

MARIA JANOSZKA

Uniwersytet Śląski
Polska

**RĘKOPIS ZNALEZIONY W *BUDOWNICZYM RUIN*.
KILKA UWAG O RELACJACH INTERTEKSTUALNYCH
MIĘDZY POWIEŚCIAMI
JANA POTOCKIEGO I HERBERTA ROSENDORFERA**

KATEGORIA ŚWIATOWOŚCI LITERATURY NABIERA W PRZYPADKU *RĘKOPISU ZNALEZIONEGO w Saragossie* Jana Potockiego znaczeń wyjątkowych. Wydaje się, że łączenie tego tytułu z epitetem *światowy* jest jak najbardziej uprawnione, co więcej – jest być może jedynym określeniem adekwatnym, a na pewno kompromisowym pomiędzy teoriami starających się przypisać tak samo dzieło, jak i jego autora konkretnej literaturze narodowej. Czy możliwe jest więc skojarzenie Potockiego – pisarza, podróżnika, prekursora badań nad Słowiańszczyzną¹ i egiptologa – z określoną narodowością, ujednoznacznienie jego obywatelstwa?

Życie hrabiego toczyło się zawsze w różnorodnych przestrzeniach. Ten urodzony w 1761 roku w Pikowie na Podolu członek jednej z najznamienitszych polskich rodzin arystokratycznych wczesną młodość spędził w Szwajcarii. Jako żołnierz armii austriackiej brał w latach 1778–1779 udział w wojnie o sukcesję bawarską, był także członkiem międzynarodowego zakonu maltańskiego, zaś we Francji zajmował wysoką pozycję towarzyską w najprzedniejszych salonach. Po powrocie do Polski w roku 1788 otrzymał mandat posła na sejm i przez dwa lata angażował się intensywnie w życie polityczne kraju, popierając działania stronnictwa reformatorskiego. Jednak czas drugiego i trzeciego rozbioru spędził już w podróży po Europie i Afryce Północnej, a w następnych latach przyjął obywatelstwo rosyjskie i próbował odnaleźć swe miejsce w carskiej administracji państwowej. Ostatnie lata życia spędził w swoich dobrach na Ukrainie, gdzie odebrał

¹ Igor Belza pisze o Potockim, iż jego „prace poświęcone narodom słowiańskim miały na tyle doniosłe znaczenie, że nie będzie przesadą nazwanie go pierwszym w historii sławistą, autentycznym pionierem w tej dziedzinie nauki, która z czasem otrzymała nazwę słowianoznawstwa”. I. Belza, *Portrety romantyków*, przeł. E. i J. Sułkowskie, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1974, s. 114.

sobie życie 11 grudnia 1815 roku. Dodać należy, iż jedna z największych namiętności Potockiego – podróże – pozwoliła mu zwiedzić niemalże wszystkie kraje Europy, jak również Turcję, Egipt, Maroko, Kaukaz, a nawet tereny dzisiejszej Mongolii.

W tej profuzji rozmaitych punktów geograficznych i nazw poznawanych narodowości brak jednak wyraźnego centrum, jądra, z którym na stałe można by powiązać Potockiego, dlatego też etykieta *kosmopolita*, *obywatel świata* wydaje się najbardziej trafna i bliska istoty zagadnienia. Kosmopolityzm autora *Rękopisu*, postawa tak bardzo rozpowszechniona w XVIII wieku wśród elit ówczesnego społeczeństwa, obywateli tzw. republiki filozofów, nie jest jedynie wynikiem specyficznego ducha epoki, lecz wiąże się ściśle z charakteryzującą hrabiego fascynacją odmiennością, z afirmatywnym podejściem do mnogości kultur Zachodu i Wschodu. Skutkuje jednak także dramatycznym rozpoznaniem siebie jako jednostki z zewnątrz, nieprzynależącej nigdzie w sposób całkowity, co zauważa Dominique Triaire, wskazując na ujawniające się w pismach krajczyca symptomy wykorzenia: „obywatelstwo Potockiego można odgadnąć: cudzoziemiec od zawsze”².

Również w zakresie przynależności językowej *casus* Potockiego jest i prosty, i skomplikowany jednocześnie. Nie trzeba chyba przypominać, że elity osiemnastowiecznej Europy posługiwały się językiem francuskim jako uniwersalnym narzędziem komunikacji. Nie dziwi więc fakt, że wychowany w Szwajcarii Potocki mówił w tym języku jak rodowity Francuz, popełniając błędy wynikające nie z nieznamomości mowy, lecz pewnych naleciałości potocznych, znamienych właśnie dla tych, dla których francuski jest językiem ojczystym³. Z kolei językiem polskim, wydawałoby się – podstawowym, hrabia nie posługiwał się najlepiej, dlatego też, jak zaświadczają współcześni, nie odważył się ani razu zabrać głosu podczas obrad Sejmu Wielkiego⁴. W spuściźnie Potockiego zachowało się jedynie kilka listów pisanych w całości lub częściowo po polsku, które dają świadectwo niezbyt dobrej znajomości języka. Interesującym przykładem poliglotyzmu Potockiego jest list adresowany w 1784 roku z Aleksandrii do Jakowa Iwanowicza Bułhakowa, ambasadora Rosji w Stambule:

Panie Hrabio

Może bym lepiej zrobił, słuchać rady, W.P. Dobrodzieia y zostać się całe lato w Stambule. J'ai pris la fièvre en Natolie⁵. Tutaj bardzo chorowałem. Kownacki bardzo chorował, y cały mój dom także. Quand a nous nous sommes rétablis, mais tous mes gens sont encore

² D. Triaire, *Jan Potocki i niepodległość narodowa w czasie Sejmu Wielkiego (1788–1792)*, w: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2005, s. 41.

³ Tenże, *Jan Potocki pisarzem frankofońskim?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 102.

⁴ Tenże, *Jan Potocki i niepodległość narodowa...*, s. 41.

⁵ „Nabawiłem się w Anatolii gorączki”, przeł. A. Wasilewska.

tres malades⁶. Jutro iedziemy do Cairu. Przyznam się że tutaj jest mało co do widzenia, y bardzo się boję żeby tam więcej nie było (...)⁷.

Polsko-francuski list (francuska ortografia daleka jest tutaj od doskonałości) skierowany do Rosjanina ujawnia charakterystyczne rysy osobowości hrabiego – odslania się on jako człowiek lubujący się w multikulturowych amalgamatach, poszukujący nowych dróg komunikacji i z prawdziwą pasją poznawczą starający się zgłębić rozmaite sposoby mówienia i myślenia czy poszerzyć dostępne sobie środki o inne możliwości. Fascynacja wielopostaciowością świata ludzi i natury stanie się jednym z fundamentów pisarstwa Potockiego.

Wobec tak znacznej ilości państw, kultur i narodowości, z którymi Potocki był głębiej związany, próba zdefiniowania go jako tylko Polaka lub tylko Francuza wydaje się nadmiernym uproszczeniem. Podobnie jest w przypadku starań o przypisanie powieści hrabiego konkretnej literaturze narodowej. Również historia tego utworu nie jest prosta, co więcej – poziomem skomplikowania przypomina jego własną strukturę szkatułkową. Od kilku zaledwie lat badacze *Rękopisu* dysponują materiałami pozwalającymi z dużą dozą prawdopodobieństwa określić etapy powstawania powieści. Wiadomo już, że to, co od 1847 roku, a więc od ukazania się polskiego przekładu pióra Edmunda Chojeckiego, uważano za całość powieści, było dokonaną przez tłumacza kompilacją dostępnych mu fragmentów⁸, gdyż sam Potocki ukończonego dzieła nigdy nie opublikował. We Francji tekst ten pozostawał nieznanym (nie licząc głośnego w 1842 roku procesu o plagiat popełniony przez Maurice'a Cousina, wykryty w dzienniku „La Presse” przez konkurencyjny „La National”⁹) aż do 1958 roku, gdy jako sensację literacką ogłosił go w niepełnej wersji Roger Caillois¹⁰. Pomimo niekompletności narracji dzieło hrabiego zachwyliło francuskich czytelników, rozpoczęła się lawina przekładów, ale także i intensywne poszukiwania oryginału powieści. W samej Francji *Rękopis* wydawano kilkakrotnie, za każdym razem w innej postaci, zależnie od postępu badań. Przykładowo w 1989 roku René Radrizzani opublikował edycję, w której brakujące części przetłumaczono z polskiego przekładu¹¹! Powrót do

⁶ „Co do nas, przyszliemy już do siebie, ale wszyscy moi ludzie są jeszcze bardzo chorzy”, przeł. A. Wasilewska.

⁷ Cyt. za: D. Triaire, *Jan Potocki i niepodległość narodowa...*, s. 50–51.

⁸ Chojecki scałił cztery pierwsze dekameryony wcześniejszej wersji powieści z dwoma ostatnimi wersjami późniejszej. Zob. F. Rosset, *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 163.

⁹ J. Ryba, „Gry” osobliwe z utworami Jana Potockiego, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2, s. 55–56.

¹⁰ Edycja Caillois zawierała pierwszy dekameron *Rękopisu* oraz *Historię Naczelnika Cyganów*. Brakowało więc w niej dobrze znanych polskiemu czytelnikowi dalszych losów Alfonsa van Wordena i rozwiązania głównej intrygi powieści.

¹¹ Maria Ewelina Żółtowska przypuszcza jednak, że to nie polski przekład stał się źródłem nowego tłumaczenia francuskiego, lecz przekład niemiecki – notabene tłumaczony m.in. z polskiego (taż,

źródłowego języka został więc zapośredniczony przez inny system kodowania, co wydaje się wręcz symboliczne w perspektywie dziejów powieści (również w *Przedmowie do Rękopisu* czytamy, że odnaleziony manuskrypt został przełożony z hiszpańskiego na francuski). Te kontrowersyjne z perspektywy filologicznej poczynania podyktowane były jednak przede wszystkim chęcią zaspokojenia czytelniczych apetytów, rozbudzonych przez fragmentaryczną edycję Caillois.

Dopiero w ostatnich dekadach nastąpił przełom – najpierw Jaques-Remy Dahan¹², a później François Rosset i Dominique Triaire dotarli w bibliotekach i archiwach rozrzuconych po całej Europie¹³ do manuskryptów przynoszących prawdopodobnie rozwiązanie zagadki. Przekorne rozwiązanie: Potocki stworzył dwie wersje *Rękopisu* (właściwie trzy, lecz najwcześniejsza, z 1794 roku, będąca ogólnym zarysem powieści, została szybko zarzucona), datowane na 1804 i 1810 rok, z których pierwsza została doprowadzona do *Dnia 45*, zaś druga, w całości ukończona, lecz silnie zmodyfikowana, do *Dnia 61*. Podkreślić należy, że edycje francuskie z 2005 roku wyprzedzają polskie – dopiero w najbliższej przyszłości można spodziewać się polskiego przekładu „nowego” *Rękopisu*¹⁴. Nie można jednak zakładać z całkowitą pewnością, iż jest to ostateczna prawda na temat utworu Potockiego.

Jak widać, *Rękopis* nie tylko sam w sobie jest powieścią, która szczególnie dużo mówi o kłaczowości literatury, lecz także przenosi tę metaforę w rzeczywistość niefikcyjną, gdyż i biografia autora, i historia samego dzieła są wyjątkowo zawikłane. Na zadawane pytania *Rękopis* rzadko udziela jednoznacznych odpowiedzi, sytuuje się raczej gdzieś pomiędzy definicjami, co sprawia, że od momentu zajęcia eksponowanego miejsca w globalnym kanonie literackim nieustannie inspirowane innych twórców. Do takich dzieł inspirowanych należy *Budowniczy ruin*¹⁵, wydana w 1969 roku debiutancka powieść Herberta Rosendorfera, uro-

Rękopis znaleziony w tezie, „Kultura” [Paryż] 1989, nr 11, s. 122–123). Wobec tych domniemań dość zasadna wydaje się konstatacja, iż *Rękopis* jest prawdopodobnie jedynym w skali światowej tekstem poddawanyemu różnym operacjom przekładowym, przywodzącym zresztą na myśl Lemowską maszynę do nieskończonej deszyfracji (nie można przy tym nie przypomnieć, że *Pamiętnik znaleziony w wannie* także powiązany jest z powieścią Potockiego gęstą siecią relacji intertekstualnych).

¹² Tamże, s. 121.

¹³ Rosset wymienia obok bibliotek i archiwów polskich także biblioteki narodowe: francuską, rosyjską i hiszpańską oraz bibliotekę w Pontarlier. Zob. tenże, *Nowa wiadomość o genezie...*, s. 168.

¹⁴ Rosset konstatuje, iż „czytelnik polski musi pogodzić się z faktem, że wersja Chojeckiego, pomimo jej niewątpliwych walorów literackich i pomimo jej głębokiego zakorzenienia w polskiej świadomości kulturowej, będzie musiała ustąpić nowemu, pełnemu i wiarygodnemu przekładowi polskiemu”. Tamże, s. 164.

¹⁵ Anna Warakomska podkreśla, że odwołania do Jana Potockiego w literaturze niemieckiego obszaru językowego są rzadko spotykane. Por. też, *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 172.

dzonego w 1934 roku niemieckiego¹⁶ pisarza, prawnika i melomana. Co ciekawe, także Rosendorfer pochodzi z regionu sytuującego się na granicy różnych kultur – z Południowego Tyrolu. Przez to terytorium wzdłuż rzeki Adygi przechodzi granica pomiędzy niemieckim i włoskim obszarem językowym, a sam region, należący do Włoch, ma status autonomiczny.

Powieść Rosendorfera jest frapującą podróżą po źródłach kultury europejskiej; jest rekapitulacją tworzących jej tkankę mitów, jak również ich pełną ironicznej inwencji i dystansu transkrypcją. Wielowymiarowość *Budowniczego ruin* znacznie komplikuje odpowiedź na pytanie o jego źródła, które wydają się bić wszędzie. Oto próba streszczenia: bezimienny bohater, jadący pociągiem w nieokreślonym kierunku, spotyka w swoim przedziale pasażera na gapę, poszukiwanego przez policję drobnego przestępcę zwanego Einsteinkiem. Niespodziewany gość pozostawia bohaterowi kartkę z rysunkiem kilkudziesięciu punktów. Przywołane przez nie skojarzenie z widzianym gdzieś podobnym szablonem rozpoczyna opowieść, której status ontologiczny bynajmniej nie jest łatwy do ustalenia. Mocą snu, który w takt rozwoju narracji będzie dzielił się na coraz to głębsze warstwy, nawzajem się przenikające, bohater przenosi się do parku, gdzie jego uwagę przykuwa figura geniusza smutku – na cokole po dawnym napisie pozostały tylko otworki. Następnie dołącza do towarzystwa kilku oryginalnych postaci, między innymi tytułowego budowniczego ruin, Weckenbartha – okazuje się on architektem swoistego schronu przeciwoatomowego, mającego kształt cygara drążącego w głąb ziemi, stworzonego, by uratować trzy miliony ludzi przed konsekwencjami konfliktu nuklearnego. Bohater wysłuchuje wielu historii, opowiadanych choćby przez siedem sióstr pochodzących z różnych miast europejskich, przeżywa domniemany koniec świata, staje się świadkiem obrony schronu przed śmiertelnym, lecz niezidentyfikowanym zagrożeniem z zewnątrz, a w momencie katastrofy dociera znów z powrotem do tego samego parku, w którym napotkał figurę geniusza smutku. Odkrywa tam, że twórcą geniusza jest sam budowniczy ruin, obchodzący właśnie jubileusz pracy (pracy pełnej sukcesów – jedna z ruin zawala się dokładnie o wyznaczonej wcześniej godzinie). Ostatecznie bohater budzi się w przedziale pospiesznego pociągu, który właśnie wjeżdża na stację. Deszyfracja tajemniczego napisu jako łacińskiego kwadratu magicznego „SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” nie kładzie bynajmniej kresu powieściowej narracji, lecz staje się wstępem do dalszych odczytań i twórczej kontynuacji różnorodnych idei wpisanych w dzieło.

Relacje pomiędzy *Rękopisem* i *Budowniczym ruin* przebiegają na zbyt wielu poziomach, by problematykę tę można było tu wyczerpać, dlatego skupię się na ich kilku najbardziej symptomatycznych postaciach. Jaskrawą analogię stanowi

¹⁶ Wydawca *Budowniczego ruin* zamieścił na karcie przedtytułowej błędną informację, jakoby Rosendorfer był pochodzenia austriackiego.

charakterystyczna budowa obydwu tekstów, mająca postać struktury szkatułkowej, a realizująca się w podstawowym schemacie opowieści ramowej i pojawiających się w jej obrębie coraz niższych poziomów narracji. Jednak – pomimo całej zawilgości – kompozycja *Rękopisu* wydaje się dość wyrazista na tle *Budowniczego ruin*. W dwóch miejscach schemat budowy piętrowej zostaje rozwinięty aż do sześciu poziomów – przykładowo obejmuje on *Przedmowę* prezentującą okoliczności znalezienia tajemniczego hiszpańskiego manuskryptu, opowieść ramową, w której Alfons van Worden relacjonuje swoje przygody, *Historię Naczelnika Cyganów*, *Historię Lopeza Suarez*, *Historię don Roque Busquera* oraz *Historię Frasquety Salero*. Stanowią one niemalże geometryczną konstrukcję, w której nie dochodzi do niespodziewanych zaburzeń stratyfikacji opowieści, co ułatwia orientację w ich przebiegu – choć bohaterowie słuchający Naczelnika Cyganów, mistrza snucia opowieści wyłaniających się jedna z drugiej, doznają wrażenia oszołomienia ilością głosów przemawiających jednak nieustannie jednym głosem – głosem Pandesowny. Geometra Velasquez pragnęłaby czytać narracje Cygana zapisane w równoległych kolumnach, nie zaś słuchać piętrowo uporządkowanych relacji:

W istocie, nie wiem, kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znowu je opowiada. To istny labirynt. Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych (RS, s. 335)¹⁷.

Co znaczące, kolumnową metodę zapisu Potocki zastosował w wersji z 1810 roku, czy to ulegając swoim naukowym fascynacjom (sam pracował nad chronologią porównawczą starożytnego Wschodu), czy z obawy o władzę nad nieustannie rozrastającym się tekstem¹⁸.

Z kolei w *Budowniczym ruin* piętrowy układ ulega dodatkowemu skomplikowaniu poprzez zatarcie jasnej hierarchizacji opowiadań składowych i przemieszanie ich wcześniej wyraźnie oddzielanych poziomów. Jadący pociągiem bohater śni o parku, gdzie zaskakuje go kataklizm niszczący byty na powierzchni ziemi. Poznane w parku towarzystwo zabiera go ze sobą do schronu zwanego

¹⁷ W niniejszym tekście korzystam z polskich przekładów obydwu powieści. Polskie tłumaczenie *Rękopisu* jest kompatybilne z tłumaczeniem niemieckim, wydanym w 1961 roku, przełożonym częściowo, jak już wspominałam, z francuskiej edycji Caillois, a częściowo z polskiego tłumaczenia (zob. J. Potocki, *Die Handschrift von Saragossa*, hrsg. von R. Caillois, aus dem Fr. übertr. von L. Eisler-Fischer, aus dem Pol. übertr. von M. Reifenberg, Frankfurt am Main: Im Insel-Verlag, 1961). Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski, Warszawa: Czytelnik, 1965; H. Rosendorfer, *Budowniczy ruin*, przeł. E. Herbert, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. Stosuję odpowiednio skróty: RS oraz BR.

¹⁸ F. Rosset, *Nowa wiadomość o genezie...*, s. 162–163.

„wiszącym cygarem” – tam także protagonista zapada w sen. Oto znajduje się w rezydencji słynnego kastrata Toriniego, uhonorowanego przez papieża tytułem ksiączęm. Siedem siostrzenic śpiewaka, z których każda posiada innego ojca i związana jest z innym miastem europejskim, opowiada zebranym kolejno jakąś historię. Sześć tych narracji należy do snu bohatera; streszcza on go później swojemu służącemu. Jednak gdy protagonista ucieka z rozpadającego się schronu, dociera ponownie do tej właśnie śnionej wcześniej rezydencji, gdzie nikt nie zdaje się nawet myśleć o końcu świata, a siódma siostrzenica kontynuuje swoją historię. Opuszczając posiadłość księcia, narrator *Budowniczego ruin* powraca do parku, gdzie napotkał wcześniej figurę geniusza smutku. Początkowe sceny powieści każą uznać wydarzenia rozgrywające się w parku za drugi poziom narracji, do którego przynależą również wypadki z „wiszącego cygara”, zaś opowieści siostrzenic kastrata za poziom trzeci. Tymczasem zakończenie utworu neguje ten porządek – jednoznaczne wyodrębnienie pięter tekstu przestaje być możliwe wobec przenikania się i zazębiania opowieści, których następstwem steruje logika marzenia sennego głównego bohatera. Komplikacja struktury szkatułkowej dotyczy jednak poziomów podrzędnych wobec opowieści ramowej – narracja ta okala piętra niższe, stanowi wstęp i zakończenie utworu (inaczej niż w *Rękopisie*, gdzie opowieść ramowa jest zawsze inicjalną częścią każdego z „dni”).

To konstrukcyjne zagmatwanie tekstu wprowadza refleksję nad możliwościami poznawczymi człowieka i umiejętnością rozróżnienia pomiędzy rzeczywistością a fikcją w sytuacji nieustannej niepewności, co łączy ze sobą głównych bohaterów obydwu powieści. Obydwaj postawieni są wobec tajemnicy, która domaga się rozwiązania; uczestniczą w pełnej rozmachu podróży inicjacyjnej, choć cele tej podróży są inaczej sformułowane; obydwaj mają także poczucie, że partycypują w mistyfikacji. Alfons van Worden wielokrotnie wyraża targające nim wątpliwości co do natury rozgrywających się wokół niego wydarzeń: „Cóż to za potężne stowarzyszenie (...), które zdaje się nie mieć innego celu prócz ukrywania jakiejś tajemnicy lub mamienia mego wzroku dziwnymi obłędami, których niekiedy zgaduję pewną część, podczas gdy nowe, nieprzewidziane okoliczności znowu wtrącają mnie w przepaść zwątpienia” (RS, s. 150). Identyczne podejrzewania wobec otaczających go postaci artykułuje bohater *Budowniczego ruin*: „Czyżbyście wszyscy byli maskami, które przede mną grają jakieś przedstawienie? Nawet jeśliście sobie z tego robili tylko zabawę, to chyba byłby zbyt wielki luksus robić to dla mnie?” (BR, s. 417). Edukacja młodego Alfonsa obliczona jest na wtajemniczenie go w życie głębsze, bardziej refleksyjne i dojrzałe niż oparte jedynie na wąsko rozumianym poczuciu honoru i stereotypowych przekonaniach wpojonych przez konserwatywne wychowanie, zaś bohater *Budowniczego ruin* rozwija swoją umiejętność czytania znaków kultury, dociera do jej korzeni,

dzięki czemu utwierdza¹⁹ i jednocześnie dekonstruuje swą tożsamość, odkrywając, że każde rozwiązanie jest tylko nowym ogniwem początkowym łańcucha pytań i dalszych poszukiwań pośród profuzji sensów.

Rosendorfer przywołuje *explicitie* tytuł dzieła Potockiego w opowieści jednej z siostrzenic kastrata, Mirandoliny, o młodym kompozytorze wiedeńskim, genialnym Feliksie Abeggu, który zwraca uwagę słynnego muzyka, profesora Gabriela Brankovicia. Zaproszony do jego rezydencji Brankoviny, przypominającej dziwnie pejzaże transylwańskie, odkrywa powoli, że Branković jest wampirem, jednak szczególnym jego rodzajem: wampirem pragnącym „osiągnąć duchową nieśmiertelność, aby dostąpić ziemskiej śmiertelności” (BR, s. 202). Profesor niezdolny jest do kreowania czegokolwiek samodzielnie (na herbie Brankowiciów widnieje odrąbana dłoń), lecz kopiuje wszystko, cokolwiek wybrane przezeń jednostki stworzą, nawet jeżeli istnieje to jeszcze jedynie w ich umyśle:

Utwór ten Feliks już od dawna przemyślał, podczas dalekich eskapad konnych w głowie dokomponował do końca z wszystkimi finezjami szlachetnej gry kontrapunktu i zachował w głębi swej niewiarygodnej pamięci, aby go tej nocy przenieść na papier, nie przeczuwając, że ktoś inny już tego samego dokonał (...). Manuskrypt leżał na stole, podobnym, lecz jednak cudzym piśmem czysto dopisany do końca (BR, s. 192–193).

Demoniczny profesor wchodzi w posiadanie wszystkiego, co Feliks stworzy, a skradzione kompozycje utrwała natychmiast w formie rękopisu lub druku, co ma poświadczać jego do nich prawo i zaprzeczać prawom Abegga. To najmroczniejsza chyba narracja w całym *Budowniczym ruin*. O ile pozostałe opowieści utrzymane w tonacji gotyckiej niepozbawione są akcentów komicznych²⁰, które skutecznie dekonstruują wrażenie grozy, o tyle w historii Abegga akcenty te rozłożone są wyjątkowo skromnie. Branković wykorzystuje genialną predyspozycję Feliksa do mimowolnego komponowania pod wpływem jakiegokolwiek wzruszenia. W efekcie Abegg tworzy dzieło doskonałe, opatrzone jednak zawczasu nazwiskiem plagiatora. Groza tej historii nie wynika z pomysłowego wykorzystania całego instrumentarium powieści gotyckiej, lecz z ukazania straszliwego lustrzanego podwojenia – „wysysanego” geniusza, który słyszy, „jak Branković przegrywał na fortepianie cząstki jego dzieła” (BR, s. 205), dopiero co skomponowane. Grozę tę powiększa dodatkowo absolutna bezbronność Feliksa, gdyż nie jest on w stanie zaprzestać tworzenia muzyki powstającej w zasadzie wraz z każdą jego myślą.

W pierwszym odruchu buntu Abegg podejmuje próbę zniszczenia istoty, która pozbawia go tożsamości. Ze sztucerem wpada do biblioteki, gdzie przebywa Branković, i strzela:

¹⁹ A. Warakomska, *Prawda wyższej instancji...*, s. 180.

²⁰ Taż, „Lügen kann ich schon gar nicht, ich könnte höchstens erzählen”. *Die Erzählweise in Herbert Rosendorfers „Der Ruinenbaumeister” und Jan Graf Potockis „Die Handschrift von Saragossa”*, „Studia Niemcoznawcze” 2006, t. 32, s. 401.

Branković siedział na miejscu i uśmiechał się nadal. Książka, którą trzymał na wysokości piersi, była przedziurawiona. Czy sądzicie, że tylko przypadkowo nosiła tytuł: *Rękopis znaleziony w Saragossie?* (BR, s. 204).

Bezpośrednia obecność *Rękopisu* w *Budowniczym ruin* jako lektury wampira każe postawić pytanie, czy powieści tej nie są nadawane własności wampiryczne, czy nie występuje tu jako tekst wgrzający się w pamięć i duszę, wywierający niezatarte piętno na swoim czytelniku. *Rękopis* ukazywany jest jako dzieło demoniczne w swoim nieprzeniknieniu, w nieustającym rozrastaniu się, w generowaniu ciągle rozwijających się historii i podatności na nowe odczytania. Branković zostaje połączony z trzymaną w ręku książką jeszcze silniejszym związkiem, gdy jego i książkę przeszywa kula mająca nieść śmierć. *Rękopis*-wampir, *Rękopis*-nieumarły, *Rękopis* jako byt sytuujący się pomiędzy różnymi światami, gdzieś na granicy, wymykający się prostym przyporządkowaniom, ale i czerpiący obficie z dorobku kultury śródziemnomorskiej, twórczo kontynuujący jej obiegowe wątki²¹ – oto wizja dzieła hrabiego wyłaniająca się spomiędzy linii *Budowniczego ruin*.

Można jednak również podejrzewać, iż tak wyraziste utożsamienie *Rękopisu* z siłami ciemności jest rodzajem subtelnie ironicznej gry z legendą Potockiego, według której miał on popełnić samobójstwo, strzelając sobie w usta srebrną kulką odciętą wcześniej z cukiernicy²². To właśnie srebro należało do arsenału broni mogących uśmiercić wampira. Ponadto karty powieści hrabiego wypełniają rozmaite widma, upiory, sukkuby i empuzy, i choć większość z nich ulega definitywnemu zdekonstruowaniu jako część maskarady, fikcyjność kilku nie zostaje ostatecznie udowodniona. Jest tak w przypadku fabuł czytanych lub cytowanych, posiadających walor symboliczny lub edukacyjny, takich jak *Historia Landolfa z Ferrary* czy *Historia Tybalda de La Jacquière*. Byty spoza tego świata funkcjonują w *Rękopisie* jako ważne pytanie o inny, nieracjonalny wymiar rzeczywistości lub próba zmierzenia się z mroczną głębią Niepoznawalnego. Charakterystyczna dla Potockiego postawa sceptyczna uwidacznia się najwyraźniej w jednakoż ironicznym traktowaniu tak wiary w duchy, jak i zupełnego odrzucania ich istnienia.

W kontekście Rosendorferowskiej historii o okradaniu jednostki z tego, co jest jej własne, co stanowi istotę jej odmienności od innych, *Rękopis* jawiłby się także jako synekdocha literatury, czyli „języka kradzionego”, już przeczytanego lub

²¹ Rosset podkreśla, że Potocki „hołduje takiej wizji kultury, której siłą napędową jest imitacja i parodia, hołduje nie po to, by deprawować i sprowadzać na złą drogę, lecz by przedłużać trwanie tekstów, wypowiedzi, utworów w ich autonomicznym polu”. Zob. F. Rosset, *Szkiełko do portretu*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 15).

²² Rosendorfer mógł poznać tę legendę z przedmowy Rogera Caillois do niemieckiego wydania *Rękopisu* (tenże, *Schicksal eines Mannes und eines Buches: Graf Jan Potocki und „Die Handschrift von Saragossa”*, w: J. Potocki, *Die Handschrift von Saragossa...*, s. 851).

usłyszanego, cudzego słowa wypowiedzianego i powtórnego nieskończenie wiele razy, najbardziej ułomnego i najdoskonalszego zarazem narzędzia komunikacji. Powieść Potockiego, silnie intertekstualna i będąca jednocześnie źródłem wielorakich intertekstualnych nawiązań, żywi się właśnie tym słowem kradzionym czy też pożyczonym, zaś jej główny narrator powoli niknie, rozczłonkowany na rozmaite głosy powieściowe.

Innym wyraźnym miejscem wspólnym tekstów Potockiego i Rosendorfera jest występująca w obydwu postać Żyda Wiecznego Tułacza, nieustannie przemieszczającego się z miejsca na miejsce świadka i uczestnika tego, co konstituuje kulturę śródziemnomorską. Według legendy został on skazany na wieczną wędrówkę za popędzanie niosącego krzyż Jezusa. Historia ta aktualizuje odwieczny topos życia ludzkiego jako wędrówki, mówi jednak również o różnorodności i zmienności kultury. Żyd Wieczny Tułacz nosi wiele imion: Johanna Butta-deusa, Ahaswera, Kartafilosa²³, mówi wieloma językami, bywa wszędzie. Jest człowiekiem przeklętym, ale także pamięcią, wiedzą i historią, jest czasem i trwaniem, inspiruje wreszcie od wieków rozmaite ujęcia artystyczne²⁴. W *Rękopisie* przyjmuje rolę nauczyciela, którego zadaniem jest ukazanie Alfonsowi ewolucyjnej historii religii, ich miejsc wspólnych, łączących egipski politeizm, judaizm i chrześcijaństwo. Tak szeroka perspektywa porównawcza neguje religie objawione, ukazując je jako wytwory społeczne, powiązane silnie z wcześniejszą tradycją i poddane historycznie określonym determinantom. Podkreślić jednak należy, że Wieczny Tułacz jest w *Rękopisie* częścią maskarady – to wynajęty aktor, wyuczony przez Kabalistę całości legendy, by rozszerzyć horyzonty światopoglądowe wychowanego w ortodoksyjnym katolicyzmie Alfonsa. Do momentu ujawnienia rzeczywistego sensu wędrówki kapitana gwardii walońskiej po bezdrożach gór Sierra Morena figura Ahaswera jest także ważnym elementem fantastyki *Rękopisu* – bliska obecność zmaterializowanej postaci legendarnej prowokuje u pewnego siebie Alfonsa szereg wątpliwości poznawczych.

Legenda ta występuje w innym opracowaniu w *Budowniczym ruin* – obecność Wiecznego Tułacza jest przede wszystkim silnie zespolona z refleksją nad percepcją czasu i przestrzeni. Ahaswer pojawia się w kilku różnych warstwach snu głównego bohatera w rozmaitych stanach, co wprowadza dodatkową niejednoznaczność w próbach rozstrzygnięcia o statusie poszczególnych poziomów narracji.

²³ W. Kopiański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2003, s. 1509.

²⁴ Pierwsze literackie opracowanie historii Żyda Wiecznego Tułacza zostało zamieszczone w 1237 roku w kronice *Flores Historiarum* przez Rogera z Wandover, mnicha z klasztoru St. Albans. Kolejne wersje, poza kontynuacją wyżej wymienionej kroniki, pojawiły się dopiero w XVII wieku i z nich bezpośrednio mógł korzystać Potocki. Por. W. Piotrowski, *Horyzonty światopoglądowe „Rękopisu znalezione w Saragossie” Jana Potockiego*, Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1993, s. 97–98.

Po raz pierwszy bohater spotyka się ze wzmianką o tajemniczym gościu, czwartym partnerze do brydża, ze względu na którego radca budownictwa ruin wybrał statek rzeczny jako środek lokomocji. Żyd Wieczny Tułacz pojawia się także w bunkrze przeciwatomowym, gdzie postacie schroniły się, by przeżyć koniec świata, który zniszczył także czas pojmowany jako mierzalna wielkość fizyczna. Legendarna postać staje się więc probierzem mającym wykazywać istnienie czasu, co więcej – dawać rodzaj pewności co do trwania świata materialnego wobec utraty podstawowych punktów orientacyjnych. Śmierć Ahaswera, poprzedzona zatrzymaniem jego nieustannego ruchu, nie następuje jednak natychmiast po stwierdzeniu przez bohaterów, iż czas absolutny uległ rozpadowi, lecz później, gdy postępuje niszczenie całego schronu. Ta śmierć nie oznacza bynajmniej końca istnienia innych postaci. Bohaterowie zmuszeni są do ucieczki z bunkra w momencie jego katastrofy i przybywają zeń prosto do rezydencji kastrata Toriniego i jego siedmiu siostrzenic. Sceneria ta, jak już wspominałam, była wcześniej częścią snu protagonisty podczas jego pobytu w „wiszącym cygarze”. Postać Ahaswera pojawia się znów w ogrodzie księcia, znów żywa i znów poruszająca się – tym razem na rowerze. Legenda wraca więc do swego utartego biegu, uzupełniona jednak o nowe znaczenia.

Także w *Rękopisie* pojawia się sugestia końca życia Ahaswera: gdy w swej opowieści dochodzi on do momentu, w którym został skazany przez Jezusa na wieczną wędrówkę, opuszcza towarzystwo, mówiąc: „Jakieś dziwne uczucia przejmują moją duszę: miałaby to być koniec moich cierpień? Żegnam was” (RS, s. 513). Wydaje się, że w planie fabularnym postać ta może być utożsamiana z figurami *hommes-récits*, ludzi-opowiadań, których obecność w fabule motywowana jest przede wszystkim wartością snutej przez nich narracji²⁵. Wypełniwszy swą rolę w nauczaniu Alfonsa, Żyd Wieczny Tułacz znika z kart powieści²⁶. Jego odejście złośliwie komentuje Kabalista: „Od niejakiego czasu sam spostrzegam, że włóczęga znacznie się postarzał, ale przecież do śmierci go to nie doprowadzi, gdyż w takim razie cóż stałoby się z waszym podaniem” (RS, s. 513). Śmierć bohatera legendy, skazanego przez Jezusa na tułaczkę aż po kres trwania świata, wstrząsnęłaby podstawami chrześcijańskiego światopo-

²⁵ Tzvetan Todorov zwraca uwagę na charakterystyczną dla dzieł w rodzaju *Odysei*, *Dekameronu*, *Księgi tysiąca i jednej nocy* czy *Rękopisu znalezionego w Saragossie* konstrukcję bohaterów, których wizerunki psychologiczne zredukowane są do minimum, co stwarza możliwość uwypuklenia treści opowiadanych przez nich historii. Bohater znaczy tam tyle, co opowieść, którą przedstawia. Zob. tenże, *Poétique de la prose*, Paris: Éditions du Seuil, 1971, s. 78.

²⁶ Żyd Wieczny Tułacz znika także z wersji *Rękopisu* z 1810 roku – jego wątek zostaje całkowicie wyeliminowany. Redakcja ta jest w zdecydowanie mniejszym stopniu nasycona treściami wolnomyślnymi oraz frywolną erotyką, co m.in. można tłumaczyć tak eksplorowaniem przez Potockiego nowych przestrzeni ideowych, jak i obawami przed zaostrażającą się cenzurą. Zob. F. Rosset, *Nowa wiadomość o genezie...*, s. 165–166.

głędu i podałaby w wątpliwość celowość wydarzeń zachodzących z woli Boga w całym uniwersum.

Ciekawym wątkiem wydaje się charakterystyka Ahaswera w *Budowniczym ruin*: „Miał na sobie codzienne ubranie, zielone jak trawa, o subtelny odcień jaśniejsze od jego zielonej jak trawa twarzy” (BR, s. 294). Kolor ten, kojarzony z wiosenną żywotnością sił natury, może jednak sugerować także stan chorobowy, immanentną „chorobę na nieśmiertelność”, nieusuwalne mdłości postaci nienawidzącej swojego losu, ciągle poszukującej śmierci. Gdy Ahaswer umiera, jego ciało powraca do zwykłego koloru, jakby mdłości wywołane nadmiernym nasyceniem życiem ustały: „Spojrzałem panu Ahaswerowi w twarz; zielony kolor prawie zupełnie z niego zniknął, wyglądał bardziej żywy niż za życia” (BR, s. 327). Związek koloru twarzy ze statusem ciała zostaje potwierdzony przez powrót tego zabarwienia na twarzy Wiecznego Tułacza, gdy pojawia się on znów w innym wymiarze rzeczywistości, w ogrodzie księcia kastrata, jadąc na rowerze, co zdaje się stanowić dowód na ponowne poddanie upływu czasu miarowemu tykaniu zegarów. Istotny wydaje się tu środek lokomocji, sugerujący niejako powszechne w drugiej połowie ubiegłego wieku odczucie „przyspieszenia” upływu czasu, lecz może być również odwołaniem do symboliki koła, pojawiającej się na różnych poziomach narracji w *Budowniczym ruin*.

W obydwu tych tekstach Żyd Wieczny Tułacz jest źródłem wiedzy i historii, jest wcieloną pamięcią i ciągle rozwijającą się narracją. Rosendorferowscy bohaterowie uważają go za wręcz niezastąpionego w budowlu stanowiącej zaledwie namiastkę dawnego świata kultury, w miejscu bez biblioteki, gdyż ta nie została ukończona na czas: „Możemy być zadowoleni, że mamy tu Ahaswera z jego historyjkami! Z rozrywkami jest u nas raczej krucho, w szczególności biorąc pod uwagę, że wszystkie książki mamy tylko namalowane na ścianie!” (BR, s. 295), mówi jedna z postaci. Odcięcie od ustabilizowanych w graficznej formie narracji otwiera bohaterów na mnożące się nieustannie historie, opowiedane za każdym razem inaczej. Co jednak znaczące, żadna z narracji Wiecznego Tułacza nie zostaje bezpośrednio przytoczona. W powieści Potockiego Ahaswer odchodzi, nim ukończy swoją własną historię, będącą jednocześnie pryzmatem skupiającym problemy religioznawcze; w *Budowniczym ruin* umiera, nie dokończywszy ostatniej opowieści, którą relacjonuje później inny bohater. Odejście Wiecznego Tułacza wiąże się więc zawsze z przerwaniem prowadzonej narracji, co czyni z niego niemalże synekdochę procesu opowiadania.

Podobnie jak Potocki po wielokroć korzysta z motywu lustrzanego podwojenia postaci czy też układów trójkowych, parokrotnie powracając do wątku mężczyzny w związku miłosnym z dwiema kobietami (tylko jedna spośród bohaterek *Rękopisu*, Rebeka, ma poślubić Dioskurów), Rosendorfer tworzy jeszcze jedną sylwetkę nieśmiertelnego, należącego do tego samego towarzystwa protagonisty,

co starszy radca budownictwa ruin i Żyd Wieczny Tułacz – to don Emanuele da Ceneda, ochrzczony Żyd i ksiądz katolicki, który podczas karnawału 1774 roku w Wenecji poznaje miłość swego życia, Stellidaurę. Ginie ona w tajemniczych okolicznościach, a don Emanuele skazany zostaje na życie w obliczu tajemnicy (nie bowiem o ukochanej nie wie) i w ciągłym bólu po stracie, które nie pozwalają mu umrzeć. Każdej nowo poznanej osobie przedstawia od początku swą opowieść. Ta historia tragicznej miłości, która nie znajduje ukojenia w śmierci, oraz ciągłego stawiania pytań i ponawiania narracji w nadziei na odnalezienie jakiegokolwiek śladu jako jedna z niewielu w *Budowniczym ruin* niemalże pozbawiona jest akcentów ironicznych. Rozwiązanie zagadki możliwe jest dzięki przenikaniu się różnych poziomów snu i rozgrywających się w nim opowieści. Łącznikiem między fabułami staje się główny bohater, który wysłuchuje najpierw don Emanuela, później zaś Renaty, neapolitańskiej siostrzenicy kastrata, by ostatecznie doprowadzić do ich spotkania, choć początkowo obydwójce powiązani byli z innymi warstwami snu:

– To jest coś więcej niż historia, to jest wiadomość dla pana, wiadomość o... – przechyliłem się do jego [don Emanuela – M.J.] ucha i szepnąłem mu imię, które, tak czy inaczej, życie jego zaczarowało.

W milczeniu, tylko gestem poprosił ją, żeby usiadła obok niego. Nie można było nie zauważyć, że starszemu panu serce podeszło do gardła. Łyżeczka w jego ręce zadzwoniła o spodek, ale on tego nie dostrzegł. Renata rozpoczęła swoją opowieść (BR, s. 415–416).

Zespolenie różnych poziomów snu i skonfrontowanie dwóch narratorów, don Emanuela i Renaty, jest nową opowieścią, choć już nieprzytoczoną, problematyzującą – jak wszystko, co zawiera *Budowniczy ruin* – status opowieści, zawłaszczającej wszystkie chyba wymiary ludzkiej egzystencji, będącej być może absolutnie podstawowym sposobem bycia w świecie. Znaczenie wysłuchiwanym historii jest nie do przecenienia – nie tylko pozwalają one doświadczyć rozkoszy słuchania, lecz mogą być także wypełnione treścią tak ważną, że staną się punktem zwrotnym czyjejs egzystencji. Opowieści mogą nosić miano to „historyjek”, to „wiadomości”, jednak nigdy nie są wolne od istotnego jednostkowego sensu.

Nieusuwalnym horyzontem utworów tak Potockiego, jak Rosendorfera jest ich czytelnik, zapraszany do często ironicznej gry kontekstami kulturowymi rzeczywistości, do której przynależy. To doznanie, jakie wpatrujący się w rysunek otworków bohater *Budowniczego ruin* określa mianem *déjà vu*²⁷, dla czytelnika staje się niejednokrotnie Barthesowskim *déjà lu*, już-przeczytanym, rozpozna-

²⁷ „I w tej chwili uświadomiłem sobie, że tę sekundę niegdyś już przeżyłem – zamknąłem oczy. Czy działo się to w jakimś poprzednim życiu? Czy w moim obecnym? A może było to jakieś proroctwo? Zjawisko to nosi nazwę *déjà vu*, jest to rodzaj psychologicznej, głęboko intymnej fatamorgany – rozmyślałem o tym z napięciem...” (BR, s. 15).

walnym mimo nowej postaci. U Rosendorfera to przede wszystkim czytelnik utrzymywany jest w stanie niepewności co do statusu wydarzeń, jakie mu się opowiada. Sama niedookreśloność rzeczywistości przedstawionej w utworze, która posiada jedynie dwa „stałe” punkty zaczepienia pojawiające się w opowieści ramowej (Lourdes, do którego zdąża sześćset zakonnic jadących tym samym pociągiem co protagonista, i zdjęcia z olimpiady z 1968 roku pokazywane przez Einsteinka w jednym z jego interesów), prowadzi w stronę fikcyjnej eksploracji miejsc mitycznych, odbywającej się w nieustannym dialogu i z samymi tymi mitami, i z czytelnikiem.

Swoistym rodzajem tego dialogu jest silne nasycenie obydwu tekstów refleksją metaliteracką, pozostawienie przez obydwu pisarzy wyraźnych śladów głębokiej samoświadomości twórczej oraz afirmatywnego podejścia do roli opowieści czy też tekstu w kulturze. Najczęściej cytowanym przykładem z *Rękopisu* jest metaliteracka wypowiedź geometry Velasqueza – zagubiony w gąszczu wyrastającej jedna z drugiej narracji naczelnika Cyganów postuluje on, by spisywać je w kolumnach. To człowiek symboli matematycznych, systematyk wielbiący logikę i uporządkowanie, który staje się jednocześnie ironicznym demaskatorem autorskiego zamysłu narracyjnego. Jednakże wśród symboli matematycznych znajduje się również znak odsyłający do nieskończoności. Mimo że opowieść ramowa znajduje swój szczęśliwy finał (choć często uznawany za dość przyziemny w porównaniu z rozmachem kunsztownej konstrukcji utworu), wszystkie narracje *Rękopisu* przekraczają granice kart powieści, poddając się wielorakim interpretacjom. Narracje gromadzone przez *Rękopis* tworzą prawdziwą *olla podridę*²⁸, tradycyjną potrawę hiszpańską z różnych gatunków mięsa, o której przyrządzaniu informuje zresztą Potocki na kartach powieści parokrotnie, stąd też wydaje się ona niezwykle nośną metaforą dla ujęcia istoty jego dzieła. Swoisty udział w refleksji nad miejscem opowieści w strukturze świata ma również symboliczna wędrówka Alfonsa w koło po bezdrożach gór Sierra Morena.

Autotematyczne komentarze stanowią także żywą tkankę *Budowniczego ruin*. Z siedmiu siostrzenic księcia kastrata, ożywiających wzorzec *Dekameronu*, niemalże każda, rozpoczynając swoje opowiadanie, wygłasza ciekawą refleksję nad naturą opowieści, ich genezą czy statusem w kulturze. Ta ostatnia jest utkana z takich właśnie tekstów, tworzących nieskończony Tekst, który jednak nieustannie przeobraża się w procesie lektury. Lekturze tej odpowiada figura koła, przywołana przez Rosendorfera w rozwiązaniu tajemnicy będącej osnową fabuły powieści. Główny bohater odkrywa wreszcie, jaki to napis wykuty był na cokole figury zasmuconego geniusza:

²⁸ F. Rosset, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – protokół intertekstualny, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 276–277.

S A T O R
 A R E P O
 T E N E T
 O P E R A
 R O T A S

To starożytny kwadrat magiczny, którego litery, czytane od prawej do lewej, od góry do dołu i w kierunkach przeciwnych, tworzą zawsze te same słowa. Multiplikacja sposobów lektury wskazuje na jej nieskończoność, na niemalże magiczną moc znaków odnawiania się i produkowania coraz to nowych sensów. To symbol literatury i kultury, ale także nieustającego wysiłku poznawczego człowieka, skazanego na konieczność ciągłego interpretowania.

Trzeba jednak nadmienić, że Rosendorfera filozofia kultury nie wyczerpuje się jedynie w wykorzystaniu nośnej metafory kolistości czasu i długiego trwania osiągnięć ludzkiego ducha czy umysłu. Napis ten nie został nigdy umieszczony na cokole, gdyż podniszczona sylwetka geniusza jest dziełem samego budowniczego ruin, który nadał jej taką właśnie postać. Przedmiot nowy otrzymał więc „fabrycznie” wbudowane cechy ruiny, stał się repliką, falsyfikatem i jednocześnie podwójnie zakodowanym przekazem, odsyłającym do swego suponowanego pierwowzoru (by coś było ruiną, musi najpierw mieć postać bardziej doskonałą) i samego aktu kreacji, który nie jest niszczeniem, lecz „niewykańczaniem”.

„»Z nicości tworzy Bóg, my tworzymy z ruin!« Ten cytat z tragedii Grabbeo *Don Juan i Faust* mógłby posłużyć za motto pierwszej powieści Rosendorfera *Budowniczy ruin*”, pisze krytyk Bruno Weder²⁹. Być może inny rodzaj twórczości nie jest i nigdy nie był nam dany, zaś cała tajemnica kreowania nowych dzieł sprowadza się do konstruowania dialogu słów, tekstów, obrazów czy figur z innymi słowami, tekstami, obrazami i figurami. Dialog ten rozpoczyna się zawsze od pełnej zaciekawienia lektury. Zarówno *Rękopis znaleziony w Saragossie*, jak i *Budowniczy ruin* należą do tych opowieści, które przeglądając się w sobie nawzajem, zapraszają do poszukiwania innych luster w intertekstualnym świecie dzieł ludzkiej inwencji.

THE MANUSCRIPT FOUND IN THE ARCHITECT OF RUINS.
 SOME REMARKS ABOUT INTERTEXTUAL RELATIONS BETWEEN
 JAN POTOCKI'S AND HERBERT ROSENDORFER'S NOVELS

The author considers *The Manuscript Found in Saragossa* as inspiration for Rosendorfer's, a German writer, debut novel. *The Manuscript* appears there as a significant motive in a vampire story but there are many other analogies like the vertical structure of stories within stories which resembles a labyrinth, the plot drifting from reality to dream, as well as protagonists setting off for an educational

²⁹ Cyt. za: A. Warakomska, *Prawda wyższej instancji...*, s. 170.

journey and facing several epistemological problems. Some characters double, too, like the Wandering Jew who implies the problematic of history and knowledge but also of perception of time and space. Both novels emphasize the significance of narration and both explore varied context of Mediterranean culture.

Maria Janoszka – doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się twórczością Jana Potockiego, w szczególności *Rękopisem znalezionym w Saragossie* i jego obecnością w literaturze XX i XXI pierwszego wieku.