

Krejčí, Karel

Powieść Jana Hr. Potockiego, jej genologia i genealogia

In: *Komparatistika, genologie, translologie* : Krystyna Kardyni-Pelikánová [jubilejní sborník]. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 207-234

ISBN 8021024402

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132527>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

POWIEŚĆ JANA HR. POTOCKIEGO, JEJ GENOLOGIA I GENEALOGIA

KAREL KREJČÍ

I ZEWNĘTRZNE DZIEJE TEKSTU

Ostanimi czasy zwróciła na siebie uwagę światowej opinii publicznej dawno temu napisana powieść polskiego autora z końca epoki europejskiego Oświecenia, która wprawdzie była znana, wydawana i analizowana w Polsce, ale zapomniana w pozostałych krajach Europy, aczkolwiek to właśnie tam, ściślej: w Paryżu, w pierwszej połowie ubiegłego wieku w kilku kolejnych falach mocno wzburzyła powierzchnię życia literackiego. Europa zresztą nie uświadamiała sobie nawet polskiej proweniencji powieści. Dzieło, które wychodziło we fragmentach, anonimowo, bywało plagiatowane i wykorzystywane w celach sensacyjnych mistyfikacji, zostało napisane po francusku i tylko wąski krąg wtajemniczonych wiedział, iż jego rzeczywistym autorem jest polski magnat, skądinąd sławny w całej Europie jako podróżnik, polityk a głównie jako niezwykle płodny, uparty i energiczny badacz naukowy. Szczególnie historia sławistyki wspomina go z wdzięcznością jako jednego z pionierów badań porównawczych nad prehistorią Słowiańszczyzny.¹

Dla powieści, która pod różnymi tytułami pojawiała się w różnych fragmentach rękopiśmiennych i drukowanych, w końcu ustalili się tytuł *Rękopis znaleziony w Saragossie*, wybrany spośród pozostałych tytułów przez polsko-francuskiego publicystę **Edmunda Chojeckiego**. W roku 1847 wydał on po raz pierwszy całość we własnym tłumaczeniu na język polski. Powieść, która dzięki temu zyskała swój kształt ostateczny w języku polskim, bardziej jednak pociągała historyków literatury i bibliofilów niż szerokie warstwy czytelnicze. Z europejskiego kontekstu literackiego zaś zniknęła następnie na całych lat sto.

Dopiero ostatnio francuski krytyk i eseista, **Roger Caillois**, studiując zagadnienie fantastyki w literaturach światowych zwrócił uwagę na to dzieło

¹ O pracach naukowych Potockiego piszą wszyscy autorzy, zajmujący się pionierami badań słowianoznawczych na końcu XVIII wieku i na początku XIX w. Ogólną monografię poświęcił mu Al. Brückner. *Jana Potockiego prace i zasługi naukowe*. Warszawa 1911.

jako na jeden z najbardziej interesujących utworów tego rodzaju w skali światowej, wydał ponownie jego część pierwszą w języku francuskim z własnym wstępem, inspirując tym czynem przekłady na inne języki. Dzięki temu zwrócił uwagę światowej opinii czytelniczej i naukowej na Potockiego-beletrystę. Powieść, która była wcześniej w różnych odstępach czasu wydawana po polsku i badana przez badaczy polskich, znalazła po drugiej wojnie światowej dbałego wydawcę, komentatora i interpretatora w osobie młodszego badacza literatury – Leszka Kukulskiego.²

Dzieje powieści były bardzo niezwykle, podobnie zresztą jak i losy jej autora. *Rękopis znaleziony w Saragossie* niejednokrotnie pojawiał się na rynku czytelniczym w postaci różnych fragmentarycznych wariantów, włączając się w ten sposób w określony kontekst literacki i społeczny, następnie znikał pod powierzchnią, nie tracąc przy tym siły oddziaływania, by z kolei wynurzyć się ponownie i odpowiedzieć tak na nowe „zapotrzebowanie społeczne”, podyktowane przez zmieniającą się sytuację na rynku wydawniczym i w życiu publicznym. Trzeba więc przede wszystkim zrekapitulować najważniejsze dane.

W latach 1804 i 1805 Potocki w swojej prywatnej drukarni w Petersburgu wydał po raz pierwszy fragmenty swej francuskiej powieści bez podania autora. Edycja składa się z dwu tomów, pierwszy z nich jest kompletny, drugi kończy się na czterdziestej ósmej stronie w środku zdania, które miało być kontynuowane na stronie następnej. Przyczyną takiego postępowania był po prostu fakt, iż autor i wydawca przestał się powieścią interesować, bowiem przedsięwziął daleką podróż naukową do Azji Środkowej, a po powrocie już wydawnictwa nie kontynuował. Owo pierwsze wydanie zostało wydrukowane w stu egzemplarzach i krążyło po salonach Petersburga, gdzie następnie mieli okazję zaznajomić się z nim wybitni rosyjscy romantycy: **Wiaziemski**, **Puszkina** i **Lermontow**. Wszyscy oni wysoko dzieło ocenili. W r. 1809 wyszedł w Lipsku, staraniem filologa działającego w Petersburgu Friedricha **Adelunga**, niemiecki przekład pierwszego tomu powieści według tegoż wydania, bez podania nazwiska autora.

Drugi etap historii tekstu zaczyna się w roku 1813, tuż przed śmiercią autora (Potocki zmarł w 1815 roku). Wówczas to w Paryżu wyszedł najpierw drugi tom powieści, jeszcze nie publikowany, ale nawiązujący do wydania petersburskiego. Autora sygnalizują jedynie inicjały. Rok później dołączono do tego tom pierwszy, który jest powtórzeniem wydania petersburskiego. Trzeci tom nie wyszedł, powieść pozostała więc nie dokończona.

Na czas pewien następnie dzieło znikła ze sceny, ale jakiś jego rękopis, o którego pochodzeniu i charakterze nic nie wiemy, krąży po Paryżu i bywa –

² Krejčí obdarzył L. Kukulskiego epitetem młodości w r. 1971. Kiedy rzecz o Potockim została opublikowana w wersji czeskiej.

bez ujawnienia autora – eksploatowany przez innych twórców. Znajduje się wśród nich przede wszystkim wczesny romantyk francuski, **Charles Nodier**, który w 1822 roku włącza jeden rozdział powieści Potockiego do własnego zbioru opowiadań fantastycznych nazwanych *Infernaliana*.

Takie nadużywanie zamierzonej na początku anonimowości zmarłego w międzyczasie pisarza trwa nadal i osiąga swój szczyt w latach 1841-1842, kiedy to jego dzieło staje się przedmiotem sensacyjnej mistyfikacji i towarzyskiego skandalu. Jedno z czasopism francuskich zaczyna drukować fragmenty powieści Potockiego jako wyimki z pamiętników osławionego awanturnika, hrabiego **Cagliostro**. Mystyfikacja została odkryta, a następujący po niej sensacyjny proces obudził szerokie zainteresowanie sprawą i przyczynił się jednocześnie do identyfikacji autora rzeczywistego, to jest Jana hr. Potockiego. Jego autorstwo przy tej i innych okazjach zostało poświadczane przez jego osobistych przyjaciół, zwłaszcza przez orientalistę **H. J. Klaprotha**, a także przez własnoręczne dedykacje Potockiego na niektórych egzemplarzach pierwszego wydania, wreszcie przez różne rękopiśmienne fragmenty z rodzinnego archiwum Potockich.

W takiej oto sytuacji **Edmund Chojecki** wydał w 1847 roku ponownie w Lipsku pełny przekład całej powieści, ustalając w ten sposób jej ostateczny kształt i tytuł. Nie wiemy jednak, na podstawie jakiego rękopisu przygotował swoje wydanie, ani w jaki sposób on sam, względnie ktoś, kto posiadał rękopis przed nim, wprowadzał do tekstu poprawki.

Mimo to jednak jeszcze w 1866 roku francuski bibliograf **Paul Lacroix** w swojej pracy *Énigmes et Découvertes bibliographiques* twierdził, iż autorem całej powieści jest Nodier, dokumentując to za pomocą jakiegoś rękopisu, który ponoć miał przed sobą. Tego rękopisu jednak już nikt po nim nie widział.³

Mamy więc w sumie trzy daty, z którymi można wiązać oddziaływanie powieści w tej pierwszej fazie jej metamorfoz. Najpierw jest to czas bliski pierwszemu wydaniu z roku 1805, następnie okres wydania paryskiego koło roku 1815 i wreszcie czas mistyfikacji i ostatecznego wydania całego tekstu po 1840 roku. Sytuacja w tych trzech okresach znacznie się różniła, możemy więc śledzić nie tylko trzy warianty tekstu, różniące się między sobą zestawieniem fragmentów, ale i trojakię towarzyszące mu związki literackie, bliższe i dalsze. Przez cały wiek następny *Rękopis znaleziony w Saragossie* pozostaje naukowoliterackim rekwyzytem, a jego stosunek do literackiego i społecznego kontekstu nie ulega już na ogół zmianom.

³ Wszystkie te fakty czerpię z obszernego posłowia Leszka Kukulskiego do wydania polskiej wersji powieści w roku 1965 oraz ze studiów wprowadzających Rogera Calloise, zamieszczonych w wydaniu francuskim z 1958 r. i niemieckim z 1961 r. O te teksty opieram się i dalej cytując ich autorów.

II KOMPOZYCJA POWIEŚCI Z PUNKTU WIDZENIA GATUNKÓW LITERACKICH

Rękopis znaleziony w Saragossie jest dziełem godnym uwagi z wielu względów. Przede wszystkim zastanawia czytelnika jego niezwykła, z wielkim kunsztem konstruowana kompozycja. Sposób, w jaki dzieło było publikowane, i w jaki sam autor wypowiadał się o nim, sprawia wrażenie, iż chodziło tu o przygodne improwizacje, za których pomocą, jak powtarzano z ust do ust, twórca rozpędzał nudę swej chorej żony, czy może sam się zabawiał, nie mając zamiaru tworzenia jakiegokolwiek formy skończonej, ani zmierzania ku jakimkolwiek określonymu celowi. Kiedy rzecz cała zaczynała go nudzić albo, gdy trafiło się mu inne zajęcie, porzucał utwór i wracał do niego dopiero wówczas, kiedy znowu przyszła mu na to ochota. Przy pobieżnej lekturze powieść czyni wrażenie dowolnie złożonej mozaiki interesujących opowieści, połączonych zupełnie swobodnie, tak że ich ciąg można by przedłużać w nieskończoność lub przerwać w każdej chwili z jakiegokolwiek bądź powodu.

Kiedy jednak przyjrzymy się dziełu uważniej, stwierdzimy, że mamy do czynienia z bardzo wyrafinowaną, złożoną konstrukcją, w której przenikają się wzajemnie cztery typy prozy europejskiej z silnymi wpływami orientalnymi, nie tracąc przy tym swych wyraźnych konturów gatunkowych. W zasadzie są to typy następujące:

a) nowelistyka typu „Dekameronu”

Na pierwszy rzut oka dzieło Potockiego wygląda jak zbiór samodzielnych, opracowanych nowelistycznie opowieści, luźno związanych historią ramową, czy raczej jedynie inscenizacją, przedstawiającą nam opowiadających i ich słuchaczy. Byłaby to więc struktura typologicznie bliska *Dekameronowi* Boccaccia lub arabskiemu zbiorowi *Z tysiąca i jednej nocy*. Do obu tych bloków opowieści odwołuje się i sam autor poprzez różne, rzeczywiste bądź też zmyślane, stwierdzenia i tytuły w swym dziele. Zrozumiałą jest rzeczą, że ten fakt obierali sobie za punkt wyjścia wszyscy interpretatorzy. Mamy tu do czynienia ze zdarzeniami całkowicie samodzielnymi, włożonymi w usta którejś z postaci osnowy ramowej lub postaci innej, która w jakiś sposób zabląkała się do czyjejś opowieści.

Powieść jednakże jest skomponowana tak, że każde z pojedynczych opowiadań może stać się opowiadaniem ramowym i w jakiś sposób okalać następne historie. O tym, że był to celowy zabieg autora, świadczy fakt, iż sam na ten niezwykły sposób komponowania całości z nieustannie nadbudowywanych fragmentów zwraca uwagę ustami jednego ze swych bohaterów.

Praktycznie wygląda to mniej więcej w sposób następujący: któraś z postaci głównego kręgu towarzystwa opowiada swoją historię. W środku akcji napotyka postać inną, oddaje jej głos, ta z kolei snuje własną opowieść, która w dowolny sposób może być przerwana przez narrację następnej, pojawiającej się osoby. Kiedy wreszcie któraś z historii dobiegnie końca, do głosu dochodzi opowiadacz pierwszy lub drugi i może kontynuować swe rozpoczęte opowiadanie, przerywane jednak znowu historiami innymi i wciąż dalej nadbudowywane. Dzięki temu nieustannie przeplata się z sobą kilka opowieści, ale w taki sposób, że każdy fragment jest jakoś zamknięty i może być odbierany samodzielnie.

W wyniku takiego postępowania przestrzeń i czas narracji znajdują się w ciągłym, chaotycznym ruchu. Obserwujemy przeskoki w różnie oddaloną przeszłość i powroty do teraźniejszości, akcja bez łagodnego przejścia przenosi się z jednego kraju do innego. Jedyne epizody, obserwowane w sposób wyizolowany, tworzą zwarte całości, posiadają akcję zamkniętą, dokładnie określony czas i przestrzeń. Każda taka opowieść ma swój początek, gradację, intrygę i rozwiązanie; bierze też w niej udział ograniczona ilość powiązanych wzajemnie postaci.

b) romans łotrzykowski

Omówiony powyżej zbiór luźno związanych historii skombinowany jest w powieści Potockiego z ciągiem innym, którego składniki są wprawdzie jeszcze znacznie rozluźnione, ale łączy je postać jednego narratora. Opowiada on o własnych losach i dzięki temu staje się bohaterem głównym, centralną postacią wszystkich akcji cząstkowych. Mamy na myśli opowieść Avadora, rzekomego naczelnika Cyganów, która wypełnia większą część objętości książki i tworzy jedną z głównych osi całej konstrukcji.

Chodzi więc w istocie o romans łotrzykowski, formę bardzo często pojawiającą się w XVII i XVIII wieku, w której historia jednego bohatera opowiadana jest poprzez niemal samodzielne epizody. Obok licznych romanсів hiszpańskich najbardziej znanym przykładem tego modelu prozy jest *Gil Blas* Lesage'a, którego też zazwyczaj się przypomina, gdy jest mowa o powinowactwach powieści Potockiego.

Mimo luźnej budowy, która może romans łotrzykowski bardzo zbliżyć do zbioru nowel, forma ta posiada kilka ogniw łączących. Przede wszystkim łącznikiem wszystkich historii jest postać centralna, a więc czas w tym typie romanisu – jeśli nie bierzemy pod uwagę wkładek czyli wątków ubocznych – nie może przekraczać czasu jednego życia. Również przestrzennie musi być regulowana możliwościami ruchów bohatera, które, zgodnie z ogólną koncepcją, mogą się wprawdzie rozbiec szeroko, ale mają jednak swoje granice. Wreszcie, przy największej choćby samodzielności poszczególnych historii,

musi tu występować jakaś między nimi łączność, która bez nadzwyczajnych przyczyn nie pozwala naruszyć naturalnej logiki akcji.

c) powieść ahaswerska

Trzecim pasmem, które swoją odrębnością ostro się odcina od pozostałego kontekstu, jest narracja Ahaswera. Jako całość i ona bywa przerywana i podejmowana na nowo i reprezentuje znowu odmienny model prozy, który można przyporządkować typowi powieści fantastyczno-utopijnej. Jej zasada spoczywa na tym, że o historycznej przeszłości opowiada współczesnym słuchaczom postać, stylizowana na naocznego świadka opowiadanych zdarzeń. Współczesność narracji pokrywa się tu z przeżyciami z przeszłości w takim rozmiarze, jaki jest biologiczne po prostu nie do przyjęcia. W tym celu wykorzystuje się często zasadę palingenezy pod pretekstem, iż opowiadaczem jest ktoś, kto posiada zdolność kolejnych wcieleń, nie tracąc przy tym pamięci swych poprzednich żywotów. Innym, bardziej prostym zabiegiem jest włożenie opowieści w usta legendarnej postaci średniowiecznej, Ahaswera, Żyda-Wiecznego Tułacza, który według wierzeń ludowych jest nie tylko nieśmiertelny, ale także musi nieustannie wędrować, dzięki czemu jego opowieść może obejmować wielkie połacie czasu i przestrzeni. Dzięki temu zabiegowi oczyma jednego człowieka można obserwować wypadki rozłożone na stulecia czy tysiąclecia ludzkich dziejów.

W ten oto sposób powieść Potockiego wchłania tysiącletnią przeszłość. Jego Ahaswer w swej opowieści, obrazującej czas rzymskiego panowania nad Palestyną, nie dochodzi wprawdzie do momentu męki Chrystusa i początku swej własnej błędnej wędrówki przez wieki, a więc jego narracja rozpina się w granicach jednego, niecałego życia, ale głęboki dystans czasowy tego składnika powikłanej fabuły powieściowej od składników pozostałych zostaje utrzymany. Z punktu widzenia formy literackiej nic się nie zmienia i po późniejszym stwierdzeniu, że chodzi właściwie o celowo zaaranżowaną mistyfikację i, że rzekomy Ahaswer swą rolę jedynie odgrywa.

d) powieść-labirynt

Te trzy pasma wzajemnie się przeplatających zdarzeń tworzą istny labirynt, gmatwaninę korytarzy i korytarzyków, nieustannie się krzyżujących, zbiegających i rozchodzących, otwierających perspektywę na różne strony i ponownie ją zamykających, mylnie wiodących w ślepe uliczki i na nowo pozornie zbliżających się do wątku głównego, tak że czytelnik łatwo traci orientację.

Jednakże poprzez ten labirynt wiedzie nić Ariadny – pasma czwartego, które ze względu na znaczenie jest właściwie pasmem pierwszym i głównym. Pasma owo jest tak uwydatnione, że czytelnik przy całym tym bląkaniu się

nie gubi powiązań akcji głównej. Pozornie chodzi o historię ramową, która jednakże nie spełnia wyłącznie funkcji formalnej, spajającej poszczególne ogniwa łańcucha, jak ma to miejsce w zainscenizowaniu opowiadań *Dekameronu* czy *Powieści z tysiąca i jednej nocy*. Przeciwnie, posiada ona swoją własną, samodzielną funkcję i to funkcję dominującą w strukturze całości.

Mamy na myśli tajemniczą wędrówkę szlachcica i oficera van Wordena do nieznanego celu. Początkowo jego wędrówka ma swój konkretny cel i metę. Od tego celu jednakże odwodzi go szczególna przygoda, która następnie powtarza się w różnych wariantach, stając się jakimś lejtmotiwem i stałym drogowskazem w labiryncie.

Chodzi tu o zdarzenia w opuszczonej karczmie, gdzie bohater zostaje przyjęty gościnnie przez dwie piękne mużłmanki, które przedstawiają mu się jako jego kuzynki, pochodzące ze starego mauretańskiego rodu Gomelezów. Obie, bez cienia rywalizacji, jednocześnie okazują mu swą miłość i namawiają go, by przyjął mahometanizm. Namowom tym wprawdzie van Worden się opiera, ale przyrzeka im, że całą przygodę zachowa w ścisłej tajemnicy. Następnie z obiema równocześnie spędza noc rozkoszy, by obudzić się rano pod szubienicą, pomiędzy dwoma wisielcami. Ma prawo podejrzewać, że dostał się we władanie demonów i succubów, ale mimo to czuje się związany ślubem milczenia.

Dalszy ciąg wypadków wydaje się czytelnikowi i samemu bohaterowi zagadką trudną do rozwikłania. Van Worden spotyka się z różnymi postaciami, właściwie znajduje je pod szubienicą w takiej samej sytuacji, w jakiej był sam, i dowiaduje się od nich, że w tej samej zakłętej karczmie spotkała ich podobna przygoda. Owe domniemane ofiary demonów jednoczą się w niewielkie stowarzyszenie, następnie przyłączają się do bandy Cyganów, którymi dowodzi Avadero, wędrują przez kraj i opowiadają sobie nawzajem swoje fantastyczne i awanturnicze przygody.

Bohater jednakże odczuwa niewidzialną siłę, która tą wędrówką kieruje. Spostrzega, że jest prowadzony ku jakiemuś, jemu samemu nie znanemu celowi, a jednocześnie jest poddawany krańcowo różnym próbom, których sens jest dlań niejasny. Z jednej strony jest namawiany, by odstąpił od wiary chrześcijańskiej, z drugiej jest kuszony, by złamał swój ślub milczenia. Stałe przypomnianie rodu Gomelezów, z którego chrześcijański bohater pochodzi, przynajmniej do pewnego stopnia sygnalizuje tajemniczy cel. Jednocześnie cała inscenizacja, której siłę wzmacniają jeszcze poszczególne opowieści, stale pozostawia otwartą tę możliwość, że van Warden pozostaje w mocy demonów. Tak oto w labiryncie nowel i epizodów powieści lotrzykowskiej przewija się czerwoną nicią gatunek powieści z tajemnicą.

Poza centralnym, ujętym epicznie motywem złowrogiej nocy, jej przebiegu i skutków, akcja główna różni się od wszystkich pozostałych wątków

kilkoma wyraźnymi rysami, które ją gatunkowo klasyfikują inaczej. Podczas, gdy w wątkach pobocznych panuje całkowita swoboda w kształtowaniu wydarzeń, ich rozmieszczeniu w czasie i przestrzeni, historia główna odznacza się wprost klasycznym zastosowaniem arystotelesowskiej zasady trzech jedności: miejsca, czasu, akcji.

Jeśli pozostawimy na uboczu własne opowieści centralnej grupy postaci, w których panują oczywiście prawa rządzące wszystkimi innymi opowiadanyimi zdarzeniami, to czas, w którym się cała historia odgrywa, stanowi owych sześćdziesiąt sześć dni wędrówek van Wordena, na jakie powieść jest podzielona. Bohater wprawdzie wraz z Cyganami i swymi towarzyszami nieustannie pokonuje jakąś przestrzeń, stale jest na nogach, wciąż się porusza, ale w określonych odstępach czasu zawsze znajdzie się przed złowieszczą karczmą i szubienicą, aby zabrać stamtąd dalsze ofiary rzekomo tych samych demonicznych intryg. Wydaje się, że się porusza po obwodzie koła. Właściwą i jedyną akcją głównego pasma wydarzeń jest więc tajemniczo ukierunkowana podróż bohatera do nieznanego celu, kończąca się odkryciem tajemnicy rodu Gomelezów.

I jeszcze jedna widoczna różnica wyodrębnia główne pasmo od pozostałych tak wyraziście, że czytelnik musi ją przynajmniej wyczuwać. Chodzi o podstawowy sposób ujęcia i nakreślenia postaci działających. We wszystkich opowiadanych historiach postaci jawią się w normalnym, stylizowanym literacko kształcie. Są wyposażone w określone fizyczne i duchowe właściwości, są stawiane przez fabułę w określonych sytuacjach, w których stopniowo rozwijają się ich losy. Ich realna, mniej lub bardziej awanturzysta historia zmierza z jednej strony ku fantastyce, gdzie mogą wystąpić zjawiska irracjonalne, z drugiej zaś strony ku delikatnemu albo nawet drastycznemu komizmowi.

Wszystkie postaci akcji głównej natomiast są ujęte groteskowo, twarz naturalną przesłaniają maską, postępowanie spontaniczne – marionetkowym, łącząc frenezję z komizmem. Są to przeważnie maniacy, opanowani bądź przez chorobę fizyczną, jak zdeformowany epileptyk, bądź przez natrętną myśl, jak oboje kabałsiści, brat i siostra, czy zbikowany geometra, sprawdzający wszystko do formulek matematycznych. O ile ich wygląd – fizyczny i duchowy – przypomina skrzywioną maskę, o tyle ich poczynania stale robią wrażenie, że nie przeżywiają oni swego życia naprawdę, lecz jedynie odgrywają rolę, narzucone im przez niewidzialnego reżysera. Postaci te zbliżone są do postaci starej *commedie de l'arte*, która wówczas ożywała ponownie pod wpływem rozwijającego się romantyzmu. Stereotypy pustelnika i wschodnich piękności wraz z grupami Cyganów i zbójców zwiększają jeszcze wrażenie komedialności wydarzeń, potwierdzonej również przez zakończenie.

III GENEALOGIA POWIEŚCI

Wpływy literackie oddziałujące na Potockiego i modele, na których się wzorował, są zupełnie wyraźne. Autor sam zwraca na nie uwagę, a badacze literatury zajmowali się nimi dość często, czy to jeśli idzie o kontekst europejskich i orientalnych zbiorów nowel, czy powieści łotrzykowskiej i *Gil Blas*a Lesage'a, czy wreszcie dzieł starszych, z których część swych opowieści Potocki zaczerpnął bezpośrednio.

Występują tu jednak jeszcze inne filiacje, których nie można wtłoczyć w zwykłe schematy kontaktologiczne, wpływologiczne czy typologiczne, filiacje mające wszakże szczególne znaczenie dla włączenia powieści w proces literacki oraz w konteksty czasowe, z których się stopniowo wynurzała na powierzchnię.

Niejednokrotnie już konstатовano, że zarówno powieść jako całość, jak i większość jej szczegółów przynależy do obszaru myśli i twórczości literackiej wieku Oświecenia, a jednocześnie na swój sposób poza ten krąg wykracza, zbliża się ku wczesnemu romantyzmowi i współdziała przy kształtowaniu go, a co więcej nawet – towarzyszy mu jeszcze dalej, aż do jego pierwszych spotkań z realizmem krytycznym. Chodzi więc o to, by te niuanse, które jednakże nie naruszają wewnętrznej jedności dzieła, dokładniej określić i dyferencjować.

a) Boccaccio i Lessing

Powieść Potockiego, jak to bardzo wyraźnie wynika z tekstu, nie była pomyślana jako dzieło czysto beletrystyczne, lecz zarazem jako wyrażenie określonego światopoglądu, ma bowiem swój „wydźwięk ideowy”. Ideologia powieści wypowiedzana jest przeważnie bezpośrednio ustami poszczególnych postaci. Autor wprawdzie nigdzie nie przemawia we własnym imieniu, ale też nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości, z jakimi poglądami się solidaryzuje, a jakie odrzuca. W zasadzie chodzi tu o ideowy substrat postępowych myśli europejskiego Oświecenia, podawany w sposób, w jaki autor sam je poznawał i żywał się z nimi poprzez własne kontakty z francuskimi filozofami w salonach przedrewolucyjnego i rewolucyjnego Paryża, a które następnie sprawdzał we własnej pracy naukowej.

Należy się wszakże zastanowić, czy powieść, obok tych manifestacyjnych ekskursów filozoficznych, posiada jeszcze swój własny podtekst ideowy, rzutuający na fabułę i wiodący ku puencie, podtekst, który nadałby całości sens szczególny.

Wydawca i najlepszy znawca dzieła Potockiego, Leszek Kukulski, dostrzega ów podtekst ideowy w pośrednio przeprowadzonej polemice z dziełem preromantycznego apologety chrześcijaństwa i monarchii **F. R. Chateaubrianda**, które ukazało się właśnie w czasie, gdy polski pisarz oświe-

ceniowy tworzył swoją powieść. Chodzi o *Le Génie du Christianisme*. Kukulski zwraca uwagę na to, iż obaj autorzy w tym samym czasie przebywali w Rzymie, a więc nie można wykluczyć, że się zetknęli osobiście, choć nie można też tego udokumentować. Nie da się również zanegować twierdzenia, iż światopogląd wyrażony w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* jest przeciwstawny podstawowemu ujęciu *Geniuszu chrześcijaństwa* przez Chateaubrianda.

Mimo to otwartym pozostaje pytanie, czy możemy tu mówić o zależności bezpośredniej i zamierzonej ze strony Potockiego. Odrębność ideowa jest tu bowiem stowarzyszona z absolutną odrębnością w budowie formalnej oraz w koncepcji obu dzieł, tak że niewielu czytelnikom przyszłoby do głowy, by oba dzieła konfrontować ze sobą. Przy lekturze powieści prędzej nasuwają się na myśl inni obrońcy poglądów feudalno-chrześcijańskich, tym bardziej, że oba dzieła w problemach głównych raczej się rozmiągają niż ścierają ze sobą. Potocki jest daleki od tego, by negować wartości estetyczne pierwiastków chrześcijaństwa, które przede wszystkim wynosi Chateaubriand, i na odwrót, myśli J. J. Rousseau odzywają się zarówno w chrześcijaństwie Chateaubrianda, jak i w deizmie postaci Potockiego. Gdybyśmy chcieli pomiędzy ortodoksyjnymi myślicielami chrześcijańskimi owej doby szukać kogoś, kto mógłby być bezpośrednią tarczą polemicznych pocisków, skrytych w *Rękopisie*, prędzej moglibyśmy się domyślać, iż chodzi tu o *Josepha de Maistra*, z którym się Potocki rzeczywiście znal i mógł się kontaktować z nim bezpośrednio, bowiem obaj, Polak i Francuz, zamieszkiwali przez dłuższy czas w Petersburgu. Nie chcemy jednak przez to powiedzieć, że i Chateaubriand jako czołowy reprezentant chrystianizmu katolickiego nie mógł w jakiś sposób przychodzić na myśl Potockiemu.

Sądzę jednak, że ideowej puenty, mniej skomplikowanej niż pełen światopogląd filozoficzny, ale za to bardziej odpowiedniej, by wyrazić ją środkami beletrystycznymi, możemy poszukiwać gdzie indziej. Autor sam wskazuje ku niej drogę, choć w tym kształcie powieści, który dziś musimy uważać za ostateczny, sugestia owa jest wyrażona w sposób bardzo zawoalowany.

Wszystkie szczegóły głównego wątku powieści, malujące wędrówkę, a właściwie prowadzenie van Wordena do jakiegoś nie znanego mu celu, wskazują na to, że autor wykorzystuje tutaj beletrystycznie znane już powszechnie wówczas motywy pochodzące z rytuału przyjmowania do łóż wolnomularskich. Prowadzenie adepta mającego zawiązane oczy przez niewidzialną rękę po obwodzie koła, towarzyszące temu od czasu do czasu, szybko znikające błyski światła, widoki straszliwych symboli śmierci i unicestwienia, reprezentowane w powieści przez szubienice i wisielców, pełne grozy opowieści, jakieś próby, którym jest poddawany, nie znając przy tym zupełnie celu, ku któremu wiodą, wreszcie nieustanne podkreślanie zobowią-

zania moralnego do ścisłego dochowania powierzonej mu tajemnicy – wszystko to nie pozwalało ówczesnemu czytelnikowi wątpić, skąd autor czerpie inspiracje. Potwierdza to również scena, w której bohater zostaje w końcu wprowadzony do jaskini, gdzie przejrzy na oczy i gdzie powierzona mu zostaje tajemnica Gomelezów. Scena ta wskazuje na wolnomularski obrzęd przyjmowania adepta już niemal dokładnie.

Ruch wolnomularski stanowił ważny składnik życia Europy XVIII i jeszcze początków XIX wieku. Odgrywał poważną rolę w jej rozwoju duchowym i politycznym. Przez to doświadczenie przechodzili wybitni myśliciele, politycy i artyści, pomiędzy którymi bywały i koronowane głowy. Jednocześnie ruch ten był przedmiotem zainteresowania czysto towarzyskiego, wywoływał zaciekawienie, konwersowało się na jego temat w salonach, budził lęk wśród niewtajemniczonych, tworzono o nim legendy, przypisywano mu cele najrozmaitszego charakteru: od szlachetnych, pełnych humanizmu dążeń, aż po wzniesienie rewolucji czy wprost potworne, przez samo piekło inspirowane plany rozkładu powszechnego. Dochodziły do tego jeszcze mity tworzone przez samych wolnomularzy, którzy korzeni swych doszukiwali się w średniowiecznym zakonie templariuszy, a za pośrednictwem tego ostatniego – w tajemnicach różnych kapłańskich sekt orientalnych.

Sensacyjne nowości o takim właśnie charakterze dosięgły szczytu w podróżach i oszustwach osławionego doktora Balsama hrabiego Cagliostro, który na dworach europejskich występował jako głowa owego rzekomo wszechmocnego zakonu, a swoje fałszywe cuda wywodził z tajemnych nauk kapłanów staroegipskich.

Rolę, jaką wolnomularstwo odgrywało jeszcze w początkach XIX wieku, podkreślało wielu powieściopisarzy, usiłujących uchwycić w szerokim fresku życie społeczne owej doby: np. L. N. Tołstoj w *Wojnie i pokoju*, St. Żeromski w *Popiołach*, Al. Jirásek w *F. L. Věku*. Ale i współcześni pisarzowie wykorzystywali owe „aktualności” w dziełach artystycznych, jak o tym świadczy np. libretto *Fletu czarodziejskiego* Mozarta.

W takich okolicznościach nie byłoby nic dziwnego w tym, gdyby Potocki również wykorzystał ówczesne nowinki w celu urozmaicenia kolorytu beletrystycznego w fabule swej powieści, nie myśląc przy tym zgoła o ideach łożu wolnomularskich.

Z drugiej wszakże strony usiłowanie wyprowadzenia całej ideologii dzieła z wolnomularstwa napotkałoby na podobne kłopoty, jakie nastroczała interpretacja powieści, doszukująca się w niej ideowej polemiki z Chateaubriandem. Wszystkie idee, rozsiane w tekście i podtekście powieści, dadzą się wyjaśnić za pomocą dzieł różnych myślicieli owej doby, a także za pomocą badań naukowych samego Potockiego.

Należy też stwierdzić, że w czasach Potockiego już o jakiejś jednolitej ideologii wolnomularskiej mówić się nie da. Ruch wolnomularski w ciągu

stuletniej dyferencjacji podzielił się na cały szereg odgałęzień, które od ogólnych ideałów humanitaryzmu dochodziły niekiedy do wprost diametralnie odmiennych konkluzji: od utrzymywania się na platformie katolickiego chrześcijaństwa – po deizm czy nawet materializm, od surowego przestrzegania zasad istniejącego ustroju społecznego – po dążenia rewolucyjne. W czasach Potockiego jednym z najbardziej charakterystycznych rysów wolnomularstwa europejskiego, a zwłaszcza rosyjskiego, było przenikanie doń różnych nauk mistycznych, co w dziedzinie ideowej było autorowi *Rękopisu* całkowicie obce.

Istniała wszakże idea, będąca, by tak rzec, kwintesencją ruchu wolnomularskiego i dająca się aplikować w różnych wariantach do wszystkich odmian ruchu, które z czasem powstały. Korzeniami sięgała narodzin loży wolnomularskiej na początku XVIII wieku. Wówczas wydawała się tak niebezpieczna z punktu widzenia wszystkich kościołów i wyznań religijnych w Europie i na Bliskim Wschodzie, że widać musiała stanowić jądro słynnej tajemnicy wolnomularskiej. Odnaleziono dla niej w starej literaturze impresyjną, alegoryczną formę i w taki oto sposób idea owa związała się z motywem literackim. Dzięki temu nadawała się szczególnie dobrze do tego, by zapłodnić oświeceniową beletrystykę. W czasach Potockiego idea owa już dawno straciła swe pierwotne ostrze, bowiem daleko ją już wyprzedził rozwój filozofii Oświecenia, ale nadal pozostała w niej siła literackiego oddziaływania wraz z nęcącym nimbem tajemnicy.

Chodzi nam o historię o sprytnym czy mądrym Żydzie i jego trzech pierścieniach, która powstała prawdopodobnie w Hiszpanii, następnie, w dobie Renesansu, wędrowała przez różne zbiory nowel, zaś największą popularność zyskała dzięki włączeniu jej do *Dekameronu* Boccaccia, będącego jednym z wyraźnie udowodnionych źródeł inspiracji Potockiego.

Historia mówi o bogatym Żydzie, któremu jakiś władca orientalny, chąc ciągnąć z niego pieniądze, zadał podstępne pytanie. Zapytał mianowicie, którą spośród trzech istniejących w jego państwie religii uważa za prawdziwą: żydowską, machometzańską czy chrześcijańską. Żyd uniknął nastawionych sidłał opowiadając przypowieść o ojcu, który posiadał pamiątkę rodzinną – drogocenny pierścień. Miał on trzech synów, ale żadnego z nich nie chciał szczególnie wyróżnić przy podziale majątku. Kazał więc zrobić potajemnie dwa pierścienie identyczne z posiadany i przed swą śmiercią każdemu z synów w czasie sekretnej rozmowy podarował jeden z nich. Potem umarł, a każdy z synów wierzył w prawdziwość swojego pierścienia, ale tajemnicę, który z pierścieni był rzeczywiście prawdziwy, ojciec zabrał do grobu. I tak jest z naszą religią – brzmiało przesłanie opowieści – każdy z nas wierzy, że jego religia jest jedynie prawdziwa, ale tajemnicę, która jest nią rzeczywiście, posiada tylko nasz wspólny ojciec w niebie.

W starych zbiorach nowel nie doszukiwano się w tej historyjce głębszego znaczenia, puentę dostrzegano wyłącznie w sprycie Żyda. Stulecie osiemnaste jednak w Żydzie dotąd jedynie sprytnym dostrzegło Żyda mądrego, a w jego opowieści zobaczyło symboliczny obraz własnych dążeń. Bo rzeczywiście domyślenie puenty mogło iść w głąb i wydobywać różne warianty nowego poznania świata, ku którym wiódł oświeceniowy sposób myślenia: mogło oznaczać szlachetną tolerancję religijną, a stąd posunąć się dalej aż ku deistycznemu ujęciu rousseauwskiego Bytu Najwyższego (Etre Suprême), a postępując jeszcze dalej mogło dojść do zaprzeczenia Objawienia Nadprzyrodzonego i roszczenia sobie praw do samozbawienia przez jakąkolwiek religię; mogło wreszcie dojść i do całkowitego agnostycyzmu, czy nawet do osiągnięcia wstrząsającej tajemnicy Wielkiego Inkwizytora, że żadnej tajemnicy, a więc i żadnego Boga, nie ma. Wszystko to burzyło wprost fundamenty, na których zbudowane zostały zorganizowane religie instytucjonalne, zarówno chrześcijaństwo katolickie, jak i protestantyzm, machometanizm, jak i religia żydowska. Dlatego tym, którzy parabolę ową domyśleli do końca, musiała się ona jawić jako krańcowo niebezpieczna, tak więc uznali, iż taką prawdę należało ogrodzić murem najściślejszej tajemnicy.

W 1778 roku przypowieść o trzech pierścieniach uczynił rdzeniem swego znanego dramatu *Nathan der Weise* G. E. Lessing. Wprowadził w nim w szeroko zakrojonej akcji reprezentantów trzech wyżej wymienionych religii, aby w zakończeniu objawić w nich członków jednej rodziny, podobnie jak byli nimi trzej bracia, spadkobiercy trzech pierścieni: młody rycerz, członek zakonu Templariuszy, zagorzały bojownik o wiarę chrześcijańską, jest bratem domniemanej Żydówki, a ich wspólnym ojcem jest mahometanin, brat sułtana Saladina. Ideą dramatu jest tolerancja religijna, pojęta w duchu światopoglądu deistycznego.

Wszystko wskazuje na to, że Potocki pragnął wykorzystać tę samą ideę jako puentę w rozwiązaniu opowiedzianej intrygi. Pośród głównych postaci centralnego wątku akcji znajdują się przedstawiciele właśnie tych trzech religii, które spotykamy w noweli Boccaccia i w dramacie Lessinga, a wszyscy są w jakiś sposób związani ze starym, mauretańskim rodem Gomelezów. Wszystkich cechuje wierność wobec własnej wiary oraz tolerancja wobec innowierców. Deistyczne wyznanie wiary jest przygotowane przez opowieść Ahaswera i komentarz, w który zaopatruje ją uczonego geometra, wskazujący na wspólne rysy różnych religii, co miałyby świadczyć o wspólnym pochodzeniu tychże (podobne wnioski wysnuwał sam autor w swych studiach porównawczych). Zgubne działanie fanatyzmu religijnego jest ukazane na przykładzie działalności Świętej Inkwizycji.

Ostateczne wyjaśnienie przynosi nam końcowa opowieść najstarszego reprezentanta rodu Gomelezów. Jeden z praorców rodu, fanatyczny zwolennik

nik mahometańskiej sekty tzw. szytów, która zawładnęła Persją, ale przez pozostałych wyznawców Proroka, tzw. sunitów była uważana za renegactwo, znalazł w głębi hiszpańskiego masywu górskiego rzekomo niewyczerpalną żyłę złota. Powiedział o swym odkryciu kilku podobnie fanatycznym współwyznawcom i założył wraz z nimi tajne stowarzyszenie, które miało wykorzystać ów skarb najpierw dla pokonania sunitów, a następnie dla poddania całego świata władzy islamu. Były to więc cele podobne tym, jakie miał stawić sobie zakon jezuicki i jakie przypisywano Żydom.

Skarb i związane z nim plany musiały być jednak chronione ścisłą tajemnicą. Z biegiem czasu jednakże ród Gomelezów się rozrósł i – poprzez mieszanie się z pozostałymi mieszkańcami, szczególnie Hiszpanii – jego członkami stawali się wyznawcy innych religii: chrześcijanie i żydzi. Myśl o wyłączności religijnej słabła, zbliżał się wiek Oświecenia (akcja powieści toczy się w dobie Karola VI, a więc w pierwszej połowie XVIII wieku).

Grupa derwiszów wymarła podczas epidemii, pozostał jeden, który swego następcę upatrzył sobie w chrześcijańskim przedstawicielu rodu – van Wordenie. Zaprzagnął go konwertować na mahometanizm, ożenić z którąś ze swych mużulmańskich siostrzenic i oddać mu skarb. Do tego właśnie celu, a jednocześnie dla zbadania siły charakteru van Wordena, zmierzała cała skomplikowana historia, która w istocie była z góry ukartowaną grą, a różni członkowie rodu Gomelezów grali w niej wyznaczone im role.

Jednakże sytuacja dojrzała już na tyle, by pierwotny plan fanatyzmu religijnego mógł zostać zastąpiony przyz myśl oświeceniowej tolerancji w duchu paraboli o trzech pierścieniach. Nic by nie było bardziej logicznego niż to, by szczytowa, końcowa scena powieści, w której odkrywa się tajemnicę zagadkowych zdarzeń i w której van Worden otrzymuje skarb – stała się manifestacją tej myśli.

Zamiast tego jednak spotykamy się z wydzwiękiem wprawdzie podobnym, ale o znacznie osłabionej puencie. Do wyrównania różnic religijnych praktycznie tu dojdzie. Van Worden otrzymuje dziedzictwo, nie będąc zmuszonym do zmiany wiary; z dwojga dzieci, które urodzą się w wyniku jego tajemniczego stosunku z dwiema mużulmankami, jedno – za zgodą rodziców i całego rodu – jest wychowywane w wierze mahometańskiej, drugie – w chrześcijańskiej; żydówka przyjmuje chrześcijaństwo. Jednakże waga ideaowa tej rodzinnej ugody zupełnie nie została uwypuklona.

Co więcej, dowiadujemy się, że żyła złota jest już wyczerpana, tajemnicza jaskinia została przez Gomeleza wysadzona w powietrze, a resztką baśniowego bogactwa zamieniona na weksel, który ma zapewnić środki do życia van Wordenowi, a poprzez jego osobę dalsze trwanie rodu Gomelezów. Nie ma już skarbu, nie ma wielkiego planu, nie ma tajemnicy, a jedynym celem skomplikowanej komedii granej z van Wordenem było zyskanie go dla roz-

plódenia rodu Gomelezów. Do tego jednak, jak wskazuje już jego pierwsze zetknięcie się z muzułmankami, nie trzeba było chrześcijańskiego rycerza zbyt zmuszać. Cała więc maszyneria wisielców, zbójców, postrzelonych maniaków, inkwizytorów, fałszywych Cyganów i upiórów była zbyteczna.

Komediowe rozwiązanie intrygi leżało zapewne w intencjach autora, o czym świadczy już od samego początku wprowadzona stylizacja postaci. Pewną powierzchowność i banalność zakończenia, kontrastującą z wyrafinowaniem ekspozycji, można by złożyć na karb znanego, pełnego wewnętrznego rozdarcia stanu ducha pisarza w ostatnich latach przed jego dobrowolnym odejściem ze świata.

Nasuwa się jednak pytanie, czy ten koniec, który znamy jedynie z przekładu Chojeckiego, pochodzi rzeczywiście od Potockiego? Można przecież sobie wyobrazić, że tłumacz otrzymał rękopis nie dokończony, a zakończenie dopisał sam, by nie wydawać dzieła niepełnego. Możliwe jest również przypuszczenie, że koniec zmienił ktoś spośród manipulujących rękopisem przed Chojeckim i dostosowujących go do zaostrzonych wymagań cenzury w dobie restauracji Bourbonów we Francji i władzy Świętego Przymierza w pozostałych krajach Europy.

Tego problemu już chyba nie rozwiążemy.

b) Chateaubriand

L. Kukulski w swym studium o Potockim⁴ konfrontuje polskiego pisarza przede wszystkim z francuskim preromantykiem F. R. Chateaubriandem. Chociaż, jak już się rzekło, nie sądzę, by szło tutaj o bezpośredni dialog czy polemikę, uważam zwrócenie na tę sprawę uwagi za wielce inspirujące.

Potocki z pewnością wiedział o Chateaubriandzie i w ten czy inny sposób zajmował się jego dziełem, które w owych czasach należało do najświeższych nowości w intelektualnej Europie. Stwierdzony przez Kukulskiego równoczesny pobyt obu autorów w Rzymie czyni prawdopodobnym ich zetknięcie się osobiste, choć brak na to świadectw. Ale tak, czy owak obaj arystokratyczni pisarze, choćby się osobiście nie znali, stanowią wdzięczny przedmiot studiów porównawczych.

Obaj, mimo znacznych, głębokich różnic światopoglądowych, reprezentują podobny typ ludzki i społeczny. Należeli do tej samej warstwy, tej samej klasy społecznej, co więcej – byli prawie rówieśnikami; Potocki był zaledwie o siedem lat starszy od Chateaubrianda, jednakże ta niewielka różnica wieku mogła w ówczesnych rewolucyjnych czasach oznaczać całe stulecie. Obaj byli namiętnymi podróżnikami, kierującymi się jednakim ideowo-artystycznym celem. Chociaż jeden z nich zbierał swe wrażenia i inspiracje w Azji i

⁴ Vide posłowie do wydania powieści w 1965 r.

Afryce, zaś drugi w Ameryce, to przecież są to tylko dwa warianty tego samego oświeceniowo-romantycznego egzotyizmu.

Poza tym przebywali w głównych ośrodkach kultury europejskiej, gdzie w tych samych salonach spotykała się ta sama kosmopolityczna warstwa europejskiej arystokracji, związana podobnymi kulturalnymi i estetycznymi zainteresowaniami i w podobny sposób wojażująca po głównych europejskich metropoliach. Dzięki temu wytwarzało się specyficzne ognisko migracji motywów, mogących w formie konwersacji towarzyskiej szybko przeskakiwać z jednego krańca Europy na drugi i znajdować swe odbicie w literaturze. Tak więc bardzo łatwo to, co Chateaubriand opowiadał w Paryżu, mógł Potocki usłyszeć w Petersburgu i na odwrót, a jednoczesny pobyt obydwu w Rzymie skracał jeszcze drogę od ust jednego do ucha drugiego pisarza. Posiadamy na to interesujące dowody.

W 1805 roku, jak wiadomo z życiorysu Potockiego, przyłączył się on do rosyjskiego poselstwa udającego się do Chin, pełniąc przy nim funkcję kierownika ekipy badawczej. Wyprawa przeszła przez Sybir i Mongolię i dotarła do granic chińskich, tutaj jednakże doszło do jakichś proceduralnych nieporozumień z Chińczykami i po dłuższych rokowaniach oraz wzajemnej wymianie niegrzeczności Rosjanie zawrócili, nie przekroczywszy granicy chińskiej.

Chateaubriand opisując w pamiętnikach,⁵ jak w swej podróży do przebywającego na wygnaniu Karola X udał się do Pragi i jak został na czeskiej granicy zatrzymany na skutek formalności paszportowych, dodaje: „*Un homme avait médité un voyage à Pékin; un de ses amis l'aperçoit sur le pont Royal à Paris. – „Eh! comment! je vous croyais en Chine?” – „Je suis revenu: ces Chinois m'ont fait des difficultés à Canton, je les ai plantés là.”*”

Nie było z pewnością zbyt wielu ludzi, którym się zdarzyła podobna przygoda, a jeszcze mniej takich, którzy by mogli o tym opowiadać w towarzystwie, skąd by rzecz cała mogła dotrzeć aż do Chateaubrianda. Można więc spokojnie uznać, że chodzi tu o Potockiego, zwłaszcza, że reakcja niefortunnego podróżnika całkowicie odpowiada jego mentalności. Jednocześnie wszakże nieokreśloność przekazu i niedokładności geograficzne świadczą, że Chateaubriand bądź przejął to z drugiej ręki, bądź też zapomniał już o kogo chodziło, co przy wielkim odstępie czasu byłoby zupełnie naturalne.

Jeżeli Chateaubriand mógł się dowiedzieć o tym, co opowiadał Potocki, to równie dobrze do Potockiego mogło się donieść to, co mówił Chateaubriand, aczkolwiek pamiętników tego ostatniego czytać nie mógł, bowiem zostały one opublikowane wiele lat po śmierci autora *Rękopisu znalezionej w Sara-*

⁵ Fr. R. Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*, t. V. Bruxelles 1850, s. 411.

gossie. W pamiętnikach owych napotyamy na epizod, który mógł się stać inspiracją dla głównego motywu, na którym Potocki oparł konstrukcję swej powieści.⁶

Chateaubriand opowiada, jak w swej amerykańskiej podróży w roku 1791 dotarł na Florydzie do jeziora, oprzędzonego ludowymi legendami. Opowiedano o nim, że gdzieś pośrodku jeziora znajduje się wyspa, na której żyją najpiękniejsze na świecie kobiety, i że tryska tam źródło wiecznej młodości. W tych okolicach francuski podróżnik nieoczekiwanie napotkał grupę ludzi z tubylczego plemienia, mówiącą niezrozumiałym dlań językiem; grupa ta przepłynęła przez jezioro w kanoe i dwie piękne, egzotyczne dziewczyny – poeta nazywa je „sułtankami” – zaczęły mu jednocześnie, z lekkim zaledwie odcieniem zazdrości, okazywać swe względy, podobnie, jak czyniły to dwie mużłanki wobec van Wordena. Nim wszakże doszło między nimi do intymnego zbliżenia, grupa tubylców wyruszyła w dalszą drogę i obie piękności zniknęły równie szybko, jak się pokazały. Francuski kawaler czuł się dotknięty, gdy jego współtowarzysze podróży określili owe dziewczyny mianem *filles peintes* czyli kurtyzan. W odbiciu literackim tej przygody, jak sam podkreśla, nie skłonił się ku temu mniemaniu i uczynił z obu dziewcząt modele czystych indiańskich piękności, dziewiczej Atali i cnotliwej małżonki Celuty w powieści *Natchez*. Owo szczególne ujęcie jakiejś grupowej miłości, o której się zapewne po wydaniu *Atali* mówiło w Rzymie, mogło bardziej zachęcić Potockiego do wprowadzenia tego oryginalnego motywu niż ogólne zwyczaje w haremach mahometańskich, o których w związku z tym motywem mówi się zazwyczaj.

Jeżeli jednak bezpośrednia zależność obu tych tak podobnych, a jednocześnie tak wyjątkowych scen – jednej, opowiedzianej na podstawie rzeczywistego przeżycia, drugiej zbeletryzowanej – mogłaby się wydawać niedostatecznie udokumentowana, porównanie ich wyraziście odmiennego rozwiązania ostro podkreśla zasadniczą różnicę pomiędzy obu autorami: oświeceniowym liberytynem i preromantycznym obrońcą ideałów chrześcijańskich.

Jeszcze wyraźniej wypluwa to z innej konfrontacji, kiedy to dwaj przeciwstawni względem siebie autorzy spotykają się przy opracowywaniu identycznego motywu, jednakże odmienny światopogląd zmusza ich nie tylko do odmiennego ujęcia problematyki moralnej oraz do odbiegającego od siebie rozwiązania konfliktu, ale także do zmiany zakończenia fabuły. W tym wypadku jednakże jeśli chcielibyśmy konstatować zależność bezpośrednią, musielibyśmy założyć, że Chateaubriand czytał Potockiego, czego wykluczyć niepodobna; przypuszczenie odwrotne jest raczej niemożliwe.

⁶ Tamże, t. V, Bruxelles 1848, s. 515 i następane.

Mniej więcej w dobie, gdy Potocki wydawał po raz pierwszy swą powieść o ostatnim z Gomelezów, Chateaubriand napisał nowelkę o Abenceragu, potomku innego mauro-hiszpańskiego rodu. Nowelka nazwana *Le dernier des Abencéranges* wyszła wprawdzie dopiero w 1826 roku, ale we wstępie autor zaznacza, że napisał ją już dwadzieścia lat wcześniej, nie mógł jednakże jej opublikować ze względu na wrogość Napoleona wobec Hiszpanii.

Podobnie jak w powieści Potockiego dochodzi tu do konfliktu między wiarą i miłością, który to konflikt pełni nawet funkcję motywu centralnego. Mahometanin, Maur kocha hiszpańską chrześcijankę z wzajemnością, ale różnica wiary stanowi dla obojga przeszkodę nie do pokonania. Sytuację rozwiązują tak, że rezygnują z miłości i w ten sposób Abencerag umiera jako rzeczywiście ostatni ze swego rodu, podczas, gdy Gomelez może zapewnić kontynuację swego rodu w dwu liniach: chrześcijańskiej i mahometańskiej.

Idea tolerancji religijnej jest tu również uwypuklona wraz z myślą o rezygnacji ze szczęścia osobistego w miłości, rezygnacji dyktowanej poczuciem honoru i siłą charakteru, co wyraźnie ukazuje w Chateaubriandzie naśladowcę autora *Nowej Heloizy*.

Należący do trzech różnych wyznań i narodowości Arab, Hiszpan i Francuz, którego autor dokooptował tutaj po to, by przeciwstawić się własniom narodowościowym, rozpetanym przez kampanię Napoleona w Hiszpanii, bądź by pominąć Żyda, uzupełniającego trójcę u Lessinga i Potockiego, spotykają się w zakończeniu również w bratnim uścisku, ale nie na znak protestu przeciw ograniczeniu ortodoksji, lecz by dać dowód stałości i szlachetności charakteru.

Mimo tego niuansu chodzi o wyrażenie identycznej myśli, jednakże w odmiennym ideowym i obyczajowym kontekście doby kulminującego Oświecenia i rozpoczynającego się Romantyzmu. Wspólnym mianownikiem jest tutaj jednak ideowy i uczuciowy substrat dzieł „genewskiego filozofa” J. J. Rousseau.

c) Charles Nodier

Wszystko, o czym dotąd była mowa – wykorzystane modele prozy epickiej, kompozycja powieści, jej ideologia i związki z niektórymi starszymi autorami – zdecydowanie włączało Potockiego w krąg myśli i twórczości XVIII wieku. Trzeba jednak jeszcze zapytać o jego miejsce w dobie towarzyszącej powstawaniu powieści.

R. Caillois bardzo dokładnie lokuje Potockiego w procesie rozwojowym fantastyki europejskiej pomiędzy J. Cazotta i E. T. Hoffmanna.⁷ Życie

⁷ We własnym wstępie do francuskiej edycji części powieści z r. 1958 pisze o tym (p.19): „son œuvre (de Potocki)... prolonge les fêtes de Cazotte et annonce les spectres d'Hoffmann”. I dalej: „...par d'autres caractères. il anticipe le romantisme”.

Cazzota wraz z jego dziełem skończyło się pod gilotyną, nim jeszcze Potocki zaczął pisać, twórczość Hoffmanna rozpoczęła się w czasie, gdy żywot autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* chylił się już ku swemu tragicznemu końcowi. Cazzotta Potocki znać mógł, ale nie musiał; mało jest też prawdopodobne, by znał Hoffmanna, czy na odwrót – by niemiecki romantyk znał jego twórczość. Nie musimy się więc zajmować sprawą kontaktu bezpośredniego.

Chodzi nam wszakże o miejsce, jakie Potocki zajmuje w rozwoju gatunku, między dwoma słupami granicznymi, jakie stanowią wymienione nazwiska. Kluczem może się dla nas stać wczesny romantyk francuski Charles Nodier (1780-1844).

W historii powieści Potockiego Nodier odegrał jakąś do dziś nie wyjaśnioną rolę. Wydaje się, że miał w rękę rękopis *Rękopisu* i w określony sposób nim manipulował, tak że powstało domniemanie, u niektórych wprost przeświadczenie, iż to on sam jest autorem powieści. Wszystkiego już raczej wyjaśnić się nie da, ale cała sprawa świadczy o jednym: współcześni dostrzegali jakieś pokrewieństwo pomiędzy oboma pisarzami.

Nodier bowiem, mimo skromnego miejsca, jakie zajmował w literaturze swych czasów, odegrał dosyć ważną rolę właśnie w rozwoju fantastyki romantycznej, dlatego też jego obecność w dziejach tekstu polskiego autora – niezależnie od tego, jaki był jej charakter i jakie przyświecały jej cele – jest znacząca. W latach dwudziestych minionego stulecia Nodier wahał się jeszcze pomiędzy dogorywającym klasycyzmem i nadchodzącym romantyzmem, później jednak całkowicie opowiedział się po stronie nowego kierunku i bardzo aktywnie uczestniczył w kształtowaniu romantycznych „cénacles”.

W Paryżu rozpoczęły się dyskusje o nowym kierunku właśnie w dobie, gdy wyszła tutaj powieść Potockiego, a wraz z nią ukazały się przekłady dzieł Shakespeare'a, Goethego, Schillera i już także Byrona. We francuskim byronizmie wielką rolę odegrała nowelka *Wampir*, której zresztą angielski lord nie napisał, ale której autorstwo zostało mu przypisane przez reklamę wydawniczą, co miało ten skutek, że zaludniło literaturę wczesnego romantyzmu upiorami i wilkolakami. Nodier tłumaczenie owego pseudo-Byrona nawet sam wydał i wytwarzał wokół niego taką atmosferę, że nasuwa się przypuszczenie, iż autorem był on sam.⁸

⁸ Nowela wyszła w Paryżu pod tytułem: *Lord Ruthven ou Les Vampires*. Roman de C. B. Publié par l'auteur de Jean Sbogar et de Thérèse Aubert (II ed. 1820). – Znanym autorem noweli zbójnickiej o Janie Sbogar jest Nodier sam. Kto skrywa się za inicjałami C.B. było i jest jasne, ale nasuwało się też przypuszczenie, że jest to również „autor Sbogara”, który w ten sposób okazuje się nie tylko przejrzysto zaszyfrowanym wydawcą, ale i nieprzejrzysto zaszyfrowanym autorem. Nie da się wykluczyć, że w jakiś taki podobny sposób byłby Nodier opublikował i powieść zmarłego Potockiego. gdyby nie ubiegł go mistyfikikator, skrywający się pod imieniem sławnego Cagliostro.

Wraz z modą na wampiryzm szerzy się we Francji modna fala „czarnej”, „gotyckiej” powieści angielskiej oraz „romantyki grozy” (*Schauerromantik*) z Niemiec. Różne „infernaliana”, „fantasmagorie”, „diaboliczności” itp. zalewają francuski rynek księgarski i wytwarzają specyficzną warstwę pomiędzy ówczesnymi prądami literackimi, którą Nodier wyodrębnia zarówno z klasycyzmu, jak i z romantyzmu i nazywa ją „literaturą frenetyczną”. W tej właśnie produkcji wysuwa się na jedno z czołowych miejsc niemal zapomniany autor niemiecki Chr. H. Spiess, który działał i zmarł w Czechach, w Bezděchovie koło Klatov. Jego utwory były przekładane na najróżniejsze języki, a kiedy w roku 1820 wyszło po raz drugi w Paryżu francuskie tłumaczenie jego fantastycznej powieści *Le Petit Pierre (Das Petermännchen)*, jego sława sięgła takich wyzyn, że Nodier nie zawahał się nazwać go Homerem a jednocześnie Arystotelesem gatunku i w jego osobie zdecydował się zaatakować cały gatunek, który według niego sprowadzać miał cały ruch romantyczny na manowce. Uczynił tak w artykule zamieszczonym w 1821 roku w paryskim czasopiśmie „*Annales de la Littérature et des Artes*”, którego był współwydawcą.⁹

Wraz z przeżywaniem się owej frenetycznej literatury tworzy się wszakże już i nowy rodzaj romantycznej fantastyki literackiej, który zrazu rozwija się na obrzeżach głównego prądu literackiego, także w ojczyźnie swego własnego twórcy, niedługo później wszakże staje się jednym z głównych i najżywiej oddziałujących nurtów europejskiej romantyki. Mamy na myśli dzieło niemieckiego literackiego *outsidera* E. T. A. Hoffmanna, które niemal w całości powstaje w drugim dziesiętku lat XIX wieku, a zamyka je śmierć pisarza w 1822 roku. Już kilka lat później przenika ono do Fracji, zyskuje sensacyjne powodzenie, wypiera literaturę frenetyczną i na pewien okres czasu przesłania również wpływ historyzmu walterscottowskiego. Nieco wcześniej przeniknął Hoffmann do Rosji, a jego wpływ na tamtym terenie był chyba jeszcze silniejszy. Następnie rozszerza się na całą Europę, pozostawiając głębokie ślady również w dziełach tak wielkich mistrzów, jakimi byli E. A. Poe oraz F. M. Dostojewski.

Główna różnica pomiędzy horrorem frenetycznym a fantastyką hoffmannowską spoczywa w tym, że w tym pierwszym groza jest absolutyzowana, w drugim natomiast czyni ją lżejszą romantyczna ironia i dziwaczna deformacja, mogące ulec nasileniu aż po absurd, całości zaś towarzyszy spodni ton komizmu. Ten podwójny aspekt nie przeczy sobie nawzajem, przeciwnie, wzmacnia oddziaływanie całości, niezależnie od tego, czy wrażenie końcowe osiągnie maksimum grozy, czy maksimum śmieszności. Wyrazistym tego

⁹ Por. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1951. – René Bray, *Chronologie du Romantisme (180-1830)*, Paris 1963.

przykładem w świecie realnym jest małpa, zaś w irracjonalnym świecie zmaterializowanym – wyobrażenie diabła. Jest to romantyczna groteska.

Za poprzednika Hoffmanna słusznie uważa się francuskiego myśliciela i dowcipnego prozaika Jacques'a Cazotte'a, który wprawdzie skończył jako mistyk, ale zaczynał jako wolterianin. Podwaliny pod komizm groteskowy położył zwłaszcza swą nowelką o „zakochanym diable” (*Le Diable amoureux*, 1772). *Mamzell Belzebuth* z tej dowcipnej gierki stała się dla samego Hoffmanna i dla kierunku, który jego imię otwiera, pojęciem niemal przysłowiowym.

R. Caillois wspomina w związku z tym o fantastycznej powieści *Vathek* Williama Beckforda z 1786 roku,¹⁰ w której również się przeplata rabelajowski satyryczny komizm królewskiego obżarstwa z apokaliptyczną grozą płonących serc, tyle, że tu owe dwie płaszczyzny nie przenikają się wzajemnie, lecz przeciwnie, pozostają wyraźnie od siebie oddzielone.

Powieść Potockiego, mimo, iż wiele opowiadanych w niej historii można zaliczyć do literatury frenetycznej, posiada w głównym paśmie zdarzeń charakter owej cazottowsko-hoffmannowskiej fantastyki groteskowej. Straszno-groteskowy jest już główny, powracający motyw nocy rozkoszy z dwiema ślicznotkami, po której bezpośrednio następuje przebudzenie pomiędzy dwoma wisielcami; motyw ten, dzięki powtórzeniom w wielu wariantach, stopniowo traci swą grozę i w końcu okazuje się po prostu zabawą. Groteskowy charakter mają wszystkie postaci akcji głównej, obdarzone grymasem opętania i marionetkowością działań, zarówno kabalista ze swoimi duchami służebnymi, zapominalski geometra, szczególnie zaś ciągle rozbiegany Ahaswer. Romantyczna ironia deziluzji tkwi w samej istocie komedialnego rozwiązania akcji, niezależnie od tego, jaka jest, czy miała być, jego ideowa czy moralna puenta. Z akcji głównej groteska przedostaje się także i do licznych epizodów akcji pobocznych a nierzadko zabarwia i język autora.¹¹

Groteska Hoffmannowska, której źródeł należy doszukiwać się oczywiście nie tylko u jej niemieckiego klasyka, ale i gdzie indziej, coraz mocniej opanowywała nowy styl kształtującego się romantyzmu i w pierwszym programowym manifeście tego kierunku, za jaki słusznie uważa się wstęp V. Hugo do jego dramatu *Cromwell* z 1827 roku, groteska została obwołana jednym z podstawowych wyznaczników nowego stylu. Z tym z pewnością wiąże się niemal równoczesne, sensacyjne przenikanie Hoffmanna na fran-

¹⁰ „Schicksal eines Mannes und eines Buches: Graf Jan Potocki und Die Handschrift von Saragossa”. – Posłowie do wydania niemieckiego, wyd. we Frankfurcie n. M. 1961 roku.

¹¹ Na groteskowy charakter niektórych nazw osobowych i miejscowych, stworzonych i wykorzystywanych przez Potockiego, zwrócił uwagę Zygmunt Markiewicz w swym wykładzie *L'Espagne dans „Le Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki”* in Actes du IV^e Congrès National de Littérature comparée, Toulouse 1960; éd. 1961.

cuski rynek księgarski. Nodier w swoich późniejszych utworach kroczył dalej po tej ścieżce, a w Potockim dostrzegł wybitnego przewodnika w poszukiwaniu nowych dróg dla literatury.

d) Eugène Sue

W czasie, gdy wspomniana hoffmannowska fala rozlała się po Francji, dzieło Potockiego wegetowało pod powierzchnią, błąkało się w rękopisie po nieznanach drogach, a jego fragmenty od czasu do czasu wynurzały się bądź anonimowo, bądź też ich autorstwo bywało przypisywane komuś innemu.

Kiedy powieść pojawiła się znowu jako całość, romantyzm hoffmannowski już dawno przekroczył punkt kulminacyjny swego rozwoju i ustąpił miejsca modelom nowym. Są to czasy, gdy powieść zyskuje sobie absolutną przewagę nad innymi gatunkami literackimi, z wyjątkiem dramatu. W takiej sytuacji kształtuje się następnie w klasycznych wzorach wielkich mistrzów balzakowski model wielkiej prozy narracyjnej. Powieść historyczna zaczyna konkurować ze wspaniałymi freskami z życia współczesnego, ale nie znika ze sceny, tylko wybiera sobie dla własnej realizacji nowe, odpowiadające swej dobie modele. Po powieści walterscottowskiej przychodzi powieść dumasowska, obok powieści Balzaca rozwija się powieść E. Sue.

Jednocześnie na zmianę stylu oddziałują bardzo głęboko warunki zmienionej od podstaw, skomercjalizowanej dystrybucji. Już dawno minęły czasy, gdy poeta śpiewał „sobie i Muzom” i gdy bogaty magnat drukował dla siebie swe dzieła w kilku egzemplarzach i we własnej drukarni, by następnie z kaprysu wrzucać cały nakład do stawu i ostentacyjnie okazywać brak zainteresowania dla jakichkolwiek korzyści, przede wszystkim materialnych, jak to czynił Potocki. Powieść staje się towarem, który podąża za swym klientem i przystosowuje się do jego wymagań, wydawca zaś staje się ważnym, niekiedy decydującym ogniwem przy powstawaniu poszczególnych dzieł i formowaniu całych gatunków.

W tymże czasie rozwija się dziennikarstwo a wraz z nim rodzi się i wysuwa na czoło powieść w odcinkach oraz powieść zeszytowa. Oba te typy powieści domagają się znacznej ilości sensacyjnej atrakcyjności, aby utrzymać zainteresowanie czytelników z odcinka na odcinek czy od zeszytu do zeszytu. I ten rodzaj literatury posiada swych klasyków, przede wszystkim wszak rozplenia się tworząc bogatą vegetację literackich chwastów.

Jednocześnie powieść, zwłaszcza w formie odcinkowej, tworzy część ówczesnej publicystyki, staje się bronią w walce politycznej i ideologicznej, skierowanej do najszerszych warstw publiczności. Szczególnie liberałowie wykorzystują tę formę w walce z rządami i kościołem katolickim, głównie z zakonem jezuitów.

Temu podwójnemu zapotrzebowaniu społecznemu, głodowi sensacji i walce z klerykalizmem, bardzo dobrze służyły motywy, zaczerpnięte z taje-

mniczej działalności łoży wolnomularskich i innych tajnych organizacji, motywy opisujące okropności inkwizycji i wyrafinowane przestępstwa jezuitów. Do tego dołącza się kryminalistyka wielkich miast i w taki oto sposób horror irracjonalny z wszystkimi diabłami, duchami i upiorami ustępuje miejsca pozornie realistycznemu horrorowi zbrodni.

Doba, która już nie wierzyła w duchy, pragnęła jednak wierzyć w duchy nowe, które sama sobie wytworzyła. Nie wystarczyły jej suche, historyczne badania, pragnęła mieć własne sensacje, poświadczone w sposób jak najbardziej autentyczny, z pierwszej ręki. Rozwija się więc upodobanie do pamiętników, pisanych przez jakąś znaną osobistość, wokół której wytworzył się już historyczny czy sensacyjny nimb, albo pamiętników napisanych przez kogoś, kto „był przy tym” O ile takich pamiętników brak, przedsiębiorczość wydawców potrafi się o nie postarać. Dzięki temu rynek księgarski zaroził się od fałszywych pamiętników sławnych osobistości, zwłaszcza z czasów rewolucji francuskiej oraz z ery napoleońskiej (fryzjer Marii Antoinetty, lokaj Napoleona, Talleyrand, Fouché i in.), spośród których największą popularnością cieszyły się pamiętniki rodziny katów Sansonów, poddawane wielokrotnej obróbce.

Intensywne zainteresowanie tajemnicami łoży wolnomularskich oraz innych mistycznych i tajnych zgromadzeń wprost domagało się pamiętników postaci najbardziej reprezentatywnej dla tych kręgów – słynnego hrabiego Cagliostro. Popyt został zaspokojony, pamiętniki Cagliostro pojawiły się a posłużono się przy tym zapomnianą, poniewierającą się gdzieś w rękopisie powieścią Potockiego.

Nietrudno zgadnąć, dlaczego właśnie *Rękopis znaleziony w Saragossie* uznano za odpowiedni, by go wykorzystać w tak niecnym celu. Z jednej strony przyczyniła się do tego jego budowa, rozczłonkowanie na szereg drobnych, pełnych napięcia historii, co świetnie się nadawało do druku w odcinkach, z drugiej – miał bardzo podniecającą treść, pełną aluzji do rytuału wolnomularskiego, rojącą się od tajemnic orientalnych derwiszów i spirytystycznych eksperymentów żydowskiego kabalisty. A i czas, i przestrzeń akcji odpowiadały w przybliżeniu warunkom życia sycylijskiego awanturnika.

Nie da się wykluczyć, a raczej należy uznać za rzecz bardzo prawdopodobną, że gdyby nie ujawniono mistyfikacji i gdyby sprawa nie wzbudziła zainteresowania czytelników, mistyfikatory nie pozostaliby przy przedruku rękopisu Potockiego, ale dopisywaliby do niego dalsze ciągi, w których może by rzeczywiście dotarli do historycznego Cagliostro i wyeksploatowali materiał w sposób, w który zaledwie w kilka lat później i w innej formie przedstawił **Al. Dumas** swym serialem powieściowym o *Doktorze Balsamo* (1846 i następane lata). Powieść Potockiego mogła być w ten sposób utonąć w mistyfikacji.

A jednak *Rękopis znaleziony w Saragossie* zapłodnił w jakiś sposób i tę falę literatury sensacyjnej. W r. 1844, a więc bezpośrednio po wybuchu skandalu mistyfikacji, zaczyna wychodzić jedna z najślawniejszych powieści owych czasów, nosząca tytuł od Ahaswera, wiecznego czy błędnego Żyda (*Le Juif errant*). Autorem jej jest Eugeniusz Sue, który już wcześniej zyskał sobie rozgłos *Tajmnicami Paryża* (*Les Mystères de Paris*). W utworze tym wytworzył bardzo produktywny model powieści sensacyjnej, z elementami kryminalnymi, czerpiącej temat z podziemia wielkomijskiego. W swojej drugiej najważniejszej powieści ponownie dał do rąk publiczności sensację, aczkolwiek innego rodzaju, i w wielu momentach wskazującą na Potockiego, jako na źródło inspiracji.

Głównym punktem styczności nie stał się jednakże Ahaswer, ponieważ tę postać Sue ujmuje całkowicie odmiennie i obdarza ją w powieści również odmienną funkcją. Podczas gdy Ahaswer Potockiego jest postacią groteskową, błakający się Żyd Suego jest postacią symboliczną i został tu jeszcze zdublowany odpowiednikiem żeńskim – swoją „siostrą”, którą jest biblijna Herodiada, skazana na takie samo błakanie się przez stulecia. Postaci te są symbolami wszystkich skrzywdzonych i cierpiących niesprawiedliwość społeczną, stoją ponad akcją jako materializacja jej podstawowej idei i tylko niekiedy dzielają jak *deus ex machina*, by pomóc autorowi rozwiązać sytuację, gdy ów nie wie już, co począć.

Podstawową analogią natomiast jest centralny motyw skarbu rodowego, który według postanowienia jednego z przodków powinien być przez kilka pokoleń trzymany w tajemnicy i dopiero w określonym czasie ma być oddany spadkobiercom wraz z dyrektywami, do jakich celów mają go użyć. Chodzi tu o motyw dość niezwykły, tak że jego podwójnego pojawienia się nie można wytłumaczyć migracją, podobnie i sytuacja życiowa, z której wychodzi, nie jest taka, by dało się mówić o zgodzie typologicznej. Przeciwnie, bliskie sąsiedztwo miejsca i czasu, w których powstała powieść E. Suego oraz doszło do nowego wydania dzieła Potockiego, wraz z poruszeniem, jakie owo wydanie wywołało, wskazują na bezpośrednią zależność.

Motywowi temu Sue dał jednak kształt nowy, a to dzięki temu, że go opracił w ramy nowoczesnych spekulacji kapitalistycznych, której rozwój od śmierci Potockiego nabierał coraz szybszego tempa. Powieść Potockiego kończy się tak, że resztką baśniowego bogactwa zmienia się w weksel bankowy, powieść Suego od papierów bankowych się zaczyna.

W akcji powieści Suego mniej więcej w tym samym czasie, gdy historia skarbu Gomelezów zbliża się do swego finału, francuski hugenot, Marius de Rennepont, doprowadzony przez jezuitów do ruiny materialnej i do samobójstwa, wymyśla plan podobny do tego, który stworzył praojciec mauretańskiego rodu, a mianowicie, jak ukierunkować rodzinny majątek ku osiągnię-

ciu określonego celu. Hiszpański Maur ma wszakże swe bogactwa uwięzione w podziemnej żyłce złota, która się powiększać nie może, raczej przeciwnie: będzie się wyczerpywać. Protestant francuski wymyśla plan, jak ze stosunkowo niewielkiej sumy wytworzyć kapitał, który by się ciągle powiększał. Resztkę swego majątku powierza oddanemu sobie Żydowi, którego kiedyś ocalił przed płomieniami inkwizycji, prosząc, by tę sumę ulokował w instytucjach pieniężnych albo, aby ostrożnie nią manipulował poprzez zakup pewnych akcji czy poprzez inne operacje finansowe. Po śmierci zausznika tę służbę mieli kontynuować jego potomkowie.

Po wydaniu tych dyspozycji pisze 13 lutego 1682 roku testament, który może być otwarty dokładnie po upływie stu pięćdziesięciu lat, tzn. 13 lutego 1832 roku. Rozkazuje, by tego dnia wszyscy żyjący członkowie rodu zgromadzili się w pałacu rodzowym w Paryżu, gdzie testament ma zostać otwarty i przeczytany, zaś potomek żydowskiego powiernika, pierwszego wykonawcy ostatniej jego woli, ma im oddać spadek. Ten, kto w oznaczonym terminie nie stawi się na miejscu, będzie ze spadku wykluczony. Tajemnicę testamentu hugenoty zna jedynie żydowska rodzina, która powierzone sobie zadanie sumiennie wykonywała i która wie również, że początkowa suma 150 000 franków wzrosła do 212 176 000 franków. Tylko medalion dziedziczony z pokolenia na pokolenie zwracał uwagę członkom rodu na termin zgromadzenia rodzinnego.

O tajemnicy testamentu i prawdopodobnej wysokości dziedzictwa dowiadują się jednakże przypadkowo i jezuici, którzy wymyślają wyrafinowany plan, by cały majątek przechwycić. Biorą więc pod swoją opiekę jednego ze spadkobierców, wychowują go, przyjmują do zakonu, a on – zgodnie z przepisami zakonnymi – oddaje im notarialnie poświadczoną umowę, według której zrzeka się na korzyść zakonu całego swego mienia. Jezuici następnie cały swój wysiłek skierowują na to, by w oznaczonym terminie nie stawił się nikt spośród pozostałych spadkobierców.

Rodzina Renneportów się w międzyczasie rozrosła, rozproszyła po świecie, zróżnicowała społecznie, podobnie jak rodzina Gomelezów. W ustanowionym terminie spotkania należały do niej oprócz francuskiej szlachcianki, fabrykanta, sploretaryzowanego robotnika również osierocone córki francuskiego generała, żyjące na Sybirze, a także książe indyjski, zrodzony z francuskiej matki. Wszyscy oni, kiedy zbliżał się oznaczony dzień, wyruszają w podróż do rodzinnego gniazda.

Akcja powieści polega dalej na tym, że jezuici w oparciu o swoją rozgąłżoną, w sposób wyrafinowany rozrzuconą po całym świecie organizację, usiłują zatrzymać na różne sposoby wszystkich prawdziwych spadkobierców. Udaje im się to tak dalece, że w oznaczonym dniu nie żyje już nikt z Renneportów z wyjątkiem byłego jezuity, który w międzyczasie wystąpił z zakonu

nie anulując jednakże swej darowizny. Ale wiernemu strażnikowi skarbu udaje się zgromadzić wszystkich zmumifikowanych w tym celu nieboszczyków i dzięki temu stary Żyd przyjmuje nad sześcioma trumnami wysłańców zakonu, którzy przybywają, by przejąć dziedzictwo. Pokazuje im i sumuje w ich obecności papiery wartościowe zamknięte w metalowej skrzyni, następnie znowu skrzynię zamyka, czyta testament, zawierający surowe oskarżenia, skierowane przeciwko zakonowi jezuitów oraz postanowienie, że majątek należy wykorzystać w celu sparaliżowania ich działalności i wytworzenia nowego społeczeństwa w oparciu o miłość i humanitaryzm. Z kolei Żyd konstatuje, że żaden żywy Renneport nie przybył i za pomocą wewnętrznego urządzenia pali wszystkie papiery znajdujące się w skrzynce, a nikt nie jest w stanie temu zabronić. W ręce jezuitów dostaje się już tylko jedynie garść popiołu.

Do sześciu trupów Renneportów dodał autor jeszcze dwa trupy jezuitów – głównych organizatorów intrygi, którzy się nawzajem otrukli. Zamysły jezuitów się nie udały, ale w zaaranżowanych przez autora okolicznościach i manifest ideowy, zamknięty w testamencie, brzmi pusto. Symboliczny pojedynek Ahaswera z jezuitami kończy obustronne fiasko.

Aby pocieszyć czytelnika Sue dołączył jeszcze krótki epilog, w którym opowiada, jak ostatni Renneport, eksjezuista, wraz z kilkoma drugoplanowymi postaciami dożywa dni swoich w małym mająteczku, pomagając biednym i czyniąc dobro. Gdzieś w dalekiej perspektywie rysuje się więc wizja urzeczywistnienia owego idealnego świata, który miał być zrealizowany za pomocą przemyślnie wykoncypowanej spuścizny.

Skarb Gomelezów skurczył się do wielkości weksla, który miał wyżywić jedną rodzinę, skarb zaś Renneportów zmienił się w garść popiołu nad sześcioma trupami. Podczas gdy u Potockiego iluzja jest rozbijana przez ironię romantyczną: skarb niknie, ale członkowie rodu dalej się rozmnażają, u Suego wszystko kończy się drastycznym, naturalistycznym horrorem.

Z niniejszej konfrontacji głównego pasma wydarzeń w obu powieściach wynikają częściowo i inne jeszcze zbieżności i różnice w formie i kompozycji. Do powieści Potockiego a poprzez nią do modelu powieści osiemnastowiecznej, powieść Suego zbliża się dzięki temu, że i w niej w losach poszczególnych członków rodziny paralelnie przebiega i częściowo się przeplata kilka wątków o znacznym stopniu samodzielności. Są one jednakże mocno zsynchronizowane i chociaż przebiegają w różnych krajach i środowiskach, wszystkie zdążają ku temu, by tego samego dnia i w tym samym miejscu spotykać się i osiągnąć punkt kulminacyjny. Brak tu historii ubocznych całkowicie samodzielnych, jak to ma miejsce w ramowych zbiorach nowel, brak też epizodów swobodnie łączonych osobą bohatera, jak w romansie lazikowskim.

Fantastyka sięgająca irracjonalizmu – z wyjątkiem nieorganicznie wkomponowanych, symbolicznie ujętych postaci obu Ahaswerów – zostaje z fa-
buli wyeliminowana i zastąpiona przez mało prawdopodobną gmatwaninę
przypadków, nie przekraczając wszakże granic możliwości. Demonizm
bytów nadprzyrodzonych jest zastąpiony wyeksponowanym do ostateczności
wyrafinowaniem i zbrodniczością jezuitów. Groteskę i romantyczną ironię
całkowicie pochłoniął horror.

Tendencja powieści Suego jest skoncentrowana w testamencie Renne-
porta. Podobnego motywu w formie wypowiedzi bezpośredniej u Potockiego
brak, jednakże pośrednio istnieje ona w powieści i można ją wyczytać z pod-
tekstu. Istnieje też wiele sygnałów, które pozwalają się domyślać, że pierwot-
nie bądź była, bądź miała być wyrażona dosłownie. Prócz tego, oczywiście,
tendencja ideowa przenika obie powieści, choć Potocki przekazuje ją niena-
chalnie i pośrednio, zaś Sue wypowiada ją w formie drastycznie agresywnej,
zbliżonej do pamfletu.

W taki oto sposób złota żyła Gomelezów została przetopiona w nowy,
jakościowo odmienny kształt, odpowiadający zmienionemu literackiemu i
społecznemu kontekstowi. Jednocześnie we względnie wiernym przekładzie
Chojeckiego powieść Potockiego otrzymała kształt nowy, skończony, w któ-
rym wstąpiła do historii literatury. Na tym na razie genealogia jej się kończy.

tłum. Krystyna Kardyni-Pelikánová

OD TŁUMACZKI

W roku 1999 minęła dziewięćdziesiąta piąta rocznica urodzin i dwudziesta rocznica śmierci
znakomitego czeskiego komparatysty, polonisty i bohemy, profesora Karola Krejčego. Z okaz-
ji podwójnego jubileuszu świętego znawcy literatury polskiej przetłumaczyłam w holdzie dla
Profesora powyższe studium, poświęcone *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie*. Studium owo
(czeska wersja artykułu wyszła w „Slavii” 1871, nr 4, s. 554-576) jest odzwierciedleniem wzra-
stającego w Polsce i poza Polską zainteresowania powieścią Potockiego, która budzi ciekawość
badaczy nie tylko swymi sensacyjnymi losami, ale – i to przede wszystkim – swoją strukturą,
pozycją, jaką dziś zajmuje w oświeceniowej literaturze europejskiej, a także (ukazaniem przez
Krejčego) zawiłym stosunkiem twórczości Chateaubrianda do dzieła i osoby Jana Potockiego
czy też podejmowaniem pewnych wątków, zaczynających funkcjonować u pisarzy późniejszych
(Nodier, Sue) jako swoiste topoty. Rozprawa Krejčego wnosi do tej problematyki i dziś jeszcze
wiele interesujących spostrzeżeń, warto więc może, by obok kontekstu prac francuskich, nie-
mieckich czy rosyjskich i ona zaczęła funkcjonować w polskiej świadomości historycznolite-
rackiej, po której obrzeżach zresztą się przemyka.

Powieść Jana Potockiego wyraźnie czeskiego badacza fascynowała, wracał też do niej
jeszcze co najmniej dwa razy. Jest dość zaskakujące, że nie wspomniał o niej w swym najwięk-
szym dziele zatytuowanym *Heroikomika v básnictví Slovanů* (1964). Za to początek lat siedem-
dziesiątych przebiegał, by tak rzec, pod znakiem Potockiego. Poza powyższym studium Krejčí
napisał jeszcze obszerne posłowie do czeskiego wydania powieści z roku 1973, noszące tytuł
„Rukopis nalezený v Zaragoza” a jeho autor. Wiele spraw dotyczących powiązań powieści
z literaturą europejską, a więc jej intertekstualności, autor podał w obu szkicach w sposób
zbliżony, choć, oczywiście, poetyka tych prac jest dość wyraźnie sfunkcjonalizowana wobec

odbiorcy: w pierwszym wypadku z kręgów naukowych, w drugim – spośród szeroko pojętej, ale ambitnej publiczności czytającej. Zamieszczając konieczne w drugim wypadku ustępy, przybliżające autora i epokę, Krejčí i tu jednak nie stronił od wprowadzenia swych nowych przemyśleń, wynikłych z ponownego obcowania z utworem Potockiego, utworem o którym nie zawahał się powiedzieć, iż jest „bez wątpienia jednym z najbardziej oryginalnych dzieł, jakie posiada literatura europejska owych czasów” (s. 610). Oryginalność owa, według Krejčego, spoczywa przede wszystkim w budowie powieści, łączącej różne rodzaje ówczesnej prozy fabularnej.

Nowością – w porównaniu ze studium zamieszczonym w „Slavii” – jest stwierdzenie, iż powieść, po odrzuceniu wstawek, jawi się jako kontrapunkt dwu fabuł, które się wzajemnie krzyżują, zbliżając się ku sobie lub od siebie oddalając, i które różnią się zasadniczo nie tylko występującymi w nich postaciami oraz losami własnych opowiadaczy a jednocześnie bohaterów w jednej osobie, ale i całą budową, koncepcją osób działających, umieszczeniem w czasie i przestrzeni. Tymi dwiema głównymi fabułami są dzieje van Wordena i Avadora. Wprawdzie technika opowiadania jawi się w obu przypadkach jako podobna: jest to w zasadzie wolne zestawienie szeregu przygód, ale bohater pierwszej głównej fabuły – van Worden – dąży do jakiegoś celu, podczas gdy funkcją Avadora jest odwracanie uwagi czytelnika od tego faktu.

W postłowie Krejčí ze szczególną siłą akcentuje oryginalne wykorzystanie przez Potockiego fantastycznej groteskowości, dzięki czemu autor prowadzi swą powieść oświeceniową ku nowemu, rodzącemu się dopiero prądowi romantycznemu. Owa fantastyczna groteskowość jest najważniejszym rysem akcji podstawowej, tzn. tej, której bohaterem jest van Worden. wyróżnia też tę akcję nie tylko spośród wszystkich wątków pobocznych, ale i w zestawieniu z drugą akcją główną – wątkiem przygód Avadora. Właśnie owo specyficzne połączenie fantastyki z groteską wywołuje, zdaniem Krejčego, wrażenie oryginalności i nowości w powieści Potockiego. Wprawdzie z pierwiastkami fantastycznymi i komicznymi spotykamy się również w wątkach ubocznych, ale tam ujęte są one w sposób tradycyjny, nie przenikając się wzajemnie; są po prostu „obok siebie”. Natomiast – argumentuje dalej Krejčí – w akcji głównej jest inaczej. Tutaj autor zabawia się powracającymi motywami, które z płaszczyzny heroicznej sprowadza na płaszczyznę groteskowego paradoksu. Tak na przykład dzieje się z pojęciem honoru, które przewija się przez całą powieść (co badacz wiąże z jej rycersko-hiszpańskim kolorytem). Pojęcie to w sensie szlacheckim, w tonacji podniosłej występuje w związku z osobą van Wordena. Ale już w odniesieniu do ojca protagonisty nabiera odcienia śmieszności, by zostać doprowadzonym do całkowitego absurdu w motywie najemnego mordercy, który zabija obu swoich mocodawców (pobrawszy od nich wcześniej za to pieniądze) i czynem tym wykazuje swoją solidność zawodową, pojmowaną przezeń jako poczucie honoru.

Powieści Potockiego dotyczy również krótszy artykuł francuski K. Krejčego. Tytuł tej pracy jest identyczny z tytułem studium czeskiego, opublikowanego w „Slavii”: *Le roman du comte Jean Potocki: sa génologie et sa généalogie*. Artykuł ów badacz zamieścił w publikacji *Jean Potocki et „Le manuscrit trouvé à Saragosse”*. *Les cahiers de Varsovie*. Publikation au centre de civilization Française de l' Université de Varsovie, 1972, s. 209-216; dyskusję na temat komunikatu Krejčego opublikowano tamże na s. 217-219. Artykuł francuski jest streszczeniem przetłumaczonego wyżej studium.

Krystyna Kardyni-Pelikánová