

**Rec.: François Rosset i Dominique Triaire,
Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i
jego dzieło. Przeł. Anna Wasilewska.
Warszawa 2005.**

Paweł Kaczyński

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki XCVII, 2007, z. 3
PL ISSN 0031-0514

François Rosset i Dominique Triaire, *Z WARSZAWY DO SARAGOSSY. JAN POTOCKI I JEGO DZIEŁO*. Przeł. Anna Wasilewska. Warszawa 2005. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 308. „Badania Polonistyczne za Granicą”. Komitet redakcyjny: Włodzimierz Bolecki (red. nacz.), Dorota Gostyńska, Zbigniew Kloch. Tom XV. Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych” / Instytut Badań Literackich PAN.

Książka dwóch najwybitniejszych (obok Marii Eweliny Żółtowskiej, Daniela Beauvois, Luca Fraisse’a i Janusza Ryby) współczesnych badaczy dzieła Jana Potockiego ma już swoją historię. Jej wydanie francuskie ukazało się w roku 2000 i było podsumowaniem dotychczasowych poszukiwań obu uczonych przed podjęciem nowego zadania, jakim stało się przygotowanie biografii i edycji krytycznej tekstów Potockiego. Wydanie polskie ujrzało natomiast światło dzienne niemal nazajutrz po ukończeniu owego *opus magnum*¹ i nie jest identyczne z francuskim. Nie tylko bowiem zmieniono niektóre rozdziały (będące w istocie artykułami publikowanymi przez Rosseta i Triaire’a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku), aktualizując, co najmniej w przypisach, stan badań, ale pojawiły się też teksty zupełnie nowe. Mamy więc do czynienia z książką ani trochę nie przestarzałą, która prezentuje polskiemu czytelnikowi ustalenia fundamentalne, a czasem przełomowe. Ustalenia te, dotąd znane w większości tylko badaczom literatury oświecenia, rozproszone we francuskojęzycznych tomach zbiorowych i czasopismach, choć publikowane okazjonalnie i w polskich (m. in. w „Pamiętniku Literackim”, „Wieku Oświecenia” i „Ars Regia”), nie miały bowiem do niedawna szansy przebić się do szerszego kręgu odbiorców w naszym kraju. Kryterium zawężającym grono wtajemniczonych jest oczywiście znajomość języka francuskiego, coraz bardziej ograniczona nawet w środowiskach akademickich. Tymczasem dzieło Jana Potockiego, a zwłaszcza *Rękopis znaleziony w Saragossie*, od lat budzi zainteresowanie nie tylko badaczy oświecenia, ale także historyków literatury i kultury w ogóle, filmoznawców (w związku z adaptacją Wojciecha Jerzego Hasa – jednym z najbardziej znanych na świecie polskich filmów) i czytelników *tout court*. Dla tych, którzy nie mieli okazji lub możliwości dotarcia do oryginalnych wersji zamieszczonych w książce artykułów (a przede wszystkim do edycji krytycznej dzieł pisarza i dostępnej do niedawna jedynie po francusku biografii), lektura tomu *Z Warszawy do Saragossy* stała się pierwszą okazją do poznania rewolucyjnych często ustaleń i sądów². Dla specjalistów zaś jest to poręczne podsumowanie wielu nurtów dotychczasowych badań nad Potockim (wartość samoistną ma obszerna bibliografia załącznikowa), ale przede wszystkim zbiór pytań, inspiracji i propozycji dalszych dociekań.

¹ F. Rosset, D. Triaire: *Jean Potocki. Biographie*. Paris 2004; wersja polska: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2006. – *Œuvres de Jean Potocki*. Éd. F. Rosset, D. Triaire. Louvain 2004–2005.

² W ślad za tą publikacją kilka miesięcy temu pojawił się przekład wzmiankowanej już tu biografii Potockiego (zob. przypis 1), udostępniający polskiemu czytelnikowi wyniki kolejnego etapu badań Rosseta i Triaire’a nad życiem i twórczością autora *Rękopisu*.

Autorzy zadbali o to, by książka nie miała charakteru *florilegium*, którego jedynym czynnikiem spajającym jest temat. Poszczególne rozprawy, szkice i zbiory materiałów źródłowych (nazywane zresztą konsekwentnie rozdziałami) nie tylko zostały pogrupowane (trzy części: *Jan Potocki; Dzieło; Rękopis znaleziony w Saragossie*), ale łączą się ze sobą licznymi odesłaniami i nawiązaniem zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach. Jeden rozdział uzupełnia drugi, podejmuje te same czasem wątki w innym kontekście i z innego punktu widzenia, ustalenia dotyczące dzieł np. politycznych czy historycznych Potockiego okazują się przydatne przy interpretacji podróży, utworów dramatycznych i *Rękopisu*. Stąd powtórzenia niektórych cytatów i uwag interpretacyjnych, co jednak nie sprawia wrażenia niedostatku redakcji, lecz przypomina raczej znaną z *Rękopisu* technikę „zwierciadlaną”. Wątki powracają, teksty odbijają się w sobie, multiplikując znaczenia, oświetlając się nawzajem i otwierając niespodziewane możliwości. Czy taki efekt jest wynikiem świadomego dążenia – próby upodobnienia dyskursu interpretacyjnego do przedmiotu badań?

Gdyby książkę traktować w tym duchu, to za swoistą ramę opowieści należałoby uznać dwa pierwsze rozdziały: *Szkic do portretu* pióra Rosseta i *Kalendarium życia i twórczości* opracowane przez Triaire'a. *Szkic* to rodzaj uwertury (w rozumieniu XIX-wiecznej *grand opéra*) płynnie łączący w zwięzłą całość motywy i tematy, które pojawiają się w następnych rozdziałach. Z aforystycznym zacięciem wypunktowuje najważniejsze wątki życia i twórczości Potockiego (np. „Uprawiać naukę z najwyższym zapamiętaniem, mając zarazem świadomość jej daremności albo gorzej nawet – wykazując jej daremność: takie zadanie postawił sobie Potocki, samego siebie skazując na ośłą ławkę na dworze uczonych”, s. 14). Wiedza i przemyślenia obu autorów, kryjące się za tymi zwięzłymi i dowcipnymi formułami, stanowią treść książki. *Kalendarium* z kolei jest niejako skrótem opublikowanej w 2004 roku biografii autora *Parad*, do której zresztą poszukujących źródeł przedstawionych faktów odsyła przypis dodany do tytułu. Mimo to samo kalendarium zostało opatrzone wieloma odsyłaczami rozwijającymi i dopełniającymi prezentowane w nim treści.

Na równych prawach z dyskursem interpretacyjnym oraz historycznoliterackim egzystują w książce materiały źródłowe (jak u Potockiego traktaty matematyczne i księgi rachunkowe obok opowieści awanturkowej). Są to dwa bogato komentowane zbiory listów (do brata Seweryna i siostrzenicy Marii), po raz pierwszy opublikowane w języku polskim. Szkoda, że – zapewne ze względu na oszczędność miejsca – nie zamieszczono również ich wersji oryginalnych; francuszczyzna Potockiego z polonizmami (zdarzają się też rusycyzmy i ukraińzmy) jest przecież bardzo smakowita. Na szczęście owe barbarzyzny zostały skrupulatnie odnotowane w przypisach. Jako aneksy do niektórych innych rozdziałów figurują też pojedyncze listy, odnalezione przez badaczy w toku wieloletnich poszukiwań w archiwach polskich, francuskich, niemieckich, rosyjskich i ukraińskich.

Nieprzypadkowo chyba zbiory listów do brata i siostrzenicy znalazły się między dwoma rozdziałami podejmującymi kwestię tożsamości i poczucia narodowego Potockiego (*Jan Potocki i niepodległość narodowa w czasie Sejmu Wielkiego* i *Jan Potocki pisarzem frankofońskim?*). Nie tyle nawet ze względu na ich treści – choć również – co na język, w którym zostały napisane. Pytanie: jaki był język ojczysty Potockiego? – odgrywa bowiem istotną rolę, gdy próbujemy ustalić jego przynależność narodową. Kryteria obiektywne i poczucie subiektywne tworzą w tym wypadku niezwykle splot, znajdujący swe odbicie nie tylko w dziele literackim hrabiego, ale także w tekstach naukowych i politycznych, jak również w zaangażowaniu w życie publiczne u schyłku Rzeczypospolitej. Sam Potocki w jednym z nielicznych po polsku napisanych listów przyznawał: „Że mego języka oyczystego nie umiem, ni ma się o co chwalić, ani nawet dobrej ekusy bym na to nie umiał znaleźć” (cyt. na s. 103). Zarówno informacja stematyzowana, jak i implikowana, którą przynosi ten komunikat (oraz kontekst – na blisko 200 odnalezionych listów Potockiego tylko 7 zostało napisanych po polsku, językiem ułomnym i naszpikowanym galicyzmami), dostarczają istotnego materiału do przemyśleń. Co prawda, w XVIII wieku wielu arystokratów, uczonych i pisarzy nie-Francuzów prowadziło korespondencję w języku

Voltaire'a, niektórzy publikowali także po francusku. W przypadku Potockiego ważne jest jednak, że „w swoich pismach politycznych, w relacjach z podróży, w dziełach historycznych, w opowieściach lub w korespondencji [...] nie dość, że posługuje się wyłącznie językiem francuskim, to jeszcze wszystkich odniesień szuka w kulturze francuskiej” (s. 103–104). Triaire twierdzi, że nie można Potockiego nazwać frankofonem w przyjętym dziś znaczeniu. Nie pochodził z kraju frankofońskiego ani francuski nie był jego drugim językiem (jak w przypadku Beckforda czy Casanovy). Stał się pisarzem francuskim, ponieważ żadnego innego języka (może poza martwymi) nie znał na tyle dobrze, by się nim sprawnie posługiwać. „Sytuacja to paradoksalna, która z racji słowiańskich korzeni Potockiego czyni z niego cudzoziemca we Francji, cudzoziemca w Polsce i w Rosji, gdzie nieufnie patrzą na tego »pięknie ufrizonanego« fircyka. Sytuacja to bolesna dla wiecznego wygnańca, który nigdy nie zazna spokoju, jaki zapewnia poczucie własnej tożsamości [...], ale jest to również sytuacja zerwania, która zaowocuje jednym z najpiękniejszych dzieł schyłku XVIII stulecia” (s. 105).

Bycie outsiderem tylko przez chwilę – w prawdziwym życiu, nie w literaturze – wydało się awanturą. Gdy Potocki włączył się w prace Sejmu Czteroletniego, gdy publikował swoje i cudze opinie i projekty polityczne w „Journal Hebdomadaire de la Diète” i w Drukarni Wolnej, mogło się zdawać, że jego status „cudzoziemca od zawsze” zapewnia mu wygodną i uprzywilejowaną pozycję bezstronnego obserwatora. Nieprzynależność do stronictw (choć w jednym i drugim miał krewnych) i próby forsowania „trzeciej drogi” skończyły się jednak klęską. Samotny rzecznik równowagi, który nie chciał leczyć tyfusu cholery (na zniewolenie przez Rosję odpowiadać sojuszem z Prusami), w sytuacji skrajnej polaryzacji opinii skazywał się na rolę „księżycowego Pierrota” – „tak bardzo strategię Potockiego [...] kontrastują z trafnością i ostrością jego sądów” (s. 14). Trafność sądów to jedno – niektóre i dziś brzmią zadziwiająco aktualnie – ale, jak wiadomo, w polityce liczy się skuteczność, a jakże mógł ją osiągnąć ktoś, kto „nie czuł” tych, do których chciał trafić, i nie dysponował najprostszym sposobem dotarcia do adresatów: żywym słowem. W kraju (i w sejmie), gdzie wciąż ceniono publiczne oratorstwo, Potocki musiał korzystać z pośredników, którzy referowali jego projekty podczas obrad (np. Niemcewicz); sam w czasie całej swojej kadencji nie odważył się wygłosić żadnej mowy, jak informuje Stanisław August w liście do Mazzeiego.

Zaangażowanie w sprawy w gruncie rzeczy mało znanej mu ojczyzny (choć może zaginiony tekst *Description d'un voyage fait en Pologne en 1788* zweryfikowałby tę opinię) nie trwało długo, niezbyt skuteczne okazały się też próby zdobycia nowej – rosyjskiej – tożsamości. Poszukiwanie ojczyzny przez wiecznego wygnańca na tym się jednak nie kończy; w sytuacji, gdy „jego rodzime przestrzenie, Europa i Polska zniknęły w nowym rozdaniu”, dociekania historyczne wyznaczają dalszy ciąg wątku tożsamości i identyfikacji. Potocki szuka słowiańskich korzeni, „które mają ten awantur, że obejmują jednocześnie Polskę, Podole i Rosję” (s. 104). Tropienie źródeł naszej cywilizacji w ogóle (chronologie starożytne) może być z kolei próbą określenia własnej tożsamości w sensie najgłębszym.

W rozważaniach Triaire'a dotyczących politycznych i historycznych zainteresowań Potockiego w powiązaniu z jego egzystencjalnym problemem „człowieka bez ojczyzny” powraca uporczywie jeden motyw, spuentowany w szkicu *Jan Potocki i koniec pewnego świata*. Autorowi *Rękopisu* przyszło żyć i tworzyć w sytuacji przejściowej. Transformacja świata, powstanie nowoczesnej idei narodowości odebrały mu możliwość bycia arystokratycznym kosmopolitą bez utraty poczucia własnej wartości. Nadchodzący wiek XIX wprowadza także nowe zupełnie rozróżnienia w dziedzinie pisarstwa „naukowego” i „literackiego”: dzieło Potockiego „przypada dokładnie na moment, w którym zachwianiu ulega całe upodobanie do wiedzy. Jego wypowiedź³ [...] po raz ostatni zrównuje obszary, które

³ Chodzi o słowa z *Essay sur l'Histoire Universelle*: „zupełnie nie opanowałem sztuki pozyskiwania dla badań kogoś, kto lubi wyłącznie poezję, czy też pozyskiwania dla odkrycia jakiejś prawdy tych, których zajmowały tylko Powieści” (cyt. na s. 136).

już w parę lat później staną się nieodwołalnie od siebie odgródzone” (s. 136). Jeśli weźmiemy to wszystko pod uwagę, stworzenie postaci Alfonsa van Worden, człowieka, który przechodzi skuteczną przemianę i odnajduje się na nowo, można traktować jako próbę „zasklepienia własnego rozdarcia w świecie wyobraźni” podjętą przez Potockiego, „niezdolnego do znalezienia sobie miejsca w świecie, *francoglotte* zagubionego gdzieś na Ukrainie” (s. 105).

Kolejnym wątkiem powracającym w rozważaniach Triaire’a i Rosseta nad pisarstwem politycznym, historycznym i podróżniczym Potockiego, a wreszcie i nad *Rękopisem* jest problem istnienia podmiotu tych wypowiedzi. Strategiczną dominantą w tym zakresie okazuje się postawa obserwatora lub wręcz „nieobecność”. Najbardziej obsesyjnie dąży Potocki do osiągnięcia takiego efektu w swych pismach historycznych. Zamiast komentować zestawia cytaty ze starożytnych historyków, „które objaśniają się nawzajem, a nie przez interpretację, dowolne bądź nazbyt wyrafinowane” (cyt. na s. 127), ale i to pośrednictwo z czasem zostaje wyeliminowane. Między faktami a czytelnikiem, który na równych prawach z badaczem ma być obserwatorem spektaklu, nie powinno być żadnych instancji pośrednich, żadnych tłumaczy. Dlatego ostatnie prace Potockiego charakteryzują się maniakalną wręcz asceetycznością, stanowiąc „wątle zestawienie cyfr i imion własnych” (s. 128). Widomym znakiem przeorientowania metody jest zastępowanie terminu „historia” – „chronologią”. W dążeniu do unaukowania badań historycznych Potocki zastępuje narrację zestawieniami („*tabula*”) i wylizeniami. Niczym Velasquez jest przekonany, że wszystko da się ująć w ramy twierdzenia i dowodu. Czemu miałyby służyć taka historia? Jeszcze w czasie Sejmu Wielkiego sformułował przecież Potocki program badań historycznych, które miały skutkować pogłębieniem miłości rodaków do ojczyzny. Im bliżej XIX wieku, tym, paradoksalnie – zauważa Triaire – mniej tej XIX-wiecznej z ducha motywacji dzieła historycznego. Mało prawdopodobne, żeby najelegantsze nawet równanie rozbudziło uczucia patriotyczne. Pozostaje natomiast przekonanie, że „historia, która bada przeszłość, pozwala poznać przyszłość. [...] tyle że zastanawia milczenie hrabiego w kwestii wniosków, jakie należałoby wyciągnąć” z jego badań (s. 130). Tak czy inaczej, wracamy do kluczowego motywu: „epoki przejściowej” – sam Potocki bowiem usprawiedliwiał się, że pisał „w latach wygnania i rewolucji, pośród nawałnic, [...] z dala od zacisza domowego, prawdziwego żywiołu ludzi pióra” (cyt. na s. 130). Jakże więc w takiej sytuacji można uniknąć błędów?

Autor-obszwarator to także postać z *Podróży* Potockiego. Tu jeszcze postać – bo trudno przecież, żeby w tak spersonalizowanym gatunku, jakim jest dziennik czy pamiętnik z podróży (pomijając urzędowe relacje), autor schował się całkowicie za tworzona przez siebie opowieścią. Cechą tej postaci jest jednak właśnie rezygnacja z „twórczości”. Obserwator to chłodny, zewnętrzny, który nie osądza, lecz opisuje, nie wyjaśnia, ale gromadzi, zestawia i porównuje. Poszukiwanie tego, co malownicze (w rozumieniu: dające się narysować), odzwierciedla dążność do unaocznienia czytelnikowi faktów. Zarazem jednak porównania konstruowane są wedle pewnych pojęć, wyobrażeń („*notions*”), których zestaw zależy przecież od poznającego podmiotu. Tym, co interesuje Potockiego w poznawanych społecznościach, jest „władza, religia, język, ubiór, siedliska, obyczaje, seksualność, charakter i fizjonomia”. Te punkty odniesienia służą do porównań w wymiarze tak synchronicznym, jak i diachronicznym. Potocki „potrafi skonfrontować dom marokański z domem holenderskim” (s. 118), ale i zestawia to, co widzi, z tym, co przeczytał u starożytnych historyków. Sposób postrzegania, który mimo chęci jest arbitralny i ujawnia perspektywę podmiotową („oko, które wie i które decyduje, oko, które rządzi” – tę formułę Michela Foucaulta cytuję Triaire na s. 118), zdeterminowany został przez lektury. „To jest oko, które, nim zaczęło patrzeć, przeczytało zarówno Homera, jak i *Księgę tysiąca i jednej nocy*” (s. 119). Potocki, podobnie jak w pracach historycznych, jest przede wszystkim „człowiekiem książkowym”. Takie zaprogramowane *déjà-vu / déjà-lu* znamy doskonale: *homo legens* po Pradze spaceruje śladami Szwejka, a w weneckich *calle* nasłuchuje echa kroków Casanovy. Potocki przez stepy Astrachania podróżuje z Herodotem – nie on ostatni, jak wiemy (oto jeszcze jeden

drobny przyczynek do rozważań o intertekstualnych uwikłaniach dzieła Potockiego – poprzez stulecia, dzięki Herodotowi, hrabia podaje rękę współczesnemu podróżnikowi i reporterowi).

Skupienie uwagi na tym, co dyktuje zestaw *notions*, to jedyny (ale bardzo swoisty, bo nie założony świadomie) system, jakiemu podporządkowany jest styl poznawania rzeczywistości przez Potockiego. Wyrazem niechęci do wszystko porządkujących i wyjaśniających schematów jest podkreślanie sprzeczności i poprzestawanie na opisie. Ta wstrzemięźliwość i samoograniczenie, postawa „przypatrującego się” jedynie, budzi niemal żal Triaire’a. Zaznacza on, że przy całej otwartości na obce kultury Potocki „nie potrafił [...] zrozumieć napotykaną cywilizacji” (s. 116). Czy jednak rzeczywiście takim rozumieniem i „wniknięciem w przestrzeń antropologiczną” byłoby wypowiedzenie przez hrabiego słów potępienia okrucieństw cesarza Maroka? Na ile ma sens ingerencja (w tym wypadku zresztą tylko w postaci wyrazu emocji) w obszar jednej kultury – w imię pojęć zrodzonych w innym kręgu cywilizacyjnym? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba byłoby rozstrzygnąć kilka fundamentalnych sporów filozoficznych i etycznych, których nierozwiązywalność po dzień dzisiejszy stwarza problemy na styku różnych modeli cywilizacji, co potwierdzają codzienne doniesienia mediów.

Odpowiednikiem autorskiej wstrzemięźliwości Potockiego jako historyka i podróżnika staje się kreacja autora w *Rękopisie*, którą Rosset odtwarza w rozdziale *Autor i jego maski*. Bycie autorem (narratorem, nadawcą) podlega w powieści nieustannemu kwestionowaniu, łącznie z relatywizacją głównego narratora, czyli Alfonsa. Sam autor jawi się więc jako „wielki aranżer”, kolekcjoner, który „nie ma nic z demiurga” (s. 179).

W taki sposób nieuchronnie doszliśmy w tym z konieczności pobieżnym przeglądzie do studiów poświęconych powieści Potockiego, wypełniających niemal połowę książki. To zresztą tylko jedna z możliwych dróg, każdy bowiem z wcześniejszych rozdziałów (także *Teatr Jana Potockiego*) za bezwzględny punkt odniesienia ma Arcyksiężę – *tous les chemins mènent à „Manuscrit”*. W ujęciu Rosseta i Triaire’a *Rękopis* zdaje się być czasami ostatecznym rozwiązaniem, podsumowaniem, czasami zaś amplifikacją problemów dostrzegalnych w innych dziełach Potockiego i w jego biografii.

Specjalnie do polskiego wydania książki dopisany został (po polsku! – podobnie jak wstęp) przez François Rosseta rozdział pod zwięźle wystylizowanym tytułem: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezione w Saragossie”*. Musiał on się pojawić wobec wspomnianego już opóźnienia polskiej edycji tego zbioru studiów względem francuskiej. Sfinalizowane w owym czasie wydanie krytyczne wniosło zupełnie nową jakość do stanu badań nad arcydziełem Potockiego. Rosset referuje pokrótce proces poszukiwań właściwej podstawy tekstowej, której pełną dokumentację odnaleźć można w sporządzonej przez obu badaczy edycji (*Rękopis* znajduje się w jej tomie 4, w częściach 1 i 2).

Jak wiadomo, za życia Potockiego ukazały się drukiem tylko fragmenty powieści, przy czym w przypadku edycji paryskich trudno mówić o wydaniach oryginalnych (w znaczeniu przyjętym w edytorstwie naukowym), skoro nie ma pewności, czy autor sprawował nad nimi pełną kontrolę. Prócz nich mamy mniej lub bardziej fragmentaryczne rękopisy (autografy lub kopie). Odnajdywane w ciągu wielu lat przez różnych badaczy (m.in. M. E. Żółtowską, J. R. Dahana), uzupełnione odkryciami w archiwach poznańskich (w czym, jak pisze Rosset, pomogło szczęście, pozwalając wydobyć to, co „drzemało spokojnie pod ochroną niedokładnego inwentarza”, s. 161), złożyły się w końcu, wraz z drukami, na 22 źródła powieści, które posłużyły do odtworzenia dwóch wersji dzieła nazwanych przez Rosseta i Triaire’a „wersją z roku 1804 i 1810”. W takiej właśnie, podwójnej postaci *Rękopis* po raz pierwszy ujrzał światło dzienne we wzmiankowanej edycji.

Z filologicznego punktu widzenia jest to niewątpliwie wydarzenie przełomowe w dziejach *opus vitae* hrabiego. Ostatecznie (?) bowiem kładzie kres przekonaniu żywionemu dawniej przez niektórych badaczy, że istniała jakaś integralna wersja *Rękopisu* wykorzystana przez Chojeckiego do stworzenia polskiego przekładu, poprawionego później przez

Kukulskiego na podstawie dostępnych mu materiałów archiwalnych – wersja, która miałyby jeszcze w XIX wieku zagać. Jak wiadomo, polskie wydanie Chojeckiego–Kukulskiego było przez wiele lat jedyną propozycją ogarnięcia całości arcydzieła Potockiego. Roger Caillois udostępnił czytelnikom francuskim jedynie fragmenty tekstu oryginalnego, a pierwsze pełne wydanie francuskie ukazało się dopiero w 1989 roku i było przedsięwzięciem nie tylko z filologicznego punktu widzenia wątpliwym⁴. René Radrizzani wykorzystał bowiem do uzupełnienia luk w tekście oryginalnym przetłumaczone na francuski fragmenty polskiej edycji Chojeckiego–Kukulskiego (czy może jej niemieckiego przekładu). Takie „zwrotne” tłumaczenie samo w sobie jest przedsięwzięciem naukowo ryzykownym, ale w świetle ustaleń Rosseta i Triaire’a traci jakikolwiek sens. Wynika z nich bowiem, że nie było integralnej podstawy tekstowej dla przekładu Chojeckiego, a tłumacz i edytor w jednej osobie dokonał kompilacji obu wersji z własnymi uzupełnieniami, uzyskując w efekcie magiczną liczbę 66 dni zamiast 61, która jest według Triaire’a i Rosseta jedynie właściwa.

Przełomowy charakter podjętej przez obu badaczy decyzji edytorskiej polega przede wszystkim na równoprawnym potraktowaniu obu dających się odtworzyć wersji powieści. Ta z roku 1810 ma według nich inny kształt nie (lub może: nie przede wszystkim) ze względów cenzuralnych (jak sugerowała np. Żółtowska w przywołanej tu już recenzji w paryskiej „Kulturze”), a więc nie jest tylko *versio castrata*, którą należy co najwyżej odnotować w aparacie krytycznym, ale powstała w wyniku zmiany autorskiej koncepcji. To jednak wcale nie musi oznaczać anulowania wersji wcześniejszej. Według Rosseta Potocki mógł równie dobrze chcieć „zmierzyć się z jednym i z drugim modelem, poddając się już jako pisarz, tzn. w dziedzinie estetyki, temu relatywizmowi, którego *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest arcybogactwem i wielostronnym świadectwem”. Wskazując na wszechobecność „reżimu binarnego” w fabule, badacz konkluduje: „Wszystko w tej powieści wydaje się jednocześnie lub alternatywnie tym i tamtym, jednym i drugim. Wobec tego dlaczego *Rękopis znaleziony w Saragossie* nie miałby być zarówno tym z 1804 r., jak i tym z 1810?” (s. 167). Odpowiedzią edytorów na to pytanie jest decyzja o równoprawnym potraktowaniu obu wersji.

Takie postawienie sprawy powoduje, że mimo filologicznej operacji rozdzielania zrosniętych dotąd z sobą braterskich organizmów nie ulega unieważnieniu większość dotychczasowych interpretacji dzieła, poza np. oczywistą koniecznością rezygnacji z dociekań nad symbolicznym znaczeniem liczby 66. Wiele innych, dotyczących wątków, które wypadły z wersji drugiej (np. historia Żyda Wiecznego Tułacza) lub uległy przekształceniu, pozostaje nadal w mocy, ale tylko w odniesieniu do jednego z wariantów. Uświadomienie sobie tej sytuacji pozwala Rossetowi na optymistyczne stwierdzenie: „pole interpretacji nie zostało przemieszczone, tylko rozszerzone. Nie mamy przecież teraz do czynienia z inną powieścią, lecz z dziełem, które okazuje się jeszcze obszerniejsze, bogatsze i bardziej inspirujące niż było dotychczas” (s. 167).

Następujące dalej rozdziały są najlepszym dowodem przyjętego założenia. Zawierają bowiem ustalenia, których nie zmieniło filologiczne rozróżnienie wariantów powieści, a czasem nawet pośrednio potwierdzają słuszność edytorskich decyzji i ich uzasadnień, jak wspomniany już szkic *Autor i jego maski*, w którym odnajdujemy wiele argumentów na rzecz tezy o relatywizmie jako o dominującym aspekcie organizacji powieściowego świata.

Rozdziały części poświęconej *Rękopisowi* układają się w pewien ciąg – od spraw podstawowych, takich jak geneza, autor, tytuł, przez zagadnienia szczegółowe (techniki narracyjne, przestrzeń w powieści, fantastyka, efekty komiczne, wątki masońskie) aż po związki arcydzieła Potockiego z innymi tekstami kultury, czyli szeroko rozumianą intertekstualność. Znowu jednak pomiędzy poszczególnymi szkicami odnaleźć można rozliczne powiązania polegające na relacji wzajemnego dopełniania się i objaśniania, czemu sprzyja wielowymiarowy charakter owych tekstów. Rozważania o uwerturach narracyj-

⁴ Zob. np. M. E. Żółtowska, *Rękopis znaleziony w tezie*. „Kultura” (Paryż) 1989, nr 11.

nych nie dotyczą przecież wyłącznie techniki powieściowej, a z drugiej strony – sprawa ewentualnej przynależności Potockiego do masonerii (*Jan Potocki wolnomularzem?*) czy w każdym razie znajomości jej zasad ma znaczenie nie tylko dla rozumienia filozoficznych konotacji jego dzieła.

Arcyciekawy tekst Rosseta *Dlaczego Saragossa?* poświęcony wyjaśnieniu formuły tytułu zawiera np. spostrzeżenia dotyczące zarówno powieściowej geografii (który to wątek rozwija Triaire w rozdziale: *Ze szczytu piramidy. O geografii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*), jak i jej intertekstualnych związków z przestrzenią w *Don Kichocie*. Konstatowane od zawsze podobieństwa między arcydziełami polskiego hrabiego i najwybitniejszego pisarza hiszpańskiego znajdują tutaj obszerne potwierdzenie nie tylko w zestawionym w postaci aneksu zbiorze prawdopodobnych odwołań, ale przede wszystkim w opatrzonych dowcipnym mianem „tekstomancji” poszukiwaniach „tropów Saragossy”, które prowadzą do ujawnienia głębszych związków między Sierra Morena Cervantesa i Potockiego, a zwłaszcza między ich „Saragossami”. To właśnie w samym sercu Sierra Morena Don Kichot mówi Sancho Pansie o zaczarowanej rzeczywistości, Saragossa zaś jest miejscem, do którego Don Kichot w drugiej części dzieła dąży, ale w końcu decyduje, że „noga jego tam nigdy nie postanie”, by w ten sposób udowodnić oszczerstwa fałszywej kontynuacji jego przygód, przypisującej mu porażkę w turnieju w tym mieście. Tocząca się w drodze do miasta dyskusja bohaterów Cervantesa o autentyczności i fałszu literatury sprawia, że Saragossa staje się miejscem „abstrakcyjnym (gdyż nie osiągniętym)”; w jego okolicach „sama literatura stawia sobie pytania o status elementów, które ją tworzą”. Tego rodzaju ustalenia – a jest ich więcej – potrzebne są o tyle, że sytuacja napoleońskiego oblężenia Saragossy jest wtórna wobec innych „tropów” tego miasta w książce, Potocki bowiem już w 1805 roku wybrał je jako miejsce „depozytu dla swojego znalezionego rękopisu” (s. 189). Zresztą kwestią nierozstrzygniętą pozostaje autorstwo *Przedmowy*, w której wątek napoleoński przywołano. Rosset w swej „tekstomancji” wędrownie w przestrzeni powieści odnajduje tak wiele tropów, że problem ten przestaje być istotny. Rękopis musiał zostać znaleziony w Saragossie.

Sierra Morena zaś, prócz związków z dziełem Cervantesa, kryje w sobie inne jeszcze sensory, mnożące znaczenie powieściowej geografii (rozdział: *Ze szczytu piramidy. O geografii w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*). Wędrowni i postoje bohaterów w tej przestrzeni łączą się bowiem nierozdzielnie z opowiadaniem historii, te zaś powodują, że niewielki stosunkowo obszar wchłania niejako – zauważa Triaire – cały świat śródziemnomorski z otwarciem na Nowy Świat i Daleki Wschód. To wszechogarnianie dotyczy nie tylko przestrzeni, ale i czasu, prawie całego cyklu rozwojowego cywilizacji. Rodzi się więc pytanie, „czy *Rękopis* nie był ostatnią próbą ogarnięcia całości po klęsce, jaką poniosły naukowe prace Potockiego” (s. 220). Oto jak szczegółowe, wydawałoby się, zagadnienie powieściowej geografii otwiera znowu perspektywy niezwykle szerokie, nie tylko na naukowe, ale i na podróżniczy dorobek pisarza.

Stosunkowo najobszerniej potraktowane zostały dwa aspekty *opus magnum* hrabiego, oba niezwykle ważne z dwóch zupełnie odmiennych powodów. Pierwszy, bo mało dotąd dostrzegany (*Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*), drugi, bo dostrzeżony bardzo wcześnie i wywołujący sporo nieporozumień (*Powieść fantastyczna? Révéroni Saint-Cyr, Cazotte, Potocki: trzy odmiany powieściowego strachu*). Triaire postarał się rozpoznać i uporządkować techniki służące wywołaniu efektu komicznego. Zgodnie z jego propozycją efekt ten występuje w powieści na trzech poziomach: „na poziomie słowa za sprawą retoryki, na poziomie stwierdzeń za sprawą absurdalności [...], na poziomie zdania za sprawą akcji” (s. 225). W każdej z tych grup wyróżnić można rozmaite techniki, przy czym szczytowe osiągnięcia komizmu polegają (jak nocna przygoda Soareza i kawalera Toledo) na połączeniu wielu chwytów. Rozprawa Triaire’a zwłaszcza dla polskiego czytelnika jest istotna również w tym znaczeniu, że przywraca komiczną siłę niektórym wyrażeniom i powiedzeniom, pominiętym bądź oddanym nietrafnie w przekładzie Chojeckiego–Kukulskiego. Szkoda tylko, że zamieszczona jako dodatek szarada, uło-

żona przez Potockiego w czasie pisania powieści, nie została przedstawiona w oryginale; czytelnik musi ją sobie „zwrotnie” (niczym Radrizzani fragmenty *Rękopisu*) tłumaczyć podczas lektury na francuski, by zrozumieć dowcip.

Kwestia fantastyki (zwłaszcza fantastyki grozy) w dziele Potockiego budziła zainteresowanie czytelników od czasu, gdy pierwsze jego fragmenty pojawiły się w obiegu rękopiśmiennym, a potem w druku. Również ten aspekt powieści przyciągał szczególną uwagę plagiatorów. Fragmentaryczne wydanie Rogera Caillois w 1958 roku utrwaliło wyobrażenie o *Rękopisie* jako o powieści gotyckiej. Rosset, od dawna zwalczający to przekonanie⁵, powraca do problemu w dwóch rozdziałach prezentowanej książki. Poszerza zakres przywoływanej wcześniej argumentacji, zbierając wszelkie dowody na to, że fantastyka w utworze Potockiego ma zupełnie inne znaczenie, gdy rozpatrujemy ją w planie całości dzieła, niż gdy czytamy tylko poszczególne historie. Widać wtedy wyraźnie np. przerywanie wątków fantastycznych przez dyskurs o charakterze analitycznym, przemieszanie i zrównanie fantastyki z innymi modelami gatunkowymi występującymi w powieści czy wskazywanie na „książkowość” niektórych historii. Wszystko to przyczynia się do osłabienia napięcia, a zatem niweluje istotny efekt literackiej fantastyki grozy. W niektórych przypadkach wskazuje Rosset na wręcz parodystyczne potraktowanie tych motywów, polegające głównie na nadmiernym spiętrzeniu chwytów i rekwizytów pochodzących „z zasobów tandety czy z repertuaru karnawałowej rupieciarni” (s. 248). Ujawnienie Alfonsowi w finale, że miał do czynienia z inscenizacją, podobnie jak wcześniejsze epizody odkrywające drugą stronę zdarzeń (przygoda kawalera Toledo), nie może pozostawiać już żadnych wątpliwości. Rodzi się więc pytanie o przyczynę takiego nasycenia opowieści fantastyką. Według przekonującej formuły Rosseta jest to „zabieg formalny polegający na wytwarzaniu fałszywych obrazów, na obnażaniu fałszu, a ponadto na ujawnianiu metody tego proceduru. Owe obrazy to nie tylko ciała, przebrane postaci lub kukły wisielców, lecz również formy przetworzone przez tradycję literacką w konwencji” (s. 251). Czytelnik, jak Alfons van Worden, może nauczyć się relatywizować to, co jest mu podawane do wierzenia. Posługiwanie się przez Potockiego fantastyką ma więc wyraźny wymiar epistemologiczny. Ma jednak również charakter swoiście autotematyczny, rozważania na temat funkcji strachu w powieści prowadzą bowiem w końcu do postawienia pytania: „na czym wspiera się fikcja, czy też – do czego nas odsyła?” Według Rosseta, w przeciwieństwie do Cazotte’a, który „przedstawia opowieść jako fałszywą uludę, rodzaj ciągłej metafory przedstawiającej niedotykalny, lecz realny wymiar rzeczywistości”, Potocki, który „budował fikcje zrodzone z innych fikcji, zdaje się [...] twierdzić, że, mówiąc słowami Northropa [w książce błędnie: „Northropa” – P. K.] Frye’a, »powieści można pisać tylko na podstawie innych powieści«” (s. 267).

Podsumowaniem powracającego w książce wielokrotnie zagadnienia intertekstualności dzieła Potockiego jest rozdział ostatni: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – *protokół intertekstualny*. W rzeczywistości protokolarnym skrócie przedstawia on nieskończone w gruncie rzeczy możliwości badawcze w tym zakresie. Rosset określa ten szkic jako „uwagi dosyć podobne do samego przedmiotu rozważań, w tym sensie, że podlegając sztywnej strukturze, zapraszają nas one, abyśmy równolegle podążali w wielu rozbieżnych kierunkach, czasami nawet przeciwnych” (s. 279). Słowa te można równie dobrze odnieść do całej książki dwóch badaczy. Tworzą one zresztą kłamrę w połączeniu ze wstępem, w którym Rosset tom *Z Warszawy do Saragossy* nazwał „*vademecum* w wędrowce prowadzącej od dotychczasowej wiedzy o Janie Potockim i jego dziele do nowego obszaru odkryć i badań, otwartego po ukazaniu się *Dzieł* i biografii” (s. 8). Owo otwarcie stanowi niezwykle optymistyczne przesłanie tej książki.

Do niewielu zgłoszonych tu już uwag krytycznych chciałbym na zakończenie dorzu-

⁵ Zob. np. F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich. Jana Potockiego: „Rękopis znaleziony w Saragossie. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.*

cić jeszcze – z recenzenckiego obowiązku – parę zupełnie drobnych. Wydaje się, że na s. 177 to nie „Alfons”, ale „Avadoro” „jest zarazem przedłużeniem i wzorcem van Wordena” – inaczej zdanie nie ma sensu. W przypisie 3 do s. 243 jako jeden z przykładów „antologii opowieści lub nowel fantastycznych”, w których pomieszczono historie zaczerpnięte z *Rękopisu*, figuruje dwutomowa antologia Jacqueline Hellegouarc’h (nie: „Hellegouarcq”, jak w przypisie i indeksie) *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*. Istotnie, jeśli chodzi o Potockiego, zamieszczono tu dwa pierwsze dni, podkreślając jednak we wstępie różnorodność gatunkową powieści, cała antologia zaś nie ogranicza się wcale do nowel fantastycznych, przeciwnie – prezentuje najrozmaitsze.

Słowa uznania należą się niewątpliwie tłumaczce, Annie Wasilewskiej. Drobna zupełnie pomyłką jest niekonsekwencja w tłumaczeniu nazwiska Józefa Flawiusza na s. 132, który w jednym wypadku pozostał z francuska „Josephem”, czy użycie (s. 15) w odniesieniu do twórczości teatralnej Potockiego sformułowania: „jego niezbyt obfita kontrybucja odznacza się wielką finezją”. Opowiadałbym się raczej za „jego wkładem”, „udziałem” czy po prostu „dorobkiem” – wyraz „kontrybucja” ma w języku polskim bardziej zawężone znaczenie niż we francuskim. Wszystko to, oczywiście, drobiazgi, podobnie jak pewna liczba literówek, m.in. w imionach postaci (s. 264), czy innych błędów składu (na s. 148–149 czytamy np., że warszawskie wydanie *Parad* z 1793 roku ozdobione było „eleganckimi mentacjami” – ponieważ drugi wyraz jest na następnej stronie, można się domyślać, że zgubił się jego początek i chodzi o „ornamentacje”).

Na zakończenie refleksja, którą można by zatytułować: „Los filologa”. Czas pokaże, czy pierwsze krytyczne wydanie *Rękopisu znalezione w Saragossie* stanie się *editio definitiva*, czy koncepcja dwóch wersji doczeka się ostatecznej akceptacji. Pamiętać trzeba, że oprócz Rosseta i Triaire’a także inni badacze sygnalizowali pracę nad taką edycją, poza tym zawsze istnieje możliwość odnalezienia nie znanych dotąd dokumentów. Pewne jest natomiast, że sporo czasu upłynie, nim liczne grono wielbicieli arcypowieści Potockiego zaakceptuje nowy kształt przedmiotu ich kultu (o ile w ogóle do tego dojdzie). Mamy bowiem w tym wypadku do czynienia z dziełem autentycznie „kultowym”, ze wszystkimi konsekwencjami takiego stanu rzeczy, dziełem, które zyskało ów szczególny status w wersji zaproponowanej przez Chojeckiego i Kukulskiego. Względy filologicznej poprawności nie są w tym typie recepcji najważniejsze. Nie ma, co prawda, obawy, by Dominique Triaire i François Rosset znaleźli się w położeniu owego wiejskiego proboszcza, który za namową konserwatora zabytków poddał renowacji cudami słynący obraz i wydobyl spód warstwy przemalowań jego autentyczny wygląd. Sprawa omal nie zakończyła się schizmą, parafianie uznali bowiem, że odebrano im Madonnę, którą przecież kochali w jej zniekształconej postaci. Proboszcz poprosił biskupa o przeniesienie, by zapobiec gwałtowniejszym wystąpieniom, a obraz i tak przestał służyć cudami. W naszym wypadku publikacja „binarnej” wersji nie jest krokiem tak radykalnym, stara – pojedyncza – pozostaje, a czytelnicy niekoniecznie przejmują się ustaleniami filologów. Trzeba się więc liczyć z tym, że zamiast podwójnej postaci arcypowieści, zgodnej, jak dowodzą Triaire i Rosset (s. 167), z wewnętrznym „reżimem binarnym” dzieła, długo jeszcze będziemy mieli do czynienia raczej z jej troistą egzystencją. Ten kolejny rozdział dziejów *Rękopisu* zapewne także kiedyś doczeka się swego badacza.

Paweł Kaczyński
(Uniwersytet Wrocławski –
University of Wrocław)

Abstract

A review of the book by François Rosset and Dominique Triaire on life and literary creative activities of Jan Potocki – a Polish aristocrat and the author of outstanding literary works written exclusively in French.