



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Osnowa złej ziemi

**Author:** Sławomir Masłoń

**Citation style:** Masłoń Sławomir. (2012). Osnowa złej ziemi. "Er(r)go" (Nr 24/25, z. 1/2 (2012) s. 104-117).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Osnowa złej ziemi

Nie pozwalając czytelnikowi na powolne oswajanie się z narracją, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego rozpoczyna się radykalnym gestem deterytorializacji:

Hrabia Olavidez jeszcze nie był sprowadził osadników do gór Sierra Morena. Strome to pasmo, które oddziela Andaluzję od Manszy, zamieszkiwali wówczas kontrabandziści, rozbójnicy i kilku Cyganów, o których mówiono, że pożerają ciała zabitych wędrowców. Stąd nawet poszło hiszpańskie przysłowie: *Las gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*. Nie dość na tym. Podróżny, który odważył się zapuścić w tę dziką okolicę, napastowany był, jak mówiono, przez tysiączne okropności, na których widok drżała najzimniejsza odwaga. Słyszał płaczliwe głosy mieszające się z hukami potoków, wśród poświstu burzy mamły go błędne ogniki, a niewidzialne ręce popychały w bezdenne przepaście<sup>1</sup>.

Wjeżdżając w łańcuch Sierra Morena z Alfonsem van Worden zapuszczamy się na tereny znajdujące się poza kontrolą hiszpańskiego prawa, górzysty region, gdzie władzę przejmują, co niesamowite, obszar niebezpieczeństwa, lecz i inicjacji. Worden opuścił rodzinny dom po raz pierwszy w życiu, zabierając ze sobą ojcowiznę w postaci feudalnych pojęć honoru i rycerskości oraz kilka podstawowych prawd religii katolickiej, które wpoił mu teolog Inigo Vélez, jego nauczyciel. Już na początku podróży słudzy dezercerują, a czające się niebezpieczeństwo nabiera cielesnej formy: u wylotu doliny Los Hermanos, objadane przez sępy, wiszą dwa trupy, każdy na swojej szubienicy. Doskonały obraz niesamowitego – do tego podwojony; dwa słupy Herkulesa wyznaczające miejsce, gdzie świat cywilizowany opisany przez mapy ma swój kres. Ale to jeszcze nie wszystko:

Dziwne wieści rozpowiadano o dwóch powieszonych braciach. Wprawdzie nie mówiono, że to upiory, ale utrzymywano, że nieraz w nocy ciała ich, ożywione szatańską potęgą, odwiązują się z szubienic i niepokoją żyjących. (I, 12)

Wydaje się, że wkraczamy na teren pograniczny, który nie dość, że znajduje się poza jurysdykcją władzy państwowej, nic sobie także nie robi z władzą rozumu, a przynajmniej zwykłego klasyfikującego rozumu zdrowego rozsądku.

---

1. Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. Edmund Chojecki, Wydawnictwo Test, Lublin 1995, tom I, s. 7; dalej numery tomu i stron podane w nawiasie w tekście.

Wszystko, co się od tego momentu wydarza w tej historii stanowi nieustanny atak na obowiązujące dla Wordena pojęcia tego, co prawdziwe i fałszywe, dobre i złe, wiarygodne i niewiarygodne, honorowe i niehonorowe. Z ziemi nieustannie rodzą się tu duchy, zjawy, diabły, magiczne moce oraz lustra; nigdy nie można być pewnym, gdzie człowiek się znajduje i czy nie jest to jakiś diabelski spisek, by pomieszać mu zmysły, uczynić z niego marionetkę, która przemówi za niego głosem kogoś innego. Jednak w finale tryumfalnie ogłasza się przewyciężenie wszystkich tych zagrożeń: Worden zwycięża, gdyż wytrwał dzielnie przy prostych prawdach wpojonych mu w trakcie wychowania, przewyciężył pokusy i chaos, pozostał panem swego głosu. Przeciwnicy uznają się za pokonanych i pokornie ujawniają kulisy spisku: wszystko, co wyglądało na nadprzyrodzone okazuje się oszustwem.

Czyżby?

Tekst *Rękopisu znalezionej w Saragossie* wydaje się posiadać bardzo szczególny status wykraczający poza sprawy czysto literackie. Wszystko zaczyna się całkiem konwencjonalnie: to, co czytamy ma być tłumaczeniem z języka hiszpańskiego dokonany przez hiszpańskiego oficera w czasach kampanii Napoleońskiej na Półwyspie Iberyjskim – jest to typowy chwyt stosowany w romansach rycerskich (szczególnie w ich hiszpańskiej odmianie), gdzie tekst zwykle przedstawia się jako tłumaczenie rękopisu w obcym języku<sup>2</sup>. Co więcej, Worden ma wiele cech błędnego rycerza: honor stanowi dla niego najwyższą wartość, jego przywiązanie do króla i religii katolickiej bywa bezgraniczne, jest nieustraszony i dzielnie pokonuje wszystkie przeszkody. W tym sensie, *Rękopis* jest w sposób oczywisty parodią gatunku (nie tylko jednak romansu rycerskiego, również wielu innych: opowieści gotyckiej, *exemplum*, literatury podróżniczej itd.), jednak ta parodystyczna intencja komplikuje się od samego początku: użyta konwencja jest już u źródła podwojona. Nie mamy tu do czynienia z konwencją romansu rycerskiego jako taką, ponieważ powieść posługuje się również konwencją parodii romansu rycerskiego, o czym wie każdy czytelnik *Przemysłnego szlachcica Don Kichota z Manczy* – dzieło Cervantesa także udaje, że jest przekładem (tym razem z arabskiego na hiszpański), a jako że *Don Kichota* uznać można pod wieloma względami za przodka wszystkich zachodnich powieści, owa parodia konwencji staje się zarazem generalną konwencją, jeśli nie gestem fundującym powieści wszystkich następných wieków.

Gdyby jednak komplikacje dotyczyły jedynie sposobów użycia konwencji i tym podobnych czysto literackich spraw, książka nie różniłaby się zbytnio

---

2. Aníbal González, *Translation and Genealogy: One Hundred Years of Solitude*, w: *Gabriel García Márquez: New Readings*, red. Bernard McGuirk i Richard Cardwell, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 79.

od wielu innych dzieł. Istnieją jednak okoliczności, które niezmiernie gmatwają sam status ontologiczny powieści. Choć wydają się one być sprawą historycznego i edytorskiego przypadku, związane są jednak ściśle ze sprawami dotyczącymi przekładu.

Hiszpański tekst „oryginalnego” rękopisu zostaje przełożony przez hiszpańskiego oficera na francuski i, jak wiadomo, w tym języku książka została przez Potockiego napisana. Pod nadzorem autora, pierwszy i jedyny raz, wydrukowano anonimowo po francusku fragmenty wczesnej wersji (pierwsze dziesięć dni) w Petersburgu w 1804 roku. Później niektóre inne fragmenty wydano w tłumaczeniu niemieckim, jeszcze inne po francusku w Paryżu. Nie były one autoryzowane, chociaż istnieje duże prawdopodobieństwo, że niektóre z nich zostały przełożone lub skopiowane z oryginalnego francuskiego rękopisu (dzieło zyskało pewną sławę w kręgach literackich najpierw Petersburga – Puszkina był jego gorącym wielbicielem – a następnie Zachodniej Europy), jednak nie można ustalić, które fragmenty są kopiami z pierwszej ręki, a które z drugiej, trzeciej itd. (czyli które z nich to kopie kopii, które kopie kopii kopii...) Zamieszanie zwiększa jeszcze to, że kompletny oryginalny tekst francuski nigdy za życia autora nie został opublikowany, a po śmierci Potockiego w 1815 roku zaginął. Jedyńą ocalałą „kompletną” wersją *Rękopisu* jest przekład na polski dokonany przez Edmunda Chojeckiego (opublikowany w Lipsku w 1847 roku), który prawdopodobnie tłumaczył z oryginalnego rękopisu autora. Jednak tłumaczenie Chojeckiego często odbiega od oryginału – Aleksander Brückner, który porównywał polski przekład z „oryginalnym” tekstem petersburskim, zauważył znaczące różnice (wydanie petersburskie potem zaginęło); to samo można powiedzieć porównując przekład z fragmentarycznymi nieautoryzowanymi wydaniem opublikowanymi w Paryżu w latach 1813–1814<sup>3</sup>. Wysiłki redaktorów, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, jeszcze bardziej skomplikowały sprawy: „kompletny” przekład można porównać tylko z innymi przekładami lub z „oryginalnymi” fragmentami paryskimi, które mogą być (i najprawdopodobniej są) kopiami z drugiej ręki. Co więcej, edycje, dążąc do koherencji, pomijają znaczne fragmenty tekstu i często przedstawiają czytelnikowi odmienną, „wygładzoną” i bardziej spójną narrację, która bardzo słabo przypomina zaginiony wielogłosowy tekst. W pewnym sensie one także są przekładami, które przenoszą dzieło w inny idiom, chociaż wszystko to ma miejsce w ramach języka oryginału<sup>4</sup>.

---

3. Bardziej szczegółową analizę można znaleźć w: Leszek Kukulski, *Nota wydawnicza*, w: Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tekst przygotował, wstępem i przypisami opatrzył Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 634–638.

4. Jako przykład można podać *Avadoro, Histoire espagnole par M. L. C. J. P.* (Paris, chez M. Gide fils, 1813), która to powieść obejmowała wyjęte z całości przygody naczelnika Cy-

Biorąc to wszystko pod uwagę, czy można znaleźć lepszy przykład dzieła, które zmusza do zadania niegdyś modnego pytania: kto mówi? Które fragmenty *Rękopisu* należą do autora? Które do tłumaczy? Które do redaktorów? Jaki jest status błędu drukarskiego w takim dziele? Co z błędnym odczytaniem pisma odręcznego? A co z błędną interpretacją tekstu spowodowaną brakiem koniecznej wiedzy (*Rękopis* posługuje się sporą liczbą specjalistycznych dyskursów: historycznym, matematycznym, filozoficznym, teologicznym, politycznym itd.)? Co z domniemanymi poprawkami uznanego za przekreślony fragmentu? Czy można tu uniknąć ontologicznego zawrotu głowy? Redaktor, a z nim i czytelnik, muszą czuć się tak nieszczęśliwi i pokonani jak Velásquez w powieści:

Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika, nie mogę przecie schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie, nie wiem kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znów je opowiada. To istny labirynt. (I, 390)

Dzięki szczególnemu historycznemu zbiegowi okoliczności, czyli przez to, że „oryginalna” wersja, a nawet „autoryzowany” fragment petersburski zaginęły, okazuje się, iż rzeczywistość i powieść (ten pozornie najbardziej mimetyczny z gatunków literackich) odbijają się w sobie wzajemnie. Cóż to jednak za *mimesis* jeśli proces, który zachodzi w powieści jest w rzeczywistości (w „realnym świecie”) późniejszy niż akt pisania? Co odzwierciedla co? I czy w ogóle jest tu coś do odzwierciedlenia? Czy przypadkowe zdarzenie historyczne może mieć dla nas ogólne znaczenie emblematyczne?

Historia pobytu Alfonsa van Worden w Sierra Morena nie wydaje się przedstawiać sobą nic trudnego. Jak już wspomnieliśmy, pod koniec powieści Worden dowiaduje się, że wszystkie niesamowite zjawiska, których był świadkiem zostały po prostu wyreżyserowane przez Wielkiego Szejka Gomelezów, by nawrócić się na islam lub przynajmniej zapłodnić swe dwie kuzynki dla przedłużenia linii Gomelezów kończącej się na szejku. Sytuacja zdaje się prosta: z jednej strony mamy realny, racjonalny, codzienny świat z jego przyziemnymi celami i wydarzeniami, z drugiej, fikcyjność maskarady wystawionej, by przestraszyć Wordena i sprawdzić jego odwagę oraz by skłonić go do uczynienia pewnych rzeczy. Świat duchów jest udawany („to tylko słowa”), świat racjonalnych planów jest prawdziwy. Jednak, gdy przyjrzymy się narracji bliżej, sprawy przestają wyglądać tak jednoznacznie. Czy racjonalne wyjaśnienie sił nadprzyrodzonych, które przywraca równowagę zachwianemu obrazowi świata Wordena, mówi prawdę?

---

ganów, pomijając ramową historię Wordena (wraz ze wszystkimi jej odgałęzieniami) jak również podział na dni (Kukulski, *Nota wydawnicza*, s. 631).

W czasie swych peregrynacji przez pełną cudów Sierra Morena, Worden słyszy wiele historii, w których siły nadprzyrodzone odgrywają ważną rolę. Bierze również udział w różnych wydarzeniach, które mogą być albo są wyjaśniane jako interwencja sił anielskich lub demonicznych. Co więcej, poznaje jedną z mitycznych postaci – spotyka i wysłuchuje historii życia samego Żyda Wiecznego Tułacza. Jednak, gdy w finale powieści następuje odsłonięcie maszynerii spisku, Worden dowiaduje się, że ów Żyd to tylko aktor, jeden z ludzi szejka, którego równie udawany kabalista Uzeda nauczył *zmyślenia* Żyda Wiecznego Tułacza. Wyjaśnienia dotyczą również wszystkich innych nadprzyrodzonych rzeczy, jakie wcześniej się wydarzyły: miały one charakter fikcyjny, a ich celem było zwiedzenie Wordena. Fikcje te były oszustwem na poziomie „rzeczywistej” historii, to znaczy historii postrzeganej z kontrolującego całą akcję punktu widzenia Gomelezów, którzy przygotowali całe przedstawienie. Jednak Żyd Wieczny Tułacz niespodziewanie pojawia się w opowiadanej przez szejka historii, która ma opisywać to, co wydarzyło się naprawdę. Kiedy przywódca Gomelezów opowiada *prawdziwą* historię Uzedów poprzez usta Mamuna, kabalisty i ojca Rebeki (po tym, jak opowiedziana wcześniej przez kabalistę historia Uzedów została już zdemaskowana jako fałszywa), imię Żyda Wiecznego Tułacza, postaci przynależącej do świata *zmyślenia*, pojawia się znowu: ma on być ostatnim potomkiem innej gałęzi rodu, z którego wywodzą się Uzedowie. W ten sposób dzieło ukazuje nam wewnątrz siebie lustro, w którym samo siebie odbija – w chwili, gdy narracja ma powiedzieć *prawdę* (historię dziejącą się na innym poziomie niż poziom fikcji czy też oszustwa historii wcześniej opowiedzianych Wordenowi i dla niego zaaranżowanych), opowiada ona swą własną historię dokładnie w ten sam sposób jak opowiedziane zostały niesamowite historie przynależące do królestwa maskarady. Historia odzwierciedla się w swym własnym zwierciadle – język zachodzi na siebie<sup>5</sup>.

Obraz *speculum* nie jest tu przypadkowy. W powieści wiele rzeczy wydarza się w lustrach, jednak przede wszystkim ukazują one to, co niesamowite (jak zatem można dociec czy to, co odbijają jest prawdziwe czy fałszywe?). Lub raczej, lustro staje się tu samym obrazem tego, co niesamowite: niewidzialne (co nie posiada obrazu w „realnym” świecie) pojawia się w lustrze i, co więcej, odbija się tam już jako podwójne (na przykład: przyszli partnerzy Uzedów – córki Salomona lub Dioskurowie). Jeden z przykładów wydaje się tu szczególnie interesujący w kontekście samoodzwierciedlenia lub podwajania się języka: głęboko zaszyty w materii powieści znajdujemy obraz diabła przeglądającego się w lustrze. Co więcej, lustro to podniesione zostaje do n-tej potęgi: Worden opowiada swym czytelnikom, jak otrzymał księgę, w której Happelius relacjonuje historię Thibauda de la Jacquiere, któremu pewna dziewczyna opowiada historię, w której

---

5. Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954–1988*, Gallimard, Paris 1994, t. I, s. 219–220.

przygląda się ona sobie w lustrze *jako komuś innemu*<sup>6</sup>; dziewczyna okazuje się być złym duchem i Thibaud, po zakosztowaniu jej (?) ciała, budzi się trzymając w objęciach rozkładającego się trupa. Diabeł, kobieta i ludzkie szczątki – szczególnie dość trio. (Należy pamiętać o tym, że podobne przebudzenia – czasem także po pełnej namiętności nocy – wciąż zdarzają się pierwszemu lustru w naszym szeregu, czyli samemu Alfonsowi van Worden.) Czy możemy znaleźć jakiś wspólny mianownik dla tej nieświętej trójcy?

Jak od wielu lat wskazuje teoria feministyczna, obrazy kobiet, przynajmniej jeśli chodzi o zachodni kontekst, wykazują zadziwiająco jednolite cechy; można więc mówić w ogólnym sensie o zachodnim obrazie kobiety – figurze paradygmatycznej. Istotą takiej figury jest to, iż brak jej wszelkich właściwości. Nie ma ona żadnych stałych cech; paradoksalnie, ukazuje się jako ktoś, kim nie jest; nie posiada we właściwym sensie „wnętrza”, „charakteru” – może się stać kimkolwiek, ale sama w sobie jest nikim. Kobieta nie przypomina siebie, lecz zawsze maskuje się i to właśnie stanowi jej esencję: jest ona nieustanną ucieczką od samej siebie. Jako taka, stanowi doskonały obraz nikogo, „nikogo – we własnej osobie”<sup>7</sup>. Dlatego też kobieta jest zawsze swym własnym sobowtorem, kimś innym, obrazem bez twarzy, zwierciadłem odzwierciedlającym siebie – prawdziwie demoniczną siłą.

„Zwłoki są swym własnym obrazem” pisze Maurice Blanchot w „Dwóch wersjach wyobrazonego” i w tym właśnie sensie martwe ciało nic już nie przypomina; nie jest już istotą ludzką, „osobą”, ale nie jest też zwyczajnie rzeczą, kupą mięsa i kości. Blanchot (nawiązując do Heideggera) przyrównuje ten dziwny rodzaj obecności do tego, co ukazuje się w zepsutym narzędziu:

[N]arzędzie, nie znikając już w używaniu, ukazuje się. Takie ukazanie się rzeczy jest upodobnieniem i odzwierciedleniem: sobowtorem rzeczy, jeśli można tak to ująć<sup>8</sup>.

Jednak zwłoki są dziwnym sobowtorem, nie przypominają „po prostu” żywej osoby, która właśnie zmarła.

---

6. „[M]iałam jeszcze jedną, równie niewinną zabawę. Było to wielkie zwierciadło, w którym prze-glądałam się każdego poranku, jak tylko wstałam z łóżka. [...] Czasami wyobrażałam sobie, że widzę w zwierciadle towarzyszkę w moim wieku, która odpowiada na moje poruszenia i dzieli moje uczucia. Im więcej oddawałam się temu złudzeniu, tym bardziej ta igraszka mnie bawiła.” (I, 139).

7. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, red. Christopher Fynsk, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1989, s. 119. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia na polski pochodzą od autora.

8. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, przeł. Ann Smock, University of Nebraska Press, Lincoln 1982, s. 258.

Nie mają już innego związku z tym światem, w którym wciąż się ukazują, oprócz tego, że są obrazem, niejasną możliwością cienia zawsze obecnego za formą żyjącą, który teraz, daleki od oddzielenia się od tej formy, przekształca ją całkowicie w cień. Zwłoki są odbiciem, które staje się panem odbijanego przez nie życia – wchłania je, wciela się w nie substancjalnie przez to, że przekształca zarówno jego wartość użytkową jak i prawdziwością w coś niewiarygodnego – coś neutralnego, do czego nie można się przyzwyczaić. I jeśli zwłoki są tak podobne, to dlatego, że stają się w pewnym momencie podobieństwem *par excellence*: samym podobieństwem i niczym więcej. Stanowią podobieństwo podobne w stopniu absolutnym, porażające i wspaniałe. Do czegoż się jednak upodabniają? Do niczego<sup>9</sup>.

Obraz, który przedstawiają sobą zwłoki posiada strukturę podobną do tej zauważonej już w obrazie kobiety i w narracji *Rękopisu*. Wspólne jest im to, że następuje tu podwojenie: struktura odzwierciedlająca zbudowana jest z co najmniej dwóch stojących naprzeciw siebie luster, a skoro nie można wskazać miejsca, gdzie znajduje się oryginał, który należy odzwierciedlić, to, co odzwierciedla się w zwierciadle stanowi tylko nieskończony ciąg reprezentacji. Zwierciadło zawsze ukazuje nam kopię będącą figurą samego procesu odzwierciedlania, który można przedstawić za pomocą różnorodnych obrazów: zjawy, kobiety, zwłok – każdej figury odzwierciedlającej tylko samą siebie.

Zwłoki posiadają jeszcze jedną cechę, o której jeszcze nie wspomnieliśmy: chociaż wydają się nieruchome, nie spoczywają.

Niezależnie od tego, jak spokojnie zwłoki zostały złożone na marach, są wszędzie w pokoju, w całym domu. W każdej chwili mogą być gdzie indziej niż są. Są właśnie tam gdzie ich nie ma, gdzie nie ma nic; są narzucającą się obecnością, mroczną i prózną obfitością<sup>10</sup>.

Zmarli nie pozostają w miejscu – urywają się z szubienicy i *blądzą*. Nieustanne mimetyczne zapadanie się niszczy możliwość punktualnego (zarówno w sensie czasowym jak i przestrzennym) miejsca, ponieważ stabilny punkt, na którym spoczywał oryginał (życie) zawsze okazuje się swoją własną kopią. Choć jednak dystans dzielący go od kopii jest zarazem nieskończenie mały (oryginał zawsze okazuje się kopią) i nieskończenie wielki (kopia nie przypomina niczego poza sobą), nigdy nie zlewają się w jedno (nie mówilibyśmy wtedy o procesie odzwierciedlania). Odległość między Sierra Morena a Puerto Lapiche jest znaczna, jednak list i pieniądze czekające tam na Wordena pokonują ją w jednej chwili na rozkaz kabalisty. Wydarzenia, o których czytamy, mają miejsce w 1739 roku, jednak dzięki Żydowi Wiecznemu Tułaczowi i magii zyskują swobodę w czasie

---

9. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, s. 258.

10. Blanchot, s. 259.



i przestrzeni (niektóre wydarzenia w Venta Quemada trwają dłużej niż jedną noc, przenosząc się tu i ówdzie, jednak zawsze kończą się pod szubienicą). W królestwie niesamowitego odległości i czas wydają się rządzić odmiennymi prawami.

Pamiętamy wszakże, że to, co nadprzyrodzone i niesamowite zostaje ukazane Wordenowi jako oszustwo, jako nieprawdziwe i zmyślane słowa. Jednak w obszarze wyobrazonego trudno zastosować takie naiwne rozgraniczenie. Słowo jest jak zwłoki: przypomina siebie w stopniu absolutnym; nie jest ani przedmiotem, który nazywa ani oddzielnym przedmiotem, który po prostu *jest* sobą. Słowo jest jak siła nieczysta, wampir: nie odbija się w lustrze ponieważ zawsze jest już swoim własnym odbiciem. Słowo jest śmiercią samą: nie odbija rzeczy, którą nazywa, lecz ją unicestwia: odsyła jej byt substancjalny poza granice reprezentacji – to, co określamy jako słowo jest po prostu zjawą: negacją wyabstrahowaną z ciała i krwi<sup>11</sup>. Jednak słowo nie daje się pogrzebać: zawsze powraca do świata ciągnąc za sobą swe nowe transsubstancjalne ciało zjawy, dzięki któremu nam się ukazuje (słowo także jest przecież „rzeczą” w sensie np. dźwięku), nie przypominające jednak ciała rzeczy odesłanej w zapomnienie – z tych względów nie stanowi ono obrazu rzeczy. „Cóż więc przedstawia?” możemy zatem znów zapytać. I odpowiedź będzie ta sama: nie przedstawia niczego; lub: przedstawia samo siebie. Słowo jest swym własnym obrazem, swoim nieuniknionym sobowtórem.

Można zauważyć, że podróż Wordena przez krainę złych duchów jest również podróżą, która prowadzi go przez domenę słów: okres pobytu w Sierra Madre wypełnia mu głównie słuchanie nieustającego potoku wypowiedzi, do którego czasem sam się włącza. Mijając szubienicę braci Zoto, Alfons van Worden wkracza w krainę języka.

Czas spędzony w górach przez Wordena to w jego życiu okres nomadyczny: podróżuje tu i tam bez wyraźnej przyczyny z grupą Cyganów i kilkoma szlachciami, których spotyka w drodze. Na włóczęgę składają się trzy miesiące błądzenia i opowieści – żadne z nich nie podąża prostą drogą. Jadąc nią Worden szybko dotarłby do Madrytu, więc by opóźnić swe przybycie musi (tak jak i inni) kluczyć tam i z powrotem, przecinając wiele razy własny szlak pod wieloma różnymi kątami. Jak już zauważyliśmy, również opowiadane historie nie podążają spójnym i jednokierunkowym torem: schodzą z prostej drogi, podążają bocznymi ścieżkami, powracają do bohaterów wspomnianych wcześniej przez innego opowiadającego, tworząc gęstą sieć wzajemnie powiązanych opowieści, które zdają się rozciągać coraz dalej we wszystkich kierunkach. Wcześniej czy później każda z historii

---

11. Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, przeł. Karen E. Pinkus i Michael Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 41–48; Maurice Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 28–31. Obaj autorzy nawiązują tu do Hegla *Phänomenologie des Geistes* i *Jenenser Realphilosophie, 1803–1804*.

zbiega się z każdą inną (zawsze okaże się, że będą miały coś wspólnego: bohatera, wydarzenie, miejsce itd.) tak, jak każda ścieżka przez góry niechybnie przetnie jakąś obroną w przeszłości lub w przyszłości. Sierra Morena to przestrzeń, w której szlaki już pokonane i te jeszcze do pokonania tworzą splot znajdujący odbicie w strukturze wygłaszanych opowieści. Jest to region, w którym materia języka odzwierciedla sieć ścieżek tworzącą powierzchnię tej ziemi czy też, odwrotnie, gdzie wyobrażona ziemia ścieżek i zjaw odzwierciedla pracę języka. Żadna z tych struktur nie może się uważać za pierwotną – znowu napotykamy dwa stojące naprzeciw siebie lustra.

Sierra Morena, jak już zauważyliśmy, to obszar znajdujący się poza władzą króla i kościoła. To ziemia włóczęgów i Cyganów, o których mówi się, że to przestępcy (rabusie, kontrabandziści itp.), Żydów symulujących konwersję na katolicyzm, by uniknąć wygnania i muzułmanów, którzy nie mają prawa przebywać w Hiszpanii. „Autochtoni” ci wydają się jednak żyć w czymś w rodzaju symbiozy z oficjalną władzą; mówi się nawet, że Święta Inkwizycja może być zainteresowana tym, by sprawy miały się tu tak jak się mają (nigdy jednak nie wyjaśnia się dlaczego). Cyganie błądzą bez przerwy po powierzchni, muzułmanie kryją się pod ziemią strzegąc swych sekretów w wydrążonych przez siebie jaskiniach, a Żydzi wydają się być pośrednikami zarówno pomiędzy tymi dwoma społecznościami jak i światem króla. Przestrzeń, w której dzieje się narracja ukazuje się nam jako dziwna manifestacja w granicach królestwa tych właśnie sił, które postrzega ono jako groźne dla swego istnienia i dlatego skazane na zniknięcie poza granicą domeny prawa.

W Sierra Morena zewnątrz nieustannie prześwieca przez ciekłą tkaninę oficjalnej mapy terenu. Jednak jakiego rodzaju elementem zewnątrz są w Hiszpanii Żyd, muzułmanin czy Cygan? Czyż owa groźna niesamowitość „nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu [w naszym kontekście: tej ziemi], czymś co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia”?<sup>12</sup> Kto przejął materialne i kulturowe dziedzictwo symbolizowane przez Awerroesa, *Zohar* Mojżesza z Leon i ludową kulturę cygańską z jej muzyką, tańcem i kuchnią? Wszystko to są kamienie węgielne Królestwa Hiszpańskiego, niektóre z jego najważniejszych źródeł, które proces dysymulacji przekształcił w złe i godne pogardy zewnętrzne obrazy zagrożenia. To właśnie takie zewnątrz wciąż pojawia się w niesamowitych historiach o krwi chrześcijańskich noworodków, czcicielach Mahunda czy cygańskich sługach demonicznych sił. Stanowią one odwrotną stronę sumienia dręczonego poczuciem winy – odwrócony i *ufabularyzowany* rezultat rzeczywi-

---

12. Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 253.

stego cierpienia, którego przykładów dostarczają losy wygnanych, poniżonych i straconych. Jedyłą realność u źródła stanowi tu ból, jednak wielki ból jest właśnie tym, co nie poddaje się procesowi indywiduacji, nie pozwala zogniskować tożsamości. Sednem cierpienia jest to, że zawsze wykracza ono poza siebie. „Cierpienie jest cierpieniem, gdy ktoś nie jest w stanie już go cierpieć i kiedy z powodu tej bezsily, ktoś nie może przestać go cierpieć”<sup>13</sup>. Ból, który jest „znośny” to tylko przydarzające się komuś uczucie czegoś nieprzyjemnego, które jest doświadczane w granicach indywidualnej tożsamości. Cierpienie nie przydarza się podmiotowi – męka sprawia, że cierpiący staje się absolutnie tożsamy ze swym ciałem, od którego nie może się zdystansować, by uczynić z siebie podmiotowość. Cierpiące ciało nie jest stabilnym, oznaczonym terenem – rozciąga się i wypełnia cały wszechświat nie przestając być *tutaj*, w miejscu tortury. Czas przestaje się liczyć i staje się niepodzielną chwilą, jednak chwila ta *trwa* i trwa przez całą wieczność. Dlatego rzeczywistość, której doświadczamy w cierpieniu jest prawdziwie rzeczywistością zewnątrz (a właściwie miejscem dotknięcia tego, co zarazem zewnętrzne i wewnętrzne, chwilą sprzed ich konstytucji, zewnętrzną w stosunku do tych kategorii).

Historia znikającego punktu źródłowego powtarza się tutaj raz jeszcze: rzeczywiste prześladowania usprawiedliwia się jako następstwo potwornego wydarzenia (zewnątrz jest zło i stanowi zagrożenie), jednak wydarzenie to jest w rzeczywistości zmyśleniem nieświadomie sfabrykowanym, by usprawiedliwić prześladowania – źródło cierpienia jest w rzeczywistości *kopią samego siebie jako kopii*, zawsze wyłączone z rzeczywistości w fikcję, a mimo to topiące rzeczywistość we krwi. Okazuje się, że trupie przeplatanie się niesamowitego z rzeczywistym, z którym tak otwarcie mieliśmy do czynienia w Sierra Morena, może mieć miejsce nie tylko w dalekich górach, gdzie zarówno władza królewska jak i władze rozumu zostają zachwiane.

Ale co to wszystko ma wspólnego z naszymi historiami i ich węzłowym punktem – sekretem Gomelezów? Co kryje się w jaskiniach zamku Kassar-Gomelez?

Tajemnica zostaje ujawniona Wordenowi pod koniec powieści: chodzi o złoto, które ma teraz prawo kopać każdego dnia podczas swego pobytu na zamku. Znalazienie skarbu jest oczywiście bardzo konwencjonalnym zakończeniem wielu tradycyjnych historii, wydarzeniem, które pozwala bohaterowi żyć długo i szczęśliwie poza ramami narracji (choć ta część historii nigdy nie jest relacjonowana). Czy jednak, w kontekście *Rękopisu*, nie mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju protezy? Wskazywałaby na to dziwna niekonsekwencja w zachowaniu Wielkiego Szejka. Będąc ramowym narratorem Worden tłumaczy swym czytelnikom,

---

13. Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, przeł. Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 44–45.

że całe przedstawienie miało na celu nawrócenie go na islam, co pozwoliłoby mu zostać nowym szejkiem (takie wyjaśnienie otrzymał od Gomelezów). Jednak projekt ten kończy się *niepowodzeniem*. W świetle tego, zachowanie szejka w scenie odsłonięcia mechanizmów spisku, gdy Wordenowi dostarczona zostaje racjonalna wykładnia tego, co mu się przydarzyło, wydaje się szczególnie dziwne: nie podejmuje ostatniego rozpaczliwego wysiłku, by go nawrócić, nie wydaje się nawet przygnębiony niepowodzeniem planu, który pochłonął nieprawdopodobną ilość kosztów, energii i inwencji – jest *radosny jak szczygiel*<sup>14</sup>.

[S]zejek zszedł z tronu i uściskał mnie, kuzynki uczyniły to samo. Odesłano derwiszów, przeszliśmy do drugiej komnaty, gdzie w głębi zastawiono wieczerzę. Nie było tam już żadnych uroczystych przemów, żadnych namawiań do mahometanizmu. Wesoło przepędziliśmy razem znaczną część nocy. (II, 295)

Szejk zachowuje się tak, jakby konwersja Wordena zupełnie nic dla niego nie znaczyła. Wyjawienie tajemnicy ukrytego złota wydaje się być konsekwencją tej obojętności.

Jest jeszcze jedna niekonsekwencja w ramowej historii sekretu Gomelezów: zostaje on ujawniony *dwa razy*. Mniej więcej w połowie *Rękopisu*, trzydziestego dnia, Worden wchodzi do grot Kassar-Gomelez i derwisz, którego tam spotyka zwraca się do niego tak:

Señor Alfonsie, nie jest mi obcym, że piękne twoje kuzynki uwiadomiły cię o historii twoich przodków i o znaczeniu, jakie przywiązywali oni do tajemnicy Kassar-Gomelezu. W istocie, nic w świecie nie może być ważniejsze. [...] Prawa od wielu wieków rządzące nami postanowiły, że tajemnica może być odkryta tylko ludziom z krwi Gomelezów i to wtedy, gdy mnogie próby przekonają o niezłomności i prawości ich sposobu myślenia. Wypada także żądać złożenia uroczystej przysięgi, popartej całą siłą form religijnych. Wszelako znając twój charakter, poprzestaniemy na twoim słowie honoru. (I, 418)

Worden przysięga nigdy nie wyjawić sekretu, a derwisz otwiera wrota *grobowca* (niesamowicie nie chce nas zostawić w spokoju), do którego nasz bohater zstępuje. Nic nigdy nie mówi się o konieczności zostania muzułmaninem.

Zszedłem więc i ujrzałem rzeczy, które z prawdziwą przyjemnością bym wam opowiedział, gdyby dane słowo honoru nie kładło temu nieprzewyciężonej przeszkody. (I, 419)

---

14. Janusz Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 148.

Dlaczego znów podwojenie? Czemu służy powoływanie się na słowo honoru, jeśli i tak zostaje ono złamane w dalszej narracji? Czy chodzi tu o ekonomię opowieści, która zmusza Wordena do nie ujawniania wszystkich informacji, gdyż inaczej reszta opowiadania byłaby z punktu widzenia czytelnika niepotrzebna? Lecz przecież także dla narratora i bohatera powieści odkrycie sekretu w połowie narracji czyniłoby jej resztę zbędną: nie musiałby kontynuować podróży, a nawet gdyby to zrobił nie reagowałby w sposób odpowiadający planom Gomelezów, wiedząc, że wszystko, co przeżywa zostało na ich użytek zaaranżowane. Również złoto nie dostarcza żadnego wyjaśnienia dlaczego kontynuował podróż tracąc czas na wysłuchiwanie historii, które często nawet nie były dla niego interesujące, po to tylko, by powrócić do skarbu, o którym już wiedział. Nawet z punktu widzenia „zewnętrznego” w stosunku do narracji autora, epizod z odkryciem sekretu jest całkowicie niepotrzebny: zejście Wordena do grobowca nie wprowadza niczego, co służyłoby historii z punktu widzenia jej koherencji; jest wręcz przeciwnie: jeśli usunięto by z książki te akapity, spójność opowieści tylko by na tym *zyskała*. Moment, z którym mamy tu do czynienia wydaje się mieć szczególne znaczenie, ponieważ wprowadzony jest wbrew wszelkim zasadom sztuki opowiadania, a nawet zdrowego rozsądku.

Może jednak to, na co natrafiamy tutaj nie jest jednym sekretem, lecz dwoma? Czy też może jednym, który ukrywa drugi? Może sekret złota nie jest wcale sekretem, a tylko konwencjonalnym sposobem na zakończenie narracji przykrojonym do ograniczonych możliwości umysłu Wordena?

Wiele razy wskazywano na to, iż główny bohater *Rękopisu* jest „nierozgarniętym narratorem”<sup>15</sup> i dlatego stanowi antytezę podróżnika spotykanego zwykle w oświeceniowej literaturze, gdzie podróż ma wymiar dydaktyczny i gdzie bohater chce podczas swych przygód zgromadzić tyle informacji i wiedzy, ile to możliwe, by rozwinąć swój umysł, poszerzyć horyzonty i uczynić swe życie lepszym. *Rękopis* niewątpliwie wywodzi się z tej tradycji, ale – jak w przypadku jego relacji z romanssem rycerskim – gatunek ten nie jest wykorzystywany w sposób naiwny. Pomimo tego, że Worden nie przemierza wielkich obszarów, jest nieustannie bombardowany współczesną wiedzą należącą do wielu rodzajów dyskursów poczynając od matematyki, a kończąc na teologii. Jednak nigdy niczego się nie uczy – jego jedyne reakcje to nuda albo podejrzenie. Gdy ma ocenić *intelektualną* zawartość historii Żyda Wiecznego Tułacza, odwołuje się on do pojęcia *honoru*<sup>16</sup>:

---

15. Janusz Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, s. 146. Zobacz też: Teresa Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o poglądach literackich polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa 1975, s. 404–405; Leszek Kukulski, *Posłowie*, w: Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, red. Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 764.

16. Ryba, s. 146–147.

Po odejściu włóczęgi zacząłem zastanawiać się nad jego słowami i zdało mi się, że odkryłem w nich wyraźną chęć osłabienia w nas zasad naszej religii, a tym samym popierania zamiarów tych, którzy pragnęli, abym moją przemienił. Wszelako dobrze wiedziałem, co honor nakazuje mi w tym względzie i byłem mocno przekonany o bezskuteczności wszelkich tego rodzaju usiłowań. (I, 451)

Jak większość bohaterów dydaktycznych romansów podróżniczych (*Kandyd*, *Rasselas* itd.), Worden jest niewinny, jednak w przeciwieństwie do tych modeli, niewinność jego graniczy z głupotą. Nie mamy tu do czynienia ze świeżością umysłu wynikłą z braku konwencjonalnej wiedzy, a mającą swe źródło w niedostatku doświadczenia, które gdy stanie się udziałem bohatera, może przemienić się w mądrość, nigdy nie będącą ślepyim posłuszeństwem prawu króla, kodeksowi honorowemu i prawdom wiary. Tego rodzaju mądrość nie jest przede wszystkim nigdy ślepa na to, co ją ogranicza – na konieczną obecność czegoś, co umyka wiedzy, ślepej plamki u jej źródła. To właśnie pozycję tego punktu poza-wiedzy próbowaliśmy prześledzić w tym eseju, ujmując ją w figurę lustra obecnego wewnątrz narracji.

Worden, wjeżdżając w Sierra Morena, rzeczywiście rozpoczyna przygodę swego życia, która, gdyby została przez niego zrozumiana, uczyniłaby go innym człowiekiem – istotą świadomą pęknięcia, które sprawia, że różni się ona od siebie samej. Człowiekiem świadomym fikcyjności podstaw swej tożsamości, zdającym sobie sprawę z tego, jak określa się ona za pomocą zewnątrz, które jest jej własnym wytworem. Człowiekiem znajdującym niebezpieczeństwa, ku którym prowadzi wiara w absolutność tych fikcji (przykładem w krzywym zwierciadle może być tu sposób w jaki ojciec Wordena uczynił z siebie swój własny pamiętnik pojedynków). Człowiekiem zdającym sobie sprawę z tego, że niesamowitość, której doświadczył w Sierra Morena nie jest nieustannie czającym się do skoku złem i szaleństwem, lecz właściwą substancją naszego codziennego świata, która bezustannie ukazuje się nam przebrana za ów codzienny świat właśnie.

Może zatem nie istnieje nic do ujawnienia, a słowo honoru jest tylko przykrywką, która maskuje to, że nie wie się, co powiedzieć? Może dla Wordena nie istnieje żaden sekret? Może po prostu wszedł do grot Kassar-Gomelez i w lustrze, które musiał napotkać (nawet jeśli było to tylko lustro jego własnego umysłu) *nie zobaczył* niczego niesamowitego? Może ujrzał siebie jak zwykle – od dawna znajomą twarz Alfonsa van Worden, kapitana Gwardii Walońskiej, poddanego swego króla, papieża i suwerennego pana swych włości? Ponieważ to, co się widzi zależy od sposobu patrzenia, a trzydziestodniowy trening oczu i umysłu, gdy za oparcie ma wyłącznie odwagę, musi zakończyć się niepowodzeniem, niezależnie od tego jak ciężko pracują instruktorzy. Wordenowi umknął sekret Gomelezów, ich nierozumna mądrość: by dostrzec niewidzialne nie trzeba wykraczać poza widzialne.

Niewidzialne skacze do oczu w którąkolwiek nie spojrzeć stronę. W przebraniu widzialnego jest wszędzie, lecz nie ukrywa się za nim czy też w jego głębi. Jako jego sekret rozciąga się na powierzchni pozbawione głębi i tajemniczości: wszystko *jest* – czasownik nieprzechodni. To sama oczywistość, lecz w swej oczywistości niewyczerpana.

Nieudana lekcja była lekcją języka, ponieważ jego nieczysta natura najdobitniej ukazuje niesamowity obszar mimetycznego zapadania się. Jednak by poznać to, czego język może nas nauczyć, trzeba rozstać się z sobą czy też otworzyć się na ten osobliwy brak władzy, którym język jest: nawet w najbardziej konwencjonalnych teoriach czytania podkreślana jest konieczność wyjścia z siebie, by utożsamić się z bohaterem (a kim jest bohater, jeśli nie konwencją, tym, co ściśle *bezosobowe* – jeszcze jedną figurą niesamowitości). Coś takiego jest jednak zawsze podejrzane w obszarze samousprawiedliwiającego się integralnego prawa króla-ojca: tu literatura zawsze nosi znamię szaleństwa lub kłamstwa, które trzeba zwalczać za pomocą kaftana bezpieczeństwa i bata. W tym sensie cytowany już fragment:

Po odejściu włóczęgi zacząłem zastanawiać się nad jego słowami i zdało mi się, że odkryłem w nich wyraźną chęć osłabienia w nas zasad naszej religii, a tym samym popierania zamiarów tych, którzy pragnęli, abym moją przemienił

w sposób paradygmatyczny opisuje pozycję wszelkiej literatury w obliczu samo-utożsamnego paternalistycznego dyskursu, którego *jedyną* możliwą odpowiedzią na zachwianie się gruntu pod nogami jest samoutwierdzenie i megalomania, których doskonałym przykładem jest dyskurs honoru:

Wszelako dobrze wiedziałem, co honor nakazuje mi w tym względzie i byłem mocno przekonany o bezskuteczności wszelkich tego rodzaju usiłowań. (I, 451)

Mamy tu do czynienia nie tylko z niezbyt błyskotliwą reakcją Wordena, ale z powszechnym fortem aktu złej *wiary*, który funduje pewność siebie prawowitego rozumu. I taki właśnie akt utwierdzenia w pewności ma miejsce, gdy okazuje się, że przyszły szejk nie jest w stanie podjąć zadaniu: zostaje mu ofiarowane złoto – jedyna wartość (oprócz honoru), którą jest w stanie pojąć – oraz racjonalne wyjaśnienie, by mógł ocalić twarz i spać spokojnie. Czy zatem nie moglibyśmy na zakończenie powiązać obu zejść Wordena do grobowca, by odkryć tajemnicę złota? Czyż nie moglibyśmy powiedzieć, że w głębinach tego, co niesamowite Worden w *lustrze ze złota* napotkał *siebie*? Jeśli tak, to dokonało się tam to, co tyle razy dokonuje się wokół nas co dzień: spostrzegł jak nieskończenie jest piękny i zakochał się w sobie.