie *Rękopisu*. Nie, żeby profanować dzieło Mistrza, ale może by tak dla zabawy, 4 strony, za tydzień?

P, s. 113

Obnażanie szwów pracy literackiej i desakralizacja literatury są zjawiskiem typowym dla twórczości Gretkowskiej: pisarka często zderza skrajne koncepcje i kpiarsko podważa słowa wypowiedziane chwilę wcześniej serio. Badacze wskazują, że patchworkowa proza autorki *Kabaretu metafizycznego* szczególnie celuje w tej strategii nieustannego negowania wcześniejszych deklaracji oraz świadomej zabawy najbardziej stereotypowymi konwencjami literackimi i motywami ulubionymi przez kulturę masową³⁶.

³⁵ *Rękopis nieodnaleziony*..., jak już wspomniałam, został najpierw opublikowany w „Polityce – Kulturze” jako drugi utwór z cyklu *Ciąg dalszy nastąpił*, w ramach którego znani pisarze tworzyli dokończenia najważniejszych utworów polskiej literatury.

³⁶ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manuei Gretkowskiej*..., s. 72–84; M. RABIZO-BIREK: *Z czym do ludzi*. „Twórczość” 1997, nr 1, s. 107–110; A. NA-

Pytanie o domniemany wampiryzm Potockiego (Czy *Potocki Jan wampirem był?*) powtarza się w *Podręczniku*... aż trzykrotnie. Skojarzenia wampiryczne mają swe źródło w legendzie o srebrnej kulce, inspirującej także pisarzy spoza polskiego kręgu kulturowego (por. wcześniejsze rozważania o Rosendorferze). Pomimo nadawania swemu wywodowi pozorów powagi, miejscami nawet naukowości, próby postrzegania postaci hrabiego jako rzeczywistego wampira Gretkowska traktuje z żartobliwym dystansem. Dystans ten wyczuć można już w samej inwersyjnej formie pytania, nawiązującej do słynnego „Słowacki wielkim poetą był”; ironia wybrzmiewa również w opisie reakcji francuskiego archeologa, z którym Manuela rozmawia o autorze *Rękopisu*..., na rewelację o śmierci Potockiego: „– Czy Potocki był wampirem? – archeolog nawet nie był zdziwiony. Na wschód od Łaby wszyscy jesteśmy jak nie z tego świata” (P, s. 102). W oczach Francuza, jak przewrotnie sugeruje narratorka, egzotyczność kultury polskiej oraz związane z nią stereotypy w pełni uzasadniają nie tylko samą romantyczną legendę śmierci hrabiego, lecz także wynikające z niej jednoznacznie implikacje – dosłownie rozumiany wampiryzm.

„Wampiryzm” Potockiego zdaje się interesować Gretkowską przede wszystkim ze względu na tkwiący w nim potencjał znaczeniowy, szczególnie zaś sensy związane z wiecznym trwaniem, nieśmiertelnością i powracaniem. Narratorka *Podręcznika*... korzysta z bogactwa wyobrażeń związanych z wampiryzmem, zarówno ludowych, jak i spopularyzowanych przez popkulturę, a także tych wykorzystywanych we współczesnej teorii literatury i krytyce literackiej do charakterystyki celowej „nieoryginalności” prozy postmodernistycznej, by przenieść je na samą powieść:

Wzięłam się za czytanie *Rękopisu*... Już po pierwszym rozdziale zachwył. Potem zagubienie się w sześćsetstronicowym tekście pełnym orientalnych postaci, kabalistów, upiórów, piratów, scen i wątków niekończących się historii. Przerwać by je mogło tylko „strzelenie sobie w łeb”. *Rękopis*... kończy się eksplozją korytarzy

kopalni złota. To jedyny możliwy sposób na wydostanie się z labiryntów tej powieści. Jeżeli nie przerwałoby się jej gwałtownie, trwałaby wiecznie, żywiąc się jak wampir krwią.

P, s. 103

To porównanie eksponuje swoisty literacki „wampiryzm” *Rękopisu...*³⁷ – nieskończoność historii wyłaniających się jedna z drugiej, nieustannie cyrkulujących słów, układających się w coraz to nowe opowieści. Jednak analogia ta kładzie również nacisk na niesamowitość (także w sensie Freudowskim – doświadczenia spotkania z czymś niewytłumaczalnym, nieznanym i budzącym trwogę³⁸) tej powieści, która – zgodnie z rysowanym tu obrazem – wgryza się w umysł i pamięć czytelnika, niemal przenika do jego krwiobiegu. Podobnie jak ukąszony przez wampira człowiek może stać się wampirem, tak – jak sugeruje Gretkowska – czytelnik *Rękopisu...* zostaje przemieniony, poddany magicznemu urokowi arcydzieła Potockiego. *Rękopis...-wampir* to figura przywołana także w analizowanej wcześniej scenie z *Budowniczego ruin*, wydaje się zatem, że tego rodzaju skojarzenia wśród koneserów powieści, znających dodatkowo legendę o srebrnej kulce, nie są jedynie akcydentalne. Otaczająca powieść i jej autora aura tajemniczości pobudza kreatywność twórców, jest także sama źródłem obrazowych metafor twórczości literackiej i literatury jako praktyki „wampirycznej”.

„Wampiryzm” Potockiego czy *Rękopisu...* to również element zespalający *Podręcznik do ludzi* pod względem konstrukcyjnym, gdyż pozwala w logiczny sposób wprowadzić na karty dzieła Gretkowskiej *Rękopis nieodnaleziony...*, ukazany tu jako efekt „wizyty” Potockiego, powrotu wampira. Powaga tego obrazu wyjaśniającego genezę apokryficznego *Rękopisu nieodnalezionego...*, jak już wspomniałam, zostaje jednak od razu podważona przywołaniem realiów towarzyszących powstaniu koncepcji pastiszu, by powrócić znów na chwilę do tonacji serio w zakończeniu *Podręcznika do ludzi*, w scenie z mistycznym objawieniem Abrahama Abulafii. Gretkowska ani

³⁷ Zob. A. NACHER: *W labiryncie nowej wrażliwości...*, s. 107.

³⁸ Zob. S. FREUD: *Niesamowite*. W: IDEM: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997, s. 235–236.

na moment nie zatrzymuje ruchu tezy i antytezy, afirmacji i negacji, by opowiedzieć się jednoznacznie po stronie jakiejś postawy czy koncepcji, lecz właśnie w owej przemienności znaczeń, w otwarciu na różne konfiguracje sensów odwzorowuje model niestabilnej tożsamości ponowoczesnej³⁹.

Motyw spotkania powraca w samym pastiszu, którego narratorka, Manuela, spotyka w górach Sierra Morena Alfonsa van Wordena, głównego bohatera *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Kapitan gwardii walońskiej relacjonuje jej przesyconą czarnym humorem *Historię Consueli*, opowiadającą o przypadkowym spotkaniu w Sierra Morena Consueli i Miguela del Prado, cierpiącego na melancholię szlachcica andaluzyjskiego. Okoliczności ich spotkania są kpina z skonwencjonalizowanych motywów romansowych – znajdujący się przypadkowo we właściwym miejscu i czasie Miguel ratuje Consuelę przed zsunieniem się w przepaść po wypadku wiozącego ją powozu (losy tych bohaterów wiąże ze sobą nieuchronne przeznaczenie: „[powóz – M.J.] roztrzaskał się o skały, gdy konie spłoszone jakimś diabelstwem poniosły, zbaczając z traktu. I w istocie, drogę przeciął im diabeł, spieszący zepchnąć w otchłań samobójstwa Miguela del Prado” – P, s. 115). Stereotypowa romansowość sceny, w której ciało młodej kobiety w zakrwawionej białej sukni zsuwa się w przepaść, zostaje skonfrontowana z absurdalnym konceptem pomocy, jakiej udziela jej Miguel: „Męskość, rozchylając mu ozdobne pludry, wymknęła się szybko spośród połów aksamitnej peleryny [...]. Dosięgnęła wreszcie skalnego załomu i wsunęła się pomiędzy bezwładnie rozrzucone nogi rannej. Wygodnie usadowiona piękność została przeniesiona w bezpieczne miejsce, na skalną półkę” (P, s. 117). Consuela, w rzeczywistości niepierwszej już młodości madrycka kurtyzana, udaje zhańbioną dziewczę i tym sposobem zmusza Miguela do małżeństwa.

Rękopis nieodnaleziony... wykazuje wiele podobieństw do pierwotnego już bodaj na poziomie konstrukcji – powieła jego piętrową strukturę, choć liczba poziomów narracyjnych jest tu ograniczona do dwóch: opowieści ramowej, której narratorką jest Manuela,

³⁹ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej...*, s. 79–84.

i *Historii Consueli*, opowiadanej przez Alfonsa van Wordena⁴⁰. Powtarzają się tu także pewne motywy fabularne – sprytna kobieta wątpliwej reputacji podstępem wychodzi za mąż (podobnie w *Historii naczelnika Cyganów* panna Cimiento dzięki mistyfikacji zostaje żoną señora Avadora, ojca naczelnika), wraz z kochankiem planuje pozbycie się męża (w *Rękopisie...* Frasqueta Salero wmawia mężowi, że jest winien śmierci wymagowanego hrabiego de Peña Flor; pragnąc odpokutować zbrodnię, mężczyzna udaje się na pielgrzymkę po najważniejszych sanktuariach Europy, co daje Frasquecie długie miesiące swobody). W *Historii Consueli* pojawia się również szubienica – najprawdopodobniej gdzieś w pobliżu niej odbywa się spotkanie Manueli z Wordenem, nie ma jednak co do tego całkowitej pewności, gdyż krajobraz dookoła zakrywa gęsta mgła. Natomiast sama Consuela za radą kochanka, doktora Prozaco, uśmierca męża podczas zabawy z „domową szubieniczką w odcieniu mahoniowych kolumn łoża” (P, s. 120), pełniącą funkcję gadżetu erotycznego.

Motywy wampiryczne powracają także na kartach *Rękopisu nieodnalezionego...* Okazuje się, że zamordowany Miguel stał się wampirem. Od tego momentu jego widmo wszędzie prześladowe Consuelę – kobieta spotyka je w biały dzień na ulicy, widzi jego odbicie w zwierciadłach (co nie zgadza się, rzecz jasna, z tradycyjnymi wyobrażeniami na temat wampirów, które nie mogą funkcjonować w świetle słonecznym i nie odbijają się w lustrach⁴¹), nosi wianki czosnku, pije hektolitry wody święconej, od czego umiera wreszcie na puchlinę wodną. Ta groteskowa fabuła przypomina losy Cornadeza, męża wspomnianej już wcześniej Frasquety Salero, prześladowanego za rzekome zlecenie zabójstwa „widmem” swej „ofiary”. Lekarz Miguela i kochanek Consueli, doktor Prozaco, kojarzyć się może z kolei z doktorem Sangrem Morenem, który wykrada zwłoki z cmentarnej kaplicy, by dokonywać zabronionych w XVII wieku w Hiszpanii sekcji – Prozaco zostaje uwięziony

⁴⁰ Jako autonomiczny fragment *Rękopisu nieodnalezionego...* tworzy w obrębie *Podręcznika do ludzi* konstrukcję trypozycyjną – *Historia Consueli* znajduje się na najniższym, trzecim pięttrze narracji.

⁴¹ Zob. M. JANION: *Wampir...*, s. 155.

przez inkwizycję jako profanator grobów, w których poszukiwał „naukowych dowodów potwierdzających możliwość bezśladowego rozkładu ciała” (P, s. 122).

Rękopis nieodnaleziony... miał być – jak sugeruje to początkowo narratorka *Podręcznika...* – dokończeniem *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, w domyśle więc utworem, który odsłoniłby wreszcie jednoznaczny klucz interpretacyjny powieści hrabiego. Ponieważ zaś dzieło Potockiego bywa czytane jako tekst wtajemniczający w ukryte znaczenia ceremoniałów masońskich czy wiedzę ezoteryczną, dokończenie powieści powinno mieć niemalże rewelatorski charakter. Jednak deklarowane w *Podręczniku...* przekonanie, że *Rękopis...* to księga wtajemniczenia, zostaje zanegowane przez ironiczny i groteskowy *Rękopis nieodnaleziony...*, który jest żonglerką motywami z powieści Potockiego, pozbawioną ambicji dorównania pierwowzorowi i okraszona mało wyrafinowaną erotyką⁴²; gdy zaś odwołuje się do wiedzy ezoterycznej, to tylko po to, by chwilę później ją podważyć.

Pastisz Gretkowskiej stanowi przede wszystkim typ zabawy literackiej, opartej na swobodnym „przepisywaniu” na nowo klasycznej pozycji literatury polskiej. Może być jednak również czytany jako rodzaj ironicznego komentarza do obietnic ostatecznego wyjaśnienia tajemnic *Rękopisu...* Potockiego, jednocześnie zaś otwiera też pole refleksji nad zadaniami literatury. Źródłem tej refleksji jest rozmówca Manuela-narratorki, najprawdopodobniej hrabia Jan we własnej osobie:

⁴² Magdalena Rabizo-Birek uważa, że „pastisz Potockiego trywializuje wymowę jego dzieła i życia”. Z kolei Wojciech Piotrowski stwierdza, iż „całość nie jest jednak ani tak finezyjna, ani tak ironiczna jak oryginał” (M. RABIZO-BIREK: *Z czym do ludzi...*, s. 108; W. PIOTROWSKI: *Jan Potocki jako bohater literacki. „Studia i Materiały Polonistyczne”* 2000, t. 5, s. 55). Trudno uznać te opinie za niesprawiedliwe – liczna obecność dość absurdalnych konceptów erotycznych w *Rękopisie nieodnalezionym...* nie odkrywa nowych dróg interpretacji pierwowzoru, wpisuje się natomiast w strategię desakralizacji uznanych wartości literackich. Trzeba jednak podkreślić, że erotyka czy wręcz pornografia w prozie Gretkowskiej służy często drwiącemu obnażeniu miałości analogicznych scen w taniej literaturze popularnej (M. MISZCZAK: *Manueli Gretkowskiej zabawy [z] kiczem. „Teksty Drugie”* 1998, nr 6, s. 147).

- Kto cię naślą? – wrzucił do ogniska zapisane kartki.
 - Hrabio, nie znam tych ludzi. Mówili do mnie, ale nie widziałam ich twarzy – przyznałam się od razu do całej prawdy.
 - Inkwizycja?! Masoni?! – zaskrzeczał.
 - Nie, hrabio, jacyś ludzie związani z polityką.
- Hrabia był przezroczystszy od mgły, znikał w ciemnościach, ale jego głos potrzasał górami.
- Piszę się dla wiecznej, nieśmiertelnej duszy, dla jej zbawienia albo zabawienia, gdy kto niewierzący [...]. Ogień piekielny to za mało dla takich rękopisów i takich jak ty, co nie dla duszy piszą, lecz dla polityki! – słyszałam pośród łoskotu, spadając w przepaść bez końca⁴³.

P, s. 125

Operowanie przez Gretkowską dwuznacznością tytułu „Polityka”, który można czytać i jako nazwę własną, i jako rzeczownik popolity (obydwa odczytania wskazują na podległość twórcy przyjętemu zamówieniu; służba zarówno „Polityce”, jak i polityce zawsze wiąże się z jakimś rodzajem podporządkowania, zależności), staje się też rodzajem gry z własną twórczością literacką, etykietą skandalistki, ale i z tymi wyobrażeniami na temat powinności artysty, według których prawdziwa sztuka nie powstaje na zamówienie. Gretkowska zderza tu „wysokie” pojmowanie sztuki (jako działania wolnego i niezawisłego) z realiami rynkowymi, które wymagają nieraz uwzględnienia szerokiego, czyli mniej wymagającego, grona odbiorców. Za pomocą gry językowej, która stapia niemal w jedno leksemy *zbawienie* i *zabawienie*⁴⁴ (różni je tylko jedna samogłoska),

⁴³ W pierwszej wersji *Rękopisu nieodnalezionego*... w tym fragmencie „Polityka” pojawia się jako nazwa własna: „Nie, hrabio, jacyś ludzie związani z »Polityką«”; i dalej: „Ogień piekielny to za mało dla takich rękopisów i takich jak ty, co nie dla duszy piszą, lecz dla polityki! Tylko nie »Polityka«! – słyszałam pośród łoskotu, spadając w przepaść bez końca” (M. GRETKOWSKA: *Rękopis nieodnaleziony*..., s. V). Warto w tym miejscu dodać, że obraz upadku narratorki w przepaść w górach Sierra Morena nasuwa wyraźne skojarzenia z końcową sceną *Mnicha* Matthew Gregory’ego Lewisa, dzieła, które mogło inspirować również Potockiego w trakcie pisania *Rękopisu*...

⁴⁴ Sam podział na pisanie dla zbawienia i zabawienia znajduje swe odzwierciedlenie w dwóch różnych – spośród wielu – koncepcjach interpretacyjnych

pisarka ukazuje, jak cienka granica dzieli dwa skrajne (w ujęciu esencjalistycznym) rodzaje twórczości – tę wysoką, przedstawioną tu jako uświęcającą, zbliżającą do absolutu, oraz niską, schlebającą mniej wyrafinowanym gustom – i jak często występują one tuż obok siebie, gdyż w rzeczywistości nie muszą wcale stanowić przeciwstawnych członów opozycji. Podobną strategię pisarską Przemysław Czapliński dostrzega u samej autorki *Podręcznika...*: „Gretkowska tworzy więc literaturę jednocześnie zbawiającą i zabawiającą, to zaś przybiera postać błazeńskiej mistyki, intelektualnej harlequinady, gnostyckiego komiksu, ezoterycznej wulgaty”⁴⁵.

Jednoznaczne ustalenie funkcji *Rękopisu nieodnalezionego...* w *Podręczniku do ludzi* jest utrudnione ze względu na brak stałych punktów oparcia w zakresie tez ideowych utworu. Rozstrzygnięcie, które wypowiedzi narratorki traktować można serio, które zaś są rodzajem ironicznej gry z czytelnikiem niepodejrzliwym, poszukującym prostego i jasnego przekazu, nie jest łatwe. Właściwie każdemu argumentowi przypisany zostaje (jeżeli nie natychmiast, to kilka-kilkanaście stron dalej) kontrargument, który ponownie może zostać zanegowany. Tworzy to obraz prozy płynnej, nieprzejrzystej

Rękopisu...: ku teorii „pisania dla zabawienia” skłaniają się między innymi Jean Fabre i Maria Cieśla, uznając *Rękopis...* za powieść, w której dominuje pierwiastek komiczny (choć komizm nie musi oznaczać jedynie ludycznego przeznaczenia utworu). Z kolei Michał Otorowski w swych pracach konsekwentnie wyraża przekonanie, że fabuła *Rękopisu...* jest zaszyfrowanym odzwierciedleniem koncepcji kabalistycznych Izaaka Lurii, XVII-wiecznego mistyka żydowskiego, który rozwinął w obrębie kabały koncepcję pękniętych naczyń (sefirot), tłumaczącą przyczyny powstania zła, oraz ideę *Tikkun*, czyli zbawienia ludzkości przez jej moralną odnowę (zob. J. FABRE: *Jan Potocki, Ca-zotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. ŻUROWSKA. W: J. FABRE: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. KASPRZYK. Warszawa 1995, s. 80–107; M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 43–68; M. OTOROWSKI: *Jan Potocki: koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad „Rękopisem znalezionym w Saragossie”*. Warszawa 2008, *passim*; IDEM: „Romans dziwnie ułożony”. *Opowieść egzegetyczna o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. T. 1 [Dni I–XXIX]. Warszawa 2009, *passim*; IDEM: *Archipelag Potockiego. Szkice i artykuły o konspiracjonizmie, mesjanizmie oraz teozofii politycznej*. Warszawa 2010, *passim*).

⁴⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manuela Gretkowskiej...*, s. 79.

pod względem znaczeniowym, choć jednocześnie o przemyślanej konstrukcji. To właśnie nieustanne napięcie między postawioną tezą i jej antytezą nadaje tekstowi dynamikę, lecz pozostawia czytelnika w stanie niejakiej konfuzji⁴⁶, gdyż przestaje być jasne, czy którejkolwiek z deklaracji narratorki można udzielić kredytu zaufania.

Podobnie dzieje się z aluzjami do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Deklarowana i przez Manuelę-narratorkę, i przez samą Gretkowską admiraacja wobec powieści Potockiego należy raczej do pewnych punktów stałych, jednak kwestie bardziej szczegółowe, jak interpretacja dzieła hrabiego, nie pretendują bynajmniej do miana jednoznacznych. Mimo iż narratorka mówi: „Nie trzeba udowadniać, że *Rękopis*... jest zaszyfrowaną opowieścią o inicjacji ezoterycznej. Jego zbieżność z arkanami Tarota jest oczywista dla każdego, kto chociażby raz widział te karty” (P, s. 103), nie oznacza to, że skłonna jest utożsamiać sens dzieła jedynie z wątkami ezoterycznymi, kabbalistycznymi czy wolnomularskimi, choć zdecydowanie wyróżnia je na tle innych możliwości interpretacyjnych. Tajemnica, jaką ciągle stanowi *Rękopis znaleziony w Saragossie*, prowokuje wręcz do tropienia śladów zakamuflowanych sensów i prób odtwarzania „rzeczywistego” znaczenia powieści. Wydaje się, że Gretkowskiej zależy szczególnie na promowaniu szerokości perspektywy, otwartości na rozmaite odczytania tekstu literackiego, nawet te sprzeczne. Strategia ta ujawnia się również w sposobie traktowania postaci samego Potockiego jako tekstu literackiego, poddawania jej artystycznej obróbce, która nie prowadzi bynajmniej do skonstruowania monolitycznego obrazu hrabiego, lecz jest grą z jego legendą.

W tytuł pastiszu powieści Potockiego wpisana jest pewna negatywność: to rękopis nieodnaleziony, czyli nieznany, nieuchwytny, a jednak przecież opublikowany; istniejący jednocześnie *in potentia* i materialnie, w formie utrwalonej. Niepewny, wręcz „apokryficzny” status *Rękopisu nieodnalezionego*..., sugerowany przez tytuł, w porównaniu z jego dość błahą treścią zdaje się wskazywać na

⁴⁶ Konfuzję tę wyraża bezpośrednio Jacek Inglot w recenzji *Podręcznika...*: „[...] na dobrą sprawę nie wiadomo, co zrobić z tą książką. Dla jednych będzie to obsceniczny bełkot, dla drugich harlequin dla intelektualistów czy młot na filistrów” (J. INGLOT: *„Dziwne rzeczy dzieją się z powieścią...”*..., s. 125).

rzządzającą logiką narracji w *Podręczniku do ludzi* zasadę paradoksu, celowego balansowania między sprzecznościami, gry rozmaitymi znaczeniami oraz kalejdoskopowego zmieniania tematów i punktów widzenia.

Jedną z dominant tematycznych *Podręcznika*... stanowią rozległe konteksty wierzeń kabalistycznych i symbolicznych znaczeń tarota; podobną linię prezentują zresztą wcześniejsze książki Gretkowskiej, szczególnie zaś *Tarot paryski*. Krótki wykład zasad kabały, wyprowadzony z rozważań nad grafiką Rembrandta *Doktor Faustus*, pełni funkcję swego rodzaju uwertury do refleksji nad *Rękopisem znalezionym w Saragossie* i osobą jego autora, jednak sieć łączących Potockiego, *Rękopis*... i kabałę powiązań tłumaczą dopiero ostatnie strony *Podręcznika*... Narratorka relacjonuje tam widzenie, podczas którego pod postacią wielookiego pielgrzyma ukazuje jej się Abraham Abulafia⁴⁷. Okazuje się, że fascynacja tarotem, mistycznymi pismami Abulafii i *Rękopisem*... Potockiego, którą żywi Manuela, nie jest wynikiem przypadku, gdyż kabalistę, hrabiego i narratorkę *Podręcznika*... łączy bardzo wiele. Abulafia urodził się w Saragossie, tam także, zmuszony do opuszczenia Hiszpanii w związku z oskarżeniami o herezję, pozostawił manuskrypt swego traktatu *O życiu duszy*. *Rękopis*... Potockiego, jak mówi Manueli sam Abulafia, miał powstać pod bezpośrednim wpływem traktatu:

Czytając mój rękopis znaleziony przez niego w Saragossie, [Potocki – M.J.] zaczął rozumieć, kim jest: żywym-martwym. Kolejnym wcieleniem poszukującym ciała i genialnego intelektu, by się w nim zagnieździć z całą swoją wiedzą i przekleństwem wiecznego żywota, aż ogniwa łańcucha zamkną się w krąg [...]. Jego *Rękopis znaleziony w Saragossie* miał 66 rozdziałów, 6 i 6, i 6 powtarzane w nieskończoność, diabelska pułapka 666..., łańcuch z ogniw, z ognia piekielnego. Wartość 66 ma słowo *galgal* – koło, nieprzerwane koło *gilgulu* – reinkarnacji [...]. Potocki chciał prze-

⁴⁷ Do tej postaci nawiązuje również Umberto Eco w *Wahadle Foucaulta* (1988), gdzie koncepcje Abulafii oraz wielu innych przedstawicieli wiedzy hermetycznej stanowią obiekt zainteresowania bohaterów powieści. Imię Abulafii nosi również komputer osobisty Jacopa Belba, jednej z postaci występujących w *Wahadle*...

rwać *gilgul*, wyrwać się z łańcucha wcieleń i dlatego strzelił sobie w głowę, roztrzaskał jedno z ogniw.

P, s. 180–181

W toku narracji Potocki-wampir przeistacza się w kolejną inkarnację Abulafii i jego dwóch innych wcieleń. Objawienie Abulafii dokonuje symptomatycznego przesunięcia w obrębie znaczeń wiązanych wcześniej z postacią hrabiego – przypisywany mu (pół żartem, pół serio) przez narratorkę *Podręcznika...* wampiryzm okazuje się jedynie maską „prawdziwej” natury hrabiego, będącego kolejnym wcieleniem żydowskiego mędrca. Porównanie to ukazuje Potockiego wśród jednostek wybranych, obdarzonych wiedzą tajemną i wyróżniającym darem kontaktu z absolutem.

Łańcuch wcieleń nie może jednak mieć końca – Abulafia objawia się Manueli-narratorce po to, by wyjawić jej, iż to ona jest kolejnym ogniwem reinkarnacji, bezpośrednią następczynią hrabiego. W ten sposób Gretkowska sytuje zarysowany wcześniej wątek „wizyty” Potockiego w mistyczno-ezoterycznym kontekście. Zmienia się również rola samej Manueli – po objawieniu Abulafii powinna, jak można sądzić, podjąć twórczość dla „zbawienia” (*Rękopis nieodnaleziony... powstał raczej dla „zabawienia”*). Pomimo jednak pewnej powagi, w jakiej utrzymane zostaje zakończenie *Podręcznika...*, trudno całkowicie zawierzyć temu końcowemu akordowi utworu⁴⁸. Nadanie Potockiemu i samej Manueli cech jednej z inkarnacji żydowskiego mistyka wydaje się raczej kolejną odśłoną gry płynnymi kategoriami prawdy i zmyślenia oraz gry literackiej, w której erudycja i mistyka mieszają się ze skandalem, a serio utworu może zostać w każdej chwili zanegowane. Wiele jednak wskazuje na to, że Gretkowska daje pierwszeństwo interpretacji *Rękopisu znalezio-*

⁴⁸ „Końcowa scena epifanii – pisze Krystyna Kralkowska-Gątkowska – rzuca nieuprawniony, uświęcający blask na wszystko, co budziło tak estetyczny, jak etyczny sprzeciw. Tekst każe nam się czytać w całości jako mistyczny »list z nieba«, co w każdym z ewentualnych trybów lektury (serio czy z przymrużeniem oka) wydaje się przedsięwzięciem ryzykownym” (K. KRALKOWSKA-GĄTKOWSKA: *Manuel à aimer?*. „Śląsk” 1996, nr 10, s. 70).

nego w *Saragossie* według klucza ezoterycznego⁴⁹, jako opisu symbolicznych znaczeń dwudziestu dwóch wielkich arkanów tarota.

Końcowe nawiązanie do wątku powrotu czy wizyty hrabiego udowadnia, że patchworkowa struktura *Podręcznika do ludzi* ma jednak drobiazgowo przemyślaną konstrukcję⁵⁰. Ponieważ zaś to przede wszystkim wątki dotyczące *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i Jana Potockiego są prowadzone z wyraźną konsekwencją, można na tej podstawie założyć, że hrabia i jego powieść są jednym z najistotniejszych tematów w omawianym utworze Gretkowskiej⁵¹.

*

Analiza bezpośrednich nawiązań do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* w *Budowniczym ruin* i *Podręczniku do ludzi* dowodzi, że obydwa te utwory eksponują wątki wampiryczne, łącząc je z osobą Jana Potockiego i jego dziełem. Figura wampira odznacza się dużą atrakcyjnością, co potwierdza jej popularność w literaturze i kulturze współczesnej, lecz zdaje się też wskazywać na niesamowitość utworu hrabiego. „Wampiryczność” *Rękopisu*... można odnieść nie tylko do wątków fantastycznych, ale także do nieskończonej niemalże ilości historii wyłaniających się jedna z drugiej, do ciągłego powracania nowych narracji. Pojęcia wiążące się z aktualizowanym przez obydwa utwory obrazem wampira czy „wampiryzmu” powieści prowadzą do przedstawienia „wampirycznej” wizji literatury, żywiącej się „krwią” słów i ich kombinacji, oraz do uniezwyklenia dzieła Potockiego, wskazania jego wyjątkowości na tle innych utworów, tajemniczego uroku i „magicznego” wpływu na czytelników.

⁴⁹ Zob. W. PIOTROWSKI: *Jan Potocki jako bohater literacki...*, s. 54.

⁵⁰ W rozmowie ze Stanisławem Beresiem pisarka podkreśla, że w jej utworach nie ma nic nieprzemyślanego: „Z moich książek nie da się wyszarpnąć zdania, żeby całość się nie zawaliła. Po prostu nie ma zbyt dużego zdania” (M. GRETKOWSKA, S. BEREŚ: *Literatura, czyli sposób myślenia. Z Manuełą Gretkowską rozmawia Stanisław Beres*. „Odra” 2001, nr 12, s. 55).

⁵¹ Zob. A. NACHER: *W labiryncie nowej wrażliwości...*, s. 109.

Rozdział III

Wewnątrz ramy Konstrukcja szkatułkowa i zróżnicowanie genologiczne powieści

Zawikłane struktury

Kompozycja *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, łączącego w całość prawie czterdzieści odrębnych historii oraz pięć pięter narracyjnych¹, bywa często wskazywana jako podstawowa oznaka jego wyjątkowości. Mimo że z łatwością można wymienić klasyczne utwory literatury europejskiej, które zawierają znacznie większą niż *Rękopis...* liczbę opowiadań składowych, jak *Dekameron* Giovanniego Boccaccia (sto opowiadań) czy *Heptameron* Małgorzaty z Nawarry (siedemdziesiąt dwa opowiadania), trudno wskazać dzieło, które łączyłoby jednocześnie dużą liczbę historii składowych z bardzo wysokim stopniem komplikacji ich uporządkowania². Wymienione utwory oparte są na schemacie opowieści ramowej, której bohaterowie referują historie stanowiące odrębne fabuły, co tworzy razem dwa piętra narracji. Ta dwupoziomowa konstrukcja charakterystyczna jest właśnie dla cykli nowelistycznych, w których poszczególne opowiadania raczej słabo powiązane są z opowieścią ramową i ze sobą nawzajem. Przykładowo, w *Dekameronie* powiązania te wynikają jedynie z arbitralnie narzuconego wcześniej narratorom tematu.

¹ Jeżeli uwzględnimy *Przedmowę* jako pierwsze piętro narracyjne, struktura ta będzie liczyć aż sześć poziomów. Wtedy jednak głównym głosem narratorskim „słyszany” przez czytelnika *Rękopisu...* będzie głos oficera francuskiego, który przypadkiem natrafił na manuskrypt podczas oblężenia Saragossy w 1809 roku. Najczęściej jednak przyjmuje się, że *Przedmowa* nie stanowi odrębnego poziomu narracyjnego, co wynika z jej nieustalonego ostatecznego statusu – ponieważ dołączona została do częściowego wydania *Rękopisu...* z 1814 roku, które nie było autoryzowane przez Potockiego, nie ma ostatecznej pewności, iż to on jest jej autorem (zob. M.E. ŻÓŁTOWSKA: „*Rękopis*” *znaleziony w tezie*, „Kultura” [Paryż] 1989, nr 11, s. 118).

² Dla porównania przytoczyć można także objętość zbiorów XVIII-wiecznych: *Dni zabawne* Madeleine-Angélique de Gomez liczą dwadzieścia dwie opowieści, a *Wieczory zamkowe* Stéphanie Félicité de Genlis – jedenaście opowiadań (zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znalezionej w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1992, s. 39).

Wydaje się, że jedyny utwór, który mógłby współzawodniczyć z *Rękopisem...* pod względem złożoności konstrukcyjnej i liczby opowiadanych historii, to *Księga tysiąca i jednej nocy*. Jej geneza jest jednak odmienna – to nie dzieło jednego autora, lecz zbiór historii, które ewoluowały przez wieki w formie oralnej na obszarze Persji i krajów arabskich, z rzadka jedynie zapisywane w różnych wariantach³. Opowieści te docierały od czasów średniowiecznych również na teren Europy, przede wszystkim dzięki kontaktom handlowym i politycznym, lecz dopiero pierwsze tłumaczenie francuskie, wydane przez Antoine’a Gallanda w latach 1704–1717 w dwunastu tomach, przyczyniło się do rzeczywistej kariery historii orientalnych w kulturze europejskiej. Warto wspomnieć również powieść *Melmoth the Wanderer* (1820) Charlesa Roberta Maturina, która składa się z sześciu historii rozdzielonych między cztery poziomy narracji tworzące dość finezyjny schemat (opowiadanie ramowe składa się z dwóch następujących jedna po drugiej historii, z których dopiero druga zawiera kolejne opowiadania; trzeci i czwarty poziom są dokładnym odwzorowaniem układu pierwszego i drugiego)⁴. Architektura *Rękopisu...* jest jednak zdecydowanie bardziej wyrafinowana ze względu na większą liczbę poziomów narracji, wiele powiązań między nimi oraz bardziej skomplikowany system przerywania opowieści i podejmowania jej na nowo⁵.

Ta wysublimowana budowa utworu sprawia, że słowem najbardziej adekwatnie może opisującym większość jej cech jest *zwielokrotnienie*. Wkomponowanie w powieść prawie czterdziestu opowiadań wprowadza na scenę imponującą liczbę ponad trzydziestu narratorów i więcej jeszcze bohaterów tych fabuł. Wraz z gło-

³ Najstarsze opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy* pochodzą najprawdopodobniej z VIII wieku, najmłodsze sięgają zaś początków XVI wieku. Ze względu na wariantywność postaci zbioru trudno mówić o ustalonej liczbie historii, najczęściej jednak ocenia się ją na około sto dwadzieścia opowiadań o różnej objętości (zob. T. LEWICKI: *Wstęp*. W: *Księga tysiąca i jednej nocy*. Przeł. A. CZAPKIEWICZ [et al.]. Warszawa 1974, s. 5–46).

⁴ Sugestię uwzględnienia powieści Maturina zawdzięczam Panu Profesorowi Jerzemu Snopkowi, któremu w tym miejscu serdecznie dziękuję.

⁵ Zob. J. RUDNICKA: „*Tysiąc nocy i jedna*” w Polsce doby oświeceniowej. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 2, s. 102.

sami narratorów i bohaterów mnożą się słowa, punkty widzenia, opowiadane zdarzenia, poruszane problemy, postawy, wartości, ideologie, miejsca i czasy akcji, gatunki i formy literackie, cele opowiadania⁶; „mnoży” się sama powieść – wydarzenia z opowiadania ramowego „przeglądają” się w wydarzeniach opowiadanych na niższych piętrach narracji, a Alfons van Worden spotyka wiele postaci, w których doświadczeniach widzi powtórzenie swojej historii. Jego własne przeżycia ulegają zresztą również pewnemu „rozszczepieniu” – nieustannie konfrontowany jest z dwiema interpretacjami nocy spędzonej w Venta Quemada: racjonalną i fantastyczną.

Wykorzystanie kompozycji szkatułkowej w utworze fabularnym nie tylko umożliwia piętrzenie najrozmaitszych wątków i poruszanych tematów, lecz ma także istotne konsekwencje dla samego przebiegu akcji – oznacza przerywanie narracji wyższych poziomów narracjami z poziomów niższych. Tworzy to efekt suspensu i odwleka rozwiązanie danej intrygi. Zasada ciągłego przerywania i ponawiania narracji jest restrykcyjnie przestrzegana w *Rękopisie...* z uwagi na poddanie powieści podziałowi na „dni”, charakterystycznemu dla klasycznych zbiorów nowelistycznych. Zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego, taka metoda kompozycyjna prowadzi do dezintegracji powieści⁷, co rzutuje na proces odbioru, który jest znacznie utrudniony, jak w dziele Potockiego, gdzie prawie wszystkie opowieści wewnątrzramowe są przerywane. Z kolei Richard van Leeuwen zauważa, że takie ukształtowanie tekstu ściśle koresponduje z lekcją na temat heterogeniczności i polimorficzności świata, jakiej Gomelezowie udzielają Alfonsowi – podobnie jak opowieści kolejnych narratorów ulegają prawie zawsze podziałowi na mniejsze fragmenty, tak wielosegmentowa okazuje się ludzka

⁶ François Rosset pisze: „Przelewa się z każdej strony w tym świecie, o którym trudno cokolwiek mówić, nie sięgając po retoryczne figury stosowne do wyrażenia mnogości, akumulacji” (F. ROSSET: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 159).

⁷ Zob. K. BARTOSZYŃSKI: *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 28.

rzeczywistość, zbudowana z najróżnorodniejszych elementów składowych, tworzących jednak pewną całość⁸.

Nie zawsze przerwana opowieść jest kontynuowana dobie późniejszej – niektóre z nich, jak *Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, zostają zawieszone na kilka dni, co dodatkowo komplikuje procesy odbiorcze i orientację w schemacie dzieła. Jednak ta tendencja dezintegrująca konfrontowana jest z tendencją przeciwną, integrującą – pomiędzy poszczególnymi piętrami narracji Potocki tworzy liczne więzi o charakterze fabularnym, dotyczące konkretnych bohaterów lub sytuacji⁹. Przykładowo, margrabia Torres Rovellas, którego czytelnicy poznają najpierw jako małego Lonzeta, bohatera autobiograficznej historii naczelnika Cyganów, później pojawia się w opowieści ramowej jako narrator własnych przygód. Ten chwyt „uwiarygodnienia” ma istotne znaczenie poznawcze i edukacyjne – van Worden otrzymuje dowód na to, że opowiadane przez naczelnika Cyganów historie mogą być oparte na faktach, co pomaga mu dokonać wyboru właściwej interpretacji rozgrywających się wokół niego wydarzeń (ze względu na tę funkcję François Rosset określa margrabiego mianem „rzecznika rzeczywistości”¹⁰). Jednocześnie Alfons wysłuchuje bez żadnych zapośredniczeń opowieści o dojrzwaniu i stopniowej deziluzji, z której, jak mówi sam jej narrator, „można [...] wyciągnąć naukę moralną” (R, s. 505)¹¹.

Ta dbałość Potockiego o dokładne powiązania fabularne postaci czy sytuacji z różnych poziomów narracji świadczy o przemyślanej koncepcji całości i władzy nad strukturą utworu. Nie zawsze jednak dostrzegali to krytycy – Lucjan Siemieński, jeden z pierwszych komentatorów *Rękopisu...*, uznał powieść za niezbyt udany pod względem formalnym efekt braku samodyscypliny pisarskiej:

⁸ Zob. R. van LEEUWEN: *The Art of Interruption: „The Thousand and One Nights” and Jan Potocki*. „Middle Eastern Literature” 2004, vol. 7, no. 2, s. 197.

⁹ Zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 42–43.

¹⁰ F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991, s. 54.

¹¹ Wszystkie cytaty z polskiego tłumaczenia podaję za wydaniem: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, dla którego stosuję skrót R.

„Jest to więc raczej niewyczerpany skarbiec powiastek, a nie całość obmyślana i rozumnie przeprowadzona, co dowodzi, że siła fantazji górowała w Potockim nad innymi siłami duszy”¹². Współczesne interpretacje dzieła Potockiego podkreślają zgodnie, iż tak wyrefinowana konstrukcja nie jest wynikiem przypadku, lecz sama w sobie stanowi strukturę znaczącą.

Jak zaznacza Bartoszyński, klasyczna, ukształtowana chronologicznie powieść również składa się ze struktur, które w najogólniejszych zarysach przypominają kompozycję szkatułkową – w zasadzie każda rozbudowana fabuła powieściowa złożona jest ze znacznej liczby przytoczeń czy narracji w obrębie narracji głównej, które mogą mieć nawet wielopoziomowy charakter. Podstawową różnicą jest jednak stopień integracji owych przytoczeń z głównymi wątkami fabularnymi – są one najczęściej wypowiediane przez bohaterów, którzy mają status postaci działających. Wypowiedzi te mogą stanowić dopełnienie rysunku biograficznego czy poczynać bohaterów, ich funkcja jest zatem podporządkowana nadrzędnemu celowi – współtworzeniu powieściowego świata¹³. W typowej powieści szkatułkowej brak tak silnej integracji poszczególnych opowiadań składowych i różnych poziomów narracji, bohaterowie mają zaś przeważnie charakter, jak ujął to Tzvetan Todorov, „ludzi-opowieści”, czyli postaci wprowadzanych na scenę nie ze względu na znaczące funkcje fabularne, lecz z uwagi na opowieści, które mogą przedstawić: „[...] postać – pisze uczony – jest to potencjalna historia – historia życia danej postaci. Każda postać oznacza nową intrygę”¹⁴.

¹² L. SIEMIENSKI: *Bogactwo fantazji w romansie. Powieść Jana Potockiego*. W: IDEM: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*. T. 2. Warszawa 1859, s. 227.

¹³ Zob. K. BARTOSZYŃSKI: *O budowie i znaczeniu...*, s. 33.

¹⁴ T. TODOROV: *Ludzie-opowieści*. Przeł. R. ZIMAND. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 273. „W powieści szkatułkowej – dodaje Luc Fraisse – postacie są epizodyczne; sposób ich egzystencji to znikanie i ponowne pojawianie się” (L. FRAISSE: *Potocki ou l’itinéraire d’un initié*. Nîmes 1992, s. 65; wszystkie cytaty z literatury obcojęzycznej – jeśli nie zaznaczyłam inaczej – w tłumaczeniu własnym).

Konwencje charakterystyczne dla powieści klasycznej realizuje *Mag* Fowlesa. Mimo iż angielski prozaik bywa wymieniany w wielu opracowaniach jako przedstawiciel postmodernizmu, pod względem formalnym jego utwory fabularne z pełną świadomością podejmują tradycje XIX-wiecznej realistycznej powieści angielskiej, choć często traktują je ironicznie. *Mag* należy do dzieł tematyzujących problemy fikcji literackiej i technik twórczych dzięki przeniesieniu ich na poziom relacji między bohaterami, o czym będzie jeszcze mowa, nie zaś przez sposób operowania elementami konstrukcji powieści, typowy dla awangardy literackiej od doświadczeń *nouveau roman*¹⁵.

Fabuła *Maga* jest relacją z kilkunastu miesięcy życia Nicholasa Urfe'a, dwudziestosześcioletniego Anglika, który podczas pracy w szkole męskiej na greckiej wyspie Phraxos spotyka tajemniczego milionera Maurice'a Conchisa. Powieść dzieli się na trzy części: pierwsza, rozgrywająca się w Londynie, zawiera sporo informacji biograficznych o bohaterze i opisuje jego związek z Australijką Alison, zakończony pozornie zgodnym rozstaniem; druga, najobszerniejsza i wyposażona w ogromną ilość nawiązań intertekstualnych, opowiada o jego pobycie na Phraxos i swego rodzaju psychodramie o walorach wychowawczych, jaką przygotował dlań Conchis; z kolei trzecia relacjonuje prowadzone przez Urfe'a w Anglii próby rozstrzygnięcia wielu niejasnych kwestii związanych z pobytem w Grecji; całość kończy się ponownym spotkaniem z Alison.

Doświadczenia bohatera wiążą się w znacznym stopniu z rolą słuchacza, jaką przyjmuje jako regularny gość Conchisa. Spędzający lato w swej wykwintnie urządzonej willi milioner zaprasza Nicho-

¹⁵ Refleksja metaliteracka znajdowała swój wyraz w klasycznej prozie realistycznej przede wszystkim w wypowiedziach i rozmowach bohaterów, gdyż nie naruszało to wymogów poetyki werystycznej. W XX wieku zaczęły dominować z kolei dwie inne tendencje: warsztatowo-psychologiczna, opisująca procesy psychiczne zachodzące w akcie tworzenia, typowa dla literatury modernistycznej, oraz najnowsza, polegająca na konstrukcji powieści zgodnie z pewnymi założeniami teoretycznymi, uwydatniającymi konwencjonalność sztuki literackiej (zob. M. GŁOWIŃSKI: *Powieść jako metodologia powieści*. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 78–79).

lasa na weekendy, podczas których opowiada mu historię swojego życia (lub to, co nazywa historią swojego życia). Opowieści Conchisa są relacjonowane głosem pierwszoosobowego narratora, czyli Urfe'a, w ogólnych zarysach *Mag* ma więc strukturę podobną do tej, która cechuje *Rękopis*... – w obydwu tych utworach pierwszoosobowy narrator¹⁶ jest jednocześnie głównym bohaterem akcji, lecz dzieli się funkcjami narratorskimi z innymi postaciami. W obrębie fabuły relacjonowanej przez Nicholasa opowiadania Conchisa stanowią pewnego rodzaju mikronarracje, trzeba jednak podkreślić, że poziom ich integracji z główną narracją jest zbyt silny, by można było mówić o schemacie szkatułkowym, każda taka opowieść ma bowiem istotne znaczenie dla rozwoju fabuły.

Omawiając kilka poziomów tematyzacji fikcji i powieściowości w *Magu*, Erhard Reckwitz zauważa, iż tworzą one razem zwartą strukturę *mise en abyme*: po pierwsze, *Mag* jest powieścią w powieści – Conchis wykorzystuje pewne fakty z życia Nicholasa, by ukazać mu je w formie (między innymi) żywych obrazów; po drugie, jest powieścią o powieści – opowiadania Conchisa kształtują historię Nicholasa, który z kolei opowiada ją czytelnikowi; po trzecie, jest powieścią o powieści o powieści – uwagi Conchisa na temat relacji fikcji i rzeczywistości wskazują pewne obowiązki, jakie powinien podjąć świadomy swej odpowiedzialności za słowo pisarz¹⁷. Badacz zdaje się jednak nie utożsamiać owych poziomów *mise en abyme* z samą konstrukcją powieści, lecz raczej z problematyką, która mnoży obrazy wzajemnych związków poszczególnych historii na poziomie bohatera, narratora i podmiotu literackiego.

¹⁶ Status Alfonsa jako jedyne narratora powieści nie jest jednak wcale oczywisty. Maria Cieśla rezygnuje z używania pojęcia *narrator* „ze względu na skomplikowany i wielotorowy przebieg narracji”, a François Rosset pisze, że „sam bohater, opowiadając o własnej historii, roztopia się stopniowo” (M. CIEŚŁA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 44; F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 49).

¹⁷ Zob. E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles' „The Magus”*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 183.

Definicja szkatułkowości zawarta w *Słowniku terminów literackich* koncentruje się przede wszystkim na owym konstrukcyjnym wymiarze (to „hierarchiczny porządek samodzielnych całości kompozycyjnych, z których każda ulokowana jest w ramach całości o jeden stopień wyższej”¹⁸), tymczasem takie rozumienie pojęcia *mise en abyme*, jakie proponuje Lucien Dällenbach (rodzaj powrotu dzieła do siebie samego dzięki wykorzystaniu zjawiska odbicia)¹⁹, wykracza poza kwestie konstrukcyjne, wchodzi zaś w obszar problemowy, dlatego też zastosowanie tego terminu w odniesieniu i do *Rękopisu...* (struktura, problematyka), i do *Maga* (problematyka) wydaje się uzasadnione.

Mikronarracje Conchisa trudno uznać za tak autonomiczne, by można było je traktować jako komponenty struktury szkatułkowej, mimo że pod względem skomplikowania narracji *Mag* nie ustępuje wiele *Rękopisowi...* Różnicę jednak łatwo dostrzec – *Rękopis...* jest konstrukcją o niemalże geometrycznym charakterze, wyraziście podzieloną na piętra, choć pomiędzy nimi również zaznaczają się pewne więzi fabularne. Z kolei *Mag*, dzięki ściśle chronologicznemu układowi zdarzeń i dynamicznej akcji, rozrasta się przede wszystkim w planie horyzontalnym, aczkolwiek ma też do pewnego stopnia zaawansowaną strukturę wertykalną ze względu na mnogość odniesień kulturowych, frapujących i głównego bohatera, i czytelnika utworu. Tego rodzaju „bluszczowatość” czy „kłaczo-watość” narracji wywołuje w odbiorcy wrażenie oszołomienia, prowokowane jednak nie liczbą podmiotów mówiących i samych historii, lecz gęstością intertekstualnych nawiązań.

Owa „kłaczo-watość” narracji *Maga* osiągnąta jest dzięki zastosowaniu swoistej techniki suspensu: bieg akcji jest spowalniany przytaczaniem dłuższych wypowiedzi słownych bohaterów, które mają głównie charakter autobiograficzny, i ilustrowaniem owych kwestii elementami dramy czy *performance’u*. Akcję spowalniają więc he-

¹⁸ J. SŁAWIŃSKI: *Kompozycja ramowa*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 255.

¹⁹ Zob. L. DÄLLENBACH: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977, s. 16.

terogeniczne opowieści, których przytoczenie umożliwia jednak dalszy jej rozwój na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Technika ta może w swych ogólnych zarysach przypominać techniki kompozycji znane z powieści szkatułkowej, nie wydaje się wszakże, by dla Fowlesa była to rzeczywiście świadomie aktualizowana tradycja. Jak już wspominałam, głęboko zanurzony jest on w tradycji powieści XIX-wiecznych, swoiście jednak interpretowanej²⁰. Widać to w *Magu*, gdzie zachowane zostają podstawowe wyznaczniki kompozycyjne klasycznej powieści edukacyjnej, lecz konstrukcja świata przedstawionego zostaje spiętrzona do granic, co rodzi wrażenie oszołomienia bliskie tego, jakie osiąga Potocki dzięki zastosowaniu konstrukcji o pięciu poziomach narracji.

Nicholas znajduje się w willi Conchisa w sytuacji podobnej do tej, w jakiej w obozie Cyganów znalazł się Alfons van Worden – nie jest pewny znaczeń opowiadanych mu historii, lecz prędko przestaje traktować je jako „niewinne” opowieści z przeszłości i podejrzewa, że każda z nich jest obarczona nadwyżką sensu, stanowiąc element gry, którą z niejasnych powodów zaplanował dla niego Conchis. Opowiadania Conchisa skorelowane są niemalże zawsze z jakimś dodatkowym elementem maskarady lub dramy, nie mają więc jedynie oralnej postaci, jak historie naczelnika Cyganów. Milioner korzysta ze środków stymulacji sensualnej, by wzmocnić wrażenie wywołane opowieścią – po wysłuchaniu historii z wojennym epizodem Nicholas słyszy nagle płynącą gdzieś z oddali melodię *Tipperary*, piosenki żołnierskiej z czasów I wojny światowej, i czu-

²⁰ Doskonałym przykładem gry z poetyką XIX-wiecznego realizmu jest wspomniana już *Kochanica Francuza* (1969), której narrator „wychyla” się z ram świata przedstawionego: dzieli się rozmaitymi przemyśleniami, komentuje – z perspektywy autora – postępowanie postaci czy wydaje się narzucać interpretacje. Jednak, jak pisze Robert Wijowski, „częste dywagacje narratora, zwracanie się bezpośrednio do czytelnika, faktycznie tylko komplikują odczytanie tekstu, czyniąc go wieloznacznym” (R. WIJOWSKI: *Wartości powieści postmodernistycznej*. Warszawa 2012, s. 111). Ukoronowaniem tej metody twórczej jest umieszczenie w powieści trzech równorzędnych zakończeń, między którymi autor nie zamierza dokonać wyboru, podważając tym samym homogeniczną wizję świata wpisaną w kulturę wiktoriańskiej Anglii, gdzie rozgrywa się akcja *Kochanicy Francuza*.

je zapach gnijącego mięsa. Innym razem do bohaterów dołącza ubrana w suknię z 1915 roku młoda kobieta (akcja powieści rozgrywa się w 1953 roku), która twierdzi, iż jest Lily, zmarłą przed laty narzeczoną milionera. Tego rodzaju *mises en scène* towarzyszą opowieściom Conchisa o własnym życiu, czasem ilustrują też jakąś tezę, którą milioner postawił w rozmowie z Urfe'em, co decyduje o ich silnym zespoleniu z głównym tokiem fabularnym opowieści.

Mikronarracje Conchisa i następujące po nich „scenki” nie opóźniają rozwoju głównej akcji, jak dzieje się to w *Rękopisie...*, lecz wprost przeciwnie – integrują powieść. Każda kolejna wypowiedź popycha akcję naprzód, daje nowe klucze interpretacyjne, stawia przed Nicholasem nowe zagadki do rozwikłania, angażując jego energię intelektualną. Można więc mówić o pewnego rodzaju „działaniu” opowieści, o ich roli niemalże dramatycznej – w sensie *dráma*, czyli akcji, działania. Takich cech nie noszą utwory genetycznie związane z formą dekameronu, gdzie opowiadania stanowią rodzaj suspensu, zawieszając rozwój akcji głównej. Tak też dzieje się w *Rękopisie...* – tylko w pierwszych jedenastu „dniach” zachodzą najważniejsze wydarzenia, natomiast od momentu, w którym Alfons dołącza do obozu Cyganów, akcja ulega niemalże całkowitemu zawieszeniu i zaczyna toczyć się utartym rytmem, wyznaczanym całodzienną podróżą przez pustkowia Sierra Morena oraz wieczornym słuchaniem opowieści Avadora. Przykładowo, w *Dniu 48* opowieść ramowa *Rękopisu...* ogranicza się tylko do kilku zdań, które wprowadzają *Historię naczelnika Cyganów* i opisują moment jej przerwania. W innych „dniach” schemat ten modyfikują przytoczenia rozmów bohaterów czy opisy zmieniającego się krajobrazu i zajęć Cyganów, jednak one również nie posuwają akcji naprzód. Jedyna akcja, która rozwija się wtedy dynamicznie, to akcja opowiadań wewnątrzramowych²¹.

²¹ Janusz Ryba zwraca jednak uwagę, iż Potockiemu udało się zespolić opowiadanie ramowe i historie składowe w takich proporcjach, że *Rękopis...* nie utracił swego powieściowego charakteru (zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 47).

Alfons nie podejmuje pod wpływem opowieści żadnych działań²², lecz cierpliwie czeka na wyjaśnienie otaczających go tajemnic, powierzając swój los w ręce organizatorów maskarady. Jeżeli jednak wysłuchiwanie opowieści nie popychają akcji do przodu, mogą mieć znaczenie poznawcze, w czym *Rękopis...* przypomina *Maga*. Obydwaj bohaterowie przeżywają głębokie rozterki związane z rozpoznaniem granicy między prawdą a fikcją, pozostają w nieustannej niepewności epistemologicznej. Struktura szkatułkowa *Rękopisu...* oraz ukształtowana linearnie, lecz zawierająca wiele ekskursów i ogromną liczbę nawiązań intertekstualnych narracja powieści Fowlesa odgrywają niebagatelną rolę w uwydatnieniu zagubienia obu bohaterów w wykreowanym dla nich świecie fikcji. *Zagubienie* jest zresztą kluczowym terminem charakteryzującym także reakcje czytelników omawianych utworów. W ciągu ponad stu pięćdziesięciu lat obecności *Rękopisu...* w kanonie literatury polskiej krytycy i historycy literatury wypowiedzieli wiele opinii, w których to właśnie słowo (i jego synonimy) natrętnie się powtarza²³. Widoczne jest to choćby w wypowiedzi Siemieńskiego, który mówi o zniecierpliwieniu, jakie prowokować może monumentalna konstrukcja powieści hrabiego:

[...] nie życzyłbym nikomu naśladować tak zawikłanego planu, jakiego Potocki trzymał się w swoim romansie; taki tam bowiem nawał osób i zdarzeń, że czytelnik najbystrzejszy, nie mogąc

²² Rosset podkreśla, że to czynność opowiadania równoznaczna jest w *Rękopisie...* z działaniem, co wydaje się formułą dobrze oddającą silną redukcję akcji z poziomu opowieści ramowej na rzecz niezliczonej ilości opowiadań (zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque...*, s. 93).

²³ By zwięźle ująć wywierane przez *Rękopis...* wrażenie oszołomienia, Bartoszyński odwołuje się do terminu *ilinx*, zapożyczonego z Rogera Caillois teorii gier. Caillois mianem *ilinx* (gr. „wir wodny”; *ilingos* – „zawrót głowy”) określa tego rodzaju gry i zabawy, które wywołują w uczestnikach uczucie przyjemnego oszołomienia: „Mamy tu do czynienia – pisze – z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swoistego upojnego lęku. Niezależnie od typu *ilinx* idzie o to, by uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa” (K. BARTOSZYŃSKI: *O budowie i znaczeniu...*, s. 44; R. CAILLOIS: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997, s. 30).

ogarnąć całości, czuje się nieraz znużonym i w gniewie cisnąłby książkę, gdyby za każdym zniecierpliwieniem się nowa jaka powiastka czarownym sposobem nie więziła jego ciekawości i uwagi²⁴.

Także recenzenci *Maga* krytykowali jego strukturę pękającą w szwach od najrozmaitszych odniesień kulturowych jako „nazbyt wymyślną i straszliwie zaśmieconą”²⁵, doceniając jednak niewątpliwie obszerną erudycję autora.

Co znaczące, ten gęsty od rozmaitych intertekstów charakter fabuły najbardziej znamienity jest dla środkowej części *Maga*, relacjonującej przygodę Nicholasa na Phraxos. Ani pierwsza część, ani ostatnia nie zawiera mikronarracji podobnych do tych, jakie na Phraxos snuje Conchis. Cechą charakterystyczną konstrukcji *Maga* jest więc zespolenie „uwarstwienia” fabuły, wypełnienia jej podrzędnymi wobec głównej narracji opowieściami, żywymi obrazami, maskaradami czy cytatami innych tekstów, z postacią tytułowego „maga” – Conchisa – który urasta tu do roli głównego scenarzysty przedsięwzięcia i narratora jednocześnie, „boga” prowadzonej przez siebie *godgame*. Krytycy widzą w tej postaci figurę artysty problematyzującą kwestie kreowania artystycznej iluzji²⁶.

Schemat wyraźnego podziału na piętra, mniej jednak rozbudowany niż w *Rękopisie...*, powtarza *Budowniczy ruin* Rosendorfera. Czteropoziomowa²⁷ kompozycja powieści obejmuje około trzydzieści

²⁴ L. SIEMIENSKI: *Bogactwo fantazji...*, s. 227.

²⁵ Opinia Angusa Wilsona. Cyt. za: P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979, s. 83.

²⁶ Zob. P. CONRADI: *John Fowles*. London–New York 1982, s. 53; E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions...*, s. 182.

²⁷ To jedynie swego rodzaju przybliżenie, ponieważ jednoznaczne określenie liczby poziomów narracji jest tu utrudnione z racji braku jasności co do hierarchii pięter podrzędnych. Niezależnie jednak od tego, czy opowieść o wydarzeniach w „wiszącym cygarze” jest podrzędna wobec relacji bohatera z pobytem w posiadłości księcia kastrata, nadrzędna, czy może nawet równoległa, obydwie te fabuły okalają jeszcze inne historie, co pozwala na kompromisowe wskazanie czteropozomowego schematu budowy. Zdecydowanie dominuje jednak układ trypozomowy – czwarte piętro narracji zostaje osiągnięte tylko kilka razy.

historii, zatem nieco mniej, niż wchodzi w skład dzieła Potockiego. W utworze Rosendorfera historia ramowa jest mocno zredukowana w porównaniu z objętością niższych pięter narracji, niemniej odznacza się pewnym dynamizmem. Wyróżnia ją za to pierścieniowy charakter – jedynie rozpoczyna i kończy powieść, nie przerywa zaś toku akcji niższych poziomów, jak każdego „dnia” dzieje się to w *Rękopisie...* Ta pierścieniowa kompozycja *Budowniczego ruin* ma walor symboliczny w perspektywie znaczeń ewokowanych przez dzieło, którego wiele wątków i motywów odwołuje się – bezpośrednio lub pośrednio – do figury koła.

Akcja ramowa i niższe poziomy powieści nie wykazują większej liczby bezpośrednich powiązań funkcjonalnych poza dwiema cechami wspólnymi – postacią głównego bohatera oraz tajemniczym szkicem, który wpada w ręce protagonisty właśnie w opowieści ramowej. Mimo to jednak, jak wskazuje krytyka, podobieństwa formalne ramy i opowiadań wewnątrzramowych, związane przede wszystkim z dominacją komizmu, ironii, groteski, absurdu i fantastyki, są znaczne²⁸. Także w tej powieści można więc mówić o lustrzanych relacjach między poziomami, charakterystycznych dla chwytu *mise en abyme*.

Funkcję scalającą pełni też jeszcze specyficzna „uwertura narracyjna”²⁹ – zapadanie w sen lub przebudzenie bohatera. Motyw ten konsekwentnie stosowany jest przez Rosendorfera w przejściach między poszczególnymi poziomami narracji. I tak, w opowieści ramowej wpatrujący się w szkic protagonista zamyka oczy, by odnaleźć się w śródziemnomorskim parku, gdzie jego obecność – choć jest całkiem obcy – nikogo nie dziwi. On sam także nie wyraża zdumienia napotkanymi oryginalnymi istotami – tancerzem Dafnisem czy mechanicznymi karłami. Z kolei w schronie, gdzie

²⁸ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 171.

²⁹ Terminu tego na oznaczenie toposów aktualizowanych podczas wprowadzania nowej opowieści używa w odniesieniu do *Rękopisu...* Dominique Triaire, wyróżniając dziewięć ich typów (zob. D. TRIAIRE: *Uwertury narracyjne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 205–209).

przetrwiał zagładę świata, zapada w sen, słuchając głośnej lektury swojego ordynansa, a relacja z tego snu zajmuje niemalże połowę powieści. Jedynie w opisie ucieczki z rozpadającego się „wiszącego cygara”, zakończonej w ogrodzie księcia kastrata, o którym bohater wcześniej śnił, nie występują słowa wskazujące bezpośrednio na przebudzenie, chyba że za symbol tegoż uznamy przejście przez drzwi. Motyw snu przywoływany jest znów eksplicytnie w momencie, gdy narracja wraca do pierwszego poziomu, a bohater otwiera oczy. Jak trafnie zauważa Anna Warakomska:

[...] w warstwie kompozycji jako swoiste medium umożliwiające bezkolizyjne powiązanie kolejnych epizodów jawi się sen, a właściwie jego kolejne emanacje [...]. Jednak o znaczeniu tego medium przekonujemy się dopiero na ostatniej stronicy, chociaż motyw przechodzenia ze stanu jawy do stanu sennego marzenia występuje dużo wcześniej. Jest zarówno czynnikiem uprawdopodobniającym fabułę, jak i tematem powieści, pełni funkcję zasadniczego elementu formy oraz przesłanki do podjęcia metafizycznych rozważań o istocie czasu czy problemie przemijania³⁰.

O ile bogactwo opowieści w *Rękopisie...* motywowane jest fabularnie w dwojaki sposób – historie mają uprzyjemnić Alfonsowi przedłużającą się podróż przez góry Sierra Morena i jednocześnie stanowić dlań wykład z zakresu sztuki życia świadomego – o tyle sieć opowiadań z powieści Rosendorfera nie ma innej motywacji poza snem, w który zapada protagonista. Jest to jednak, jak się zdaje, jedyne medium zdolne faktycznie zintegrować ogromną różnorodność tematyczną *Budowniczego ruin*.

Trudno mówić tu o tak przejrzystej kompozycji powieści, jak w utworze Potockiego, gdzie tylko na pierwszy rzut oka panuje trudny do opanowania chaos, w rzeczywistości zaś całość ma silnie zgeometryzowany charakter. W *Budowniczym ruin* w obrębie podrzędnych poziomów narracji dynamiczna relacja z doświadczeń głównego bohatera przeplatana jest cytatami opowiadań, których objętość waha się od krótkich historyjek, ilustrujących jakieś zagad-

³⁰ A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 174.

nienie czy charakteryzujących wybraną postać, do rozbudowanych, wielowątkowych fabuł. Poszczególne opowieści wewnątrzramowe nie zawsze jednak wykazują bliskie powiązania z główną osią fabuły. Wydaje się, że część narratorów zabiera głos nie ze względu na związki danej historii z aktualnym etapem rozwoju akcji, lecz raczej z uwagi na jej funkcje rozrywkowe, ludyczne – dla samej przyjemności opowiadania i słuchania frapujących opowieści, koniecznie w dobrym towarzystwie³¹. Właściwie każde opowiadanie odgrywa tu rolę retardacyjną, natomiast funkcje fabularne są mało wyeksponowane.

Motywacją rozpoczęcia danej narracji jest przeważnie prowadzona wcześniej rozmowa. Doborem historii włączonych w obręb utworu Rosendorfera rządzi raczej uznanie roli skojarzeń lub pracy nieświadomości wykonywanej podczas snu, co eksponuje moment przejścia z pierwszego poziomu narracji na poziom drugi: „Te punkty mają wyobrażać otworki? – myślałem. I w tej chwili uświadomiłem sobie nagle, że tę sekundę niegdyś już przeżyłem – zamknąłem oczy [...]. Zjawisko to nosi nazwę *déjàvue*, jest to rodzaj psychologicznej, głęboko intymnej fatamorgany – rozmyślałem o tym z napięciem...” (BR, s. 15).

W powieści Rosendorfera także akcja rozwija się nieco inaczej niż w *Rękopisie...* i *Magu* – bohater nie zostaje skonfrontowany z tajemnicą, która jest wynikiem czyjegoś skrupulatnie zaplanowanego działania. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o znaczenie rysunku otworków zostało ujęte w ramy fabuły, która – zdaniem Anny Warakomskiej – stanowi peregrynację bohatera po stanie własnej świadomości kulturowej³². Powieść niemieckiego pisarza

³¹ Tę integrującą funkcję snucia opowieści eksponuje już prolog do *Dekameronu*, gdzie Pampinea, rozważając wybór najbardziej odpowiedniej dla całego towarzystwa rozrywki, mówi: „Oto szachy i szachownice, niech każdy upodobaniu swemu zadość uczyni. Jeśli jednak posłuchać mnie zechcecie, lepiej będzie grę tę ostawić. Przy grze zawsze jedna strona w nieukontentowanie popada, które przyjemności przecie ani przeciwnikowi, ani przyglądającym się sprawić nie może. Gdy się jednak historii opowiada, wszyscy chętnie słuchają” (G. BOCCACCIO: *Dekameron*. T. 1. Przeł. E. Boyé. Tekst poprawił, uzupełnił i przedmową opatrzył M. BRAHMER. Warszawa 1955, s. 39).

³² Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 171.

jednak eksponuje też szczególnie wyraźnie sferę podświadomych skojarzeń i reminiscencji, co odwzorowuje zawiła struktura narracji. Jak już wspominałam, opowieści podrzędne wielokrotnie zdają się słabo powiązane z tokiem wydarzeń nadrzędnej narracji, lecz łączą je tematyka i sposób organizacji estetycznej – komizm, groteska czy ironiczny dystans opowiadającego do relacjonowanych zdarzeń.

W obręb *Rękopisu*... wchodzą opowieści składowe o szczególnym charakterze – są to cytaty z utworów literackich, które pochodzą ze zbioru rozmaitych „historii osobliwych”, mających na ogół silnie dydaktyczny charakter³³. Nie są to jednak dosłowne przytoczenia, lecz teksty sparafrazowane bądź lekko zmodyfikowane przez Potockiego. Jak podkreśla Janusz Ryba, tylko w nich pojawia się fantastyka *sensu stricto*, pozbawiona racjonalnych uzasadnień³⁴, służą więc przede wszystkim kreowaniu iluzji ingerencji sił szatańskich w egzystencję Alfonsa, który dostrzega w nich niepokojące podobieństwo do własnych przygód: „[...] znowu zacząłem zagłębiać się nad własnymi wypadkami i prawie dawać wiarę, że szatany dla złudzenia mnie ożywiły trupy dwóch wisielców i że kto wie, czy nie jestem drugim Tybaldem” (R, s. 126).

Tego rodzaju cytaty – fragmenty wierszy i krótkie opowiadania – odnajdziemy również w *Magu*, gdzie każde przytoczenie odgrywa znaczącą rolę w konstrukcji świata przedstawionego. Z perspektywy akcji pełnią one funkcję retardacyjną, opóźniając jej rozwój, są jednak ściśle z nią związane – tworzą pewne struktury znaczące, domagające się ze strony Nicholasa deszyfracji. Jak już pisałam wcześniej, rzeczywistość kreowaną przez Conchisa cechuje bardzo silne nasemantyzowanie – Urfe przekonany jest, że każdy najdrobniejszy detal psychodramy może zawierać istotną wskazówkę umożliwiającą przeniknięcie zamiarów milionera.

Pierwszy kontakt z tym tajemniczym, polisemantycznym światem Conchisa protagonista przeżywa na plaży nieopodal willi Bourani. Odnajduje tam antologię poezji otwartą na wierszu Tho-

³³ O częstym występowaniu w pismach Potockiego strategii cytatu zob. J. RYBA: *Jan hrabia Potocki „intertekstualny” i światowy*. W: *W kręgu oświeceniowej parodii*. Oprac. J. RYBA. Katowice 2004, s. 9–14.

³⁴ Zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 32.

masa Stearnsa Eliota *Little Gidding* z ważnym dla wymowy *Maga* fragmentem podkreślonym na czerwono:

Nie ustaniemy w poszukiwaniach
A kresem naszych poszukiwań wszelkich
Będzie ta chwila gdy do punktu wyjścia
Dojdziemy i poznamy to miejsce nareszcie
Po raz pierwszy.

M, s. 75

Cytat ten stanowi zapowiedź wędrówki, jaką Nicholas rozpocznie na Phraxos – jego symboliczna podróż nie skończy się bynajmniej wraz z powrotem do Anglii, stanie się za to czasem nauki umożliwiającej poznanie siebie „po raz pierwszy”. Następne cytaty pochodzą z wierszy Wystana Hugh’a Audena oraz Ezry Pounda i również poruszają tę samą problematykę poszukiwania³⁵. Kolejnym cytatem o podobnej funkcji jest znaleziona przez Nicholasa wśród różnych papierów, jakie pozostawili aktorzy Conchisa, bajka pt. *Księżę i czarodziej*, którą można uznać za *Maga* w pigułce³⁶, na co wskazuje już sam tytuł. Podejmuje ona także problematykę poszukiwania prawdy i dojrzewania do rozpoznania siebie, a znamienne słowa bohatera bajki: „Nie ma prawdy poza czarami” (M, s. 563), powtórzy później w nieco zmienionej formie kobiecie wcielenie Conchisa, pani de Seitas.

W strukturę *Budowniczego ruin* również wkomponowane są obszerne cytaty z innych utworów, jednak o fikcyjnym charakterze. Przytoczenia te mają różne formy gatunkowe – to cytaty ze sztuk teatralnych, z wierszy bądź całych opowiadań; dwukrotnie nawet pojawiają się zapisy nutowe fragmentów kompozycji. Co znaczące, większość tych przytoczeń porusza problematykę intertekstualną w jej szerokim ujęciu; wiele z nich występuje też jako podrzędne

³⁵ U Pounda czytamy: „Musisz iść drogą / do piekieł. / [...] Wiedza jest cieniem cienia. / Ale musisz popłynąć wiedzy tej szukając, / Choć mniej wiesz niż najtępszy zwierz wyzbyty myśli” (M, s. 76).

³⁶ Zob. A. CICHON, E. SZYNAL: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana: o „Burzy”, „Morzu i zwierciadle” oraz „Magu”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1999, t. 35, s. 259.

poziomy narracji w obrębie opowieści o wydarzeniach w „wiszącym cygarze”. Szczególnie ciekawy przypadek stanowi sytuacja, gdy oglądający rewię bohater żywi przekonanie, że na scenie wystawiana jest sztuka jego autorstwa, *Endymeon*, która najwyraźniej została mu skradziona. Następuje obszerny cytat z przywołującego tradycje teatru absurdu dzieła. Okazuje się jednak, że – po pierwsze – bohater w rzeczywistości nie napisał takiej sztuki, po drugie zaś – sztuka ta nie została wystawiona, a na estradzie trwał striptiz. Wydaje się, że można tu mówić o wyjątkowej odmianie techniki szkatułkowości, gdyż w obrębie piętra, na którym pojawia się przytoczony cytat, dochodzi do rozdwojenia już nie tylko w planie wertykalnym, ale i horyzontalnym. Koncepcja lustrzanego komponowania powieści, obecna w chwycie *mise en abyme*, może się zatem realizować także w obrębie jednego poziomu. Rozwiązanie to budzi skojarzenie z marzeniami geometry Velasqueza z *Rękopisu...* o romansach pisanych w kolumnach, co ułatwiałoby orientację w treści przytłoczonym liczbą wątków czytelnikom: „Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych” (R, s. 335).

Drugim z ważnych intertekstów jest również sztuka teatralna *Król Edyp* Leopolda Sagreda, parodia *Much* Jeana-Paula Sartre’a³⁷, przedstawiająca dialogi kilku postaci oczekujących na posłańca, który udał się do Delf, by wyjaśnić przyczynę klęsk spadających na Teby. I tu również występuje podwójność percepcji danego wydarzenia: tekst sztuki odczytuje na głos Lenz, ordynans bohatera, podczas gdy sam protagonista zapada wtedy w sen. Głośne czytanie zostaje przerwane w momencie, gdy rzeczywistość, która wówczas rozpadła się na dwie równoległe (czytelnik jednak dowiaduje się o tym, gdy bohater się budzi), ulega scaleniu dzięki jednemu słowu:

ALKAIOS

[...] Trzy razy byliśmy w Delfach. Tam stale orły krążą nad pewną rozpadliną skalną. Żaden nie wziął mojej baby za kurę albo w ogóle za coś – z punktu widzenia orła – jadał-

³⁷ Zob. S. HANUSCHEK: *Herbert Rosendorfer*. In: *Kindlers neues Literatur Lexicon*. Bd. 14: *Re–Sc*. Hrsg. von W. JENS. Frechen 2001, s. 310–311.

nego. Po trzecim razie urodziła mi twoją [Menekosa, innego bohatera sztuki – M.J.] kuzynkę Anakso, która ma trzy piersi. Możesz sobie tym wymierzyć wartość pielgrzymek do Delf. Jeśli ten człowiek, którego wysłali do Delf, rzeczywiście do Delf poszedł, może nam przynieść... przynieść... przynieść... przynieść...

– Co?

– Przynieść.

– Kto ma coś przynieść, Lenz?

– To było ostatnie słowo Alkaiosa, ekscelencjo, potem...

– A ja jednak zasnąłem przy tak wzniosłej literaturze [...]. – Usiadłem w łóżku. – Coś mi się śniło.

– O Edypie?

– Sam widzisz, jak małe wrażenie wywarła na mnie ta tragedia: postać Edypa nie pojawiła się nawet na najdalszym planie.

BR, s. 138–139

Scena ta tworzy bardzo ważny węzeł narracji, gdyż okazuje się, że problemem jeszcze istotniejszym niż kwestia ukazania dwóch postaci w trakcie jednoczesnego wykonywania dwóch czynności: głośnej lektury i snu staje się pytanie o osobę, która to relacjonuje. Jak wiadomo, narracja *Budowniczego ruin* prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej (w przytaczanych historiach równie często pojawia się także narracja trzecioosobowa) – jej podmiot, jednocześnie bohater występujący na co najmniej dwóch poziomach narracji, relacjonuje kolejne wydarzenia, używając czasu przeszłego, co wprowadza pewien dystans narracyjny; protagonista nie zdradza jednak nigdzie, iż dostępna jest mu wiedza na temat całości wydarzeń, w jakich bierze udział.

W scenie z przytoczeniem *Króla Edypa* dochodzi do rozszczępienia postaci narratora i bohatera. Odczytywany przez Lenza utwór powinien być „wygłaszany” głosem protagonisty, głównego narratora powieści, ale dowiadujemy się, że nie słyszał on tekstu tej sztuki, gdyż zasnął. Kto w takim razie przytacza tekst *Króla Edypa*? Powinna być to ta sama osoba, która w przedziale pociągu rozmyśla nad szkicem otworków, później zaś staje się mieszkańcem „wiszącego cygara” i gościem rezydencji księcia kastrata. W cy-

owanej scenie okazuje się jednak, iż pierwszoosobowy narrator posiada wiedzę o świecie przedstawionym szerszą niż protagonista, z którym należy go utożsamiać – i który w żadnym innym miejscu narracji nie daje się od narratora odróżnić. Rysowałby się tu portret głównego narratora jako osoby obdarzonej świadomością zbudowaną na podobieństwo struktury szkatułkowej, o wielu warstwach i poziomach, które odsłaniają się w efekcie rozwijającej się w czasie eksploracji uniwersum kulturowego.

Rozszczepienie postaci narratora i bohatera w obrębie narracji pierwszoosobowej zdaje się podkreślać umowność tych dwóch kategorii, którą eksponował szczególnie francuski *nouveau roman* z pozycji polemicznych wobec tradycyjnej powieści realistycznej, gdzie elementem paktu powieściowego było zaufanie czytelnika do kreowanego świata przedstawionego, poddanie się jego iluzji. Wydaje się, że to chwilowe rozszczepienie ma eksponować również celowe zaburzenie logiki uporządkowania powieści, w której – ponieważ autor odwołuje się do tradycyjnych środków kształtowania fabuły – czytelnik skłonny byłby oczekiwać jednak jasnego podziału relacji osobowych. To jeden z gestów sygnalizujących dystans autorski, związany z przesycającą *Budowniczego ruin* ironią, wyrażającą się również w sposobie traktowania podstawowych składników tekstu powieściowego³⁸.

³⁸ Ironicznie potraktowana zostaje tu między innymi konwencja pamięci doskonałej, a więc chwyt organizujący całość powieści. Obrazuje to scena, w której Lenz wyraża zdziwienie, iż protagonista był w stanie zapamiętać tak rozbudowany sen, złożony z kilku obszernych opowieści i dodatkowych dialogów postaci. Tutaj też dostrzec można zasadę ząbienia się rzeczywistości śnionej z tą, w której aktualnie znajduje się narrator-bohater:

- Znakomicie pamięta pan najdrobniejsze szczegóły tego snu, ekscelencjo!
- Ach, zapomniałem powiedzieć, że książę kastrat dał mi małą różową pigułkę, którą miałem zażyć, żeby snu nie zapomnieć.
- We śnie dał panu pigułkę?
- Oczywiście, we śnie!
- I ona działa potem?
- No a kiedy?
- To cudowny sen – powiedział Lenz – albo cudowna pigułka.

Jeszcze jednym argumentem na rzecz tezy, iż to rozszczepienie narratora i bohatera nie wydaje się jedynie wynikiem niedopatrzenia autorskiego, jest także fakt, że pozostaje ono w ścisłym związku z zaburzeniem w obrębie hierarchii poziomów narracji – jasnej tylko do pewnego momentu. Gdy rozbudzony bohater opowiada Lenzowi swój sen, który sam określa mianem wielowarstwowego, okazuje się, że jedną z tych warstw stanowi niewyraźne wspomnienie jego niedawnych doświadczeń związanych z zagładą świata. Innymi słowy, bohater, który właśnie ocalał z apokalipsy, śni, że przebywa w rezydencji włoskiego śpiewaka, gdzie śni, że niedawno został ocalony. Protagonista marzy więc o swej aktualnej sytuacji, zgodnej z jego obecnym chronotopem, marzenie to lokuje jednak na odległym poziomie snu:

[...] wydaje mi się, jakbym w tym ostatnim, najpłytszym śnie czuł, że w jednym z tych niewyobrażalnych światów [chodzi o teorię światów równoległych – M.J.], w większym czy mniejszym, ale w każdym razie budzącym lęk, ginąłem, lecz jeszcze zostałem uratowany. Wstrząśnięty tą raczej tylko przeczuwaną grozą trafiłem do dużego pięknego dworu wiejskiego. Był to poniedziałek, jak już mówiłem, a dom był własnością jednego z moich znajomych, który zatrzymał się tu na tydzień wraz z siedmioma swymi siostrzenicami [...].

BR, s. 141

Nietrudno dostrzec tu zasadę szkatułkowego komponowania kolejnych snów, która zdaje się ewokować refleksję epistemologiczną. Gra lustrami w *Budowniczym ruin* toczy się na niezwykle wysokim poziomie – nie dość, że poszczególne elementy uporządkowanych wertykalnie narracji mogą stanowić dla siebie nawzajem powierzchnię odbijającą; nie dość, że w takiej relacji mogą znaleźć się też pierwiastki ułożone horyzontalnie, to struktura fabuły w całym swym skomplikowaniu przegląda się w lustrze snów bohatera, również szkatułkowo uporządkowanych. Co więcej, trudno mówić o przejrzystym ich układzie, gdyż sugerowana tu hierarchia warstw snu zostaje zanegowana zakończeniem powieści.

Nim jednak przyjrzymy się tej negacji, warto jeszcze spojrzeć na ów wielowarstwowy sen jako na rodzaj samoobramowania. Tzvetan Todorov konstatuje: „Apogeum konstrukcji szkatułkowej stanowi samoobramowanie, to jest sytuacja, w której opowieść ramowa gdzieś na piątym lub szóstym szczeblu ujmuje w ramy samą siebie”³⁹. Przykład stanowi tu *Noc sześćsetna i druga z Księgi tysiąca i jednej nocy*, gdy Szeherezada opowiada królowi jego własną historię. Todorov określa tę sytuację mianem „obnażenia chwytu”. Wiele takich „obnażeń chwytu” odnaleźć można w *Rękopisie... Potockiego*, gdzie Alfons słucha czterech opowieści o wypadkach w Venta Quemada, bardzo podobnych do jego własnych doświadczeń⁴⁰; wielokrotnie też dostrzega podobieństwo własnej historii do historii innych postaci, zastanawiając się nad relacją fikcji i rzeczywistości. Tę refleksję, rozszerzoną dodatkowo o współczesne teorie światów równoległych, przywołuje także Rosendorfer, u którego ów chwyt samoobramowania wydaje się wskazywać również na pełną autonomiczność snu – i poniekąd też opartej na swobodnej grze wyobraźni literatury czy innych sztuk artystycznych – względem logicznego opisu.

Następująca po odczytaniu *Króla Edypa* relacja bohatera z pobytu w rezydencji księcia kastrata, przerywana od czasu do czasu pytaniami Lenza, pozostawia czytelników powieści w przekonaniu, że oto wchodzimy na trzeci poziom narracji, podrzędny wobec opowieści ramowej i opowieści o „cygarze”. Zdaje się to uzasadniać następujący po przytoczeniu sześciu historii (bohater budzi się, nim rozpocznie się siódma) powrót do relacji z wydarzeń w bunkrze. Gdy jednak budowla rozpada się pod naporem nieznanymi sił, okazuje się, że bohater ucieka z niej wprost do ogrodu kastrata, gdzie siódma siostrzenica rozpoczyna właśnie swoją opowieść. Śródziemnomorski ogród, w którym narrator napotkał figurę geniusza smutku, jest najprawdopodobniej częścią tej właśnie posiadłości. Tytułowy budowniczy ruin okazuje się w rzeczy samej wykonaw-

³⁹ T. TODOROV: *Ludzie-opowieści...*, s. 275.

⁴⁰ Opowiadają mu ją: Paszeko, kabalista, Rebeka i geometra Velasquez. Porównania tych perspektyw dokonuje Rosset (zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque...*, s. 29–44).

cą takiego zawodu (akurat świętuje jubileusz, a jedno z jego dzieł zawala się o dokładnie przewidzianej porze), nie zaś architektem podziemnego schronu. O „wiszącym cygarze” w ogóle już się nie mówi, a bohater – po rozwiązaniu zagadki tajemniczego rysunku – budzi się w przedziale pociągu.

Zazębianie tych pięter narracyjnych narusza oczekiwania czytelników przyzwyczajonych, że tradycyjne kompozycje szkatułkowe, mimo czasami przytłaczających rozmiarów, nie przekraczają praw matematyki i logiki, co szczególnie wyraźnie widać w zgeometryzowanej architektonice *Rękopisu...* Rosendorfer celowo kreuje paradoks niedający się rozwikłać przy użyciu narzędzi logiki, gdyż jedyna logika, jaka może mieć tu zastosowanie, to logika snu⁴¹.

Wydaje się, że to oparte na zasadzie paradoksu uporządkowanie powieści wynika z przekonania, iż gatunek ten zwolniony jest z obowiązku wiernego odtwarzania świata i respektowania praw logiki. Nie chodzi tu jednak o negację podstawowych wyznaczników powieści – historie siedmiu narratorek, zbudowane według najlepszych zasad sztuki powieściowej, okraszone dodatkowo wyrafinowaną ironią, są hołdem złożonym wielkim tradycjom sztuki fabularyzacji; podobnie całość dorobku twórczego Rosendorfera nie porzuca tradycji na rzecz technik eksperymentalnych. *Budowniczy ruin* podkreśla momentami konwencjonalność podstawowych składników prozy epickiej, wydaje się wszakże, że więcej tu wiary w niezastąpioną rolę literatury opartej na swobodnej grze wyobraźni. Architektonika kilku pięter narracji, które mimo wielkiej różnorodności pozostają ze sobą w ciągłym dialogu, ewokuje także kategorię polifoniczności, do której wypadnie jeszcze powrócić.

⁴¹ Istnieje jednak tradycja ważniejsza dla problematyki ewokowanej przez powiązanie niejasnej hierarchii poziomów narracji z uporządkowanymi warstwowo snami. Wspominana już wcześniej w wypowiedzi bohatera nowoczesna teoria światów równoległych bądź możliwych koegzystuje tu z dylematami filozoficznymi znanymi od starożytności, także w filozofii Wschodu. Problematyka snu już w dialogach Platónskich przywoływała pytania o rozróżnienie fikcji i rzeczywistości, szczególnie wiele uwagi poświęcił jej zaś Kartezjusz w *Medytacjach*, tworząc pojęcie „argumentu snu”. Wątki te są tu tylko sygnalizowane, by dopełnić niniejsze rozważania, głębiej analizowane będą natomiast w następnym rozdziale.

W powieści Rosendorfera można wyróżnić powiązania oddziałujące scalająco na poszczególne poziomy narracji – dotyczy to między innymi historii don Emanuelego da Ceneda, jednej z dwóch postaci nieśmiertelnych w *Budowniczym ruin*. Protagonista spotyka don Emanuelego na statku, gdzie przebywa on w towarzystwie budowniczego ruin Weckenbartha. Starszy pan okazuje się urodzonym mniej więcej w połowie XVIII wieku katolickim księdzem żydowskiego pochodzenia. W 1774 roku podczas karnawału w Wenecji poznał tajemniczą piękność, o której wie tylko, że na imię miała Stellidaura, mówiła z neapolitańskim akcentem i uciekała przed grożącym jej niebezpieczeństwem, którego jednak nie uniknęła. Tajemnica okrywająca jej pochodzenie i śmierć naznaczyła długie życie Cenedy. Poszukuje on odpowiedzi na te pytania, nieustannie opowiadając każdej nowo poznanej osobie historię Stellidaury, każdorazowo więc przywraca ją niejako do życia. Ceneda jawi się poniekąd jako jeden z „ludzi-opowieści”, jednak jego znaczenie w *Budowniczym ruin* nie ogranicza się tylko do funkcji głosu narratorskiego, wzbogacającego główną narrację o nowe opowiadanie – bierze on również aktywny udział w tych samych wydarzeniach w „wiszącym cygarze”, co główny bohater. Losy ukochanej poznaje w końcu dzięki protagoniście, który wysłuchawszy najpierw historii don Emanuelego, w opowiadaniu Renaty, pochodzącej z Neapolu siostrzenicy księcia kastrata, odkrywa tożsamość tajemniczej Stellidaury; bohater zadba później, by Renata opowiedziała tę historię udręczonemu nieśmiertelnemu. Stanowi to kolejny nierozstrzygalny z perspektywy prawdopodobieństwa paradoks (ponownie zazębiają się oba poziomy narracji), dzięki któremu autor eksponuje swą władzę nad utworem, a fabuła *Budowniczego ruin* otrzymuje nie tylko większą spoistość, lecz również w szczególności sposób wyróżnia historię don Emanuelego i Stellidaury⁴².

⁴² Do podobnego przecięcia się poziomów opowiadania dochodzi w jeszcze jednym epizodzie: w apartamencie pani premier „wiszącego cygara” bohater spostrzega miedzioryt, na którym widnieje kastrat Torrioni i jego siedem siostrzenic. Jedna z nich okazuje się prababką pani premier.

Polifonia narracyjnych głosów

Mimo że narracja wszystkich omawianych tu powieści prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, a narrator jest jednocześnie bohaterem powieści bezpośrednio uczestniczącym w relacjonowanych wydarzeniach, w każdej inaczej kształtuje się stosunek pomiędzy narratorem i światem przedstawionym. Najciekawszy pod tym względem przypadek stanowi *Rękopis...*, gdyż występuje tu połączenie głównej narracji pierwszoosobowej z mnogością narracyjnych głosów, z których żaden nie rości sobie pretensji do dominacji nad tekstem, co do pewnego stopnia realizuje założenia definicyjne Bachtinowskiej polifonii. Koncepcja ta wyrasta z przekonania o dialogowej naturze każdego słowa, które nigdy nie funkcjonuje samodzielnie, lecz wchodzi zawsze w relacje zarówno ze słowami je poprzedzającymi, jak i z następującymi po nim. Idea dialogowości słowa, czyli rozpatrywania go zawsze w konkretnym kontekście, a nie na tle abstrakcyjnie pojętego systemu językowego, prowadzi Michaiła Bachtina do uznania dialogowości za naczelną zasadę życia społecznego⁴³, powieść polifoniczna staje się zaś miejscem literackiego przedstawienia tego zjawiska.

Zdaniem uczonego, gatunek ten odznacza się znaczną autonomią przyznawaną różnym punktom widzenia i indywidualnym właściwościom idiolektów postaci. Głos narratora nie służy ocenie, bezdyskusyjnemu wskazaniu właściwych postaw lub poglądów czy próbom ustalenia jednoznacznego stanowiska, lecz jedynie umożli-

⁴³ Michaił Bachtin pisze: „Jedyną adekwatną formą językowej ekspresji prawdziwego życia człowieka jest niezwieńczony dialog. Życie z istoty swojej jest dialogowe. Życie – to uczestniczyć w dialogu: pytać, słuchać, ponosić odpowiedzialność, aprobować itp. Przez całe życie człowiek angażuje się w nie bez reszty: ustami, oczami, rękoma, duszą i duchem, całym ciałem, wszystkimi czynami. Całego siebie zawiera w słowie, które wtapia się następnie w dialogową tkaninę istnienia, w powszechny sympozjon” (M. BACHTIN: *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*. W: IDEM: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. ULICKA. Oprac., przekł. i wstęp E. CZAPLEJEWICZ. Warszawa 1986, s. 453).

liwia ich konfrontację. Powieść polifoniczna ukazuje zatem dialog rozmaitych idei i postaw, autor zaś rezygnuje z funkcji depozytariusza sensu na rzecz uznania jego zdarzeniowego, kontekstowego charakteru. Rzeczywistość przedstawiona w tym typie powieści jest konstruowana z różnych punktów widzenia, w sposób heterogeniczny. Nie tworzy w efekcie zwartej, koherentnej całości, lecz strukturę polimorficzną, nieciągłą, ukazującą wieloaspektowość i różnorodność świata rzeczywistego.

Wydaje się, że *Rękopis...* zasługuje na miano jednej z pierwszych powieści polifonicznych⁴⁴, gdyż troska, jaką wykazał Potocki w zakresie zestawiania różnych punktów widzenia i starannego unikania jednoznacznych kategoryzacji, świadczyłaby o rozpoznaniu dialogicznej natury świata społecznego. Polifoniczność kompozycyjną, związaną jedynie z formalnymi cechami dzieła, łatwo wychwycić – tworzy ją ponad trzydzieści różnych głosów narratorskich⁴⁵. Ma ona oczywiście doniosłe znaczenie dla strategii dialogizowania pre-

⁴⁴ Jako pierwszy pojęcia polifoniczności w odniesieniu do *Rękopisu...* użył Jean DECOTTIGNIES w artykule *À propos du „Manuscrit trouvé à Saragosse”. Décameron et texte „polyphonique”* („Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 191–202). Sam Bachtin, traktując pojęcie polifoniczności jako kategorię filozoficzną, nie tylko zaś kompozycyjną, dostrzegał jej najpełniejszą realizację w powieściach Fiodora Dostojewskiego, lecz zaznaczał, że analogiczne elementy można wskazać również w dziełach Rabelais’go, Cervantesa, Balzaka oraz (częściowo) Szekspira (zob. H. MARKIEWICZ: *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 87).

⁴⁵ Można mówić również o zastosowaniu w *Rękopisie...* techniki wariacyjnej, która służy mnożeniu i zestawianiu ze sobą różnych punktów widzenia. Zdaniem Grzegorza Zająca, ta metoda kompozycji widoczna jest w całej powieści, lecz w nierównomiernym rozłożeniu – najwyraźniej ujawnia się w pierwszych kilkunastu „dniach”, przede wszystkim zaś w pięciu wersjach opowieści o nocy spędzonej w Venta Quemada. Muzycznej terminologii używa w odniesieniu do dzieła Potockiego także Dominique Triaire, pisząc o kontrapunktowej dynamice powieści, na którą składają się momenty zatrzymania i podjęcia na nowo narracji czy jej spowolnienia i przyspieszenia (zob. G. ZAJĄC: *„Rękopis znaleziony w Saragossie” – przykładem fabuły wariacyjnej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk [i odwrotnie]*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 410–416; D. TRIAIRE: *Potocki. Essai*. Arles 1991, s. 193).

zentowanych idei (trudno wskazać jasno określone centrum)⁴⁶, jednak właściwą polifoniczność tworzy już nie kompozycja, lecz dialog idei i postaw. Jean Decottignies zwraca uwagę, że w powieści Potockiego pojęcia, takie jak honor, religia i miłość, prezentowane są z tak wielu perspektyw, że trudno mówić o spójnej ich koncepcji; brak tam również pojęcia normy⁴⁷. Z kolei Jean Fabre, porównując *Rękopis...* z *Diabłem zakochanym* Jacques'a Cazotte'a, używa pojęcia polifonii dysharmonicznej⁴⁸. Wydaje się wręcz, iż owa niespójność, wyczulenie na wielopostaciowość rzeczywistości i jednocześnie niechęć do monolitycznie traktowanych idei są immanentnie wpisane w tekst *Rękopisu...* To otwarcie na dialog – zresztą w sposób bezpośredni wielokrotnie prezentowane – i wieloperspektywiczny ogląd świata, jakiego uczy się Alfons van Worden, sprawiają, że uściślenie sensów dzieła jest utrudnione⁴⁹, jakby samemu Potockiemu zależało, by odgrywało ono wobec swoich czytelników rolę podobną do tej, jaką wobec Alfonsa odegrali Gomelezowie oraz ich współpracownicy.

Omawiając powieści Dostojewskiego, Bachtin podkreśla wielokrotnie, że dzięki niezależnieniu od onnipotencji autora postacie

⁴⁶ Zob. L. FRAISSE: „Je ne sais plus qui parle ou qui écoute”: Velasquez et le problème du roman. In: *Jean Potocki à nouveau. Études réunies et présentées par É. KLENE avec la collab. d'E. RANOCCHI et de P.B. WITKOWSKI*. Amsterdam–New York 2010, s. 225–226.

⁴⁷ Zob. J. DECOTTIGNIES: *À propos du „Manuscrit trouvé à Saragosse”...*, s. 192–196.

⁴⁸ Zob. J. FABRE: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. ŻUROWSKA. W: J. FABRE: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. KASPRZYK. Warszawa 1995, s. 99.

⁴⁹ Indeterminacja sensów powieści jest wskazywana jako jedna z podstawowych cech, które pozwalają doszukiwać się w niej elementów wspólnych z poetyką postmodernizmu. Do innych elementów tego typu Yves Citton zalicza: fragmentaryczność, dekanonizację autorytetów, celowe spłylenie charakterów postaci, amimetyczność, ironię, hybrydyzację gatunkową, karnawalizację świata przedstawionego, performatywność, konstrukcjonizm (obnażanie własnej sztuczności), autoreferencjalność, a także zanik „pewności siebie”, aporetyczność sądów, elastyczność polityczną oraz podważanie ludzkich pretensji do panowania nad światem (zob. Y. CITTON: *Potocki and the Spectre of the Postmodern*. „Comparative Criticism” 2002, no. 24, s. 141–165).

zyskują podmiotowość, są traktowane personalistycznie⁵⁰. Metoda Potockiego jest oczywiście znacząco odmienna: hrabia obdarza humanistyczną głębią historie postaci, którym nie można przypisać nazwy samodzielnie funkcjonujących, autonomicznych podmiotów. Dochodzi tu więc do połączenia dość schematycznych wizerunków „ludzi-opowieści”, sylwetek pod wieloma względami czysto literackich, z ładunkiem światopoglądowym znacznie wykraczającym poza dokonania współczesnych hrabiemu twórców. Dodatkowo bohaterowie ci są w dużej mierze traktowani ironicznie – Potocki rozsiewa w *Rękopisie*... wiele sygnałów dystansu autorskiego, gromadząc na scenie osoby przypominające szablonowością aktorów komedii *dell'arte*⁵¹. Schematyczność postaci jest jednak zarówno wynikiem zamiaru autorskiego, eksponującego chętnie genealogię swego dzieła, jak i bagażem tradycji romansu barokowego oraz rodzącej się w XVIII wieku powieści, z których *Rękopis*... bezpośrednio się wywodzi. Tego rodzaju strategia skutkuje wprowadzeniem w obręb utworu zagadnień metaliterackich, problematyzacji samej literackości, co dopełnia rozległe pole refleksji antropologicznej o dodatkowy wymiar. Powieść hrabiego jest więc dziełem, w którym polifonia różnych idei i postaw nie opiera się na autonomizacji i personalizacji bohaterów, mimo iż każdy z nich stanowi jakieś odrębne, zindywidualizowane „ja”⁵², lecz na wieloperspektywicznym oglądzie danego zagadnienia.

Polifoniczność *Budowniczego ruin* manifestuje się w sposób widoczny na pierwszy rzut oka na poziomie konstrukcji powieści, liczącej kilkunastu narratorów, z których każdy również ma odrębne cechy charakteru. Brak tu jednak tak czytelnej, jak w *Rękopisie*..., intencji dialogizowania określonych idei czy ideologii. Świat *Budowniczego ruin* nie opiera się na konflikcie tezy i antytezy, lecz wydaje się polem eksploracji archetypicznych wyobrażeń tworzących tkanę kultury Zachodu. Rosendorfer skupia się

⁵⁰ Zob. M. BACHTIN: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. MODZELEWSKA. Warszawa 1970, s. 15–18.

⁵¹ Zob. K. KREJĆ: *Le roman du comte Jean Potocki: sa génologie et généalogie*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 211.

⁵² Zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque...*, s. 66.

na ukazywaniu różnorodności tkwiącej immanentnie w bogatych źródłach kultury europejskiej, które są z samej swej natury polifoniczne. Kwestie te ulegają jednak dalszemu pogłębieniu, gdyż pisarz wskazuje także zróżnicowane możliwości interpretacji tych źródeł, prowadząc często celowo ironiczną grę z ich utrwalonymi interpretacjami. Decydująca o charakterze całości postawa ironii, kontynuująca w swoisty sposób dziedzictwo twórczości romantyków niemieckich, dodatkowo uwieloznacznia i tak już migotliwą wymowę ideową dzieła.

Jeszcze innym aspektem Rosendorferowskiej polifonii jest znacząca liczba aluzji muzycznych, które zawiera *Budowniczy ruin*. Intersemiotyczne relacje z muzyką są jedną z cech charakterystycznych pisarstwa Rosendorfera, którego ogromny dorobek twórczy nieustannie krąży wokół tego zagadnienia⁵³. Jak wspominałam już we wcześniejszych rozdziałach, pisarz jest muzykiem, kompozytorem i melomanem, co odbija się wyraźnym echem w jego twórczości. Mechanizmy formowania aluzji muzycznych wyczerpują niemal wszystkie możliwości – od ewokowania konkretnych dzieł i twórców przez czynienie postaci autentycznych i fikcyjnych kompozytorów bądź muzyków bohaterami utworów po wykorzystanie form muzycznych do kształtowania kompozycyjnego tekstu.

Der Ruinenbaumeister zawiera liczne przywołania tytułów dzieł i nazwisk twórców, najczęściej w funkcji zakreślania horyzontów intelektualnych bohaterów, jednak z perspektywy omawianej tu polifoniczności powieści bardziej istotna jest jej kompozycja przypominająca formy muzyczne. Dirk Engelhardt wskazuje jako jedno z możliwych odniesień formę fugi, która oparta była na polifonii co najmniej dwóch głosów (jej najsłynniejsze realizacje, skomponowane przez Jana Sebastiana Bacha, sięgały czterech głosów). Jej twórcy wykorzystywali także tzw. *Krebsgang* („chód raka”), polegający na odegraniu danego tematu muzycznego od końca do początku, na zasadzie lustrzanego odbicia. Badacz dostrzega w tej formie analogię do kwadratu magicznego SATOR, AREPO, TENET, OPERA,

⁵³ O relacjach twórczości pisarza z muzyką zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 168–253.

ROTAS, który okazuje się rozwiązaniem zagadki szkicu otworków. Formę fugi przypomina również kunsztowna kompozycja *Budowniczego ruin*, w szczególności zaś zazębianie podrzędnych poziomów narracji, które przywodzi na myśl równorzędne prowadzenie dwóch tematów⁵⁴.

W zasadzie można by wskazać więcej form muzycznych, których konstrukcja mogła stać się podstawą kompozycji powieści Rosendorfera – w szczególności forma scherza zdaje się tu odpowiednia ze względu na swe trzyczęściowe ukształtowanie (ABA) i szybkie tempo wykonania. *Scherzo*, jak wiadomo, oznacza w języku włoskim „żart”, co również wydaje się korespondować z pogodną, żartobliwą tonacją większości opowieści *Budowniczego ruin*. Zarówno technika wariacyjna, jak i wariacje jako samodzielny utwór muzyczny mogą stanowić tu punkt odniesienia – ukazuje to wyraźnie obejmujący niemal połowę powieści „dekameronowy” blok narracji siedmiu sióstr, który zespala tematyczny związek z muzyką. Bardziej istotne jednak niż poszukiwanie dokładnej analogii wśród form muzycznych jest zaakcentowanie barokowej wręcz metody komponowania, widocznej w mnogości zestawionych ze sobą głosów narratorskich, które ulegają dodatkowej multiplikacji dzięki obfitości aluzji literackich, muzycznych, plastycznych, filozoficznych czy historycznych, jakie przytaczają.

Jeżeliby uznać, że *Rękopis...* Potockiego jest najbliższy definicji polifoniczności w rozumieniu Bachtinowskim, a *Budowniczy ruin* pozostaje w ścisłym związku z muzycznymi technikami kompozycji, to *Mag* wydaje się utworem o strukturze polifonicznej, ale podporządkowanej pewnemu celowi moralizatorskiemu. Powieść Fowlesa najsilniej może nasyciona jest przesłaniem dydaktycznym i wyraźnie ukazuje edukację bohatera, jego dojrzewanie do rozpoznania ścisłego związku wolności z odpowiedzialnością. Choć pierwiastek dydaktyczny również obecny jest w dziele Potockiego, dojrzewanie Alfonsa następuje wskutek kontaktu ze światem polifonicznym i multikulturowym. Nicholas także potrzebuje pewnej lekcji tolerancji i otwarcia na odmienność, jednak najpoważniej-

⁵⁴ Zob. ibidem, s. 184.

szymi wadami jego charakteru są narcyzm, egoizm i skłonność do przywdziewania rozmaitych masek. Przedsięwzięta wobec niego „gra” edukacyjna jest znacznie bardziej brutalna niż ta, której doświadczył Worden. Z tego też względu polifonia postaw i światopoglądów zdaje się tu przede wszystkim służyć nadrzędnemu celowi – odarciu Nicholasasa ze złudzeń.

Misterne połączenie ogromnej liczby aluzji literackich, różnych wątków fabularnych, a przede wszystkim nieustanna zmienność scenariuszy i ról odgrywanych przez aktorów psychodramy Conchisa oraz wiążące się z tym nagłe zwroty akcji przypominają w zakresie techniki wybitne osiągnięcia barokowej polifonii. Bezpośrednie aluzje muzyczne do tego stylu kompozycji pojawiają się zresztą w samym tekście powieści, gdy Conchis przedstawia się między innymi jako wirtuoz klawesynu i wykonuje przed Nicholasem utwory Jana Sebastiana Bacha, mistrza polifonii, oraz prezentujące go zgoła inne koncepcje kompozycyjne Jeana-Philippe’a Rameau⁵⁵. Wydaje się jednak, że należy tu mówić raczej o pewnej analogii między sztuką muzyczną i prowadzeniem narracji, nie zaś o celowym naśladowaniu technik muzycznej kompozycji, które o wiele wyraźniej przedstawia *Budowniczy ruin*.

Czytelna wymowa moralna nie sprzyja, rzecz jasna, polifonii, ale Fowles, „mag i moralista”, jak nazywa go w tytule swej monografii Peter Wolfe, nie sprowadza swej powieści do kilku nakazów i zakazów etycznych, lecz otwiera dyskusję na temat pojęcia wolności. Jest ono tu przedstawiane pod wyraźnym wpływem filozofii egzystencjalizmu, szczególnie zaś Sartre’owskiego rozpoznania egzystencji autentycznej⁵⁶, choć Fowles daleki jest od bezrefleksyjnego powielania koncepcji autora *Mdłości*. Uznanie wolności wyboru za jedną

⁵⁵ Rameau zdobył ogromną sławę we Francji XVIII wieku nie tylko jako kompozytor, lecz również jako teoretyk harmonii i kompozycji. Sprowadził jej zasady do praw matematyki, ignorując będącą od czasów renesansu podstawą rozwoju muzyki teorię kontrapunktu. Jego koncepcje pozostawały w konflikcie z tradycjami szkoły Bacha, opartej na sztuce kontrapunktu (zob. A. JARZĘBSKA: *Rameau Jean-Philippe*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM*. Część biograficzna. T. 8: *Pe–R*. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 2004, s. 300–304).

⁵⁶ Zob. P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 26.

z podstawowych kategorii antropologicznych prowadzi w stronę idei kultury opartej na współistnieniu i dialogu nawet sprzecznych postaw i przekonań. Za polifonicznym – przede wszystkim pod względem konstrukcji – światem *Maga* ukrywa się więc liberalna, polifoniczna wizja kultury, oparta jednak na właściwym korzystaniu z wolności w myśl podstawowej zasady: „Nie będziesz niepotrzebnie zadawać nikomu bólu” (M, s. 655).

Katalog gatunków

Mnożenie narratorów i fabuł, jakie umożliwia powieść szkatułkowa, pociąga za sobą zwielokrotnianie rozmaitych ich odmian gatunkowych, co sprawia, że jednoznaczna kwalifikacja genologiczna całości utworu jest utrudniona, jeśli nie całkowicie niemożliwa. Owa niejednoznaczność ma związek także ze specyfiką samej powieści jako gatunku – należy on do najbardziej polimorficznych i ma ogromną liczbę odmian, które w zasadzie nigdy nie występują samodzielnie, w postaci czystej, lecz łączą się w rozmaitych proporcjach z konwencjami charakterystycznymi dla innych wariantów. Ponadto podstawowe kryteria ich wyodrębniania, czyli podział według formy, trybu narracji oraz tematyki⁵⁷, często okazują się niewystarczające do opisu specyfiki gatunkowej konkretnego dzieła, gdyż trudno doszukać się logicznego związku między powieścią

⁵⁷ Funkcjonują jednak również kryteria bardziej szczegółowe, jak podział ze względu na czas powstania (p. sentymentalna), czas fabuły (p. historyczna), sposób konstruowania bohatera (p. psychologiczna), budowę fabuły (p. kryminalna), sposób rozpowszechniania (p. w odcinkach), stosunek fabuły do założeń ideologicznych (p. tendencyjna), miejsca akcji (p. regionalna) czy typ adresata (p. popularna) (zob. M. GŁOWIŃSKI: *Powieść*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 418).

szkatułkową (kryterium formy) i powieścią edukacyjną (kryterium tematyki) czy powieścią pierwszoosobową (kryterium trybu narracji) oraz produkcyjną (kryterium tematyki), mimo iż łatwo wskazać przykłady utworów, w których łączą się te konwencje.

Dla badań intertekstualnych problematyka genologiczna ma istotne znaczenie z dwóch głównych powodów: po pierwsze, sama forma gatunkowa konkretnego utworu literackiego może być celem intencjonalnego nawiązania w innym dziele. Po drugie, również więzi pomiędzy tekstem i archetekstem, czyli abstrakcyjnym zespołem reguł charakterystycznych dla danego gatunku, są formą relacji intertekstualnych i jako takie powinny wchodzić w zakres badań międzytekstowych. Termin *archetekstualność* zaproponował Gérard Genette w swojej klasyfikacji pięciu typów intertekstualności, uznając ją za nieodzowną cechę każdego tekstu literackiego, gdyż odwołanie do reguł konstrukcyjnych jest gwarantem jego zrozumiałości⁵⁸.

Porównanie *Rękopisu...*, *Maga* i *Budowniczego ruin* w perspektywie genologicznej ujawnia liczne analogie, które wiążą się jednocześnie z obydwoma wymienionymi wymiarami. Podobieństwa formalne dotyczą przede wszystkim szkatułkowej lub opartej na chwycie *mise en abyme* konstrukcji powieści oraz dominującej narracji pierwszoosobowej, przy czym jedynie w przypadku *Budowniczego ruin*, jak wiadomo, można mówić o nawiązywaniu do cech konstrukcyjnych *Rękopisu...* Niezależnie jednak od intencjonalności wskazanych analogii faktem jest ich obecność, motywowana wyborem danego wzorca kompozycyjnego, który nie pozostaje obojętny dla znaczeń powieści.

Pod względem ukształtowania formalnego opowieści składowe *Rękopisu...* cechują się dużą unifikacją – zdecydowanie przeważają retrospektywne, uporządkowane chronologicznie opowiadania albo streszczające doświadczenia życiowe pierwszoosobowego narratora-bohatera, albo opisujące wybraną przygodę. Wyjątkowo zdarzają się historie, których bohater nie jest tożsamy z narratorem

⁵⁸ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 95, 97.

– do tej kategorii należy *Historia zamku Kassar-Gomelez* czy *Historia Diega Hervasa*. Trudno mówić za to o unifikacji tematycznej utworu – jak już wspomniałam, charakterystyczna dla powieści szkatułkowej obecność wielu narratorów oraz ich różnorodność implikują rozmaitość treściową i, choć nie jest już ona tak wyraźna, stylistyczną opowiadań składowych. Trzeba jednak podkreślić, iż nie zawsze podjęcie formy szkatułkowej oznacza tak rozległe, jak w powieści Potockiego, zróżnicowanie gatunkowe – inne skomponowane *à tiroirs* utwory XVIII-wieczne, które wymienia się jako możliwe źródło inspiracji dzieła hrabiego, jak *Gil Blas* Alaina Reného Lesage’a czy *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa, nie aktualizują aż tak wielu tradycji genologicznych.

W ciągu ponad stu pięćdziesięciu lat od opublikowania polskiego przekładu *Rękopisu...* krytycy i badacze dzieła wskazali w nim kilkadziesiąt różnych wariantów gatunkowych powieści i nie wydaje się, by lista ta miała zostać kiedykolwiek zamknięta. Główne stanowiska przedstawia Janusz Ryba:

Utwór Potockiego jest mieszaniną różnych odmian powieści. Czeski polonista, K. Krejčí, wyróżnił w nim elementy trzech rodzajów powieści: powieść typu *Dekameronu*, powieść ahaswirusową, wprowadzającą postać świadka, rzekomego uczestnika minionych dziejów, oraz powieść pikarejską. Z kolei J. Kleiner wyodrębnił w dziele Potockiego takie odmiany powieści, jak romans awanturniczy, hiszpańską powieść „łotrowską”, powieść wschodnią, romans historyczny, historię czarodziejek, historię o zbójcach, opowieści o duchach. Dla R. Caillouis *Rękopis* jest przede wszystkim powieścią fantastyczną, zaś dla L. Kukulskiego, podobnie jak dla T. Sinki czy M. Toporowskiego, powieścią filozoficzną. J. Fabre doszukał się w utworze Potockiego pierwiastków powieści mistyczno-pedagogicznej. Fabuła tego typu powieści składa się z serii prób, jakim poddawany jest bohater (utwór tego typu reprezentuje *Séthos* J. Terrasson). Jeszcze inni badacze eksponowali elementy poetyki orientalnej w *Rękopisie*. A. Brückner określa go jako „utwór na wzór *Tysiąca i jednej nocy*”. J. Krzyżanowski nazwał *Rękopis* romansem mauretańskim, Potockiego zaś uznał za „świątecznego spadkobiercę mody na powieści orientalne”.

[...] Autorka [M. Cieśla – M.J.] wyróżniła w tym utworze elementy czterech powieści: fantastycznej, gotyckiej, filozoficznej oraz satyrycznej. Cieśla starała się znaleźć w *Rękopisie* cechę dominującą, będącą wspólnym mianownikiem dla wszystkich różnych elementów, które go tworzą. Takim wspólnym mianownikiem jest, jej zdaniem, humor. Uznając tę kategorię estetyczną za dominującą w powieści, autorka nazwała *Rękopis* – „powieścią ludyczną”⁵⁹.

Do tego imponującego katalogu należy dodać jeszcze konstatację Claire Nicolas i Piotra Witta⁶⁰, uznających *Rękopis*... za powieść wolnomularską, François Rosseta, który czyta go jako utwór przede wszystkim metaliteracki, „powieść wtajemniczącą w powieść”⁶¹, oraz Michała Otorowskiego, traktującego dzieło Potockiego jako powieść mistyczną, której kompozycja odwzorowuje sefirotyczne Drzewo Życia, odwołując się do doktryny kabały luriańskiej⁶².

Przywołani badacze podkreślają zgodnie polimorficzność tej powieści i jej podatność na rozmaite kwalifikacje, współgrającą zresztą z niejednoznacznością ideową. Skalę komplikacji problematyki ukazują metafory stosowane w literaturze przedmiotu do całościowego określenia zjawiska: *Rękopis*... to powieść encyklopedia⁶³, „mała antologia światowej nowelistyki fantastycznej”⁶⁴, „muzeum

⁵⁹ J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 30–31; tam także dokładne informacje bibliograficzne.

⁶⁰ Zob. C. NICOLAS: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Twórczość” 1973, nr 6, s. 62–80; P. WITT: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Kultura” [Paryż] 1989, nr 10, s. 114–128.

⁶¹ F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 67.

⁶² Zob. M. OTOROWSKI: *Jan Potocki: koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad „Rękopisem znalezionym w Saragossie”*. Warszawa 2008, *passim*; IDEM: „Romans dziwnie ułożony”. *Opowieść egzegetyczna o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. T. 1 (Dni I–XXIX). Warszawa 2009, *passim*.

⁶³ Zob. M. ŻUROWSKI: *Le „Manuscrit trouvé à Saragosse” et la technique romanesque du XVIII^e siècle*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 109.

⁶⁴ L. KUKULSKI: *Posłowie*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, s. 765.

gatunków literackich” i „studnia bez dna”⁶⁵ czy *olla podrida*⁶⁶. Brak jednak zgody co do określenia dominującej formy gatunkowej, co odzwierciedla i problemy, jakie sprawia dzieło interpretatorom, i historyczną ewolucję poglądów na jego istotę – przykładowo, w najnowszych opracowaniach wyraźnie widoczny jest rezonans aktualnych kierunków rozwoju powieści oraz koncepcji teoretycznoliterackich i filozoficznych, stąd szczególna popularność kategorii metaliterackości, autotematyzmu i polifoniczności.

Brak tu miejsca na drobiazgowo omawianie poszczególnych przyporządkowań genologicznych *Rękopisu*... – zagadnienie to ma już zresztą obszerną literaturę – dlatego w niniejszym rozdziale wypadnie ograniczyć się jedynie do wyeksponowania kwestii mających znaczenie w perspektywie relacji intertekstualnych z powieściami XX-wiecznymi. Problematyka gatunkowa *Rękopisu*... nie wyczerpuje się jedynie we wspomnianej wcześniej obfitości aktualizowanych form. Podkreślana już niejednokrotnie wysoka świadomość literacka Potockiego ujawnia się wyraźnie właśnie na poziomie genologicznym powieści – to konwencje gatunkowe traktowane są tu ironicznie, stając się obiektem czytelnej bądź bardziej subtelnej parodii⁶⁷, przejawiającej się przede wszystkim w piętrze- niu spetryfikowanych chwytów. Najsilniej zaznaczone sygnały dystansu autorskiego towarzyszą przywołaniom schematów litera-

⁶⁵ F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 47.

⁶⁶ Dla Rosseta ta trzykrotnie pojawiająca się na kartach *Rękopisu*... hiszpańska potrawa, złożona z różnego rodzaju warzyw, mięs, ryżu i wszelkich resztek, staje się niejako symbolem zróżnicowania samej powieści (F. ROSSET: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – *protokół intertekstualny*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 276–277).

⁶⁷ Wskazania na parodystyczność *Rękopisu*... odnaleźć można w zasadzie w każdym poświęconym w ostatnim półwieczu powieści opracowaniu naukowym. Jedynie Zofia Sinko i Maria Cieśla opowiadają się za pojęciem pastiszu, przydając mu zresztą cechy ludyczne: „Wykorzystując z upodobaniem chwytły gotyckiej powieści sentymentalnej – pisze Cieśla – Potocki bawi się nimi i pokpiwa sobie z nich [...]. Nie jest to jednak parodia, lecz – podobnie jak w wypadku »powieści fantastycznej« – pastisz; Potocki, zadość czyniąc przemóżnej pasji pisania, śmieje się z samego siebie jako autora” (M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”..., s. 62; zob. Z. SINKO: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*. Warszawa 1961, s. 165).

tury grozy i powieści gotyckiej, która (mimo ciągłej popularności) w pierwszych dekadach XIX wieku była już odbierana jako nazbyt szablonowa (jedna z pierwszych jej parodii, *Opactwo Northanger* Jane Austen, ukazała się w 1818 roku).

Widoczne w *Rękopisie...* silne zagmatwanie konstrukcyjne oraz ironiczna gra konwencjami literackimi przypominają do pewnego stopnia rozwijaną przez twórców wczesnego romantyzmu niemieckiego arabeskę literacką, którą Friedrich Schlegel definiował jako swobodną grę wyobraźni oraz ironii⁶⁸. Charakterystyczny dla twórczości takich pisarzy, jak Jean Paul czy Ludwig Tieck, kapryśny tok narracji, częste zmiany tonacji i pozornie chaotyczne przejścia tematyczne znamionują romantyczną technikę ironiczną, wyrastającą – w zakresie cech formalnych – między innymi ze sprzeciwu wobec sztywnych przepisów klasycznych poetyk normatywnych. Obecność tych cech wskazać można w dziele Rosendorfera, „przeniesionego w nasze czasy romantyka”⁶⁹, gdzie owo swobodne zestawianie elementów powieści rozmyślnie eksponuje różnorodność źródeł utworu, a tym samym potencjalną heterogeniczność samej sztuki powieściowej, tworząc świat celowo podkreślający swą fikcyjność.

Wydaje się, że także w *Budowniczym ruin* dominujący nad całością ironiczny ton decyduje o braku przeważającego formatu gatunkowego – każda sygnalizowana tu konwencja ulega wzięciu w nawias. Przeważa natomiast wyrazista nuta komiczno-parodystyczna, w porównaniu z którą sygnały dystansu odautorskiego w *Rękopisie...* bywają bardzo subtelne. Wśród najczęściej przywoływanych w kontekście *Budowniczego ruin* konwencji gatunkowych znajduje się powieść fantastyczna, ale – podobnie jak w przypadku *Rękopisu...* – taka kwalifikacja *Budowniczego ruin* wymaga dokładniejszej analizy; dotyczy to także *Maga*. Kwestie obecności wątków

⁶⁸ Zob. A. KOWALCZYKOWA: Friedrich Schlegel. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i oprac. A. KOWALCZYKOWA. Warszawa 1995, s. 164.

⁶⁹ W. FRÜHWALD: *Die groteske Heiterkeit des Traumes. Zur Einführung in das literarische Werk Herbert Rosendorfers*. Cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 13.

fantastycznych i ich znaczenie we wszystkich trzech powieściach omówię bardziej szczegółowo w kolejnym rozdziale pracy.

Wśród innych odznaczających się w powieści Rosendorfera form gatunkowych wskazać można tradycje powieści przygodowej, typowe także dla *Rękopisu...*, które obecne są prawie we wszystkich narracjach wchodzących w skład *Budowniczego ruin*. Z kolei niektóre z historii opowydanych protagoniście powielają do pewnego stopnia schematy popularnej powieści sensacyjnej i kryminalnej, jak przesycona czarnym humorem historia romansu wuja tytułowego budowniczego ruin czy pościg policji za Einsteinkiem. Postać tego ostatniego, wykonawcy najdziwniejszych zawodów świata, ewokuje z kolei tradycje powieści łotrzykowskiej i awanturniczej. Wśród innych miniaturowych opowieści, niemających bezpośredniego powiązania z rozwojem akcji, odnajdziemy również pseudo-historyczne opowiadanie o prawdziwych losach króla Fryderyka II Wielkiego, tworzące narrację z gatunku historii alternatywnych, czy satyryczny obraz fascynacji tłumu podejrzanym prorokiem przepowiadającym koniec świata.

Także opowieści siedmiu narratorek, stanowiące odrębną „warstwę” snu bohatera, nie poddają się jednoznacznej kwalifikacji. W trzech z nich obecne są motywy fantastyczne, pozostałe zaś utrzymane są w granicach prawdopodobieństwa, choć tam, gdzie dominuje groteska, prawdopodobieństwo to ulega podważeniu. Każda z historii w odmienny sposób realizuje łączący całość temat muzyczny. Opowieść Dorimeny o nadwrażliwym geniuszu wiolonczeliście nosi pewne cechy obserwacji psychologicznej jednostki wybitnej, przeważa w niej jednak raczej satyryczny obraz społeczeństwa, w którym narasta histeria wokół genialnego muzyka. Opowieść Renaty o zakazanej miłości księżnej Cursi-Cicinelli i wirtuoza organów Orlandiniego nawiązuje do cech gatunkowych romansu, a Mirandolina świadomie podkreśla typowe dla powieści gotyckiej czy *horror fiction* schematy organizujące historię Feliksa Abegga. Komiczne opowiadanie Fanny pastiszuje utrzymane w podobnej tonacji libretto *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusa Mozarta, napisane przez Lorenza Da Ponte, dopowiadając pewne sceny z życia don Juana i Leporella; tutaj najsilniej wybrzmiewa

tradycja powieści awanturniczej. Z kolei opowieść Solweygi, przedstawiająca przekonanie dwójki chłopców o wpływie śpiewania kolęd poza okresem świątecznym na śmiertelność wśród członków rodziny, jest satyryczną obserwacją obyczajowości angielskiej klasy średniej, natomiast Simonis w historii pomysłowego zabójstwa, dokonanego przez wirtuoza organów, przywołuje konwencje powieści kryminalnej, łącząc je z groteskowo potraktowanymi elementami nadnaturalnymi. Do popularnych wątków fantastycznych odwołuje się również Laura w drugim z opowiadań nawiązujących do *Don Giovanniego*.

Ukazanie protagonisty w sytuacji ewolucji osobowościowej i światopoglądowej, tworzące jeden z głównych wątków tematycznych *Rękopisu...*, wskazuje na konwencje *Bildungsroman*⁷⁰, gatunku rozwijającego się szczególnie bujnie w XVIII wieku. Przyświecający twórcom maskarady cel dydaktyczny, obliczony na ukazanie Wordenowi świata znacznie bardziej różnorodnego niż ten dotychczas mu znany, eksponuje bezpośrednio sam szejek Gomelezów, gdy tłumaczy Alfonsowi detale całego przedsięwzięcia: „Uzeda z rękopisów rodzinnych wyuczył pewnego starca spośród moich podwładnych historii Żyda Wiecznego Tułacza, którą ten wiernie ci opowiedział. Tym razem przyjemność połączona była z nauką” (R, s. 678). Jednocześnie wszakże Jean Fabre dostrzega w powieści

⁷⁰ Powieści, których tematem jest ukazanie rozwoju bohatera, w literaturze niemieckiej, gdzie są licznie reprezentowane, dzielą się na kilka typów, między którymi granice nie są jednak zbyt ostre. Jak pisze Zdzisław Żygulski, „*Bildungsroman* ma wiele cech wspólnych z powieścią pedagogiczną (*Erziehungsroman*) oraz z powieścią rozwojową (*Entwicklungsroman*). O ile jednak *Entwicklungsroman* przedstawia samorzutny rozwój jednostki w określonym środowisku i na tle pewnej epoki, to w *Bildungsroman* na wykształcenie lub wyrobienie charakteru i światopoglądu bohatera oddziałują instytucje i osoby, często nawet bliżej nieznane bohaterowi, kierujące nim stosownie do swych zamiarów” (Z. ŻYGULSKI: *Bildungsroman*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006, s. 88). Z kolei *Erziehungsroman* przedstawia proces wychowania, który „jest na ogół świadomie kształtowany i stanowi odbicie prądów światopoglądowych epoki, w której powstawało dzieło” (J. JABŁKOWSKA: *Erziehungsroman*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 237).

parodię romansu edukacyjnego⁷¹, a François Rosset pisze wręcz o antyedukacyjności *Rękopisu...*, gdyż żadna z dróg kształcenia, po których prowadzony był protagonista, nie wiedzie do pełnego sukcesu – Alfons nie odrzuca w całości wpojonej mu przez ojca wizji rzeczywistości opartej na etyce wojskowej i honorze, nie przechodzi również ostatecznie na islam, nie realizuje więc całkowicie planu Gomelezów⁷².

Do typowych konwencji powieści edukacyjnej odwołuje się Mag Fowlesa, ukazujący drogę, jaką przechodzi protagonista, ucząc się w momentami bardzo brutalnej szkole Conchisa kilku pozornie nieskomplikowanych prawd życiowych. Na tę tradycję genologiczną wskazują także źródła *Maga*, które Fowles wymienia w przedmowie – to powieści edukacyjne i rozwojowe: *Mój przyjaciel Meaulnes* Alaina-Fourniera, *Bevis* Richarda Jefferiesa oraz *Wielkie nadzieje* Charlesa Dickensa. Schematy konstrukcyjne *Bildungsroman* szczególnie wyraźne są w drugiej części powieści, opisującej spotkania Nicholasa z Conchisem – relacja ta ma od początku charakter stosunku mistrz – uczeń, gdzie to Conchis nieustannie ukazuje się jako osoba wtajemniczona, mająca głęboką wiedzę na temat świata i ludzkiej psychiki. Przesłanie moralne jest tu najjaskrawiej z omawianych trzech powieści zarysowane, a edukacja protagonisty przynosi pewne efekty, choć widoczne raczej w dokonywanych przezeń autoanalizach niż w podejmowanych czynach. Warto wszakże podkreślić, iż tradycje powieści edukacyjnej, mimo że wyraźnie zaznaczone, zdają się pełnić tu funkcję raczej pretekstową, co konstatuje Peter Conradi: „*Mag* to powieść o edukacji wewnątrz zupełnie innej powieści, która ironizuje świat, w jakim *Bildungsromane* ciągle jeszcze mogą być pisane”⁷³.

Z kolei Erhard Reckwitz zauważa, że to powieść przygodowa jest podstawowym modelem gatunkowym *Rękopisu...* i *Maga*⁷⁴.

⁷¹ Zob. *Discussion sur la communication de Emanuel Rostworowski* [głos J. FABRE'A]. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 54.

⁷² Zob. F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 61–62.

⁷³ P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 44.

⁷⁴ Badacz wymienia również fantastykę jako wspólne pole odniesienia obu utworów (zob. E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions...*, s. 150).

W dziele Potockiego dopatrzeć się można ironicznego traktowania konwencji romansu rycerskiego, obiektu parodystycznych przetworzeń od czasu Cervantesa, natomiast Fowles odwołuje się do tradycji powieści przygodowej w sposób charakterystyczny dla twórców *nouveau roman* i postmodernizmu – wykorzystuje popularną formę, należącą przede wszystkim do literatury rozrywkowej, by nasycić ją treściami metaliterackimi i filozoficznymi⁷⁵. W podobny sposób funkcjonują tu konwencje powieści detektywistycznej i sensacyjnej, widoczne w drobiazgowych relacjach Nicholasa z prób odkrycia znaczenia elementów współtworzących psychodramę Conchisa oraz w atmosferze ciągłego napięcia, podsycanej przez powracające motywy tajemnicy i zdrady⁷⁶.

Problem warty wyodrębnienia stanowi obecność w *Rękopisie...* konwencji powieści inicjacyjnej, opartych na symbolice masońskiej i figurach tarota. Wieloznaczność dzieła hrabiego motywowała do poszukiwania sekretnych szyfrów; pojawiały się nawet głosy komentatorskie sugerujące, że Potocki był w posiadaniu jakiejś mrocznej tajemnicy, może nawet ostatnim jej powiernikiem⁷⁷. Powieść miała być zaszyfrowanym kodem, przejrzystym jednak dla wtajemniczonych w sekrety masońskich rytuałów i wiedzę ezoteryczną, niezmiernie popularną w XVIII wieku⁷⁸. Istotnie, nawiązania do

⁷⁵ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Powieść jako metodologia powieści...*, s. 84.

⁷⁶ Zob. I. BELZ-KACZMAREK: „Mag” Fowlesa – literatura niska w oprawie arcydzieła. „Podkarpackie Forum Filologiczne” 2010, s. 66–67.

⁷⁷ Najbardziej może wyrazistym przykładem takiego przekonania są słowa związanego z endecją Edwarda Ligockiego, który w 1923 roku z pozycji antysemitów dopatrywał się w *Rękopisie...* zaszyfrowanych treści na temat spisku syjonistycznego: „Mam wrażenie, że autor tej dziwnej, niepospolitej książki miał w ręku jakiś tajny, niedostępny materiał, którego się nie odważył wykorzystać w całości i, by nie dać wskazówki, która by zbyt przejrzyste klucze dawała do ręki, zaczął operować koncepcjami symbolów. [...] konstatujemy, że już w końcu XVIII wieku znalazł się polski podróżnik, który dostrzegł w Europie pajęczą sieć wpływów tajemnych, nici, której [!] dzierżył ktoś z Sanhedrynem i z tradycją hebrajską związany” (cyt. za: W. PIOTROWSKI: *Jan Potocki jako bohater literacki*. „Studia i Materiały Polonistyczne” 2000, t. 5, s. 53–54).

⁷⁸ Maria Cieśla pisze: „Wiek XVIII bowiem, jak wiadomo, to idące w parze z kultem umysłu oświeconego zainteresowanie właśnie okultyzmem, masonerią, teoriami iluministów (jak Swedenborg, Martinez de Pasqually,

ideologii i ceremoniału masońskiego⁷⁹, kabały oraz tarota stanowią wyraźnie widoczną płaszczyznę utworu krajczyca, ale nie oznacza to bynajmniej, iż determinują ostatecznie jego sensy – wydają się raczej źródłem barwnych obrazów niż najważniejszą tradycją mistyczno-filozoficzną powieści. Szczegółowy katalog motywów masońskich, widocznych przede wszystkim w ukazywaniu rozwoju duchowego głównego bohatera pod wpływem wydarzeń mających postać permanentnej próby odwagi, przedstawia wnikliwa praca Claire Nicolas, która dostrzega jednak pewne ambiwalencje w traktowaniu wątków wolnomularskich. Badaczka pisze o zakończeniu powieści:

Być może jest ono także wyrazem dystansu „pana Jana” wobec praktyk, którym tak zapamiętane oddawali się jego krewni i przyjaciele. Potocki traktuje je pół żartem, pół serio, ale nie wydaje się, żeby to była tylko zabawa literacka. Jeśli nawet *Rękopis znaleziony w Saragossie* nie jest tak wiernym odbiciem symboliki masońskiej, jak *Zaczarowany flet* Mozarta, to sztafaż masoński nadawał się doskonale dla wypowiedzenia się na wszystkie nurtujące go problemy: filozoficzne, religijne, naukowe, społeczne, dając ponadto ujście zainteresowaniom ezoterycznym pisarza⁸⁰.

Podobną funkcję swoistego „dostarczyciela języka” pełnią dwadzieścia dwa wielkie arkana tarota, które wyobrażają duchową wędrówkę jednostki przez kolejne stadia wtajemniczenia w mistyczne

Saint-Martin), popularyzatorów (jak Lawater czy Mesmer); to wiek, w którym pojawiają się takie postaci, jak Casanova, Saint-Germain, Cagliostro, w którym wydaje się liczne traktaty dotyczące nauk tajemnych (Dom Calmeta, Argensa, Montfaucon de Villars), a szczególnym zainteresowaniem cieszy się kabała” (M. CIEŚLA: *„Rękopis znaleziony w Saragossie”...*, s. 48).

⁷⁹ Dominique Triaire odnalazł w jednym z listów hrabiego pieczęć z emblematami wolnomularskimi, co jest jak do tej pory jedynym śladem przynależności Potockiego do masonerii, na razie bowiem nie udało się odszukać jego nazwiska na żadnej z list członków łóż polskich i francuskich (zob. D. TRIAIRE: *Jan Potocki wolnomularzem*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 197).

⁸⁰ C. NICOLAS: *Tajemnica rodu Gomelezów...*, s. 79–80.

związki Boga, człowieka i natury⁸¹. Talia tarota dzieli się na dwa cykle – solarny (karty od pierwszej nienumerowanej do dziesiątej), aktywny i ekspansywny, oraz lunarny (karty od jedenastej do dwudziestej drugiej), oznaczający samoświadomość zdobytą dzięki introspekcji⁸². Na poszczególnych kartach odnajdziemy wizerunki takich figur, jak Głupiec, Mag (Kuglarz), Wielec, Pustelnik, Kochankowie, Śmierć lub Świat, z których niemalże każda daje się wskazać w *Rękopisie...* jako jedna z postaci czy element świata przedstawionego. Przykładowo, w osobie Alfonsa można doszukiwać się cech Głupca, inicjalnej karty talii, symbolizującej rozpoczynanie wędrówki na drodze ku wtajemniczeniu; z kolei dwaj wisielcy z Doliny Los Hermanos konotują dwunastą kartę, Wisielca, symbol zatrzymania, medytacji przygotowującej do duchowego odrodzenia. Wydaje się jednak, że te odwołania są jednym z kolejnych przejawów eksplorowania w powieści różnych języków opisu rzeczywistości, od libertyńskich po ezoteryczne, nie zaś poważnie traktowanym źródłem prawdy o świecie⁸³. Mistyczne znaczenia tarota i kabały oraz koncepcję wtajemniczenia w niedostępne laikom sekrety dekonstruuje zresztą w *Manuscrit...* sam kabalista, który jawnie drwi z podstaw nauk, jakie praktykuje: „Naprzód [ojciec – M.J.] dał nam do rąk *Sefer Sohar*, czyli tak zwaną *Jasną Księgę*, z której nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność dzieła ślepi umysły patrzących. Następnie zagłębialiśmy się nad *Sifra Dizniutha*, czyli *Tajemniczą Księgą*, w której najzrozumialszy okres może wybornie ująć za zagadkę” (R, s. 105).

⁸¹ Zob. A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały*. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 63–64. W artykule tym badaczka rozwija interesującą kwestię funkcjonowania idei kabalistycznych i „czytania” tarota we współczesnej nauce o literaturze, w szczególności w semiologii oraz w myśli George’a Steinera, Jacques’a Derridy i Harolda Blooma.

⁸² Zob. E. McDANIEL: „*The Magus*”: Fowles’s *Tarot Quest*. „*Journal of Modern Literature*” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 250.

⁸³ Być może tarot jest także kolejnym z licznych w powieści obrazów jedności w różnorodności – łączy w sobie elementy tradycji egipskich, romyjskich, żydowskich, arabskich, chrześcijańskich i hiszpańskich (zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque...*, s. 196).

W kontekście dominującej w *Rękopisie...* linii tematycznej, poświęconej dojrzewaniu jednostki, inicjacyjność utworu hrabiego nabiera innych znaczeń – inicjacja odnosi się tu nie tyle do zyskania dostępu do wiedzy tajemnej, ile do pogłębienia wiedzy na temat świata i akceptacji jego wielopostaciowości⁸⁴. Nie chodzi raczej o poznanie tajemnicy Gomelezów, która w porównaniu z monumentalnością zaprojektowanej dla Alfonsa maskarady wydaje się dość rozczarowująca, lecz być może bardziej o ukazanie, iż odpowiedź nieuchronnie niszczy czarowną aurę otaczającą sekret.

Mimo że protagonista *Budowniczego ruin* pod pewnymi względami przypomina Alfonsa, trudno mówić tu o jednoznacznych nawiązaniach do tradycji *Bildungsroman*, jak również powieści inicjacyjnej⁸⁵. Podobne są między innymi sytuacje wyjściowe obydwu utworów – konfrontacja bohatera z tajemnicą i konieczność poszukiwania odpowiedzi na ważne pytania – jednak *Budowniczy ruin* nie wykorzystuje znaków kojarzonych z konkretnym sekretnym stowarzyszeniem czy tajemnym rytuałem; nic nie uzasadnia też podejrzania, jakoby bohater stał się obiektem czyjejś pieczołowicie zaplanowanej gry czy mistyfikacji. Także poznanie odpowiedzi na pytanie o znaczenie rysunku otworków nie ma tak silnego związku z indywidualnym rozwojem jednostki, lecz przypomina bardziej proces kulturowej anamnezy⁸⁶. Nie został tu naszkicowany obraz dojrzewania, linearnego, progresywnego rozwoju, lecz raczej wizja pamięci kulturowej utkanej z archetypów, w której jedna odpowiedź czy skojarzenie natychmiast przywołuje inne, co konstatuje sam bohater po przeniknięciu tajemnicy

⁸⁴ Zdaniem Mariusa Warholma Haugena, wieloaspektowo analizującego problematykę błądzenia w *Rękopisie...*, prawdziwa ewolucja Alfonsa polega także na uwrażliwieniu na piękno natury i piękno literatury, które osiąga dzięki włóczędze po pustkowiach Sierra Morena (zob. M.W. HAUGEN: *Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance*. Louvain–Paris–Walpole 2014, s. 387).

⁸⁵ W opowiadaniach wewnątrzramowych pojawiają się niekiedy postacie „wtajemniczonych”, jak parający się czarną magią messer Simeone z opowieści Laury o don Juanie i Fauście, jest to jednak bohater komiczny – magiczne formuły wygłasza ze słownikiem w ręku, narzekając przy tym: „Okropny język, ten buriacki” (BR, s. 269).

⁸⁶ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 171.

szkicu: „I nagle nasunęło mi się rozwiązanie... Lecz jak każde rozwiązanie rzeczywistej tajemnicy przyniosło ono ze sobą tylko nową tajemnicę” (BR, s. 420). Powieści patronuje więc raczej figura koła, widoczna wyraźnie w uczynieniu łacińskiego kwadratu magicznego tematycznym „centrum” utworu, nie zaś utożsamiana z pojęciem progresji linia prosta, wyznaczająca kompozycję tradycyjnych *Bildungsroman* i powieści inicjacyjnych.

Podobnie jak w *Rękopisie...*, także w *Magu* dostrzec można obecność figur tarota – tytułowy „mag” (Conchis) przywołuje bezpośrednio pierwszą numerowaną kartę. Jak pisze Anna Sobolewska, Mag „pośredniczy między niebem a ziemią [...]. Kuglarz może być figurą poety-maga kreującego światy za pomocą słowa. [...] ma w swojej gestii wszystkie symbole (kolory) tarota, a także symbole nieskończoności i życia wiecznego – jest zaiste Panem Fortuny”⁸⁷ – te też znaczenia Fowles wykorzystuje w budowie postaci Conchisa. Źródło inspiracji mogą stanowić tu również sekretne rytuały antyczne – w ukształtowaniu fabuły powieści można dostrzec odzworowanie misteriów eleuzyńskich⁸⁸. Wydaje się jednak, że i figury tarota, i nawiązania do greckich misteriów odgrywają w *Magu* rolę symboliczną o tyle, że wskazują drogę jednostkowego rozwoju i dojrzewania duchowego; nie chodzi więc raczej o ezoteryczne czy mistyczne sensy powieści lub próby ożywienia tajemnych rytuałów – tego rodzaju rozumienie pojęcia wtajemniczenia jest tu wręcz kompromitowane.

⁸⁷ A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały...*, s. 77.

⁸⁸ Zob. A. FLEISHMAN: *The Magus of the Wizard of the West*. „Journal of Modern Literature” 1976, vol. 5, no. 2, s. 305.

Metaliteratura

Problematyce inicjacji w *Rękopisie...* wiele uwagi poświęca François Rosset, używając jednak tego pojęcia w jeszcze innym znaczeniu:

Trzeba więc także zaakceptować określenie „powieść inicjacyjna”. Oczywiście nie chodzi o to, ażeby przyznać decydującą wartość językowi i figurom masońskim, które Potocki umieścił w swojej powieści z prawdziwym upodobaniem [...]. W tej scenografii „à la maçonne” wtajemniczenie Alfonsa znika za kurtyną parodii i zabawy literackiej. Pozostaje czytelnik, faktycznie obecny w tej powieści wtajemniczającej w powieść, w której motywy czyta się jako figury literackie, obrazy zaś – jako obrazy samej powieści. Postacie w tej grze rozdzielają się między dwie płaszczyzny odbijające, pokazujące dwa obrazy – pisarza w trakcie pisania i czytelnika w trakcie czytania⁸⁹.

Zdaniem uczonego, dzieło Potockiego jest więc miejscem swobodnego piętrzenia luster, w których przegląda się sama literatura Zachodu, jej archetypy, tematy i konwencje wraz z obrazami aktu tworzenia i lektury⁹⁰. Tak znaczne wyczulenie na tworzywo sztuki literackiej oraz narosłe wokół niej wyobrażenia i oczekiwania staną się na szerszą skalę domeną powieści dopiero w XX wieku, choć Potocki w zakresie powieściowego autotematyzmu ma wielkich poprzedników, Lawrence’a Sterne’a i Denisa Diderota. Wyrazisty charakter autoreferencjalności *Tristrama Shandy’ego* i *Kubusia Fatalisty* wiąże się z silnie zarysowanym „ja” pierwszoosobowych narratorów, demonstrujących nieustannie swą władzę nad tekstem opowieści. Tymczasem wątki metaliterackie czy autotematyczne w *Rękopisie...* przybierają inną postać, pod wieloma względami

⁸⁹ F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 67–68.

⁹⁰ Podobną perspektywę odczytywania powieści sygnalizował już Leszek Kukulski, który uznał bohaterów powieści za postacie o czysto literackim rodowodzie (zob. L. KUKULSKI: *Postowie...*, s. 765).

znacznie subtelniejszą – pojawiają się w kilku eksplicytnych wypowiedziach postaci, lecz przede wszystkim dostrzec je można w różnorodnym stosowaniu chwytu *mise en abyme*, wskazującego zawsze na wysoką świadomość literacką pisarza.

Już sam topos znalezionego rękopisu, eksponowany dodatkowo w tytule utworu, może sugerować, iż lektura powieści Potockiego powinna uwzględniać jej ironiczność, przejawiającą się w zdystansowanym traktowaniu konwencji i toposów literackich, które już na początku XIX wieku odbierane są jako wysłużone. Umberto Eco, który prawie dwa wieki później w *Imieniu róży* także odwołał się do tej konwencji, pisze o swym dziele: „Mamy do czynienia z pełnym »cytacionizmem«, ponieważ topos odnalezionego rękopisu jest bardzo stary, a jego bezpośrednim skutkiem jest trafienie od razu do domeny *double coding*”⁹¹. Owo podwójne kodowanie polega na opatrywaniu dzieła pewnymi dodatkowymi treściami, naddatkiem znaczeniowym, który dostrzeże czytelnik wykształcony, nie będzie zaś on wyraźny dla czytelnika naiwnego.

Ze względu na silne ograniczenie funkcji Alfonsa, głównego narratora, do wiernego przekazywania usłyszanych historii, prawo czynienia uwag na temat samego ukształtowania historii przypada innemu bohaterowi, geometrze Pedrowi Velasquezowi. Velasquez przedstawiany jest jako uczony niezdolny do myślenia o świecie poza dyskursem matematycznym – doskonałym przykładem jest jego opowieść o pierwszych doświadczeniach erotycznych („Przypomniały mi się pewne właściwości linii krzywych zwanych oscylacyjnymi” – R, s. 293) czy komplementy prawione Rebecce. Te cechy w połączeniu z wyjątkowym roztargnieniem postaci wskazują na jej teatralną proveniencję – tradycje farsy francuskiej i komedii *dell'arte* z nadętym mędrkiem Dottore⁹². Potocki wychodzi jednak

⁹¹ U. Eco: *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*. W: IDEM: *O literaturze*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, A. WASILEWSKA. Warszawa 2003, s. 202.

⁹² Velasquez może być jednak także Potockiego żartobliwym portretem samego siebie, gdyż hrabia znany był z wyjątkowego roztargnienia, o czym zaświadczały relacje współczesnych, jak sytuacja zanotowana w liście przez Germaine de Staël: „Pan Potocki sądził, że zaprosiłam go na kolację. Przybył, kiedy wychodziłam. Zostałam z nim kilka minut, aby przeprosić za powstałe

daleko poza czysto komiczne potraktowanie bohatera. To przede wszystkim uwagi geometry wprowadzają w tekst *Rękopisu...* ważne treści – nie tylko kwestie metaliterackie, lecz także rozbudowane do integralnego systemu refleksje filozoficzne – odgrywa więc on w powieści bardzo istotną rolę.

Ów komicznie wyolbrzymiony, arcylogiczny sposób myślenia o świecie motywuje sprzeciw Velasqueza wobec metody narracyjnej naczelnika Cyganów:

– Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika, nie mogę przecie 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 labirynt⁹³. Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych.

– Masz senor słuszość – odpowiedziała Rebeka. – I tak na przykład w jednej kolumnie czytano by, że pani de Val Florida oszukuje swego męża, w drugiej zaś ujrzano, czym ten wypadek go uczynił, co bez wątpienia rzuciłoby nowe światło na całe opowiadanie. [...] ciągle niespodzianki czynią opowiadanie mało zajmującym, gdyż nigdy nie można zgadnąć, co po czym nastąpi.

R, s. 335

nieporozumienie, gdyż znaczyło to, że hrabia pójdzie spać głodny, a to rzecz nieprzyjemna” (cyt. za: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 183).

⁹³ Oryginał powieści z 1804 roku notuje w tym miejscu pewną odmienność – zamiast słów: „To prawdziwy labirynt” znajdujemy tam: „En vérité cela est très confuse” (J. POTOCKI: *Manuscrit trouvé à Saragosse [version de 1804]*. Établissement du texte, présentation, notes, chronologie et bibliographie par F. ROSSET et D. TRIAIRE. Paris 2008, s. 474: „To doprawdy bardzo zagmatwane”). Jest to jedna z wielu dowolności, jakie odnaleźć można w przekładzie Chojeckiego. W oryginale brak więc nasyczonej znaczeniami symbolicznymi figury labiryntu, stosowanej często w nauce o literaturze – wraz z kategorią kłącza – do opisu eksperymentalnych technik powieściowych modernizmu i postmodernizmu. Trzeba jednak przyznać, że Chojecki w swym niedokładnym tłumaczeniu posłużył się celną przenośnią, która sprawdza się również jako metaforyczne określenie samego *Rękopisu...*, powieści iście labiryntowej.

Geometra przedstawiony tu zostaje w sytuacji podwójnego zagubienia – nie tylko przytłacza go ilość historii, których źródłem jest Avadoro, lecz nagle traci także podstawy, na których opierał swój obraz świata, gdyż sam proces komunikacji w opowieściach Cygana zaczyna wymykać się prawom logiki. Role nadawczo-odbiorcze ulegają tu bowiem przemieszaniu, znika wyraźny podział na narratora i słuchacza⁹⁴, co przypomina techniki nowoczesnej powieści eksperymentalnej, zacierającej między innymi podział na podmiot i przedmiot, „ja” i „ty” utworu. Wydaje się, iż ten komentarz Velasqueza jest w dużej mierze grą z przewidywanymi przez autora zarzutami pod swoim adresem, świadczącą skądinąd o wysokiej świadomości zarówno warsztatu twórczego, jak i oczekiwań czytelnicznych. Być może to także ironiczny gest obnażenia własnego warsztatu, poddanego silnym rygorom, co widać w bezbłędnej – mimo całej swej rozległości – kompozycji powieści, potwierdzającej na każdej stronie absolutną niemalże władzę autora nad tekstem. Podobnie ironiczny wydaje się pomysł pisania romansów w tabelach, kojarzący się z historycznymi dziełami hrabiego, takimi jak *Chronologie de deux premiers livres de Manethon*. Można także oczywiście mówić o niezwykle wprost intuicji Potockiego, który tworząc ów „istny labirynt”, niejako przewidział kierunki rozwoju powieści, kreując dzieło zaskakująco bliskie prozy Itala Calvina czy Jorge Luisa Borgesa.

Narzekania geometry równoważą ironiczne odpowiedzi Rebeki, która ujawnia się w tej rozmowie jako znawczyni zasad budowania opowieści koncentrujących się bardziej na *delectare* niż *docere*. Jak pisze Luc Fraisse, dialogi Velasqueza i Rebeki nie tylko wprowadzają refleksję nad sposobami kształtowania narracji i komponowania tekstów literackich, ale także ukazują ją w sposób wieloperspektywiczny, gdyż między bohaterami dochodzi do polemiki⁹⁵ – zwoleńnik jasności i przejrzystości wykładu skonfrontowany jest tu

⁹⁴ Zob. F. ROSSET: *Autor i jego maski*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 173.

⁹⁵ Zob. L. FRAISSE: „*Je ne sais plus qui parle ou qui écoute*”..., s. 215.

z koneserką estetyki suspensu i zaskoczenia⁹⁶, doskonale świadomą, ile warta jest dobrze skonstruowana historia, sama bowiem jest takiej narratorką.

Geometra utyskuje również na niekończący się łańcuch opowiadań Avadora – prawdziwego „ojca opowieści”⁹⁷:

W istocie, obawiam się tej historii. Wszystkie przygody Cygana zaczynają się po prostu i słuchacz sądzi, że wkrótce dopatrzy się końca; tymczasem nic z tego: jedna historia rodzi drugą, z której wywija się trzecia, coś na kształt tych reszt ilorazów, które w pierwszych przypadkach można dzielić aż do nieskończoności. Na zatrzymanie atoli różnego rodzaju postępów są sposoby, tu jednak za całą sumę wszystkiego, co nam Cygan opowiada, mogę otrzymać tylko niepojętą gmatwaninę.

R, s. 356

Problematyka metaliteracka zostaje tu podniesiona do sześcianu, gdyż sama powieść mająca formę, która jest niejako spiętrzeniem wszelkich cech literackości, staje się obiektem analizy geometry. „Niepojęta gmatwanina”, jaką tworzą opowieści naczelnika Cyganów, budzi skojarzenia z figurą kłacza, wprowadzoną przez Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego do nauk humanistycznych jako model procesu myślenia, w którym rozmaite elementy się łączą w najróżniejszych konfiguracjach, płaczą i przenikają, pozbawione centrum, granic i hierarchii. Wrażenie zagubienia w „niepojętej gmatwaninie” nie dotyczy jednak Rebeki, która jako bystra i kry-

⁹⁶ Wcześniej jednak bohaterka również narzeka na zawieszenie opowiadania Avadora: „W istocie – rzekła Rebeka – przykro mi, że przerwano naczelnikowi opowiadanie. Zostawiliśmy hrabiego leżącego w szrankach i jeżeli do jutra nikt go nie podniesie, lękam się, by nie było za późno” (R, s. 188).

⁹⁷ Postać tę tworzy Italo Calvino w *Jeśli zimową nocą podróżny*, powieści zestawianej z *Rękopisem...* ze względu na konstrukcję oraz pewne podobieństwa w problematyzowaniu kwestii fikcji i literackości. O analogiach między Potockim i Calvinem zob. I. MATTAZZI: *Italo Calvino jako „czytelnik” i „autor” Jana Potockiego*. Przeł. A. WASILEWSKA. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 129–138; A. WASILEWSKA: *Jan Potocki, szaleniectwo literackie*. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 333–337.

tyczna obserwatorka swych towarzyszy podczas podróży przez Sierra Morena dostrzega przyjemność płynącą z oszołomienia bogactwem i barwnością świata opowieści naczelnika, przyjemność porównywalną z tą doświadczaną podczas uczestnictwa w zabawach typu *ilinx*, i celnie ją komentuje: „Pomimo to [...] słuchasz go [Cygana – M.J.] senor z wielką przyjemnością, gdyż zdaje mi się, że miałeś zamiar udać się prosto do Madrytu, a tymczasem niepodobna ci nas opuścić” (R, s. 356).

Warto może jeszcze zwrócić uwagę na emocje, jakie budzi w Velasquezie stosowana przez naczelnika Cyganów technika ciągłej retardacji. Poza wyrażeniem obaw przed potencjalną nieskończonością łańcucha opowiadań, geometra odslania się tu jako zniecierpliwiony odbiorca opowieści, pragnący poznać wreszcie kompletne losy postaci, o których słucha już od kilku dni: „Spodziewam się, że na koniec [naczelnik – M.J.] powie nam, co się stało z piękną Inezą; jeżeli jednak zaczniesz jeszcze jaką nową historię, pogniewam się z nim, jak Suarez pogniewał się z Busquerem” (R, s. 432). Naczelnik Cyganów jawi się z kolei jako figura pisarza nieustannie zwodzącego obietnicą rozwiązania intrygi, mistrz suspense sprawiający, że słuchacze nie potrafią wyzwolić się z magii opowiadania. Wydaje się, że Velasquezowi także – poza Alfonsem – przysługuje tytuł swego rodzaju słuchacza/odbiorcy idealnego opowieści, gdyż nie tylko – przez swą krytykę – zwraca uwagę na sposób kreowania i funkcje literatury, ale ukazuje również, i to o wiele wyraźniej niż Alfons, stan fascynacji i zniecierpliwienia towarzyszący lekturze dzieł takich, jak *Rękopis...*

Podobną linię w zakresie wplatania w narrację licznych uwag metaliterackich obrał również Rosendorfer. Jest ich tak wiele, że *Budownicze ruiny* można określić mianem powieści o literaturze. Rozważania te snują przede wszystkim siostrzenice księcia kastrata, spośród których trzy rozpoczynają swą opowieść od refleksji nad aktem opowiadania lub też włączają ją w treść historii. Jednym z podstawowych zagadnień staje się tu kwestia autentyczności bądź fikcyjności danej opowieści, roztrząsana przez Mirandolinę:

Życie pisze powieść, mówi się potocznie [...]. Życie albo tak zwana powieść, którą życie opowiada, przedstawia mi się jako marmurowy blok, z którego artysta dopiero tę prawdziwą powieść, chętnie powiedziałabym, to prawdziwe życie musi swą pracą wyodrębnić.

BR, s. 165

To utożsamienie opowieści i życia nie jest jedynie metaforą, lecz wskazuje na egzystencjalne sensy każdej historii, które ujawniają się dopiero dzięki jej artystycznemu opracowaniu, nadaniu pewnego porządku. Życie jawi się tu jako tekst, jedna z historii składowych wielkiej historii ludzkości, lecz może stać się również obiektem igraszki demonicznego scenarzysty, czego doświadcza Feliks Abegg, o którym opowiada Mirandolina (podobne obawy dręczą także Alfonsa – podczas swych przygód, jak pisze Dominique Triaire, zadaje on sobie pytanie: „Czy moje życie jest tylko realizacją gotowego scenariusza, czy też zostałem sztucznie przez kogoś wplątany w szablonową intrygę?”⁹⁸).

Szczególnemu wyeksponowaniu ulega tu również kwestia relacji egzystencji i sztuki, prawdy i zmyślenia. Dialog Dorimeny z kastratem wskazuje, że fikcja literacka nie jest jedynie prostym kłamstwem, posiadającym zerową wartość logiczną, lecz wymyka się ocenie w kategoriach logicznych:

„Ja przecież nie potrafię nic opowiedzieć. Niczego nie przeżyłam, ja tylko czytałam to i owo [...]”

„No, dobrze już, dobrze – odparł wuj – my niczego więcej nie chcemy, tylko żebyś nam trochę nakłamała.”

„Kłamać to ja już w ogóle nie potrafię, mogłabym co najwyżej opowiedzieć, jak...”.

BR, s. 142

Z kolei Laura kładzie nacisk na realność doświadczenia, w przeciwieństwie do którego słowa są zawsze jakimś zapośredniczeniem:

⁹⁸ D. TRIAIRE: *Ze szczytu piramidy; o geografii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 215.

„My przeżywamy nasze historie, a opowiadanie ich przekazujemy innym. My, wenecjanie, jesteśmy dostatecznie zajęci tym, że żyjemy” (BR, s. 250). Ta wypowiedź z jednej strony podkreśla kontrast między życiem a literaturą, dodatnim znakiem wartości opatrząc to pierwsze, z drugiej jednak zdaje się wskazywać głęboko humanistyczne, antropologiczne znaczenie opowieści i literatury, przekazujących, jak sugerują siostry, doświadczenie jednej jednostki po to, by inna jednostka mogła wyciągnąć z niego jakiś sens – naukę, przyjemność, pocieszenie⁹⁹. Wysłuchanie czy przeczytanie konkretnej historii może stanowić punkt zwrotny egzystencji, co wyraziście ukazuje omawiane już wcześniej spotkanie don Emanuelego da Ceneda i Renaty – dochodzi tam do interferencji dwóch opowieści, dzięki której bohater odnajdzie wreszcie, jak można się domyślać, spokój.

Laura wyraża również przekonanie, iż ciąg dalszy danej opowieści staje się w pewnym miejscu oczywisty:

„Pozostałą część opowieści możecie sobie wyobrazić.”

„Żadną miarą” – sprzeciwił się wuj.

„W takim razie nie uważaliście dość pilnie!”

„Albo ty nie dość dobrze opowiedziałaś tę historię” – przekomarzał się wuj [...].

„Dobra historia, skoro dotarła do określonego punktu, dalej toczy się już sama. Im wcześniej punkt ten zostanie osiągnięty, tym lepiej.”

„To jest stanowisko apodyktyczne. Istnieją takie historie, których wartością jest to, że wyczyniają zygzakowate skoki niczym ścigany zając! Nikt nie potrafi przewidzieć, jak się skończą. Istnieją również takie, których sens i dowcip zostają zachowane aż na ostatni moment, które słuchacza aż do ostatka, do odprężają-

⁹⁹ Manferd Jurgensen uważa, że twórczość Rosendorfera jest „pisaniami przeciw śmierci” – jego metoda ciągłego opowiadania kolejnych historii to swoista walka z ludzkim przemijaniem, próba utrwalenia śladów egzystencji (zob. M. JURGENSEN: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIAŁEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 31).

cego rozwiązywania trzymają w nieustannym niepokoju, a wreszcie są i takie, w których ze wszystkich stron zgromadzone zostają wszelkie możliwe sprawy, pozornie bezsensowne, bez ładu i składu, bez związku, w których człowiek stoi przed niezrozumiałym haftem kolorowych nitek, aż autor jednym jedynym trikiem – poprzednio czynił wszystko, ażebyśmy sami za wcześniej nie odgadli podstępu – po prostu haft odwraca. Wtedy otwierają nam się oczy: oglądaliśmy tylko lewą stronę dywanu, którego jasna jak słońce prawa strona przed oczy przywodzi nie tylko kunsztowny, ale i łatwo zrozumiały sens historii i jasnym czyni «deseń». Takie historie tylko jeden człowiek [G.K. Chesterton – M.J.] umiał opowiadać” – zakończył książkę kastrat.

BR, s. 281–282

Opowiadana przez Laurę historia dotyczy dwóch wielkich mitów Europy, Fausta i don Juana, których losy w tej narracji ściśle się łączą – bohaterowie zostają zamienieni ciałami. Pogląd o samodzielnym toczeniu się opowieści wydaje się związany z archetypową koncepcją procesu twórczego i odbioru literatury, w trakcie których aktualizują się charakterystyczne dla zbiorowej nieświadomości wyobrażenia o cechach uniwersalnych¹⁰⁰. Laura zdaje się poniekąd rzeczniczką pewnej typowości i konwencjonalności w literaturze, upatrując jej podstawowego zadania w podejmowaniu tematów o powszechnej czytelności dla członków tej samej kultury, tworzenia owych toczących się „samodzielnie” opowieści. Jednak sprzeciwiająca się takiej standaryzacji dzieła literackiego

¹⁰⁰ Wizja „samodzielnosci” toczenia się pewnych historii wynika z przekonania o silnym skonwencjonalizowaniu danych form i przypomina oparte na koncepcji archetypu konstatacje Northropa Frye’a, który w odniesieniu do takich gatunków literackich, jak powieść kryminalna, *science fiction*, opowiadki komiczne i historyjki obrazkowe, pisze: „Wszystkie te formy, równie rygorystycznie skonwencjonalizowane i wystylizowane jak bajka ludowa, to twory czystej »jednoczącej« wyobraźni i nadejście momentu rozpoznania można w nich przewidzieć z taką samą pewnością, z jaką można przewidzieć nadejście cezury w wierszach drugorzędnych poetów epoki królowej Anny” (N. FRYE: *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przeł. E. MUSKAT-TABAKOWSKA. W: *Studia z teorii literatury*. T. 1. Red. M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. Wrocław 1977, s. 305).

wypowiedź księcia zwraca uwagę na znaczenie inwencji autorskiej w kształtowaniu utworu. Ta typologia odmian utworów narracyjnych w pigułce wyznacza specjalne miejsce metodzie twórczej opartej na wprowadzaniu pozornego chaosu i ciągłego zaskoczenia, za którymi kryje się jednak wyraźna koncepcja autorska – tę kategorię realizuje sam Rosendorfer w *Budowniczym ruin*¹⁰¹, podobnie jak Potocki w *Rękopisie*...

Opowieści nie tylko mają istotne znaczenie jednostkowe, lecz stają się także uniwersalnym modelem kultury:

Powiedziałam – odparła Mirandolina – że skończyłam opowiadanie, a nie, że historia dobiegła końca. Żadna historia w rzeczywistości nigdy się nie kończy, jak już przedtem powiedziałam, każda jest tylko częścią większej historii i składa się z opowiadanych i przemilczanych mniejszych historii. A w każdej z nich, czy się chce czy się nie chce, opowiada się bezśłownie także wszystkie cienie innych. Dlatego tak już jest: skoro się raz, jeden jedyny raz opowiedziało jakąś historię, która jest tylko oczkiem sieci tej wielkiej opowieści, skoro się wyzwoliło jedną historię, to ona człowieka już nie puści, trzeba opowiadać dalej.

BR, s. 207–208

Rzeczywistość ma więc narracyjny charakter: tworzą ją opowieści składające się z innych opowieści, te z innych – i tak w nieskończoność. Taka wizja uniwersum kulturowego przypomina dość wiernie diagnozy Velasqueza o wywijających się bez końca jedno z drugich historiach i – być może – nimi została bezpośrednio zainspirowana.

Warto podkreślić, iż Rosendorferowskie postacie komentują zawsze opowieści, a więc wypowiedzi o charakterze narracyjnym i fabularnym; poezja nie pozostaje w kręgu ich zainteresowań poza marginalnymi przywołaniami, a w dziełach scenicznych cechy dramatyczne mogą ulec „przepisaniu” na narracyjne, jak w pastiszowanym w opowieści Laury libretcie *Don Giovanniego*. *Budowniczy ruin* nie wykazuje raczej ambicji metodologicznych, gdyż to nie

¹⁰¹ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji*..., s. 178.

cele i zadania powieści są tu tematyzowane¹⁰², lecz raczej szeroko pojmowana przestrzeń kultury europejskiej wraz z mitami i archetypami leżącymi u jej podstaw, współtworzącymi jej największe osiągnięcia artystyczne. Wydaje się, że nie chodzi tu też tylko o literaturę, lecz o całość sztuk, których interpretacja dokonuje się za pomocą języka, czyli również niejako poprzez opowieść – *Der Ruinenbaumeister* dostarcza licznych przykładów opowiadania o utworach muzycznych. Dzieło Rosendorfera wtajemnicza zatem zarówno w świat powieści oraz innych gatunków prozy narracyjnej, jak i w uniwersum tekstów kultury Zachodu.

Z kolei w narracji *Maga* nie odnajdziemy eksplicytnych komentarzy autotematycznych czy metaliterackich – te są o wiele liczniej obecne w następnej powieści Fowlesa, *Kochanicy Francuza*, gdzie wszechwiedzący narrator występuje w roli bohatera, będąc jednocześnie poza światem przedstawionym. *Mag* eksponuje jednak wysoką samoświadomość twórczą pisarza, którego obiekt żywego zainteresowania stanowi fikcja literacka w funkcjach zarówno artystycznych, jak i egzystencjalnych. Problematyka ta powraca co pewien czas w rozmowach bohaterów; warty uwagi jest moment, gdy Conchis informuje Nicholasa o swej niechęci do utworów fikcyjnych, w szczególności zaś do powieści. Uważa, że powieść nie tylko jest anachronizmem we współczesnym świecie, lecz nie przekazuje również żadnych wartościowych prawd, tymczasem „słowa powinny służyć prawdzie. Faktom, a nie fikcji” (M, s. 104). Jego biblioteczkę wypełniają – poza pracami naukowymi, głównie z dziedziny psychiatrii – autobiografie i biografie¹⁰³. Ta awersja do fikcji literackiej jest poniekąd wymierzona przeciwko Nichola-

¹⁰² W tej kategorii mieściłaby się przytaczana wcześniej refleksja Mirandoliny nad konieczną ograniczonością opowieści w stosunku do swego rzeczywistego pierwowzoru – życia.

¹⁰³ Autobiografie i biografie są jednak tylko pozornie bliższe rzeczywistości niż utwory fikcyjne. Jak podkreśla Philippe Lejeune, ich czytelnicy zawierają z autorem swoisty „pakt autobiograficzny”, którego podstawą jest konwencjonalne zawierzenie, iż prezentowane w autobiografii fakty mają charakter autentyczny; z kolei w przypadku „paktu powieściowego” chodzi o zawieszenie niewiary w prawdziwość powieściowego świata (zob. Ph. LEJEUNE: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A.W. LABUDA. „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49).

sowi, absolwentowi literatury angielskiej i niespełnionemu poecie – Urfe’a pociąga wszystko, co ma pozór wyrafinowania intelektualnego, co jest ponadprzeciętne i niecodzienne, dlatego też tak prędko bohater daje się wciągnąć w grę Conchisa, roztracającego mu przed oczami misternie utkaną sieć odniesień literackich i kulturowych.

Problematykę metaliteracką ewokuje sam wybór głównych wątków fabularnych powieści, w której omnipotentny milioner staje się figurą kreatora fikcji – pisarza, reżysera, scenarzysty. Przywoływany już wcześniej Erhardt Reckwitz dostrzega w tym zjawisko *mise en abyme*, realizujące się nie w postaci mnożenia wyraźnie oddzielonych od siebie poziomów narracji, jak w *Rękopisie...*, lecz w multiplikowaniu obrazów tworzenia fikcji i dokonywania deziluzji. Proces edukacji Nicholasa polega na ciągłym konfrontowaniu go ze specjalnie dlań kreowaną iluzją; jednocześnie Urfe występuje – według scenariusza Conchisa – jako działający bohater owej fikcyjnej fabuły, ta zaś staje się przedmiotem kolejnej fikcyjnej fabuły – samej powieści Fowlesa¹⁰⁴. Problematyka rozwoju etycznego jednostki zostaje tu więc silnie zespolona z refleksją metaliteracką, w której eksploracji podlega stosunek fikcji i rzeczywistości oraz samo kreowanie fikcji.

Na relację mistrz – uczeń, jaką prezentują Conchis i Nicholas, nakłada się relacja autor – dzieło, w której również kwestia dominacji autorskiego „ja” nad wykreowanym światem staje się obiektem zainteresowania pisarza. Fowles już w *Magu* eksploruje zagadnienia, którym nada formę eksplicytną w *Kochanicy Francuza*: możliwości alternatywnych rozwiązań fabularnych, momenty „uniezależniania” się bohatera od twórcy, znaczenie gęstych sieci odwołań symbolicznych i relacji intertekstualnych, wreszcie niejednoznaczność języka, podstawowego medium komunikacji literackiej. Urfe staje się tu z kolei figurą zagubionego w gąszczu słów czytelnika, poszukującego jednoznacznego sensu w świecie, który odznacza się wieloznacznością i brakiem stałych punktów odniesienia; czytelnika dręczonego obsesją łączenia w logiczną całość najdrobniejszych detali rzeczywistości stworzonej dlań przez pisarza. Bliski już post-

¹⁰⁴ E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions...*, s. 183.

modernistycznego labirynt znaczeń, w jaki wkracza Nicholas, ma co prawda swoje centrum i wyjście, czyli odpowiedź na dręczące bohatera pytanie, jaki cel mają działania Conchisa, jest ono jednak na tyle nieprawdopodobne¹⁰⁵, że właściwie wskazuje bardziej na złudność istnienia owego centrum niż na jego oczywistość. Kwestie metaliterackie i autotematyczne łączą się więc w utworze Fowlesa z rozważaniami epistemologicznymi, z pytaniami o poznawalność świata i istnienie jednorodnej istoty rzeczywistości – tym zagadnieniem przyjrę się bliżej w następnych rozdziałach pracy.

W powieści Fowlesa nie odnajdziemy jednak tak wielu postaci mogących uosabiać figurę twórcy czy autora (nie chodzi tu oczywiście o autora empirycznego), jak w *Rękopisie...*, gdzie spośród kilkudziesięciu bohaterów co najmniej kilku da się zaliczyć do tej kategorii. Jest to przede wszystkim szejk Gomelezów, przedstawiany jako scenarzysta zaplanowanej dla Alfonsa (i częściowo także Velasqueza) maskarady. Podobnie jak w *Magu*, relacja mistrz – uczeń nosi tu cechy stosunku autor – dzieło, a Worden, jak zresztą i inne postacie powieści, wyobraża również czytelnika próbującego dokonać rekonstrukcji sensów słuchanych historii. Sama konstrukcja „spisku” Gomelezów ma wszelako charakter odtwórczy (przymiotnik ten nie powinien mieć tu jednak negatywnych konotacji), wspiera się bowiem na typowych konwencjach opowieści fantastycznych, a część opowiadanych Alfonsowi historii ma wyraźnie literacki rodowód. Kapitan gwardii walońskiej również zdaje się uosabiać ową naśladowczość skazanego na nieoryginalność procesu twórczego, odgrywając rolę pewnego wehikułu przekazującego relację z wydarzeń w Sierra Morena.

Także powieść Rosendorfera bogata jest w obrazy twórców odtwarzających, nie zaś kreujących. Co znaczące, właściwie tylko wybitni muzycy są tu ukazani jako obdarzeni mocą kreacyjną – występujący w historii Renaty genialny kompozytor i organista Orlandini pod wpływem zakazanej miłości tworzy najwybitniejsze

¹⁰⁵ Nicholas stał się obiektem eksperymentu, ponieważ Conchis wraz z gromem współpracowników od kilku lat organizuje dla młodych nauczycieli rozpoczynających pracę na Phraxos swoistą psychodramę, by pomóc im dokonać samookreślenia.

swe dzieła (lecz tu też poruszamy się w obrębie dobrze znanego tematu twórczej siły uczucia). Siostrzenice kastrata przedstawiają się jako narratorki, a nie autorki opowiadanych historii, te ostatnie zaś zdają się funkcjonować jako dobro wspólne, nieposiadające autora. *Budowniczy ruin* mówi wiele na temat samego procesu twórczego, do którego nawiązuje już sam tytuł: ów niecodzienny zawód Weckenbartha, budowanie ruin, staje się uniwersalną figurą tworzenia¹⁰⁶. Jeden z niemieckich krytyków dostrzega tu aluzję do słów z tragedii Christiana Dietricha Grabbego *Don Juan und Faust* (1828): „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen” („Z niczego tworzy Bóg, my tworzymy z ruin”)¹⁰⁷. W kulturze o tak długich tradycjach, jak śródziemnomorska, nie może być więc mowy o całkowitej oryginalności, w którą wierzyli jeszcze gloryfikujący postać artysty romantycy. W świecie drugiej połowy XX wieku jedyną dostępną przestrzenią twórczą jest manipulowanie elementami narosłej przez wieki tradycji, kreowanie dzieł będących mozaiką cytatów i kompilacją znanych toposów. Obrazy takiej twórczości odnajdziemy zresztą eksplicytnie w samym utworze, gdzie bohater jednej z historii, organista Leon, komponuje wyjątkowo polimorficzne dzieło: „Nie do rozpoznania w szczegółach, ale w sumie wywierające duże wrażenie, zostały tu wplecione niezliczone melodie i motywy najrozmaitszego rodzaju, tak że tylko tu i ówdzie – pozornie lub naprawdę – niby mika w skale migotało to pół taktu Händlowskiego rożka, to coś z arii obłąkania z *Łucji z Lammermoor*” (BR, s. 408).

Powieść przedstawia także obrazy odtwarzania utraconej kultury, tworzenia jej kopii – w opowieści o „wiszącym cygarze” napotkamy scenę, w której bohaterowie ustalają konieczność zrekonstruowania z pamięci utraconych podczas zagłady świata najważniejszych dzieł literackich. Nieustannie więc problematyka *Budowniczego ruin* zdaje

¹⁰⁶ Jurgensen dostrzega w postaci budowniczego ruin także portret twórcy jako „architekta mowy”, poddającego refleksji w tak skomplikowanym pod względem konstrukcyjnym dziele, jak *Der Ruinenbaumeister*, własny proces twórczy (zob. M. JURGENSEN: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer...*, s. 32).

¹⁰⁷ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 169.

się powracać do wątku tworzenia jako odtwarzania, traktując każdy indywidualny utwór jako odprysk wielkiej całości, jaką jest kultura śródziemnomorska. Tak ukazany proces kreacji może być interpretowany jednak również jako komponent pesymistycznej refleksji Rosendorfera nad współczesną cywilizacją.

*

Porównanie kompozycji *Rękopisu...*, *Maga* i *Budowniczego ruin* ukazuje, iż konstruowanie tekstu na zasadzie szkatułkowości ma w nich analogiczne implikacje: umożliwia mnożenie punktów widzenia, zderzanie różnych osądów i prowadzi do niejednoznaczności w warstwie ideologicznej; jednocześnie też pozwala „udźwignąć” imponujący ładunek odniesień kulturowych, jaki cechuje każdy z tych utworów. Kompozycja *à tiroirs* jest także znaczącym wyborem estetycznym, gdyż niejako sama w sobie staje się wehikułem refleksji metaliterackiej – dzięki powtórzeniu, jakie immanentnie wpisane jest w piętrową strukturę opowieści, eksponowana jest czynność opowiadania, która staje się synekdochą twórczości literackiej i kreowania fikcji, mnożąc równocześnie obrazy lektury. Niższe poziomy narracji działają niczym lustro – multiplikują sensy na wielu płaszczyznach znaczeniowych, podważając proste kategoryzacje, stają się więc także nośnikami przenikającego wszystkie trzy powieści światopoglądu ironicznego.

Rozdział IV

Teatr fantastyki

Iluzja grozy

Nasycenie fabuły *Rękopisu*... znaczną ilością elementów fantastycznych zwracało uwagę już pierwszych recenzentów powieści. Co szczególnie ciekawe, punktem odniesienia w ocenie warstwy nadnaturalnej utworu w pierwszych komentarzach stawała się twórczość Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, jednego z najsłynniejszych twórców niemieckiej romantycznej prozy fantastycznej. Potockiego porównywano więc do pisarza, którego utwory promieniowały wyjątkową aurą niesamowitości – typowe dla Hoffmanna było częste przywoływanie motywu lustra, sobowtóra, hipnozy czy ożywionych lalek i manekinów oraz wszelkich innych zjawisk z pogranicza jawy i snu, życia i śmierci, co tworzyło specyficzny, duszny klimat świata przedstawionego, na ogół pozbawionego grozy w typie *horror story*¹. Pisarz koncentrował się przede wszystkim na granicznych doznaniach psychicznych oraz psychologii obłądu:

Żaden inny poeta niemieckiego romantyzmu – pisze Gerard Koziłek – nie wykorzystał w swoich dziełach w takim stopniu nastroju tajemniczości, grozy i świata duchów jak właśnie on. [...] W swoich dziełach literackich zajmuje się nie tyle wiarą w istoty pozazmysłowe, co objawami chorej psychiki ludzkiej. Są one ukazane w najróżniejszych wariantach, a ich zbrodnicze wynaturzenie wywołuje przerażenie i strach².

Na tym tle sytuowali *Rękopis*... czytelnicy jego polskiego przekładu. Krytycy, jak Michał Baliński i Lucjan Siemieński, zwracali

¹ Jedynie w *Diablich eliksirach* pisarz korzystał z konwencji charakterystycznych dla powieści gotyckiej, dokonując spiętrzenia typowych wątków i szczerze epatując chwydami okropności, czemu krytyka zarzuca dziś naśladowczość i schlebienie popularnym gustom czytelniczym (zob. M. WYDMUCH: *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Warszawa 1975, s. 180).

² G. KOZIELEK: *Wstęp*. W: *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*. Wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. KOZIELEK. Wrocław 1988, s. 16.

jednak uwagę na różnice między autorem *Diablich eliksirów* a wychowanym w atmosferze racjonalizmu hrabią Potockim. Siemieński zauważył, iż „niemiecki humorysta sam wierzył pod koniec w swoje halucynacje, gdy przeciwnie Potocki nie pozbywał się swego trzeźwego filozofizmu, i jeżeli czytelnika jakimś nadprzyrodzonym zjawiskiem przeraził, [...] nie omieszkął najskrupulatniej rozburzyć tej złudy wyjaśnieniem zbiegu nadzwyczajnych okoliczności, co mogły na to przypuszczenie naprowadzać”³. Fantastyka Potockiego już pierwszym komentatorom wydawała się więc zaangażowana w dylematy epistemologiczne i walkę o oparty na prawach rozumu ład świata, a rozbudowany repertuar zjawisk i istot nadnaturalnych stanowić miał jedynie swego rodzaju ornament powieści, służący silniejszemu podkreśleniu stanowiska racjonalistycznego.

Także Zygmunt Krasiński porównał dzieło hrabiego do fantastyki Hoffmannowskiej, określił jednak tę powieść mianem przekraczającej typową dla niemieckiego pisarza aurę niesamowitości – pisał o *Rękopisie...* do żony, Elżbiety z Branickich, że jest nawet „fantastyczniejszy od Hoffmanna”⁴. Uznanie *Rękopisu...* za silniej przesycony fantastyką niż utwory autora dla tego typu literatury wręcz ikonicznego kreuje interesującą hierarchię wartości, jednak stanowisko Krasińskiego jest odosobnione wśród tych opinii o dziele Potockiego, które dostrzegają przede wszystkim zdroworozsądkowe zakończenie powieści i jej zakorzenienie w XVIII-wiecznym racjonalizmie o cechach materialistycznych.

Znaczenie pojęcia fantastyki literackiej od wielu lat budzi żywe dyskusje. Badacze konstatują, że ciągle brak rozwiązań definicyjnych, które w sposób pełny i wyczerpujący ujmowałyby złożoność zagadnienia⁵. Istnieją również rozbieżności między popularnym

³ L. SIEMIEŃSKI: *Bogactwo fantazji w romansie. Powieść Jana Potockiego*. W: IDEM: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*. T. 2. Warszawa 1859, s. 210.

⁴ Z. KRASIŃSKI: *Listy do różnych adresatów*. T. 1. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. SUDOLSKI. Warszawa 1991, s. 514.

⁵ Na tę złożoność wpływa wiele rozmaitych czynników: długie tradycje obecności fantastyki w literaturze i sztukach artystycznych, ciągle zwiększająca się różnorodność gatunkowa, pytania o opozycyjność – wobec rzeczywistości, realizmu, uzależnienie od przyjętego punktu widzenia, światopoglądu itd.

rozumieniem pojęcia a jego ujęciami teoretycznymi, podejmującymi próby dokonania szczegółowego opisu podstawowych typów. Świadoma tych dylematów, w niniejszej pracy przyjmuję rozumienie fantastyki jako konwencji literackiej. Fantastykę będę tu traktować jako zjawisko opozycyjne nie wobec praw rzeczywistości pozatekstowej, lecz wobec konwencji realizmu literackiego opartego na zasadzie *mimesis*, który stara się odtwarzać racjonalnie traktowaną rzeczywistość empiryczną za pomocą środków językowych⁶. Określenie danego fenomenu mianem zjawiska ponadnaturalnego będzie zatem POŚREDNIO wynikało ze skonfrontowania go z prawami kształtującymi świat doświadczalny empirycznie, BEZPOŚREDNIO bowiem będzie efektem badania go na tle konwencji realizmu powieściowego.

Roger Caillois i Tzvetan Todorov, autorzy wpływowych koncepcji fantastyki, zaliczają *Rękopis...* Potockiego do pierwszych i najdoskonalszych przykładów jej czystej postaci, definiowanej przez nich dość wąsko – jako przeżycie skandalu wywołanego interwencją nieprawdopodobieństwa w świat rządzący się regułami logiki i rozumu⁷ oraz wahanie co do natury opisywanych zjawisk doświadczane przez czytelnika w trakcie lektury⁸. W powieści Potockiego

(zob. A. ZGORZELSKI: *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980, s. 13–17).

⁶ W tym rozumieniu miano fantastycznych otrzymają „takie konstrukcje narracyjne, w których jakość świata determinowana jest przez obecność w jego strukturze mechanizmów i elementów bezpośrednio sprzecznych z mechanizmami i elementami, o których wiemy, iż konstytuują porządek rzeczywistości pozatekstowej. Rzecz jasna, bezpośrednim probierzem fantastyczności nie jest empiryczna rzeczywistość jako taka, lecz transpozycja tej rzeczywistości w tworzywo narracyjne, z zachowaniem zasady ekwiwalencji” (M. PUSTOWARUK: *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*. Wrocław 2009, s. 12).

⁷ Zob. R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. ZAGÓRSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967, s. 32.

⁸ Todorov zauważa, iż występowanie czystej fantastyki obwarowane jest trzema warunkami, z których pierwszy i trzeci muszą zostać spełnione: 1) czytelnik musi doświadczać wahania pomiędzy naturalnym a nadnaturalnym; 2) wahać może się również bohater; 3) czytelnik musi odrzucić alegoryczne

– twierdzą uczeni – owo zawieszenie pomiędzy fikcją a realnością oddane zostało ze szczególną wirtuozerią, a uczucie niepewności poznawczej towarzyszy bohaterowi (jak również czytelnikowi) aż do zakończenia. Jak wiadomo, te interpretacje *Rękopisu...* opierają się na niepełnym wydaniu francuskim⁹, mimo że obaj badacze mieli świadomość rozwiązania intrygi: Caillois wspomniał we wstępie do swojej edycji *Manuscrit...*, iż całość okazuje się ostatecznie mistyfikacją; podobnie Todorov zdawał sobie sprawę z racjonalnego zakończenia *Rękopisu...* w polskim przekładzie (być może poznał rosyjskie tłumaczenie z 1968 roku)¹⁰. Jednak wzmianki te ginęły wśród interpretacji „ufantastyczniających” powieść, co spowodowało, że inni literaturoznawcy francuscy w tym duchu czytali dzieło Potockiego przez następne trzy dekady, gdyż dopiero w 1989 roku René Radrizzani wydał dostępny tekst francuski uzupełniony o powtórny przekład z polskiego tłumaczenia (por. rozdział I).

W rzeczywistości bowiem wskazana przez badaczy w powieści Potockiego czysta fantastyka, w której spotkanie z niewytłumaczalnym budzi trwogę i wywołuje kryzys światopoglądowy głównego bohatera, ma charakter sztucznego aktu kreacji – jest odtworzeniem struktury świata nawiedzanego przez zjawy i duchy na potrze-

i poetyckie interpretacje utworu (zob. T. TODOROV: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. by R. HOWARD. Ithaca, New York 1996, s. 33).

⁹ Wydanie Caillois ograniczone było z konieczności do *Dni 1–10 i 14* oraz *Historii naczelnika Cyganów*, które nie rozstrzygają kluczowej dla opowieści ramowej kwestii tożsamości Eminy i Zibeldy. *Dzień 14*, kończący relację Wordena z własnych przygód, ukazywał bohatera ciągle w sytuacji niepewności poznawczej, choć skłaniającego się raczej ku racjonalnej interpretacji spotykających go wydarzeń. Nie przynosił jednak żadnych jednoznacznych rozwiązań zagadki. Po nim następowała obszerna *Historia naczelnika Cyganów*, lecz okrojona w porównaniu z wersją z polskiego przekładu – publikację Caillois wieńczyła scena, w której kawaler Toledo ujawnia Avadorowi mistyfikację z Leonorą, rzekomą siostrą księżniczki Avila, udawaną w rzeczywistości przez samą księżniczkę. Ten racjonalny akcent końcowy nie tłumaczy jednak przygód samego Alfonsa, które pozostają w tym wydaniu niezakończone.

¹⁰ Zob. R. CAILLOIS: *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. KUKULSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl...*, s. 93; T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 44–45.

by mistyfikacji, której ośrodkiem staje się Alfons van Worden¹¹. To imponujące przedsięwzięcie w świetle zdradzającej szczegóły operacji wypowiedzi szejka Gomelezów ukrywa jednak cele mało wyrafinowane, wręcz „mieszcząskie”¹²: „[...] spodziewaliśmy się, że przejdiesz na wiarę mahometańską lub przynajmniej, że zostaniesz ojcem, i pod tym ostatnim względem ziściły się nasze nadzieje. Dzieci, które kuzynki twoje noszą w swych łonach, będą przez wszystkich uważane za pochodzące z najczystszej krwi Gomelezów” (R, s. 678). Chodzi więc o zapewnienie ciągłości rodu i jego władzy na tronie Tunisu w obliczu kryzysu, jaki dotknął rodzinę – braku potomków płci męskiej. Korowód masek miałby tu służyć jedynie wypróbowaniu odwagi i honoru Alfonsa, a także wypełnić treścią sześćdziesiąt dni oczekiwania na potwierdzenie ciąży obydwu sióstr.

Tak definiowane cele zainscenizowanej fantastyki tłumaczą jednak wyłącznie kwestię jej funkcji na poziomie fabuły utworu (jako strategii przyjętej przez ród Gomelezów), nie dają zaś odpowiedzi na pytanie o znaczenia w obrębie całości dzieła, niesprowadzalne do rozwiązań czysto fabularnych. Odpowiedzi tych udzielano zresztą wiele – relacjonując opinie Aleksandra Brücknera, Mariana Toporowskiego, Marii Cieśli, Rogera Caillois i Leszka Kukulskiego, Janusz Ryba pisze:

Sądy wymienionych badaczy cechuje duży stopień odmienności. Dla jednego fantastyka jest przykrywką „niebezpiecznych” myśli; zdaniem innego, pełni funkcję literackiej zabawy; jeszcze inni uważają fantastykę utworu za element polemiki filozoficznej. Pojawił się również pogląd traktujący motywy fantastyczne jako

¹¹ Tego rodzaju fantastykę wytłumaczoną, znaną z powieści Ann Radcliffe i Horace’a Walpole’a, Caillois nazywa pseudofantastyką. Zalicza tu również te formy literackie, w których źródłem nadprzyrodzoności okazują się sny, halucynacje, naturalne anomalie lub wymykające się spod kontroli efekty eksperymentów naukowych (zob. R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 37–38).

¹² J. FABRE: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. ŻUROWSKA. W: J. FABRE: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. KASPRZYK. Warszawa 1995, s. 84.

ekspresję wewnętrznych rozterek autora. Każdy z wymienionych poglądów jest słuszny. Każdy bowiem znajduje uzasadnienie w utworze¹³.

Tak różnorodne wykorzystanie fantastyki, która w epoce Potockiego odrodziła się w powieściach gotyckich jako źródło nowego dreszczu przerażenia, kreowanego przez opis namiętności i zbrodni do tej pory nieobecnych w literaturze europejskiej, ukazuje *Rękopis...* jako dzieło wyjątkowej świadomości literackiej swego autora.

Jest to równocześnie świadectwo zainteresowania Potockiego metodami kreacji iluzji już nie powieściowej, lecz teatralnej¹⁴, gdyż na poziomie opowieści ramowej zabiegi kreatorskie Gomelezów odwołują się do tych właśnie konwencji – postacie maskarady odgrywają swoje role według ułożonego wcześniej scenariusza, a część występuje dodatkowo w przebraniu, jak obłąkany Paszeko czy Żyd Wieczny Tułacz. Przedstawienie zorganizowane dla Alfonsa nie wyczerpuje bynajmniej bogactwa wątków teatralnych w *Rękopisie...*, który na tle innych utworów z epoki słusznie można określić jako zarówno „największe pod względem częstotliwości występowania

¹³ J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1992, s. 34.

¹⁴ Hrabia miał doświadczenie w twórczości scenicznej – pisał na potrzeby teatru towarzyskiego w Łańcucie, Rheinsbergu i Tulczynie. Dziś znanych jest dziewięć krótkich utworów komediowych – siedem parad, komedia z arietkami oraz przysłowie dramatyczne – z których każdy zapowiadał już do pewnego stopnia problematykę *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. O dziełach teatralnych Potockiego zob. między innymi: M. DĘBOWSKI: *Oryginalność „Parad” Jana Potockiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3, s. 159–178; J. RYBA: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 114–141; D. TRIAIRE: *Teatr Jana Potockiego*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 148–156; P.B. WITKOWSKI: *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 119–128; M. JANOSZKA: *Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach „Gil zakochany” i „Gil małżonkiem” Jana Potockiego*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej. Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 5. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA przy współudziale M. JANOSZKI. Katowice 2014, s. 11–27.

motywów maskaradowych [...] – jak i najdoskonalsze artystycznie dzieło o tej tematyce”¹⁵.

Ów widoczny w *Rękopisie*... żywioł maskaradomanii nie jest wynikiem jedynie popularności tej formy rozrywki w XVIII wieku i licznych przywołań tych motywów w ówczesnej literaturze. Jak zauważa Ryba, porównując Potockiego z Blaise’em Pascalem, hrabiego cechowało wyjątkowe

wrażenie teatralności świata. Przesuwające się nieustannie przed oczyma Potockiego-podróżnika obrazy odmiennych obyczajów, mód, wyobrażeń o sprawiedliwości nasuwały mu skojarzenie ze sceną. Ujmowanie rzeczywistości ludzkiej w takich kategoriach niewątpliwie dewaluuje i deprecjonuje jej wartość. U Potockiego jednak nad negatywnym aspektem, jaki niesie ocena świata jako teatru, zdecydowanie górowała bezinteresowna ciekawość reguł gry, obowiązujących w światowym teatrze. To poczucie teatralności świata nie zrodziło w autorze *Rękopisu*... chęci jego zanegowania w imię boskich wartości. Tak więc pomiędzy Pascalowską „nędzą świata” a Potockiego wrażeniem teatralności świata nie występują żadne bliższe zależności: obaj wyprowadzili z tych twierdzeń całkowicie odmienne wnioski¹⁶.

Rozpoznanie teatralności rzeczywistości leży zatem niejako u podstaw światopoglądu Potockiego, *Rękopis*... zaś daje temu wyraz w uczynieniu ośrodkiem fabuły maskarady o zaskakujących rozmiarach, w której przestrzeni kreowania teatralnej iluzji staje się fantastyka.

Wskazywane w literaturze przedmiotu nastawienie parodystyczne wobec konwencji literatury cudownościowej i powieści grozy¹⁷

¹⁵ J. RYBA: *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice 1998, s. 66.

¹⁶ J. RYBA: *Poszukiwacze prawdy: Blaise Pascal i Jan Potocki*. W: *Oświecenie: kultura – myśl*. Red. J. PLATT. Gdańsk 1995, s. 153–154.

¹⁷ Grzegorz Zając do tych form parodiowanych dodaje jeszcze dawny romans z jego zamiłowaniem do cudowności (G. ZAJĄC: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – przykładem fabuły wariacyjnej. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk [i odwrotnie]*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 408).

przybiera w *Rękopisie*... między innymi postać spiętrzenia typowych dla nich elementów konstrukcji świata przedstawionego, nazwane przez François Rosseta „wystawą całego arsenału literackiego, którym posługują się autorzy fantastyki”¹⁸. Ta specyficzna, głęboko przemyślana i jednocześnie silnie teatralna organizacja dzieła Potockiego oraz wiele narzucających się obrazów „pisarza w trakcie pisania i czytelnika w trakcie czytania”¹⁹ skłaniają do traktowania utworu jako powieści metaliterackiej, problematyzującej kwestie fantastycznego „światotwórstwa”. Inscenizowana fantastyka odsyła oczywiście do treści racjonalistycznych, jak oświeceniowa walka z przesadami i wiarą w upiory, *Rękopis*... jest bowiem mocno zakorzeniony w XVIII-wiecznym racjonalizmie i scjentyzmie²⁰, istotne jednak stają się tu także obserwacja czynności poznawczych ludzkiej psychiki wobec niewytłumaczalnych zjawisk oraz refleksja nad sposobami kreowania fantastycznych światów (i ich dekonstrukcji).

Analizowane już w poprzednim rozdziale świadome wykorzystywanie przez Potockiego określonych konwencji literackich wyraźnie manifestuje się w grze typowymi motywami fantastycznymi, prowadzonej między stylizowaniem danego miejsca na przestrzeń działania sił piekielnych a podważaniem tego obrazu. W szczególności pustkowia Sierra Morena emanują owym specyficznym klimatem niesamowitości – już pierwsze słowa opowieści Alfonsa wyraźnie wyodrębniają tę przestrzeń spośród innych:

Podróżny, który odważył się zapuścić w tę dziką okolicę, napastowany był, jak mówiono, przez tysiączne okropności, na których widok drżała najzimniejsza odwaga. Słyszał płaczliwe

¹⁸ F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 66.

¹⁹ Ibidem, s. 67–68.

²⁰ Dominique Triaire konstatuje: „Fantastyka nie ma innych źródeł ponad subiektywne. Jednostka, czy też ściśle mówiąc, dysfunkcja mentalna jednostki, stwarza świat fantastyczny, który nie jest niczym innym jak światem fantazmatycznym. Potocki zachowuje spokojną pewność, że świat mieści się w dokładnych parametrach wyznaczonych przez Newtona, Linneusza czy Buffona” (D. TRIAIRE: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 236).

głosy mieszające się z hukiem potoków, wśród poświstu burzy mamili go błędne ogniki, a niewidzialne ręce popychały w bezdenne przepaście.

R, s. 7

Dzikość, opuszczenie, podejrzani mieszkańcy, przerażające odgłosy – te sygnały niesamowitości Sierra Morena wyraźnie sugerują, iż przestrzeń ta może stać się miejscem ingerencji sił nadnaturalnych. Nim jeszcze na kartach *Rękopisu...* pojawią się istoty, które mogą mieć status pozaziemskich, narracja prowadzona przez głównego bohatera już je zapowiada²¹. Fantastyka ma więc tu charakter przede wszystkim werbalny – niewytłumaczalne wydarzenia poprzedza opowieść o nich, co eksponuje performatywną funkcję języka w stosunku do rzeczywistości. Jak podkreśla Todorov, „ponadnaturalne rodzi się w języku, jest jednocześnie jego konsekwencją i jego dowodem: nie tylko diabły i wampiry istnieją jedynie w języku, lecz sam język pozwala nam wyobrazić sobie to, co zawsze jest nieobecne”²². Nierozzerwalny związek fantastyki i powołującego ją do życia słowa w powieści Potockiego zostaje niejako podniesiony do potęgi, gdyż w roli użytkowników owego „języka cudowności” występują same postacie – organizatorzy maskarady. Alfons jawi się zaś jako swoista figura czytelnika²³, osoby dekodującej znane linie fabularne, w jakie układają wydarzenia, których staje się uczestnikiem. Znajomość konwencji literatury gotyckiej i fantastyki czy opowieści cudownych stanowi w pewnym sensie mapę pozwalającą poruszać się po górach Sierra Morena.

To werbalne funkcjonowanie fantastyki wydaje się rysem charakterystycznym *Rękopisu...* Metoda kreowania wrażenia niesamowitości i niewytłumaczalności zdarzeń jest bowiem oparta na dwóch głównych chwytach – wykorzystaniu słowa (opowieści) i maski (przebrania). Zdecydowanie zaś dominuje ten pierwszy sposób

²¹ Zob. M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 44.

²² T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 82.

²³ Zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991, s. 80.

– na poziomie opowieści ramowej fantastyka ujawnia się przede wszystkim w opowiadanych Wordenowi historiach. Poza Żydem Wiecznym Tułaczem brak tu natomiast postaci, które przedstawiałyby się jako fantastyczne; pozostali zaś bohaterowie noszący maski, jak pustelnik, Paszeko i rodzeństwo kabalistów, są rzecznikami fantastyki w tym sensie, że potwierdzają istnienie świata demonicznego swoimi wypowiedziami. Także specyfika konstrukcyjna utworu faworyzuje zdecydowanie werbalny sposób kreowania fantastyki, gdyż kompozycja złożona z pięciu pięter narracyjnych z konieczności ogranicza akcję opowieści ramowej. Redukcja liczby wydarzeń, które w niej zachodzą, oznacza również zmniejszenie fantastyki „realnie obecnej” na tym poziomie narracji. Nie można więc nie przyznać racji François Rossetowi, który podkreśla, iż „teatralność *Rękopisu* nie jest wspomagana maszynierią czy dekoracjami ani niczym, co czyni scenę materialną rekonstrukcją świata. By stworzyć i jednocześnie ukazać iluzję, powieść posługuje się swymi własnymi środkami – językiem”²⁴. Język staje się nie tylko medium przekazującym opis mistyfikacji Gomelezów, lecz także głównym jej narzędziem, van Worden zaś występuje o wiele częściej w roli słuchacza niż widza.

Wydarzeniem centralnym dla doświadczeń Alfonsa i jednocześnie dla kreowanej maskarady jest noc spędzona w opuszczonej gospodzie z Eminą i Zibeldą. Typowe znaki niesamowitości tego budynku łatwo dostrzec: to miejsce bezludne, o rozbudowanej labiryntowo sieci podziemnych korytarzy; ostatni właściciel miał zaginać w tajemniczych okolicznościach, a pozostawiony przed gospodą napis prosi podróżnych o modlitwę za jego duszę. Spoczynek Wordena przerywa punktualnie o północy bicie zegara; wtedy też zjawia się półnaga Murzynka, by zaprosić go na wieczerzę z kuzynkami. Te sugestywne elementy, powtarzane zawsze w historiach o duchach, wywołują pewne wahania Alfonsa, czy istotnie nie dostał się w ręce sił nieczystych, lecz nawet wtedy bohater nie porzuca zdroworozsądkowego toku myślenia: „Nie przypuszczałem, ażeby diabeł skręcił kark oberżyscie, ale nie mogłem sobie wytłumaczyć

²⁴ Ibidem, s. 117.

jego smutnego zgonu” (R, s. 12). Wątpliwości te z prawdziwą siłą rodzą się dopiero po przebudzeniu pod szubienicą:

Gdzież znajdę wyrazy, aby opisać grozę, jaka mną owładnęła? Leżałem pod szubienicą Los Hermanos. Trupy dwóch braci Zota nie wisiały, ale spoczywały po obu moich stronach. Bez wątpienia całą noc między nimi przepędziłem. Spoczywałem na potarganych postronkach, resztkach kół oraz na odłamkach szkieletów i na ohydnych łachmanach, które po zgniciu ciał odpadły od kości.

R, s. 25

Dopiero więc w momencie, gdy Alfons budzi się wśród makabrycznych szczątków wisielców, można mówić o prawdziwym „skandalu”, jakim jest prawdopodobna interwencja Niesamowitego w rzeczywistość, gdyż to wtedy bohater uświadamia sobie, iż ostatnie wydarzenia rozwijają się zgodnie ze scenariuszem, przed którym go przestrzegano – w złowieszczym krajobrazie Sierra Morena nikt nie uniknie spotkania z siłami piekielnymi. Protagonista rozpoznaje tu również działanie silnego związku przyczynowo-skutkowego: występku i następującej po nim kary, znanego mu dobrze z lektur dydaktycznych opowieści – grzechy wykraczające przeciwko chrześcijańskiej etyce seksualnej karane są przerażającym spotkaniem ze sferą piekielną. To gwałtowne przejście od rozkoszy do rozpacz jest bardzo charakterystyczne dla literatury budującej, jak w *Historii Tybalda de la Jacquièrre*, którego Orlandyna-Lucyfer pozostawia wśród gnijących odpadków, by czekał na śmierć. Prawdziwe doświadczenie Niesamowitego, dane Alfonsovi, zawiera się w niezmiernie bliskim, bo fizycznym, kontakcie ze śmiercią. Nie są to gotyckie upiory ujawniające słabość racjonalnego porządku świata czy demony towarzyszące romantycznym buntownikom jako symbole ich rozdarcia²⁵, lecz całkowicie materialne ciało w stanie rozkładu.

²⁵ Zob. M. JANION: *Zbójcy i upiory*. W: EADEM: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 387–389.

Ponura szubienica kreowana jest na jądro świata przedstawionego *Rękopisu*... W takiej też roli widzi ją Zbigniew Mikołajko: podkreślając ambiwalentne znaczenia samej konstrukcji (paradoks oczyszczenia i zmazy, fascynacji i grozy), dostrzega w niej zarówno symbol siły fatalnej, wskazującej na nieodwracalne prawa losu, wobec którego działania ludzkie okazują się bezcelowe, jak i znak zagubienia rozumu, który w sieci iluzji nie może już ufać ani sobie, ani obiektywnym prawom świata²⁶. Z kolei w opinii Claire Nicolas, analizującej wątki masońskie w *Rękopisie*..., konstrukcja ta traci złowrogi charakter – symbolizować może kolumny świątyni Salomona o literach J lub G i B (szubienica to po francusku *gibet*), pod którymi spotykali się czeladnicy i mistrzowie murarscy budujący przybytek; w rytuałach masońskich z kolumnami łączono wiele symbolicznych znaczeń²⁷. Postacie wisielców również mogą wskazywać bardziej pozytywne sensy – odsyłają do dwunastej karty tarota, Wisielca, oznaczającej gotowość do przemiany, przebudzenie do nowego życia, przekroczenie ograniczeń własnego „ja”; twarz tej figury nie wyraża cierpienia, lecz spokojne zadowolenie bądź stan transu²⁸.

Egzystencjalne, metafizyczne i religijne sensy, konotowane przez szubienicę i postacie wisielców, są jednak wprzęgnięte w podwójnie kodowaną grę, jaką jest zorganizowana dla Alfonsa maskarada; nie można bowiem zapomnieć, iż symboliczną głębię znaczeniową tej konstrukcji Gomelezowie wykorzystują do własnych celów – służy ona inscenizacji, dostarczając narzędzi oddziaływania na głównego bohatera. O jej znaczeniowej ambiwalencji świadczy choćby porównanie dwóch scen, gdy Alfons budzi się tuż obok wisielców. Za pierwszym razem bohater doświadcza absolutnej grozy; za drugim razem jest już spokojniejszy: „[...] znowu obudziłem się pod szubienicą Los Hermanos, ale tym razem z pewnego rodzaju zadowoleniem, gdyż przynajmniej byłem pewien, że jeszcze nie

²⁶ Zob. Z. MIKOŁAJKO: *We władzy wisielca*. Gdańsk 2012, s. 266, 275–276.

²⁷ Zob. C. NICOLAS: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Twórczość” 1973, nr 6, s. 65.

²⁸ Zob. A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały*. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 78; E.A. WAITE: *Obrazkowy klucz do Tarota. Fragmenty tradycji tajemnej za zasłoną dywinacji*. Przeł. R. OŚLIŹŁO. Białystok 2004, s. 70–71.

umarł” (R, s. 95). Zanika więc do pewnego stopnia trwoga, jaką budzi sam stryczek – ponowny opis tego miejsca ukazuje je jako do pewnego już stopnia oswojone, mniej obce.

Jak sugeruje się nieustannie Alfonsowi, niesamowitość szubienicy zawłaszcza całą przestrzeń Sierra Morena – każdy, kto wejdzie na ten teren, staje się igraszką dwóch wisielców. Protagonista ma ich spotykać w postaci swych dwóch uwodzicielskich kuzynek. Scenariusz, według którego rozwija się ta relacja miłosna, nie pomija żadnego szczegółu mogącego wskazywać na demoniczne pochodzenie Eminy i Zibeldy. Konstrukcja tego wątku odwołuje się do znanego w kulturze europejskiej motywu kobiety-szatana²⁹, często spotykanego zwłaszcza w dydaktycznych opowieściach niesamowitych. W koncepcji związku Alfonsa, Eminy i Zibeldy dostrzec można nierzadkie w fantastyce utożsamienie pożądania ze sferą piekielną. Jak zauważa Todorov, „pożądanie, jako pokusa zmysłowa, znajduje swe wcielenia w kilku z najpopularniejszych figur świata nadnaturalnego, a przede wszystkim w formie diabła. Upraszczając, można rzec, że *diabeł* jest innym słowem określającym *libido*”³⁰. Te ciemne zakamarki ludzkiej natury, ukrywane pragnienia i namiętności, jak relacje miłosne z pogranicza przyzwolenia społecznego (miłość poligamiczna, kazirodztwo, sadyzm), eksploruje powieść gotycka, przeciwstawiając je dominującej oficjalnie racjonalności i porządkowi społecznemu. Doświadczenia erotyczne Alfonsa oscylują wokół tego właśnie połączenia miłości i sfery piekielnej, *eros* i *thanatos*. Demonizm pięknych Mauretanek ma jeszcze dodatkowy wymiar – usiłują one przywieść bohatera do konwersji na islam.

Na kartach *Rękopisu...* Alfons występuje w roli osoby skazanej na nieustanne próby rozszyfrowywania wydarzeń wokół niego zachodzących i opowiadanych mu opowieści, których sensy niezmiennie odnosi do własnej biografii, słusznie zakładając, iż nie są mu one przytaczane jedynie przypadkowo. Wahanie pomiędzy racjonalną wizją świata a zawierzeniem Niesamowitemu tworzy

²⁹ Zob. J. KRZYŻANOWSKI: *Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*. W: IDEM: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 819–836.

³⁰ T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 127.

podstawowy wymiar epistemologiczny powieści Potockiego, łącząc się równocześnie z refleksją nad metodami „oswajania” rzeczywistości, która nagle przestała być jasna i łatwo czytelna. W fantastyce *sensu stricto* spotkanie z Niewy tłumaczalnym prowadzi najczęściej do poważnych zmian osobowościowych bądź tragedii. Choroba i załamanie psychiczne, samobójstwo lub śmierć nieustannie towarzyszą ingerencji istot spoza tego świata w życie bohaterów³¹. Szczególnie częstym tematem jest zaś obłąd – ukształtowana w porządku racjonalnym jaźń traci solidne podstawy, na których do tej pory się wspierała; dochodzi do rozpadu osobowości. Ów rozpad rozpoczyna się od rozpoznania świata jako miejsca nieracjonalnego, sterowanego przez niepoznawalne, mroczne siły. Fantastyka odkrywa więc przepaść, nad którą staje ludzki umysł w momencie zwątpienia w stałe podstawy rzeczywistości.

W tej perspektywie *Rękopis...* Potockiego „jest dziełem tranzytowym pomiędzy dwiema epokami”³² – gra schematami typowymi dla gotycyzmu świadczy o znajomości tego rodzaju literatury i świadomości silnego jej stereotypizowania po kilkudziesięciu latach popularności gatunku, natomiast pogłębienie refleksji nad sposobami interpretacji rzeczywistości w sytuacjach, gdy wydarzenia zaczynają przybierać postać nadnaturalną, wyprzedza osiągnięcia – między innymi Hoffmanna – w wiwisekcji bohaterów³³. Zapowiada już refleksję filozoficzną podejmowaną przez fantastykę romantyczną, wyczuloną na nieprzejrzystość świata i niepoznawalność samej jednostki ludzkiej, sterowanej tajemniczymi, mrocznymi pragnieniami, wewnętrznym demonizmem³⁴. Pozycja *Rękopisu...* wśród innych utworów wykorzystujących wątki fantastyczne jest

³¹ Zob. R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 33.

³² D. TRIAIRE: *Uwertury narracyjne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 206.

³³ Choć trudno dopatrywać się głębokiej psychologizacji postaci Alfonsa, w początkowych partiach utworu pada jednak wyraźny akcent na psychiczne doświadczenia bohatera. Jak zauważa François Rosset, od *Dnia 10* „pierwotne efekty psychologiczne rzeczywiście związane z fantastyką zacierają się, pozostawiając jedynie pewien mechanizm narracyjny” (F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 65).

³⁴ Zob. M. JANION: *Zbójcy i upiory...*, s. 388.

także wyjątkowa z uwagi na to oryginalne połączenie ironicznego dystansu do znanych motywów z zainteresowaniem procesami psychicznymi zachodzącymi w kontakcie z niewytłumaczalnymi zdarzeniami.

Poza przebudzeniami pod szubienicą źródłem strachu i niepewności epistemologicznej bohatera stają się także opowieści spotykanych postaci; w szczególności zaś napomknienia kabalisty o aktywności złych duchów w Venta Quemada, których sam stał się igraszką, powodują zamęt w głowie Alfonsa: „Wszystko to, co od kilku dni widziałem, tak pomieszało moje wyobrażenia, że sam nie wiedziałem, co czynię, i gdyby się kto uwziął, byłby mógł wprowadzić mnie w wątpliwości o moim własnym istnieniu” (R, s. 96). Zwątpienie o własnym istnieniu jawi się jako sygnał najsilniejszej konsternacji – pomocne nie staje się tu już poczucie honoru, które nie ma bezpośredniego zastosowania w próbach oceny wiarygodności świadectwa własnych zmysłów. Zagubienie w gąszczu sprzecznych znaków i informacji nie dotyczy jedynie linii „ja” – świat, lecz odnosi się do relacji tożsamościowej „ja” – „ja”, umożliwiającej samookreślenie się podmiotu wobec świata, co prowadzić może do kryzysu tożsamościowego i zmian osobowościowych.

Dzień 8 i *Dzień 10* wydają się odcinkami narracji szczególnie ciekawymi pod względem uporządkowania takich elementów maskarady, które służą pogłębianiu zagubienia bohatera. W *Dniu 8* Alfons naprzemiennie odczuwa całkowitą konsternację oraz niejaką pewność, iż tajemnicze wydarzenia dadzą się ostatecznie wytłumaczyć. Podobnych przejść od poddania się myśli o realnej obecności sił diabelskich w Sierra Morena do jej racjonalizacji w *Dniu 10* jest jeszcze więcej. Tworzy to misterną strukturę gry różnymi typami iluzji o wyrażenie teatralnej proveniencji, odpowiadającymi zmysłom słuchu (opowieści) i wzroku. Rozmyślenia Alfonsa nad ostatnimi wydarzeniami mają w tym „dniu” najpierw postać racjonalistycznej dekonstrukcji maskarady, której istnienia bohater się domyśla:

Moje kuzynki często dawały mi do zrozumienia, że chciano wystawić mnie na próby. Myślałem, że w Venta Quemada dano

mi usypiający napój i następnie podczas snu przeniesiono pod szubienicę. Paszeko mógł oślepnąć na jedno oko z całkiem innego przypadku, a jego miłosne stosunki i straszna przygoda z wisielcami mogły być bajką.

R, s. 114

Jednak to przekonanie zostaje niemalże natychmiast podważone przez ukazanie się w znacznej odległości od miejsca, w którym bohater rozważa swe losy, dwóch postaci kobiecych łudzaco podobnych do Eminy i Zibeldy. Po zbliżeniu się do nich Alfons odkrywa, że to wcale nie one, lecz z daleka znów widzi swe kuzynki. Ta niewinna z pozoru igraszka, w której, jak wyjaśnia później szejk Gomelezów, brały faktycznie udział Emina i Zibelda na zmianę z córkami naczelnika Cyganów, powoduje, iż Alfons ponownie przestaje ufać swoim zmysłom. Tu bezpośrednio oszukiwany jest jego wzrok, niezbędny jako jedno z narzędzi poznania³⁵.

Trzeba wszakże podkreślić, że tego rodzaju zabiegi stanowią tylko jeden z wymiarów strategii zwodzenia Alfonsa – złudzenia wzrokowe są jedynie punktem wyjścia do wprowadzenia innego typu iluzji, jak przede wszystkim historie, które opowiadają o wydarzeniach przypominających doświadczenia Wordena. Trwoga i poczucie zagubienia w rzeczywistości pogłębiają się jeszcze u bohatera, gdy znajduje on w bibliotece kabalisty księgę niesamowitych opowieści pozornie tylko przypadkiem otwartą na *Historii Tybalda de la Jacquiére*. Utwór literacki staje się lustrem, w którym Alfons dostrzega samego siebie, fikcja zaczyna więc odgrywać rolę drogowskazu w świecie sprzecznych sygnałów. Jednak rozpoznanie siebie jako „drugiego Tybalda” (R, s. 126) ujawnia, iż Alfons dopuszcza możliwość traktowania *Ciekawych opowiadań* Happeliusa jako wiarygodnych relacji z rzeczywistych wydarzeń, nie zaś form fikcyjnych, wyzyskujących elementy fantastyczne do wyekspono-

³⁵ Rosset przytacza symptomatyczną dla głównego nurtu filozofii XVIII-wiecznej opinię Woltera na temat wzroku – można wprowadzić go w błąd za pomocą celowo wykreowanej iluzji, sam z siebie jednak nie jest zdolny do zniekształcania rzeczywistości (zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque...*, s. 118).

wania przekazu moralnego. Realność sfery demonicznej potwierdza również wcześniej ojciec Alfonsa, niepodważalny autorytet syna i źródło jego wiedzy o świecie. Odróżnienie fikcji od prawdy w rzeczywistości, której Alfons doświadcza empirycznie, jest zatem dodatkowo utrudnione wskutek mieszania się „tu i teraz” bohatera ze światem lektur i wyobrażeń zaszczeplonych mu w procesie wychowania, które, zepchnięte do podświadomości, przypominają o sobie w Sierra Morena³⁶.

Wykorzystanie iluzji wzrokowej przybiera jeszcze inną postać w *Dniu 11*, gdy Alfons nocuje po raz pierwszy w obozie Cyganów. Spędza tę noc z dwiema kobietami, których tożsamości nie jest pewien, gdyż ciemności uniemożliwiają identyfikację, niepewność rozciąga się tu więc nie tylko na kwestię istoty kochanek (ludzkiej lub demonicznej), lecz także ich tożsamości – czy są to jego kuzynki, czy może Cyganki, które widział wcześniej w obozie. Bohater pewny jest jednak, że nie mogą być to upiory – sensualne doświadczenie ich obecności wyklucza demoniczność dwóch kobiet. Ponieważ protagonista nie przeżywa później kolejnego przebudzenia pod szubienicą, tę noc z kuzynkami można uznać za kluczową, gdyż nasycenie opowieści ramowej fantastyką znacznie od tego momentu maleje. Mniej więcej od *Dnia 12* Alfons nabiera już niemal pewności, iż jest bohaterem maskarady, nie zaś igraszką sił piekielnych:

Cóż to za potężne stowarzyszenie – mówiłem sam do siebie – które zdaje się nie mieć innego celu prócz ukrywania jakiejś tajemnicy lub mamienia mego wzroku dziwnymi obłędami, których niekiedy zgaduję pewną część, podczas gdy nowe, nieprzewidziane okoliczności znowu wtrącają mnie w przepaść

³⁶ Porównując kreację postaci Alfonsa i Nicholasa Urfe’a z *Maga* Fowlesa, Erhard Reckwitz zwraca uwagę, iż van Worden jawi się jako bohater bardziej podatny na sugestię niesamowitości wydarzeń niż żyjący w połowie XX wieku młody Anglik, mimo to jednak równie prędko przenika maskaradowy charakter swoich przygód (zob. E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki’s „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles’ „The Magus”*. In: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 164).

zwątpienia. Nie ma wątpliwości, że sam jestem jednym z ogniw tego niewidzialnego łańcucha, który coraz ciśniej mnie krępuje.

R, s. 150

W tym komentarzu Alfons ujawnia się jako krytyczny obserwator maskarady, w której dane mu jest uczestniczyć, osoba świadoma, że za ciągiem dziwnych wydarzeń czy spotkań ukrywa się pewna strategia mająca doprowadzić do osiągnięcia niejasnych jeszcze na tym etapie celów. Nie oznacza to jednak, że obce będą mu wątpliwości, wystarczą bowiem słowa naczelnika Cyganów o „wybrykach” dwóch wisielców, wypowiedziane już następnego dnia, by na powrót wtrącić Wordena w gąszcz rozterek; melancholijny nastrój wpływa nawet wtedy na fizyczne reakcje jego organizmu – hamuje apetyt i sprowadza koszmary.

Jak już wspominałam, konsekwentnie budowany od pierwszych słów powieści nastrój niesamowitości ulega wielokrotnie zawieszeniu czy nawet podważeniu. Poza techniką zapowiedzi lub przywoływaniem obiegowych motywów fantastycznych w obrębie utworu narzuca się inna jeszcze metoda postępowania z nadprzyrodzonością – narrator wplata w tekst ironiczne uwagi, które skutecznie dekonstruują powagę dyskursu fantastycznego. Typowy przykład tego rodzaju postępowania odnajdziemy już w początkowych akapitach powieści: przytoczywszy – w tonacji serio – obiegowe opinie o Sierra Morena, Alfons kontynuuje opis tej krainy w nieco już innym tonie:

Wprawdzie można było czasami znaleźć na tej strasznej drodze jaką ventę, czyli samotną gospodę, ale duchy, bardziej diabelskie niż sami oberżyści, zmusiły tych ostatnich do ustąpienia im miejsca i oddalenia się w kraje, gdzie jedynie głos sumienia przerywał im spoczynek, a – z dwojga złego jedno wybierając – oberżyści woleli mieć z tym drugim do czynienia.

R, s. 7

Groza nawiedzonej krainy zostaje tu bezpowrotnie podważona ironicznym zestawieniem istot piekielnych z „diabelskimi” ober-

zystami, którzy okazują się tylko trochę mniej przerażający niż duchy. Takich śladów ironicznego dystansu narratora w stosunku do opowiadanej historii czy danego zagadnienia doszukać się można w zasadzie na każdym poziomie narracji i w historiach każdego z opowiadających (poza cytowanymi opowieściami niesamowitymi). Ironia wyraźnie obecna jest w *Historii kabalisty*, gdy Uzeda omawia najważniejsze traktaty kabalistyczne: *Sefer Sohar* to księga, „z której nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność dzieła ślepi umysł patrzących”; najbardziej zrozumiałe zdanie *Sifry Dizniuthy* „może wybornie ująć za zagadkę”; z kolei w *Idrze Rabbie* i *Idrze Zutcie* „rabbi Szymon, syn Jochaja, autor dwóch poprzednich dzieł, zniżając styl do potocznej rozmowy, udaje, że naucza swych przyjaciół najprostszych rzeczy, tymczasem zaś odsłania im najbardziej zadziwiające tajemnice” (R, s. 105). To przerysowanie tajemniczości ezoterycznych dzieł dekonstruuje serio tyra dy kabalisty, co jest tym ciekawsze, że Uzeda w rzeczywistości jest adeptem kabały. Podobnie ironiczny wydźwięk może mieć skupienie się na detalach anatomicznych opisywanych postaci – kabalista zauważa przeznaczone sobie na małżonki córki Salomona w lustrze; są to jednak tylko kolejne fragmenty nóg – stopy, kostki, kolana. Podobnie Rebeka, siostra Uzedy, poznaje w lustrze sylwetki swoich przyszłych małżonków, Thoamimów; podczas *quasi*-miłosnego spotkania dostrzega, iż okalająca ich biodra para skrzydeł, ukrywająca genitalia, drży lekko. Te humorystyczne aluzje erotyczne nie współgrają z problematyką kabalistycznych zatrudnień i demontują aurę ich niesamowitości, stanowiąc także dodatkowy element współtworzący subtelna atmosferę libertynizmu przenikającą *Rękopis*...

Ironia mieści się również w samej strukturze szkatułkowej dzieła – wybór tej metody konstrukcyjnej pozwala, jak pisze Rosset,

na przytaczanie, w odmiennych warunkach narracji, historii niemal identycznych, albo takich samych sekwencji narracyjnych czy też jeszcze częściej powracających motywów. Otóż jakkolwiek większość historii opowiedziana jest w pierwszej osobie przez postacie, które własnym świadectwem potwierdzają autentycz-

ność opowiadanych zdarzeń, podjęcie tych samych historii przez różnych narratorów osłabia w rezultacie ich powagę i wiarygodność³⁷.

Przykładem takiego podważenia „prawdziwości” opowiadania jest *Historia Giulia Romatiego*, prezentowana przez naczelnika Cyganów jako autentyczne doświadczenie, tymczasem Alfons zna ją z *Ciekawych opowiadań Happeliusa*.

W *Rękopisie...* dają się zatem wyróżnić dwie metody posługiwania się wątkami fantastycznymi: z jednej strony Potocki nawarstwia znane motywy, kreując uniwersum o proveniencji wyraziście fantastycznej, z drugiej zaś rozsiewa w powieści sygnały sugerujące lekturę ironiczną, zdystansowaną. Sygnały te również można najogólniej podzielić na dwa główne typy: to zestawianie elementów grozy i humoru oraz racjonalizacja zjawisk z pozoru nadnaturalnych³⁸. Na tym jednak nie koniec – w roli kreatorów fantastycznego uniwersum występują również realizatorzy maskarady zorganizowanej dla Alfonsa. Oni także posługują się tymi dwiema metodami: intensyfikują wrażenie niesamowitości wydarzeń, w jakich bierze udział van Worden, by za chwilę zanegować je akcentami humorystycznymi czy przytoczoną opowieścią, w której cudowna z pozoru sytuacja otrzymuje racjonalne wytłumaczenie³⁹. Na wszystkich poziomach konstrukcji powieści występuje więc podwójne kodowanie treści, będące nośnikiem ironii.

Narracja szkatułkowa, mnożąca narratorów i bohaterów poszczególnych pięter, umożliwia multiplikowanie punktów widzenia i perspektyw oglądu sytuacji – Potocki parokrotnie wykorzystuje ten chwyt, zdając sobie sprawę z możliwości, jakie daje polifoniczne komponowanie narratorskich głosów, nie tylko zresztą w zakresie zdystansowanego traktowania konwencji fantastycz-

³⁷ F. ROSSET: *Powieść fantastyczna?...*, s. 245.

³⁸ Zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 32.

³⁹ Jean Fabre wskazuje, że również pojedyncze przedmioty mogą służyć podważaniu serio fantastyki, jak lustro w zamku Uzedy, w którym Avadoro widzi księżniczkę Avila; doświadczony jednak mistyfikacjami żony, demaskuje iluzję (zob. J. FABRE: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”...*, s. 105).

nich. Szczególnie ciekawe są pod tym względem dwie sceny: noc Alfonsa z kuzynkami (*Dzień 7*), podczas której zaskakuje ich szejka Gomelezów, oraz epizod z *Historii naczelnika Cyganów*, w którym kawaler Toledo przekonany jest, iż odwiedziła go dusza zmarłego przyjaciela. Opowieść Wordena o *Dniu 7* nie zawiera żadnych elementów ponadnaturalnych – jego wahania co do natury pięknych Mauretanek uśmierzają się zawsze podczas scen miłosnych, gdy przekonany jest, że „miał do czynienia z kobietami z krwi i kości” (R, s. 54). Jedynym elementem wprowadzającym atmosferę strachu jest niespodziewane pojawienie się szejka Gomelezów i jego chęć zemsty na niewiernym za kontakty erotyczne z kuzynkami.

Świadkiem tego wydarzenia staje się Paszeko, który relacjonuje je później protagoniście. Główne elementy całej sytuacji ulegają tu wymianie na zasadzie ściśle lustrzanego paralelizmu: zamiast pięknych kobiet Alfons spędza noc w towarzystwie odrażających ciał dwóch wisielców, którzy wkładają mu na szyję nie plecionkę z włosów, lecz szubieniczny powróż, a miast szejka Gomelezów w pokoju zjawia się szatan. Historia Paszeka w konfrontacji z wersją Wordena wydaje się opowiadana z perspektywy niezależnego obserwatora, osoby mającej ogląd całości sytuacji – tej historii całkowicie wierzy także pustelnik. Tymczasem opowiadanie Paszeka zawiera również groteskowo wyolbrzymione elementy grozy fantastycznej, prawdziwy teatr okrucieństwa, w swej przesadzie całkowicie niewiarygodny, gdyż tortury, jakie zadają Paszekowi obaj wisielcy, tracą znamiona powagi koniecznej do osiągnięcia efektu grozy⁴⁰. Ów brak tonacji serio wpisany jest już w samą groteskową postać rzekomego obłąkanego⁴¹.

⁴⁰ Todorov zwraca uwagę, iż literatura fantastyczna nie może obejść się bez pewnej przesady w stylu narracji (efekty grozy, opisy stanów przerażenia) czy w konstrukcji świata przedstawionego, jednak nadmierne wyolbrzymienie tych chwytów prowadzi do unieważnienia efektu niesamowitości, czasami niezamierzzonego (zob. T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 77).

⁴¹ Fabre pisze: „[...] wrzaski tego (niby) opętanego i egzorcyzmy wielebного (niby) pustelnika [...] pozwalają dostrzec w tych powtórzeniach coś, co sprawia, że komizm zaczyna przeważać nad grozą” (J. FABRE: *Jan Potocki, Czotke i „powieść grozy”...*, s. 85).

Inne efekty Potocki zyskuje, stosując identyczny chwyt konfrontacji dwóch opowiadań o tym samym zdarzeniu w *Historii naczelnika Cyganów*. Służący kawalerowi Toledo młody Avadoro obserwuje, jak jego protektor doświadcza kontaktu z duszą zabitego w pojedynku przyjaciela, którego prosił o „wizytę”, gdyby miało się okazać, że czyściec jednak istnieje. Punktualnie o północy ktoś stuka do okna i potwierdza istnienie purgatorium. Wydarzeniu temu towarzyszy rzecz jasna odpowiedni nastrój – gwałtowna burza. Wrażenie wywołane przez „duszę czyścową” jest piorunujące – Toledo, lekkoduch i trochę niedowiarek, udaje się do klasztoru kamedułów na pokutę, przekonany, że spotkanie z duchem oznacza rychłą śmierć. Avadorowi prędko wszakże udaje się – dzięki przypadkowi – odkryć, iż ową „duszą czyścową” był w rzeczywistości Lopez Suarez, mieszczanin z Kadyksu, próbujący po drabinie dostać się do pokoju ukochanej. Wizyta „duszy czyścowej” okazuje się zatem komicznym zbiegiem okoliczności, nie zaś interwencją sfery ponadzmysłowej w rzeczywistość ludzką. Groza powstająca w kontakcie z Niesamowitym ponownie zostaje rozbrojona śmiechem. Na wieść o prawdziwych wydarzeniach pod swym oknem Toledo natychmiast wraca do dawnego epikureizmu – pierwszym pytaniem, jakie zadaje Avadorowi, jest: „Kochany Avarito, jak ci się zdaje, czy żona oidora Uscariza kocha mnie i czy jest mi jeszcze wierna?” (R, s. 439). Zasada witalizmu i przyjemności zwycięża zatem chwilowe porywy religijne, podobnie jak fizyczny kontakt z kuzynkami każe odrzucić Alfonsowi myśl o ich demonicznej naturze.

Caillois określa wolnomyślną atmosferę *Rękopisu...* mianem „niemoralności uśmiechniętej i inteligentnej”⁴². Wydaje się, że z uwagi na tak znaczną obecność elementów komizmu w wątkach ponadnaturalnych fantastykę Potockiego można by również – analogicznie – określić mianem uśmiechniętej i inteligentnej, kpiarskiej, łotrzykowskiej, lecz także ironicznej, świadomej siebie. Ironiczność ta ma kilka funkcji: służy kompromitacji wiary w świat duchów i upiórów oraz demaskacji typowych konwencji literatury grozy, otwiera

⁴² R. CAILLOIS: *Dzieje człowieka i książki...*, s. 91.

jednak także dyskusję nad relacjami iluzji i prawdy, nad oddzielającą je granicą i łatwością jej modyfikacji – te obrazy odnajdziemy w czynnościach Gomelezów jako reżyserów powołujących do życia byty fantastyczne. Mistrzostwo Potockiego polega na wykorzystaniu struktury szkatułkowej jako wehikułu refleksji nad doświadczaniem świata, rozróżnianiem snu i jawy, iluzji i rzeczywistości. Doświadczenia zmysłowe, takie jak obrazy postrzegane wzrokowo, wrażenia dotykowe, słuchowe itd., tracą znamiona pewnych źródeł wiedzy i okazują się równie podatne na iluzję, jak ludzka psychika. Także rozum, narzędzie weryfikowania świadectwa zmysłów, przestaje rościć sobie prawa do absolutnej nieomyślności, co wszakże nie oznacza negacji jego znaczenia:

Prześląknięty racjonalizmem – pisze Janusz Ryba – i sceptycyzmem epoki, Potocki żywił nieufność do dogmatów religijnych, ale jednocześnie, w przeciwieństwie do wielu ówczesnych myślicieli, był sceptycznie nastawiony wobec skrajnie racjonalistycznych poglądów, jakie głosili czołowi przedstawiciele Oświecenia. [...] Zbyt subtelny, aby stać się fanatykiem rozumu, zbyt prześląknięty racjonalizmem i krytycyzmem epoki, aby przyjąć bez zastrzeżeń dogmaty religijne – musiał Potocki do końca dźwigać ciężar zwątpienia⁴³.

Dominique Triaire podkreśla natomiast wyczulenie hrabiego na absurdy świata:

[...] wcale nie uważamy, że Potocki odznaczał się umysłem pozytywnym, przekonany o wszechwładzy rozumu. Jakkolwiek zachował dobry humor, często szyderczy, właściwy swojemu stuleciu, zrezygnował z wszelkiego absolutu. [...] granice rozumu nie uprawniają ucieczki/powrotu do starego myślenia magicznego, którego śmieszność Potocki podkreśla. Kiedy rozum przygasa, on woli się śmiać⁴⁴.

⁴³ J. RYBA: *Poszukiwacze prawdy...*, s. 156.

⁴⁴ D. TRIAIRE: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”...*, s. 237.

Wydaje się, że ostateczne potwierdzenie rangi rozumu i racjonalnej wizji świata zyskuje swój obraz nie tylko w zdroworozsądkowej postawie Alfonsa, lecz również w osiągnięciu, jakim okazuje się maskarada Gomelezów, zaplanowana i zrealizowana z troską o najmniejsze detale. Kreatorskie umiejętności mauretańskiego rodu opierają się przecież przede wszystkim na sile intelektu i doskonałej orientacji wśród archetypów, mitów i obiegowych wątków kultury europejskiej, jak również na znajomości edukacji przeciętnego Walłończyka z rodziny o wojskowych tradycjach. Gomelezowie zdają się wcielać również marzenie XVIII-wiecznych piewców racjonalizmu o świecie, w którym panuje rozum, gdzie spełnia funkcje kierownicze i kontrolne – ich absolutna wręcz władza nad przestrzenią Sierra Morena (i Alfonsem) oraz styl organizacji życia społecznego na tych terenach opierają się na podstawowych oświeceniowych wartościach, jak idea tolerancji, wywodzona przede wszystkim z przesłanek racjonalnych⁴⁵. Z powodzenia tego przedsięwzięcia można również wysnuć wnioski co do źródeł twórczości artystycznej, która w tej perspektywie jawi się jako błyskotliwe dzieło intelektu i erudycji, przenikliwości spojrzenia i umiejętności obserwacji zarówno pojedynczych jednostek z ich indywidualnymi reakcjami wobec tajemnicy, jak i dużych zbiorowości ludzkich wraz z mitami, które je konstytuują.

⁴⁵ Te wartości wyznawane przez Gomelezów inspirują badaczy zainteresowanych problematyką masonską w *Rękopisie...* do uznania ich za wcielenie ducha masonerii, stróżów wiedzy tajemnej i organizatorów inicjacji dla wybranych jednostek (zob. C. NICOLAS: *Tajemnica rodu Gomelezów...*, s. 78–79; P. WITT: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Twórczość” 1989, nr 10, s. 124–128). Jednocześnie z perspektywy myśli Guya Deborda, autora koncepcji społeczeństwa spektaklu, Yves Citton dostrzega w postaciach Gomelezów obraz umaszynowania społecznego: „Gomelezowie symbolizują nie tyle pewną treść (islam), ile pewną formę działania zbiorowego (umaszynowanie poprzez spektakl). [...] przekonujemy się, jak dalece każde działanie, czy to postępowe, czy reakcyjne, wynika z gestu, jak dalece każdy mechanizm społeczny czerpie siły przede wszystkim z gry aktorskiej” (Y. CITTON: *Jak wydać powieść, która nie istnieje. Wokół powieści Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. M. KOWALSKA. „Le Monde Diplomatique” [ed. polska] 2008, nr 9, s. 21).

Analizując karierę zjaw i upiorów w literaturze europejskiej doby romantyzmu, Maria Janion przytacza opinię Heinricha Heinego na temat znaczących różnic w realizacjach tego tematu przez pisarzy niemieckich i francuskich:

[...] dla Heinego Francja była wcieleniem piękna, szlachetności, ludzkości, wdzięku, lekkości, życia – i rozumności. Słowem – *esprit*. Upiory francuskie – jeśli by się już zdołały wyłęgnąć – miałyby wszelkie atrybuty francuskiego charakteru narodowego, tak jak się on rysował Heinemu. Byłyby to upiory w najwyższym stopniu towarzyskie i ludyczne. Lekkie i wesołe. Właściwie to wy, Francuzi, mówił Heine, chcecie sobie napędzić pogodnego stracha. Przebieracie się i bawicie w duchy, a spod masek wyglądają wasze wesołe oczy. „My, Niemcy, przeciwnie, niekiedy wkładamy najbardziej przyjacielsko młodzieńcze maski, a z naszych oczu szpieguje stara śmierć”. Różnica jest zatem taka jak między zabawą a najbardziej wstrząsającym serio, między dziecięcą naiwną fantastyką a demonicznością dorosłych, między życiem a śmiercią. Między rozumem a szaleństwem, między jawą a snem, między pogodnym szczęściem a mrocznym nieszczęściem. Między dniem a nocą⁴⁶.

Mimo że współcześnie można mieć zastrzeżenia do zbyt arbitralnych sądów Heinego na temat charakteru narodowego Francuzów i Niemców oraz przekonania o niewielkim wkładzie kultury francuskiej w literaturę grozy⁴⁷, wydaje się, iż pisarz dobrze uchwycił specyfikę *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, dzieła silnie zakorzonego w tradycji pełnej *esprit* literatury XVIII-wiecznej, wspierającej się na racjonalistycznej interpretacji rzeczywistości. Upiory Potockiego i inne przywołane przezeń istoty fantastyczne mają zdecydowanie ludyczny charakter i nie próbują nawet nad-

⁴⁶ M. JANION: *Zbójcy i upiory...*, s. 327.

⁴⁷ Wśród francuskich i francuskojęzycznych twórców przełomu XVIII i XIX wieku, parających się *horror story* czy fantastyką eksplorującą mroczne zakamarki ludzkiej jaźni, wymienić można Jacques'a Cazotte'a, Jana Potockiego, Charles'a Nodiera, Gérarda de Nerval, Honoré Balzaka, Théophile'a Gautiera, Prospera Mérimée'go, a także markiza de Sade, Jules'a Janina, Alphonse'a Karra, Victora Hugo, Xaviera Fornereta, Charles'a Baudelaire'a i Lautréamonta (ibidem, s. 329).

miernie ukrywać własnej nieautentyczności, są zawsze znakami pewnej konwencji, bytami podkreślającymi swój literacki status, więcej mówią zatem o sposobach kreowania fikcji niż o mrocznej sferze ludzkiej osobowości, pragnieniach i lękach.

O mistrzostwie hrabiego świadczy jednak fakt, że proporcje między ludyzmem a tonacją serio nie zawsze wypadają na korzyść ludyzmu – *Rękopis...* pozostawia otwartą furtkę dla interpretacji ukierunkowanych na grozę wywoływaną przez spotkanie z Nie-samowitym, na doświadczenie lęku niszczące racjonalne podstawy światopoglądu. Ten potencjał wydobywa z powieści wiele współczesnych odczytań. Potockiemu udaje się wśród natłoku opowiadań wewnątrzramowych – wielu nieodparcie komicznych – i wśród tłumu nie mniej komicznych bohaterów ukazać kryzys osobowościowej jednostki wrzuconej w rzeczywistość skonstruowaną według nieznanych praw, będącej przez sześćdziesiąt dni marionetką potężnej grupy wtajemniczonych. Wyglądające spod masek wesołe oczy – by przytoczyć Heinego – niekoniecznie muszą więc konotować śmiech pusty, pozbawiony głębi.

Grecki teatr totalny

Mimo braku dowodów na to, by John Fowles znał *Rękopis znaleziony w Saragossie*, wykorzystanie teatralnych technik kreowania iluzji staje się jedną z najbardziej rzucających się w oczy analogii między obiema powieściami. O ile jednak w utworze Potockiego sfera zjawisk fantastycznych zostaje zainscenizowana, by wypróbować odwagę Alfonsa oraz wtajemniczyć go w życie głębsze, bardziej świadome, a część bohaterów, jak Emina i Zibelda czy Avadoro, nie przybiera wobec protagonisty fałszywej tożsamości, o tyle w *Magu* proporcje między rzeczywistością Anglii i Grecji wczesnych lat pięćdziesiątych XX wieku a grą iluzji Conchisa są

do tego stopnia zaburzone, że doprowadzają do znacznego odrealnienia świata przedstawionego. Część krytyków uznała to za istotną wadę powieści⁴⁸. Te reakcje ujawniły pewien drzemiący w *Magu* potencjał niesamowitości, mieszczący się nie w ingerencji Niepoznawalnego w świat realny, lecz właśnie w niepokojącym udziwnieniu powieściowej fabuły i zwielokrotnieniu w różnych wersjach podstawowego tu motywu maski i przebrania.

Nie jest to jednak oczywiście utwór, który bez zastrzeżeń zakwalifikować można jako fantastyczny, gdyż trudno mówić tu o konstruowaniu świata przedstawionego w opozycji do opartego na *mimesis* realizmu, choć Fowles poza ramy realizmu również wykracza. Jak pisze Peter Conradi, w powieściach Fowlesa dostrzec można zaburzenia w zakresie podstawowych wyznaczników realizmu, takich jak czytelne zakończenie, hierarchia dyskursów i iluzja realności. W *Magu* pisarz nie tylko uchyla się od opatrzenia dzieła jasnym zakończeniem, lecz sprawia dodatkowo, że dwa różne typy iluzyjności świata przedstawionego: ten z części początkowej („londyńskiej”) i ten z Phraxos, nie poddają się prostej hierarchizacji, co powoduje, że część „londyńska” nie może bynajmniej pretendować do miana bardziej realistycznej. Z uwagi na postać Conchisa, uosabiającego w tekście figurę pisarza – twórcy fikcji – badacz określa *Maga* także mianem metapowieści o realizmie⁴⁹.

W literaturze przedmiotu pojawiają się również opinie akcentujące fantastyczność utworu: Bronisława Bałutowa i Erhard Reckwitz czytają *Maga* jako romans fantastyczny, Anna Cichoń i Ewa Kębłowska-Ławniczak uznają zaś realistyczność pierwszej i trzeciej części powieści, natomiast środkową („grecką”) określają mianem *fantasy*⁵⁰. Wydaje się jednak, że to świadome wyjście poza konwencje realizmu, jakie można dostrzec w kreacji „greckiej”

⁴⁸ Zob. P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979, s. 82–83.

⁴⁹ Zob. P. CONRADI: *John Fowles*. London–New York 1982, s. 20, 53.

⁵⁰ Zob. B. BAŁUTOWA: *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa 2004, s. 220; E. RECKWITZ: *Fantastic Constructions...*, s. 149–186; A. CICHON, E. KĘBŁOWSKA-ŁAWNICZAK: *Textualizing Subjectivity. The Use of Fictions and Theatricalities in „The Magus”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1996, t. 31, s. 43.

fabuły, trudno uznać za równoznaczne z wejściem w dziedzinę fantastyki – należałoby raczej mówić przede wszystkim o swoim doświadczeniu Nieznanego i jego konsekwencjach dla konstituowania się jednostkowej tożsamości. Niesamowitość ta jest rozumiana jako trudna do przeniknięcia tajemnica, wielokrotnie zwodząca obietnicą odsłonięcia się, nie zaś jako doświadczenie pierwotnej trwogi w obliczu ponadnaturalnego zjawiska. Jej tworzeniu i utrzymywaniu służą różnego typu iluzje o proveniencji teatralnej i literackiej, co sprawia, że zagadnienie kreowania fikcji urasta do rangi jednego z najważniejszych w powieści⁵¹.

W kontekście dominującej w *Magu* teatralizacji rzeczywistości, odwołującej się również do pewnych chwytów tworzenia światów fantastycznych, należy wskazać przede wszystkim podobieństwo do *Rękopisu...*, które ona implikuje – także w tej powieści spotykamy się z podwojeniem figur autora i czytelnika. Identyczna jest tu bowiem sytuacja bohatera wchodzącego w świat obcości, który okazuje się maskaradą posiadającą konkretnych reżyserów i scenarzystów. Bohaterowie powieści Fowlesa nie tylko zostają obdarzeni doskonałą znajomością uniwersum literatury, teatru i sztuki wraz z charakterystycznymi dla nich konwencjami, ale również ujawniają się nieustannie w roli grających nimi artystów. W niezwykle gęstwinie rozległych aluzji kulturowych szczególnie miejsce zajmuje refleksja nad teatrem, główną przestrzenią artystycznej kreacji interesującą Conchisa i jednocześnie podstawowym narzędziem jego swoistej szkoły egzystencji.

Z koncepcji teatru totalnego, jaką na kartach *Maga* tworzy milioner, wyłania się z jednej strony fascynacja tym medium jako miejscem szczególnego doświadczania świata – i na scenie, i na widowni. Z drugiej strony eksplorowane są tu możliwości kreacji siebie oraz interakcji z innymi jednostkami⁵². Teatr, operujący iluzją

⁵¹ Zob. P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 52.

⁵² Roger Caillois zwraca uwagę na katartyczny potencjał wyzwiania ukrytych cech osobowości, poddanych opresji społecznej, dający się wskazać w grze typu *mimicry*, polegającej na wcielaniu się w jakąś rolę. Badacz opiera się jednak na ścisłym rozróżnieniu czasu zabawy i czasu powagi: „Podczas karnawału zamaskowany nie usiłuje wmówić, że jest naprawdę markizem,

tworzoną przez maski, kostiumy, gesty, słowa i scenografię, staje się również modelem świata, który utracił wiarę w istnienie jednoznacznego sensu czy istoty rzeczy. Ożywiany tu topos świata-teatru nie odwołuje się już do metafizycznego pytania o scenarzystę sztuki i wieczną przemienność ról, lecz problematyzuje przede wszystkim kwestię ząbienia się fikcji i rzeczywistości, wielopoziomowości realności, która wymyka się sztywnemu podziałowi na prawdę i zmyślenie⁵³. Teatr jest bowiem tym miejscem, gdzie rzeczywistość miesza się z iluzją – aktorzy sceniczni są i jednocześnie nie są sobą, występując w określonej roli; podobnie widzowie – nie tracąc na ogół poczucia obcowania z iluzją, mimo wszystko dają się jej uwieść. To także przestrzeń zawłaszczona przez metafory i symbole, gdzie słowa i gesty domagają się interpretacji, deszyfracji, jednocześnie wymykając się ujednoznacznieniom.

Koncepcja teatru, jaką tworzy Conchis, odwołuje się do kilku współczesnych teorii tego medium:

[...] przyszedł mi [Conchisowi – M.J.] na myśl nowy gatunek teatru, w którym przestałby istnieć podział na aktorów i widzów. Znikłaby scena i widownia. Nie istniałaby ciągłość ani czasu, ani miejsca. Akcja byłaby płynna, określony byłby tylko punkt wyjścia i finał. Wszystko poza tym zależałoby od uczestników. [...] Artaud, Pirandello i Brecht, każdy na swój sposób, mieli dość podobne pomysły. Ale nie mieli ani odpowiednio silnej woli, ani dostatecznej ilości pieniędzy, a pewnie także i czasu, żeby dojść równie daleko. Nie potrafili zrezygnować z widzów⁵⁴.

M, s. 421

torreadorem, Indianinem, stara się tylko [...] korzystać z doraźnej swobody, wynikającej z faktu, iż maska osłania osobę społeczną, a wyzwala osobowość prawdziwą” (R. CAILLOIS: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997, s. 27).

⁵³ Zob. A. CICHON, E. SZYNAŁ: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana: o „Burzy”, „Morzu i zwierciadle” oraz „Magu”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1999, t. 35, s. 263.

⁵⁴ Przykładowo, Antonin Artaud ograniczał pojęcie teatru do ściśle określonej przestrzeni, traktowanej jako sakralna. Jak pisze Jan Błoński: „Określając teatr przestrzennie, Artaud nieomylnie powtarza zabieg kapłana, odgraniczającego krąg świętości. Rozróżnienie między widzem i aktorem uważa za

Conchis rozciąga pojęcie teatru na każdy aspekt rzeczywistości, kwestionując klasyczne przestrzenne i kategoryjne podziały na scenę i widownię, rzeczywistość i skończony w czasie spektakl. Negacji ulegają tu także tradycyjnie pojmowane zadania teatru jako sztuki skoncentrowanej na widzu, biernym odbiorcy kodowanych w przedstawieniu treści. Grecki milioner odrzuca również tradycyjną koncepcję teatru prywatnego (taki działał kiedyś w jego posiadłości) z uwagi na jego ludyczne i estetyczne funkcje, niewystarczające wobec problemów nowoczesności. To totalne rozumienie teatru, jakie proponuje Conchis, znacznie wykracza poza ujmowanie go w kategoriach estetycznych, wchodząc w przestrzeń egzystencjalnych dylematów, a sztuka iluzji zaczyna tu służyć eksploracji wielowymiarowej rzeczywistości. Przejście od estetyki do etyki symbolizuje znaczący gest Conchisa – dokonane jeszcze przed wojną podpalenie budynku teatru w Bourani.

Jednym z punktów wyjścia tej koncepcji teatru totalnego jest także rozpoznanie skłonności ludzkiej psychiki do tworzenia masek i autoiluzji, przyjmowania pewnych ról, co stanowi emblematyczną cechę postaci Nicholasa. Jawiąc się nieustannie jako mędrzec i mistagog, Conchis traktuje ludzkie *ego* jako sieć masek, której jądro nie jest dostępne poznaniu⁵⁵: „Wszyscy tu jesteśmy aktorami. Nikt z nas nie jest sobą. Wszyscy często kłamiemy, niektórzy z nas kłamią cały czas” (M, s. 421). Diagnoza teatralności zachowań ludzkich w życiu codziennym, ciągłego i nie zawsze świadomego nakładania

wtórne, ponieważ obaj są równie dla widowiska niezbędni, co więcej, winni się podczas przedstawienia niejako utożsamić. Ale po to, by znikła granica między sceną a widownią, między aktorami a publicznością, musi zostać zarysowany i umocniony przedział między »światem« (świeckim otoczeniem) a »świętym miejscem« (teatrem). [...] W całym wykładzie architektury teatralnej, jaki daje Artaud w *Manifestie teatru okrucieństwa*, biegnie na poły świadoma myśl o odrębności, odgraniczeniu świątyni od otoczenia” (J. BŁOŃSKI: *Artaud i teatr magiczny*. W: A. ARTAUD: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1978, s. 14–15).

⁵⁵ Zob. B. OLIVIER: *Negotiating the „Paranoiac Structure” of Human Knowledge: Fowles’ „The Magus” and Lacan*. „South African Journal of Psychology” 2008, no. 38 (1), s. 186.

masek, wydaje się tu podstawą uznania teatru czy psychodramy⁵⁶ za, być może, jedyne medium zdolne wspomóc drogę jednostki ku samopoznaniu:

Spojrzał [Conchis – M.J.] na morze. – Po to właśnie istnieje metateatr. Żeby aktorzy rozszyfrowali swoje pierwsze role. Ale to tylko katastroza.

– Przepraszam, nie rozumiem.

– Katastaza w klasycznej tragedii poprzedza koniec, czyli katastrofę. – I dorzucił: – Zresztą w komedii także.

– A od czego zależy, czy jest to tragedia, czy komedia?

– Od tego, czy potrafimy zrozumieć, jaką rolę odgrywamy w normalnym życiu.

M, s. 425

Teatralne fikcje prowadzą w stronę „normalnego życia”, wprost do codzienności, której stara się unikać Nicholas, snobistycznie chroniąc się w przestrzeni literatury i sztuki. Jednym więc z celów ogromnego spektaklu Conchisa jest, jak się wydaje, ukazanie adeptowi konieczności zarówno akceptacji świata w jego pospolitości,

⁵⁶ Anna Cichoń i Ewa Kębowska-Ławniczak proponują raczej określenie maski (*masque*) niż psychodramy, gdyż w tej formie teatralnej, zdaniem badaczek, trwa jeszcze wspomnienie jej rytualnych korzeni, widoczne w znoszeniu podziału na aktorów i widzów. „Nicholas – piszą – próbuje zneutralizować »niebezpieczeństwa« maski, wpisując ją w stary topos porównujący świat do sceny, a ludzi do aktorów. Jednak różnica między dramą a maską równa się różnicy między porównaniem a identycznością” (A. CICHON, E. KLĘBOWSKA-ŁAWNICZAK: *Textualising Subjectivity...*, s. 48, 51). Tropu maski dostarcza sam Conchis, pozostawiając Nicholasowi w pokoju album *Le Masque Français au Dixhuitième Siècle* z zaznaczonym fragmentem opisu maskarad paryskich. Maską była charakterystyczną formą teatru dworskiego, przede wszystkim angielskiego – szczytowy okres jej rozwoju to czasy elżbietzańskie. Składała się z „pieśni, scen dialogowych, baletowych i pantomimicznych, w których występowały postacie w fantastycznych kostiumach i maskach, naśladujących figury mitologiczne, alegoryczne i pasterskie. Zasadniczą rolę w masce odgrywały bogate i zaskakujące efekty inscenizacyjne wymagające skomplikowanych urządzeń technicznych” (J. SŁAWIŃSKI: *Maska II*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 295).

jak i dróg samopoznania prowadzącego do świadomego kreowania siebie w duchu egzystencjalistycznie pojmowanej wolności i koncepcji człowieka autentycznego⁵⁷.

Rola Nicholasa w tym metateatrze nie wynika z żadnego scenariusza, ten bowiem, jak twierdzi Conchis, nie istnieje – psychodrama ilustruje przede wszystkim przekonanie milionera o przypadku jako podstawowej zasadzie rzeczywistości oraz istotnym narzędziu zmiany wewnętrznej⁵⁸. Udziałem protagonisty staje się doświadczenie całkowitego przemieszania znaczeń – w świecie kreowanym przez greckiego milionera nie ma żadnych punktów oparcia, a realizowane scenariusze ulegają diametralnym zmianom w momencie, gdy bohaterowi wydaje się, że je przeniknął. Komponowane szkatułkowo są tu nie tylko kolejne poziomy narracji, ale i tajemnice otaczające Nicholasa Urfe'a – za sekretem czy iluzją skrywa się bowiem kolejna zagadka, a ich ciąg zdaje się nie mieć końca. Ten sposób kreowania rzeczywistości dobrze obrazuje liczba wcieleni, w jakich występuje dziewczyna uwodząca Nicholasa w Bourani: to Lily Montgomery, zmarła narzeczona Conchisa; Julie Holmes, absolwentka filologii klasycznej i aktorka amatorka, siostra bliźniaczka June; Julie Holmes, cierpiąca na schizofrenię podopieczna milionera; Vanessa Maxwell, doktor psychiatrii; Lily de Seitas, córka bliskiej przyjaciółki Conchisa, siostra bliźniaczka Rose (to prawdopodobnie jej autentyczne dane). Podobnie swoją tożsamością gra właściciel Bourani – zdecydowana większość jego autobiograficznych opowieści okazuje się zmyślona, a na ateńskim cmentarzu znajduje się nawet grób Maurice'a Conchisa z datą śmierci poprzedzającą o kilka lat przyjazd Nicholasa do Grecji. Najbrutalniejszą może odsłoną tej gry z wizerunkiem konkretnej jednostki jest sfingowanie samobójstwa Alison, wcześniejszej partnerki Nicholasa, i ujawnienie tego w momencie, gdy protagonista zaczyna idealizować ją jako wcielenie szczerości i autentyczności.

Trudno jednak mówić o całkowitej nieobecności scenariusza w maskaradzie na Phraxos i oparciu się jedynie na improwizacji;

⁵⁷ Zob. P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 26.

⁵⁸ Zob. P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 13.

podobnie nie o wszystkim decyduje przypadek. Wręcz przeciwnie – kierunek, w jakim rozwija się psychodrama, koresponduje przede wszystkim z cechami charakteru Nicholasasa, stanowi niejako teatralną realizację pewnych struktur myślowych, za pomocą których bohater zwykł interpretować rzeczywistość i analizować siebie samego; tym chętniej wierzy on w słuszność własnych wyborów w obrębie roli. W Lily/Julie nie pociąga go jedynie uroda i inteligencja – również jej sposób bycia, pewien chłód i dystans w stosunku do mężczyzn mają szczególny urok. Rola Lily skonstruowana jest więc tak, by odpowiadać pragnieniom Nicholasasa, jego fascynacji niedostępnością, kobietami typu *princesse lointaine*⁵⁹.

Maskarada Conchisa stawia protagonistę w kilku rolach: gościa świetnie wykształconego konesera sztuki, jakim jest sam Conchis, człowiek niezwykle kulturalny i wyróżniający się tym spośród innych mieszkańców Phraxos, w których Nicholas nie widzi równych sobie partnerów intelektualnych; mężczyzny prowadzącego swoistą rywalizację z Conchisem o Lily/Julie, któremu to związkowi milioner zdaje się sprzeciwiać; kochanka uwodzącego Lily, ukazującego się w roli wrażliwego, cierpliwego i odpowiedzialnego człowieka. Właściwie wszystkie elementy maskarady Conchisa opierają się na rozpoznaniu w Nicholasie zespołu wad takich, jak egoizm, snobizm, przekonanie o własnej wyższości intelektualnej, tendencja do przedmiotowego traktowania kobiet, niechęć do innych ras i kultur oraz predylekcja do myślenia o sobie w kategoriach pewnych schematów o rodowodzie literackim. Iluzje, jakie prezentują aktorzy w Bourani, odpowiadają więc podobnie iluzorycznym wyobrażeniom Nicholasasa na temat siebie i świata, wskazując na brak jakościowej różnicy między zaplanowanym przedstawieniem teatralnym

⁵⁹ Zob. P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 47–48. Wojciech Boryszewski dostrzega w takiej kreacji bohatera opisany przez Freuda kompleks madonny i ładaczniczy. Cierpiący na niego mężczyźni dzielą kobiety na tylko dwie kategorie: idealizowane, niedostępne „madonny” oraz „ładacznice” postrzegane jako zabawki seksualne. Zdaniem badacza, Mag opisuje terapię Nicholasasa, zakończoną wyzdrowieniem (zob. W. BORYSZEWSKI: *The Literary Portrayal of the Madonna-Whore Complex in John Fowles's Novels „The Collector” and „The Magus”*. „Prace Literaturoznawcze” 2014, t. 2, s. 223–229).

a zgromadzoną przez protagonistę wiedzą, równie iluzoryczną jak żywe obrazy Conchisa.

Miraże milionera niejednokrotnie sugerują, że Bourani jest przestrzemią działania sił nadprzyrodzonych. Mimo nieobecności nagłych objawień Niewy tłumaczalnego, które nie miałyby charakteru inscenizacyjnego, zasady, na których opiera się psychodrama, zbliżają się do wyznaczników definicyjnych fantastyki. Podczas jednego z pierwszych spotkań Conchis mówi Nicholasowi: „[...] nie proszę, byś mi uwierzył. Ale proszę, żebyś udawał, że wierzysz. Tak będzie łatwiej” (M, s. 147). Słowa te przywodzą na myśl znaną konstatację Todorova, który uznał formułę „prawie w to uwierzyłem” za najlepiej oddającą ducha fantastyki⁶⁰ (jest to zresztą cytāt rozważań Alfonsa van Wordena po lekturze *Historii Tybalda de la Jacquièrre*: „[...] znowu zacząłem zagłębiać się nad własnymi wypadkami i PRAWIE DAWAĆ WIARĘ, że szatany dla złudzenia mnie ożywiły trupy dwóch wisielców” – R, s. 126; podkr. – M.J.). Mistyfikacyjny charakter rzeczywistości w Bourani jest więc od początku jawnie eksponowany, a Conchis proponuje bohaterowi swoisty pakt, porozumienie sugerujące przyjęcie postawy „wtórej wiary”⁶¹.

Pewien trop fantastyczny wskazuje sam tytuł powieści – *Mag*. Na jego podstawie należałoby się spodziewać świata magii i ponadnaturalnych mocy czy też konwencji literackich właściwych literaturze *fantasy*, w której to moc magiczna staje się najczęściej podstawową zasadą wszechświata. W powieści Fowlesa brak tego typu zjawisk – zastępują je iluzje i maskarady zainscenizowane przez tytułowego „maga”, Conchisa. Porównanie tej postaci do istoty o czarodziejskich mocach prowadzi w stronę różnorodnych skojarzeń i aluzji intertekstualnych, oscylujących jednak przede wszystkim wokół jednego tropu – pierwszej numerowanej karty

⁶⁰ T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 31.

⁶¹ O „wtórej wierze” jako postawie wobec świata przedstawionego literatury *fantasy* pisze Marek Pustowaruk, odwołując się do Tolkienowskiej teorii baśni. Ten stosunek czytelnika do lektury oznacza założenie koherencji świata przedstawionego i jego autonomiczności, czyli uznanie go za „prawdziwy” – oczywiście w ramach konwencji *fantasy*, nie zaś według kryteriów rzeczywistości empirycznej (zob. M. PUSTOWARUK: *Od Tolkiena do Pratchetta...*, s. 22–28).

tarota, Maga, co stanowi znów pewien element wspólny z *Rękopisem...*, gdzie postać szejka Gomelezów, reżysera maskarady, również odpowiada Magowi.

Aluzje do tarota i kabały w literaturze XIX- i XX-wiecznej nie są wcale rzadkie – oprócz Potockiego odwoływali się do nich również między innymi E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval, Gustav Meyrink, Malcolm Lowry, Thomas Pynchon czy Jorge Luis Borges⁶². W *Magu* widać wyraźnie przede wszystkim inspirację talią Arthura Edwarda Waite'a (drugiej, obok tarota marsylskiego, kanonicznej talii), gdzie postać Maga ukazana jest w szatach kapłańskich, ze znakiem nieskończoności nad głową, wokół niej zaś kwitną lilia i róże⁶³ – nieprzypadkowo siostry bliźniaczki, które Nicholas spotyka na wyspie, otrzymały imiona Lily i Rose. Odwołania te mogły być również rezultatem zainteresowania Fowlesa teoriami Junga⁶⁴, upatrującego w tarocie odzwierciedlenia wielu podstawowych archetypów ludzkości. Jak już wspominałam w poprzednim rozdziale, karta Maga, następująca po Głupcu, który symbolizuje rozpoczynanie wędrówki na drodze do samoświadomości, oznacza ukierunkowanie impulsu motywującego ewolucję osobowościową. Tarot nie jest tu jedynie narzędziem dywinacji, lecz także zestawem symboli ukazujących drogi rozwoju jednostki, i w takim też znaczeniu zdaje się funkcjonować w powieści Fowlesa, której dominującym tematem staje się właśnie proces dojrzewania bohatera.

Figura ta, zwana również Żonglerem lub Kuglarzem, łączy w sobie cechy i jakości, jakie wyróżnić można w postaci Conchisa. Odwołując się do Junga, Sallie Nichols stwierdza, iż Mag uosabia współistnienie przeciwstawnych elementów i wartości w świecie rozumianym jako jednorodna całość oraz przeobrażającą siłę mistyfikacji i twórczej kreacji, odsyła więc także do wizerunku artysty⁶⁵. Jak dodaje Anna Sobolewska:

⁶² Zob. A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały*. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 76.

⁶³ Zob. E.A. WAITE: *Obrazkowy klucz do Tarota...*, s. 59–60.

⁶⁴ Zob. J. FOWLES: *Przedmowa*. W: IDEM: *Mag*. Przeł. E. FISZER. Poznań 2006, s. 6.

⁶⁵ Zob. S. NICHOLS: *Jung and Tarot. An Archetypal Journey*. New York 1980, s. 46.

Symbolika gestu Kuglarza – jedna ręka uniesiona w górę, druga wskazująca w dół – przywołuje prawo analogii, podstawową ideę hermetyzmu. [...] Układ rąk Kuglarza staje się lekcją przeznaczoną dla adepta wiedzy tajemnej, że droga w górę i droga w dół są tym samym, bowiem droga do nieba prowadzi poprzez labirynt krainy śmierci – piekło materii i cielesności oraz bolesne doświadczenia wewnętrzne⁶⁶.

Kolejne etapy psychodramy zaprojektowanej przez Conchisa zdają się iść tym właśnie tropem – Nicholas doświadcza fizycznego bólu i upokorzenia, zdrady, poczucia porażki życiowej oraz piekła wyrzutów sumienia. Zgodnie zaś z wyobrażeniem ruchu kolistego wpisanego w kartę Błazna, wyobrażającego ludzkie życie jako nieustanne ponawianie swej drogi, również jego przygody nie kończą się bynajmniej osiągnięciem najwyższego stadium rozwoju, lecz raczej zapowiadają ów ruch ciągłego rozpoczynania⁶⁷.

Uzupełniając swe wywody analizą wybranych dzieł artystycznych, Nichols upatruje doskonałej realizacji figury Maga w postaci Prospera, bohatera *Burzy* Szekspira, czarodzieja będącego panem śródziemnomorskiej wyspy, do którego na kartach powieści Fowlesa Conchis zostaje niejednokrotnie porównany. Konotacje te prowokuje sam milioner, nadając sobie to miano podczas pierwszego spotkania z Nicholasem („Prospero pokaże panu swoją posiadłość” – M, s. 90), co niejako determinuje sposób myślenia Urfe’a o właścicielu Bourani. Skojarzenia te utwierdza także Lily/Julie, cytując Nicholasowi fragment monologu Kalibana⁶⁸. W dalszym toku narracji

⁶⁶ A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały...*, s. 77.

⁶⁷ Zob. ibidem, s. 79.

⁶⁸ Fragment ten doskonale oddaje klimat magii, jaki Conchis tworzy wokół Nicholasa w pierwszych fazach maskarady:

Nie bój się; wyspa pełna jest rozgłosów
I słodkich pieśni nigdy nie szkodzących,
Czasami tysiąc dźwięcznych instrumentów
Brzmi nad mym uchem; czasami brzmią głosy,
Co, gdym się ze snu długiego obudził,
Znów mnie uśpiły, a wtedy w marzeniu,
Zda się, że chmury otwarte widziałem,

protagonista wielokrotnie będzie uciekał się do tych porównań, poszukując kontekstu dla sytuacji, w jakiej się znalazł; odwołania do *Burzy* w pewnym momencie uzna nawet za klucz do rzeczywistości na Phraxos, zakładając, iż Conchis odtwarza Szekspirowski świat w swojej sieci miraży⁶⁹, przy czym samemu Urfe'owi przypada raz rola dzikiego Kalibana, innym zaś razem – Ferdynanda.

Główna postać *Burzy*, Prospero, wygnany książę Mediolanu, planuje zemstę na swoim bracie, który pozbawił go władzy – zmusza Ariela, poddanego sobie ducha, do wywołania tytułowej burzy mającej zatopić statek z aktualnym księciem na pokładzie. Mag pod wpływem Ariela wyrzeka się jednak zemsty, zamieniając ją na intrygę, która ma doprowadzić do bezkrwawego rozwiązania konfliktu i pogodzenia się stron – roztacza sieć iluzji i czarów, manipulując rozbitkami. Postać Prospera stała się symbolem ambiwalencji władzy – jako absolutny władca wyspy zniewala nie tylko niebezpiecznego Kalibana, ale i dobrego Ariela, oczekując całkowitego posłuszeństwa⁷⁰. Problematyka wyrzeczenia się zemsty, a później także magicznej mocy, ukazuje istotny wymiar etyczny tej sztuki. Prospero bywa również traktowany jako figura władzy kreatora nad swoim dziełem (rozwój akcji ciągle przedstawia go w roli reżysera rzeczywistości na wyspie), co uwidacznia się szczególnie silnie w epilogu sztuki, gdy czarodziej zwraca się do publiczności z deklaracją złamania swej różdżki i prośbą o łaskawe przyjęcie inscenizacji. Nawią-

I wielkie skarby spaść na mnie gotowe,
Tak że zbudzony marzyć znów pragnąłem.

M, s. 220; przeł. L. ULRICH

⁶⁹ Aluzji do dramatów Szekspira jest w *Magu* o wiele więcej – najczęściej oprócz *Burzy* przywoływane sztuki to *Otello* i *Wieczór Trzech Króli*.

⁷⁰ *Burza*, jeden z najbardziej otwartych znaczeniowo dramatów Szekspira, poddaje się ciągle różnym odczytaniom. Jak piszą Anna Cichoń i Edward Szywał, „podczas gdy wcześniej na plan pierwszy wysuwano problematykę władzy i autorytetu, od lat pięćdziesiątych podkreślano wagę tematyki dominacji imperialnej i podporządkowania grup mniejszościowych dyskursom siły. [...] związek między Prosperem a Kalibanem najczęściej przybierał kształt opozycji i konfliktu między władcą a poddanym, człowiekiem a potworem, kolonizatorem a niewolnikiem, czarnoksiężnikiem a jego sługą” (A. CICHON, E. SZYWAŁ: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana...*, s. 251).

zania do *Burzy* w *Magu* są więc istotne z uwagi na dwa główne plany refleksji, jakie koduje dzieło Szekspira – etyczny i metaliteracki. Wybór między zemstą a wybaczeniem staje się również udziałem Nicholasasa jako test jego dojrzałości i humanizmu, patronująca zaś powieści figura maga-artysty nabiera dodatkowej głębi⁷¹, zwielokrotniona odbiciem w lustrze, jakim stają się tu nawiązania do *Burzy*.

Inny typ aluzji wewnątrztekstowej do postaci maga stanowi przytoczenie bajki *Księżę i czarodziej*, którą Nicholas odnalazł wśród pozostawionych przez aktorów Conchisa rzeczy. Jej problematyka oscyluje wokół kwestii rozróżnienia prawdy i zmyślenia oraz wokół kształtowania samodzielnego osądu rzeczywistości i akceptacji niepewności sądów na temat świata, ewokowanych w rozmowie księcia i króla-czarodzieja, jego ojca⁷²:

– Muszę znać prawdę, muszę wiedzieć, co jest prawdą, a co czarami.

– Nie ma prawdy poza czarami – oświadczył król.

Księża ogarnął smutek.

– Zabiję się! – powiedział.

Król za pomocą czarów przywołał śmierć. Śmierć stanęła w drzwiach i skinęła na księcia. Księża przeszedł dreszcz. Przypomniła sobie nierzeczywiste, ale piękne wyspy, nierzeczywiste, lecz piękne księżniczki.

– W porządku – powiedział. – Jakoś to zniosę.

– Widzisz, mój synu – uśmiechnął się król – teraz ty także stajesz się czarodziejem.

M, s. 563

⁷¹ Anna Cichoń i Ewa Kębłowska-Ławniczak proponują lekturę *Magi* jako powieści o „uzyskiwaniu własnego głosu”. Podkreślają, że rozwój Nicholasasa postępuje od uwięzienia w dyskursie przyjętym z zewnątrz, narzuconym mu przez społeczeństwo, w którym się wychował, szczególnie zaś w intelektualnym dyskursie Oxfordu, do świadomego tworzenia własnego, niezawisłego dyskursu, wyrażającego się w twórczości literackiej. Zdaniem badaczek, Urfe dorasta przede wszystkim do roli pisarza (zob. A. CICHON, E. KĘBŁOWSKA-ŁAWNICZAK: *Textualizing Subjectivity...*, s. 43–45).

⁷² Cichoń i Szynal dostrzegają tu również problematykę przekazywania wiedzy przez mistrza swojemu uczniowi (zob. A. CICHON, E. SZYNAL: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana...*, s. 261).

Postać maga konotuje zatem również kwestię wtajemniczenia w epistemologię świata płynnych znaczeń. Magiem staje się jednostka akceptująca niepewność poznawczą, na jaką skazany jest człowiek, i podejmująca wysiłek egzystencjalny mimo niejasności sił wpływających na kształt rzeczywistości oraz dominującej roli przypadku. Czarodziejem jest w świetle tej bajki nie osoba umiejąca wskazać czy wykreować iluzję, lecz przede wszystkim jednostka wybierająca postawę aktywności i autentyczności w Sartre'owskim znaczeniu⁷³, nie zaś eskapizmu. Iluzją okazuje się poszukiwanie esencji, istoty rzeczy, jakiegoś ostatecznego znaczenia, prawda bowiem może tu mieć charakter jedynie relacyjny i kontekstowy.

Conchis w roli maga uosabia również boską władzę, absolutną przewagę nad niemającym pełnej orientacji w rzeczywistości na Phraxos Nicholasem; niejednokrotnie sugeruje, że wie o młodym Angliku wszystko. Wszechwiedza ta nie ogranicza się jednak tylko do osoby Nicholasa – Conchis nieustannie kreuje się na istotę o wyższym stopniu wtajemniczenia, przewodnika duchowego i nauczyciela świadomej egzystencji. Tę rolę maga-boga eksponuje sam pisarz w *Przedmowie*:

Jeśli w tym gąszczu intuicji na temat istoty ludzkiej egzystencji – oraz istoty fikcji – ukrywa się gdzieś myśl przewodnia, to tkwi ona być może w pierwotnym tytule powieści, którego zmiany i dziś czasem żałuję: *Gra w Boga*. Istotnie, miałem zamiar, by Conchis przedstawiał serię masek symbolizujących ludzkie wyobrażenia o Bogu, poczynawszy od nadprzyrodzonego, a skończwszy na żargonowo-naukowym, czyli serię ludzkich złudzeń

⁷³ Jean-Paul Sartre rozumie pojęcie autentyczności w nierozzerwalnym związku z przyjęciem odpowiedzialności za swoje wybory: „[...] jeżeli rzeczywiście egzystencja wyprzedza istotę, to człowiek jest odpowiedzialny za to, czym jest. Tak więc pierwszym krokiem egzystencjalizmu będzie uświadomienie człowiekowi, czym jest on sam, i złożenie na niego całkowitej odpowiedzialności za własne istnienie. Ale mówiąc, że człowiek jest odpowiedzialny za siebie, chcemy powiedzieć, że jest on odpowiedzialny nie tylko za swą własną indywidualność, ale również za wszystkich innych ludzi” (J.-P. SARTRE: *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*. Przeł. M. KOWALSKA, J. KRAJEWSKI. Warszawa 2001, s. 132).

dotyczących czegoś, co faktycznie nie istnieje – absolutnej wiedzy i absolutnej władzy. Zburzenie owych iluzji uważam nadal za jeden z najszczytniejszych humanistycznych celów [...].

M, s. 11

Nieustannie powracające tu zagadnienia niestałości sensów, znaczenia fikcji i iluzji jako jednego z wymiarów rzeczywistości oraz roli przypadku jako zasady rządzącej światem ściśle wiążą się zatem z utożsamieniem Conchisa z figurą maga-boga. Przybranie maski „absolutnej wiedzy i absolutnej władzy” służy uświadomieniu Nicholasowi, iż są one kolejną iluzją, pewnym schematem myślowym wykreowanym dla tych, którzy boją się zaakceptować fakt własnej wolności.

Jak już wspominałam, zgęszczenie niespodziewanych inscenizacji, wprowadzających aurę niesamowitości w realistycznie oddaną rzeczywistość greckiej wysepki z lat pięćdziesiątych XX wieku⁷⁴, odwołuje się do podobnych chwytów, co *Rękopis...* Potockiego. Obydwaj bohaterowie przeżywają te same emocje: poczucie oszołomienia, zagubienia, niepewność poznawczą, a nade wszystko strach związany z doświadczeniem zjawisk naruszających reguły prawdopodobieństwa. Różne są jednak proporcje wykorzystania konkretnych typów iluzji. Jeżeli w powieści hrabiego zjawiska fantastyczne na poziomie opowieści ramowej nie mają raczej charakteru naocznego (poza wybranymi epizodami), lecz przede wszystkim słowny (o Eminie i Zibeldzie nieustannie mówi się jako o demonach), to w teatrze Conchisa w znacznym stopniu wyzyskaniu ulegają środki wzrokowego oddziaływania. Atmosfery niesamowitości właściwie

⁷⁴ W eseju *W tle „Maga”* Fowles opisuje konkretne miejsca na wyspie Spetsai, które zainspirowały go do napisania powieści – willa Bourani miała swój pierwotny w określonym budynku, posiadłości rodziny Botasis. Pisarz czuje się nawet w obowiązku wyraźnie zaznaczyć, iż postać Conchisa nie była wzorowana na osobie rzeczywistego greckiego milionera, właściciela małej wysepki w pobliżu Spetsai (czyni to zresztą także w *Przedmowie* do powieści): „Nie miał on nic wspólnego z magiem z mojej powieści. Nie było go tam nawet, kiedy powieść powstawała” (J. FOWLES: *W tle „Maga”*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 106).

nie kreują opowieści Conchisa (choć niektóre z nich opowiadają o dziwnych fenomenach), lecz odgrywane przed Nicholasem sceny. Mogą one odpowiadać historiom snutym przez milionera, jak realistyczne odtworzenie pojmania greckich partyzantów przez żołnierzy niemieckich podczas II wojny światowej, lub pozostawać raczej w luźnym związku z wydarzeniami w Bourani. Różny jest także charakter tych inscenizacji – mogą być przeznaczone jedynie do statycznej kontemplacji, jak swoiste *tableau* z nimfą uciekającą przed satyrem, bądź też wymagać od bohatera konkretnego działania.

Ilustrację opowiadania, która jednocześnie stawia protagonistę w roli aktywnego aktora, stanowi scena z żołnierzami nazistowskimi, podczas której jest on traktowany jak grecki więzień. Niesamowita realistyczność tego doświadczenia (aktorzy całkowicie identyfikują się ze swoimi rolami) jest bardzo symboliczna z uwagi na tendencje bohatera do bezmyślnego zadawania bólu swoim bliskim – w tym spektaklu to jemu przypada rola ofiary. Inscenizacji tej można chyba przypisać miano najbardziej monumentalnej (poza sceną „sądu”) w obrębie psychodramy Conchisa ze względu na zaangażowanie kilkunastu aktorów i drobiazgowo odtworzenie realiów wojennych. Strach i irytacja Nicholas brutalnością milionera ustępują nawet uczuciu fascynacji rozmachem jego metateatru: „[...] poczułem, że zmieniam nastawienie i ogarnia mnie podziw dla organizacji maskarady. Jeszcze raz zaczęła działać magia poczyznań Conchisa. Byłem jednocześnie przerażony i zafascynowany” (M, s. 394).

W powieści Fowlesa wskazać można także niemal identyczne posługiwanie się iluzją wzrokową, jak w *Rękopisie...*, gdy Alfonsowi wydaje się, że dostrzegł swe kuzynki w obozie Cyganów – pożegnawszy się z Lily/Julie nad brzegiem morza, Nicholas chwilę później widzi ją przed willą Conchisa, dokąd nie miała prawa dotrzeć w tak krótkim czasie. Podejrzewa, że to jej siostra bliźniaczka, lecz zaskoczenie, w jakie wprawia go ta niespodziewana gra odbić, bliskie jest doświadczenia Niesamowitego: „Ale zaledwie zrobiłem parę kroków po żwirze, świat rozpękł się na pół. A przynajmniej tak to odczułem [...]. Był to dla mnie szok, wszystko stało się nierealne” (M, s. 213). Gdy do dziewczyny dołącza postać w prze-

rażającej masce szakala, groza niespodziewanego obrazu ulega już jednak podważeniu: „Było w tym coś groteskowego, przesadna makabryczność ilustracji z komiksu grozy” (M, s. 214).

Wydaje się, że poza zwróceniem uwagi na łatwość, z jaką można wprowadzić w błąd zmysły, inscenizacje te służą przede wszystkim ukazaniu Nicholasowi pewnych obrazów jego samego i jego pragnień (Andrzej Branny nazywa te zabiegi „pedagogiką »otwierania oczu«”⁷⁵) – przykładowo, scena z nimfą, którą goni satyr z ogromnym phallusem w stanie erekcji, może być alegorią nieuporządkowanego życia erotycznego bohatera; Lily w edwardiańskiej sukni przyciąga go swym chłodem i dystynkcją, kreacją na *princesse lointaine*, odmienną od sposobu bycia nowoczesnych kobiet. Odczytywać je można również jako obrazy celowo wprowadzające dodatkowe komplikacje w już i tak trudne do przeniknięcia układy znaczeń psychodramy Conchisa; obrazy wszakże dla Nicholasas uwodzicielskie, bo tajemnicze, domagające się deszyfracji i włączenia w przejrzysty system, w jaki pragnie on uporządkować świat na Phraxos⁷⁶. Najsilniejszy ładunek znaczeniowy ma z pewnością scena z udziałem niemieckich żołnierzy, zmuszająca Nicholasas do przeżycia fizycznego bólu i poniżenia. Nie mniejszą wagę mają także inscenizacje po zakończeniu *quasi*-fantastycznej części maskarady, te jednak przyjmują dla odmiany charakter celowo realistyczny – aktorzy Conchisa prezentują się jako grupa psychiatrów studiujących przypadek Nicholasas jako typowego przedstawiciela swego pokolenia. Kulminacją zaś owej techniki „odrzućcenia” iluzji (w rzeczywistości to kolejna odsłona maskarady) jest bardzo werystyczna, ale i teatralna scena seksu Lily/Julie i czarnoskórego Joego, którą Nicholasas musi obejrzeć w ramach zaordynowanego przez „psychiatrów” procesu „detoksykacji”. Ten mocny akcent rezyg-

⁷⁵ A. BRANNY: *John Fowles. W: Współczesna powieść brytyjska. Szkice*. Red. K. STAMIROWSKA. Kraków 1997, s. 26.

⁷⁶ O tej funkcji Nicholasas jako czytelnika rzeczywistości Bronisława Bałutowa pisze: „Wszystko jest tu kłamstwem, udawaniem, a winę za to ponosi ostatecznie sam Nicholas, gdyż pod wpływem czarodzieja konstruował z niepowiązanych fragmentów logiczne i sensowne całości wedle tego, w co sam chciał wierzyć” (B. BAŁUTOWA: *Powieść angielska XX wieku...*, s. 220).

nacji z iluzji – tym mocniejszy, że naruszający tabu – nie kończy jednak ani maskarady, ani też wysiłków podejmowanych przez bohatera, by scalić swe doświadczenia w jedną koherentną całość.

W powieści Fowlesa również można mówić o zastosowaniu techniki zapowiedzi wprowadzającej nastrój niesamowitości⁷⁷ – przed wyjazdem na Phraxos Nicholas rozmawia ze swoim poprzednikiem Mitfordem, który na pożegnanie rzuca zagadkową radę: „Niech się pan wystrzega poczekalni” (M, s. 49). Tajemnicza poczekalnia natychmiast zapada w pamięć bohaterowi, który po przyjeździe na miejsce stara się odkryć, co miał na myśli jego rozmówca. Samotne wycieczki prowadzą go w końcu do willi Conchisa, przed którą odkrywa zniszczoną tabliczkę z napisem *Salle d'attente*:

I wtedy zobaczyłem. [...] Dwa, może trzy drzewa dalej do pnia pinii przybita była tablica, trudna do odczytania, choć wisiała w takim miejscu, w jakim w Anglii wywieszono by ostrzeżenie: Obcym wstęp wzbroniony. Ale na tej tablicy czerwonymi literami na białym tle widniał napis *Salle d'attente*. Wyglądała tak, jakby ktoś zabrał ją przed laty z jakiejś francuskiej stacyjki; zwykły studencki dowcip. Schodziła z niej emalia, tu i ówdzie pojawiła się rdza. Dziury wyglądały na ślady kul. Przypomniało mi się ostrzeżenie Mitforda: miej się na baczności przed poczekalnią.

M, s. 77

Słowa rozmówcy rodzą zatem w Nicholasie niepokój, który sprawia, iż spogląda na grecką wyspę i jej mieszkańców innymi oczyma – jest przekonany o istnieniu tajemnicy ukrywającej się w spokojnym śródziemnomorskim pejzażu. Detal wspomniany bez związku z planowaną maskaradą Conchisa (Mitford nie jest w nią zaangażowany) nabiera natychmiast symbolicznych znaczeń, które jeszcze pogłębiają się w obliczu częściowego rozwiązania zagadki, okazuje się bowiem, iż w „poczekalni” rzeczywiście tkwi pewien potencjał niesamowitości – tabliczka zdaje się przestrzegać przed

⁷⁷ Ta „zapowiedź” może być traktowana jako element konwencji powieści kryminalnej czy thrillera, które również są aktualizowane w *Magu* (zob. I. BÉLZ-KACZMAREK: „Mag” Fowlesa – literatura niska w oparciu o arcydzieła. „Podkarpackie Forum Filologiczne” 2010, s. 66).

wejściem na ogrodzony teren, jakby willa Bourani była miejscem naznaczonym wyjątkowym piętnem, przestrzenią niedostępną profanom, co natychmiast przykuwa uwagę Nicholasa. Psychodrama Conchisa będzie wyzyskiwała właśnie tę żywioną przez Urfe'a fascynację niezwykłością, zrodzoną z pogardy dla codziennej prozaiczności egzystencji.

Pierwsze spotkanie z Bourani silnie wydobywa ów potencjał niesamowitości – nim bohater odnajdzie „poczekalnię”, natrafi najpierw na porzucony na plaży ręcznik kąpielowy pachnący kobiecymi perfumami i tomik wierszy z podkreślonymi czerwonym atramentem fragmentami liryków Eliota, Audena i Pounda, które łączy problematyka poszukiwania sensu egzystencjalnego w życiu przyrównywanym do podróży (jeden z tych wersów wydaje się szczególnie dobrze oddawać klimat rozpoczynającej się maskarady: „wszystko się może stać” – M, s. 75). Z kolei podczas pierwszego weekendu w willi Nicholas odnajdzie w swoim pokoju kilka historii o duchach. W drodze do Bourani towarzyszy Urfe'owi śpiew gajówki-pokrzewki („Wabiła czy ostrzegała?” – M, s. 76 – zastanawia się bohater) oraz trzykrotnie usłyszany głos dzwonu, zapewne wzywającego kogoś na posiłek, choć w danych okolicznościach brzmiący niezmiernie symbolicznie. Warto zwrócić uwagę, że identyczne motywy odnajdziemy w *Rękopisie...* Potockiego jako środki zagęszczające nastrój niesamowitości i zagrożenia przez siły piekielne – o północy w Venta Quemada Alfonsa przeraża dwanaście uderzeń dzwonu, a w celowo otwartej na *Historii Tybalda de la Jacquièr*e księdze protagonista dostrzega możliwe odbicie własnych przygód. Podobne chwytły służą zatem „odzwyczajnieniu” rzeczywistości, ponieważ zaś obydwaj bohaterowie znajdują się w analogicznej sytuacji – stają się głównymi aktorami stworzonej specjalnie dla nich maskarady – ponownie należy stwierdzić, jak eksponowaną rolę w obu powieściach zajmują rozpoznawalne dla każdego członka określonego kręgu kulturowego archetypy, symbole i schematy fabularne, z których świadomie korzystają scenarzyści inscenizacji.

Jak wspominałam, trudno mówić o fantastyce *sensu stricto* w powieści Fowlesa, ponieważ zjawiska niesamowite w *Magu* ograniczają się do form iluzji niezbyt zresztą skrzętnie ukrywających swą

iluzyjność. Mimo to wrażenie „osuwania się w nierzeczywistość”, jakiego doświadcza Nicholas, nim jeszcze uzna Conchisa za ekscentrycznego miłośnika maskarad, wywołuje bardzo realne uczucie przerażenia, szybko jednak zastąpione fascynacją zagadkowym właścicielem Bourani:

Teraz zaś przeraził mnie [Conchis przedstawił się jako jasnowidz – M.J.]. Odczułem irracjonalny strach przed nadprzyrodzonymi zjawiskami, choć zwykle wykpiwałem to u innych. [...] Zapaliłem papierosa i po chwili uśmiechnąłem się. Co z tego, że miałem lekkiego pietra [...]. Prawda była inna: to ja znajdowałem się w stanie nienormalnego podniecenia.

M, s. 110

Łatwo skojarzyć te słowa z diagnozą mieszaniny fascynacji i przyjemnego strachu w reakcjach czytelników fantastyki literackiej, jakiej to diagnozy dokonał Caillois⁷⁸.

Ponieważ kolejne maskarady i inscenizacje stają się coraz to bardziej imponujące i „rzeczywiste”, a jednocześnie skutecznie dekonstruuja prawa wcześniej ustanowione, w ostatecznym rozrachunku spotkanie z Niesamowitym prowadzi do kryzysu tożsamościowego silniejszego niż ten, z którym boryka się Alfons. Bohater *Rękopisu...* ma bowiem wartości, do których może się odwołać (honor, słowa kuzynek, którym postanawia zawierzyć; charakteryzuje go również racjonalny umysł kążący podejrzliwie traktować „cudowne” wydarzenia), podczas gdy Nicholas, człowiek połowy wieku XX, znajduje się w świecie płynnych znaczeń, w którym kolejne punkty oparcia okazują się jedynie kolejnym elementem maskarady przyjmującej

⁷⁸ Definiując fantastykę jako „grę człowieka ze strachem”, Caillois podkreśla przyjemność czerpaną z lektury o nieprawdopodobnych wydarzeniach: „Strach jest tu rozkoszą, przyjemną zabawą, rodzajem zakładu z niewidzialnym, gdzie niewidzialne – którego istnienie się neguje – raczej nie przyjdzie domagać się wygranej. Pozostaje jednak zawsze pewien margines niepewności, skrzętnie utrzymywany i poszerzany jeszcze przez talent literacki pisarza. [...] Tak więc fantastyka jest jednocześnie słabością i karą niedowiarłów... Szczęśliwa do słabość i rozkoszna kara” (R. CAILLOIS: *Od baśni do „science fiction”...*, s. 50–51).

formę nigdy niezakończonych procesu semiozy. Urfe'a, inaczej niż Alfonsa, nie czeka nagroda w postaci majątku i pozycji społecznej, lecz ciągle oczekiwanie na drugą szansę od Alison, a opadnięcie masek nie oznacza bynajmniej zyskania spokoju ducha i pewności, lecz sieć kolejnych dylematów i błędnych posunięć.

Przyjęcie strategii kształtowania steatralizowanego świata tak, by przypominał on rzeczywistość, w którą ingeruje Niesamowite, decyduje o kształcie wielu odsłon maskarady Conchisa, przede wszystkim zaś składa się na skomplikowany rytuał uwodzenia bohatera aurą tajemnic i niespodzianek, obietnicą uczestniczenia w tajemniczym misterium, dostępnym jedynie wybranym⁷⁹. Owa fantastyczna aura powstaje dzięki wprowadzeniu rozmaitych środków i strategii – celowego pozostawiania znaczących przedmiotów, ustnych opowieści, wreszcie wielu technik teatralnych, jak żywe obrazy, maskarady, *performance*. Jednocześnie te techniki służą refleksji nad samą fikcyjnością utworu literackiego, co wpisuje powieści Fowlesa w obręb metafikcji. Jak pisze Dominika Oramus, jest to

proza, która systematycznie odwołuje uwagę czytelników od akcji, przypominając wciąż, że nie jest świadectwem prawdy, a tworem sztucznym – artefaktem. W ten sposób nacisk pada na relacje między fikcją i dziełem sztuki a rzeczywistością. Zakwestionowana zostaje mimetyczna funkcja literatury jako odbicia świata, teksty zdają się funkcjonować przede wszystkim jako odbicia innych tekstów, swoisty rodzaj artystycznej gry⁸⁰.

Rękopis... Potockiego, powstały w momencie, gdy tendencje realistyczne nie weszły jeszcze w szczytową fazę rozwoju, również

⁷⁹ Zarówno role przypisywane Nicholasowi, jak i te, w których samodzielnie się obsadza, są bardzo zróżnicowane. Jak pisze Andrzej Branny, „Nicholas jest również Orfeuszem, schodzącym do piekieł (Bourani), gdzie kuszony jest przez złudny świat, wykreowany przez Conchisa; jest Odyseuszem uwięzionym przez Kirke (June [!]); jest też Tezeuszem, który nie ginie w labiryncie, ponieważ wziął ze sobą nitkę, która prowadzi go z powrotem do Ariadny (Alison)” (A. BRANNY: *John Fowles...*, s. 26).

⁸⁰ D. ORAMUS: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010, s. 86.

poddaje się lekturze według tego klucza interpretacyjnego, co przesądza o ponadczasowości tej wyjątkowej na skalę światową powieści.

Sny w snach

W porównaniu z analizowanymi wcześniej dziełami status fantastyki w utworze Rosendorfera jest może najmniej problematyczny. Występują tu łatwo dostrzegalne motywy kilku typów literatury fantastycznej, między innymi *science fiction*, jednak część historii odwołuje się także do konwencji realizmu powieściowego. Elementy fantastyki naukowej dają się wyodrębnić jedynie w historii „wiszącego cygara”, a w innych opowiadaniach wewnątrzramowych baśniowa cudowność sąsiaduje z historiami utrzymanymi w konwencjach romansowych, lecz nieprzekraczających ram *mimesis*, oraz z fantastyką grozy. Repertuar wykorzystywanych chwytów jest więc szeroki i bardziej zróżnicowany kategoryalnie niż inscenizowana fantastyka *Rękopisu...* czy teatralny iluzjonizm *Maga*. Wśród kilkudziesięciu historii składających się na powieść Rosendorfera niełatwo jednak odnaleźć taką, która utrzymana byłaby w tonacji serio, charakterystyczną bowiem cechą tego utworu jest przenikająca go ironia, nieraz służąca kreowaniu efektów komicznych⁸¹. W tej perspektywie status różnorodnych konwencji fantastyki w *Budowniczym ruin* również nie jawi się zupełnie przejrzyście, choć

⁸¹ Krytyk Marcel Reich-Ranicki uznał *Budowniczego ruin* za „książkę, która zawiera jedno z najdowcipniejszych i najzabawniejszych historyjek opowiadanych w literaturze niemieckiej ostatnich lat” (cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 173). Jak słusznie zauważa Anna Warakomska, opinia ta, skądinąd trafna, nie wyczerpuje bynajmniej złożoności artystycznej dzieła Rosendorfera.

jednocześnie trudno mówić o jej inscenizacyjności, jak w *Rękopisie... i Magu*.

Jak już wspomniałam, konwencje realizmu występują w kilku opowiadaniach składowych utworu, choć ironiczna dykcja autora może budzić co do tej kwalifikacji wątpliwości. Przykładowo, opowieść ramowa rozwija się w *Budowniczym ruin* bez nagłych interwencji Niesamowitego czy obecności istot fantastycznych, lecz niektóre z jej elementów dzięki groteskowemu wyolbrzymieniu odrealniają świat przedstawiony – w pociągu wraz z protagonistą jedzie sześćset zakonnic zdążających do Lourdes, a bohater zwany Einsteinkiem⁸² wykonuje dziwne zawody: od tresowania pluskiew do wytapiania ozdobnych figurek z ludzkiego tłuszczu⁸³. Granica prawdopodobieństwa powieściowego zostaje tu zdecydowanie rozszerzona, co powoduje swoiste wrażenie nierzeczywistości relacjonowanej historii. Wydaje się więc, iż najodpowiedniejsze dla określenia specyfiki świata przedstawionego opowieści ramowej byłoby pojęcie realizmu magicznego, który, jak pisze Michał Głowiński:

[...] nie rezygnuje z zakotwiczenia w świecie współczesnym, podejmuje ważną dla niego problematykę, operuje charakterystycznymi realiami, daleki jest jednak od estetyki mimetycznej [...]. Głównym czynnikiem określającym wizję świata współczesnego miała być wyobraźnia, co wyrażało się tak w specyficznym oświetleniu codzienności, a więc w swoistej optyce narracyjnej,

⁸² Sam Einsteinek, z uwagi na przezwisko, które nadali mu policjanci, zdaje się symbolicznie zapowiadać kwestię relatywności czasu, jaka wielokrotnie jest podejmowana w powieści – może więc być sygnałem konwencji *science fiction*, które są podstawą konstrukcji świata przedstawionego na niższym pięttrze narracji (zob. S. HANUSCHEK: *Herbert Rosendorfer*. In: *Kindlers neues Literatur Lexikon*. Bd. 14: *Re-Sc*. Hrsg. von W. JENS. Frechen 2001, s. 310).

⁸³ Anna Warakomska uznaje Einsteinka za figurę o fantastycznym rodowodem, nie wydaje się jednak, by opowieść ramowa to potwierdzała; wyraźnie obecne są w nim cechy obrotnego, lecz często pechowego łotrzyka z literatury pikarejskiej (zob. A. WARAKOMSKA: „Lügen kann ich schon gar nicht, ich könnte höchstens erzählen”. *Die Erzählweise in Herbert Rosendorfers „Der Ruinenbaumeister” und Jan Graf Potockis „Die Handschrift von Saragossa”*. „*Studia Niemcoznawcze*” 2006, t. 31, s. 398).

służącej podkreśleniu tego, co dziwne, niezwykle, nieoczekiwane, jak w odwołaniach do mitów, legend, różnego rodzaju tradycji lokalnych⁸⁴.

Tę metodę twórczą wskazać można w większości dzieł niemieckiego pisarza: „Rosenndorfer – zauważa Zbigniew Świątłowski – przeinacza porządek rzeczywistości naocznej, »zaczarowuje« ją, przydaje jej postać groteskowej fantasmagorii”⁸⁵.

Elementem, który w opowieści ramowej bezpośrednio zapowiada doświadczenie pewnej niezwykłości, jest zagadkowy szkic otworków – tajemnica, jaka go otacza, otwiera pole eksploracji skojarzeń czy dróg interpretacji, które przekraczają ograniczenia czasu i przestrzeni. Ten ciąg asocjacji bohater nazywa *déjà vu* bądź „głęboko intymną fatamorganą” (BR, s. 15), co wskazuje przestrzeń pamięci i zjawisk psychicznych jako źródło niezwykłych historii o równie niezwykłym uporządkowaniu. *Quasi*-fantastyczne są również przejścia między poziomami narracji. Motywację tych zmian stanowi jednak chwyt nierzadko spotykany w literaturze fantastycznej – sen bohatera. Marzenie sennie zazwyczaj uzasadnia wszelką cudowność, pozwalając przy tym na zachowanie realistycznej konstrukcji świata przedstawionego, do którego należy śniący bohater. Todorov zwraca uwagę, że sen to jeden z najczęstszych motywów fantastyki poddającej się ostatecznie wyjaśnieniu, umoż-

⁸⁴ M. GŁOWIŃSKI: *Realizm magiczny*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 262–263. Dominika Oramus uściśla repertuar typowych chwytów realizmu magicznego: „Twórcy z tego obszaru mieszają elementy realistyczne i fantastyczne, ich fabuły są często niechronologiczne, pełne dziwnych przeskoków czasowych, wątki bardzo rozbudowane i często przypominają wręcz labirynty. Ważny element stanowią motywy snów i wizji, aluzje do mitów i baśni, ekspresjonistyczne i surrealistyczne opisy, popisy erudycji, a czasem szokujące zwroty akcji oraz epatowanie tym, co przerażające i niewytłumaczalne” (D. ORAMUS: *O pomieszaniu gatunków...*, s. 86).

⁸⁵ Z. ŚWIATŁOWSKI: *Rosenndorfer Herbert*. W: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*. Red. M. ZYBURA. Warszawa–Wrocław 1996, s. 265.

liwiający wytłumaczenie ponadnaturalnych zjawisk niekontrolowaną pracą podświadomości⁸⁶.

W *Budowniczym ruin* sen jest wehikułem fantastyki – pozwala jej ujawnić się bez naruszania granicy (dość jednak elastycznej) prawdopodobieństwa, którą wyznacza opowieść ramowa. Podobnie umożliwia przechodzenie z jednego poziomu narracji na drugi oraz uzasadnia ich zazębianie się. Jednocześnie obrasta także sensami filozoficznymi – dostrzegana w różnych kulturach i epokach ambiwalencja stanu snienia odwołuje się do metafizycznych rozważań nad odróżnieniem rzeczywistego bytu od iluzorycznego, co wyraził słynny „sen o motyłu” chińskiego filozofa Czuang-tsy (Czuang Czou): „Pewnego razu Czuang Czou śniło się, że jest motylem, radosnym motylem, który latał swobodnie, nie wiedząc, że jest Czuang Czou. Nagle zbudził się i znów był rzeczywistym Czuang Czou. I teraz nie wiadomo, czy motyl był snem Czuang Czou, czy też Czuang Czou był snem motyla”⁸⁷.

Dylemat ten frapował szczególnie XVII-wiecznych twórców i myślicieli, by wymienić tylko *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca czy rozważania Blaise’a Pascala, który pisał w *Myślach*:

[...] ponieważ często śnimy, spiętrzając jeden majak senny na drugi, czyż samo życie nie jest tylko snem, na którym inne sny są zaszczipione, z którego budzimy się, umierając, i podczas którego mamy równie słabe pojęcie o prawdzie i dobru, co we śnie naturalnym; rozmaite zaś myśli, które nas zaprzatają, są

⁸⁶ W katalogu najczęściej spotykanych chwytów racjonalizacji zjawisk niezwykłych Todorov umieszcza przypadki i zbiegi okoliczności, sny, wpływ narkotyków, triki i fałszywe zjawy, iluzje zmysłowe oraz obłąd. W ich obrębie badacz wyróżnia dwie główne grupy: wyobrażenia, produkty wprowadzonego w błąd rozumu, które nie mają charakteru rzeczywistego, oraz realne wydarzenia, mające jednak postać zbiegu okoliczności bądź celowej maskarady (zob. T. TODOROV: *The Fantastic...*, s. 45).

⁸⁷ Cyt. za: M. PIASECKA: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 6.

może tylko złudzeniami, podobnie jak upływ czasu i inne czcze urojenia naszych czasów?⁸⁸.

Podobny dylemat wyraża fragment wypowiedzi protagonisty *Budowniczego ruin*: „Istnieją sny i sny o snach, a my wpadamy z jednego w drugi i budzimy się z jednego w drugim. Nigdy nie wiesz, czy nie śnisz. W czasie, gdy ja ci to mówię, być może tam w górze, w rzeczywistości, która być może znów tylko snem wyższego rzędu, ktoś mną targa, a ja już się budzę...” (BR, s. 164). Funkcja snu w *Budowniczym ruin* jest więc bardzo zróżnicowana – z jednej strony służy on uzasadnieniu całego bogactwa koncepcyjnego i gatunkowego przeplatających się fabuł, z drugiej zaś jawi się jako miejsce manifestacji jednostkowej podświadomości oraz świadomości kulturowej i budujących ją archetypów⁸⁹, wraz z całym bagażem refleksji filozoficznej, jaką problematyka snu obrosła w szczególności w epokach baroku i romantyzmu.

Jak wcześniej pisałam, w *Budowniczym ruin* wyodrębnić można kilka różnych typów fantastyki, występujących w rozmaitych konfiguracjach. Ten przeplot konwencji fantastycznych odpowiada genologicznej niejednorodności powieści i odzwierciedla „muzyczną”, polifoniczną metodę prowadzenia narracji. Utrudnia to wskazanie dominującego formatu fantastyki, gdyż udział poszczególnych jej typów w powieści, choć różny pod względem proporcji, nie daje pierwszeństwa żadnemu. Realizując zasadę paradoksu, pisarz zespała konwencje *science fiction* z elementami baśniowymi, a opowieść o wampirach przesycła ironią podkreślającą szablonowość *horror story*. Rosendorfer celowo eksponuje wielość i różnorodność zazębiających się tradycji, do których się odwołuje, co jest wyrazistym sygnałem jego świadomości metaliterackiej oraz manifestacją postawy ironii. Sam zaś status fantastyki w tej powieści wydaje się odsyłać przede wszystkim właśnie do sfery refleksji nad znaczeniem mitów, opowieści czy toposów kultury śródziemnomorskiej oraz nad sposobami kreowania dzieł literackich jako manipulo-

⁸⁸ B. PASCAL: *Myśli*. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI. W układzie J. CHEVALIERA. Przygotował do druku M. TAZBIR. Warszawa 1996, s. 186.

⁸⁹ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 183.

waniem dostępnym materiałem. Rozpoznawalność obecnych tu wątków fantastycznych ukazuje *Budowniczego ruin* jako dzieło literatury „drugiego stopnia”, świadomej siebie i swego zakorzenienia w rozległej tradycji minionych wieków (oraz w innych tekstach) – dlatego symboliczne wydaje się przywołanie przez pisarza postaci Żyda Wiecznego Tułacza jako jednej z istot fantastycznych czy Fausta i don Juana, reprezentujących najsłynniejsze mity Europy, nieustannie inspirujące artystów.

W powieści Rosendorfera zwraca uwagę technika rozkładania akcentów refleksyjnych w zależności od typu fantastyki, do którego dana opowieść się odwołuje – zaznacza się tu dość wyraźny związek problematyki filozoficznej czy antropologicznej i konkretnego rodzaju konwencji fantastycznych. Innej natury rozważania dominują bowiem w opowieści typu *science fiction*, inne zaś w opowiadaniach wpisujących się w tradycje baśni, literatury grozy czy fantastyki *sensu stricto*. W pierwszym z wymienionych typów refleksji poddane zostają istotne problemy współczesności z uwzględnieniem szerokiej perspektywy społecznej, podczas gdy w pozostałych opowiadaniach, już spoza tradycji fantastyki naukowej, na pierwszy plan wysuwa się przede wszystkim uniwersum kulturowe, będące źródłem motywów wielu tych historii. Nie brakuje tu jednak również refleksji egzystencjalnych i filozoficznych – bohaterowie tych opowieści przeżywają różnego typu ewolucję osobowościową w związku z działaniem sił nadprzyrodzonych, jak Feliks Abegg z opowiadania *Mirandoliny*, którego spotkanie z wampirem odziera z podmiotowości, czy zamienieni ciałami don Juan i Faust z historii Laury, nieumiejący określić swej tożsamości.

Baśniowa cudowność pojawia się przede wszystkim w zaprawionym czarnym humorem opowiadaniu doktora Jacobiego o wyprawie wysokogórskiej, której celem jest upolowanie smoka. Fantastyka ta otrzymuje rys wyraźnie groteskowy: wyprawa ma z jednej strony charakter łowów organizowanych przez arystokratów odwołujących się do tradycji rycerskich i rytuałów związanych z polowaniem, z drugiej zaś strony – płatnej wycieczki turystycznej o drobniawo zaplanowanym systemie podziału łupów i ubezpieczeń. Bohaterowie używają jako przynęty ciał swoich towarzyszy, do

smoka strzelają z haubicy, a mroźny górski klimat powoduje, że wszystko do siebie przymarza: „[...] dotknąłem przy tym nieumyślnie ucha mego śpiącego jeszcze sąsiada. Palec mój przymarzył doń natychmiast. [...] Odlączyć mnie od sąsiada i jego paluch od belki udało się dopiero za pomocą lampy lutowniczej” (BR, s. 103–104). Pomieszanie elementów pochodzących z odrębnych tradycji dekonstruuje ów świat cudowności, mimo że nic w wypowiedzi narratora tej opowieści nie daje przesłanek do podważenia jej „prawdziwości”. Tradycje legend rycerskich zostają tu zderzone z prozaicznością świata nowoczesnego, co kreuje efekt absurdalności i zawiesza serio opowiadania.

Historia ta nie budzi jednak w głównym bohaterze *Budowniczego ruin* zdziwienia, skandalem nie jest również sama zagłada świata i koncepcja „wiszącego cygara” oraz sposoby jego organizacji i działania. Podobnie wobec niekonwencjonalnych cech innych postaci (nieśmiertelności don Emanuelego, niestrudzenie poszukującego utraconej Stellidaury) bohater nie ukazuje nadmiernego zdumienia. Niewiele jest tu w zasadzie fragmentów, w których protagonista wyrażałby zaskoczenie lub przerażenie danym stanem rzeczy – zjawiska ponadnaturalne nie należą do budzących grozę czy choćby pytania, a poczucie strachu zastępują komizm, groteska i ironia. Ów brak strachu lub wahania w obliczu Niesamowitego jest oczywiście uzasadniony wykorzystaniem konwencji snu, jednak poniekąd wskazuje także na fakt, że historie, których bohater wysłuchuje, czy wydarzenia, jakie go spotykają, nie są nieprzyjemne – wręcz przeciwnie, są „literackie”, bo z literatury pochodzą, należą do dobrze znanej przestrzeni dziedzictwa kulturowego⁹⁰. Symboliczny wymiar otrzymują więc słowa Anny Warakomskiej,

⁹⁰ Wydaje się, że opinia Leszka Kukulskiego o *Rękopisie...* Potockiego może stanowić dobry komentarz także do metody twórczej Rosendorfera: „Postaci fantastyczne nie pojawiają się w powieści Potockiego znikąd, nie przychodzą z innego świata, lecz wkraczą do *Rękopisu* z kart ksiąg i książek, legitymizując się uprzednio już zdobytym prawem obywatelstwa literackiego” (L. KUKULSKI: *Posłowie*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, s. 765).

iż *Budowniczy ruin* przypomina podróż „przez MAGICZNY świat kulturowych odniesień [podkr. – M.J.]”⁹¹ – powieść Rosendorfera pozwala odkryć na nowo magię tej tradycji.

Choć trudno mówić tu o inscenizacyjności fantastyki w tym samym sensie, co w *Rękopisie...*, gdzie opowieści o demonicznych wisielcach okazują się tylko legendą, a aktorzy maskarady ostatecznie zdejmują swe maski, pojęcie iluzji wydaje się w *Budowniczym ruin* na miejscu, ewokowane przez konwencję snu. Żegnając się z innymi bohaterami – księciem kastratem, Weckenbarthem, doktorem Jacobim – protagonista pyta: „Czyżbyście wszyscy byli maskami [...]?” (BR, s. 417). Zdaje sobie zatem sprawę z niezeczywistości spotkanych ostatnio postaci, w których widzieć można kreacje jego wyobraźni, sprawiają one bowiem wrażenie utkanych z jego własnej świadomości kulturowej; to maski zrodzone z lektur i opowieści, jakich słuchał. Sam bohater również wydaje się czymś w rodzaju maski – jest raczej symbolicznym wizerunkiem wykształconego i obytego Europejczyka drugiej połowy XX wieku, jednostką, która w obliczu kryzysu wartości, niepewności ontologicznej nowoczesnego świata oraz zagrożenia nuklearnego lat sześćdziesiątych poszukuje swych korzeni w tradycjach kulturowych cywilizacji śródziemnomorskiej.

Wyrastająca z fascynacji, ale i z poczucia zagrożenia gwałtownym rozwojem nauki i techniki fantastyka naukowa często podejmuje problematykę zagłady współczesnej cywilizacji w rezultacie konfliktu atomowego czy użycia innej broni masowego rażenia⁹². Temat ten był szczególnie popularny w okresie zimnowojennym jako reakcja na ówczesne warunki polityczne i atmosferę strachu (*Budowniczy ruin* został opublikowany siedem lat po kryzysie kubańskim)⁹³. Wątki te odnajdziemy w utworze w relacji z zagła-

⁹¹ A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 169.

⁹² Zob. R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 56.

⁹³ Porównując *Budowniczego ruin* i *Rękopis...*, Anna Warakomska podkreśla, że obaj pisarze podjęli refleksję nad najbardziej aktualnymi w ich epokach zagadnieniami filozoficznymi – Potocki nad historią i statusem religii, Rosendorfer nad zagrożeniem nuklearnym (zob. A. WARAKOMSKA: „*Lügen kann ich schon gar nicht*”..., s. 390–392).

dy powierzchni Ziemi i wydarzeń w bunkrze przeciwatomowym. W strukturze świata przedstawionego tej historii nie brak typowych konwencji *science fiction*, jak wykorzystująca najnowsze zdobycze techniki konstrukcja schronu, zaburzenia czasoprzestrzenne, silnie unaukowione objaśnienia detali konstrukcyjnych, odwołania do teorii fizycznych oraz nowe, na poły „magiczne” technologie czy rodzaje broni. Podobnie jak w wielu innych utworach *science fiction*, historia zagłady świata i obrony „wiszącego cygara” odgrywa raczej rolę pretekstową, stanowiąc traktowany z pewnym dystansem sztafaż dla krytycznej refleksji nad współczesnością⁹⁴.

Bohaterowie toczą dyskusje na temat niepowstrzymanego rozwoju technologicznego, który służy nie tylko usprawnieniu produkcji czy podwyższaniu komfortu życia, lecz również udoskonaleniu i rozbudowaniu arsenału broni masowego rażenia – jej dostępność jest coraz większa mimo poważnych kontrowersji natury etycznej, jakie budzi. Jak mówi Weckenbarth, tytułowy budowniczy ruin:

Sam moment końca świata [...] dzięki rozwiniętym w ostatnim czasie „cudownym” broniom i najnowszym środkom bojowym, których raczej nie można już nazwać tradycyjnie „broniami”, na ten temat nie wolno mi jeszcze mówić, otóż moment ten znalazł się w pełni ludzkiej kompetencji, a lepiej jeszcze powiedzieć, w kompetencji generałów, a więc uzależniony został od przypadku. Z tego też powodu musieliśmy z kolei wyjść z dalszego smutnego założenia, że zagłada świata technicznie, technicznie! możliwa jest w każdej minucie... A nawet jeśli się tylko ma przed oczyma stosunkowo niewinną bombę zrzuconą na Hiroszimę: byli tam ludzie, Japończycy, którzy, proszę mnie dobrze zrozumieć, jestem technikiem i mówię wszystko bez ogródek, którzy po prostu zostali zamienieni w parę. Śmierć przez wyparowanie,

⁹⁴ Jak zauważa Manfred Jurgensen, w twórczości Rosendorfera regularnie pojawia się wątek końca świata, a jego powieści, pisane lekkim, pełnym humoru piórem, podejmują poważne pytania egzystencjalne i filozoficzne (zob. M. JURGENSEN: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIAŁEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 35).

w ciągu jednej sekundy, po prostu, złożył usta do gwizdnienia, od życia do pary.

BR, s. 32

Broń masowego rażenia nie tylko drastycznie zwiększa liczbę ofiar, lecz także powoduje ich całkowitą dehumanizację. Przejście „od życia do pary” ma charakter radykalnej transgresji, skandalu o wiele większego niż śmierć naturalna⁹⁵. „Wyparowanie” oznacza całkowite zniknięcie, zatarcie jakichkolwiek śladów istnienia, realizację snu organizatorów obozów zagłady o efektywnej i higienicznej utylizacji martwych ciał. U podstaw powieści Rosendorfera leży więc zaniepokojenie techniką, która zdepersonalizowała śmierć, w efekcie umasowienia odebrała jej status sakralny. Masowość zagłady wiąże się również z jej przypadkowością – decyzja o użyciu najbardziej śmiertelnej broni może być uzależniona od kaprysu zaledwie jednego człowieka. Śmierć w efekcie kaprysu czy pomyłki jest szczytem absurdu i zdaje się odbierać znaczenie również życiu, dlatego też bohaterowie *Budowniczego ruin* usiłują zapobiec śmierci akcydentalnej: „Ażeby doktorowi, a także wielu innym ludziom – podjął budowniczy ruin – zabezpieczyć możliwość ujęcia zaskakującej, przypadkowej śmierci [...], zbudowaliśmy wieżę. No więc słowo »wieża« wprowadza w błąd, raczej chodzi tu o negatyw wieży, zbudowaliśmy wieżę, która drąży w ziemię” (BR, s. 34). Tytułowy budowniczy ruin okazuje się architektem schronu, który ma zneutralizować zagrożenie przypadkową śmiercią.

W świecie Rosendorferowskiej fantastyki naukowej jest także miejsce na pewien rodzaj magii, cudowny charakter ma bowiem w tej opowieści technika – jej niezrozumiałe dla wielu jednostek osiągnięcia bliskie są niewytłumaczalnym fenomenom magicz-

⁹⁵ Philippe Ariès konstatuje, że skandaliczność śmierci rozpoznał dopiero wiek XVIII i XIX, wcześniej bowiem miała ona charakter „oswojony”, była częścią ludzkiej codzienności oraz centrum rozbudowanej obrzędowości. W epoce współczesnej widoczna jest natomiast tendencja do eliminowania rytuałów związanych z pogrzebem i żałobą z życia publicznego (zob. Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1992, s. 577).

nym. Dodatkowo jeszcze technika, jak mówi doktor Jacobi, „stała się bożyszczem, z rytuałem, objawieniem i z legionami legionów kapłanów” (BR, s. 31), zastąpiła więc kategorię Boga. Rosendorfer uchwycił tu wskazany przez Caillois fakt przejścia w interpretacji postępów nauki od entuzjastycznej nadziei do zaniepokojenia drogami jej rozwoju:

[...] opowieść fantastycznonaukowa – pisze francuski badacz – odzwierciedla niepokój naszej epoki, którą ogarnia przerażenie na myśl o postępach teorii techniki i dla której nauka przestaje być ochroną przed Niewyobrażalnością, przeciwnie, sama zaczyna wciągać ludzkość w otchłań. Bo nauka przestała być jasnością i bezpieczeństwem, stała się niepokojącą tajemnicą⁹⁶.

W dość typowy schemat fabularny opowiadania *science fiction* Rosendorfer wprowadza wątki genetycznie odmienne, wykorzystując zasadę szkatułkowego komponowania historii. Opowieści siedmiu siostrzenic księcia kastrata nie odwołują się już do konwencji literatury fantastycznonaukowej, lecz do innych typów fantastyki, przede wszystkim powieści grozy. Tradycja ta jest jednak nieodmiennie potraktowana ironicznie – brak tu zjaw i upiorów, jakimi nasycił *Rękopis...* Potocki, a emanacje świata demonicznego mają zdecydowanie mniej mroczny charakter. Jedyną opowieścią utrzymaną w poważniejszym tonie – z uwagi na problematykę depersonalizacji bohatera – jest historia Feliksa Abegga i wampira Brankovicia. Spośród istot *stricte* fantastycznych w *Budowniczym ruin* wymienić można wampirze rodzeństwo Brankoviciów oraz mającego konszachty z diabłem doktora Negrocefalusa (Szymona Maga) z historii Laury; czarną magią próbują posługiwać się także bohaterowie opowiadania Simonis o ostatniej księżnej Karatheodory, która w bibliotece przechowuje stare magiczne księgi, jednak działania te także nie mają poważnego charakteru. W innych opowieściach z *Budowniczego ruin* pojawiają się również dwa mechaniczne karły oraz dwaj nieśmiertelni: don Emanuele da Ceneda

⁹⁶ R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 63.

i Żyd Wieczny Tułacz. Te postacie protagonista spotyka osobiście w parku, na parowcu lub w „cygarze”, nie mają więc one statusu bytów „słownych” (o których tylko się opowiada), lecz „realnie” obecnych. Opowieść o bunkrze nie aktualizuje zatem jedynie konwencji *science fiction*, lecz wchłania również inne tradycje szeroko rozumianej fantastyki, co tworzy kolorową mozaikę heterogenicznych elementów, odpowiadających polifoniczności dzieła i zasadzie paradoksu, jaka leży u jego podstaw.

Podobnie jak w *Rękopisie...*, również w dziele monachijskiego pisarza część przytoczonych historii skonstruowana jest według łatwo czytelnych zasad, które odsyłają wprost do określonego wzorca gatunkowego. W historii Feliksa Abegga czytelność ta pełni określoną funkcję – jest nośnikiem ironicznego dystansu twórcy (a także narratorki) do wykorzystywanego tworzywa. Kreacja wampira Brankovicia, jego siostry oraz zamku, w którym mieszkają, jasno sygnalizuje, z jakim typem opowieści czytelnik ma do czynienia, i zapowiada również ścieżki, którymi toczyć się będzie akcja (por. rozdział II). Element zaskoczenia wprowadzony przez Rosendorfera polega na uczynieniu Brankovicia wampirem, który żywi się ludzką kreatywnością, powodując całkowite odpodmiotowanie eksploatowanej jednostki, jej symboliczną śmierć.

Opowieść o Abeggu jest jedyną historią w obrębie *Budowniczego ruin* przedstawiającą bohatera w sytuacji kontaktu z Niesamowitym, którego objawienie się ma ze wszech miar charakter skandalu. Rzeczywistość wiedeńska drugiej połowy XX wieku nie „zaprasza” Niewytłumaczalnego. Rozwinięta pod względem cywilizacyjnym, oparta na racjonalnych podstawach, nie dopuszcza nawet hipotetycznego istnienia sił demonicznych – nikt z ludzi, którym Abegg opowiada o prawdziwej naturze Brankovicia, nie traktuje go poważnie. Kontakt z Niesamowitym prowadzi Feliksa do obłądu, który jednak wynika nie tylko z przeżycia zmieniającej osobowość grozy i załamania się podstaw światopoglądowych, ale także z odarcia z wytworów własnego geniuszu. Sytuacja, w jakiej znajduje się Feliks, pod wieloma względami przypomina położenie Alfonsa w zawieszeniu między realnością a fikcją. Historia Abegga kończy się jednak zwycięstwem sił ciemności, niemal obo-

wiązkowym w opowiadaniach „czystej” fantastyki⁹⁷, podczas gdy przygody Wordena wieńczy *happy end*, a bohater otrzymuje wgląd w dwa sekrety: tajemnicę kopalni złota i tajemnicę maskarady.

Z kolei w opowieści pochodzącej z Wenecji Laury występuje postać parającego się czarną magią messera Simeonego (Szymona Maga)⁹⁸, zwanego Negrocefalusem. Jego mieszkanie i jednocześnie gabinet dla interesantów to labirynt kolejnych pomieszczeń wypełnionych najdziwniejszymi eksponatami, „z regałami przepełnionymi uszeregowanymi według wielkości trupimi czaszkami, embrionami w spirytusie, słojami z martwymi muchami różnych gatunków, z suszonymi żabami, wilczymi uszami, końskimi oczami” (BR, s. 263); na ścianach widnieją zaklęcia czarnoksiężskie, a w bibliotece stoi globus wyobrażający geografię piekieł. Pracownia Negrocefalusa zawiera zatem wszystko, czego spodziewać się można w mieszkaniu mistrza czarnej magii. Typowość tej przestrzeni podkreśla sama narratorka opowieści:

Rzeczy nadnaturalne, nie do wyjaśnienia, ba, nawet straszne w otoczeniu dla nich odpowiednim, a nadto jeszcze, jeśli pojawiają się raczej oczekiwane, tracą dużo ze swego charakteru. Zobaczenie w kostnicy o północy wychodzącego z trumny kościotrupa nie musi budzić akurat miłych wrażeń, ale nie powinno jednakże rozsądnego człowieka zaskoczyć.

Zobaczenie tu, w pozamagnetycznym kulistym pomieszczeniu, koguta wysokości około dwóch i pół metra, siedzącego w fotelu, z nogami założonymi na sposób wielce zbliżony do ludzkiej natury, nie przeraziło wcale bystrego rozumu doktora Vingerhuta; nawet i wtedy nie, gdy sobie powiedział, kim ten kogut być musi.

BR, s. 271–272

⁹⁷ Zob. ibidem, s. 33.

⁹⁸ Szymon Mag przywoływany jest również w *Rękopisie...* w *Dniu 11* – don Pedro de Uzeda i pustelnik uznają go za jednego ze starożytnych kabalistów. Ta swobodna gra faktami historycznymi jest, zdaniem Marii Cieśli, jednym z sygnałów dystansu Potockiego wobec nauk hermetycznych (zob. M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”..., s. 52–55).

Rozsądkiem przewrotnie nazwana zostaje tu znajomość sposobów ujawniania się sił piekielnych, postaci, jakie przyjmują, a zatem znajomość wspólnych dla kultury europejskiej wyobrażeń na temat demonów, które z mitów, legend i przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieści wkroczyły do literatury jako jedna z konwencji służących czy to celom dydaktycznym, czy eksploracji mrocznych zakamarków ludzkiej psychiki, czy wreszcie przyjemności strachu.

Wypowiedź Laury jest świadectwem jej doskonałej orientacji w tych schematach. Rosendorfer wyposaża zatem przynajmniej część swych narratorów-bohaterów w świadomość konwencji kształtujących opowieści z gatunku fantastyki grozy⁹⁹. Z jednej strony świadomość tę ma narratorka historii, pozostająca w ciągłym kontakcie z gronem słuchaczy (zwraca się do nich bezpośrednio, wchodzi w dialog, eksponuje wybrane zagadnienia, posługuje się ironią, snuje refleksje na temat literatury czy kultury europejskiej); z drugiej strony wiedzą na temat przebiegu rytuałów czarnoksięskich odznaczają się również bohaterowie opowydanych historii, między innymi sam Faust (doktor Vingerhut), który to właśnie w mieszkaniu messera Simeonego spotyka czarnego koguta. Obserwujemy tu więc także przyjęcie metody znanej już z *Rękopisu...* – multiplikowanie obrazów twórcy i czytelnika w kolejnych figurach powieści oraz eksponowanie świadomości literackiej i kulturowej postaci.

Rosendorferowska fantastyka ma na ogół charakter wyraźnie komiczny. Żart rzadko służy jednak tylko celom ludycznym, choć jest jednocześnie istotnym komponentem współtworzącym przenikającą *Budowniczego ruin* aurę zabawy literackiej¹⁰⁰. Funkcje komizmu związane są tu przede wszystkim z uwypuklaniem konwencjonalności pewnych szablonów fabularnych. Manipulowanie doskonale znanymi tematami staje się również obiektem refleksji metaliterackiej, która często ewokuje kwestie znajomości toku danej

⁹⁹ Przykładowo, Feliks Abegg nie dostrzega wyraźnych sygnałów niesamowitości rodzeństwa Brankovićów i zamku, w którym mieszkają, co znacznie wydłuża proces rozpoznania zagrożenia, lecz jednocześnie jest źródłem komizmu.

¹⁰⁰ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 169.

historii. Omawiane w poprzednim rozdziale komentarze narratorów na temat schematów tkwiących u podstaw opowieści znanych członkom kultury śródziemnomorskiej pojawiają się także w kontekście opowiadań fantastycznych – kończąc historię zamienionych ciałami don Juana i Fausta, Laura stwierdza: „Znacie państwo bez wątpienia [...] ciąg dalszy tej historii” (BR, s. 281) – finał dziejów tych postaci daje się przewidzieć nie na podstawie ich legend, lecz na podstawie znajomości schematów opowieści niesamowitych, które pouczają, iż naruszanie z pomocą sił szatańskich boskiego porządku nieuchronnie kończy się katastrofą.

W opowiadaniach fantastycznych komizm staje się narzędziem dekonstruowania grozy otaczającej postacie o ponadnaturalnym statusie ontologicznym i tym samym służy zabiegowi podwójnego kodowania danych obrazów literackich: na poziomie dosłownym jest uatrakcyjniającym fabułę źródłem śmiechu, na poziomie metaliterackim – ironiczną grą z konwencją czy drwiną ze schematu. W ten sposób skonstruowana została postać messera Simeonego – mag nie przypomina wtajemniczonego w arkana czarnej magii i obdarzonego niespotykaną władzą nadczłowieka, lecz raczej chciwego każdego grosza skąpca, niepozbawionego jednak sprytu w postępowaniu z klientami:

Messer Simeone błyskawicznie chwycił świecznik, podbiegł do doktora Vingerhuta i krzyknął mu w twarz kilka niezrozumiałych słów, równocześnie patrząc mu w oczy.

«Co?» – zapytał doktor przerażony.

Messer Simeone spokojnie odstawił świecznik.

«Nie symuluje pan. Rzeczywiście nie umie pan po buriacku. Byłbym głupcem, gdybym dokonywał zaklęć w języku rozumianym przez klienta. Żeby sobie może zapamiętał formuły i na przyszłość sam to robił! Okropny język, ten buriacki. Miejmy nadzieję, że się nie zająknę.»

Teraz messer Simeone zaczął mruczeć, jakby się modlił. Ciągłe przy tym przewracał kartki z jakiejś maleńkiej książeczki.

«To słownik buriacki» – napomknął, usprawiedliwiając się. – «Tak szybko zapomina się słówka.»

Nagle między dwoma dywanami otworzyła się szpara i do pokoju wsunęła się ozdobna skrzyneczka. [...] Wieczko skrzynki odskoczyło, a messer Simeone wyciągnął z niej grubą księgę. Do doktora Vingerhuta powiedział:

«Niech pan tam sobie spokojnie siądzie. I niech się pan niczym nie przejmuję, cokolwiek by się tu działo.»

«Czy to jest magiczna księga?»

«Ta? To jest moja księga kasowa.»

BR, s. 269–270

Komizm rodzi się tu dzięki potraktowaniu budzącej fascynację i przerażenie funkcji czarnoksiężnika jako jednego z zawodów oraz ukazaniu „szwów” pracy maga, wymagającej pragmatyzmu w kontaktach z klientami oraz odpowiednich technik sprzedaży czy ochrony swoich usług, a także pewnych, jak widać, pomocy naukowych. Złowroga sława maga, kontakty z szatanem, budzące grozę wnętrze pracowni zostają skonstrastowane z bardzo prozaicznym zainteresowaniem Negrocefalusa przede wszystkim kwestiami finansowymi. Źródłem komizmu jest również odwrócenie stosunku maga i szatana, który przyjmuje postać czarnego koguta – miast służalczości i trwożliwego szacunku do księcia ciemności, źródła swojej mocy, Szymon Mag prezentuje raczej postawę aroganckiej wyższości: „«Zamknij dziób...» – rozkazał messer Simeone i dodał coś po buriacku” (BR, s. 272).

Ścisłe ze sobą splecione komizm i groteska, obnażające typowe schematy fantastyki, funkcjonują w tej historii wespół z treściami filozoficznymi, traktowanymi już jednak bez dystansu. Historia zamiany ciał don Juana i Fausta odsyła do stawianych serio pytań o drogi kształtowania się jednostkowej tożsamości wraz z odwiecznym problemem, czy to byt określa świadomość, czy świadomość – byt. Równie interesujące sensy rodzi idea „skrzyżowania” dwóch wielkich mitów Europy, dwóch modeli człowieka – zmysłowego i duchowego¹⁰¹. Wydaje się, że ten splót kontrastowych kategorii

¹⁰¹ Zob. ibidem, s. 183. W innej pracy Warakomska sugeruje, że w wątku don Juana i Fausta można dopatrywać się reminiscencji z historii Henryka Velasqueza z *Rękopisu...*, który przypadkowo podpisał się imieniem brata –

odwołuje się do tradycji ironii romantycznej, zespalającej elementy przeciwstawnych dyskursów czy jakości estetycznych w poszukiwaniu dróg wyrażania nigdy nieosiągalnej pełni¹⁰².

Choć w *Budowniczym ruin* nie dostrzeżemy wahania bohatera między racjonalną a ponadnaturalną interpretacją otaczającej go rzeczywistości, nad całością powieści unosi się klimat tajemnicy – impulsem rozpoczynającym podróż bohatera w głąb własnej świadomości kulturowej jest zagadkowy szkic otworków, wręczony mu w pociągu. Jak wiadomo, ostatecznie okazuje się, iż rysunek ten wyobraża łaciński kwadrat magiczny, który miał być umieszczony na celowo nieukończonym posagu geniusza smutku. Ten kluczowy dla powieści wątek tajemnicy odsyła w stronę tak często tu już przywoływanego paradoksu – tkwi on w koncepcji budowania ruin, tworzenia dzieł celowo niewykończonych. To jednak tylko jeden z wymiarów znaczeniowych zakończenia powieści; równie istotna staje się tu kwestia definiowania sensów lub – najbardziej ogólnie – możliwości zakończenia procesu hermeneutyki znaczeń. Nie wydaje się to możliwe: „I nagle – mówi bohater – nasunęło mi się rozwiązanie... Lecz jak każde rozwiązanie rzeczywistej tajemnicy przyniosło ono ze sobą tylko nową tajemnicę” (BR, s. 420). Ów nieprzerwany proces interpretacji wyobraża kwadrat magiczny, również będący figurą paradoksu i nieskończoności, wskazujący na ciągłe odsyłanie sensów do siebie. Historia ta prowadzi więc wprost do refleksji nad semiotycznym charakterem rzeczywistości (nie tylko kulturowej) i pozycją człowieka interpretatora w uniwersum nieskończonych sensów. Dopatrzyć się tu można śladów rozpoznania świata jako miejsca płynnych znaczeń, za którymi nie skrywa się już żadna esencjalistycznie rozumiana prawda. Podobną wizję rzeczywistości prezentują także wcześniej omawiane powieści, choć wyraźne są i różnice – eksponowany w *Rękopisie...* relatywizm wartości łączy się z przeświadczeniem o kierowniczej roli intelektu.

poskutkowało to zamianą ich pozycji życiowych (zob. A. WARAKOMSKA: „*Lügen kann ich schon gar nicht*“..., s. 399).

¹⁰² Zob. M. ŻMIGRODZKA: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: EADEM: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*. Red. M. KALINOWSKA, E. KIŚLAK. Warszawa 2002, s. 199–200.

W *Budowniczym ruin* również odnaleźć można wątki maskarady i iluzji, jednak uwydatniają one bardziej relację jednostki i kultury niż jednostki i świata¹⁰³. Jest to bardzo charakterystyczny rys powieści Rosendorfera w jej filozoficznym wymiarze: wątki epistemologiczne mają tu związek z poznawaniem rzeczywistości kulturowej, ze szczególnym uwzględnieniem kultury wysokiej, co ujawnia gęsta sieć aluzji intertekstualnych i intersemiotycznych, charakterystyczna dla wypowiedzi protagonisty i zdecydowanej większości innych bohaterów. Nie można tu jednak mówić o inscenizacyjności fantastyki – ani opowieść ramowa, ani żadna z historii składowych nie daje podstaw do traktowania któregośkolwiek wątku fantastycznego jako maskarady. Samych motywów przebieranek czy przywdziewania masek również nie jest tak wiele, jak w *Rękopisie*...

Nie oznacza to bynajmniej, że kwestia relacji między prawdą a fikcją, problematyzowana w *Rękopisie*... i *Magu* przez silną teatralizację świata przedstawionego, nie zajmuje eksponowanej pozycji w powieści Rosendorfera. Pytanie o prawdziwość przeżytych doświadczeń ma tu nieco inny status z uwagi na uczynienie snu wehikułem fantastyki. Jest to, jak wiadomo, sen wielowarstwowy, o zazębiających się piętrach, których hierarchię trudno ustalić. Konstatacja to ostatecznie bohater w rozmowie z ordynansem, który wraz z przejściem z opowieści o bunkrze przeciwatomowym do idyllicznego parku zaczyna dysponować wiedzą, jakiej nie powinien posiadać:

Lenz stanął za mną.

– Tam, ekscelencjo – rzekł i wskazał w lewo ponad tonącą jeszcze w słońcu łąkę – tam jest świątynia [bohater próbuje do niej dotrzeć w początkowych partiach utworu – M.J.] [...].

Odwrociłem się zdumiony:

¹⁰³ Manfred Jurgensen zwraca uwagę na teatralność stylu Rosendorfera, jaką można dostrzec w *Budowniczym ruin*. Badacz próbuje opisać ją za pomocą analogicznego języka, zapożyczonego z dziedziny teatru – pisze o „kabaretowym humorze”, „inscenizacjach o cechach teatru słów”, „reżyserze słownej muzyki” czy „tańcach mowy” (M. JURGENSEN: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer...*, s. 29).

- Skąd ty to wiesz?
 - Znam ten park doskonale.
 - Nie to miałem na myśli. Skąd wiesz, czego szukam?
- Lenz milczał.
- Czyżbyście wszyscy byli maskami, które przede mną grają jakieś przedstawienie? Nawet jeśli byście sobie z tego robili tylko zabawę, to chyba byłby zbyt wielki luksus robić to dla mnie?
 - Nie rozumiem pana, ekscelencjo...
 - No dobrze już, Lenz. Nie spodziewam się, żeby się któryś z was zdradził.

BR, s. 417

Pobrzmiwają tu te same podejrzenia, których wobec swego otoczenia nabrał Alfons van Worden, i ten sam podziw dla rozmachu maskarady, jaki odczuwał Nicholas w sieci iluzji Conchisa. Jednak i Alfons, i Nicholas są bohaterami realistycznie ukształtowanej rzeczywistości, w której wszelkie zjawiska z tą rzeczywistością niezgodne mają charakter celowo zaplanowanego działania. Tymczasem protagonista *Budowniczego ruin* zyskuje swego rodzaju metaświadomość – śniąc, zdaje sobie sprawę z tego, że nadal śni. Wcześniejsze tego rodzaju konstatacje rodziły się po przebudzeniu z głębszego snu, a więc po powrocie do jawy (rzeczywistości konkretnego poziomu narracji). Wydaje się, że pytanie o maski odsyła raczej do pracy podświadomości, staje się jej metaforycznym określeniem, niż do rzeczywistego przekonania o uczestnictwie w maskaradzie. Pascalowskie rozważania nad weryfikowalnością doświadczenia rzeczywistości, wyrażone w przytoczonym wcześniej cytacie, pozostają tu jednak, jak można sądzić, ciągle aktualne¹⁰⁴, podobnie jak

¹⁰⁴ Motywy maski i teatru Rosendorfer uważa za emblematy baroku, któremu przypisuje cechy wiecznej niestałości i przemienności. Jak pisze, w trakcie dworskich fet i zabaw „łaki stawały się pozornymi jeziorami, na których pływały sztuczne łabędzie, prawdziwe łabędzie stawały się kwiatami na uformowanych na kształt sztucznych łąk stawach, [...] kaskady z dymu, sztuczne zapachy, muzyka z eteru, bogowie z drewna i blachy, błazen występował w masce śmierci – nic nie trwało, nic nie było tym, czym naprawdę było – także symbol *vanitas* – świat-teatr” (cyt. za: A. WARAKOMSKA: „Die Maske hinter den Masken” – literarische und geistgeschichtliche Annäherungen an das Barock. „Prace

problematyka konstruowania wiedzy o świecie, skazanej zawsze na fragmentaryczność¹⁰⁵.

Motyw iluzji otrzymuje jeszcze inne ciekawe opracowanie w opowieści o zagładzie świata – w niedokończonym schronie (koniec świata nadszedł niespodziewanie prędko) brak rzeczywistej biblioteki, której nie udało się skompletować, jest za to pomieszczenie z wymalowanymi na ścianach woluminami, kopią biblioteki z St. Gallen¹⁰⁶. Bohaterowie podejmują także próby odtworzenia dorobku kulturowego Europy z pamięci, w szczególności wybranych dzieł literackich i partytur. Pojęcie iluzji rozciąga się tu więc na dokonania twórcze, skazane w danych okolicznościach – po zagładzie – tylko na kalekie reprodukcje. Nacisk na odtwarzanie zamiast kreacji współgra z refleksją nad zagrożeniem nuklearnym – Rosendorfer zdaje się wskazywać również na groźbę bezpowrotnej utraty dorobku wieków i zaprzepaszczenia duchowego dziedzictwa świata. Być może wyraża także przekonanie, że dynamicznemu rozwojowi technologicznemu towarzyszy regres kulturalny. Symptomatyczne w tym kontekście jest wykorzystanie teatru, na który również przewidziano miejsce w „wiszącym cygarze” – jedyną dostępną rozryw-

Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. *Studia Neofilologiczne* 2001, z. 7, s. 19). *Budowniczy ruin* wiele zawdzięcza barokowej estetyce, by wspomnieć choćby tylko (omawianą wcześniej) fascynację XVII-wieczną polifonią muzyczną i rozwiązaniami technicznymi stosowanymi w ówczesnej sztuce kompozycji muzycznej.

¹⁰⁵ Rosendorfer prezentuje wyraźnie sceptyczną postawę wobec ludzkich możliwości poznawczych: „Czy zatem – pisze – nie można na niczym polegać? Nie, nie można polegać na niczym, na teoriach naukowych nie, bo one obowiązują tylko przejściowo, na tym, co się postrzega swoimi pięcioma zmysłami, też nie. Mądry bon mot Churchilla o statystyce – tylko tym statystykom można ufać, które się samemu sfalszowało – może zostać odniesiony do wszelkiego ludzkiego poznania” (H. ROSENDORFER: *Von Atlantis bis Utopia*. Cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 250–251).

¹⁰⁶ Dla porównania, w *Rękopisie...* biblioteka w zamku kabalisty jest mała i służy jednocześnie jako jadalnia, gdzie spożywa się tradycyjną hiszpańską potrawę *olla podrida* – dla Rosseta epizod ten ma symboliczne znaczenie w kontekście silnej intertekstualności dzieła Potockiego (F. ROSSET: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – *protokół intertekstualny*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 277).

ką okazują się striptiz i występy dziewcząt z trupy rewiowej. Opracowanie broni masowego rażenia – sugeruje Rosendorfer – idzie niejako w parze z triumfem kultury masowej, a człowiek współczesny jest jednocześnie reżyserem i aktorem w scenariuszu własnej zagłady, odgrywanym zresztą od zarania dziejów. Jedyne przestrzeń tradycji kulturowej, przeszłe dokonania artystyczne ludzkości są tu obdarzone pewnym potencjałem ocalającym: „Złotego Wieku – zauważa pisarz w pracy poświęconej historii Niemiec – nigdy nie było [...]. Prawdziwe wartości kultury, najczęściej wytwory sztuki, stoją samotnie w morzu cierpienia i brutalności”¹⁰⁷.

*

Mimo że konwencje fantastyczne nie służą w analizowanych powieściach realizacji identycznych celów, łatwo wskazać ich wymiar wspólny: to traktowanie sztafażu zjawisk ponadnaturalnych jako wehikułu refleksji metaliterackiej i wyrazistego sygnału świadomości kreatora, którego obrazy każde z dzieł prezentuje w figurach scenarzystów maskarady czy otaczających bohatera masek. Problematyzacji bowiem ulega tu wszędzie kwestia powieściowego „światotwórstwa”. Inscenizacyjny charakter fantastyki *Rękopisu...* znajduje swe odzwierciedlenie w rozbudowanej teatralności *Maga*, a jej literacki rodowód – w świadomości literackiej koncepcji rzeczywistości *Budowniczego ruin*. Zastosowanie tych konwencji prowokuje również wspólne dla wszystkich powieści pytania: od genologicznych po filozoficzne, egzystencjalne i estetyczne, a diagnozowana dzięki wykorzystaniu toposu świata-teatru nieprzejrzyistość znaczeniowa ludzkiej rzeczywistości, przemienność sensów oraz szerokie możliwości ich dekonstrukcji świadczą o łączącej wszystkich trzech pisarzy świadomości ironicznej.

¹⁰⁷ H. ROSENDORFER: *Deutsche Geschichte. Ein Versuch*. Cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 256.

Rozdział V

Kreacje bohatera

Kostium postaci

Omawiane wcześniej analogie na poziomie genologicznym, dające się wskazać między *Rękopisem znalezionym w Saragossie* oraz *Magiem i Budowniczym ruin*, dotyczyły przede wszystkim takich odmian gatunkowych powieści, jak *Bildungsroman*, powieść inicjacyjna, fantastyczna, filozoficzna czy metaliteracka. Poza przywołaniem podobnych konwencji gatunkowych rozwiązaniem szczególnie silnie zbliżającym do siebie te utwory jest wybór trybu narracji oraz konstrukcja pierwszoosobowego narratora, który w formie relacji pamiętnikarskiej przedstawia swoje doświadczenia. Wskazywano również wiele podobnych wątków, jak skonfrontowanie bohatera z tajemnicą, której próby przeniknięcia zostają w wymienionych powieściach stematyzowane, oraz uczynienie ośrodkiem fabuły maskarady stawiającej protagonistę w sytuacji niepewności poznawczej. W niniejszym rozdziale analizie poddane zostaną inne wątki związane z ukształtowaniem sylwetek bohaterów-narratorów, jak ich pochodzenie, relacje rodzinne i miłosne, wykształcenie itp., oraz znaczenia symboliczne wpisane w takie ukształtowanie postaci.

Dzielny oficer gwardii walońskiej

Konstrukcja postaci Alfonsa van Wordena nie odbiega od typowej dla XVIII wieku tradycji powieści edukacyjnej, w której światopogląd i wiedza wyniesione z rodzinnego domu szybko okazywały się błędne bądź niewystarczające i ulegały poprawie w procesie dalszej edukacji, prowadzonej przeważnie w przestrzeni obcej, dalekiej od

domu rodzinnego¹. Protagonista *Rękopisu...* ukazany zostaje jako człowiek bardzo młody, dopiero wkracający w dorosłość, niedoświadczony. Ma około siedemnastu lat, a podróż z rodzinnego Worden w Belgii do Madrytu, gdzie odbierze patent kapitana gwardii walońskiej, jest jego pierwszym samodzielnym przedsięwzięciem. Relacja Alfonsa z dwumiesięcznego pobytu w górach Sierra Morena stanowi opis doświadczeń, które mają charakter inicjacyjny z uwagi na swe edukacyjne walory, a przybrane są dodatkowo w formę przypominającą masońskie rytuały wtajemniczenia².

Już samo opuszczenie rodzinnego domu jest swoistym obrzędem przejścia, oznacza bowiem całkowitą zmianę otoczenia. Alfons nie tylko po raz pierwszy w życiu przemierza nieznaną sobie krainę, lecz również od momentu wejścia w jej granice podlega konfrontacji z niewytłumaczalnymi z pozoru wydarzeniami i wieloma ekscentrycznymi postaciami, o których nigdy wcześniej nie słyszał. Zarówno zastanawiające przygody, jak i spotkane indywidua znacznie odbiegają od systemu norm, jaki wpojono bohaterowi w domu rodzinnym – czyni to jego pobyt w południowej Hiszpanii czasem eksploracji tego, co nieznane. Opuszczenie małego i zaniedbanego zamku ojca jest równoznaczne z wyjściem ze sfery komfortu, w której życie płynie wyjątkowo jednostajnym trybem, a wszystko jest swojskie i przewidywalne:

Rano – opowiada Worden – fechtowałem się z Garciasem, następnie poszedłem na polowanie, po wieczery zaś, gdy wszyscy zasiedli koło komina, mój ojciec znowu posłał teologa po wielką księgę [fantastycznych opowieści – M.J.]. [...] Tak przepędzaliśmy dni jeden za drugim, z tą różnicą, że w zimie zasiadaliśmy koło komina, w lecie zaś na ławce przypartej do zamkowej bramy. Sześć lat upłynęło w tym słodkim spokoju i gdy teraz je sobie przypominam, zdaje mi się, że każdy rok nie trwał dłużej niż tydzień.

R, s. 48, 51

¹ Zob. Z. SINKO: *Powieść*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. KOSTKIEWICZOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 459.

² Zob. C. NICOLAS: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Sa-ragossie”*. „*Twórczość*” 1973, nr 6, s. 69–73.

Podróż po dolinie Gwadalkiwiru i górach Sierra Morena staje się jednocześnie wyprawą w głąb historii własnego rodu (Alfons poznaje swoje pokrewieństwo ze strony matki, którego istnienia nie był dotychczas świadomy) i samego siebie, kultury basenu Morza Śródziemnego oraz w głąb świata humanistycznych wartości.

Pochodzenie Alfonsa ma decydujące znaczenie dla ukształtowania jego osobowości – protagonistę *Rękopisu...* w pełni definiuje relacja z ojcem, który ma ogromny wpływ na charakter syna. Można tu mówić o pewnej relacji lustrzanej – młody Worden jawi się jako projekcja ojcowskiej wizji świata, doskonały wręcz produkt jego wysiłków wychowawczych. Sam Alfons świadomy jest roli odebranej w domu edukacji w uformowaniu swego charakteru i światopoglądu – opisując gotowość stawienia czoła niebezpieczeństwom grożącym w opuszczonej oberży Venta Quemada, zaznacza: „[...] w całym moim wychowaniu najwięcej zwrócono uwagi na wyrobienie we mnie poczucia honoru, a honor, jak sądziłem, polegał na tym, ażeby nigdy nie okazywać trwogi” (R, s. 11).

Co znaczące, Alfons wspomina o wychowaniu, jakie otrzymał, nigdy jednak o wrodzonych cechach charakteru. W takiej konstrukcji bohatera można upatrywać wpływu poglądów Johna Locke’a, autora słynnej koncepcji „czystej kartki”, jednak sposób ukształtowania innych postaci tej idei już nie przywołuje³. Wielu bohaterów *Rękopisu...* podkreśla swe wrodzone dyspozycje, wcho-

³ Zdaniem Yves’a Cittona, *Rękopis...* problematyzuje jednak przede wszystkim kwestię zdeterminowania kształtu ludzkiej osobowości przez normy społeczne bądź przyswajane wzorce kulturowe: „W opowieściach Eminy i Zibeldy (pięknych kuzynek Alfonsa) o ich latach dojrzewania, a także w historiach innych mniej lub bardziej drugorzędnych postaci, jak Peña Velez, Lope Soarez czy Torres Rovellas, dzieciństwo jest przedstawiane jako stan metastabilny, w którym najmniejszy załazek powieści krystalizuje całość systemu umysłowego wokół jakiejś idée fixe, a związane z nią rozczarowania przesadzają o losie jednostki. »Dusza«, bynajmniej nie obdarzona »substancją« czy własną wolą, wydaje się jedynie dyspozycją pierwotnie pustą, gotową dać się nabrać i wpaść w najprymitywniejsze pułapki literackiej sztuczności czy mimetycznego pragnienia” (Y. CITTON: „*Deus est machina*”. *Mechanicystyczne uwarunkowania i duchowy determinizm w „Rękopisie znalezionym w Saragossie*”. Przeł. M. OCHAB. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 269–270).

dzące nierzadko w konflikt z charakterem ojca (jak upodobanie naczelnika Cyganów do ruchliwego trybu życia) czy jego programem wychowawczym (jak w opowieści Pedra Velasqueza, którego rodzic usiłował wychować na światowca). Przedstawienie sylwetki Alfonsa w ów odindywidualizowany sposób akcentuje z jednej strony niedojrzałość bohatera i jego niesamodzielność intelektualną, zamknięcie w ciasnej wizji świata zaszczipionej przez (nieodpowiednich) wychowawców, z drugiej – jego pretekstowość, rodowód raczej literacki niż realistyczny⁴.

Z postacią ojca wiąże się wiele realnych i symbolicznych funkcji społecznych. W systemie patriarchalnym odgrywał on rolę głowy rodziny, uosabiał więc prawo i autorytet władzy, był strażnikiem dogmatów⁵. Tym samym stawał się rzecznikiem ustabilizowanej wizji świata, gdzie panował ścisły podział ról społecznych, a stosunki międzyludzkie regulowały niepodważalne zasady, z których najważniejszą było posłuszeństwo wobec autorytetu. W feudalnym społeczeństwie hiszpańskim pierwszej połowy XVIII wieku zasady te wyznaczane były, w szczególności wśród szlachty, przez kodeks honorowy (w *Rękopisie...* odnajdziemy również przykłady wydelikaczonego poczucia honoru wśród innych grup społecznych – kupców i rzemieślników, a także wyjętych spod prawa zbójców). W wizerunku Juana van Wordena wyobrażenia te ulegają karykaturalnemu zwielokrotnieniu. Tego rodzaju ukształtowanie sylwetki ojca nie jest jednak przypadkiem odosobnionym – na kartach *Rękopisu...* natrafić można na kilka innych portretów ojców-maniaków, zawsze opętanych jakąś ideą, traktowanych mniej lub bardziej

⁴ Jak pisze François Rosset, „Alfons van Worden jako postać literacka nie posiada solidnych podstaw uwiarygodniających jego własne istnienie” (F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 65). Podobnie Maria Cieśla postrzega bohaterów *Rękopisu...* jako odwieczne typy komediowe, lecz wskazuje także ich silne zakorzenienie w konkretnie obyczajowym (zob. M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 64).

⁵ Zob. F. ROSSET: *Autor i jego maski*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 176.

ironicznie⁶ (przykładowo, Worden senior jest postacią całkowicie groteskową, natomiast z odcieniem sympatii Potocki przedstawia uczonego Henryka Velasqueza⁷, którego fiksacje mają źródło w rozczarowaniach życiowych). Ów powracający motyw stawia pod znakiem zapytania autorytet ojców i ich rolę jako strażników utrwalonego porządku, otwierając miejsce dyskusji nad podstawami tego porządku oraz nad warunkami kształtowania się światopoglądu – czy na zasadzie bezrefleksyjnej akceptacji tego, co zastane, czy wskutek samodzielnego zderzania ze sobą rozmaitych idei.

Na ogół postaci ojca zostają przypisane nieelastyczność i konserwatyzm światopoglądowy, podczas gdy syn wykazuje się ciekawością intelektualną i stawia światu pytania kwestionujące ustalony system wartości. Jednak Potocki z właściwą sobie umiejętnością obserwacji dwóch różnych stanowisk jednocześnie nie przedstawia powieściowych ojców w świetle jednoznacznie negatywnym, postulując odrzucenie symbolizowanej przez nich tradycji. Wręcz przeciwnie – zamknięcie światopoglądowe ojca staje się nierzadko katalizatorem aktywności intelektualnej syna⁸, nakierowanej na wyjście poza ów ustalony porządek, nie zaś na jego zniszczenie. „Kłeska większości poczynañ wychowawczych – zauważa François Rosset – wpływa oczywiście ujemnie na autorytet ojców i wszelkich instancji, na których spoczywa tradycja (w znaczeniu przekazywania); ale właśnie samo pojęcie przekazywania, ciągłości, sama rola

⁶ Wydaje się to pewną właściwością całej twórczości literackiej Potockiego, gdyż satyryczne portrety ojców liczne są również w *Paradach*, gdzie poniekąd wymusza je konwencja gatunkowa, oraz w krótkiej jednoaktówce pt. *Ślepiec*; w *Cyganach z Andalużji* brak karykaturalnego przerysowania postaci ojca, wyeksponowany jest za to problem władzy rodzicielskiej i podporządkowywania się jej.

⁷ Zob. M. ŻUROWSKI: *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie” (I)*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 53.

⁸ Marius Warholm Haugen pisze z kolei, że zamknięcie fizyczne stymuluje w *Rękopisie*... otwarcie nie tylko intelektualne, ale i uczuciowe kilku bohaterów, takich jak Diego Hervas, Pedro Velasquez czy markiz de Torres Rovellas (zob. M.W. HAUGEN: *Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance*. Louvain-Paris-Walpole 2014, s. 146).

pośredników, mediatorów stanie się [w powieści – M.J.] przedmiotem dociekań”⁹.

Juan van Worden należy do najbardziej groteskowych postaci *Rękopisu*... Typowy chwyt komediowy – wyposażenie bohatera w jedną charakterystyczną cechę i podporządkowanie jej wszystkich jego działań czy wypowiedzi – w sylwetce Wordena seniora ulega wyjątkowemu przerysowaniu. Ojciec Alfonsa jest bowiem opanowany manią drobiazgowego przestrzegania zasad honoru, co skutkuje stawianiem do niezliczonej ilości pojedynków, nieraz z przyczyn naprawdę błahych. W tak ukształtowaną postać wpisana została refleksja nad zagadnieniem często dyskutowanym w XVIII wieku: „W epoce Oświecenia – pisze Leszek Kukulski – niejednokrotnie występowano przeciwko absolutyzacji pojęcia honoru, dostrzegając, że powstało ono w obyczajowej atmosferze feudalnego rycerstwa i z biegiem czasu stało się przeżytkiem”¹⁰. Krytyka tej wartości dokonywana była z pozycji racjonalistycznych – dostrzegano przede wszystkim negatywne konsekwencje społeczne jej nadmiernego gloryfikowania (tragedie rodzinne, ofiary śmiertelne, inwalidztwo, anarchię). Skutki te mają w powieści Potockiego jednak mniejsze znaczenie niż konsekwencje intelektualne, gdyż światopogląd oparty wyłącznie na nadmiernie wydelikacjonym poczuciu honoru jest wyjątkowo ograniczony i prowadzi do absurdałnych wręcz zachowań. Biorąc pod uwagę taki sposób przedstawienia Wordena seniora, Jean Decottignies określił oficera mianem nie postaci (*personnage*), lecz „figury tego, co można nazwać honorem wojskowym”, Alfonsa zaś uznał za „dziecko metafory wojennej” czy dyskursu feudalnego¹¹. Choć ramy światopoglądu Wordena juniora także wyznacza wąsko traktowane pojęcie honoru wojskowego, bohater jest już w mniejszym stopniu ogarnięty pasją pojedynkowania się, a o swojej rodzinie opowiada z wyraźną ironią.

⁹ F. ROSSET: *Autor i jego maski*..., s. 176.

¹⁰ L. KUKULSKI: *Posłowie*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, s. 762.

¹¹ J. DECOTTIGNIES: *À propos du „Manuscrit trouvé à Saragosse”. Décameron et texte „polyphonique”*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 201.

Wrażenie polifoniczności powieści, uniemożliwiającej sprowadzenie utworu do jednowymiarowej wizji świata, Potocki osiąga dzięki zderzaniu ze sobą rozmaitych dyskursów, z których jedno mogą kompromitować drugie. Postać Juana van Wordena pełni funkcję figury dyskursu feudalnego, przy czym nie zostaje nigdy skonfrontowana bezpośrednio – jako postać działająca – z opozycją ideologiczną. To świadomość Alfonsa – jako głównego podmiotu wydarzeń i jednocześnie głównego odbiorcy opowiadanych w *Rękopisie...* historii – staje się swego rodzaju soczewką, która skupia te różnorodne filozofie i światopoglądy czy postawy życiowe; bohater poznaje tym samym różnice między obrazem rzeczywistości formułowanym pod wpływem ideologii a jej realnym doświadczeniem. Metaforyka związana z przedmiotami odbijającymi, skupiającymi czy załamującymi światło jest pośrednio ciągle przywoływana w dziele Potockiego, które, jak wiadomo, cechuje szczególne zagęszczenie motywów lustrzanych – i jako rzeczywistego rekwizytu, i jako żywiołu binarnego przenikającego całą powieść¹². Również Alfonsa określić można mianem lustra – kreacja tej postaci daje się porównać do powierzchni odbijającej rzutowane na nią obrazy. Pierwszym takim obrazem jest sylwetka ojca, która wyznacza granice wiedzy i przekonań na temat świata młodego Wordena aż do podróży przez dolinę Gwadalkiwiru. Dopiero przygody w Sierra Morena – a w szczególności wysłuchane tam opowieści z niewyczerpywalnym wręcz repertuarem tematów, charakterów i różnych odmian ludzkich losów – sprawiają, że bohater emancypuje się spod wpływu rodzica. Symbolicznym aktem cofnięcia tej władzy jest śmierć ojca, o której Alfons otrzymuje informację po przybyciu do Madrytu.

W *Rękopisie...* przede wszystkim postacię męską obdarzone są autorytetem – wśród Gomelezów, kultywujących wzorce patriarchalne, status ten ma szejk Masud, którego już drugiego dnia swej podróży Worden spotyka w przebraniu pustelnika. Osoba pustelnika wyobraża autorytet religii, który szejk wykorzystuje

¹² Zob. J. FABRE: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. ŻUROWSKA. W: J. FABRE: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. KASPRZYK. Warszawa 1995, s. 100–105.

do testowania honoru Alfonsa, próbując skłonić go do wyznania prawdy o stosunkach z Mauretankami. Kuzynki bohatera również polecają mu cenić zdanie pustelnika, a nawet w pełni mu zaufać („[...] szanuj tego pustelnika i wierz temu wszystkiemu, co ci mówi. Nieraz jeszcze spotkasz go w twoim życiu” – R, s. 68). W ten sposób już w pierwszych dniach podróży wskazują niejako protagoniście figurę nowego ojca, nowego przewodnika na drodze do dojrzałości.

Szejek Gomelezów jest, jak ujawniają to ostatnie „dni” *Rękopisu...*, głównym organizatorem i scenarzystą maskarady, zaprojektowanej, by wypróbować charakter Alfonsa, jego koncepcje ukrywają się więc za każdym spotykającym bohatera wydarzeniem; dodatkowo Masud osobiście bierze udział w przedstawieniu, występując w przywołanej już roli pustelnika oraz rozgniewanego naczelnika rodu w scenie, gdy Alfons konsumuje swój związek z kuzynkami. Jak wspominałam już wcześniej, zainscenizowanie całego przedsięwzięcia wymaga doskonałej znajomości konwencji literatury fantastycznej, by wprowadzić Alfonsa w stan całkowitej konfuzji i zwątpienia we własne możliwości poznawcze wskutek sugestii, że znalazł się w mocy złych duchów bądź popadł w szaleństwo.

Metoda wzbudzania refleksji filozoficznej, której bohater wcześniej nie podejmował, ma dwa wymiary: z jednej strony Worden zmuszony zostaje do kwestionowania świadectwa swoich zmysłów, gdy zewsząd słyszy o działaniu sił piekielnych w Sierra Morena, z drugiej zaś – musi podać w wątpliwość swoje ideały, czyli zasady, które ukształtowały go jako jednostkę. Kryzys światopoglądowy, jaki przeżywa, wydaje się więc głęboki, dotyczy bowiem dwóch najistotniejszych płaszczyzn świadomości – oceny rzeczywistości i przekonań ideowych. Trzeba jednak zauważyć, że te momenty zagubienia trwają nadzwyczaj krótko. Jak wiadomo, bohater prędko domyśla się inscenizacyjnej natury nadprzyrodzonych zdarzeń, które go spotykają; metoda, jaką przyjmuje wobec nieznanego, polega na dość prostodusznym oczekiwaniu na wyjaśnienie się sytuacji. Sposób ten okazuje się zresztą trafny i przynosi pozytywne skutki w postaci bogactwa i pozycji społecznej. Bardziej kłopotliwe dla bohatera stają się natomiast słowa pustelnika o zasadach trwalszych niż poczucie honoru („[...] cnoty dziś opierają się – słyszy Alfons

– na innych, daleko trwalszych zasadach” – R, s. 53), powodujące swoisty wyłom w jednorodnej wizji świata młodzieńca – zmiana ta okazuje się znacznie trwalsza niż zagubienie wywołane sprzecznymi świadectwami własnych zmysłów i napływającymi zewsząd sugestiami o szatańskiej naturze kuzynek.

Honor jako źródło wszelkich cnót nie jest jedynym dogmatem podważonym przez otoczenie Wordena – podobnej relatywizacji ulega status religii chrześcijańskiej jako objawionej. Opowieść Żyda Wiecznego Tułacza ukazuje chrystianizm jako jeden z etapów rozwoju judaizmu z wykorzystaniem elementów obecnych już w religii egipskiej, ukształtowany w określonych realiach społecznych i historycznych¹³. Wychowany w dość ograniczonym rozumieniu religijności¹⁴, Alfons ocenia nawet opowieść Wiecznego Tułacza jako heretycką, której nie wypada mu – jako katolikowi – słuchać. Dopiero spokojna postawa Velasqueza, potwierdzającego swoim autorytetem uczonego autentyczność słów Ahaswera i zarazem deklarującego przywiązanie do katolicyzmu, pozwala młodemu kapitanowi przyjąć do wiadomości możliwe historyczne korzenie jego religii. Jednocześnie też ciągły kontakt z otoczeniem, w którym niemal każdy wyznaje inną wiarę, uczy Alfonsa postawy bardziej otwartej, żadnej z religii bowiem nie przysługuje status jedynej prawdziwej. Worden nie porzuca jednak katolicyzmu; co więcej,

¹³ W wersji z 1810 roku Potocki usunął postać Żyda Wiecznego Tułacza i zmienił charakter „systemu” Velasqueza, wskutek czego osłabił krytyczny wobec religii objawionej wydźwięk powieści. Na tej decyzji mogła zaważyć obawa przed cenzurą lub ewolucja światopoglądowa samego hrabiego (F. Rosset: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 165–166).

¹⁴ Religijność Alfonsa wynika w dużej mierze z wpojonego mu w domu systemu wartości, nie zaś z indywidualnych potrzeb duchowych – wierność religii jest nierozdzielnie związana z poczuciem honoru: „[...] mniemam – mówi pustelnikowi – że wyparcie się wiary lub opuszczenie sztandaru – zawsze może tylko okryć hańbą” (R, s. 53). Religia nie stanowi dlań pola eksploracji – jest akceptowana całkowicie bezrefleksyjnie, gdyż potwierdza ją autorytet nie Kościoła, lecz ojca, który kazał synowi w sprawach wiary „ślepo wierzyć czcigodnemu Velezowi” (R, s. 52), domowemu spowiednikowi. Nie jest tu istotna osobowa relacja z Bogiem, lecz posłuszne akceptowanie doktryny.

świadomość, że jego dzieci żyją w islamie, jest dlań źródłem znacznego dyskomfortu psychicznego. Ostatecznie Potocki rozwiązuje ten problem w duchu oświeceniowych ideałów równości i tolerancji: syn pozostaje muzułmaninem, córka zaś przyjmuje chrzest, po czym poślubia jednego z synów Rebeki i Velasqueza, małżeństwa również „mieszanego” pod względem religijnym¹⁵.

Wątkiem, który często powracał w XVIII-wiecznej myśli libertyńskiej, była krytyka chrześcijańskiej etyki seksualnej jako sztucznej i niezgodnej z naturą. Doświadczenia Alfonsa (oraz wiele innych historii miłosnych zamieszczonych w *Rękopisie...*) ukazują sprzeczność między katolickim zespołem nakazów i zakazów obejmujących życie erotyczne a rzeczywistym ich respektowaniem. W przypadku Wordena odejście od chrześcijańskiej normy obyczajowej przedstawione jest jako rezultat uwiedzenia przez wschodnią egzotykę, którą uosabiają Emina i Zibelda; ich wizerunek odpowiada europejskiemu stereotypowi kobiet Wschodu jako istot emanujących specyficznym powabem seksualnym, postrzeganych prawie wyłącznie przez pryzmat fizyczności¹⁶.

Relacje bohatera z uwodzicielskimi kuzynkami okazują się jeszcze jedną formą inicjacji, tym razem erotycznej. Jak wynika z jego autobiografii, wychowywany był raczej w odcięciu od świata zewnętrznego – od dwunastego czy trzynastego roku życia przebywał tylko w zamkniętym kole rodzinnym w Worden. Można więc zakładać, że siedemnastoletni Alfons w momencie przybycia do Hiszpanii ma również nikłe pojęcie o stosunkach miłosnych. Jedyną wiedza w tej materii to zapewne wiedza książkowa, zaczerpnięta z dydaktycznych opowieści fantastycznych, w których lubują się jego rodzice, z konieczności więc wiedza mocno ograniczona. Ini-

¹⁵ Postać Rebeki staje się wcieleniem różnorodności religijnej: dziewczyna przedstawia się Alfonsowi jako Żydówka-kabalistka, w rzeczywistości zaś jest po ojcu, szejku Gomelezów, muzułmanką, jej matka nie wyznawała natomiast żadnej konkretnej wiary. Ostatecznie przyjmuje chrzest, aby poślubić Velasqueza.

¹⁶ Zob. J. DESZCZ: *The Ghost Factor in Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa”: The Subversive Potential of the Unreal*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers. Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 76–77.

cja miłosna protagonisty ma tymczasem od razu silnie erotyczny charakter, zgodny z europejskimi wyobrażeniami Wschodu jako domeny zmysłowości – Alfons nie poznaje osobiście praktyk uwodzenia typowych dla obyczajowości hiszpańskiej, o których później barwnie opowiada mu naczelnik Cyganów czy margrabia Torres Rovellas, lecz sam staje się obiektem erotycznej adoracji.

Siostry roztaczają wokół siebie atmosferę egzotycznego czaru. Funkcję tę spełnia już ich ubiór, zdecydowanie różny od surowej mody hiszpańskiej – biodra Mauretanek okrywa tylko cienka gaza i pęki wstążek służących jako dodatkowa zasłona; upajają wygłodzonego Wordena winem i wirują przed nim w egzotycznym tańcu, który działa na młodzieńca niemal narkotycznie. Jak twierdzą, Alfons jest pierwszym mężczyzną, jakiego spotykają, mimo to mają całkiem bogatą wiedzę o sposobach uprzyjemnienia mu nocy. Dodatkowo barwnie zarysowany epizod miłości lesbijskiej (i kazirodczej) między siostrami, powstałej pod wpływem lektury historii Medżnuna i Lejli, dopełnia wizerunku przenikniętego erotyzmem znacząco odmiennym od rygorystycznych przepisów moralnych chrześcijaństwa. Jednocześnie ów wątek homoseksualny zarysowany zostaje nie bez nuty ironicznego dystansu, analogicznie do innych rozsianych w *Rękopisie...* opisów czerpania wyobrażeń o miłości z dzieł literackich: „Naprzód – opowiada Emina – oświadczyłam jej [Zibeldzie – M.J.] moją namiętność, układając kwiaty w bukietcie [...], następnie rzucałam jej pełne ognia spojrzenia, padałam przed nią na kolana, całowałam ślady jej stóp, zaklinałam wietrzyk, aby jej moje żale zanosił, i chciałam go rozpłomienić gorącymi westchnieniami” (R, s. 17).

Potocki dobrze poznał kulturę muzułmańską w jej różnych wydaniach lokalnych podczas podróży po Turcji, Egipcie, Maroku i Kaukazie (w Maroku był nawet pierwszym oficjalnym europejskim turystą¹⁷) – ślady zgromadzonej tam wiedzy są licznie obecne w *Rękopisie...*, szczególnie w opisach egzystencji Maurów hiszpańskich i muzułmanów z Afryki Północnej, choć w przed-

¹⁷ F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 197.

stawieniu dziejów Gomelezów (rodu fikcyjnego) fakty historyczne mieszają się z bogatą fantazją autora¹⁸. Postawa, jaką hrabia przybierał w trakcie swych podróży, polegająca na próbie integracji z daną kulturą (w przeciwieństwie do typowej dla ówczesnych podróżników europejskich postawy pełnego wyższości dystansu¹⁹), umożliwiała mu głęboką penetrację badanego regionu i dostarczała wyjątkowo obszernej wiedzy. Pozwoliło to na zarysowanie plastycznej i bogatej wizji świata muzułmańskiego.

¹⁸ Katarzyna Pachniak zwraca uwagę, że wielowiekowe zamieszkiwanie podziemi Alpuhary przez potężny ród muzułmański jest fikcją, podkreśla jednak, że wyznawcy islamu zmuszeni byli do szukania tam kryjówek podczas prześladowań, które nastąpiły w czasach rekonkwisty; dodatkowo jeszcze szyici, do których należeli Gomelezowie, musieli ukrywać się przed szykanami ze strony sunnitów (zob. K. PACHNIAK: *Wątki muzułmańskie w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. „Przegląd Orientalistyczny” 2000, nr 1–2, s. 99).

¹⁹ O postawie europejskich orientalistów wobec Wschodu pisze wymownie Edward Said: „Badany Orient był przestrzenią czysto tekstualną; jego wpływ wywierany był za pomocą książek i manuskryptów, a nie – jak to było wcześniej w przypadku wpływów Grecji na renesans – poprzez sztuki naśladowcze, takie jak rzeźba czy ceramika. Nawet wzajemne rozumienie zachodzące między orientalistami a Orientem było do tego stopnia tekstualne, że o niektórych niemieckich orientalistach z początków dziewiętnastego wieku mówiono, że pierwsze zetknięcie z ósmioręką hinduską rzeźbą całkowicie leczyło ich z orientalistycznych upodobań. Kiedy uczony-orientalista jechał do kraju, w którego badaniach się specjalizował, zawsze posiadał już niewzruszone, abstrakcyjne maksymy na temat studiowanej przez siebie »cywilizacji«; orientaliści bardzo rzadko interesowali się czymkolwiek poza potwierdzaniem słuszności swych przestarzałych »prawd« poprzez próby zastosowania ich, bez większych sukcesów, do nic nierozumiejących, a zatem zdegenerowanych krajowców” (E. SAID: *Orientalizm*. Przeł. M. WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Poznań 2005, s. 94). Dla porównania warto przytoczyć przenikliwy komentarz Potockiego, zapisany prawie dwieście lat wcześniej: „Podróżnicy oglądają świat zazwyczaj przez okulary przywiezione z ojczyzny i przybywszy do obcego kraju, nie zadają sobie trudu, by przyszlifować swe szkła w inny sposób. Stąd tyle nietrafnych spostrzeżeń” (J. POTOCKI: *Podróż do Cesarstwa Marokańskiego*. Przeł. L. KUKULSKI, J. OLKIEWICZ. W: J. Potocki: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 120).

Potocki nie wyszedł jednak daleko poza typowe w literaturze XVIII-wiecznej wątki orientalne. Jak pisze Jan Reychman, orientalizm oświeceniowy

rozszerzył siedemnastowieczny obraz Orientu. Z wizji o czarownych i bogatych krajach, z wyobrażeń o bogactwach Golkondy i tajemnicach serajów wyhodował obraz idealnego Wschodu wspaniałych kalifów, sprawiedliwych wezyrów, mądrych derwiszów, cnotliwych filozofów, wizję nowego modelu cywilizacyjnego, obraz doskonałości urządzeń Wschodu w wielu dziedzinach²⁰.

Badacz zauważa również, że kostium orientalny służył też często do przemycenia treści frywolnych, czasem pozbawionych głębszych znaczeń, czasem zaś wyposażonych w dodatkowe sensory: „Chociaż przeznaczona zasadniczo dla zblazowanych salonów rokoka, często nie cofająca się przed tanimi pikantnymi efektami, literatura ta również miała swe znaczenie w walce z hipokryzją sfer pruderyjnych, dwulicowością dotychczasowych kryteriów moralnych”²¹.

Emina i Zibelda wydają się postaciami o rodowodzie raczej literackim niż historycznym. Zmysłowy portret sióstr, wraz z epizodami lesbijsko-kazirodczymi, wiele zawdzięcza *Księdze tysięcy i jednej nocy*, mającej również wpływ na frywolne, orientalizowane powiastki Denisa Diderota i Claude’a Prospera Crébillona. Do repertuaru akcesoriów na poły baśniowych czy legendarnych zaliczyć można także noszone przez bohaterki pasy cnoty – w XVIII wieku postrzegano je już raczej jako literacki symbol czystości i wierności niż autentyczny z wieków średnich²², choć w *Encyklopie*

²⁰ J. REYCHMAN: *Orient w kulturze polskiego oświecenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 295.

²¹ Ibidem, s. 184.

²² Współczesne badania podważyły popularne przekonanie o powszechnym użyciu pasów cnoty w wiekach średnich, przede wszystkim w okresie krucjat. Pojedyncze relacje opisujące konstrukcje przypominające pasy pochodzą z XV- i XVI-wiecznych Włoch, niepewna jest jednak ich wartość faktograficzna wobec braku dowodów materialnych. Przechowywane w muzeach artefakty są na ogół pochodzenia XIX-wiecznego; ówczesnie przedstawiano je zaś jako średniowieczne autentyki, jak rzekomy pas Katarzyny Medycejskiej z Musée

dii... Diderota i d'Alemberta nie negowano jeszcze realności tego zwyczaju²³.

Siostry charakteryzowane są jako doskonałe piękności, choć o odmiennych typach urody oraz charakteru²⁴: Emina, wyższa i szczuplejsza, jest bardziej rozwinięta pod względem intelektualnym i ceni sobie lekturę; jest również starsza. Zibelda, niższa i pulchniejsza, wydaje się ucieleśnieniem namiętności. Eminę szczególnie zajmują sprawy męstwa i niezachwianej odwagi, Zibeldę – sprawy miłości. Emina znacznie częściej zabiera głos na tematy poważne, Zibelda zaś przejmując inicjatywę w kontaktach fizycznych. Siostry uosabiają więc sferę zmysłową i intelektualną jednocześnie, uzupełniają się, tworząc harmonijną całość. Tę kontrastowość charakterów odczytać można jako sygnał celowo szablonowej konstrukcji ich postaci. Tak rozdzielone cechy obu siostr gwarantują Alfonsowi satysfakcję na każdej istotnej dlań płaszczyźnie: jego odwaga jest wychwalana, on sam zaś staje się obiektem nieustannej adoracji, gasnącej jedynie wtedy, gdy w rozmowie porusza się kwestię różnicy ich wyznań. Poza tym problemem romans z kuzynkami stanowi dlań pasmo nieprzerwanej rozkoszy: „Okryty byłem przymilaniem, pochlebstwami i zadowolony z siebie i z drugich” (R, s. 57).

Namiętna adoracja ze strony pięknych Mauretanek oraz ich nieustanny podziw są jednak częścią intrygi Gomelezów. Alfons jest uwodzony, nigdy zaś nie występuje w roli zdobywcy czyichś względów. Jego zachowanie w relacji z kuzynkami pozostaje zupełnie bierne, niezgodne z tradycyjnym modelem europejskim, w którym to mężczyzna zdobywał kobietę. Odwrócenie tych stosunków służy intrydze Gomelezów – chodzi o przedłużenie ich wymierającego rodu, zasadne staje się więc właściwe ukierunkowanie pożądania

de Cluny w Paryżu (B. VARGA: *The Secret Histories of Chastity Belts. Myth and Reality*. http://www.semmelweis.museum.hu/muzeum/kiallitasok/erenyov/reszletes_en.html [dostęp: 28.10.2014]).

²³ Autor hasła traktuje pasy cnoty jako symbol opresji kobiet ze strony zazdrosnych mężów, określając ów zwyczaj mianem „niesławnego i niesprawiedliwego” (*Ceinture*. In: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 2. Éd. par D. DIDEROT. Paris 1752, s. 799).

²⁴ Maria Cieśla uznaje ten typ konstrukcji postaci za chwyt baśniowej proweniencji (zob. M. CIEŚLA: *„Rękopis znaleziony w Saragossie”...*, s. 45).

Alfonsa. Jednocześnie Worden musi swoją odwagą i umiejętnością dochowania tajemnicy udowodnić, że jest godzien stać się ojcem kolejnego pokolenia. Co jednak szczególnie ciekawe, to połączenie w obrazie związku Alfonsa z kuzynkami gęstej atmosfery erotyzmu z przyziemnym celem. Wyjście poza katolicki kodeks etyczny, a więc poza system, w którym protagonista został wychowany, nie oznacza uwolnienia od wszelkich ograniczeń – relacje seksualne bohatera paradoksalnie podlegają ciągłej kontroli, gdyż zależny jest od inicjatywy swoich kuzynek, te zaś – od decyzji naczelnika rodu. Przekroczenie granic moralnych, i chrześcijańskich, i muzułmańskich, następuje w warunkach pełnej kontroli²⁵. Uwiedzenie Alfonsa ma doprowadzić – według początkowego planu – do jego konwersji na islam, która umożliwiłaby mu zajęcie ważnego miejsca w strukturze rodu (syn Alfonsa zostaje dejem Tunisu, otrzymuje więc najwyższą godność we władzach kraju). Gdy jednak Worden pozostaje przy katolicyzmie, interesy rodowe okazują się ważniejsze niż różnice religijne i nawet Mauretanki, które jawnie oświadczają Alfonsowi swą niechęć do chrześcijan, bez zastrzeżeń godzą się na związki z jednym z nich.

Wędrowka młodego kapitana gwardii walońskiej przez pustkowie i pieczary Sierra Morena powiela typowy dla literatury oświecenia schemat podróży edukacyjnej, wieńczącej zazwyczaj spotkaniem z mędrcem²⁶. Jak już wspominałam, szczególna rola w inicjacji Alfonsa w świat relatywizmu przypada szejkowi Gomelezów – i jako reżyserowi maskarady, i jako człowiekowi naznaczonemu konkretnymi doświadczeniami życiowymi, które Worden może porównać ze swoimi. W opowieści Masuda rysuje się portret jednostki wychowanej w odcięciu od świata (w jaskiniach gór Sierra Morena), stopniowo odkrywającej nowe obszary ludzkich doświadczeń;

²⁵ Jan Herman uważa, że inicjacja całej trójki w *Dniu 7* nie była zaplanowana, a Emina i Zibelda złamały zakaz szejka Gomelezów (zob. J. HERMAN: *Eksploracja pisania*. Przeł. M. OCHAB. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 312). Wydaje się jednak, że także ta scena została zaaranżowana zgodnie ze scenariuszem maskarady, o czym świadczy jej silnie teatralne zakończenie.

²⁶ Zob. J. RYBA: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 88.

jednostki inicjowanej w serii tajemniczych rytuałów i dopuszczonej do najważniejszych tajemnic świata arabskiego, zmuszonej wreszcie – w obliczu krachu planów rewolucji szyickiej – utrzymywać przyjazne kontakty z Żydami i chrześcijanami. Losy szejka ukazują również historię osoby podupadłej na siłach (rany i przebyta choroba czynią go niezdatnym do ważnych funkcji publicznych), mimo to obdarzonej władzą i autorytetem (sprawność fizyczna jest dla Alfonsa jedną z podstawowych wartości, niezbędną w czynnej służbie wojskowej). Tych wiele podobieństw między historią szejka i sytuacją wchodzącego w dorosłość Wordena służy zaakcentowaniu różnorodności ludzkich losów, która pozwala jednocześnie dostrzec pewne wspólne elementy każdej egzystencji. Ponieważ egzystencja ta jawi się jako proces nieustannego zdobywania wiedzy o sobie i o świecie, „czytanie” świata powinno odbywać się w sposób maksymalnie szeroki, uwzględniający wszelkie różnice kulturowe i religijne. *Rękopis...* nie tyle więc opowiada o docieraniu do celu, gdzie czekają wreszcie upragnione odpowiedzi, ile przedstawia raczej „filozofię poszukiwania”²⁷, a młody bohater uczy się, że „być znaczy stawać się”²⁸.

Rolę edukatorów czy przewodników Alfonsa przyjmują również inne postacie. Szczególna funkcja przypada w tym zakresie naczelnikowi Cyganów (Juanowi d’Avadoro), narratorowi najbardziej rozbudowanej historii, przytaczającej dodatkowo kilkanaście innych opowiadań. Losy samego Avadora są wyjątkowo skomplikowane, a wachlarz doświadczeń – bardzo szeroki. Naczelnik jawi się jako figura ciągłej ewolucji osobowościowej, dokonującej się niejednokrotnie w opozycji do aktualnego systemu społecznego i panującej ideologii. Także w biografii margrabiego de Torres Rovellas wyróżnić można epizody wykraczające poza ustalone normy moralne. To nie legalny związek małżeński przyczynia się do ewolucji bohatera w stronę głębszej wrażliwości społecznej na wykluczonych, lecz zakazana miłość do Tlaskali Montezumy, dziedziczki ostatniego z autochtonicznych władców Meksyku.

²⁷ *Discussion sur la communication de Karel Krejčí* [głos M. ŻUROWSKIEGO]. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 218.

²⁸ M.W. HAUGEN: *Jean Potocki...*, s. 465.

Niemoralne z perspektywy etyki chrześcijańskiej uczucie uwrażliwia bohatera na szykany, jakim podlegają podbite ludy, i na ich naturalne prawo do przemocą zagarniętej przez Hiszpanię ziemi. Losy Torresa Rovellasa ukazują również proces deziluzji karmionego romansową literaturą młodzieńca, dokonujący się w kontakcie z realną rzeczywistością; stały w literaturze XVIII wieku wątek krytyki tego typu twórczości Potocki włącza do refleksji nad zdobywaniem wiedzy o świecie, w którym najważniejszą rolę przydać należy samodzielnemu *cogito*.

Stosowana przez Gomelezów wobec Alfonsa strategia „otwierania oczu” pozostaje w ścisłym związku z problematyzowaną w powieści kwestią „czytania” świata. Powracające zagadnienie istnienia sfery nadprzyrodzonej wskazuje, jak pisałam w poprzednim rozdziale, na umiejętność interpretacji danych faktów czy problemu szerszego – źródeł wiedzy o świecie i sposobów jej kształtowania się. Pierwotnie Alfons prezentuje dość arogancką pewność siebie, że rzeczywistość zamyka się w całości w ramach wyznaczonych kodeksem honorowym. Jego reakcje w trudnych czy niepewnych sytuacjach, podczas spotkania z tajemnicą, wyraźnie podkreślają rolę utrwalonych struktur myślenia w ocenie realiów i podjęciu decyzji co do dalszego postępowania – dane kuzynkom słowo honoru pozwala bohaterowi zignorować napomnienia pustelnika; w obliczu groźby tortur czy wypicia trucizny wspomnienie odwagi ojca utwierdza go w postanowieniu nieokazywania strachu. Ów stały punkt odniesienia, jakim jest ojcowski przykład i jednorodny system światopoglądowy, jedynie wtedy okazuje się niewystarczający, gdy bohater poczyną wątpić w świadectwo własnych zmysłów. Proces percepcji świata postępuje zatem przede wszystkim za pośrednictwem zmysłów, które nie powinny dostarczać zawodnych danych (chyba że padną ofiarą celowej manipulacji).

Filozoficzna edukacja Alfonsa przebiega więc w wielu kierunkach: bohater odchodzi od monocentrycznej, opartej jedynie na poczuciu honoru wizji świata, choć jednocześnie – jako wojskowy w służbie królewskiej – nie rezygnuje z tej wartości; poznaje wiele odcieni znaczeniowych i postaci pojęcia honoru, religii, miłości, nie-

mieszczących się w systemie katolickiej kultury Hiszpanii pierwszej połowy XVIII wieku; wpłątany w labirynt sprzecznych opowieści, dostrzega łatwość, z jaką można kreować nową rzeczywistość, zarówno za pomocą środków teatralnych, jak i czysto słownych; pojmuje, że różne systemy symboliczne łączy jedna cecha – wszystkie wytwarzają pewne schematy postrzegania świata, a modele utrwalone w literaturze również mogą stanowić pewien filtr interpretacyjny; dzięki wysłuchanym opowieściom zdobywa wiedzę o odległych czasowo i przestrzennie kulturach, poznaje ogromną różnorodność ludzkich doświadczeń; do pewnego stopnia przejmuje ducha ironii, którym odznacza się przede wszystkim postać naczelnika Cyganów.

Zaplanowana dlań przez Gomelezów inicjacja ma więc charakter wyjątkowo szeroki, który nie ogranicza się ani do oficjalnego uznania bohatera za dorosłą i w pełni samodzielną jednostkę, ani do odkrycia mu sekretu kopalni złota, ani tym bardziej do powierzenia mu ezoterycznych tajemnic. Można przyjąć, iż żaden z bohaterów powstałych przed *Rękopisem...* (jak również długo po nim) utworów wyzyskujących konwencje *Bildungsroman* i powieści inicjacyjnej nie został wtajemniczony naraz w tak wiele płaszczyzn ludzkiej egzystencji; żadna też z powieści nie wyeksponowała tych sfer rzeczywistości czy poważnych kwestii filozoficznych tak wyraźnie, czyniąc jednocześnie protagonistę bohaterem raczej mało widocznym w fabule, podporządkowanym przede wszystkim czynnościom narracyjnym.

Aktywność Alfonsa jako bohatera i narratora powieści jednocześnie jest bowiem bardzo ograniczona. Jak wiadomo, opowieść ramowa, której jest protagonistą, jedynie w pierwszych dziesięciu „dniach” rozwija się dynamicznie, wypełniona typowo romansowymi zdarzeniami (niewytłumaczalne zniknięcie służących, romans z Mauretankami, przebudzenie pod szubienicą, pojmanie przez fałszywą inkwizycję, pobyt w pustelni, w jaskini zbójców, na zamku kabalisty, dołączenie do obozu cygańskiego); poza tym jeszcze w *Dniu* 29 Alfons porzuca obozowisko Cyganów, by na dwie noce zejść do podziemia – ta wędrówka ma walor symboliczny, przypada bowiem mniej więcej w połowie pobytu Wor-

dena w Sierra Morena²⁹. Kolejną taką wyprawę do wnętrza ziemi bohater odbędzie miesiąc później, by wysłuchać wyjaśnień szejka i pożegnać swoje kuzynki. Pozostałe „dni” są natomiast wypełnione tylko powolną wędrówką przez górskie pustkowia i spotkaniami z kolejnymi postaciami, z których każda ma do opowiedzenia jakąś historię. Wtedy też rola Alfonsa ogranicza się jedynie do słuchania opowieści, bez podejmowania jakichkolwiek działań. Bohater jedynie sporadycznie przedsięwzieże z własnej inicjatywy jakieś akcje – są to co najwyżej spacer po okolicy, podczas których dwukrotnie dociera pod szubienicę, by odnaleźć tam Rebeke i Velasqueza (ich obecność w obozie okazuje się później niezbędna do realizacji planów Gomelezów). Samotne wędrówki protagonisty nie są więc ukazane jako próby buntu przeciwko tajemniczym machinacjom jego otoczenia (Alfons nie podejmuje żadnych działań tego typu), lecz niezmiennie umożliwiają realizację zamierzeń „potężnego stowarzyszenia” wobec niego.

Ów brak inicjatywy, potrzeby prowadzenia śledztwa czy szerzej zakrojonych prób przeniknięcia przyczyn tajemniczych wydarzeń, jak również pewna naiwność i prostoduszność przesądziły o negatywnej opinii wyrażonej przez część badaczy o postaci Alfonsa i efektach jego edukacji. Zdaniem Leszka Kukulskiego, oceniającego przede wszystkim wierną katolicyzmowi postawę protagonisty, „lekcja sześćdziesięciu sześciu dni poszła na marne”; samego Wordena zaś badacz uznał za „dzielnego, ale niezbyt mądrego” – zapomina on o „naukach i wskazaniach andaluzyjskich wędrówek”³⁰. François Rosset wspomniał o karykaturalności sylwetki młodego wojskowego, łącząc ją z parodystycznym stosunkiem Potockiego do konwencji *Bildungsroman*³¹. Z kolei Janusz Ryba, podkreślając niecałkowitą realizację planów Gomelezów, w których zapowiadane „wielkie wtajemniczenie” doprowadziło jedynie do „małej inicjacji”, dostrzegł też pozytywne efekty podróży Alfonsa: „Usta-

²⁹ Scenę zejścia do podziemi na półmetku podróży przedstawia jednak tylko wersja z 1804 roku, której cztery dekamery stały się podstawą przekładu Chojckiego. W wersji z 1810 roku Alfons pozostaje cały czas wśród Cyganów.

³⁰ L. KUKULSKI: *Posłowie...*, s. 764.

³¹ Zob. F. ROSSET: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 54, 59, 61.

wiczny kontakt w trakcie wojażu z kulturą islamu (a także żydowską) osłabił jednak, choć w pewnym stopniu, jego nietolerancyjną postawę wobec wartości niechrześcijańskich³². Natomiast w tonie bardziej już aprobatywnym wypowiedział się Jean Fabre, wskazując ciekawość i krytycyzm bohatera³³, a Dominique Triaire stwierdził: „[...] jest to przede wszystkim powieść edukacyjna o młodzieńcu, który jakkolwiek przesiąknięty jest zasadami Ancien Régime’u, poczuciem honoru i religią, to pomału odkrywa wartości Oświecenia: krytyczny rozum i tolerancję”³⁴.

Co prawda w kontakcie z tajemnicą bohater przyjmuje postawę mało aktywną, lecz wynika ona z dość wcześnie powziętego przekonania o czysto ludzkiej genezie niesamowitych wydarzeń, nie zaś z niezdolności do głębszej refleksji nad światem. Nie brak mu również przenikliwości w ocenie otaczających go osób – nuta ironii przebija w opowieści o domu rodzinnym, sam także potrafi odczytywać ironiczną intencję wypowiedzi swoich rozmówców. Jednocześnie wszakże część dla wojskowego kodeksu honorowego każe mu wychwalać absurdałne zachowania ojca. Można więc sądzić, że Potockiemu nie zależało na całkowitej wiarygodności psychologicznej postaci, która ma raczej charakter pewnego emblematu, jak i inni bohaterowie skonstruowani jako swego rodzaju figury określonych dyskursów, tradycji lub ideologii³⁵.

Przekonanie części badaczy, że Alfons pozostaje głupcem, wydaje się zbyt radykalne. Lapidarna relacja z dalszych jego losów, maksymalnie oszczędna w słowach, zdradza dystans bohatera do

³² J. RYBA: *Powieść o podróżach inicjacyjnych*. W: *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*. Red. W. GUTOWSKI, E. OWCHARZ. Toruń 2003, s. 40.

³³ Zob. J. FABRE: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”...*, s. 97.

³⁴ D. TRIAIRE: *Jan Potocki wolnomularzem*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 198.

³⁵ Ewa Zyska zwraca uwagę na tę podwójność kreacji Alfonsa: z jednej strony to „prostaczek», niemalże kuzyn Wolterowskiego Kandyda”, z drugiej zaś – dość przenikliwy narrator dzieła. „Oba te oblicza van Wordena – stwierdza badaczka – są oczywiście w powieści nierozdzielne, a właściwie bohater ukazuje czytelnikowi na przemian raz jedno, raz drugie” (E. ZYSKA: *Kilka uwag o strukturze „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 3. Red. J. MALICKI. Katowice 1997, s. 97–98).

oficjalnego świata Hiszpanii i kariery wojskowej – znikają pompatyczne wypowiedzi o godności kapitana gwardii walońskiej, jaką raczył zaszczyścić go król Filip V (do tego wyróżnienia bohater nierzadko odwołuje się w początkowych partiach utworu). Ich miejsce zajmuje ironiczne spojrzenie na regulującą stosunki wśród wyższych warstw hiszpańskiej elity i służby państwowej siłę pieniądza: „Przy moich bogactwach moje zasługi także nabrały większej wartości. W trzydziestym szóstym roku życia zostałem generałem” (R, s. 684). Ironia ta wydaje się także nieobecnym wcześniej rysem charakteru Alfonsa – jako wkraczającego w życie siedemnastolatka charakteryzowała go przede wszystkim postawa „żarliwości”, manifestująca się w naiwnej wierze w wartość honoru wojskowego i niepodważalny autorytet oficjalnych struktur społecznych. Relację ze swych przeżyć w Sierra Morena pisze już człowiek dojrzały, pozbawiony młodzieńczych iluzji³⁶. Tak zarysowana sylwetka protagonisty „staje się uosobieniem wszystkiego naraz: światów pozornie nie do pogodzenia, religii, rozbieżnych ustrojów politycznych i matrymonialnych, form literackich (powieść i baśń), których odrębności i potencjalności Potocki potrafił osądzić”³⁷.

L'Homme „révolté”

Mimo że akcja opowieści ramowej *Rękopisu znalezionej w Saragossie* toczy się w roku 1739, a *Maga* w 1952, między sylwetkami Alfonsa van Wordena i Nicholasa Urfe'a odnaleźć można wiele wyraźnych analogii. Wyraziste podobieństwa dotyczą już biograficznej konstrukcji postaci – Nicholas również jest człowiekiem młodym, dopiero wkraczającym w życie, i pochodzi z rodziny o wojskowych

³⁶ Zob. D. TRIAIRE: *Potocki. Essai*. Arles 1991, s. 209–210.

³⁷ D. TRIAIRE: *Ze szczytu piramidy; o geografii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 214.

tradycjach. Gdy spotykają go relacjonowane wydarzenia, ma dwadzieścia pięć lat i jest absolwentem literatury angielskiej na Oxfordzie, z krótkim epizodem garnizonowej służby wojskowej podczas II wojny światowej na koncie. Ma więc za sobą więcej doświadczeń niż zupełnie nieznaący świata – poza własnym domem i domem rodziców chrzestnych – Worden. Nie przesądza to jednak o większej dojrzałości narratora *Maga*.

Nicholas pochodzi z angielskiej klasy średniej; jest dość konwencjonalnym przedstawicielem swojego pokolenia. Tę przeciętność Fowles podkreśla w *Przedmowie* do powieści: „Stopniowo mój protagonista Nicholas przybierał oblicze jeśli nie współczesnego *Everymana*, to przynajmniej typowego reprezentanta mojej klasy i pochodzenia” (M, s. 10). Konstrukcja postaci opiera się więc na rozpoznaniu pewnych cech młodzieży dojrzewającej w latach czterdziestych XX wieku, której – na wzór młodzieży dorastającej podczas I wojny światowej – przydawana jest etykieta „straconego pokolenia”, wymowna w kontekście kryzysu wartości dającego się wtedy obserwować³⁸.

Urfe wywodzi się z angielskiej rodziny mieszczańskiej, mało znaczącej i niebogatej, tym bardziej skłonnej przypisywać sobie relacje z francuskimi hugenotami i Honoré d’Urfé³⁹, autorem słynnej *Astrei* (podobnie o swoich przodkach mówi Alfons: „Pochodzę ze starożytnej rodziny, która jednak nie obfitowała w znakomitych

³⁸ „Bohater – pisze Romana Kozicka – jest nosicielem cech rozpowszechnionych w powojennym społeczeństwie masowym: bezideowości, egotyzmu, odrzucenia wszelkich zasad i tradycji” (R. KOZICKA: „*Mag*” Johna Fowlesa współczesnym „*Rękopisem znalezionym w Saragossie*”? W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 2. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA. Katowice 2007, s. 218).

³⁹ Warto wspomnieć, że także w *Rękopisie...* pojawia się nazwisko d’Urfé – nosi je margrabia, z którym w drodze do Belgii pojedyńkował się van Worden senior. Wydaje się to zaskakującym zbiegiem okoliczności, jeśli wierzyć Fowlesowi, że decyzja nadania Nicholasowi takiego nazwiska wiąże się jedynie z osobistą sferą wspomnień pisarza: „W nazwisku, jakim go ochrzciłem, kryje się moja prywatna gra słów. Jako dziecko nie potrafiłem wymówić spółgłoski *th* inaczej niż jako *f*, tak więc Urfe oznacza w istocie Ziemię, Earth, a koncept ten poprzedza na długo wygodne skojarzenia z Honoré d’Urfé i *Astrea*” (M, s. 10).

mężów, a jeszcze mniej w dostatki” – R, s. 37). Ojciec Nicholasa przejawia wiele cech łączących go z postacią Juana van Wordena: jest wojskowym w stopniu generała, a świat jego wyobrażeń zasada się na bardzo tradycyjnych wartościach. Przekonany o swym niepodważalnym autorytecie, odznacza się również zamknięciem umysłowym:

Tak jak wszyscy ludzie, którzy nie całkiem dorastają do swego stanowiska, czepiał się pozorów i drobiazgów i zamiast posługiwać się intelektem, sprawił sobie pancerz z wielkich słów, a wymawiał je tak, jakby zaczynały się z wielkiej litery: Dyscyplina, Tradycja, Poczucie Odpowiedzialności. Jeśli czasem – z rzadka – ośmieliłem się mu sprzeciwić, zaraz sięgał po jedno z tych magicznych słów i walił mnie nim po głowie [...]. Jeżeli człowiek zaraz nie zamilkł i nie poddał się, wpadał w gniew, czy też raczej pozwalał sobie wpaść w gniew. A gniew miał zawsze pod ręką.

M, s. 15

Ojciec Nicholasa zatem także występuje w roli rzecznika ideologii opartej na konserwatywnych wartościach, uznawanych za absolutnie niepodważalne, choć nie są to już wojskowe tradycje feudalne, lecz mieszczańskie, zakorzenione głęboko w mentalności wiktoriańskiej. Jest rzecznikiem siły, wspierając swój autorytet ojca autorytetem generała. Wobec syna stosuje przemoc symboliczną, wymagając całkowitego podporządkowania własnej wizji świata. Jej granice wyznacza bezrefleksyjna wiara w zespół abstrakcyjnych haseł mających utrwalone wielowiekową tradycją znaczenie dyscyplinujące.

W obu przypadkach postać ojca wywiera na bohaterów istotny wpływ. Jak już pisałam, Alfons jawi się jako wierna kopia Wordena seniora; jedyna w jego życiu sytuacja zanegowania (mimowolnego zresztą) podstaw światopoglądu rodzica – przyznanie się do hipotetycznego uczucia strachu wobec emanacji świata nadprzyrodzonego – zostaje natychmiast ukarana wybuchem ojcowskiego gniewu, zagrażającego nawet życiu nastoletniego chłopca. Nie prowadzi to jednak do buntu i odrzucenia rodzicielskiej wizji świata, lecz do natychmiastowego podporządkowania się jej. W *Rękopisie...* nie

ma mowy również o pogardzie czy braku szacunku dla rodziców – prymarna rola ojca w życiu Alfonsa pozostaje nienaruszona aż do śmierci don Juana, o której informuje *Zakończenie*. Nicholas nie akceptuje natomiast stylu życia i przekonań swoich rodziców, co powoduje powstanie między nimi nieusuwalnych barier:

Pewne cechy moich rodziców, łagodna uczuciowość matki i sporadyczne wybuchy wesołości ojca, mogłyby mi ich przybliżyć, ale zawsze lubiłem ich właśnie za to, do czego oni nie przykładali żadnej wagi. Kiedy skończyłem osiemnaście lat, a zbiegło się to ze śmiercią Hitlera, rodzice stali się już dla mnie tylko ludźmi, którzy dostarczają mi środków utrzymania, więc zasługują wprawdzie na moją wdzięczność, ale nie są w stanie wzbudzić we mnie innych uczuć.

M, s. 16

Bariery te wznoszą się jednak z winy obu stron – rodzice nie obdarzają syna wystarczającą ilością ciepła czy serdeczności, co czyni go niezdolnym do odwzajemniania bezinteresownych uczuć⁴⁰.

Urfe dystansuje się od rodziców także z powodu ich mieszczańskiego niezainteresowania twórczością artystyczną i niezrozumienia dla jego literackich ambicji. Powoduje to, iż Nicholas postrzega siebie przez pryzmat romantycznego konfliktu artysta *versus* zbiorowość⁴¹ – jako zniewolone ciasnotą umysłową rodziców „ja”, ustawione opozycyjnie wobec zbiorowości mieszczańskiej, którą oni reprezentują. Ów brak porozumienia i konieczność prowadzenia „podwójnego życia” – oficjalnego realizowania roli syna generała, prywatnego kultywowania pasji artystycznych – doprowadzają do zaniku wszelkich więzi rodzinnych. Wiele mówi o tej sytuacji reakcja Nicholas na wiadomość o śmierci rodziców w katastrofie lotniczej: „Kiedy już minął pierwszy szok, ogarnęło mnie uczucie

⁴⁰ Z perspektywy freudyizmu Wojciech Boryszewski skłonny jest uznać ów brak bliskości w relacji z matką za jedną z przyczyn kompleksu madonny i ladaczniczy, który, zdaniem badacza, przejawia Nicholas (zob. W. BORYSZEWSKI: *The Literary Portrayal of the Madonna-Whore Complex in John Fowles's Novels „The Collector” and „The Magus”*. „Prace Literaturoznawcze” 2014, t. 2, s. 225).

⁴¹ Zob. P. CONRADI: *John Fowles*. London–New York 1982, s. 45.

ulgi. Pozostał mi tylko jeden bliski krewny, brat matki, który miał farmę w Rodezji, zatem nie groziło mi już stłamszenie przez rodzinę tego, co uważałem za swoje prawdziwe »ja«” (M, s. 17). Tak przedstawione związki rodzinne ukazują bohatera jako jednostkę świadomie rezygnującą z bliższych relacji z innymi⁴². Peter Wolfe określa Urfe’a mianem „litującego się nad sobą buntownika bez powodu”⁴³ – zdaniem badacza, ten bunt przeciwko mieszczańskiemu społeczeństwu jest buntem sztucznym, przedsięwziętym bowiem w imię fałszywych założeń, jak interpretacja kategorii wolności jako braku odpowiedzialności.

Bohater ma poczucie własnej elitarności, motywowane nie pochodzeniem czy osiągnięciami, lecz przekonaniem o wyższości intelektualnej (inaczej przedstawia się to w charakterystyce Alfonsa van Wordena – dość wysokie poczucie własnej wartości opiera on na swoim statusie społecznym, w szczególności zaś na stopniu kapitana gwardii walońskiej). Nicholas zalicza siebie do wąskiej elity wyznawców nowych prądów filozoficznych (głównie egzystencjalizmu), zbuntowanych przeciwko konformistycznemu społeczeństwu. Fascynacja ta ma jednak tylko powierzchowny charakter – jest atrakcyjną pozą przyjmowaną w celu podkreślenia swej odrębności, nie wynika natomiast z głębokiego zrozumienia założeń prądu:

[...] byłem doskonale zorientowany w modnych prądach intelektualnych.

A przynajmniej wraz z całą grupą bratnich dziwaków z collage’u Magdalen za takiego się uważałem. Założyliśmy maleńki klub, który nazwaliśmy Les Hommes Révoltés, piliśmy bardzo wytrawne sherry i w proteście przeciwko rozchwałom końca lat czterdziestych wkładaliśmy na zebrania ciemne garnitury i czarne krawaty. Podczas zebrań dyskutowaliśmy o bycie i nicości, a pewien rodzaj niekonsekwentnego zachowania na-

⁴² Jak zauważa Peter Conradi, Fowles chętnie obsadza w roli protagonistów swoich powieści jednostki samotne, pozbawione rodziców i rodzeństwa (np. w *Kolekcjonerze*, *Kochanicy Francuza*). Badacz łączy ten fakt z zainteresowaniem Fowlesa problematyką indywidualnego, niezależnego wyboru (zob. *ibidem*, s. 44).

⁴³ P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979, s. 87.

zywaliśmy egzystencjalistycznym. Ludzie mniej wtajemniczeni uznaliby je za kapryśne lub wręcz samolubne, ale my nie rozumieliśmy, że bohaterowie, a raczej antybohaterowie czytanych przez nas francuskich powieści egzystencjalistycznych nie mają nic wspólnego z realizmem. Staraliśmy się ich naśladować, mylnie uważając, że metaforyczny opis złożonych stanów duchowych stanowi gotową receptę postępowania. [...] bez trudu uległem miłym złudzeniom: zacząłem się uważać za poetę. Choć trudno by było znaleźć coś mniej poetycznego niż moje nic-mnie-już-nie-jest-w-stanie-zadziwić znużenie życiem w ogóle, a w szczególności tym, że na to życie trzeba jakoś zarobić.

M, s. 17

Autoironia bohatera służy wyostrzeniu złudzeń, jakim ulegali młodzi „Hommes Révoltés”: „nonkonformiści” żywią te same poglądy, czytają te same lektury i ubierają się w podobny sposób (tę unifikację potwierdzają również liczne formy liczby mnogiej w relacji Nicholas: „piliśmy”, „dyskutowaliśmy”), tworzą więc pewną zbiorowość włączającą się w określoną modę.

Ta krytyka młodzieńczego przyjmowania póz dla usatysfakcjonowania własnego *ego* porusza również problem płytkiej recepcji myśli filozoficznej oraz naiwnej, dosłownej lektury dzieł będących w rzeczywistości metaforycznym opracowaniem wybranych kwestii filozoficznych. Ponieważ zaś filozofia egzystencjalizmu, a w szczególności problematyka wolności wyboru i odpowiedzialności, stanowi ważny kontekst powieści Fowlesa, ów ironiczny obraz mody na egzystencjalizm wydaje się istotny, gdyż ukazuje pisarza jako aktywnego i wnikliwego czytelnika dzieł francuskich filozofów, samodzielnego w ich ocenie i wykorzystaniu wybranych wątków jako inspiracji⁴⁴.

Postawa wyższości rzutuje na relacje z innymi ludźmi – Nicholas funkcjonuje w swoistej próżni społecznej, niezwiązany z innymi żadnym typem relacji koleżeńskich czy uczuciowych. W pierwszej

⁴⁴ Bronisława Bałutowa, wspominając o znaczeniu egzystencjalizmu dla dzieł Fowlesa, podkreśla jednocześnie, że poza ogólnymi zależnościami od tego prądu pisarz wrażliwy jest również na jego sprzeczności czy niebezpieczeństwa (zob. B. BAŁUTOWA: *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa 2004, s. 220).

części powieści brak informacji o jakichkolwiek przyjaźniach bohatera. Związki z kobietami przyjmują natomiast postać przemyślanej gry, w której Urfe rozgrywa zawsze dwie karty: dba o zawarcie swoistej umowy („[...] zawsze starałem się, aby aktualna ofiara, zanim zdejmie sukienkę, wiedziała, jaka jest różnica między pójściem do łóżka a małżeństwem” – M, s. 22), rozstania zaś uzasadnia na ogół troską o dobro dziewczyny. Według tego scenariusza próbuje ułożyć również swój związek z Alison, ta jednak szybko dekonstruuje pozę Nicholasa: jest on „facetem typu *affaire de peau*” (M, s. 31). Bohaterka bezbłędnie rozpoznaje też resztę masek, z jakich Nicholas kreuje obraz samego siebie – demaskuje jego intelektualną pozę i autoiluzję. Ta relacja uczuciowa stanie się później kluczowa w odzyskiwaniu przez bohatera jednostkowej autentyczności, lecz największe znaczenie będą miały tu działania Conchisa, które doprowadzą ostatecznie protagonistę do ważnej konstatacji:

[...] całe życie obracałem rzeczywistość w fikcję, uciekałem od rzeczywistości, zachowywałem się zawsze tak, jakby ktoś trzeci był obecny i stawiał mi stopnie za dobre lub złe zachowanie – bóg podobny do powieściopisarza, do którego zwracałem się jak wymyślona przez niego postać, która chce się spodobać, nie lubi być lekceważona, stara się dostosowywać do tego, czego – jak przypuszcza – bóg-pisarz oczekuje. Tę pijawkową odmianę superego wyhodowałem sobie sam, kultywowałem ją starannie i to ona odbierała mi wszelką swobodę ruchów. Była moim despotycznym władcą, nie obrońcą.

M, s. 550

Wielorakie sensory maskarady milionera analizowałam dokładnie już wcześniej. Jej pedagogiczne funkcje zostają ściśle zespolone z problematyką filozoficzną, w szczególności epistemologiczną – także w aspekcie samopoznania. Uczestnictwo w tak zorganizowanym spektaklu edukacyjnym stanowi kolejną wyrazistą analogię między protagonistami *Rękopisu...* i *Maga*. Zarówno Alfons van Worden, jak i Nicholas zostają postawieni – mocą decyzji niejasnego dla nich czynnika zewnętrznego – w sytuacji znacznie przekraczającej codzienne doświadczenie rzeczywistości. Przeżywają zda-

zenia o niemalże nadnaturalnym charakterze, których znaczenie staje się dla nich mniej lub bardziej jasne dopiero w momencie, gdy organizatorzy spektaklu decydują się ostatecznie ujawnić jego fikcyjność. Obu bohaterów łączy również fakt, że specyficzna inicjacja, której podlegają, dokonuje się w przestrzeni geograficznej mocno różniącej się od tej wcześniej im znanej – Alfons wkracza w egzotyczną dlań kulturę hiszpańską, w miejsce przez samych nawet Hiszpanów kwalifikowane jako „obce” czy „inne”, Nicholas – w obrosły symbolicznymi znaczeniami świat kolebki cywilizacji europejskiej. Obydwaj wyruszają więc w podróż, opuszczając strony rodzinne, by w nieznanym przestrzeni dokonać nowych rozpoznań siebie i otaczającej ich rzeczywistości, poddać krytycznemu badaniu posiadany zasób wiedzy i swe przekonania światopoglądowe. Jednak w przypadku obu bohaterów sprawa ewolucji osobowościowej budzi różne oceny, w tym także negatywne. Wielu komentatorów *Maga* podkreślało niewielki rozwój Nicholasa⁴⁵, co sprowokowało samego Fowlesa do zabrania głosu w tej sprawie. Jak stwierdził, nikt nie zwraca uwagi na konsekwencje zastosowania w powieści narracji personalnej – Urfe przedstawia całkowicie subiektywny obraz, nie zaś obiektywną ocenę samego siebie z przeszłości⁴⁶. Pisarz zdaje się więc sugerować, że pomimo ironicznego potraktowania konwencji *Bildungsroman* *Mag* przedstawia historię pewnego progresu moralnego protagonisty.

Konstrukcja bohatera *Rękopisu...*, podobnie jak całego świata przedstawionego powieści, jest pretekstowa, mimo że w utworze hrabiego odnaleźć można wiele w wiarygodny sposób odtworzonych realiów geograficznych, społecznych i historycznych. Z kolei *Mag* odwołuje się w dużym stopniu do konwencji realistycznych,

⁴⁵ Przekonanie o niskiej efektywności działań Conchisa wobec Nicholasa wyraża między innymi Peter Wolfe: „Biorąc pod uwagę energię włożoną w te wtrącanie [w rozmowy – M.J.] autobiografie, niewielki rozwój moralny Urfe’a wiele mówi o jego kregosłupie moralnym” (P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 111). W innych miejscach rozprawy badacz podkreśla jednak ogólną skuteczność „edukacji” na Phraxos.

⁴⁶ Zob. B. LENZ: *John Fowles. Visionary and Voyeur*. Amsterdam–New York 2008, s. 82.

choć koncepcja edukacyjnej działalności Conchisa wydaje się raczej mało prawdopodobna – pomysł ten należy uznać za podporządkowany wpisanej w powieść problematyce filozoficznej i metaliterackiej. Jak pisze Robert L. Nadeau, Fowlesa interesują przede wszystkim dylematy intelektualne świata nowoczesnego, którego jest bystrym obserwatorem, w drugiej natomiast kolejności – skomplikowane ludzkie reakcje psychologiczne i ich motywacje⁴⁷. Sylwetki protagonistów obu utworów poddają się więc zarówno odczytaniom historycznym, dostarczają bowiem wiedzy na temat przedstawicieli określonej epoki i grupy społecznej (przy czym konstrukcja Nicholasa jest zdecydowanie mniej „papierowa”, dlatego też łatwiej poddaje się odczytaniom w duchu realizmu czy psychologizmu), jak i lekturze z perspektywy refleksji filozoficznej i metaliterackiej. Pretekstowość kreacji Urfe’a wiąże się z wykorzystaniem typowych chwytów poetyki postmodernistycznej:

[...] możliwość rozwoju protagonisty – zauważają Anna Cichoń i Edward Szynal – jest w jawnie postmodernistyczny sposób podważana przez szereg zabiegów konstrukcyjnych – takich jak metaforyzacja jego egzystencji, narzucanie mu licznych, czasem wykluczających się, intertekstualnych genealogii, kwestionowanie konwencji literackich, w które wpisany jest jego los, czy wreszcie otwartość zakończenia powieści pozostawiająca czytelnika bez jasnych odpowiedzi⁴⁸.

Postacie te łączy również to, że w momencie wejścia w polise-mantyczne światy kreowane przez Gomelezów i Conchisa jawią się jako jednostki pewne siebie, przeświadczone o niepodważalnej słuszności swych poglądów. Rozpoczęcie poszukiwań, które doprowadzą ich do zanegowania czy znacznego rozszerzenia żywionego wcześniej zespołu przekonań, zostaje jednak w obu powieściach zainicjowane z zewnątrz, przez nieznane osoby, które ujawniają

⁴⁷ Zob. R.L. NADEAU: *Fowles and Physics: A Study of „The Magus A Revised Version”*. „Journal of Modern Literature” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 261.

⁴⁸ A. CICHON, E. SZYNAL: *Nowe wcielenia Prospera i Kalibana: o „Burzy”, „Morzu i zwierciadle” oraz „Magu”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensis” 1999, t. 35, s. 258.

się stopniowo w trakcie rozwoju inscenizacji. W *Magu* w rolę tę wchodzi Conchis – nie tylko sam przedstawia się Nicholasowi w najróżniejszych wcieleniach, jako aktor odgrywanej maskarady, ale jawi się również jako owej maskarady reżyser. Ta ciągle eksponowana funkcja niepodzielnego władcy rzeczywistości, w której funkcjonuje Nicholas, upodabnia milionera do wielkiego szejka Gomelezów. Poza specyficzną rolę realizowaną w odniesieniu do obu młodych „wtajemniczanych” postacie te łączy zarówno status materialny (znaczące zasoby pieniężne, pozwalające realizować niezwykle pomysły „maskaradowe”), jak i otoczenie wiernych przyjaciół czy partnerów. Obydwaj „magowie” dysponują również rozległą siecią wpływów, a ich współpracownicy zlokalizowani są w miejscach często odległych od centrum, gdzie rozgrywa się sama maskarada (w *Rękopisie...* wpływy Gomelezów sięgają aż do Madrytu – do kręgów finansowych i rządowych; z kolei Nicholas spotyka kolejnych aktorów metateatru Conchisa w Atenach i Londynie). Obydwaj biorą też bezpośredni udział w przedstawieniu. Przede wszystkim jednak łączy te postacie rola nauczyciela czy mistagoga, przewodnika na drodze do dojrzałości, a jednocześnie organizatora specyficznych „prób” o charakterze edukacyjnym, co prowokuje skojarzenia z symbolicznym ojcostwem.

Działania obu scenarzystów różnią się natomiast swą „metodologiczną” postacią – doświadczenia Alfonsa mają początkowo charakter szoku epistemologicznego, prowadzącego do poważnego kryzysu światopoglądowego, lecz później przyjmują coraz łagodniejszą formę: Worden spędza ostatecznie całe dnie w powolnej podróży, wieczorami przysłuchując się frapującym historiom swoich towarzyszy. Z kolei postępowanie Conchisa wobec Nicholasa początkowo jest jedynie ekscentryczne, lecz wraz z upływem czasu staje się coraz bardziej brutalne, aż kulminuje w scenie „dezintoksykacji”, w trakcie której Urfe doświadcza głębokiego poniżenia fizycznego i psychicznego. Szejk Gomelezów jawi się jako przewodnik czy nauczyciel łagodny, wyrozumiały i tolerancyjny, wierzący bardziej w edukacyjną moc przykładu (opowieści) niż przymusu bądź brutalności; obszernie objaśnia Alfonsowi motywy swojego postępowania (choć, oczywiście, czytelnik *Rękopisu...* może uznać

je za niewystarczające w porównaniu z monumentalnością maskarady; wydaje się to jeszcze jedną oznaką ironiczności dzieła⁴⁹). Conchisa cechują natomiast bezwzględność i skłonność do ciągłego brutalizowania inscenizacji – Nicholas doznaje kolejnych upokorzeń, a powody organizowania psychodram na Phraxos nie zostają do końca wyjaśnione.

Tajemniczość sylwetki milionera sygnalizuje już jego znaczące nazwisko – jak pisze Peter Wolfe, *Conchis* może ewokować zarówno skojarzenia z muszlą (gr. *kónchē*, ang. *conch*), jak i odwoływać się do brzmieniowych skojarzeń z przymiotnikiem *conscious* („świadomy”). Muszla symbolizuje głębie, „wizualną pustkę i bogactwo akustyczne”⁵⁰. Obraz bezkresu wraz z bogatym planem akustycznym (przypisywaną muszłom zdolnością odtwarzania szumu morskiego) koresponduje z ukształtowaniem postaci milionera, którego charakteryzuje podobna głębia – pytanie, kim Conchis właściwie jest, pozostaje ciągle otwarte. Podobny krąg znaczeń ewokuje podobieństwo brzmieniowe nazwiska milionera do angielskiego określenia świadomości (*consciousness*): Conchis już od pierwszego spotkania jawi się Nicholasowi jako jednostka obdarzona wyższym rodzajem wtajemniczenia w sens świata i egzystencji. Tymczasem Urfe łączy tę świadomość czy mądrość życiową przede wszystkim z erudycją, ze smakiem artystycznym i z wysoką pozycją społeczną milionera. Jak zauważa Conradi, szacunek Nicholas do ekscentrycznego „maga” wyraźnie wzrasta, gdy bohater ogląda cenną kolekcję dzieł Modiglianiego i Bonnard’a oraz zabytkowy klawesyn Pleyela. „Sztuka – pisze badacz – uwierzytelnia Conchisa w oczach Urfe’a”⁵¹. Dlatego też protagonista zaintrygowany jest przede wszystkim wyrafinowaniem i pomysłowością maskarady Conchisa, świadczącymi o wyjątkowości „ja” właściciela Bourani. Jednocześnie jednak tak wiele cech dowodzących jego wyższości – majątek, pozycja społeczna, szacunek miejscowych, przybierane niejednokrotnie pozy wtajemniczenia, wpływ na Lily/Julie zafascynowaną jego intelektem – wywołuje w Nicholasie nieprzyjemne

⁴⁹ Zob. J. RYBA: *Powieść o podróżach inicjacyjnych...*, s. 39.

⁵⁰ P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 103, 104.

⁵¹ P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 46.

odczucie własnej niższości i skłania do uznania Conchisa za rywala, nie zaś przewodnika.

W *Rękopisie...* wyjątkowy stygmat mądrości i doświadczenia przydany zostaje postaciom opowiadającym swoje przejścia z perspektywy starości. Bohaterów takich jest kilku: to przede wszystkim naczelnik Cyganów, margrabia Torres Rovellas oraz wielki szejk Gomelezów. Ich bujne, obfitujące w nieprzewidziane wydarzenia biografie wielokrotnie ukazują Wordenowi relatywizm wartości uznawanych przezeń za niepodważalne oraz ruchomy status pojęcia normy, a także nieprzerwany spłot komedii i tragedii, nadziei i deziluzji wyznaczających bieg ludzkiego życia. Postać Conchisa kumuluje te same funkcje, lecz rola wtajemniczonego, relacjonującego swoje doświadczenia, by kształtować „niewtajemniczonych”, jest szczególnie eksponowana. Szejk Gomelezów ujawnia się w ostatnich „dniach” jako przewodnik i nauczyciel – Conchis tę rolę podkreśla już od pierwszego spotkania z Nicholasem. Ich dialogi poruszają na ogół ważne zagadnienia filozoficzne, egzystencjalne i etyczne – im też podporządkowane są poszczególne opowieści snute przez milionera, choć wiarygodność części z nich Conchis później podważa. Jak już wspominałam, historie te (a także inscenizacje w formie żywych obrazów lub bardziej rozbudowanych całości) dobrane zostają z uwagi na osobowość Nicholasa – jako lustra jego wad.

Co istotne, Conchis niejednokrotnie akcentuje fikcyjny status swojej maskarady: „[...] proszę, żebyś udawał, że wierzysz. Tak będzie łatwiej” (M, s. 147). Urfe zostaje więc wyposażony w dane umożliwiające mu „właściwe” funkcjonowanie w świecie Bourani, o którego umownym charakterze powinien ciągle pamiętać⁵². Conchis nie tai, że jego „czary” są zaprojektowane jako rodzaj *exemplum*, z którego Nicholas powinien wynieść istotną naukę, tymczasem Urfe traktuje swe doświadczenia w kategoriach rywalizacji czy gry, w których ważny jest nie morał, lecz wygrana⁵³. Jego porażką,

⁵² Zob. A. BRANNY: *John Fowles. W: Współczesna powieść brytyjska. Szkice*. Red. K. STAMIROWSKA. Kraków 1997, s. 25.

⁵³ Zob. P.H. LORENZ: *Heraclitus Against the Barbarians: John Fowles's „The Magus”*. „Twentieth Century Literature” 1996, vol. 42, no. 1, s. 74.

skutkującą brutalnym zakończeniem maskarady, jest zignorowanie tych wskazówek, prowadzące do potraktowania serio tego, co było teatralną iluzją⁵⁴.

Conchis w roli wtajemniczonego wyzyskuje ogromną liczbę erudycyjnych nawiązań do wszelkiego typu obrzędów inicjacyjnych. Maskarada przesycona jest również bardzo różnorodnymi aluzjami do starożytnych kultów, magii, okultyzmu i ezoteryki, tarota i rytuałów masońskich lub prac naukowych badających te zjawiska, jak pisma Carla Gustava Junga i Jamesa Frazera. Conchis jawi się jako dysponent wiedzy tajemnej (konsekwentne kreowanie się na kapłana czy maga to potwierdza), uwodzi obietnicą odsłonięcia tajemnicy, by ostatecznie zniknąć, pozostawiając Nicholasowi płątaninę znaków. Z tych heterogenicznych elementów Nicholas próbuje złożyć później koherentną interpretację, podążając tropem wyznawców nauk tajemnych, doszukujących się w każdym znaku ukrytego sensu o charakterze inicjacyjnym. Ta proliferacja znaków nie ukrywa jednak żadnych mistycznych tajemnic, a Conchis, jak pisze w przytoczonym już wcześniej cytacie Fowles, miał przedstawiać „serię masek symbolizujących ludzkie wyobrażenia o Bogu, [...] czyli serię ludzkich złudzeń dotyczących czegoś, co faktycznie nie istnieje – absolutnej wiedzy i absolutnej władzy” (M, s. 11). „Bóg” ten pozostawia Nicholasa z jedyną prawdą mu dostępną – głębszą znajomością samego siebie⁵⁵ – sam zaś pozostaje niedocieczony.

⁵⁴ Dla porównania warto podkreślić, że poprzednik Nicholasa na Phraxos, rasista i brutal Mitford, po dwóch spotkaniach z Conchisem i bliźniaczkami zostaje tylko wydrwiony: Rose/June proponuje mu wspólną kąpiel w morzu nocą, jednak ostatecznie nie zjawia się na miejscu, ginie natomiast pozostawione na plaży ubranie Mitforda. Gdy Anglik wraca nagi do willi, gdzie miał nocować, natyka się na wiszący przed drzwiami manekin do ćwiczeń wojskowych, z twarzą Hitlera, ubrany w zaginioną odzież. Proces edukacji Nicholasa jest nieporównywalnie bardziej zawiły, a kulminacyjne momenty „sądu” i „dezintoksykacji” – znacznie bardziej brutalne i upokarzające, choć Urfe, mimo swych wad, zdecydowanie góruje nad Mitfordem intelektualnie i moralnie.

⁵⁵ W rozmowie z Dianne Vipond Fowles zgadza się z interlokutorką, że proces samopoznania bohaterów jego powieści jest równie ważny lub może nawet istotniejszy niż inne prawdy, do których dochodzą. Pisarz postrzega

Relacje miłosne są w powieści Fowlesa najważniejszym polem, na którym ujawnia się niedojrzałość Nicholasa. Fabułę *Maga* można przedstawić skrótowo jako dzieje romansu bohatera z Alison (choć będzie to oczywiście spłylenie wielowymiarowości utworu) – od jednostronnej, egoistycznej relacji do próby odkupienia w duchu głębiej rozumianej odpowiedzialności etycznej. Stosunek Nicholasa do kobiet zostaje umieszczony w centrum maskarady Conchisa – to wokół niego tytułowy „mag” układa poszczególne części swego metateatru, wykorzystując uwodzicielski czar Lily/Julie i jej siostry bliźniaczki. Relacje Nicholasa z Conchisem nie mają od początku charakteru zwykłych spotkań towarzyskich, lecz przyjmują postać gry toczącej się między starszym i młodszym mężczyzną, w której młodszy pragnie udowodnić swą równorzędność intelektualną i kulturalną. W momencie wprowadzenia na scenę Lily rywalizacja zmienia swój charakter: to dziewczyna staje się – w pojęciu Nicholasa – obiektem współzawodnictwa. Chodzi więc o relację posiadania – Urfe postrzega kobiety jako atrakcyjne przedmioty, które należy zdobywać i kolekcjonować, później zaś eliminować ze swojego życia⁵⁶.

Według tego scenariusza przebiega jego związek z Alison. Znużony kilkoma tygodniami wspólnego życia w Londynie, z ulgą przyjmuje propozycję pracy w Grecji. Do ponownego spotkania dochodzi, gdy bohater jest już pod wpływem czarującej Lily/Julie – gwałtowne zerwanie, które wtedy następuje, przedstawia w ostrym świetle egoizm bohatera i jego lekceważenie innych. Rozstanie z Alison jest odrzuceniem osoby, która nie schlebia iluzjom Nicholasa, lecz przegląda je na wskroś. To niejako ucieczka przed rzeczywistością; bohaterkę łączy bliski związek właśnie ze sferą realności, co Nicholas odkrywa później w etymologii jej imienia – znaczy ono (z greckiego *a lyssa*) „bez szaleństwa”.

ten proces jako „wszechogarniające spojrzenie” na samego siebie: „Ta pełnia spojrzenia jest ważniejsza niż jakakolwiek pozorna recepta na sukces w życiu” (J. FOWLES, D. VIPOND: *Nieświęta inkwizycja*. W: J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 531).

⁵⁶ Zob. B. LENZ: *John Fowles, Visionary and Voyeur...*, s. 83.

Jeżeli Alison wydaje się rzeczniczką rzeczywistości, to Lily/Julie jest ucieleśnionym marzeniem, iluzją odpowiadającą fantazmatowi kobiety, jaki wytworzył sobie bohater⁵⁷. Rozwój fabuły *Maga* ukazuje ją w coraz to nowych wcieleniach, lecz nawet po zdjęciu masek przez aktorów Conchisa nie wiadomo o niej nic pewnego poza imieniem i nazwiskiem, jakie w końcu udaje się Nicholasowi ustalić, i kilkanaście faktami o jej najbliższej rodzinie. Atrakcyjność Lily/Julie podnosi jej całkowita odmienność od Alison: jest klasycznie piękna, o regularnych rysach twarzy (Nicholas uznaje Alison za bardziej pociągającą niż ładną, zwraca uwagę przede wszystkim na jej *sex appeal*), doskonale wykształcona, wykonuje szanowany zawód nauczycielki – ukończyła literaturę grecką (Alison przerwała studia, ma elementarne braki w edukacji; zawód stewardessy cieszy się znacznie mniejszym prestiżem społecznym niż nauczycielstwo), pochodzi z szanowanej angielskiej rodziny (Alison jest córką zawiadowcy stacji kolejowej), ma za sobą jedno nieudane narzeczeństwo, zakończone nie z jej winy (Alison miała wielu partnerów, o czym otwarcie mówi), jest bardzo zdystansowana w sprawach erotyki, każe Nicholasowi długo czekać, nim ich relacja stanie się bardziej fizyczna, a pierwsza wspólna noc okazuje się jednocześnie momentem ujawnienia iluzoryczności jej postaci (związek Urfe’a z Alison zaczyna się w łóżku; bohater postrzega tę relację przede wszystkim jako seksualną, traktuje Alison jak kobietę łatwą). Lily odwzorowuje zatem fantazmat *princesse lointaine*⁵⁸, „odległej księżniczki”, trudnej do zdobycia, jednocześnie zaś nieodparcie pociągającej, co czyni samo stadium uwodzenia jej bardziej atrakcyjnym niż rzeczywisty związek. Odpowiada to kolekcjonerskiemu nastawieniu Nicholasa do kobiet: proces pozyskiwania pożądanego artefaktu, gra, której to wymaga, komplet strategii postępowania – wszystko to dostarcza mu większej przyjemności niż autentyczna relacja, stanowiąca zawsze jakiś rodzaj zagrożenia jego fetyszyzowanej autonomii.

Czynnikiem dodatkowo wzmagającym atrakcyjność Lily jest obecność jej siostry bliźniaczki – Rose/June. Rose różni się od siostry

⁵⁷ Zob. P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 93.

⁵⁸ Zob. P. CONRADI: *John Fowles...*, s. 47–48.

zdecydowanie większą śmiałością i brakiem pruderii, wydaje się również bardziej praktyczna i mniej uduchowiona. Kontrast między siostrami, przypominający różnice między Eminą i Zibeldą, odgrywa istotną rolę w uwodzeniu Nicholasa; bliźniaczki stanowią swego rodzaju awers i rewers⁵⁹. Pierwiastek świadomej zmysłowości, jaki wprowadza w ich spotkania obecność Rose, pozwala snuć Nicholasowi marzenia o trójkacie miłosnym, gdy jego związek z Lily wejdzie w fazę rutyny. Te fantazje są kolejnym z obrazów konstruujących portret niedojrzałej i egoistycznej osobowości Urfe'a, który w każdej relacji kieruje się jedynie własną przyjemnością. Jednocześnie przywołują też niemal identyczne obrazy wykorzystane przez Potockiego – trójkąt miłosny, który tworzą dwie różniące się charakterem siostry oraz raczej bierny, uwodzony i adorowany mężczyzna.

W odniesieniu do obydwu powieści można mówić o spożytkowaniu postaci uwodzicielskich siostr do gry pojęciami fikcji i rzeczywistości. Alfons konfrontowany jest nieustannie z dowodami na rzecz rzekomej działalności w górach Sierra Morena sił piekielnych, przybierających postać sukkubów o imionach Emina i Zibelda; ostatecznie jednak fantastyczność kreacji obu siostr zostaje ujawniona jako czysto pragmatyczna maska, a epistemologiczne wahania bohatera zastępuje kojąca pewność racjonalności świata. Kreatorzy maskarady nie zdradzają Alfonsa – objawione mu pierwszej nocy przez kuzynki plany Gomelezów zostają zrealizowane ku satysfakcji, jak można sądzić, obydwu stron, a rozterki poznawcze, w których protagonista pogrąża się przede wszystkim pod wpływem opowieści innych bohaterów, mają charakter krótkotrwały. Uwodzicielski urok Eminy i Zibeldy nie ma więc w sobie nic demonicznego – wręcz przeciwnie, miłość z wielu względów niekanoniczna czy zakazana staje się źródłem swego szczęścia i umożliwia

⁵⁹ W twórczości Fowlesa często pojawiają się motywy podwojeń czy tendencje do lustrzanego zestawiania bohaterów. Zapytany o tę skłonność, pisarz odpowiedział: „[...] podejrzewam jedynie, że jest to jakaś forma tęsknoty za nieziszczalną wolnością. [...] często zdarza mi się żałować, że nie jestem kimś innym; dotyczy to również form życia innych niż ludzkie” (J. FOWLES, D. VILPOND: *Nieświęta inkwizycja...*, s. 535).

realizację ważkich społecznie celów. Nicholas doświadcza tymczasem upokarzającej zdrady nie tylko ze strony idealizowanej Lily, ale także Alison, której samobójstwo po zerwaniu okazuje się sfingowane. W powieści Fowlesa brak też jednoznacznego określenia dalszych losów związku bohaterów, jednak końcowy cytat, refren łacińskiego hymnu *Pervigilium Veneris*, mówi o trwaniu dotychczasowego uczucia i budzeniu się miłości w tych, którzy jej jeszcze nie doświadczyli: „Jutro pokocha ten, kto nie kochał nigdy, / ten, kto kochał, jutro pokocha” (M, s. 670).

Postacie Nicholasa i Alfonsa łączy również fakt, że obydwaj pozostają w relacji podrzędnej w stosunku do kobiet, z którymi romansują – i Mauretanki, i Brytyjki świadomie uczestniczą w grze, realizując określony scenariusz, natomiast zarówno Worden, jak i Urfe świadomości tej nie mają. Co więcej, obydwaj bohaterowie są osamotnieni w swej nieświadomości – otaczają ich prawie wyłącznie osoby należące do „spisku” Gomelezów czy Conchisa. W powieści Potockiego gra ma jednak swój wyraźnie zaznaczony kres i w określonym momencie wszystkie postacie zdejmują maski; rzeczywistość ukrywających się pod nimi twarzy nie zostaje już później zakwestionowana. Tymczasem w *Magu* pod maskami kryją się tylko kolejne i kolejne maski, negujące istnienie konkretnych twarzy, alegorii niepodważalnej prawdy. „Rzeczywista” okazuje się jedynie Alison.

Podobnie jak w edukacji Alfonsa funkcję wtajemniczających pełni kilka postaci, również w inscenizacji Conchisa role mistagogów rozdzielone są między kilku aktorów. Conchis koncentruje się na bardziej ogólnych kwestiach etycznych i epistemologicznych, natomiast Lily/Julie przenosi problematykę etyczną w przestrzeń związków miłosnych. Dopiero jednak pani de Seitas, matce bliźniaczek, przypada funkcja osoby dokonującej finalnego wtajemniczenia bohatera – relacja, która się między nimi nawiązuje, nie ma już charakteru rywalizacji, lecz otrzymuje rys wręcz typowo inicjacyjny: Urfe, po początkowych oporach, słucha uważnie słów przewodniczki i wyciąga z nich wnioski. Jeśli więc edukacja na Phraxos odniosła jakiekolwiek efekty (a jest to, jak wiadomo, różnie oceniane), przypisać je należałoby raczej matczynej mądrości

pani de Seitas niż roli bezwzględnego „boga”, odgrywanej przez Conchisa. Fowles uznaje zresztą Lily i jej matkę za kolejne aspekty osobowości milionera⁶⁰, żadna z tych postaci nie mogłaby więc samodzielnie „inicjować” Nicholasa.

Bardzo istotna jest również funkcja Alison – w jednym z wywiadów pisarz wskazuje ją jako centralną postać swojej powieści⁶¹, choć nie potwierdza tego jej procentowy udział w fabule jako bohaterki działającej. Portret młodej Australijki uznać można za Fowlesowski model kobiecości, który wyobraża również (starsza wiekiem) pani de Seitas. Pisarz stwierdza też, że gdyby nie problemy techniczne, najchętniej obdarzyłby tytułowego „maga” płcią żeńską⁶² – kreacja matki bliźniaczek stanowi częściową realizację tego zamysłu. Kwestia różnic między płciami podnoszona jest zresztą w powieści niejednokrotnie, zawsze na korzyść płci żeńskiej, którą Fowles postrzega jako mającą immanentną etyczną przewagę nad męską z uwagi na wyżej rozwiniętą wrażliwość i empatię. „Mężczyźni widzą przedmioty, kobiety ich wzajemne relacje. Kobiety wiedzą, czy przedmioty potrzebują się nawzajem, kochają, pasują do siebie” (M, s. 430), mówi Nicholasowi Conchis. Sam pisarz określa również męskość jako „chłodną ideę”, a kobiecość – jako „gorący fakt”⁶³.

Krytyka feministyczna szybko dostrzegła, że autor *Kochanicy Franca* porusza się w obszarze utrwalonych stereotypów, które niezmiennie sytuują kobiety w sferze uczuć, emocji, intuicji, matczynej bezinteresownej miłości, mężczyzn zaś kojarzą ze sferą intelektu, myślenia spekulatywnego, narcyzmu i egoizmu; pisarz nie wykracza zatem poza esencjalistyczne i antytetyczne rozumienie płci⁶⁴. Wymowa *Maga* utrzymana jest w tym właśnie tonie: Nicholas reprezentuje wszystkie wady przypisywane swojej płci, spotęgowane dodatkowo młodym wiekiem i nadmiernym zaufaniem do własnego osądu, Alison zaś – zalety, kumulujące się przede wszystkim w emocjonalnej

⁶⁰ Zob. J. FOWLES: *Uwagi na temat niedokończonej powieści*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 48.

⁶¹ Zob. J. FOWLES, D. VIPOND: *Nieświęta inkwizycja...*, s. 526.

⁶² Zob. J. FOWLES: *Uwagi na temat niedokończonej powieści...*, s. 48.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Zob. B. LENZ: *John Fowles, Visionary and Voyeur...*, s. 3–4.

sferze jej osobowości, mniej zaś – w intelektualnej, bo ta nie jawi się jako nadmiernie rozwinięta. Z kolei intelektualizm i erudycja Lily opatrzone zostają ostatecznie negatywnym znakiem wartości jako walory o wtórnym znaczeniu w kontekście relacji międzyludzkich.

Tak dobrany zespół przewodników sprawia, że edukacja bądź inicjacja Nicholasa ma wielopłaszczyznowy charakter – dotyczy zarówno sposobów czytania świata, samookreślenia się wobec niego, jak i przestrzeni stosunków z innymi ludźmi. Fowles skupia się przede wszystkim na indywidualnych, osobowościowych aspektach ewolucji bohatera i jej etycznym wymiarze, Potocki szczególnie akcentuje natomiast podróż Alfonsa w głąb dziedzictwa kulturowego, które kształtuje go jako jednostkę. Obaj bohaterowie, skonfrontowani z zadziwiającą liczbą różnorodnych tropów i tradycji, nie kończą swych poszukiwań, lecz rozpoczynają dalszą wędrówkę, tym razem już bardziej świadomą.

Ja, Europejczyk

W odróżnieniu od *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Maga, Budowniczy ruin* udziela czytelnikowi najmniej konkretnych informacji na temat swego narratora-bohatera – trudno ustalić nawet kilka podstawowych danych. Jego imię i nazwisko pozostają tajemnicą, podobnie jak narodowość i pochodzenie społeczne, które tylko w przybliżeniu można określić. Taki sposób ukształtowania postaci protagonisty czyni go figurą uniwersalną – posiadającego rozległą kulturę literacką i muzyczną Europejczyka drugiej połowy XX wieku, silnie zakorzenionego w tradycji cywilizacji śródziemnomorskiej⁶⁵. To człowiek odczytany, utalentowany muzycznie (gra na wio-

⁶⁵ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 183.

lonczeli), wykazujący pewne skłonności do poetyzowania swoich wypowiedzi i przytaczania skojarzeń lekturowych w danej sytuacji. To jednocześnie bardziej emblemat lub symbol niż pełnowymiarowa kreacja jednostkowego bohatera, wehikuł narracji umożliwiający literacką zabawę, dopisywanie i przerabianie znanych historii, mnożenie fałszywych genealogii i odniesień. Niedookreślenie protagonisty tworzy znaczący kontrast z innymi bohaterami powieści, z którymi styka się on bezpośrednio – jego towarzysze i partnerzy rozmów przedstawiani są przynajmniej nazwiskiem. W zwrotach do bohatera nigdy nie pada natomiast nazwa własna – zawsze jest on określany albo formą grzecznościową „pan”, albo przysługującymi mu tytułami: „ekscelencjo”, „szambelanie i konpatrze” (BR, s. 322).

Zachodzi wyraźna analogia między tym sposobem zarysowania sylwetki bohatera i kształtem świata przedstawionego powieści, którego status nie poddaje się jasnym przyporządkowaniom – jest konstrukcją z pogranicza jawy i snu. Dodatkowe uniejednoczenie postaci protagonisty powoduje również struktura *Budowniczego ruin* – jak już wspominałam, fabuła utworu składa się z uporządkowanych piętrowo (i zazębiających się) snów bohatera, które relacjonuje on w pierwszej osobie; na każdym z tych poziomów narracji (poza czwartym, najniższym) jawi się jednocześnie jako postać działająca. Między tymi obrazami protagonisty nie ma jednak diametralnych różnic ani relacji całkowitej przeciwstawności, a jego portret z niższych poziomów rozszerza szkicowy wizerunek z opowiadania ramowego o nowe elementy. Tej wielopoziomowości konstrukcyjnej bohatera nie dostrzeżemy w *Rękopisie...*, gdzie Alfons przedstawiony zostaje jako postać działająca tylko w obrębie opowiadania ramowego. Obie powieści łączy jednak pretekstowość kreacji protagonisty, rezygnacja z pogłębienia i uwiarygodnienia jego wizerunku jako przedstawiciela właściwej sobie epoki (choć w obu utworach nie brak cech konkretności) na rzecz rozważań filozoficznych czy refleksji nad kulturą europejską⁶⁶.

⁶⁶ Zob. A. WARAKOMSKA: „Lügen kann ich schon gar nich, ich könnte höchstens erzählen”. Die Erzählweise in Herbert Rosendorfers „Der Ruinenbaumeister” und Jan

Narodowość postaci również ulega celowemu uniejednoznaczeniu – bohater nazywa swoim rodakiem Matthiasa Albaniego, lutnika związanego z Bolzano (stolicą Południowego Tyrolu, gdzie krzyżują się wpływy niemieckie, austriackie i włoskie; stamtąd pochodził również sam Rosendorfer). Albani w różnych źródłach określany jest najczęściej mianem niemieckiego lutnika, choć można odnaleźć również kwalifikację „włoski”⁶⁷. Wiadomo jeszcze, że protagonista gra na wiolonczeli, a gry uczył się w szkole Enrica Mainardiego, włoskiego wirtuoza instrumentu, znanego z doskonałych wykonan dzieł barokowych. Mainardi nauczał w Rzymie, Berlinie, Salzburgu i Lucernie, zmarł zaś w Monachium⁶⁸, był więc związany z podobnymi obszarami kulturowymi, co sam Rosendorfer. Wydaje się, że przydanie protagoniście takiej genealogii nie wynika z chęci podsunęcia czytelnikowi biograficznego klucza lektury, lecz raczej z zamierzenia maksymalnej uniwersalizacji sylwetki narratora powieści czy podkreślenia wielu źródeł kulturowych, jakie go kształtują. Nie definiuje go narodowość, sama w sobie niejednoznaczna, lecz wykształcenie, erudycja i poziom kultury.

Postać narratora pozostaje również nieskonkretyzowana pod względem wieku i pozycji życiowej czy wykonywanego zawodu, domyślać się można jednak, że nie jest on niedojrzałym młodzieńcem, lecz jednostką w jakimś stopniu już ukształtowaną. Jeżeli w *Rękopisie...* młody wiek Alfonsa ma podstawowe dla konstrukcji powieści znaczenie, podróż przez góry Sierra Morena jest bowiem dla niego inicjacją w dorosłość i życie bardziej świadome, to w *Budowniczym ruin* domniemana młodość protagonisty nie ma właściwie żadnych implikacji, choć częściowo wpisuje się w układ: młodość – niewiedza, dojrzałość – wiedza. Trudno przypisać narratorowi powieści Rosendorfera brak ogólnej wiedzy czy charakterystyczne dla Alfonsa niedoświadczenie; wręcz przeciwnie

Graf Potocki „*Die Handschrift von Saragossa*”. „*Studia Niemcoznawcze*” 2006, t. 31, s. 404.

⁶⁷ W. KAMIŃSKI: *Alban Mathias*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 1: AB. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1979, s. 23.

⁶⁸ J. KAŃSKI: *Mainardi Enrico*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 6: M. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 2000, s. 34.

– bohater wydaje się człowiekiem obytym, czuje się swobodnie w towarzystwie intelektualistów, artystów i arystokracji. Należy jednak podkreślić, że w takim otoczeniu widzi siebie w kolejnych uporządkowanych szkatułkowo snach. Z kolei opowieść ramowa, która wpisuje protagonistę w konkretne realia Europy (zapewne niemieckiego obszaru językowego), przedstawia go w interakcji ze zgoła innym środowiskiem: drobnym złodziejaszkiem uciekającym przed policją i przedstawicielami władzy – bohater staje się dla nich dogodnym partnerem dialogu, sprawdza się w roli słuchacza groteskowych opowieści, które otwierają pole kolejnym historiom.

Powieść Rosendorfera eksponuje nie proces zdobywania wiedzy pewnej, lecz jej poszukiwanie: enigmatyczny szkic otworków inicjuje grę skojarzeń prowadzących przez gęstwinę kulturowych odniesień aż do wyjaśnienia, które – na zasadzie figury koła – ewokuje tylko nową tajemnicę. „Kolistość” fabuły *Budowniczego ruin* nie akcentuje rozwoju jednostki, lecz powtarzalność wątków tworzących świadomość bohatera, które przypomina sobie w procesie swoistej anamnezy, w trakcie marzenia sennego. Protagonista nie tyle więc ewoluuje pod wpływem przeżyć, ile dokonuje rekonstrukcji poszczególnych elementów kształtujących jego świadomość. Nie jest jednak stawiany tylko i wyłącznie wobec pytań, na które nie ma odpowiedzi – udaje mu się rozwiązać zagadkę pochodzenia Stellidaury, o którą od dwóch stuleci rozpytuje don Emanuele da Ceneda, choć trzeba zaznaczyć, że rozwiązanie to dokonuje się przypadkiem, nie zaś w wyniku określonych działań bohatera.

W odróżnieniu od Alfonsa, protagonista *Budowniczego ruin* nie ma jasnej genealogii – nie wiadomo nic na temat jego rodziców, nie zostaje również prawie w ogóle zarysowana sylwetka jego ojca (poza marginalną aluzją), brak więc obecności jednostki, której przypadałaby funkcja autorytetu formującego światopogląd bohatera, strażnika zespołu praw i zakazów, wymagającego pełnego podporządkowania. Rosendorfer rezygnuje z podjęcia problematyki rozwoju osobowościowego rozumianego jako uwalnianie się od ojcowskiej wizji świata ku niezależności intelektualnej. W opowieści o „wiszącym cygarze” ukazana zostaje natomiast rosnąca groteskowość zachowań bohatera, który zaczyna odznaczać się cechami,

jakich wcześniej nie można było dostrzec w jego sylwetce – analogicznie zresztą wydarzenia w schronie przybierają postać coraz bardziej absurdalną.

W niepoznawalnej rzeczywistości postapokaliptycznej rodzajem stałego punktu orientacyjnego staje się dla bohatera jego status senatora i dodatkowe tytuły honorowe, do których zaczyna przykładać coraz większą wagę. Funkcja niejako zagarnia jego osobę i zaczyna determinować sposób postrzegania siebie i świata:

– To jest przecież nasz pan Nanking – odezwałem się do niego [Nankinga – M.J.] i od razu pomyślałem, do jak bardzo idiotycznego sposobu mówienia dochodzi się, skoro się zostało ekscelencją. [...] ekscelencyjną modulację głosu założono mi niby psi kaganiec. A może to był jakiś wirus, którego zaszczipiono mi wraz z nadaniem tytułu, albo, co byłoby jeszcze okropniejsze, może byłem urodzonym ekscelencją, który tylko czekał na ten dzień [...], aby się nim stać...

BR, s. 124–125

To uleganie magicznemu wręcz wpływowi zajmowanej pozycji ukazane zostaje w sposób procesualny – zrazu protagonista poddaje krytycznej refleksji swe zachowanie, później jednak całkowicie stapia się z nową funkcją.

Pusty tytuł zawłaszcza jednostkę, zmusza ją do postrzegania siebie jedynie w kategoriach pozycji i władzy. Co ciekawe, ta stopniowa przemiana bohatera z osoby inteligentnej i wrażliwej, choć nieco może snobistycznej, w groteskowego zadufka ograniczona zostaje wyłącznie do wydarzeń rozgrywających się w schronie. Karykaturalne sportretowanie tytułomanii wydaje się wymierzone przeciwko pysze, którą rodzi poczucie władzy, lecz przypomina również analogiczne wątki w powieści Potockiego – w *Rękopisie...* odnaleźć można także jaskrawe przykłady jednostek ulegających iluzji własnej wielkości, jak książę Medina Sidonia (postać tragiczna) czy pieczeniarsz Busqueros (postać komiczna). Przedstawienia groteskowej tytułomanii odczytać można też jako jeden z elementów konstytuujących obraz absurdu wpisanego w rzeczywistość bunkra, w którym odtworzone ma być życie po apokalipsie.

Akcja rozgrywająca się w „wiszącym cygarze” konsekwentnie rysuje dystans między Weckenbarthem, głównodowodzącym schronu, a pozostającym ciągle w niewiedzy co do istoty otaczającej go rzeczywistości protagonistą, jednak pozycja wyższości tytułowego budowniczego ruin nie pozostaje nienaruszona. Jego przewaga nad narratorem powieści nie jest całkowita, sam bowiem także jest zaskakiwany biegiem wydarzeń rozwijających się według niepoznawalnej logiki. Już po apokalipsie Weckenbarth i jego współpracownicy nie wiedzą o wiele więcej o zagrożeniu, z którym walczą, lub o sytuacji na powierzchni ziemi. Rosendorfer ukazuje zatem bohatera wśród „połowicznie wtajemniczonych” – jednostek, które również nie mają dostępu do całości wiedzy o świecie, w jakim się znalazły, i podobnie jak bohater są zdumione kolejnymi perypetiami. Weckenbarth nie jest więc reżyserem rzeczywistości, jak szejk Gomelezów w stosunku do Alfonsa, lecz jednostką tylko momentami lepiej poinformowaną. Nie pełni też funkcji autorytetu ani symbolicznego ojca, rzecznika prawa i zasad, jakimi należy się kierować. Można natomiast uznać go za jednego z mistagogów, przewodników w „eksploracyjnej” wędrówce bohatera, która, jak już podkreślałam, nie odbywa się od niewiedzy do wiedzy, od niewtajemniczenia do inicjacji, lecz ma raczej charakter wejścia w ukryte głębie własnej świadomości kulturowej. Epizodycznie w roli takich przewodników, dosłownie lub metaforycznie wskazujących drogę, występują również inne postacie: tancerz Dafnis, nieśmiertelny don Emanuele da Ceneda, ordynans Lenz, a nawet dwa mechaniczne karły, Schizeon i Paitikles. Tymczasem w *Rękopisie...* przedsięwzięcie Gomelezów wydaje się zaprojektowane w najdrobniejszych szczegółach, a aktorzy maskarady zdecydowanie dominują nad Alfonsem swą wiedzą – tylko geometra, podobnie jak Worden mistyfikowany, nie jest świadomy rzeczywistej postaci rozgrywających się w Sierra Morena wydarzeń.

Powieści Rosendorfera i Potockiego różni także sytuacja protagonisty w świecie przedstawionym. Trudno twierdzić, że narrator *Budowniczego ruin* zostaje celowo wplątany w intrygę mającą określone cele; nie przypisano mu również żadnych konkretnych zadań do wykonania. *Budowniczy ruin* eksponuje rolę przypadku

jako motywacji całości fabuły; bohater nie jest, jak Alfons, obiektem mistyfikacji, zaplanowanej dla osiągnięcia określonych korzyści. Rosendorferowski protagonista mocą przypadkowego skojarzenia eksploruje przestrzeń swojej pamięci kulturowej – działaniu temu nie można przypisać żadnego pragmatycznego celu, który przyświeca Gomelezom. Podobnie żadna z opowieści, których bohater wysłuchuje, nie stanowi lustra jego własnej sytuacji, nie pełni też funkcji edukacyjnych – historie te są raczej ekranem jego świadomości kulturowej⁶⁹, przedstawiają bogactwo kultury europejskiej, prezentowanej na kartach *Budowniczego ruin* jako istotna wartość oraz jeden z czynników kształtujących jednostkę. To bogactwo, ukazywane czy to eksplicytnie w rozmowach bohaterów, czy dzięki ożywianiu znanych figur lub toposów i sytuowaniu akcji opowiadania w miejscach symbolicznych, skontrastowane zostaje z wizją zagłady świata, katastrofy spowodowanej przez te same jednostki ludzkie.

Przypisana protagoniście funkcja słuchacza i przekaziciela opowiadanych mu historii zbliża go do Wordena. Ta rola Alfonsa zyskuje w dziele Potockiego przejrzyste wyjaśnienie – opowieści łączą funkcję edukacyjną z rozrywkową. Wypełniają dwa miesiące wędrówki po górskich pustkowiach, dostarczają przyjemności, ukazują wreszcie młodemu kapitanowi gwardii walońskiej światy postaw i wartości znacząco odmiennych od wyobrażeń, jakie wpoił mu ojciec. To właśnie Alfons staje się głównym adresatem tych historii, które są mu opowiadane niezależnie od jego aprobaty czy chęci (opowiadaniu Żyda Wiecznego Tułacza przysłuchuje się z wyraźną dezaprobatą). Tymczasem protagonista *Budowniczego ruin* wielokrotnie występuje w roli „akceleratora” historii – poszukuje informacji, zadaje pytania o detale; odpowiedzi na te pytania mogą rozrosnąć się do objętości nowej historii. Jego funkcja jako pewnej „motywacji” występowania kolejnych opowieści jest podobna jak w *Rękopisie...*, gdzie historie opowiadane są właśnie ze względu na Alfonsa. Obu bohaterów różni jednak stopień „sprawczości”: Alfons nie ma bezpośredniego wpływu na dobór słuchanych historii, tym-

⁶⁹ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 171.

czasem protagonista powieści Rosendorfera „wywołuje” niektóre opowieści – przykładowo, gdy informuje doktora Jacobiego o swej obsesji mycia rąk, która czyni go niezdolnym do podejmowania wypraw w góry, partner rozmowy rozpoczyna opowieść o wyprawie, w której uczestniczył. W tym świetle narrator *Budowniczego ruin* jawi się jako maska umożliwiająca stosowanie techniki artystycznej odtwarzającej swobodny bieg skojarzeń i grę wyobraźni⁷⁰.

Bohatera łączą z Alfonsem pewna bierność (niecałkowita jednak) postępowania i podporządkowywanie się okolicznościom. W opowieści ramowej oraz relacji z pobytu w rezydencji kastrata Torroniego narrator jest przede wszystkim słuchaczem i partnerem rozmów. Z kolei w „wiszącym cygarze” przedstawia się już jako jednostka bardziej aktywna, wykazująca inicjatywę. Aktywizm ten wydaje się jednak pozorny – wyczerpuje się w projektach i czynnościach niemających większego znaczenia, jak zgłaszanie wniosków o prawo do eksponowania dodatkowych oznak godności senatorskiej. Z kolei powzięty plan ratowania Caroli (pani premier schronu, z którą łączył protagonistę przelotny romans) przed „ofiarowaniem” (obroncy bunkra prowadzą z wrogiem „wojnę spirytystyczną”, w której „bronią” są ofiary z ludzi) okazuje się zawczasu przewidziany przez Weckenbartha. Działania protagonisty w „cygarze” są więc albo nonsensowne, albo skazane na niepowodzenie. Takie ukazanie absurdu ludzkich czynów pozostaje w ścisłym związku z eksponowanym w opowieści o apokalipsie problemem schyłku cywilizacji załamującej się pod własnym ciężarem.

O niesamodzielności postaci świadczy również jej sposób przemieszczania się po powieściowych przestrzeniach. Protagonista jest prawie zawsze prowadzony przez innego bohatera – dociera do schronu i wydostaje się zeń dzięki don Emanuele, w zasadzie ni-

⁷⁰ Jak stwierdza sam pisarz, ta metoda twórcza wynika z jego zainteresowania potencjałem pozornie utrwalonych znaczeń i interpretacji: „Bawię się słowami, przede wszystkim bawię się myślami. Można zacząć od tego, że się naprzód słowo odwróci, patrzy, co stoi z tyłu (najczęściej coś bardzo komicznego), że się odwróci wydarzenia, postawi je na głowie (jak w kontrapunkcie)” (I. HOSP: *Herbert Rosendorfer im Gespräch*. Cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 265).

gdy też samotnie nie porusza się po bunkrze. Alfons również zdaje się na przewodnictwo innych – przyjmuje gościnę kabalisty, później zaś naczelnika Cyganów, zgadza się na cierpliwe krążenie po pustkowiach Sierra Morena w oczekiwaniu na sygnały od organizatorów maskarady. To podporządkowanie innym przewodnikom ma symboliczne znaczenie w kontekście problematyki dojrzewania wpisanej w konstrukcję protagonisty *Rękopisu...* (komentatorzy powieści dostrzegali w tym chwycie nawiązanie do wolnomularskich rytuałów inicjacji, których stałym elementem było oprowadzenie inicjowanego z zawiązanymi oczami po różnych salach i piętrach siedziby loży⁷¹). W *Budowniczym ruin* wydaje się zaś raczej zaakcentowaniem absurdalności realiów „wiszącego cygara”, co odnieść można do krytycznej refleksji nad przypadkowością świata w ogóle.

Również sfera doświadczeń erotycznych bohatera nie ma rozbudowanego charakteru, lecz jedynie epizodyczny. Protagonista zostaje wybrany na kochanka przez panią premier schronu, Carolę. Krótki romans otrzymuje groteskową oprawę: w trakcie wspólnej nocy Carola nadaje bohaterowi kolejne tytuły honorowe, na wypadek gdyby został ojcem jej dziecka – w takiej sytuacji istotne jest, by miał tytuł szlachecki. Schemat tej relacji przypomina romans Alfonsa z kuzynkami – obaj bohaterowie zostają „zaciągnięci” do łóżka, w obydwu przypadkach działaniom kobiet przyświecają pragmatyczne cele: Mauretanki mają przedłużyć swój ród, natomiast Carola usiłuje najprawdopodobniej ukryć w ten sposób przygotowywany zamach stanu⁷². Rysowany z żartobliwym dystansem przelotny romans zmienia się w ponurą groteskę, gdy pani premier ma stać się kolejną ofiarą złożoną w wojnie spirytystycznej. Nim dojdzie do „ofiarowania”, zostaje ujawnione, że Carola spiskowała z dwoma mechanicznymi karłami (których była jednocześnie

⁷¹ Zob. K. KREJČI: *Le roman du comte Jean Potocki: sa génologie et généalogie*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 212–213.

⁷² Być może motywacja tego romansu jest też czysto literacka – jak wspominałam już w rozdziale III, w apartamencie Caroli protagonista spostrzega zdjęcie kastrata Torroniego w otoczeniu siostrzenic; jedna z nich była prababką pani premier. To jedno z kilku miejsc w powieści, w którym zazębiają się poziomy snu bohatera.

kochanką), by całkowicie przejąć władzę w schronie. W powieści Rosendorfera pojawia się więc również osobliwy trójkąt miłosny, będący karykaturalnym opracowaniem tego schematu tak często przywoływanego w *Rękopisie...* – romansu bohatera lub bohaterki z dwiema siostrami lub dwoma braćmi⁷³.

W konstrukcji protagonisty *Budowniczego ruin* i Alfonsa van Wordena odnaleźć można więc kilka cech wspólnych, wydaje się jednak, że *Rękopis...* staje się dla Rosendorfera inspiracją przede wszystkim jako powieść o kompozycji szkatułkowej, umożliwiającej refleksję nad aktem opowiadania i samą literaturą, kunsztem narratorskim i fabularnym. O podobieństwach w portrecie narratora-bohatera przesadzają natomiast przyjęte przez Rosendorfera rozwiązania fabularne: konfrontacja protagonisty z tajemnicą i przewodni motyw podróży (realnej w *Rękopisie...*, imaginacyjnej w *Budowniczym ruin*). Więcej podobieństw *stricte* konstrukcyjnych znaleźć można natomiast między Alfonsem i Feliksem Abeggiem z opowieści *Mirandoliny*, którego dzieje kształtowane są według konwencji powieści grozy (por. rozdział II).

Podwojenia

Do przedstawionego tu katalogu cech łączących Alfonsa van Wordena i narratora *Budowniczego ruin* warto dodać jeszcze dwie narzucające się uwadze czytelnika analogie, które dotyczą nie

⁷³ W historii wuja Heina, opowiadanej przez Weckenbartha, pojawia się również wątek sióstr bliźniaczek. Heino zakochuje się w jednej z nich, romans nawiązuje natomiast z drugą, nieświadomy swojej pomyłki. Nie funkcjonuje tu co prawda trójkąt miłosny *sensu stricto*, pojawia się natomiast tak charakterystyczny dla *Rękopisu...* motyw podwojenia, opracowany przez Rosendorfera w konwencjach groteskowych. Losami wuja Heina rządzi bowiem absurdalny przypadek, który prowadzi go w końcu do zbrodni.

samych protagonistów, lecz wykorzystania przez Rosendorfera figur obecnych również w *Rękopisie*. Wspominałam już kilkakrotnie o dwóch mechanicznych karłach, Schizeonie i Paitiklesie. Ich sylwetki wydają się powielać ów „reżim binarny”⁷⁴, który przenika *Rękopis...*, powracając nie tylko w bezpośrednio przywoływanych motywach: trójkątach miłosnych, lustrach, maskaradach, kontrastowo scharakteryzowanym rodzeństwie itp., ale także w samym modelu konstrukcyjnym powieści (wielowymiarowo zastosowany chwyt *mise en abyme*) i stylistycznym (parodie, pastisze). Rosendorfer wiąże postacie karłów z ideą nieskończoności – stanowią rodzaj *perpetuum mobile*:

[...] każdy z nich, kiedy go się nakręci, funkcjonuje przez dwadzieścia cztery godziny. Mechanizm jednego karła kończy zawsze swój bieg, gdy drugi jest od dwunastu godzin na chodzie; a każdy z nich ma wbudowany automat działający tak, że jeden drugiego o właściwej porze nakręca. [...] Oni sami tylko wiedzą, jak można się nawzajem zreperować [...]. Gdyby jeden drugiego we właściwym czasie nie nakręcił, zniszczyłby samego siebie.

BR, s. 26

Określa się ich też mianem „malarzy ósemek” (BR, s. 26) – ułożona poziomo ósemka to symbol nieskończoności. Poza tym karły swobodnie „krążą” między poziomami narracji – odnajdziemy je w idyllicznym parku, w „wiszącym cygarze”, a nawet w historii Fausta i don Juana relacjonowanej przez Laurę. Oba wyobrażają również model doskonałej pełni, która nie została jednak zrealizowana: konstruktor Schizeona i Paitiklesa zmarł, zanim udało mu się połączyć dwa karły niedoskonałe, wymagające bowiem nakręcania, w jednego doskonałego. Ów obraz niedoskonałości przewija się w *Budowniczym ruin* regularnie (uszkodzony posąg geniusza, niewykończone „cygaro”; sam tytuł powieści jest bardzo znaczący), w czym upatrywać można wizji ludzkich działań twórczych skazanych na ciągłą ułomność⁷⁵.

⁷⁴ F. ROSSET: *Nowa wiadomość...*, s. 167.

⁷⁵ Ta wizja kultury skazanej na wieczne powtarzanie ma, zdaniem Winfrieda Freunda, pesymistyczny charakter. Jak sugeruje badacz, w wątku mechanicz-

Drugą wyraźną analogią jest postać Żyda Wiecznego Tułacza. Ten bohater chrześcijańskiej legendy skazany został na niekończącą się wędrówkę za popędzanie niosącego krzyż Jezusa⁷⁶. Jego figura konotuje wiele rozmaitych sensów: Ahaswer (inne z jego imion to Johannes Buttadeus lub Kartafilos) symbolizuje stary topos życia ludzkiego jako wędrówki (w *Rękopisie...* bohater nie może zatrzymać się nawet na chwilę), ale również pamięć i wiedzę wielu przeżytych wieków, odgrywa też rolę wiarygodnego świadka wydarzeń historycznych. Na kartach powieści Potockiego występuje przede wszystkim w funkcji nauczyciela, który w erudycyjnym wykładzie przedstawia Alfonsowi ewolucyjną historię religii, co neguje objawiony charakter chrystianizmu. Wizerunek Ahaswera, który sam jest maską (odgrywa go starzec wyuczony swych kwestii przez kabalistę), skonstruowany zostaje z wielu heterogenicznych elementów. Potocki tworzy własną wersję legendy: czyni dziada Wiecznego Tułacza nadwornym jubilerem Kleopatry, a za przyjaciela z lat dziecięcych obiera drugiego „nieśmiertelnego”, późniejszego hrabiego Saint-Germaina⁷⁷. Jak pisze Maria Cieśla, „przeplatające

nich karłów Rosendorfer podważa także charakterystyczne dla XX wieku zaufanie do postępu, w szczególności technicznego – ich obraz ukazuje iluzoryczność tego przekonania (zob. W. FREUND: „*Man anht ja nich, wie tief man ist*” – *Der phantastische Erzähler Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIALEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 24).

⁷⁶ Pierwsze znane literackie opracowanie historii Żyda Wiecznego Tułacza pochodzi z XIII wieku; zostało zamieszczone w kronice *Flores Historiarum* przez Rogera z Wendover, mnicha z klasztoru St. Albans. Kolejne znane wersje, jak wymienione w samym *Rękopisie...* pisma Chryzostoma Duduleusa, pojawiły się w XVII wieku i z nich bezpośrednio mógł korzystać Potocki (W. PIOTROWSKI: *Horyzonty światopoglądowe „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. Słupsk 1994, s. 97–98).

⁷⁷ Hrabia Saint-Germain należał do barwnego świata oświeceniowych awanturników. Otaczała go legenda długowieczności – miał żyć dwadzieścia wieków. Porównując Saint-Germaina i Cagliostro, Umberto Eco zwraca uwagę, iż pierwszy z wymienionych nigdy celowo nie rozsiewał plotek o swej długowieczności czy nieśmiertelności, ograniczał się jedynie do niedementowania ich. Z kolei Cagliostro kreował na swój temat najwymyślniejsze historie, prędko podchwytywane przez opinię publiczną, które utrudniają dziś oddzielenie

się elementy historii, legendy i fantazji czynią opowieść Ahasvera lekturą frapującą; widać w niej prawdziwą pasję pisarza i znawcy tematu. Na tym przykładzie można bardzo wyraźnie zauważyć, jaką przyjemność sprawiało autorowi samo tworzenie fabuły, jaką satysfakcję erudycie – kompromitowanie nauki⁷⁸.

Nieśmiertelny bohater jest więc kreacją, w której ścierają się sprzeczności – jego niewiarygodny, fantastyczny kostium postaci legendarnej kontrastuje z potwierdzoną pewnymi źródłami (zapewnia o tym Alfonsa geometra Velasquez) historią. Potocki wykorzystuje jednak również Wiecznego Tułacza do eksponowania nierealności zjawisk fantastycznych⁷⁹, nie tylko bowiem van Worden nie dowierza autentyczności Ahaswera, lecz także kabalista dekonstruuje tę iluzję: „Od niejakiego czasu sam spostrzegam, że włóczęga znacznie się postarzał, ale przecież do śmierci go to nie doprowadzi, gdyż w takim razie cóż by stało się z waszym podaniem” (R, s. 513). To przewrotne odwołanie się do modelu, jakim jest tu chrześcijańska legenda, ujawnia rzeczywiste korzenie tej postaci – leżą one w opowieści, a więc w przestrzeni dyskursu, nie zaś w realnej rzeczywistości. Scenarzyści zorganizowanej dla Alfonsa maskarady niezbyt wiele wysiłku wkładają w podtrzymywanie iluzji autentyczności Wiecznego Wędrowca, potraktować go zatem można jako jeden z najwyraźniejszych sygnałów inscenizacyjnego charakteru fantastyki w *Rękopisie*...

W *Budowniczym ruin* również pojawia się postać Żyda Wiecznego Tułacza, choć rejestr bohaterów nieśmiertelnych czy długowiecznych na tym się nie kończy; drugą istotę o podobnych właściwościach stanowi don Emanuele da Ceneda, którego protagonista spotyka na parowcu, potem zaś w „wiszącym cygarze” i ostatecznie w posiadłości kastrata. Ceneda jest więc obecny na wszystkich poziomach narracji poza opowieścią ramową. Jego długowieczność znajduje umotywowanie w ciągłym poszukiwaniu odpowiedzi na

fikcji od faktów w jego biografii (zob. U. Eco: *Migracje Cagliostro*. W: IDEM: *Między kłamstwem a ironią*. Przeł. M. Woźniak. Kraków 2004, s. 18–19).

⁷⁸ M. CIEŚLA: „Rękopis znaleziony w Saragossie”..., s. 52–53.

⁷⁹ Zob. F. ROSSET: *Le théâtre du romanesque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991, s. 48.

pytanie o tajemniczą Stellidaurę. Co ciekawe, jego nazwisko i kilka cech biograficznych odsyłają do postaci Lorenza Da Ponte, autora libretta do *Don Giovanni*, jednej z najbardziej cenionych przez Rosendorfera oper Mozarta⁸⁰ – Da Ponte urodził się w Cenedzie w Republice Weneckiej; po konwersji na katolicyzm (był pochodzenia żydowskiego) przyjął nazwisko od biskupa Cenedy, który go ochrzcił. Mimo święceń kapłańskich żył w konkubincie, za co został wygnany z Wenecji⁸¹. Rosendorferowski Ceneda również jest katolickim księdzem żydowskiego pochodzenia, zaangażowanym w nielegalny związek, Wenecję opuszcza jednak z własnej woli – by poszukiwać Stellidaury.

Narrator powieści Rosendorfera spotyka Ahaswera na parowcu rzeczonym płynącym przez park, gdzie znajduje się geniusz smutku. Budowniczy ruin celowo wynajął statek jako środek lokomocji – Wieczny Tułacz nie mógłby inaczej grać z towarzyszami w brydża. Jego obecność, jak się prędko wyjaśnia, stanie się niezbędną do oceny, czy koniec świata naprawdę nastąpił, gdyż będzie to oznaczało zatrzymanie ruchu bądź śmierć bohatera. Istotnie, Wieczny Wędrowiec najpierw przestaje się przemieszczać, później zaś, dość niespodziewanie, bo nie poprzedzają tego żadne znaczące wydarzenia, umiera. Postać ta uwikłana jest więc przede wszystkim w refleksję nad paradoksalnym statusem rzeczywistości postapokaliptycznej, nad percepcją czasu i przestrzeni w warunkach zaniegowania podstawowych praw fizycznych. To równocześnie figura „ojca opowieści”, niewyczerpywalnego źródła wszelkiego rodzaju historii: „Możemy być zadowoleni – mówi jedna z postaci – że mamy tu Ahaswera z jego historyjkami! Z rozrywkami jest u nas raczej krucho, w szczególności biorąc pod uwagę, że wszystkie

⁸⁰ W samym *Budowniczym ruin* wątek *Don Giovanni* powraca dwukrotnie (w historii Laury i Fanny), a bohaterowie kilka razy rozmawiają o geniuszu Mozarta. Rosendorfer wraca jednak do tego tematu wielokrotnie, np. w *Registerrare für Leporello* (*Aria rejestrowa dla Leporella*, 1986) lub w *Don Ottavio erinnert sich* (*Don Ottavio przypomina sobie*, 1999), a także w wielu pismach muzykologicznych (zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 188–253).

⁸¹ Zob. J. BILIŃSKA: *Da Ponte Lorenzo*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 2: C–D. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1984, s. 346.

książki mamy tylko namalowane na ścianie!” (BR, s. 295). Żadne z opowiadań Wiecznego Tułacza nie zostaje jednak przytoczone bezpośrednio – jedynie ostatnie, przerwane śmiercią, cytuje Ceneda. W obydwu utworach postaci Żyda Wiecznego Tułacza przypada więc rola narratora, źródła wiedzy i pamięci, lecz obaj Ahaswerowie nie kończą swoich historii. W *Rękopisie...* zaakcentowana w ten sposób zostaje fikcyjność kreacji Wiecznego Tułacza (dekonstruuje ją też komentarz kabalisty), ale nie jego erudycyjnej opowieści; w *Budowniczym ruin* – bliskość ostatecznego krachu cywilizacyjnego (powraca tu też ponownie motyw nieukończenia), a także uniwersalność pewnych modeli narracyjnych oraz rozwiązań fabularnych – przerwana tuż przed momentem kulminacyjnym opowieść protagonisty rekonstruuje z dużą dozą prawdopodobieństwa, opierając się na własnych wiadomościach narratologicznych.

Postać Żyda Wiecznego Tułacza powraca jeszcze – żywa – w ogrodzie kastrata Torroniego: przez szybę bohater widzi jadącego na rowerze Ahaswera i dwa karły. Obraz ten, niepozbawiony groteskowości, można potraktować jako symbol powrotu do świata sprzed apokalipsy, rzeczywistości poddanej znów upływowi czasu, i do wartości kultury, symbolizowanych przez idylliczną przestrzeń zimowego ogrodu, zlokalizowanego w śródziemnomorskiej posiadłości. Ponownie też pojawia się motyw ruchu kołowego, wyeksponowany dodatkowo obecnością obu karłów, również jadących na rowerach. Rosendorferowski Ahaswer staje się więc jednym z emblematów cywilizacji basenu Morza Śródziemnego, dopełnia wizję twórczości jako budowania z ruin kolejnym aspektem, związanym z ciągłym ponawianiem tych samych historii i ich obiegiem w kulturze.

*

Wszystkie trzy omawiane powieści łączy ukazanie protagonisty w sytuacji podróży, odznaczającej się cechami zarówno realizmu, jak i symboliczności. Wędrówka ta, odbywana w *Rękopisie...* i *Magu* pod przewodnictwem „wtajemniczonego”, doprowadza do poznania pewnych istotnych sensów, mających znaczenie dla rozwoju osobowości postaci. Inny charakter przyjmuje peregrynacja

narratora *Budowniczego ruin*, eksplorującego swe własne źródła kulturowe w specyficznej sytuacji – w poczuciu zagrożenia krachem cywilizacyjnym. Pretekstowo ukształtowani bohaterowie tych powieści podporządkowani zostają więc wielowymiarowej refleksji na temat formowania się jednostkowej świadomości, ze szczególnym uwzględnieniem konstytuujących ją modeli postrzegania świata, rozważanych jako konstrukcje potrzebne, choć niejednokrotnie ograniczające samodzielność intelektualną.

Rozdział VI

Miejsca akcji

Atlas Potockiego

Szkatułkowa struktura wszystkich trzech dzieł oraz zasada mnogości bohaterów-narratorów umożliwia znaczne różnicowanie miejsc akcji. Pod tym względem zdecydowanie wyróżnia się *Rękopis...* – z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że powieść ta należy do najbardziej urozmaiconych pod względem „geograficznym” w całej literaturze światowej, na pewno zaś wśród innych dzieł przełomu oświeceniowo-romantycznego nie da się wskazać jej analogonu. Potocki osiąga ten efekt wyjątkowej różnorodności także dzięki uczynieniu podróży osią wielu opowiadań składowych – wielorakie realizacje tego schematu odnaleźć można na każdym pięttrze narracji, od opowieści ramowej po położoną na piątym, najniższym poziomie *Historię komandora Toralvy*. Dzięki temu nagromadzeniu chwytów „różnicujących” – narratorów-bohaterów i odwiedzanych przez nich miejsc – akcja toczy się aż na czterech kontynentach: w Europie, Afryce Północnej, Azji i Ameryce Środkowej, a na kartach powieści napotkamy niezliczone przywołania lokalizacji geograficznych. Doświadczenia wyniesione przez Potockiego z rozlicznych wojaży oraz obszerna wiedza książkowa, czerpana zarówno ze współczesnej literatury podróżniczej i historycznej, jak i beletrystyki, znalazły swoje odzwierciedlenie w bogactwie artystycznym, tematycznym i obyczajowym *Rękopisu...*, a głęboki humanizm pisarza – w często przywoływanych obrazach miejsc pogranicza, gdzie mieszają się języki, kultury i epoki¹.

Wrażliwość Potockiego na konkret obyczajowy oraz zróżnicowanie przedstawicieli tego samego państwa, pochodzących jednak z odmiennych krain historycznych, najwyraźniej ujawnia się w konstrukcji wizerunku Hiszpanii. Specyfikę kulturową Półwyspu Iberyjskiego Potocki poznał dobrze zwłaszcza podczas podróży do Hiszpanii w 1791 roku – jej trasa prowadziła z Paryża przez

¹ Zob. F. ROSSET: *Szkic do portretu*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 15.

Bayonne do Madrytu, stamtąd zaś przez Grenadę, Kordobę, Sewillę i Malagę do Tetuanu w Cesarstwie Marokańskim (w drodze powrotnej odwiedził natomiast Gibraltarc)². Podróż ta dostarczyła hrabiemu obfitego materiału obserwacyjnego, który spożytkował nie tylko w *Rękopisie...*, prezentując różnorodność obyczajową poszczególnych regionów i miast, ale także we wcześniejszej dwuaktówce z 1794 roku pt. *Cyganie z Andaluzji*³. Hiszpania staje się modelem kultury, który pociąga Potockiego jako historyka, etnografa, literata i humanistę – pozornie zunifikowana (zdaniem jednego z rzymskich duchownych, hiszpańska „wiera jest czystsza i zasady jej ściślej zachowywane” – R, s. 486), przy uważniejszym badaniu ujawnia swe wewnętrzne skomplikowanie oraz bogatą multikulturową historię. W wizerunku państwa Habsburgów i Burbonów przenikają się wnikliwe obserwacje obyczajowe, erudycyjne informacje historyczne oraz świadomie przywoływane mity literackie – taką metodę przyjmie Potocki w kształtowaniu wszystkich przestrzeni powieściowych. Zdecydowana większość z nich osadzona jest w basenie Morza Śródziemnego, co czyni *Rękopis...* dziełem eksplorującym korzenie kultury europejskiej w całym jej zawikłaniu.

Madryt, miasto stołeczne i siedziba dworu, przedstawiony jest przede wszystkim jako miejsce podporządkowujące sobie jednostkę, ograniczające jej wolność. Obecność zawsze czujnych obserwatorów i donosicieli oraz drobiazgowo określony zespół norm regulujących oficjalne życie rodzą wiele strategii maskowania się – niemal wszyscy madrytczyki prowadzą wyrafinowane gry (i polityczne, i miłosne), obliczone na realizację egoistycznych celów⁴.

² Zob. F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006, s. 186–196.

³ W tej krótkiej komedii pojawiają się już motywy, które później w szerszym opracowaniu znajdują się w *Rękopisie...*, takie jak problem sztywno rozumianych zasad honoru, wątek maski i przebrania oraz dość wyidealizowany obraz egzystencji wędrownych Cyganów (D. TRIAIRE: *Teatr Jana Potockiego*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 154–156).

⁴ Roman Magryś uznaje, że w *Rękopisie...* dominują dwa typy przedstawień Hiszpanów: są oni albo jednostkami głęboko religijnymi, albo nastawionymi tylko na realizację własnych potrzeb czy celów. Zdaniem badacza, „Potocki przypisuje kulturze hiszpańskiej prymat uczuć i woli nad rozumem, będącym

Jednostki pozbawione instynktu walki, genetycznie pasywne, jak Juan Avadoro senior, stają się łatwym celem rozmaitych intryg, triumfują natomiast, wspierani zresztą przez oficjalną władzę, krętarze i oszuści. Madryt parokrotnie przywołany zostaje jako sceneria klęski życiowej bohatera – Avadora ojca (częściowo także syna) oraz Diega Hervasa. Inne miasta portretowane są już bardziej szkicowo (na pierwszy plan na ogół wysuwa się akcja, nie zaś jej tło), ale zawsze z wyczuleniem na konkret obyczajowy oraz elementy wyodrębniające poszczególne ośrodki⁵. Grenada wyróżnia się specyficzną obyczajowością, która wykształciła postać *embebecido*, platonicznego (i oficjalnego) wielbiciela zamężnej kobiety, o którego mąż nie powinien być zazdrosny. Z kolei szlachta zamieszkująca Segowię rezygnuje z charakterystycznych dla Hiszpanii przepychu i rozrzutności, ograniczając do minimum spotkania towarzyskie; zwyczaj ogłaszania się *embebecido* wybranej mężatki nie jest tam w ogóle praktykowany.

Problematyka miłosna niejednokrotnie wchodzi w powieści w związek z kategorią miejsca – ujawnia romansowe klisze, przez których pryzmat kilku bohaterów postrzega swoje otoczenie. Utrwalony w romansach obraz madryckiego Buen Retiro skłania Lopeza Suareza do snucia marzeń o wielkiej miłości: „Odludny ten park sławny jest w naszych romansach i sam nie wiem, jakie przeczucie zapowiadało mi, że wejdę tam niezawodnie w jakieś czułe stosunki” (R, s. 395). Podobnie przedstawiona zostaje Grenada: „Wiadomo wam – mówi hrabia de Peña Velez – że dla poetów hiszpańskich prowincja nasza stanowi teatr wszystkich scen pasterskich. Tak dobitnie przekonali nas, że klimat nasz wpływa na rozbudzenie uczuć miłosnych, że niewielu jest grenadczyków, którzy by nie przepędzili młodości swojej, a czasami i całego życia na zalecaniu się i kochaniu” (R, s. 213). Wizje literackie mają więc niebagatelne znaczenie w kształtowaniu obrazu danego miejsca.

tylko narzędziem w rękach rozognionych emocji” (R. MAGRYŚ: *O mentalności Hiszpana. [Spojrzenie przez pryzmat literatury]. „Fraza” 1998, nr 21/22, s. 148).*

⁵ Zob. J. RYBA: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1992, s. 37.

Uwypuklenie literatury jako źródła wyobrażeń na temat świata ulega parodystycznemu przerysowaniu w historiach hrabiego de Peña Velez, Lopeza Suareza i margrabiego de Torres Rovellas⁶, a sami bohaterowie wyposażeni zostają w świadomość zdeterminowania własnego sposobu pojmowania rzeczywistości przez lekturę. Zarazem jednak sam pisarz celowo akcentuje źródła tych przedstawień, prezentuje skonwencjonalizowany repertuar obrazów czy motywów, z których czerpie. Można więc stwierdzić, że konstruując powieściowe przestrzenie, Potocki eksponuje jednocześnie dwa ich aspekty – barwny szczegół obyczajowy, zaobserwowany osobiście bądź znany z przekazów⁷, oraz inspiracje literackie, niejednokrotnie traktowane z ironicznym dystansem. Do tradycji szczególnie istotnych dla tego rozbudowanego, przekrojowego wizerunku Hiszpanii należy powieść pikarejska, zrodzona zresztą na Półwyspie Iberyjskim, prezentująca zawsze szeroką panoramę społeczną.

Spośród krain europejskiego Południa Potocki poświęca jeszcze wiele uwagi Włochom, które stają się miejscem akcji między innymi *Historii Zota* oraz części *Historii margrabiego Torres Rovellas*. Także ten region Potocki poznał osobiście dzięki kilkakrotnie podejmowanym podróżom; Italia stała się najczęściej, bo aż pięć- bądź sześciokrotnie, odwiedzaną przezeń krainą⁸. Opowieść Zota przedstawia wizerunek południowych Włoch, przede wszystkim Benewentu oraz Sycylii, w sposób charakterystyczny dla ówczesnej literatury – to teren wyróżniający się dużą aktywnością zbójców, zamieszkiwany

⁶ Lorenz Frischknecht uważa, że Potocki nie traktował poważnie licznych w XVIII-wiecznej literaturze dydaktycznej ostrzeżeń przed zgubnym wpływem romansów – sam *Rękopis...* dostarcza kilku przykładów barwnych wątków miłosnych (zob. L. FRISCHKNECHT: „Comme j'avais beaucoup entendu parler de tout cela...”: Les effets de récit dans le „Manuscrit trouvé à Saragosse”. In: Jean Potocki à nouveau. Études réunies et présentées par É. KLENE avec la collab. d'E. RANOCCHI et de P.B. WITKOWSKI. Amsterdam–New York 2010, s. 204).

⁷ Opisując zwyczaje grenadzkie, autor w przypisie odsyła do wspomnień pani d'Aunoi (właśc. d'Aulnoy), autorki *Mémoires de la cour d'Espagne*, wydanych w 1690 roku.

⁸ Zob. J. RYBA: *Motywy włoskie w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Kultura baroku i jej tradycje. Kolokwia polsko-włoskie 2*. Red. J. MALICKI, P. WILCZEK. Katowice 1994, s. 136–137.

przez ludzi gwałtownie przeżywających zarówno miłość, jak i nienawiść⁹. Zbójectwo cieszy się szczególnym prestiżem społecznym („[...] w południowych bowiem Włoszech rozbójnicy są takimi bohaterami ludu, jak kontrabandyści w Hiszpanii” – R, s. 71), a sami zbójcy odznaczają się wydelikacynym poczuciem honoru, które stanowi o ich popularności. Z kolei Rzym, stolica Państwa Kościelnego, przedstawiony zostaje przede wszystkim z uwzględnieniem specyfiki obyczajowej tamtejszego duchowieństwa, które prowadzi życie najzupełniej świeckie (opowieść o *monsignore* Ricardim i rzekomej margrabinie Paduli jest też kolejnym doskonałym opracowaniem motywu maski oraz gry pozorów w oficjalnym życiu społecznym). Brak natomiast dokładniejszej deskrypcji miasta bądź wzmianek o jego historii – stanowi ono szkicowo tylko zarysowane tło opowieści o deziluzji wchodzącego w świat margrabiego Torresa Rovellasa.

Z kolei tereny Północy bądź centrum kontynentu wspomniane zostają jedynie epizodycznie – w powieściowej przestrzeni Francja funkcjonuje tylko kontekstowo, choć Potocki tworzy dość wyrazisty stereotyp Francuza (dokładnie: sfrancuziałego Hiszpana), nakreślony w postaci Karlosa Velasqueza, wuja geometry; jego portret jest satyrycznym odbiciem mody z czasów Ludwika XIV¹⁰. Karlos prezentuje typ zarozumiałego, hałaśliwego bawidamka, pozbawionego typowo hiszpańskiej *gravedad*. Podobnie scharakteryzowani są pochodzący z Francji kawalerowie maltańscy – brak im dyskrecji i dyscypliny, nieustannie szukają okazji do zwady. Nie zawsze jednak Francuzi portretowani są w ten sposób – ojciec chrzestny Alfonsa, marszałek de Bélièvre, odznacza się powagą oraz wysokim poczuciem honoru, dzięki czemu zdecydowanie zyskuje na wartości w oczach Wordena seniora¹¹.

⁹ Zob. ibidem, s. 144.

¹⁰ Zob. M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 65.

¹¹ Dla porównania przytoczyć można wyobrażenia na temat charakteru narodowego Francuzów zamieszczone w polskiej literaturze podróżniczej XVII i XVIII wieku: Francuzi kojarzą się przede wszystkim z umiejętnościami wojskowymi, lekkością i wesołością, dowcipem i galanterią, ale także przebie-

Jedynym elementem przestrzeni Północy zdecydowanie wyodrębnionym z tła staje się rodzinny dom Alfonsa w Ardenach, określany mianem zamku – jego opłakany stan tworzy ironiczny kontrast z kultywowanymi z pietyzmem tradycjami rycerskimi Wordenów (zamek sąsiaduje z Bouillon, lennem Gotfryda, jednego z przywódców pierwszej wyprawy krzyżowej), stanowi również wymowne tło monotonii życia rodziny Alfonsa, życia opartego na wiecznie powtarzanych czynnościach. Budowla ta jest więc silnie nacechowana pod względem semiotycznym, a jej wizerunek służy celom satyrycznym; jest też wyraźnym przeciwieństwem nowej przestrzeni, jaką Alfons poznaje w Hiszpanii – upadek rodzinnego domu ostro kontrastuje z bogactwem, jakie oferują mu Gomelezo-
wie, których ród także jednak przeżywa okres załamania.

Poza tym tereny północne nie zajmują bardziej eksponowanego miejsca w *Rękopisie*... Tak skrótowe ich potraktowanie skłania do wniosku, że wyobraźnia Potockiego krąży przede wszystkim wokół Morza Śródziemnego – południowych terenów Europy oraz północnych wybrzeży Afryki¹². Mare Mediterraneum, które Potocki poznał również z perspektywy marynarskiej podczas dwuletniej służby na statkach zakonu maltańskiego¹³, staje się niejako centralnym punktem powieściowej przestrzeni. Wybory estetyczne współgrają z wyborami podróźniczymi: „Dzięki Ann Radcliffe – pisze

głością (zob. A. NIEWIARA: *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*. Katowice 2000, s. 85–88).

¹² Szczególnie istotna jest także kultura grecka, która nie doczekała się co prawda swego powieściowego przedstawienia w *Rękopisie*..., wywarła jednak niebagatelny wpływ na mentalność hrabiego: „Niezależnie od swoich pobytów we Włoszech, niezależnie od rzymskokatolickiej Polski, niezależnie od *Rękopisu znalezionej w Saragossie* [...], Potocki zawsze powraca do Grecji. Jako młody kawaler maltański, jako podróżnik wędrujący między Konstantynopolem a Aleksandrią, jako »antykwariusz« w Odessie, jako czytelnik Herodota, krąży wokół niej i ją bada, nie może jej osiągnąć. To z pewnością coś więcej niż Grecja hellenistów czy zachodnich filologów klasycznych, coś więcej niż zawrotna erudycja: to Grecja tożsamości” (F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia*..., s. 286).

¹³ Zob. D. TRIAIRE: *Kalendarium życia i twórczości*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy*..., s. 18–19.

Dominique Triaire – Potocki odkrył tę nową estetykę (zrodzoną pośród anglosaskich mgieł), którą wyniosły nurty oświeceniowe, ale ta estetyka go nie wzrusza; jest mało wrażliwy na niebo pokryte chmurami, na mroczne lochy. Od Maroka po Odesę niezmiennie zwraca się w stronę południa, w kierunku światła”¹⁴.

Więcej uwagi hrabia poświęca Afryce Północnej, z którą związani są Gomelezowie, lecz jej wizerunek różni się w zależności od rodzaju opowiadania i osoby narratora. *Historia Żyda Wiecznego Tułacza* jest jednocześnie swoistą amplifikacją legendy związanej z postacią Ahaswera oraz erudycyjnym wykładem z dziejów świata starożytnego przełomu wieków i historii religii egipskiej. Z kolei świat mauretański jako pierwsza opisuje Alfonsowi Emina, przedstawia jednak jego wizję dość baśniową, silnie inspirowaną *Księgą tysiąca i jednej nocy*, kładąc nacisk na bogactwa rodu oraz egzotyzm serajów i ich obyczajowości (przybrana przez nią perspektywa ma ścisły związek z planem uwiedzenia Wordena)¹⁵. W opowieści szejka Gomelezów dominuje już spojrzenie etnograficzne i historyczne, a jej narrator dokonuje zawsze krótkiej charakterystyki poznawanych społeczności, wskazuje ciekawostki. Jego podróż po krajach Maghrebu i Bliskiego Wschodu ma jednak przede wszystkim polityczno-religijną motywację – ma przekonać szyitów do zjednoczenia i rewolucji w świecie arabskim. Dlatego w opowiadaniu szejka odnaleźć można wiele opisów wierzeń poszczególnych wspólnot etnicznych i całych narodów. Ukazują one wewnętrzne skomplikowanie i niejednorodność islamu, w którego obręb wchodzi zarówno Maurowie hiszpańscy, jak i Druzowie, praktykujący poza wiarą mahometańską również własne starodawne rytuały inicjacyjne, oraz libańscy Jezydzi Mutawali, zagorzali wyznawcy Alego. Z kolei istotnym elementem edukacji geometry Velasqueza staje się spotkanie z berberyjskimi nomadami, którzy

¹⁴ D. TRIAIRE: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 236.

¹⁵ Zob. L. DRONG: *Demonic Seduction (a Nietzschean Reading of Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa”)*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers. Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 99.

prezentują nieznane w kulturze Zachodu aprecjatywne podejście do szaleństwa, traktowanego jako wyróżnienie zesłane przez Allaha¹⁶; kontakt Zachodu ze Wschodem relatywizuje uniwersalność kultury europejskiej i jej wartości. Z tych krótkich, ale treściwych charakterystyk świata mahometańskiego przebija obszerna erudycja Potockiego oraz jego doświadczenie podróżnika, który osobiście poznał kulturę krajów Afryki Północnej i Turcji w trakcie kilku podróży, a wiedzę empiryczną uzupełniał zawsze szeroko zakrojoną lekturą.

W opisach tych terenów Potocki eksponuje również ich głęboką przeszłość, której ślady ciągle pozostają widoczne. W trakcie swej podróży młody Masud przemierza między innymi teren starożytnej Kartaginy, gdzie zachowały się jeszcze budowle z okresu rzymskiego panowania, jak amfiteatr w el-Dżem. Specyfika danego obszaru nie zawiera się więc tylko w różnorodności współcześnie zamieszkujących go ludów, lecz także w jego historii. *Rękopis...* dostarcza zaś wielu przykładów, że spojrzenie powieściopisarza jest spojrzeniem kompleksowym, obejmującym całość dostępnej mu o danym terytorium wiedzy, ze szczególnym uwzględnieniem przeszłości, która nie jest zamkniętym rozdziałem, lecz pierwiastkiem współtworzącym teraźniejszość¹⁷. Wydaje się, że słowa współczesnego historyka dobrze wyrażają perspektywę Potockiego:

Cóż to jest region Morza Śródziemnego? Tysiąc rzeczy naraz. Nie jeden krajobraz, lecz niezliczone krajobrazy. Nie jedno morze, lecz cała ich plejada. Nie jedna cywilizacja, lecz cywilizacje nawarstwione jedne na drugich. Podróżować po regionie Morza Śródziemnego to znaczy odnajdywać świat rzymski w Libanie, prehistorię na Sardynii, miasta greckie na Sycylii, obecność Arabów w Hiszpanii, islam turecki w Jugosławii. To znaczy zanurzyć się w miąższ wieków głęboko, aż po megalityczne budowle na Malcie czy piramidy egipskie. To znaczy spotykać

¹⁶ Szejik Berberow mówi geometrze: „Szaleńcy są żywym dowodem potęgę boskiej i nicości rozumu ludzkiego. Szaleńcy, nie znając złego ani dobrego, przedstawiają nam oprócz tego dawny stan niewinności człowieka. Są oni na pierwszym stopniu świętości” (R, s. 283).

¹⁷ Zob. F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Jan Potocki. Biografia...*, s. 263.

rzeczy prastare, które wciąż jeszcze żyją i ocierają się o super-nowoczesność [...]¹⁸.

Przeszłość ta nie tylko uczestniczy w kreowaniu *genius loci*, lecz dostarcza też zawsze argumentów na rzecz przenikającej powieści idei wiecznej zmienności świata¹⁹. Ideę tę obrazuje również historia Hiszpanii, na której obszarze jeszcze kilka wieków wcześniej istniało państwo Omajjadów i Abbasydów, a jeszcze wcześniej – Wizygotów i antycznego Rzymu. Podobnie zarysowana zostaje również historia Sierra Morena – w momencie przybycia tam Arabów teren zamieszkiwali iberyjscy Turdulowie, których później wchłonąć mieli Gomelezowie. Potocki chętnie eksponuje miejsca graniczne czy obszary mieszania się kultur, przede wszystkim chrześcijańskiej i arabskiej – poza Sierra Morena taki charakter ma również Ceuta, w której wychował się Pedro Velasquez. Pełniąc funkcję twierdzy granicznej i więzienia, staje się również jedną z tych przyjmujących rozbitków życiowych enklaw, które na kartach *Rękopisu...* cenione są wyżej niż wielki świat Europy²⁰.

Do tego obszernego katalogu miejsc akcji należy dołączyć jeszcze kontynent amerykański, a dokładniej: Amerykę Środkową.

¹⁸ F. BRAUDEL: *Morze Śródziemne*. W: F. BRAUDEL, M. AYMARD [et al.]: *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*. Przeł. M. BODUSZYŃSKA-BOROWIKOWA [et al.]. Warszawa 1994, s. 7–8.

¹⁹ W powiastce *Podróż Hafeza*, dołączonej do *Podróży do Cesarstwa Marokańskiego*, Potocki włożył w usta jednego z bohaterów istotne słowa: „Możesz dwa razy zanurzyć rękę w płynącej wodzie Eufratu, ale nie zanurzysz jej dwa razy w tej samej wodzie. Oto czym jest czas” (J. POTOCKI: *Podróż Hafeza*. Przeł. L. KUKULSKI, J. OLKIEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 242). Ów ewolucyjny aspekt ludzkiej rzeczywistości został przedstawiony w *Rękopisie...* szczególnie wyraźnie w *Historii Żyda Wiecznego Tułacza* w postaci refleksji religioznawczej, ale determinuje również sposób przedstawienia dziejów poszczególnych terenów.

²⁰ „Spodziewam się – mówi Henryk Velasquez – że porzucając Europę, wymknę się losowi, który mnie prześladowe. W drugiej części świata stanę się innym człowiekiem i pod wpływem przyjaźniejszych gwiazd odzyskam szczęście i spokój”. Narrator historii, Pedro Velasquez, dodaje: „Ojciec mój [...] stanął na obcej ziemi z uczuciem, jakiego doświadcza żeglarz, gdy staje w porcie po straszliwej burzy” (R, s. 237).

Potockiemu nie było dane wojażować do Nowego Świata, nie znał więc tych terenów z autopsji, był jednak wnikliwym czytelnikiem relacji podróżników i etnografów. Z terenem Meksyku wiązą się losy hrabiego Peña Veleza i małżeństwa Torresów Rovellasów oraz Hermosita, młecznego brata księżnej Mediny Sidonii. W obu tych historiach dominuje obraz przepychu, w jakim żyją Hiszpanie administrujący kolonią w imieniu króla, i rozrywek, jakim się oddają. Jest to kraj nieprzebranych bogactw i zabawy, ale także zepsucia obyczajowego, które dotyka również duchowieństwo. Jednocześnie to kraina wielkiej opresji rdzennej ludności, w najlepszym wypadku marginalizowanej, w najgorszym – zmuszanej do niewolniczej pracy. Ów kontrastowy wizerunek Nowego Świata, ukazujący obok siebie bogactwo kolonizatorów i nędzę autochtonów, utrwalił się w literaturze XVIII-wiecznej, w której wiele miejsca poświęcano niedoli Indian²¹. Jak zauważa Paul Pelckmans, Ameryka Łacińska kojarzyła się oświeconym przede wszystkim z krwawym podbojem, którego dokonywano pozornie w imię rozszerzania chrześcijaństwa, w rzeczywistości zaś z powodu żądzy złota – wykorzystywano więc obraz panujących tam stosunków do krytyki hipokryzji religijnej i fanatyzmu²².

Egzotyczna sceneria posłużyła Potockiemu jako tło opowieści o dojrzewaniu margrabiego Torresa Rovellasa, który pod wpływem uczucia do Meksykanki Tlaskali Montezumy nabrał wrażliwości społecznej i zaangażował się w działania na rzecz poprawy losu Indian. Również teren Meksyku zostaje przedstawiony jako miejsce naznaczone historią, gdzie przeszłość, choć skazywana na zapomnienie przez kolonizatorów, ciągle jest obecna w teraźniejszości nie tylko jako sfera pamięci czy tradycji, lecz także jako siła

²¹ Jedną z pierwszych pozycji ujawniających zbrodnie kolonizatorów w Indiach Wschodnich była opublikowana już w 1552 roku rozprawa dominikanina Bartolomégo de Las Casas, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* (*Krótki relacja o wyniszczeniu Indian*). Las Casas, pełniący funkcję rzecznika praw Indian przed rządem hiszpańskim, ukazał skalę eksploatacji ludności autochtonicznej i okrucieństwa konkwistadorów.

²² Zob. P. PELCKMANS: *Le Nouveau Monde du „Manuscrit”*. In: Jean Potocki *à nouveau...*, s. 241.

mająca znaczący wpływ na dzieje bohaterów – Tlaskala odnajduje podczas spaceru kamień nagrobny sprzed prawie dwóch wieków, na którym wyryto kłutwę rzuconą na Marinę, indiańską kochankę Hernána Cortésa i tłumaczkę, oraz wszystkie kobiety z rodu Montezumów, które ośmieliły się pokochać któregośkolwiek z najeźdźców. Zdarzenie to podkopuje zdrowie Meksykanki i pośrednio przyczynia się do jej śmierci.

Z historii stosunków między Indianami środkowo- i południowoamerykańskimi a kolonizatorami wyłania się tragiczny obraz świata opartego nie na pokojowym współistnieniu, lecz na próbie całkowitego zdominowania jednej strony przez drugą. Potocki ukazuje ten problem w szerokiej perspektywie społecznej, wspominając o niedoli Indian oraz ich krwawo tłumionych buntach, i w węższej perspektywie indywidualnej – na związek Torresa Rovellasa i Tlaskali wpływ ma nienawiść między obiema stronami konfliktu. Na tym tle góry Sierra Morena, podstawowe miejsce akcji opowieści ramowej, jawią się jako realizacja oświeceniowego projektu tolerancji i pokoju, a złoto staje się czynnikiem, który ten stan stosunków międzykulturowych i międzyreligijnych umożliwia, nie służąc zaż terrorowi i krwawemu wyzyskowi.

Jak wiadomo, u podstaw wizerunku gór Sierra Morena w *Rękopisie...* stoją konwencje powieści gotyckiej oraz schematy znane z popularnych opowieści niesamowitych; znaczącą rolę odgrywają tu również lokalne legendy. Teren Hiszpanii stanowił zresztą, obok Włoch, ulubione przez autorów romansów gotyckich miejsce akcji²³, a w przepaście Sierra Morena strącony został przez szatana zbrodniczy Ambrosio z *Mnicha* Matthew Gregory'ego Lewisa. Obszar między Andujar, skąd bohater wyrusza, a gospodą Venta Quemada jest pustkowiem wystawionym na nieustanne działanie pięknego słońca²⁴: „[...] ujrzałem pod sobą dziką i pustą płaszczy-

²³ Zob. M. CIEŚLA: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”..., s. 60.

²⁴ Interesującą relację z wyprawy do Hiszpanii śladami Jana Potockiego i jego *Rękopisu...* opublikowały kilka lat temu studentki Uniwersytetu Gdańskiego, seminarzystki Pani Profesor Ireny Kadulskiej. Jak piszą, podczas podróży nabrały przekonania, że złowrogi pejzaż Sierra Morena miał bezpośredni wpływ na decyzje pisarskie Potockiego i został wiernie oddany w opisach

znę, żadnego śladu ludzi, zwierząt lub jakiegoś zabudowania, żadnej drogi prócz tej, którą przyszedłem, i dokoła głucho milczenie. Przerwałem je wołaniem; echo mi tylko odpowiedziało w oddali” (R, s. 10). W tym opisie odnaleźć można cechy kojarzone z pejzażem melancholijnym – pustkę, martwość, złowrogą ciszę, górujące nad wszystkim palące słońce²⁵; w centrum tej przestrzeni lokuje się dodatkowo wyrazisty znak śmierci i rozpadu – szubienica z kołyszającymi się na wietrze ciałami wisielców, pozostawionymi tam ku przestrodze zbójcom. Niegościnna na pierwszy rzut oka przestrzeń Sierra Morena okazuje się jednak w rzeczywistości miejscem przyjaznym, pozwala bowiem na spokojną egzystencję wszystkim „outsiderom”. Nie chodzi jedynie o wymienionych przez Alfonsa „kontrabandzystów, rozbójników i kilku Cyganów” (R, s. 7), lecz o jednostki nieskonfliktowane z prawem, a jednak naruszające w jakiś sposób utrwalone normy społeczne czy obyczajowe. Co więcej, przestrzeń ta umożliwia pokojową współegzystencję wyznawców głównych religii basenu Morza Śródziemnego, także tych, których po zakończeniu rekonkwisty i wygnaniu Żydów nie można było

włożonych w usta Alfonsa van Wordena. Podróżniczki stwierdziły to między innymi w odniesieniu do doliny Gwadalkiwiru, której hrabia nadał w powieści miano doliny Los Hermanos: „Naszym oczom ukazała się opustoszała, nieprzenikniona przestrzeń. Spostrzegłyśmy, że skały i wyżyny tworzą fantastyczne formy i kształty, które faktycznie mogą pobudzać wyobraźnię wędrowców. Bardzo często bowiem podobne są one zarysem do ludzkich postaci. Zbłąkany podróżny istotnie odczuwać może strach i grozę tego miejsca, jakże urokliwego w czasie dnia, a przerażającego nocą” (L. BOLDA, Z. OLAK [et al.]: *Pod czujnym okiem drapieżników i skalnych wisielców, czyli o poszukiwaniach doliny Los Hermanos* [„Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego]. *Sprawozdanie z wyprawy studenckiej*. „Wiek Oświecenia” 2010, t. 26, s. 251).

²⁵ Zob. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, *passim*. Wiele z typowych dla estetyki melancholii motywów i tematów wskazać można w *Rękopisie...*, co skłania do refleksji nad relacją takiego ukształtowania powieści i samobójstwa Potockiego, popełnionego na skutek przedłużającego się stanu depresyjnego (zob. M. JANOSZKA: *Figury melancholii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Światy melancholii. W 500-lecie „Melencolii” Albrechta Dürera [1514–2014]*. Red. M. DYBIZBAŃSKI, A. MAZUR. Opole 2016, s. 377–390).

w Hiszpanii oficjalnie praktykować. Znamienny obraz tych postaw wzajemnej tolerancji rysuje się w słowach Żyda Mamuna:

Senor don Juanie, depcesz tu ziemię, nieprzeniknioną dla zwyczajnego wzroku, gdzie każdy strzeże jakiejś tajemnicy. W paśmie tych gór znajdują się obszerne jaskinie i podziemia. Żyją tam Maurowie, którzy od czasów wygnania ich z Hiszpanii nigdy z nich nie wychodzili. W tej oto dolinie, rozciągającej się przed twymi oczyma, zobaczysz mniemanych Cyganów, z których jedni są mahometanami, drudzy chrześcijanami, ostatni wreszcie żadnej nie wyznają wiary. Na szczycie tej skały widzisz dzwonnice z krzyżem na wierzchu. Jest to klasztor dominikanów. Inkwizycja święta ma powody, dla których przez szpary patrzy na to, co się tutaj dzieje, dominikanie zaś obowiązani są nic nie widzieć. Dom, w którym się znajdujesz, zamieszkują Izraelici. Co siedem lat Żydzi hiszpańscy i portugalscy zgromadzają się tu dla święcenia roku sabatowego, obecnie będącego czterechsetną trzydziestą ósmą rocznicą jubileuszu, jaki odprawił Jozue.

R, s. 634

Sierra Morena przypomina tu nie przestrzeń pustki, lecz swoiście pojętej pełni – pusty krajobraz Potocki zapełnia z niemalże barokowym rozmachem, stawiając koło siebie przedstawicieli różnych narodowości, wyznań i profesji, zamieszkujących dodatkowo różne poziomy terenu: podziemia, doliny i wzniesienia. To zaakcentowanie wielości i różnorodności, z którą powiązany zostaje pozornie martwy krajobraz, obrasta wielorakimi znaczeniami. Jest to zarówno zobrazowanie oświeceniowego ideału pokojowej współegzystencji przedstawicieli odmiennych religii i kultur, jak i manifestacja relatywizmu kulturowego Potockiego, wyniesionego z rozlicznych podróży. Hrabia rysuje tu równocześnie wizję życia w stanie natury, w oddaleniu od cywilizacji miejskiej, kojarzonej często na kartach *Rękopisu...* ze światem pozorów, obłudy i zniewolenia. Tę wizję wolności osiągniętej przez wybór życia włóczęgowskiego symbolizuje postać naczelnika Cyganów – to jego historia szczególnie wyraźnie obrazuje iluzoryczność marzeń o szczęściu i karierze w wielkim świecie.

Jednocześnie Sierra Morena okazuje się miejscem szczególnej koncentracji zabiegów „maskaradowych”²⁶. Stają się one podstawą opowieści ramowej – przed Alfonsem i Velasquezem odgrywane jest przedstawienie, którego inscenizacyjna natura szybko pozwala się przeniknąć. Jednak Sierra Morena to również miejsce pewnej podwójności ról czy masek w sensie symbolicznym – nic nie jest tam takie, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Dotyczy to już samego pejzażu – pozornie wrogi, staje się schronieniem jednostek i całych społeczności, których nie akceptuje oficjalny system społeczny. Nieurodzajna ziemia ukrywa w swym wnętrzu ogromne bogactwo – pokłady złota, będące przez kilka wieków źródłem bogactwa i znaczenia Gomelezów. W świecie wykreowanym przez Potockiego to przede wszystkim złoto staje się czynnikiem jednoczącym różne wyznania – ich pokojowe współistnienie podyktowane jest wspólnym interesem, co kojarzy się z obrazem giełdy londyńskiej, którą jako wcielenie idei tolerancji i równości przedstawił – nie bez ironii – Wolter w *Listach o Anglikach*²⁷.

²⁶ Ów portret miejsca odosobnionego i niebezpiecznego pojawia się już w *Don Kichocie*. Powieść Cervantesa wydaje się jednym z istotnych źródeł inspiracji dla *Rękopisu...* Potockiego w zakresie rozwiązań formalnych, problematyki, a częściowo i konstrukcji bohatera. Gospoda na skraju Sierra Morena staje się ważnym miejscem akcji – zainscenizowana zostaje tam wielopoziomowa maskarada, która w zamierzeniu proboszcza i gospodyni don Kichota ma wyleczyć rycerza z romansowego obłędu. To również teren o wielkim potencjale fabularnym: jak pisze François Rosset, Sierra Morena w *Don Kichocie* „to miejsce odludne, gdzie kilku koziarzy wypasa swoje stada, gdzie grasują zbójcy, gdzie krąży cień Świętej Hermandady. Ale jest to przede wszystkim miejsce skupienia i powrotu do źródeł, miejsce, gdzie kryją się różni nieszczęśnicy, którzy chcą uciec od swojego losu lub odbyć pokutę. A zatem jest to również miejsce, gdzie można spotkać ludzi obarczonych historią godną opowiedzenia” (F. ROSSET: *Dlaczego Saragossa?*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 187).

²⁷ „Wstąpcie do gmachu londyńskiej giełdy, miejsca ileż szacowniejszego od wielu królewskich i książęcych dworów, a zobaczycie przedstawicieli wszystkich narodów, którzy się dla pożytku ludzkości zgromadzili. Żyd, mahometanin, chrześcijanin rozmawiają zgodnie, jakby wyznawali tę samą wiarę, a niewiernymi bankrutów tylko mienia; tutaj prezbiterianin oddaje się w ręce anabaptysty, anglikanin przyjmuje zaś weksel od kwakra. Po takim swobodnym i spokojnym zebraniu jedni idą do synagogi, a drudzy do karczmy; ten

Potocki połączył ideę tolerancji religijnej z metaforą kórnica już w apologu *Sprawa Draka*, dołączonym do *Podróży do Turku i Egiptu* – w powiatce tej kórnikom w trakcie pracy gasną lampy, a w ciemnościach każdy żywi przekonanie, że tylko on wydobywa najczystsze złoto:

Ten, co z górnego niebios sklepienia widzi mrówkę w głębi przepaści i słyszy szmer jej nóg, widział również tych nieszczęśliwych w ciemnych ich podziemiach. Mógł być zapewne zgazzone ich zapalić lampy, mógł być spuścić na nich promień światłości przedwiecznej, która go otacza; lecz nie uczynił tego: zostawił tylko każdemu nadzieję i bezpieczeństwo, na których dosyć było, żeby ich szczęście zabezpieczyć²⁸.

Przywołane zostają tu alegoryczne znaczenia złota jako wartości bądź prawdy oraz kopalnianych ciemności, ograniczających możliwości poznawcze, a refleksja końcowa utrzymana jest w duchu sceptycznego przekonania o nierozstrzygalności kwestii pierwszeństwa religii.

Góry Sierra Morena zostają zatem ukazane przede wszystkim jako obszar pokojowego współistnienia jednostek i całych społeczności wywodzących się z różnych kultur i religii, a także miejsce schronienia dla tych niemieszczących się w oficjalnym systemie społecznym Hiszpanii. Historia Alfonsa udowadnia jednak, że teren ten nie pozwala się ostatecznie zakwalifikować do którejkolwiek z kategorii – może być jednocześnie wrogi i przyjazny. To pierwsze jego oblicze Alfons poznaje w ciągu kilku pierwszych dni

każe się ochrzcić w wielkiej kadzi, wymawiając imię Ojca, Syna i Ducha, a tamten rozkaże, aby jego synowi napletek obcięto, mamrocząc niezrozumiałe dlań hebrajskie wyrazy; inni jeszcze idą do kościoła i tam w kapeluszu na głowie oczekują natchnienia bożego – a wszyscy są kontenci. Gdyby w Anglii istniała jedna tylko religia, należałoby się lękać jej despotyzmu; gdyby istniały dwie, wierni powyrzynaliby się wzajemnie; ale skoro jest ich trzydzieści – współżyją spokojnie i szczęśliwie” (WOLTER: *List szósty. O prezbiterianach*. W: IDEM: *Listy o Anglikach albo Listy filozoficzne*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa 1953, s. 63).

²⁸ J. POTOCKI: *Podróż do Turku i Egiptu*. Przeł. J.U. NIEMCEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróż...*, s. 37.

swej wędrówki. W Sierra Morena nie działają siły piekielne, lecz grupa ludzi, która obrała sobie za cel igraszek niedoświadczonego młodzieńca, jest to więc świat, gdzie wszystko staje się teatrem, a granice między fikcją i rzeczywistością są zaburzone. Scenarzyści maskarady dbają o to, by podkreślać fikcjonalność swoich zabiegów, niezmienna pozostaje jednak relacja między nimi a Wordenem – Alfons jest **OBIEKTEM** ich zabiegów, nie zaś **PODMIOTEM**. Zostaje pozbawiony inicjatywy, sprowadzony do roli marionetki, posłusznego wykonawcy poleceń. Można to potraktować jako konieczny element swoistej próby, edukacji czy rytuału inicjacyjnego, ale trudno jednocześnie nie zwrócić uwagi na złowrogi wymiar doświadczenia Alfonsa – bohater przez dwa miesiące jest uwięziony w przestrzeni Sierra Morena.

Figura, która patroluje temu terenowi, to koło, jeden z najbardziej pojemnych symboli²⁹. Konotuje na ogół sensy sakralne, odsyła do pojęcia pełni i doskonałości, przypisywane jest sferze boskiej, kojarzyć się może jednak również z zamknięciem i ze zniewoleniem. W *Rękopisie...* figurę koła przywołuje przede wszystkim podstawowe rozwiązanie artystyczne przyjęte przez Potockiego: licznie i wielopoziomowo wykorzystywany w powieści motyw powtórzenia – od rozwiązań fabularnych (powroty pod szubienicę, trójkąt miłosne, podwójne tożsamości, motyw lustra) po konstrukcyjne (kompozycja szkatułkowa, chwyt *mise en abyme*). Bezpośrednio do figury koła nawiązuje wędrówka Alfonsa, która odbywa się po okręgu – bohater błądzi razem z Cyganami po pustkowiach, wraca w te same miejsca. Porusza się w przestrzeni zamkniętej, której nie może opuścić, dopóki Gomelezowie mu na to nie zezwolą. Ów ruch błędny, bez planu czy celu (jak wiadomo, plan istnieje, ale w trakcie wędrówki Alfons go nie zna), przypomina doświadczenie melancholijne³⁰, do którego odsyła także „zarażony śmiercią” krajobraz Sierra Morena. Powtarza się tu również ciągle jedno zdarzenie – powroty pod złowróżbną szubienicę. Jej raz po raz ujawniająca się obecność wymownie świadczy o kolistości wędrówki Cyganów.

²⁹ Zob. F. ROSSET: *Autor i jego maski*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 172–173.

³⁰ Zob. M. BIEŃCZYK: *Melancholia...*, s. 55.

Zaklęty krąg powtórzeń zostaje w końcu przerwany decyzją scenarzystów maskarady, której przerysowana demoniczność szybko zaczyna dekonstruować samą siebie. Mimo pozytywnego zakończenia powieści, hrabia pozostawia jednak otwartą furtkę dla interpretacji postrzegających dzieje Alfonsa – marionetki w rękach Gomelezów, którzy sami są igraszką nieprzewidywalnego fatum – jako przykładu absurdalności ludzkich losów. *Rękopis...* może być więc też odczytywany jako wizja świata-pułapki – to odczytanie powieści proponuje adaptacja filmowa z 1964 roku:

W filmie Wojciecha Hasa – pisze Anna Sobolewska – Alfons van Worden [...] ogląda przez szybę swoje piękne i tajemnicze kuzynki, ale gdy chce się do nich zbliżyć, natrafia na zwierciadło – samego siebie – i zamiast jechać do Madrytu wraca na pustkowie Sierra Morena. Has skazuje Alfonsa na wieczne krążenie między rzeczywistością, która stała się dla niego zbyt płaska, a zagadkowym terytorium, na które natrafił w swoich wędrówkach³¹.

Opowieść ramowa przywołuje jednak jeszcze jedną figurę, która urasta do rangi podstawowej dla całej powieści – figurę labiryntu. Należy ona również, podobnie jak koło, do najbardziej wieloznacznych, ale też do najsilniej działających na wyobraźnię ludzką od zarażania dziejów³². Niejednokrotnie zespala sensy ambiwalentne – pojęcie chaosu czy zamętu z matematyczną precyzją; drogi inicjacyjnej, uwieńczonej wtajemniczeniem, ze zniewoleniem i zamknięciem.

³¹ A. SOBOLEWSKA: *Czytanie kabały*. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 80. Z kolei Jerzy Parvi odczytuje zakończenie filmu w zupełnie innym duchu: „Van Worden odrzuca książkę i pęka ze śmiechu. Ten śmiech to powrót do realności, rodzaj katharsis i wyzwania dla wszystkiego, co mogłoby się wydawać magiczne lub nadnaturalne. Przeszedłszy metamorfozę, Alfons spieszy spotkać się z rzeczywistością, która go wzywa” (J. PARVI: „*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*” à l’écran. *Quelques problèmes de l’adaptation*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 79).

³² Paolo Santarcangeli, monografista labiryntów, zauważa, że by o nich pisać, „trzeba być etnologiem, archeologiem, specjalistą od dziejów religii, prahistorii i ewolucji obyczajów europejskich, być obeznanym z »psychologią głębi« i psychotechniką, a także być architektem, ogrodnikiem i jeszcze wieloma innymi specjalistami; nade wszystko jednak trzeba być poetą” (P. SANTARCANGELI: *Księga labiryntu*. Przeł. I. BUKOWSKI. Warszawa 1982, s. 5).

Góry Sierra Morena łączą dosłowną labiryntowość („Zstąpiliśmy z gór i zeszliśmy w głębokie doliny, czyli raczej w przepaście, które zdawały się dosięgać wnętrzości ziemi. Przerzywały one pasmo gór w tylu rozmaitych kierunkach, że niepodobieństwem było rozpoznać położenie lub cel, do którego zmierzaliśmy” – R, s. 59) z labiryntowością symboliczną – kryją rozliczne tajemnice. Należy do nich przede wszystkim nielegalna obecność na hiszpańskiej ziemi Maurów, którzy potajemnie zamieszkują pieczary Sierra Morena (w czasach Alfonsa właściwie nie ma już muzułmanów na stałe obecnych w dawnych siedzibach, nie ogranicza to bynajmniej wpływów Gomelezów). Można odnieść wrażenie, że system pieczar biegnie pod powierzchnią całego obszaru górskiego. Alfons w kilku różnych miejscach schodzi pod ziemię – po raz pierwszy tajemniczy labirynt podziemnych korytarzy otwiera się przed nim w opuszczonej gospodzie, później korzysta z gościny Zota i jego braci, aż wreszcie dwukrotnie spędza kilka dni w towarzystwie szejka Gomelezów, Eminy i Zibeldy, pracując przy okazji w kopalni złota.

Labirynt jaskiń to dzieło natury, dostosowane jednak ręką człowieka do jego potrzeb. Swoistym błędnikiem jest również kopalnia złota, w której kolejne korytarze powstają analogicznie do biegu żył kruszcu. Badacze zwracali uwagę na masonską symbolikę wpisaną w ów centralny punkt życia Gomelezów – złoto symbolizowało, zgodnie zresztą ze swymi utrwalonymi tradycją znaczeniami, prawdziwe wartości³³, które leżą ukryte przed wzrokiem profanów, a osiągnięcie ich wymaga znacznego nakładu sił. Kilkundniowa praca w kopalni kruszcu stanowi istotny element inicjacji Alfonsa w sekret Gomelezów – narzędzia, którymi bohater się posługuje, jak dłuta i młotki, użytkowane były (razem z narzędziami murarskimi) podczas przyjmowania adepta do środowiska wolnomularzy³⁴. Typowym elementem rytuału było także oprowadzanie

³³ Zob. C. NICOLAS: *Du bon usage de la franc-maçonnerie dans le „Manuscrit trouvé à Saragosse”*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 279.

³⁴ Claire Nicolas tłumaczy symbolikę narzędzi górniczych, odwołując się do broszury wolnomularskiej Louisa Rétifa de La Bretonne: „We wspomnianym już *Vade mecum* Restif zapytuje: »Co oznaczają młotek i dłuto?«. I odpowiada: »To rozum i inteligencja, które pozwalają odróżnić dobro od zła«” (C. NICOLAS:

inicjowanego, któremu zawiązywano oczy, po budynku łoży, tak by stracił orientację przestrzenną – podobnie Alfons traci orientację w górach Sierra Morena, po których jest prowadzony; przewodnik towarzyszy mu niemal zawsze, między innymi w Venta Quemada czy pieczarach Gomelezów. Podziemia te ujawniają zresztą bardzo różny charakter: w gospodzie wydają się realizacją baśniowych obrazów orientalnych rozkoszy, bliskich jednocześnie sfery piekielnej (to przestrzeń erotyki, utożsamianej przez chrześcijaństwo ze sferą demoniczną – przebudzenie pod szubienicą podsuwa Alfonsowi taką interpretację zaszłych wydarzeń); kopalnia jest miejscem pozbawionym już cech infernalnych, staje się domeną uszlachetniającej pracy i medytacji (wejście do niej poprzedza grobowiec); komfortowo wyposażone jaskinie mieszkalne sprawiają natomiast wrażenie gościnnych i bezpiecznych³⁵.

Paolo Santarcangeli proponuje definicję labiryntu nie jako formy przestrzeni, lecz (w sensie bardziej ogólnym) jako drogi, którą przemierza jednostka zagubiona wśród różnych szlaków. To „kręta trasa, na której *czasem* bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę”³⁶. Droga ta wydłuża się znacznie w sensie przestrzennym i czasowym – staje się zwodnicza i zagmatwana, naprowadza na fałszywe wskazówki, wabi ślepych korytarzami. Przejście przez labirynt jest ciągłym poszukiwaniem właściwego szlaku, niejednokrotnie wymusza cofnięcie się lub powrót do punktu wyjścia – w tym sensie labirynt może więc także przywoływać figurę koła; znane są zresztą budowle labiryntowe na niej oparte. Wędrowce tej towarzyszy na ogół poczucie zamknięcia i osaczenia, również charakterystyczne dla doświadczenia kolistości. Michał Głowiński zaznacza, że labirynt to przestrzeń tak zorganizowana, że „zawsze wpływa na

Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”. „Twórczość” 1973, nr 6, s. 78).

³⁵ Marcin Wołk zauważa, że w *Rękopisie*... „niejasne, zawikłane, nieuporządkowane jest to, co leży na powierzchni: to Sierra Morena – »góry ciemne«. Pod spodem kryje się olśniewający, dostępny tylko dla wtajemniczonych świat przejrzystej geometrii” (M. Wołk: *Dwa labirynty: Lem i Potocki*. W: Idem: *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*. Toruń 2009, s. 150–151).

³⁶ P. SANTARCANGELI: *Księga labiryntu*..., s. 42.

zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, [...] góruje nad bohaterami”³⁷. Badacz dodaje też, że przejście przez labirynt nigdy nie ma charakteru „zwykłej” wędrówki, lecz ściśle powiązane jest z refleksją nad własną sytuacją ontologiczną i egzystencjalną.

Jeśli więc, jak sugeruje to Santarcangeli, kluczowym elementem definicji labiryntu okazuje się droga, jaką się tam przemierza, to forma labiryntowa odpowiada podstawowej konwencji, która wyznacza fabułę opowieści ramowej *Rękopisu...* – podróży bohatera, zmuszonego nagle do porzucenia wyznaczonej wcześniej trasy. Zejście ze szlaku staje się tu równoznaczne z rozpoczęciem błąkania się po nieznanym terenie (by się zorientować w swoim położeniu, Alfons musi wspiąć się na wzgórze – tylko ta „wysokościowa” perspektywa pozwala mu powziąć decyzje co do dalszej podróży). Jak wiadomo jednak, to błądzenie po terenach nieucywilizowanych i niepoddanych oficjalnej władzy ma istotny walor edukacyjny. Niedoświadczony van Worden gubi się i w sensie przestrzennym, i psychologicznym, by odnaleźć swoje korzenie, wyrastające z różnych kultur i tradycji – człowieka Północy (Walończyka) i Południa (półkrewi Hiszpana), katolika spokrewnionego z muzułmańskim rodem, wojskowego przywiązanego do wartości honoru, ale świadomego już, że „cnoty dziś opierają się na innych, daleko trwalszych zasadach” (R, s. 53). Wędrówka przez pustkowia Sierra Morena ma więc także wyraźny walor inicjacyjny – labirynt jako przestrzeń wtajemniczenia wyobraża konieczną do przejścia drogę pełną niebezpieczeństw, która jednak kończy się dotarciem do centrum i odnalezieniem wyjścia³⁸.

Labirynty w powieści Potockiego przywołują więc niemalże wszystkie bardzo szerokie sensory, jakie kojarzono z tą archetypiczną figurą – od mistycznych czy sakralnych po filozoficzne i literackie. Labirynt nie jest tylko konstrukcją literalnie występującą w kilku miejscach powieściowej przestrzeni, lecz przede wszystkim symbolicznym obrazem rzeczywistości, która nie daje się ująć w jed-

³⁷ M. GŁOWIŃSKI: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: IDEM: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*. Kraków 1990, s. 130.

³⁸ Zob. ibidem, s. 137–138.

noznaczne kategorie, nie jest wszakże całkowicie niepoznawalna³⁹. Labirynt hrabiego należy raczej do typu błędników charakterystycznych dla epok klasycyzujących, dających wyraz przekonaniu, że „labirynt jest przecież w ostatecznym rachunku symbolem optymistycznym: to przerażenie światem już opanowane”⁴⁰. Choć trudno byłoby przypisywać Potockiemu optymizm – właściwie całość jego dorobku prezentuje raczej filozofię wątpienia⁴¹ – nie jest on skłonny odrzucić przekonania o w dużej mierze racjonalnym urządzeniu świata. Van Worden opuszcza góry bogatszy o wiedzę i nowe doświadczenia (bogatszy również materialnie), nie zaś jako złamany psychicznie, rozstrojony wewnętrznie bohater, którego system wartości rozbito w pył, negując nawet jego samowiedzę.

Figura labiryntu pojawia się również w wielu opowieściach składowych *Rękopisu...* Odnaleźć ją można w zawikłanej mozaice na posadzce pałacu księżniczki Monte Salerno: „Wzory taflí tworzyły harmonijną całość i miały wspólny motyw główny, ale przypatrzywszy się bliżej każdej z osobna, spostrzegało się nieskończoną rozmaitość szczegółów, która jednak bynajmniej nie zakłócała ogólnego wrażenia symetrii” (R, s. 155–156) (ukształtowanie estetyczne

³⁹ Tadeusz Sławek skłonny jest widzieć w tym powieściowym labiryncie ideę odrzucenia pojęcia centrum i jednocześnie przeniesienie nacisku na ciągle rozpoczynanie wędrówki, stające się metaforą zarówno opowiadania, jak i słuchania opowieści (zob. T. SŁAWEK: *The Philosopher's Writing Hand. Potocki's „Manuscript Found in Saragossa” and the Spectre*. In: *Under the Gallows of Zoto's Brothers...*, s. 34).

⁴⁰ A. OLĘDZKA-FRYBESOWA: *W głąb labiryntu. Wędrówki po Europie*. Kraków 1979, s. 279. Nie oznacza to bynajmniej, iż tylko taka interpretacja symboliki labiryntu w *Rękopisie...* jest możliwa. Odwołując się do typologii stworzonej przez Umberta Eco, który dzieli labirynty na greckie (mające centrum), manierystyczne (mające wiele odnóg i ślepych korytarzy) oraz sieci lub kłęczą, Marius Warholm Haugen dostrzega w dziele hrabiego wszystkie te trzy typy, jednak na różnych poziomach organizacji powieści i w różnych realizacjach – od modelu *stricte* przestrzennego przez filozoficzną refleksję nad chaosem i przygodnością świata po metaforyczne obrazy struktury narracyjnej tekstu czy trybów jego lektury (M.W. HAUGEN: *Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance*. Louvain-Paris-Walpole 2014, s. 109–117).

⁴¹ Zob. J. RYBA: *Między wiarą a libertynizmem. O rozterkach religijnych Jana Potockiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1991, nr 1368, s. 211.

tej historii ujawnia zresztą „barokowość” wyobraźni Potockiego). Starożytny labirynt Ozymandiasa⁴², będący w *Historii wielkiego szejka Gomelezów* siedzibą Druzów, praktykujących wielostopniowe rytuały inicjacyjne, na rok staje się mieszkaniem młodego Masuda⁴³. Poniekąd labiryntową postać przybierają również podziemia rezydencji książęcej Mediny Sidonii, których wizerunek ukształtowany zostaje z kolei na wzór ujęć typowych dla literatury gotyckiej⁴⁴ – stają się przestrzenią zbrodni i cierpienia niewinnych („Są tu jeszcze i inne podziemia podobne do tego – mówi mamka książęcej – i, jak miemam, przed nami musiał tu mieszkać niejeden zazdrośnik i popełnić niejedną zbrodnię” – R, s. 353).

Także w Ameryce doszukać się można labiryntowych struktur przestrzennych, lecz nie przywołują one już sensów tak wyraźnie pejoratywnych, jak miejsce śmierci Hermosita – romans margrabiego de Torres Rovellas z Tlaskalą rozwija się bez przeszkód dopiero w podziemiach, w więzieniu, do którego bohater został wtrącony za ocalenie przed karą śmierci dwóch przywódców indiańskiego

⁴² Jak podaje Leszek Kukulski, budowla ta, zaprojektowana przez Imandesa, powstała w XIX wieku p.n.e. Miała być bardzo rozległa: „Według opisu Herodota labirynt egipski liczył trzy tysiące pomieszczeń, z czego połowa znajdowała się pod powierzchnią ziemi. Strabon (I w.) podaje, że był to budynek jednopiętrowy o długości 200 metrów” (L. KUKULSKI: *Przypisy*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie...*, s. 750). Hrabia w *Rękopisie...* wyolbrzymił jeszcze powierzchnię zajmowaną przez labirynt: w opowieści szejka Gomelezów podziemia konstrukcji łączą się z „jaskiniami Luksoru i z wszystkimi podziemiami Tebaidy” (R, s. 664).

⁴³ Według *Sethosa* Jeana Terrassona, wydanego w 1731 roku jako przekład autentycznej kroniki greckiej, wizerunki dwudziestu dwóch kart tarota łączą się z symbolicznymi płaskorzeźbami znajdującymi się na ścianach podziemnej części labiryntu Ozymandiasa. Zdaniem Piotra Witta, szejek Gomelezów miał być tam inicjowany w tajemnice religii egipskiej (P. WITT: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Kultura” [Paryż] 1989, nr 10, s. 125).

⁴⁴ „Zamki, lochy, podziemne korytarze i mroczne klasztorne grobowce – pisze Agnieszka Izdebska – w angielskiej powieści grozy były przestrzenią konstytuującą niejako sam gatunek. To w niej czało się zło i nieznane, wspomnienie mąk i morderstw” (A. IZDEBSKA: *Gotyckie labirynty*. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002, s. 33).

buntu. Po latach wspomina to jako najpiękniejsze chwile swojego życia: „[...] boska miłości, nigdy w Paphos ani w Knidos potęga twoja nie okazała się tak wielka, jak w tym posępnym więzieniu Nowego Świata! Podziemie moje stało się twoją świątynią, słup, do którego byłem przykuty, twoim ołtarzem, łańcuchy zaś – wieńcami” (R, s. 500). Podziemia więzienne, budzące jednoznacznie negatywne konotacje⁴⁵, stają się w opowieści margrabiego nie tylko rodzajem schronienia, ale wręcz przestrzeni sakralnej – przyczyna tego leży jednak oczywiście w spełnieniu miłosnym. Wreszcie figura labiryntu eksplicytnie przywołana zostaje przez geometrę Velasqueza (przypomnijmy, że według aktualnego stanu badań, metafora ta to wynik inwencji Chojeckiego), gdy narzeka on na misterną konstrukcję czteropoziomowej *Historii naczelnika Cyganów*. To porównanie konotuje przede wszystkim znaczenia związane ze stanem zagubienia, utraty orientacji, lecz odsyła również do sensów metaliterackich – w literaturze współczesnej labirynt staje się jednym z najbardziej wyrazistych symboli samoświadomości dzieła powieściowego⁴⁶.

Z refleksją metaliteracką, niezwiązaną już z figurą labiryntu, połączyć można jeszcze jedno z miast hiszpańskich – tytułową Saragossę. Ma ona w *Rękopisie...* iście „widmowy” status – wymieniona zostaje jedynie w *Przedmowie*, jako miejsce odnalezienia manuskryptu autorstwa Alfonsa, oraz w *Zakończeniu*, gdy Worden lapidarnie wspomina o swej karierze wojskowej, zwieńczonej wielkorządztwem Saragossy. François Rosset właśnie w nieobecności Saragossy w opowieściach wewnątrzramowych *Rękopisu...* widzi związek z sensami nadawanymi temu miastu w *Don Kichocie* Cervantesa. Stolica Aragonii staje się tam jednym z narzędzi eksponowania powieściowej fikcji – zapoznawszy się z fałszywym opisem

⁴⁵ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Labirynt, przestrzeń obcości...*, s. 138.

⁴⁶ Jak w odniesieniu do twórczości Potockiego i Itala Calvina pisze Isabella Mattazzi, „labirynt, dywan, szachownica, każda logiczna i uporządkowana konstrukcja odsyłająca złożonością swojej struktury do wciąż nieobecnej i niepochwytnej nieskończoności, jest uprzywilejowanym obrazem wypowiedzi literackiej” (I. MATTAZZI: *Italo Calvino jako „czytelnik” i „autor” Jana Potockiego*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 134).

swych przygód, w którym odnajduje informację o porażce podczas turnieju w Saragossie, don Kichot postanawia ominąć to miasto, by zdemaskować fałszerstwo godzące w jego dobrą sławę i udowodnić, że jest jedynym prawdziwym don Kichotem.

[...] w okolicach tego miasta – pisze badacz – do którego Don Kichote nigdy nie zawita, jakkolwiek wyznacza ono kierunek jego wędrówce, sama literatura stawia sobie pytania o status elementów, które ją tworzą. Saragossa narzuca się jako miejsce abstrakcyjne (gdyż nie osiągnięte), jako niepochwytana stolica owej słynnej literackiej „nowoczesności”, o której konsekrację Cervantes jest powszechnie podejrzwany⁴⁷.

Tytułowe miasto, o bogatej, jak cała Hiszpania, wielokulturowej historii, staje się jednym z tych miast Europy, w których portretach Potocki ujawnia swą charakterystyczną metodę łączenia wiedzy naukowej, historycznej, zawsze dokładnej, z literackim mitem.

Greckie lustro

Miejsca, w których toczy się akcja *Maga*, są zdecydowanie mniej zróżnicowane geograficznie niż w *Rękopisie...*, jednak Fowles wyraźniej niż Potocki eksponuje znaczenie konkretnej przestrzeni dla konstytucji psychicznej bohatera. Stosuje poniekąd podobną metodę – dokonuje realistycznych obserwacji, eksponuje też skojarzenia kulturowe, które składają się na *genius loci*, lecz kładzie zdecydowanie mocniejszy nacisk na rolę tej scenerii jako swoiście pojętego doświadczenia protagonisty. Przestrzeń otrzymuje tu silne nacechowanie semiotyczne, przy czym w najwyraźniejszy sposób ujawnia się to w prezentacji greckiego pejzażu. Mniej istotne wydają

⁴⁷ F. Rosset: *Dlaczego Saragossa?...*, s. 189.

się stosunki *stricte* proksemiczne, bardziej zaś – nie do końca dający się zwerbalizować duch miejsca, łączący odległą historię, tradycję kulturową i elementy nowoczesności. Tę niemożność dokonania deskrypcji miejsca bądź atmosfery, jaką ono emanuje, Fowles podkreśla w odniesieniu do wyspy Spetsai (prototypu powieściowej Phraxos), na której pracował w 1952 roku jako nauczyciel języka angielskiego:

Mag [...] narodził się w wyniku najzwyczajniejszej wizyty w willi na greckiej wyspie; nie zdarzyło się nic w najmniejszym stopniu niezwykłego. Lecz w mojej nieświadomości stale przybywałem do tego miejsca; coś chciało się tam wydarzyć, coś, co nie przydarzyło mi się w tamtym czasie. Dlaczego, pomiędzy wieloma tysiącami innych możliwych katapult, musiała to być ta willa, w trakcie tamtej wizyty – nie wiem. Zaledwie miesiąc temu ktoś pokazał mi zrobione ostatnio fotografie tej willi, dzisiaj już opustoszałej; jest to po prostu opustoszała willa. Jej przed piętnastu laty tajemnicze znaczenie dla mnie wciąż pozostaje tajemnicą⁴⁸.

Jak podkreślałam już wcześniej, pisarza szczególnie interesuje to, co nie jest do końca wytłumaczalne, co wymyka się definicjom⁴⁹ – tę cechę charakterystyczną jego twórczości odnajdziemy także w metodzie konstruowania powieściowych przestrzeni, z których szczególne miejsce przypada światu przedstawionemu *Maga*.

Akcja powieści rozgrywa się w dwóch głównych punktach geograficznych – na północy, w Wielkiej Brytanii, oraz na południu, w Grecji. Kontrast tych terenów silnie odczuwa sam protagonista – kraj ojczysty postrzega on jako więzienie, przestrzeń zaludnianą przez bezbarwnych ludzi o niskich aspiracjach i niewielkiej kulturze intelektualnej, wprzęgniętych w kierat pracy i obowiązków. To także miejsce o dość sztywnej strukturze społecznej, która niszczy indywidualność jednostki, wymagając bezwzględного podporządkowania. Jak wiadomo, wymóg zajęcia określonej pozycji w społec-

⁴⁸ J. FOWLES: *Uwagi na temat nie dokończonej powieści*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 37.

⁴⁹ Zob. P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979, s. 36–37.

czeństwie wydaje się Nicholasowi zamachem na jego osobistą wolność i porażką ideałów pielęgnowanych pod wpływem dosłownie rozumianych powieści egzystencjalistycznych.

Epizod nauczania w małej szkole we wschodniej Anglii bohater określa mianem klaustrofobicznego; uczniowie to „masowy produkt średnich klas społecznych”, natomiast „starsi nauczyciele przypominali kazanie pod szubienicą; [...] zupełnie jakby człowiek zajrzał do bezdennej studni jałowości ludzkich wysiłków” (M, s. 18). Szkoła ta wydaje mu się „miniaturowym modelem całego kraju” (M, s. 18–19). Wielka Brytania porównana zostaje do miejsca zupełnie skostniałego, zamkniętego w zaklętym kręgu skonwencjonalizowanych postaw i poglądów, miałości intelektualnej i konformizmu, duszącego wreszcie w zarodku wszelkie projekty zmian. Nicholas radykalnie odcina się od dostępnej mu rzeczywistości, fetyszyzuje natomiast to, co odległe i nieznane: „Za granicą wszystko będzie inaczej, nie grozi mi pokój nauczycielski i będę pisał wiersze” (M, s. 20)⁵⁰. Wartości przypisywane mitycznej zagranicy świadczą wymownie o naiwności przenikliwego skądinąd bohatera. Ujawniają też, że choć jest on bystrym krytykiem otaczającej go rzeczywistości, nie potrafi dokonać precyzyjnej oceny samego siebie.

Pierwszemu kontaktowi z greckim pejzażem towarzyszy zachwyt, lecz szybko do głosu dochodzi również uczucie rozczarowania, wynikające jednak nie ze zderzenia wyobrażeń z rzeczywistością, lecz z odczucia własnej wobec niej niższości: „[...] wraz z miłością pojawiło się rozdrażnienie, poczucie niemożności, poczucie niższości, jakby Grecja była kobietą tak pociągającą fizycznie, że musiałem się w niej rozpaczliwie zakochać, a jednocześnie miała w sobie tak arystokratyczny spokój, że nie czułem się na siłach, by próbować ją zdobyć” (M, s. 53). Utożsamiona z kobietą Grecja zyskuje status obiektu pożądania; Nicholas przenosi swój „kolek-

⁵⁰ We wspomnieniowym esej o pobycie na Spetsai Fowles pisze o swym pragnieniu opuszczenia mieszczańskiej Anglii i „podmiejskich pustyń hrabstwa Essex”, wiele więc z cech przejawianych przez Nicholasa przypisać można wspomnieniom pisarza z okresu młodości (zob. J. FOWLES: *W tle „Maga”*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 95, 97).

cjonerski” stosunek do kobiet również na przestrzeń – postrzega ją przede wszystkim w kategoriach władzy i posiadania⁵¹.

Urfe doświadcza na Phraxos pierwotnej wręcz samotności, podkreślanej dodatkowo porównaniami do mitycznych herosów, Robinsona czy Carrollowskiej Alicji. To odosobnienie staje się początkowo przeżyciem harmonii i pełni:

Cechę charakterystyczną stanowiła panująca poza wsią cisza. [...] Świat sprzed ery maszyn, niemal sprzed ery człowieka i najmniejsze wydarzenie – przelot srokosza, odkrycie nowej ścieżki, płynący w oddali żaglowiec – nabierało niewytłumaczalnego znaczenia. Była to najmniej metafizyczna, najbardziej nienordycka samotność na świecie. Tej wyspy nigdy nie nawiedził strach. Jeśli ktoś ją nawiedzał, to nie potwory, lecz nimfy.

M, s. 55

Nie jest to tragiczna samotność rozbitka, lecz starannie wybrana samotność emigranta, który w nowym miejscu pragnie potwierdzenia swego autoobrazu. Po kilku miesiącach to odosobnienie okaże się jednak nie do zniesienia. Pejzaż stanie się wrogi – będzie uświadamiał bohaterowi jego niezakorzenie: „[...] ten nieskalany świat natury zaczął mnie w końcu przerażać. Czuję, że nie ma w nim dla mnie miejsca, jest mi do niczego nieprzydatny, a ja się do niego nie nadaję. Byłem człowiekiem miasta, i to pozbawionym korzeni. Odrzuciłem swoje stulecie, ale nie potrafiłem zanurzyć się w innym” (M, s. 61). Poczucie zespolenia z pejzażem powróci dopiero wtedy, gdy za sprawą Conchisa-Prospera na wyspie rozpocznie się „seria tajemniczych wydarzeń” (M, s. 69), a w samotność Nicholasa wkroczą dwie piękne i wykształcone Brytyjki, nadające greckiej wyspie nowy powab.

Istotne znaczenie w kształtowaniu powieściowej przestrzeni ma w *Magu* forma wyspy, która definiuje ukształtowanie geograficzne

⁵¹ Zob. A. CICHON, E. KĘBŁOWSKA-ŁAWNICZAK: *Textualizing Subjectivity. The Use of Fictions and Theatricalities in „The Magus”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensis” 1996, t. 31, s. 47.

Wielkiej Brytanii oraz greckiej Phraxos⁵². Akcja powieści toczy się niemal wyłącznie na wyspach, choć znacznie różniących się od siebie powierzchnią i usytuowaniem. Fowles nie przydaje im jednak sensów jednoznacznie pozytywnych lub pejoratywnych. Wyspa może kojarzyć się z negatywnie ocenianą samotnością, zamknięciem lub więzieniem. Jej powierzchnia jest ograniczona, od lądu oddziela ją morze, podziały przestrzenne są tam więc bardzo wyraźne. Forma wyspy ewokuje też skojarzenia z figurą koła i ruchem okrężnym, który tak silnie eksponowany jest w *Rękopisie...*; koło, jak wiadomo, również ma ambiwalentne znaczenia – symbolizuje doskonałość, ale i pułapkę wiecznej powtarzalności. Atrybuty te można napotkać w portrecie Wielkiej Brytanii, lecz również w wizerunku Phraxos, która naprzemiennie nabiera cech ziemskiego raju (w początkowym okresie pobytu Nicholasa i gdy bohater snuje marzenia o idealnym związku z Lily/Julie) oraz inferna (w miesiącach zimowych, gdy Urfe przeżywa załamanie psychiczne, a także w trakcie maskarady, kiedy coraz silniej odczuwa absolutną władzę Conchisa nad sobą).

Wyspa może być także enklawą, schronieniem – jej odcięcie od świata staje się wtedy głównym walorem⁵³. W taki sposób w *Rękopisie...* funkcjonuje teren Sierra Morena, który nie jest oczywiście wyspą w sensie dosłownym, ale stanowi azyl dla przedstawicieli różnorodnych kultur i religii. Początkowo w oczach Nicholasa to wypsarskość Grecji jest jedną z jej zalet, a małeńka Phraxos, dająca

⁵² Nazwa wyspy pochodzi, jak twierdzi Robert Scholes, od słowa ΦΡΑΞΩ, które oznacza *obmyślać plan dla kogoś*. Z kolei Ewa Borkowska tłumaczy Phraxos jako *ogrodzona* (zob. P. WOLFE: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 98; E. BORKOWSKA: *Boska zabawa czy psychoteatr?*. „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 145).

⁵³ Fowles skłonny jest nadawać wyspom także inne sensy pozytywne: „Zawsze byliśmy ludem – pisze o Anglikach – który przygląda się zza wody; przygląda się z przeciwległej strony boiska. [...] W dużym stopniu pozwoliło nam to też zostać pionierami prawa i demokracji [...]. Nie jesteśmy świętsi niż inni; geograficznie jednak mamy więcej szczęścia” (J. FOWLES: *Być Anglikiem, lecz nie Brytyjczykiem*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 130–131). Oddzielenie od kontynentu umożliwia, zdaniem pisarza, przyjęcie postawy dystansu, staje się gwarancją odrębności kulturowej, ale też światopoglądowej i etycznej.

się obejść w ciągu kilku godzin, ma być tą właśnie enklawą, która pozwoli mu wreszcie odciąć się od pogardzanego świata mieszczańskiej Anglii. Grecka wyspa wydaje się idealną przestrzenią dla chętnie izolującego się od otoczenia protagonisty *Maga*, doskonale też koresponduje z jego wizerunkiem wrażliwca przedkładającego kontemplację literatury i natury nad związki z ludźmi.

W jednym z esejów Fowles podkreśla swe zamiłowanie do wysp, które niezależnie od powierzchni bądź wymiarów emanują specyficznym urokiem:

Prawdziwe wyspy zawsze stosują sztuczkę syren (oraz bukmacherów): wabią, rzucając wyzwanie i prowokując. Na nich znowu staniemy się Robinsonami, coś odkrywamy: wzmocniony żelazem kufer, wielką wygraną, niepowtarzalną szansę. Grecka wyspa, na której mieszkalem na początku lat pięćdziesiątych, była takim właśnie miejscem. Tak jak Robinson, nie wiedziałem, kim naprawdę jestem, czego mi brakuje [...], póki nie obszedłem jej ustroni i zakamarków. Wreszcie wyspa pozwoliła mi poczuć, że do mnie należy; to drugi wielki syreni urok wysp: tak naprawdę nie należą one do prawnego właściciela, lecz mogą się stać częścią każdego, kto się po nich przechadza i je kocha. [...] Ten właśnie aspekt wysp szczególnie mnie interesuje: jak głęboko mogą one kształtować tak osobistą, jak i publiczną wyobraźnię⁵⁴.

Pisarz kojarzy więc poznawanie wyspy z procesem samopoznania⁵⁵. Tak też ukształtowane zostają losy Nicholasa: pobyt w Grecji staje się czasem eksploracji samego siebie i deziluzji, ale kluczowe są tu działania Conchisa, nie zaś sam trudno uchwytny wpływ wyspy (podobnie podróż przez Sierra Morena nie byłaby dla Alfonsa nazbyt pouczająca, gdyby nie poczynania Gomelezów). Nowa przestrzeń tylko do pewnego stopnia oddziałuje na autoocenę Urfe'a, choć trzeba zaznaczyć, że jeszcze przed spotkaniem z Conchisem

⁵⁴ J. FOWLES: *Wyspy*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 415.

⁵⁵ Zdaniem Ewy Borkowskiej, czytany przez pryzmat kategorii samopoznania *Mag* „jawi się jako unikalna próba zastosowania swoiscie pojętej teorii Junga do odkrycia »nieznanego ładu« – psychiki ludzkiej” (E. BORKOWSKA: *Boska zabawa czy psychoteatr?...*, s. 147).

bohater odkrywa iluzoryczność wiary we własny talent poetycki i wyjątkowość. To okresowe poczucie klęski życiowej ma jednak dość prozaiczną przyczynę – Nicholas zaraża się w ateńskim domu publicznym chorobą weneryczną. Samodzielnie niewiele jest więc w stanie odkryć na swój temat; nawet w momencie kryzysu osobowościowego sięga po ulubione egzystencjalistyczne klisze, by zdefiniować swój stan: „Należałem do nicości, do *néant*, i wydawało mi się, że mogę stać się twórcą przynajmniej jednej rzeczy – własnej śmierci” (M, s. 65). Wydaje się, że Fowles niejako symbolicznie wiąże formę wyspy z postacią Nicholasa, który zwykł postrzegać siebie jako byt w pełni autonomiczny, niepowiązany żadnymi relacjami (poza bardzo powierzchownymi) z innymi jednostkami; protagonista odrzuca te relacje, broniąc, jak twierdzi, własnej niezależności. Jak zauważa Paul H. Lorenz, rzeczywistą scenerią przygód bohatera nie są Grecja ani Anglia, lecz jego moralna świadomość⁵⁶.

Przyjazd na wyspę równoznaczny jest z wejściem w mit. *Genius loci* tej przestrzeni wiąże się oczywiście z pięknem krajobrazu, ale także z nieśmiertelnymi wzorcami kulturowymi, których Grecja stanowi kolebkę. Każdy teren w mniejszym bądź większym stopniu ujawnia swą historię – Phraxos leży niedaleko Myken, co każe Nicholasowi rozmyślać nad absurdalnością nauczania angielskich słówek tak blisko pałacu Menelaosa. Kontakt z grecką kulturą, choć współcześnie jakże odmienną od swego antycznego wzorca, ewokuje ciągłe skojarzenia z jej dorobkiem. Urfe niejednokrotnie porównuje się do bohaterów mitycznych (Odyseusza, Orfeusza, Tezeusza, Skirona), a Grecję – do czarodziejki Kirke⁵⁷. Znajomość tych podstawowych dla kultury europejskiej opowieści umożliwia odnalezienie się w nowym pejzażu, stanowi element „zakotwiczący”. Jednocześnie też odpowiada skłonności Nicholasa do postrzegania

⁵⁶ Zob. P.H. LORENZ: *Heraclitus Against the Barbarians: John Fowles's „The Magus”*. „Twentieth Century Literature” 1996, vol. 42, no. 1, s. 73.

⁵⁷ Kirke powszechnie kojarzona jest z czarem, jaki rzuciła na towarzyszy Odysa, zamieniając ich w świnie, rzadziej natomiast wspomina się, iż jeszcze przed przemianą sprawiła za pomocą magicznych ziół, że zapomnieli o ojczyźnie. Ten aspekt mitu z nią związanego jest eksponowany w *Magu* – Grecja-Kirke powoduje, że podróżny traci pamięć o rodzinnym kraju.

własnych doświadczeń przez pryzmat literatury. Alfons van Worden również ma takie zakotwiczenie, które wyzyskują w maskaradzie Gomelezowie, ale jest nim znajomość dydaktycznej literatury fantastycznej i popularnych legend, nie zaś historii regionu i jego mitologii – wykształcenie historyczne nie należy do mocnych stron protagonisty *Rękopisu...* Droga przez Sierra Morena staje się dla bohatera wtajemniczeniem nie tylko w sekret mauretańskiego rodu, ale też we własne korzenie, zarówno w sensie odkrycia nieznanego pokrewieństwa rodzinnego, jak i własnej skomplikowanej genezy kulturowej⁵⁸. Nicholas dokonuje tymczasem innych rozpoznai – w beczasowym greckim pejzażu, swoim i obcym jednocześnie, musi przeprowadzić ocenę własnej osobowości, jakby śródziemnomorskie światło, które Fowles czyni głównym wyróżnikiem Południa, miało moc prześwietlania jednostki.

Urfe postrzega Grecję również przez pryzmat nowożytnych schematów literackich. Bohater jednak starannie dobiera obrazy, do których przyrównuje swą sytuację czy doświadczenia – przywołuje między innymi parnasistowską twórczość Konstandinosa Kawafisa, by utożsamić Grecję z wartością czystego, amoralnego piękna: „[...] ważne stały się tylko doznania estetyczne i dekadencje piękno. Moralność wydawała się wymysłem północnej Europy” (M, s. 267). Tak dobrane skojarzenie uwalnia Nicholasa od analizowania etyczności swego postępowania – przestrzeń, w której bohater się znajduje, sama w sobie powinna uznać i uzasadnić każdy wybór dokonany w imię wartości estetycznych⁵⁹. Skłonność do mityzacji czy „literaturyzowania” rzeczywistości jest, jak wiemy, jedną z typowych cech postaci – wybór egzotycznego, emanującego swoistą aurą miejsca akcji pozwala na uwyrażnienie tej właściwości.

⁵⁸ „Moje korzenie – pisze François Rosset – są wszędzie, ale ja jestem gdzie indziej. Tak można by w skrócie przedstawić bogatą, lecz niepokojącą lekcję, która dopełnia inicjacji Alfonsa van Wordena” (F. Rosset: *Szkic do portretu*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 16).

⁵⁹ „Grecja – pisze o bohaterze Peter Wolfe – zaostża jego eskapistyczną tendencję do porzucania sfery moralności na rzecz estetyki” (P. Wolfe: *John Fowles, Magus and Moralist...*, s. 89).

Grecja z racji swego ukształtowania geograficznego staje się swoistą cudowną wyspą, gdzie wyrzucony na ląd rozbitek odkrywa coś nowego o sobie bądź o świecie, w którym żyje. Nicholas doświadcza tego w niespodziewany sposób – liczy, że w greckim pejzażu i kulturze odnajdzie właściwe tło tego, co uważa za swoje prawdziwe „ja”. Tymczasem konfrontacja z tymi dwiema przestrzeniami – krajobrazem i tradycją – równoznaczna jest ze spojrzeniem w lustro, które bynajmniej nie schlebia:

Kiedy to śródziemnomorskie światło opadło na otaczający mnie świat, zobaczyłem, że jest ono wspaniale piękne, ale kiedy mnie dotknęło, poczułem jego wrogość. Wydawało mi się, że nie oczyszcza tego, na co pada, lecz zżera. Czułem się tak, jakby za chwilę w świetle reflektorów miało się rozpocząć przesłuchanie, [...] moje dawne „ja” wiedziało, że tego nie wytrzyma.

M, s. 53

Wyjątkowa ostrość światła i przejrzystość powietrza będą się później niejednokrotnie powtarzały w opisach greckiego pejzażu. Nicholas nie myli się, porównując swą sytuację do przesłuchania, gdyż w taki sposób zostanie potraktowany przez Conchisa. Jego wtajemniczenie nie będzie tylko odkryciem nierozzerwalnego związku wolności i odpowiedzialności, ale również krytyką jego dawnego „ja”. Krytyka ta następuje etapami: jej pierwszą fazą jest zimowo-wiosenne załamanie psychiczne, zakończone dość aktorską próbą samobójczą, drugą zaś – brutalna szkoła Conchisa. Greckie lustro może ukazywać prawdy równie brutalne: „Grecja – mówi milioner – przypomina lustro. Każę cierpieć. A potem człowiek się czegoś dowiaduje” (M, s. 107). Przeglądający się w nim wędrowiec może umocnić swe poczucie przynależności do wielkiej cywilizacji śródziemnomorskiej, lecz może też sobie uświadomić swą obcość bądź znikomość, tragiczną przemijalność na tle wiecznego świata oszałamiającej natury.

Podobnie jak w *Rękopisie...*, również w powieści Fowlesa figurę labiryntu można uznać za jedną z podstawowych. Mniej odnajdziemy tu bezpośrednich jej realizacji przestrzennych (choć Grecja jest

krainą labiryntów), leży ona natomiast u podstaw ukształtowania rzeczywistości na Phraxos. Conchis tworzy dla Nicholasa polise-mantyczny świat, gdzie każdy znak może mieć nieskończoną liczbę znaczeń i wchodzić w nieskończenie wiele związków z innymi znakami⁶⁰. Tak ukształtowana rzeczywistość przywodzi na myśl już nie klasyczne labirynty, mające wejście, centrum oraz wyjście, lecz labirynty ponowoczesne, bezkresne i pozbawione środka, przypominające kłacze. Milioner nieraz udowadnia, że jego metateatr trwać może w nieskończoność, brak również jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o przyczyny i cele jego organizowania, która mogłaby zostać uznana za symboliczne centrum labiryntu. Filozoficzna edukacja Nicholasa polega między innymi na uświadomieniu mu iluzoryczności wiary w istnienie centrum⁶¹. Figura labiryntu staje się również podstawą rozwiązań artystycznych powieści, jej zawikłanej budowy, komplikowanej dodatkowo gęstą siecią wszelkiego typu aluzji kulturowych, co koresponduje z wizją świata nieskończonej semiozy. Fowles w pełni wykorzystuje w *Magu* głębię znaczeniową labiryntu: przywołuje on sensy egzystencjalne, epistemologiczne, psychologiczne, inicjacyjne, wreszcie – artystyczne.

Labirynt jako przestrzeń wtajemniczenia bądź poznania odgrywa ważną rolę w powieści, pisarz rozważał zresztą początkowo nadanie jej takiego tytułu⁶². Nicholas nie rozpoznaje inicjacyjnego aspektu swego pobytu na Phraxos aż do sceny symbolicznego „sądu”, podczas którego odkrywa, że działania Conchisa nie były ekscentryczną zabawą ani sadystyczną grą, lecz formą edukacji mającą prowadzić do głębszej samoświadomości. „Sąd” ten odbywa się w obszernej podziemnej cysternie, używanej dawniej jako zbiornik na wodę słodką. Nie jest to wnętrze o labiryntowej konstrukcji, ale

⁶⁰ Zob. A. CICHON, E. SZYNAL: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana: o „Burzy”, „Morzu i zwierciadle” oraz „Magu”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1999, t. 35, s. 264.

⁶¹ Zob. B. OLIVIER: *Negotiating the ‘Paranoiac Structure’ of Human Knowledge: Fowles’ „The Magus” and Lacan*. „South African Journal of Psychology” 2008, no. 38 (1), s. 193.

⁶² Zob. J. FOWLES: *Moje wspomnienia o Kafce*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni...*, s. 183.

jego podziemne usytuowanie odsyła do typowych form obrzędów inicjacyjnych. Wyraźnie zaakcentowana zostaje rytualizacja całej sceny – Nicholas, cały czas zakneblowany, prowadzony jest na miejsce z zasłoniętymi oczami; na łydce i ramieniu „mistrzowie ceremonii” zawiązują mu białą wstążkę z czerwoną rozetką, a na czoło przyklepiają czarne kółko (znaczenie tych dekoracji pozostanie niewyjaśnione). Także fantastyczne kostiumy, w których ukazują się poszczególni aktorzy Conchisa (on sam w stroju Maga z pierwszej karty tarota), mogą być potraktowane jako jeden z aspektów rytualizacji sceny, o której oprawę wizualną wyraźnie zadbano. Na ścianach znajduje się również kilka symboli kabalistycznych oraz buddyjskie koło Dharmy.

Doświadczenia Urfe’a przypominają antyczne misteria, które odbywały się w świątyni Demeter w Eleusis. Po dziś dzień nieznane są szczegóły obrzędów, choć wiadomo, że inicjowały w tajemnice życia i śmierci. Związane były z kultem Demeter oraz Kory-Persefony, konotowały więc sensy łączone z corocznym odnawianiem się przyrody, jej powtórными narodzinami⁶³. „Misteria” Conchisa mają charakter bardziej egzystencjalny niż religijny czy mistyczny, a ich sens inicjacyjny zawiera się w całości doświadczeń Nicholas’a, także tych spoza Phraxos. Scena „sądu” w dawnej cysternie zostaje wyreżyserowana w sposób, który ma ów aspekt inicjacyjny czułem na warstwę wizualną przekazu bohaterowi bezpośrednio uświadomić; nie chodzi o ożywienie dawnych misteriów bądź ukazanie wiedzy hermetycznej jako źródła prawdy. Można wszakże mówić o pewnej inspiracji płynącej z kultu Demeter, który narodził się z obecnego w niemal wszystkich religiach światowych kultu Wielkiej Matki. Pisarz wielokrotnie podkreśla swą admirację dla cech tradycyjnie kojarzonych z kobiecością – opiekuńczości, intuicji, mądrości życiowej, a także zamiłowania do życia domowego⁶⁴; wyrazicielką tych

⁶³ Zob. M. ELIADE: *Misteria eleuzyńskie*. W: IDEM: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. S. TOKARSKI. Warszawa 2007, s. 283–292.

⁶⁴ W przywoływanym już esej o wyspach Fowles archetypicznym wyobrażeniem tak pojmowanej kobiecości czyni Penelopę, Odyseusza zaś uznaje za symbol nienasyconego pragnienia zdobywania i posiadania (J. FOWLES:

wartości staje się w powieści pani de Seitas, kolejna przewodniczka życiowa Nicholasa (por. rozdział V).

„Inicjacja” w podziemiach kończy się w odmiennej przestrzeni: Nicholas budzi się w ruinach starego miasta Monemvasia, położonego na Peloponezie, kilka godzin drogi morskiej od Phraxos. Kontrast tej scenerii z wnętrzem olbrzymiej cysterny ma bardzo istotne znaczenie – pobyt w podziemiu, przestrzeni zamkniętej, równoznaczny jest ze zniewoleniem (także dosłownym: Nicholas ciągle pozostaje skuty kajdankami). Przebudzenie pod gołym niebem (po narkotycznym śnie) można uznać za symboliczne ponowne narodziny; bohater czuje się „z powrotem wolny, ale była to inna wolność... jakby oczyszczona” (M, s. 544). Ruiny miasta przypominają naziemny labirynt, nie ma on już jednak charakteru złowrogiego; jest raczej malowniczo położoną pamiątką przeszłości. Organizatorzy maskarady zadbali również o to, by Nicholas wiedział, gdzie się znajduje i którędy dotrze do portu, nie zostaje więc skazany na błądzenie. Podobne przebudzenie Alfonsa pod szubienicą, także poprzedzone pobylem w podziemiach, jest źródłem zgoła innych przeżyć: Worden doświadcza przede wszystkim trwogi, która później ustępuje zdumieniu pomysłowością Gomelezów. Powtarzające się w tych scenach elementy strukturalne – pobyt w podziemiu, przebudzenie na powierzchni ziemi – odsyłają do tradycji rytualnych, obaj powieściopisarze wykorzystują je jednak w odmienny sposób. Fowles akcentuje ów inicjacyjny aspekt „katabazy” Nicholasa, Potocki zaś łączy inspiracje czerpane z obrzędowości masońskiej ze znanymi motywami fantastycznymi.

Obraz Grecji w *Magu* wiele zawdzięcza osobistej fascynacji Fowlesa wyspiarskim krajem. Pisarz podkreśla i w powieści, i w esejach jej „aspekt Kirke” – uwodzicielską moc, lecz również zmienność i nieprzewidywalność. Ta niejednoznaczność wpisana jest w sam krajobraz, łączący płodną naturę, piękno i harmonię z nieurodzajem,

Wyspy..., s. 421). W *Magu* cechy Penelopy konotuje postać Alison (A. BRANNY: *John Fowles. W: Współczesna powieść brytyjska. Szkice*. Red. K. STAMIROWSKA. Kraków 1997, s. 33).

obrazami ziemi zniszczonej⁶⁵. Fowles deklaruje również szczególne przywiązanie do *agria Ellada*, dzięki Grecji, pozostającej poza wpływem cywilizacji⁶⁶. Nie oznacza to odrzucenia rodzinnych, północnych przestrzeni. Tytułowy „mag”, Conchis, jest człowiekiem pogranicza, symbolicznym pojednaniem Północy i Południa – w jego żyłach płynie grecka i angielska krew⁶⁷. Ojczyzna Nicholasa zostaje w powieści ukazana w barwach dość pogodnych, mimo że pisarz zwraca uwagę na ograniczający charakter mieszczańskiej kultury wielkich miast. Anglia wiejska jest natomiast miejscem symbiotycznego funkcjonowania człowieka i natury; pejzaż angielski jawi się w barwach przyjaznych, czasem nawet sielankowych (Urfe ma w podręcznej biblioteczkę antologię *Helikon Anglii*, zbiór poezji pastoralnej opublikowany w pierwszych dekadach XVII wieku, nie zaś *Pieśni Osjana* czy utwory romantyków), a angielskie światło jest miękkie, łagodne⁶⁸. Cech takich nie nosi jednak miasto, w szczególności zaś londyńska metropolia, choć jej portret nie jest malowany szczególnie ponurymi barwami. Po powrocie z Phraxos Londyn wydaje się bohaterowi już mniej klaustrofobiczny niż wcześniej, głównie dlatego, że Nicholas rezygnuje z życia w całkowitej alienacji. Fowles dba więc o semiotyczne nacechowanie przestrzeni, tak by jej obraz odpowiadał aktualnemu stanowi osobowości bohatera.

⁶⁵ Zob. P. CONRADI: *John Fowles*. London–New York 1982, s. 23.

⁶⁶ Zob. J. FOWLES: *W tle „Maga”...*, s. 97.

⁶⁷ Zob. A. BRANNY: *John Fowles...*, s. 24.

⁶⁸ W jednym z esejów Fowles dokonuje przeciwstawienia „Zielonej Anglii” i „czerwono-biało-niebieskiej Brytanii”. „Zieloność ta – pisze – nie jest w chwili obecnej specjalnie w modzie; tęsknimy za spaloną skałą południa, a jeszcze bardziej za spalonym, czarnym, cynicznym doświadczeniem kontynentalnej Europy. Nie mamy jednak wyboru: Anglia jest zielenią, jest wodą, jest żyznością, jest niedoświadczeniem, jest bardziej wiosną niż latem. Nie jesteśmy ani historycznie, ani psychologicznie przygotowani do roli cyników, spenglerian, kwietystów czy męczenników”. „Zielonym Anglikiem” autor przypisuje szczególne wyczulenie na kwestię sprawiedliwości społecznej, uznając Robin Hooda za podstawowy archetyp Zielonej Anglii. Brytania to z kolei idea mocarstwa; Imperium, to kraj „klubów, zasad i konformizmu; niezmiennego status quo; szowinizmu w kraju i arogancji poza nim; patriarchatu; kast, obłądy i hipokryzji” (J. FOWLES: *Być Anglikiem...*, s. 140, 130).

Przedstawiane jako autentyczne, historie z młodości Conchisa najprawdopodobniej zostały zmyślane, jednak także z nich wyłania się symboliczna mapa Europy. Wielka Brytania i Francja to kraje, na których cieniem położyła się I wojna światowa – przywołanie wydarzeń wojennych służy krytyce „męskiej”, konfliktowej cywilizacji. Francja jest jednocześnie ojczyzną arcybogatego hrabiego de Deukans, zdehumanizowanego estety ceniącego ponad wszystko swe bogate zbiory kolekcjonerskie. Z kolei surowy norweski pejzaż, opisany w jednej z opowieści, skłania do poszukiwania kontaktu z transcendencją, wyjścia poza ograniczenia racjonalizmu i pogodzenia się z istnieniem niewytłumaczalnych fenomenów. Na tym tle status Grecji – i Phraxos jako jej synekdochy – jest wyjątkowy. Hellada wydaje się wręcz pozaczasowo usytuowaną enklawą, przystanią dla zmęczonych wędrowców. Dopiero opowieść o okupacji narusza ten obraz, jednak zło i przemoc wkraczają tam z zewnątrz, razem z armią nazistowską. Conchis nie wspomina o wojnie domowej z końca lat czterdziestych; podobnie Nicholas nie poświęca uwagi represjom, jakie na początku lat pięćdziesiątych dotykały jeszcze społeczeństwo greckie. Nie chodzi bowiem o realistyczne przedstawienie kraju tuż po zawirowaniach politycznych, widzianego oczyma Anglika (choć Fowles kreuje jednocześnie plastyczny obraz Grecji lat pięćdziesiątych), lecz o przedstawienie Grecji mitycznej, krainy, w której Urfe ma wrażenie, że bezpośrednio doświadcza wielkiej, jednoczącej Europejczyków przeszłości świata śródziemnomorskiego.

Obrazy różnorodności kulturowej nie są w *Magu* tak wyraźnie zarysowane, jak w *Rękopisie*... Mimo że Grecja jest terytorium, na którym krzyżują się wpływy Wschodu i Zachodu, Fowles nie poświęca tej pograniczności zbyt wiele uwagi. Bardziej zróżnicowane jest natomiast grono bohaterów *Maga*: tworzą je przede wszystkim Anglicy (Nicholas, bliźniaczki), ale także jednostki o niejednoznacznej tożsamości kulturowej (Conchis, Alison – córka Angielki i Australijczyka); wśród aktorów Conchisa znajduje się również czarnoskóry Amerykanin. Taki dobór performerów biorących udział w maskaradzie na Phraxos obliczony jest na uświadomienie Nicholasowi jego wad – uprzedzeń narodowościowych i rasowych, poczucia wyższości w stosunku do przedstawicieli innych nacji,

swego rodzaju mentalności „kolonizatora”; proces edukacji dotyczy więc również szacunku dla inności. Uznawana przez Fowlesa za jedną z najważniejszych w powieści, postać Alison jest jaskrawym przykładem tej niejednorodności: „Za każdym razem, kiedy otwieram usta – mówi bohaterka – mama i tata zaczynają we mnie walczyć. To pewnie dlatego nienawidzę Australii i kocham ją, i nigdy nie będę mogła być tam szczęśliwa, a równocześnie ciągle tęsknię do domu” (M, s. 35). Również nad *Magiem* unosi się zatem przewodnia idea wielopostaciowości ludzkiego świata i humanistycznej akceptacji odmienności kulturowej.

Miejsca akcji *Maga* także tworzą więc pewien katalog mitycznych przestrzeni Europy, ich doborem rządzi jednak inna zasada niż w *Rękopisie...* – ukształtowanie przestrzenne powieści podporządkowane jest konstrukcji bohatera, który w mitycznym greckim pejzażu dokonuje samopoznania. Jednocześnie Fowles wplata w narrację rzadko spotykaną liczbę aluzji kulturowych przywołujących tradycje całego świata. Nie czyni tego jednak, by eksplorować miejsca wspólne, lecz by ukazać sytuację niedojrzałego intelektualisty przepuszczonego przez „heurystyczny młyn” (M, s. 11), podważający jego aroganckie zaufanie do własnej inteligencji. Mimo pewnej instrumentalizacji ów uwodzicielski portret Grecji-Kirke pozostaje jedną z największych wartości *Maga*.

„Aria rejestrowa” Rosendorfera

„Wejście w mit” staje się również doświadczeniem protagonisty *Budowniczego ruin*. Podobnie jak *Rękopis...*, także powieść Rosendorfera odznacza się ogromną różnorodnością miejsc akcji. Miejsc tych jest mniej niż w dziele hrabiego, w większości wypadków są jednak wyraźniej zaakcentowane. Jak pisałam wcześniej, Potocki korzysta przede wszystkim z metody łączenia realistycznego opisu

i wrażliwości na konkret obyczajowy z wiedzą historyczną oraz utrwalonymi w tradycji literackiej motywami, przywoływanymi z pełną świadomością. W *Budowniczym ruin* zdecydowanie dominuje ten drugi typ rozwiązań, a Rosendorfer wydaje się czerpać wyjątkową przyjemność z gry mitami i legendami narastającymi wokół wybranych przestrzeni europejskich⁶⁹.

Jak wiadomo, akcja opowieści ramowej rozgrywa się w pociągu, nie jest natomiast pewne, przez jakie dokładnie tereny bohater przejeżdża. Przedstawienie go w ruchu, pomiędzy różnymi przestrzeniami, ma walor symboliczny – służy uniwersalizacji jego sylwetki jako Europejczyka i obywatela świata kultury. W taki też sposób ukształtowana zostaje w powieści wizja Europy – różnice obyczajowe czy kulturowe między przedstawicielami różnych nacji wydają się niewielkie, eksponowana jest natomiast jedność całego kontynentu, odkrywana we wspólnej tradycji. Podobne znaczenie można przypisać głównemu motywowi fabularnemu powieści – fabuła *Budowniczego ruin* opiera się na motywie snu, w który kilkakrotnie zapada bohater, co umożliwia mu przemieszczanie się między różnymi światami przedstawionymi. Ma to również istotny wpływ na ukształtowanie wizji danych terenów czy przestrzeni – ulegają one w ten sposób dodatkowej mityzacji.

Rosendorfer przedstawia symboliczną mapę Europy, prezentując poszczególne miejsca przez pryzmat ich utrwalonych tradycją wizerunków lub obrazów, które wydają się inspirowane twórczością poszczególnych pisarzy. Nie jest to jednak jedyna metoda postępowania – pisarz niejednokrotnie zapożycza pewne cechy typowe, pozostawia szkielec, lecz wypełnia go nową treścią, dokonuje amplifikacji bądź ironicznego przetworzenia znanej wizji. W tekście *Budowniczego ruin* odnaleźć można bezpośredni komentarz do tej strategii: podczas jednej z rozmów, gdy pada definicja nieszczęśliwej miłości jako tej, „w której kochający się natrafiają na przeszkody uniemożliwiające im przespanie się ze sobą”, podany zostaje przykład Romea i Julii. Wtedy jeden z bohaterów zadaje istotne

⁶⁹ Zob. A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009, s. 12–13.

pytanie: „Cóż pan wie o tym – [...] co się dzieje między scenami?” (BR, s. 142). Rosendorfer często stosuje metodę odtwarzania tego, co dzieje się między scenami, zapelnia puste miejsca, dokonuje swoistych eksperymentów czy operacji na znanych historiach⁷⁰.

W swej wielowątkowości i różnorodności *Budowniczy ruin* również przywołuje charakterystyczną dla Potockiego wizję kultury, która jednoczy przedstawicieli odrębnych narodowości. Według tego klucza różnaitości dobrane jest towarzystwo, które protagonista poznaje na rzeczonym parowcu, tuż przed kataklizmem. Składają się na nie (poza narratorem): tytułowy budowniczy ruin Weckenbarth i doktor Jacobi, obaj należący, jak można sądzić, do niemieckiego obszaru językowego; don Emanuele da Ceneda, Wenecjanin (obywatel Republiki) żydowskiego pochodzenia; lord Alfred, Anglik; dodatkowo Żyd Wieczny Tułacz, emblemat owej różnorodności – wędrowiec przemierzający najrozmaitsze krainy i epoki. Kolejnym przywołaniem idei jedności w różnorodności jest siedem siostrzenic kastrata Torroniego, przyrodnych sióstr, z których każda pochodzi z innego miasta bądź państwa; łączą je osoba matki, płeć, wykształcenie muzyczne oraz kunszt narratorski. Symboliczna jest również ich liczba, konotująca sensy sakralne, związane z pełnią i kompletnością.

Przestrzenie, w jakich znajduje się w określonych momentach akcji protagonista, nie mają konkretnej lokalizacji geograficznej – to pociąg, następnie odmalowany w idyllicznych barwach park śródziemnomorski; potem pokład rzecznego parowca, podziemny schron, ponownie park i ponownie pociąg. Brak tak szczegółowych danych, jakich nie szczędzi w opowieści ramowej *Rękopisu...* Potocki, łączy się z ideą eksploracji miejsc mitycznych kultury europejskiej oraz z refleksją nad jej zagrożeniem rozwojem techniki i napięciami politycznymi. W podobny sposób skonstruowanych jest kilka innych historii opowydanych bohaterowi (poza siedmioma opowiesciami „dekameronowymi”) – wiele w nich troski o konkret i koloryt lokalny, na ogół jednak brak informacji, gdzie dokładnie historia ta się rozegrała.

⁷⁰ Zob. *ibidem*, s. 236–237.

O ile można się zorientować w zagmatwanej powieściowej przestrzeni, śródziemnomorski park, gdzie protagonista napotyka posąg niszczonego geniusza, otacza najprawdopodobniej rezydencję kastrata Torroniego. Jest to miejsce istic arkadyjskie, scharakteryzowane według topiki *locus amoenus* – doskonale wręcz spokojne i bezpieczne, zarysowane jasnymi barwami. To jednocześnie miejsce ściśle literackie, zbudowane z łatwo rozpoznawalnych konwencji⁷¹, ale również w pewnym sensie „metatekstowe”, zawiera bowiem wiele znaków zapowiadających problematykę, która później zostanie w powieści podjęta. W parku rozsiane są klasyczne monumenty: posąg geniusza, mała kolista świątynia. Jednak tylko z pozoru stanowią one elementy ozdobne – jak wiadomo, pozostałości po tajemniczym napisie na cokole pomnika są właściwie „przyczyną” całej opowieści, a świątynia, która staje się w pewnym momencie celem drogi narratora, nigdy nie zostaje przezeń odwiedzona. Każde miejsce wydaje się tu silnie nasemantyzowane – nawet brama wejściowa przypomina „podpis jakiegoś barokowego księcia o wielu nazwiskach, składający się z po stokroć splecionych inicjałów” (BR, s. 16) (Winfried Freund traktuje to porównanie jako synekdochę całej powieści, w identyczny sposób zawikłanej)⁷². Jej obwisłe skrzydło kreśli na ścieżce ślad ćwiartki koła – znak okręgu jest jedną z podstawowych w *Budowniczym ruin* figur. W parku protagonista spotyka tylko istoty o literackiej proveniencji – starszego pana o imieniu Dafnis i dwa mechaniczne karły.

Jednocześnie można mówić o pewnej niejednoznaczności tych idyllicznych obrazów – po wejściu do parku brama zamyka się za bohaterem: „[...] zdawała się być pieczęcią położoną na pożółkłym pergaminie jakiegoś przywileju, który od dawna stał się bezprzedmiotowy” (BR, s. 16). Geniusz „użał się obecnie sam nad sobą, nad utratą sensu swego istnienia, i stał się żalością samą w sobie... (żałosną jak zapomniane słowo umarłej mowy [...])”

⁷¹ Zob. ibidem, s. 172.

⁷² Zob. W. FREUND: „Man anht ja nich, wie tief man ist” – *Der phantastische Erzähler Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIAŁEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 24.

(BR, s. 17). Przywoływane są tu więc pojęcia związane z zamknięciem, wejściem w pułapkę, także z utratą sensu, znaczenia czy komunikatywności; w idylli czai się zapowiedź końca. Przekonanie o nieuchronności tego końca wyrażą bezpośrednio Weckenbarth i doktor Jacobi; niewiele też czasu upłynie, nim okaże się prawdą. Spokój i harmonia letniego wieczoru oraz bujnej przyrody parku ostro kontrastują z portretem „wiszącego cygara”, w którym później toczyć się będzie życie ocalałych.

Końcowy powrót bohatera do ogrodu kastrata Torroniego to ponowne wejście w tę arkadyjską przestrzeń. Rezydencja księcia wydaje się należeć do zupełnie innej rzeczywistości, wyjętej spod działania czasu, o czym wymownie świadczą postacie jego siostrzenic. Siedem narratorek zabierających dzień po dniu głos ma oczywiście dekameronowe pochodzenie, podobnie jak przestrzeń, w której opowiadają swoje historie – to wiejski dwór otoczony sielankowym parkiem, przypominający podmiejskie schronienie dziesięciu bohaterów *Dekameronu*.

Siostrzenice Torroniego związane są zarówno z południem, jak i z centrum czy północą Europy, lecz dominuje zdecydowanie Południe – basen Morza Śródziemnego. Aż trzy siostry pochodzą z Włoch, pozostałe – z Hiszpanii, Austrii, Anglii i Rosji. Wydaje się więc, że Rosendorfer, podobnie jak Potocki, ze szczególnym pietyzmem traktuje kulturę śródziemnomorską jako źródło i tradycję współczesnej kultury europejskiej. Potocki z większą dokładnością portretuje Hiszpanię, Rosendorfer zaś – Italię. Wszystkie siedem opowieści wiąże temat muzyczny, a dwie „południowe” (wenecka i hiszpańska) są szczególnie blisko powiązane – obie bowiem odnoszą się do historii don Juana.

„Włoskie” historie nie są jednak ujednolicone. Ukazują dzięki temu różnorodność kulturową obszaru, na którym przez wieki rozwijało się kilkanaście niezależnych i różnorodnie zorganizowanych państw i państwewek⁷³. Opowieść neapolitanki Renaty przedstawia

⁷³ Zróżnicowanie to sięga odległych czasów starożytnych; przykładowo, w ciągu wieków Sycylia była terenem podporządkowanym Fenicjanom, Grekom, Kartagińczykom, Rzymianom, Wandalom i Ostrogotom, Bizancjum, Arabom, Normanom oraz kilku europejskim dynastiom. Fernand Braudel

losy romansu księżnej Cursi-Cicinelli z kompozytorem i nadwornym kapelmistrzem Orlandinim. Neapolitańczycy odznaczają się, zdaniem narratorki, szczególną muzykalnością, niezależnie od urodzenia i pozycji życiowej. Wrażliwość tę dzielą nawet neapolitańscy *bravi*, wysłani po latach przez męża księżnej, by zabić Orlandiniego. Gdy słyszą jego improwizację organową, rezygnują z wykonania misji: „«Sądzę – powiedział jeden *bravo* – że byłoby grzechem zamordować pana...» Drugi *bravo* bez słowa pocałował Orlandiniego w rękę” (BR, s. 162). Opowieść ta z jednej strony podejmuje wątek znaczenia Neapolu jako centrum muzyki, w szczególności operowej (związani z nim byli tacy kompozytorzy, jak Alessandro Scarlatti czy Giovanni Battista Pergolesi), słynącego z doskonałych konserwatoriów, z drugiej zaś – odwołuje się do popularnego wątku namiętnego romansu i wendety oraz motywu zbójckiego, szczególnie silnie związanego z terenem południowych Włoch i Sycylii (z położonego w pobliżu Neapolu Benewentu pochodził również rozbójnik Zoto z *Rękopisu...*; sam o neapolitańczykach mówi, że każdy z nich „zawsze woli wymierzyć zemstę raczej nieco większą aniżeli odrobinę mniejszą, niżby należało” – R, s. 75). Wizerunek Neapolu powtarza więc przynajmniej częściowo portret tych terenów naszkicowany przez Potockiego.

Z kolei historia Dorimeny rysuje groteskowy obraz współczesnego Rzymu szalejącego na punkcie okrzykniętego geniuszem wiolonczelisty Campa Sant’angelego, którego nikt jednak nigdy nie słyszał na żywo. Gdy ma w końcu dać koncert, na plakatach podawane są wykluczające się daty, lokalizacje i programy. Miasto w tej opowieści nie jest dostojnym pomnikiem przeszłości, lecz zaledwie tłem dla masy pogrążonych w amoku melomanów, żądnych kontaktu z widmem wielkości. Plakatowe mistyfikacje wysyłają ich na koncert w kluczowe miejsca turystyczne: do bazyliki Maksencjusza, Kaplicy Sykstyńskiej czy grobowca Cecylii Metelli; miejsca te stają się celem najazdu już nie turystów, lecz miłośników wyrafinowanej sztuki. Gdy Campo Sant’angeli umiera na scenie po zagranii

uznaje Italię za środkową oś Morza Śródziemnego, miejsce graniczne między Wschodem i Zachodem (F. BRAUDEL: *Ziemia*. W: F. BRAUDEL, M. AYMARD [et al.]: *Morze Śródziemne...*, s. 13).

tylko jednego tonu, tłum rzuca się po relikwie – drzazgi z jego wiolonczeni. To przedstawienie miasta wyróżnia się na tle pozostałych opowiadań ostrością satyrycznej obserwacji, gdyż niewiele tu odwołań do literackiego obrazu Rzymu, portretowanego najczęściej albo jako Wieczne Miasto, centrum świata antycznego i chrześcijańskiego, albo jako miasto ruin i zniszczenia, minionej wielkości (przypomnijmy, że również w *Rękopisie...* Potocki koncentruje się na przedstawieniu obyczajów rzymskiego duchowieństwa, nie zaś samej metropolii).

W zgoła odmiennym tonie – i w innej opowieści – wypowiada się o Rzymie Weckenbarth, szczególnie do niego przywiązany jako budowniczy ruin: to „wieczna, święta URBS ROMANA, serce i dusza świata, matka – miasto, wielkie miasto, jedyne miasto, MIASTO PO PROSTU” (BR, s. 69). Dalej Weckenbarth opisuje reakcję, jaką pierwszy kontakt z tym pomnikiem historii winien wywoływać w podróżnym: „Jesteś tu, dokąd prowadzą wszystkie drogi. Jesteś u celu. Skłoń głowę, może cię spotkać JEDNO tylko nieszczęście: że nie zniesiesz pełni szczęścia, które stąd wynika, żeś się znalazł w Rzymie” (BR, s. 70). Miasto na siedmiu wzgórzach staje się w tym komentarzu centrum wszechświata, swoistą *axis mundi* i pramodelem wszelkiej organizacji miejskiej. Warto na marginesie dodać, że ta hiperboliczna pochwała pojawia się w przesyczonej czarnym humorem historii o pracowniku urzędu sterylizacji, którego romans z kelnerką prowadzi do morderstwa, a ucieczka przed policją – do Rzymu, gdzie wjeżdża na wozie ze świniami. Zestawienie tych kontrastowych elementów jest typowe dla ironicznego stylu Rosendorfera i dekonstruuje patos oracji Weckenbartha.

Najciekawszy jest jednak w *Budowniczym ruin* wizerunek Wenecji, jednej z najbardziej mitycznych metropolii Europy. Miasto zbudowane na wodzie od wieków przyciąga uwagę całego świata – jest jednym z najczęściej odwiedzanych i portretowanych przez artystów. Ma status fenomenu architektonicznego – nie powinno istnieć, a jednak ciągle jeszcze opiera się żywiołowi wody. Ów paradoks wpisany jest również w różnorodność wizerunków Wenecji, jednocześnie słonecznej i przenikliwie zimnej, uosabiającej

zwycięską walkę z żywiołem i naznaczonej rozpadem, uwodzącej labiryntem kanałów i przerażającej nieustanną bliskością wody. To jednocześnie miasto zabawy i melancholii, baśniowej atmosfery i bardzo realistycznego zagrożenia. Jak zauważa Aleksandra AchteLIK, „ambiwalencja życia i śmierci, gnicia i odradzania, ziemi i wody, żywiołu i ładu, prawa i bezprawia, *sacrum* i *profanum* – aż do beczeszczenia włącznie, ascezy i rozpusty, spokoju i zagrożenia, codzienności i święta, pracy i karnawału – nieustannie odnawia i konstituuje mit Wenecji”⁷⁴.

W powieści Rosendorfera Wenecja staje się przede wszystkim miejscem źródłowym wszystkich niezwykłych opowieści: „My przeżywamy nasze historie – mówi wenećjanka Laura – a opowiadanie ich przekazujemy innym. My, wenećjanie, jesteśmy dostatecznie zajęci tym, że żyjemy. Dlatego też nic w tym zdumiewającego, że wszystkie rzeczywiście zabawne albo wzruszające historie dzieją się w Wenecji...” (BR, s. 250). Mityczność miasta na lagunie jest więc niejako podwójna – samo ulega mityzacji w rozlicznych przedstawieniach, które starają się uchwycić jego *genius loci*, jednocześnie jest też źródłem różnorodnych mitów, powstających tam niejako organicznie. Laura podkreśla autentyczność weneckich historii, które są nie fingowane, lecz przeżywane; miasto jawi się więc przede wszystkim jako przestrzeń, w której osobiste doświadczenie dominuje nad kontemplacją czy biernym trwaniem.

Zdaniem Laury, Wenecja jest również jedynym prawdziwym miejscem, w którym mogłaby toczyć się akcja *Don Giovanniego* Mozarta (jak wiemy, ulubionej opery Rosendorfera). W jej historii Serenissima staje się miejscem spotkania dwóch postaci-mitów, don Juana i Fausta, których czarnoksiężnik Simeone zamienia ciałami (szerzej o tej historii pisałam w rozdziale IV). Dochodzi zatem do spotkania zmysłowego Południa⁷⁵ z intelektualną Północą i zamia-

⁷⁴ A. ACHELİK: *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Katowice 2002, s. 152.

⁷⁵ W *Budowniczym ruin* don Juan zostaje utożsamiony przez Fanny, hiszpańską siostrzenicę kastrata, z don Juanem d’Austria, nieślubnym synem Karola V, zwycięzcą spod Lepanto i namiestnikiem Niderlandów, nie jest więc

ny cech fizycznych. Z jednej strony jest to jedna z tych niezwykłych historii zaanonsowanych przez Laurę (która jednocześnie sama podważa swą wiarygodność jako źródła wiedzy⁷⁶), z drugiej zaś – kolejny z często przywoływanych w *Budowniczym ruin* obrazów jedności, której tłem staje się Wenecja, miasto pogranicza Wschodu i Zachodu⁷⁷. W ten sposób Rosendorferowi udaje się w ramach jednej przestrzeni, szczególnie do tego przeznaczonej, bo paradoksalnej, symbolicznie pojednać wszystkie cztery strony świata. Wenecja jest również wyjątkowo predestynowana do tej roli, to bowiem miasto otwarte dla wszystkich: „[...] cóż w końcu – pyta Laura – znaczy »obcy« w Wenecji?” (BR, s. 252).

Ten obraz Wenecji jako miasta niezwykłych wydarzeń malowany jest jasnymi barwami, a cała opowieść, w szczególności zaś epizody z messerem Simeonem, odznacza się niezaprzeczalnym komizmem. Innych wizji dostarcza natomiast historia don Emanuelego da Ceneda, przedstawiająca zdecydowanie ciemniejszą stronę miasta. W *Budowniczym ruin* to jego opowiadanie zostaje przytoczone jako pierwsze, co w dużym stopniu wpływa na obraz

powiązany jedynie z Południem. Z terenami południowymi łączy go tradycja hiszpańska, podejmowana również w literackich opracowaniach historii. W słynnej *Arii rejestrowej* (zwanej też *Arią katalogową*) z *Don Giovanniego*, przedstawiającej rejestr uwiedzionych przez don Juana kobiet, Leporello wymienia jako teren działań swego pana Italię, Niemcy, Francję, Turcję i Hiszpanię, czyli kraje śródziemnomorskie i kontynentalne; najwięcej uwiedzionych to Włoszki i Hiszpanki.

⁷⁶ Laura rozpoczyna swą opowieść od następującej deklaracji: „Autorzy niektórych powieści historycznych [...] chętnie udają, że wiedzą rzeczy, które niedostępne są wszelkim źródłom historycznym [...]. Za szczególnie jednak bezczelne uważam postępowanie, gdy się przytacza treść rozmów między osobami historycznymi w dosłownym brzmieniu! W dalszym ciągu tej opowieści nie chciałabym się znaleźć w towarzystwie wspomnianych autorów – nie twierdzę więc, ani że kiedykolwiek odbyła się rozmowa obu młodych Wenejcjan, ani nawet tego, że tacy dwaj dostojni panowie istnieli” (BR, s. 257–258). Następnie narratorka przytacza rozmowę dwóch dostojników kościelnych, która stanowi wprowadzenie do właściwej historii don Juana i Fausta. Jej opowieść już na wstępie neguje więc własną wiarygodność, by później ciągle ją podkreślać.

⁷⁷ Zob. A. ACHTELIK: *Wenecja mityczna...*, s. 61.

Serenissimy. Laura portretuje jednak Wenecję z lat siedemdziesiątych XVI wieku, z czasów triumfu pod Lepanto, natomiast Ceneda – z lat siedemdziesiątych XVIII wieku, kiedy to okres świetności, przypadający na późne średniowiecze, Republika miała już dawno za sobą: „[...] w mieście rządziła już niesamowita i nie do rozpoznania straszliwa mafia pełna okrutnych intryg, która [...] wlokła swe godne pożałowania ofiary przed nieubłagane i krwiożercze sądy, a potem do ociekających wodą więzień, skąd nie było już ucieczki” (BR, s. 46). Narrator darzy miasto ambiwalentnymi uczuciami, które w pełni odpowiadają paradoksalności tej przestrzeni – miłość i fascynacja metropolią mieszą się z nienawiścią do aparatu państwowego. Don Emanuele wielokrotnie podkreśla panujące bezprawie, które jest w Wenecji jedynym prawem – policja państwowa porwuje jego ukochaną, piękną Stellidaurę, której wyłączną winą jest pochodzenie: okazuje się córką księżnej Cursi-Cicinelli i Orlandiniego z opowieści Renaty.

Tragiczne dzieje wielkiej miłości Cenedy rzutują na obraz miasta: narrator określa je mianem „olbrzymiej, tysiącglowej, niemożliwej do zranienia” i „trującej” meduzy (BR, s. 91) oraz konsekwentnie eksponuje wszystkie materialne i niematerialne znamiona upadku potęgi, jak rozpadające się pałace, będące schronieniem „much, pajaków, szcurów i bezpańskich kotów” (BR, s. 47), czy wygasanie starych rodów. Na tym tle trwa karnawał, miasto zawłaszczają roześmiani przebierańcy, którzy bawią się jakby na przekór świadomości schyłku. Wszyscy noszą słynne weneckie maski, które w opowieści Cenedy nabierają ambiwalentnych znaczeń – umożliwiają beztroskie *incognito*, lecz symbolizują także chęć ukrycia twarzy; sam don Emanuele ukrywa swój ból po stracie Stellidaury pod czerwoną maską z długim nosem. Zwyczaj noszenia masek jest jednym ze źródeł uwodzicielskiego czaru Wenecji, jednak ponieważ też jej przekleństwem, tworzy bowiem społeczeństwo, w którym nikt nikogo nie zna i poznać nie może⁷⁸.

⁷⁸ W jednym ze szkiców Rosendorfer utożsamia Wenecję z czystą teatralnością: „Wenecja jest inscenizacją, zawsze była inscenizacją, dlatego wielu, którzy nie umieją rozmyślać, widziało tylko cekiny i błyskotki. Wenecja jest inscenizacją, ale inscenizowała też rzeczywistość i życie. W Wenecji prawda

Wenecja jest wielką nieobecną *Rękopisu*... Wspomniana zostaje zaledwie kilka razy, i to bardzo skrótowo. Tymczasem nawet w tych bardzo lapidarnych przywołaniach pobrzmiewają pewne charakterystyczne dla XVIII-wiecznego obrazu Republiki cechy, obecne również w Rosendorferowskiej wizji: to ulubione miasto awanturników (przebywa w nim hrabia Saint-Germain, dawny towarzysz Żyda Wiecznego Tułacza) oraz państwo o wyjątkowo wysokim poziomie donosicielstwa⁷⁹ (Busqueros w rozmowie ze swym protektorem uznaje to za podstawę sprawnego systemu rządów: „Wenecjanie, którzy uchodzą za niezłych rządców swym krajem, kładą tę świadomość [wiedzę o wszystkim, co dzieje się w mieście – M.J.] w liczbę takich, które są niezbędne dla każdego człowieka chcącego trudnić się sprawami państwa” – R, s. 626). Można sądzić, że Wenecja stałaby się doskonałym tłem jakiejś opowieści o wątku maskaradowym, Potocki nie skorzystał jednak z tej możliwości.

Pośród miejsc mitycznych, którym Rosendorfer poświęca szczególną uwagę, wymienić należy także Hiszpanię, gdzie rozgrywa się krótki epizod z dziejów don Juana, opowiedziany przez Fanny. Wydaje się, że samo miejsce akcji, gospoda pod Sewillą, nie odznacza się już tak silnym ładunkiem mitotwórczym, jak miasta włoskie, w szczególności zaś Wenecja. To opowieść o don Juanie stanowi o wyjątkowości tej przestrzeni, nie zaś na odwrót. Klimat miejscu nadaje obecność słynnego bohatera oraz epizod związany z Sewillą – uwiedzenie doñii Anny i pojedynki z komandorem; w Sewilli znajduje się ich pałac. W tej skrzęcej się humorem historii,

i fałsz krzyżują się. Wszystko jest złudne” (cyt. za: K. GRZYWKA: „*Venedig ist eine Inszenierung, aber Venedig hat die Realität, das Leben inszeniert*”. Herbert Rosendorfer über die „Kompliziertheit” der Stadt Venedig. „*Studia Niemcoznawcze*” 2005, t. 31, s. 391).

⁷⁹ Aleksandra Achtelek podkreśla, że szczególnie surowy system prawny uczynił z Wenecji z czasów świetności symbol niepodważalności prawa. Weneckie więzienia opisywano jako wyjątkowo ciężkie – cele piwniczne ulokowane były poniżej powierzchni kanałów. Prawdziwym postrachem mieszkańców była jednak powołana w XIV wieku Rada Dziesięciu, która w następnych stuleciach rozwinęła bardzo opresyjny system kontroli społeczeństwa (A. ACHELK: *Wenecja mityczna...*, s. 142–146).

która jest kolejnym z owych dopisków do znanych fabuł ujawniających, co dzieje się między scenami, pojawia się wiele motywów hiszpańskich, utrwalonych między innymi w literaturze łotrzykowskiej. Gospoda jako miejsce akcji przenosi czytelnika w ten właśnie obszar inspiracji literackich. Chciwość oberżysty przywołuje analogiczny komentarz dotyczący stanu sumienia karczmarzy hiszpańskich, uczyniony w *Rękopisie...* przez Alfonsa. Zaznaczona zostaje także działalność Świętej Inkwizycji, funkcjonowanie zakonu z Alcántary, jednego z kilku hiszpańskich zakonów rycerskich, oraz podział grandów na klasy wraz z drobiazgowo opracowaną etykietą dworską. Z tej krótkiej sceny pobytu don Juana w oberży pod Sewillą wyłania się też obraz ziemi hiszpańskiej jako terenu rozmaitych mistyfikacji i maskarad, wieloaspektowo przedstawiony również w *Rękopisie...*

Literackie mity narosłe wokół określonych przestrzeni mają także wpływ na ich wizerunki w opowieściach „nieśródziemnomorskich”. Współczesny Wiedeń z historii Mirandoliny stanowi właściwie tylko tło akcji, za to Brankovina, siedziba demonicznego profesora Brankovicia, wyraźnie stylizowana jest na tereny transylwańskie, postrzegane przez pryzmat *Draculi* Brama Stokera. Słowiańsko brzmiąca nazwa miejsca również wpisuje je w ów nurt – dla Jules’a Micheleta wampiryzm to „wstrętna myśl słowiańska”⁸⁰, a w *Rękopisie...* pustelnik dzieli upiory na polskie i węgierskie. Brankovina leży najprawdopodobniej na Bałkanach⁸¹ (wskazuje na to również nazwisko profesora), w opowiadaniu brak jednak informacji o przekraczaniu granicy austriackiej, a Branković wchodzi w skład wiedeńskiej śmietanki towarzyskiej. Dokładne odtworzenie stosunków geograficznych staje się tu niemożliwe. Chodzi więc raczej o ożywienie zachodniego mitu demonicznej Słowiańszczyzny czy Europy Wschodniej, ujętego w typowe konwencje powieści

⁸⁰ J. MICHELET: *Czarownica*. Przeł. M. KALISKA. Przedmową opatrzył L. KOŁAKOWSKI. Warszawa 1961, s. 30.

⁸¹ Nazwę taką nosi wieś w okręgu Kolubara w zachodniej Serbii; dzieciństwo spędziła tam serbska poetka Desanka Maksimović, żyjąca w latach 1898–1993.

grozy. Te konwencje przywołuje także Potocki w opisie gór Sierra Morena.

Z kolei historia odczytana przez petersburżankę Simonis niewiele ma wspólnego z samym miastem czy obszarem Rosji. Nie można zlokalizować położenia podupadłego zamku księżnej Karatheodory, ale zbierająca się w nim arystokracja o nazwiskach niemieckich, włoskich, greckich, węgierskich i słowiańskich, której kilku członków nosi tytuły cesarsko-królewskie, sugeruje tereny austriackie; w całej opowieści nie pojawia się bodaj żadna wzmianka o Rosji. Trudno wskazać również jakieś konkretne inspiracje tej historii – staje się ona popisem kreatorskiej mocy wyobraźni Rosendorfera, jak również jego fachowej wiedzy muzycznej, w tym opowiadaniu związanej ze sztuką konstrukcji organów, użytych tu jako narzędzie zbrodni. Natomiast opowieść Solweigi, angielskiej siostrzenicy kastrata, będąca sagą rodową rodziny Sangrailów, prezentuje dość stereotypowy wizerunek Anglii – to kraj o fatalnej pogodzie (ciągłe powracanie tego motywu jest jednym ze źródeł komizmu opowiadania), zamieszkiwany przez porządne rodziny mieszczańskie, choć uwikłane w skomplikowane relacje wewnętrzne. Jak można sądzić, w tej historii podstawowym punktem odniesienia jest *Saga rodu Forsyte'ów* Johna Galsworthy'ego, i to ona dostarcza materiału do parodystycznych przetworzeń. Tak przedstawiona Wielka Brytania jest ojczyzną z pozoru poważnych mieszczan, także jednak poddanych działaniu absurdu.

Porównanie historii siedmiu sióstr, których zróżnicowane pochodzenie jest tak wyeksponowane, oraz kilku innych opowieści tworzących tekst *Budowniczego ruin* skłania do wniosków, że Rosendorfer również przydaje wyjątkowego znaczenia południu Europy. Miasta i państwa basenu Morza Śródziemnego potraktowane zostają ze szczególną atencją. Pisarz kładzie nacisk na oddanie kolorytu lokalnego lub specyficznego ducha miejsca – czy odwołuje się do mitu utrwalonego w literaturze i przez nią również konstruowanego, czy do własnej znajomości samego miejsca i jego historii, z wyraźnym naciskiem na konteksty muzyczne. Jeśli więc protagonista powieści odbywa symboliczną podróż po swej świadomości kulturowej i jej źródłach, źródła te biją przede wszystkim w obrębie Mare

Mediterraneum. Za emblematyczny obraz tej kultury uznać można śródziemnomorski park, którego cisza i harmonia ostro kontrastują z wydarzeniami rozgrywającymi się w „wiszącym cygarze”, jedynej przestrzeni, w której toczy się (z udziałem protagonisty) dość wartka akcja.

Konstrukcja samego bunkra, który ma przedłużyć trwanie ludzkości, odwołuje się do figury labiryntu – to kolejny punkt wspólny *Budowniczego ruin* oraz *Rękopisu*... Jest to labirynt sztuczny, zaprojektowany przez Weckenbartha jako schron dla trzech milionów ludzi, mający tysiąc szesnaście pięter. W pierwszych chwilach pobytu w „cygarze” bohaterowi towarzyszy poczucie bezpieczeństwa: „Ogrom pomieszczenia nie działał przygnębiająco, odwrotnie, udzielał on – przynajmniej mnie – poczucia bezpiecznej przytulności; [...] ukryci zostaliśmy przed wszelkim niebezpieczeństwem w łonie ziemi” (BR, s. 96). Szybko okazuje się to jednak całkowicie złudne. Bunkier tworzy istny konglomerat pomieszczeń i korytarzy oraz ukrytych przejść, których rozkład znają jedynie nieliczni wtajemniczeni. Labiryntowy charakter tej budowli dopełnia jeszcze fakt, że jednym ze skutków kataklizmu było zniszczenie tradycyjnych kategorii czasoprzestrzennych. Nie istnieje już czas obiektywny, mierzalny – z uwagi na „paralakę dyspozycyjną” w każdym miejscu płynie w inny sposób. Główne arterie transportowe między piętrami kwestionują euklidesowe pojęcia przestrzenne – zjeżdżając w dół, w istocie jedzie się w górę. Rosendorfer gromadzi więc takie cechy schronu, które eksponują jego paradoksalność – ukształtowanie tej przestrzeni koresponduje z niedefiniowalnym statusem ontologicznym ocalałych.

Absurdalność ich sytuacji potwierdza również forma cygara, do której bohaterowie przyrównują kształt bunkra:

Cygaro jest wydrażone. Od tumu, to znaczy od najwyżej położonego czubka, zwisa w dół nitka, gdzieś aż do środkowej części. A na tej nitce wisi kropla, niby, proszę mi wybaczyć to określenie, wydłużona kropla spod nosa. W tej kropli my się znajdujemy.

BR, s. 122

Porównanie budowli do „kropli spod nosa” przydaje groteskowości całej konstrukcji⁸²; groteska dominuje też w opisie wydarzeń rozgrywających się w schronie. Co więcej, „cygaro” okazuje się tworem nieukończonym – ostatnie piętra nagle się urywają, jego koniec znika gdzieś w pustce. Jak pisze Michał Głowiński, utożsamienie labiryntu i wszelkich konstrukcji podziemnych z przestrzenią wroga człowiekowi wiązało się przede wszystkim z ich zamknięciem, wywołującym uczucie zniewolenia⁸³. Mimo swoistego otwarcia Rosendorferowski labirynt wydaje się jeszcze groźniejszy, gdyż jest niejako zawieszony w próżni: „Naokoło nas nie ma nic. [...] Wisimy więc w środku, bez żadnych zabezpieczających rusztowań, tak po prostu w pustce” (BR, s. 122). Takie położenie czyni z bunkra uniwersalną metaforę *conditio humana*, zdecydowanie przekraczającą ramy refleksji nad zagrożeniem konfliktem atomowym i autodestrukcją ludzkości.

Ta groźba samozagłady ewokowana jest również w innych wątkach związanych z powieściowym labiryntem. Obrazy niewykończenia pojawiają się nie tylko w kontekście samej konstrukcji budynku, ale również jej wyposażenia. W założeniu schron miał stanowić imitację świata zewnętrznego – odznaczający się wyrafinowanym smakiem artystycznym Weckenbarth i Jacobi zamierzali umieścić w nim najważniejsze dzieła światowej sztuki i literatury oraz zadbać o odtworzenie podstawowych instytucji życia kulturalnego; „koniec świata” nastąpił jednak za wcześnie. W labiryncie znajdują się więc zbiory biblioteczne z St. Gallen, ale – namalowane na ścianie. Tych „widmowych” obiektów, imitujących świat sprzed katastrofy, jest więcej – protagonista ulega przez moment złudzeniu, że widzi z okna zielony pejzaż – okazuje się on tylko malowidłem, teatralną dekoracją.

Wszystkie te elementy: zawikłanie konstrukcyjne, niewykończenie, zawieszenie w pustce, negacja klasycznych stosunków czasoprzestrzennych czynią ze schronu emblematyczny obraz niepoznawalnej rzeczywistości, w której funkcjonuje on jako ostatni

⁸² Zob. M. JURGENSEN: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer. In: Briefe in die europäische Gegenwart...*, s. 32.

⁸³ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Labirynt, przestrzeń obcości...*, s. 138.

bastion ludzkości po apokalipsie – jej przyczyny, przebieg i bardziej szczegółowe konsekwencje również nie są znane. Figura labiryntu odpowiada temu paradoksalnemu statusowi jednostek, które prowadzą niedającą się do końca zdefiniować egzystencję (to swoiste „nieistniejące istnienie”). Ucieczka z walącego się schronu w inny wymiar rzeczywistości lub wymiar snu, czyli powrót do rezydencji kastrata Torroniego, jest powrotem w mityczne uniwersum wysokiej kultury, której przydane zostają własności ocalające. To ponowne wejście w świat, gdzie właśnie trwa spokojne salonowe spotkanie, a towarzystwo gromadzi się w zimowym ogrodzie, przestrzeni, która również wydaje się symboliczna. Sugeruje bowiem bezpieczeństwo i wygodę – umożliwia kontemplację natury w warunkach maksymalnego komfortu. Staje się swoistą przestrzenią graniczną – łączy cechy wygodnego salonu z ogrodem.

Jak wspominałam już w poprzednich rozdziałach, Rosendorfer snuje raczej pesymistyczną refleksję nad ludzkością, której przypisuje wyjątkowo autodestrukcyjne skłonności:

Prawdopodobnie – pisze w jednej z wypowiedzi z 1975 roku – [...] jest już za późno, aby przeciwdziałać zawinionemu przez nas samych upadkowi świata. Ale zamiast przynajmniej próbować, myślę, że człowiek przymknie również to jedno otwarte jeszcze oko i będzie nadal babrał. Wierzę w to, że ludzkość znajduje się blisko swego końca. Wierzę w to, że nie należy tego żałować⁸⁴.

Figura labiryntu jako podstawowe wyobrażenie kształtujące powieściową przestrzeń nie konotuje jednak tylko sensów związanych z groźbą katastrofy nuklearnej – pisarz przenosi tę formę na całość ludzkiej rzeczywistości, która jest w istocie niepoznawalna. Labiryntowa konstrukcja staje się przestrzennym przedstawieniem doświadczenia absurdu, na którego wieloznaczność Rosendorfer również jest wyczulony. W swojej twórczości tropi z jednej strony ludzkie śmieszności i nedorzecznosci, dając im błyskotliwie

⁸⁴ H. ROSENDORFER: *Woran ich glaube*. Cyt. za: A. WARAKOMSKA: *Prawda wyższej instancji...*, s. 393.

komiczne opracowanie⁸⁵; z drugiej zaś – konsekwentnie ukazuje symboliczne zawieszenie człowieka w pustce, jego samotność wobec milczącego wszechświata, wyobrażaną przez „wiszące cygaro”. Tak pojmowanego labiryntu (figury absurdu) nie można opuścić – w zakończeniu utworu protagonista wkracza w przestrzeń arkadyjską, lecz zbudowaną na figurze koła, również, jak wiadomo, ambiwalentnej, symbolizującej nie zawsze pozytywnie oceniany ruch kołowy⁸⁶.

We wcześniejszych rozdziałach pisałam już o tej figurze, która urasta do rangi jednej z podstawowych w *Budowniczym ruin*. Odnaleźć ją można: w tajemniczym rysunku otworków, od którego początek bierze właściwie cała „podrzędna” (wobec opowieści ramowej) część dzieła; w zazębianiu się poziomów narracji, co znacząco utrudnia opracowanie ich jasnej hierarchii; w powtarzających się tematach muzycznych i zapożyczonych z dziedziny kompozycji (w sensie muzycznym) chwytach; w wątku tajemnicy, której rozwiązanie staje się tylko kolejną tajemnicą. Wydaje się natomiast, że opartych na wyobrażeniu koła figur *stricte* przestrzennych jest niewiele. Wrażenie kolistości czy pewnego zapętlenia Rosendorfer osiąga przede wszystkim dzięki chwytom kompozycyjnym – taki

⁸⁵ Interesującym przykładem skłonności pisarza do satyry są *Listy w chińską przeszłość*, opisujące rzeczywistość Niemiec Zachodnich lat osiemdziesiątych XX wieku w konwencjach znanych z *Listów perskich* Monteskiusza – mandaryn Kao Taj przynosi się w czasie i przestrzeni z Chin z X wieku do XX-wiecznej NRF i swe obserwacje zamieszcza w listach do przyjaciela. Ostatni list kończy znamieną refleksją, wiele mówiącą o niewierze Rosendorfera w dydaktyczną funkcję literatury: „Pan Szy-mi namawiał mnie, ba, usilnie prosił, abym spisał moje obserwacje dotyczące tego świata [...]. Odmówiłem. Wiem, co stałoby się z taką książeczką tajemniczego Kao Taja: wielkonosi [Europejczycy – M.J.] by ją przeczytali, w najlepszym razie przeczytali z uwagą. Pokiwaliby głowami z aprobatą, a następnie ponownie zwrócili się ku temu, co uważają za prawdziwe życie” (H. ROSENDORFER: *Listy w chińską przeszłość*. Trzydzieści siedem listów mandaryna Kao Taj do jego przyjaciela mandaryna Ci Ku. Przeł. R. TURCZYN. Warszawa 2008, s. 350). Dodajmy, że imię Kao Taj kojarzyć się może z chaosem, który bohater dostrzega na każdym kroku w kraju „wielkonosych” (zob. W. FREUND: „*Man anht ja nich, wie tief man ist*”..., s. 26).

⁸⁶ Zob. W. FREUND: „*Man anht ja nich, wie man tief ist*”..., s. 24.

charakter przybiera sama podróż bohatera, gdy narracja opowieści ramowej powraca w zakończeniu znów do punktu wyjścia. Zawiślana konstrukcja utworu przywołuje oczywiście również – lub przede wszystkim – skojarzenia z labiryntem, symbolem samoświadomej sztuki pisarskiej.

Budowniczy ruin jawi się jako dzieło niezwykle bliskie *Rękopisu znalezionej w Saragossie* dzięki tym rozlicznym analogiom, które można wskazać w sposobie kreowania powieściowych miejsc akcji i przestrzeni oraz pozostających w ścisłym związku z nimi motywów. Obu pisarzy łączy postrzeganie teraźniejszości przez pryzmat przeszłości oraz predylekcja do gry znanymi mitami i toposami, jednak to Rosendorfer wyraźniej podkreśla intertekstualność swej metody dopisywania nowych scen do znanych scenariuszy; w powieści Potockiego gra ta wydaje się bardziej subtelna. Powstałe w tak odległych od siebie epokach dzieła łączy również ukazywanie szerokich tradycji kultury europejskiej, podejmowane jednak z nieco innych powodów – Potocki przedstawia w historii Wordena proces odkrywania rozległych korzeni przez nieświadomą ich dotychczas jednostkę, natomiast Rosendorfer również eksploruje ów ogromny dorobek wieków, ale po to, by skonstrastować go z wizją zagłady. Hrabia kładzie szczególny nacisk na ukazywanie różnorodności kulturowej i współegzystencji odrębnych wyznań, podczas gdy niemiecki pisarz koncentruje się przede wszystkim na dość uniwersalistycznie – mimo całego bogactwa – przedstawionym wizerunku Europejczyków.

*

Rękopis znaleziony w Saragossie, *Mag* i *Budowniczy ruin* należą do powieści, które świadomie akcentują znaczenie wyboru miejsca akcji danej historii czy jego ukształtowania przestrzennego – obserwacja kulturoznawcza, antropologiczna i społeczna, bezpośrednio włączona w narrację powieści, stanowi jeden z istotnych jej wymiarów, przywoływane zaś struktury przestrzenne, wśród których powtarzają się formy labiryntu i koła, pozostają w ścisłym związku z przyjętą w powieściach metodą narracji oraz obrazem rzeczy-

wistości niejednoznacznej i niepoznawalnej. Wszyscy trzej pisarze odznaczają się erudycją i wyczuleniem na mit bądź specyficzną aurę miejsca, choć Potockiego i Rosendorfera interesuje przede wszystkim eksploracja świadomości kulturowej i historycznej Europejczyków, Fowlesa zaś – samopoznawczy aspekt podróży do jądra mitu. Na tle literatury XVIII i początków XIX wieku autor *Rękopisu...* jawi się jako prekursor tych na szeroką skalę zakrojonych poszukiwań mitycznych, wspólnotowych korzeni Europy. Potocki szczególnie wyczulony jest na obszary graniczne, gdzie dochodzi do interferencji rozmaitych systemów światopoglądowych. Jego twórczość rysuje się zaś jako podstawowy model dla pisarzy podających refleksji kulturę śródziemnomorską.

Zakończenie

Zaprezentowany w niniejszej rozprawie obraz analogii między *Rękopisem znalezionym w Saragossie*, *Magiem*, *Budowniczym ruin* oraz fragmentem *Podręcznika do ludzi* nie rości sobie bynajmniej pretensji do miana wyczerpującego. Specyfiką badań intertekstualnych bądź komparatystycznych jest ich potencjalna nieskończoność – każda ponowna lektura porównawcza wybranych dzieł dostarcza nowych odkryć i spostrzeżeń, a relacje międzytekstowe lub podobieństwa mogą ujawniać się nawet na poziomie pojedynczych słów. Z konieczności ograniczony objętościowo charakter pracy nie umożliwiał tak szczegółowych analiz. Prowadziłyby one zresztą w stronę nadmiernego zaciemnienia wyników, tym bardziej że podstawą badań były trzy bardzo obszerne powieści i jeden szczuplejszy utwór Gretkowskiej.

Nowoczesność Potockiego wskazywana bywa przede wszystkim w zakresie stosowanych przezeń rozwiązań artystycznych, od kompozycyjnych po tematyczne, oraz w bliskiej współczesności wizji świata i uniwersum kulturowego – rzeczywistości nie do końca poznawalnej, przygodnej i heterogenicznej, która nie pozwala się ująć w ramy żadnego systemu, tworzonej jednak przez uniwersalne wątki, tematy i toposy, ciągle powracające w nowych realizacjach. Te aspekty ukształtowania formalnego i ideowego *Rękopisu...* stały się również podstawą porównania go z powieściami współczesnymi. Zdiagnozowane zostały główne „miejsca” wspólne, jak polifoniczność w wymiarze kompozycyjnym i filozoficznym, zdystansowane traktowanie konwencji gatunkowych, wieloaspektowy żywioł ironii, eksponowanie samoświadomości sztuki literackiej i różnorodność ideowa.

Rękopis... jawi się jako ważna tradycja bądź inspiracja dla dzieł odznaczających się „podwójną” strukturą – gdzie barwnie zarysowana fabuła nie jest jedynie celem samym w sobie, lecz staje się pretekstem do snucia refleksji autotematycznej, metaliterackiej, metanarracyjnej, epistemologicznej czy wreszcie antropologicznej;

gdzie misterny kształt kompozycyjny umożliwia tę rozległą eksplorację najróżniejszych przestrzeni tematycznych, a jednocześnie sam w sobie staje się strukturą znaczącą. Wszystkie cztery analizowane tu utwory wykorzystują te możliwości bardziej bądź mniej wyrażnie. W szczególności w *Budowniczym ruin* odwołania do tradycji powieści szkatułkowej zespolone zostają z refleksją nad statusem narracji rozumianej jako sztuka opowiadania i jednocześnie jako zjawisko o cechach niemal egzystencjalnych.

Dzieło Potockiego podejmuje również znany od czasów starożytnych motyw świata jako teatru, przede wszystkim w znaczeniu teatralizacji ludzkich zachowań i całości relacji społecznych. Maskarada staje się w utworze hrabiego uniwersalnym modelem świata ludzkiego. Zagadnienie percepcji rzeczywistości w sytuacji, gdy poznający podmiot otacza się iluzji bądź traci on oparcie w stałych kategoriach czasoprzestrzennych, należy również do wyraźnych elementów wspólnych dla *Rękopisu...* i powieści XX-wiecznych, które nie angażują się już w oświeceniową debatę nad istnieniem sił ponadnaturalnych, lecz ukazują iluzoryczność uroszczeń racjonalnego rozumu w świecie, gdzie brak niezmiennych punktów oparcia. Powieść Potockiego relatywizuje także pojęcie normy, przedstawia świat niejednoznaczny, tworzony przez potencjalnie nieskończoną liczbę głosów będących rzecznikami najrozmaitszych ideologii i postaw światopoglądowych lub egzystencjalnych, funkcjonujących na równorzędnych prawach. Podstawowym modelem przestrzennym tak pojętej rzeczywistości stają się figury labiryntu i koła, przywoływane w podobnych, choć nie zawsze identycznych, znaczeniach w *Magu* i *Budowniczym ruin*.

Mimo że brakuje danych, by jednoznacznie określić poziom intencjonalności analogii do *Rękopisu...* w *Magu* Johna Fowlesa, wydaje się, że angielskiemu prozaikowi szczególnie bliska jest tak charakterystyczna dla Potockiego świadomość teatralności świata, gdzie granica dzieląca rzeczywistość od iluzji jest niezwykle cienka. Wykorzystanie maskarady (z dwiema uwodzicielskimi siostrami w roli głównej) do celów edukacyjnych także zbliża obydwie powieści, w których odnaleźć można również liczne podobieństwa na poziomie struktur głębokich – wynikających z wyboru podobnych

konwencji gatunkowych, jak *Bildungsroman*, powieść fantastyczna czy przygodowa, rzutujących na ukształtowanie protagonisty oraz świata przedstawionego. Wyraźne są też inne analogie: odwołania do wielkich arkanów tarota i różnych tradycji mistyczno-ezoterycznych, traktowanych pretekstowo.

Z kolei w *Budowniczym ruin* podstawową płaszczyzną analogii jest struktura szkatułkowa – jej tradycje Rosendorfer aktualizuje z pełną świadomością, stosując dodatkowo wiele chwytów artystycznych, które czynią szkielet powieści jeszcze bardziej zawikłanym niż geometryczna struktura *Rękopisu*... Kolejnym istotnym podobieństwem, poza wspomnianą już refleksją nad znaczeniem i sposobami funkcjonowania opowieści w kulturze, jest żywe zainteresowanie mitycznymi korzeniami Europy, jej wspólnym dziedzictwem odkrywanym w niejednoznacznej historii i mitach powstałych w szczególności w basenie Morza Śródziemnego, przestrzeni podstawowej dla symbolicznej wyobraźni obydwu pisarzy. Obu autorów łączy również ironiczna gra, którą toczą z tymi mitami, swobodnie zestawiając ze sobą różne przekazy czy elementy odmiennych tradycji. W powieści Rosendorfera wielokrotnie powracają także motywy lustrzanych podwojeń; występuje tam też postać Żyda Wiecznego Tułacza.

Porównanie *Rękopisu*..., *Budowniczego ruin* i *Podręcznika do ludzi* ujawniło także pewną prawidłowość związaną z odwołaniami do *Manuscrit*... oraz legendy otaczającej śmierć Potockiego – zwraca w nich uwagę powtarzanie się wątków wampirycznych. Taka interpretacja *Rękopisu*... i biografii Potockiego podkreśla aurę niesamowitości otaczającą hrabiego i jego dzieło, ujmuje również – w świetle konstytutywnego dla tematu wampirycznego motywu wiecznego powracania – cechy formalne tej powieści: nieskończony wręcz potencjał rozwojowy, ukazywanie ciągłej cyrkulacji w kulturze wątków, tematów czy całych narracji.

W powieść Potockiego wpisana jest swoista idea nieskończoności: *Rękopis*... proponuje model reinterpretacji świata z uwzględnieniem jego polimorficzności, odkrywanej w każdym niemal zjawisku. Jednocześnie poddaje reinterpretacji wysłużone toposy literatury europejskiej, przedstawia więc wizję jednostki jako „czytelnika”

dwóch rzeczywistości jednocześnie – tej realnej i tej kulturowej, nie mniej ważnej. Wreszcie sam poddawany jest ciągłym interpretacjom i reinterpretacjom. I choć wydaje się, że konteksty „wampiryczne”, w jakich przywołano *Rękopis...* eksplicytnie w *Budowniczym ruin* i *Podręczniku do ludzi*, nie muszą być uznane za nadzwyczaj odkrywcze, inne rozległe analogie, jakie rysują się między utworami Fowlesa, Rosnedorfera, Gretkowskiej i Potockiego, ukazują hrabiego w szczególnej roli. W roli pisarza, który udowodnił, jak żaden z autorów mu współczesnych, że granice między epokami są tworem miłośników systematyki, w rzeczywistości zaś uniwersum kulturowe to świat nieustannie dialogujących ze sobą tekstów, gdzie, jak pisał inny polski twórca XIX-wieczny, także zaliczany do kręgu nowoczesnych, „Przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- FOWLES J.: *Być Anglikiem, lecz nie Brytyjczykiem*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 125–141.
- FOWLES J.: *Francja współczesnego pisarza*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 75–93.
- FOWLES J.: *Mag*. Przeł. E. FISZER. Poznań 2006.
- FOWLES J.: *Moje wspomnienia o Kafce*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 173–189.
- FOWLES J.: *O srokach i memuarach*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 56–62.
- FOWLES J.: *The Magus*. New York 1985.
- FOWLES J.: *„Utracona kraina” Alain-Fourniera*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 311–323.
- FOWLES J.: *Uwagi na temat nie dokończonej powieści*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 35–52.
- FOWLES J.: *W tle „Maga”*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 94–108.

- FOWLES J.: *Wyspy*. W: IDEM: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 411–463.
- FOWLES J., VIPOND D.: *Nieświęta inkwizycja*. W: J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. RELF. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 517–542.
- GRETKOWSKA M.: Czy Potocki Jan wampirem był?. „ExLibris” 1993, nr 39, s. 12–13.
- GRETKOWSKA M.: *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*. Warszawa 1996.
- GRETKOWSKA M.: *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*. „Polityka – Kultura” 1995, nr 3, s. V.
- GRETKOWSKA M., BEREŚ S.: *Literatura, czyli sposób myślenia. Z Manuełą Gretkowską rozmawia Stanisław Bereś*. „Odra” 2001, nr 12, s. 49–56.
- POTOCKI J.: *Die Abenteuer in der Sierra Morena oder Die Handschriften von Saragossa*. Hrsg. von L. KUKULSKI. Aus dem Fr. übertr. von W. CREUTZIGER, aus dem Pol. übertr. von K. HARRER. Berlin 1962.
- POTOCKI J.: *Die Handschrift von Saragossa*. Hrsg. von R. CAILLOIS. Aus dem Fr. übertr. von L. EISLER-FISCHER, aus dem Pol. übertr. von M. REIFENBERG. Frankfurt am Main 1961.
- POTOCKI J.: *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1804)*. Établissement du texte, présentation, notes, chronologie et bibliographie par F. ROSSET et D. TRIAIRE. Paris 2008.
- POTOCKI J.: *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1810)*. Établissement du texte, présentation, notes, chronologie et bibliographie par F. ROSSET et D. TRIAIRE. Paris 2008.
- POTOCKI J.: *Podróż do Cesarstwa Marokańskiego*. Przeł. L. KUKULSKI, J. OLKIEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 107–242.
- POTOCKI J.: *Podróż do Turcji i Egiptu*. Przeł. J.U. NIEMCEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 19–81.
- POTOCKI J.: *Podróż Hafeza*. Przeł. L. KUKULSKI, J. OLKIEWICZ. W: J. POTOCKI: *Podróże*. Zebrał i oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1959, s. 219–242.
- POTOCKI J.: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965.
- ROSENDORFER H.: *Budowniczy ruin*. Przeł. E. HERBERT. Warszawa 1972.

- ROSENDORFER H.: *Budowniczy ruin*. Przeł. E. HERBERT. Przekład przejrzał i poprawił R. TURCZYN. Posłowie A. LIPSZYC. Warszawa 2017.
- ROSENDORFER H.: *Der Ruinenbaumeister. Roman*. München 2004.
- ROSENDORFER H.: *Listy w chińską przeszłość. Trzydzieści siedem listów mandaryna Kao Taj do jego przyjaciela mandaryna Ci Ku*. Przeł. R. TURCZYN. Warszawa 2008.

Literatura przedmiotu

- ACHTELIK A.: *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Katowice 2002.
- ARIÈS Ph.: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1992.
- BACHTIN M.: *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*. W: IDEM: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. ULICKA. Oprac. przekł. i wstęp E. CZAPLEJEWICZ. Warszawa 1986, s. 439–465.
- BACHTIN M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. MODZELEWSKA. Warszawa 1970.
- BAŁUTOWA B.: *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa 2004.
- BARTELSKI L.M.: *Polscy pisarze współcześni 1939–1991. Leksykon*. Warszawa 1995.
- BARTHES R.: *Roland Barthes*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2011.
- BARTHES R.: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992, s. 188–207.
- BARTOSZYŃSKI K.: *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezioneego w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 27–45.
- BELŻ-KACZMAREK I.: „Mag” Fowlesa – literatura niska w oprawie arcydzieła. „Podkarpackie Forum Filologiczne” 2010, s. 63–71.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000.
- BILIŃSKA J.: *Da Ponte Lorenzo*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 2: CD. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1984, s. 346–347.
- BŁOŃSKI J.: *Artaud i teatr magiczny*. W: A. ARTAUD: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1978, s. 5–30.
- BOCCACCIO G.: *Dekameron*. T. 1. Przeł. E. BOYÉ. Tekst poprawił, uzupełnił i przedmową opatrzył M. BRAHMER. Warszawa 1955.

- BOCCIA M.: „*Visions and Revisions*”: John Fowles’s New Version of „*The Magus*”. „*Journal of Modern Literature*” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 235–246.
- BOLDA L., OLAK Z. [et al.]: *Pod czujnym okiem drapieżników i skalnych wisielców, czyli o poszukiwaniach doliny Los Hermanos („Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego). Sprawozdanie z wyprawy studenckiej. „Wiek Oświecenia”* 2010, t. 26, s. 245–264.
- BORKOWSKA E.: *Boska zabawa czy psychoteatr?*. „*Miesięcznik Literacki*” 1983, nr 7, s. 144–147.
- BORYSZEWSKI W.: *The Literary Portrayal of the Madonna-Whore Complex in John Fowles’s Novels „The Collector” and „The Magus”*. „*Prace Literaturoznawcze*” 2014, t. 2, s. 215–230.
- BRANNY A.: *John Fowles. W: Współczesna powieść brytyjska. Szkice*. Red. K. STAMIROWSKA. Kraków 1997, s. 12–44.
- BRAUDEL F.: *Morze Śródziemne*. W: F. BRAUDEL, M. AYMARD [et al.]: *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*. Przeł. M. BODUSZYŃSKA-BOROWIKOWA [et al.]. Warszawa 1994, s. 7–9.
- BRAUDEL F.: *Ziemia*. W: F. BRAUDEL, M. AYMARD [et al.]: *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*. Przeł. M. BODUSZYŃSKA-BOROWIKOWA [et al.]. Warszawa 1994, s. 11–28.
- BUNUEL L.: *Ostatnie tchnienie*. Przeł. M. BRAUNSTEIN. Warszawa 1989.
- CAILLOIS R.: *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. KUKULSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967, s. 69–97.
- CAILLOIS R.: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997.
- CAILLOIS R.: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. ZAGÓRSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967, s. 31–65.
- CAILLOIS R.: *Schicksal eines Mannes und eines Buches: Graf Jan Potocki und „Die Handschrift von Saragossa”*. In: J. POTOCKI: *Die Handschrift von Saragossa*. Hrsg. von R. CAILLOIS. Aus dem Fr. übertr. von L. EISLER-FISCHER, aus dem Pol. übertr. von M. REIFENBERG. Frankfurt am Main 1961, s. 839–870.
- Ceinture*. In: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 2. Éd. par D. DIDEROT. Paris 1752, s. 799.

- CICHOŃ A., KĘBŁOWSKA-ŁAWNICZAK E.: *Textualizing Subjectivity. The Use of Fictions and Theatricalities in „The Magus”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1996, t. 31, s. 43–55.
- CICHOŃ A., SZYNAL E.: *Nowe wcielenie Prospera i Kalibana: o „Burzy”, „Morzu i zwierciadle” oraz „Magu”*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia” 1999, t. 35, s. 251–264.
- CIEŚLA M.: „Rękopis znaleziony w Saragossie” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 43–68.
- CITTON Y.: „*Deus est machina*”. *Mechanicystyczne uwarunkowania i duchowy determinizm w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. Przeł. M. OCHAB. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 261–285.
- CITTON Y.: *Jak wydać powieść, która nie istnieje. Wokół powieści Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. M. KOWAŁSKA. „Le Monde Diplomatique” [ed. polska] 2008, nr 9, s. 20–21.
- CITTON Y.: *Potocki and the Spectre of the Postmodern*. „Comparative Criticism” 2002, no. 24, s. 141–165.
- CONRADI P.: *John Fowles*. London–New York 1982.
- CZAPLIŃSKI P.: *Sztuka prozatorska Manuela Gretkowskiej*. „Kresy” 1997, nr 2, s. 72–84.
- DÄLLENBACH L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.
- DECOTTIGNIES J.: *À propos du „Manuscrit trouvé à Saragosse”*. *Décameron et texte „polyphonique”*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 191–202.
- DESZCZ J.: *The Ghost Factor in Jan Potocki’s „The Manuscript Found in Saragossa”: The Subversive Potential of the Unreal*. In: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers. Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 61–84.
- DĘBOWSKI M.: *Oryginalność „Parad” Jana Potockiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3, s. 159–178.
- Discussion sur la communication de Emanuel Rostworowski*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 50–55.
- Discussion sur la communication de Karel Krejčí*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 217–219.
- DRONG L.: *Demonic Seduction (a Nietzschean Reading of Jan Potocki’s „The Manuscript Found in Saragossa”)*. In: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers. Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 85–101.
- ECO U.: *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*. W: IDEM: *O literaturze*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, A. WASILEWSKA. Warszawa 2003, s. 198–219.

- ECO U.: *Migracje Cagliostro*. W: IDEM: *Miedzy kłamstwem a ironią*. Przeł. M. WOŹNIAK. Kraków 2004, s. 7–26.
- ELIADE M.: *Misteria eleuzyńskie*. W: IDEM: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. S. TOKARSKI. Warszawa 2007, s. 183–192.
- FABRE J.: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. ŻUROWSKA. W: J. FABRE: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. KASPRZYK. Warszawa 1995, s. 80–107.
- FLEISHMAN A.: *The Magus of the Wizard of the West*. „Journal of Modern Literature” 1976, vol. 5, no. 2, s. 297–314.
- FRAISSE L.: „Je ne sais plus qui parle ou qui écoute”: Velasquez et le problème du roman. In: *Jean Potocki à nouveau. Études réunies et présentées par É. KLENE avec la collab. d’E. RANOCCHI et de P.B. WITKOWSKI*. Amsterdam–New York 2010, s. 213–228.
- FRAISSE L.: *Potocki ou l’itineraire d’un initié*. Nîmes 1992.
- FREUD S.: *Niesamowite*. W: IDEM: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997, s. 233–262.
- FREUND W.: „Man anht ja nich, wie tief man ist” – *Der phantastische Erzähler Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIAŁEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 19–28.
- FRISCHKNECHT L.: „Comme j’avais beaucoup entendu parler de tout cela...”: *Les effets de récit dans le „Manuscrit trouvé à Saragosse”*. In: *Jean Potocki à nouveau. Études réunies et présentées par É. KLENE avec la collab. d’E. RANOCCHI et de P.B. WITKOWSKI*. Amsterdam–New York 2010, s. 195–211.
- FRYE N.: *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przeł. E. MUSKAT-TABAKOWSKA. W: *Studia z teorii literatury*. T. 1. Red. M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. Wrocław 1977, s. 289–307.
- GŁOWIŃSKI M.: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: IDEM: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*. Kraków 1990, s. 129–216.
- GŁOWIŃSKI M.: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75–100.
- GŁOWIŃSKI M.: *Powieść jako metodologia powieści*. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 77–107.

- GŁOWIŃSKI M.: *Powieść*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 416–419.
- GÓRSKI K.: *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wyboru prac dokonał H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 314–338.
- GRZYWKA K.: „*Venedig ist eine Inszenierung, aber Venedig hat die Realität, das Leben inszeniert*”. Herbert Rosendorfer über die „Kompliziertheit” der Stadt Venedig. „*Studia Niemcoznawcze*” 2005, t. 31, s. 385–393.
- HANUSCHEK S.: Herbert Rosendorfer. In: *Kindlers neues Literatur Lexicon*. Bd. 14: Re–Sc. Hrsg. von W. JENS. Frechen 2001, s. 310–311.
- HAUGEN M.W.: *Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance*. Louvain–Paris–Walpole 2014.
- HERMAN J.: *Eksplozja pisania*. Przeł. M. OCHAB. „*Literatura na Świecie*” 2014, nr 11–12, s. 306–317.
- INGLOT J.: „*Dziwne rzeczy dzieją się z powieścią...*”. „*Odra*” 1997, nr 1, s. 124–125.
- IZDEBSKA A.: *Gotyckie labirynty*. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002, s. 33–41.
- JABŁKOWSKA J.: *Erziehungsroman*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006, s. 237.
- JANION M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2004.
- JANION M.: *Zbójcy i upiory*. W: EADEM: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 297–402.
- JANOSZKA M.: *Figury melancholii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Światy melancholii. W 500-lecie „Melencolii” Albrechta Dürera (1514–2014)*. Red. M. DYBIZBAŃSKI, A. MAZUR. Opole 2016, s. 377–390.
- JANOSZKA M.: *Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach „Gil zakochany” i „Gil małżonkiem” Jana Potockiego*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej. Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 5. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA przy współudziale M. JANOSZKI. Katowice 2014, s. 11–27.
- JANOSZKA M.: „*Rękopis*” znaleziony w „*Budowniczym ruin*”. Kilka uwag o relacjach intertekstualnych między powieściami Jana Potockiego i Herberta Rosendorfera. W: *Literatura polska w świecie*. T. 4: *Oblicza światowości*. Red. R. CUDAK. Katowice 2012, s. 183–198.

- JARZĘBSKA A.: *Rameau Jean-Philippe*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 8: Pe–R. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 2004, s. 296–305.
- JURGENSEN M.: *Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer*. In: *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von E. BIAŁEK, J. RZESZOTNIK. Wrocław 2004, s. 29–41.
- KAMIŃSKI W.: *Alban Mathias*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 1: AB. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1979, s. 23–24.
- KAŃSKI J.: *Mainardi Enrico*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 6: M. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 2000, s. 34.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1999.
- KOWALCZYKOWA A.: *Friedrich Schlegel*. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i oprac. A. KOWALCZYKOWA. Warszawa 1995, s. 162–165.
- KOZAK J.: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa 2009.
- KOZICKA R.: „Mag” Johna Fowlesa współczesnym „Rękopisem znalezionym w Saragossie”? W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 2. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA. Katowice 2007, s. 215–232.
- KOZIELEK G.: *Wstęp*. W: *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*. Wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. KOZIELEK. Wrocław 1988, s. 5–31.
- KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA K.: *Manuel à aimer?*. „Śląsk” 1996, nr 10, s. 70.
- KRASIŃSKI Z.: *Listy do różnych adresatów*. T. 1. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. SUDOLSKI. Warszawa 1991.
- KREJČI K.: *Le roman du comte Jean Potocki: sa génologie et généalogie*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 209–216.
- KRZYŻANOWSKI J.: *Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*. W: *IDEM: Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 819–836.
- KUKULSKI L.: *Nota wydawnicza*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparto na przekładzie E. CHOJECKIEGO z roku 1847. Tekst przygotował, wstępem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1956, s. 629–639.
- KUKULSKI L.: *Postowie*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował,

- połowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, s. 755–774.
- KUKULSKI L.: *Przypisy*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. CHOJECKIEGO. Tekst przygotował, połowiem i przypisami opatrzył L. KUKULSKI. Warszawa 1965, s. 707–754.
- LEEUEWEN R. VAN: *The Art of Interruption: „The Thousand and One Nights” and Jan Potocki*. „Middle Eastern Literature” 2004, vol. 7, no. 2, s. 183–198.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Tłumacz, czyli „drugi autor”*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. BALCERZAN, S. WYSŁOUCH. Warszawa 1985, s. 160–181.
- LEJEUNE Ph.: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A.W. LABUDA. „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.
- LENZ B.: *John Fowles. Visionary and Voyeur*. Amsterdam–New York 2008.
- LEWICKI T.: *Wstęp*. W: *Księga tysiąca i jednej nocy*. Przeł. A. CZAPKIEWICZ [et al.]. Warszawa 1974, s. 5–46.
- LORENTOWICZ J.: *Jan hr. Potocki*. W: J. POTOCKI: *Rękopis znaleziony w Saragossie. Romans*. T. 1. Tłumaczenie z francuskiego E. CHOJECKIEGO. Przejrzone i wstępem opatrzone przez J. LORENTOWICZA. Warszawa 1917, s. I–XV.
- LORENZ P.H.: *Heraclitus Against the Barbarians: John Fowles’s „The Magus”*. „Twentieth Century Literature” 1996, vol. 42, no. 1, s. 69–87.
- MAGRYŚ R.: *O mentalności Hiszpana. (Spojrzenie przez pryzmat literatury)*. „Fraza” 1998, nr 21/22, s. 147–150.
- MARKIEWICZ H.: *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 83–98.
- MARKIEWICZ J.: *Drabina do nieba*. „FA-art” 1997, nr 1, s. 86–89.
- MATTAZZI I.: *Italo Calvino jako „czytelnik” i „autor” Jana Potockiego*. Przeł. A. WASILEWSKA. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 129–138.
- MCDANIEL E.: *„The Magus”: Fowles’s Tarot Quest*. „Journal of Modern Literature” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 247–260.
- MICHELET J.: *Czarownica*. Przeł. M. KALISKA. Przedmową opatrzył L. KOŁAKOWSKI. Warszawa 1961.
- MIKOŁEJKO Z.: *We władzy wisielca*. Gdańsk 2012.
- MISZCZAK M.: *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*. „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135–153.
- NACHER A.: *W labiryncie nowej wrażliwości (na marginesie „Podręcznika do ludzi” Manueli Gretkowskiej)*. „Ruch Literacki” 1998, z. 1, s. 101–111.

- NADEAU R.L.: *Fowles and Physics: A Study of „The Magus A Revised Version”*. „Journal of Modern Literature” 1980–1981, vol. 8, no. 2, s. 261–274.
- NICHOLS S.: *Jung and Tarot. An Archetypal Journey*. New York 1980.
- NICOLAS C.: *Du bon usage de la franc-maçonnerie dans le „Manuscrit trouvé à Saragosse”*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 271–285.
- NICOLAS C.: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Twórczość” 1973, nr 6, s. 62–80.
- NIEMIARA A.: *Wyobrażenia o narodach w pamiątkach i dziennikach z XVI–XIX wieku*. Katowice 2000.
- NYCZ R.: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 59–82.
- OLEŹDZKA-FRYBESOWA A.: *W głąb labiryntu. Wędrowki po Europie*. Kraków 1979.
- OLIVIER B.: *Negotiating the ‘Paranoiac Structure’ of Human Knowledge: Fowles’ „The Magus” and Lacan*. „South African Journal of Psychology” 2008, no. 38 (1), s. 176–199.
- ORAMUS D.: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010.
- OTOROWSKI M.: *Archipelag Potockiego. Szkice i artykuły o konspiracjonizmie, mesjanizmie oraz teozofii politycznej*. Warszawa 2010.
- OTOROWSKI M.: *Jan Potocki: koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad „Rękopisem znalezionym w Saragossie”*. Warszawa 2008.
- OTOROWSKI M.: *Kilka uwag o ostatecznej wersji „Rękopisu” Jana Potockiego*. „Kronos” 2015, nr 4, s. 146–159.
- OTOROWSKI M.: *„Romans dziwnie ułożony”. Opowieść egzegetyczna o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. T. 1 (Dni I–XXIX). Warszawa 2009.
- PACHNIAK K.: *Wątki muzulmańskie w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. „Przegląd Orientalistyczny” 2000, nr 1–2, s. 97–104.
- PARVI J.: *„Le Manuscrit trouvé à Saragosse” à l’écran. Quelques problèmes de l’adaptation*. „Les Cahiers de Varsovie” 1974, s. 77–82.
- PASCAL B.: *Myśli. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI*. W układzie J. CHEVALIERA. Przygotował do druku M. TAZBIR. Warszawa 1996.
- PELCKMANS P.: *Le Nouveau Monde du „Manuscrit”*. In: *Jean Potocki à nouveau. Études réunies et présentées par É. KLENE avec la collab. d’E. RANOCCHI et de P.B. WITKOWSKI*. Amsterdam–New York 2010, s. 239–252.

- PIASECKA M.: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- PIOTROWSKI W.: *Horyzonty światopoglądowe „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. Słupsk 1994.
- PIOTROWSKI W.: *Jan Potocki jako bohater literacki*. „*Studia i Materiały Polonistyczne*” 2000, t. 5, s. 37–60.
- PISARSKI M.: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”: adaptacja sieciowa. <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/2519-jan-potocki-rekopis-znaleziony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html> [dostęp: 5.01.2013].
- PUSTOWARUK M.: *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*. Wrocław 2009.
- RABIZO-BIREK M.: Z czym do ludzi. „*Twórczość*” 1997, nr 1, s. 107–110.
- RADRIZZANI R.: Odpowiedź M.E. Żółtowskiej. „*Kultura*” [Paryż] 1990, nr 7–8, s. 207–209.
- RECKWITZ E.: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki’s „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles’ „The Magus”*. In: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 149–187.
- REJMAN Z.: *Nowe francuskie wydanie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. „*Barok*” 2008, nr 2, s. 166–171.
- REL F.: Wstęp. W: J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Wybór i wstęp J. REL F. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Poznań 2002, s. 9–22.
- REYCHMAN J.: *Orient w kulturze polskiego oświecenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- ROSSET F.: *Autor i jego maski*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 169–183.
- ROSSET F.: *Dlaczego Saragossa?*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 184–196.
- ROSSET F.: *Komentarz do uwag Michała Otorowskiego o „ostatecznej wersji »Rękopisu« Jana Potockiego”*. „*Kronos*” 2016, nr 1, s. 268–271.
- ROSSET F.: *Le théâtre du romanescque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991.
- ROSSET F.: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do*

- Saragossy. *Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 159–168.
- ROSSET F.: *Powieść fantastyczna?*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 243–256.
- ROSSET F.: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – protokół intertekstualny. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 270–284.
- ROSSET F.: *Szkic do portretu*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 13–16.
- ROSSET F.: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „*Pamiętnik Literacki*” 1985, z. 1, s. 47–68.
- ROSSET F., TRIAIRE D.: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2006.
- ROSSET F., TRIAIRE D.: *Présentation*. In: J. POTOCKI: *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1810)*. Établissement du texte, présentation, notes, chronologie et bibliographie par F. ROSSET, D. TRIAIRE. Paris 2008, s. 3–45.
- RUDNICKA J.: „*Tysiąc nocy i jedna*” w Polsce doby oświeceniowej. „*Przegląd Humanistyczny*” 1974, nr 2, s. 97–115.
- RYBA J.: „*Gry*” osobliwe z utworami Jana Potockiego. „*Pamiętnik Literacki*” 1995, z. 2, s. 45–57.
- RYBA J.: *Jan hrabia Potocki „interekstualny” i światowy*. W: *W kręgu oświeceniowej parodii*. Oprac. J. RYBA. Katowice 2004, s. 7–27.
- RYBA J.: *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice 1998.
- RYBA J.: *Między wiarą a libertynizmem. O rozterkach religijnych Jana Potockiego*. „*Acta Universitatis Wratislaviensis*” 1991, nr 1368, s. 201–212.
- RYBA J.: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- RYBA J.: *Motywy włoskie w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Kultura baroku i jej tradycje. Kolokwia polsko-włoskie 2*. Red. J. MALICKI, P. WILCZEK. Katowice 1994, s. 135–145.
- RYBA J.: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1992, s. 29–47.
- RYBA J.: *Poszukiwacze prawdy: Blaise Pascal i Jan Potocki*. W: *Oświecenie: kultura – myśl*. Red. J. PLATT. Gdańsk 1995, s. 147–158.

- RYBA J.: *Powieść o podróżach inicjacyjnych*. W: *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*. Red. W. GUTOWSKI, E. OWCHARZ. Toruń 2003, s. 36–44.
- SAID E.: *Orientalizm*. Przeł. M. WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Poznań 2005.
- SANTARCANGELI P.: *Księga labiryntu*. Przeł. I. BUKOWSKI. Warszawa 1982.
- SARTRE J.-P.: *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*. Przeł. M. KOWALSKA, J. KRAJEWSKI. Warszawa 2001.
- SIEMIEŃSKI L.: *Bogactwo fantazji w romansie. Powieść Jana Potockiego*. W: IDEM: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*. T. 2. Warszawa 1859, s. 197–228.
- SINKO Z.: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*. Warszawa 1961.
- SINKO Z.: *Powieść*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. KOSTKIEWICZOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 452–460.
- SIWIEC M.: *Wprowadzenie: „inter esse”*. W: EADEM: *Romantyzm, czyli „inter esse”*. Warszawa 2017, s. 7–18.
- SŁAWEK T.: *The Philosopher’s Writing Hand. Potocki’s „Manuscript Found in Saragossa” and the Spectre*. In: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. BIAŁAS. Katowice 2001, s. 17–40.
- SŁAWIŃSKI J.: *Kompozycja ramowa*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 255.
- SOBOLEWSKA A.: *Czytanie kabały. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 62–83*.
- ŚWIATŁOWSKI Z.: *Rosendorfer Herbert*. W: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*. Red. M. ZYBURA. Warszawa–Wrocław 1996, s. 265–266.
- TABAKOWSKA E.: *Obecność tłumacza w tekście – spojrzenie językoznawcy*. W: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHAŁSKA, M. SIWIEC. Kraków 2008, s. 503–517.
- TODOROV T.: *Ludzie-opowieści*. Przeł. R. ZIMAND. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 269–281.
- TODOROV T.: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. by R. HOWARD. Ithaca, New York 1996.
- TRIAIRE D.: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 225–242.
- TRIAIRE D.: *Jan Potocki wolnomularzem*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 197–204.

- TRIAIRE D.: *Kalendarium życia i twórczości*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 17–40.
- TRIAIRE D.: *Potocki. Essai*. Arles 1991.
- TRIAIRE D.: *Teatr Jana Potockiego*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 148–156.
- TRIAIRE D.: *Uwertury narracyjne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 205–209.
- TRIAIRE D.: *Ze szczytu piramidy: o geografii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. ROSSET, D. TRIAIRE: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2005, s. 210–224.
- TRIAIRE D., WASILEWSKA A.: *Jan Potocki. Nie tylko o biografii z Dominikiem Triaire’em rozmawia Anna Wasilewska*. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7–8, s. 256–267.
- VARGA B.: *The Secret Histories of Chastity Belts. Myth and Reality*. http://www.semmelweis.museum.hu/muzeum/kiallitasok/erenyov/reszletes_en.html [dostęp: 28.10.2014].
- WAITE E.A.: *Obrazkowy klucz do Tarota. Fragmenty tradycji tajemnej za zasłoną dywinacji*. Przeł. R. OŚLIZŁO. Białystok 2004.
- WARAKOMSKA A.: „Lügen kann ich schon gar nicht, ich könnte höchstens erzählen”. Die Erzählweise in Herbert Rosendorfers „Der Ruinenbaumeister” und Jan Graf Potockis „Die Handschrift von Saragossa”. „Studia Niemcoznawcze” 2006, t. 31, s. 389–406.
- WARAKOMSKA A.: „Die Maske hinter den Masken” – literarische und geistgeschichtliche Annäherungen an das Barock. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Studia Neofilologiczne” 2001, z. 7, s. 9–22.
- WARAKOMSKA A.: *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa 2009.
- WASILEWSKA A.: *Jan Potocki, szaleniec literacki*. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 330–337.
- WASILEWSKA A.: *Słowo o przekładzie „Rękopisu” Potockiego*. „Literatura na Świecie” 2014, nr 11–12, s. 245–250.
- WASILEWSKA A.: *Wariacje na temat polskich przekładów „Rękopisu”*. „Literatura na Świecie” 2015, nr 7–8, s. 370–384.

- WASILEWSKA A.: *W podziemiach Chataczu. „Rękopis znaleziony w Saragossie” w przekładzie Edmunda Chojeckiego po stu sześćdziesięciu latach. „Literatura na Świecie”* 2008, nr 7–8, s. 268–283.
- WIJOWSKI R.: *Wartości powieści postmodernistycznej*. Warszawa 2012.
- WITKOWSKI P.B.: *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 119–128.
- WITT P.: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego. „Kultura”* [Paryż] 1989, nr 10, s. 114–128.
- WOLFE P.: *John Fowles, Magus and Moralist*. Lewisburg 1979.
- WOLTER: *List szósty. O prezbiterianach*. W: IDEM: *Listy o Anglikach albo Listy filozoficzne*. Przeł. J. ROGOZIŃSKI. Warszawa 1953, s. 61–63.
- WOŁK M.: *Dwa labirynty: Lem i Potocki*. W: IDEM: *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*. Toruń 2009, s. 146–166.
- WYDMUCH M.: *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Warszawa 1975.
- ZAJĄC G.: *„Rękopis znaleziony w Saragossie” – przykładem fabuły wariacyjnej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 407–418.
- ZGORZELSKI A.: *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980.
- ZIELICHOWSKI-WOYNIŁOWICZ T.: *Nowojorskim tropem Jana Potockiego. „Twórczość”* 2004, nr 7–8, s. 251–255.
- ZYSKA E.: *Kilka uwag o strukturze „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 3. Red. J. MALICKI. Katowice 1997, s. 93–103.
- ŻMIGRODZKA M.: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: EADEM: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*. Red. M. KALINOWSKA, E. KIŚLAK. Warszawa 2002, s. 195–208.
- ŻÓŁTOWSKA M.E.: *„Rękopis” znaleziony w tezie. „Kultura”* [Paryż] 1989, nr 11, s. 116–123.
- ŻUROWSKI M.: *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie” (I). „Przegląd Humanistyczny”* 1972, nr 6, s. 45–64.
- ŻUROWSKI M.: *Le „Manuscrit trouvé à Saragosse” et la technique romanesque du XVIII^e siècle. „Les Cahiers de Varsovie”* 1974, s. 105–112.
- ŻYGULSKI Z.: *Bildungsroman*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006, s. 87–90.

Indeks osobowy

- Abulafia Abraham 64, 66, 73, 74
Achtelik Aleksandra 311, 312, 314, 329
Adelung Friedrich 22
Alain-Fournier (właśc. Fournier Henri Alban) 43, 45, 118, 327
Albani Matthias 251, 334
Alembert Jean le Rond d' 224
Anna Stuart 132
Argens Jean-Baptiste d' 120
Ariès Philippe 196, 329
Artaud Antonin 169, 170, 329
Auden Wystan Hugh 95, 184
Aulnoy Marie Catherine d' 270
Austen Jane 115
Austria Juan d' 311
Aymard Maurice 275, 309, 330

Bach Johann Sebastian 107, 109
Bachtin Michaił 103–106, 329
Balbus Stanisław 104, 147, 341
Balcerzan Edward 16, 335
Baliński Michał 141
Balzac Honoré de 104, 165
Bałutowa Bronisława 167, 182, 236, 329

Bartelski Lesław Marian 30, 32, 329
Barth John 7
Barthes Roland 42, 47, 329
Bartoszyński Kazimierz 81, 83, 89, 329
Baudelaire Charles 165
Bąkowska Eligia 196, 329
Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 22
Bełz-Kaczmarek Izabela 119, 183, 329
Bereś Stanisław 75, 328
Białas Zbigniew 8, 45, 85, 157, 220, 273, 331, 337, 339
Białek Edward 131, 195, 260, 307, 332, 334
Bieńczyk Marek 278, 282, 329
Bilińska Jolanta 262, 329
Bloom Harold 121
Błoński Jan 22, 57, 143, 169, 170, 329, 330
Boccaccio Giovanni 79, 93, 329
Boccia Michael 29, 330
Boduszyńska-Borowikowa Maria 275, 330

- Bolda Luiza 278, 330
 Bonnard Pierre 241
 Borges Jorge Luis 7, 127, 175
 Borkowska Ewa 294, 295, 330
 Boryszewski Wojciech 173, 234, 330
 Botasis, rodzina 180
 Boyé Edward 93, 329
 Brahmer Mieczysław 93, 329
 Branny Andrzej 182, 186, 242, 301, 302, 330
 Braudel Fernand 275, 308, 309, 330
 Braunstein Maria 48, 330
 Brecht Bertold 169
 Brückner Aleksander 112, 145
 Buffon George-Louis 148
 Bukowski Ignacy 283, 339
 Buñuel Luis 48, 330

 Cagliostro Alessandro di (właśc. Balsamo Giuseppe) 120, 260, 261, 332
 Caillois Roger 18, 22, 25, 26, 28, 37, 47, 56, 57, 59, 89, 112, 143–145, 154, 162, 168, 169, 185, 194, 197, 328, 330
 Calderón de la Barca Pedro 190
 Calvino Italo 7, 127, 128, 289, 335
 Casanova Giacomo 120
 Cazotte Jacques 71, 105, 145, 160, 161, 165, 217, 230, 332
 Cervantes Miguel de Saavedra 8, 104, 119, 280, 289, 290
 Chateaubriand François-René de 46
 Chawziuk Tadeusz 28, 43, 180, 244, 291, 327, 328, 337
 Chevalier Jacques 191, 336
 Chojecki Edmund (pseud. Charles-Edmond) 18, 19, 22–27, 36, 37, 82, 126, 193, 216, 229, 289, 328, 334, 335, 341
 Chołoniewski Stanisław 23, 59
 Churchill Winston 206
 Cichoń Anna 95, 167, 169, 171, 177, 178, 239, 293, 299, 331
 Cieśla-Korytowska Maria 16, 71, 85, 113, 114, 119, 120, 145, 149, 199, 214, 224, 260, 261, 271, 277, 331, 339
 Citton Yves 105, 164, 213, 331
 Conradi Peter 90, 109, 118, 167, 168, 172, 173, 234, 235, 241, 245, 302, 331
 Coppola Francis Ford 48
 Cortés Hernán 277
 Cousin de Courchamps Maurice 22
 Crébillon Claude Prosper 223
 Creutziger Werner 37, 328
 Cudak Romuald 8, 333
 Czapkiewicz Andrzej 80, 335
 Czaplejewicz Eugeniusz 103, 329
 Czapliński Przemysław 61, 64, 67, 71, 331
 Czuang-tsy (Czuang Czou) 190

 Da Ponte Lorenzo 116, 262, 329
 Dällenbach Lucien 86, 331
 Debord Guy 164
 Decottignies Jean 104, 105, 216, 331
 Deleuze Gilles 128
 Derrida Jacques 42, 47, 121
 Descartes René (Kartezjusz) 101
 Deszcz Justyna 220, 331
 Dębowski Marek 146, 331
 Dickens Charles 44, 118
 Diderot Denis 124, 223, 224, 330

- Dom Calmet Antoine Augustin 120
Dostojewski Fiodor 104–106, 329
Drong Leszek 273, 331
Duduleus Chryzostom 260
Dumas Alexandre, ojciec 22
Duras Claire de 46
Dürer Albrecht 278, 333
Dybizbański Marek 278, 333
Dziębowska Elżbieta 109, 251, 262, 329, 334

Eco Umberto 73, 125, 260, 261, 287, 331, 332
Eisler-Fischer Louise 37, 59, 328, 330
Eliade Mircea 300, 332
Eliot Thomas Stearns 95, 184
Engelhardt Dirk 107

Fabre Jean 71, 105, 112, 117, 118, 145, 160, 161, 217, 230, 332
Fiszer Ewa 29, 30, 43, 175, 327
Fleishman Avrom 123, 332
Fornet Xavier 165
Fowles John 8, 9, 28–31, 36, 37, 41–48, 84, 85, 87, 89, 90, 108, 109, 118, 119, 121, 123, 134–136, 157, 166–168, 170, 172–176, 180–184, 186, 232, 234–236, 238, 239, 241–249, 290–292, 294–304, 322, 324, 326–331, 334–337, 341
Fraisie Luc 83, 105, 127, 332
France Marie de 46
Frazer James 243
Freud Sigmund 66, 173, 332
Freund Winfried 259, 260, 307, 320, 332
Frischknecht Lorenz 270, 332

Frühwald Wolfgang 115
Fryderyk II Wielki Hohenzollern 116
Frye Northrop 132, 332

Galland Antoine 80
Galsworthy John 316
Gautier Théophile 165
Gazda Grzegorz 117, 288, 333, 341
Genette Gérard 111
Genlis Stéphanie Félicité de 79
Gide André 26
Gide Théophile-Étienne 22
Głowiński Michał 84, 86, 110, 111, 119, 132, 171, 188, 189, 285, 286, 289, 318, 332, 333, 339
Gomez Madeleine-Angélique de 79
Gotfryd z Bouillon 272
Górski Konrad 55, 333
Grabbe Christian Dietrich 137
Gretkowska Manuela 8, 9, 37, 41, 58, 60–67, 69–75, 323, 326, 328, 331, 335
Grzywka Katarzyna 314, 333
Guattari Felix 128
Gutowski Wojciech 230, 339

Hanuschek Sven 96, 188, 333
Happel Eberhard (Happelius) 156, 160
Harrer Kurt 37, 328
Has Wojciech Jerzy 48, 283
Haugen Marius Warholm 122, 215, 226, 287, 333
Heine Heinrich 165, 166
Hejmej Andrzej 104, 147, 341
Hen Maciej 9
Herbert Edwin 32–35, 328, 329

- Herman Jan 225, 333
Herodot z Halikarnasu 272, 288
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 22, 52, 141, 142, 154, 175
Hosp Inga 256
Howard Richard 144, 339
Hugo Victor 165
- Imandes, architekt egipski 288
Ingłot Jacek 61, 72, 333
Irving Washington 22, 26
Izdebska Agnieszka 288, 333
- Jabłkowska Joanna 117, 333
Janin Jules 165
Janion Maria 52, 53, 58–60, 68, 151, 154, 165, 333
Janoszka Maria 8, 146, 278, 333
Jarzębska Alicja 109, 334
Jean Paul (właśc. Richter Jean Paul) 115
Jefferies Richard 43, 118
Jens Walter 96, 188, 333
Jung Carl Gustav 43, 175, 243, 295, 336
Jurasz Tomasz 9
Jurgensen Manfred 131, 137, 195, 204, 318, 334
- Kadulska Irena 277
Kalinowska Maria 203, 341
Kaliska Maria 315, 335
Kamiński Włodzimierz 251, 334
Kański Józef 251, 334
Karol V Habsburg 311
Karr Alphonse 165
Kasprzyk Krystyna 71, 105, 145, 217, 332
Katarzyna Medycejska 223
- Kawafis Konstandinos 297
Kębowska-Ławniczak Ewa 167, 171, 178, 293, 331
Kierkegaard Søren 15
Kiślak Elżbieta 203, 341
Kleiner Juliusz 112
Klene Émilie 105, 270, 332, 336
Kołakowski Leszek 315, 335
Kopaliński Władysław 334
Kostkiewiczowa Teresa 86, 110, 171, 189, 212, 333, 339
Kowalczykowa Alina 115, 334
Kowalewska Danuta 11
Kowska Magdalena 164, 331
Kowska Małgorzata 179, 339
Kozak Jolanta 15, 16, 334
Kozicka Romana 8, 232, 334
Kozielek Gerard 141, 334
Krajewski Janusz 179, 339
Krakłowska-Gątkowska Krystyna 74, 334
Kraśńska Elżbieta (z d. Branicka) 142
Kraśński Zygmunt 22, 23, 142, 190, 334, 337
Krejčí Karel 106, 112, 226, 257, 331, 334
Krzyżanowski Julian 112, 153, 334
Kukulski Leszek 18, 20, 22, 25, 36, 37, 57, 82, 112, 113, 124, 144, 145, 193, 216, 222, 229, 275, 288, 328, 330, 334, 335
- Labuda Aleksander Wit 134, 335
Lacan Jacques 47, 170, 299, 336
Las Casas Bartolomé de 276
Lautréamont (właśc. Ducasse Isidore Lucien) 165
Lavater Johann Caspar 120

- Lechoń Jan (właśc. Serafinowicz Leszek) 9
Leeuwen Richard van 81, 82, 335
Legeżyńska Anna 15, 16, 335
Lejeune Philippe 134, 335
Lem Stanisław 9, 285
Lenz Brooke 238, 244, 248, 335
Lesage Alain René 112
Lewicki Tadeusz 80, 335
Lewis Matthew Gregory 70, 112, 277
Ligocki Roman 119
Linné Carl von (Linneusz) 148
Lipszyc Adam 35, 329
Locke John 213
Lorentowicz Jan 24, 335
Lorenz Paul H. 242, 296, 335
Lowry Malcolm 175
Ludorowski Lech 55, 79, 146, 269, 338
Luria Izaak 71

Łyś Waldemar 28, 43, 180, 244, 291, 327, 328, 337

Magryś Roman 268, 269, 335
Mainardi Enrico 251, 334
Maksimović Desanka 315
Malicki Jan 230, 270, 338, 341
Małgorzata z Nawarry 79
Marina (właśc. Malintzin) 277
Markiewicz Henryk 42, 55, 104, 132, 329, 332, 333, 335
Markiewicz Jarosław 61, 335
Martinez de Pasqually Jacques 119
Mattazzi Isabella 128, 289, 335
Maturin Charles Robert 80
Mazur Aneta 278, 333
McDaniel Ellen 121, 335
Mérimée Prosper 165
Mesmer Franz Anton 120
Meyrink Gustav 175
Michelet Jules 315, 335
Mickiewicz Adam 190, 337
Mikołajko Zbigniew 152, 335
Milecki Aleksander 42, 329
Miszczak Magdalena 69, 335
Modigliani Amadeo 241
Modzelewska Natalia 106, 329
Montesquieu Charles Louis de Secondat (Monteskusz) 320
Montfaucon de Villars Nicolas-Pierre-Henri 120
Mozart Wolfgang Amadeus 50, 116, 120, 262, 311
Muskat-Tabakowska Elżbieta 16, 132, 332, 339

Nacher Anna 65, 66, 75, 335
Nadeau Robert L. 239, 336
Nerval Gérard de 165, 175
Newton Isaac 148
Nichols Sallie 175, 176, 336
Nicolas Claire 113, 120, 152, 164, 212, 284, 336
Niedźwiedź Jakub 104, 147, 341
Niemcewicz Julian Ursyn 281, 328
Niewiara Aleksandra 272, 336
Nodier Charles 22, 26, 165
Nycz Ryszard 42, 336

Oates Joyce Carol 29
Ochab Maryna 213, 225, 331, 333
Okopień-Sławińska Aleksandra 86, 110, 171, 189, 333, 339
Olak Zuzanna 278, 330
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 287, 336

- Olivier Bert 170, 299, 336
 Olkiewicz Joanna 20, 222, 275, 328
 Oramus Dominika 186, 189, 336
 Oślizło Ryszard 152, 340
 Otorowski Michał 19, 23, 27, 71, 113, 336, 337
 Owczarz Ewa 230, 339
- Pachniak Katarzyna 222, 336
 Parvi Jerzy 283, 336
 Pascal Blaise 147, 190, 191, 336, 338
 Pelckmans Paul 276, 336
 Pergolesi Giovanni Battista 309
 Piasecka Maria 190, 337
 Piechota Marek 8, 11, 146, 232, 333, 334
 Piotrowski Wojciech 9, 69, 75, 119, 260, 337
 Pirandello Luigi 169
 Pisarski Mariusz 18, 337
 Platt Julian 147, 338
 Płuciennik Jarosław 288, 333
 Polidori John William 55
 Potocka Konstancja (z d. Potocka, 2^o *voto* Raczyńska) 24
 Potocki Andrzej Bernard 23, 24
 Potocki Jan 7–11, 17–28, 36, 37, 41, 45, 47, 48, 50, 54–60, 62–66, 69–75, 79, 81–83, 85, 87–89, 91, 92, 94, 100, 104–106, 108, 112–114, 119, 120, 122, 124–128, 133, 141–149, 154, 157, 160–166, 175, 180, 184, 186, 188, 193, 194, 197, 199, 206, 214–217, 219–222, 225–227, 229–231, 246, 247, 249, 251, 253–255, 257, 260, 261, 267–282, 285–290, 301, 304, 306, 308–310, 314, 316, 321–326, 328, 330–341
- Pound Ezra 95, 184
 Przewłocki Grzegorz 146, 341
 Puchalska Iwona 16, 339
 Pustowaruk Marek 143, 174, 337
 Pynchon Thomas 175
- Rabelais François 104
 Rabizo-Birek Magdalena 64, 69, 337
 Raczyński Roger 24
 Radcliffe Ann 145, 272
 Radrizzani René 26–28, 37, 144, 337
 Rameau Jean-Philippe 109, 334
 Ranocchi Emiliano 105, 270, 332, 336
 Reckwitz Erhard 8, 45, 85, 90, 118, 135, 157, 167, 337
 Reich-Ranicki Marcel 187
 Reifenberg Maryla 37, 59, 328, 330
 Rejman Zofia 19, 337
 Relf Jan 28, 43, 44, 180, 244, 291, 327, 328, 337
 Rembrandt van Rijn 73
 Reszke Robert 66, 332
 Rétif de La Bretonne Louis 284
 Reychman Jan 223, 337
 Rice Anne 60
 Riffaterre Michel 42
 Robbe-Grillet Alain 47
 Roger z Wendover 260
 Rogoziński Julian 281, 341
 Rosendorfer Herbert 8, 9, 32–37, 41, 51, 53–55, 57–60, 65, 90–93, 96, 100–102, 106–108, 115, 129, 131, 133, 134, 136–138, 187–189, 191–198, 200, 204–207, 249–252, 254–256, 258–260, 262, 263, 304–

- 308, 310–314, 316–322, 325, 328, 332–334, 339, 340
- Rosset François 7, 8, 10, 17–21, 23, 24, 27, 28, 36, 58, 59, 81, 82, 85, 89, 91, 100, 106, 113, 114, 118, 120, 121, 124, 126, 127, 130, 146, 148–150, 154, 156, 159, 160, 206, 214–216, 219, 221, 229–231, 259, 261, 267, 268, 272–274, 280, 282, 289, 290, 297, 328, 337–340
- Rostworowski Emanuel 118, 331
- Rudnicka Jadwiga 80, 338
- Rudowski Krzysztof 9
- Rushdie Salman 7
- Ryba Janusz 8, 11, 17, 22, 55, 79, 82, 88, 94, 112, 113, 145–147, 160, 163, 225, 229, 230, 232, 241, 269, 270, 287, 333, 334, 338, 339
- Rzeszotnik Jacek 131, 195, 260, 307, 332, 334
- Sade Donatien-Alphonse-François de 165
- Said Edward 222, 339
- Saint-Germain, hrabia 120, 260, 314
- Santarcangeli Paolo 283, 285, 286, 339
- Sant-Martin Louis-Claude de 120
- Sartre Jean-Paul 96, 179, 339
- Saumont Annie 30
- Scarlatti Alessandro 309
- Schlegel Friedrich 115, 334
- Scholes Robert 294
- Scorsese Martin 48
- Shakespeare William, zob. Szekspir William
- Sidi Mohammed Bin Otman 20
- Siemieński Lucjan 82, 83, 89, 90, 141, 142, 339
- Sinko Tadeusz 112
- Sinko Zofia 114, 212, 339
- Siwiec Magdalena 15, 16, 339
- Sławek Tadeusz 287, 339
- Sławiński Janusz 84, 86, 110, 171, 189, 332, 333, 339
- Słonimski Antoni 9
- Słowacki Juliusz 65, 190, 337
- Snopek Jerzy 11, 80
- Sobolewska Anna 121, 123, 152, 175, 176, 283, 339
- Stamirowska Krystyna 182, 242, 301, 330
- Stabro Stanisław 9
- Staël Germaine de 125
- Steiner George 121
- Sterne Laurence 8, 124
- Stoker Bram 59, 315
- Strabon 288
- Sudolski Zbigniew 23, 142, 334
- Swedenborg Emanuel 119
- Swoboda Tomasz 42, 329
- Szekspir William 8, 104, 176–178
- Szynal Edward 95, 169, 177, 178, 239, 299, 331
- Światłowski Zbigniew 189, 339
- Tabakowska Elżbieta, zob. Muskat-Tabakowska Elżbieta
- Tatarkiewicz Anna 89, 169, 330
- Tazbir Mieczysław 191, 336
- Terrasson Jean 112, 288
- Tieck Ludwig 115
- Todorov Tzvetan 83, 100, 143, 144, 149, 153, 161, 174, 189, 190, 339
- Tokarski Stanisław 300, 332
- Tolkien John Ronald Reuel 143, 174, 337

- Toporowski Marian 25, 112, 145
 Triaire Dominique 8, 10, 18–20, 23, 24, 27, 28, 36, 58, 59, 81, 91, 104, 114, 120, 126, 127, 130, 146, 148, 154, 163, 206, 214, 219, 221, 230, 231, 267, 268, 272–274, 280, 282, 297, 328, 337–340
 Turczyn Ryszard 35, 320, 329
 Tynecka-Makowska Słowinia 117, 333, 341
 Ugniewska Joanna 125, 331
 Ulicka Danuta 103, 329
 Ulrich Leon 177
 Urfé Honoré d' 232
 Varga Benedek 224, 340
 Vipond Dianne 243, 244, 246, 248, 328
 Voltaire, zob. Wolter
 Waite Arthur Edward 152, 175, 340
 Walpole Horace 145
 Warakomska Anna 8, 32, 33, 51, 91–93, 107, 115, 122, 133, 137, 187, 188, 191, 193, 194, 200, 202, 203, 205–207, 249, 250, 255, 256, 262, 305, 319, 340
 Wasilewska Anna 8, 10, 18, 20, 23, 24, 28, 35, 36, 58, 59, 81, 125, 126, 128, 146, 214, 221, 267, 268, 331, 335, 337–341
 Wijowski Robert 87, 341
 Wilczek Piotr 270, 338
 Wilson Angus 29, 90
 Witkowski Przemysław B. 105, 146, 270, 332, 336, 341
 Witt Piotr 25, 26, 113, 164, 288, 341
 Wolfe Peter 29, 90, 109, 167, 172, 235, 238, 241, 245, 291, 294, 297, 341
 Wolter (właśc. Arouet François-Marie) 8, 156, 280, 281, 341
 Wołk Marcin 285, 341
 Woźniak Monika 261, 332
 Wydmuch Marek 141, 341
 Wyrwas-Wiśniewska Monika 222, 339
 Wysłouch Seweryna 16, 335
 Zagórski Jerzy 143, 330
 Zając Grzegorz 104, 147, 341
 Zgorzelski Andrzej 143, 341
 Zielichowski-Woyniłłowicz Tadeusz 48, 341
 Zimand Roman 83, 339
 Zybura Marek 189, 339
 Zyska Ewa 230, 341
 Żeleński Tadeusz (Boy) 191, 336
 Żmigrodzka Maria 203, 341
 Żółtowska Maria Ewelina 26, 27, 79, 337, 341
 Żurowska Joanna 71, 105, 145, 217, 332
 Żurowska Maria 89, 169, 330
 Żurowski Maciej 22, 57, 113, 143, 215, 226, 330, 341
 Żygulski Zdzisław 117, 341

Maria Janoszka

The Manuscript Found in Saragossa by Jan Potocki
and selected novels from the 20th century
(Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)

Summary

The present study tries to show the unusual modernity of *The Manuscript Found in Saragossa* by Jan Potocki by analysing the intertextual relations between the work of the Count, written in the first decades of the 19th century, and two 20th-century novels: *The Magus* by John Fowles and *The Architect of Ruins* by Herbert Rosendorfer. Another novel subjected to analysis is Manuela Gretkowska's *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*.

Convergences and similarities can be indicated primarily in the scope of the composition of works, genre and literary conventions used, the construction of the protagonist and novel spaces. Their analysis leads to further findings: these novels are linked by genre diversity, compositional and ideological polyphony, philosophical, epistemological, anthropological and metalliterary problems, dramatization of the depicted world, the element of irony and parody, the symbolism of the labyrinth and circles, and other, more detailed ties, such as mirror motifs, love triangles or the figure of the Wandering Jew. All these works also highlight the importance of the act of narration and explore various areas of Mediterranean culture. Among the direct allusions present in the works of Rosendorfer and Gretkowska, there are repeated vampire motives that take up the game with the legend surrounding Potocki's death, and at the same time draw an image of the „vampirism” of *The Manuscript*... itself, constructed from recurring, potentially infinite stories.

From this perspective, *The Manuscript*... appears as a work extremely close to contemporary consciousness, pioneering in the face of 20th-century novels on many levels, from artistic solutions to the correlated vision of an unrecognisable, changeable and relative world. These numerous analogies, noticeable between works created in different epochs and national literatures, demonstrate the novelty of Potocki's writing.

Maria Janoszka

Manuscrit trouvé à Saragosse de Jan Potocki
et les romans choisis du XX^e siècle
(Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)

Résumé

La présente dissertation tente de démontrer la modernité insolite de *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki à travers l'analyse des relations intertextuelles entre l'ouvrage du comte, rédigé dans les premières décennies du XIX^e siècle, et deux romans qui datent du XX^e siècle : *Le Mage* de John Fowles et *L'Architecte des ruines* de Herbert Rosendorfer. On soumet également à l'analyse *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic* (*Manuscrit non retrouvé, ou les avantages des potences*) de Manuela Gretkowska.

Les convergences et les similitudes se trouvent avant tout au niveau de la composition des ouvrages, des conventions génériques et littéraires employées, de la construction du héros et des espaces romanesques. Leur analyse conduit à d'autres constatations : ce qui unit ces romans, c'est la diversité générique, la polyphonie au niveau idéologique et celui lié à la composition, la problématique philosophique, épistémologique, anthropologique et métalittéraire, la théâtralisation de l'univers représenté, la composante ironique et parodique, la symbolique du labyrinthe et du cercle, ainsi que d'autres liens – plus particuliers – tels que les motifs de miroir, les ménages à trois ou le Juif errant. Tous ces ouvrages soulignent aussi l'importance de l'acte de la narration et explorent les territoires diversifiés de la culture méditerranéenne. Parmi les allusions directes, présentes dans les ouvrages de Rosendorfer et Gretkowska, se répètent les motifs vampiriques qui entreprennent un jeu avec la légende entourant la mort de Potocki, et en même temps dessinent l'image du « vampirisme » de *Manuscrit...* même, construit sur la base des histoires potentiellement inachevées et éternellement revenantes.

Dans cette optique, *Manuscrit...* apparaît comme un ouvrage remarquablement proche de la conscience contemporaine, précurseur par rapport aux romans du XX^e siècle à plusieurs niveaux : des solutions artistiques jusqu'à la vision du monde méconnaissable, changeable et relatif qui y est corrélée.

Ces nombreuses analogies, perceptibles entre les ouvrages créés à différentes époques et à l'intérieur des littératures nationales, témoignent de l'esprit novateur de l'ouvrage de Potocki.

Redaktor Małgorzata Pogłódek
Projektant okładki Magdalena Starzyk
Redaktor techniczny Małgorzata Pleśniar
Korektor Wiesława Piskor
Łamanie Barbara Wilk

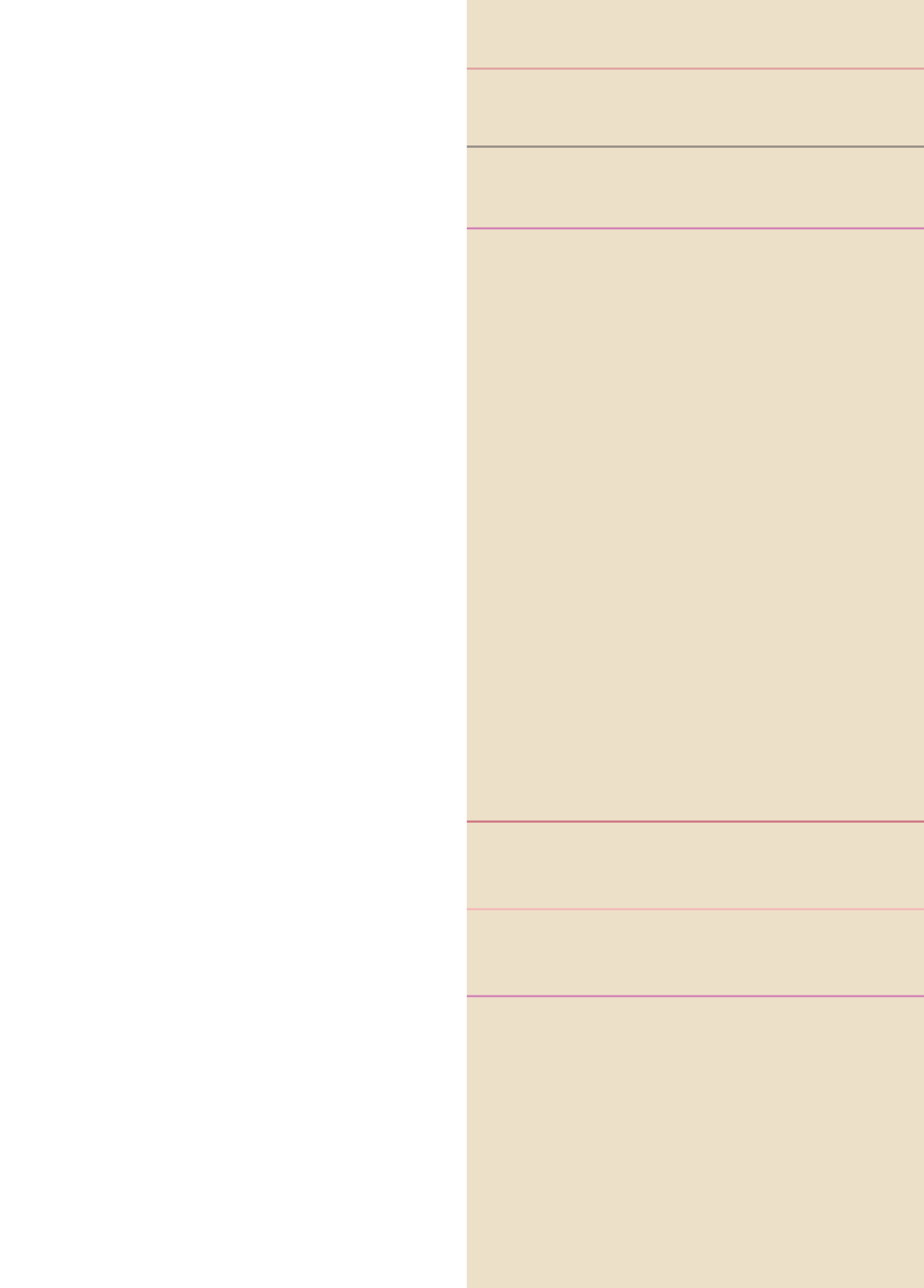
Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3335-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3336-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,25. Ark. wyd. 20,5.
Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin



ISSN 0208-6336
Cena 24 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3335-9



9 788322 633359

Więcej o książce

