Jean Fabre

ROZWAŻANIA O POWIEŚCI

od pani de Lafayette do markiza de Sade

ROZWAŻANIA O POWIEŚCI

od pani de Lafayette
do markiza de Sade

Jean FABRE
In memoriam 1975–2025

Jean Fabre

ROZWAŻANIA O POWIEŚCI

od pani de Lafayette do markiza de Sade

redakcja naukowa
Marcin Cieński
Izabella Zatorska

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Tytuł oryginału: *Idées sur le roman. De Madame de Lafayette au Marquis de Sade*
© Librairie C. Klincksieck et Cie, Paris, 1979

Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2025

Redaktorzy naukowi wydania polskiego
Prof. dr hab. Marcin Cieński
Prof. dr hab. Izabella Zatorska

Tłumacze
Michał Bajer, Regina Bochenek-Franczakowa, Marzena Chrobak, Agnieszka Jakuboszczak, Monika Kulesza, Barbara Marczuk-Szwed, Paweł Matyaszewski, Maja Pawłowska, Elżbieta Skibińska, Małgorzata Sokołowicz, Łukasz Szkopiński, Tomasz Wysłobocki, Izabella Zatorska

Recenzenci
Prof. dr hab. Anna Grześkowiak-Krwawicz
Dr hab. Tomasz Swoboda, prof. UG

Redaktor prowadzący
Patrycja Szwedo-Kiełczewska

Redakcja
Hanna Trubicka

Redakcja techniczna
Maryla Broda

Korekta
WUW

Indeks
Tłumacze i redaktorzy naukowi

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Gogolewska

Ilustracja na okładce
La Lecture dans un parc, estampe, peint par J. de Troy en 1735, C. N. Cochin sculpsit. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Skład i łamanie
Marcin Szcześniak

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski w ramach „Programu Wsparcia Działalności Publikacyjnej Pracowników Uczelni"

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 PL (CC BY 4.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl).

Marcin Cieński ORCID 0000-0003-3437-5428, Uniwersytet Wrocławski
Izabella Zatorska ORCID 0000-0003-2048-4033, Uniwersytet Warszawski

ISBN 978-83-235-7046-2 (druk)
ISBN 978-83-235-7048-6 (pdf online) ISBN 978-83-235-7047-9 (e-pub)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02–678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2025

OD REDAKTORÓW

Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade – zbiór studiów o francuskiej powieści XVII i XVIII w., opublikowany w roku 1979, w trzecią rocznicę śmierci Jeana Fabre'a, odzwierciedla oryginalność myśli autora, profesora Sorbony, a w latach przed II wojną światową wykładowcy i wicedyrektora Instytutu Francuskiego w Warszawie, w której spędził jedenaście lat. Jean Fabre wydaną w 1952 roku rozprawę o królu Stanisławie Auguście i Europie wieku świateł dedykował swym polskim „studentom, kolegom i przyjaciołom, poległym w okresie wielkiej próby (1939–1945)". Jego powojenna droga akademicka wyraźnie świadczy o tym, że Polskę zachował w jak najlepszej pamięci i systematycznie dbał zarówno o obecność polskich tematów w badaniach prowadzonych we Francji, jak i o wspieranie polskich uczonych. Znaczna część powstających wówczas studiów Profesora i pisanych pod jego opieką prac dotykała kwestii polskich, wielokrotnie rzucając na nie nowe, odkrywcze światło.

Z perspektywy lat coraz mocniej ujawnia się oryginalność i znaczenie myśli Fabre'a, przede wszystkim w myśleniu o XVIII stuleciu i jego antecedencjach. Jednak dopiero spojrzenie na teksty Profesora pozwala w pełni zobaczyć, ile jego propozycji funkcjonuje do dziś jako ogólnie akceptowane rozwiązania, a przede wszystkim – poznać jego sposób ujmowania osiemnastowiecznej problematyki literackiej, naznaczony roztropnością spojrzenia, wnikliwością czytania i funkcjonalnością erudycji. Wszystkie te cechy można bez trudu dostrzec w Jego ostatniej książce, podkreślmy przy tym, nie komponowanej przez Fabre'a,

lecz złożonej z pozostawionych przez niego studiów i szkiców, składających się na znakomitą monografię z dziejów wczesnonowożytnej powieści.

Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade to ostatnie dzieło Fabre'a nieprzetłumaczone na polski (poza monografią Andre Chéniera z połowy lat pięćdziesiątych, w swoim czasie ważną, dziś już nieaktualną). Przekładu dokonali polscy romaniści, specjaliści w zakresie literatury francuskiej XVII i XVIII w. Podkreślić należy, że na polskim rynku wydawniczym nie ma podobnego ujęcia prezentującego szeroką panoramę arcydzieł francuskiej prozy XVII i XVIII wieku, opartą na pogłębionych badaniach literaturoznawczych i historycznych wpisanych w zindywidualizowaną wizję jednego z najwybitniejszych znawców literatury i historii Francji tej epoki[1].

Prezentowany tom imponuje rozpiętością tematyczną, erudycją i swadą autora operującego z – zabójczą dla tłumacza – dezynwolturą najbardziej wyszukanymi figurami retorycznymi, aby dać nam poznać, w bogactwie barw i odcieni, jak powiedziałby Boy, przemiany i osobliwości francuskiej powieści. Składają się nań studium o *Księżnej de Clèves* pani de Lafayette i analiza dwóch powieści bliźniaczych Marivaux, *Życia Marianny* i *Kariery wieśniaka*, wątki powieści grozy (*roman noir*) od ks. Prévosta po markiza de Sade, fantastyka w wydaniu Cazotte'a i Jana Potockiego, symbolika i moralne paradoksy *Kubusia Fatalisty* Diderota oraz ironia Laclosa w *Niebezpiecznych związkach*. To specyficzne francuskie dziedzictwo zostało barwnie ukazane przez Fabre'a – erudytę, który pod eseistycznym stylem skrywał dyscyplinę i wyobraźnię pozwalającą na stawianie pytań i udzielanie odpowiedzi wciąż ważnych w refleksji nad europejską formacją intelektualną i literacką XVII i XVIII stulecia.

---

[1] Ukazał się niedawno wybór francuskich nowel z XVII i XVIII w. w przekładzie i w opracowaniu Barbary Marczuk z Uniwersytetu Jagiellońskiego, który można potraktować jako swego rodzaju dopełnienie niniejszego wydania studiów Jeana Fabre'a: *W kręgu* Księżnej de Clèves. *Wybór francuskich nowel epoki klasycyzmu*, Universitas, Kraków 2024.

Nie odzwierciedlają one oczywiście współczesnego stanu badań nad francuskim „długim wiekiem osiemnastym" czy nad klasycyzmem i oświeceniem w XVII i XVIII wieku – by posłużyć się inną perspektywą. Pozwalają natomiast odtworzyć etapy indywidualnej i zbiorowej ewolucji myśli historyczno-literackiej o powieści we Francji w latach sześćdziesiątych i do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku.

Właśnie – tylko do połowy lat siedemdziesiątych, bo to w sierpniu 1975 roku przypadek przerwał nowy twórczy okres w życiu Jeana Fabre'a, już po jego przejściu na emeryturę. O tym, ale jeszcze bardziej o radości życia, jaką obdzielał ów badacz literatury z pasją, przyjaciel Polski i Polaków, polskiej historii i kultury, mówią wspomnienia, od których pragniemy rozpocząć tom, wydany w pięćdziesiątą rocznicę tragicznej śmierci Profesora w Murat-sur-Vèbre. Polscy przyjaciele, lub ich uczniowie, pamiętali o poprzednich rocznicach: prof. Krystyna Kasprzyk doprowadziła w 1995 roku do wydania polskiego przekładu studiów *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. W roku 2015 w Stacji Naukowej PAN w Paryżu przy 74 rue Lauriston z inicjatywy prof. Macieja Foryckiego odbył się wieczór wspomnień pamięci Jeana Fabre'a. Wspominali wówczas Profesora, ze strony francuskiej, Jego dawni studenci i doktoranci, których teksty – powstałe wtedy lub wcześniej – zamieszczamy w części wstępnej: Jean Ehrard z żoną Antoinette, zmarłą niecały rok później, Michel Delon, niedoszły doktorant, a wreszcie syn Profesora, zmarły w grudniu 2024 roku prof. Rémi Fabre, który całym sercem i osobistymi interwencjami u francuskiego wydawcy wspierał działania zmierzające do publikacji niniejszego tomu. Także Jego pamięci chcielibyśmy więc dedykować tę książkę. Wspomnienia z września 2015 roku ukazały się w poznańskim periodyku historycznym „Czas Przeszły" z 2016 roku.

Minęło kolejnych dziesięć lat. To już pół wieku… Zwróciliśmy się z apelem do polskich romanistów, specjalistów od obu epok i pisarzy, którymi zajmował się Jean Fabre, aby dokonać przekładu ostatniego tomu studiów Profesora. Dzięki temu zbiorowemu wysiłkowi spod prasy drukarskiej wychodzą *Rozważania*

o powieści, które teraz dotrą do polskich czytelników, nie tylko badaczy XVIII stulecia, ale do wszystkich zainteresowanych wielką literaturą francuskiego klasycyzmu i oświecenia. Bardzo serdecznie pragniemy w tym miejscu podziękować współpracującym z nami przy pracy nad przekładami do tego tomu Koleżankom i Kolegom: Reginie Bochenek-Franczakowej, Marzenie Chrobak, Agnieszce Jakuboszczak, Monice Kuleszy, Barbarze Marczuk-Szwed, Mai Pawłowskiej, Elżbiecie Skibińskiej, Małgorzacie Sokołowicz, Michałowi Bajerowi, Pawłowi Matyaszewskiemu, Łukaszowi Szkopińskiemu, Tomaszowi Wysłobockiemu. Wiemy dobrze, jak trudnym wyzwaniem jest przekład prozy Fabre'a, zwłaszcza gdy pragnie się oddać cały kunszt słowa uczonego, jaki posiadł przedwojenny absolwent paryskiej École normale supérieure przy rue d'Ulm, wspaniałej szkoły, którą ukończyło wielu wybitnych badaczy literatury francuskiej.

Jean Fabre to także komandor Orderu Polonia Restituta i członek zagraniczny PAN. Od 1959 roku stał na czele Comité universitaire français de coopération avec la Pologne; od 1962 roku współprzewodniczył Association France-Pologne, współtworząc jej czasopismo „France-Pologne", bo też nader istotnym okresem w życiu Profesora było kilkanaście lat spędzonych w przedwojennej Warszawie, od 1929 roku jako docent, potem profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Zbierał w polskich archiwach materiały do doktoratu, których część przepadła potem w zawierusze wojennej. Jego troskę o odbudowanie polskiej romanistyki i polonistyki, polskiej historii, okaleczonych stratami wojennymi, oraz o utrzymanie wymiany naukowej między Paryżem i Warszawą, pomimo żelaznej kurtyny, ilustrują opowieści prof. Krystyny Kasprzyk i prof. Ewy Rzadkowskiej z Uniwersytetu Warszawskiego. O troskliwości Jeana Fabre'a w roli opiekuna naukowego polskiego stypendysty w Paryżu początków lat sześćdziesiątych XX wieku pisał Mieczysław Klimowicz we *Wspomnieniach z czasów zamętu* (Wrocław 2005), gdzie przywołuje także pomoc udzieloną mu przez Profesora w organizacji konferencji w 1974 roku, szczególnie ważnej – jak się później okazało – dla rozwoju polonistycznych badań nad wiekiem oświeconym. Do wspomnień o Profesorze

dodajemy też – dzięki pośrednictwu Marthe Molinari – szkic prof. Claude'a Lauriola, ostatniego, osieroconego doktoranta Jeana Fabre'a.

Na zakończenie chcielibyśmy podziękować wszystkim osobom i instytucjom, które poparły i wsparły pomysł polskiego wydania *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*. Przede wszystkim składamy podziękowania członkom rodziny Jeana Fabre'a: nieobecnemu już wśród nas Rémiemu Fabre'owi oraz wnuczce Profesora, dr Juliette Fabre z Uniwersytetu Côte d'Azur w Nicei. Dziękujemy Władzom Rektorskim UW za sfinansowanie wydania, a Wydawnictwu UW – a w szczególności pani Redaktor Annie Raiter-Rosińskiej i panu Dyrektorowi Szymonowi Morawskiemu – za starania o uzyskanie praw wydawniczych, zaś pani Redaktor Patrycji Szwedo-Kiełczewskiej z zespołem za przygotowanie tomu. Dziękujemy Recenzentom, prof. Annie Grześkowiak-Krwawicz i prof. Tomaszowi Swobodzie, za lekturę pierwszej wersji tomu i liczne uwagi, które utwierdziły nas w przeświadczeniu o ważności tej książki i pozwoliły w wielu miejscach ją dopracować. Dziękujemy także prof. Magdalenie Kindze Górskiej za wsparcie nas erudycją historyka sztuki i propozycję ilustracji na okładkę. Mamy nadzieję, że piękna i mądra proza Jeana Fabre'a przyniesie polskim czytelnikom wiele lekturowej satysfakcji z podążania śladem Profesora wśród wspaniałych powieści z czasów, kiedy Europa mówiła po francusku.

JEAN FABRE
WE WSPOMNIENIACH

Fot. ze zbiorów rodzinnych, dzięki życzliwości Rémi'ego Fabre'a.

Jean Fabre (1904–1975) w „swojej wieży”,
czyli gabinecie w alzackim Heidwiller

IN MEMORIAM
JEAN FABRE (1904–1975)[2]

Rémi Fabre
Murat-sur-Vèbre

Wspomnienie to pragnę rozpocząć podziękowaniem dla wszystkich, którzy pielęgnują pamięć o moim Ojcu. Bez wątpienia byłby szczęśliwy z tego hołdu od osób, które znał, ale także ze strony młodszych pokoleń, z którymi zawsze lubił mieć żywy kontakt. Tak samo, jak byłby szczęśliwy z poznania swoich trzynastu wnucząt, a obecnie i trzynastu prawnucząt, wśród których dwoje ma – tak mu bliskie – korzenie francusko-polskie. Te ostatnie związki były przecież dla niego zawsze tak ważne: Jean Fabre był światowej sławy literaturoznawcą, jednym z najwybitniejszych badaczy polskiej literatury oświeceniowej i romantycznej, a jego monumentalne dzieło o europejskim wymiarze kultury polskiej w czasach stanisławowskich[3] wciąż pozostaje niedoścignionym wzorem dla specjalistów. Wiemy, jak niezwykle aktywnie działał na polu organizacji nauki i kultury: w okresie międzywojennym współtworzył francuskie instytucje badawcze w Warszawie, był świadkiem i ofiarą Września 1939 roku, a po wojnie jednym z najaktywniejszych promotorów nauki polskiej we Francji, uczestnikiem wielu sympozjów w polskich ośrodkach badawczych, docenionym m.in. doktoratem honoris causa Uniwersytetu Adama Mickiewicza.

---

[2] Wspomnienie R. Fabre'a ukazało się po raz pierwszy w periodyku „Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne", pod red. M. Foryckiego i R. Rydza, tom III, 2016, nr 1–2, Instytut Historii UAM, Poznań, s. 9–14.

[3] J. Fabre, *Stanislas Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières: étude de cosmopolitisme*, Paris 1952.

Wielu jego krewnych spotkało się latem 2015 roku w domu, który Jean Fabre zbudował w swoim rodzinnym miasteczku w Murat-sur-Vèbre, w departamencie Tarn. Nawet jeśli on sam spędził tam niewiele czasu, to zdecydowanie można powiedzieć, że dzięki kolejnym pokoleniom jest w nim wciąż obecny. To właśnie w Murat-sur-Vèbre – w dziesiątą rocznicę jego śmierci, w 1985 roku – mała ulica des Adrets, znajdująca się na pagórku wysuniętym na południe i dominującym nad miasteczkiem, gdzie znajduje się rodzinny dom, została nazwana ulicą Jeana Fabre'a. W dwudziestą rocznicę, w 1995 roku, z inicjatywy Francuskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, zorganizowano w tamtejszej parafii piękny koncert orkiestry barokowej z Montauban, na który złożyły się fragmenty muzyki, którą tak kochał: motet Jeana-Philippe'a Rameau czy *Requiem* Jeana Gilles'a. W tym samym roku, w Sali Senatu Uniwersytetu Warszawskiego, oddano Profesorowi hołd, w obecności jego żony i z udziałem jego syna Pierre'a. Uroczystości towarzyszyła – zorganizowana przez jej inicjatorkę, Panią profesor Krystynę Kasprzyk z Instytutu Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego – prezentacja publikacji *Od oświecenia do romantyzmu*[4], zawierającej kilkanaście przetłumaczonych na język polski najważniejszych artykułów Jeana Fabre'a poświęconych oświeceniu i literaturze polskiej, a także bibliografię wszystkich jego poloników. Chciałbym oddać w tym miejscu hołd pamięci Pani profesor Krystyny Kasprzyk, zmarłej w 2012 roku, bardzo bliskiej przyjaciółki Jeana Fabre'a i całej naszej rodziny.

Murat i Warszawa, Tarn i Polska, oto dwa najważniejsze miejsca, dwa miejsca intymne, równocześnie materialne i duchowe, drogie sercu Jeana Fabre'a. Urodził się w Murat w grudniu 1904 roku jako najstarszy z trzech synów pary nauczycieli z miasteczka. Po wojnie, gdy ojciec ponownie się ożenił, urodziło się jeszcze jedno dziecko – jego ukochana siostra, a nasza ciotka Josette. Jeśli chodzi o studia, to historia naszego ojca jest charakterystyczna dla awansu intelektualnego wielu dzieci nauczycieli

[4] *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, pod red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995.

z okresu Trzeciej Republiki. W grudniu 1914 roku, w wieku dziesięciu lat, rozpoczął naukę w szkole w mieście Albi, gdzie potem ukończył liceum w 1921 roku. Mam w pamięci anegdoty, które opowiadał mój ojciec o owej szkole w Albi z beztroskiego dlań okresu I wojny światowej. Śmiał się, przywołując zwłaszcza groteskowe lub rozczulające postaci, barwne epizody związane z tym lub innym nauczycielem czy opiekunem. A przecież to właśnie w tym czasie, to właśnie tam, zachęcony przez profesorów skromnego liceum w małym mieście na prowincji, zbudował podstawy swojej wielkiej kultury humanistycznej. To były jeszcze te czasy, gdy czytano starożytnych mistrzów w oryginale, po łacinie, a nierzadko i po grecku.

Koniec wojny naznaczony był dla Jeana Fabre'a tragedią rodzinną i osobistą, ponieważ w grudniu 1918 roku stracił matkę i siostrę, które padły ofiarą hiszpanki. W tych ciężkich czasach przeżywał żałobę wraz z innymi. Ból straty jest zawsze przeżyciem osobistym, a Jean Fabre był nim wówczas wyjątkowo głęboko dotknięty. Prowadził kondukt żałobny swojej matki przed licznie zgromadzonymi ludźmi z miasteczka; matki, z którą był bardzo mocno związany, i której – jak często wspominał – towarzyszył po wielokroć, gdy jako sekretarka merostwa musiała zanosić zawiadomienia rodzinom żołnierzy poległych na froncie.

Po okresie licealnym rozpoczął naukę w École normale supérieure[5]. W 1922 roku, po jedynym roku *khâgne*[6], dostał się do słynnej szkoły na ulicy Ulm w Paryżu. Możemy mówić o wyjątkowym sukcesie, z jednej strony ze względu na jego młody wiek (nie miał nawet osiemnastu lat), z drugiej zaś z powodu egzotycznego charakteru jego klasy przygotowawczej w Tuluzie, gdzie mówiono po angielsku z langwedockim akcentem, którym trudno było przekonać komisję na egzaminie ustnym!

---

[5] École normale supérieure, szkoła wyższa przygotowująca do zawodu nauczyciela.

[6] *Khâgne* (fr.) – potoczne, szkolne określenie dla klas o profilu humanistycznym, przygotowujących do najbardziej elitarnych szkół francuskich (tzw. Classes préparatoires aux grandes écoles).

Rocznik absolwentów zaczynających naukę w 1922 roku był wyjątkowy. Pierre Brossolette, bohater francuskiego ruchu oporu, którego szczątki spoczęły w Panteonie. Pośród innych towarzyszy Jeana Fabre'a możemy przywołać filozofa Vladimira Jankélévitcha, Pierre'a Péguy (syna Charles'a Péguy), a także wymienić jako bliskich przyjaciół René Pintarda i Bernarda Guyona, znanych potem profesorów literatury. Należałoby wspomnieć także towarzyszy z kolejnych roczników: Jeana Cavaillèsa z 1923, Georges'a Canguilhema i Jean-Paul Sartre'a z 1924 oraz innych. Zawsze byłem pod wrażeniem mocy więzi przyjaźni i wspólnoty, jaka istniała pomiędzy nim a jego kolegami. Być może dlatego, że w tym pokoleniu – jak w przypadku mojego ojca – było wielu synów nauczycieli i urzędników. A może również dlatego, że dotknęła ich wielka tragedia dwóch wojen światowych. Pamiętam spotkanie w 1993 roku w Clermont-Ferrand z Georges'em Canguilhemem, wielkim filozofem i członkiem francuskiego ruchu oporu. Był przyjacielem mojego ojca właśnie z czasów École normale supérieure, ale także kolegą z uczelni w Strasburgu z okresu okupacji hitlerowskiej. Obaj dwukrotnie uniknęli zatrzymania przez Gestapo w listopadzie 1943 roku. A o czym opowiadał mi wiele lat później Canguilhem, kiedy przedstawiłem mu się jako syn Jeana Fabre'a? Bynajmniej nie o tych mrocznych czasach wojennych, ale o wesołych kupletach satyrycznych, które pisali z moim ojcem, czy o śmiesznych historyjkach, jak to dokuczali dyrektorowi École normale supérieure Gustave'owi Lansonowi i ośmieszyli dyrektora sekcji Ameryki Łacińskiej Timeo Danaosa[7] i jego ponurą żonę Doñę Ferentes! Skądinąd, nieżyczliwi mówili, że spędzali na tych zabawach dużo więcej czasu niż na przygotowywaniu się do kolejnych egzaminów i prac dyplomowych!

Jean Fabre miał mimo to czas, żeby zostać w 1926 roku laureatem konkursu na wykładowcę (*agrégation*) i poświęcić cały rok na przygotowanie rozprawy dyplomowej z estetyki Diderota, swojej pierwszej pracy naukowej dotyczącej XVIII wieku.

[7] Tu nawiązanie do przysłowia „Obawiam się Greków (Danaów), nawet kiedy niosą dary" (PR).

Po odbyciu przez niego służby wojskowej, w 1928 roku, miało miejsce kluczowe wydarzenie dla relacji z Polską. Gustave Lanson, wówczas nadal dyrektor École normale supérieure, zaproponował mu wyjazd za granicę, oferując dwie możliwości: Włochy (bodaj Szkoła Francuska w Rzymie) lub Polska (Instytut Francuski w Warszawie). Wydaje się, że Jean Fabre wahał się jedynie chwilę przed wyborem Polski, kraju, którego właściwie nie znał. Czyżby zrobiły na nim aż tak wielkie wrażenie wykłady, których rok wcześniej słuchał na Sorbonie, wygłaszane przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego, słynnego tłumacza literatury francuskiej, który zostanie później jego przyjacielem? A może także – choć nigdy nie powiedział tego wprost, aczkolwiek możemy sobie to wyobrazić – nie był wielkim zwolennikiem Włoch Mussoliniego i generalnie wolał wyjechać do wolnego kraju, odrodzonego w 1918 roku?

Jean Fabre spędził jedenaście lat w Instytucie Francuskim w Warszawie, w latach 1928–1939. Znacząco przyczynił się do rozwoju i świetności tej instytucji, której był wicedyrektorem od 1937 roku, pracując obok kolegów, przede wszystkim dyrektora, prawnika Henri Mazeauda[8], a także historyków Marcelina Desfourneaux i Ambroise'a Joberta oraz historyka sztuki Pierre'a Francastela, bliskich przyjaciół, choć o odmiennym światopoglądzie, jednak wszystkich bardzo pasjonujących się kulturą i historią Polski.

Celem Instytutu Francuskiego w Warszawie, jak przypomniał Jean Fabre w 1955 roku, było „przedstawienie studentom i opinii publicznej w Polsce możliwie całościowego i wiernego obrazu aktywności intelektualnej we Francji, a także stworzenie dla naukowców znad Sekwany centrum badań, które pozwoliłoby na studiowanie różnych aspektów kultury polskiej". Ów program oddziaływania, a zarazem otwarcia nauki francuskiej w pełni zrealizował się w przypadku Jeana Fabre'a. Nie opowiadał swoim dzieciom wszystkich szczegółów, ale lubił przywoływać wybrane anegdoty, te wymowniejsze lub pikantniejsze. Znałem więc całe jego uwielbienie dla Paula Valéry'ego, datujące się od spotkania

[8] Dyrektor Instytutu Francuskiego w Warszawie w latach 1934–1939 (PR).

w 1935 roku, ale wiedziałem także, że Jules Romains, inny znany pisarz, ale dużo mniej obyty towarzysko, opróżnił w oka mgnieniu jego piwniczkę z win bordoskich i burgundów, które [gospodarz] zgromadził.

W każdym razie od dnia swojego przyjazdu chciał poznać Polskę i opanować jej język, aby lepiej rozumieć i badać jej kulturę. Tę bliskość intelektualną i naukową wzmocniło oczywiście małżeństwo z Polką, Marią z Langiewiczów.

Poza swoją prywatną historią, myślę jednak, że Jean Fabre zakochał się od pierwszego wejrzenia w kraju równocześnie tak bliskim i tak różnym od tego, z którego pochodził. Kochał tę starą, ziemiańską cywilizację, która przypominała mu klimat jego dzieciństwa, to zakorzenienie w katolicyzmie, które znał tak dobrze, on – syn laickiego nauczyciela, syn Republiki i oświecenia, nie religijny, ale nie niewierzący. Zrozumiał lub uważał, że rozumie, że w historii Polski to wyznanie i ten Kościół miały znaczenie dla przetrwania narodu, ale też dla jego wolności. Znał też opozycję komunistyczną i wszystkie wewnętrzne kłótnie Polski międzywojnia, ale przecież miał w tym czasie pojęcie szersze, dotyczące tego, co widział w Polsce, przede wszystkim wśród intelektualistów, z którymi łączyły go więzi przyjaźni. Była to ciekawość intelektualna, owo otwarcie na świat, które odnajdywał na początku XX wieku, ale przecież także w XVIII stuleciu, w czasach oświecenia i tej polskiej odnowy, którą ożywił w swojej pracy doktorskiej pt. *Stanislas Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*. „Polska – mówił w 1969 roku, prezentując publicznie wystawę *Tysiąc lat sztuki w Polsce*, która została otwarta w Paryżu – w sztuce, jak we wszystkim innym, nigdy nie kłamie o swoim powołaniu. To powołanie definiuje się przede wszystkim przez wspaniałomyślność przyjmowania. Kraj, który tyle wycierpiał od swoich sąsiadów, mógł zamknąć się w sobie, kultywować zazdrośnie różnice, obawiając się bycia zasymilowanym przez innych… Jednakże indywidualność narodowa była wystarczająco zakorzeniona w sercu każdego Polaka, aby tożsamość pozostała jedna i niepodzielna, chociaż państwo podzielone. To dlatego […] Polska nigdy nie przestaje wspaniale przyjmować

ludzi, a także idei i tych możliwości, które proponują jej relacje z zagranicą. Poruszamy się tutaj w obrębie pewnej wizji, być może idealnej, Narodu jako otwartej wspólnoty, równocześnie niezwykłej i uniwersalnej, dalekiej od skrajnie zamkniętego nacjonalizmu i odrzucenia Innego, koncepcji, która nie traci na swojej aktualności i dziś".

To państwo, które było w pewnym stopniu jego drugą ojczyzną, jego macierzą z wyboru, zostało brutalnie zniszczone we wrześniu 1939 roku. Jean Fabre – oficer francuski, w randze [odpowiadającej stopniowi] polskiego majora – opuścił bombardowaną Warszawę, by powrócić do niej dopiero po 17 latach, wiosną 1956 roku. Tymczasem pracował na Uniwersytecie w Strasburgu, najpierw w okresie okupacji przeniesionym do Clermont-Ferrand, a następnie w wyzwolonej Alzacji. Można powiedzieć, że rozpoczęło się jego drugie życie. Spotkał naszą matkę, Madeleine Koechlin, która przygotowywała pod jego kierunkiem pracę magisterską.

Zmarła w 2012 roku matka była związana z naszym ojcem nie tylko prywatnie, ale także intelektualnie i naukowo. W majątku swojego szwagra w miasteczku Heidwiller Jean Fabre pracował wieczorem „w swojej wieży" (zob. zdjęcie powyżej), czasem w towarzystwie siedzącej w oknie gabinetu sowy, przyjaciółki filozofów i poetów. Fotografia, którą dołączamy, dokumentuje te chwile pisania, które spędzał w prywatności z filozofami i swoją kochaną Polską. W istocie – nigdy nie zapomniał o Polsce. Starał się zakończyć pracę nad rozprawą o Stanisławie Auguście Poniatowskim, pomimo braku dostępu do materiałów źródłowych i kontaktu ze swoimi polskimi przyjaciółmi. Warto przypomnieć, że tym ostatnim, z których znaczna część zginęła w czasie wojny, zadedykował pracę doktorską obronioną w 1952 roku[9] na Sorbonie. Uzyskując tam stopień doktora i stając się specjalistą od badań nad XVIII wiekiem, równocześnie zapewnił nauczanie literatury polskiej, zanim utworzono tam zakład specjalizujący

[9] Stopień doktora ès-lettres Jean Fabre otrzymał 18 marca 1950 r., natomiast publikacja książki miała miejsce w 1952, zob. Archives d'Alsace, sygn. 1740W3 (PT).

się w tej dziedzinie. Można śmiało powiedzieć, że Jean Fabre był swego rodzaju ambasadorem kultury polskiej we Francji.

Był nie tylko badaczem, człowiekiem zadumy, ale też animatorem, powiedziałbym wręcz – wodzirejem, a przy tym człowiekiem kontaktowym, ciepłym. Próbowałbym określić go jako humanistę prostoty. Chcę przez to powiedzieć, że wspólnotę ludzką rozumiał jako zjednoczoną i solidarną. Nie zasadzał swojej sympatii na żadnej hierarchii społecznej, tytule czy pozycji, ważności w czymkolwiek. Interesował się jednostką i tym, co miała w sobie oryginalnego, w każdym sensie tego słowa: wyjątkowego, nietuzinkowego, niezwyczajnego.

Lubił odwoływać się do Diderota, mówiąc o „ja ujętym w całej jedności charakteru" i oczywiście to nie był przypadek, że szczególnie interesował się figurą tego szlachetnego drania, kuzynka mistrza Rameau[10]. Z pobłażliwą ironią zdolny był uwielbiać tak samo któregoś ze swych przyjaciół z dzieciństwa, ot, choćby masarza z rodzinnego miasteczka. Sam zresztą łączył różne ich wady! Ale był również zdolny uwielbiać spontaniczną filozofię, zacną mądrość wielkich moralistów, tak różną od mądrości jego przyjaciół z wioski, którzy nigdy nie czytali Montaigne'a czy Pascala. Jean Fabre był wielkim opowiadaczem historii, który nie wahał się opowiadać ich w południowym stylu, ale także mistrzem słowa, czyniącym owe historie jeszcze piękniejszymi. Myślę, że miał nieczęsty dar ubarwiania życia, by można było zobaczyć je od najbardziej malowniczej strony, tej najciekawszej, bo dającej swoisty radosny rys – nierzadko zaskakujący dla ludzi – zdarzeń i gestów.

Miał jednak wrażenie, słuszne czy nie, że społeczeństwo przemysłowe, konsumpcyjne, zurbanizowane, w epoce powojennej niwelowało te oryginalności, uładzało, formatowało ludzi, odbierając im niezależność osądu i myśli. Przeciwstawiał temu wizję – bez wątpienia wyidealizowaną – świata wiejskiego ze

[10] Kwestia jedności charakteru pojawia się u Diderota w *Kuzynku mistrza Rameau* oraz w pismach o dramacie i stanowi ważny element jego rozważań psychologicznych i dotyczących literatury (PR).

swojego dzieciństwa, swoje ukochane Murat, w którym odnajdywał co lato antidotum na paryskie życie i gdzie lubił spotykać starych towarzyszy gry w karty w Café de la Poste.

Można tu nawiązać do jego dzieła osiemnastowiecznika, doszukując się pokrewieństwa Jeana Fabre'a z Janem Jakubem Rousseau, co najmniej tak samo ważnego jak owa nić łącząca go z Diderotem. Zapewne chodzi też o nostalgię, którą poddawał próbie miejsc zarówno realnych, jak i wyśnionych, o owo poszukiwanie utraconego szczęścia, tak zbliżające go do autora *Wyznań* i *Marzeń samotnego wędrowca*.

Jeśli Jean Fabre był ekspansywny, ciepły i ekstrawertyczny, był przecież równocześnie człowiekiem dość skrytym, wycofanym, ukrywającym głębszego siebie i wydarzenia, które przeżył – zarówno te osobiste, jak i historyczne. Swoisty niepokój, jaki go ogarniał w niektórych momentach, narastające emocje, które wybuchały równie szybko, jak opadały, były z pewnością świadectwem tego, czego w życiu doświadczył. To, co wydarzyło się w jego życiu, pomimo siły i pewności charakteru, mocno go naznaczyło. Lecz nie był przecież człowiekiem, który litował się nad samym sobą. Ten ślad był bez wątpienia obecny u wielu ludzi z jego pokolenia, którzy przeżyli wielkie doświadczenia, nierzadko znacznie gorsze niż nasz ojciec. Pozostaję pod wielkim wrażeniem jego stoicyzmu, wprost połączonego w przypadku Jeana Fabre'a z klasyczną etyką bardzo surowej samooceny i zastanawiam się niekiedy, czy w naszych czasach takie postawy są jeszcze rozpowszechnione.

Nie chciałbym jednak zamknąć tego wspomnienia zbyt poważną nutą, ale raczej powiedzieć, że przy tym wszystkim Jean Fabre – jak on sam mówił o Mickiewiczu – miał wyjątkowy rodzaj wesołości, głębokiej radości i fundamentalnego optymizmu, którymi dzielił się z najbliższym otoczeniem i z wieloma współpracownikami.

tłum. Agnieszka Jakuboszczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

WARSZAWIAK – JEAN FABRE[11]

Krystyna Kasprzyk
Uniwersytet Warszawski

Poznałam profesora Fabre'a wiosną 1956 roku na międzynarodowej sesji zorganizowanej w Warszawie ku czci Mickiewicza w stulecie śmierci poety. Był to pierwszy powrót profesora do Polski „po piętnastu latach rozłąki i trudnych doświadczeń", jak się sam wyraził, i był on dla niego żywą, nieco melancholijną radością.

Koleżance, która zaproponowała jemu i profesorowi Jobertowi swą pomoc jako przewodniczka po Warszawie, odpowiedział z humorem: „[J]esteśmy starszymi warszawiakami niż Pani". Była to prawda. Mianowany profesorem Instytutu Francuskiego w 1928 roku, Jean Fabre opuścił Warszawę w jedenaście lat później, w pożarach i huku bomb września 1939 roku.

Z biegiem czasu i w miarę zacieśniania się więzów przyjaźni z profesorem i jego rodziną, zaczęłam stopniowo odkrywać, jakie znaczenie miały w jego życiu osobistym i naukowym warszawskie lata. Praca w Instytucie Francuskim stanowiła początek drogi naukowej młodego *agrégé*[12] po świetnie ukończonych studiach w paryskiej École normale supérieure, gdzie został przyjęty w wyniku konkursu wśród takich znakomitości jak J.-P. Sartre, R. Aron czy P.Y. Nizan. Instytut, w którym się znalazł, był bardzo prężny i dobrze zorganizowany, odegrał

---

[11] „Stolica" nr 15, 11–18 kwietnia 1976 r., s. 17–18.

[12] *Agrégé*, tytuł nadawany w wyniku trudnego egzaminu konkursowego, uprawniający do nauczania w wyższych klasach licealnych, a obecnie także do prowadzenia pewnych zajęć w wyższych uczelniach.

niepoślednią rolę w polsko-francuskich stosunkach kulturalnych w latach międzywojennych. Niebawem wysunął się na czoło analogicznych placówek na całym świecie, zarówno pod względem liczby i kwalifikacji naukowych profesorów, jak i liczebności audytorium.

Instytut Francuski w Warszawie w latach 1925–1939 zasługuje z pewnością na obszerniejsze wspomnienie. Zresztą poważna część osiągnięć tej placówki związana jest z osobą i działalnością profesora Fabre'a. Oto jak określił on, w wiele lat później, jej cele: „[Z] jednej strony, przedstawienie polskiej publiczności i studentom możliwie jak najbardziej pełnego i jak najwierniejszego obrazu działalności intelektualnej Francji, z drugiej, stworzenie dla naukowców francuskich ośrodka badań, który umożliwiłby im pracę nad różnymi aspektami kultury polskiej".

Niewątpliwie ta zasada dwustronnej współpracy była jedną z głównych przyczyn sukcesów całego Instytutu i osobistych osiągnięć młodego wówczas naukowca. Mobilizowała go ona, podobnie jak jego kolegów, do podwójnego wysiłku i pozwalała na bardziej dogłębne i autentyczne włączenie się w środowisko, któremu miał przekazywać wiedzę o ówczesnej Francji. Znajdą się zapewne dziś jeszcze w Warszawie wychowankowie Instytutu, którzy pamiętają błyskotliwe i już wtedy głęboko erudycyjne jego wykłady z literatury francuskiej, bądź w Instytucie, bądź w Uniwersytecie Warszawskim, z którym współpracował przez szereg lat. Pamiętają także organizowane przez niego odczyty z udziałem czołowych przedstawicieli myśli francuskiej, jak na przykład Paul Valéry czy Paul Hazard oraz cykle konferencji.

W środowisku polskim był postacią popularną i lubianą. Szybko przełamał barierę językową, gdyż nauczył się języka w imponującym tempie. Zdecydowawszy się poświęcić swe własne badania epoce stanisławowskiej, opanował także osiemnastowieczną polszczyznę literacką. Otwarty, życzliwy stosunek do otoczenia, gotowość do bezinteresownej pomocy i usług jednały mu serca. Skromność połączona z dużą erudycją i kulturą zdobyła mu przyjaźń jego nauczycieli, polskich historyków, jak Marceli Handelsman i Władysław Konopczyński. Przyjaźnił się także

z filologiem Tadeuszem Zielińskim, którego sylwetkę nakreślił we wstępie do jednej z jego publikacji wydanych przez Instytut, z Boyem-Żeleńskim, który korzystał z jego francuszczyzny, z romanistą Stanisławem Wędkiewiczem, z którym współpracował na Uniwersytecie i z wieloma innymi, mniej lub bardziej znanymi Polakami. Więzy z naszym krajem pogłębiały jeszcze długie godziny spędzone w bibliotekach i archiwach na wczytywaniu się w dokumenty, co pozwoliło mu stworzyć własną wizję Polski stanisławowskiej i – jako Francuzowi – dostrzec w sposób nowy i oryginalny miejsce, jakie zajmowały w niej związki z kulturą europejską. Były to najszczęśliwsze lata jego życia, jak mówił, lata owocne, bogate w doświadczenie na gruncie stosunków ludzkich i własnych przemyśleń, lata, które zadecydowały o miejscu, jakie Polska zajęła w całej jego dalszej działalności.

Jean Fabre, przydzielony do francuskiej misji wojskowej w 1939 roku w Polsce, wraz z nią brał udział w odwrocie do Rumunii, a następnie do Francji. Zdołał wprawdzie wywieźć podstawową dokumentację do swojej rozprawy doktorskiej, której temat brzmiał *Stanisław August Poniatowski i Europa Oświecenia*, ale znaczna część jego papierów została w Warszawie – gdzie przechowywane przez przyjaciół spłonęły dopiero w Powstaniu – i wszelkie więzi zostały zerwane. W zupełnym odosobnieniu, w ciężkiej atmosferze wojennej i powojennej Jean Fabre pisał dalej swą książkę, w pełni świadomy, że nie znajdzie ona tak silnego oddźwięku, jak mógł się tego dawniej spodziewać. Dla badaczy francuskich tematyka jej była ciągle zbyt egzotyczna, by zainteresować szersze ich koła, w Polsce również atmosfera chwilowo niezbyt sprzyjała jej recepcji. Pozostał jednak wierny zarówno samemu sobie i swej wieloletniej pracy, jak i sprawie polskiej, którą uznał za własną.

Było to zaangażowanie głębokie i w pełni bezinteresowne. O ile bowiem Polska i jej kultura zajęły ważne miejsce w jego myśli i sercu, o tyle nie stanowiły głównego przedmiotu jego badań i działalności. Wkrótce Jean Fabre stał się powszechnie uznawanym autorytetem wśród badaczy osiemnastowiecznej literatury francuskiej. W latach 1942–1952 wykładał na Uniwersytecie

Strasburskim (na czas wojny przeniesionym do Clermont-Ferrand), a po obronie (1950) i druku (1952) dzieła o Stanisławie Auguście został mianowany profesorem Sorbony, gdzie bynajmniej nie zaprzestał swego działania na rzecz Polski. Nad zerwaniem z nią stosunków kulturalnych cierpiał głęboko: „Takiego stanu rzeczy – pisał – nie może przyjąć lekkim sercem żaden intelektualista polski ani francuski”[13].

Dlatego też uznał za sprawę najwyższej wagi utrzymanie lub utworzenie katedr polonistyki na uniwersytetach francuskich. On sam przez pięć lat (1953–1958), obok swych zasadniczych wykładów z literatury francuskiej XVIII wieku, prowadził zajęcia z literatury polskiej. Miałam okazję uczestniczyć w jego seminariach poświęconych *Panu Tadeuszowi* i uderzył mnie w nich osobisty, zaangażowany stosunek do Mickiewicza oraz ukazanie go jako poety „europejskiego, zajmującego poczesne miejsce w romantyzmie światowym”. Pragnął stworzyć kadrę, która byłaby w stanie zapewnić nauczanie polskiego w jak najliczniejszych uniwersytetach francuskich, pragnął też wychować sobie następcę na katedrze polonistyki przy Sorbonie. Został nim profesor Jean Bourrilly, również dobrze znany w Warszawie, który niestety odszedł przedwcześnie, a który we wstępie do swej pracy o młodzieńczej poezji Słowackiego podkreślał wagę, jaką miały dla jej ukończenia, a nawet kontynuacji, zachęta i rady jego mistrza i poprzednika.

Wspomniany na wstępie mickiewiczowski rok 1956, który zapoczątkował serię powrotów profesora Fabre’a do Warszawy, był także dla niego bodźcem do pogłębienia własnej refleksji nad wielkim poetą. Ogłosił artykuły we wszystkich niemal publikacjach zbiorowych, jakimi uczczono w całym świecie Mickiewicza, oraz omawiał te publikacje, łącznie z lokalnymi, jak materiały konferencji zorganizowanej przez katowicki Instytut

[13] Cytat, podobnie jak poprzedni, pochodzi z artykułu *Les études polonaises et leur développement en France* (Wiedza o Polsce i jej rozwój we Francji) ogłoszonego w „Revue Internationale d’Histoire Politique et Constitutionnelle”, t. 19–20, 1955, s. 184.

Pedagogiczny. Do Polski wracał jeszcze kilkakrotnie: w roku 1966 odebrał z rąk rektora Uniwersytetu Poznańskiego doktorat honoris causa; w 1969 na zjeździe ku czci Słowackiego wygłosił po polsku odczyt o *Godzinie myśli* i dwóch obliczach romantyzmu. Ostatni raz był w Warszawie w 1972 roku, z okazji konferencji poświęconej Janowi Potockiemu i *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie*, gdzie jego referat i udział w dyskusji wywołały żywy oddźwięk.

Jean Fabre był zawsze witany z radością i bardzo ceniony przez polskich romanistów i polonistów, znajdujących w jego pracach nowe ujęcie wielu zagadnień, na których formułowanie pozwalały mu rozległa wiedza i kultura ogólna. Lecz chyba jeszcze donioślejsze znaczenie miała żarliwość, z jaką walczył ten badacz osiemnastowiecznej literatury o światowym rozgłosie, by zapewnić Polsce miejsce należne jej w kulturze europejskiej. Był przekonany, że bez literatury polskiej „każda interpretacja wielkich prądów myśli europejskiej od średniowiecza po nasze dni będzie niepełna lub fałszywa”[14] i nie zaniechał żadnej okazji, by dać temu przekonaniu wyraz, włączając polską problematykę we wszystkie niemal swe wypowiedzi i pisma.

Wśród jego polskich przyjaciół byli przedstawiciele różnych specjalności. Nie sposób wyliczyć pisarzy, artystów, naukowców, stypendystów czy studentów, którzy odwiedzili jego gabinet na Sorbonie, witani ciepłym i mocnym uściskiem dłoni oraz szerokim uśmiechem, wysłuchani z całą cierpliwością i gotowością służenia radą czy pomocą. Ze spotkań tych wracał często późnym wieczorem, zmęczony, lecz zawsze jeszcze znajdował energię na przyjacielską pogawędkę z zaproszonymi gośćmi czy na poważną rozmowę w ciszy gabinetu.

Pani Fabre rozumiała i podzielała polonofilię męża, toteż polscy goście byli zawsze podejmowani przez nią z całą życzliwością i zrozumieniem naszych problemów. Interesowała się i nadal interesuje naszą kulturą. Byłam jej pierwszą nauczycielką

---

[14] *Jean Bourrilly et son oeuvre* (J.B. i jego dzieło), w: „Revue des Études Slaves”, t. 49, 1973, s. 382.

polskiego, później pogłębiała swe umiejętności w École des Langues Orientales. Pamięć wieczorów spędzonych w domu [państwa] Fabre pod Paryżem na czytaniu polskich książek, na słuchaniu razem z dziećmi jakże żywej i ekspresywnej lektury profesora, na rozmowach z nim, zawsze konstruktywnych mimo lekko pesymistycznej nuty, pozostaje dla mnie skarbcem żywych i jasnych wspomnień. Nie byłam oczywiście jedynym polskim gościem w Bourg-la-Reine czy w Murat-sur-Vébre opodal Tuluzy, gdzie Jean Fabre urodził się i spędził dziecinne lata. Bowiem obok Polski i literatury oświecenia, trzecią jego wielką miłością było rodzinne miasteczko i jego okolica. Po przejściu na emeryturę w 1968 roku wybudował tam sobie piękny obszerny dom, w którym zamierzał spędzić resztę swego życia. Ale nie budował go tylko dla siebie, byłoby to sprzeczne z jego poczuciem więzi i ciągłości rodzinnej. „Z przyjemnością myślę – mówił – że po mojej śmierci dzieci będą tu przyjeżdżać".

Śmierć dopadła go nagle w otoczeniu natury, która była tak mu bliską, zesłana przez tę samą naturę, jakby chciała go ona uchronić od przeżycia samego siebie, od umniejszenia jego energii i sił twórczych, które nieuchronnie sprowadziłaby starość. Była to śmierć rzadko spotykana w naszej epoce, gdzie największe żniwo zbiera ona na szosach i autostradach. Został zakłuty przez pszczoły w czasie łowienia pstrągów, swej ulubionej rozrywki, w masywie Espinous niedaleko Murat.

Odszedł w ciągu doby, 21 sierpnia ubiegłego roku, zostawiając biurko zapełnione notatkami i rękopisami oraz żal bliskich. Pogrzeb jego był niezwykły przez swą prostotę. Żegnało go czworo dzieci, czytając jego ulubione psalmy, a także, nad grobem, fragmenty dzieł Rousseau, które były mu najbliższe dzięki głębokiemu odczuciu przyrody, a raczej dzięki całkowitemu niemal stopieniu i utożsamieniu się z nią. W oczekiwaniu na ukończenie grobowca na wybranym miejscu „z widokiem na Ause", malowniczą górę, na którą patrzył przez długie lata, jego trumna została złożona obok trumny starego przyjaciela, właściciela kawiarni, którego szanował bardziej niż wiele wybitnych, znanych mu osobistości i od którego, jak mówił, nauczył się bodaj najwięcej.

Otrzymane talenty pomnożył dziesięciokrotnie w swym życiu, wypełnionym po brzegi pracą naukową i pedagogiczną, wierną i bezinteresowną służbą sprawie polskiej, wreszcie osobistym oddziaływaniem i przykładem człowieczeństwa rozumnego, życzliwego, zawsze otwartego i skierowanego ku problemom i potrzebom innych.

W HOŁDZIE JEANOWI FABRE'OWI

Jean Ehrard
Uniwersytet w Clermont-Ferrand

SZANOWNA PANI[15], MAGNIFICENCJO PANIE REKTORZE, EKSCELENCJO PANIE AMBASADORZE,

Niespełna siedemnaście miesięcy minęło od radosnej ceremonii na cześć Jeana Fabre'a, podczas której przyjaciele i uczniowie wręczyli mu tom studiów będących dowodem ich oddania i uznania. Czy dzień święta musiał tak szybko stać się dniem żałoby? Nie, mimo naszego bólu, bo Jean Fabre wciąż jest wśród nas.

Jest z nami również dzisiaj z okazji konferencji, w której co prawda nie wziąłby osobiście udziału (zbyt wiele wcześniejszych obowiązków sprawiło, że chciał skoncentrować się na swoich badaniach), ale do której przygotowania śledził, o czym mogę zaświadczyć, i żywo się nią interesował: następna konferencja francusko-polska, po tej z 1972 roku, której przewodniczył i w której aktywnie uczestniczył podczas swojego ostatniego pobytu w Polsce.

Inni opowiedzą o jego dziele i aktywności: o rozwoju kontaktów naukowych i przyjaźni francusko-polskiej; o budowaniu narodowej i międzynarodowej społeczności badaczy XVIII wieku – jego drugiej rodziny; o kierowaniu badaniami nad XVIII wiekiem na Sorbonie i w CNRS, a także o wielkim współczesnym ruchu

[15] Chodzi o małżonkę Profesora. Przemówienie wygłoszone w ramach „Hommage à Jean Fabre", hołdu złożonego Jego pamięci w 1976 r. podczas otwarcia na Uniwersytecie Warszawskim konferencji naukowej *L'Illustration du livre et la littérature au XVIII*e *siècle en France et en Pologne* („Cahiers de Varsovie", t. 9e, 1982, s. 9–10) (PR).

decentralizacji, który bezgranicznie wspierał; o jego nauczaniu w Warszawie, Strasburgu, Clermont-Ferrand i Paryżu; o jego dziele historycznym i krytycznym, od *Stanislas Auguste*[16] po *Lumières et Romantisme*[17], od *Le Neveu de Rameau*[18] po *André Chéniera*[19], nie wspominając o licznych artykułach i recenzjach; jedna z ostatnich, opublikowana w 1973 roku w *Bulletin de la Société Française d'Étude du XVIII^e siècle*, dotyczyła konferencji poświęconej Janowi Potockiemu.

Inni, lepiej zorientowani, opowiedzą także o naszej wspólnej woli służenia dziełu Jeana Fabre'a, inspirowania się nim w jak najlepszy sposób, kontynuowania go na tyle, na ile będziemy mogli.

Jeśli o mnie chodzi, chciałbym ograniczyć się do omówienia pewnych aspektów osobowości Jeana Fabre'a, zbyt bogatej z pewnością, bym mógł pokusić się o jej pełne naszkicowanie. Dwóch z nich zwłaszcza, tych, które najlepiej znałem i ceniłem. Po pierwsze ludzkie ciepło i prostota, które uderzyły mnie już przy naszym pierwszym spotkaniu w 1952 roku, kiedy byłem młodym nauczycielem licealnym. Później, dzięki przyjaźni, którą zawsze mi okazywał, wsparciu, którego nigdy mi nie zabrakło w trudnych momentach, zrozumiałem, że to nie była tylko troskliwa życzliwość mistrza wobec ucznia, ale spontaniczne zachowanie eliminujące dystans między ludźmi. Niezwykły dar w środowisku akademickim, w zawodzie, który łatwo staje się rolą: Jean Fabre nie grał żadnej roli, zawsze był sobą, z każdym i wszędzie.

Potrafił także akceptować każdego w jego odmienności. Drugi aspekt, który szczególnie pamiętam, to otwartość na innych i ta

---

[16] J. Fabre, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières: étude de cosmopolitisme*, Les Belles Lettres, Paryż 1952. Polskie wydanie: *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku świateł. Studium kosmopolityzmu*, tłum. J.M. Kłoczowski, pod. red. P. Skowrońskiego, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Warszawa 2022.

[17] J. Fabre, *Lumières et Romantisme, énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Klincksieck, Paryż 1963, 1980.

[18] D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, oprac. krytyczne J. Fabre, Droz, Genève 1950.

[19] J. Fabre, *André Chénier, l'homme et l'œuvre*, Hatier, Paryż 1955.

cnota, rzadsza niż mogłoby się wydawać wśród specjalistów od XVIII wieku – tolerancja. Dotyczyła zarówno temperamentów i charakterów, jak i gustów, ideologii i metod. Jean Fabre był człowiekiem dialogu i pojednania, ale również stanowczości i lojalności. Widoczne było to w 1969 roku, kiedy dobrowolnie i przedwcześnie odszedł z Uniwersytetu, z którym już się nie utożsamiał; potrafił się rozstać, nie raniąc. Co więcej, jego uczniowie, którzy wybrali inną drogę, mogliby zaświadczyć, że jego przyjaźni nie tylko nie stracili, ale że jeszcze bardziej się ona pogłębiła. Zjawisko zaskakujące w kraju, który po 1968 roku – jedni nazwą go „ruchem majowym", inni „wydarzeniami majowymi" – został tak głęboko podzielony, że trzeba może cofnąć się aż do sprawy Dreyfusa, by znaleźć podobny okres radykalnych zmian w sympatiach i animozjach, w opozycji i solidarności, nawet w rodzinach.

Na tym polega prawdziwe człowieczeństwo, człowieczeństwo Jeana Fabre'a. Nie sceptycyzm ani powierzchowny eklektyzm prowadzący do kompromisów, ale szczodrość serca i umysłu, która daje każdemu prawo do swojej prawdy. Taki był nasz Jean Fabre. Taki był w swoim dziele i w swoim życiu. Nic jednostronnego ani małostkowego. Z darem przyjmowania sprzeczności lub chociaż ich godzenia: Denis i Jean-Jacques, ci „skłóceni bracia", oświecenie i romantyzm. Przykład Jeana Fabre'a zachęca do refleksji nad jednym z jego najpiękniejszych sformułowań, tym, które odnosi do Diderota, a które tak dobrze opisuje jego samego: „romantyzm inteligencji". Taki był Jean Fabre, którego kochaliśmy; taki jest Jean Fabre, jakim go kochamy.

tłum. Monika Kulesza
Uniwersytet Warszawski

JEAN FABRE
I DYDAKTYKA UNIWERSYTECKA

Ewa Rzadkowska
Uniwersytet Warszawski

Wizyta Jeana Fabre'a na seminarium magisterskim w kwietniu 1972 roku[20]

To był bardzo pracowity dzień dla Jeana Fabre'a. Spodziewaliśmy się go jakoś wczesnym wieczorem, ale już o czwartej po południu zobaczyłam go wchodzącego do sali, w której na niego czekaliśmy. I było to coś niesamowitego i niezapomnianego. Moi byli magistranci pamiętają to do dziś, a opuścili Uniwersytet trzy lata temu. Gdy studenci prezentowali tematy prac magisterskich, Jean Fabre zadawał pytania, docierał do sedna problemów i w końcu dokonywał wzorcowej prezentacji każdego wystąpienia. Tematy były bardzo różne, podobnie jak metody pracy, a jednak Jean Fabre niczego nie pominął, dając trzynastu młodym ludziom jak najwięcej informacji, rad i zachęt. Straciliśmy poczucie czasu, a Jean Fabre nie zdawał sobie sprawy, że szukają go po całej Warszawie. Przez ponad dwie godziny był naszym mistrzem, przeżywając całym sobą wielką przygodę nauczania.

---

[20] Oba fragmenty pochodzą z wystąpienia prof. Ewy Rzadkowskiej pt. „Hommage à Jean Fabre" podczas zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim sesji naukowej poświęconej związkom ilustracji i literatury w XVIII w. we Francji i w Polsce (*L'Illustration du livre et la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne*, „Cahiers de Varsovie", t. 9^e, 1982, s. 15 i 14).

List od Jeana Fabre'a do prof. Ewy Rzadkowskiej (1966)

Chciałbym nadal uwzględniać Polskę w badaniach, które będę prowadził w ostatniej fazie mojej kariery. Czy będę miał na to czas, siły, o możliwości nie wspominając? Coraz bardziej moja rola wynika z pozycji, którą mam na Sorbonie: promotora rozpraw naukowych. Mam wrażenie, że coraz bardziej znikam w pracach dyplomowych i wszelkiego rodzaju badaniach, których jestem promotorem, a w każdym razie inspiracją i pierwszym świadkiem. Ale tak właśnie powinno być: ludzie liczą się bardziej niż książki, a ja mam satysfakcję, mówiąc sobie, że odegrałem jakąś rolę w kształceniu wielu osiemnastowieczników, którzy jutro będą rozwijać i reformować we Francji studia tak nam drogie. Żałuję tylko, że nie ma wśród nich osób mówiących po polsku i nie tracę nadziei, że uda mi się je znaleźć.

tłum. Monika Kulesza
Uniwersytet Warszawski

JEAN FABRE – PROMOTOR [OSTATNIEGO] DOKTORATU

Claude Lauriol
profesor emeritus
Uniwersytetu Paul-Valéry w Montpellier

Byłem nauczycielem w liceum w Alès, miałem zostać asystentem na Uniwersytecie Paula Valéry'ego w Montpellier, gdy w 1963 roku szczęśliwie udało mi się uzyskać zgodę od rodziny Angliviel de La Beaumelle na dysponowanie jej znacznym archiwum, które nie było w pełni wykorzystane. Warunkiem była obrona rozprawy doktorskiej na Sorbonie. Dowiedziałem się, że wśród pracujących wówczas profesorów Jean Fabre będzie zapewne najbardziej otwarty na kierowanie badaniami nad tym człowiekiem pióra, któremu Wolter wyrobił wstrętną opinię, krytycy XIX wieku bez zastrzeżeń ją przyjęli, a ci z XX stulecia uznali za potwierdzoną.

Już przy pierwszym spotkaniu zaznałem ciepła jego przyjęcia. Jean Fabre zaproponował mi napisanie doktoratu państwowego [*doctorat d'État*], jak to się wtedy nazywało, pod roboczym tytułem: „Przeciwnik Woltera w nurcie oświecenia – Laurent Angliviel de La Beaumelle".

Kiedy co roku przyjmował mnie w swoim niewielkim gabinecie, mówił z właściwą sobie pogodą ducha, jak wiele przyjemności czerpie z czytania mojej rozprawy, ponieważ zawsze dowiaduje się nowych rzeczy. Karykatura, do której Wolter zredukował La Beaumelle'a, zanikała i stopniowo pojawiał się młody hugenot z Sewennów, błyskotliwy student Akademii Genewskiej, dziennikarz i królewski nauczyciel języka i literatury francuskiej w Kopenhadze, autor *Mes Pensées ou Le Qu'en dira-t-on?*

(odważnego dzieła, które w Berlinie skłóciło go z Wolterem), dwukrotny więzień Bastylii, pierwszy biograf pani de Maintenon, autor pierwszego tekstu broniącego oskarżonego Jeana Calasa na kilka miesięcy przed interwencją Woltera, człowiek pióra związany z Biblioteką Królewską, który zmarł w wieku 47 lat.

Miejsce naszych spotkań zmieniło się, gdy Jean Fabre przeszedł na emeryturę. Nabraliśmy zwyczaju spędzania pod koniec lata całego dnia w Murat-sur-Vèbre, miasteczku jego dzieciństwa. Oprócz wspólnego posiłku przy rodzinnym stole z panią Fabre i dziećmi, zabierał mnie do wiejskiego bistro, gdzie spotykał się ze starymi znajomymi z miejscowej szkoły i rozmawialiśmy o życiu na wsi, jego trudnościach i zagrożeniach, które dobrze znałem jako burmistrz Pont-de-Montvert w sąsiednim departamencie Lozère. Był bardzo wyczulony na różne problemy: jak utrzymać usługi publiczne i uniknąć zamknięcia szkoły, jak dostosować się do wahań na rynkach rolnych, jak zachęcać do przekazywania gospodarstw rolnych, jak zatrzymać młodych ludzi na wsi, jak rozwijać transport publiczny, jak zachować regionalną kulturę i język.

Profesor Sorbony powracał ponownie dopiero, gdy wsiadałem do samochodu. Zachęcał mnie krótko do kontynuowania badań. Pewnego razu, widząc ilość nowych materiałów, które przyniosłem, zasugerował, abym znalazł czasową granicę dla mojej rozprawy, jeśli nie chcę ryzykować, że obronię ją w dniu przejścia na emeryturę.

Jego przypadkowa śmierć 21 sierpnia 1975 roku, o której dowiedziałem się znacznie później, uczyniła tę radę bezcenną. W październiku, z powodu przymusu obrony doktoratu na Sorbonie, zapytałem René Pomeau, znakomitego specjalistę od Woltera, czy zgodziłby się zostać promotorem mojej rozprawy. Odpowiedział, że zawsze słyszał, jak jego kolega Jean Fabre pozytywnie wypowiadał się o mojej pracy, że uważa się za wykonawcę jego testamentu, że wszystko, co muszę zrobić, to złożyć kopię pracy przed takim to a takim dniem w maju 1976 roku, a on pozwoli mi ją obronić przed końcem roku. Tak też się stało. Zobligowany tym napiętym terminem, skorzystałem z dawnej sugestii: ograniczyłem

czasowo moją rozprawę do roku 1757, kiedy La Beaumelle został zwolniony po raz drugi z Bastylii i wygnany do swojej rodzinnej Langwedocji. W taki oto sposób Jean Fabre pojawił się na mojej obronie w sali Louisa Liarda 4 grudnia 1976 roku.

tłum. Monika Kulesza
Uniwersytet Warszawski

JEAN FABRE
PÓŁ WIEKU PÓŹNIEJ[21]

Michel Delon
profesor emeritus
Uniwersytetu Paris-Sorbonne

Czytałem jego prace, zanim go poznałem. Podczas moich pierwszych lat na Uniwersytecie kupiłem wydanie *Kuzynka mistrza Rameau* i przeczytałem w czasopiśmie studentów Sorbony przedruk kluczowego artykułu na temat pani de Lafayette – *Sztuka analizy w „Księżnej de Clèves"*. Nie mogłem się nie poddać stylowi, w jakim pisał, zarazem zwykłemu i doskonale opanowanemu. Od pierwszych linijek czytelnik odczuwa obecność badacza:

> Znowu *La Princesse de Clèves*! „Przecież nic nowego nie można o niej powiedzieć, a to, co wiemy, zostało bardzo dobrze powiedziane". To stwierdzenie André Gide'a – stanowcze i liczące już wiele lat, nigdy nikogo nie zniechęciło, począwszy od niego samego. Może dlatego, że krytycy nie lubią rozwiązanych problemów? I bardzo nieswojo czują się, słysząc, że są już niepotrzebni? Bez wątpienia najbardziej tradycyjnym ćwiczeniem, od czasów Sainte-Beuve'a, jest wyróżnianie specyficznych cech powieści francuskiej i tworzenie jej uporządkowanego zarysu, rozpoczynającego się od *Księżnej de Clèves*. Ale za cenę iluż uproszczeń to się odbywa![22]

---

[21] Wspomnienie M. Delona ukazało się po raz pierwszy w periodyku „Czas Przeszły", *op. cit.*, s. 15–21. Niniejsza wersja została nieco zmieniona i uzupełniona przez autora.

[22] J. Fabre, *L'art de l'analyse dans „La Princesse de Clèves"*, w: J. Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au marquis de Sade*, Klincksieck, Paris 1979, s. 9. W niniejszym tomie s. 5 w przekładzie M. Pawłowskiej.

Takie nastawienie autor utrzymuje przez czterdzieści pięć stron, przedstawiając historię powieści przed i po *Księżnej de Clèves*; następnie stawiając pytanie o pojęcie analizy, zanim zaproponuje interpretację powieści pani de Lafayette. Odwołania są na usługach wypowiedzi; z ogromnej wiedzy piszącego w prowadzonym przez niego wykładzie pozostaje tylko to, co może stanowić podstawę dla argumentacji.

A potem go usłyszałem. Na studiach licencjackich w programie była *Nowa Heloiza*. Główny wykład odbywał się w Wielkim Amfiteatrze, który skądinąd służył wówczas jedynie nauczaniu, a nie był jeszcze drogo wynajmowany przez Rektorat na potrzeby prestiżowych imprez komercyjnych. Zajęcia w tej wyjątkowej sali miały swój odrębny ceremoniał. W tej teatralnej oprawie Wielkiego Amfiteatru, pod wielkim freskiem Puvis de Chavannes'a, odkryłem Człowieka i jego sposób bycia. Człowiek, a raczej masywne ciało, trochę ciężkawe, barczyste jak u dawnego typowego gracza rugby, i sposób bycia, prostota i bliskość, odmienne od jego pisarstwa.

Wykłady były spisane, ale je mówił, z ostrym południowym akcentem, który wyznaczał rytm zdań, z uprzejmością, która nakazywała zapomnieć, że były nas w sali setki. *Nowa Heloiza* tak mnie zachwyciła, że nie uważałem jej za tak długą jak część moich kolegów. Podobnie zauroczył mnie Jean Fabre, który z tygodnia na tydzień odkrywał przede mną XVIII stulecie. Wśród naśladowców Rousseau cytował *Alinę i Valcoura* Sade'a. Wcześniej moim nauczycielem filozofii był Jean Deprun, który wygłosił dla nas uczony wykład na temat światopoglądu złajdaczonego markiza. Dzieło Sade'a nie było jeszcze wówczas swobodnie dostępne. Połowa *Aliny i Valcoura* właśnie została wydana w kolekcji 10/18. Błyskawicznie połknąłem przygody Sainville'a i Leonory i pospieszyłem do gabinetu Jeana Fabre'a, aby go uprzejmie prosić o pokierowanie moją pracą magisterską na temat markiza de Sade. Przyjął mnie bardzo ciepło, ale nie był zachwycony moją propozycją. Odpowiedział wtedy wymijająco, mieliśmy spotkać się ponownie, ale wydarzenia, jakie się niebawem rozegrały, opóźniły to drugie spotkanie. Był maj 1968 roku. Sorbona była okupowana przez studentów, więc zobaczyłem

Jeana Fabre'a dopiero w październiku. [Tym razem] zaakceptował kierowanie moją pracą na temat „nawiązań literackich do *Nowej Heloizy* w powieści *Alina i Valcour* Sade'a".

Wtedy zacząłem go poznawać i odkrywać rozległość jego dzieła, zarówno pisarskiego, jak i organizacyjnego. Poznałem jego protestanckie zakorzenienie na południowym zachodzie Francji, w protestanckich Sewennach, jego karierę zgodną z republikańską merytokracją, jego fundamentalne doświadczenie, które wyniósł z École normale supérieure, jego wyjątkowe kontakty z Polską. W czasie obrony pracy magisterskiej zarzucił mi, że nie zacytowałem książki Bronisława Baczko pt. *Rousseau, solitude et communauté* [*Rousseau: samotność i wspólnota*], opublikowanej po polsku w 1964 roku, która miała zostać przetłumaczona na niemiecki, a dopiero w 1974 ukazała się po francusku. Była wiosna 1969 roku. Nieporadnie się broniłem, że praca jest dostępna tylko po polsku. „To nie jest wytłumaczenie", odpowiedział Jean Fabre. Wyczułem u niego także wyraziste zasady moralne i, w tych latach wstrząsów, jego niepokój. Jean Fabre właśnie ogłosił dwie przedmowy do pierwszego wydania dzieł zbiorowych Sade'a. Powiedział mi wtedy, że nie chciał otrzymać egzemplarza autorskiego, do którego miał prawo, ponieważ nie życzył sobie mieć w bibliotece książek, których czytania musiałby zabronić własnym dzieciom. W libertyńskiej mentalności pokolenia roku '68, którą wówczas podzielałem, nie rozumiałem tego. Uczestnicząc w manifestacjach z przekonaniem, wzmocnionym poczuciem nierealności, byłem ujęty cierpieniem Jeana Fabre'a, który mówił: „Czy może sobie Pan wyobrazić, że ktoś napisał na murze »Profesorowie, jesteście starociami!«. Nazwano Sorbonę Muzeum Dupuytren[23], [panopticum] wszelkich zgrzybiałości". Starał się podtrzymywać kontakt między wrogimi obozami. Po jednej stronie stała wzburzona wydarzeniami większość profesorów, a po drugiej liczni asystenci i adiunkci zaangażowani w ruch kontestatorsko-reformatorski. W tym samym 1968 roku swoich rozpraw dyplomowych broniło dwóch doktorantów Jeana Fabre'a, prezentujących te dwie

[23] Muzeum Dupuytren – muzeum anatomii patologicznej w Paryżu.

odmienne wrażliwości. Pierwszym, odwołującym się do tradycji i porządku, był Laurent Versini, autor *Laclos et la tradition*; drugim, opowiadającym się za zmianami – Jean Sgard, autor *Prévost romancier*. Jean Fabre cenił ich obu, za ich cechy, które mogły wydawać się sprzeczne. Uznał obie prace za istotne dla poznania osiemnastowiecznej powieści.

Troską Jeana Fabre'a przybywającego na Sorbonę w 1952 roku, po pracy w Warszawie, Lyonie i Strasburgu, było właściwie ponowne zrozumienie XVIII stulecia dzięki systematycznym badaniom. Jego doktorat, przygotowywany – wedle prawideł sztuki sprzed 1968 roku – przez długie lata, dawał czas na szerokie poszukiwania i pozwalał na stworzenie syntezy o szerokim rozmachu. Takie było jego dzieło *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des lumières*[24], oparte na imponującej bazie źródłowej i zarysowujące szeroką panoramę stulecia, przekuwające przy tym ogromną wiedzę Autora w przejrzystą narrację. Wedle tego modelu wyobrażał sobie badania nad powieściopisarzami epoki, pośród których byli: Lesage, Marivaux, Prévost, Rousseau, Laclos – opracowani potem przez Rogera Laufera, Henri Couleta, Jeana Sgarda, Jeana-Louis Lecercle'a i Laurenta Versiniego.

Polem niezbadanym wydawały się gazety, dlatego Jean Fabre zaproponował, aby Michel Gilot zainteresował się czasopismami Marivaux, Jean Varloot Diderotem i prasą, a Jean Balcou podjął prace nad Fréronem, animatorem *L'Année littéraire*. Poezją zajął się Edouard Guitton, specjalista od Jacques'a Delille'a i poematu opisowego, oraz Georges Buisson, znawca André Chéniera. Michèle Duchet skupiła się na antropologii oświecenia, Jacques Chouillet na jego estetyce, a Jean-Marie Goulemot pracował nad ideą rewolucji.

Prawie wszystkie prace na wymienionych polach badawczych zostały zakończone i przyniosły wybitne dzieła. Ten wysiłek akademicki jest imponujący i znacząco odświeżył myślenie o epoce.

---

[24] J. Fabre, *Stanislas-Aguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*, Institut d'études slaves, 1952, reéd. Ophrys, Paris 1983; I wyd. w j. polskim: *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku świateł*, t. I-II, tłum. J.M. Kłoczowski, pod red. P. Skowrońskiego, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Warszawa 2022 (PR).

Sądzono, że XVIII stulecie było jedynie trochę otwarte na poezję, zaś wiek XIX miał być tym, w którym rozkwitły pamiętnikarstwo i powieści. Założenie to zostało całkowicie zrewidowane.

Do wszystkich tych doktoratów, indywidualnych inicjatyw w duchu pracy akademickiej, dołożyły się działania zespołowe. Jean Fabre był inspiratorem publikacji dzieł zbiorowych Diderota w Wydawnictwie Hermann, choć na okładce widnieją nazwiska Herberta Dieckmanna, Jacques'a Prousta i Jeana Varloota. Był również jednym z ojców Międzynarodowego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, a także Francuskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, które odgrywają tak ważną rolę w naszym dzisiejszym życiu naukowym. Wszyscy jego dawni uczniowie pamiętają ofiarność, z jaką czytał i poprawiał rękopisy, zapoznając się z pracami dyplomowymi i doktorskimi, uczestniczył w konferencjach naukowych i wygłaszał referaty. Są dwa modele wielkich naukowców: ci, którzy tworzą swoje własne dzieła, i ci, którzy aktywizują badania innych. Wielkie dzieła samotników mają oczywiście siłę inspirującą, ale również na odwrót: ci, którzy są inspiratorami badań zespołowych, tworzą także własne indywidualne dzieła.

Obok wielkiego tomu poświęconego Stanisławowi Augustowi i monografii André Chéniera, Jean Fabre pozostawił dwa istotne zbiory, publikacje, które naznaczyły moje wybory badawcze: *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*[25] oraz *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*[26]. W pierwszym tomie znajdziemy siedemnaście studiów, a w drugim jedenaście. Są to studia konkretne, na podobieństwo przed chwilą przywołanej *Sztuki analizy w „Księżnej de Clèves"*. Praca *Lumières et Romantisme* daje na wstępie równoległe

[25] J. Fabre, *Lumières et Romantisme, énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Klincksieck, Paris 1963, wyd. 2 1980. Zob. też wyd. polskie części studiów: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, pod red. K. Kasprzyk, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza Warszawa 1995.

[26] J. Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Klincksieck, Paris 1979.

portrety deisty Woltera i ateisty Diderota, następnie Diderota i Jana Jakuba Rousseau, skłóconych braci, którzy nie przerwali dialogu na odległość, pomimo konfliktu, który ich rozdzielił.

Polemicznym skrótom i temu, co sam nazywał pewnymi uproszczeniami, Jean Fabre przeciwstawiał sens niuansów i subtelność swojego stylu. Upraszczająca historia literatury dzieliła XVIII stulecie na dwie części: racjonalizującą i wrażliwą, później zaznaczała podział między XVIII wiekiem encyklopedycznym, ufającym w postęp, a początkami XIX stulecia, zapamiętałymi w nostalgii. Uproszczenia obróciły się w karykaturę. Już w tytule Jean Fabre połączył oświecenie i romantyzm, energię i nostalgię, zaznaczył ciągłość ambicji reformatorskich *Encyklopedii* aż do palingenezy i regeneracji postulowanych przez romantyzm. Podkreślał na przykład pociąg Diderota do iluminizmu w artykule *Théosophes*. Do zmiany perspektywy diachronicznej dołączyła w zbiorze chęć decentralizacji i otwarcia kulturalnego, na co zwracał uwagę w studiach nad Adamem Mickiewiczem i *Godziną Myśli* Juliusza Słowackiego: „umysł oświeceniowy i romantyczna dusza bynajmniej nie stoją ze sobą w sprzeczności, lecz odwołują się do siebie, wzajemnie się wspierają i dopełniają”[27].

Drugi zbiór (*Idées sur le roman*) zapożycza od Sade'a tytuł wstępu do *Zbrodni miłości* (*Crimes de l'amour*), przechodząc na liczbę mnogą[28]. Z jednej strony żywa ironia *Kubusia Fatalisty* i oziębła ironia *Niebezpiecznych związków*; z drugiej zaś długa tradycja *roman noir* od Prévosta do Sade'a, od Cazotte'a do Potockiego. Możemy nie być zgodni z każdą stroną zbioru – osobiście nigdy nie zaakceptuję definicji listu LXXXI z *Niebezpiecznych związków* jako „samouwielbienia bez śladu autokrytyki, takiego *Mein Kampf* [markizy de] Merteuil”, ale Jean Fabre potrafił prowokować do dyskusji.

---

[27] J. Fabre, *Adam Mickiewicz i dziedzictwo oświecenia*, w: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, pod red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995, s. 108.

[28] Wydane w roku 1800 *Zbrodnie miłości*, zbiór nowel tragicznych Sade'a, poprzedzał esej *Idée sur les romans* (*Szkic o powieściach*). Liczba mnoga *idées* podkreśla mnogość tropów i odkryć (PR).

Tak jak *Od oświecenia do romantyzmu* jest zdominowane przez obecność natchnioną Adama Mickiewicza, tak też *Rozważania o powieści* otwierają się na wiek XIX osobliwym arcydziełem, którym jest *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Jean Fabre znał jedynie wersję niekompletną, ale mógł już zaświadczyć: „inwencja werbalna, siła, otwartość i, by tak rzec – witalność, czynią z Potockiego, pomimo kilku potknięć, wielkiego francuskiego pisarza”[29]. Byłby szczęśliwy, uczestnicząc kilka lat temu w pałacu w Łańcucie w obchodach dwusetnej rocznicy śmierci Jana Potockiego i w locie balonem, podobnym do tego, który zamówił sam hrabia.

Kiedy zdałem konkurs na wykładowcę, *agrégation*, spotkałem się ponownie z Jeanem Fabre'em, aby porozmawiać o temacie mojej rozprawy doktorskiej. Zaproponował mi pracę nad André Chénierem jako publicystą, ale ja wolałem poświęcić się idei energii, którą zapożyczyłem z jego własnych prac, a która wydawała mi się owocować bardziej ambitnymi badaniami. Jean Fabre zdecydował się jednak, nie bez goryczy, pójść na wcześniejszą emeryturę. I wyjechał na pewien czas wykładać do Stanów Zjednoczonych. Poradził mi, bym spotkał się z Robertem Mauzim, który właśnie rozpoczął pracę na Sorbonie i chętnie mnie przyjął. Z Jeanem Fabre'em pozostałem jednak w kontakcie. W czerwcu 1972 roku spotkałem go na konferencji w Clermont-Ferrand na temat preromantyzmu, która szła tropem refleksji z *Od oświecenia do romantyzmu*. Wydarzenie to było współorganizowane przez Jeana Ehrarda, innego wielkiego osiemnastowiecznika, autora monumentalnej rozprawy o pojęciu natury w pierwszej połowie XVIII wieku, który był profesorem w Clermont-Ferrand. Wśród umysłów o takiej kulturze dyskusje były na wysokim poziomie, z udziałem filozofów tej miary, co Michel Serres, interpretator Leibniza, i Jean Deprun, monograf pojęcia niepokoju w XVIII wieku. W 1974 roku znalazłem się pomiędzy wychowankami i kolegami, którzy ofiarowali Profesorowi tom jubileuszowy pt. *Approches*

[29] J. Fabre, *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*, w niniejszym tomie s. 424–425.

des Lumières[30]. Jego skromność nie była udawana, kiedy bronił się przed gratulacjami, które do niego kierowano, i podziwem, jaki mu okazano. Jean Fabre chętnie napisał dla mnie list polecający, aby wesprzeć moją kandydaturę na stanowisko asystenta. Rekomendacja była skuteczna, w 1973 roku zostałem przyjęty na początku roku akademickiego na Uniwersytet w Caen.

Opowiadał mi o swoim zmęczeniu pracą na uczelni, gdzie należało coraz więcej czasu spędzać na wypełnianiu dokumentów, pisaniu sprawozdań, wypełnianiu obowiązków administracyjnych. Nie lubił konfliktów ideologicznych po roku 1968 i żałował podziału *Institut de français* na trzy zakłady, na trzech różnych uniwersytetach: Sorbonie, która zachowała tradycyjną nazwę[31], nowej Sorbonie i na interdyscyplinarnej uczelni, jaką stał się uniwersytet Paris 7, który następnie przyjął imię Denisa Diderota. Z tego także Jean Fabre byłby się cieszył. Mówił wtedy o przyjemności odnalezienia czasu dla siebie samego i żartował, śmiejąc się donośnie, radząc szybko pracować nad doktoratem: „Proszę skończyć, zanim będę niedołężny, chcę być w Pańskiej komisji". Nikt nie mógł przewidzieć tego absurdalnego wypadku, gdy 21 sierpnia 1975 roku zaatakował go rój pszczół, w miejscu, które znał i kochał, nad wodą „pośród wrzosowisk Espinouse", jak pisano w nekrologu. Od tamtej pory ulica w Murat-sur-Vèbre nosi jego imię, podobnie jak sala na Sorbonie.

Prawie pół wieku później, osiemnastowiecznicy z Francji, z Polski i z całego świata mogą przypomnieć sobie, jakim był dla nich Mistrzem, w najmniej władczym tego słowa znaczeniu, jakim animatorem, inspiratorem, on, który epokę oświecenia, tę nazbyt abstrakcyjną, zbyt podzieloną na dwa opozycyjne nurty i zbyt francuską, zastąpił epoką żywą i emocjonalną, eksplodującą wigorem i wiedzą, tętniącą nadzieją i niepokojem, w Europie, która rozpościerała się już po brzegi Wisły. Wolter, Rousseau

---

[30] *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Klincksieck, Paris 1974.

[31] Zakład literatury francuskiej, a później literatury francuskiej i frankofońskiej.

i Diderot dyskutują w niej ze Stanisławem Augustem Poniatowskim, z Janem Potockim, z Adamem Mickiewiczem. Jean Fabre pozostaje przykładem badacza szlachetnego, dalekiego od karierowiczostwa i troski o opłacalność, dalekiego od bezstylowych stron skreślonych przez niewolników *publish or perish*, dalekiego od zamknięcia na inne dyscypliny i narodowości. Jego głos i śmiech wciąż rozbrzmiewają w książkach, które po nim zostały.

Dodałbym, że miałem szczęście spłacić część mojego długu wobec Jeana Fabre'a, kierując pracą doktorską jego wnuczki, Juliette Fabre. Chciała ona pracować nad motywem literackiego spaceru, który miał ją doprowadzić do Denisa Diderota i Jana Jakuba Rousseau. Przeprowadziła badania, zaczynając od dialogów starożytności i renesansu, by dotrzeć do naukowych i salonowych rozmów oraz heurystycznych podejść Diderota i Jana Jakuba, ale obok dwóch największych odkryła *Les Promenades de M. Le Noble*, *La Promenade de Saint-Cloud* Nicolasa Fromageta czy *Le Promeneur sentimental* Pierre'a Blancharda. Praca doktorska pt. *La Promenade littéraire de La Mothe Le Vayer à Rousseau*[32] opublikowana została w 2024 roku. Jean Fabre byłby szczęśliwy, trzymając tę książkę w ręku.

tłum. Agnieszka Jakuboszczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[32] *La promenade littéraire de La Mothe Le Vayer à Rousseau. Marcher, penser, écrire*, Classiques Garnier, Paris 2024, préface de Sophie Lefay, postface de Michel Delon.

NOTY BIO-BIBLIOGRAFICZNE

Michel Delon (ur. 1947) – emerytowany profesor literatury francuskiej na Sorbonie. Dawny uczeń Jeana Fabre'a i Roberta Mauziego, pod którego kierunkiem obronił rozprawę doktorską *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* (PUF, 1988, II wyd. Classiques Garnier, Paris 2023). Wydawca dzieł Diderota oraz Sade'a w serii Bibliothèque de la Pléïade oraz redaktor *Dictionnaire européen des Lumières* (PUF, Paris 1997, format Poche, 2007). Ostatnie prace: *La 121e journée: L'incroyable histoire du manuscrit de Sade* (Albin Michel, Paris 2020) oraz edycja Casanova, *Mes Années vénitiennes* (Citadelles et Mazenod, Paris 2018). W latach 2003–2009 prezes Francuskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym (SFEDS).

Jean Ehrard (1926–2023) – wybitny badacz myśli i literatury francuskiej XVIII w., absolwent paryskiej École normale supérieure, wieloletni wykładowca na uniwersytecie w Clermont-Ferrand, przez trzy kadencje (1977–1989) mer pierwszej stolicy Owernii, miasta Riom, gdzie zamieszkał. Począwszy od doktoratu *L'Idée de Nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle* (S.E.V.P.E.N., Paris 1963 w 2 tomach; Albin Michel, Paris 1994 1 tom, format poche), uzupełnionego tzw. małą rozprawą o Monteskiuszu jako krytyku sztuki (PUF, Paris 1965), poświęcił się badaniom literatury XVIII w. od Marivaux i Monteskiusza przez Diderota po Gilberta Romme'a, jakobina z Riom. Twórca Ośrodka Badań nad Rewolucją i Romantyzmem;

inicjator serii wydawniczych, w tym edycji dzieł wszystkich Monteskiusza (wespół z Catherine Vaupilhac-Auger). W latach 1971–1979 sekretarz, a w latach 1982–1986 prezes Francuskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym (SFEDS).

Rémi Fabre (1950–2024) – absolwent École normale supérieure, emerytowany profesor historii współczesnej na Uniwersytecie Paris-Est (CRHEC), najstarszy syn prof. Jeana Fabre'a. Specjalizował się w historii protestantyzmu, pacyfizmu, praw człowieka i ruchów młodzieżowych. Jako aktywny członek Société d'études jaurésiennes (SEJ) brał udział w edycji dzieł Jeana Jaurèsa, wiele prac poświęcił organizacjom młodzieży protestanckiej. Główne publikacje: *Les protestants en France depuis 1789*, La Découverte, Paris 1999, i *Francis de Pressensé et la défense des droits de l'Homme. Un intellectuel au combat*, PUR, Rennes 2004.

Krystyna Kasprzyk (1922–2012) – wybitna specjalistka w dziedzinie francuskiej literatury średniowiecznej i renesansowej. Całe życie była związana z Instytutem Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, a także z Sorboną, na której wykładała w latach 1981–1982, i francuskim Centre National de Recherches Scientifiques. W 1964 r. uzyskała państwowy doktorat francuski, za który została odznaczona nagrodą Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Wydała monografię *Nicoles de Troyes et le genre narratif en France au XVI*^{e} *siècle* (Klincksieck, Paris 1963) oraz zbiory nowel: Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* (STFM, Paris 1970) i Bonaventure des Perriers, *Nouvelles recréations et joyeux devis* (STFM, Paris 1980).

Claude Lauriol (ur. w 1932 r.) – emerytowany profesor literatury francuskiej na Uniwersytecie Paul-Valéry w Montpellier. Na Sorbonie obronił rozprawę doktorską pt. *La Beaumelle, un protestant cévenol entre Montesquieu et Voltaire* (Droz, Genève 1978, dzieło nagrodzone przez Akademię Francuską). *La Beaumelle et le 'montesquieusisme'. Contribution à l'étude de la réception de* L'Esprit des lois (Liguori, Napoli 1996). *Études sur*

La Beaumelle (Champion, Paris 2008). Z ekipą przez szereg lat wydawał *Correspondance générale de La Beaumelle*, 18 tomów (Oxford, potem Champion, Paris, 2005–2024).

Ewa Rzadkowska (1913–2009) – wybitna polska romanistka i komparatystka, przedwojenna absolwentka KUL-u oraz Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie, po wojnie związana kolejno z Uniwersytetami Wrocławskim i Warszawskim. Wiceprezes Międzynarodowego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym (SIEDS, 1979–1983), od 1997 r. honorowy członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym doń afiliowanego (PTBnWO). Tłumaczka *Nowej Heloizy* i *Wyznań* Rousseau (wybory z obu dzieł ukazały się w serii Biblioteki Narodowej Ossolineum w 1962 i w 1978 r.) oraz *Marzeń samotnego wędrowca* tegoż (tamże, 1983), promotorka jego twórczości w Polsce. Autorka jedynej polskiej monografii Marmontela (*Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studium o recepcji J.-F. Marmontela w XVIII w.*, PWN, Warszawa 1989).

NOTA EDYTORSKA

Polscy wydawcy studiów Jeana Fabre'a musieli uwzględnić niecodzienny charakter tych tekstów: jako szkice naukowe odwołują się do konkretnej bazy źródłowej, operują cytatami z literatury przedmiotu i ze źródeł, jednak… zwłaszcza tym ostatnim nie zawsze towarzyszą odsyłacze do stron w możliwych do zidentyfikowania wydaniach. Jean Fabre pisze dla swoich kolegów oraz dla czytelników ze studiów humanistycznych, których wysoki poziom kultury literackiej po prostu zakłada. Niektóre z cytatów to swoiste „skrzydlate słowa", krążące w środowisku, zaczerpnięte z utworów niekoniecznie właśnie z *tej* epoki – XVII czy XVIII wieku – o której w szkicach mowa. Fabre skłania więc czytelnika – a na polskim gruncie najpierw tłumacza – do swoistej gimnastyki pamięciowej, którą dziś tylko częściowo ułatwia możliwe posłużenie się cyfrowymi zasobami książkowymi.

Nie należy jednak sądzić, że owa dezynwoltura stanowi rys badacza. Niektóre z zamieszczonych tu szkiców, na przykład rozprawka o powieściach Marivaux, są szkicami także w sensie potocznym, czyli częścią komponowanej dopiero monografii pisarza[33]. Jak uprzedzają we *Wstępie* uczniowie Profesora i wydawcy francuskiego zbioru, Michel Gilot i Jean Sgard, postanowili oni

[33] Zdaniem prof. K. Kasprzyk (*Hommage à Jean Fabre: la Pologne dans la pensée et le cœur de Jean Fabre*, „RDHS", nr 8, 1976, s. 29), Autor przeznaczył ów tekst dla łódzkich „Zagadnień Rodzajów Literackich" (1960, t. 3, nr 2 (5), s. 5–25).

przejść do porządku dziennego nad zróżnicowanym statusem poszczególnych tekstów w imię udostępnienia panoramy powieści francuskiej w dwóch przełomowych dla niej stuleciach, nakreślonej przez Jeana Fabre'a. Pamiętać przy tym trzeba, że od napisania tych studiów zmieniło się bardzo wiele w literaturoznawstwie, także w badaniach odnoszących się do czasów, których dotyczą *Rozważania o powieści*. Ta zmiana jest bezdyskusyjna, natomiast mniej oczywista jest zmiana podstaw tekstowych, do których odwołuje się Fabre; w wielu przypadkach kanoniczne wydania z jego czasów zostały zastąpione nowymi (do czego na przykład w przypadku Diderota sam Fabre się przyczynił).

W miarę możliwości tłumacze tomu odwoływali się do polskich przekładów (najchętniej w nowych wydaniach, o ile takowe istnieją). Ale w niektórych przypadkach – casus skrajny: *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego – pomimo istnienia nowego przekładu, tu: niezrównanej Anny Wasilewskiej, mającej do dyspozycji jako oryginał powieść w podwójnej postaci (wydanie obejmujące przekazy z 1804 i z 1810 roku, przygotowane przez François Rosseta i Dominika Triaire'a na początku XXI stulecia), przekład szkicu Fabre'a idzie za *Rękopisem* z wydania Leszka Kukulskiego, na którym także – biegle czytający po polsku – opierał się sam autor studium.

Odwołując się do obu wersji utworów, polskiej i francuskiej, przyjęliśmy jako redaktorzy naukowi zasady dotyczące ich przywoływania – nie tylko tych głównie omawianych: gdy w tekście jakiś tytuł pojawia się po raz pierwszy, pozostawiamy go w brzmieniu oryginalnym, na ogół jest to tytuł francuski. Dopiero jako drugi podajemy tytuł polski. W przypadku tytułów szczególnie zadomowionych w języku polskim i/lub użytych/przywołanych już w nagłówku rozdziału (tak jest z *Księżną de Clèves* i *Kubusiem Fatalistą*), gdy pojawi się pierwszy raz w tekście, podajemy go we francuskim brzmieniu (w nawiasie, kursywą), dopiero po znanej powszechnie wersji polskiej tytułu, tym razem nie umieszczonej w nawiasie. Znany z polskiego obiegu tytuł może pojawić się w postaci fragmentu (imię bohatera lub część tego imienia: *Telemak* albo *Kubuś*); jeśli jest to pierwsze przywołanie,

pełny tytuł oryginalny zostanie podany w przypisie u dołu strony, razem z datą pierwszego wydania, jako przypis tłumacza (PT) lub redakcji (PR).

Przypisy tłumacza i redakcji znajdują się pod tekstem, w numeracji jednolitej z numeracją przypisów Autora; jedynie adnotacja w nawiasie (PT lub PR) sygnalizuje ich odrębność. Tłumacze wprowadzali swoje przypisy także wtedy, gdy zgłaszali zastrzeżenie do opinii autora oraz gdy pojawiały się postać lub termin polskiemu czytelnikowi niekoniecznie znane czy zapamiętane ze szkoły. Na przykład wzmianka o Madelon czy Sapho – wykwintnisiach z farsy Moliera. Numery stron umieszczone w nawiasach okrągłych pochodzą od Autora, natomiast tłumacze, odwołując się do wydanych przekładów, odpowiednie numery stron wskazują w nawiasach kwadratowych po cytacie. Opuszczenia poczynione przez Autora są sygnalizowane nawiasami okrągłymi, a przez tłumacza lub redakcję – na ogół w przypisach – nawiasami kwadratowymi.

Pojęcia wieloznaczne lub takie, które rzadko pojawiają się w naszym dyskursie naukowym, zostały objaśnione w *Glosariuszu*. Gwiazdka odsyła do niego, gdy pojęcia te po raz pierwszy pojawiają się w obrębie rozdziału. Zwalnia to z obowiązku ich tłumaczenia w tekście i redukuje terminologiczne rozbieżności. Tym pojęciom, które nie funkcjonują w naszej przestrzeni kulturowej, poświęcono więcej miejsca – tak jest na przykład w przypadku *marivaudage*, czyli mariwodażu.

Mamy nadzieję, że opisane powyżej zabiegi ułatwią polskiemu czytelnikowi lekturę, nie oddalając go przy tym od myśli i stylu Jeana Fabre'a.

JEAN FABRE

ROZWAŻANIA O POWIEŚCI OD PANI DE LAFAYETTE DO MARKIZA DE SADE

PRZEDMOWA

Trzy lata temu zmarł Jean Fabre. Przyjaciele i uczniowie, wszyscy ci, których łączyło z nim zamiłowanie do snucia rozważań i do literatury, postanowili uczcić jego pamięć, wydając zbiór artykułów najlepiej oddających jego myśl. Ale sam Jean Fabre zamierzał napisać studium, które być może zatytułowałby: *Baroque, Classicisme et Lumières* [*Barok, klasycyzm i oświecenie*] i które byłoby kontynuacją refleksji zapoczątkowanej w tomie *Oświecenie i romantyzm* [*Lumières et Romantisme*]. Zgodnie ze wstępnym porozumieniem z wydawcą miały się tam znaleźć: większość jego analiz poświęconych powieści, wykład na temat koncepcji estetycznych od Boileau do Dubosa oraz kilka starszych artykułów o Pascalu, Racinie i La Fontainie. Jednak projekt ten nie doszedł do skutku. Nie udało się nadać mu odpowiedniego kształtu, zabrakło przedmowy oraz ostatecznego opracowania wykładu na temat idei estetycznych. Nie mieliśmy przecież prawa zastąpić autora, proponując definicję baroku i klasycyzmu lub tworząc własną koncepcję całości, która nadawałaby zbiorowi inny sens. Powołana przez Francuskie Towarzystwo Badań nad Wiekiem Osiemnastym specjalna komisja zajmująca się wydaniem pism Jeana Fabre'a zdecydowała o zebraniu wszystkich jego analiz poświęconych powieści, o nadaniu im tytułu zaczerpniętego od Sade'a i opublikowaniu tych wersji tekstu, które Jean Fabre uważał za ostateczne.

Zbiór ten ukazuje trwałość literackiego gustu i rozwój myśli. Jean Fabre był wielkim miłośnikiem powieści; zachwycał się

najbardziej subtelnymi analizami Madame de Lafayette czy Marivaux, ale też niesamowitymi sztuczkami *roman noir**; ta przyjemność z obcowania z powieścią dominuje w każdym z jego artykułów. Ale wydawało mu się również, że powieść, ten gatunek „bez reguł" i „bez granic", w który każdy powieściopisarz angażuje się „na własne ryzyko i odpowiedzialność" i „wymyśla nowe formy", powinna przyczynić się do postępu naszej wiedzy o cywilizacji, a zwłaszcza naszej wiedzy o oświeceniu; to podkreślał z całą mocą w swoim ostatnim wykładzie na temat *Nowej Heloizy* wygłoszonym na Sorbonie w listopadzie 1968 roku. Każda publikacja o oświeceniu wydałaby mu się niekompletna, gdyby nie uwzględniała wątpliwości, marzeń, sprzeczności, których wyrazicielami byli Marivaux, Prévost, Rousseau, Diderot, Laclos czy Sade. W każdym swoim studium starał się wyodrębnić część analityczną, czyli refleksję moralną, społeczną lub filozoficzną oraz część dotyczącą marzeń, tajemnicy, sekretu. Tylko wielkie dzieła wydawały mu się łączyć te dwie sprzeczne cechy, tak różne jak dzień i noc, jak światłość i mrok. Metoda ta obowiązuje już od pierwszych linijek „Sztuki analizy w *Księżnej de Clèves*", a jej ostatnie zastosowanie, dwadzieścia lat później, widzimy w studium nad *Rękopisem znalezionym w Saragossie*; w ten sposób każde z jego badań znajduje się w sercu problematyki oświecenia.

Jean Fabre przypominał w 1968 roku, jak bardzo nasza wiedza na temat powieści w XVIII wieku posunęła się naprzód w ciągu ćwierćwiecza. Dziś możemy dodać, że to on przyczynił się do tego w największym stopniu.

Société Française d'Étude du XVIII^e^ siècle
[Francuskie Towarzystwo Badań
nad Wiekiem Osiemnastym]

tłum. Monika Kulesza
Uniwersytet Warszawski

SZTUKA ANALIZY W *KSIĘŻNEJ DE CLÈVES*

Znowu *La Princesse de Clèves*! „Przecież nic nowego nie można o niej powiedzieć, a to, co wiemy, zostało bardzo dobrze powiedziane". To stwierdzenie André Gide'a[1] – stanowcze i liczące już wiele lat, nigdy nikogo nie zniechęciło, począwszy od niego samego. Może dlatego, że krytycy nie lubią rozwiązanych problemów? I bardzo nieswojo czują się, słysząc, że są już niepotrzebni? Bez wątpienia najbardziej tradycyjnym ćwiczeniem, od czasów Sainte-Beuve'a[2], jest wyróżnianie specyficznych cech powieści francuskiej i tworzenie jej uporządkowanego zarysu, rozpoczynającego się od *Księżnej de Clèves*. Ale za cenę iluż uproszczeń to się odbywa!

Historia literatury, skupiająca się coraz bardziej na szczegółach, nie miała trudności z wykazaniem, że „reforma czy, mówiąc dokładniej, retusz" powieści, którego dokonała pani de Lafayette, nie miał rozstrzygającego charakteru i że jej powieść, w czasach gdy została napisana, pozostawała niemal całkowicie odosobniona[3]. Później nigdy nie przekłamano jej bardziej niż wiernie

---

[1] La Nouvelle Revue Française, n° 52, 1er avril 1913 N.R.F. (avril 1913), *Les Dix romans français que...* (Gide, *Incidences*, Gallimard, Paris 1924, s. 151–158).

[2] C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits de femmes (Nouvelle édition, revue et corrigée)*, Garnier Frères, Paris 1886, s. 249–287.

[3] R. Coplestone Williams, *Bibliography of the 17th century Novel in France* (1931); Dorothy Dallas, *Le roman français de 1660 à 1680* (1932) i Daniel Mornet, *Histoire de la Littérature Française Classique*, A. Colin, Paris 1940, s. 317.

naśladując; powieści pani de Tencin czy Duclosa, w których wiek XVIII z przyjemnością odnajdywał nuty *Księżnej*, przybierały postać nieobyczajnego pastiszu lub parodii. Gdy Sainte-Beuve wylicza powstałe w bliższych mu czasach inne powieści „będące jej jakąś emanacją": *Eugène de Rothelin* [*Eugenię de Rothelin*][4], *Mademoiselle de Clermont* [*Pannę de Clermont*][5] czy *Édouard* [*Edwarda*][6] – listę można by znacznie wydłużyć – trochę rozczarowuje przywołanie tak mizernego potomstwa.

Z drugiej strony, kiedy wydaje się, że jesteśmy bardzo daleko od *Księżnej*, odnajdujemy ją. Można powiedzieć, że we Francji każdemu powieściopisarzowi, mającemu choć odrobinę szacunku dla swojego rzemiosła, pochlebia przyrównanie do tak prestiżowego wzorca. Mimo republikańskich przekonań, „reformatorstwa" i wielkich butów[7], sam obywatel Genewy nie szukał innego powinowactwa dla swojej *Julii*[8] i odrzucał prowincjonalnych, entuzjastycznie nastawionych czytelników, na rzecz pozostałych, wyrafinowanych i otwartych, którym lektura czwartej części *Nowej Heloizy* przywodziła na myśl panią de Lafayette: „trzeba delikatności smaku, której nabywa się jedynie w szkole wielkiego świata, aby wyczuć, jeśli wolno się tak wyrazić, wszystkie subtelności serca, jakich to dzieło jest pełne"[9].

Paul Bourget, znany specjalista od powieści dla wyższych sfer, mógłby zatem dostrzec w Janie Jakubie jej prekursora lub pomocnika, czego być może ten ostatni by nie chciał. W kilku linijkach

---

[4] Powieść Adélaïde-Marie-Emilie Filleul Souza-Bothelo z 1808 r. (PT).

[5] Powieść Stéphanie Félicité de Genlis z 1802 r. (PT).

[6] Powieść Claire de Duras z 1825 r. (PT).

[7] W tygodniku „Dimanche illustré" z 19 lipca 1925 r. ukazał się artykuł Julesa Chancela *Jean-Jacques Rousseau*, w którym autor stwierdza, że Rousseau „étale ses gros souliers poudreux dans les salons de Fontainebleau, le soir où l'on donnait la première représentation de son opéra: *le Devin du village*" („obnosi się ze swoimi dużymi, zakurzonymi butami w salonach Fontainebleau w wieczór, w którym odbyła się pierwsza prezentacja jego opery: *Wróżek wiejski*") (PT).

[8] Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (*Nowa Heloiza*) (PT).

[9] *Wyznania*, księga XI. Rousseau, Jean-Jacques, *Wyznania.* T.3, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Księgarnia J. Czerneckiego, Kraków 1918, s. 107.

Wyznań została zarysowana teoria powieści arystokratycznej (zasadniczo francuskiej), która opiera się na analizie – zabiegu nieznanym powieściopisarzom „barbarzyńcom": Richardsonowi, powiedziałby Rousseau, Dostojewskiemu, powiedziałby Bourget. Istnieje bowiem w końcu różnica gatunkowa między „trzeźwą wiwisekcją stanów świadomości, czyli aktywności człowieka cywilizowanego", a delirycznym odkrywaniem „zapisów niezwykle wysokich rejestrów, schodzących do najbardziej intymnej wrażliwości patologicznej[10]", z założenia poddających się chaosowi („niejasnej i zmiennej dziedzinie" Adriena Sixte'a), którego porządkowanie i opanowywanie jest właśnie zadaniem analizy.

Niezależnie od tego, jak ktoś ocenia powieści Paula Bourgeta, będzie mu wdzięczny za to, że rozpoczął dyskusję, w której współczesna krytyka odnajdzie jeden ze swoich zasadniczych tematów[11] oraz iż unaocznił, niekiedy z bezwzględną wyrazistością, niektóre problemy powieści. Czy istnieje ważniejszy temat niż analiza? Paul Bourget do końca bronił analizy przed jej córką-nieprzyjaciółką: psychoanalizą; a także przed nowoczesnymi koncepcjami czy mitami powieści: mitem o powieściopisarzu demiurgu (a nie spowiedniku czy strażniku), poecie ludzkości, którą to ludzkość powołuje do istnienia z tysiąca możliwości swego ja, tylko po to, by patrzeć, jak żyje poddana nieprzewidywalnym kaprysom wolności; micie o powieści otwartej, która odrzuca porządek i zakończenie zamknięte; i przede wszystkim przed mitem o istnieniu prawdy duszy mieszającej się z pierwotnymi danymi świadomości, podpatrywanymi i uchwyconymi podczas ich rzadkich przebłysków. Wydaje się, że nadszedł czas, by rozstrzygnąć spór i przyznać każdej ze stron należne jej racje. Wczorajsze paradoksy to dzisiejsze i przedwczorajsze stereotypy. Jeżeli ktoś chce, może poszukać prymarnego zarysu *Faux-Monnayeurs* [*Fałszerzy*] w *Kubusiu Fataliście*, powieści,

---

[10] Paul Bourget, *Note sur le roman français en 1921* (*Nouvelles pages de critique et de doctrine*, I, s. 128 i nast.), Plon-Nourrit, Paris 1922.

[11] Zwłaszcza dzięki André Gide'owi i Albertowi Thibaudet (*Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris 1938). Zob. specjalny numer *Confluences: Problèmes du roman*, wydany w 1943 r., pod redakcją Jeana Prévosta.

którą Diderot niesłusznie potraktował jako szkic literacki, zamiast uczynić z niej prawdziwe doświadczenie pisarskie. Czy pod tyloma pomysłowymi przebraniami tak trudno rozpoznać odwieczny miraż weryzmu, w którym sztuka, na szczęście, odnajduje się tym bardziej, im bardziej udaje, że ucieka od siebie? Bo z pewnością w „barbarzyństwie" *Światłości w sierpniu* jest tyle samo sztuki, co w wyrafinowanych manierach *Księżnej de Clèves*. W jakiejkolwiek formie pojawia się analiza, czy w ujęciu Bourgeta, czy Gide'a, czy Marivaux, czy Faulknera, uczynienie z niej podstawowej zasady interpretacji powieści jest zawsze karkołomnym przedsięwzięciem. Ale z tego wyzwania, podjętego i wygranego na różne sposoby przez arcydzieła, powieść czerpie godność, a może nawet znajduje w niej swoją istotę.

Terminologia i historia języka pozwalają wyrobić sobie o tym pojęcie. Pojawiały się kolejne wydania *Słownika Akademii*, ale trzeba było czekać na ostatnie, z 1932 roku, by znaleźć definicję, która prawdziwie uświęciła literackie zdobycze powieści i postawiła zainteresowanie psychologią przed tradycją, rozrywką, przygodą czy fantazją[12]. To wówczas nazwa „powieść analityczna" została oficjalnie uznana. W 1876 roku Akademia nie znała jej jeszcze – podobnie jak słownik Littrégo, i nie bez powodu: krytycy dopiero zaczynali ją stosować. Szkoda, że nie ma słownika

[12] Przeglądając kolejne definicje powieści, możemy zauważyć w rozważaniach krytyki rosnące uznanie dla gatunku. 1694: „Dzieło napisane prozą, zawierające wyimaginowane przygody, miłosne lub wojenne". – 1762: „Utwór zwykle pisany prozą, zawierający wyimaginowane przygody miłosne i wojenne. – 1798: „Dzieło zwykle pisane prozą, zawierające historie fikcjonalne, ukazujące rzadkie przygody życiowe i cały wachlarz ludzkich namiętności." – 1835 (i 1877): „Określa się tak opowiadania, historie prawdziwe lub udawane, pisane w dawnym języku, albo wierszem, albo prozą; a przez rozszerzenie każdą fikcjonalną historię, pisaną prozą, w której autor stara się wzbudzić zainteresowanie, albo przez rozwój namiętności, albo przez malowanie obyczajów, albo przez osobliwość przygód". – 1932 „Dzieło wymyślone pisane prozą, w którym autor w formie opowiadania maluje namiętności, charaktery, obyczaje, lub podtrzymuje uwagę czytelnika ciekawą fabułą czy przygodami. (Powieść psychologiczna, powieść przygodowa, powieść obyczajowa, *powieść analityczna*, powieść detektywistyczna itp.)".

krytyki literackiej podobnego do *Vocabulaire Philosophique* [*Słownika Filozoficznego*][13] André Lalande'a. Uniknięto by dzięki temu wielu kłótni, jałowych rozpraw czy nieporozumień dotyczących niejednoznacznych pojęć, takich jak natura, romantyzm, sentyment i tyle innych, nadużywanych przez leniwe umysły. Hasło „analiza" byłoby jednym z ciekawszych. Jego autor musiałby przede wszystkim odnaleźć – a są to poszukiwania rozczarowujące i zawsze kwestionowane – „wynalazcę" terminu powieść analityczna. Natomiast nie ma wątpliwości co do tego, kto przyczynił się do jego popularności: tu znów musimy oddać Paulowi Bourgetowi należny mu hołd.

„Analiza" jest dla niego słowem magicznym, zdradzającym tajemnice literackiej indywidualności, receptą na chorobę wieku czy rozterki współczesnego człowieka. Obojętnie, czy ma do czynienia z Constantem, Stendhalem czy Amielem, używając wielu derywatów (analityk, analizator, aż po Baudelaire'owski „analityczny libertynizm") tworzy rozmaite wariacje na temat moralności! Od tego momentu *Alphonse*[14] czy *Księżna de Clèves* zostają opatrzone etykietą i uświęcone przez podręczniki jako arcydzieła „powieści analitycznej". A dlaczegóżby nie *Daphnis et Chloë* [*Dafnis i Chloe*]? Cechą wspólną autorów tych powieści jest to, iż zawsze przeprowadzali analizę bezwiednie, albo nie mówili o niej. Z jakich niejasnych pobudek wzbraniano się tak długo przed połączeniem dwóch terminów, których związek wydaje nam się wygodny i naturalny? Sam wiek XIX przez długi czas zadowalał się rozprawianiem o „powieści prywatnej" (*roman intime*), przyjętej do grona jej odmian przez słownik Littré[15] i uznanej przez Sainte-Beuve'a za tak szczęśliwy wynalazek, że przypisywał sobie ojcostwo terminu[16]. Na wyścigi tworzono „obrazy serca".

---

[13] André Lalande *et alli*., *Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris 1902–1923 (PT).

[14] Alexandre Dumas fils, *Monsieur Alphonse*, 1873 (PT).

[15] „Powieść, w której odmalowane jest wnętrze duszy, myśli, motywy".

[16] Charles Augustin Sainte-Beuve, „Du roman intime, ou Mademoiselle de Liron" (*Portraits de femmes*, Didier et C^{ie}, Paris 1858, s. 20–37), *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1832 i przypis: „Ci, którzy zwrócą uwagę na datę

Czy niedyskretnym byłoby zrobienie jego analizy? Czy uznano by to za nowatorstwo zbyt pretensjonalne lub zbyt staroświeckie?

Podczas gdy słowniki pomijają przenośne użycie terminu „analiza" i, od Furetière'a do Littrégo, ograniczają jego znaczenia do dziedzin ścisłych – algebry, logiki czy gramatyki – pisarze łatwiej je zaakceptowali: Jan Jakub uważał za swoją główną zaletę powieściopisarską „umiejętność dobrego analizowania ludzkiego serca"[17]. W owym czasie słowo to postrzegano jako nieco wykwintne, co dodawało mu wdzięku. Czyż decydując się na jego użycie kilka lat wcześniej, La Baumelle nie odsyłał czytelnika do praktyk językowych Hôtel de Rambouillet[18]?

Jak cię widzą, tak cię piszą; ale w gruncie rzeczy nie wydaje się, by wykwintnisie [*précieuses*] same wprowadziły w obieg metaforę tak do nich pasującą. Dyskutując o uczuciach, bardziej uwiedzione przez chirurgię niż przez logikę, od słowa „analiza", które pozostawiły do uczonych zastosowań, wolały inne – „anatomię". Dobre pióra dodają mu pikanterii: termin ożywia pełen fantazji styl pani de Sévigné, nim zostanie przyjęty przez poważne, mądre głowy i nim zdecydowanym krokiem wmaszeruje do słownika krytyki[19]. Jego kariera jest równie symptomatyczna dla epoki jak *Physiologies* [*Fizjologii*][20] w czasach Balzaka i, przy odrobinie pomysłowości, można by z konfrontacji tych terminów wyprowadzić estetykę porównawczą powieści francuskiej na

---

tego artykułu (lipiec 1832), zauważą, że być może po raz pierwszy omówiono ten gatunek i użyto tak później nadużywanego terminu *powieść prywatna*".

[17] *Wyznania*, księga XI.

[18] „Nie *analizuje* się tam uczuć jak w Hôtelu de Rambouillet" (Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, 1753). Cytowane przez F. Brunota: *Histoire de la langue française*, VI, I, Armand Collin, Paris 1933, s. 1386.

[19] „Podczas gdy księżna (Tarentu) modliła się do Boga ze swoją małą trzódką, my zrobiliśmy anatomię Bretanii". (IV, 285) – „Nigdy serce ludzkie nie zostało lepiej zanatomizowane niż przez tych panów (z Port Royal)". (II, 329). Fénelon będzie często używał tego terminu. Należy zauważyć, że ani *Leksykon esejów*, ani *Słownik* Hugueta nie podają użycia słowa „analiza", natomiast wymieniają liczne przykłady użycia słowa „anatomia" u Montaigne'a i innych pisarzy z XVI wieku.

[20] Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage* (*Fizjologia małżeństwa*) (PT).

dwóch etapach jej rozwoju. O ile bowiem fizjologia zajmuje się zjawiskami życia i opisuje jego mechanizmy, to lekcja anatomii może być przeprowadzana tylko na trupach. I rzeczywiście, wykwintnisie wykonywały swoje pełne wirtuozerii wiwisekcje jedynie na uczuciach odciętych od jakiegokolwiek żywego kontekstu oraz na zwidach namiętności. Ale czy mogło być inaczej? Anatomia wymaga bezruchu. Analiza oznacza abstrakcję, refleksję, powielanie, logikę. A powieść, niezależnie od tego, czy opiera się na prawdopodobieństwie, czy na fantazji, nie rości sobie prawa do niczego, prócz konkurowania z życiem, które jest kwintesencją ruchu, lub zastąpienia życia iluzją? Jak można pogodzić te dwa pojęcia? A jeżeli analiza ma wchłonąć powieść, to czy nie powinna zacząć od jej uśmiercenia?

*
* *

Prawdę mówiąc, powieść jeszcze się nie narodziła i problem był dzięki temu prostszy. Romans, gatunek hybrydowy niemający wstępu na Parnas, miał dwa rodowody: epicki i dworski i w swej istocie, a jeszcze bardziej w środkach wyrazu, miał cechy odrębne, jeśli nie przeciwstawne, których nie potrafił jasno określić, a tym bardziej pogodzić. Epika, u źródeł spokrewniona z dramatem, chciała, by romans był sztuką, przedstawieniem: opowiadane życie, składające się z kolejnych odsłon i przemów, jest przede wszystkim działaniem. Niezależnie od tego, czy chodzi o najbardziej prymitywne eposy – ale czy w ogóle takie istnieją? – czy też o najbardziej wyrafinowane, warunki pozostają niezmienne. Analiza namiętności, nawet tak bardzo patetycznej i pełnej miłosierdzia, jak z czwartej pieśni *Énéide* [*Eneidy*], nie wymaga innej techniki niż ta, którą stosuje się w poemacie dramatycznym: uczucia są uzewnętrzniane przez mimikę i mowę; Dydona, podobnie jak Fedra, może być dobrze ukazana tylko w teatrze. Powieść, potomkini eposu, powinna być jak on akcją.

Ale prostocie tego rozumowania przeczy inny wpływ: poezja dworska, w której powieść była zanurzona, sugeruje inne podejście i inne ideały, inne środki wyrazu, mniej dynamiczne i bardziej

abstrakcyjne. Poezja, obojętnie liryczna czy dydaktyczna, chętniej poszukuje w uczuciach tematów literackich niż możliwości wyrazu. Gdzie można znaleźć bardziej błyskotliwe wariacje na temat sprzeczności kochającego serca niż u Bernarda de Ventadour czy Chrétiena de Troyes, subtelniejsze proporcje między radością i strapieniem, skargą i żądaniem? Analiza staje się w takich przypadkach zabiegiem niezwykle wysublimowanym; dopuszcza, a nawet implikuje wszystkie delikatne niuanse, które wymogi akcji wykluczają w poemacie heroicznym, ale szybko zapomina o życiu, stając się jedynie inteligentnym komentarzem tradycyjnych tematów, sztuką dla sztuki. Jak pogodzić tę finezyjność z wymogami narracji? Podążając za przykładem *Powieści o Róży* [*Roman de la Rose*], dawni „powieściopisarze" szukali pomocy w alegorii, skodyfikowanym systemie uzewnętrzniania i przedstawiania poruszeń duszy: jest to wybieg zarazem wyrafinowany i infantylny. Czasami jednak stosowano prostsze i mniej zakamuflowane rozwiązania. Ciekawym byłoby poszukać prób pojednania tych dwóch tendencji w utworach, często marginalnych (poczynając od *Lais* [*Opowieści*] Marii z Francji po *chantefables*[21]), które za pomocą zgrabnej dychotomii starają się pogodzić elementy liryczne i narracyjne. Béroul czy Thomas, a przede wszystkim Chrétien de Troyes i powieściopisarze cyklu arturiańskiego mieli dość wyczucia, a nawet geniuszu, by szukać w głębi serc sprężyny akcji i łączyć ją z rozwojem życia wewnętrznego. Jednak ich analizy, jasne i suche, ograniczają się najczęściej do rozbioru złożonego świata uczuć, zredukowanego do alternatywy radości i smutku, pewności i podejrzliwości, i kontrastują w swoim ubóstwie z bogactwem opowiadanych historii[22].

Kiedy w XVI wieku w noweli próbowano zastąpić psychologię przygodowością lub fantazją, zawsze odbywało się to kosztem ukazania życia indywidualnych postaci. Każda z opowieści

---

[21] Jeden z gatunków francuskiej literatury średniowiecznej; łączy prozę z wierszem, monologi z dialogami (PR).

[22] Zob. Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu [...]*, Droz, Paris 1936, s. 307 i nast.

w *Heptameronie*[23] jawi się jako anegdota ilustrująca ideę moralną; analiza uczuć nabiera wartości dydaktycznej i demonstracyjnej, poczynając od rozmowy, a kończąc na debacie. Amadis, nieprawy spadkobierca tradycji dworskiej, zamienia zainteresowanie moralnością w drobiazgową zabawę umysłową lub zamierzenie edukacyjne, tak obce fabule powieści, że z gąszczu wydarzeń łatwo wyodrębnić listy, rozmowy, monologi czy przemowy, w których ono rozkwita[24]. Nie inaczej postępuje panna de Scudéry w *Artamène* [*Artamenie*] czy *Clélie* [*Klelii*][25] i wydaje się, że zachowała z *Astrei* jedynie pełne pomysłów krasomówstwo trybunałów miłości, zamiast szukać w niej fragmentów, w których d'Urfé próbował uczynić z analizy opowieść.

Prawdę mówiąc, są to nieśmiałe próby. Kiedy d'Urfé ma ukazać łańcuch rozwoju uczuć, staje się niemal lakoniczny; wspomina, że się zmieniają, nie pokazując w ogóle, jak się zmieniają. Wystarczą tylko trzy etapy i trzy zdania, aby wyjaśnić, dlaczego „dumna" Diana, niepocieszona z powodu utraty Filandra, pokochała Silvandra. „Z początku poznała jedynie jego zasługi (nieodzowne jest je znać, zanim się pokocha); potem sposób, w jaki prowadził rozmowę sprawił, że polubiła jego towarzystwo; wreszcie tak dyskretne i pełne szacunku zaloty sprawiły, że go pokochała, chociaż nie miała zamiaru zakochiwać się"[26].

Tak więc, mimo rozwlekłości *Astrei*, jej autor niekiedy pędzi, pomijając etapy na mapie, która później zostanie nazwana Mapą Czułości; a panna de Scudéry, jeżeli w ogóle zatrzymuje się w tej krainie, to zapominając o sercach swoich bohaterów (jeśli w ogóle

---

[23] Zbiór opowiadań Małgorzaty z Nawarry, 1542–1549 (PT).

[24] *Thrésor de tous les livres d'Amadis, contenant les harangues, épîtres, concions, lettres missives, demandes, séjours, répliques, sentences, cartels, complaintes et autres choses plus excellentes, très utiles pour instruire la noblesse française à l'éloquence, grâce, vertu et générosité* (Lyon, 1582–1605).

[25] *La Morale du Monde ou Conversations* (10 vol., 1680–1692). [Georges et Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus* („Artamen czyli Cyrus Wielki"); *Clélie, Histoire romaine* („Klelia, historia rzymska") – PT].

[26] *L'Astrée*, I, 418, II, 456 i Maurice Magendie: *Du nouveau sur l'Astrée*, Champion, Paris 1927 (s. 449–450, 460 i nast.).

je mają). W jej utworach ogólnikowość jest o wiele dalej posunięta niż w *Astrei*: można przyjąć ostatecznie, że Hylas czy Leonida mają charakter, a w najgorszym razie każda postać w powieści ucieleśnia przynajmniej jeden wariant uczuć, który pośrednio ujawnia się w akcji (Celadon – żarliwość, Silvander – rozsądek, Lycidas – butę; albo Astrea – porywczość, Diana – dumę, Stella – niestałość). Kodeks miłości wykwintnej stłumił te namiastki życia, przekształcając analizę w zwykłe ćwiczenie umysłu, ograniczając się do wprowadzania tematów niemających żadnych odniesień do fabuły i rozpatrywanych w oderwaniu, samych w sobie.

Jakie znaczenie ma więc wirtuozeria pisarki? Gdy sprowadzi się finezję do geometrii, analiza działa poprzez wyliczanie, jak arytmetyka, lub poprzez dysocjację, jak chemia. Somaize nie szydził, wymieniając w *Dictionnaire des Précieuses* [*Słowniku Wykwintniś*][27] dziewięć rodzajów szacunku lub dwanaście kategorii westchnień. Podobnie panna de Scudéry dzieli i segreguje w ten sam sposób uprzejmości na poważne, żartobliwe, milczące, prawdziwe i fałszywe. Wykwintnisie różnicują bowiem o wiele bardziej normatywnie niż opisowo. Formy zachowań, tak drogie Madelonie[28], istnieją nie tylko po to, by wyznaczyć reguły „uczciwych" zabiegów miłosnych, ale też by katalogować najmniejsze sekrety serca. Słynna Sapho[29] poświęca długie strony, którym odrobina ironii dodałaby uroku, aby zadecydować, jakie warunki musi spełnić czułość lub zaduma, aby były naprawdę godne swojej nazwy. Nie inaczej, jak w czasach panowania alegorii, nie daje się najmniejszej szansy zaistnieniu tajemnicy, nieoczekiwanemu czy życiu. Analiza, ta bujna, ale pasożytnicza roślina, została zaszczepiona na powieści jedynie, by ją zdusić.

Zasługa wykwintniś polega na tym, że uczyniły z języka wspaniałe narzędzie badań moralności. Ale wydaje się, że o wiele lepiej

---

[27] Antoine Baudeau de Somaize, *Grand Dictionnaire des Prétieuses ou la Clef de la langue des ruelles*, 1660.

[28] Bohaterce *Pocieszných wykwintniś* Moliera (PT).

[29] Jedna z bohaterek *Artamena, czyli Cyrusa Wielkiego* Madeleine de Scudéry, w której autorka sportretowała samą siebie (PT).

nadaje się ono dla moralisty, którego zadaniem jest refleksja nad życiem, takiego jak La Rochefoucauld czy La Bruyère, niż dla powieściopisarza, którego ambicją jest odtwarzanie rzeczywistości. Również w tej kwestii pani de Lafayette będzie musiała rozwiązać trudny problem użycia tego narzędzia. A trzeba przyznać, że chyba warunki, które wówczas sprzyjały rozwojowi analizy moralności, nie sprzyjały stosowaniu jej w powieści.

Sama trudność przedsięwzięcia nadawałaby sukcesowi pani de Lafayette wartość wzorcową. Ale sukces ten staje się jeszcze bardziej wyraźny, gdy ujrzymy, że nie ma w nim niczego przypadkowego. Nigdy sztuka pisarska nie była bardziej inteligentna ani bardziej spójna. Kiedy pani de Lafayette zaczęła pisać, powieść znajdowała się na etapie poszukiwań. Źródłem tych poszukiwań były kręgi, pół na pół, uczonych i wykwintniś, dla których pisarka bez wątpienia była natchnieniem.

Umieszczony na początku *Zaïde* [*Zaidy*] (powieści opublikowanej jako utwór Segraisa, ale sekretarz pani de Lafayette jedynie ją zapisał), list Hueta *Origine des romans* [*O pochodzeniu powieści*][30] nabiera wartości manifestu. Nieważne, że autorowi trudno było uwolnić się od rozważań moralnych, w których zawsze wikła się estetyka powieści! Jedna zasadnicza kwestia zostaje ustalona i, co więcej, jasno sformułowana: chodzi o to, że powieść, jak każde dzieło literackie, musi być pisana zgodnie z zasadami sztuki[31], czyli zgodnie z metodą, opartą na pewnych wymogach, stających się regułami. Huetowi zabrakło chyba przenikliwości, albo zbyt był zakłopotany nowością tematu, gdy przyszło do sformułowania reguł. Ale w tym przypadku praktyka jest ważniejsza niż teoria.

Z opowiadań, które w imieniu pani de Lafayette spisał Segrais – zróżnicowanych, skrótowo przedstawiających uczucia,

---

[30] Pierre Daniel Huet, *Lettre à Monsieur de Segrais sur l'origine des romans* (*List do Pana Segrais o pochodzeniu romansów*) (PT).

[31] „To, co nazywa się właściwie romansami są to fikcje przygód miłosnych napisane prozą, zgodnie z zasadami sztuki, dla przyjemności i pouczenia czytelników". Furetière definiuje sztukę jako „zbiór nakazów, reguł, wynalazków i eksperymentów, których przestrzeganie sprawia, że rzeczy, których się podejmujemy, są bardziej udane".

a nie przygody – wyłania się już koncepcja powieści, która znajdzie spełnienie w *Księżnej de Clèves*. Nie ma potrzeby wchodzić w subtelne debaty na temat chronologii czy atrybucji tekstu, aby wyróżnić w tej całości dwie techniki czy dwa momenty. Jeżeli przyjmiemy, że powieść nie jest niczym więcej niż rozwiniętym opowiadaniem, *La Princesse de Montpensier* [*Księżna de Montpensier*] i epizody psychologiczne, które tak arbitralnie, ale też tak harmonijnie wpisują się w intrygę *Zaidy*, stanowią zarysy powieści.

Krytycy, nawet stosując pewną anachroniczność czy wprowadzając pojęcia, które nie mogły istnieć w czasach pani de Lafayette, nie sprzeniewierzają istoty tego spójnego i racjonalnego dzieła, uznając je za elementarz gatunku. W historii literatury francuskiej pani de Lafayette stworzyła pierwszą i, bez wątpienia, najlepszą okazję do zbadania (pod każdym względem – warunków, metod, wyników i ograniczeń) relacji pomiędzy analizą a powieścią.

*
* *

Przede wszystkim należy przyjąć jako zasadę, że kiedy w powieści pojawia się analiza, to musi ona zajmować miejsce pierwszoplanowe, jeśli nie jedyne, i musi podporządkować sobie lub wyeliminować wszystko inne. Aby stworzyć dla analizy odpowiednie warunki, pani de Lafayette zbudowała swoją powieść na serii uprzedzeń lub pominięć, których nie można poczytywać za przejaw braku doświadczenia lub niewykształconego smaku. To świadectwo mistrzostwa artystycznego, które stawia sobie ograniczenia tylko po to, by lepiej osiągnąć cel. Ówczesne nawyki i przesądy mogły niewątpliwie pomóc pisarce, ale zobaczymy, że była skłonna zarówno zwiększać znaczenie tych wymagań, jak i nie uwzględniać ich, a także podejmować z nimi polemikę. I niezależność i konformizm są w jej twórczości świadomym zabiegiem.

Pierwszym pozornym wyzwaniem jest to, że *Księżna de Clèves* jest powieścią historyczną, która odrzuca historię. Aby napisać kronikę panowania Henryka II i Franciszka II, autorka skrupulatnie i cierpliwie zgłębiała dokumenty, przetrząsnęła bibliotekę: przeczytała Brantôme'a, kroniki opublikowane przez

Le Laboureura, teksty historyków takich jak Pierre Mathieu i Mézeray, uczonych takich jak Père Anselme i Godefroy, i wielu innych. Czy mogła, w tamtych czasach, sięgnąć do lepszych i bardziej wiarygodnych źródeł?[32] Pod względem świadomości historycznej przywodzi ona na myśl Flauberta piszącego *Salammbô*. Ale ta drobiazgowość jest niepokojąca, wydaje się niepoważna i bezcelowa. Nie jesteśmy tak naiwni, by zarzucać pani de Lafayette brak zmysłu historycznego lub dziwić się, że nie wiedziała o renesansie czy reformacji: te pojęcia, podobnie jak zamiłowanie do lokalnego kolorytu, nie pochodzą z jej czasów. Natomiast jej czasy były bardzo wrażliwe na koloryt moralny – dyskusje wokół tragedii Corneille'a są tego świadectwem – i bardzo dokładne, jeżeli chodzi o prawdziwość faktów historycznych. Dlaczego pani de Lafayette traktuje historię jedynie jak sklep z rekwizytami i katalog nazw, wykorzystywanych w intrydze oraz przy wybieraniu nazwisk postaci wymyślanych według własnej fantazji? Valincour, czy raczej „uczony", za którym się w takich przypadkach chowa, zastanawia się, dlaczego „autor wybrał panowanie Henryka II raczej niż Aleksandra Wielkiego: w jego historii nie ma więcej faktów, niż w antycznej"[33]. Ani *Astrea*, ani nawet *Cyrus* czy *Klelia* nie lekceważą w takim stopniu źródeł, a ich pretensje do prawdy historycznej wywołują uśmiech; tym bardziej, że podawane fakty są nieprecyzyjne lub zmyślone. Pani de Lafayette, przeciwnie, przeczytała wszystkie książki. Ale po co? Czego wymagała od historii, której chyba nauczyła się tylko po to, by ją pomijać?

---

[32] Źródła *Księżnej de Clèves* zostały zbadane z niezwykłą dokładnością przez Henri Chamarda i Gustave'a Rudlera (*Revue du XVIe siècle*, t. II, 1914, s. 92 i nast.; s. 290 i nast.; t. V, 1917, s. I i nast.).

[33] Valincour, *Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de la Princesse de Clèves* (Collection des chefs-d'œuvre méconnus. Edition Albert Cazes), 1925, s. 132. Z drugiej strony Valincour wytyka pani de Lafayette, głównie ze względu na regułę *bienséance*, nadmierną lub niedyskretną szczegółowość pewnych detali historycznych, np. dokładność kolorów noszonych przez czterech szermierzy w turnieju, w którym zginął Henryk II (s. 116–117).

Niewątpliwie, podążając za panującym trendem, zgodnie z którym słowo „historyczny" oznaczało odstąpienie od bezużytecznej fantazji powieści wykwintnej[34], wymagała domniemania prawdziwości. Nowela pospiesznie przyjęła to domniemanie. Odtąd powieściopisarz będzie chciał, by dawano wiarę jego słowom. Wkrótce rozpocznie się moda na listy, pamiętniki, zwierzenia, wszystkie te niewinne sztuczki, które pozwalają mu schować się za rzekomym dokumentem. A *Księżna de Clèves* prawie ją zainicjowała. Pani de Lafayette chciała tylko nadać pozory prawdy pogłosce, że jej powieść nie jest powieścią: „jest to właściwie pamiętnik i taki był tytuł książki, jak jej powiedziano, ale został zmieniony[35]". Jest to ciekawa decyzja: nawet w bezosobowej formie anonimowego pamiętnika historycznego fikcja, którą odrzuca, znacznie ułatwiłaby pisanie. Stosowanie analizy jest o wiele mniej niebezpieczne, gdy autor nie czyni tego na własny rachunek, lecz przeprowadza za pośrednictwem narratora. Pomiędzy panią de Lafayette a Stendhalem, którzy na poważnie zajęli się tym problemem, żadna z wielkich powieści analitycznych nie wierzyła, że może go rozwiązać w ten sposób. Autorka *Księżnej de Clèves* mogła *a priori* stworzyć wrażenie naturalności i prawdziwości niewielkim kosztem. Jeśli wzbraniała się przed tym, to zapewne dlatego, że stawiała powieści ambitniejsze cele. Dlatego nie można tłumaczyć wyboru tematu historycznego pospolitą chęcią stworzenia iluzji autentyczności.

Musimy zatem szukać innych motywów. Może dyskrecji, nazywanej wówczas roztropnością, bądź skromnością? Tak tłumaczono powstanie *Księżnej de Montpensier*[36]. Pani de Lafayette opisała w niej jakoby znaną z autopsji przygodę, a dokładnie romans Henrietty angielskiej z hrabią de Guiche, który z najróżniejszych

---

[34] Zob. Daniel Mornet, *Littérature française classique*, loc. cit., Armand Colin, Paris 1940.

[35] *Lettre au chevalier de Lescheraine* (Mme de La Fayette, *Correspondance*, t. II, N.R.F. Gallimard, Paris 1942, s. 63).

[36] Emile Magne, *Le cœur et l'esprit de Madame de Lafayette*, Émile-Paul frères, Paris 1927 i *Introduction* w wydaniu krytycznym Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles* Garnier, Paris 1958, s. XVII i XVIII.

powodów niebezpiecznie lub nieprzyzwoicie byłoby przedstawić jako zdarzenie współczesne. Wierny Ménage[37] stwarza ramy dla historycznej transpozycji, która jest jednocześnie prawdziwa i odległa: myli tropy szukającym klucza. Na tyle dobrze, że nikt w owych czasach, począwszy od głównych osób zaangażowanych w sprawę, nie podejrzewał podstępu; nie na tyle jednak, by dociekliwość badających po pewnym czasie nie pozwoliła go odkryć. Nie omieszkali więc użyć tego prostego klucza do interpretacji *Księżnej de Clèves*.

Teraz jednak dzieło lepiej broni swej tajemnicy. Nie sposób dopatrzeć się w nim, przy dzisiejszym stanie wiedzy, tajnych pamiętników z dworu Ludwika XIV. Przede wszystkim nie sposób odnaleźć w nim osobistej historii pani de Lafayette, jej męża i kochanka. Nie znaczy to, że nie umieściła w dziele wielu realiów swoich czasów i wiele z siebie, poczynając od pragnień serca, i może również nie do końca uświadomionej koncepcji życia. Ale problem autobiografii w powieści jest czymś bardziej złożonym i głębszym niż naiwne wyjawianie przygód miłosnych. Nie chodzi o odrzucenie faktów, ale o zwrócenie uwagi, jak niewielkie i rozczarowujące jest ich znaczenie. Erudycyjna precyzja niektórych badaczy, opierająca się na złudzeniach krótkowzrocznego materializmu, zdradza ich chimeryczne i dziecinne pojmowanie sztuki. Niezależnie od tego, co mówią, pani de Lafayette szukała w historii czegoś więcej niż maskaradowych przebrań.

Czy mamy uwierzyć, że wyobraźnia pisarki, która przypadkiem lub umyślnie zwróciła się do XVI wieku przy pisaniu *Księżnej de Montpensier*, przywiązała się do tych czasów, ponieważ panował w nich sprzyjający klimat? Ponieważ modni szesnastowieczni erudyci i poeci „młodego dworu" pozwalali jej czuć się swobodnie? Czy mamy uwierzyć, że córka Isabelle Peny i powiernica Madame[38] odkryła w szwadronie dwórek Katarzyny Medycejskiej, włoskiej królowej, swoje wybrane towarzyszki? Że przeszłość, ani zbyt niedawna, ani zbyt odległa, gdzie wytworność obyczajów temperowała żarliwe namiętności, zdawała się jej upiększonym,

[37] Gilles Ménage, człowiek pióra, przyjaciel pani de Lafayette (PT).

[38] Madame to zwyczajowy tytuł żony młodszego brata króla (PT).

a zarazem wiernym obrazem teraźniejszości, której splendory i wady znała aż za dobrze? Historia jest gwarantką „pięknej natury", którą epoka wyznaczyła jako cel dzieła sztuki. Niezależnie od powinowactw z wyboru, spełnia ona podwójny wymóg prawdy i godności, w który harmonijnie wpisuje się *Księżna de Clèves*.

„Majestatyczny smutek" – w którym Racine widział duszę tragedii i którego tajemnicy upatrywał w oddaleniu, czasowym lub przestrzennym – nadaje ton gatunkowi, który pani de Lafayette pragnie nobilitować. Ma tu miejsce coś więcej niż literacka prezentacja. Wymóg artyzmu odzwierciedla głęboką koncepcję życia. Żaden powieściopisarz nie lubił tak bardzo jak pani de Lafayette ukazywać „dostojeństwa ludzkiego cierpienia", lub przynajmniej jego majestatycznej godności. Inna godność – manier i wystroju – jest jedynie jej literacką transpozycją. Historia wybrana przez panią de Lafayette zaspakaja potrzebę stylizacji w równym stopniu co potrzebę wierności psychologicznej.

Obojętna zarówno na małą, jak i wielką historię, pani de Lafayette czerpie z nich tylko szczegóły etykiety lub ceremoniału: krępują jej bohaterów ściślej niż sztywne dworskie szaty, o których nie wspomina. Pilnie przestrzegana drobiazgowość opisu wybranych szczegółów wywołałaby uśmiech lub stała się nużąca, gdyby miała być celem samym w sobie. To, czego się od niej wymaga, to przede wszystkim ochrona przed prostactwem. „Przepych, dworność": ton zostaje nadany w pierwszych dwóch słowach powieści[39]. Przepych jest roztaczany tylko po to, by zapewnić uczuciom oprawę i godność.

Czy jest to nieco wyniosły ideał wykwintnej i wielkiej damy? Być może, ale to przede wszystkim założenie pisarskie. Poza

[39] „Nigdy przepych i dworność nie objawiły się we Francji w takim blasku jak w ostatnich latach panowania Henryka II" [s. 33]. Słowo „przepych" zostało powtórzone kilka wersów dalej. [Wszystkie cytaty z *Księżnej de Clèves* według wydania: Maria de Lafayette, *Księżna de Clèves*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Książka i Wiedza, Warszawa 1986. Numery stron w tym i we wszystkich następnych cytatach znajdują się w tekście głównym, w nawiasie kwadratowym po zamknięciu cytatu. Pozostałe cytaty, jeśli bez wskazania tłumacza, autorstwa M.P. – PT].

„wspaniałością" pani de Lafayette nie wymaga niczego od realiów historycznych. Wprowadza je jedynie w drobnych i mało ważnych szczegółach genealogii, protokołu czy opisu końskiej uprzęży. Wiemy, że pan de Guise, sprawując funkcje marszałka, był „przybrany złotogłowiem", ale rysów jego twarzy możemy się tylko domyślać. Opisy czy portrety, które zajmowały tak wiele miejsca w powieściach wykwintnych, zamykają się w trzech linijkach lub są pomijane. Bohaterowie, nie mając trosk materialnych, zajmują się jedynie pełnymi blichtru czynnościami reprezentacyjnymi: balami, gonitwami do pierścienia, turniejami. Nie jedzą ani nie piją; tęsknią i umierają, ale nie wiemy na co, chyba że z nadmiaru uczuć. Czy mamy, jak Taine, ograniczyć się do dostrzegania tu jedynie wpływu środowiska, rozkwitu literatury elitarnej, dla światowców, dostosowanej do ich delikatności i uprzedzeń?

Trzeba by mieć wtedy pewność, że takie wysublimowane zachowania były odbierane przez pierwszych czytelników powieści jako naturalne i przekonujące. Tak nie jest. Przy wielu okazjach Valincour jest zaskoczony i wyśmiewa je. „Co sądzisz o panu de Clèves, który był tak wzruszony jej urodą i skromnością, które zauważył w jej poczynaniach, że można rzec, iż od tej chwili powziął dla niej i miłość, i niezwykły szacunek" [s. 44]? Nie wyobrażam sobie, cóż to takiego mogła uczynić panna de Chartres u jubilera"[40]. Dopatrywanie się szlachetności i uczciwości w najmniejszych działaniach kończy się rozbawieniem wyrafinowanych czytelników.

Albo wywołuje ich protesty, gdy przy założeniu, że wszystko jest nadzwyczaj godne, przechodzi się od deklaracji do opisu samych uczuć. Valincour zna dobrze Nemoursa historycznego i dziwi się, że Nemours powieściowy tak mało go przypomina. Pierwszy, mimo wspaniałych pozorów, był raczej nieciekawą postacią, kimś pomiędzy faworytem królewskim a hultajem, uwodzicielem, używającym kobiet jako środka do robienia kariery. W powieści stał się arcydziełem natury. „Najmniej godnym było w nim jeszcze to, że był mężczyzną najpiękniejszym i najkształtniejszym w świecie" [s. 36]. Przy okazji aż kusi, by nadać ironiczne zabarwienie

[40] Valincour, s. 94–95.

tej hiperboli. Fundamentem sztuki kochania, a może i miłości Nemoursa jest skupienie na sobie i okrucieństwo, które jak oliwa wypływają na powierzchnię: ledwie dostrzegalnie, ale uważny czytelnik nie będzie miał złudzeń co do mierności bohatera, nie zdziwi go jego brak wrażliwości. Nemours nie należy do tych, którzy umierają z żalu i miłości. Książę de Guise łatwo pocieszył się po tragicznym wypadku, rozdzielającym go z panią de Montpensier; Nemoursowi zapomnienie zajmie kilka lat więcej, ale będzie kontynuował swoją błyskotliwą karierę. Pani de Lafayette nigdy nie wierzyła w bohaterów powieści, ale czytający pośpiesznie tego nie zauważą. Nemours szczęśliwie korzysta na idealnej tonacji powieści. Prawda moralna, taka jak ją pojmowała pani de Lafayette, starannie wyklucza to, co nazywamy realizmem[41].

Czy i w tym przypadku istnieją jedynie moralne lub społeczne powody jej arystokratycznej wyniosłości? Paul Bourget, przedstawiając koncepcję powieści analitycznej, proponuje przyczyny literackie. Nie wszystkie są przekonujące. Piszący o wyższych sferach, podobnie jak autor listownika dla zakochanych, naraża się na sarkazm; wytyka mu się, że wypowiada się o elicie tak, jak tamten o miłości – nie znając się na niej. Skłonność do opisywania komplikacji uczuciowych czy porywów serca jako klasowego przywileju i elitarności życia uczuciowego, dostępnego tylko osobom

---

[41] Należałoby być może zrobić wyjątek dla *La Comtesse de Tende* [*Hrabina de Tende*]. Niestety, nic nie wiadomo o okolicznościach i dacie powstania tego opowiadania, poza tym, że znaleziono je w papierach pani de Lafayette i że ukazało się w *Mercure de France* w czerwcu 1724 r. Śmiałość fabuły (podwójne cudzołóstwo), brutalność uczuć, dosadność sytuacji (pani de Tende jest w ciąży z kochankiem i musi to wyznać mężowi), to cechy, przez które życie, jego smutki i nieszczęścia, wdzierają się do powieści wykwintnej. Pani de Lafayette chciała uczynić z niej coś w rodzaju włoskiej kroniki (podkreśla włoskie pochodzenie swojej bohaterki), chcąc tym usprawiedliwić niezwykłą gwałtowność namiętności. W żadnej innej powieści nie jest tak bezpośrednia, a jej filozofia miłości tak gorzka i pełna rozczarowania. Nie ma na to dowodów, ale wielu widzi w tej noweli szkic, „pierwszy zarys" *Księżnej de Clèves*. Czy nie jest to raczej jej okrutniejsza wersja, w której pani de Lafayette chciała powiedzieć ostatnie słowo?

posiadającym ogładę, mającym dostęp do rozrywek, a przede wszystkim dochody, postrzegana jest jako pretensjonalność pisarza-parweniusza. Jednak jeden z argumentów Bourgeta zawiera ziarnko prawdy: środowisko światowców z roku 1900, nawet burżuazyjnych, zachęcało do obserwowania otoczenia, trzeźwego umysłu, do samokontroli i, krótko mówiąc, uczyniło analizę naturalnym i koniecznym nawykiem osób należących do ich grona.

Pojawia się tu warunek konieczny w powieści analitycznej: musi istnieć zgoda między techniką powieściopisarską a moralnością i pochodzeniem społecznym bohaterów. Turgieniew rozumiał to doskonale, gdy krytykował autora *Pani Bovary* za dysonans, wywołany przez opowiadanie zbytnio różniące się stylistycznie od portretowanych ludzi: to zaburza atmosferę. Analiza musi pojawiać się jako naturalna pochodna zachowania nie tylko postaci, ale i ich środowiska. Niezależnie od tego, czy mówimy o *Życiu Marianny* [*La Vie de Marianne*], *Nowej Heloizie*, *Niebezpiecznych związkach* [*Liaisons dangereuses*] czy *Pustelni Parmeńskiej* [*Chartreuse de Parme*], we wszystkich wielkich powieściach, z różnych powodów i w różnych odcieniach, można znaleźć tę fundamentalną zbieżność. Ale nigdzie nie wydaje się ona bardziej harmonijna i bardziej naturalna niż w *Księżnej de Clèves*. Analiza kształtuje tam styl literacki właśnie dlatego, że najpierw reguluje styl myślenia i życia.

Nieustanna ceremonialność, wyrafinowany dwór, wymagają moralnej przenikliwości, praktyki obserwacji i ciągłej nieufności wobec siebie i innych. „Jeżeli tutaj będziesz budowała na pozorach – mówiła pani de Chartres do swojej córki – często możesz się omylić: to, co się wydaje, nie jest prawie nigdy prawdą”[42] [s. 67]. Pod wspaniałością manier dostrzega się „ciągły ruch bez zamętu” [s. 49]; nikt na tym dworze „nie jest spokojny, ani obojętny” [s. 48]. Ambicja oraz miłostki są duszą dworu

[42] S. 30 i s. 15–16. Cytaty z *Księżnej* pochodzą z wydania Alberta Cazesa (Mme de Lafayette, *La princesse de Clèves*, texte établi et présenté par Albert Cazes, Collection les textes français, Les Belles-Lettres, Paris 1934); cytaty z *Zaidy* i z *Nouvelles* z wydania Emila Magne (Garnier, Paris 1958).

i zajmują w równym stopniu mężczyzn co kobiety. Zobaczymy, przy okazji, jak dodawane do tych cech są względy moralne, po to, by zmusić bohaterów do analizy swych postępków: kodeks *préciosité* u Nemoursa; zazdrość u księcia Clèves; nieufność do samej siebie u księżnej; u wszystkich kult rozumu, typowy dla owych czasów. Ton zostaje raz na zawsze nadany i usankcjonowany przez podstawowe założenie powieści: jest ona tak wysoce arystokratyczna po to, by stać się naturalną i czystą powieścią analityczną oraz sentymentalną.

Należy jednak pamiętać, że ten ostatni przymiotnik jest anachroniczny, gdyż wejdzie do języka dopiero wiek później[43]. Sentyment, taki jak go rozumiano w czasach Rousseau, jest w istocie rzeczą obcą w *Księżnej de Clèves*. Saint-Preux wlecze się po schodach, gdy musi opuścić swoją ukochaną, a Claire, ogarnięta szaleństwem, gryzie nogi krzeseł, gdy Julia umiera[44]. Zgryzota pani de Clèves przy łożu męża była tak gwałtowna, „że niemal postradała rozum" [s. 225]. Jednak powieść ogranicza się do tego abstrakcyjnego rejestru, a mury klasztoru, do którego trafi księżna, ukryją dramat jej rozterek. Płaczemy, czytając powieść pani de Lafayette, jak przy tragediach Racine'a. I tak, scena wyznania musi być pod każdym względem niezwykła, by pani de Clèves mogła rzucić się do kolan męża z twarzą „zalaną łzami" [s. 163]. Łzy te zazwyczaj nie płyną łatwo. Oczy księżniczki są nimi ledwie „trochę nabrzmiałe" [s. 244], gdy rozstaje się na zawsze z panem de Nemours, a słaby uśmiech, który na chwilę

---

[43] Dokładnie w 1769 r., w tłumaczeniu powieści Sterne'a. Por. André Monglond, *Le Préromantisme français*, t. II, *Le maître des âmes sensibles*, Corti, Paris 1966, s. 389.

[44] „Kiedy wszedłem, zastałem ją całkowicie pozbawioną zmysłów, nic nie widzącą, nic nie słyszącą, nikogo nie znającą, tarzającą się po pokoju, wykręcającą ręce i gryzącą nogi krzeseł, mruczącą jakieś ekstrawaganckie słowa tępym głosem, a następnie wydającą co jakiś czas głośne krzyki, które przyprawiały ją o dreszcze… Wszystko co robi, wszystko co mówi, zbliża się do szaleństwa i byłoby śmieszne dla ludzi o zimnej krwi" (*La Nouvelle Héloïse*, część VI, list XI) (tom IV, s. 325 i 329, wydanie Morneta: *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau, Éditions Mellottée, Paris 1950).

rozświetla jej nieruchome rysy, jeszcze lepiej oddaje rozpacz goszczącą w sercu[45].

Sainte-Beuve wykazał bezdyskusyjne zalety „tej tak dyskretnej i pełnej tęsknoty maniery" i podobają nam się, tak jak jemu, „nieco wyblakłe barwy"[46] *Księżnej*. Troska o to, by uniknąć patosu, widoczna jest w całej powieści. Reguły *bienséance* zabraniały bohaterom tragedii umierania na scenie. Czy również one podpowiedziały pani de Lafayette rozwiązanie, by nie opisywać śmierci postaci? Pani de Chartres odesłała córkę, która „oblała łzami ręce matki" [s. 86], przerwała rozmowę „która nadto wzrusz[yła je] obie" [s. 86], „obróciła się na bok" [s. 85] i nie chciała jej widzieć przez pozostałe dwa dni życia. Również pan de Clèves „kwękał jeszcze kilka dni" [s. 225], po swoich ostatnich słowach, tak wzruszających i tak dyskretnych. Autorka składa najwyższy hołd dobrym manierom, wynosząc je do rangi naczelnej cnoty, gdy wespół z bohaterami ukrywa przed oczami czytelników dramat agonii. Nie tak się umiera w *Nowej Heloizie* czy w *Lilii w dolinie* [*Le Lys dans la Vallée*]: czy wzruszenie czytelnika będzie tam bardziej przejmujące?

Podobnie jak *Iphigénie*[47], *Księżna de Clèves* wzruszała do łez. Sam Fontenelle, który nie był wrażliwą duszą, czytał *Księżnę* cztery razy i „płonął z niecierpliwości", gdy tempo narracji zdawało się zwalniać[48]. Oczywiście nie jesteśmy jeszcze w czasach barona Thiébaulta[49], który hołdując osobliwemu mimetyzmowi, dociera do ostatnich stron *Nowej Heloizy*, „wyjąc jak bestia"[50]. Przecież jednak nie czekano na Jana Jakuba, by odkryć, jak słodko jest płakać. W powieściach panny de Scudéry czy w tragediach

---

[45] „Powiadam Panu – odrzekła z uśmiechem – jedynie to, o czym wiedziałeś aż nadto." [s. 237].

[46] *Portraits de femme*, *op. cit.*

[47] Chodzi o tragedię Racine'a z 1674 r. (PT).

[48] List Fontelle'a na temat *Księżnej de Clèves* został opublikowany w „Mercure Galant" w maju 1678. Pan Albert Cazes dołącza go w apendyksie swojego wydania.

[49] *Mémoires du général baron Thiébault*, 1806–1813 (PT).

[50] Daniel Mornet, *Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, I, s. 249.

Quinaulta szukano wzruszeń tak samo jak wyrafinowania. Ale w obu przypadkach połączenie czułości i patosu dawało efekt dziwaczny i przesadny. Takt pani de Lafayette jest o wiele bardziej subtelny niż reguły *bienséance*. Szarość *Księżnej de Clèves* to nie tylko zabarwienie jej czasu, ale przede wszystkim barwa duszy. Ówczesna wrażliwość, którą niekiedy szokowało zbyt demonstracyjne okazywanie uczuć w listach pani de Sévigné, narzucała zasłonę przyzwoitości na burze serca. Ale przecież takie były również wymogi sztuki.

Wygląda to tak, jakby należało uchronić, za wszelką cenę, autonomię i czystość analizy. Najgorszym wrogiem tej ostatniej jest czułostkowość. Systematyczne wykorzystywanie emocji, zdaniem Rousseau niezbędnego elementu „sztuki rozkoszy", zbyt często zniekształca lub wypacza przytłaczającą prawdę *Nowej Heloizy*. Pani de Lafayette bardziej odpowiada „boski rozum"[51], który rządzi jej sztuką i życiem. Emocje są akceptowane jedynie wtedy, gdy nie mącą go ani nie strącają z piedestału[52], a wyrażane są racjonalnie, przefiltrowane przez konwencjonalny i abstrakcyjny język. Nie ma lepszego zabezpieczenia przed siłą instynktu niż styl pani de Lafayette, antyteza „języka serca", o którego wykuciu marzył Rousseau. Pozbawiony wszelkich elementów emocjonalnych, bez metafor, bez obrazów, bez rytmu, nawet najgorętszą namiętność ukazuje tylko w intelektualnym przetworzeniu. W monotonnej i uroczystej nagości stylu odbija się majestatyczna godność rozumu gardzącego bogactwami, nad którymi nie byłby w stanie zapanować. Nieświadomość nie ma tu żadnych szans.

Oczywiście również słowo „nieświadomość" nie było wówczas znane, przynajmniej w literaturze, ale pisarze nie czekali na Dostojewskiego czy Prousta, aby przedstawić w swych utworach treści, które ono obejmuje. Rousseau, sięgający w głąb siebie, by

---

[51] „Tak więc miała rację za życia, miała rację po śmierci i nigdy nie była pozbawiona tego boskiego rozumu, który był jej główną cechą." (Mme de Sévigné, *Lettres,* X, Alphonse Lemerre, Paris 1908).

[52] Pan de Clèves wyraźnie mówi to Sancerre'owi. „Rzekłem, iż dopóki zgryzota jego miała granice, pochwalałem ją i współczułem mu; ale przestanę go żałować, skoro się tak poddaje rozpaczy i skoro traci rozum" [s. 96].

dotrzeć do czystej natury, wierzył, że znajdzie ją w pierwotnych cechach świadomości, a mądrości i szczęścia szukał w czarodziejskiej krainie doznań i wspomnień. Barwinek rozkwitający na krzewie zapowiada odwieczny powrót wiosny. Pokój wnika do serca wraz z górskim powietrzem[53], a dusza, uwolniona z okowów, odkrywa wieczność w ruchu fal lub rytmie wioślarzy. Od wyrzutów sumienia do ekstazy, od zmysłowego upojenia do modlitwy: jakimż pionierem nieznanych ziem jest ten klinicysta, poeta i sofista instynktu! Mimo, że czasy pani de Lafayette są jeszcze dalekie od tych odkryć, to nie na darmo postanowiła uczynić ze swojej powieści długi dyskurs o namiętnościach miłości. Dyskretnie dumna Paulina[54] nie jest nieświadoma „niespodzianek zmysłów", przed którymi chroni tylko wyniosłość: w tragediach Racine'a kłębią się one brutalnie pod maską dobrych manier. Jednak w *Księżnej de Clèves* nic nie sugeruje poruszeń serca i odczuwanego pociągu, poza kilkoma aluzjami, ostrzeżeniami w imię przyzwoitości i rozsądku. Zakres analizy zawęża się: dopuszczone są tylko namiętności właściwe dobrze urodzonym: ambicja i miłostki, „dusza tego dworu" [s. 48]. Pierwsza jest pomijana, druga stanowi główne zajęcie mężczyzn i kobiet. Ale autorka i jej bohaterowie z determinacją i przekonaniem ukazują jedynie jej najbardziej wykwintne i oględne formy.

Odrzucenie historii, przygody, opisu, realizmu, patosu, życia sterowanego instynktem: jakież to wyzwania i wyrzeczenia! Analiza wytwarza wokół siebie próżnię i paradoksalnie zawęża swój zasięg. Ale tym samym określa warunki, które są konieczne do osiągnięcia pełnego mistrzostwa i czystości eksploracji. Pogardzając wszystkimi innymi środkami, opierając się tylko na rozumowej wiedzy o namiętności, autorka chce stworzyć żywe

---

[53] „Góry – mówi Bergson (*Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], s. 37 i nast.) – zawsze były w stanie natchnąć tych, którzy je kontemplowali uczuciami porównywalnymi do wrażeń, a które w istocie były z nimi powiązane. Ale Rousseau stworzył łączącą się z górami nową i oryginalną emocję. Ta emocja stała się powszechnie znana, bo Rousseau o niej pisał. I nawet dzisiaj to Rousseau bardziej niż góry sprawia, że ją odczuwamy".

[54] Jedna z bohaterek *Polieukta*, tragedii Pierre'a Corneille'a z 1643 r. (PT).

postacie. Cały ciężar powieści spoczywa na analizie. Czy podoła tej misji? Jest to przede wszystkim problem techniki literackiej, którą teraz się zajmiemy.

*
* *

Struktura *Księżnej de Clèves* wydaje się mieć więcej wspólnego z wiwisekcją uczuć występującą w romansach *précieux* niż z analizą akcji opowieści rycerskich. Nie należy jednak zwracać uwagi na pozory.

Umieszczona jako ozdoba fabuły powieści, analiza, tak charakterystyczna dla *préciosité*, zawarta została w monologach, rozmowach, listach i poematach. Wszystkie te formy miały wspólną cechę: przypominały pomysłowe, subtelne, ale statyczne rozprawki, wytwory pięknoduchów, bardziej zainteresowanych rozprawianiem o uczuciach niż odczytywaniem drgnień serc. Rzut oka ujawnia od razu, że tak rozumiana analiza zajmuje nadal wiele miejsca w *Księżnej*. Pan de Nemours, który pragnie, by jego pani nie poszła na bal, czyni ze swego pragnienia temat dyskusji w alkowach, z metodą dysjunktywną, dylematami i pointami, jakich się w takich przypadkach oczekuje. Dowodzi, „że bal to jest coś, co może być najnieznośniejszego dla miłośników, czy kochają z wzajemnością, czy nie”[55] [s. 76]. W bardziej dramatycznych okolicznościach Sancerre użala się nad sobą, opowiadając o pani de Tournon (o której równocześnie dowiedział się, że nie żyje i że go zdradzała) i z taką pomysłowością poruszając się w meandrach zagmatwanych uczuć[56], że Valincour protestuje w imię „czystej

[55] S. 37–38.

[56] „Czuję żal po jej śmierci tak samo, co gdyby mi była wierna, a czuję jej niewierność, jakby nie była umarła... Nie mogę ani pocieszyć się, ani jej nienawidzić.” [s. 96]. W *Histoire d'Alphonse et de Bélasire*, która jest najpiękniejszym epizodem *Zaidy*, uczucie równie wyjątkowe jak Sancerre'a, zazdrość Alfonsa Ximenesa o nieboszczyka, hrabiego de Lare, zamiast być pretekstem do wykwintnych rozważań, daje początek, przeciwnie, wstrząsająco prawdziwemu studium patologii psychicznej. „Nie mogłem już dać jej spokoju; nie mogłem jej okazać ani namiętności, ani czułości; nie byłem w stanie rozmawiać z nią o niczym innym, jak tylko o hrabim de Lare; rozpaczą mnie

natury". Jego zdaniem jej wymagania powinny w powieści być przestrzegane jeszcze bardziej rygorystycznie niż w teatrze; wolałby, by „Sancerre powtórzył dwadzieścia razy: „Ona nie żyje, nie zobaczę jej więcej"; To by *go* o wiele bardziej poruszyło". Czyżby ten delikatny człowiek miał już tak samo surowe wymagania jak Diderot w dramacie mieszczańskim?

Nadal istnieją więc ślady wykwintności w *Księżnej de Clèves*: ale doświadczeni czytelnicy zżymają się na nie, zamiast czerpać z nich przyjemność. Alcest[57] wolał piosenkę króla Henryka od sonetu Oronta. Dlaczego nie wybrać Tęgospusta opłakującego śmierć Gargameli[58] od zbyt wyrafinowanego żalu Sancerre'a? Jeszcze dwukrotnie lub trzykrotnie, zwłaszcza w epizodach, pani de Lafayette składa hołd upodobaniom swej młodości. Kusi uznanie ich za literacki przeżytek lub starocie. Dopiero w „metafizyce" *Życia Marianny* anatomia serca odnajdzie nową formę.

Ale miejsca wykwintne są w powieści wyjątkowe. Dialogi, zamiast bawić, nabierają charakteru dramatycznego. Zostają wplecione w łańcuch rozwoju uczuć, pomagają bohaterom uświadomić je sobie i wydobywają na światło dzienne nowe. W *Klelii* postacie konwersują i powieść się zatrzymuje; tutaj pędzi, a napięcie wciąż rośnie.

Uwaga ta dotyczy także czterech głównych epizodów, mikroopowiadań, które pozornie obciążają narrację. Valincour miał niestety wielu następców, którzy uznali, że nie sposób znaleźć związek pomiędzy epizodami a głównym tematem[59] – najmniej

---

przepełniało, że przypominałem jej o nim i o wszystkim, co dla niej zrobił. Postanawiałem nie rozmawiać z nią więcej na ten temat, ale zawsze okazywało się, że zapomniałem wyjaśnienia jakiegoś szczegółu, a gdy tylko zaczynałem rozmowę, stawała się dla mnie labiryntem; nie mogłem się z niego wydostać i byłem równie zdesperowany, że mówimy o hrabim de Lare jak, że nie mówimy" (s. 112).

[57] Główny bohater *Mizantropa* Moliera (PT).

[58] Bohaterowie powieści *Gargantua i Pantagruel* Franciszka Rabelais z 1532 r. (PT).

[59] „Trudno mi było zrozumieć związek między tym, co matka opowiada jej o pani de Valentinois, pani d'Etampes, śmierci Delfina, a historią księżnej

wymagający z nich, a może najbardziej pomysłowi, odkryli jedynie wyraźne powiązania z *Zaidą*. W *Zaidzie* cztery epizody odcinały się z czysto powieściowego tła, przeciwstawiając tradycyjnemu wątkowi przygodowemu nowość uczucia. Tutaj cztery epizody byłyby, przeciwnie, ostatnim hołdem złożonym *préciosité*, od której *Księżna de Clèves* odchodzi definitywnie. Może jednak nie należy szukać ich powiązania z akcją? Jeśli przyjrzymy się sercom bohaterów i samemu duchowi powieści, wkrótce pojawi się inne powiązanie, bardziej może subtelne, ale o znaczeniu podstawowym.

W momencie powieści, w którym Valincour może bez szyderstwa przyrównywać panią de Clèves do Anusi[60] Moliera[61], bohaterka, wystawiona na pokusy i złudzenia miłości wykwintnej, uosabianej przez Nemoursa, zna tylko odpychające oblicze miłości, wzbudzające w niej lęk i obrzydzenie. Gdy słucha w milczeniu długich mikroopowieści, które wydają się mieć z nią tak mało wspólnego, odbywa się jej edukacja uczuciowa, zbiera doświadczenia na temat miłości. Niewątpliwie, pani de Chartres nie odsłaniała przed córką dosadnie, jak Brantôme, kulis niepokojącej władzy Diany, leciwej kochanki, nad zmysłowością króla Henryka II; ale nawet narzucony przez przyzwoitość i szacunek oszczędny styl na tyle ujawnia upokarzający lub poniżający charakter namiętności, by zasugerować fundamentalny rozdźwięk pomiędzy miłością a uczciwością. „Nie wiem, moja córko – dodała pani de Chartres – czy nie znajdujesz, że ci opowiedziałam więcej, niż byłaś ciekawa" [s. 73]. Można uznać, że nauczanie,

---

de Clèves. Wydaje mi się jednak, że w dziełach tego typu nie wolno dopuścić niczego, co nie jest ściśle związane z tematem… Bo w końcu wydaje mi się, że znakiem doskonałego dzieła jest to, że nie ma w nim niczego zbędnego; i nie mogę sobie wyobrazić, czemu służą historia pani de Tournon, Anny Boleyn i liczne wzmianki z francuskiej historii… (Jedynie) historia widama de Chartres jest bardzo dobrze wprowadzona: wydaje się, że niemożliwe byłoby ją pominąć, i życzyłbym sobie, by autor nie włączył innych historii, lub by uczynił je równie niezbędnymi dla tematu" (s. 98 i nast.). Widam, tytuł szlachecki (PR).

[60] Bohaterka *Szkoły żon* Moliera (PT).

[61] „Wydaje się, że księżna de Clèves to tylko poważniejszy portret tej niewinnej panienki z komedii" (s. 152).

które zajmuje ponad trzydzieści stron, jest nieco przydługie. Ale czy możemy stwierdzić, jak Valincour, że nie ma w dygresjach „ani słowa, które byłoby użyteczne dla historii pani de Clèves"?[62] Nawet jeżeli ksiądz de Charnes, niezdarny rycerz pani de Lafayette[63], wkłada w jej obronę więcej zapału niż rozumu, to nie można znaleźć argumentów lepszych niż jego, aby udowodnić fundamentalne znaczenie mikroopowieści.

Zwłaszcza, gdy pan de Clèves opowiada księżnej gorzką historię pani de Tournon. W umyśle narratora i słuchaczki to skandaliczne opowiadanie nabiera tragicznego wydźwięku. Księżna rumieniła się, dostrzegając siebie w obrazie niewiernej, a każde słowo wprawiało ją w „pomieszanie, z którego długo nie mogła się otrząsnąć" [s. 94]. „*Przypomniało* jej się to, co pan de Clèves, mówiąc o pani de Tournon, powiedział jej [żartem] o szczerości"[64] [s. 122]. Niezadługo myśl o wyznaniu mężowi skłonności do Nemoursa, którą początkowo uznawała za „szaleństwo", wyda jej się swego rodzaju obowiązkiem. Krótka, mroczna historia miłości Henryka VIII i Anny Boleyn pozwala wysnuć podobne wnioski. Jedynie skłonność Katarzyny Medycejskiej do widama de Chartres, „czwarte dygresyjne mikrooopowiadanie, obciążające strukturę *Księżnej*"[65], wydaje się mniej istotne. A przecież to jedyny epizod, którego znajomość jest niezbędna dla zrozumienia fabuły!

Czy nie jest to dowód na to, że jedność akcji nie jest w powieści najważniejsza? Podciąganie wszystkiego pod tę regułę to wtłaczanie powieści w sztywną strukturę sztuki teatralnej. Zobaczymy później, że takie dopasowywanie jest uproszczeniem oraz że struktura *Księżnej de Clèves* została ukształtowana niezgodnie z regułami tragedii. Świadczą już o tym mikroopowiadania, nawet jeżeli pojawiają się niespodziewanie. Napisane są w kontrapunkcie do głównego wątku: chciałoby się przypisać

---

[62] S. 157.

[63] *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (1679). Prawdopodobnie ksiądz de Charnes, postać raczej mało znacząca, spisał odpowiedzi pani de Lafayette, rozczarowanej krytyką Valincoura.

[64] S. 74–75.

[65] Emile Magne, *op. cit*., s. 430.

im swoistą wartość muzyczną. Ale są źródłem i zwieńczeniem ścieżek analizy, co czyni je zasadniczymi częściami powieści. Te nietypowe formy konwersacji odsłaniają jej charakter: w rozwoju narracji wyznacza ona momenty napięcia, a nie odprężenia.

Rozmowa jest w powieści przeciwieństwem odpoczynku czy ucieczki. Autorka oddaje głos bohaterom tylko, gdy mają do powiedzenia coś bezlitosnego. W najbardziej błahej konwersacji nie ma słowa, które by nie miało znaczenia i nie raniło. „Jakąż trucizną dla pani de Clèves jest przemowa królewicowej!" [s. 60]. Péguy odkrył prymarne okrucieństwo Racine'a, obecne nawet w modlitwie Ifigenii. Rozczarowanie i gorycz pani de Lafayette znajduje odbicie w rozmowach, w których każde słowo wydaje się być obliczone na odkrycie zakamarków duszy lub wyrycie się w sercu na zawsze. Pan de Clèves znajduje pewną przykrą przyjemności w zmuszaniu narzeczonej do introspekcji: „Ma pani dla mnie jedynie życzliwość, która nie może mnie zadowolić; nie ma w tobie ani niepokoju, ani niecierpliwości, ani troski…" [s. 57]; trzeźwość spojrzenia nie pozostawia miejsca na to, co nieprzewidziane, ani na niespodzianki miłości. „Zważywszy twój charakter – mówi jej znowu po wyznaniu – zostawiając ci swobodę, zamykam cię w granicach ciaśniejszych niż te, które ja bym ci mógł zakreślić" [s. 172]. Zamiast otwierać okno na świat, słowa zamykają je, koncentrując uwagę na nieodwracalnych uczuciach. Zamiast zabawiać czytelnika lub nadawać powieści pozory ożywienia czy prawdopodobieństwa (którymi gardzą uprzedzeni), słowa znajdują rację bytu, zanurzając się w analizę, z której wyrywają się tylko po to, by zaznaczyć bardziej istotny lub dotkliwy postępek.

Nic nie ukazuje tego w *Księżnej de Clèves* lepiej niż prześledzenie rzadkich monologów. Nie martwiąc się w najmniejszym stopniu o prawdopodobieństwo, powieść wykwintna szukała w solilokwium okazji do pięknych przemów, a może i poetyczności. Bohaterowie, zawsze gotowi do lamentowania lub marzenia na głos, jak Sylwander zagubiony w lesie nocą, w świetle księżyca[66],

[66] *L'Astrée*, II, s. 126–128 i Magendie: *L'Astrée* ; *Analyse et Extraits*, s. 144–145.

znajdowali w monologu okazję do górnolotnych porównań między światem a sercem, albo częściej, jak Horacjusz Kokles u panny de Scudéry i Boileau, zadowalali się wzięciem echa za powiernika. Przez chwilę kusi nas, by zobaczyć jednego z bohaterów wykwintnych w panu de Nemours, błąkającym się „pod wierzbami", po tym jak podglądał panią de Clèves przez okno. Nawiązanie do scenerii spotykanej u Wergiliusza czy w *Astrei*[67], tak samo jak manifestowanie emocji, typowe dla doskonałego bohatera powieści, zdają się kierować de Nemoursa ku elegijnej wylewności. Ale emocjonalne słowa szybko układają się w doskonale wydedukowane refleksje, a tylko kilka wykrzykników czy kilka apostrof nadaje im liryczny koloryt. W solilokwium, podobnie jak w dialogu, króluje analiza.

I czy to naprawdę jest rozmowa z sobą? Chodźmy za panią de Clèves do jej gabinetu, kiedy ma wszelkie powody, by sądzić, że Nemours chwalił się szczęśliwym podbojem. Poświęci ona „cały dzień" [s. 188], aby oddać się targającym nią myślom. Kompozycja jej wzburzenia doskonale ilustruje schemat monologu w ujęciu pani de Lafayette. Początkowo poznajemy myśli bohaterki na poziomie opowiadania. „Ze wszystkich cierpień najwięcej dręczyło ją to, że musi potępiać pana de Nemours i że nie znajduje nic na jego usprawiedliwienie" [s. 188]. Ileż tu odcieni tego, co w powieści wykwintnej byłoby pretensją lub miłosną frustracją! Ale najbardziej uderza stopień, w jakim żal zostaje natychmiast zintelektualizowany. Przejście do mowy zależnej, przy wyrażaniu myśli, znamionuje wysiłek logiki i samokontroli. „Nie mogła wątpić, że on opowiedział tę przygodę widamowi de Chartres…" [s. 188]. Kilka szybkich akcentów mowy pozornie zależnej nadaje temu badaniu swoiste drganie: „przyznał się do tego... ...jak wytłumaczyć taką nieopatrzność i w co się obróciła owa dyskrecja księcia?" [s. 188]. Dopiero wtedy stwierdzenie „mówiła sobie" uwalnia potok słów i zaczyna się właściwe solilokwium.

[67] Wierzby są zwyczajowym elementem scenerii romansu pasterskiego. Na przykład służą za tło uroczej historii miłości dwojga dzieci, Andrimarta i Sylviany (Magendie, *Extraits*, s. 236 i nast.).

„Był dyskretny – mówiła sobie – dopóki sądził, że jest nieszczęśliwy…" [s. 188]. Owo „mówiła sobie" to nic innego, jak bardziej patetyczne i emocjonalne „pomyślała"?

W podobnej sytuacji Nemours posunie się aż do krzyku. „Zaczął w myśli przechodzić postępki pani de Clèves od czasu, jak ją kocha; jakże uczciwą i skromną okazała się zawsze wobec niego, mimo że go kochała! Bo przecież ona mnie kocha – mówił – kocha mnie, nie mogę wątpić o tym… Okaż mi, że mnie kochasz, piękna księżniczko – wykrzyknął – okaż mi swoje uczucia…" [s. 214–215]. Czy jest to „niewysłowiony krzyk namiętności", o którym pisał Diderot, reformując teatr i poezję? Tu krzyk nie rozbrzmiewa prawie wcale, chyba że w sercu księcia de Nemours. I trzeba do tego całkiem wyjątkowego powodu: w tym przypadku pewnej figlarności, a może lekkiej ironii ze strony pani de Lafayette, każącej bohaterowi, idealnemu kochankowi, lamentować jak w powieściach wykwintnych. Lecz jej geniusz sprawia, że nie jest przekonująca i prowadzi ją do typowej analizy. W solilokwium pisarka analizuje wypowiedź, lub jej pozory, tylko dwa lub trzy razy[68]. Z drugiej strony cały czas analizuje monologi wewnętrzne, rozciągające się od trzech linijek do wielu stron, nadając ton powieści[69].

---

[68] Przykładem długa analiza, w której po epizodzie z listem pani de Clèves odkrywa, że powodem samooskarżeń nie jest szczerość czy wyrzuty sumienia, ale zazdrość o mężczyznę niegodnego jej miłości. „Pomyślała, że prawie niepodobieństwem jest, aby jego uczucie mogło ją zadowolić". Spontaniczne przejście na mowę niezależną podkreśla jej przerażenie. „Ale gdyby to było możliwe – mówiła – cóż ja z nim pocznę? Czy mam je cierpieć? Czy mogę je odwzajemnić? Czy chcę szukać miłostki? Czy chcę uchybić panu de Clèves? Czy chcę uchybić samej sobie? Czyż chcę wreszcie narazić się na okrutne żale i męczarnie, jakie przynosi ze sobą miłość? Jestem wydana na łup skłonności, która porywa mnie mimo mej woli. Wszystkie moje postanowienia są daremne; myślałam wczoraj wszystko, co myślę dziś, a robię wszystko przeciwnie temu, co postanowiłam wczoraj. Trzeba mi się wyrwać z bliskości pana de Nemours; trzeba jechać na wieś." [s. 159]. Czy to jest przejaw surowej cnoty? Czy zawiedzionej miłości?

[69] Czytając list przypisany panu de Nemours [s. 128–132], myśli pani de Clèves nadal są wyrażone za pomocą mowy zależnej. Świadczy to o wyjątkowej wstrzemięźliwości w używaniu mowy bezpośredniej. Dopiero na początku

Pozwalamy sobie na użycie terminu „monolog wewnętrzny", oczywiście z zastrzeżeniem, że pomijamy niuanse, którymi obciąża go współczesna terminologia powieści. Nie chodzi o to, by badać strumień świadomości w jego rodzących się i, w sumie, podstawowych przejawach. Jak widzieliśmy, wewnętrzne doznania, pamięć emocjonalna czy skojarzenia obrazów są nieobecne. I nie wynika to z ówczesnej ignorancji psychologicznej, lecz z samych założeń powieści. W pisarstwie pani de Lafayette nie pojawia się żadna emocja nie będąca jednocześnie ideą, a każda postać, najczęściej, sama z siebie układa swe sekretne myśli w formę czytelnego schematu. Tylko taką prawdopodobność dopuszczają „duchowe serca" oraz typowa dla epoki konwencja i wysokie ideały. Dlatego nie dziwi, że w klasycznej tragedii namiętność, przerażenie, a nawet szaleństwo przybierają formy całkowicie oparte na logice – uczniów szkoli się, by uznawali miłosne duety Cyda za mowę obrończą i by „kreślili plan" szaleństwa Hermiony[70] czy złorzeczeń Klitajmestry[71]. Może i jest tam retoryka. Ale gdy odciska się ona tak głęboko na uczuciach i stylu, czyż nie jest to dowód, że kultura stała się drugą naturą? Jeszcze bardziej niż tragedia Racine'a, powieść pani de Lafayette zbudowana jest na głębokim zestrojeniu natury i kultury.

Króluje tu mowa zależna i błędem byłoby obwiniane jej lub usprawiedliwianie nią ciężkiego i monotonnego stylu, nie

---

trzeciej części wspomnianego w poprzednim przypisie rachunku sumienia autorka, bez wątpienia oceniając napięcie dramatyczne jako wystarczające, wreszcie pozwala jej wyrazić się w monologu.

[70] Bohaterka *Andromachy* Racine'a z 1668 r. (PT).

[71] Zob. Daniel Mornet: *Histoire de la clarté française* (Paris, Payot, 1929, s. 189 i nast.). Ta książka jest niezbędnym wprowadzeniem do klasycznej literatury francuskiej. Wydaje się, że mimo zazdrości, którą pan de Clèves postrzega jako szaleństwo, ma wystarczająco jasny umysł, aby zdawać sobie sprawę z własnej ślepoty i zagubienia. „Miotają mną same gwałtowne i mętne uczucia, których nie jestem panem. Nie czuję się już godny ciebie; ty nie wydajesz mi się godna mnie. Ubóstwiam cię i nienawidzę; obrażam cię i błagam o przebaczenie; podziwiam cię i wstyd mi, że cię podziwiam. Słowem, nie ma już we mnie spokoju ani rozsądku" [s. 206]. [Klitajmestra to bohaterka *Ifigenii* Racine'a – PT].

dostrzegając, że oddaje ona zasadniczego ducha dzieła. Jak powiedziałby Montesquieu, mowa zależna jest pochodną „intuicji" dzieła. Potwierdza ona zwycięstwo myśli analitycznej i uczuciowości zracjonalizowanej. Przede wszystkim dzięki niej nie odczuwa się żadnego rozdźwięku, gdy przechodzimy od słów do myśli lub odwrotnie, od postaci do autorki. Przemowy to refleksje, które prowadzą do innych rozważań lub je przygotowują; rozmywają się często w niedostrzegalnych drganiach, tworząc abstrakcyjny obraz: zmieniający się lecz trwały. Po raz pierwszy w powieści francuskiej czysta analiza, zamiast dusić opowieść jak chwast, przejmuje kontrolę nad rozwojem zdarzeń.

Ten monolog wewnętrzny jest osobliwy: zamiast szczegółowo relacjonować wydarzenia, autor notuje i łączy ze sobą ciąg uczuć. Odwrócona zostaje zwykła relacja; w powieści dworskiej, podobnie jak w powieści wykwintnej, analiza, o ile nie gubiła się we własnej wirtuozerii formalnej, służyła jedynie ilustracji lub wyjaśnieniu działania, które było, mimo wszystko, pierwszoplanowe; tutaj wydarzenia zdają się mieć niewielki wpływ, stanowiąc punkt wyjścia lub dojścia, inicjując lub uwierzytelniając ciągi rozumowań. Realizm szczegółu, różnorodność czy błyskotliwa opisowość stylu, stawiające je w centrum zainteresowania, stanowiłyby estetyczną sprzeczność. Wydarzenia muszą być tak dobrze wkomponowane w analizę, by czytelnikowi trudno je było od niej oddzielić. Wprowadziło to w błąd Valincoura, który, jak sam przyznaje, pomylił „w niektórych miejscach wydarzenia z uczuciami"[72]. Gdzie indziej zostałoby to uznane za wadę. Ale pozorna niezręczność stylu jest ceną owego godnego podziwu „amalgamatu" charakteryzującego powieść, w której życie wewnętrzne wydaje się o tyle bardziej istotne i rzeczywiste od prawdziwego, że stopniowo zaciera jego kontury i, paradoksalnie, nadaje mu znamiona prawdy.

Pani de Lafayette, która skromnie (może była to fałszywa skromność) określała się jako pisarka okazjonalna i mimowolna, udało się zrealizować marzenie wszystkich wielkich artystów: stworzyła nową formę. To ona wymyśliła monolog wewnętrzny.

[72] „Te dwie rzeczy są czasem tak splecione, że trudno je rozdzielić" (s. 228).

U poprzedników, z których zresztą większość była jej nieznana, mogła znaleźć jedynie jego wstępne zarysy. Wystarczy porównać *Księżnę de Montpensier* z *Eugénie* [*Eugenią*] Segraisa, by zdać sobie sprawę, że pisarka wszystko zawdzięczała sobie. Skrótowość noweli wymusiła skrajną oszczędność środków; wątek przygodowy został zredukowany do minimum lub był wprowadzany aluzyjnie[73]; zrezygnowano z tła i portretów postaci; pomiędzy wielkimi scenami, które są bardzo dramatyczne, ale ograniczone do głównych cech, narracja jest tak abstrakcyjna, że przypomina zapis stanu uczuć. Typowym środkiem wyrazu jest długie zdanie spajające wszystkie pobudki, prowadzące do określonego działania lub decyzji[74]. Ciągłe używanie imiesłowu teraźniejszego, mowa zależna, zawłaszczająca w noweli opis zdarzeń[75], są świadectwem nie tyle braku doświadczenia, co skrajnego, artystycznego napięcia. Jak rygorystycznie kreślona figura geometryczna, budują one monolog wewnętrzny, który *Księżna de Clèves*, najpierw łagodząc, doprowadzi do ekstremum.

Złagodzenie to jest widoczne we wdzięku szczegółów. Długie zdania są zgrupowane nie w okresy, ponieważ okres ma na celu

---

[73] Przypadek i tajemnica odgrywają w *Księżnej de Montpensier* dużą rolę: spotkanie nad rzeką, które samym bohaterom wydaje się „romansowe"; bal maskowy i nieporozumienie wynikające z przebrania; rola zdrajcy powierzona księciu d'Anjou; schadzka o północy w zamku z mostem zwodzonym, wyłom w murze, itp. (s. 6).

[74] Np. (*La Princesse de Montpensier*, s. 6): „Panna de Mézières, *dręczona* przez rodziców, by poślubiła księcia, *widząc* do tego, że nie może poślubić księcia de Montpensier, ponadto, jako cnotliwa panna, *wiedząc* jak niebezpieczne byłoby mieć za szwagra mężczyznę, którego pragnęła na męża, postanowiła pójść za namową krewnych".

[75] Tamże, s. 7: „Ufność tak wzrosła po obu stronach, że księżna de Montpensier powiedziała mu o słabości do księcia de Guise; ale powiedziała mu również, że ta prawie wygasła a pozostałe resztki uczucia skutecznie bronią dostępu do jej serca innych skłonności, i w połączeniu z cnotą każą jej mieć w pogardzie tych, którzy ośmieliliby się w niej zakochać". Składnię powieść zdaje się dziedziczyć po *Astrei*, gdzie zdania tego typu nie są rzadkością; odzwierciedlają one jednak nonszalancję d'Urfégo, całkowicie obcą pani de Lafayette.

efekt retoryczny, całkowicie obcy zamierzeniom pani de Lafayette, ale w płynne sekwencje, w których nie ucho, a umysł odkrywa harmonię. Lepiej układają się kaskady zdań wtrąconych czy warunkowych. Mowa zależna nie ukrywa się wcale: z upodobaniem, kokieteryjnie, jest cały czas eksponowana; uporczywie stosowane są zdania oznajmujące, w kilku monotonnych wariantach. Ale czyż może być inaczej? Ta konstrukcja zdań podrzędnych pozwala autorce umieścić to, co wyrażone, i to, co niewyrażone, na tym samym poziomie i stworzyć niezbędną w powieści iluzję prawdopodobieństwa nie na poziomie wysłowienia, lecz na poziomie świadomości. Analiza nie potrzebuje działań i słów, by stać się opowiadaniem. Gdy tylko czytelnik zaakceptuje ten zabieg, myśli stają się wyrazistsze, nabierają pewnej niewymuszonej autonomii.

Następuje wówczas przejście od mowy zależnej do mowy pozornie zależnej. Zabieg ten występuje bardzo często w *Księżnej de Clèves*, ale nigdy nie jest stosowany do wypowiedzi, a jedynie do myśli, i to najczęściej w połączeniu z mową zależną. Jest to najbardziej naturalny i łatwy sposób wyrażania monologu wewnętrznego. Od razu widać, jaką przewagę nad dramatem lub eposem daje powieści ta forma. W utworze poświęconym obyczajności postępowania, a zwłaszcza powściągliwości serca, konieczność prowadzenia rozmów stanowiłaby nieustanną przeszkodę. Ileż milczenia jest w *Księżnej de Clèves*, a jego poruszające tajemnice odkrywają monologi wewnętrzne! Pani de Clèves milczy, słuchając zbyt bezpośredniej aluzji Nemoursa, składającego jej kondolencje z powodu śmierci pani de Chartres[76]. I cóż mogłaby powiedzieć, by się nie zdradzić? Ale jej milczenie jest wyznaniem i powieść to wszystko przekazuje. Z płaszczyzny słowa mówionego przechodzimy na płaszczyznę myśli, nie przerywając akcji. Jednak na analizę, czy raczej wyjaśnienie milczenia potrzeba nie mniej niż dwudziestu linijek. To samo dotyczy milczącej sceny kradzieży portretu. „Pani de Clèves była w niemałym kłopocie; powinna była upomnieć się o swój portret; ale upominać się publicznie

[76] S. 63–64.

znaczyło odsłonić wszystkim uczucia, jakie książę do niej żywił; upomnieć się zaś na osobności znaczyło niejako zachęcać go do wyznań. Uznała w końcu, że lepiej jest zostawić mu go, i rada była użyczyć mu tej łaski, skoro mogła to uczynić bez jego wiedzy"[77] [s. 120]. W tym przypadku narracja to nic innego jak uporządkowane przedstawienie monologu wewnętrznego. Łatwo zrozumieć, że wprowadzenie rozmowy, tak rzadkie w przypadku solilokwium, tworzy pełną patosu fikcjonalność, którą uprawdopodabnia nie nawiązanie do świata zewnętrznego (o który pani de Lafayette nie dba), lecz pełna napięcia historia. Przejście od myśli do słów jest prowadzone nie mniej subtelnie w przypadku dialogów. Zaczynamy, jak zwykle, od analizy pośredniej w tonie typowym dla pani de Lafayette. „Pan de Clèves czuł się szczęśliwy, ale nie ze wszystkim. Widział z przykrością, że uczucia panny de Chartres nie wychodzą poza szacunek i wdzięczność… Rzadko minął dzień, aby się przed nią nie użalał. – Czy podobna – mówił…" [s. 57]. Czas przeszły prosty niedokonany jest tu charakterystyczny; utrzymuje wypowiedź na półabstrakcyjnym poziomie przyzwyczajenia i dopiero odpowiedź pani de Clèves przenosi go przemyślnie na poziom wydarzeń: „– Niesłusznie się pan skarży – *odpowiedziała*…"; czas przeszły prosty pozostanie do końca czasem wyrażania dialogów; ale milczenie ponownie przywraca czas przeszły prosty niedokonany: „Panna de Chartres *nie wiedziała*, co odpowiedzieć… Pan de Clèves *widział* aż nadto dobrze…" [s. 58].

Inny przykład tej tak charakterystycznej dla powieści gry czasów znajdziemy w monologu Nemoursa. Zamiast podkreślać to, co mówi, wyrywając jego słowa z kontekstu, autorka, przeciwnie, stara się jak najbardziej je w kontekst wtłoczyć. Utarte wyrażenia służą wprowadzeniu zarówno słów, jak i myśli: po „powiedziała mu" nieodmiennie następuje „powiedział jej". Kilka odmian monotonnej grupy czasowników – odpowiedzieć, odrzec, ozwać się – jedynie wzmaga efekt zabiegu, stosowanego zbyt konsekwentnie, by być wynikiem niezdarności czy konwencji

[77] S. 73.

literackiej[78]. Powieść ożywia utarte formuły, nadając im estetyczne znaczenie. Zamiast uwolnić słowa, dać im pozory życia, stosuje zabieg, który je od tego oddala. W najbardziej patetycznych momentach dialog pozostaje nadzwyczaj zwięzły. Jakże dziwaczna i pedantyczna jest składnia *Księżnej de Clèves*, nawet jeżeli stosunkowo lżejsza w porównaniu z wcześniejszymi opowiadaniami, a zwłaszcza z powieścią wykwintną (jeżeli oceniamy ją według reguł stylu mówionego)! „Nie jestem nawet pewna – mówi pani de Clèves do księcia de Nemours – czy nie popadłabym w niedole zazdrości. Zbyt wiele już powiedziałam, aby panu ukrywać, że dałeś mi ją poznać i że cierpiałam okrutne męki tego wieczora, gdy królowa dała mi ów list pani de Thémines, rzekomo pisany do pana, iż myślę od tego czasu, że to jest największe ze wszystkich nieszczęść"[79] [s. 242]. Nawet biorąc pod uwagę całe opanowanie i samokontrolę pani de Clèves, czy kiedykolwiek słyszano, by w takiej chwili zakochana kobieta mówiła w ten sposób? Tego typu styl urąga wszelkiemu prawdopodobieństwu. Pytanie to zadają osoby nierozumiejące ducha powieści.

Jeżeli ktoś chce stylu potocznego, powinien czytać *Roman bourgeois* [*Romans mieszczański*][80]! Albo, jeszcze lepiej, „realistyczne" fragmenty *Życia Marianny* lub *Kariery wieśniaka* [*Paysan parvenu*] Marivaux, a przede wszystkim opowiadania Diderota. Samo życie! Dialogi w dialogu – *Dwaj przyjaciele z Bourbonne* [*Deux amis de Bourbonne*] czy *To nie bajka* [*Ceci n'est pas un conte*], nie mówiąc już o *Kubusiu Fataliście* czy *Kuzynku mistrza*

---

[78] Wiadomo, że użycie myślnika stało się powszechne dopiero w *Contes* [*Powiastkach*] Marmontela. Ale jeśli pomyślimy o żywości dialogu w *Bajkach i opowieściach* [*Contes et Fables*] La Fontaine'a, możemy się tylko dziwić, że powieść nie skorzystała z podobnych rozwiązań wcześniej. Ale były one sprzeczne z jej duchem; w szczególności w przypadku *Księżnej de Clèves* ożywienie lub skrócenie dialogu byłyby całkowicie sprzeczne z jej estetyką.

[79] S. 172. Czytelnicy XVII wieku mniej niż my byli skonfundowani składnią imitującą łacinę; jest ona jednak tak spójna z myślą i regułami sztuki stosowanymi przez panią de Lafayette, że nie można tłumaczyć jej jedynie nawykiem, panującą kulturą i wpływem środowiska.

[80] Powieść Antoine'a Furetière'a z 1666 r. (PT).

Rameau [*Le Neveux de Rameau*] – powstały z zamiarem dostarczenia narratorowi-Proteuszowi wszelkich możliwości naśladownictwa i zabawy. W tym szalonym korowodzie wykrzykników, podrygów, poszarpanych zdań, wielbi się przesadę. Nie można sobie wyobrazić większej antytezy dla dialogów *Księżnej de Clèves*. Czy można uznać, że od pani de Lafayette do Diderota nastąpił rozwój środków wyrazu powieści? Byłaby to teza pozbawiona sensu. Mamy raczej do czynienia z dwiema radykalnie przeciwstawnymi technikami, z których każda ma swoje plusy i minusy. Z jednej strony dążenie do skrajności prowadzi do uproszczenia psychologii: tryumfuje ekspresjonizm, powieść nakierowana na odwzorowywanie rzeczywistości. Z drugiej strony, gdy powieść podejmuje wszelkie środki, by nie naśladować życia zewnętrznego, dociera się do niego w głębi serca najbardziej abstrakcyjnymi ścieżkami analizy: jest to triumf medytacji. Powieściopisarz musi wybrać między tymi dwoma szkołami lub spróbować znaleźć między nimi trudny kompromis[81]. Jeżeli jednak powieść chce się pozycjonować w stosunku do teatru czy eposu poprzez własną technikę, to chyba lepiej docenić *Księżnę de Clèves* i oferowane przez nią możliwości.

*
* *

Opozycja, którą właśnie zdefiniowaliśmy, wykracza bowiem daleko poza kontrast między powieścią „romantyczną", skłaniającą się ku melodramatowi, a powieścią „klasyczną", z duchem, strukturą i techniką ukształtowanymi na wzór tragedii. Po obu stronach dopasowanie do innych gatunków nie byłoby łatwe; ale w drugim przypadku trudności wydają się nie do pokonania. Mimo tego często stosowanym zabiegiem jest omawianie

[81] Sam Diderot daje ciekawy przykład tego kompromisu w *Zakonnicy*, która waha się między klasycznymi tradycjami analizy a sugestiami ekspresjonizmu: ożywione portrety, dramatyczny styl, „przeżyte" sceny itd. W równym stopniu co autentyczne zdarzenie, historia Suzanne Simonin, pomysł powieści podsunął Diderotowi epizod z *Życia Marianny*, więc postanowił pójść w ślady Marivaux.

głównych postaci powieści analitycznej poprzez powiązanie jej z tragedią[82]; w szczególności narzuca się porównanie *Księżnej de Clèves* z tragediami Racine'a.

Musiałoby jednak opierać się ono na bezdyskusyjnych faktach i lepszych argumentach niż te, które zwykle są wysuwane. Nie ma nic bardziej zwodniczego niż podobieństwa moralne. Zbyt często mówi się, że bohaterowie pani de Lafayette czerpią ideały, dbałość o honor i stanowczość z Corneille'a, a z Racine'a siłę namiętności, złożoność duszy oraz przede wszystkim to, że nie są w stanie postępować zgodnie z tym, co zaleca im własna przenikliwa ocena rzeczywistości. Od *Astrei* po romanse pani de Villedieu literatura powieściowa cały czas powiela te procesy czy kontrasty. Ponieważ nie jest gatunkiem regularnym, ani nie wychodzi spod pióra wielkich tragików, postawy bohaterów czy tezy moralne stanowią wspólny skarbiec epoki i typową dla niej interpretację życia. Nie epatując czytelników nowością, uczucia, a tym bardziej sytuacje, zawarte w *Księżnej de Clèves* już przed rokiem 1670 uznawane były za stereotypowe: Sorel deklaruje, że ma dość czytania o zamężnych bohaterkach i cudzołożnych miłościach[83]. Racine, mający szerszą wyobraźnię poetycką niż Pradon, odważył się przenieść na scenę kazirodczą miłość Fedry dlatego, że zachęcały go do tego koncepcje zawarte w nowelach, współgrające z koncepcjami wielkich antycznych wzorców. „Jakże głupia jest kobieta, gdy kocha! Albo jak nieszczęśliwa jest, gdy jest cnotliwa i zakochana!", woła bohaterka pani de Villedieu, której *Désordres de l'amour* [*Rozterki miłości*], mimo wątku przygodowego i „koturnowości", zawierają wątki tak podobne do *Księżnej de Clèves*, że porównanie nasuwa się samo. W czasach pani de Lafayette, wiele powieści (z których przynajmniej jedna,

[82] „Pan Marcel Lobet, w ostatnim eseju, wywodzi tę linię (powieści analitycznej) z tych samych moralnych korzeni (?) co tragedie Racine'a. Pokrewieństwo *Fedry* i *Estery*, *Księżnej de Clèves* i *Niebezpiecznych związków*, jest oczywiste." (?) (Edmond Jaloux, *L'évolution du roman français* [1919–1939], *Confluences*, *op. cit.*, s. 31).

[83] *La connaissance des bons livres* (1671) (por. France Dallas, *op. cit.*).

Don Carlos Saint-Réala, zasługuje na pamięć) jest przesiąkniętych tym samym melancholijnym racjonalizmem i tą samą nieufnością wobec miłości. Czy to nie podczas ich lektury Arycja[84] Racine'a, powinowata bohaterek, nauczyła się przeklinać miłość „i jej szalone bóle"?

Częściej bowiem, jeśli istnieją jakieś zapożyczenia, to tragedia czerpie je z powieści. Przez cały wiek *Astrea* stanowiła nieprzebrany rezerwuar tematów, z którego obficie korzystali dramatopisarze od Corneille'a do Quinaulta. Przenikliwość umysłu bohaterów tragicznych, ich sztuka logicznego porządkowania pragnień i umiejętnego artykułowania skarg, nawet jeżeli może być odnaleziona w pismach Seneki, to była propagowana przede wszystkim w powieściach, w których „nienawidzę cię", a przede wszystkim „kocham cię" mówiło się „zimno". Przysłówek ten, tak drogi d'Urfé[85], oznacza doskonałe panowanie nad językiem i manierami (jeżeli nie nad sercem), jedynie odpowiednią postawę szlachetnie urodzonych. I tak konwenanse „wyszumiały się" w powieści, a u Racine'a były już czymś naturalnym. Inspirując powieść, tragedia zwróciłaby jej tylko to, co wcześniej zabrała. Więc jeżeli chcemy, możemy uznać, że istnieje pewne literackie pokrewieństwo pomiędzy *Księżną de Clèves* a Racine'owską tragedią. Jest to jednak powinowactwo gustów, które wymyka się badaniom źródłowym.

Bardziej uzasadnione byłoby wyszukiwanie analogii między tragedią a powieścią w strukturze i technice pisarskiej. Istotnie, to zrozumiałe, że kiedy w połowie wieku powieść próbowała się zmodernizować i zdefiniować, czerpała przykłady i modele z najbardziej uznanego gatunku. Jedna z wykwintniś księdza de Pure, Eulalia[86], marzy o powieści napisanej w stylu tragedii Quinaulta i można pokusić się o stwierdzenie, że *Księżna de Clèves* zrealizowała to marzenie, tylko lepiej, bo zamiast Quinaulta na

---

[84] Jedna z bohaterek *Fedry* Racine'a (PT).

[85] Magendie, *Du nouveau sur l'Astrée*, Champion, Paris 1927, s. 309.

[86] Michel de Pure, *La prétieuse, ou Les mystères de la ruelle, dédiée à telle qui n'y pense pas*, 1660 (PT).

ojca chrzestnego wybrano Racine'a. Ale duże podobieństwa od razu zwracają uwagę na jeszcze głębsze różnice. Przy odrobinie pomysłowości można podzielić powieść na pięć aktów z prologiem (dworność, przepych) i epilogiem (cisza i samotność), odrzucając cztery epizody jako interludia[87]. Pomijamy więc dygresje, powolne tempo i piękną prostotę, które badacze tak chętnie znajdują w *Księżnej de Clèves*. Ale jeszcze trudniej jest wyodrębnić sceny z kontekstu, czy choćby określić precyzyjnie ich liczbę: wiele zawiera się w trzech zdaniach, inne są nieme i każda próba ich odegrania byłaby z góry skazana na śmieszność. Pozostaje kilka wybranych momentów: pani de Chartres na łożu śmierci, wyznanie, wyrzuty i śmierć pana de Clèves, ostatnia rozmowa z księciem de Nemours. W każdym z tych przypadków autorka porzuciła typową dla siebie dyskrecję i naszkicowała portrety bohaterów. Kiedy widzimy księżną, która rzuca się do kolan męża, a on siedzi, z głową wspartą na rękach, „ledwie przytomny" [s. 163], a jednak nieruchomy, każdemu czytelnikowi, wzorem Valincoura, natychmiast przychodzi na myśl szlachetne i tragiczne zachowanie bohaterów Racine'a: brakuje tylko postaci i wersów z *Ifigenii*[88].

Jest w powieści dramatyczne napięcie i drżący głos. „Darowałaś, pani, darowałaś ów portret, który mi był tak drogi…" [s. 166]. Choć raz emocje biorą górę nad analizą, styl staje się nerwowy. Ale nawet w tym skrajnym przykładzie cały czas są obecne wyróżnione wcześniej charakterystyczne cechy wypowiedzi. W porównaniu z panią de Lafayette, sam Racine „pisze mało finezyjnie", bo tego wymaga scena, nawet przy najbardziej wyrafinowanej publiczności. Słyszymy, chcąc nie chcąc, błagania Ifigenii; ale echo słów pani de Clèves, innych niż w monologu wewnętrznym, możemy uchwycić z najwyższą trudnością. A przede wszystkim, co warte byłyby te wielkie sceny same w sobie, gdybyśmy oderwali je od pogłębionej analizy, która je przygotowuje

[87] G. Marie-Aline Raynal, *Le talent de Madame de Lafayette*, Librairie Picart, Paris 1926, s. 204 i nast.

[88] Valincour, s. 189–190.

i która może istnieć tylko w powieści? Każda przeróbka powieści na sztukę pociągnęłaby za sobą olbrzymie okaleczenia. Adaptatorzy doskonale zdawali sobie z tego sprawę i mimo sprzyjającej atmosfery na ogół wzbraniali się przed wystawieniem *Księżnej*[89] na scenie, uważając, że lepiej im pójdzie z *Panią Bovary* [*Madame Bovary*] czy *Idzim Blasem* [*Gil Blas*][90]. Być może kino będzie miało więcej szczęścia: poczekajmy na scenę wyznania i zbliżenie twarzy pani de Clèves[91]. W zasadzie współcześni byli wstrząśnięci, że powieść pani de Lafayette tak mało przypomina ich ukochany teatr. Przyzwyczajony do błyskotliwych dialogów i „weryzmu" tragedii, Valincour dziwił się, że nie było przy każdym z bohaterów „powiernika, dzięki któremu można by było poznać ich sekretne przygody"[92]. Czyż nie tak odbywało się to w „wielkich romansach" oraz w *Księżnej de Montpensier*, gdzie nieszczęsny Chabannes stał się mimowolnym powiernikiem? W porównaniu z tymi tekstami nastąpiła ewolucja w technice powieści. Ale czy nazwiemy ją cofaniem czy postępem? Bez wątpienia postępem, jeżeli przyznamy, że powieść, pozycjonując się w opozycji do tragedii, znajduje w prymacie analizy i technice monologu wewnętrznego okazję do określenia typowych dla niej środków wyrazu i możliwości.

Jedna z tych możliwości natychmiast przychodzi na myśl i choć jest banalna, nie można jej pominąć. Powieściopisarz może inaczej układać czas zdarzeń niż dramaturg. Czy temu ostatniemu

---

[89] Jules Lemaître próbował to zrobić, wystawiając *Księżną de Clèves* w Théâtre des Arts w 1908 r. Ale nieudolne cięcia i okaleczenie uczuć (bohaterka obiecuje rękę Nemoursowi w epilogu) potwierdzają, jak trudne jest to przedsięwzięcie.

[90] Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (*Przypadki Idziego Blasa*) (PT).

[91] Obecnie istnieją liczne francuskie adaptacje filmowe *Księżnej de Clèves*: 1962: *La Princesse de Clèves,* reż. Jean Delannoy; 1999: *La Lettre*, reż. Manoel de Oliveira; 2000: *La Fidélité*, reż. Andrzej Żuławski; 2008: *La Belle Personne*, reż. Christophe Honoré; 2011: *Nous, princesses de Clèves*, reż. Régis Sauder (PT).

[92] Valincour, s. 147.

to się podoba, czy nie, jest ograniczony przez czas: najlepszym wyjściem jest dla niego uznanie tego ograniczenia i obrócenie go na swą korzyść. Nigdy dość o tym, ile pożytku z zasady trzech jedności odniosła tragedia klasyczna, a konkretnie Racine, choć teoretycy teatru widzieli w niej jedynie dążenie do prymitywnej iluzji prawdopodobności, a Corneille „wybieg". Zacieśniona do ram kryzysu, tragedia Racine'a jest wspaniałą kondensacją czasu. Literatura sugeruje, że można by napisać całą powieść o wcześniejszych wydarzeniach, których zwieńczenie oglądamy – powieść o Agrypinie, powieść o Antiochusie lub Berenice, powieść o Fedrze. Troja wciąż płonie w pamięci Andromachy, Hektor odżywa na nowo w swym synu, a los Fedry zapisany został na ponadczasowym poziomie mitu i tego, co wieczne. Czas, jako czynnik tragedii, odgrywa istotną rolę w konstrukcji dramatu: w *Bajazecie* liczy się każda minuta, równie bezlitośnie jak w *Studni i wahadle* Edgara Allana Poe, a niepokój wydaje się niemal tego samego rzędu.

Natomiast powieściopisarz, przeciwnie, nie ma ograniczeń, jeżeli chodzi o czas, ale musi uczynić z tej wolności zaletę. Paul Bourget stwierdził, że „trwanie jest dla powieści odpowiednikiem perspektywy w malarstwie"[93]. A nawet czymś więcej: od zdania do zdania czas rozszerza się lub kurczy, wydarzenia przyspieszają lub zwalniają, godziny liczą się bardziej niż lata, a szczegółowość stylu, kolejność akapitów, nawet puste miejsca, zapraszają czytelnika do podążania za literackim rytmem narzuconym w ten sposób czasowi[94]. Jak każda wytrawna powieściopisarka, pani de Lafayette jest doskonała w transkrypcji czasu. To dlatego tak starannie zachowuje perspektywy. Oficjalna historia, którą można by uznać za bezużyteczną i kłopotliwą (jeżeli pominąć, że tworzy atmosferę), znajduje tu nowe zastosowanie. W ciągu dwunastu czy trzynastu miesięcy, które upływają od ślubu panny

---

[93] *Note sur le roman français en 1921. Loc. cit.*

[94] Por. Pierre Audiat: *La Biographie de l'œuvre littéraire* (Champion, Paris 1924, s. 218–219). Autor szczegółowo bada fragment *Księżnej de Montpensier* pod kątem przedstawiania upływu czasu.

de Chartres do śmierci jej męża, chronologię powieści tworzą fakty historyczne[95]: traktaty, królewskie małżeństwa, zgony znamienitych postaci. Wyznaczają one ramy czasowe, w które wpisane jest uczuciowe życie bohaterów. Skrupulatne wyliczanie kończy się wraz ze zmierzchem, który zapada w powieści. Każdy czytelnik sam określi koniec życia księżnej, o którym autorka mówi, że było „dość krótkie" [s. 252]: precyzja byłaby tu nie na miejscu, bo czas przestał się liczyć. Podobnie jak pani de Clèves, ile godzin każdy z nas przeżył naprawdę? Tylko powieść jest w stanie przywołać w bezbarwnym czasie trwania historię wciąż żywej duszy.

W ten sposób, sterując czasem, analiza powieściowa unika konieczności, wymuszającej w teatrze przedstawianie tylko wybuchów uczuć lub kryzysów namiętności. Dla analizy liczą się przede wszystkim odstępy czasu. Miłość pani de Clèves rodzi się, umacnia, pojawiają się bolesne zmagania, a następnie umiera, przynajmniej w oczach świata, wpisując w czas każdy z jej niuansów. Ciekawość, oczekiwanie, zaskoczenie, podziw, maski miłości, potem jej brutalne ujawnienie poprzez zazdrość; wstyd, wyrzuty sumienia, uraza, bunt, pozorne zawieszenie podczas wielkiego smutku, złudzenia, które pryskają przy drugim pojawieniu się zazdrości; strach, ból, znowu zazdrość, marne radości; rozpaczliwe postanowienia, głęboki smutek; nowy wybuch namiętności w następstwie śmierci odczuwanej, wbrew sobie, jako wybawienie, niepokój, powrót „surowej cnoty", wahania, oderwanie od świata, melancholia, ostatnie zmagania cieni w głębi pamięci: jak trudno jest wykuwać, pierścień po pierścieniu, ten łańcuch! Nie jest to bowiem kwestia następstwa uczuć; każde z nich rzuca swój cień na inne; niuanse przekształcają się nie znikając i przechodzimy niepostrzeżenie od tych „wątpliwych czerwieni wiosny", drogich Taine'owi[96], do burz lata i powolnego obumierania jesieni.

---

[95] Zob. Marie-Aline Raynal, *op. cit*., s. 183.

[96] Hippolyte Taine, *Essais de critique et l'histoire* (s. 246–257). Taine, podobnie jak Sainte Beuve, pod pretekstem delikatności, ma skłonność do umniejszania zalet analizy w *Księżnej de Clèves*.

W przeciwieństwie do powieści wykwintnej, niezwykła finezyjność analizy staje się gwarancją prawdy.

Dobrze rozumiała to pani de Lafayette, kiedy nie bez dumy podkreślała harmonię tych dwóch określeń. Według niej jej powieść „pełna jest rzeczy o godnej podziwu delikatności, które wręcz trzeba odczytywać wielokrotnie. A przede wszystkim tego, co *ona* w niej znajduje – doskonałego odwzorowanie życia światowego i dworskiego”[97]. Nie ma lepszego hołdu dla prawdy w romansie niż napisanie powieści obyczajowej! Niewątpliwie potrzebna była do tego zgoda współczesnych, ale opinia publiczna szybko przyjęła *Księżnę de Clèves* tak, jak życzyła sobie pani de Lafayette. I to mimo tego, że jej pojmowanie prawdopodobieństwa – na przemian pobłażliwe i drobiazgowe – czasem dezorientuje. Valincour kpi z Nemoursa, że po scenie w pawilonie nie znalazł nic lepszego do roboty niż włóczenie się całą noc po lesie, „po którym każdy inny prócz bohatera powieści byłby ponad tydzień przeziębiony…”, wydaje się, że najbardziej razi krytyka konwencjonalność. Ale czy rzeczywiście tak jest? Zamiast pójść za „zwyczajem zakochanych” i wykrzyczeć swoje szczęście „wszystkim drzewom, skałom i ptakom, które zachowałyby to w tajemnicy”, Nemours idzie i zwierza się widamowi de Chartres, który zrobi z informacji tak zły użytek. „Aby być bohaterem powieści, należy powstrzymywać świerzbiący język”. Znajdujący się pomiędzy tyranią reguły *bienséance* a oddziaływaniem sarkastycznego i drobiazgowego realizmu, wahający się między *Klelią* a *Romansem mieszczańskim* pierwsi czytelnicy pani de Lafayette, wstrząśnięci brakiem wierności świata przedstawionego, byli jeszcze bardziej zdezorientowani naturalizmem życia wewnętrznego, który miał to wynagradzać. Nie dość prawdziwa w opisie realiów, powieść była zbyt prawdziwa, jak na ich gust, w opisie uczuć.

Ta prawda, czasem zbyt gorzka – jakże rozumiemy ostrożność pani de Lafayette! – była jednak zbyt przekonująca, by nie zyskać ich poparcia. Dziesięć razy Valincour składa hołd „naturalności” powieści. „Autor w sposób godny podziwu ukazuje,

[97] [List] do Lescheraine'a, *op. cit*.

co dzieje się w naszych sercach". Jakże rozczulające jest to „nasze"! Czujemy wzruszenie, może trochę pochlebia nam, gdy znajdujemy w tak szlachetnej książce „rzeczy, które dzieją się codziennie w nas samych, które każdy czuje, ale które niewielu potrafi przedstawić"[98]. Przynosi zaszczyt społeczeństwu i epoce, że szukano wyżyn artyzmu pani de Lafayette w ukazywanym przez nią człowieczeństwie. Uczucia i inteligencja mogą mieć swoją arystokrację, świadczy o tym sukces *Księżnej de Clèves*, ale muszą mieć odpowiednią pożywkę. Wskazówki i instrumenty badawcze do niej znajdzie w analizie.

Według pani de Lafayette nie istnieją proste uczucia. Idealista Corneille mógł sprawiać wrażenie, że jest inaczej, podobnie La Rochefoucauld, dążący do znalezienia wspólnego mianownika wszystkich przejawów życia moralnego. Fedrze cierpienie sprawia „Wenus, [która] po zdobycz swą sięga". Stendhal powiedziałby, że szczegółowa prawda istnieje tylko w powieści: wszędzie indziej jest chimerą. Analiza jest pryzmatem, który rozkłada czułość, szlachetność czy cierpienie na podstawowe barwy. U księżnej de Clèves nawet odruch jest wynikiem decyzji i towarzyszy mu rodzaj błyskawicznego, wszechstronnego rachunku sumienia. Niewątpliwie odmowa przyjęcia księcia de Nemours wynika z obawy, ale ileż niuansów ma ta obawa! „Lęk, aby jej nie mówił o swojej miłości, obawa, aby mu nie odpowiedziała zbyt przychylnie, niepokój, o jaki te odwiedziny mogły przyprawić męża, przykrość opowiedzenia mu o nich lub utajenia ich, wszystko to przyszło jej równocześnie na myśl i wprawiło ją w takie zakłopotanie, że postanowiła uniknąć rzeczy, której może najbardziej pragnęła" [s. 202]. Przy tak wysublimowanym sposobie myślenia, emocja przypomina dobrze oszlifowany diament; każde postanowienie wiąże się z wyborem, często brutalnie uproszczonym i, mówiąc otwarcie, z heroizmem.

Każda decyzja jest wynikiem kompromisu wewnętrznego. Obserwując jej zewnętrzne przejawy można tłumaczyć je na tysiąc sposobów. Gra, polegająca na proponowaniu dwudziestu różnych

[98] Valincour, s. 187.

wyjaśnień jakiejś postawy czy spojrzenia, którą z upodobaniem stosował w powieści Proust, nie jest obca pani de Lafayette. Nie przystępuje do niej jednak dyletancko, lecz w jedyny właściwy sposób – poważnie i dokładnie, pełna współczucia, bo gra toczy się o życie serca. Pisarka przede wszystkim stworzyła bohaterów mogących samodzielnie wszystko analizować, a sama jest ich najbardziej przenikliwym sumieniem, dzieląc z nimi ukryte motywy postępowania i każąc dokonywać pełnych ironii, bolesnych wyborów.

Zapewne wiedziała aż za dobrze z własnego doświadczenia, że nie wszystkie są równie skuteczne i że najprzyjemniejsze lub najbardziej oczywiste są prawdopodobnie najmniej ważne. Najbardziej wymagające i najmniej samooszukujące się sumienie ubiera w szlachetne pozory uczynki, których pobudek należałoby szukać gdzie indziej. Przekształcanie chęci w obowiązek nie jest miłym przepisem na moralne bezpieczeństwo, jak u Montherlanta, nie jest też jednym z sofizmatów postępowania, które cenzorzy raz po raz piętnują w *Wyznaniach* Jana Jakuba. Mimo wiernego serca, pani de Clèves postępuje jak wszyscy: „rada była, iż znalazła przyczynę uczynienia rzeczy, która była faworem dla pana de Nemours”[99] [s. 78]. Czyż nie jest to, niestety, najbardziej naturalne postępowanie? Nie ma potrzeby odwoływać się tu do głośnych zachwytów Diderota odkrywającego Richardsona. Czy czekaliśmy na to, by angielski powieściopisarz „zaniósł pochodnię w głąb jaskini, by nauczyć się rozróżniać subtelne i nieuczciwe motywy, które ukrywają się, umykają pod uczciwymi i spiesznie ukazują jako pierwsze”?[100] To zamieszanie nie jest właściwe przy subtelnej i dyskretnej autorce. Do pani de Lafayette nie pasuje ani „wysublimowana zjawa”, ani „ohydny Maur”: sam Diderot, obserwując życie mistrza Rameau i jego kuzynka zrozumie, że miejsca, które im przypisuje, są wymienne, a cynizm może mieć mniej kłopotów z ujawnieniem się niż honor. Gęsty i brutalny psychologizm Diderota nie zauważa stanów pośrednich, przez

[99] S. 39.

[100] *Éloge de Richardson* [*Pochwała Richardsona* – cytat lekko zmieniony, zob. wyd. J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, Paris 1875, t. V, s. 215 – PR].

które przechodzi się od skrupułów do pożądania i od wyrzutów sumienia do ulegania pokusie.

Rozczarowane, gdy powinny się cieszyć, lub odwrotnie – serca bohaterów pani de Lafayette są pełne sprzeczności. Ale czytelnik zawsze zna przyczynę tego stanu rzeczy, a podwójna przenikliwość bohaterów i autorki stawiają sobie za punkt honoru, by nie pozostawić żadnych niedopowiedzeń. Powieść skąpana jest w równomiernym świetle, bez cienia, ale i bez promieni. Czy mamy wybrać dymiącą pochodnię, którą Richardson wręczył Diderotowi?

*
* *

„Żadnej tajemnicy, żadnego wycofania, żadnych niedomówień; żadnych wybiegów; wszystko zostaje wyciągnięte na światło dzienne, na pierwszy plan i niczego więcej nie należy się spodziewać; bez wątpienia jest to szczyt sztuki, ostateczne *nec plus ultra*"[101]. Na końcu każdego studium o *Księżnej de Clèves* niestety natrafiamy na André Gide'a i jego pochwały, gorsze od krytyki. Ale czy nie można powołać Gide'a przeciwko Gide'owi i rozumu przeciwko rozumowi? Przeprowadzona perfekcyjnie analiza jest w stanie określić swoje własne granice oraz doprowadzić do granic tajemnicy i instynktu.

„Pani de Clèves to kobieta, której nie można zrozumieć" – wołał wrażliwy czytelnik, Valincour. „Kobieta, której nie można zrozumieć" to ostatnie określenie, jakiego można by się spodziewać[102]. Ale Valincour wyjaśnia swój punkt widzenia: „Za życia męża kocha pana de Nemours; bez wyrzutów sumienia zdobywa jego portret, spędza noce wpatrując się w niego; a kiedy po śmierci męża staje się panią samej siebie i może dysponować swym sercem, uznaje, że byłoby występne oddanie go mężczyźnie, którego kocha namiętnie". Czytelnik obdarzony zdrowym rozsądkiem

---

[101] *Les dix romans français que...* Zob. przypis 1.

[102] „Kobiety są niepojęte, rzekł pan de Clèves, im więcej je poznaję, tym czuję się szczęśliwszy, że mam ciebie, tak iż nie mogę dość nadziwić się memu szczęściu" [s. 88].

wzrusza ramionami i ma ochotę przywołać La Fontaine'a i jego bajkę *Żona uparta* [*La Femme noyée*]. Ale jakże zwodniczy jest w takich przypadkach zdrowy rozsądek! Każdy z punktów, których Valincour jest tak pewien, w rzeczywistości budzi zasadnicze zastrzeżenia, podające wszystko w wątpliwość. Czy to wystarczy, aby zaliczyć panią de Clèves do grona ekscentrycznych bohaterów z komedii Desmaretsa, albo przynajmniej włączyć ją do towarzystwa znakomitej Safony? „To najbardziej kokieteryjna skromnisia i najskromniejsza kokietka, jaką kiedykolwiek widzieliśmy"[103]. Jej postępowanie zostaje przecież wyjaśnione „siedem czy osiem stron", przed wielką ciszą, w którą potem wejdzie. A Valincour jest tym rozdrażniony i zazdrości pani de Clèves nadwrażliwego sumienia lub tej marnej chwili szczęścia, gdy spełniony obowiązek usprawiedliwia urocze wyznanie przed rozstaniem.

Po raz pierwszy w życiu księżna swobodnie wyznaje miłość, jednocześnie wyrzekając się jej. „Chcę, aby pan wiedział, i słodko mi jest zwierzyć to panu. Nie wiem nawet, czy nie mówię panu tego bardziej przez miłość samej siebie niż przez miłość do pana" [s. 237–238]. Jak należy rozumieć te słowa? Jako usprawiedliwienie? Ostatni wybieg kokieterii? A może – co jest najprostsze i najbardziej wstrząsające – jako szczerość serca, które nigdy o sobie nie zapomniało?

W istocie wyznanie, które następuje, jest wzorem przenikliwości i odwagi wobec samej siebie. Pani de Clèves jest gotowa pominąć milczeniem prawdziwe powody – skrupuły wobec otoczenia, poczucie honoru, odpowiedzialność: uczucia bliskie wyrzutom sumienia i tak przejmujące jak wielka namiętność – i uznać je, jak Nemours, za „majaki obowiązku". Cóż jej pozostaje? Niewątpliwie pragnienie, by nie splamić uczucia, które życie nieuchronnie zbruka. Wierna pamięci męża, a jeszcze bardziej Nemoursowi, przeciwstawiając miłości wspomnienie tej miłości, pani de Clèves odmawia narażenia się na „straszne nieszczęście" [s. 240] polegające na tym, że nie będzie w przyszłości wystarczająco kochana. Uczucia bohaterki powieści, której przykładu literatura nigdy

[103] S. 223.

nie zapomni, nie są bezwartościowe[104]. Ich głębię dobrze ukaże wzruszająca i pełna tragizmu eksplikacja Kierkegaarda[105].

Niemniej jednak filozofa i panią de Lafayette dzieli głęboka różnica: w jego tekście zakochany wyrzeka się spełnienia miłości, gdyż ubóstwia ukochaną osobę; w przypadku księżnej (uczciwie nie wzbrania się tego powiedzieć), gdyż ma ona poczucie własnej wartości.

W tych ostatnich wyznaniach, jak i w całej powieści, pani de Clèves mówi tylko o sobie, myśli tylko o sobie i to jest najgłębszy powód jej smutku i odrzucenia przez nią miłości. Miłość bowiem jest przede wszystkim darem i zapomnieniem o sobie, co dramatycznie ukazały *La Religieuse Portugaise* [*Listy portugalskie*], w okresie gdy pani de Lafayette układała sobie w myślach swoją bohaterkę[106]. Czy serce, które zna tylko strach przed życiem oraz nieufność wobec miłości i pozwala się skusić mirażem złudnego spokoju, jest zdolne do miłości? W ten sposób kobieca miłość własna stara się bronić przed odwieczną męską miłością własną. „Nie mogę wyrazić radości, jaką czułem, budząc serce, które nigdy nie zostało rozbudzone”[107], mówi Ksymenes w *Zaidzie*,

---

[104] Bohaterki pani Riccoboni często zachowują miłość zrywając z kochankiem, którym gardzą. „Mogę cię jeszcze kochać – mówi Juliette Catesby – ale już cię nie cenię; wyrzekam się ciebie; stałość moich uczuć nie jest dowodem, że uważam cię za godnego mojego przywiązania. Mam taki charakter; na stałe zapisał się w mej duszy drogi afekt; wciąż mile go wspominam. Nie jest to Twoją zasługą, ale żywości doznanych wrażeń. Jak osoba, która patrzy na siebie z samozadowoleniem i czerpie przyjemność z oglądania siebie, nie myśląc o lustrze, które daje mu tę przyjemność, tak ja lubię wspominać moją miłość, nie czerpiąc przyjemności z myślenia o Tobie”, [*Listy Milady Catesby*, 1758]. Por. Servais Etienne: *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution*, A. Colin, Paris 1922, s. 108.

[105] S. Kierkegaard: *Journal du séducteur* [*Dziennik uwodziciela*] i *Crainte et Tremblement* [*Bojaźń i drżenie*]. Tłum. fr. P.H. Tisseau, s. 144 i nast.

[106] *Listy portugalskie*, [jak mniemano – PR] przetłumaczone przez Pierre-Girardina de Guilleragues, zostały opublikowane przez Barbina w 1669 r. Od 1669 do 1700 były wznawiane ponad dwadzieścia razy.

[107] „To prawda – rzekła – nigdy nikogo nie lubiłam i nie spotkałam nikogo, czyj umysł by mi odpowiadał i miał jakikolwiek związek z moim. Słowa

a pani de Clèves słusznie domyśliła się, że namiętność pana de Nemours nie wykraczała dalej. Prawdą jest, że przyjaciółka La Rochefoucaulda odkrywa egoizm w duszy człowieka, w jego namiętnościach i w cnotach (namiętnościach szlachetnych). Cnotki i wykwintnisie broniły się podobnie, stosując ten sam budzący uśmiech wybieg. Ale już zastygła twarz Armandy nie była maską komiczną, a twarz księżnej de Clèves jest nieodwracalnie melancholijna. Chcąc uchronić się przed nieszczęściem miłości, skazała się na cień życia.

„Dla zranionego serca cień i cisza". Bardziej dyskretna niż bearnijczyk Balzaca, pani de Clèves uważała, by nie zrobić z tego zdania swojej dewizy. Żadnego zamknięcia się w Pustelni Parmeńskiej, żadnej celi. „Znaczne majątki, które miała w pobliżu Pirenejów, zdały się jej najsposobniejszym miejscem" [s. 248–249], jakie mogła wybrać na odosobnienie. Do samego końca jej postępowanie i historia pozostają wierne założeniom wspaniałości, heroiczności i ironii, a zachowany szacunek otoczenia pokazuje jak dyskretne było wyrzeczenie księżnej. Nawet później, gdy pani de Clèves schroni się w klasztorze, to nadal „pod pozorem zmiany klimatu, nie objawiając stanowczego zamiaru usunięcia się ze dworu" [s. 250]. Czy znalazła tam przewodnika duchowego, który karcił ją tak surowo, jak Du Guet panią de Lafayette?[108]

Belasiry wstrząsnęły mną; nie wiem, czy już byłem w niej bezwiednie zakochany; ale myśl o nieporuszonym sercu wydała mi się tak niezwykła i tak nowa, że niezwłocznie zapragnąłem, by spodobać jej się i okryć się chwałą obudzenia serca, które wszyscy inni uważali za nieczułe… Ile uroku miało dla mnie zdumienie Belasiry, że nie jest już panią samej siebie i że odnajduje w sobie uczucia, nad którymi nie ma władzy! Zakosztowałem w tym początkowym stadium niewyobrażalnych rozkoszy; ten kto nie poznał przyjemności z rozbudzenia gwałtownej namiętności w osobie, która nigdy, nawet w średnim stopniu jej nie doświadczyła, może uznać, że obce są mu prawdziwe rozkosze miłości" (*Zaida*, s. 108 i nast.).

[108] Du Guet do Madame de Lafayette, 13 listopada 1690: „Dotychczas obrazy, którymi próbowałaś kryć religię, ukrywały cię przed samą sobą. Ponieważ należy badać i poznawać siebie odnosząc się do religii, udając, że tego nie wiesz, nie poznałaś siebie… Na próżno bronimy się, na próżno ukrywamy... Musisz zacząć od szczerego pragnienia zobaczenia siebie tak, jak widzi cię

Nigdy nie dowiemy się, czy Bóg, tak późno przywołany, pomoże duszy, która do tej pory zdawała się go ignorować i twierdziła, że otrzymuje pomoc jedynie od własnej cnoty i „chwały". Pół wieku później w klasztorze zabrzmią inne szlochy i wybuchy uczuć: pomiędzy hrabią de Comminges i Adelajdą de Lussan, wnuczką pani de Clèves, stworzoną przez Madame de Tencin[109], według jej upodobania i zgodnie z bezwstydnymi wymaganiami romansowości. Ostatecznie godność powieści polega na tym, że broni duszy ukrywającej się przed światem, by lepiej poznać siebie, lub, może, lepiej od siebie uciec.

Czyż nie można by tego samego powiedzieć o szczerości, którą ukazuje analiza? Bo w końcu to analiza, prowadząca od wyjaśnienia do wyjaśnienia, coraz bardziej przenikliwego i coraz bardziej uczciwego, pozwala sercu nigdy nie powiedzieć ostatniego słowa. Pobudki kierujące panią de Clèves, podsumowane w pozornie rozstrzygającej formule „właściwe, jeżeli chodzi o *jej* obowiązki i nierealne, jeżeli chodzi o *jej* spokój", to zawsze tylko preteksty. Nawet przy najdalej posuniętej szczerości zawsze można znaleźć coś jeszcze. Rousseau, godny podziwu przewodnik duchowy innych, jeśli nie samego siebie, na próżno próbował odkryć to coś u pani de Verdelin (tylko markizy, a nie księżnej), której historia zniża ton tragedii pani de Clèves do poważnej komedii lub dramatu mieszczańskiego. Przypomnijmy historię, mniej więcej taką, jaką opowiedział Faguet, w kilku ładnych listach od sąsiadki do sąsiada[110]: uczciwa kobieta nie kocha męża – zrzędliwego, podagrycznego, starego męża – i szybko postępuje zgodnie z duchem

---

twój sędzia. Ten widok jest przytłaczający nawet dla najbardziej szczerych przeciwników samookłamywania… Czujemy, że żyliśmy do tej pory w iluzji i kłamstwie, że karmiliśmy się sztuczną strawą, że braliśmy z cnoty tylko wytworne przybranie, a pozostawialiśmy sedno; bo sednem jest sprowadzenie wszystkiego do Boga i do zbawienia oraz wzgardzenie sobą pod każdym względem…". *Correspondance de Madame de Lafayette*, II, s. 170 (PT).

[109] Claudine Alexandrine Sophie Guérin de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, 1735 (PT).

[110] Émile Faguet, *Les amies de Jean-Jacques Rousseau*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910 IX. *Mme de Verdelin*.

swoich czasów; nawiązuje piętnastoletni romans – piętnaście lat spędzonych na przeklinaniu pieniacza, który uniemożliwia jej pełne szczęście. Pan de Verdelin w końcu umiera; markiza nie ma jeszcze czterdziestki i jest wolna. Pan de Margency, „Nemours" tej historii, bardziej szarmancki niż szaleńczo zakochany, tak jak powinien, proponuje jej małżeństwo. Rozpoczynają się wahania w stylu pani de Clèves, ale na innym poziomie. Rousseau nalega, by przyjęła oświadczyny, pani de Verdelin nie jest pewna: przywołuje otoczenie, swoją pozycję, dorosłe dzieci. Zgadza się, że to złe powody, ale rozumie, że kocha pana de Margency mniej niż wspomnienie miłości, jaką go darzyła; odkrywa, że jest przeciętny i że jest do niej tylko przeciętnie przywiązany. Jakie to ma znaczenie? „Ponieważ nie uważa, że do szczęścia w małżeństwie potrzebna jest szalona namiętność, byłaby mimo wszystko szczęśliwa, spędzając z nim życie…". Rousseau to aprobuje. Ale decyzja pozostaje w zawieszeniu i, co dziwne, w miarę upływu dni pan de Verdelin zajmuje coraz więcej miejsca w korespondencji, ze szkodą dla pana de Margency; każda okazja jest dobra, by uronić łzę nad zmarłym mężem, który musiał tylko umrzeć, by wyeliminować rywala. „Umarli wypędzają żywych", mówi dość dosadnie Faguet, samozwańczy znawca, uważając, że zgodnie z prawdziwą kobiecą logiką, jest to w pełni sprawiedliwe.

Czy odmowa pani de Clèves powinna być interpretowana w ten sam sposób? Czemuż nie, jeśli ktoś jest nieco niedelikatny lub jeżeli asekuracyjnie szuka niuansów tonu powieści? Księżnej wydaje się przecież, że jej ostatnia rozmowa z klęczącym przed nią Nemoursem jest tak długa tylko dlatego, że pozwala jej mówić długo o zmarłym. „Pan de Clèves był może jedynym mężczyzną na świecie zdolnym zachować miłość w małżeństwie… Czy mogłabym się oswoić z myślą, że pan de Clèves oskarża pana o swoją śmierć (…) i daje uczuć różnicę między swoim przywiązaniem a pańskim?" [s. 241–242]. Czyż te ostatnie słowa, tak jasne i okrutne, nie zawierają wyjaśnienia, którego wcześniej szukaliśmy? Pani de Clèves nigdy nie kochała pana de Nemours; myślała, że kocha go jak Paulina Sewera. Sądziła, że go kocha przede wszystkim dlatego, by bronić się przed inną miłością,

której się obawiała. Ale zrozumiała to dopiero przy łożu śmierci człowieka, który swoim zgonem złożył świadectwo prawdziwego przywiązania. Przeszła obok tego wielkiego uczucia, nie będąc nim poruszona i nie widząc go; nie pokochała pana de Clèves, ponieważ dar miłości został jej odmówiony. Po takim odkryciu życie na zawsze straciło swe barwy i stało się cieniem, który dołączy do innych cieni.

„Serca nie widać" – Alcest rzekł brutalnie Arsinoe[111]. Serce pani de Clèves jest mniej widoczne niż inne: jej sekret jest tak wyjątkowy tylko dlatego, że włożyła więcej uczciwości i delikatności w jego odkrycie. Tyle przenikliwości, by na koniec pozostać zagadką dla innych i dla siebie! Czy poznanie siebie nie jest tylko marzeniem, wysiłkiem tyleż szlachetnym, co próżnym? Rozum nie ma siły, by sterować uczuciami. Molier w to nie wątpił, ani Racine. Bohaterowie pani de Lafayette wykazują przynajmniej pewien rodzaj dumy, Corneille'owskiej refleksji, twierdząc głośno, że dzięki niej są panami własnego postępowania, a przede wszystkim, że serca ich nie oszukują[112]. Żadne słowo nie pojawia

---

[111] Bohaterowie *Mizantropa* Moliera (PT).

[112] „Wyznaję – rzekła – że uczucia mogą mną powodować, ale nie są zdolne mnie zaślepić" [s. 241]. Rozum, oderwany od woli, nie „ujarzmia" uczuć, ani nawet ich manifestacji, mimo wspólnego dla wszystkich bohaterów Madame de Lafayette twierdzenia, że są panami swojego postępowania. Być może najbardziej udało się to nieszczęsnemu Chabannesowi z *La Princesse de Montpensier*. „Mimo, że nie był panem swojego serca, był panem swoich czynów. Zmiana w duszy nie przyniosła zmiany w postępowaniu i nikt nie podejrzewał, że jest zakochany" (s. 7). Ale Chabannes, który wszystko mówi „zimnym tonem", jest bohaterem powieści, nieszczęśliwym zalotnikiem z powieści wykwintnej. W *Niebezpiecznych związkach* Laclos wskrzesza ironicznie to poruszające, niedorzeczne pragnienie w postaci pani de Tourvel (list XC): „Widzi pan, mówię panu wszystko; mniej się obawiam wyznać moją słabość niż jej ulec: ale straciwszy władzę nad uczuciami, chcę przynajmniej zachować nad moim postępowaniem; tak, i zachowam ją, poprzysięgłam to sobie, chociażby za cenę życia". Niestety! według Laclosa, przenikliwość i samokontrola przeszły zdecydowanie na służbę czarnych charakterów i dlatego są w pełni skuteczne; dla innych postaci są tylko wabikiem. Nie jesteśmy tak daleko od *Księżnej de Clèves*, jak mogłoby się wydawać.

się częściej na ich ustach niż „widzę”[113]. Ale czy to zapewnienie o przenikliwości nie jest ostatnim złudzeniem? I czyż serce pani de Clèves nie wahało się spróbować szczęścia dlatego, że wiecznie w siebie wątpiło?

W tym momencie wszystko staje pod znakiem zapytania. Scena wyznania, którą Bussy wyśmiewa, która wydała się Valincourowi i tylu innym tak zdumiewająca, dziwiła być może dlatego, że wszystkie liczne powody przywoływane na usprawiedliwienie tego czynu okazywały się błahe? Dlaczego pani de Clèves poszła i rzuciła się do stóp męża? Z uczciwości, bez wątpienia. Z przerażenia. Ponieważ długie rozmyślania przygotowały ją do tego wyznania. Z niezrozumiałego heroizmu. Z upodobania do niebezpiecznych sytuacji. Z kokieterii. Może z okrucieństwa, czemu nie? Gdy stała się wolna w oczach świata, dlaczego nie poślubiła Nemoursa? Znowu: z uczciwości; z wierności pamięci męża; z poczucia honoru; z upodobania do wyzwań; albo przeciwnie, z lęku przed cierpieniem; ponieważ jak Paulinie, śmierć jej objawiła, że kochała tylko ideał; ponieważ nigdy nie kochała pana de Nemours; ponieważ miała nieudane życie; ponieważ zbytnio przejmowała się spokojem ducha, by żyć, i umarła z tego powodu. Ta kryształowa dusza zabrała swoją tajemnicę do grobu; dusza pełna ciemności i burz wyznałaby może swój sekret[114].

Kim są Gruszeńka czy Katarzyna Iwanowna, bohaterki bliskie sercu Gide'a, w porównaniu z panią de Clèves? Zarozumiałymi lalkami, wstrząsanymi melodramatycznymi paroksyzmami lub łatwymi do odkrycia tajemnicami[115]. Kim są mężczyźni, mimo

---

[113] Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych klisz stylu, który obfituje w klisze. W odręcznych poprawkach oryginalnego wydania, przypisywanych wydawcy Barbinowi, ale dokonanych, według wszelkiego prawdopodobieństwa, na polecenie pani de Lafayette, „uważam” bywa zastępowane przez „widzę” (Por. E. Magne, *op. cit.*, XXX i przyp. 93, s. 430).

[114] Taka na przykład pani de Merteuil w *Niebezpiecznych związkach*. To potworne serce jest znacznie mniej enigmatyczne niż pani de Clèves.

[115] Dostojewski bardzo dobrze analizuje charakter i postępowanie Tatiany, bohaterki *Eugeniusza Oniegina*, w *Eseju o Puszkinie* (*Journal d'un écrivain*, Gallimard, Paris 1951, s. 602). Dyskusja nad interpretacją tej postaci

chwalebnej pokory, wątpliwości społecznych i poczucia odpowiedzialności przed Bogiem? Bez wątpienia żadna powieść nie stawia problemu kondycji ludzkiej tak intensywnie jak *Bracia Karamazow*; ale, uświadomione lub nie, to poszukiwanie jest wspólne dla wszystkich wielkich dzieł, a brak jakiejkolwiek widocznej metafizyki daje czasem powieści więcej tragizmu niż niedyskretna obecność satanizmu czy boskości. Marcel Proust mówi gdzieś, dość dziwnie, o dostojewszczyźnie pani de Sévigné; wystarczyło kilka cieni na ścieżce w świetle księżyca, by zrodził się ten zabawny pomysł[116]. O ileż bardziej przekonująca wydaje się dostojewszczyzna pani de Lafayette! Obu powieściopisarzy łączy obsesja szczerości; potrzeba całkowitej otwartości wobec siebie samych nadaje ich bohaterom patosu i wielkości. Ale jeśli mamy znaleźć najgłębsze i najbardziej skryte życie, to czy nie należy szukać go w pełnym świetle? Gide, przynajmniej, zdawał się nas do tego zapraszać. Mówił: „Pełne światło, często spotykane w naszych najpiękniejszych francuskich dziełach, w utworach Rameau, Moliera czy Poussina, jest najbardziej zwodniczym

---

jest bardzo podobna do dyskusji nad *Księżną de Clèves*. „Pytanie, dlaczego Tatiana nie odeszła z Onieginem, jest, w naszej przynajmniej literaturze, bardzo symptomatyczne… Co ciekawe, często kwestionowano u nas jako odpowiedź przyczyny moralne. Oto, co ja o tym sądzę. Nawet gdyby Tatiana była wolna, gdyby jej mąż umarł, gdyby została wdową, nie odeszłaby z Onieginem. Nie ma sensu analizować tej postaci głębiej. Ona widzi, kim jest Oniegin… Już dawno go rozszyfrowała…". Paradoks postępowania byłby więc bardzo podobny do tego w *Księżnej de Clèves*. Ale powody podane przez Dostojewskiego – przywiązanie prawdziwej rosyjskiej kobiety do ziemi i zmarłych (inaczej niż u kosmopolitycznego bohatera romantycznego) – mogą być głębokie i poetyckie, ale nie są tak tajemnicze i złożone jak u pani de Lafayette.

[116] Por. *W cieniu zakwitających dziewcząt* [*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*], s. 75: „Zachwyciło mnie to, co nieco później nazwałbym (czy ona nie maluje pejzaży w ten sam sposób, w jaki on je opisuje?) dostojewszczyzną *Listów pani de Sévigné*." Powracając do tego stwierdzenia w *Uwięzionej* [*Prisonnière*] (II, 238 i nast.), Proust przyznaje, że „jest bardzo naciągane"; ale przy tej okazji rozwija temat, wspaniale omawiając Dostojewskiego, a w szczególności jego bohaterki („Gruszeńkę, Nastazję, postacie oryginalne, tajemniczością dorównujące kurtyzanom Carpaccia, a nawet Batszebie Rembrandta").

murem obronnym; zaczyna się wątpić, czy jest w nich jakaś tajemnica; wydaje się zrazu, że wszystko zostało zgłębione. Ale wraca się po dziesięciu latach i wchodzi się jeszcze głębiej”[117]. Słowa te doskonale pasują do *Księżnej de Clèves*. Po co odbierać jej zaletę tajemnicy? Zaufanie rozumowi jako podstawie sztuki i moralności jest wciąż najpewniejszą drogą do odkrycia jego granic i rzucenia się wyobraźni w pogoń za instynktem.

Czy było to zamierzeniem pani de Lafayette czy nie, takie jest ostateczne wrażenie, jakie jej książka wywiera na współczesnym czytelniku. Ona, której skrytość poświadczają wszystkie relacje, zdradziła wybranym – tylko im mogła zdradzić – sekret przyczyn swojej nieufności i melancholii. „Pani Bovary to ja” – powiedział Flaubert. Nie ma powieściopisarza godnego tego miana, którego głęboka sympatia nie wiąże z bohaterami; ale w przypadku *Księżnej de Clèves* rozdwojenie czy transpozycja odbywają się bez wysiłku. Jeżeli, jak to sugerował Maupassant[118], powieść analityczna jest uzasadniona lub naturalna tylko wtedy, gdy autor wybiera tematy i bohaterów bliskich swemu doświadczeniu i sercu, gdzież ten warunek może być ściślej spełniony niż w tej książce? Autobiografia byłaby w odniesieniu do niej prostacka i, tak jak listy pani de Lafayette, prawdopodobnie pozbawiłaby nas tego, co istotne: tajemnicy duszy, która odmawia poddania się, ale w tej odmowie znajduje jedynie smak popiołu.

Nie jest to filozofia powieści, uwypuklony komentarz. Pani de Lafayette nie potrzebuje ulotnych i pełnych goryczy refleksji, z których zwykle buduje się portret autorki przy okazji analizy jej opowiadań. Żyje ze swoimi bohaterami; rozmyśla i cierpi z nimi; monolog wewnętrzny, zwieńczenie i świadectwo tego

---

[117] *Feuillets* 1918 (A. Gide, *Journal [1889–1939]*, Bibliothèque de la Pléiade, [Paris 1939], s. 660).

[118] *« Le Roman »* (*Préface de Pierre et Jean*). „Krótko mówiąc, ten, kto tworzy powieści czysto psychologiczne, może jedynie postawić się na miejscu wszystkich swoich postaci w różnych sytuacjach, w których je umieszcza (…). Możemy tylko częściowo przenieść nasze postrzeganie świata, wiedzę o nim, nabytą za pomocą zmysłów, nasze wyobrażenia o życiu, w postaci, których intymne i nieznane wnętrze chcemy ujawnić”.

doskonałego związku, pozwala jej lekko podkreślić niektóre z sekretnych myśli. Pani de Clèves, w głębi serca, chciałaby oskarżyć tego, którego kocha. Jednak „mimo całego bólu księżna czuła, że wszystko byłaby zdolna znieść, gdyby nie musiała źle myśleć o panu de Nemours”[119] [s. 189]. Ironia Marivaux nie jest ani mniej ani bardziej zjadliwa; ale pani de Lafayette zadbała o to, by jej ironia była przeciwieństwem litości[120], współczuciem (pozbawionym emfazy Marivaux) dla tego, co wyobraża „ponure i tragiczne sam na sam serca, które stało się swoim zwierciadłem”. Analiza odrzucała to, co patetyczne; miała znaleźć to, co bardziej istotne i szlachetniejsze. Odwracała się od rzeczywistości po to, by uchwycić ją w najbardziej „rozumnych” formach, najgodniejszych dla człowieka, a więc najprawdziwszych. I oczywiście można by preferować typ powieści psychologicznej niezawierającej rozumowania, autorefleksji, subtelności, w której nad wszystkim góruje czysta namiętność *Listów portugalskich* czy *Manon Lescaut*. Ale „uduchowione serca” wybiorą *Księżną de Clèves*. Powieść ta w cudowny sposób jest jednocześnie powściągliwa i poruszająca, prosta i złożona, przejrzysta i głęboka.

Czy mogłaby pełnić funkcję drogowskazu? Z pewnością nie. Pierwszą radą, jaką analiza *Księżnej* powinna dać wielbicielom, jest poniechanie brania jej za wzór. Opiera się ona na zbyt wielu zanikłych już na zawsze zbieżnościach czy zgodnościach między duszą i wykwintnymi manierami a stylem literackim (w tym między konwencjami a uprzedzeniami), w których szczęśliwie, zgodnie z zasadami sztuki, znalazły swój najlepszy wyraz. Trzeba pewnego zarozumialstwa lub naiwności ze strony powieściopisarza – a jedno nie jest pozbawione drugiego – aby przyjąć za punkt wyjścia wyjątkowy, arystokratyczny ideał. W najlepszym wypadku napiszemy *Historię Sybilli* [*Histoire de Sibylle*][121], *Dramat w wielkim świecie* [*Un drame dans le monde*][122] czy *Klimaty*

---

[119] S. 130.

[120] Daniel Mornet, *Littérature Française Classique*, *op. cit*.

[121] Powieść Octave Feuilleta z 1862 r. (PT).

[122] Powieść Paula Bourgeta z 1921 r. (PT).

[*Climats*][123], by wspomnieć dzieła, nie obrażające zbytnio ducha pani de Lafayette. Możemy przyznać, bo dziś powszechnie się to powtarza, że w historii rozwoju powieści nurt analityczny jest w naszej literaturze najtrwalszy i „najbardziej zgodny z francuskim duchem"[124]. Wpisujące się weń *Niebezpieczne Związki*, *Pustelnia Parmeńska*, *Adolphe* [*Adolf*][125] czy *Dominique* [*Dominik*][126], nie są utworami pisanymi taśmowo: każdy z nich dostarcza oryginalnego rozwiązania problemów inwencji i techniki literackiej, które mogły się nasunąć autorom po lekturze *Księżnej de Clèves*.

Chciałoby się wierzyć, że uczyli się oni na przykładzie powieści pani de Lafayette. „Po czym poznajemy artyzm dzieła? Po tym, że widzimy najpełniejszą możliwą zgodność między ideą artystyczną a formą, w której ta idea została zawarta". Mówili to wszyscy, ale dobrze, że powiedział to również Dostojewski[127]. Nie zdradzimy *Księżnej de Clèves*, uznając ją za jedno z dzieł, które najlepiej ilustruje tę tezę.

tłum. Maja Pawłowska

Uniwersytet Wrocławski

[123] Powieść André Maurois z 1928 r. (PT).

[124] Edmond Jaloux w *Problèmes du roman*, *op. cit.*

[125] Powieść Benjamina Constanta z 1816 r. (PT).

[126] Powieść Eugène Fromentina z 1862 r. (PT).

[127] [F. Dostojewski], „Dobrolioubov ou qu'est-ce que l'art?", *Le journal d'un écrivain*, *op. cit.*, s. 51–52.

KONWENANS A UCZUCIE U PANI DE LAFAYETTE

Jedynym, co może usprawiedliwić prawdopodobną banalność mojego wystąpienia, jest argument wyższej konieczności. Skoro bowiem przedmiotem naszej wspólnej refleksji jest „literacki wyraz uczuciowości w wieku XVII", pani de Lafayette musi się stawić jako świadek niezbędny i obdarzony szczególnym przywilejem. Przyczyna jest bardzo prosta: jej powieści (a w szczególności *Księżna de Clèves*) stanowią decydujący moment spotkania, zdefiniowanego w nazwie interesującego nas problemu: spotkania między literaturą a życiem, pogodzenia sposobu ekspresji z przeżywanym doświadczeniem. Przed nią, w historii literackiej i moralnej stulecia, obie sfery przebiegały niewątpliwie według analogicznych, ale nie zbieżnych linii rozwoju. Literatura i życie nie ignorowały się, przeciwnie: odwoływały się do siebie, inspirowały, wzajemnie kształtowały, ale zachowywały swoją odrębność. W stuleciu, które było, a jeszcze bardziej uważało się za arystokratyczne, lub, jak wówczas mówiono, mające wykwintne maniery i towarzyską ogładę [*honnête et poli*], zarówno literatura, jak i życie dążyły do ideału i odpowiedniego stylu, z jednoczesnym zachowaniem dwóch wymagań, których pogodzenie musiało być paradoksalne: z jednej strony prymat uczucia, z drugiej wszechwładztwo rozumu. Ale zarówno zasady moralne implikowane przez wzorzec *honnêteté*, jak i konwencja literacka zadowalały się, każda na swój sposób, uznaniem tej zgodności, zamiast podawania jej w wątpliwość. Konfrontując w sposób decydujący bycie z wydawaniem się, fałszywość ze

szczerością zachowań, pani de Lafayette, jako jedyna, ukazała ich kłamstwo lub marność i tym samym odsłoniła kruchość kultury „światowej", zbyt zadufanej w sobie i zbyt dumnej ze swego blasku.

*
* *

„Jakżeż szczęśliwe jest życie, jeśli zaczyna się od miłości, a kończy na ambicji…" Nie jest ważne dla naszych rozważań, kto napisał to zdanie, jak zresztą całą *Rozprawę o namiętnościach miłości* [*Discours sur les passions de l'amour*][1]: czy Pascal, czy też markiz d'Alluye, czy jeszcze ktoś inny. Anonimowy autor wyraża w nim powszechne przekonanie środowiska, które osiągnęło pełnię swojego rozwoju, ale też streszcza tematy dzieł literackich w nim tworzonych i reprezentujących gatunki wysokie: tragedię oraz, wobec braku epopei (zbyt odległej od życia pod piórem pedantycznych autorów), powieść będącą gatunkiem niższym, ale żywym. „Utwór prozatorski, zawierający niezwykłe wydarzenia miłosne i wojenne" – taką definicją, dłużej niż przez sto lat, zadowalał się *Dictionnaire de l'Académie*[2] na określenie powieści. Ale w roku 1798 zastąpi ją inna formuła, potwierdzająca awans gatunku oraz misję, której się podjął co najmniej od czasu *Księżnej de Clèves*. Od tego momentu uznaje się, że powieść zawiera „fikcje, które przedstawiają wydarzenia w życiu wyjątkowe oraz stopniowy rozwój ludzkich namiętności". Chodzi tu o namiętności właściwe wyłącznie człowiekowi i tylko takie, które nie przynoszą wstydu, czyli o ambicję i miłość. Powieść godna swego imienia winna przedstawiać ich wzniosłość i wyjątkowość. Inne, jak skąpstwo, łakomstwo, lenistwo, zostaną odesłane do komedii i anty-powieści, a grzechy, czy to lekkie czy ciężkie, wyznaczą sobie schadzkę u Lesage'a. Z tym humanistycznym podejściem koresponduje metoda właściwa powieści: jej zadaniem jest przedstawić „stopniowy rozwój namiętności".

---

[1] Odkryta przez Victora Cousin w 1843 r. (PT).

[2] *Słownik Akademii Francuskiej* wydany był po raz pierwszy w roku 1694 i dedykowany Ludwikowi XIV (PT).

Formuła ta niewątpliwie przeciwstawia paroksyzmom tragedii powolny proces, którego opis zapewnia narracja. Ale także zakłada, ze strony powieściopisarza i jego bohaterów, wysublimowaną kulturę uczuć. Począwszy od *Astrei* zawiązał się w powieści mariaż „serca i umysłu", z którego wiek XVII uczynił obowiązujące prawo, a wiek XVIII rozrywkę, nie godząc się na ich rozdział, nawet gdy dochodzi do „przekroczenia granic". Jako obiekt poznania, namiętność winna być poddana procesom analizy oraz kontroli przez rozum.

Zauważmy jednakowoż, że ten „piękny rozum" jest wzniosłą zasadą tylko dla tych, którzy głoszą jego pochwałę. Rozum praktyczny, na przekór Kartezjuszowi i jego uczniom, jako kształtowany raczej przez reguły życia towarzyskiego niż moralności, nie wznosi się ponad wymóg samokontroli oraz doskonałego wyczucia konwenansów i dobrych manier stanowiących znak rozpoznawczy *honnête homme**. Prawdą jest, iż ta rozumna ogłada wydawała się tak cenna, że powieść, gatunek „światowy" par excellence przyjął zasadę, by nie tylko ją ukazywać, ale by jej nauczać. Jednakże podejmując, jak należało, jednocześnie badanie *honnêteté** i gatunku powieściowego w wieku XVII, Maurice Magendie mógł dojść wyłącznie do konkluzji rozczarowującej i łatwej do przewidzenia. Wszak każdy uczeń wie doskonale, że wiedza, którą wciska mu szkoła, w żadnym stopniu go nie dotyczy i w związku z tym szuka doświadczenia gdzie indziej. Podobnie sztuka wybicia się w mieście czy na dworze o wiele głębiej ukształtowała obyczaje epoki niż lektura powieści. „Świat zuchwały, cyniczny, żądny władzy i przyjemności" – ta definicja Antoine'a Adama dotycząca „młodego dworu", czyli otoczenia Ludwika XIV, nie zgadza się z atmosferą, jaką oddycha się w *Klelii*. Aby nauczać zgodnie z oczekiwaniem czytelników, powieść nie powinna była zamykać się w świecie nierealnym.

O tym, że nie brano jej na serio, można się przekonać czytając wzmianki na jej temat zawarte w listach i pamiętnikach. I tak kardynał de Retz, za pomocą gry słów Marcilly-Marcillac, odsyłał La Rochefoucauld do *Astrei* (analogię tę, jeśli mu wierzyć, La Rochefoucauld przebaczył mu mniej chętnie niż to, że Retz zastąpił

go u boku Pani de Longueville)[3]. Bez wątpienia „wykwintnisie" [*précieuses*] uważały za honor móc się pojawić pod jakimś wytwornym pseudonimem w powieściach panny de Scudéry albo w „galeriach portretów" Grande Mademoiselle[4] czy markizy de Sablé. Czyż sekret modnych portrecistów nie polegał na tym, by nie malować swych modeli takimi, jakimi są, ale jakimi chcą być postrzegani? Arcymieszczański Charles Sorel nie omieszkał zadrwić z tego w swojej *Description de l'île de pourtraicture* [*Opis wyspy portretowania*]: „Wszyscy sobie życzyli, aby ich portret był uczyniony raczej wedle tego, jakimi wydawali się być niż tego jakimi byli w rzeczywistości (…) Chcieli aby narody postrzegały ich jako herosów i pół-bogów".

Niczym pół-bogowie przyjęci na Olimp bywalcy dworu pragną, aby życie ich układało się w spektakl, albo było nieustającą rozrywką, utkaną z ceremonii i świętowania, wypełnioną wyłącznie działaniami zbytkownymi, właściwymi stanowi szlacheckiemu: wojna i miłość, obie równie starannie skodyfikowane jak polowanie stanowiące jedyną aktywność fizyczną. Wszystko obwarowane jest etykietą. Wiemy, jak ważna była kwestia znajomości protokołu dworskiego dla każdego, kto pretendował do *honnêteté*. Jest to rzeczywiście pojęcie nadrzędne, a kawaler de Méré uważa, że całego życia nie wystarczy, aby je sobie dogłębnie przyswoić. Następne *Dykcjonarze*, czy też kolejne ich edycje, choć zmuszone do pewnych uproszczeń, proponują coraz bardziej wyrafinowaną definicję stosowności [*bienséances**]. Weźmy na przykład Furetière'a uzupełnionego przez Basnage'a de Bauval[5]. Czym jest *bienséance*?

> To co jest stosowne dla danej rzeczy, co przydaje jej wdzięku i urody; albo czyn, który odpowiada czasowi, miejscu i osobom; wzgląd jaki się ma na tego rodzaju okoliczności. Obszar, jakiego dotyczy stosowność

[3] Marcilly to miejsce akcji *Astrei*, natomiast książę de Marcillac to pełny tytuł François de la Rochefoucauld (PT).

[4] Anne Marie Louise d'Orléans, córka Gastona Orleańskiego, brata Ludwika XIII (PT).

[5] *Dictionnaire Universel* Furetière'a z roku 1690 został uzupełniony przez Basnage'a w wydaniu z roku 1701 (PT).

> jest nieskończony: inne są wymogi w zależności od płci, wieku czy charakteru; i jeśli nie respektuje się wszystkich tych różnic, które składają się na *bienséance*, uchodzi się za człowieka nie mającego ogłady.

Ironiczne cytaty z La Rochefoucauld i La Bruyère'a nie są w stanie oddać wszystkich meandrów tej cnoty, kapryśnej i tyranicznej zarazem, albowiem na koniec *Dykcjonarz* informuje, że stosowność realizuje się tylko wtedy, gdy jest naturalna czy wręcz swobodna: „Nic nie jest bardziej przeciwne stosowności niż zbyt sztuczne respektowanie wszystkich jej reguł i praw…". To pozwala zrozumieć rezerwę, z jaką pani de Lafayette ośmiela się zaryzykować uwagę na temat charakteru samego króla w *Dziejach Henrietty Angielskiej* [*Histoire d'Henriette d'Angleterre*]:

> Jeden z najbardziej *honnêtes hommes* w królestwie, a można by nawet rzec najdoskonalszy pośród nich, gdyby nie był tak powściągliwy w ujawnianiu tego dowcipu, którym niebo go obdarzyło, i gdyby zechciał objawić się cały, nie zamykając się tak sztywno w majestacie swojej królewskiej rangi.

Królewska *bienséance* podporządkowana naturalności wymaganej przez *bienséance* tout court: nic nie ukazuje lepiej, do jakiego szczytu subtelności dotarł umysł tak wyrafinowany jak ten pani de Lafayette w praktykowaniu tejże cnoty.

Ogłada [*politesse*], której nauczaniem chełpiły się wcześniejsze powieści, pozostała zatem daleko w tyle. Wypada jednak przypomnieć jej etapy, począwszy od pełnej taktu, idyllicznej *politesse* w *Astrei*, przechodząc przez jej pompatyczną wersję w powieściach La Calprenède'a (jej niektóre cechy przywołane przez Maurice'a Magendie, zamiast pouczać mogły wywołać uśmiech[6]),

---

[6] W powieści *Faramond* Mundisie wraz z porwaną Hunnimondą zostaje pokonany i otoczony przez Balamira; z wysokości murów obronnych woła w stronę nieprzyjaciół, że raczej zabije swoją brankę, niż ją uwolni; rzeczywiście, wyprowadza ją na mury, chwyta za włosy, wyciąga sztylet i wygłasza poniższą przemowę: „Wybacz mi, księżno, ten gest raczej miłości niż okrucieństwa, a ponieważ nie możesz należeć do mnie, racz *ścierpieć* to, że odbieram ciebie innym mężom".

dochodząc wreszcie do niewyczerpanych i drobiazgowych reguł towarzyskiej ogłady w *Cyrusie* i *Klelii*. Dzięki tym powieściom konwencje i przyzwyczajenia literackie zostały ustalone, zyskując rangę praw. Huet zadowala się przywołaniem jednego z nich, przy okazji rekomendowania „dobrych powieści" swego czasu: „Nie znajdzie się w nich ani jednego słowa, ani jednego wyrażenia, które mogłoby zranić cnotliwe uszy, ani jednego czynu który mógłby urazić poczucie wstydu". Ale o tym, że puryzm autorów i czytelników powieści nie mógł się zadowolić tym wyłącznie negatywnym warunkiem, zaświadcza w sposób najbardziej dobitny twórczość pani de Lafayette. Daleka od tego, aby porzucić dziedzictwo powieści „wykwintnych" [*romans précieux*], jeszcze bardziej niż one zadbała o respektowanie *bienséance*, pilnowanej już wcześniej jak nienaruszalny zabobon. Wyzwanie paradoksalne, ale możliwe do spełnienia, pod warunkiem że dotyczy świata wyobrażonego, bo to w nim tradycja powieściowa szukała dla siebie tematów. Ale niezwykłość przedsięwzięcia i śmiałość spokojnego geniuszu pani de Lafayette sprawiły, iż, przyznając w swej powieści tak istotne miejsce konwencji literackiej oraz moralności opartej na konwenansach, umiała wyrazić najgłębszą prawdę serca i skutecznie przekonać do niej swoich współczesnych.

Co do naturalności *Księżnej de Clèves*, wszyscy byli zgodni, tak admiratorzy, jak i cenzorzy, od Fontenelle'a po Bayle'a. Valincour podkreśla to wielokrotnie: „Odnajdujemy się w tym obrazie (…) Można jasno zobaczyć, co się dzieje w głębi serca". Czy dalej: „Autor zasługuje na podziw, gdy podejmuje się ukazania tego, co dzieje się w naszym *sercu*". Albo kiedy pani de Lafayette wyjaśnia, dlaczego pani de Clèves, przy całej swej uczciwości, nie uznała za swój obowiązek wyznać matce skłonności, która popycha ją w stronę pana de Nemours:

> Wyraża to w sposób godny podziwu naturę pewnych poruszeń, które powstają w naszym sercu, które ukrywamy przed najbliższymi przyjaciółmi i które staramy się ukryć sami przed sobą z obawy, byśmy nie byli zmuszeni ich zwalczyć.

Czy w tym zachwycie krytyka nie daje się dostrzec lekkiej nuty wyniosłości? Honorem dla tej generacji była zdolność tak spontanicznego rozpoznania własnej prawdy w powieści pani de Lafayette. Ona sama nie pragnęła dla swojej książki innej interpretacji ani innego przyjęcia. Pisze o tym w liście do Lescheraine'a z całą precyzją, na jaką pozwala jej rzekome nieprzyznawanie się do autorstwa:

> A przede wszystkim to, co tutaj znajduję, to dokładne naśladowanie świata dworu i jego sposobu życia. Nie ma niczego przynależnego wyłącznie do fikcji czy przesadzonego. Dlatego nie jest to powieść; to są czyste pamiętniki i wedle tego, co mi mówiono, taki był tytuł książki, ale został zmieniony[7].

Pozbawiony jakiegokolwiek odcienia subiektywnego gatunek *Pamiętników* [*Mémoires*] powinien być pojmowany w sensie, jaki wówczas dawano temu słowu: odnosiło się ono do relacji historycznej, w której świadek odsłania karty przeszłości i chce nie tyle zrelacjonować przebieg wydarzeń, co ujawnić motywy działania głównych ich aktorów. Pani de Lafayette wpisuje swoją powieść w cykl „pamiętników dworu Henryka II", pomyślanych w podobnym duchu, w jakim zredaguje *Pamiętniki dworu francuskiego lat 1688–1689* [*Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*]. Ale dystans czasowy zezwala na kompromis między aktualnością i historią, faworyzując ukazanie prawdy serca. Przenikliwość Valincoura wydaje się jednak wyraźnie błądzić, kiedy zadaje sobie pytanie, dlaczego autor wybrał raczej panowanie Henryka II niż Aleksandra Wielkiego. W ten sposób krytyk odsyła do konwencji powieści wykwintnej, która nie mogła uniknąć popadnięcia w najbardziej mdłą fikcję, jak tylko uciekając się do „kluczy" przyciągających niedyskretną ciekawość czytelników. Tymczasem klucze nie działają w *Księżnej de Clèves*; pani de Lafayette ofiarowuje swojemu środowisku

---

[7] Pani de Lafayette, list datowany na 13 kwietnia 1678 r., *Correspondance*, Gallimard, Paris 1942, t. II, s. 63.

i swojej epoce nie przebranie, ale zwierciadło, w którym zresztą spodziewają się odnajdywać własne oblicze wystylizowane i upiększone. Konwencja Henryka II jest dla rzeczywistości Ludwika XIV tym, czym jest „piękno natury" wobec natury: środkiem do wydobycia tego, co istotne. Przez całe stulecie salon markizy de Rambouillet kultywował tradycję czy raczej miraż ogłady towarzyskiej z epoki ostatnich Walezjuszy. Nie bez sukcesu, albowiem pragnienie dostosowania się do niej można odnaleźć w wystroju wnętrz, tańcach, ubiorach: peruka zapewnia, podobnie jak kryza, sztywne noszenie głowy, a ozdobione wstążkami laski dodają krokom majestatu. Święta „młodego dworu" kształtują swój ceremoniał według wzorców „starego dworu", któremu ton nadawała Katarzyna Medycejska i szwadron jej dwórek. Powieść nie mogła pozostać obojętna wobec możliwości, jakie dawała tak pochlebna analogia: już dziesięć lat przed *Księżną de Clèves Dziennik miłosny* [*Journal amoureux*] pani de Villedieu i liczne „nowele historyczne" znalazły ulubiony obszar inspiracji w epoce Franciszka I, Henryka II czy Karola IX, motywowane w swym wyborze i jego konsekwencjach niczym innym niż modą.

Jednak chwała tego wyboru została zarezerwowana wyłącznie dla pani de Lafayette. Pozornie zadowalała się wezwaniem na spotkanie z historią hiperboli, zwyczajowej figury powieści wykwintnej. „Wszystko w Rzymie było dworne i pełne przepychu", pisał na temat Rzymu autor *Kleopatry* i tym samym ten Rzym musiał znajdować się nigdzie. Kiedy te same formułki pojawiają się w pierwszym zdaniu *Księżnej de Clèves*, mają pełny walor zapowiedzi i zobowiązania: „Nigdy przepych i dworność nie objawiły się we Francji w takim blasku, jak w ostatnich latach panowania Henryka II" [s. 3][8]. Intencja, nowatorstwo, sens

[8] Jean Fabre odsyła do wydania Madame de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, oprac. Émile Magne, Garnier, Paris 1939, nie zawsze zaznaczając numer strony. Wszystkie polskie cytaty z *Księżnej de Clèves* podaję na podstawie tłumaczenia Tadeusza Boya-Żeleńskiego z roku 1927, wydanie internetowe projektu Wolne Lektury, Warszawa, Wydawnictwo Alfa, Fundacja Nowoczesna Polska (http://wolnelektury.pl). Po cytacie sygnalizuję w nawiasie numer strony. Pozostałe cytaty zawarte w tekście w moim tłumaczeniu (PT).

Księżnej de Clèves związane są z tym podstawowym założeniem, ale także z przenikliwością spojrzenia, którego żaden przepych nie jest w stanie olśnić.

*
* *

Po pierwsze jednak: cały kunszt tej powieści jest prawdziwą sztuką pisania powieści. Jeśli tylko pobieżnie wspomnę to zagadnienie, to dlatego, że w innym miejscu starałem się stosownie je rozwinąć[9]. Pozwolę więc sobie tylko przypomnieć, że poprzez odkrycie formy i stylu, lub przynajmniej poprzez danie im racji bytu, pani de Lafayette zasługuje, by w historii literatury zasiadać w pierwszym rzędzie pośród „wynalazców". To ona, podporządkowując bezwzględnemu rygorowi najważniejszy wyznacznik powieści, którym jest jakaś „historia", uczyniła z owej historii „opowiadanie o wnętrzu człowieka", czyli narrację, której zasada i sposób prowadzenia nie są dyktowane przez ciąg wydarzeń, ale przez następstwo uczuć i poddanie ich analizie. Rozwój powieści francuskiej został głęboko naznaczony tym odkryciem. Postaram się w tym miejscu zwięźle wykazać, w jaki sposób odkrycie to łączy się z postulatem wyjściowym: przepych i dworność, konwenans i uczucie.

Nie proponuję zatrzymywania się przy rozważaniach negatywnej natury, jak na przykład sprawdzanie, czy *Księżna de Clèves* zgadza się w każdym punkcie z zasadą obyczajności [*décence*] głoszoną przez Hueta. Pani de Lafayette miała sporo o wiele bardziej ryzykownych okazji, by udowodnić, że jest mistrzynią eufemizmu. Niejeden z czytelników jej *Dziejów Henrietty Angielskiej* nie zrozumie, co autorka ma na myśli, gdy opisując dziwne zachowanie Monsieur[10], zwraca uwagę, iż „cud rozpalenia serca tego księcia nie był zarezerwowany dla żadnej damy na tym świecie". Strzeżmy się myślenia, jakoby kod obyczajności literackiej mógł być stosowany mechanicznie, że wystarczyło

[9] Patrz strony 5–62 niniejszego tomu (rozdział „Sztuka analizy w *Księżnej de Clèves*", tłum. Maja Pawłowska).

[10] Filip Orleański, brat Ludwika XIV i mąż Henrietty (PT).

raz na zawsze wykreślić wszystko to, co mogłoby uchodzić za „niskie" w wydarzeniu, uczuciu czy słowach. Istnieje *bienséance* bardziej stanowcza i aktywna, która kształtuje najdrobniejsze odcienie języka, reguluje dobór czasów i trybów gramatycznych, wywyższa ostentacyjne ogołocenie stylu do rangi podstawowej zasady. Biada czytelnikowi *Księżnej de Clèves*, który pozwoliłby się uśpić tej monotonii i nie odpowiedziałby na czujność autora czy bohaterów równą czujnością, tak w taktownej delikatności, jak i w ironii! Jeżeli kunszt w dziele rozpoznaje się na podstawie uwieńczonego sukcesem starania o dostosowanie formy do materii, począwszy od struktury całości, aż do najdrobniejszego szczegółu słownictwa czy składni, znajdzie się niewiele dzieł, w których kunszt byłby bardziej obecny i którego ostateczny i pełny sens wynikałby przede wszystkim z jego obecności. Pamiętamy jedną z najbardziej patetycznych scen, w której pani de Clèves broni się przed wyznaniami pana de Nemours przywołaniem wspomnienia swojego męża: „Pan de Clèves był może jedynym mężczyzną w świecie, zdolnym zachować miłość w małżeństwie. Mój los nie chciał, abym mogła korzystać z tego szczęścia; może też i jego namiętność przetrwała jedynie dlatego, że *nie znalazłby jej* we mnie" [s. 64]. Ileż treści wydaje się ukrywać czy sugerować ten dziwny tryb warunkowy: godność pana de Clèves, szacunek należny zmarłym, wstyd niewieści, miłość własna pana de Nemours, a ponad tym wszystkim głęboki pesymizm co do sfery uczuć!

Wiele szczegółów w powieści upominałoby się o podobny komentarz. Od pierwszego zdania pani de Lafayette skazała się na hiperbolę, na opisywanie wszystkiego wyłącznie w superlatywach. Zobaczymy dalej, jakie korzyści wyciąga z tego ograniczenia, w którym dworność i przepych się równoważą i jednocześnie wzajemnie unieważniają przez swój charakter stereotypu. Nawet jeśli uda się nie użyć przymiotników typu niezwykły [*merveilleux*] lub godny podziwu [*admirable*], to i tak nie uniknie się innych modnych wyrażeń, których najlepszym przykładem jest opis nieszczęsnego de Chabannes w *Księżnej de Montpensier*: „Ponieważ jego namiętność była najbardziej niezwykłą [*extraordinaire*] na

świecie, sprawiła efekt na świecie najbardziej niezwykły…”[11]. Zależnie od swego gustu bądź humoru czytelnik znajdzie w tym niewinnym chiazmie wyrafinowanie, niezręczność, albo po prostu uśmiech. Jeśli podobny sposób pisania zdradza pewną nonszalancję, należy dostrzec w nim raczej trybut, jakiego oczekuje *honnête homme* od zawodowych pisarzy, niż efekt owego „lenistwa”, o które pani de Lafayette kokieteryjnie się oskarża[12]. Jej korespondencja, obfitująca w tego typu twierdzenia, ukazuje tę „leniwą” pisarkę w poszukiwaniu stylu, który kształtuje w równej mierze na wzór powieści wykwintnej, jak i przeciw niej, zanim nie ustanowi ekspertów, do których się zwraca niczym do komitetu patronackiego czy redakcyjnego. Możemy być pewni, że jeśli zachowuje główne cechy stylu powieściowego będącego w modzie, to dlatego, że w pełnym tego słowa znaczeniu styl ten jej *odpowiada*, dokładnie tak, jak tragedia Racine’a nadaje właściwe przeznaczenie i pełne uzasadnienie językowi, którego sam Racine nie musiał stwarzać. Natomiast styl nie-powieściowy pani de Lafayette jest na tyle spontaniczny i jędrny, by zadośćuczynić czy dać gwarancję tym, którzy byliby skłonni odnajdywać pewną bezbarwność i napuszoność w tonie *Księżnej de Clèves*. Ménage i Huet mogliby o tym zaświadczyć na podstawie sposobu, w jaki są besztani przez ich korespondentkę. Kiedy Ménage nierozważnie pożycza czterysta pistoli pewnemu Szwedowi z otoczenia królowej Krystyny, pani de Lafayette pisze: „Czyżby Pan nie rozumiał, co znaczy czterysta pistoli, skoro rzucił je Pan, jakby nigdy nic, pod nogi ostrogota, którego Pan nigdy więcej nie zobaczy!”. A do Hueta: „Mój Boże, kręci się Pan tam i z powrotem niby groszek

[11] Madame de Lafayette, *La Princesse de Montpensier*, *Romans et Nouvelles*, *op. cit.*, s. 24.

[12] Por. list do Hueta datowany na 15 października 1662: „Przekazałam panu *Księżną de Montpensier* dla Araminty [pani de Plenneville, siostra Hueta], ale nie powierzyłam jej panu po to, by ją przekazać jako jedno z moich dzieł. Będzie sądziła, że jestem zawodowym autorem, skoro w ten sposób rozdaję moje książki” (*Correspondance*, *op. cit.*, t. I, s. 175). Co do lenistwa, por. list do Hueta i Segrais’a z 8 lipca 1663: „Moje lenistwo wzrasta i pięknieje”, lub ten do Hueta z 25 maja 1665: „Pławię się w lenistwie…” oraz *passim*.

w słoiku. Co zmusza Pana, aby tak dreptać?”[13]. Jeśli więc chodzi o malowniczość wyrażeń i ich nieco ludowy koloryt, to pani de Sévigné mogła znaleźć w swojej przyjaciółce godną rozmówczynię.

Być może nie jest całkiem zbędne przypomnienie tych oczywistości, ponieważ część krytyków uparcie sądzi, że *honnête homme* nie rozstawał się nigdy ze swoją peruką, a konwencję stylistyczną *Księżnej de Clèves* należy interpretować jako nieśmiałość gustu, ubóstwo języka czy lenistwo wyobraźni. Ograniczywszy się do cech wyżej wspomnianych, jak litota i hiperbola, obydwu jednakowo uznanych, należy powstrzymać się od twierdzenia, że rytuał zmuszający do stosowanie eufemizmu lub superlatywu przeszkadza w opisaniu czegokolwiek, ponieważ przeciwnie: on właśnie pozwala niczego nie opisywać, wszystko rozegrać w czysto myślowym planie „opowiadania wewnętrznego”, począwszy od paroksyzmu czy zamętu uczuć. Zasada przemilczania jest tutaj rygorystycznie przestrzegana. Można odnaleźć wiele zdań typu: „Nie sposób wyrazić przerażenia, jakie wzbudzał w niej pan de Nemours i ona sama” [s. 61]. Albo: „Niepodobna wyrazić tego, co czuli pan de Nemours i pani de Clèves, kiedy się znaleźli sami, pierwszy raz w możności mówienia ze sobą” [s. 62][14].

Z pewnością nie byłoby trudno znaleźć dodatkową i przekonującą motywację dla tych nieustannych uników: ostrożność albo kokieteria pozwalająca uwydatnić zamierzony kunszt; oszczędzanie efektów i środków na korzyść ukazania szlachetnych postaw i rozbudowanych scen wyodrębnionych z akcji powieści: patetyczność będzie tym bardziej poruszająca, jeżeli nie będzie się z niej robić spektaklu. Bardziej niż sztuką byłoby to sztucznością i to dość niskiego rzędu: ironia pani de Lafayette nie przeszkadza nam myśleć w ten sposób. Nawet wtedy, to co najważniejsze

---

[13] 15 października 1662 oraz luty (?) 1664, *ibid.*, t. I, s. 211–214.

[14] Por. *La Comtesse de Tende*, w której *honnêteté* poddana jest ciężkiej próbie, ale stosowność stylu nie zostaje w żaden sposób zmącona: „Zamknęła się w swoim pokoju, legła w łożu, oddając się temu wszystkiemu, co wyrzuty sumienia, miłość i zazdrość mogą sprawić najokrutniejszego” (*Romans et Nouvelles*, *op. cit.*, s. 401).

pozostaje: kunszt literacki w tej powieści przyciąga nas właśnie dlatego, że odzwierciedla, wyraża i jednocześnie podaje w wątpliwość sztukę życia albo przynajmniej pretendowanie do tego, by z życia uczynić sztukę.

*
* *

O ile życie czerpie z głębokich pokładów uczuciowości, o tyle sztuka sytuuje się pod znakiem przepychu [*magnificence*]. Słowo to jest nierozerwalnie związane z naszą wizją tamtej epoki: mimowolnie wzrok kieruje się ku świętom dworskim, z upodobaniem przyjmuje relację, jaką pani de Sévigné zdaje z zaślubin panny de Louvois: „Cóż rzec? Przepych, świetność, cała Francja…" itd. Mniej połyskliwy, ale o tyle bardziej imponujący, o ile oszczędniejszy, jest przepych, w którym skąpana jest powieść pani de Lafayette: pompatyczność ceremoniału nie jest tu jedynie spektaklem, ale ma walor znaku; ona bezwzględnie narzuca bohaterom owego „ducha wielkości"[15], który dyktuje ich najdrobniejsze czyny, niczym niezwykłe i zarazem okrutne powołanie. Na darmo pani de Clèves deklaruje wolę „wyrwania się z obecności pana de Nemours", unikając turnieju, który ma się odbyć w Compiègne z okazji zaślubin Księżniczek: pan de Clèves strofuje ją, że „nie poświęciła wystarczająco czasu, aby się przygotować z równym *przepychem* jak inne damy" [s. 40]. I chociaż tym razem postawiła na swoim i mogła usunąć się do Coulommiers, to było ono „piękną rezydencją o jeden dzień drogi od Paryża, którą zbudowali z wielkim pietyzmem" [s. 40]. Przepych towarzyszy jej więc nawet w odosobnieniu spacerów, gdzie pan de Nemours zobaczy

[15] Bossuet piętnuje ducha wielkości w swoim kazaniu z 1661 r. na temat ambicji, uznając go za najgorsze przekleństwo wieku: „To tam prowadzi nas duch wielkości. I nie zamieszkuje on tylko w wielkich tego świata. Ci, którzy pretendują do tego, by ich naśladować (a któż do tego nie pretenduje, w wieku tak kultywującym wielkość jak nasz?), nabierają obyczaju, by oglądać się tylko na siebie…" (*Œuvres oratoires*, oprac. Lebarq, t. IV, s. 18–19). Analiza, która następuje i dokonane w niej bezlitosne sprowadzenie „ducha wielkości" do miłości własnej i negacji miłości bliźniego doskonale współgrają z problematyką *Księżnej de Clèves*.

oboje państwa de Clèves „w towarzystwie wielkiej liczby służących". Po scenie wyznania, gdy dwór i historia znów upomną się o swoje prawa, słowo „przepych" powróci nieubłaganie. Książę Alba przybywa, aby poślubić Madame: „Przyjęto go z całą wspaniałością i z wszystkimi ceremoniami, stosownymi w podobnej okazji…" [s. 45]. Nie oczekujmy tu od autora tej obfitości opisów, której możliwości, jeszcze przed powieścią romantyczną, starała się eksploatować powieść wykwintna. Nic nie jest bardziej obce intencji dostarczenia rozrywki czy nadania kolorytu niż dworski protokół, którego szczegóły pani de Lafayette relacjonuje bezlitośnie według *Ceremoniału francuskiego* [*Cérémonial français*] Godefroy: przepych to nakazuje, a bohaterowie, którzy chcieliby uciec przed nim w zamęt swojego serca, zostają przezeń przywołani do pełnienia służebnych obowiązków wobec państwa.

W ten właśnie sposób definiowany jest przepych. Według *Słownika Akademii* przepychem nazywa się to, co jest „wspaniałe, wystawne pod względem darów i wydatków, które znajduje upodobanie w wielkich i olśniewających wydatkach, w szczególności w sferze publicznej". Ale Furetière precyzuje: „Przepych jest *cnotą,* która uczy ponosić duże wydatki z troską o honor i rozgłos". Następnie, po starannym zdefiniowaniu, za Arystotelesem, dystansu, jaki dzieli przepych [*magnificence*] od rozrzutności [*libéralité*], konkluduje: „Przepych to stosowność [*bienséance*] konieczna Królom i Możnym". Tym sposobem powracamy do nadrzędnego kodeksu konwenansów: przepych jest jednym z jego artykułów, ale nie najmniej znaczącym. Obowiązuje on wyłącznie „pół-bogów", dla których zarezerwowane jest uczestnictwo w akcji powieści, a także tragedii czy epopei. Jeśli nie ma miejsca dla niczego pospolitego w sztuce powieściopisarza, to dzieje się tak dlatego, iż jego bohaterowie nie mają prawa mówić, czynić, a nawet myśleć niczego, co mogłoby nasunąć podejrzenie o ich jakimkolwiek podobieństwie do „zwykłych ludzi".

W powieści pani de Lafayette zakaz ten obejmuje najdrobniejsze działania, najdrobniejsze przedmioty. Wszystko, co jest związane z osobą pani de Clèves, musi obowiązkowo mieć niezwykły status, aż po „laskę indyjską", jeden z tych modnych rekwizytów:

wokół niej księżna będzie owijać wstążki w kolorach, które pan de Nemours nosił podczas turnieju, „aby sprawić jej przyjemność”[16]. Można by sporządzić ciekawą listę mebli i akcesoriów wystarczająco wystawnych, aby znaleźć się w powieści, począwszy od sofy, obok której w *Zaidzie* Bélasire kazała siadać Alfonsowi i którą spotyka się na każdym kroku w *Księżnej de Clèves*. Na niej bohaterowie mogą przybrać pozy najbardziej szlachetne i najbardziej tragiczne. To samo dotyczy budynków i ogrodów: Nemours samotnie udaje się „wzdychać pod wierzbami”, zgodnie z tym, na co pozwala status bohatera powieści; w innych wypadkach są to obszerne sale, szerokie aleje, a dla większej intymności zakątki oplecione dzikim winem, altany wystawnie urządzone w głębi parku; słowem takie elementy natury, które ręka ludzka zdołała poddać zasadzie stosowności i rozkazać im, by pozostały jedynie eleganckim ale dyskretnym tłem. Żadnej możliwości ucieczki: czy to najbardziej błahe czynności, czy najpoważniejsze, naznaczone są tym samym wykwintem, regulowane tym samym ceremoniałem. Dla „dziedziczki”, jaką jest panna de Chartres, byłoby czymś niestosownym kupować kosztowności, czy nawet je wybierać: ona je „dobiera” [*assortit*] i aby to uczynić, udaje się do „Włocha, który handlował nimi po całym świecie (…) a tak się wzbogacił w swoim handlu, że dom jego wyglądał raczej na dom wielkiego pana niż na dom kupca” [s. 6].

Zwykłej wdowie przystoi poszukiwać niewinnego oderwania od smutku w zajęciu się haftem; ale pani de Lafayette napisze: „Księżna, szukając zatrudnień zgodnych ze swoim stanem, udała się w pobliże swojego domu odwiedzić pewnego człowieka, który wykonywał roboty jedwabiem *z osobliwą zręcznością*; poszła tam w zamiarze wyuczenia się podobnych” [s. 60]. Wobec tak ostentacyjnego podkreślania godności, niejeden czytelnik, nawet najbardziej taktowny, zdziwi się i zadrwi. Valincour nie próbuje odgadnąć, jakim „czynnościom” oddała się panna de Chartres

[16] Pan de Nemours „[u]jrzał, że robiła z nich kokardki do indyjskiej laski, bardzo rzadkiej, którą nosił czasami i którą dał siostrze. Księżna wzięła ją pani de Mercoeur, nie zdradzając, że poznaje własność pana de Nemours” [s. 55].

u jubilera, ażeby zawładnąć na zawsze, od tego pierwszego spotkania, sercem pana de Clèves. Nie jest niestosownym uśmiechnąć się, ale byłoby lepiej starać się zrozumieć: rezerwa Valincoura świadczy o tym, że subtelność pani de Lafayette znacznie przewyższa to, do czego przyzwyczaiły krytyków modne powieści, dlatego mogli się pomylić nawet jej najzagorzalsi admiratorzy, zbici z tropu przez ton i przez samego ducha jej dzieła.

Albowiem w świecie przepychu nie różnicuje się stopni ani szczegółów. Niezmącona godność rozlewająca się na najdrobniejsze czyny postaci przez cały czas ich życia wymaga i gwarantuje ostateczną *bienséance*, reżyserkę ich spotkania ze śmiercią. Umiera się często na kartach *Księżnej de Clèves*; umiera się młodo lub „w kwiecie wieku" jak król Henryk II i obiecuje się sobie wiele w związku ze śmiercią, przedstawianą jako definitywne schronienie, w którym *bienséance* pozwala się ukryć przed zamętem i niepowodzeniem miłości. W wypadku panów de Guise i de Nemours można założyć, że ich pragnienie śmierci jest tylko wymogiem stylu. Ale to, co powieść pozwala domniemywać na temat szaleństwa Castellarta, to, co ujawnia o kłamstwach pani de Tournon, to, czego każe doświadczać panu de Clèves, prowadzi do przekonania, że śmierć jest nieuniknionym końcem, do jakiego prowadzi popełniony błąd lub nadmiar uczucia. Jednakże ta sama *bienséance* zabrania zatrzymywać się z upodobaniem nad spektaklem śmierci czy jej opłakiwaniem. „Jest to zawsze rzeczą godną litości kiedy kobieta młoda i piękna jak ta umiera w dwa dni" [s. 23], mówi pan de Clèves o pani de Tournon i to jest wszystko, co nieszczęsna otrzyma w ramach mowy pogrzebowej.

Wraz z Bossuetem, biskupem Condom, pani de Lafayette towarzyszyła Henrietcie Angielskiej podczas agonii, ale relacja, jaką złożyła z dziewięciu godzin umierania, wolna jest od jakichkolwiek wyrazów czułości i staje się przejmująca siłą swojej drobiazgowej prawdy. Czyż nie jest to największy hołd, jaki mogła złożyć godności Madame, jej odmowie wzruszania się okrucieństwem własnego losu, tej taktownej i najwyższej kulturze [*politesse*], jaką jej duch zachował do ostatniego tchnienia? Nigdy cnota *bienséance* nie została lepiej zilustrowana niż w tym patetycznym wydarzeniu.

Ale sekretu tak wielkiego heroizmu nie odnajdzie się w samej tylko *honnêteté*: Madame umiera po chrześcijańsku, to wiara daje jej „spokojną odwagę" i pozwala jej być „łagodną wobec śmierci". Ponieważ pani de Lafayette jako memorialistka przyznaje aspektowi religijnemu tak obszerne i istotne miejsce, to tym bardziej uderza fakt, iż jako powieściopisarka go wyklucza. Czy należy sądzić, że uznałaby za niestosowne wprowadzenie „straszliwych tajemnic" Bożej łaski do utworu fikcyjnego i służącego rozrywce? Można założyć, że chcąc odmalować serca światowe i hołdujące przepychowi, uznała za niemożliwe urządzenie w nich miejsca dla Boga? Jedyna i drobna aluzja na temat zaświatów, którą wypowiada pani de Chartres, nie pozwala na udzielenie definitywnej odpowiedzi, ponieważ duma i troska bohaterki o dobrą sławę pozostają w jej sercu nierozłączne od tych zaświatów i inspirują ostatnią rekomendację, jakiej udziela swej córce: „Jeśli coś byłoby zdolne zmącić szczęście, jakiego się spodziewam schodząc z tego świata, to świadomość, że upadłaś jak inne kobiety…" [s. 18].

Co do pana de Clèves, to nigdy nie był on okrutniej uwikłany w swoje uczucie jak w obliczu śmierci, bardziej zniewolony swoimi udrękami, podejrzeniami, żalami, ani też silniej naznaczony troską o zachowanie konwenansów, których zwycięstwo ujawnia z bólem i z powodu których umiera: „Cóż mi za życie, dojść do wybuchów i gwałtów tak sprzecznych z mą naturą i z mą dawną miłością dla ciebie? Była ona większa niż myślałaś; kryłem się z nią nawet przeważnie przed tobą, aby nie być ci natrętnym lub nie umniejszyć twego szacunku zachowaniem, które nie byłoby właściwe dla męża" [s. 58]. Bolesna dyskusja o konwenansach i o tym, co się pod nimi kryje, rozpoczęta między małżonkami na samym początku ich związku, ciągnęła się do ostatniej godziny[17].

[17] Por. s. 9–10: „Ma pani dla mnie jedynie życzliwość, która nie może mnie zadowolić: nie ma w tobie ani niepokoju, ani niecierpliwości, ani troski (…) – Niesłusznie się pan skarży – odpowiedziała – nie wiem, czego pan może pragnąć ponad to, co czynię, i zdaje mi się, że przystojność nie pozwala mi czynić więcej. – Prawda – odparł – że dajesz mi niejakie pozory, z których byłbym rad, gdybym czuł coś poza tym; ale przystojność nie tylko pani nie powściąga, lecz przeciwnie ona to jedynie każe ci czynić to, co czynisz dla mnie".

Okrutna komedia bycia i wydawania się, żądania i odmowy, której nie przestawali odgrywać wzajemnie przed sobą, w cieniu śmierci stała się tragedią, pozostawiła ich na zawsze rozłączonych, nieodwracalnie samotnych. Jakżeż mogliby, jedno wypowiedzieć, drugie przyjąć, słowo, które by ich wyzwoliło? Tak jak nie ma miejsca dla Boga, tak też nie ma go dla miłości w zamkniętym świecie konwenansów. Żadne światło z góry go nie rozjaśnia, żaden płomień nie ogrzewa. Serca wystarczająco „dumne" lub wystarczająco wyniosłe, aby w tym świecie wybrać swoją siedzibę, nie mogą znaleźć innego oparcia niż wypracowany wizerunek własnej godności.

Podczas „dwóch dni" albo „kilku dni", które pozostawia im powieść, wierna także w tym względzie konwenansom, na przygotowanie się w całkowitej samotności na śmierć, nie ma ani słowa o tym, aby pani de Chartres albo pan de Clèves czerpali z innego źródła niż *bienséance* „godną podziwu stałość", z którą odchodzą z tego świata. Ani też ci, którzy pozostają „na scenie", nie przywołują dla wytłumaczenia sobie ich postawy innego prawa. Nemours będzie kontynuował swoje starania, utrzymując się w ramach konwenansu: ten zaleca zdobywcom cierpliwość, ale chętnie sekunduje ich zamiarom. Ale nikt na świecie, nawet Nemours, nie pozna nigdy ostatecznego sekretu tej szczególnej *bienséance*, przewyższającej stosowność zwyczajną, która nakaże pani de Clèves usunąć się przed ukochanym, jak wcześniej przed mężem[18]. Nie będzie spektaklu „surowej cnoty" w roli niepocieszonej czy może wiarołomnej wdowy, którą odgrywałaby w oczach świata, jak i we własnych. Przepych dyktuje wybór jej pierwszego odosobnienia: „Znaczne majątki, jakie miała w pobliżu Pirenejów, wydały się jej najstosowniejszym miejscem, jakie mogła wybrać" [s. 66]. Nawet później, kiedy rozstrzyga definitywnie, na co jej

[18] Por. [s. 63]: „Mój obowiązek – odparła – zabrania mi myśleć o tym, a bardziej o panu niż o kimkolwiek na świecie, z racji, które są panu nieznane" oraz [s. 64]: „Jestem w położeniu, które każe mi widzieć zbrodnię we wszystkim, co by mogło być dozwolone w innym czasie i prosta przystojność broni wszelkich stosunków między nami".

serce nie może się zgodzić, kiedy wszystkie „światowe sprawy" stają się jej obojętne i kiedy myśli już tylko o tych przynależnych do „życia przyszłego", jej odsunięcie się nie posuwa się tak daleko, by zapomniała o konwenansach, które jej decyzja mogłaby urazić: „Pod pozorem zmiany klimatu schroniła się do klasztoru, nie objawiając stanowczego zamiaru usunięcia się ze dworu" [s. 66]. Melancholijna bohaterka nie znajdzie się w szeregu nietaktownych pokutników, którzy ostentacyjnie manifestują swoje nawrócenie.

Ale czy w jej wypadku można mówić o nawróceniu? Podporządkować się we wszystkim kodeksowi konwenansu, czyż to nie znaczy wszystko mu podporządkować, uczynić go wartością nadrzędną, uczynić z moralności sztukę, a ze sztuki jedyną moralność? Pani de Lafayette i świat, z którego czerpie swoje doświadczenie, kierują wyobraźnię w stronę tych groźnych przypuszczeń. „Nieudolny styl wszystko psuje – mówi czterdziesta ósma maksyma pani de Sablé – nawet sprawiedliwość i rozum: to JAK stanowi najważniejszą część samej rzeczy…" Zachodzi pytanie, czy sprawiedliwość i rozum mogą zgodzić się z taką regułą. A tym bardziej dobroczynność, miłość bliźniego, wiara. A w szczególności życie uczuciowe i prawda namiętności. Czy pogodzenie konwenansów, z całą ich surowością, i uczucia, z całą jego siłą, jest tylko intelektualnym mirażem? Hiperbolicznym wysiłkiem, z którego serce musi wyjść zdruzgotane? Grą „w oszukanego", w której tylko oszuści mają szansę? Decydującą konfrontacją, w której konwenans i uczucie odsłonią całą swoją marność? Księżna de Clèves nie byłaby powieścią ani dziełem tak wzniosłym, gdybyśmy wymagali od niej jasnej odpowiedzi na te pytania. Czy nie wystarczy to, że zmusza uważnego czytelnika do ich postawienia?

*
* *

Tutaj objawia się ze wszystkimi konsekwencjami założenie, na którym opiera się powieść. Prawo doskonałości, które dyktuje urodę postaci, dotyczy także namiętności, które odczuwają[19].

[19] To dla prezentacji pana de Nemours są zarezerwowane w obu wypadkach (przypadek czy efekt zamierzony?) formuły najbardziej dobitne: „Ale

Powieściowa *bienséance* dopuszcza wyłącznie uczucie w stanie czystym, to znaczy będące w najwyższym stadium intensywności i zapału. Cóż warta byłaby miłość, która nie byłaby „najżarliwsza w świecie"? Czy przejmowano by się udręką, gdyby nie była „śmiertelna"? Niewątpliwie los pana de Clèves zmusza do rozumienia tych wyrażań bynajmniej nie jako metafor. Czy umrze z rozpaczy lub z nadludzkiego wysiłku, którego musiał dokonać, by utrzymać rozpacz w „rozsądnych" granicach, jego śmierć uświęca podwójny tryumf: zarówno konwenansów, jak i namiętności[20]. Gorzki triumf, skoro jego ceną jest nicość! Mariaż konwenansów i uczucia, gdy są całkowicie szczere, musi kończyć się destrukcją

---

ten książę to było arcydzieło przyrody. Najmniej godnym było w nim jeszcze to, że był mężczyzną najpiękniejszym i najkształtniejszym w świecie; ale co stawiało go ponad wszystkich innych, to nieporównana dzielność oraz wdzięk dowcipu, oblicza i postępków, spotykany tylko w nim jednym" [s. 4]; oraz: „...najżywsza i najtkliwsza miłość jaka kiedykolwiek wypełniała czyjeś serce" [s. 64–65]. Można by jednak zabawić się sprawdzeniem, że takie same stereotypy pojawiają się za każdym razem, gdy trzeba przedstawić postacie (nawet drugoplanowe czy zbiorowe!) albo zdać sprawę z ich uczuć. We wstępie do swojej edycji powieści (Delmas, Paris 1949, s. XV sq.), *Sacrifice d'une Princesse* [*Ofiara pewnej Księżnej*], Armand Hoog znakomicie wydobył „tę szczególną psychologię substancji". Rozumie się samo przez się, że ta sama hiperbola rządzi, z założenia, sytuacjami i motywacjami: wszystkie są rozmyślnie umieszczone pod znakiem wyjątkowości. Wystarczy przywołać scenę wyznania, której pierwsi czytelnicy *Księżnej* zgodnie zarzucili naruszenie prawdopodobieństwa i stosowności: „Wyznam ci coś, czego nigdy kobieta nie wyznała mężowi (…) Pomyśl, że aby uczynić to, co ja czynię, trzeba mieć więcej przyjaźni i więcej szacunku dla męża, niż kto miał kiedykolwiek" [s. 41–42]. Studium stylistyczne mające na celu porównanie powieści panny de Scudéry (czy nawet *Zaïde*) z jednej strony i *Princesse de Clèves* z drugiej wykazałoby zapewne, że pani de Lafayette daleka od tego, by złagodzić lub zamaskować hiperboliczne stereotypy charakterystyczne dla konwencji powieści wykwintnej, czyni regułę – czy może czerpie przyjemność – z tego, by je powtórzyć, a może nawet przesadnie wzmocnić.

[20] Sam pan de Clèves opowiadając o przypadku Sancerre'a, określił ramy, w których namiętność może pozostawać godna sympatii: „Rzekłem iż dopóki zgryzota jego miała granice, pochwalałem ją i współczułem mu; ale przestanę go żałować skoro się tak poddaje rozpaczy i traci rozum" [s. 22].

osoby, chyba że istnieje wartość transcendentna, która je przewyższa. To stwierdzenie powinno zachęcić do ostrożności tych, którzy w sposób zgoła niedyskretny chwalą dyskrecję, tak drogą pani de Lafayette, albo chcą wyciągnąć z jej dzieła lekcję heroicznej *honnêteté* do powszechnego użytku, nie podejrzewając, że ten świadomie wybrany heroizm skrywa gorycz bądź ironię. Bulwersująca i stanowiąca przypadek krańcowy łagodność pana de Clèves, bohatera, który nigdy nie oszukał, służy przecież jako kamień probierczy szczerości pozostałych osób, rzuca podejrzenie co do uczciwości deklarowanych przez nich pobudek, a także co do najbardziej widocznej intencji powieści.

Nie od wczoraj toczy się wobec *Księżnej de Clèves* proces o konwenanse, ale nie w sensie, w jakim obecny czytelnik mógłby go rozumieć. Krytyka Valincoura wydaje się w tym względzie niewyczerpana, jednocześnie drobiazgowa i powierzchowna. Ten ekspert od konwenansów zbija nas z tropu nie tyle dlatego, że wyciąga pewne uchybienia wobec zasady stosowności, co dlatego, że pomija inne. Jeśli mu wierzyć, panna de Chartres „nie ma więcej rozumu niż niewinne dziewczę z komedii"; jej prostota wydaje się „przesadzona" i, podobnie jak Agnès, zbyt szybko zapałała uczuciem: „Dla samego zachowania obyczajności życzyłbym sobie, aby uczucie pana de Nemours narodziło się choćby kilka dni wcześniej niż pani de Clèves". Dlaczego oddalać się od ustalonej powieściowej konwencji? Dla fantasty takiego jak pan de Clèves nie było w niej miejsca: „Jakież współczucie można mieć dla człowieka, który umiera, bo chce umrzeć, który umiera jak błazen? Zapewniam was, że śmiać mi się chce, gdy widzę jak pośpiesznie oddala swego dworzanina[21]. Czy nie wydaje się wam, że książę niczego nie boi się tak, jak informacji o czymś, co mogłoby uczynić jego śmierć rozsądną lub przynajmniej wybaczalną?[22] Jednocześnie ten sam Valincour pozostaje całkowicie

[21] Tego, który składa mu raport o obecności pana de Nemours w ogrodzie (s. 57–58) (PT).

[22] Valincour, *Lettres à la marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Paris 1926, s. 157, 125 *sq*.

niewrażliwy na niestosowności, które nam dzisiaj jawią się jako oczywiste, ale które, jak się wydaje, nie szokowały dworu, tak chwalonego w powieści za swe dobre maniery, udzielane niczym łaska przez państwo. List pani de Thémines, tak kompromitujący dla widama de Chartres, który go zawieruszył, radośnie krąży z rąk do rąk, a pełna uroku małżonka Delfina[23], do której list ten trafia, czyni z niego zabawę podczas towarzyskich spotkań: wszystko rozgrywa się niczym w salonie Celimeny[24]. Skrupuły pani de Clèves nie obejmują poszanowania dla sekretu korespondencji: z przyjemnością uczestniczy w fortelu, uznanym przez nią za konieczny, który pozwala jej współpracować z panem de Nemours przy odtworzeniu kopii wzmiankowanego listu. Misja ta pozwala jej doświadczyć „radości czystej i niezmąconej", którą oboje wypełniają „w tym samym radosnym duchu" [s. 39]. Nie jest to jedyna okazja, której trudno jest czytelnikowi XX wieku nie uznać za naruszenie kodeksu *honnêteté**. Przywłaszczenie laski indyjskiej przez panią de Clèves kompensuje wcześniejszą kradzież jej portretu przez pana de Nemours. Nie przeceniając powagi tych czynów, wydawałoby się właściwym odesłać je do komedii, ale Valincour nie rozważa takiej konieczności.

Możemy przyjąć bez trudu, że nasza praktyka towarzyskiej ogłady [*civilité*] różni się od tej, jaką dyktowały obyczaje dworu ostatnich Walezjuszy czy nawet Ludwika XIV. Ale w takim razie czy można cokolwiek zbudować na tak względnym i ruchomym fundamencie? Środowisko dworskie potępi postępowanie pana de Clèves zlecającego szpiegowanie żony, ale będzie wyrozumiałe dla pana de Nemours, który nie może oprzeć się „ciekawości" dwukrotnego podglądania sekretów księżnej: prawo stosowności działa inaczej wobec zazdrosnego męża niż bohatera powieści[25].

---

[23] Reine Dauphine w powieści (w tłumaczeniu Boya „Królewicowa") to Maria Stuart, żona przyszłego Franciszka II (PT).

[24] Bohaterka molierowskiego *Mizantropa* (PT).

[25] „Zazdrość kochanków jest przykra, ale zazdrość mężów jest i przykra i obraźliwa", mówi Bélasire do Alfonsa, *Zaïde*, w: *Romans et Nouvelles*, *op. cit.*, s. 121.

Niejeden raz czytelnik będzie skłonny sądzić, że pani de Lafayette tak bardzo podkreśla splendor dobrych obyczajów, aby ukazać ich kruchość. W świecie błyskotliwym, ale okrutnym, w który pani de Chartres stara się wprowadzić swoją córkę, wszystkie pozory kłamią: „to co się wydaje – mówi – prawie nigdy nie jest prawdą".

Byłoby zatem mniej interesujące zastanawianie się teraz nad skutkami niż powrót do ich przyczyn. Bardziej niż poszczególne konwenanse, sam duch konwenansów wchodzi w grę, a pani de Lafayette jest zbyt silnie obecna w swojej powieści, aby pozostawić nas w niewiedzy co do tego, z jaką intencją wytacza im proces. Największym niebezpieczeństwem konwenansów jest niewątpliwie spokojne sumienie, które gwarantują temu, kto się ich trzyma. Nemours jest „niepocieszony" tylko wtedy, gdy obawia się, że im uchybił, nie ze względu na nie same, ale na przychylność, na którą liczy ze strony pani de Clèves[26]. Co do niej, to wierność wobec konwenansów uspokaja ją, zarówno co do zachowania „dobrej sławy", jak i spełnienia „obowiązku". Nigdy nie zatrze się w jej świadomości niebezpieczna lekcja wygłoszona przez matkę: aby nie stała się, a w każdym razie nigdy nie wydawała się, „jak inne kobiety". Pewien faryzeizm obrał swoją siedzibę w tej subtelnej duszy. Stąd świadectwa satysfakcji, które wydaje samej sobie, nawet u wezgłowia umierającego męża: „Najsurowsza cnota nie może wskazać innego postępowania niż to, którego ja się trzymałam; nigdy nie uczyniłam nic, czego bym nie pragnęła, abyś był świadkiem" [s. 59]. Stąd to tak głośno wybrzmiewające *distinguo* pomiędzy jej postępowaniem a uczuciami[27]. W jej przypadku ta pseudo-Corneillowska postawa jest o wiele bardziej niepokojąca niż u nieszczęśliwych heroin pani de Villedieu albo u „cnotliwej"

[26] Por. „Był niepocieszony, że jej powiedział w tym przedmiocie rzeczy, które, mimo że dworne same w sobie, zdawały mu się w tej chwili grube i niegrzeczne, ponieważ dawały poznać pani de Clèves, że on wie, iż ona jest ową zakochaną bez pamięci kobietą, a on sam tej miłości przedmiotem" [s. 49].

[27] „Wyznaję – rzekła – że uczucia mogą mną powodować, ale nie są zdolne mnie zaślepić" [s. 64]. Jeśli w jej wypadku można mówić o zaślepieniu, trzeba szukać jego źródła w jej świadomości, a nie w „namiętnościach", które wygnała.

pani de Tourvel, ponieważ jest nie tyle próżna, co wygodna. Stąd jeszcze ta cnota, wcale nie aż tak „surowa", by uniemożliwić jej pogodzenie troski o „dobrą sławę" z zapewnieniem sobie „spokoju". Do tego dochodzą drobne okazje, które skrupuły wynikające z konwenansów oferują mimo wszystko niejasnym uczuciom. I tak, widząc pana de Nemours kradnącego jej portret, księżna nie reaguje: „Prawda, że widziałam, jak on go brał; ale nie chciałam okazać, że widzę, aby się nie narazić na usłyszenie rzeczy, których nie śmiał mi jeszcze powiedzieć" [s. 42]. Nic lepiej niż konwenans nie poddaje się badaniu, a ironia pani de Lafayette nie ma sobie równej w śledzeniu bohaterki, która z pożądania, a także z jego braku, potrafi uczynić obowiązek.

Niestety, dla pani de Clèves nie jest to lekarstwo, lecz trucizna. Czyż nie przynależy do rasy, która „ze wszystkiego czyni truciznę"[28]. Rasa nie bohaterów, lecz ofiar. Na końcu tylu zwycięstw lub poświęceń, zawsze na poły iluzorycznych, żadne inne wyjście się nie otwiera jak tylko unicestwienie samego siebie, bez nadziei i bez radości. Jej okrutny rozum nauczy ją tylko nieufności wobec własnego serca i odmawiania mu jego praw. Jej pretendowanie do tego, by wykluczyć się ze świata namiętności, nie będzie miało innego skutku jak zredukowanie się do świata fantomów: fantomów obowiązku, jak mówił jej de Nemours, fantomów pożądania i żalu. Zeszła za życia do krainy cieni. Bohaterka konwenansu jest przede wszystkim jego ofiarą, ponieważ za wcześnie zerwała jego maskę i zobaczyła, że tym, co się pod nią kryje, jest okrucieństwo.

*
* *

Słowo to nie jest za mocne, aby scharakteryzować ten świat pozbawiony litości. A jednak autorka *Księżnej de Clèves* żadnemu ze swych bohaterów nie powierza misji prześwietlenia jego

[28] „Wreszcie ze wszystkiego uczyniłem truciznę", mówi Alfons, relacjonując postęp swojej zazdrości (*Zaïde*, *op. cit.*, s. 115). Przypomnieć można okrzyk pani de Lafayette: „Cóż za trucizna dla pani de Clèves te słowa Królewicowej!" [s. 24].

kłamstw i odkrycia rządzących nim impulsów[29]. Dwór taki, jakim go przedstawia, wydaje się godny zaufania, ponieważ duch dworactwa działa w nim jako zasada jednocząca. Zamiast świata jednostek walczących o swą pozycję pod okiem pana, jest to raczej „ożywienie wolne od nieporządku", ponieważ każdy samego siebie kontroluje, a innym nie ufa, ale nikt nie jest „spokojny ani obojętny". Myśli się tylko o tym, aby „się wywyższyć, aby się przypodobać, aby pomagać lub szkodzić". Każdy dba o interes własny, albo, co sprowadza się do tego samego, o interes swojej koterii czy klanu. Objawem bardziej niebezpiecznym jest to, że przyjemność nie daje się oddzielić od polityki i *vice versa*: „miłość mieszała się z intrygą, a intrygą z miłością". Pomiędzy „ambicją i dwornością" – „duszą tego dworu" – nie było równowagi i tylko uproszczenie, podyktowane duchem powieściowej fikcji, dawało prymat miłości. „Młody ambitny kawaler", jak de Nemours, nie waha się zrezygnować z nadziei na objęcie tronu angielskiego tylko po to, by próbować swoich szans wobec pani de Clèves. Podboje wojenne pojawiają się wyłącznie jako forma pocieszenia ofiarowanego zawiedzionym supirantom. Aby pomóc odprawionemu Gwizjuszowi „porzucić przedsięwzięcie, które mu się zdało tak trudne i tak wspaniałe, trzeba mu było innego, którego wielkość mogłaby go zająć. Umyślił zdobyć Rodos…" [s. 30]. Miłość i wojna nie definiują się inaczej w tragediach sentymentalnych ani w *Wielkim Cyrusie*.

---

[29] Por. obraz dworu podzielonego w obliczu bliskiej śmierć króla: „Dwór podzielony na partie i pełen sprzecznych interesów nie mało był poruszony w wilię tak wielkiego zdarzenia; bądź co bądź wszystkie zabiegi były ukryte i wszyscy zdawali się przejęci troską jedynie o zdrowie króla" [s. 51]. Niektóre anegdoty i sceny są tutaj godne *Pamiętników* kardynała Retza, ale bez cienia radosnego dyletantyzmu, który w jego wypadku łagodzi cynizm. Na przykład następująca: Król Henryk II właśnie oddał ducha w zamku Tournelles. Królowa jest odprowadzana do Luwru, ale ona nie jest już królową. „Pan de Nemours prowadził królową matkę. Kiedy mieli iść, cofnęła się o kilka kroków i rzekła do synowej, że jej należy się pierwszy krok; ale łatwo było poznać, że więcej było kwasu niż *uprzejmości* [*bienséance*] w tym ustępstwie" [s. 51].

Ale dworność [*galanterie*], inaczej mówiąc podbój miłosny uregulowany zasadami ogłady, nie jest miłością, podobnie jak nie jest nią miłosierdzie ani kult ukochanej osoby. W efekcie dziwnego odwrócenia i przesunięcia, ambicja, którą można uznać za zdeklasowaną, znajduje rewanż w tej zdegenerowanej formie podboju, oferowanej miłości własnej jako tytuł do chwały. Podporządkowana regułom sztuki, jak wojna i polowanie, dworność kumuluje przeszkody na swej drodze wyłącznie dla przyjemności długiego zdobywania i zwycięstwa nad trudnościami. „Nic nam się nie podoba tak jak walka, ale nie zwycięstwo. (…) Z chwilą gdy ono nadejdzie, odczuwamy przesyt (…) Nie szukamy nigdy rzeczy, ale szukania rzeczy[30].

Pascal dobrze wiedział, że dla człowieka tkwiącego w szponach *divertissement** dążenie jest ważniejsze od zdobyczy. Dlatego też wykwintnisie nie myliły się, nazywając małżeństwo – lub po prostu posiadanie drugiej osoby – „końcem miłości". Jeżeli instynkt narzuca sobie granice i odroczenia, można być pewnym, że pozwala mu to na znalezienie satysfakcji bardziej zniewalających i bardziej wyrafinowanych.

Natomiast ten instynkt, który analiza pani de Lafayette – i jej doświadczenie? – odkrywa na dnie miłosnych namiętności, pcha do dominacji nad drugą osobą i czerpie z postępów tejże dominacji rozkosze okrutne i zaspokajające próżność. Z pewnością ktoś zaoponuje, że okrucieństwo traci wiele ze swej ostrości, rozcieńczając się w miłosnej frazeologii; co znaczy, że w tragediach Racine'a niewinni byliby bardziej podejrzani niż winowajcy, a Arycja bardziej niepokojąca niż Fedra[31]. W końcu, czemu nie? Fedra, „ofiara" Wenus jest, niestety! skazana na mękę. Wystarczy przypomnieć strzały, płomienie, kajdany, cały antyczny zestaw

---

[30] Pascal, *Myśli*, n. 135, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, wydanie internetowe projektu Wolne Lektury, Warszawa, Wydawnictwo Alfa, Fundacja Nowoczesna Polska (http://wolnelektury.pl,), s. 33 (PT).

[31] „Lecz skłonić do poddania odwagę bez granic, / Ból zadać wzniosłej duszy, co czułość ma za nic, / Zdumionego łańcuchem własnym niewolnika / Zakuć w jarzmo, którego pragnie i unika, / Chcę tego; chcę by padła twierdza niezdobyta" (akt II, sc. 1, w. 449–453, tłum. Artur Międzyrzecki).

metafor zapożyczonych z więzienia, ze stosu lub z wojny i tradycyjnie używany do wyrażania uczuć. Symptomatyczne jest, że to właśnie wielki poeta współczesny pani de Lafayette i najbliższy jej duchem przywrócił im bezpośrednią trafność.

Ale *Księżna de Clèves* zwalnia nas z rozważań o metaforach. Jednym z walorów najbardziej szczególnych tej powieści jest to, że została napisana bez uciekania się do obrazów. Pewnie aby uniknąć górnolotności. Ale również dlatego, że sprowadzenie sfery uczuć do sfery intelektu jest jej podstawową intencją i że „opowiadanie wewnętrzne" daje możliwość uchwycenia i wyrażenia uczuć na poziomie świadomości. Czyż serce mogłoby ukryć swoje sekrety przed przenikliwym i jasnym spojrzeniem zarówno samej bohaterki, jak i autora? Rezultat tej bezlitosnej analizy przewyższa z pewnością w swej surowości to, co moraliści najbardziej posępni tego czasu i sam Pascal mogliby napisać na temat tej formy *divertissement**, którą ludzie ośmielają się nazywać miłością.

Śledźmy to uczucie u jego początku, w sercu Alfonsa, kata Bélasire i siebie samego[32]. Sprowadza się ono do złośliwej radości:

> Nie umiałbym wyrazić radości, jaką było dla mnie zdobyć serce, które nigdy wcześniej nie było zdobyte, widzieć zakłopotanie i zamęt jakie wywołało w nim nieznane mu dotąd uczucie. Jakiż czar miało dla mnie zdziwienie Bélasire, która spostrzegła, że nie jest już panią samej siebie i odnajduje w sobie uczucia, nad którymi nie ma władzy! Doświadczałem w tych początkach rozkoszy, o jakich wcześniej nawet nie marzyłem; a kto nigdy nie odczuł przyjemności wzbudzenia gwałtownej namiętności u osoby, która nigdy wcześniej nie doświadczyła nawet słabszej, winien sobie powiedzieć, że nie zna prawdziwych rozkoszy miłości[33].

To wyznanie, tak bezpośrednie, nie dotyczy przypadku wyjątkowego: Alfons Ximénès nie jest jeszcze „fantastą" czy potworem, którego dopiero zazdrość w nim obudzi, ale mężczyzną „takim jak inni". Tak jak pan de Nemours, śledzący z „najbardziej czułą

---

[32] *Zaïde, op. cit.*, s. 109–110.

[33] Por. *ibid.*, s. 109.

przyjemnością" „urazę" lub zamęt, jakie zasiał w duszy pani de Clèves, dumny z tego, że „wzbudził uczucie kobiety całkowicie różniącej się od wszystkich innych"[34]; najbardziej dumny i szczęśliwy wówczas, gdy podglądał małżonków w przejmującej scenie wyznania. Można by mu niewątpliwie wybaczyć, że ani jednej myśli nie poświęca swojemu rywalowi, ale wcale nie więcej zastanawia się nad udręką i losem tej, którą, jak twierdzi, kocha. Skierowane wyłącznie na samego siebie, jego refleksje sączą w niego „czułą przyjemność", którą będzie się delektował nawet podczas agonii księcia de Clèves i cierpienia księżnej. Jeśli pani de Lafayette mówi wówczas o jego „rozpaczy" czy „śmiertelnej zgryzocie", to uczucia te dotyczą wyłącznie niebezpieczeństwa, na jakie narażona jest jego „miłość", obawy o to, czy przyjaźń, jaką pani de Clèves darzy swojego męża, nie będzie „niebezpieczna dla innych jej uczuć" [s. 58]. Ale Nemours szybko się uspokaja, albowiem „ciężki stan pana de Clèves ukazał mu nowe nadzieje…" [*ibidem*].

Czyż nie jest to prawo natury działające nawet w wypadku kochanków doskonałych? Pani de Clèves nie dziwi się temu ani nie oburza. Wie, do czego ogranicza się miłość w sercu każdego mężczyzny, nie wyłączając tego, którego pamięć szczerze czci. Ta wiedza wznosi między nią i panem de Nemours barierę nie do pokonania:

> Pan de Clèves był może jedynym mężczyzną w świecie, zdolnym zachować miłość w małżeństwie. Mój los nie chciał, abym mogła korzystać z tego szczęścia; może też i jego namiętność przetrwała jedynie dlatego, że nie znalazł jej we mnie. Ale nie miałabym tego samego sposobu, aby zachować pańską miłość; sądzę nawet, że to przeszkody zrodziły pańską stałość. Napotkałeś ich dosyć, aby obudziły w tobie żądzę zwycięstwa… [s. 64]

Zwycięzca? Jeszcze nie. Przeciwnik się nie poddaje. W tej bezlitosnej wojnie ten jeden raz broniący się nie zostanie upokorzony. Pani de Clèves wie, że jej kobieca kondycja może jej zagwarantować tylko takie zwycięstwo. Niewątpliwie pojawił

[34] Por. kontekst, *Księżna de Clèves*, *op. cit.*, s. 38 i 43.

się w niej cień pokusy podboju i chwały. W początkach uczucia kobieca miłość własna nie jest innej natury niż męska. Podporządkować bohatera, który wcześniej nie kochał, powszechnemu prawu, poruszyć serce, które chce pozostać nieskalane, ujarzmić „syna Amazonki", taki jest miraż Fedry i tryumf Arycji. Nawrócić i ustabilizować serce Don Juana to marzenie każdej „cnotliwej niewiasty", to zamiar pani de Tourvel wobec Valmonta. Spełniona czy też pełna niepokoju kokieteria pani de Clèves niejeden raz omal nie wciągnęła jej w to iluzoryczne przedsięwzięcie. Jeśli wycofała się, to być może z racji cnoty, lojalności, respektowania konwenansów, ale również i przede wszystkim dlatego, iż wytworzyła sobie zbyt wzniosłą koncepcję miłości, aby móc wierzyć w jej istnienie. Starożytny znak klątwy, odwieczny podział, Sodoma i Gomora, znajdują w tej tragedii rządzonej przez konwenanse swoją najbardziej dyskretną, ale nieuniknioną ilustrację.

Albowiem, w ostatecznym rozrachunku, tryumf dobrych manier najlepiej służy do weryfikacji aksjomatu, którego pani de Lafayette jest równie pewna jak Pascal: „Ludzie *zgodnie z naturą* nienawidzą się między sobą". Na próżno usystematyzowali w tym wieku wyrafinowany i drobiazgowy system konwenansów mających przykryć tę awersję strojem dobrych obyczajów. Natura, pozornie odsunięta lub szykanowana, znajduje bodziec w samym tym systemie. Jeśli w całej *Księżnej de Clèves* konwenanse nie pozwalają o sobie zapomnieć, to właśnie dlatego, że inwencja powieściowa abdykowała ze swoich praw[35] wobec nieubłagalnej

[35] Statystyczne porównanie pozwala zweryfikować to twierdzenie. Słowo *bienséance* pojawia się w *Księżnej de Clèves* około dwunastu razy i zawsze w momentach charakterystycznych: s. 252 („względy obyczajności": miejsce, jakie im jest dane w obrazach dworu); s. 258 (dwa razy w rozmowie państwa de Clèves); s. 260 („Pani de Chartres łączyła z mądrością swojej córki tak ścisły respekt dla wszystkich konwenansów, że w końcu uczyniła z niej osobę jawiącą się jako niedościgniona"); s. 296 (pani de Clèves próbuje uzasadnić argumentem *bienséance* swoją próbę usunięcia się z życia dworskiego); s. 357 (wymiana uprzejmości między dwiema królowymi po śmierci Henryka II); s. 377 (*bienséance* dyktuje zachowania pana de Nemours po śmierci rywala); s. 389 (kluczowa scena rozstania pani de Clèves z ukochanym:

natury. Naturę tę można sprowadzić do jednej zasady: tej, którą ta epoka określa mianem miłości własnej. Nie można powstrzymać uśmiechu, czytając bilecik do pani de Sablé, w którym pani de Lafayette wydaje głośny okrzyk w związku z pojawieniem się wydania *Maksym*: „Ach, pani, jakże muszą być skażone umysł i serce, które są w stanie wyroić to wszystko! Jestem tym tak przerażona, iż zapewniam panią, iż gdyby żart brać na poważnie, tego rodzaju *Maksymy* bardziej zaszkodziłyby sprawom księcia niż wszystkie zupy, które zjadł u pani pewnego dnia”[36]. Nadmierny rozgłos szkodzi. Po co używać tak miażdżącego tonu wobec prawdy, która rozumie się sama przez się? Jeśli w kolejnych wydaniach *Maksym*, za zgodą autora, pani de Lafayette pozwala sobie na korekty, o których wiemy, to z pewnością nie po to, aby złagodzić wymowę dzieła, ale przeciwnie, aby ją uwydatnić, przydać jej *powagi*. *Księżna de Clèves* dostarcza dowodów na to, że powściągliwość jest bardziej skuteczna w służbie danej idei niż popisowe koncepty. To w tej powieści kręte drogi miłości własnej zostają

„Sama *bienséance* zabrania wszelkich stosunków między nami”); s. 391–392 (dwa razy słowo *bienséance* w komunikowanej przez bohaterkę ostatecznej decyzji). Tymczasem w *Zaïdzie* znalazłem tylko jedno użycie słowa *bienséance* w momencie dość obojętnym (*Histoire de Don Garcie et d'Hermenesilde,* s. 138: „Poślubiłem Hermenesilde tego samego wieczora kiedy przybyliśmy: *bienséance* i moja miłość tego wymagały”). Dla *bienséance* na modłę francuską nie ma oczywiście miejsca w mauretańskiej konwencji *Zaïdy*: „Cała *galanterie* (dworność) Maurów i cała *politesse* (uprzejmość) Hiszpanii” (to są ostatnie słowa powieści), ją zastępują. Nie przeceniając znaczenia podobnych statystyk, można by zaproponować analogiczne wyliczenia dla słów *magnificence/magnifique* (8+2 w *Księżnej*); *galanterie/galant** (4+4); *politesse, civilité, passion, sentiment, estime, amitié* etc. [Numery stron wydania francuskiego *Princesse de Clèves* za J. Fabre. Odniesienie do stron w wersji polskiej nie byłoby zasadne, ponieważ chodzi o konkretne słowo *bienséance*, różnie przez Boya tłumaczone – PT].

[36] *Correspondance*, *op. cit*., t. I, s. 219, początek listopada 1664. Wydawcy przypominają, że druk *Sentences et Maximes de Morale* został ukończony 27 października u Claude'a Barbin. Pani de Lafayette otrzymała egzemplarz podczas pobytu we Fresnes i natychmiast je przeczytała w towarzystwie pani du Plessis, która dzieliła z nią jej „samotność”. Nie wydaje się, aby ta pierwsza edycja trafiła do publicznej sprzedaży wcześniej niż w lutym 1665.

odkryte, jej podstępy odsłonięte. Bardziej niż błyskotliwości La Rochefoucauld powieść ta jest bliższa surowości Pascala: „Naturą miłości własnej i naszego ludzkiego JA jest miłować tylko siebie i cenić tylko siebie”[37].

Więźniowie własnej „dobrej sławy”: panowie de Nemours, de Clèves i sama księżna, czy słuchają innego wezwania, czy podążają za innym prawem? Świat, którego są najbardziej doskonałym produktem, nie zna żadnego innego. „Kardynał lotaryński – pisze pani de Lafayette – posiadł głęboką wiedzę, którą się wspomagał, [aby dodać sobie znaczenia] jako obrońca religii katolickiej” [s. 3]. Kiedy wiedza i religia służą tylko jako lewary miłości własnej, dlaczego miłość miałaby inny cel? Wszystkie wartości zniekształcone przyczyniają się do bałwochwalczego kultu własnego ja, a dobre maniery służą wyłącznie do regulowania jego ceremoniału. Ale śmierć jest obecna podczas tego święta. Najszlachetniejsi i najbardziej świadomi zawiązują z nią pewien pakt, odkrywając pustkę swego serca. Oni oraz pozostali są już naznaczeni fatalnym znamieniem, wciągani w ruinę, którą historia nieuchronnie przygotowuje społeczeństwu, które nie nosi już w sobie pierwiastka życia. Chciałoby się przywołać *Niebezpieczne związki*, aby móc zmierzyć, sto lat później, postęp, jakiego dokonało zło.

Ale zapewne jest to tylko złudzenie. Ponieważ pesymizm, w którym pogrążona jest *Księżna de Clèves*, jest natury bardziej subtelnej i jednocześnie bardziej żrącej niż „satanizm”, nietaktownie przypisywany Laclosowi. Urządzona przez niego wystawa obrazów zepsucia zamiast gorszyć, powinna raczej uspokajać. Tak jak królestwo wewnętrznie rozdarte, zło jest, według Laclosa, skazane na zagładę; nic łatwiejszego niż rozmontować jego mechanizm: u Valmonta i pani de Merteuil miłość własna sprowadza się do prostych formuł: próżność zdobywcy-samochwała, oddanego zepsuciu, ale podatnego na czułość; zemsta płci pogardzanej, która z kobiety, wiecznej ofiary, czyni kata. Wreszcie, czy pisze *Niebezpieczne związki*, czy po mieszczańsku kultywuje na własny

[37] Pascal, *Myśli*, n. 100, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, *op. cit*., s. 28 (PT).

użytek sentymentalny komfort, Laclos pozostaje sobą: uczniem geometrii u Rousseau, któremu obca jest dialektyka i niepokój mistrza. Wszystko staje się proste, kiedy wierzy się w zdrowie i dobro samej natury: to źle skonstruowane społeczeństwo ją psuje. Naprawa jest możliwa i lekarstwo względnie proste: chodzi o reformę obyczajów, relacji i struktur społecznych, nawet pod rygorem rewolucji.

Takich roszczeń i projektów pani de Lafayette nie mogła przewidywać. Nie przychodziło jej nawet do głowy, aby powiązać tworzony obraz z konkretnym momentem współczesności czy historii, pisać pamflet przeciw „miłości modnej" czy intrygom dworu. Jakiego dworu zresztą? Kunsztownie kształtowana w umyśle czytelnika oscylacja między światem Henryka II i Ludwika XIV, między przeszłością i teraźniejszością, historią i fikcją, pozwala jej dotrzeć do prawdy bardziej istotnej i szerszej, nie popadając w arbitralność czy fantazję[38]. Tak jak wszyscy moraliści tej epoki, autorka *Księżnej de Clèves* jest przekonana o niezmienności ludzkiej natury, którą można i należy odkrywać pod pozorami życia społecznego. I zgadza się z tymi, którzy, oczywiście nadal „rozumni", ale rozczarowani co do pewnego „dumnego" humanizmu, ustanawiają zdecydowanym posunięciem psychologię bez złudzeń.

Zaznaczenie tego, choć ważne, nie zdaje w pełni sprawy z oryginalności i szczególnej wymowy świadectwa pani de Lafayette.

---

[38] Należy doprecyzować to, co wcześniej zostało już powiedziane na temat dystansu czasowego w *Księżnej de Clèves*. „Sto dwadzieścia lat, pisze Armand Hoog (*op. cit*), to tak jak gdyby Benjamin Constant umieścił swego *Adolfa* na dworze Ludwika XIV, Flaubert swoją *Bovary* w początkach panowania Ludwika XV, Proust swoje *Poszukiwanie* za czasów Napoleona, z klanem Guermantes ośmieszających empirowych Verdurinów". Formuła jest zręczna, ale nie bierze pod uwagę „przyśpieszenia historii" ani odmiennego tempa zmienności czy trwałości obyczajów w różnych epokach. Podstawowy rachunek arytmetyczny, jeśli przyjąć chronologię sugerowaną przez Marivaux, odsyła czytelnika *Życia Marianny* do czasów pani de Maintenon, jeśli nie *Świętoszka*. Któż jednak miałby zamiar zaprzeczyć, że w tej powieści chciał odmalować *również* obyczaje sobie współczesne, nie bojąc się anachronizmu?

Jako powieściopisarka, a nie moralistka, nie formułuje prawd abstrakcyjnych, ale odkrywa te dotyczące życia. Przywraca odcienie zarówno sercu, jak i rozumowi; a przede wszystkim narzuca wyobraźni postacie wzorcowe, pośrednie między rzeczywistością i snem, których obecność odkrywa w sobie każdy czytelnik. Zdumiewamy się, stwierdzając, że pierwszymi postaciami powieści francuskiej, które objawiają tak wysublimowane cnoty, są właśnie ci bohaterowie, bez imion i niemal bez twarzy, wyniośle uczestniczący w jakiejś nieustannej ceremonii, ale których najskrytsze pragnienia i najbardziej sekretne myśli poznajemy w sposób przejmująco bezpośredni. Tak objawia się ta moc i ten dar współodczuwania, który najwięksi powieściopisarze uważali za podstawowy. Choć pani de Lafayette nie jest skłonna do podobnych zwierzeń, to jednak to, co wiemy o niej dzięki jej współczesnym, przyjaciołom, listom potwierdza, że jej powieść należy do kategorii tych książek, „którym nie brakuje serca".

Kokietka i skromnisia, małżonka zdystansowana i oddana matka, towarzyszka wierna choć chłodna, przyjaciółka tęskniąca i wyniosła, kobieta pisząca, prowadząca interesy, snująca intrygi (byle nie miłosne) i pozornie tak mało kobieca: taką panią de Lafayette pozwalają dostrzec świadectwa i dokumenty. Zawsze zachowująca się z rezerwą, wydaje się być zarazem bardzo daleko i bardzo blisko swojej powieści. Nie wprowadziła tam nic ze swojej własnej historii, uparcie zawodząc ciekawskich, ale powierzyła jej, i tylko jej, swój jedyny prawdziwy sekret: „utrwaloną nieufność wobec miłości"[39]. Drżenie, które czuje się w tej powieści, zdradza głębię przeżyć, która w innych jej pismach jest prawie niewidoczna. Mając lat dwadzieścia, Marie-Madeleine de la Vergne zamyka

[39] Por. Albert Camus, *L'intelligence et l'échafaud*, „Confluences": numer specjalny: *Problèmes du roman*, n. 21–24, lipiec-sierpień 1943, s. 218–223. Jest to kilka stron niewątpliwie najbardziej przejmujących, jakie kiedykolwiek napisano na temat *Księżnej de Clèves*. Ten numer specjalny „Confluences", pod redakcją Jeana Prévosta, pozostaje dzięki różnorodności świadectw i walorowi wielu spośród nich pierwszorzędnym studium na temat problematyki powieści.

dostęp do swego serca[40]; w wieku trzydziestu lat hrabina de Lafayette układa *Raisonnement* [*Racjonalny dowód*] wymierzony przeciwko miłości[41]; mając lat czterdzieści, kwituje niesmakiem i sarkazmem to, co świat nazywa wielkimi namiętnościami[42]. Przez całe życie bez ogródek przywołuje do respektowania konwenansów upartego i dwornego Ménage'a, gdy tylko ten zdradza chęć przekroczenia granic, które ustaliła dla ich przyjaźni: „Ja nie wierzę w oczarowanie, ale wierzę w zawirowania mózgu"[43]. Na swój użytek „odczarowała uroki" i skutecznie schroniła się przed szaleństwem uczuć. Ale tym samym zrezygnowała z radości. Można wyczuć, jak powoli nad oschłością jej życia zapada zmierzch opuszczenia i znużenia. Podążając drogą świadomie prozaiczną, pani de Lafayette dzieli przygnębienie bohaterów swoich powieści. To ona, o wiele bardziej niż Consalve, mogłaby mówić o „przyzwyczajeniu do smutku, jakie ukształtowały w nim nieszczęścia i samotność"[44]. Aby to trudne doświadczenie miało pełny sens, trzeba było jeszcze wyruszyć na spotkanie miłości. Nawet wystawiając panią de Clèves, bohaterkę bliską jej sercu, na ryzyko tej przygody, pani de Lafayette nie była pewna odpowiedzi, czy może była jej aż nadto pewna: rozum, który odmawia kochania, doprowadza do unicestwienia osoby równie pewnie jak szaleństwo miłosne.

---

[40] List do Ménage'a, 18 września 1653: „Jestem przekonana, że miłość jest rzeczą niewygodną i cieszę się, że moi przyjaciele i ja sama jesteśmy od niej wolni" (*Correspondance*, *op. cit*., t. I, s. 34).

[41] Napisany w Livry w 1662–1663 i zwrócony przeciwko Corbinellemu, który, o ile wierzyć pani de Lafayette, rozpowszechnił go wbrew jej woli. Por. list do Hueta, 15 maja 1663, *ibid.*, t. I, s. 193 *sq*.

[42] Por. list do pani de Sévigné, 19 maja 1673: „Pani syn jest szaleńczo zakochany w pani de Poussai; ma ambicję być równie przejęty tym uczuciem jak Le Fare. Pan de La Rochefoucauld mówi, że ambicją młodego de Sévigné jest umrzeć z miłości, której nie czuje, bo przecież wiemy, że nie jest z takiego drzewa, z którego można wyrzeźbić silne namiętności. Jestem zniesmaczona afektem pana Le Fare [dla panny de Rochefort]: jest zbyt wielki i zbyt niewolniczy" (*ibid.*, t. II, 38–39).

[43] List do Ménage'a, 1662?, *ibid.*, t. I, s. 172.

[44] *Zaïde*, *op. cit*., s. 140.

U kresu życia pani de Lafayette pozostaje uwięziona w kręgu, w którym dobrowolnie się zamknęła. „Stan zawieszenia", w którym znajduje ją ksiądz de Rancé[45], nie jest ani wycofaniem się, ani oczekiwaniem. Na próżno ojciec du Guet będzie próbował skierować przenikliwość jej rozumu w stronę uwolnienia jej duszy:

> Uznałem, że powinna pani wykorzystać z większym pożytkiem pierwsze chwile dnia, gdy już nie śpiąc zaczyna pani snuć marzenia… Łatwo można siebie odnaleźć, ale trudno jest się z samym sobą rozstać… Ten lęk i smutek serca, tak przeciwne pobożności, stąd właśnie pochodzą. Ono woli niczego nie kochać niż zacząć kochać. I każdy wysiłek jest dla niego dotkliwszy niż przygnębienie, które je pochłania[46].

Nie jest pewne, czy ta bezlitosna metoda spowoduje rezultat, jakiego się od niej oczekuje: zatopienie się w samym sobie aż do znużenia jest ostateczną barierą, którą miłość własna przeciwstawia miłości Boga. I ten bezwład jest czymś innym niż zaniechanie, jest raczej uporem serca, które odmawia oddania siebie innemu, uniżenia swojej iluzorycznej godności w porywie miłości bliźniego. Na końcu tego życia, jak i tego dzieła, które w pełnym świetle rozumu umiały zachować swoją tajemnicę, można dostrzec ostateczne i daremne zwycięstwo konwenansu nad miłością.

I właśnie ta wyczuwalna zgodność między sztuką i duszą nadaje *Księżnej de Clèves* najwyższy wymiar patetyzmu i szlachetności. Ze wszystkich wielkich powieści o miłości ta jest prawdopodobnie najbardziej pozbawiona nadziei i jednocześnie najbardziej tajemnicza. W innych, w których pojawia się mit

---

[45] List księdza de Rancé, 22 listopada 1686: „Widziano tyle osób, które wróciły do Boga i z krain tak odległych, iż należy mieć nadzieję, że będzie pani w ich liczbie. Co do mnie, nie wyobrażam sobie, że Bóg, który obdarzył Panią bystrością umysłu, roztropnością, honorem i uczciwością w tak wielkim stopniu, miałby odmówić Pani daru swej łaski, bez której wszystkie te zalety byłyby bezużyteczne. Będziemy prosić Go (…) o pełne nawrócenie Pani umysłu i serca". *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, s. 140–144.

[46] List księdza J.-J. du Guet, 13 listopada 1690, *Sur l'Espérance en Jésus-Christ*, *ibid.*, t. II, s. 169–173.

miłości niemożliwej, w których namiętność osiąga swój szczyt w rezygnacji i przemienia się w śmierć, pozostaje kochankom zaufanie Opatrzności lub przeklinanie Losu. Tutaj nie ma już ani pary, ani kochanków: miłość może za swą klęskę oskarżać samą siebie i sama w sobie niesie swoją nicość. Trzeba było serca szczególnie dumnego i pozbawionego nadziei, aby poprowadzić życie i ułożyć dzieło zgodnie z tym przekonaniem. Ale też trzeba było duszy szczególnie mężnej, aby spojrzeć w tę nicość bez zawrotu głowy i bez pychy, uczynić ze swego pesymizmu „rozpacz zdyscyplinowaną”[47] i zaświadczyć w ten sposób o nędzy człowieka i jednocześnie o jego godności.

Ta godność nie ma nic wspólnego z ceremoniałem epoki. Pani de Lafayette wiedziała lepiej niż ktokolwiek, co skrywał blichtr dworu czy wygórowana opinia, jaką miał o sobie *honnête homme*. Daleka od tego, by dać się nimi olśnić, mogła wykorzystywać swoją ironię w grze między konwenansami i naturalnością. Ogłada, przy całej swej kruchości i iluzoryczności, wydała się jej stosownym narzędziem do kształtowania stylu, posłużyła jako ornament i znak odsyłający do konwenansu wyższego rzędu. Jeżeli godność danej kultury mierzy się arcydziełami, które natchnęła, to kultura konwenansów znajduje swoje usprawiedliwienie w powieści pani de Lafayette.

tłum. Barbara Marczuk
Uniwersytet Jagielloński

[47] Albert Camus, *op. cit*.

INTENCJA I STRUKTURA W POWIEŚCIACH MARIVAUX[1]

Nawet oddając pierwszeństwo teatrowi, Marivaux nigdy nie zerwał z powieściopisarstwem, w którym upatrywał źródła swych pierwszych sukcesów literackich. „Kurier [złamanych] serc", który stanowi najlepszą część jego publicystyki, obfituje w tkliwe historie [*histoires touchantes*] i w nowele przykładne [*nouvelles exemplaires*][2].

---

[1] Studium, które czytelnik tu znajdzie pod umownym tytułem, odsłaniającym jeden z głównych kierunków pracy, ale niewyczerpującym jej zawartości, w rzeczywistości odpowiada jednemu z rozdziałów niewydanej monografii poświęconej twórczości Marivaux, którą starała się ona scharakteryzować według różnych rejestrów i śledzić w toku rozwoju. Skróconą wersję owej monografii znajdziemy pod hasłem „Marivaux" w *Dictionnaires des lettres françaises: XVIII^e siècle*, (dir.) G. Grente [F. Moureau] *et al*., A. Fayard, Paris 1960 [1995 reedycja].

[2] W kwestii wszystkiego, co dotyczy wydania, genezy, źródeł obu wielkich powieści Marivaux, wskazywać będziemy na wydania *La Vie de Marianne* i *Le Paysan parvenu* dokonane przez Fryderyka Deloffre'a, Paryż 1957 i 1959, [w wydawnictwie] Garnier. Wydania te, oprócz zasługi przywrócenia nareszcie poprawnego tekstu obu powieściom, zalecają się tym, że przedstawiają we właściwym oświetleniu większość dotyczących tych utworów zagadnień. Rozprawa doktorska pana Deloffre'a o mariwodażu, jego wydanie *Télémaque travesti* [„Telemaka przebranego"], prawdziwe objawienie, poparte przez kilka cennych artykułów i esejów, obfitują w odkrycia i stanowią najważniejszy, od czasu rozprawy doktorskiej Gustawa Larroumeta (1882), zespół prac badawczych, jaki wzbogacił naszą wiedzę o Marivaux. [Polskie edycje: *Życie Marianny*, tłum. Julian Rogoziński, PIW, Warszawa 1959, i *Kariera wieśniaka*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, wstępem poprzedził Maciej Żurowski, Czytelnik, Warszawa 1952. Kolejne cytaty z obu powieści będą zaczerpnięte z tych wydań, ze wskazaniem strony – PT].

Począwszy od 1728 roku dysponuje zgodą i pozwoleniem [*approbation et visa*] na druk pierwszej części powieści, która miała być kontynuowana przez bliżej nieokreśloną liczbę tomów – *Życie Marianny albo Przygody pani hrabiny de**** [*La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de****]. Z nieznanych powodów zwlekał z publikacją do roku 1731, kiedy to, co prawda, poprosił od razu o przywilej [druku] dla części drugiej, którą opublikował dopiero w styczniu 1734 roku. Po czym, w czasie, gdy publiczność czeka na dalszy ciąg *Marianny*, ukazuje się inna powieść – *Kariera wieśniaka albo Pamiętniki Pana**** [*Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M****], której cztery pierwsze części ukazują się jedna za drugą, od maja do listopada 1734 roku, a piąta w 1735 u wydawcy [nazwiskiem] Prault, i na tym się powieść kończy… *Marianna* przejmuje inicjatywę, z początku w tempie przyspieszonym – trzecia, czwarta, piąta, szósta i siódma część [wychodzą drukiem] od listopada 1735 do lutego 1737 roku, potem w tempie zwolnionym – część ósma ukazuje się dopiero w styczniu roku 1738. W roku następnym, jakby chcąc położyć szybko kres dłużyznom i kaprysom *Marianny*… lub jej wynalazcy, kiepscy żartownisie podają do druku w Hadze dziewiątą i ostatnią część powieści, która przynosi nie tyle rozwiązanie akcji, co jej parodię. Marivaux był pewnie urażony; ale gdy powraca do swej powieści w roku 1741, to [jedynie] po to, aby poświęcić części dziewiątą, dziesiątą i jedenastą stale obiecywanej i wciąż odsuwanej historii panny de Tervire, zakonnicy, która wybrała sobie Mariannę na powiernicę; i ów epizod pozostaje niedokończony. W czterotomowej edycji *Życia Marianny* (1745, Amsterdam), znajduje się przecież część dwunasta, w której bohaterka, wreszcie przywrócona rodzinie, okazuje się być wnuczką księcia de Kilnare: to raczej wyprzedaż niż zakończenie, za którą Marivaux wydaje się nie ponosić innej odpowiedzialności niż tę, że nie wyraził sprzeciwu. Kilka lat później z kolei pani Riccoboni pobawi się, dorzucając do poprzednich swoją część dwunastą, wydaną w 1761 roku. w tomie zebranym; ale jej pastisz tak dobrze naśladuje ducha, jeśli nie styl, powieści, że powstrzymuje się od wyraźnego zakończenia. Co do *Kariery wieśniaka*, dopiero na siedem lat przed śmiercią

Marivaux znalazła ona anonimowego kontynuatora i likwidatora, który w trzech księgach podejmuje się awansowania bohatera do sfery wielkiej finansjery i nawrócenia go na bycie godnym szacunku, bez używania w tej konkluzji innego talentu, niż talent do banału.

Owych dat i faktów nie sposób pominąć, gdyż nie pozwalają one na uproszczone ujęcie procesu ewolucji i „postępu", o którym niekiedy wnioskowano z upodobaniem, zestawiając obie wielkie powieści Marivaux. Jeśli prawdą jest, że ich pisanie mogło być bez uszczerbku przerywane, spowalniane, przeplatane albo iść w parze jedno z drugim, to dlatego, że obie stosują technikę, w której to, co nieciągłe i niedokończone, wydaje się odgrywać zasadniczą rolę i trudno orzec, czy to niedbałość, wygodnictwo, kokieteria czy zasada, której podporządkowana została szczególna koncepcja powieści? W obu wypadkach (w trzech, jeśli uwzględnimy wątek Zakonnicy) Marivaux obiecuje swoim czytelnikom historię, której rozwój nada jej wymiar niemal dziejów życia. Plasuje się u kresu tej historii, której bohaterka czy bohater, mając za sobą już pasmo przygód, dostarczą zarazem opowiadania i komentarza: Marianna właśnie skończyła pięćdziesiąt lat, gdy w pamiętnikach w formie listów, które z kolei przybierają kształt pogawędki, zaczyna zwierzać się przyjaciółce, w jaki sposób podrzutek i sierota, jaką była, uzyskała lub odzyskała tytuł hrabiny de***; Jakub, który pod wieczór życia wycofał się z interesów, właśnie wtedy postanawia, by ze sztuki, która pozwoliła mu zrobić karierę, uczynić rozrywkę i pouczenie na użytek wnuków[3]; panna de Tervire, pogodzona z losem zakonnicy bez nadziei i bez powołania, ma przed sobą jedynie życie, w którym czas nie będzie się już liczył. W każdym wypadku kres jest więc założony, ale jedynie w formie aluzyjnej i domyślnej, ograniczony do jednej danej, bez koniecznego ustanawiania spójnej tkanki powieściowej. Narrator dysponuje całym tym przedziałem czasu, w którego obrębie może do woli mnożyć

[3] Raczej stryjecznych wnuków, czyli *petits-neveux*, nie wiemy nic o potomstwie Jakuba, wspomina zaś narrator o swoich bratankach (*neveux*) na s. 11–12 polskiego wydania (PT).

perypetie. Oto najbardziej elementarna i najwygodniejsza postać „powieści otwartej" [*roman ouvert*].

Nieco lepszy wynik sprzedaży, więcej zainteresowania ze strony odbiorców, nieco więcej energii twórczej autora, i nic by już nie stało na przeszkodzie, by *Życie Marianny* zostało rozpisane na dwanaście, dwadzieścia cztery czy trzydzieści sześć ksiąg, które ukazywałyby się jedna po drugiej. W ten sposób powieść zastępuje lub dubluje periodyki, z których Marivaux zamierzał czerpać stałe dochody. Ale nie ma pewności, że autor się nie zmęczy, albo że czytelnik się nie podda. „Mamy [za sobą] jak na razie około miesiąca z życia Marianny", zauważa ks. Desfontaines po lekturze szóstej części; „jeśli długo żyła, a wypadki z jej życia będą zawsze ukazywane z tą samą obfitością słów, może nie wystarczyć życia jednego człowieka, aby zapoznać się z jej życiorysem". Podobnie większa część przygód opowiadanych przez Jakuba, w pięciu częściach jego *Pamiętników* napisanych przez Marivaux, nie zajmuje nawet tygodnia; z całą pewnością był to tydzień decydujący, gdyż doprowadził go do pozycji, z której może myśleć o karierze, ale schemat społecznego awansu, który ma nastąpić, jest ledwie zasugerowany. Co do wspomnień nieszczęsnej zakonnicy, dają się ułożyć w trzech księgach i w trzech epizodach, z których każdy mógłby znaleźć logiczne zakończenie – wciąż jednak odraczane – w klasztorze. Podobna konstrukcyjna swoboda wykracza poza tę przyjętą dla modnych pamiętników, czyli pseudo-pamiętników, na które Marivaux się powoływał, aby nadać autentyczność swoim fikcjom; ekwiwalent jej można spotkać jedynie w powieści pikarejskiej [*roman picaresque*], której bohater dociera do bezpiecznej przystani, ale z zastrzeżeniem, że będzie mógł ją opuścić, kiedy tylko kaprys fortuny, inaczej mówiąc połączona przyjemność czytelnika i autora, tego zażąda. Tym sposobem Gil Blas trzykrotnie „dobiega końca", a nic nie stało na przeszkodzie, by Lesage rzucił go na gościniec po raz czwarty, gdyż jego *picaro* starzeje się tylko na tyle, na ile pozwala mu na to jego twórca[4].

[4] Alain-René Lesage, *Przypadki Idziego Blasa* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*), powieść edukacyjna z kluczem, inspirowana powieścią łotrzy-

Powieść komercyjna i popularna będzie kiedyś umiała zrobić właściwy użytek z tej formuły. Ale Marivaux jest bardziej wyrafinowany, bo staje u celu, nie wiedząc sam, szczerze mówiąc, jakie drogi ku niemu poprowadzą[5]. Marianna domaga się od swego korespondenta przysięgi, że ten dotrzyma sekretu. „Przed piętnastu laty, oświadcza, nie wiedziałam jeszcze, czy w moich żyłach płynie krew szlachecka, czy pochodzę ze ślubnego czy z nieślubnego łoża" [s. 7][6]. Zważywszy na wiek „hrabiny de***", Marivaux zarezerwował dla Marianny trzydzieści pięć lat, nim uzupełni informację, która być powinna pierwszym obiektem zainteresowania czytelnika. Trudno o większą dezynwolturę względem tych, co „w przygodach pragną tylko samych przygód"[7], czyli większej części odbiorców. Są uprzedzeni, że powieść nie prowadzi dokądś, dokąd warto byłoby dotrzeć.

Trzeba być wielce pewnym swego uroku, aby okazywać tyle pogardy dla kompozycji oraz intrygi. Roztargnienie czy też nonszalancja Marivaux byłyby „jego największymi sztuczkami", gdyby nie podkreślał ich z takim upodobaniem. Pani Dutour, właścicielka sklepu z bielizną, z którą czytelnik był proszony się pożegnać

---

kowską, ale odstępująca od modelu. Edycja w trzech częściach, kolejno: 1715, 1724, 1735 (PT).

[5] „Marianna nie zakłada żadnej formy [dla swego] dzieła", mówi przedmowa do drugiej części [tłum. IZ: polski tłumacz powieści pominął to *Avertissement* – PT]. Ale to wyznanie stosuje się równie dobrze do zawartości całej powieści. W księdze ósmej, w jednym z licznych przestojów w opowiadaniu i w refleksji, która mu towarzyszy, Marianna wyznaje: „Urodziłam się, by mieć przygody, moja gwiazda była niezawodna w tym względzie [dosł.: mi ich nie oszczędzi – PT]; teraz niecom leniwa [dosł.: otom nieco bezczynna – PT], ale nie potrwa to długo" [s. 454]. Bardziej niż o gwieździe, rządzącej przeznaczeniem bohaterki, wyznanie to każe myśleć o tej, której zawierza się powieściopisarz, chwilowo bez pomysłów.

[6] Dosłownie: „czy krew, która płynie w mych żyłach, jest szlachetna czy nie, czy jestem nieślubnym dzieckiem [*bâtard*] czy z prawego łoża?". Korespondentem Marianny jest osoba, do której ta zwraca się per „Droga Przyjaciółko" (Marivaux, *Życie Marianny*, *op. cit.*, s. 6) (PT).

[7] Aluzja do *Avertissement*, poprzedzającego część drugą *Życia Marianny* i nie tłumaczonego na polski (PT).

już w drugiej części *Życia Marianny*, powraca bezprawnie trzy księgi dalej; Mariannie się upiekło, ale musiała przysiąc, że będzie odtąd mniej roztargniona. Już na początku szóstej części, a nawet wcześniej, rozważa opowiedzenie przyjaciółce historii zakonnicy. „Chociaż postanowiłam, pisze, opowiadać Ci tylko o sobie, i ten epizod nie wchodził w moje plany; ale skoro wydajesz mi się nim zaciekawiona, ja zaś, pisząc Ci tylko dla Twojej rozrywki, napotykam go na drodze, nie byłoby rzeczą słuszną, bym Cię rzeczonego fragmentu pozbawiła. Zaczekaj chwilę…" [s. 287–288], chwilę, która przedłuży się na jeszcze trzy księgi i cztery lata aktywności wydawniczej.

Ów proceder byłby co najwyżej dziwaczny [*piquant*] i wnet drażniący, gdyby nie odpowiadał naturze oraz intencji powieści. Przejmując na własny użytek i na innych podstawach oparłszy fikcję powieści mówionej, otwartej i w odcinkach, Diderot oprze jej praktykę nie tylko na nowej estetyce literackiej, lecz [także] na filozofii pochłoniętej poszukiwaniem samej siebie. Byłoby nadmiarem pedantyzmu oczekiwanie tego samego od Marivaux. Ale należy przyjąć, że opowiadanie służy mu jedynie za okazję i pretekst. „Nieznośna jestem z moimi refleksjami" [s. 231] – mówi Marianna, ale wcale tak nie uważa, i jeśli opowiada swą historię, to nie dla przyjemności jej ujawnienia czy ponownego przeżycia, ale jej komentowania. Jakub, przynajmniej w swej gotowości, jest do niej podobny niczym brat mleczny. „Mieszkam teraz, mówi, na wsi, dokąd się przeniosłem na stałe i gdzie moje wczasy pozwalają mi na rozmyślania. Rozmyślania te przymierzam do zdarzeń z mojego życia" [s. 10]. W obu wypadkach materia wydaje się mniej ważna niż maniera, tkanina mniej istotna niż haft. Wszystko dzieje się tak, jakby Marivaux pisarz nabrał rozmachu jedynie po to, aby dać moraliście sposobność do rozrywki i do ćwiczeń[8].

[8] Z jednym zastrzeżeniem, i to zasadniczym. Nie sposób odmówić Mariannie i Jakubowi ich naturalnej indywidualności. Jako postaci powieściowe są o wiele bardziej dookreśleni niż, na przykład, postaci z *Niebezpiecznych związków*, pomyślane przez Laclosa nie jako indywidualności ani nawet nie jako typy, lecz jako role, których jedynie sfunkcjonalizowana działalność go

Dlatego nie warto wyolbrzymiać przeciwstawienia obu powieści, które łatwo się nasuwa: jedna arystokratyczna, sentymentalna i tkliwa, druga plebejska, realistyczna i śmieszna[9]. Obie tendencje są w twórczości Marivaux obecne stale lub na przemian, a w dużym uproszczeniu można by przyjąć, że drogie mu zabiegi kontrapunktu i podwójnego rejestru znajdują swe pełne zastosowanie w analogii i antytezie między *Życiem Marianny* i *Karierą wieśniaka*. Obok podobieństwa w założeniach i strukturze powieści,

---

interesuje. Odwrotnie niż one, Marianna i Jakub cieszą się bardzo szeroką autonomią w stosunku do swego twórcy. Im się przypisuje ów „pociąg do refleksji" [„*esprit de réflexion*"], który u każdego z nich posiada inną motywację i stanowi jedno z istotą [*le principe*] powieści. Jednocześnie zatem moralista, jakim jest Marivaux, działając za ich pośrednictwem, ustępuje im pola. Być może obawiał się zbytniego zaangażowania swego „ja" w 1. osobę z własnych czasopism: wymyślenie *Ubogiego filozofa* [*L'Indigent philosophe*], tłumacza-pośrednika, któremu powierza trzecie z nich [pod tymże tytułem – IZ], oznaczałoby więc na poły romansowy wybieg, dający wolność. W każdym razie Marivaux wystrzegał się ćwiczeń z refleksji osnutych na swym własnym życiu, nawet przetransponowanym. Ta postawa ucieczki stawia go na biegunie przeciwnym do Prousta, sugeruje za to pokrewieństwo z admiratorem pisarza, Giraudoux. Trudno wyobrazić sobie autora mniej poufałego i bardziej osobistego. Owa niejednoznaczność stanowi o uroku jego powieści, ale też wyznacza ich granice.

[9] Poszukiwanie i nazwanie zasady ogólnej, która zdałaby sprawę z tej opozycji, było od zawsze ulubionym zajęciem krytyki [literackiej analizującej dzieła] Marivaux. Najbardziej uwodzicielski wyraz znalazło to w artykule Leo Spitzera, który upatruje seksualnej motywacji w tej fundamentalnej opozycji (por. *À propos de la „Vie de Marianne". Lettre à M. Georges Poulet* [*À propos „Życia Marianny". List do Georges'a Pouleta*], „Romanic Review", avril 1953, vol. XXIV, s. 102–126). Nawiązując do tego pomysłu, Deloffre rozszerza pole jego zastosowania na całą twórczość Marivaux, w studium opublikowanym w „Information littéraire" z grudnia 1959 r., s. 185–192: *De Marianne à Jacob. Les deux sexes du roman chez Marivaux* [*Od Marianny do Jakuba. Dwie płcie powieści u Marivaux*]. Bez wątpienia ma swoje znaczenie systematyzacja spostrzeżeń, które dla większości komentujących były tak oczywiste, że nie raczyli z nich skorzystać. Ale nawet ożywiając to spostrzeżenie wkładem współczesnej psychologii (i psychoanalizy!), nie należy przeceniać jego wartości ani nowości, nie zapominając, że wszelka motywacja literacka jest z konieczności złożona.

wypada uznać, że istnieje między nimi pokrewieństwo inspiracji. Ich bohaterowie dzielą ze sobą co najmniej subtelność pojmowania i szczególną przytomność umysłu. Tym właśnie zaletom, na równi z tęgą miną i pewnością siebie w najbardziej ryzykownych sytuacjach, zawdzięcza Jakub największe sukcesy. Ale pomyłką byłoby dostrzegać w Mariannie jedynie bezwolną ofiarę, igraszkę złośliwego losu, który z upodobaniem prześladuje niewinność; ona [także] chwyta nadarzającą się okazję, nie urodziła się po to, by dać się wodzić za nos, zwłaszcza przez siebie samą, i potrafi uczynić oręż nawet z własnej łagodności [*douceur*]. Rozumiemy panią de Miran: „Ależ niebezpiecznym dziewczątkiem jesteś!" [s. 211], mówi do niej z uśmiechem, ale nie bez powodu. Podobnie jak o Jakuba powieść upomni się o nią i ukaże w chwili, którą można by nazwać, w stylu Balzaka, „wejściem w życie"; przynajmniej w trzech pierwszych częściach jest dobrym przykładem bardzo kobiecej sztuki dominacji, nie mniej skutecznej niż bardzo męska [ta sama] sztuka w wydaniu Jakuba[10]. Rzecz jasna niezwykłe

[10] Pomimo współczynnika „seksualnego", wyraźniejsza opozycja daje się zauważyć między Marianną i Terwirą niż między Marianną i Jakubem. Terwira „zmysł refleksji" zastępuje pociągiem do ubolewania [*esprit de déploration*] – stąd zmiana tonu, składni i układu powieści. Obca jej jest kokieteria, której praktykę i „teorię" [„*science*"] Marianna ukazuje jako nieodzowną dla swej płci ochronę w stanie zależności, w jakim się znajduje. Terwira w każdej sytuacji myśli o innych, zanim pomyśli o sobie, ale nawet w tym poświęceniu przejawia się upodobanie do nieszczęścia, w którym odnajduje swe powołanie. Rzecz jasna, Marianna wie o pokusach tej negatywnej fascynacji, ale uwalnia się od nich dzięki ironii i sile instynktu przetrwania [*l'instinct vital*]. Niektóre istoty są sprawcami swego losu, inne są jedynie jego „wspólnikami", by przywołać słowa Goethe'go (albo jego francuskich adaptatorów, De Saura i Saint-Genièsa) z jego komentarza do *Kuzynka Mistrza Rameau*. Stworzona do cichych poświęceń, Terwira zalicza się do kategorii ofiar, zarówno wedle praw selekcji naturalnej, jak i w owym bezlitosnym porządku społecznym, w którym Marianna potrafi odnaleźć miejsce wyznaczone jej z urodzenia, a Jakub zdobyć to, które jego apetyt mu wyznacza. Nie będziemy jednak z tego powodu odwoływać się do niesmacznego pojęcia neutralnej „trzeciej płci" – wystarczy odesłać do starej teorii humorów i temperamentów, odświeżonej przez charakterologów.

przygody nie każą na siebie czekać, skoro powieść potrzebuje „niecodziennych zdarzeń", ale będą takimi w co najmniej równym stopniu, pomimo rozbieżności tonacji, w jednym i drugim przypadku[11]. Natomiast to Mariannie, a nie Jakubowi, zleca Marivaux wyłożenie teorii przynajmniej względnej demokratyzacji literatury, której ciężar spoczywałby na powieści. Wrażliwcy są nader pyszni, gdy nie wyobrażają sobie „historii ludzkiego serca" poza wielkim światem. „[…] Nie mów im o ludziach skromnej kondycji, chcą bowiem widzieć w działaniu tylko magnatów, książąt, królów […] To tylko istnieje dla ich szlachetnego smaku. A resztę ludzi pozostaw: niech sobie żyją, ale nie mówmy o tym […]" [s. 57][12]. Uprzedzając Diderota, Marivaux domaga się, aby

[11] Przez cały wiek XVIII *Słownik Akademii* [Francuskiej] definiuje powieść jako „utwór prozą zawierający niesłychane przygody miłosne i wojenne". Nawet w roku 1798, gdy nowa definicja uświęci wreszcie promocję gatunku, zakłada się, że powieść umożliwia „pełny rozwój ludzkich namiętności" jedynie za pomocą fikcji ukazującej „przygody niespotykane w życiu". Ów współczynnik „niespotykalności" [„*rareté*"] nie musi być związany z godnością [*dignité*] ani nawet ze szczególnością [*singularité*] tych przygód – można go szukać równie dobrze w ich układzie (zaskoczenia, zwroty akcji) lub w kumulacji tychże. Żadna z konkiet Jakuba sama w sobie nie jest niespotykana, lecz jedynie jego skwapliwość w chwytaniu okazji i przypuszczaniu frontalnego ataku. Chronologia (ale z pewnością nie czas trwania!) dostosowuje się tu przez swoje zacieśnienie do specyficznych dla powieści celów, podobnie jak reguła dwudziestu czterech godzin przydała *Cydowi* arogancji i rozpędu [mowa o tragikomedii P. Corneille'a z 1636 r. – PT].

[12] Wprowadzenie i początek drugiej części [tu akurat tylko początek drugiej części – PT]. Aby dać polubić [odbiorcom] delikatnym w smaku „intermezzo" w formie farsy [*parade*], jakie w *Życiu Marianny* stanowi scena kłótni sprzedawczyni bielizny z woźnicą, Marivaux odwołuje się do „filozofii", używając argumentu, który nazywamy „klasycznym": „Ci ludzie nie pogniewają się o to, że pokażemy im, co to za mężczyzna – woźnica i co to za kobieta – przekupka" [zakończenie Avertissement do drugiej części; brak w przekładzie – PT]. Waży ten argument jeszcze więcej w *Karierze wieśniaka*, której to powieści Marivaux pisze jakby zawczasu apologię. W każdym razie, zależy mu na dystansie względem owego zamiłowania do malowniczości obyczajów [*goût du pur pittoresque social*] i do złajdaczenia, które jest jej pochodną, będących udziałem literatury zwanej „brukową" [„*poissarde*"]

właśnie o tym była mowa, i ten wymóg wystarczy, aby odmienić tradycyjną powieść-romans, na którą *Życie Marianny* powołuje się jedynie po to, by wyraźniej się od niej odróżnić, podobnie jak *Kariera wieśniaka* wyznacza zerwanie z powieścią pikarejską, pod pozorem jej kontynuacji. W obu wypadkach rezultat jest ten sam – zdecydowana modernizacja powieści.

A jednak, zdaje się, *Życie Marianny* z upodobaniem gromadzi romansowe tematy i sytuacje najbardziej wyeksploatowane tak, że odkrywanie mu poprzedników i źródeł ma niewielkie znaczenie – wykaz ich nie miałby końca, a dotyczy zawsze jedynie tego, co w powieści jest najmniej interesujące, to jest intrygi i jej danych. Opowieść zaczyna się w stylu powieści Courtilza de Sandras, *Les Mémoires de M. de B**** [*Pamiętniki Pana de B****]: powóz zaatakowany przez bandytów, noworodek przygarnięty przez zacnego duchownego, rodzina nie do odnalezienia, wychowanie na wsi, po śmierci pierwszego opiekuna młodzieniec trafia do księdza, zostaje oddany na naukę, itd. Idąc dalej, miłość z przeszkodami między Valville'em i Marianną zapożyczy perypetii od innych powieści, zwłaszcza od *Illustres Françaises* [*Przesławnych Francuzek*] Roberta Challes'a, który już sobie uczynił cały program z tego, by typowo romansowe przygody umieścić w swojskich czy trywialnych realiach. Ale jeszcze częściej Marivaux sam dla siebie jest dostawcą: jego powieści z lat młodości oraz opowiadania przykładne [*nouvelles exemplaires*], którymi wypełniał własne periodyki, stanowiły dlań rodzaj rezerwuaru, z którego często czerpał na potrzeby swej twórczości teatralnej, zanim nie uciekł się do nich, aby „wymyślić" *Życie Marianny* – temat „niczyjego" dziecka był już naszkicowany, w wersji kobiecej, w jednym z [epizodów] *Les Effets surprenants de la sympathie*[13];

---

i, z dużo większym wdziękiem, tych miniaturek obyczajowych, w postaci transparentnych obrazków i przysłów [*transparents et proverbes*], w których celować będzie Carmontelle.

[13] *Les Aventures de*** ou Les Effets surprenants de la sympathie* [*Przygody***, albo zaskakujące skutki sympatii*], pierwsza, wydana w 1713 r., powieść Marivaux (PT).

temat odbicia niestałego [kochanka] otrzymał pierwsze rozwinięcie w *Lettres contenants une aventure* [*Listach o pewnej przygodzie*]. Wszystko to niewiele znaczy, gdyż to nie w rozwoju wątku przygód, ale w założeniu, strukturze i technice opowiadania autor znajduje swą przyjemność i zaprasza czytelnika, by i on odnalazł tam swoją.

Rozważać z dystansu okoliczności i motywacje celem odtworzenia ich znaczeń nie było nowym przedsięwzięciem – przykłady najznamienitsze Marivaux znajdował u pamiętnikarzy z tzw. *grand siècle**, w szczególności u Retza, i wystarczyło mu zastąpić wielką historię historią prywatnego życia. Ale to dopiero drugi poziom refleksji; pierwsze kroki muszą być postawione na poziomie samego opowiadania – Marianna zakłada, że w wieku lat osiemnastu była już dla siebie samej głównym przedmiotem poznania i że jej pamięć z natury skłania ją do rozmyślania z dystansu trzydziestu lat nad swymi ówczesnymi refleksjami[14].

---

[14] Jednakże jest to ukazywanie rzeczy w dużym uproszczeniu. W obu powieściach, a zwłaszcza w *Życiu Marianny*, wątek romansowy jest nieskończenie bardziej złożony. Marivaux zaprasza czytelnika do umiejscowienia się na różnych planach, lecz jednocześnie do pamiętania o ich wzajemnych oddziaływaniach: plan wydarzenia opowiedzianego jako takie (opowieść historyczna – *récit historique*); plan „poruszeń" [„*mouvements*"] wywołanych przez to wydarzenie i natychmiast odnotowanych przez narratora, zarazem aktora i obserwatora (opowieść naśladowcza – *récit mimé*); plan uczuć, które te wydarzenia odsłaniają, w ich pomieszaniu lub następstwie (opowieść wewnętrzna – *récit intérieur*); plan spontanicznie osiągniętej świadomości [*prise de conscience spontanée*], rodzaj pryzmatu, który rozkłada uczucie na jego harmonijne składowe [*ses harmoniques*] (pierwsza refleksja – *première réflexion*, np. [*Życie Marianny*, s. 66]: „Nie umiałabym Ci określić, co czułam. Była to mieszanina konfuzji, rozkoszy i trwogi"; [s. 93]: „Byłam radosna i stropiona zarazem, oto mój stan" itd.). Jakubowi nie jest obcy ów mechanizm – i przyjemność – introspekcji; ale upodobał sobie zwłaszcza w rozszyfrowaniu innych [s. 106]: „Co do mojej narzeczonej, to jej zmieszanie wyrażało się w spuszczeniu oczu i w minie, którą trudno by było określić. Było w niej wszystko: smutek, zawstydzenie, nieśmiałość […]". Kolejny plan – natychmiastowego rozważania (druga refleksja – na przykład [*Życie Marianny*, s. 41]: „Naradzałam się tedy ze sobą, co mi czynić wypada (…)", itd. Warto zauważyć, że w tym wypadku, jak i w wielu innych, rachunek

Stąd dziwnie spiętrzona architektura, konstrukcja zwierciadlana, w której każde uczucie przechodzi przez podwójny pryzmat inteligencji i ironii, nim się odtworzy pod postacią jakiejś maksymy, aksjomatu lub twierdzenia, z którego Marianna-Marivaux dowolnie wysnuwa wnioski. Kapryśny rygor tej sentymentalnej geometrii w niczym nie ustępowałby bezlitosnym układom prostych [*rectitudes*] Laclosa, gdyby nie zdawał się ograniczać do gry, w której powieściowa materia, odcedzona od patosu przez zniesienie wszelkiego poczucia ciągłości i trwania[15], jawi się jako

---

sumienia jest odwrócony lub nieszczery [*truqué*], gdyż nie dąży do podjęcia decyzji, ale do usprawiedliwienia niezdecydowania i dwuznaczności, która z niego wynika. W podtekście całej psychologii uprawianej przez Marivaux tkwi rodzaj uogólnionej kazuistyki, ale w przypadku dewotów bawi go wyciąganie jej na światło dzienne z pomocą implicytnych odniesień, w których domyślamy się jakby odbicia *Prowincjałek* [Pascala]); plan rozstrzygnięcia, plan bitwy lub linii postępowania (projekcja schematu); na koniec plan refleksji we właściwym sensie słowa, stanowiących „filozofię" powieści: maksym (np.: „Przypisujemy sobie często drażliwe sumienie nie dlatego, że składamy mu ofiary, ale z tej racji, że sami robimy sobie przykrość, pragnąc mu jej oszczędzić" [*ŻM*, s. 67–68]), aksjomatów (np.: „bo my i nasza pycha to jedno, natomiast siebie i naszą cnotę stawiamy na drugim miejscu […]" [*ŻM*, s. 90; błędny przekład – powinno być: „natomiast my i nasza cnota, to dwa osobne byty" – PT], teorematów i dowodzeń, następników, itd. Luksus logicznych rozważań [*ratiocinations*] sam w sobie nie zakłóca powieści, bo w skali, w jakiej w pełni wyraża jej istotę, ale tylko w tej mierze, ujawnia witalność tego gatunku. Rzeczywiście, w miarę jak posuwamy się w *Życiu Marianny*, a nawet w piątej części *Kariery wieśniaka*, pewne zubożenie refleksji – choćby ilościowe – idzie w parze z wyczerpaniem weny twórczej. Zatem, to nie nadmiar myślenia [*excès d'intelligence*] skazuje u Marivaux pisarza na klęskę, a jedynie nieustanne wyzwanie [*la perpétuelle gageure*], które narzuca mu spontaniczność tej inteligencji. Owo wyzwanie współgra z pogodą ducha [*état d'allégresse*], która – jak się wydaje – cechuje Marivaux w rozkwicie jego kariery i talentów. Zmiana tonacji i stan niedokończenia właściwe tym powieściom odsłaniają nam jakby wyczerpanie jego weny twórczej [*la lassitude de son génie*].

[15] W powieściach Marivaux traktowanie czasu, zredukowanego do czystej chronologii lub rozpatrywanego w funkcji trwania, tworzy złożone problemy, na których szczegółowe omówienie nie ma tu miejsca. W błyskotliwym, ale schematycznym aż po jego wariacje eseju (*Études sur le temps*

następstwo motywów, których wariacje w formie fugi postarałby się rozwinąć jakiś analityk-wirtuoz. Uwiedzeni tą grą, pierwsi czytelnicy *Życia Marianny* z Desfontaines'em na czele zgodnie uznali pierwszą część powieści za „przyjemną", ale większość szybko się znudziła[16]. „Marianna jest inteligentna [*elle a de*

humain, II: *La distance intérieure* [*Studia nad czasem ludzkim*, II: *Dystans wewnętrzny*], Paryż 1952) Georges Poulet stawia te kwestie jedynie na poziomie metakrytyki. Jego zasadnicze twierdzenie, zgodnie z którym trwanie według Marivaux zredukowane jest do czystej chwilowości, gdyż czas w jednej sekundzie się unicestwia, prowadzi do wizji idealnej i tylko jako taka może być przyjęte. Każda rzeczywista myśl krytyczna na temat Marivaux musi po pierwsze pamiętać o zróżnicowaniu rejestrów i o specyfice gatunków. Nawet sporządzając spis tematów i motywów, nie można na jednym planie umieszczać jego twórczości teatralnej i powieściowej; rozdziela je przepaść, ta sama, która dzieli doświadczenie od gry. Niewątpliwie można dostrzec adaptacje i transfery między obiema dziedzinami – technikalia teatralne (dykcja i gatunki dramatyczne) są przez Marivaux włączone do jego sztuki powieściopisarskiej; ale poddane są przy tym, z racji samego włączenia, radykalnej transmutacji ; i na odwrót – zdarza się mu, że powieść zabarwia teatr; w ten sposób *Fałszywe zwierzenia się* [*Les Fausses confidences*] wpisują się w podwójny rejestr dramatycznej gry i powieściowego doświadczenia. Teza Pouleta może być dosłownie przyjęta jedynie wtedy, gdy gra toczy się zupełnie bezinteresownie, na przykład w *Triumfie miłości* [*Le Triomphe de l'amour*]. Nawet wtedy [jednak] zdarza się, że odliczanie czasu nabiera poetyckiego, jeśli nie dramatycznego znaczenia – na przykład dzień, w który wpisuje się nieodwołalna krzywa *Podwójnej niestałości* [*La Double inconstance*], to jest rozpad miłości „wiecznej". W powieściach, których podstawą jest chronologia, czas jest jednak bardziej dany niż przeżyty (lub przeżywany powtórnie); technika refleksji narzuca – albo odsłania? – psychologię nieciągłości. Marianna i Jakub niewątpliwie odtwarzają etapy swej edukacji sentymentalnej; lecz zamiast wpisać się w trwanie, uczynić namacalną swoją ewolucję, ich doświadczenie zdaje się rozpadać na serię chwil, których porządek jest zależny od narratorskiego kaprysu. Tylko w tej mierze można jeszcze mówić o grze; ale termin musi się wtedy odnosić do całkiem subiektywnej postawy a nie do teatralnej konwencji.

[16] Poczynając od Desfontaines'a i samego Marivaux, krytycy powieści Marivaux pozostają pogrążeni w sporze o refleksje. Lecz zamiast docenić je same w sobie z powodu większego lub mniejszego znaczenia „filozoficznego" lub w związku z charakterem Jakuba czy Marianny oraz pochwałą lub

l'esprit], ale ma skłonność do gadulstwa i swoistego żargonu, dobrze opowiada, ale za dużo moralizuje […] Nagminnie sobie przerywa, aby rzucić się bez koniecznego powodu w abstrakcyjne wywody […]". Jednym słowem, począwszy od drugiej części Desfontaines uważał Mariannę za denerwującą i „nudziarską" [„*ennuyeuse*"] z powodu nadużywania inteligencji [*à force d'esprit*]. Lecz Prévost, który sam udostępnił łamy swojego pisma „Pour et Contre" owemu osądowi, po lekturze piątej części powieści mu się przeciwstawił: „Ci, którzy wiedzą, że serce podobnie jak umysł jest godne analizy, i że uczucia są zdolne do różnorodności i do rozmaitości podobnie jak myśli, nie będą zaskoczeni, że pisarz, który stara się z równą ścisłością, co Descartes i Malebranche o przymiotach umysłu, traktować o zdolnościach serca, prowadzi niekiedy czytelnika drogami, które wydadzą mu się nowe, i że używa wyrażeń i figur równie niezwykłych, jak jego odkrycia"[17].

Trudno odrzucić poświadczenie, które daje powieściopisarz mieszczący się ze swym talentem na antypodach talentu Marivaux. W przypadku Marianny analiza wydaje się drugą stroną uczucia i jakby podejściem do życia [*la démarche de la vie*]. Francuska bohaterka będzie wystarczająco wrażliwa i wzruszająca, by zainspirować Richardsona do odmalowania niejednej cechy Klarysy czy Pameli. Z tym, że, jak sama wyznaje, „jej umysł nie pominie niczego, co się dzieje w sercu" [*son esprit ne laisse rien passer à son cœur*]. Jakiekolwiek by było doświadczane i smakowane uczucie: rozbawiony dystans, prześmiewcza przenikliwość, poryw wdzięczności, radość, rozczulenie, melancholia, uraza, żal, odrzucenie, samotność, rozpacz, umysł jest zawsze obecny, by śledzić je przy narodzinach i natychmiast rozłożyć na tysiące niuansów, przepuszczając przez pryzmat ironii. Przy Mariannie można być pewnym, że uczucia nigdy nie są proste:

---

sądem, na które mieliby oni zasłużyć, przyjęło się wiązać je z „pociągiem do refleksji" [„*esprit de réflexion*"], który je inspiruje, a ten z kolei z ogólnymi rozważaniami nad problematyką powieści.

[17] A.-F. Prévost, *Pour et Contre* [on line] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t54199201d/f26.item (dostęp z 14 czerwca 2025).

„Była to mieszanina konfuzji, rozkoszy i trwogi" [s. 66], „Byłam radosna i stropiona zarazem, oto mój stan" [s. 93]. Na pewno nie można jej oskarżyć o to, że się „przechwala", chyba że swoją „chwałę" lokuje w tym, by nie dać się nigdy oszukać pierwszemu porywowi. W dziedzinie odkryć półtonów Marivaux pozostałby niedościgły, gdyby nie zastąpił go Proust, rozszerzając jego metodę na bezpośrednie dane świadomości, zamiast operować na już wypracowanych uczuciach. Nie można powiedzieć, że podobne nastawienie wyklucza patos; wręcz przeciwnie, wielokrotnie wzruszamy się, czytając w tych pięknych oczach „śmiejących się przez łzy" [„*riant à travers leurs larmes*"][18] tyle dzielności, godności i skromności. Marianna chętnie oskarża samą siebie o „wydelikacenie" [*mignardise*], ale gama owego wydelikacenia obejmuje dziecinne żale, gdy trzeba by zwrócić piękną suknię sprezentowaną przez pana de Climal, aż po granice heroizmu, gdy znajduje słodycz w płaczu i w byciu pocieszaną przez przyjaciół z powodu niewierności Valville'a. Ogólny ton powieści zostawia daleko w tyle i ośmiesza wszystkich kontynuatorów przydających *Mariannie* epilog, w którym bohaterowie rozpływają się we łzach, „bez oszczędzania się i bez ostrożności", i któremu towarzyszą „przenikliwe okrzyki rozlegające się w całym domu". Trudno wyobrazić sobie większą obrazę delikatności Marivaux.

Lecz owa delikatność nie może nie kosztować. Kto zbyt dobrze siebie poznał i kto w tej przenikliwości znajduje przyjemność, ten ryzykuje trywializację źródeł uczucia. Zabrania sobie, by się mu poddawać czy popadać w egzaltację; w żadnym razie nie wolno mu brać czegokolwiek tragicznie. W chwili, gdy Prévost otwiera przed tragizmem bezkresne powieściowe horyzonty, Marivaux na odwrót, postanawia ograniczyć się do zwykłych uczuć, zarazem wykwintnych i poślednich. Ironia, którą bierze za fundament każdego moralnie świadomego życia, prowadzi niewątpliwie do pobłażliwości, ale to pobłażliwość bliska rozczarowania lub

[18] W powieści mowa jest o „szlochu" (*sanglots*) lub łzach Marianny, ale nie w połączeniu z uśmiechem; ten pojawia się jako kontrapunkt do jej smutku: „Mimo zasmucenia uśmiechnęłam się […]", s. 414 (PT).

sceptycyzmu. „Valville nie jest bynajmniej potworem, jak to sobie wyobrażasz; nie, Droga Przyjaciółko, to mężczyzna całkiem zwyczajny; pełno na świecie ludzi doń podobnych i tylko przez pomyłkę oburzyłaś się na niego, przez najprostszą pomyłkę. Wydało Ci się bowiem, że miast prawdziwej historii czytasz romans" [s. 404].

Owa moralna konsekwencja ma swój odpowiednik w konsekwencji natury literackiej o wcale nie mniejszym znaczeniu. Kiedy interpretacja bliźniego staje się aneksem do introspekcji, analiza układa powieść niczym haft krzyżykowy na kanwie [*une trame au petit point*], gdzie kolory stapiają się w rodzaj mieniącej się szarości i skąd są wyłączone wyraziste charaktery. Kiedy tylko któraś z postaci osiąga pewien poziom złożoności czy godności, zostaje jakby zinterioryzowana, a Marivaux wyznaje wtedy, że jest niezdolny zinterpretować ją bezpośrednio i że trzeba bez końca korygować jej portret. „Są przeto we mnie, lecz nie dla mnie" [s. 173][19], mówi Marianna o istotach, z którymi czytelnik, przez nią zachęcony, ma sympatyzować. Tymczasem wiadomo, że każdy dla samego siebie jest bytem najtrudniejszym do obiektywnego ujęcia; w następnej kolejności dotyczy to osób, które są nam w naszym odczuciu najbliższe i, jak sądzimy, znamy je najlepiej. Powieściowa cnota *Marianny* może na tym ucierpieć. Pomimo niuansów, mamy pewien kłopot z odróżnieniem od siebie opiekunek i przyjaciółek Marianny; są one właściwie zwielokrotnioną twarzą samej Marianny w przyszłości, u kresu jej sentymentalnej edukacji, w ironicznym i uśmiechniętym dystansie do życia, gdy się już oddali od sercowych niepokojów. Wiemy, że gromadząc je wokół swej bohaterki, Marivaux chciał nadać pani de Miran, pani Dorsin, pannie de Fare rysy pani de Lambert, pani de Tencin i panny Aïssé, aby w ich osobach oddać najbardziej delikatny hołd przyjaźni i połączyć to wszystko, co

[19] Podmiotem w poprzednim zdaniu powinna być raczej Marianna niż Marivaux, bo to ona wyznaje, że interioryzowane przez nią postaci (dosłownie) „nie należą do mnie/nie panuję nad nimi" („ils sont en moi et non pas à moi") (PT).

uważał za najcenniejsze i z pewnością za najbliższe jego własnemu sercu w tym, co doświadczył od kobiecego serca. Trudno twierdzić, by postaci w ten sposób pomyślane posiadały autonomię wystarczającą, aby zapewnić sobie osobne miejsce w powieści. Ale podobnie jest z każdą inną postacią, gdy tylko tworzy ją sam proces analizy. Najbardziej typowym przykładem jest tu pan de Climal – niezwykle wyrazisty, dopóki przejawia swą obecność jako rodzaj Onufrego uwodziciela[20], traci wyrazistość konturów, w miarę jak odsłania się w nim *honnête homme**, jak dotyka go powszechne prawo „przeciętności" [„*médiocrité*"] i pobłażliwości; w rezultacie dla powieści jest on umarły na długo przedtem, nim powieść pożegna go w budującej scenie śmierci. Powieści, porwanej przez meandry i miraże refleksji, grozi, że ugrzęźnie w piaskach i zapomni o swej głównej cnocie, o ile istotnie jest nią opowiadanie historii i „konkurowanie z aktami stanu cywilnego"[21]. Z niewątpliwie całkiem odmiennych perspektyw, ale z powodu tego samego przerostu przenikliwości [*intelligence*] i subiektywizmu, Proust i Giraudoux narażą się w swoim czasie na podobne niebezpieczeństwa.

Ale to tylko jedna z tendencji i możliwości Marivaux. I tak rozwija się dopiero w miarę jak posuwamy się w lekturze powieści. Występuje u niego jeszcze inne upodobanie oraz inny dar, które znalazły zastosowanie w teatrze i skłaniają go, by traktować powieść niby teatr uwolniony od ograniczeń teatru i rzutowany w życie. Drwiące [*malicieux*] spojrzenie Marianny jest cudownie jasne, gdy odnotowuje jakieś widowisko lub zachowanie[22]: jej ucho

---

[20] Świętoszek z *Charakterów* Jeana de La Bruyère'a (PT).

[21] „*Faire concurrence à l'état civil*" – tak o przeznaczeniu powieści wspomniał Balzak w „Przedmowie" do *Komedii ludzkiej* (PT).

[22] Wypada wyróżnić w powieściach Marivaux z jednej strony rodzaj spontanicznego i nieustannego udramatyzowania – spora część *Kariery wieśniaka* należy do kategorii powieści odgrywanej [*mimé*] i mówionej, mimo wszystko o wiele mniej agresywnej w swoim weryzmie niż to, czego spróbuje nieco później Diderot; z drugiej strony [mamy] umówioną [*concertée*] „teatralizację", obecną zwłaszcza w *Życiu Marianny* – przygoda z panem de Climal nadawałaby się nieźle na zbudowanie czegoś w guście „sentimental comedy",

i pamięć potrafią odtworzyć nawet tembr głosu; umysł pozwala jej jednym szybkim pociągnięciem podkreślić wyobrażenie, jakie sobie tworzy o sobie – zanim je przekaże czytelnikowi. Początek jej przygód przynosi pomieszanie zabawnego ze wzruszającym, i to zabawny ton jest górą przy końcu drugiej części. Jej wyjazd ze wsi w towarzystwie siostry księdza, przybycie do Paryża, śmierć „drogiej ciotki", interwencja „dobrego zakonnika", który powierza pobożnemu panu de Climal troskę o jej wykształcenie, mogłyby stanowić preludium powieści grozy [*roman noir**]. Ale wesołość rozkwita, gdy trafia na pensję u pani Dutour, gdy następują pierwsze zachęty zalotnego opiekuna, [zakup] bielizny i pięknej sukni, manewry kokietki w kościele, niegroźny wypadek spowodowany przez powóz pięknego młodego człowieka, którego tam dostrzegła, przejęcie się przez Valville'a skręconą nogą, nieoczekiwane spotkanie wuja i siostrzeńca u wezgłowia ślicznej poszkodowanej, powrót fiakrem, kłótnia woźnicy i sprzedawczyni bielizny. Przyjemność, z jaką potraktowany został ten ostatni epizod, nie zdradza rzecz jasna zamiaru „realistycznego", gdyż ukazany został jako intermedium i zabawa, ale przynajmniej [objawia] pewną zdolność do przywrócenia powszedniej scenie jej prześnego smaku [*saveur populaire*]. Ów dowód będzie kosztował

---

plus cięty dowcip [*esprit**]; rodzinny spisek, który prowadzi do porwania Marianny, daje pochop do efektów i scen, w których upodoba sobie niebawem dramat mieszczański, łącznie z jego „*tableaux*"*; rywalizacja między Marianną i Varthon nadaje stylowi ich porachunków zajadłość, której pracowicie za czasów [Henri] Becque'a i [Georges'a] Ancey [w końcu XIX w.] będzie szukała „*la comédie rosse*"*. Zauważmy, że owa parantela teatru i powieści, zapewne z powodu braku nerwu dramatycznego, zaznacza się o wiele słabiej w historii nieszczęsnej Terwiry, tak przecież w wielu epizodach sprzyjającej komedii łzawej* [*comédie larmoyante*], a nawet popularnemu melodramatowi. Lecz w każdym z cytowanych przykładów widać dość wyraźnie, co powieść Marivaux straciłaby na wymuszonej adaptacji teatralnej. Jedna jedyna uwaga wystarczy, by ocenić niestosowność przedsięwzięcia: podczas gdy z teatru Marivaux monolog jest praktycznie wykluczony lub sprowadzony do najprostszego wyrazu, wypowiedź solo znajduje swe pełne zastosowanie w powieściach, których urodę odkryć można często w planie rzeczywistości przedstawionej, ale których znaczenie należy zawsze do planu świadomości.

Marivaux oskarżenie o popadnięcie w [styl] „niski" [„*ignoble*"], po tym, jak nadużył „wykwintnego" [„*précieux*"]. Ale warto zauważyć, że przeprowadził ów dowód właśnie wtedy, gdy – przejściowo – porzuci *Życie Marianny* na rzecz *Kariery wieśniaka*.

Czy w tej podmianie nie należy upatrywać raczej wyzwania niż wyparcia się? Być może Marivaux idzie po prostu za skłonnością swego humoru, a ów humor jest w tym momencie bardziej zawadiacki i jowialny niż w przypadku pierwszego projektu. Definicja powieści pozostaje ta sama, a przyjemność [czytelnika] powieści [*plaisir romanesque*], która zasadza się na zrozumieniu [reguł gry], jest w pełni chroniona. Jest oczywiste, że Jakub podąży drogą Marianny, z refleksjami włącznie. „Trzeba, mówi, abyście się przyzwyczaili od razu do moich dygresji; nie wiem, czy będą one liczne; może tak, może nie" [s. 12]. W przenikliwości i przytomności umysłu w niczym nie ustępuje swej „mlecznej siostrze"; ale zamiast podążać za tokiem własnych myśli, woli użyć swych darów do rozszyfrowania myśli innych ludzi. „Czytanie w ludzkich sercach i rozplątywanie ich potajemnych uczuć, to była sztuka, którą posiadałem zawsze i która mi się nieraz dobrze przysłużyła"[23] [s. 87]. Ruchem przeciwnym do znanego z *Życia Marianny* powieść zwraca się więc na zewnątrz [*s'extériorise*], energicznie kieruje się ku akcji. Mariwodaż* został zaszczepiony na tęgim pniu „wiejskiego rozumu" i chłopskiej subtelności, która zapuściła swe korzenie w swojskiej glebie.

A cóż to za gleba, przecież mowa o Szampanii i jej winnicach! Jakub ma za przodków całą gałąź winiarzy, na poły mieszczan, na poły chłopów. W rodzinie trafiło się kilku duchownych czy notariuszy. Ojciec jest, prawdę mówiąc, jedynie dzierżawcą dóbr senioralnych dopiero co nabytych przez finansistów, ale przykład właścicieli jest zachęcający. O ile starszy syn urządził się trochę

[23] Tenże cytat w wydaniu Duviqueta (1825) brzmi: „*Ce talent de lire dans l'esprit des gens et de débrouiller leurs sentiments secrets est un don que j'ai toujours eu et qui m'a quelquefois bien servi*". W wydaniu Fryderyka Deloffre'a na początku zamiast „talentu" mamy „sztukę", dalej zaś zamiast „daru" mamy „talent" (PT).

szybko i niewyszukanie, poślubiwszy córkę paryskiego oberżysty, o tyle Jakub, młodszy, przejmując jego fach obwoźnego handlarza win, jest zdeterminowany, by wyciągnąć ze stolicy o wiele znaczniejszą korzyść. W pałacu należącym do jego chlebodawców dziewiętnaście lat Jakuba ma szczęście spodobać się pani domu, kobiecie wybornej [*excellente*]: „jej maniery przypominały jej oblicze, które było całkiem prostolinijne. […] Ostatecznie była przyjaciółką wszystkich i wszystkiego, zwłaszcza wszelkich słabostek, które odkrywała w bliźnich" [s. 14]. Podobna edukatorka otworzyłaby przed nim drogę do sukcesu, gdyby się w porę nie spostrzegł, jaką rolę mu się przeznacza, żeniąc go z trochę zbyt suto wywianowaną przez pana domu pokojówką, a zwłaszcza gdyby nie trafiła pana apopleksja, pozwalając odkryć, że pozostawia po sobie jedynie długi. I tak oto Jakub na bruku, gdzie, pewnego ranka na Pont-Neuf „między godziną siódmą a ósmą", idąc „dość szybko z powodu chłodu, który panował" [s. 45], spotka na swej drodze fortunę o rysach nabożnisi [*dévote*], która nie straciła na świeżości mimo lat pięćdziesięciu. Te preliminaria zajmują kilka tygodni i czterdzieści stron; reszta rozwinie się na ponad czterystu obejmujących dni sześć – i pięć nocy! – lecz, przynajmniej do piątej części, tempo nie ulegnie spowolnieniu.

Z pewnością ów emancypujący się wieśniak, na dobre zdecydowany „orać jak wół, aby dojść do czegokolwiek w życiu" [s. 30], nie ma żadnych cech wspólnych z [wieśniakami] kreślonymi przez Restifa – ci ostatni są przywiązani do swoich gospodarstw lub zdeprawowani przez stolicę; ale realizm postaci Jakuba jest równie duży. Kreując ją, Marivaux radykalnie zrywa z tradycją wieśniaków mówiących rodzajem gwary, znanych z teatru, dokąd on także dostarczył kilku smakowitych okazów, których charakter ograniczał się do kilku cech równie konwencjonalnych jak ich język. Z „wiejskich zwrotów" [„*petite tournure champêtre*"] Jakub zachował w swoich „odzywkach" [„*discours*"] jedynie to, co zechciał, a i to tylko dlatego, że dostrzegł w tym przyczynę swego powodzenia u pewnych osób: „to też pewne, że gdy starałem się, mówiłem daleko poprawniejszą francuszczyzną" [s. 86]. Przy całej tej łatwości dostosowania się, jego wiejski kapitał pozostaje

solidny: witalność, zawadiackość, cudowny apetyt, który nigdy nie wybrzydza, nawet jeśli goście dezerterują z uczty weselnej, nawet w więzieniu. Reszta, jak się zdarzy [*à l'avenant*] – Jakub potrafi wyrażać się dowcipnie, ale nie pozostawia też cienia wątpliwości co do swoich naturalnych zasobów, które pozwalają mu uwodzić kobiety w jesieni życia i znajdować w tym za każdym razem coś pociągającego. Ów *bel ami*[24] nie dotarł jeszcze do trzeciej części swego opowiadania, gdy ma już jedną z nich za małżonkę, a dwie za kochanki; wystarczyły mu dwa dni na tę potrójną konkietę, która wcale mu nie ciąży. Oparta na fizjologicznej szczerości, jego metoda sprawia, że już mu prawie nie trzeba „upiększać trochę prawdę" [s. 93], aby kolejno odnieść sukces u boku młodszej panny Habert, pani de Fécour i pani de Ferval, w równym stopniu gorących pięćdziesięciolatek, ale których fizjonomię Marivaux umiejętnie zróżnicował zależnie od ich pozycji społecznej i od proporcji, w jakiej ich przygoda łączy zmysłowość i (odrobinę) uczucia.

W ten to sposób kobieta pięćdziesięcioletnia wkracza do francuskiej powieści, nim uczyni to kobieta trzydziestoletnia, w stylu, który co prawda przypomina bardziej *Bajki* La Fontaine'a niż *Égarements* Crébillona[25]. Pomimo najbardziej gorszących sytuacji, powieść zachowuje pozór wesołości [*allégresse*] i zdrowia [*santé*], który czyni ją groźną moralnie, lecz literacko bardzo pociągającą. Jakże czytelnik mógłby obrażać się na bohatera, który tyleż serca wkłada w przyjemność [seksualną], co w swoje pisanie, a skory do usług temperament łączy z najżywszą inteligencją. Owe dwie zalety, które zapewniają panu de la Vallée społeczną promocję, odbijają się w samym sposobie [*allure*] opowiadania. Jako prawdziwy wieśniak, Jakub potrafi opowiadać jedynie w mowie

[24] „Bel ami", czyli uwodziciel (dosł.: piękny przyjaciel): aluzja do cynicznego bohatera powieści Guya de Maupassanta z 1885 r. pod tym samym tytułem (PT).

[25] *Égarements du coeur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour* (*Zbłądzenia serca i umysłu albo Pamiętniki P. de Meilcour*), powieść libertyńska Crébillona syna, wydana w l. 1736–1738 (PT).

niezależnej, przytaczając słowa postaci; ale z tej fundamentalnej reguły prawdopodobieństwa Marivaux potrafił wydobyć zawsze świeży efekt. Oto triumf języka mówionego. Każdy ma swój krok, swój styl, i trudno pomylić „nabożny" [*dévot*] język panien Habert z nie mniej „nabożnym" językiem ich kucharki, spontaniczną niedelikatność pani d'Alain, wdowy po prokuratorze, z perfidnymi kalkulacjami jej córki, niepokojącej panny Agaty, ani też prostolinijność [*la rondeur*] pani de Fécour ze sprytem pani de Ferval. Niestrudzony narrator i naśladowca, bawiąc się, Jakub tworzy zachwycające obrazki rodzajowe i ujęcia wnętrz, a najdrobniejszej wypowiedzi nadaje prosty smak życia. W efekcie z ciekawością czekamy, aż przejdzie do wielkich przygód, do swych wyczynów w spekulacji i finansach, gdy tymczasem realizm na pół „do śmiechu" ustąpi z konieczności miejsca wielkiemu społecznemu realizmowi, bo przecież potęga finansjery zdominowała historię stulecia.

Lecz właśnie w tym momencie przychodzi na Marivaux zniechęcenie. Może na równi z sukcesem własnej powieści krępuje go triumf własnego bohatera. O ile uczciwość pisarza nie zdawała się wcale urażona konkietami Jakuba, o tyle odwagi mu brak naprzeciw dóbr fortuny; jego bohater staje się bardziej stonowany, a zwłaszcza oddala się, skoro tylko dostał możliwość zrobienia kariery; [jakby] Marivaux nie chciał razem z nim „przeskoczyć fosy"[26]. Być może także jego delikatność została urażona pochwałami, których mało delikatne umysły nie szczędziły jego nowej manierze, przynajmniej tyle samo, co rezerwą, z jaką przyjęło ją nawet jego najbliższe otoczenie – pani de Ferval nie spodobała

[26] *Le Chemin de la Fortune, ou le Saut du Fossé* [*Droga Fortuny, albo skok przez fosę*]: owe cztery sceny, które ukazały się w roku 1734 w formie alegorii w „Cabinet du Philosophe" [„Gabinecie Filozofa"; to ostatni autorski periodyk Marivaux – PT], definiują zasadniczy warunek w sztuce zrobienia kariery: trzeba uwolnić się od skrupułów, jeśli chcemy wykonać „skok przez fosę" otaczającą pałac Fortuny. Postawiony w sytuacji podobnej do sytuacji Jakuba na początku *Kariery wieśniaka*, służący La Verdure odmawia, podobnie jak on, wzięcia „ślubu z drugiej ręki" [„*d'épouser en secondes noces*"] i chwilowo zostaje wyłączony z zawodów.

się pani de Tencin, która pielęgnowała cnotę „z opóźnionym zapłonem”[27]; lecz już w lipcu 1735 roku kawaler de Mouhy rzucił na rynek *Paysanne parvenue* [*Karierę wieśniaczki*], czym zapoczątkował bardzo dwuznaczny nurt, z którego korzyści pierwszy twórca wolał pozostawić innym. Trudno tego nie żałować, gdy wyobrazimy sobie, czym mogłaby stać się *Kariera wieśniaka*, gdyby jej autor włożył więcej zapału w jej dokończenie: jeśli nie *Edukacją sentymentalną* opatrzoną znakiem dodatnim, powieścią o epoce i społeczeństwie, które z bólem przechodzą transformację, to przynajmniej solidniejszą i bardziej elokwentną wersją *Bel Ami*, naszkicowaną na tle owej epopei Pieniądza, którą podejmą wiek później Balzak i Zola. Skrępowany zarówno tradycją literacką powieści „komicznej”, jak i moralnymi skrupułami, Marivaux nie mógł dać Francji nawet ekwiwalentu arcydzieła, jakim ze swoją *Moll Flanders* Daniel Defoe właśnie obdarzył Anglię. *Życie Marianny*, którego część trzecia – przyjęta tym razem oklaskami przez Desfontaines’a, ale doceniona tylko prawem kontrastu do *Kariery wieśniaka* – miała ukazać się w listopadzie 1735 roku, nie nadawało się do przetworzenia w duchu równie śmiałego naturalizmu.

A jednak ton *Marianny* uległ zmianie, odkąd Marivaux pozostawił [bohaterkę] w środku historii jej zaręczyn. W miarę jak zbliżamy się do ich sfinalizowania, uczucia stają się szorstkie, refleksje mniej spontaniczne, styl jakby bardziej ponury. Powoli melancholia pokonuje uśmiech, potem gorycz melancholię, w dwóch następujących po sobie scenach – porwania Marianny, o którym mówią części piąta i szósta, niewierności Valville’a w częściach siódmej i ósmej. Stracone złudzenia są słabo rekompensowane przez nieustanną i przegadaną czułość, patos, w którym przeczuć można ton znany z [dzieł] Marmontela czy Greuze’a. Pod postacią zakwestionowanych donacji, listów zastawnych odrzuconych lub zaakceptowanych, kwestia pieniądza skupia coraz więcej uwagi, i to dość brudne interesy, połączone z przesądem o wyższości

[27] Fr. *vertu à retardement* – aluzja do faktu, że Claudine de Tencin, pisarka i salonierka, uporządkowała swoje życie dopiero po czterdziestce (PT).

szlacheckiego urodzenia i fałszywym honorem rodziny, doprowadzają do spisku przeciw Mariannie i jej zamknięcia w klasztorze. Ale zwrócona zostanie Valville'owi tylko po to, by go stracić, doświadczyć skutków kokieterii, niestałości, dwulicowości, okrucieństwa, niemal nienawiści. Najwyraźniej Valville'a interesują jedynie dziewczęta, które uległy wypadkowi i zasłabły; z chwilą, gdy panna Varthon, towarzyszka i przyjaciółka Marianny, spełnia oba warunki, bez trudu zdoła go odsunąć od pierwszej miłości. Wtedy zaczyna się twardy pojedynek między obiema rywalkami, wprawdzie nie na ostrą broń, ale wszystkie ciosy są tu bolesne. Jest zrozumiałe, że – chora i zrozpaczona – Marianna zdaje się gotowa przyjąć rękę „starego dworzanina", rozsądnego pięćdziesięciolatka [s. 458–462]; jakby w tym momencie uznała, że czułość istnieje jedynie poza miłością, podobnie jak miłosierdzie poza nabożnością. Kpina łączy się z rozczarowaniem, kreśląc satyryczny obraz obu [miłości i nabożności]. Marianna stara się pozostać wierną swej naturalnej pogodzie ducha, ale wydaje się, że ton panny de Tervire przebarwił jej własny ton, i to jeszcze zanim oddała jej głos.

Powieść o Zakonnicy według Marivaux[28] nie jest więc ani tak oderwana od *Życia Marianny*, ani zwłaszcza tak obca duchowi [tej ostatniej], jak mogłyby to kazać przypuszczać jej struktura i warunki publikacji. „Nie będzie ona taką gadulską jak ja, mówi Marianna o przyjaciółce; opowiadać będzie szybko" [s. 288]. Nie tak znów szybko; wszak, pomimo wstrzemięźliwości jej opowiadania, okrucieństwo, jakie przejawiają względem niej los, a raczej społeczeństwo, nie dało się zamknąć w trzech księgach i ostatnia z nich nie rozstrzyga o jej przeznaczeniu. Każda z ksiąg spiętrza w jednym osobnym epizodzie co tylko budzi największą grozę. Nieustannie powraca motyw, że panna de Tervire jest jeszcze bardziej nieszczęśliwa zachowawszy rodzinę, niż Marianna straciwszy swoją. Urodzona w małżeństwie zawartym potajemnie wbrew woli ojca (przypadek, jaki znajdziemy w *Les Aventures*

[28] Aluzja do powieści Diderota pod tytułem *Zakonnica*, zgoła inaczej skonstruowanej, z innym przekazem (PT).

d'un homme de qualité Prévosta[29] i w wielu powieściach z epoki), dziewczynka podbija serce dziadka (okazja do uroczej sceny w stylu między Greuze'em a Chardinem), lecz ten umiera, nim zdąży zmienić testament, w którym wydziedziczał syna. Otrzymawszy jedynie należną dzieciom minimalną część spadku, tzw. legitymy [s. 472] i służąc w wojsku jako podoficer, młody pan de Tervire ginie w pierwszej kampanii. Wdowa po nim, poślubiwszy „pewnego magnata, dworzanina" [s. 473], praktycznie pozostawia swoją półtoraroczną córeczkę trosce babki, pani de Tresle. Panna de Tervire spędza dzieciństwo pogrążona w melancholii, „pogrzebana […] w wiejskim zaścianku" [s. 479], po czym, gdy umiera pani de Tresle, a ona kończy akurat dwanaście lat, zostaje wydziedziczona i wygnana przez dwie nienawidzące jej ciotki. Przygarnięta przez pana Villota, zacnego człowieka, dawnego dzierżawcę jej dziadków, dostaje się pod wpływ słodkiej i pokrętnej nabożnisi, pani de Sainte-Hermières, która za swoje grzechy pokutuje, rekrutując postulantki do okolicznych klasztorów. By uniknąć życia w klasztorze, panna de Tervire nie wahałaby się poślubić starego rozpustnika, pana de Sercour, gdyby haniebna zmowa, w której główną rolę odgrywa pewien ksiądz łajdak, nie uniemożliwiła jej zastosowania tej nieciekawej taktyki. Nagły zwrot akcji przychodzi jej, zda się, na ratunek: czując zbliżającą się śmierć, pani de Sainte-Hermières, nawrócona jak ongiś pan de Climal, ujawnia niewinność dziewczyny, a pani Dursan, cioteczna babka, która z nagła obdarza ją afektem, zapewni jej może nieco szczęścia.

Niestety! Druga księga tchnie jeszcze większym rozczarowaniem niż pierwsza; zaczyna się jak historia budująca, a kończy na antypodach powiastki moralnej, gdyż stara się sugerować, że poczciwe uczucia są zawsze ukarane, a dobrodziejstwo pozostaje bez echa. Nauczona własnym niepowodzeniem i chcąc odpłacić ciotce za jej dobroć, panna de Tervire doprowadza do pogodzenia

[29] *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728–1731) – *Pamiętniki i przygody szlachcica, który z wielkiego świata się usunął* (PT).

jej z własnym synem i synową, których wydziedziczyła; co więcej, poświęca się dla przyszłości ich rodziny, zrzekając się na ich korzyść własnych praw do spadku. W zamian zostanie przez nich potraktowana jak intruz, ujrzy przekreślony swój projekt małżeństwa z młodym Dursanem, a w końcu, powodowana bardziej niesmakiem niż brakiem środków do życia, ujrzy się ponownie zmuszoną do życia w klasztorze, którego nie życzyła sobie za żadną cenę.

Najbardziej godny uwagi epizod trzeciej i ostatniej części tej historii (zarazem jedenastej i ostatniej części *Życia Marianny*) to spotkanie – zrządzeniem przypadku – panny de Tervire z jej zapominalską matką, za swą niedbałość okrutnie ukaraną niewdzięcznością zrodzonego z drugiego małżeństwa syna, któremu całkowicie się poświęciła. Panna de Tervire natyka się na nią, gdy ta – złożona niemocą, zmuszona do żebraniny – zadowala się nędznym pokojem w oberży; sama będąc bez środków do życia, bierze na siebie ciężar utrzymania paralityczki, i wtedy właśnie opowiadanie się urywa. Autor *Ojca Goriot* podejmie temat z wyższego tonu, dzięki *Królowi Learowi* i Szekspirowi, ale bardziej żałosnego epizodu nie wymyśli.

Zatem Marivaux rozstaje się z powieścią, będąc na dnie pesymizmu – i to stwierdzenie powinno powstrzymywać przed próbą jej rozmydlenia. Bowiem nie wystarczy orzec, że historia panny de Tervire sprowadza się do wariacji na temat niewinności prześladowanej albo niedoli cnoty, na które modę miały utrwalić powieści Richardsona, a powieści pani Riccoboni wykorzystać ich sukces. W jego uporze wyczuwa się prawdziwą nieustępliwość, aby zapobiec uśpieniu sumienia w społeczeństwie zbyt nastawionym na to, by kompensować swoje wady okazywaniem wrażliwości na pokaz. Bo teraz Marivaux zdaje się wytaczać proces społeczeństwu, a nie ludzkiej naturze. Rozpoczęte w tonie dowcipnej przekomarzanki *Życie Marianny* rozwija się, wcale nie mając ochoty się skończyć, w tonacji tym bardziej szorstkiej i pełnej rezygnacji, że wciąż wyrzeka się tragizmu. Powieść namiętności [*roman passionnel*], której pierwsze arcydzieła stworzył ks. Prévost, przerzuca na Opatrzność lub na Fatum [odpowiedzialność

za] nieszczęścia, które spadają na głowę bohaterów. Tutaj to społeczeństwo jest bezpośrednio odpowiedzialne za drapieżność, którą przysłania welonem przyzwoitości, rodziny lub religii. Tym gorzej dla istot, które paraliżuje ich słabość lub dobroć! We wszystkich tych punktach pozorny spokój Marivaux rani boleśniej niż porywczość Diderota. Oczywiście powstrzymuje się od śmiałych chwytów swego następcy; lecz bardziej jeszcze omija niezgrabną wyrozumiałość, z jaką Diderot będzie starał się pojąć życie religijne od środka i, koniec końców, w jego godności. Marivaux nie walczy ani nie bluźni przeciw religii – on ją pomija, upatrując w niej główną maskę społecznej hipokryzji i schronisko [*refuge*], do którego ta ostatnia zapędza tych, których stara się wyeliminować z życia.

Dla owej połączonej inwazji realizmu i pesymizmu można niewątpliwie poszukać motywacji innej niż czysto literacka. Wystarczy jednak stwierdzić, że zarówno w powieści, jak i w teatrze Marivaux wydaje się pośredniczyć w likwidacji tych form, które sam wynalazł. Co też czyniąc, pomógł powieści francuskiej w uwolnieniu się od chwilowo wyczerpanych chwytów tradycji pikarejskiej, jak wcześniej od wykwintności [*préciosité*], zastępując je werystycznym obrazowaniem środowisk i stanów. Utorował drogę zarówno naturalizmowi *Zakonnicy*, jak i realistycznej fantazji, która rozbłyśnie na niejednej stronie *Kuzynka Mistrza Rameau* i *Kubusia Fatalisty*; zapowiedziawszy uprzednio w swej powieściowej aksjomatyce twardą przenikliwość Laclosa, będzie przywoływany jako prekursor przez powieściopisarzy XIX wieku powołujących się na ścisłą prawdę.

Lepiej jednak zatrzymać się przy tej jego cesze, w której pozostaje niezrównany, przy tej chwili szczęścia, której – w jego karierze i w jego talencie – zdaje się odpowiadać czas tworzenia [dwóch] wielkich powieści. Łącząc wizję z analizą, słowo uchwycone na żywo i najbardziej finezyjną refleksję, włączając do swej sztuki powieściopisarskiej wszystkie rozkosze dramaturga i całą moc moralisty, dał początek kilku najbardziej oryginalnym zabiegom i najbardziej uwodzicielskim zaklęciom powieści francuskiej. Równie, jak i [nawet] bardziej niż w swoich sztukach,

[Marivaux] w powieściach potrafił być najwyrazistszym świadkiem epoki dwuznacznej i uroczej, świata, w którym „serce i umysł" tworzyły jeszcze zgodne stadło, ale pewne znaki zwiastowały już ich nieunikniony rozbrat. Oto sposób, w jaki udało mu się najlepiej wypowiedzieć.

Te zasługi są na tyle znaczne, że nie trzeba ich wyolbrzymiać. Marivaux pozostawił innym współczesnym – najpierw Prévostowi, potem Rousseau – chwałę wynalezienia powieści-summy, powieści-poematu, powieści o doli człowieczej, powieści-spowiedzi lub tragedii. Już w zakreślonych sobie granicach Marivaux nie miał dość stałości ani uporu, ani bez wątpienia śmiałości, ani ludzkiego patosu, aby zostać wielkim pisarzem, którym być mógł. Bardziej niż o Prouście, i to w obu dziedzinach, w których jest wybitny, każe myśleć o Giraudoux. Podobnie jak w przypadku tego ostatniego, to w teatrze z pewnością należy pytać o najpełniejsze sukcesy jego sztuki, z tej prostej racji, że teatr zmuszał go do wykończenia [utworów], podczas gdy mierziło to jego poczucie smaku. Wiadomo, z jaką dezynwolturą wywiązuje się w swych komediach z konieczności ich podsumowania, z jaką gracją w kilku prostych replikach buduje zakończenia. Nic go nie ponaglało w powieściach. Z czujną niedbałością, to tam mógł najlepiej wyrazić potencjał swej natury, ujawnić bogactwa umysłu jakże niezrównanie różnorodne, subtelności serca o wiele bardziej wrażliwego niż pozwalała to przypuszczać całkiem konwencjonalna definicja „mariwodażu".

tłum. Izabella Zatorska

Uniwersytet Warszawski

KSIĄDZ PRÉVOST A TRADYCJA *ROMAN NOIR*[1]

„*Roman noir*”* jest już dzisiaj pojęciem ogólnie przyjętym, stając się zarazem towarem konsumpcyjnym powszechnego użytku. Ukazująca się w wydawnictwie Gallimard „Série Noire” [„Czarna Seria”], tak znakomicie prowadzona przez Marcela Duhamela, zbliża się właśnie do tysięcznego numeru. Przez pewien czas wychodziła równolegle z „Série blême” [„Serią ponurą”], a obecnie zasilają ją i wspomagają liczne, podobne lub konkurencyjne inicjatywy tego typu[2]. Kiedy zatem nadeszła moja kolej, aby zabrać tutaj głos, zagłębiam się w to, co powszechnie przyjęło się nazywać „infra-literaturą”, gdzie książek nie powinno się postrzegać głównie jako „dzieł umysłu”, ale przede wszystkim jako towar wytwarzany w celu zaspokojenia ciągle rosnącego zapotrzebowania i gustu publiczności.

Bez wątpienia z tego właśnie powodu przypadł mi w udziale dość ryzykowny zaszczyt przedstawienia mojego wystąpienia jako „pogadanki na marginesie”, a nie w powszechnie przyjętej formie referatów naukowych, których uczestnicy niniejszej konferencji

---

[1] Referat wygłoszony na sesji naukowej „L'abbé Prévost” w Aix-en-Provence, 20–21 grudnia 1963 r.

[2] „Czarna Seria” została założona przez Marcela Duhamela w 1945 r. w paryskim wydawnictwie Gallimard w celu upowszechniania powieści kryminalnych i sensacyjnych, głównie francuskich i amerykańskich. Jej nazwę wymyślił poeta Jacques Prévert. W 1949 r. Duhamel założył w tym samym wydawnictwie podobną w swoim założeniu i charakterze „Serię ponurą”, ale do czasu jej rozwiązania w 1951 r. ukazały się w niej tylko 22 tytuły (PT).

dostarczyli tutaj tak wiele wspaniałych przykładów. Nie zapominam jednak, że zwracam się przede wszystkim do nich i aby pozostać wiernym duchowi, w jakim przemawiali, najlepiej będzie uznać ich nie za słuchaczy, ale za współtwórców. W przypadku co najmniej trojga z nich, pomoc, za którą jestem im tak ogromnie wdzięczny, musi być rozumiana w najbardziej dosłowny sposób. Chciałbym tu szczególnie podziękować: Claire-Eliane Engel, za znaczący wkład, jaki nadal wnosi ona w naszą wiedzę o „prawdziwym Prévoście"; Jeanowi Sgardowi, którego rozprawa doktorska pozwoli nam na zupełnie nowatorskie zbadanie i wielce obiecujące odkrywanie „świata" powieściopisarza; i wreszcie Rolandowi Virolle, który z taką cierpliwością rekonstruuje glebę, na której wzrastała twórczość Prévosta. O ile na początku jego pracy mogłem jeszcze być mu przydatnym, prowadząc go w kierunku obszarów, które należało zbadać i wyznaczając przy tym kilka punktów orientacyjnych, teraz on hojnie mi to wszystko wynagradza, pozwalając zebrać kilka kłosów z gromadzonych przez siebie jakże obfitych plonów. Dzięki tym, których teraz tutaj wymieniłem, a także jeszcze wielu innym niestrudzonym badaczom, obecnym lub nie na niniejszej konferencji, historia literatury stanie przed zadaniem – i wyzwaniem! – by zrewidować wiele przyjętych poglądów i odnowić badawcze perspektywy, nie tylko w odniesieniu do „wzruszającego nas autora *Manon Lescaut*", ale do powieści XVIII wieku, zwłaszcza tej, która w tym stuleciu nazwana została „*roman noir*".

Sedno tego, co dziś powinniśmy wiedzieć i przyswajać sobie na temat owego gatunku, zostało przedstawione w książce pani A[lice] Killen, *Powieść grozy a* roman noir *od Walpole'a do Anne Radcliffe i jej wpływ na literaturę francuską do 1840 roku*[3]. Tytuł i podtytuł mówią już same za siebie: powinniśmy uznać, że „powieść grozy i niesamowitości" – *roman of terror and wonder* – powstała

[3] *Le Roman terrifiant et le Roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Paryski, „Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée", d. nazwa czasopisma RLC, tom IV, XVI, 365 s., Paryż 1923.

w Anglii w 1764 roku wraz z „gotycką" fantazją Horacego Walpole'a, *Zamczysko w Otranto* [*The Castle of Otranto*]; że to w Anglii rozwijała się ona dwadzieścia lat później, pod piórem Anne Radcliffe; i że to właśnie tam wydała swoich największych autorów: Lewisa, Beckforda, Maturina, oraz ich najwspanialsze arcydzieła: *Mnicha* [*The Monk*], *Watheka* [*Vathek*], *Melmotha* [*Melmoth*]; że to z Anglii przybyła w międzyczasie, by „odcisnąć" swój wpływ na modę literacką, która rozpowszechniła w całej Europie magię spleenu, poezję cmentarzy, satanizm zrozumiały dla każdego, upodobanie do duchów oraz inne ingrediencje niezbędne dla rozwoju „preromantyzmu". Włączony w ten sposób do francuskiego „romantyzmu", małego i wielkiego, popularnego lub ezoterycznego, „przerażający gatunek" doprowadził panią Killen od Ducray-Duminil'a do… Claude'a Farrère, Frédérica Soulié, Eugène'a Sue, Balzaka, Hugo i Paula Févala. Wszystko zatem rodzi się z literatury, a następnie powraca do niej i jest przez nią wchłaniane.

Cóż jednak warte byłyby książki, zarówno te, które piszemy, jak i te, które czytamy, gdyby nie były świadectwem życia? A mówiąc o nich, jeszcze uważniej powinniśmy przyjrzeć się temu, skąd pochodzą i co zawierają. Bibliografia i indeks alfabetyczny sporządzone przez panią Killen rzucają się w oczy poprzez to, czego w nich brakuje. Nie ma wzmianki o markizie de Sade, mimo że literacka historia *roman noir* nie może przecież pominąć jego współudziału[4]. W swoich *Rozważaniach o romansie* [*Idée sur les romans*] autor *Justyny* nie omieszkał zająć stanowiska wobec „tych powieści, których czar i fantasmagoria stanowią niemalże cały ich urok", a na ich czele stawiał *Mnicha*. Dopóki „gatunek grozy" ograniczał się do tego uroku, nie mógł nikogo przestraszyć i – podobnie jak wszyscy inni w tamtym czasie – Sade nie przestawał nim się bawić. Potem nadeszły jednak wydarzenia, które nadały *roman noir* wartość świadectwa i brutalnie ją zaktualizowały: możemy pokusić się o odkrycie w niej „nieuchronnego pokłosia rewolucyjnych wstrząsów, jakie dotknęły całą Europę".

[4] Temat ten rozwinięty jest w dalszej części niniejszej książki, na stronach 261–296.

Takie wstrząsy nie wnoszą jednakże nic innowacyjnego; po prostu wydobywają na powierzchnię „świętą grozę" drzemiącą w zakamarkach natury lub historii, a którą sztuka, za pomocą zaklęć i podstępów, stara się wyrazić lub wyczarować. W tysiącach swoich awatarów „*roman noir*" staje się zatem wspólnym skarbem narodów, a w poszukiwaniu początków gatunku wyobraźnia Sade'a pomija naukę i cofa się aż do Egiptu i Chaldei, matek potworów, przodków tych, które nieustannie rodzą się w wizjach poetów lub w cierpieniach ludzi.

Nie spoglądając aż tak daleko, literat, jakim szczyci się być Sade, pragnie złożyć hołd poprzednikom, o których tylko on sam zdaje się pomyślał: pannie de Gomez czy Adélaïde de Lussan, to znaczy przebogatej literaturze „opowiadań historycznych" [*nouvelles historiques*], powieściowych „pamiętników" [*mémoires romancés*] i „prawdziwych historii" [*histoires véritables*]. Powstawały one w ogromnej ilości w niedającym się rozdzielić okresie przełomu XVII i XVIII wieku, w którym specjaliści literatury zgodnie dostrzegają zanik powieści jako romansu: ale jeśli powieść nie ośmiela się już wymawiać swojego imienia, to czy nie dlatego, że zawładnęła już wszystkim? Jeśli pani Killen nie wzięła tego wcale pod uwagę, mogła przynajmniej zaniepokoić się wskazówką, jaką dała jej pani Radcliffe: pomysł swojego trzeciego opowiadania, *The Romance of the Forest* [*Powieści o lesie*], tego, które wyznacza decydujący moment w definicji gatunku i praktykowaniu jego sztuki, powieściopisarka zaczerpnęła od Francuza, Gayota de Pitaval – przyznaje, że w swojej historii dokonała adaptacji jednej z jego *Causes célèbres* [*Słynnych rozpraw*]. Przeglądając ten zbiór pouczającej kryminologii, pani Killen powinna była odkryć, w samym środku klasycznego lub barokowego stulecia, kopalnię „*romans noirs*" wolnych od jakichkolwiek pretensji literackich! I to już w *Historiach tragicznych naszych czasów* [*Histoires tragiques de notre temps*] François de Rosset, wydanych pierwszy raz w Paryżu, w 1614 roku, ale niezliczone przedruki, aktualizacje, rozwinięcia i wznowienia dwadzieścia razy dokonywane były pod tą samą nazwą przez jego kontynuatorów, takich jak Claude Malingre. Albo też, równie dobrze,

pomimo ich kakografii, czyli zatem równie źle, w *Evénements singuliers* [*Niezwykłych zdarzeniach*], *Amphithéâtre sanglant* [*Krwawym amfiteatrze*], *Spectacles d'horreur* [*Przerażających scenach*] biskupa Pierre'a Camusa. Albo w krótkich, naiwnych opowieściach *Théâtre tragique* [*Teatru tragicznego*] skompilowanych przez Pierre'a Boitela. Albo wreszcie w *Histoires tragiques et galantes* [*Historiach tragicznych i wytwornych*], w których przez cały XVII wiek i później niestrudzenie utrwala się, lub odmładza, tradycja Bandello i jego następcy Belleforesta. Traktowana z pogardą przez podręczniki, literatura ta jest jednak bardziej żywa niż inne, a w każdym razie nieskończenie bardziej popularna: to towar oferowany do szybkiego skonsumowania, często rozpowszechniany przez zakony jako środek uwznioślenia i źródło zysku, sprzedawany w całej Europie, niezbędny na wieczornych spotkaniach na zamkach i w chatach krytych strzechą, przyswojony w dwudziestu językach, plagiatowany na sto sposobów oraz na tyle samo podrabiany, i to na długo przed wiekiem oświecenia. W ten sposób, w nieustającej eskalacji zachwytu i przerażenia, stapiają się ze sobą „niezwykłe zdarzenia" i wynaturzone namiętności, występki, o których śnimy i zbrodnie, które popełniamy, to co dziwne i odrażające, literatura i życie.

Jedno nazwisko nieuchronnie przychodzi tutaj na myśl, ale na próżno go szukać w książce pani Killen: jest Marcel Prévost (kto pamięta *Le Scorpion* [*Skorpiona*] i jego antyklerykalizm prawie tak samo mroczny jak w *Księdzu Juliuszu* [*L'Abbé Jules*]?)[5], ale nie ma Antoine'a-François Prévost d'Exiles. Zapomnieć o księdzu Prévost w rozprawie doktorskiej o *roman noir* to zdumiewający wyczyn![6] Bo nawet jeśli pominąć milczeniem jego twórczość, jak można nie wziąć pod uwagę jego Życia, owego nienapisanego arcydzieła *roman noir* w stylu francuskim, które samo się opowiada

[5] Aluzja do powieści Octave'a Mirbeau, *L'Abbé Jules*, wydanej w 1888 r. Polskie tłumaczenie: *Ksiądz Juliusz*, tłumaczył F.M., Lwów 1906 (PT).

[6] Trzeba jednak przyznać, że owo „zapomnienie" ze strony pani Killen zostało wręcz natychmiast naprawione w samej Anglii w rozprawie J.R. Fostera: *The Abbé Prévost and the English Novel* (P.M.L.A. XLII, 1927, s. 443–464).

i nabiera rozpędu nazajutrz po 25 listopada 1763 roku[7], deklasując z wyprzedzeniem budzące tylko śmiech duchy wedle angielskiej mody. Proszę się nie obawiać: nie mam zamiaru zatrzymywać się u podnóża Croix de Courteuil, gdzie ksiądz renegat zostaje powalony ogniem z nieba… lub apopleksją, ani w pobliżu trupa, który otwiera oczy pod skalpelem chirurga odpowiedzialnego za przeprowadzenie sekcji[8]. A na drugim końcu łańcucha zdarzeń jedynie dla pamięci wspomnę o poczciwym Liévinie Prévoście, którego miał zabić, w przypływie wściekłości, jego własny syn, zrzucając go ze schodów, oraz o matce, która umiera z żalu, a wkrótce po niej zbyt czule kochająca siostra (miała na imię Lucile, już wtedy!). Pośrodku zaś znajduje się tak ogromne nagromadzenie niedyskrecji, skandali i niebezpieczeństw, że historia kawalera des Grieux wydaje się nieskomplikowana i niemal uwznioślająca w porównaniu z nimi. Być może jest to jedynie legenda, ale wszyscy wiemy, że „to nie zawsze tylko legenda kłamie". Potrzeba kogoś tak dociekliwego i cierpliwego jak Etiemble, aby opowiedział nam, jak powstał i upowszechniał się „mit Prévosta"! Nie wystarczy bowiem dokładnie przytoczyć fakty. Prawdą jest, że kilka pokoleń krytyków mających całkiem dobre zamiary – Sainte-Beuve, Harrisse, Schroeder – oczyściło pamięć o Dom Prévoście z większości tych potwornych bajek na jego temat, ale nie udało im się przy tym narzucić ich własnej kontr-legendy: benedyktyna-człowieka pióra, pracowitego erudyty, „człowieka dobrze urodzonego" wycofanego ze świata po kilku młodzieńczych wybrykach, którego jeden z ich spadkobierców nazwie potem, bez antyfrazy, „poczciwym księdzem Prévost". Natomiast w miarę jak coraz uważniej poznawano historię jego życia, z archiwów wyłaniał się dość niepokojący obraz Prévosta, stopniowo odkrywany przez Mysie Robertson, E[tienne'a] Guilhou, Claire-Eliane Engel i Henri Roddiera: oficera dezertera, zbiegłego mnicha, naciągacza, apostaty i kolejny raz odszczepieńca, fałszerza, poszukiwacza przygód o żarliwym i słabym sercu,

[7] Aluzja do daty śmierci księdza Prévost (PT).

[8] Aluzja do rzekomych okoliczności śmierci księdza Prévost (PT).

którego kolejne Manon to tylko, niestety!, same Lenki i Loulou. W sumie – ale Prévosta trudno jest podsumować! – jego życie ocieka wystarczającą ilością zmysłowości i krwi, łez i błota, zawirowań i tajemnic, aby z tej mnogości czerwieni i czerni, szarości i bladości, wyobraźnia nie mogła pomyśleć o stworzeniu powieści, najbardziej fascynującej z powieści Prévosta.

„Jego życie to powieść, którą często opowiadał w swoich książkach", pisał z przekonaniem Faguet[9]. Ów związek nie jest taki oczywisty, a nieco ciasna chronologia wymaga tutaj od nas utkania, między człowiekiem a dziełem, nieskończenie bardziej subtelnej sieci analogii, wyznań, przeczuć, wyrzutów sumienia, przewidywań, przypomnień, obsesji, sublimacji i transferów. Jasne jest, że wielcy bohaterowie Prévosta: Renoncour, des Grieux, Cleveland, Fériol, Montcal, ksiądz Brenner, są mitologicznymi projekcjami jego samego, tajemnicy jego życia, aspiracji jego serca. Pozostaje jeszcze określić rolę, jaką w tej projekcji odgrywa twórczość powieściowa. Jeśli weźmiemy pod uwagę jedynie oryginalne powieści, to zajmują one dość skromne miejsce w jego ogromnym dorobku, ale powstają zarówno w seriach, jak i z zaskoczenia, zdecydowanie prędzej w momentach wzlotu niż zastoju w karierze, która wydaje się być bardziej zróżnicowana niż burzliwa. W ten sposób oderwane od swojego balastu (a to nie jest wcale łatwym zadaniem!), dzieło wydaje się oddawać bez walki psychokrytyce w jej różnych podejściach i roszczeniach. „Symbole" są obfite do tego stopnia, że eksperci tracą pewność siebie. Jak w tym koszmarnym świecie podziemnych tuneli, grobowców, labiryntów, krużganków, pustyń i burz odnaleźć kluczowe obrazy związane z ekspiacją za niewybaczalny grzech, z poszukiwaniem niemożliwego szczęścia? Jak pogodzić ten aż nazbyt widoczny symbolizm ze strukturą powieści, z obsesyjnym i przeplatającym się powracaniem tematów: złowroga gwiazda, ojcowska klątwa, samobójstwo, kazirodztwo, żywe trupy, zniewolone lub rozdarte serce, przyciąganie zła i nieszczęścia?

[9] Émile Faguet (1847–1916), francuski pisarz i krytyk literacki, autor wielu opracowań na temat literatury francuskiej od XVII do XIX wieku (PT).

W tej różnorodnej mitologii wyczuwa się obecność tajemnicy, osobistego dramatu, których próżno byłoby doszukiwać się w ckliwych propozycjach Baculardа, czy w gotyckich pomysłach Anne Radcliffe. Ale czy są to dzieła *literacko* innego rodzaju? Jak powiedziała podobno markiza de Créquy o Prévoście, był on dostawcą „taniej literatury”[10]. Dlaczego by nie? To właśnie w stronę tej literatury, o której była już tutaj wcześniej mowa, powinno się w pierwszej kolejności skierować wzrok, aby zrozumieć tak żywiołowe powieściopisarstwo.

Pierwsza powieść, która wyszła spod ręki Prévosta, niezależnie od tego, czy w latach 1722–24 ją napisał, czy też już tylko poprawił, jest tak naprawdę ostatnią, jakiej spodziewać by się można było po benedyktynie, który dopiero co złożył śluby zakonne w opactwie w Jumièges. *Les Aventures de Pomponius, chevalier romain, ou l’Histoire de notre temps* [*Przygody Pomponiusza, kawalera rzymskiego, czyli Historia z naszych czasów*], należą do literatury dość niskich lotów, jaka rozkwitała w latach Regencji. Duch satyryczny obraca się z furią przeciwko instytucjom, ale przede wszystkim przeciwko ludziom władzy, w przebraniach nader transparentnych, na granicy skandalu i szantażu. „Pomponiusz” w bezpośredni sposób podważa moralność regenta i jego otoczenia, ale nie oszczędza też praktyk „Ichtiofagii”, innymi słowy Kościoła rzymskiego. Poprzez swój zuchwały libertynizm, Prévost wydaje się znajdować w czołówce „nowożytnych Teofrastów”, którzy licznie pojawili się w tamtym okresie: Marivaux również początkowo go praktykował, ale szybko zarzucił, gdyż był niezgodny z jego łagodnym charakterem i rozsądkiem. Satyryczna moda, której przykładem były *Listy perskie*, ale nad którą pod każdym względem górują, minęła tak szybko, jak

[10] *Souvenirs* [*Wspomnienia*], Paryż 1834, t. III, s. 220. Wspomnienia te są apokryficzne, ale zostały stworzone, zgodnie z ówczesnymi zasadami, na podstawie informacji, które często były prawdziwe. Fragment, o którym mowa, odnosi się do znajomych Prévosta, w szczególności do jego dwóch przyjaciół, M. Riqueta i M. Hugueta, doradców marmurowego stołu [przed rewolucją francuską jurysdykcja wyższego szczebla odnośnie do gospodarki wodnej i leśnej – PR] i „wielkich obrońców taniej literatury”.

zaostrzyła swoją czujność policja. Aby znaleźć furtkę do wejścia w świat literatury (i wyjścia z niego!), w 1727 roku Dom Prévost przedłożył swoim przełożonym, co wcale nie dziwi, zupełnie inny rękopis: dwa pierwsze tomy *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* [*Pamiętników i przygód człowieka dobrze urodzonego, który wycofał się ze świata*]. Nie powinno również dziwić, że został on bez problemu zatwierdzony przez kościelną cenzurę: od ponad stu lat władze religijne wielu zakonów nie wzbraniały się, w nadziei na uwznioślenie ducha, uwodzić wyobraźni i poruszać serca za pomocą pewnego rodzaju powieściowości. Prévost stał się częścią tej „taniej literatury"; co więcej, ożywił jej modę w czasie, gdy wybredni odbiorcy, ale nawet też i inni, mieli najlepsze powody ku temu, by stwierdzić, że są już nią znużeni.

Aby odnaleźć jego poprzedników, musielibyśmy cofnąć się do źródeł owej ogromnej fali, którą on sam jeszcze bardziej poszerza. Jest to zadanie prawie niewykonalne, ponieważ oznaczałoby wytyczenie, w różnych krajach i epokach, na pograniczu literatury i folkloru, swego rodzaju tematycznych i stylistycznych ram dla ponadczasowego i uniwersalnego fenomenu *roman noir*! Z pomocą Gerzana i Rosseta, Rolland Virolle pokazał już nam tutaj, co mogą przynieść dokładniejsze badania: nie tyle odkrycie reminiscencji i zapożyczeń, co podkreślenie oczywistego pokrewieństwa i ciągłości. Jego wywód stanie się jeszcze bardziej czytelny i przekonujący, gdy odwoła się do literatury powieściowej mieszczącej się w granicach wyznaczonych przez to, co Paul Hazard nazwał „kryzysem świadomości europejskiej"[11], a która ukazuje ten kryzys na swój własny sposób. W sytuacji, gdy przerwane zostały wszelkie tamy rozsądku, konwenansów i smaku, kiedy „sztukę" powieści odrzucono zanim jeszcze została sformułowana, a nazwa powieści była ogólnie zakazana, jesteśmy świadkami burzliwego powrotu baroku lub barokizmu oraz jego zemsty na skostniałym lub pogrążonym w chaosie klasycyzmie.

---

[11] Paul Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, Warszawa, PIW, 1974, tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek (PT).

Stając się pamiętnikarzem, spowiednikiem lub kancelistą, powieściopisarz nie dba już o nic innego, jak tylko o ujawnienie tego, co powierzyły mu historia lub życie. Chodzi zatem zwłaszcza o opowiedziane „przygody", zebrane „anegdoty", „pamiętniki" w pierwszej osobie, „prawdziwe historie", lub historie za takie uchodzące, ale które mogą być rzeczywiście prawdziwe, jak czasami ze zdumieniem odkryje to erudyta, albowiem tak bardzo rzeczywistość w tym czasie podjęła się zadania prześcignięcia fikcji. Poprzez tytuły, fabułę, inspirację widać aż nazbyt dobrze, że powieści Prévosta nie są innego rodzaju niż tamte właśnie, i że mimo szyderców, takich jak Voltaire, znakomicie wykorzystują owo dziedzictwo. Przynajmniej do chwili, kiedy Rousseau i Diderot nie spotkają się, by krzyknąć „stop" i oświadczyć, że powieść nie ma szans na to, by być docenioną i żyć dalej, jeśli sama nie wyrzuci za burtę tego rodzaju romansowej powieściowości. Najważniejszym zadaniem dla naszych dalszych rozważań jest ukazanie, że chodzi tu o bardzo mroczną powieściowość.

Przymiotnik ten można by rozumieć w technicznym, ale bardzo wąskim znaczeniu nadanym mu przez historię literatury, taką jaką widzi ją pani Killen. Większość „gotyckich" elementów, którymi zaszczyca ona przewrotnego Walpole'a, czy dobrotliwą panią Radcliffe – klasztory, zamkowe wieże, lochy, zbrojownie, zrujnowane pustelnie, cmentarze w świetle księżyca – można odnaleźć rozproszone w wielu francuskich powieściach, ku którym jedna z nich, *La Tour ténébreuse* [*Mroczna wieża*] (1703) Marie-Jeanne L'Héritier de Villaudon, mogłaby służyć jako drogowskaz. To prawda, że są one dość rozproszone, raczej zasygnalizowane niż opisane, trochę zagubione w barbarzyńskim, hiszpańskim lub frankońskim nieładzie, gdzie ani lokalny koloryt, który jeszcze się nie wyłonił, ani oczywisty brak idei przewodniej, nie są w stanie zbudować scenerii, nie mówiąc już o „atmosferze". Na próżno Adélaïde de Lussan odwoła się aż do czasów „dworu Childeryka", aby skompilować swoje *Anecdotes* [*Anegdoty*] (1736), albowiem odrażający Sacrovir, którego tam spotyka w poszukiwaniu „melancholijnych" kochanków i okrutnych rycerzy, nie jest w stanie nikogo przejąć lękiem, ani przerazić. To samo można

by powiedzieć o nawiedzonych domach, sekretnych korytarzach oraz tajemniczych odgłosach podczas nocnej burzy w *Aventures de Don Antonio de Buffals* [*Przygodach Don Antonio de Buffals*] Antoine'a de la Barre de Beaumarchais (1722), przypomnianego przez panią Killen jako przedstawiciel fantastyczności poszukującej swojego miejsca, ale przede wszystkim jako słabej jakości kopia księdza Prévost[12].

„By mnie do płaczu skłonić, wpierw zapłaczcie sami"[13]. Aby wywołać dreszcze, trzeba samemu je poczuć, postawić w grze na swoją wyobraźnię, bo inaczej czytelnik nie da się nabrać, a tylko pod tym warunkiem i za tę cenę zgodzi się, by koniec końców sobie z niego zakpiono. Niestety, nigdy nie wiemy, co jest celem – groza, czy żart? – tak nieudolnych wodzirejów tańców śmierci jak kawaler de Mailly! W swoim *Horoscope accompli* [*Spełnionym horoskopie*] (1713) przedstawia młodzieńca, który dołączywszy do grupy tańczących „nimf" trzyma w ramionach najpiękniejszą z nich, osiemnastoletnią, o blond włosach i ciemnych oczach. Rozpoczyna się farandola szkieletów…

> Ogromnych rozmiarów szkielet o brzydkiej twarzy, małych oczkach, szerokich ustach, spiczastym nosie [to musiał być młody szkielet!…], ochrypłym głosie i pokaźnej szczęce, zazdrosny o moje szczęście, próbował siłą wyrwać mi nimfę, którą trzymałem. Krzyczała tak głośno, że mnie obudziła i natychmiast zrozumiałem, że mój sen był jedynie przyjemnym zmyśleniem.

---

[12] Pomimo swojej skrótowości, artykuł w *Dictionnaire des Lettres Françaises* poświęcony tej postaci, której sława zasługiwała z pewnością na więcej, wystarczy, aby uzasadnić ową paralelę. „Urodził się w Cambrai pod koniec XVII wieku, zmarł w 1757 r. Studiował w Paryżu, został kanonikiem regularnym w opactwie Saint-Victor, a następnie porzucił habit zakonny, wyjechał zagranicę, ożenił się w Holandii i pracował dla księgarzy. Owdowiały, podobno pogodził się z Kościołem. Redagował *Journal littéraire de la Haye* (1734–1736) i inny periodyk, *Avant-Coureur*, we Frankfurcie nad Menem".

[13] Cytat z: Nicolas Boileau Despréaux, *L'Art poétique-Sztuka poetycka*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1989, tłum. Maria Grzędzielska, pieśń III, s. 49 (PT).

Gdzie ma objawiać się tutaj przyjemność? A jeśli prawdą jest, że rozkoszowanie się makabrą dostarcza aż nadto przyjemności i że rozkosz ta doskonale smakuje z przyprawą ironii, to gdzie można odnaleźć najmniejszą szczyptę przyprawy w absurdalnej banalności tego tekstu i setek jemu podobnych, w których na próżno doszukać by się można jakiejkolwiek zapowiedzi Lewisa czy Hitchcocka? Czy możemy winić za ten niedostatek sceptycyzm dostawców? A może zbiorową słabość wyobraźni u publiczności zbyt skorej do zadowolenia lub, wprost przeciwnie, zbyt przesiąkniętej racjonalizmem, aby dać się porwać nadprzyrodzoności? Prawdą jest, że jeśli chodzi o grozę i okrucieństwo – ów pierwszy wymóg, a zarazem konwencję *roman noir* – natura wystarcza tutaj sama w sobie. Najbardziej przerażającą antologię fizycznego cierpienia i tortur można by wyciągnąć z pamiętników, przygód, anegdot, itp., wyprodukowanych w setkach egzemplarzy w tamtym czasie, a zwłaszcza z dzieł niestrudzonego Courtilza de Sandrasa, co do których byłoby błędem mniemać, ze względu na postać d'Artagnana, że jest to coś lekkiego i uspokajającego. Czytając go, znajdujemy się na drodze, która prowadzi nie do Anne Radcliffe, ale do markiza de Sade, o czym zdaje się świadczyć wiele epizodów pisanych w jego stylu:

Hrabia Ormin został uwięziony w lochu przez angielskiego „szlachcica", zarazem porywacza Hrabiny. Po tygodniu trzymania go o chlebie i wodzie, jego prześladowca spuszcza mu krew, ale nie z czterech żył, lecz z jednej, kropla po kropli, tak by przedłużyć przyjemność oglądania jego agonii. Oczywiście autor *Justyny* jeszcze bardziej udoskonali tę technikę, ale z pewnością nie jest jej wynalazcą[14]. Dlaczego zresztą jeden element miałby nie pasować i podważać zarazem powagę całej reszty? W miarę, jak jego

[14] W *La Comtesse de Chateaubriand, ou les effets de la jalousie* [*Hrabini de Chateaubriand, czyli skutki zazdrości*] autorstwa [Pierre'a de] Lesconvela, którego to utworu R. Virolle odnotował co najmniej trzy wydania (1695, 1696, 1724), nieszczęsna hrabina zostaje zamknięta przez męża w pokoju obitym czernią, niczym katafalk, a po kilku tygodniach uwięzienia jej tortury kończą się powolnym spuszczaniem krwi. Można by sporządzić cały katalog podobnych przykładów.

krew spływała, hrabia Ormin zanurzał w niej palec i w ten oto sposób spisał „swój nieszczęsny los na kawałku papieru, który akurat przypadkiem tam się znajdował".

Czy mamy do czynienia z nieudolnym pisarzem, czy też z bezwstydnym literatem, który dobrze się bawi za pieniądze publiczności? Moralnie wątpliwa, taka postawa jest niemniej niepokojąca z punktu widzenia literackiego. Czy takie powieści należy traktować poważnie? Czy świadomie lub nieświadomie zawierają one w sobie swoją własną parodię? Czytając liczne strony Courtilza, nie wiemy, czy spoglądać w kierunku *Clevelanda*, czy *Kandyda*. W podobnej ilości, a nawet bardziej niż obie te powieści, *Mémoires de la marquise de Frêne* [*Pamiętniki markizy de Frêne*] (1701) przedstawiają katastrofy, sceny antropofagii, śmierci i okaleczeń. Także w tym przypadku najprościej będzie przytoczyć sam tekst. Po nieudanej próbie otrucia żony, markiz de Frêne pozbywa się jej, sprzedając ją w Wenecji przygodnemu korsarzowi. Podczas ataku ze strony holenderskiego okrętu, Margot, jej pokojówka, straciła lewą rękę urwaną przez kulę armatnią:

> Odcięto powyżej łokcia resztę ramienia Margot; cierpiała z determinacją godną nie dziewczyny takiej jak ona, ale najodważniejszego z mężczyzn. Wykazała się jeszcze większą odwagą, gdy ktoś wziął w swoje ręce jej odcięte ramię, i poprosiła go, aby zbliżył je do niej; spoglądała bowiem na srebrny pierścień, który La Forêt dał jej jako zapewnienie o swojej uczciwości. Po ściągnięciu pierścienia pozostałą ręką, podała go portugalskiemu księdzu, prosząc, by umieścił go na jednym z palców jej dłoni. Następnie powiedziała mężczyźnie trzymającemu rękę, aby wyrzucił ją do morza; ale nie mogłem tego ścierpieć i kazałem ją zabalsamować, wierząc, że powinienem ofiarować tej dziewczynie przynajmniej ten mały znak przyjaźni.

Po raz kolejny dziwaczność przeważa nad grozą, a okrucieństwo intencji zostaje osłabione poprzez płyciznę stylu. Pojawia się tu co prawda barokowy motyw: zabalsamowana dłoń lub serce, ale nie wiąże się z nim żadna symbolika, a on sam nic nie znaczy. Nie wyrażając żadnej motywacji, owa eskalacja okrucieństwa bierze

się nawet bardziej z rutyny niż z mody. Czy nasze potępienie należy rozszerzyć, jeśli nie na samego Prévosta, to przynajmniej na wszystkich jego poprzedników i jemu współczesnych? Niektórym z nich należy się jednak przyjrzeć bliżej.

Les Mémoires du comte de Vordac, général des armées de l'Empereur [*Pamiętniki hrabiego de Vordac, generała w armiach Cesarza*], napisane i opublikowane przez André Cavarda w 1702 roku, zostały dopiero co uratowane od zapomnienia przez André Lebois z ogromnym wyczuciem, dokładnością i smakiem. Tradycyjne tematy „historii tragicznych" zostały dostosowane do ówczesnego gustu, przy czym nie jest do końca jasne, co z owego dostosowania jest przejawem silnych emocji, a co parodią. Miejsce akcji: zamek hrabiego Telomira we Frankonii (aż do czasów Sade'a i później, Frankonia była ulubionym miejscem w geografii *roman noir*). Podziemne korytarze pod zamkiem. W najniżej położonej części znajduje się piwnica, a w piwnicy klatka:

> W środku tej klatki siedziała na słomie młoda osoba, niedbale opierając głowę na lewej ręce i zakrywając połowę twarzy prawą. Dwa kroki dalej zobaczyłem zwłoki na łańcuchu przymocowanym do sklepienia. Przed zwłokami paliły się trzy lampy. Gdy podszedłem bliżej, Telomir powiedział, że jest to skóra człowieka, którego kazał żywcem z niej obedrzeć, a ją samą wypełnić słomą. Człowieka tego zaczęto obdzierać ze skóry za ramionami i nie otworzono jej z przodu, tak że przetrwała w całości, a sama twarz zachowała się z otworami na oczy, nos i usta. Nigdy nie widziałem czegoś bardziej przerażającego. Kiedy wychodziliśmy, ta młoda osoba zapytała Telomira omdlewającym głosem i proszącym tonem, który przyprawił mnie o dreszcze, czy jej męka potrwa jeszcze długo?

Czy narrator próbuje nas przestraszyć, zaniepokoić, wzruszyć, czy rozbawić? Robi to w taki sposób, że żadnej z tych interpretacji nie da się wykluczyć. Tym razem jednak narrator istnieje. Melancholijny bohater, nękany manią prześladowczą, naznaczony wspomnieniami, bliznami z pól bitewnych i więzień – tak naprawdę nie wiemy, czy okropności, których jest świadkiem lub ich doświadcza, nie są koszmarami jego chorego umysłu.

Zabieramy się za lekturę jego *Pamiętników* tak, jakbyśmy mieli czytać *Pamiętniki szaleńca*.

Aby usprawiedliwić swoje zbrodnicze impulsy, signor Rosselly, również nawiedzany przez „tysiące strasznych snów", powołuje się na nic innego, jak tylko na swoją przeklętą gwiazdę, a dokładniej na deliryczny i szkodliwy wpływ komety z 1680 roku. Spójrzmy, w jaki sposób przedstawia się on swojemu czytelnikowi: *Nieszczęsny Neapolitańczyk, albo przygody i pamiętniki signora Rosselly'ego, zawierające historię jego narodzin, stanu zakonnego, uwięzienia przez inkwizycję, niewoli i różnorodnych postaci, jakie przybierał w wielu miejscach Europy* (Bruksela 1704)[15]. Oto książka, która dla *Pamiętników człowieka dobrze urodzonego* jest mniej więcej tym, czym *Szpieg turecki* dla *Listów perskich*. Oto człowiek, który jest godzien być dla bohaterów Prévosta ich starszym bratem i – do pewnego stopnia – ich złym duchem. Wtrącony do więzienia po śmierci swojej żony, Turczynki, i skazany na spalenie na stosie, „nieszczęsny Neapolitańczyk" poddaje się zawirowaniom losu w takich oto słowach: „Mój umysł, tysiąc razy bardziej pociemniały od mroczności moich zbrodni, niż mój loch poprzez całkowite pozbawienie światła, był zdolny jedynie do wyobrażania sobie ciemności i grozy". Czerń, o której tutaj mowa, jest zaledwie metaforą. To tak naprawdę kolor podstawowy, w który spowijają się przekleństwo i wyrzuty sumienia.

„Kiedy fortuna postanawia kogoś prześladować, nie ma losów, których by nie pokonała", napisała Mme de Villedieu na pierwszej stronie *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* [*Pamiętników z życia Henriette-Sylvie de Molière*] (1674), w rzeczywistości jej własnych pamiętników i jednego z pierwszych oraz najbardziej patetycznych dzieł, jakie kilku kolejnym pokoleniom miały narzucić wzór literackiej mody. Jednakże błędy, jakie

[15] Tytuł oryginału: *L'infortuné napolitain, ou les aventures et mémoires du signor Rosselly, où est contenue l'histoire de sa naissance, de son état monastique, de sa prison dans l'inquisition, de son esclavage et des différentes figures qu'il a faites dans plusieurs endroits de l'Europe.* Tekst nigdy nie został przetłumaczony na język polski (PT).

Henriette-Sylvie mogła sobie wyrzucać, były jej zdaniem tylko „niewinnymi błędami". Nadszedł czas, kiedy to niebo, a nie fortuna uwzięło się na winnych, ale także na niewinnych[16], w świecie, który sam wydawał się być dotknięty przekleństwem. To były ciężkie lata dla Francji, kiedy w krwawym zmierzchu długiego panowania dorastał Antoine Prévost: miał dwanaście lat, gdy po bitwie pod Malplaquet, na początku straszliwej zimy 1709 roku, Villars rozbił obóz z resztkami swojej armii pod Vieil-Hesdin. Miał lat piętnaście, gdy po zwycięstwie pod Demain wstąpił do armii i zobaczył obraz okropności wojny, które potem opisze Kandyd[17]. W porównaniu z nimi te zaczerpnięte z najmroczniejszych powieści wydają się trywialne, ale w odniesieniu do rzeczywistości mogą równie łatwo nabrać wartości potwierdzenia i symbolu. Dawne „tragiczne historie", teraz bardziej niż kiedykolwiek dostępne w codziennej konsumpcji pod najróżniejszymi etykietami, muszą tylko zasłużyć na swoją nazwę. Niektórzy twórcy „pamiętników" dostrzegli to, ale sami nie mając tyle serca, co i geniuszu, zadowalali się oferowaniem swoich krojów, szablonów i przepisów takiemu powieściopisarzowi, który wreszcie posiadałby wyczucie tragedii.

---

[16] „Sade'owski" temat niewinności lub cnoty prześladowanej nie tylko przez ludzi, ale i przez niebiosa, jest tradycyjny w omawianej tu literaturze. Patetyczna historia kasztelanki de Vergy jest stale „odnawiana". W 1722 r., La Vieuville d'Orville, hrabia de Vignecourt, kawaler maltański, wielki przeor Szampanii, opublikował *La Comtesse de Vergy et Raoul de Coucy, époux et amants fidèles, histoire véritable, galante et tragique* [*Hrabinę de Vergy i Raoula de Coucy, małżonków i wiernych kochanków, historię prawdziwą, wytworną i tragiczną*], która została wsparta w następnym roku przez „powieść historyczną" w tym samym stylu: *Edèle de Ponthieu* [*Edela de Ponthieu*]. La Vieuville był jednym z wielu ówczesnych znawców średniowiecznych powieści. Por. jego: *Histoire de Lidéric, premier comte de Flandre, nouvelle historique et galante* [*Historia Lidérica, pierwszego hrabiego Flandrii, powieść historyczna i wytworna*] (1737) oraz *Gaston de Foix, quatrième du nom, nouvelle historique, galante et tragique* [*Gaston de Foix czwarty po mieczu, powieść historyczna, wytworna i tragiczna*] (1741).

[17] Aluzja do długoletniej i wyniszczającej wojny o sukcesję hiszpańską (1701–1714), jaką m.in. Francja toczyła wówczas w Europie (PT).

Od pierwszych stron *Człowieka dobrze urodzonego* ton jest już nadany: dla każdego człowieka, który uświadamia sobie ludzką kondycję we wszechświecie dotkniętym przekleństwem, tragedia wypływa z pewnego rodzaju pierwotnej pewności siebie i jest sformułowana jako wyznanie wiary: „Nikt, pisze Renoncour, nie jest bardziej niż ja przekonany o rzeczywistości pierwszej zbrodni, która uczyniła wszystkich ludzi winnymi, słabymi i nieszczęśliwymi. To jest fundament chrześcijaństwa i nie przychodzi mi do głowy nic bardziej prawdziwego". Jeśli jest się już od młodości przekonanym, że życie jest złem, „dlaczego śmierć miałaby być uważana za tak straszną rzecz?" Był to nieustający temat rozmów, jakie Renoncour prowadził ze swoją siostrą Julią, jeszcze zanim wkroczył w dorosłe życie: „ich rozmowa zawsze powracała do smutnych i niepokojących tematów". Tyle tylko, że ten nawyk szybko stał się dla nich przyjemnością i powodem do życia. „Spisuję moje nieszczęścia jedynie dla mej własnej satysfakcji", przyznaje *Człowiek dobrze urodzony* na pierwszej stronie swoich *Pamiętników*. Nie ma jednak wątpliwości, że owa satysfakcja będzie podzielana przez wielu czytelników, ponieważ instynkt śmierci jest tak głęboko zakorzeniony w sercach wszystkich ludzi, że nic nie uwiedzie ich bardziej niż obietnica jego zaspokojenia.

Ich wyobraźnia jest jednak tak znużona, a gust przeważnie tak przytępiony, że spektakl cierpienia i śmierci ma szansę ich poruszyć jedynie wtedy, gdy wydaje się zarówno niezwykły, jak i uzasadniony. Tragedia odpowiadała na ten podwójny wymóg, wybierając swoje katastrofy i swoich bohaterów. „Los", jaki przywołuje, stara się doprowadzić do „nadzwyczajnych wydarzeń", poprzez które niezwykłe istoty mogą wyznaczyć miarę człowieczeństwa.

A skoro niezwykłe dusze w *nich* postrzega,
O niezwykłe też dla *nich* losy zabiega[18].

[18] Cytat pochodzi z tragedii Pierre'a Corneille'a, *Horace* [*Horacjusz*], akt III, scena 3. W tłumaczeniu Ludwika Osińskiego brzmi on w następujący sposób: „Niebo w nas nadzwyczajne umysły ocenia, I nadzwyczajne mężnym

Prawo staje się jeszcze bardziej wymagające, gdy los łamie człowieka zamiast go uwznioślić, gdy fortuna zostaje sprowadzona tylko do nieszczęścia i gdy, używając słów Prévosta, „gniew niebios" spada na wybrane przez nie ofiary. Mając służyć jako przykład dla wszechświata, predestynacja musi objawiać się w owych bohaterach przeznaczonych na całopalenie jako wybór, a dla teologa-powieściopisarza wybór ten może z kolei znaleźć swoją zasadę jedynie w miłości, w tęsknocie za wielką miłością wzgardzoną i utraconą. Skoro ani baśń, ani historia nie mogą tu być pomocne, zatem tylko do miłości należy zaproponowanie ludzkiej wyobraźni obrazu rodzin i istot, na których twarzy będą odbijać się niebo i piekło. Namiętność miłości, jaką wykazują bohaterowie Prévosta, niemal wymuszone przywiązanie, które wiąże te cielesne istoty z innym stworzeniem, są z konieczności interpretowane jako bluźnierstwo i gwarancja tortur, ale także jako przypomnienie i obietnica. W ten sposób pasja staje się rodzajem świętego zła; czujemy religijny dreszcz, gdy się do niej zbliżamy lub gdy ją widzimy, a język, którym się posługuje, przekłada się nieuchronnie na wspomnienie innej Pasji. W chwili, gdy ma rozpocząć opowieść o swojej najbardziej przejmującej przygodzie, małżeństwie z Selimą, Renoncour zatrzymuje się na moment i rozmyśla: „Dla mojej rodziny fatalne było kochać tak, jak kochają inni ludzie, to znaczy bez ograniczeń i bez miary. Czułem, że nadszedł mój czas i że muszę pójść w ślady ojca. W duchu modliłem się do Nieba, aby odwróciło ode mnie jego nieszczęścia". W wielkim sojuszu miłości i śmierci, w którym rozkoszowała się barokowa wyobraźnia, sacrum i profanum rzadko bywały tak intensywnie i gorliwie splecione. To właśnie w powieściach Prévosta „namiętny mistycyzm", który tak pochopnie odkryto u Rousseau, znalazł swój najbardziej wzniosły klimat i najbardziej niejednoznaczne akcenty.

---

niesie przeznaczenia". Por. Ludwik Osiński, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1861, s. 84. Ponieważ w jego przekładzie brakuje dwóch zaimków osobowych istniejących w wersji oryginalnej tragedii Corneille'a, a zarazem istotnych dla wywodu Jeana Fabre'a, tłumacz zaproponował nową wersję powyższego cytatu (PT).

Czy należy się dziwić, że Prévost tak wyraźnie czerpał z dawnego warsztatu *roman noir*, aby ofiarować przygody oszalałym sercom na podobieństwo piekła, które w sobie noszą, aby w świecie pozorów ukazać w oczywistych znakach świętą grozę, jaką wzbudzają? Albo też, że tak szybko odwrócił się od swoich dawnych pomysłów i że zapragnął wzbudzić w ludziach emocje jedynie na widok obnażonych serc? Wyraźne wykorzystanie piekła: czarów, nekromancji, wilkołaków, duchów, błędnych ogników, makabrycznych tańców, nie pojawia się zbyt często poza pierwszymi dwoma tomami *Przygód człowieka dobrze urodzonego*, a generalnie w przerwach akcji opowiadania staje się jedynie zwykłą ciekawostką. Podobnie jak jego poprzednikom, także księdzu Prévost nie udaje się przekonać do swoich dziwacznych fantazji, ani zrekompensować tego, że w żaden sposób nie są one konieczne. Co najwyżej zdarza się mu prześcignąć ich w niezwykłości. Trzeba tu podać kilka przykładów, aby docenić rzeczywistą wartość takiego Prévosta, który najbardziej przyciąga nasz wzrok, ale nie jest przy tym zarazem najprawdziwszy.

Podobno gdzieś w Kalabrii tajemnicze istoty wykopują zmarłych, a w zajeździe, w którym się zatrzymał, markiz de Renoncour słyszy, jak jego gospodarz opowiada, że zwrócili mu ciało żony pochowanej tydzień wcześniej: „Myślał wtedy, że umrze z wściekłości, gdy znalazł ją nagą na stole, w chwili, kiedy najmniej się tego spodziewał. Powiedział nam, że jej żołądek i brzuch zostały rozcięte, a serce i wątroba usunięte…". Takich szczegółów nie wymyśla się bezkarnie, a niektóre z nich zostały powtórzone czterdzieści lat później w scenie sekcji zwłok, która stanowi ostatni epizod powieści pisarza. To, że Prévost specjalizował się w makabrze, jasno wynika z dalszej części opowiadania. W przeklętym zajeździe podróżni zostają na wieczór. Około pierwszej w nocy ktoś puka do drzwi. Do środka wchodzi śmiertelnie blady jeździec. Jadąc przez sąsiedni las, usłyszał krzyki kobiety, którą wziął za obłąkaną, kiedy poprosiła go, by zakreślił mieczem krąg wokół niej. Gdy to robił, z pobliskiego lasu wypadło pięciu ludzi-bestii (wysłanników Szatana, wilkołaków, wyznawców jakiegoś dziwnego bractwa, bandytów w przebraniu?) i „na moich

oczach", mówi, „rozerwali nieszczęsną kobietę na strzępy […]. To nie wszystko: jeden z tych piekielnych potworów uderzył mnie gwałtownie zakrwawioną kończyną, którą trzymał w rękach, mówiąc do mnie przerażającym głosem: Trzymaj, oto reszta zdobyczy, którą chciałeś nam odebrać!".

Zdecydowanie to nie „anioł dziwnych zdarzeń"[19] podpowiada Prévostowi nie najlepszą, a już na pewno nie najbardziej oryginalną inspirację. Niezależnie od swojego znaczenia tematycznego i symbolicznego, komnata grobowa oświetlona nikłym blaskiem pochodni, którą Renoncour tak ciekawie zaaranżował, by zamknąć się tam na wiele miesięcy, za jedyne towarzystwo mając złożone w urnie serce Selimy, ma swoje antecedencje nie tylko w „tragicznych historiach", ale nawet w wystroju pomieszczenia zbudowanego w Chenonceaux przez pogrążoną w smutku wdowę po królu Henryku III. Na przekór tym źródłom aż nadto czerpiącym z baroku, marzenie wybierze, w księdze V *Pamiętników człowieka dobrze urodzonego*, słynne „Furori sacrum", ponieważ brak jakiejkolwiek motywacji nadaje temu krótkiemu epizodowi coś z fantastyki, choćby w stylu Mérimée, a jego eliptyczny charakter pozwala nam zachować jedną myśl, którą chętnie umieścilibyśmy jako motto wszystkich powieści Prévosta.

„Furori sacrum": aby poświęcić szaleństwu miłości jej najbardziej mroczne sanktuarium, nie ma potrzeby zagłębiać się we wnętrznościach ziemi: ludzkie serce samo ofiarowuje wiele innych otchłani. Nie ma potrzeby prosić natury o cuda: jak powiedziałby Sade, owo zadziwiające serce pozostaje jej „najbardziej niezwykłym dziełem". Najokrutniejsze próby i najbardziej zaskakujące przygody są obiecane temu, kto oddaje się swoim szaleństwom, i nie trzeba tu bezpośredniej interwencji piekła. Wyobrażając sobie lub opowiadając owe przygody, powieściopisarz naraża się jednak na ryzyko wpadnięcia w pułapkę przedkładania poszukiwania

[19] Aluzja do opowiadania E.A. Poe z 1844 r.: *The Angel of the Odd*. Polski tytuł: „Anioł Dziwnych Zdarzeń", tłum. Stanisław Zawadzki, w zbiorze E.A. Poe, *Opowieści humorystyczne*, Wydawnictwo CM Jakub Jagiełło, Warszawa 2023 (PR).

i gromadzenia skutków nad medytację o ich przyczynach, owych „zaskakujących skutkach sympatii”[20], którym, podobnie jak wczesny Marivaux, ale w mroczniejszym tonie, wczesny Prévost dał się najpierw uwieść. Stąd biorą się w *Pamiętnikach człowieka dobrze urodzonego* tak romansowe opowieści, jak historie miłosne *Rosemonta i Diany*: porwania, pościgi, pojedynki, napady, tortury, wyroki śmierci, aż do ostatniego epizodu – ślubu umierającego mężczyzny i martwej kobiety, ślubu dosłownie skąpanego we krwi. Ani Paul Féval, ani Michel Zévaco nie będą już mogli pójść dalej w formule płaszcza i szpady *roman noir*.

Czy można się dziwić, że prawdziwy powieściopisarz, zmuszony do wiecznych powtórzeń i nieustannej rywalizacji, wyczerpuje się i popada w znużenie? Przykładowa ofiara już nie wystarcza; mnożąc epizody, Prévost wymyśla kolejne, a w przechodzeniu od Renoncoura do Rosemonta, od Rosemonta do Rosamberta, następuje swego rodzaju zmiana warty i przekazanie władzy. Ci, których tymczasowo lub na stałe usuwa z gry, stają się widzami, zarządcami lub świadkami. Zanim sam zostanie „usunięty ze świata”, dobrze urodzony człowiek zostaje najpierw usunięty z powieści, tak by zamiast być bohaterem stać się jej sekretarzem. Jednocześnie przed powieściopisarzem otwierają się możliwości zapowiadające nowe treści.

Stopniowo wyłania się więc inny Prévost: widz, moralista, filozof, i to w każdym znaczeniu tego słowa, także w tym, które zaczyna przyjmować się w owym stuleciu; ktoś ciekawy życia we wszystkich jego aspektach, zarówno codziennych, jak i niezwykłych; rozumujący o wszystkim, ale zawsze sprowadzający rzecz do jej istoty, czyli nędzy i wielkości człowieka; mniej zainteresowany zadziwianiem, a bardziej poruszaniem, mniej chwytaniem czytelnika „na litość”, a bardziej doprowadzaniem go do marzeń o sobie i swojej kondycji. Powieść staje się wtedy „powieścią filozoficzną”, przynajmniej w znaczeniu, jakie autor *Aliny i Valcoura* w swoim

[20] Aluzja do tytułu pierwszej znanej powieści Marivaux wydanej w 1713 r., *Les Aventures de***, ou les Effets surprenants de la sympathie* (*Przygody ***, albo zaskakujące skutki sympatii*) (PT).

podziwie dla Prévosta spróbuje zdefiniować i stosować. Czy nie wymaga to od powieści zbyt wiele? Czy nie grozi jej, rozerwanej między ideą a przygodą, refleksją a akcją, że stanie się bardziej niż kiedykolwiek literackim potworem, jakim w zasadzie do tej pory była: nie jednością, lecz chaosem?

Manon Lescaut jest odpowiedzią geniusza. Z pewnością godne ubolewania jest, że sukces oddzielił to arcydzieło od reszty twórczości Prévosta. Tylko poprzez umieszczenie go z powrotem we właściwej dacie, w roku 1731, i we właściwym miejscu, w tomie VII i ostatnim *Pamiętników człowieka dobrze urodzonego*, można dorzucić do naszego uzasadnionego zachwytu najbardziej przekonywające powody, by je podziwiać. Łatwo zauważyć, co łączy tę „anegdotę" z poprzednimi: postulat tragiczności, oczywistość grzechu pierworodnego, wybranie i przekleństwo przez miłość, lament, który służy jako kontrapunkt dla hymnu, „gniew niebios", ironia losu, upodobanie do patosu. Wszystko to jednak nabiera rozpędu i znaczenia dopiero dzięki serii scen zerwania. Przechodzimy od tego, co wyimaginowane, do tego, co rzeczywiste; od tego, co wyjątkowe, do tego, co trywialne; od świata powieści do świata takiego, jaki jest i jaki daje się odkrywać, nie w „tragicznych historiach", ale w policyjnych rejestrach i kronikach półświatka. W swoim wątku tragedia nie jest już tylko, by użyć tutaj wyrażenia Charles'a Maurona, „komedią, która źle się kończy". Poczciwy Tiberge zastępuje sam jeden starożytny chór i niejednokrotnie uśmiechamy się z powodu zaciętej kontrowersji, jaka przeciwstawia jego prostoduszność wychowanka Saint-Sulpice błędnemu „jansenizmowi" des Grieux. Kontrowersja jest jednak niezbędna dla rytmu powieści, a uśmiech dla jej tonu. Urok jest ponad wszystkim, o wiele bardziej potężny niż niedawne zaklęcia.

W powieściopisarzu rodzi się bowiem człowiek, a rewolucja, jaka z tego wynika, jest tak ogromna, że dzięki niej można odesłać w niebyt wszystkie powieści, które ją poprzedziły. Jakikolwiek by był osobisty związek, który można ustalić między historią Antoine'a Prévosta a historią kawalera des Grieux: transkrypcja, zaufanie, echo, przeczucie, „mityczna" projekcja, tak samo można być pewnym, że autor umieścił w tej historii to, co najbardziej

przejmujące z jego doświadczeń, najpiękniejsze z jego marzeń, najgłębsze z jego serca. Poza samymi *Pamiętnikami*, prawdziwymi lub zmyślonymi, nasza wyobraźnia niezłomnie zwraca się ku innemu arcydziełu, aby odkryć między *Księżną de Clèves* a *Manon* ową fundamentalną analogię opartą na tym samym założeniu prawdy, tej samej godności istoty ludzkiej. Z pewnością obie powieści stoją na przeciwległych biegunach sztuki i miłości, ale w obu przypadkach „idea", którą odzwierciedlają, to znaczy przekonanie, jakie je napędza, jest wystarczająco silne, aby wymyślić dla siebie formę, ze wszystkim, co to pojęcie implikuje pod względem stosowności, intensywności i harmonii. W *Manon* owa prawdziwie poetycka cnota jest tym bardziej uderzająca, że materiał wydawał się wielce oporny, obróbka trudniejsza, a godność bardziej paradoksalna. Kiedy wszystko się wykonało, w bezmiarze pustyni i nieba, wiemy, jaką suwerenną godność osiąga patos, w którym prostota triumfuje w swej wielkości.

Prostota jest jednak ostatnią cnotą, jakiej można by oczekiwać od powieściopisarza, który wciąż pozostaje całkowicie barokowy. Podobnie jak *Księżna de Clèves* bierze się z powieści wykwintnej, *Manon Lescaut* najwyraźniej ma źródła w *roman noir*, pod warunkiem, że określeniu temu nadamy w pełni znaczenie siły wyzwalającej. Zamiast wyzwania, któremu z powodzeniem sprostał pisarz kontrolujący swoje serce i sztukę, ów całkowity sukces oznacza w burzliwej karierze Prévosta godzinę łaski, chwilę szczęścia, które człowiekowi i poecie będzie bardzo trudno odzyskać. Raz osiągnięta doskonałość nie mogła ograniczyć ogromu pragnień, udręk i marzeń, które nosił w sobie autor *Człowieka dobrze urodzonego*.

Cleveland ukazuje go z powrotem targanego przez własne fantazmaty, fascynację dziwnością, powołanie do nieszczęścia, „niezwyciężoną grozę życia", w czym ów „angielski Filozof", czyli pogrążony w spleenie głęboki umysł, widzi zarówno wspólny charakter swojego narodu, jak i szczególny przywilej swojej osoby. „Jaką dziwną zażyłość", woła, „zawarłem z bólem? Czy chory może ubóstwiać truciznę, która go zabija?" Pisać to destylować tę truciznę i ofiarowywać ją „wszystkim wrażliwym sercom", które

będą w stanie współczuć i smucić się wraz z nim. Ze wszystkich nieszczęśników, zarówno tych, którzy poddają się nieszczęściu, jak i tych, którzy przeciwko niemu się buntują, Cleveland jest, jak sam mówi, „jedyną osobą" w swoim rodzaju, ponieważ doświadcza udręk jednych i drugich, kultywując w sobie wszystkie zarodki nieszczęścia. Instynkt zamknięcia, jaki symbolizuje i wzmacnia zaskakujące, „speleologiczne" preludium powieści (autor *Monte Christo* nie wymyśli nic lepszego…), pozostaje w opozycji lub w relacji do szaleństwa, które rozpala po całym świecie serce żądne powszechnego cierpienia.

> Leci tam, dokąd łaska go wzywa,
> a ogrom jego żarliwości
> cały świat przykrywa…[21]

śpiewał Prévost, recytując *Odę do świętego Franciszka Ksawerego* [*Ode à Saint-François Xavier*], jak każdy wychowanek jezuitów. Jakiś rodzaj odwróconej łaski ponownie rozpala w sercu „angielskiego Filozofa" gorączkę, która przekształca w koszmar jego wędrówki po świecie, gdzie poza przestarzałą, ale i przerażającą powieścią *Polexandre* [*Poleksander*] i dziwactwem relacji z podróży, istnieje już przeczucie barokowego odrodzenia rodem z *Atłasowego trzewiczka*[22]. Możemy uśmiechać się wobec tego zabawnego ekumenizmu, ale nie możemy nie być poruszeni ową przesadą, która świadczy o dużej naiwności, ale także o wielkości.

Wychodząc od tego pogrążonego w szaleństwie wszechświata możemy sobie wyobrazić, czym jest „świat moralny", jaki odkrywamy w *Clevelandzie*. W tej nowej eksploracji okrucieństwo sięga granic tego, czego nie da się wypowiedzieć. Przygotowania do długo planowanego samobójstwa Clevelanda ciągną się przez nie mające końca stronice i tylko w ostatniej chwili zostaje on powstrzymany przed straszliwą pokusą wciągnięcia w to swoich dzieci. Podobnie jak w przypadku samobójstwa, powieść rozkoszuje

---

[21] Przekład własny tłumacza (PT).

[22] *Le Soulier de satin*, „kosmiczny" dramat Paula Claudela z 1929 r. (PR).

się i bawi skrajnościami kazirodztwa, a cudowny epizod romansu Clevelanda i Cécile świadczy o upodobaniu nie dla nieszczęścia, ale dla grzechu, który trudno by rozwinąć jeszcze bardziej. „Coś mnie ku niej pociągało", mówi Cleveland, „coś tak trudnego do pokonania, jak to wszystko, co opowiada się o zauroczeniu". Kiedy Cleveland uznaje i widzi w Cécile jedynie swoją córkę, zauroczenie pryska dla niego, ale nie dla niej, i Cécile gaśnie powoli, umierając w końcu z powodu uczucia silniejszego niż wszelkie zakazy. Miłość, która zatriumfowała w Manon jak wezwanie łaski, jest tutaj doświadczana i analizowana jako najbardziej niejednoznaczne i niespokojne uczucie. „Angielski filozof" nie wierzy już w Niebo, a ponura, banalna mądrość, którą głosi po desperackim zakwestionowaniu wszelkiej moralności i wiary, może być interpretowana jako ostateczne uwiedzenie Piekłem.

Pomimo, lub też właśnie z powodu spektaklu moralności, który ma ambicje nas pocieszyć, *Dziekan z Killerine* [*Le Doyen de Killerine*] jest jeszcze bardziej niepokojący. „Są w naturze osobliwe rzeczy, których nigdy nie zrozumiemy", mówi Sade. To właśnie pobłażanie tym „osobliwym rzeczom" inspiruje powieściopisarza, w osobie dziwacznej postaci, którą chciał uczynić nie swoim bohaterem, ale swoim przedstawicielem i świadkiem. Kulawy, garbaty, zdeformowany, z dwiema brodawkami nad oczami, które „wyrastają z jego czoła jak dwa rogi", dziekan Killerine został stworzony przez naturę potworem tylko dlatego, że jego powołanie wezwało go, aby być lekarzem, obserwatorem, a czasem wspólnikiem wszystkich potworności serca. Opiekun neurotycznej i przeklętej rodziny, starszy brat Quasimoda, Tribouleta i Gwynplaine'a, wiele musi uczynić, aby uwolnić od złego dusze znajdujące się pod jego opieką, a przede wszystkim samemu uchronić się przed zarażeniem grzechem. Georges, Rose i Patrice, jego przyrodni bracia i siostra, nieustannie wyznaczają jego oddaniu i kazuistyce niejednoznaczne misje, które dla tego duchownego tworzą rodzaj dziwnego przyciągania i narażają go na pokusy, w których patos miesza się z groteską. W tych chwiejnych, spustoszonych sercach tchórzostwo i przemoc wzajemnie się uzupełniają. Krwawa rywalizacja, sześć morderczych

pojedynków, polityczne i policyjne machinacje w Irlandii, Francji i Hiszpanii, zbrodnie, klasztory i więzienia przeplatają się w czerwonym i czarnym wątku powieści, w której czerń zdecydowanie zwycięża. Napięcie i chaos rodzą się ze świata, w którym pewniki się chwieją, wartości zostają zniesione, i gdzie nawet szaleństwo miłości nie może już służyć jako środek odwoławczy, ponieważ gwałtowność uczucia ma dwuznaczność za swojego towarzysza. „Nie wiem, jak" – zauważył kiedyś Cleveland – „serce może tak nagle przejść od jednej sytuacji do drugiej, która jest jej przeciwieństwem". Być może radość i smutek, przywiązanie i niestałość, są tylko „tym samym ruchem, który przybiera różne nazwy, w zależności od tego, jak zmienia swój przedmiot lub przyczynę". Formułując ową zasadę odwracalności, ksiądz Prévost, jak słusznie zauważył Georges Poulet, wkroczył na ścieżkę, która doprowadzi do Dostojewskiego. Wraz z dziekanem z Killerine ścieżka ta gubi się jednak u niego na zawiłych zakrętach. Co stało się z prostotą i żarliwością, które niegdyś promieniały u Manon?

Również i w tym przypadku geniusz znowu zareaguje i przekształci swoją odpowiedź w arcydzieło. Powaga i dostojeństwo odkryte na nowo w *Histoire d'une Grecque moderne* [*Historii współczesnej Greczynki*] wystarczą, by zaświadczyć, że podobnie jak wszystkie arcydzieła, także i to nie zostało zainspirowane przez oszukującą się wyobraźnię, ale podyktowane doświadczeniem serca. Tylko życie i kto wie jak gorzka autorefleksja mogły doprowadzić piewcę Manon do głębi tego rozczarowanego wszechświata, w którym „niegodna namiętność" odkrywa swoją niegodność tylko dlatego, że nie została wysłuchana i teraz wie, czym jest próżność miłości. Powieść nie ma tu wiele do zdziałania i najprawdopodobniej historia zajęła jej miejsce, dostarczając „powieściowych" danych, z których wypływa cała reszta, anegdota lub mit. Nie można było nie rozpoznać Mademoiselle Aïssé[23] w postaci młodej Greczynki uwolnionej z haremu baszy przez dyplomatę o czułym sercu. Od tego momentu wszystko jest

[23] Charlotte-Élisabeth Aïcha, inaczej Mademoiselle Aïssé (1698–1733), autorka *Lettres de Mademoiselle Aïssé à Madame C**** (PT).

okrutnie proste, niezależnie od pomysłu na fabułę! Uwalniając Théophé, jej wyzwoliciel stworzył w niej siłę odmowy i obrzydzenia, która nieuchronnie obróci się przeciwko niemu samemu. Théophé zaakceptuje ostatecznie miłość każdego mężczyzny, ale nie jego. „Poważany jak władca, słuchany jak ojciec, szanowany jak przyjaciel: ale jakaż to cena za uczucia takie jak moje?" Po raz kolejny posąg obraca się przeciwko Pigmalionowi. Agnès przeciwstawia się Arnolphe'owi, a Fériol upokarza się u stóp Théophé, tak jakby dobroć miała mieć miłość za nagrodę! Jedno spojrzenie wystarczyło, by związać Manon i Des Grieux na zawsze, a jedynie miłość mogła w końcu dokonać tego cudu: z kobiety-dziecka, przedmiotu lub idola, uczynić po prostu kobietę, istotę ludzką całkowicie wolną i odpowiedzialną, a cóż wtedy oznacza oddanie siebie. „Byłem panem serca Manon", wykrzyknął triumfalnie Des Grieux, a jego uniesienie było tak wielkie, że zrekompensowało wszystkie kompromisy życia, wszystkie okrucieństwa nieba. Natomiast serce Théophé milczy, jej zachowanie jest owiane tajemnicą, a jej twarz wydaje się tak tajemnicza tylko dlatego, że jest *również* twarzą wolności.

Nie ma nic bardziej banalnego niż owo nieporozumienie, nic prostszego niż owo szyderstwo. Czy to popularna, czy literacka, powieść będzie niezmiennie podejmowała ten temat: Pierre Louÿs stworzy z niego *Kobietę i Pajaca* [*La Femme et le Pantin*], Pierre Benoit *Le Soleil de Minuit* [*Słońce północy*]. Oprócz tematu, *Historia współczesnej Greczynki* nie ma jednak nic wspólnego z tymi powieściami. Inny rodzaj osobistego doświadczenia Prévosta wobec poniżenia i okrucieństwa pozwala mu nie szczędzić wysiłków, aby w umiejętny sposób przedłużyć mękę tak wyrafinowaną, że śmierć nie jest dla niej ani możliwością, ani rozwiązaniem. Ofiara i kat samego siebie, więzień swojej obsesji, „władca Théophé" czerpie ze swojego urojenia „słodką truciznę", bez której nie może żyć. Taką kliniczną precyzję odnaleźć będzie można dopiero w *Miłości Swanna*, jednak podczas gdy wirtuozeria i prawie że kokieteria analizy nadają temu drugiemu arcydziełu wdzięk zabawy, u Prévosta odnajdujemy rodzaj surowego rygoru, który zapewnia godność i zachowuje tajemnicę. Cnota ta wydaje się

tym bardziej przekonująca, że jest wynikiem zwycięstwa nad samym sobą. Artysta osiąga prawdziwą wielkość, gdyż zamiast grać na nerwach lub pragnieniach swoich czytelników, przypomina każdemu z nich, że wszystko, co muszą zrobić, to spojrzeć w głąb siebie, aby odnaleźć tam obecność piekła.

*
* *

Owo spostrzeżenie pozwala nam – bez konieczności sięgania dalej niż do drugiego arcydzieła Prévosta, które jest symetryczne do pierwszego, choć ma przeciwstawne znaczenie – podsumować naszą eksplorację powieściowego dzieła tak niesprawiedliwie zdyskredytowanego i pogrzebanego w „taniej literaturze". Wydaje się, że w swoich pracochłonnych przedsięwzięciach, ksiądz Prévost aż do końca powracał do tworzenia powieści wtedy, kiedy czuł potrzebę bycia „katem dla samego siebie", o czym mogliby zaświadczyć M. de Montcal w jego *Campagnes philosophiques* [*Kampaniach filozoficznych*], Człowiek dobrze urodzony z *Pamiętników* w swojej twierdzy w Innsbrucku i wielu zbłąkanych duchownych, takich jak ksiądz Brenner doprowadzony do samobójstwa oraz wielebny ojciec Cellerier nękany wyrzutami sumienia. Ci, którzy interesują się tajemnicą literackiej twórczości, znajdą wiele tematów do odkrycia i przemyślenia w tym zbyt szybko pisanym, nierównym, ale nadspodziewanie błyskotliwym dziele.

Istnieje jednakże jeszcze inny powód, by je nadal okrywać. Aż do czasu, gdy Sade niemal z jego rąk przejął dziedzictwo pisarza, Prévost podtrzymywał, odnawiał i okrywał chwałą w filozoficznym stuleciu tradycję powieściową, którą należy nazwać *roman noir*. Gatunek ten byłby zaledwie ciekawostką, gdyby sprowadzać go jedynie do przedromantycznej fantazji i oczarowania modą. Wszędobylskie duchy i diabły to dowód, że nie można ich traktować poważnie. Jednak bez względu na to, jak śmieszne mogą się wydawać ich przykłady, angielska moda na *roman noir* powinna być rozumiana we Francji jako odrodzenie. W tym przypadku, podobnie jak w wielu innych, jeśli mamy docenić powieść romantyczną, należy przede wszystkim podkreślić ciągłość tradycji barokowej. Okazją ku temu powinien stać się

problem *roman noir*, rozważany już teraz dokładniej, niż miało to miejsce do tej pory.

Zawsze zresztą pouczające jest zbadanie, jak dalece „wynalazca" dystansuje się z konieczności od gatunku lub tradycji, w które jego dzieło się wpisało. Powieściowe dzieło księdza Prévost przyczyniło się niewątpliwie do samego trwania *roman noir*. Nie da się jednak zamknąć go w nim, ani w żadnej innej kategorii literackiej. Nawet w najlepszym okresie swojej twórczości, Prévost nie pisał *roman noir* tak jak inni; jego „naturalna indywidualność" mogła sprowadzić go na manowce, ale nigdy nie pozwoliła mu być mdłym czy banalnym. Przynajmniej dwa razy, prawdopodobnie w decydujących momentach swojego doświadczenia uczuciowego, ten tytan literatury przeznaczony do efemerycznych zadań był w stanie ocalić – wbrew przeciwnościom losu – to, co miał ważnego do powiedzenia. Skazany na pośpiech ekspresji i nierówności przesady, znalazł w sobie wystarczające mistrzostwo, aby stworzyć formę, która ocaliła jego imię od niepamięci. Manon i Théophé: nikt nie zapomni szybko tych dwóch twarzy, czyniąc z nich wizerunek piękna swych marzeń lub goryczy swego serca.

tłum. Paweł Matyaszewski
Katolicki Uniwersytet Lubelski
Jana Pawła II

ALEGORIA I SYMBOLIZM W *KUBUSIU FATALIŚCIE*

Kiedy Jacques Smietanski poprosił mnie o napisanie przedmowy do swojej pracy *Le réalisme dans* Jacques le Fataliste [*Realizm w* Kubusiu Fataliście], natychmiast zauważyłem, że jego studium powinno być zrównoważone refleksją nad symbolizmem tego porywającego, acz enigmatycznego arcydzieła. Ten symbolizm rzuca się w oczy od pierwszych słów powieści, a kilka stron dalej Diderot sam zwraca na to uwagę czytelnika, proponując mu – nie bez pewnej złośliwości – dość łatwą zagadkę, dotyczącą „ogromnego zamku": wszechświata, w którym ma mieszkać każdy, i świata takiego, jaki jest. Jeszcze krok i wpadamy w alegorię, „zwykły ratunek jałowych umysłów"[1].

Ale Diderot dobrze się pilnuje, by nie zrobić tego kroku. Jeśli kpi z wszystkich powieści, to nie po to, by robić konkurencję *Powieści o róży* [*Roman de la Rose*]; jeśli filozofuje żarliwiej niż kiedykolwiek, to nie jak w czasach *La Promenade du Sceptique* [*Przechadzka sceptyka*]: zamiast nakazywać Arystowi, swemu idealnemu sobowtórowi, abstrakcyjną wyprawę w prosto wytyczone aleje systemów, Denis Diderot, który już wie, że filozofii się nie wymyśla, ale poddaje doświadczeniu, rzuca na drogę przygody i życia dwie postaci na pozór wyobrażone czy książkowe, ale narodzone z głębi jego samego i dobrze znające rzeczywistość. Zamiast o alegoriach, trzeba będzie mówić o symbolach: intencja filozoficzna nie jest wypowiadana, odsłania się stopniowo, objawia

[1] Cytaty z *Kubusia Fatalisty* wg przekładu Tadeusza Żeleńskiego-Boya (PT).

się czytelnikowi, a może i samej sobie, w miarę jak kapryśnie rozwija się gra z fikcją powieściową – ironiczna kwintesencja przeżytego doświadczenia. Ale ta intencja pozostaje jednak najważniejsza, objawia się w pomyśle i sposobie przedstawienia pary, która daje powieści tytuł: *Kubuś Fatalista i jego pan* [*Jacques le Fataliste et son maître*].

Oto rozdzielili się, a wola powieściopisarza – wynalazcy i demiurga – sprawia, że czytelnik pozostaje na chwilę sam w towarzystwie pana, jak tego chcą reguły grzeczności.

> Będzie to z waszej strony wielka uprzejmość, ale przypłacicie ją potężną nudą; nie znacie jeszcze ludzi tego gatunku. Myśli w głowie na lekarstwo; jeśli zdarzy mu się powiedzieć coś do rzeczy, to chyba coś zasłyszanego albo też przypadkiem. Ma oczy jak wy i ja; ale przeważnie nie wiadomo, czy patrzy. Nie śpi, a nie czuwa: pozwala upływać życiu, to jego zatrudnienie…".

Nie potrzeba kontynuować cytatu: z tej żartobliwej karykatury, przybierającej formę kreskówki, nawet niezbyt doświadczony czytelnik bez trudu wyssie „posilny szpik"[2]. Pan jest wcieleniem rozumu kartezjańskiego zredukowanego do samego siebie, czyli myśli wrodzonych. Najbardziej zaskakujące szczegóły nabierają wtedy sensu, poczynając od atrybutów tej dziwacznej postaci: zegarka (robi wszystko z najwyższą dokładnością); tabakierki (skoro jest tylko czystą myślą, materialista Diderot z przyjemnością redukuje go do mózgu i znajduje mu w tabace jedyny stosowny środek ekscytujący); i zwłaszcza Jakub[3], bez którego jest on zawsze duchem lub duszą obolałą.

Jakub bowiem, wobec tego czystego rozumu, jest wcieleniem – ale z jaką młodzieńczą energią! – tego, co filozofia nazwie wkrótce

---

[2] *„La substantifique moelle"* z pointy Prologu do Garnatui F. Rabelais'go (1534).

[3] W cytatach z przekładu Żeleńskiego-Boya imię głównego bohatera pojawia się w formie „Kubuś"; w innych miejscach posługujemy się tłumaczeniem imienia *Jacques* jako *Jakub*, co wynika z zaakcentowania znaczenia tego imienia w języku francuskim, któremu nie odpowiada zdrobnienie wprowadzone przez Boya (PT).

„praktycznym rozumem"; nie myśli, a serca, nie *νοῦς*, ale raczej *θυμος*; z pewnością nie „człowieka-maszyny" (przez żartobliwe odwrócenie, to pan jest „automatem"), ale człowieka, który określa się, przemienia i spełnia działając; człowieka nie myśli wrodzonych, ale sensualizmu i doświadczenia; nie człowieka esencji, ale istnienia, z jego przypadkowością, ale i z nieskończonymi możliwościami. Stąd bierze się wszelka inna symbolika: kapelusz, który Jakub nakłada na głowę, żeby myśli nie uleciały na wiatr; bukłak, przenośna i prosta forma Boskiej Flaszy, a zwłaszcza zawartego w niej wina, arcydzieła przyjaźni człowieka i ziemi, wina, które weseli serce.

Ważniejsza z pewnością – i bardziej przejrzysta – jest inna symbolika: tym razem społeczna. Pan jest szlachcicem z definicji i z istoty, to wystarcza, nie ma nawet nazwiska. Jakub także nie ma nazwiska, nosi tylko imię (ale za to jakie!): chłop, „Jacques" (Jakub)[4]. Jego korzenie – z racji pochodzenia, manier, wspomnień – sięgają tak głęboko w ludowość, jak winorośl w ziemię swojego *terroir*. Posługuje się językiem ludu, ale i jego praktyczną mądrością. Jak nowy Garo[5], chętnie by powtarzał: „Bóg dobrze czyni to, co czyni", gdyby nie chciał dokładnie w tym punkcie odłączyć się od La Fontaine'a i od Garona, i gdyby nie podstawił w miejsce Boga swego „wielkiego zwoju". Jego pogodzenie się z tym, co nieuniknione, nie jest bowiem niczym innym niż rezygnacją, a jego humor zabarwił się pewną filozofią, którą bardziej od niego uczeni uznaliby za pokrewną myśli Zenona albo Spinozy; a stało się to z pewnością nie w szkole jego pana, ale tego słynnego „kapitana", na którego bez przerwy się powołuje, a który poprzedził pana w jego życiu, jak doświadczenie poprzedza zdolność sądzenia. Ale przystosował się do swego pana do tego stopnia, że stali się nieodłączni; pan nie może się bez niego obejść, ale i Jakub łatwo sam się przekonuje, że podróży, rozmowie i życiu zabrakłoby smaku bez wspaniałego rozmówcy, jakiego znalazł w swym panu.

---

[4] „Jacques Bonhomme" było pogardliwym określeniem chłopów, od którego pochodziła nazwa żakerii, powstania chłopskiego w 1358 r. (PT).

[5] Postać z bajki La Fontaine'a *Żołądź i dynia* (PT).

Skoro Diderot uczynił relację podstawą swej nauki o człowieku, to jakąż relację – głębszą, bardziej zróżnicowaną i ekscytującą w swym kapryśnym rozwoju – mógłby odkryć niż ta relacja rozumu czystego i rozumu praktycznego, relacja Jakuba i jego pana?

Ich koegzystencja nie przebiega bynajmniej bez burz, a dzielna gospodyni, która łagodzi ich kłótnię, nie wie, że to „setna tego rodzaju". Ta jednak okaże się decydująca, bo wyniknie z niej traktat w dobrej i należytej formie. Ustalono więc, skoro „wszystko zostało przypieczętowane w górze w chwili, gdy natura stworzyła Kubusia i jego pana", że pan zachowa „tytuły", ale Jakub będzie miał „rzecz". „Ale w ten sposób – odpowiada pan zgodnie ze swoją logiką – najlepiej byłoby mi zająć twoje miejsce, a ciebie postawić na moim". Ale Jakubowi aż tyle nie trzeba: „Zostańmy, jak jesteśmy – proponuje – bardzo nam z tym dobrze obu; i obróćmy resztę życia na ugruntowanie przysłowia: Kuba wodzi za nos swego pana". Czy nie jest to, w gruncie rzeczy, prawo natury? Na ostatnią uwagę pana – całkowicie formalną – „Cóż znaczy, czy się człowiek godzi, czy nie, skoro prawo jest nieuniknione?" Jakub odpowiada: „Bardzo dużo. Czy pan mniema, iż bezużytecznym jest wiedzieć raz na zawsze, jasno, wyraźnie, czego się trzymać? Wszystkie dotychczasowe kłótnie pochodziły stąd, iż nie powiedzieliśmy sobie wyraźnie: że pan będzie się nazywał moim panem, ale ja będę w istocie pańskim. Otośmy się porozumieli, teraz pozostaje jeno dreptać spokojnie tą drogą".

I tu alegoria wydaje się przejrzysta. Nadeszła godzina wielkiej zamiany: *cogito* zastąpi *sentio*, logikę – doświadczenie. Ale według Diderota, tak jak i według Jakuba, nie może z niej wynikać żadna rewolucja, nawet nie przejęcie władzy. Formalne poniżenie rozumu oznaczałoby paradoksalnie przyznanie zbyt dużego miejsca upodobaniu do roztrząsania. A przecież nie chodzi o kodyfikowanie, a o wędrowanie, nie o filozofowanie, a o życie. Diderot piszący *Kubusia Fatalistę* nie myśli o znalezieniu miejsca na triumf Arysta. Jego filozofia nie mieści się już w zamkniętej przestrzeni systemów i idei; nic nie jest mu teraz bardziej obce niż ten filozoficzny popis, dla którego jeszcze niedawno tyle poświęcił. Zamiast rozwinąć się w postaci jakiegoś manifestu,

traktat, o którym była właśnie mowa, kryje się w środku powieści, w chwili, gdy dzieje markiza des Arcis i pani de La Pommeraye mogłyby niemal przesłonić Jakuba i jego pana, zmienionych w słuchaczy, gdyby czytelnik był w stanie zapomnieć, że wciąż są oni gotowi do podjęcia drogi.

Nigdy być może żadnemu powieściopisarzowi nie uda się dokonać bardziej przekonującego osiągnięcia nie po to, by zademonstrować swój talent, ale żeby wyrazić swą filozofię: wyjść od dwóch idei, które można by uznać za abstrakcyjne, i zamiast uczynić z nich przedmiot dyskusji prowadzonej przez ich rzeczników czy przez marionetki, nadać im wystarczająco dużo solidności i głębi, by ożywić dwie postaci, które nieustająco będą przedmiotem pytań, ale których istnienie wyobraźnia odczuje jak rodzaj poetyckiej oczywistości. Chyba żeby było na odwrót i że rozmyślając o *Don Kichocie* czy pastiszując *Tristama Shandy*, Diderot tak dobrze przemyślał i ożywił fundamentalną pikarejską parę sługi i jego pana, że nadał jej symboliczne znaczenie, którego sam wcześniej nie znał. Wielowymiarowość symbolu wystarczy, by ochronić opowieść przed sztywnością alegorii; skoro Jakub i jego pan istnieją nie jako dwa byty myślowe, ale cielesne, wspomniana wyżej zamiana bez rewolucji może być rozumiana także na planie społecznym i odzwierciedlać się w aktualności historycznej, podobnie jak i w perspektywie ideologicznej. Kreacja literacka i filozoficzna intencja nieustannie nakładają się dzięki temu na siebie i nie jest możliwe stwierdzenie, która z nich dominuje.

Dla Diderota, który przez całą powieść bawi się w oczywisty sposób, ta niemożliwość decyzji jest źródłem najbardziej wciągającej z jego gier. Nie na próżno uczynił mistyfikację swego rodzaju specjalnością literacką: *Kubuś Fatalista* daje mu kapitalną okazję wykorzystania tego talentu z najwyższą przyjemnością. Nie można wskazać głównej myśli tego, co należy wszak nazwać powieścią, nie wystawiając się natychmiast na zgłoszone z pełną satysfakcją dementi. Jak koralowiec zbudowany z symboli, ale przede wszystkim z własnych wspomnień autora, pikantnych anegdotek, prawdziwych historii, wymyślonych dla przyjemności opowiastek, żartów, parodii i polemik, *Kubuś Fatalista* jest

powieścią tak zdecydowanie filozoficzną tylko pod warunkiem, że kpimy z filozofii co najmniej tak samo jak z literatury.

Nie można więc nie przywołać – jak to zrobił sam Diderot – oczywistego poprzednika: *Kandyda*; ale po to, żeby uświadomić sobie jego oryginalność[6]. Jako powiastka filozoficzna *Kandyd* może być tylko powieścią – albo anty-powieścią – z tezą. Niezależnie od tego, czy jej patronem uczynimy Leibniza czy Wolffa, wg tej tezy, w postaci uproszczonej przez Woltera, „wszystko jest najlepsze na tym najlepszym ze światów". Pod płaszczykiem fantazji powieść jest pomyślana i poprowadzona jak dowód, żeby zilustrować tę tezę absurdem i unicestwić śmiesznością. Jak tego chce ironiczny podtytuł, optymizm, obudowany wątpliwościami, nie przechodzi próby, ale i jego antyteza, pesymizm, także nie znajduje potwierdzenia: postawiony między swymi dwoma filozofami, Doktorem Tym Gorzej i Doktorem Tym Lepiej, nonszalanckim Marcinem i niepoprawnym Panglossem, Kandyd znajduje ostatecznie nie tyle rozwiązanie, ile drogę pośrednią. Nie poddanie się, wycofanie, milczenie (lekcja derwisza nie jest ani wystarczająca, ani ostatnia), ale ograniczenie pragnień, praca, a także solidarność: zamiast odwoływać się do nie wiadomo jakiego absolutu, można osiąść we względności, uprawiać swój ogródek i wykonywać swoją pracę – czy można by rzec: zbawienną? – wszyscy razem, ramię w ramię. Ponieważ tylko fanatyków nie można ocalić, baron jest wykluczony ze wspólnoty, ale Pangloss, podobnie jak Marcin, mają w niej swe miejsce, i o zmierzchu, po dniu pracy, Kandyd chętnie słucha, jak bez końca rozprawiają o skutkach i przyczynach; o ile bowiem nie udowodniono, że człowiek jest zwierzęciem rozumnym, o tyle potwierdziło się, że jest to zwierzę rozumujące i gdyby mu nie pozwolić działać jako takiemu, unicestwiłoby się wszelką rozmowę.

Trochę więcej entuzjazmu i żaru – i ta końcowa lekcja mogłaby się spodobać Diderotowi. Jeśli *Kubuś Fatalista* ma mieć jakieś rozwiązanie – dlaczego nie to? Wszyscy w końcu spotykają się na

---

[6] *Kandyd, czyli Optymizm* (*Candide ou l'Optimisme*), najsłynniejsza z powiastek filozoficznych Woltera (1759) (PR).

zamku Desglandsa, gdzie Jakub poślubia Dyzię i zostaje dozorcą. Ale to sztuczne rozwiązanie, z którego Diderot kpi, jak i z całej reszty, i proponuje je ironicznie czytelnikowi jako jedno z wielu, do wyboru. Jego powieść nie kończy się, podobnie jak się nie zaczęła. A czy inaczej jest w życiu? Jeśli każde indywidualne życie mieści się między tymi krańcami: narodzinami i śmiercią, świadomość, która jest jego znakiem i przywilejem, rozkwita tylko na chwilę na powierzchni wiecznego i powszechnego stawania się. Człowiek nie może więc zaznać spoczynku: nie ma mowy o tym, by mógł się wyłączyć, ani ustabilizować, może tylko, jak mówi Jakub, „wędrować".

Tym gorzej, jeśli nie wie, skąd przychodzi i dokąd idzie: powinien przynajmniej nie iść na ślepo, zastanawiać się nad pokonywaną trasą, a może i samemu wyznaczać swą drogę. Dlatego *Kubuś Fatalista* jest przeciwieństwem powieści z tezą: raczej poszukiwaniem, nie jakiegoś zaginionego skarbu czy obiecanej szczęśliwości, ale tylko kierunku i sensu, jaki można – albo nie można – nadać tej cudownej przygodzie, jaką proponuje człowiekowi nie życie w ogóle, ale jego życie.

Pierwsza odpowiedź, udzielana przez Jakuba, to ta, której nauczył się nie od pana, a od kapitana: „wszystko, co nas spotyka na świecie dobrego i złego zapisane jest w górze". Ale wynikający z tego fatalizm nigdzie nie jest zakwestionowany jako doktryna: widziany w ten sposób może wydawać się tak samo arbitralny i chimeryczny jak każdy inny system. Zwłaszcza rozumowanie pana, którego to urządza, bez najmniejszej trudności chwyta Jakuba na gorącym uczynku niekonsekwencji i pokazuje, że jego działania, już tylko dlatego, że są działaniami rozmyślnymi lub nie, zaprzeczają jego zasadom. Powieść nie nazywa się więc *Jakub albo fatalizm*, ale *Kubuś Fatalista*, co wystarcza, by umieścić ją w całkiem innym porządku niż *Kandyda*.

Taka filozofia, w żadnym razie spekulatywna, jest sprawą temperamentu, humoru, doświadczenia; stanowi jedno z człowiekiem i zajmuje miejsce mądrości z zasady *Nihil admirari*, która jest z pewnością najstarszą lekcją wszelkiej mądrości. Przywoływanie „wielkiego zwoju", odwoływanie się do pierwszej przyczyny uwalnia od zatrzymywania się przy obfitości przyczyn drugich.

Jeśli w przypadku każdej konkretnej hipotezy fatalizm rozkłada się z konieczności na determinizm, w zachowaniu istoty ludzkiej ten determinizm okazuje się tak złożony, że wydaje się wymykać analizie i zamieniać się w niezdecydowanie. Filozofowie i teologowie na wyścigi twierdzili więc, że przyznają człowiekowi przywilej wolności. Ale Diderot bynajmniej nie myśli o zakwestionowaniu tego, co przyjął raz na zawsze: rozpatrywane samo w sobie to wielkie słowo *wolność* jest „pozbawione znaczenia"; wie, że w sporze z Rousseau Helwecjusz w zasadzie ma rację, choć w praktyce racja wydaje się często być po stronie Rousseau. Ale po co rozniecać na nowo ten szkolny spór, jałową dyskusję między determinizmem i wolną wolą? Lepiej rozważyć eksperymentalnie, jak człowiek, podlegający tak wielu determinującym czynnikom, bierze udział w tym procesie i wśród wymogów życia sam się determinuje. Powieść o Jakubie, mnożąc do woli spotkania i przypadki, wciąż rozpoczyna i zmienia kapryśnie bieg tego doświadczenia. Narzuca się wobec tego rozróżnienie: uraza, która każe Jakubowi zaciągnąć się do wojska – przyczyna czy skutek – należy do jego własnych decyzji; kulą, która go trafia pod Fontenoy, kieruje to, co nazywa losem. „Bogu tylko wiadomo, jakie dobre i złe przygody sprowadził na mnie ten postrzał": autor powieści, który zabawia się w bycie „Bogiem", może układać do woli te przygody, ale w gruncie rzeczy interesuje go zachowanie Jakuba. Dołączmy do niego w obecności kobiety z rozbitym dzbanem oliwy: wszyscy się nad nią litują, ale tylko Jakub oddaje jej dwa talary, które stanowią cały jego majątek. Ten akt, który pan nazwie „rzeczą piękną", a Jakub „głupstwem", również będzie miał skutki nieprzewidziane albo raczej najzłośliwiej stworzone przez opowiadacza – demiurga. Ale w tym akcie najważniejsza jest spontaniczność: wynika on z pewnością nie z przemyślanego wyboru, ale z impulsu, elementarnego i instynktownego. Ten impuls zaś, który odsłania Jakuba, i który go zobowiązuje, będzie nosić miano hojności, poświęcenia, zapomnienia o sobie. Wszystko to zapisane jest zapewne w „wielkim zwoju", ale jednak bezpośrednio w sercu człowieka. A taka oczywistość jest wystarczająca i wystarczająco porywająca, żeby oprzeć na niej

nie politykę, ale mądrość, może moralność, w której – z braku iluzorycznej wolności – odpowiedzialność każdego człowieka będzie rozstrzygająca.

Nie miejsce tu, by opisać i zbadać tę moralność: potrzebne by tu było inne studium, dopełniające. Przypomnijmy tylko, że refleksja moralna odpowiada niezmiennej trosce Diderota, ale w chwili pisania *Kubusia Fatalisty* troska ta staje się wyraźna i nabiera intensywności, a bierze się z pewności, że materializm posunięty do najwyższego rygoru naukowego musi być ostatecznie humanizmem, albo – lepiej jeszcze – że ten humanizm, tradycyjny, a zarazem nowy, tylko w materializmie znajduje swojego gwaranta. Świadczy o tym ważny tekst. Meister ojciec – pierwszy słuchacz i świadek arcydzieła, którego nośności nie mógł dostrzec – pisze 12 września 1771 do Bodmera: „Diderot nie zaczął jeszcze swego traktatu *De vita bona et beata*, ale napisał uroczą powiastkę *Kubuś Fatalista*…”[7]. W rzeczywistości powiastka zajęła miejsce traktatu.

Podczas gdy Diderot zaczyna scalać *Eléments de physiologie* [*Elementy fizjologii*], które posłużą jako fundament jego nauki o człowieku, wyobraźnia wyprzedza ją i pod przykryciem powieściowej fantazji, która powieść wyśmiewa, i „z humorem człowieka, który się bawi i który postanowił pisać dopóki będzie to go bawić”, eksperymentuje *in vivo* z wymogiem moralnym, jaki w sobie nosi i który stanowi „drugi koniec łańcucha”: niezbędne zakończenie, i rozstrzygające ukoronowanie tej nauki o człowieku.

Trzecie studium byłoby tu potrzebne, żeby pokazać, jak pewna problematyka – albo pseudoproblematyka – literacka służy – jak w tym przypadku – jako pretekst i porte-parole dla tego, co wypadałoby nazwać, za Lesterem C. Crockerem, „doświadczeniem moralnym”. Ale każdemu, kto sympatyzuje z Diderotem, narzuca się pewna oczywistość: *Kubuś Fatalista* byłby tylko literacką

[7] Wagę tego listu, który choć wydany, nie wzbudzał dotychczas uwagi, podkreślił Paul Vernière w artykule *Diderot et l'invention littéraire: À propos de* Jacques le Fataliste, „Revue d'Histoire Littéraire de La France”, 59(2), s. 153–167, stanowiącym rodzaj wprowadzenia do interpretacji powieści.

ciekawostką, grą, najpierw zabawną, ale szybko dość nużącą i bez znaczenia w swej powtarzalności, gdyby autor nie napisał go, żeby wykpić konwencje i przebudować struktury powieściowe. Z pewnością jest kuszące – i zresztą uprawnione – doceniać tę grę z punktu widzenia literatury i poszukać w Diderocie prekursora tej najbardziej nowoczesnej. Ale co przez to rozumieć? Oto już jakieś trzydzieści lat temu (w *Modern Language Review*, z 1936 roku) Jean-Jacques Mayoux poświęcił świetny artykuł powiastce Diderota, umieszczając ją w sąsiedztwie tego, co w tamtym czasie można by nazwać „nową powieścią": utworów Joyce'a, Faulknera, *Fałszerzy* Gide'a. Zabawne byłoby zaktualizować tę paralelę i pociągnąć ją aż do naszego „nouveau roman", powieści, która dziś powstaje seryjnie i z tego powodu wkrótce będzie wydawać się tak niemodna, jak powieści w stylu lat 1900. Taki los czeka każdą literaturę, która jest tylko literaturą.

Kubuś Fatalista, który kpi ze wszystkich powieści przeszłych, dzisiejszych i przyszłych, zachowa swą młodość i niezmienną nowość. Dzięki swej poetyckiej sile, bogactwu znaczeń, a zwłaszcza ładunkowi humanizmu, wymyka się modom, szkołom, literackim teoriom, pomysłom o ewolucji czy śmierci gatunków. Technika jest tu nierozerwalnie związana z myślą, a myśl z życiem. Tylko wtórnie i paradoksalnie sytuuje się w historii powieści, ale zasadniczym jego miejscem jest „droga Diderota". To tą drogą, śladem odkrywczych rozważań Herberta Dieckmanna, może dziś podążać refleksja nad *Kubusiem Fatalistą*.

tłum. Elżbieta Skibińska
Uniwersytet Wrocławski

MĄDROŚĆ I MORALNOŚĆ W *KUBUSIU FATALIŚCIE*

„Manią Horacego jest układanie wierszy, manią Trébatiusa i de Burigny'ego rozprawiani e o starożytności; moją – moralizowanie"[1]. W całej twórczości Diderota – i tej najsekretniejszej, i tej najbardziej znanej – zafrapowanie kwestiami moralnymi wydaje się tak stałe i tak zarazem paradoksalne, że siłą rzeczy przyciągało uwagę krytyków i wzbudzało w nich najróżniejsze reakcje. Już Pierre Hermand, kiedy w swym rzetelnym i niezapomnianym studium usiłował uporządkować „idee moralne Diderota", nie mógł ich odpowiednio połączyć w pęki czy wiązki[2]. Okrucieństwo losu nie pozwoliło temu młodemu erudycie, poległemu na wojnie w 1916 roku, nadać bardziej dopracowanej formy swoim rozważaniom. W tym samym czasie wszakże René Hubert dostarczał już dowodu na niemożność wykonania tego zadania, starając się – jak na dobrego „filozofa" przystało – uporządkować logicznie to, w czym „literat" Hermand pokazał tylko sprzeczności; nie doszedł jednak do bardziej przekonującego rezultatu[3]. Żaden spójny pogląd moralny nie dawał się wydobyć z chaosu dążeń głoszonych

---

[1] A.T. vi 315 (Satire I, Sur les caractères…). [Fabre odsyła w ten sposób do standardowego w czasie, gdy pisał o Diderocie, wydania jego dzieł w dwudziestu tomach: *Œuvres complètes de Diderot*, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, 1875–1877, obecnie zdigitalizowane w BNF Gallica – PT].

[2] *Les idées morales de Diderot* [*Poglądy moralne Diderota*], Presses Universitaires de France, Paris 1923.

[3] *La morale de Diderot*, „Revue du 18e siècle" (1914 i 1916), ii. 329–340, iii. 29–42.

z pasją, ale niejasnych, ani ze stwierdzeń kategorycznych, lecz sprzecznych. Z tych dwoistych starań pozostał tylko pewien repertuar czy arsenał tekstów, do dyspozycji tych wszystkich, którzy wciąż uważali, że – podobnie jak chorągiewki na dachach w Langres – w polu refleksji nad moralnością „Filozof"[4] zmieniał pozycję w zależności od swego humoru.

Rzeczywiście nie można powiedzieć, by od tamtego czasu refleksje i badania nad moralnością u Diderota dokonały większego postępu. Pozwoliły jednak lepiej określić i wyjaśnić sprzeczność, czy antynomię, o którą potknął się sam Diderot, nie tracąc jednak nadziei na jej rozwiązanie. Jak mógłby bowiem poświęcić jedną albo drugą z obu pewności czy przekonań, które współistniały, a czasem zderzały się ze sobą w głębi niego samego, jedną związaną z rozumem, drugą – z uczuciem? Z jednej strony materializm i determinizm, do których – przynajmniej od czasu napisania *Listu o ślepcach dla użytku tych, co widzą* (*Lettre sur les Aveugles* [*à l'usage de ceux qui voient*]) – już nie powróci, bo uważa je za eksperymentalnie dowiedzione: ich rygorystyczną i niezbędną konsekwencją jest możliwość – a wręcz konieczność – istnienia medycyny, pedagogiki, polityki, porządku społecznego i moralnego, które pozwolą uporządkować zachowanie ludzi, a nawet zmienić ich przyzwyczajenia dla lepszej przyszłości gatunku. Ale wtedy pojawia się inna oczywistość: to wszystko nie stanie się nigdy moralnością, czyli kodem, na którym każdy opierać będzie swe zachowanie, ale deontologią, ideałem, który zagwarantuje aspirację do szczęścia, ale i sprawiedliwości, albo po prostu będzie motywować impuls, który prowadzi człowieka do wyjścia poza siebie, do gorszenia się, kochania, poświęcenia dla innych siebie, czy swego życia. Poddany prawom powszechnego determinizmu – co zapewne wie – człowiek wie też, że życie otwiera przed nim tysiące okazji, by sam się określił, a to określanie – w którym znajduje choćby iluzję wolności, bo czuje się odpowiedzialny przynajmniej za skutki swej decyzji – może go związać na zawsze.

[4] Często używane określenie odnoszące się do Diderota (PT).

Taka dwoista oczywistość narzuca się Diderotowi coraz mocniej, w miarę jak przybywa mu lat i bogactwa doświadczeń. Nazajutrz po *O interpretacji natury* [*Interprétation de la nature*], która w wyrażaniu jego materializmu stanowi decydujący zwrot, z lubością zaostrzał język i przesadnie wyolbrzymiał konsekwencje albo niespójność, jaka się z tym wiąże. Z jednej strony mamy słynny list do [Paula-Louisa] Landois[5]; z drugiej, niemal jednocześnie, teatr, który nieznającemu miary moraliście służy bardziej jako ujście dla energii niż jako trybuna, a człowiekowi, który właśnie ustalił, że „słowo wolność pozbawione jest sensu"[6], a zatem „nie ma występku ani cnoty", daje okazję, by do frenezji posunąć pochwałę tego, co wciąż nazywa „zasługą i cnotą", jak w czasach, kiedy opierał swą filozofię na Shaftesburym.

Jakieś dziesięć lat później nic się na pozór nie zmieniło: „Doprowadza mnie do szału opętanie przez diabelską filozofię, którą mój umysł musi akceptować, a moje serce zanegować"[7]. Ale tym razem konstatacje przyjmują postać igraszki, co mogłoby skłaniać do myśli, że antynomia jest mniej dotkliwa albo brak logiki mniej oczywisty niż niegdyś. Nieważne, że materialista Naigeon

---

[5] Koniecznie należy go czytać w kontekście: w *Correspondance littéraire* Grimma z 1 lipca 1756 r. List ten był przedmiotem wielu interpretacji, nie zawsze uwzględniających komentarze, które go poprzedzają lub po nim następują. Byłby najwyższy czas, by ten zbiór (v. *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, iii. s. 244–256) otrzymał wydanie krytyczne.

[6] Cytat w przekładzie zastosowanym w: M. Skrzypek, *Filozofia Diderota*, IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 63 (PT).

[7] To słynne zdanie, podobnie jak i dalsze słowa, znajdują się, jak wiadomo, we fragmencie listu zachowanego w kopii Naigeona. Wiele rozprawiano o adresatce tego listu: Mme de Meaux wg Jeana Pommier, Sophie Volland wg powszechnego mniemania, wzmacnianego przez Herberta Dieckmanna, opierającego się na mocnych przesłankach (zob. Roth. Ix. 154–155 i przypisy). Ważniejsza jednak jest data, która nie budzi wątpliwości, bo list, a także te, które go otaczają, odnoszą się do przejścia komety, widocznej na paryskim niebie od 20 września 1769. Diderot pracował przez cały sierpień nad *Snem d'Alemberta* [*Le Rêve de d 'Alembert*], o którego ukończeniu pisał do Sophie Volland w liście z 11 września (*ibid*., s. 140). [Cytat w przekładzie za: M. Skrzypek, *op. cit*. – PT].

„od przejścia komety uzależnia" miłość, która budzi się w sercu filozofa. Liczy się szczerość tej miłości i to, że wbrew rozumowi chce rymować się z „wieczność". „Niewiele brakuje, żebym stał się chrześcijaninem, aby obiecać sobie, że będę cię kochał na tym świecie, dopóki tu będę, i odnaleźć cię na tamtym, żeby nadal cię kochać. To myśl tak słodka, że nie dziwi wcale, iż dobre dusze są do niej tak przywiązane". Ale te „dobre dusze" będą rozczarowane: pan Filozof nie zaciągnie się w ich szeregi. Napisał właśnie *Entretien avec d'Alembert* i powtarza, wraz z materialistą Bordeu, że „porywa nas wielki strumień, któremu nie możemy się oprzeć"[8], ruchomy determinizm wciąż zmieniającego się świata. Ale wie także, że „ateizm jest bliskim sąsiadem pewnego rodzaju przesądu równie dziecinnego jak tamten" i że o ile „niemożliwe jest mu się oprzeć, o tyle trudno jest ślepo oddać się wielkiemu strumieniowi". W tym „porządku" liczy się w gruncie rzeczy to, że nie wyklucza on „starań" i że te starania mają szansę być „pomyślne". Z braku wolności determinizm pozwala na szczerość miłości jako wymóg moralności. Nadeszła z pewnością pora, by przestać ją wychwalać w próżni, ale by ją zbudować.

Napisać traktat o moralności… Diderot nosił się bardzo długo z tym projektem, który przyjął formę życzenia, a nawet marzenia, i odkładał jego realizację na koniec swej kariery. „Widzisz – pisał ok. 1758 r. do pewnego genewskiego pastora – jak wielką pokusą jest pochwała dobra. Choć szybko wszedłem w siebie i uznałem, że temat przekracza moje siły, nie porzuciłem go całkiem, ale poczekam. Tym tekstem chciałbym pożegnać się z literaturą. Jeśli kiedykolwiek go napiszę, poprzedzę go rozprawą, której przedmiot nie wyda ci się ani mniej ważny, ani mniej trudny: będzie chodziło o przekonanie ludzi, że – wszystko dobrze rozważywszy – nie znaleźli na tym świecie nic lepszego, niż uprawianie cnoty[9].

---

[8] Cytaty w przekładzie za: D. Diderot, *Mistyfikacja. Sen d'Alemberta*, tłum. Jan Kott, Warszawa 1962 (PT).

[9] Zob. *Le Neveu de Rameau* [*Kuzynek mistrza Rameau*] oraz przypis 158 do mojego wydania (Librairie Droz, Genève 1963, s. 43 i 186), odsyłającego do Pierre'a Hermanda, wg którego zgoda cnoty i szczęścia jest „zwornikiem"

Już o tym rozmyślałem, ale jeszcze nie znalazłem nic, co by mnie satysfakcjonowało. Drżę, kiedy mi przychodzi na myśl, że gdyby cnota nie wychodziła z tego porównania zwycięska, wynikałaby z tego niemal apologia występku”[10]. Można zrozumieć „drżenie” filozofa: pod względem czystego rozumowania, wedle tej „diabelskiej filozofii”, o której skutkach tak bezwzględnie mówił list do Landois, jego wywód może szybko się skończyć, a raczej zrujnować to, co miał wykazać. Zafascynowany logiką, filozof z pewnym trudem uznaje, że nie jest przedmiotem dedukcji, a doświadczenia: że jej istnienia można dowieść, poddając ją próbie. Po takim rozbiciu argumentacji jedyne, co mu tymczasowo pozostaje, to odwrotność myśli Zenona: udowodnić ruch, maszerując. Miejsce tego niemożliwego traktatu – „ciągle wyobrażonego, ciągle przyszłego” – zajmuje forma eksperymentu, jakim jest twórczość literacka: odbicie, substytut albo symbol przeżytego doświadczenia.

Tak Herbert Dieckmann podsumował kiedyś spór, który dzielił komentatorów Diderota i pokazywał, że w śledzeniu jego rozważań o moralności są równie żarliwi jak on. „Traktat go zajmuje, ale nie *może* go napisać. Ale Diderot zrobił coś innego: zawarł moralność w opowiastkach, powieściach, esejach, itp.”[11].

---

doktryny moralnej Diderota, a także do jednej z najbardziej jednoznacznych deklaracji Diderota (*Le Temple du Bonheur*, AT. vi. 439): „Byłem bardzo młody” – oświadcza Filozof – „kiedy przyszło mi do głowy, że cała moralność polega na udowodnieniu ludziom, że w gruncie rzeczy, żeby być szczęśliwym, nie ma nic lepszego do zrobienia na tym świecie niż bycie cnotliwym; natychmiast zacząłem rozważać tę kwestię i nadal ją rozważam”.

[10] Ten tekst, pochodzący z listu do Diderota do „M.N.xx w Genewie”, był cytowany przez Pierre’a Hermanda w jego *Introduction* [*Wstępie*], s. xii, wg Assézata i niepełnej wersji, która znajduje się w pseudo *Mémoires* Pani d’Épinay. Wydanie Georges’a Rotha odnosi się do oryginalnego autografu listu, żeby wskazać jego adresata: pastora Jacoba Vernes’a, ustala też jego prawdopodobną datę: 9 stycznia 1759 (v. Roth, no 106, ii. 106–109).

[11] Odsyłam do „Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises” (czerwiec 1961), nr 13, s. 397 i do całości dyskusji, która nastąpiła po kilku różnych wykładach nt. Diderota; z braku pełnego zapisu, zamieszczono tu radykalne skróty.

Odnosiłoby się to najpierw do *Kuzynka mistrza Rameau*, który w pierwszej redakcji otworzył prawdopodobnie drogę dla tej formy doświadczenia moralnego, albo raczej uczynił ją zarazem konieczną i możliwą; pan Filozof trwa dzielnie wobec immoralisty Rameau, którego atak przysłużył mu się, torując drogę i oddzielając wymóg moralny od niespójnego moralizmu, w którym zanadto się lubował. Na drodze, na którą teraz wkroczył, *Kubuś Fatalista* wyznaczy etap prawdopodobnie decydujący.

„Diderot nie zaczął jeszcze swego traktatu *De vita bona et beata*, ale napisał uroczą powiastkę *Jacques le Fataliste*…" – pisze 12 września 1771do Bodmera[12] Meister ojciec[13] – pierwszy słuchacz i pierwszy świadek arcydzieła. W rzeczywistości Diderot nie jest jeszcze gotów, by konkurować z Seneką, a nawet by zmierzyć się z tym trochę skompromitowanym i kompromitującym stoikiem, dla którego w czasach, gdy stawiał pierwsze swe kroki jako filozof, głosił tylko lekceważenie, ale który – w miarę jak się starzeje i nawet w ostatnim *Eseju* – posłuży mu jako kamień probierczy i gwarant. Ale to powieść zajmie miejsce traktatu albo otworzy przed nim drogę. Nie miejsce tu, by przypominać, czym jest ta powieść (albo antypowieść) w swej intencji, genezie, źródłach, strukturach, znaczeniu[14]. Wystarczy powiedzieć, jakie warunki i jakie możliwości otwiera przed doświadczeniem moralnym.

Pomyślany, naszkicowany, a nawet napisany w pierwszej wersji w ciągu kilku miesięcy po powrocie ze słynnej podróży do Bourbonne i Langres latem 1770, *Kubuś Fatalista* jest przedłużeniem w wyobraźni pierwszych chyba wakacji, na jakie Diderot pozwolił sobie w swym pracowitym życiu. W krainie znajomej

---

[12] Johann Jakob Bodmer (1698–1783), szwajcarski pisarz, krytyk literacki i redaktor (PR).

[13] Ojciec J.-H. Meistera (1744–1826), teologa i sukcesora Grimma jako redaktora *Correspondance littéraire* (PR).

[14] Na ten temat pozwalam sobie odesłać do mojego studium „Allégorie et symbolisme dans *Jacques le Fataliste*", *Europaeische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag* (Munich 1967, s. 69–75), a także do mojego referatu na drugiej międzynarodowej konferencji o wieku świateł, w *Studies on Voltaire*. Zob. strony 120–127 tego tomu [w niniejszym wydaniu s. 156–165 – PR].

i bliskiej jak *terroir*, ale niemożliwej do usytuowania, na drogach i ścieżkach, których początku i celu nie wskazuje żaden kamień milowy, w ciągu kilku letnich dni poza kalendarzem, dwie istoty – ni rzeczywiste, ni ze snu, ni z prawdy, ni z powieści – nie działają jak postaci z jakiejś opowieści, ale wspominają i przeżywają swoje dzieje; ich przeszłość staje się teraźniejszością, a wraz z nią dziesiątki historyjek, przygód i widowisk, których byli albo stają się świadkami, zgodnie z kaprysem przypadku – albo raczej pisarza-stwórcy, który rządzi tym przypadkiem. Wszystko zdaje się rodzić z jego fantazji, a przede wszystkim te dwie istoty, które traktujemy już to jako symbole, już to jako projekcje jego samego, już to jako marionetki, których mechanizm reguluje ten Vaucanson[15] powieści. Ale oto oddzielają się od niego, albo on od nich; jedzą, piją, śpią, patrzą, słuchają, bawią się, gorszą, współczują, działają, wtrącają się we wszystko i bezustannie gadają, rezonują i rozprawiają, do tego stopnia, że pogubiony widz już nie wie, czy są z ciała, czy z myśli. W Jakubie i jego panu, nierozłącznej parze: antagonisty i dopełnienia, filozof rozpozna karykaturę czystego rozumu i pochwałę rozumu praktycznego; psycholog – relację pan – sługa, ujętą wprost lub odwróconą; historyk – szlachcica i „jacques'a" (chłopa); amator powieści – wariację na temat podstawowej pary pikarejskiej, Don Kichota i Sanczo Pansy – ale sprowadzonej do stanu schematu albo szkicu, uwolnionej od wszelkiego przymusu czy celu, bez żadnego związku z zawodem, rodziną czy sercem, wolnej od projektowania, a nie od wspomnienia, w cudowny sposób pozostającej do dyspozycji twórcy. Powieściopisarz przyzna wszystkim po kolei rację – ale to powieściopisarz zarządca, podglądacz, szarlatan, który bez przerwy ingeruje w powieść; nieznużony rozmówca swych postaci, czytelników i samego siebie, kpiący ze swego zawodu i filozofii tak samo jak z literatury, bawiący się wszystkim i wszystkimi, i najwyraźniej na wakacjach. Taki jest, z grubsza, *Kubuś Fatalista*: powieść o „fatum", ale w aurze wesołości i wolności.

---

[15] Jacques Vaucanson (1709–1782), francuski inżynier i wynalazca, konstruktor słynnych automatów (PT).

Bardziej jeszcze niż w strukturze, ta wolność jest uderzająca w ideach i wypowiedziach. „Zdaję umysł swój jego swawoli" – mówił Filozof, dumając na ławce d'Argensona, ścigając okiem kurtyzany w alei de Foy. „Pozwalam mu ścigać pierwszą myśl, która się zjawi, mądrą czy szaloną (...) Myśli me to moje dziewki"[16]. *Kubuś Fatalista* wpisuje się tu całkowicie. Nie liczy się uczciwość, a nawet zdrowy rozum! „Nie ma chyba pod słońcem głowy, w której by się tłukło tyle paradoksów, co w twojej" – mówi pan do Jakuba. Na co Jakub-Diderot odpowiada: „Cóż w tym złego? Paradoks nie zawsze jest fałszem"[17], a pan się zgadza. Skromność nie jest lepiej traktowana: tym gorzej dla tych, których kusiłoby, żeby z niej uczynić cnotę! „Twoja gadka nie jest zbyt moralna; ale jest ucieszna" – dojdą do wniosku, jak pan po wysłuchaniu rubasznej historii Kozika i Pochewki. Czy ich wrażliwość zniesie trywialność, z jaką Jakub opowiada o miłościach swoich i cudzych? Żeby uprzedzić o niej albo podkreślić jej efekt, autor rzuca się głową naprzód w swą opowieść, by głosić w niej prawo do nieprzyzwoitości, a nawet obsceniczności literackiej i moralnej. Skąd tyle zapalczywości? I skąd tyle bojaźliwości? – kończy bowiem, chowając się za moralnością i Montaigne'em: „Swoboda stylu jest mi niemal zakładem czystości jego obyczajów; to Montaigne. *Lasciva est nobis pagina, vita proba*"[18].

Nazywajmy rzeczy po imieniu, mówmy i piszmy w naturalny sposób o czynnościach, potrzebach i pragnieniach zwyczajnych człowiekowi, niech szczerość języka odkryje hipokryzję niektórych zakazów – nie jest to żądanie tak całkiem nowe; kiedy zna się Diderota, trudno się dziwić, że powraca – w reakcji na stulecie fałszywego libertynizmu – nie tylko do Montaigne'a, ale i do Rabelais'go. Można tylko podziwiać, że czyni to z taką żarliwością i że odwołuje się do moralności. Jego filozofia bowiem powinna

---

[16] *Le Neveu de Rameau*, wydanie cytowane, s. 3, i przypis 4. [D. Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. Leopold Staff, PIW, Warszawa 1979, s. 5; dalsze cytaty z tego utworu w tym samym przekładzie (PT)].

[17] Cytaty z *Kubusia Fatalisty* w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego (PT).

[18] Zob. *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., s. 71 i przypis 239.

go uwolnić od wszelkiej troski tego rodzaju, moralistycznej czy niemoralistycznej. Jakub – który go przypomina jak brat – staje się posłusznie echem tej filozofii; jeśli zaś to konieczne, Filozof idzie mu z pomocą, jakby po to, by zaświadczyć, że nadal trzyma się tego, co wykładał w liście do Landois.

> Kubuś nie uznawał ani występku ani cnoty; utrzymywał, iż ma się naturę szczęśliwą albo nieszczęśliwą. Kiedy słyszał słowo nagroda lub kara, wzruszał ramionami. Wedle niego nagroda jest zachętą dla dobrych; kara postrachem złych. Czymże mogą być innym, powiadał, skoro nie istnieje wolność i skoro los nasz zapisany jest w górze? Wierzył, iż człowiek kroczy ku chwale lub hańbie z tą samą koniecznością, z jaką kula, która by miała świadomość siebie samej, stacza się po spadzistości. Gdybyśmy znali łańcuch przyczyn i skutków, które tworzą życie człowieka od chwili narodzin aż do ostatniego tchnienia, zyskalibyśmy przekonanie, iż czynił jedynie to, co musiał. Sprzeczałem się z Kubusiem o to wiele razy, ale bez możności przekonania go i bezowocnie.

Czy na pewno? Niektórzy będą żałować, że filozof tym razem wybiera dyskrecję i będą mieli ochotę umieścić sprzeczność na jej miejscu. Albowiem, o ile niemożliwe jest przekonać, a jeszcze bardziej nawrócić fatalistę „bardzo upartego", który tak chętnie eksponuje swój fatalizm, że nie można nie pomyśleć o tym, do czego w swych najbardziej konkretnych znaczeniach odsyła słowo „demonstrowanie", o tyle nie powinno być wielkim trudem rozniesienie w pył „fatalizmu", równie wrażliwego jak każdy inny system stający do pojedynku idei. Argumentacja zmieni się tylko w zależności od tego, czy ten fatalizm odwołuje się do teologicznego pojęcia predestynacji, ubiera się w język Spinozy, czy też opiera się na „łańcuchu przyczyn i skutków", jak tego chce determinizm materialistyczny i mechanistyczny[19]. A skoro chodzi

[19] Wśród niezliczonych rozważań i prac poświęconych temu problemowi zasygnalizuję tylko jedną z pierwszych i najbardziej charakterystycznych, bo odnosi się bezpośrednio do *Kubusia Fatalisty*: „Diderot and the Abbé Dulaurens", Otis E. Fellows, Alice G. Green, w: *Diderot Studies* (Syracuse University Press, 1949), s. 64–93.

o filozofię, która uważa się za „eksperymentalną", doświadczenie powinno zdecydować o wszystkim. Niestety! Doświadczenie przeprowadzane jest – albo raczej dzieje się – *in vivo*, a kiedy chodzi nie o człowieka jako takiego, a o konkretnego człowieka, każdego żyjącego człowieka, na próżno można powtarzać, że podlega on determinacji; niemożność wymienienia wszystkich czynników determinujących uczyni to wyliczenie iluzorycznym, nawet *ex eventu*, a jeszcze bardziej iluzoryczną – ambicję nadania temu rachunkowi charakteru przewidywania. Zakładając, że to, co stanowi – używając słowa miłego Diderotowi – „naturalną indywidualność człowieka" będzie mogło kiedyś zostać określone w dniu jego urodzin w postaci biologicznej formuły, czegoś w rodzaju „tabliczki znamionowej" ustalonej zgodnie z najbardziej rygorystyczną wiedzą, która świadczyłaby o jego „ja z pochodzenia" i stanowiłaby coś w rodzaju materialistycznego odpowiednika jego „monady", a to „ja" byłoby powołane nie do „być", a do „istnieć" – tu pojawiłaby się „modyfikacja", której szczegółów żaden Helwecjusz nie będzie nigdy mógł uregulować. „Czy mogę nie być sobą?" – zauważa Jakub. – „A będąc sobą, czy mogę postępować inaczej od siebie? Czy mogę być sobą i kim innym?". Z pewnością, ale ten sam Jakub będzie głosić także, że to „ja" wymyka mu się, bo pojawia się przed nim wyłącznie w swym stawaniu się. A czyż człowiek nie będzie, w pewnej mierze, twórcą tego stawania się? Jego zachowanie, jako istoty świadomej i działającej, z pewnością podlegającej determinantom, ale też samodeterminującej się, zdolnej do uświadomienia sobie własnych czynów, albo działania zgodnie ze swą świadomością, nigdy nie da się sprowadzić do zachowania jakiegoś zwierzęcia-maszyny. „Fatalizm", który wtedy z lubością przywołuje – jakikolwiek by był – posłuży mu wyłącznie jako pewność wobec kaprysów tego, co nazwie „fortuną", albo „przypadkiem" i, jeszcze bardziej, wobec zawrotu tej praktycznej nieokreśloności, która kusi go, by przywrócić jej miano wolności.

Tak mógłby argumentować Filozof, gdyby był jeszcze na etapie filozoficznego czeladnika, w czasach *Przechadzki sceptyka* [*La Promenade du Sceptique*], w krainie doktryn i systemów.

Ale nadeszła już pora nie rezonowania, a życia, albo – jak lubi to nazywać – „wędrowania". W samym swoim głównym wątku *Kubuś Fatalista* stanowi żywą alegorię tego wędrowania. Fatalizm zostanie poddany próbie nie jakiejś argumentacji, ale doświadczenia, albo raczej tej mnogości obserwacji i doświadczeń złapanych na żywo, dla których wymyślenie Jakuba i jego pana będzie zbiornikiem i rozwiązaniem testowym. Nie chodzi tu o pochwałę pewnej filozofii, a jeszcze mniej o refutację doktryny przez sprowadzenie jej do absurdu, napisanie *Jacques et le fatalisme* [*Jacques i fatalizm*] w duchu *Kandyda, czyli optymizmu* [*Candide et l'optimisme*]. W gruncie rzeczy bowiem fatalizm teoretycznie nie jest bardziej absurdalny niż jakikolwiek inny system, a praktycznie ma pewne szanse, by być nim trochę mniej. Ale podniecające jest obserwowanie, jak rozumuje i działa ten, kto głosi, że jest fatalistą, kiedy staje wobec spotkań i przypadków, których nie szczędzi mu życie albo płodna wyobraźnia powieściopisarza. Postać Jakuba, lepiej niż jakakolwiek anegdota czy słowa, stanowi przede wszystkim i stale dowód, że odpowiedzi nie można wydedukować z idei.

Wystarczy odnieść się do portretu, który zaczyna się jak ewangelia według Spinozy.

> Wedle tego systemu, można by sobie wyobrażać, iż Kubuś nie cieszył się, nie smucił niczym; co wszelako nie było prawdą. Zachowywał się w tym mniej więcej tak samo jak ty i ja. Dziękował swemu dobroczyńcy, pragnąc by mu i nadal świadczył dobro. Unosił się gniewem przeciw człowiekowi niegodziwemu; kiedy mu zaś zarzucano, iż podobny jest wówczas do psa gryzącego kamień, który go uderzył: „Wcale nie – odpowiadał – kamień ukąszony przez psa nie poprawi się; człowiek niegodziwy odmienia się pod wpływem kija". Często bywał niekonsekwentny, jak ty i ja, i skłonny zapominać o swoich zasadach, wyjąwszy pewne okoliczności, w których filozofia wyraźnie brała górę; wówczas powiadał: „Musiało się tak stać, tak było bowiem zapisane w górze". Starał się zapobiegać złemu: był przezorny, przy największej pogardzie dla przezorności. Skoro rzecz już się stała, wracał do swej przyśpiewki i znajdował w niej pociechę. Poza tym dobry z kościami, szczery, dzielny, przywiązany, wierny, bardzo uparty, jeszcze bardziej gadatliwy.

Całość stanowi dość nadzwyczajne *dementi* dla tego, czego moglibyśmy oczekiwać od doktryny: cynizmu albo słabości. Co do detalu – pozwala on zdefiniować pewną mądrość, a nawet sformułować pewną moralność, poprzez odniesienie, przynajmniej między wierszami, do pewnego zbioru „wartości". Najbardziej zadziwia nie to, że ta moralność istnieje, ani nawet, że nie różni się od moralności poczciwych ludzi, „ciebie i mnie", zależnie od hojności Diderota albo jego optymizmu. Jeszcze bardziej nadzwyczajne będą się wydawać zasadnicza „niekonsekwencja", czyniąca z Jakuba fatalisty istotę moralną par excellence, i stały brak logiki, z jakim oddaje się on tej samej „manii", co Diderot, ten drugi „gadatliwy".

Na próżno człowiek łudzi się i mami,
Że prośbą albo groźbą nałóg czyj ukróci;
Nałóg jest jako natręt: wypędzisz go drzwiami,
Natychmiast oknem powróci[20].

I tak oto moralność w najbardziej naturalny sposób znalazła się w centrum powieści, w której – wydawałoby się – nie było na nią miejsca. Jej wtargnięcie nie mogło odbyć się bez hałasu. Podobnie jak *Kubuś Fatalista* jest antypowieścią, moralność najbardziej otwarcie w nim obecna jest anty-moralnością, szyderstwem z wszelkich moralności dyktowanych obowiązkiem, tradycją czy konwencją. Czy może być inaczej w świecie, w którym wciąż nam się przypomina, że „wszystko jest konieczne"?

Ale „co jest konieczne, nie jest samo w sobie ani dobre, ani złe, ani piękne, ani brzydkie…"[21]. Nie ma ani występku ani cnoty samej w sobie: to, co przystraja się tą nazwą, może być tylko względne, a często bardziej mylące niż budujące. W zależności od środowiska i chwili „każda cnota i każdy występek pojawia się i przemija z modą"[22]. Strzeżmy się tych, co popisują się swoimi

[20] La Fontaine, *Fables,* II, 18: „La Chatte métamorphosée en femme" [tłum. Jan Noskowski – PT].

[21] Encyklopedia, artykuł LAIDEUR [BRZYDOTA], AT. xv.410.

[22] Zob. *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., przypis 124.

zasadami: „Nie wiem – mówi Jakub – co to zasady, chyba że tak nazwiemy prawidła, które przepisuje się innym, a nie sobie"; na podstawie tego można by myśleć, że większość kaznodziei może okazać się uzurpatorami albo oszustami. Strzeżmy się dobrych uczuć: to na nich buduje się moralność najbardziej prostacką i najbardziej szkodliwą. Bardziej przenikliwa analiza bezlitośnie usuwa z nich powłokę i odsłania ich sedno: miłość własną, potrzebę dominowania. Tym tłumaczy się, według Jakuba, przywiązanie kobiet i prostych ludzi do zwierząt: „ponieważ zwierzę znajduje się w społeczeństwie bezpośrednio poniżej warstw najpośledniejszych, znoszących rozkazy wszystkich innych, te chowają sobie zwierzęta, aby też mieć kogoś do rozkazywania". Całe życie polega na zwodzeniu, fałszywych interpretacjach, albo – jak mówi Jakub – na *qui pro quo*: „Drogi panie, życie upływa na samych *qui pro quo*. Są *qui pro quo* miłości, *qui pro quo* przyjaźni, *qui pro quo* polityki, finansów, kościoła, urzędu, handlu, żon, mężów…". Pod tą permanentną hipokryzją kryje się jedyne uczucie, które nie budzi wątpliwości: egoizm: „Panie, panie, nie zastanowił się pan dobrze; wierz mi pan, żałujemy zawsze jeno siebie…". W pewnych chwilach Jakub zdaje się bliski mówienia jak ten, którego Diderot nazywa „tygrysem na dwóch nogach", człowiekiem „odważnym"; ten Louis-Charles Fougeret de Monbron, który w *Le Cosmopolite ou le Citoyen du monde* [*Kosmopolita albo obywatel świata*] każe mówić swojemu bohaterowi:

> Jestem głęboko przekonany, że prawość i człowieczeństwo wszędzie są tylko konwencjonalnymi terminami, które w głębi nie mają niż rzeczywistego ni prawdziwego, że każdy żyje tylko dla siebie; i że najszlachetniejszy człowiek jest, ściśle mówiąc, tylko sprawnym komediantem[23].

Co z tego wynika? Racja silniejszego? Prawo dżungli? Czy immoralizm zostanie wyniesiony do rangi systemu? Bynajmniej. Ponieważ każdy system jest nieuchronnie fałszywy, logika i tego

[23] *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, przypis 124.

systemu nie jest warta więcej niż inne. Człowiek bowiem jest skomplikowany i żaden nie da się opisać formułką. *Est-il bon? Est-il méchant?* Ulubione pytanie Diderota nie ma znaczenia samo w sobie, nie ma więc na nie odpowiedzi. Ta nieprzewidywalna istota, jaką jest człowiek, swymi uczynkami – jedyną rzeczą, która rzeczywiście się liczy – będzie chciała jak najszybciej zmienić osąd, jaki miałby jej dotyczyć. Moralista, który nie od razu ma tego świadomość, wystawia się na zjadliwe *dementi* i okrutne pomyłki. „Nie lubię mówić o żyjących – mówi Jakub – raz po raz bowiem człowiek musi się rumienić za to, co o nich powie dobrego czy złego: dobrego, które popsują, lub złego, które naprawią…" *Kubuś Fatalista*, powieść paradoksów, szeroko otwiera się na te paradoksy zachowań: anegdoty, historyjki i spotkania łączą się tu tylko po to, żeby przedstawić ich szerszy wachlarz, zaskakujący i niepokojący zbiór. Weźmy takiego Gousse'a, w którego postępowaniu najpodlejsze uczynki spotykają się z najszlachetniejszymi: „i sądząc z tego heroicznego czynu, przypuszczacie w panu Gousse silny grunt moralny? Zatem wyzbądźcie się błędu: nie miał go ani, o, tycio. (...) Nie więcej jest nieuczciwym, kiedy kradnie, jak szlachetnym, kiedy się wyzuwa ze wszystkiego, by wspomóc przyjaciela; jest to oryginał bez zasad".

Dzięki niech będą oryginałom tego rodzaju! Ich pojawienie się – podobnie jak kiedyś w *Kuzynku*… – może mieć tylko zbawienne skutki: utwierdzają Filozofa w jego awersji dla wszelkiej konwencjonalnej moralności i w nadziei znalezienia oparcia dla jego potrzeby moralizowania innego niż „modyfikacja", o której zbyt często marzy w tym stuleciu materialista, chcący być „oświeconym". Takie przedsięwzięcie zawsze okazywało się tyrańskie. Sparta – w imię ojczyzny i troski o państwo – uczyła swoje dzieci tolerowania kłamstwa i kradzieży, potępiania małoduszności czy krzyżowania ras. W imię czego filozofia walcząca – kiedy królowie będą filozofami albo filozofowie królami – przygotuje ludzi do właściwego służenia dobru gatunku? „Modyfikacja" jest z pewnością skuteczna; inny więc „oryginał bez zasad", dobroczynny gbur, brutal o czułym sercu, jakim jest mąż dobrej gospodyni, nie oponuje. „Natura – mówi – stworzyła mnie człowiekiem

najbardziej twardym i najbardziej tkliwym; nie umiem ani dać, ani odmówić". Czy nie mogłoby być inaczej? Z pewnością, a wychowanie mogłoby zrobić z niego bohatera jakiegoś porządnego dramatu albo powiastki moralnej w stylu Marmontela. Zważywszy wszystko – czy nie lepiej, by został tym, czym jest? Estetyka zgadza się u Diderota z moralnością, co prowadzi do tego, że niezbyt radykalnie ociosuje drzewa, szanuje człowieka w jego naturalnej indywidualności i nie wyczerpuje źródła zachwytu i nauki, jakim jest dla niego oglądanie oryginałów.

Wynika z tego pewien zespół przestróg czy reguł, być może negatywnych, ale których poszanowanie tworzy – z braku moralności – wstęp do wszelkiej moralności. Pierwsza to „nie sądź", które Diderot zdaje się czerpać z Ewangelii, ale ze szczególnym żarem. Za każdym razem, kiedy Jakub bierze udział w dyskusji, czyni to zawsze, by się dostosować. To nie on potępia „potwory" – nieważne, czy nazywają się Hudson czy Mme de La Pommeraye. Ich syn? Być może będzie patentowanym łajdakiem, a może człowiekiem doskonale szlachetnym… Ale kto odważy się rzucić kamieniem w nich samych? Ci, których głos ludu tak chętnie nazywa łajdakami, nie powinni być potępiani, lecz zrozumiani. Diderot przestrzega osobiście: „Och! czytelniku, nader lekki jesteś w pochwałach i nader surowy w potępieniu". Nie pogwałciłoby się jego myśli, przypisując mu maksymę, którą markiz de Sade włoży później w usta mądrego Zamé. „Wszystko można wziąć z serca człowieka, kiedy chcemy się mieszać do kierowania nim"[24]. W gruncie rzeczy to tylko pragmatyczny wariant *Homo sum* Terencjusza i jego następnik: „et nihil humani a me alienum puto". *Kubuś Fatalista* cały wpisuje się w zakończenie tego starego powiedzenia. Wystarczy, by podyktować tę pierwszą cnotę zrozumienia i wyrozumiałości wobec sobie podobnych, która dla każdego człowieka płynie z dobrze pojętej konieczności.

Ten sam obowiązek akceptacji działa także i przede wszystkim wobec niego, Jakuba. Zaprzeczać konieczności nie ma sensu;

---

[24] *Aline et Valcour*, *Œuvres complètes du marquis de Sade* (Au cercle du Livre Précieux, Paris 1962), iv. 328.

powstawać przeciw niej – daremne; przyjąć ją ze złą wolą odebrałoby życiu wszelką przyjemność. I tu znowu najstarsza mądrość współgra z najnowszą: nie poddawać się, a zgadzać. „Kuba wodzi za nos swego pana": nakłoniony, by zgodzić się z tą oczywistością, pan oponuje:

> PAN: Cóż znaczy, czy się człowiek godzi, czy nie, skoro prawo jest nieuniknione?
> KUBUŚ: Bardzo dużo. Czy pan mniema, iż bezużytecznym jest wiedzieć raz na zawsze, jasno, wyraźnie, czego się trzymać? (…)
> PAN: Gdzieś ty, u diabła, nauczył się tego wszystkiego?
> KUBUŚ: W wielkiej księdze…

Równie dobrze mógłby to znaleźć – pod postacią zaleceń – u Seneki. Ale czytanie w „wielkiej księdze" natury i świata poszerza horyzonty i myśli. Trudno byłoby lepiej nauczyć się dwóch cnót przeciwstawnych, lecz komplementarnych. Do „nihil admirari", w tak naturalny sposób uprawianemu przez Jakuba, cnota ostrożności dodaje nie tyle poprawkę, ile przyprawę; jak doceniać jej smak, nauczył Kubę kapitan, bo twierdził, że „przezorność nie daje pewności dobrego wyniku, ale daje pociechę i usprawiedliwienie w złym". Tak rozumiana i zdefiniowana z takim humorem przezorność przyczynia się do spokoju duszy i jest niezbędna dla dobrego humoru. Oto najistotniejsze zalecenie – to, które każe Jakubowi i jego panu zaciągnąć się radośnie w szeregi tych, których nazywają „wyznawcami boskiej Bakbuk". Znajdą się w mocnej i wesołej kompanii, wierni duchowi tych, którzy przez całe życie uprawiali te fundamentalne cnoty: wyrozumiałość, radość, ciekawość; jeśli bowiem człowiek na próżno się zastanawia, skąd przychodzi i dokąd idzie, będzie równie bezskuteczny, co głupi, nie korzystając z szansy życia w wiecznym zachwycie. Pod kapryśnym pozorem przypadku konieczność otwiera przed nim powaby nieprzewidzianego i czar absurdu. Gdyby dane było ludziom regulować rozumem ich własne życie, a jeszcze bardziej życie im podobnych, bez wątpienia zrobiliby z niego drogę monotonną i nudną. Na szczęście, „[z]daje się nam, że prowadzimy los, podczas gdy w istocie on zawsze nas

prowadzi: losem zaś mienił Kubuś wszystko, co napotykał na drodze, konia, własnego pana, mnicha, psa, kobietę, muła, wronę". Może były to przeszkody albo zmartwienia, ale też okazje, a może znaki. Podróżny ma mieć otwarte oczy i przynajmniej jakąś część serca gotową. Oto główny składnik mądrości Jakuba, nie mimo, a dzięki fatalizmowi. Wynika z niego sztuka życia, najbardziej tradycyjna na świecie, ale obowiązkiem każdego jest jej aktualizowanie i odmładzanie.

Ale czy z tej mądrości można wydobyć moralność? Nadać sens życiu? Wykształcić i kształtować ludzi? Odpowiedzią nie jest ani teza, ani *credo*, a człowiek: Jakub, taki, jakim Diderot, zastępca i zarządca losu, chciał go uczynić i uczynił. Nie czyjś syn, ale człowiek zakorzeniony w pewnym *terroir*, spadkobierca pewnej linii, ukształtowany przez wiejskie wychowanie, które nie ograniczało jego natury, a pozwoliło jej się rozwinąć. W nim odnajdują się „włókna", łączą się i harmonizują dziedzictwa, które można by uznać za niezgodne: dziedzictwo dziadka Jasona, purytańskiego handlarza starzyzną i dziedzictwo ojca chrzestnego Byka, najsławniejszego stelmacha we wsi. W praktyce wynikiem jest człowiek, który w oczach profesorów moralności nie jest gorszy od innych, może trochę lepszy, a w każdym razie łatwiejszy we współżyciu. „Daremnie – mówił – sięgam wzrokiem w przeszłość, nie widzę, w czym bym zawinił przeciw sprawiedliwości ludzkiej. Nie zabiłem, nie ukradłem, nie zgwałciłem…". W czym przypomina z pewnością „ciebie i mnie", jak mawiał Diderot. Ale pewne cechy mocniej go odróżniają. Łatwo się wzrusza, rzecz dość zaskakująca u „fatalisty".

Kiedy wspomina starszego brata, który zginął w trzęsieniu ziemi w Lizbonie, i kiedy pan przedkłada mu, że „tak było napisane w górze –. Prawda, panie; powtarzałem to sobie sto razy, a mimo wszystko, nie mogę wstrzymać się od płaczu"… O jakim niejasnym atawizmie, o jakiej słabości – naturalnej czy nabytej – mogą świadczyć te tak mało rozsądne łzy? A jaką najciemniejszą motywację przypisać temu opanowaniu, które w innych okolicznościach pociąga za sobą odmowę płaczu? Pan się oburza: „Kubusiu, jesteś barbarzyńca, masz kamień w piersiach. – Nie,

panie, nie; mam serce, ale chowam je na lepszą okazję. Kto zbyt hojnie szafuje tym bogactwem, tyle go roztrwoni wówczas, kiedy trzeba było oszczędzać, że zbraknie mu go w porze, kiedy trzeba być rozrzutnym…". Jak nazwać konieczność, która pozwala człowiekowi regulować w ten sposób współczucie, albo dać mu iluzję, że je kontroluje, ustalić w ten sposób jego wartość?

Ta czułość staje się nagle aktywna i popycha Jakuba – który sam nie wie, dlaczego – do działań, które w zależności od przypadku pan będzie nazywał odwagą, bohaterstwem, dobroczynnością, cnotą. Na co Jakub oburza się: żadna szczególna zasługa z nimi się nie wiąże; jego uczynki nie mają żadnej motywacji moralnej, a ona sam widziałby w nich raczej brak konsekwencji albo głupotę. Na przykład kiedy oddaje cały swój majątek, „dwa bite talary", kobiecie, która rozbiła dzban z oliwą. To przeciwieństwo aktu wolnego i świadomego, nie „dobry uczynek", a raczej impuls elementarny, instynktowny, którego nie można nie posłuchać. Po namyśle Jakub chętnie by go odwołał, „psując jeno żalem czyn, który spełniłem". To nieważne, skoro czyn został spełniony i w konsekwencji staje się aktem moralnym. Bo dobroczynność jest zaraźliwa, jak pokazuje to historia pana Pelletier, tego chrześcijanina, który w odróżnieniu od tylu innych, tak bardzo posłuszny jest Ewangelii. Niektórzy dziwią się temu albo gorszą. „Ewangelia – mówi pan – jest w moim sercu i w mojej pochwie, nie znam innej". Ewangelia Jakuba „jest zapisana w górze. Każdy ocenia zniewagę i dobrodziejstwo na swój sposób", a osąd różni się w zależności od człowieka, a nawet w każdym z nich, w nieskończoność.

Nic z tego nie jest racjonalne; nic nie ma sensu. Ale wszystko nabiera sensu: nasze uczynki nie idą za nami, one nas poprzedzają. Nikt nie wie, na jakiej drodze. Ale wszystko dzieje się, jakby natura w nas znajdowała wskazówki i kierowała nas w stronę jakiegoś niemożliwego do wyobrażenia celu. Jakub – wbrew samemu siebie – wydaje się tak głęboko o tym przekonany, że Los, który przywołuje, ktoś inny nazwałby Opatrznością. „Pan Bóg wie, co czyni" – mawiał inny Jakub, Garon z bajki La Fontaine'a [*Żołądź i dynia*]. Czyżby przypadek miał być ministrem jakieś stającej się

opatrzności? Dyskutowanie o tym byłoby jałowym ćwiczeniem. Podczas gdy pan układa zdania jak wzięte z książek o przyszłym życiu, Jakub uparcie twardo stąpa po ziemi. „Ani wierzę ani nie wierzę – mówi. – Nie myślę o nim. Cieszę się, jak umiem tym, które nam tu dano jako zadatek przyszłej sukcesji". Ale trzeba przyznać, że w tym życiu i w zachwycie, że się żyje, tkwi coś świętego. A szczytem niekonsekwencji jest to, że Jakubowi zdarza się modlić, a Diderotowi spisywać jego modlitwę:

> O ty, kimkolwiek jesteś, który uczyniłeś wielką wstęgę i którego palec nakreślił całe pismo wypisane w górze, wiedziałeś od wieków, czego mi potrzeba; niechaj się wola twoja spełni. *Amen*.
> PAN: Czy nie równie skutecznie byłoby siedzieć cicho?
> KUBUŚ: Może tak, a może nie. Modlę się na wszelki wypadek.

Zdanie jest zbyt przypadkowe, zbyt nieoczekiwane, żeby wyciągać z tego jakieś wnioski. Diderot nie chciał w *Kubusiu Fataliście* stawiać na ołtarzu jakiegoś „nieznanego Boga" albo pozwolić na to jakiemuś nowemu św. Pawłowi. Ale to nagłe wyniesienie znakomicie wpisuje się w logikę, albo – jak ktoś woli – w fundamentalny brak logiki powieści, i podkreśla jej konfundujący charakter. Nie tak destabilizujący jednak, żeby nie można było rozpoznać w tej dziwnej powieści początku wielkiego poszukiwania, wyprowadzającego – od Diderota po Camusa[25] – na drogi wędrówek Jakuba tylu pielgrzymów, którzy – nie łudząc się, iż nadają życiu jakiś sens – przekonani byli, że należy myśleć i żyć, jakby życie miało jakiś sens. Każdemu z nich Diderot dał coś więcej niż przykład: antidotum. Wobec lęku i mdłości[26] tylu innych pojawiają się wigor, wesołość, ufność, odrzucenie tragiczności, brak udawania. Każdy może czytać *Kubusia Fatalistę* po swojemu, nadawać mu inne znaczenia. Diderot nie sprzeciwia

[25] Aluzja do *Mitu Syzyfa* Alberta Camusa (1942), podstawy heroicznej filozofii egzystencjalizmu laickiego, wyprowadzającej tragizm z absurdalności istnienia, pozbawionego sensu w świecie bez Boga (PR).

[26] Aluzja do powieści Jean-Paul Sartre'a *La Nausée* (1938, przekład polski *Mdłości* – 1974) (PR).

się temu; nawet właśnie tego chciał. Ta wolność jest także w duchu powieści; stanowi z nim jedno. Ale nie działa w próżni i nie można jej sprowadzić do zwykłej rozrywki. Kto będzie czytał to arcydzieło w takim duchu, jakiego Rabelais pragnął dla swojego, spostrzeże, że refleksja moralna, bez ciężaru i śladu pedantyzmu, nadaje mu jego prawdziwą nośność i paradoksalną godność.

tłum. Elżbieta Skibińska
Uniwersytet Wrocławski.

NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI, POWIEŚĆ IRONII

Jak zwykle w przypadku arcydzieł, choć tu chyba szczególnie, drogę do *Niebezpiecznych związków* zagradza nam dziś zapora komunałów. Każda uczciwa lektura utworu Laclosa zakłada zrywanie otoczek – olśnień, paradoksów czy głupstw – piętrzonych przez dwa stulecia w formie kolejnych warstw, a zrodzonych z (nieoczywistego od dnia jej powstania) uroku tej powieści oraz z wywołanego nią podziwu, stopniowo tężejącego w banał. Historia literatury sprowadziłaby najchętniej to dzieło epoki schyłkowej do serii nader eleganckich ćwiczeń na zadane tematy, widząc w nim świadectwo świetnego acz późnego rozkwitu powieści libertyńskiej, w której, od czasów Crébillona, wiek świateł zmieszał odrobinę erotyzmu, niekiedy cynizmu, ze sporą dawką polotu. W momencie publikacji książka ta miała wszakże posmak skandalizującej nowości. Poza najwcześniejszymi reakcjami (plotkami na temat „kluczy", oburzeniem dobrodusznych czy obłudną rozkoszą koneserów) pamięć o pierwszej recepcji powieści winna chronić krytyków przed pokusą nadmiernej estetyzacji, ostrzegając, iż utwór Laclosa nie może być zamieszczony w kategorii „dzieł inteligencji", bez uprzedniej lub równoczesnej wzmianki w rozdziale „o obyczajach".

Po rewolucyjnych zamętach w tym tonie chętnie wypowiadali się ludzie wiedzeni nostalgią za młodością lub za czasami, jakich nie dane im było zaznać. Dostrzegli oni coś odurzającego w sławetnej „słodyczy życia" ancien régime'u. Szkatułka pikantnych

sekretów – za poręczeniem de Tilly'ego[1], powtórzonym następnie u Stendhala – *Niebezpieczne związki* stanowiły dla nich podręcznik eleganckiej perwersji, szkołę uwodzicieli, stworzoną na potrzeby garstki „zręcznych". W czasach, gdy moralność i rozwiązłość ciążyły jednako, bycie dopuszczonym do kręgu „happy few" dawało certyfikat nonszalancji i dobrego smaku. Za tą pochlebną obietnicą kryło się intelektualne ubóstwo lektury, umożliwiającej popularyzację książki początkowo niemal zakazanej. Koniec końców odczytanie to przeobraziło dzieło Laclosa w klasykę dostępną dla wszystkich.

Wobec tego wzrostu popularności umysły nietuzinkowe zmuszone były uzasadniać swój podziw przesłanką wyższego rzędu. Zafascynowany *Niebezpiecznymi związkami*, Baudelaire dostrzegł w nich inspekt własnych *Kwiatów Zła*. Jako pierwszy dopatrzył się on „przejścia Złego"[2] w książce, gdzie inteligencja doznaje uniesień jedynie w radości niszczenia, a sama powieść Laclosa, otoczona przez Baudelaire'a piekielną aureolą, ciągnęła odtąd za sobą smużkę zapachu siarki[3]. Lecz Diabeł jest, jak wiadomo, najskuteczniejszym narzędziem wzniecania rozdźwięku. Duch owego rozdźwięku użył więc ziemskich krytyków Złego i obrał sobie za cel *Niebezpieczne związki*, czyniąc to w samą porę, by wznowić proces, wytoczony wiekowi świateł już dawno temu. Gdyż to intelektualne ćwiczenie bynajmniej nie należało do nowych. Już około roku 1780 pewien sarmacki polemista przelicytował zapał Nonotte'ów i Bergierów[4], przywołując postaci sławnych filozofów – Woltera, Rousseau, d'Holbacha oraz Mirabeau ojca – i każąc ich okulbaczyć dla czterech jeźdźców, demonów

---

[1] Alexandre de Tilly, dawny paź królowej Marii Antoniny, autor poczytnych pamiętników wydanych na początku XIX w. (PR).

[2] Formuła François Mauriaca wykorzystana jako tytuł dramatu *Passage du malin* (1947) (PT).

[3] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961, s. 638 (PT).

[4] Ks. Claude-Adrien Nonotte SJ, abbé Nicolas-Sylvestre Bergier bronili religii przed atakami Filozofów, pierwszy jako krytyk Woltera, drugi (zwłaszcza) Rousseau (PR).

pierwszego rzędu: Lucyfera, Belzebuba, Astarota i Mefistofelesa[5]. Równie barokowe kawalkady nie są dziś w modzie. Zastąpiły je rejsy wycieczkowe, oferujące turystom zwiedzanie XVIII wieku szlakiem sezonu w piekle. „Mroźne piekło" *Niebezpiecznych związków* mieści się w przedostatnim kręgu, jest to przedsionek okopconego piekła markiza de Sade. Wystarczy już tylko kroczek, by, na podobieństwo Dantego, wydostać się na brzeg, w światło jutrzenki Czyśćca. Po tym wszystkim należy już tylko przyjąć wodę święconą, i tak dalej…

Niestety, ciągu dalszego nie będzie, gdyż błogosławieństwo wody odesłano dziś w świat liturgii przestarzałej, tej którą nowocześni teolodzy poświęcają z ochotą na ołtarzu „aggiornamento", zastępującego czyściec z gruntu świecką „demistyfikacją"[6]. No i cóż z tego, skoro również w tym przypadku można owocnie posłużyć się Laclosem? Zeświecczając szlachetne uczucia, obnażając publicznie wielkoświatową hipokryzję, destylując truciznę wydzielaną przez feudalizm w stanie agonalnym, autor *Niebezpiecznych związków* zasłużył na miejsce wśród likwidatorów ancien régime'u, zwiastunów nowego porządku, w którym złu bez korzeni w społeczeństwie bez klas przyjdzie stracić wszelką uwodzicielską moc. Prawomyślna analiza chętnie by na tym poprzestała, lecz oto z lewej strony zuchwalsi z moralistów podbijają stawkę. Ich zdaniem Laclos uprząta wnętrze samego człowieka, pozbawiając go przesądów przyzwoitości oraz seksualnych tabu. Bohaterowie i prorocy nadchodzącej ludzkości, Valmont i pani de Merteuil, są dlań ekwiwalentem szlachetnej pleśni, eliksiru nadającego winobraniu całą wartość. Oto nasi wyzwoliciele i nasi mściciele. Jedyne, co dzisiejsze pięknoduchy[7] zarzucić mogą Laclosowi, to fakt, że

---

[5] Zob. Karol Surowiecki, *Python lipsko-warszawski diabeł* (1822), s. 49–50. Pojawiają się tam następujący filozofowie: Wolter, Rousseau, Diderot i Mirabeau, oraz demony: Lucyfer, Belzebub, Asmodeusz i Belfegor (PT).

[6] Słowo *aggiornamento* nawiązuje do – postrzeganych przez Fabre'a krytycznie – przemian w Kościele (m.in. w liturgii), wprowadzonych przez Sobór Watykański II (PT).

[7] Pojęcie *beaux esprits*, zakorzenione w kulturze stuleci XVII i XVIII, użyte jest tu anachronicznie, w odniesieniu do lewicowych intelektualistów

nie powiedział tego prosto z mostu. Tak długo, aż nie zjawią się duchy jeszcze wznioślejsze, i nie wzruszą ramionami na wszystkie moralne bagatele, relikty dawnej krytyki literackiej. W oczach tych inżynierów „literackości" *Niebezpieczne związki* jawią się jako luksusowa zabawka, mechaniczny gadżet czy automatyczna centrala telefoniczna. Rola inżyniera ogranicza się do rozmontowania urządzenia, by zachwycić laików układem jego części, nijak nie dbając o przekaz, któremu ten aparat od początku miał służyć.

Odmłodzony przez modę, formalistyczny staroć zastąpił więc licytację immoralistów, by uchronić *Niebezpieczne związki* przed największym nieszczęściem: nieuniknioną popularyzacją, którą ściągnął na nie – bądź którą je pognębił – test kina i sukces filmu równie konsternującego pustotą, co olśniewającego obrazami[8]. Nie tyle dlatego, iż film ów próbował obnażyć, w ramach wytyczonych przez cenzurę (ona też straciła w kolejnych latach na pruderii…), to, co Laclos przesłonił wielkim nakładem ostrożności i kunsztu. Dlatego mianowicie, że – za sprawą fundamentalnego nieporozumienia – film wyklucza zjawisko, które dla najocięższego umysłu pozostaje istotą powieści w listach w ogóle, a tej w szczególności: pismo. Gdyż wyczyny i erotyczne fantazje rywalizujących ze sobą uwodzicieli Laclosa nie mają w ich własnych oczach wartości, ani nawet bytu, o tyle, o ile nie zostaną uformowane przez styl. Ich tryumf – oraz zguba! – nie polega na czynieniu zła, czy jego głoszeniu, ale na zapisywaniu go. Zastąpienie listu improwizowanymi rozmowami czy telefonem równa się zabiciu tej powieści. To prawda, że tytułem kompensacji (jeżeli można tak to ująć) nie pominięto tu ani jednego stereotypu. I jako że godziło się, za sprawą symboliki obrazów, poczynić aluzję do „zmrożonego piekła" *Niebezpiecznych związków*, część akcji umieszczono w świecie sportów zimowych, na tle lodowisk i wyciągów narciarskich.

---

francuskich XX wieku. W dalszych częściach eseju przedmiotem ironicznych uwag staną się zwłaszcza nowa krytyka (*nouvelle critique*), nowa fala w kinie, formalizm i strukturalizm, a także ruchy feministyczne (PT).

[8] *Les Liaisons dangereuses*, reż. Roger Vadim (1959) (PT).

Prestiżu komunałów! O wszechmocy mitów! Tak jak Rimbaud, Laclos zasłużył chyba na swojego Etiemble'a. Jego losy dostarczyłyby tak samo niemal bogatej materii dla równie wciągających badań. Otrzymalibyśmy poniekąd odpowiednik tego, czym mogli stać się *Bouvard i Pécuchet* Flauberta. Lecz jeśli tylko egzegecie bliższe jest oburzenie niż smutna groteska, uniknie on wejścia w rolę nowego Don Kiszota i zrezygnuje z kruszenia lancy o wiatraki mitu. Tym bardziej, że niektóre z tych wiatraków – Baudelaire, Gide, Giraudoux, Vaillant, Malraux i inni wielcy panowie otoczeni mniejszą sławą – są autentycznymi gigantami (a przynajmniej pragną za takich uchodzić). Rzeczą najrozsądniejszą wydaje się zatem przejęcie od Etiemble'a i jego metody wyłącznie tego, co krytyk uznał za najistotniejsze dla „literackiej higieny", tej samej, którą zalecał La Bruyère. Trzymać się blisko tekstu, kartkować go, kartkować ponownie, zapomnieć (na ile można) o wszelkich glosach, nie zapominając wszakże o sprzecznościach geniuszu… Wracać do punktu wyjścia, będącego również, przynajmniej w tym przypadku, punktem dojścia…

Właśnie te zasady wcielił roztropnie w życie Laurent Versini w swojej lekturze *Niebezpiecznych związków*. Będąca jej owocem książka, *Laclos et la tradition* [*Laclos i tradycja*][9] posiada doniosłe zalety przenikliwości i uczciwości (bowiem sumienność i rozsądek stanowią w naszych czasach cnoty godne polecenia). Rezygnując z czczych złudzeń jako źródła podziwu dla Laclosa, Versini oczyszcza ten podziw z błędów, dostarczając mu pełnoprawnych przesłanek. Tak jak Balzak, i każdy twórca godzien tego miana, autor *Niebezpiecznych związków* niczego nie wymyślił, nikogo też nie kopiował. Lektury i, można podejrzewać, samotność – znacznie bardziej niż doświadczenia rozwiązłości i kontakt z wielkim światem – dostarczyły mu składników, z których złożył swą powieść: intrygę, anegdoty, charaktery, frazeologię. Splatając to wszystko w harmonię, nadał temu cel i sens. To, czego Racine dokonał w tragedii, Laclos osiągnął

[9] Laurent Versini, *Laclos et la tradition : essai sur les sources et la technique des «Liaisons dangereuses»*, Klincksieck, Paris 1968 (PT).

w zakresie powieści epistolarnej i libertyńskiej, dwóch kluczowych wynalazków swego wieku, stopionych przezeń tak ściśle i wyniesionych na ten stopień doskonałości, że jego następcom zostało już tylko naśladownictwo. Forma, z której wyszło jedyne arcydzieło, została roztrzaskana. Z największym trudem dostrzec można cement wiążący ów niezniszczalny amalgamat. Jego formuła wydaje się przy tym znacznie prostsza niż u Racine'a: żadnej poezji, żadnego tragizmu, żadnego głębokiego wyczucia kondycji ludzkiej, żadnej czułości, a nawet żadnego okrucieństwa. Nic tylko – i to zaciągnięta w służbę optymizmu, wręcz prostoduszności, której nie spodziewalibyśmy się dostrzec pod tym popisem perwersji – ironia i tylko ona. Powieść w swojej istocie ironiczna, *Niebezpieczne związki* mogą być zrozumiane koniec końców jako powieść ironii.

Zrywając z wieloma innymi, podobna interpretacja kryje w samej sobie to, co ją przekreśla: możliwość obrócenia przeciwko sobie samej zasady, na którą się powołuje. Tym gorzej, lub tym lepiej, gdyż w ten sposób wytworzy się koło, i obalenie tezy obróci się na korzyść wywodu, który – po to, by posiadał moc rozstrzygającą – winien stać się najprostszym z możliwych. Tak unikniemy pożenienia ze sobą dwóch przywar: paradoksu i banału. Gdyż, w przeciwnym wypadku, o ironii można by mędrkować bez końca.

Aby wyrobić sobie o tym pewien pogląd, wystarczy odnieść się do obszernego eseju, w którym Vladimir Jankélévitch[10], z pełną nonszalancji przemyślnością i – a nawet: zwłaszcza – z właściwą sobie, subtelną ironią, rozwarstwia koncept-diament ironii, pozwalając mu zalśnić od każdej strony: rozbawienia, złośliwości, humoru, sarkazmu, okrucieństwa, ironii sokratycznej i ironii wolterowskiej, maieutyki i wyśmiania, ironii wykoncypowanej i ironii niezamierzonej, ironii ludzi i ironii rzeczy lub losu. Po co zwracać się po to samo do leksykologów, stylistów i gramatyków? Spośród ich definicji warto zachować jedną, dzieło autora *Tropes*, gdyż jest ona najprostsza z wszystkich. Warto to zrobić też dlatego, że

[10] Vladimir Jankélévitch (1903–1985), filozof, muzykolog i moralista, profesor Sorbony, poświęcił ironii monografię opublikowaną w 1936 r. (PR).

Laclos nie mógł jej nie znać i że jej zaletą jest przypomnienie, iż ironia stanowi w istocie zabawę inteligencji. Dumarsais definiuje ją jako „figurę, poprzez którą daje się do zrozumienia przeciwieństwo tego, co się mówi”[11]. To właśnie w taki sposób posługiwano się ironią, od czasu ukucia tego terminu przez Greków.

Równie dobrze można by powiedzieć, że objawia się ona we wszelkiej literaturze, w której zalśni inteligencja. Nadaje ona klasycyzmowi francuskiemu jego ostrość. Autor *Prowincjałek* czy, później, twórca *Bajek* uczynili z niej swoją najważniejszą broń[12]. Jej użycia nie zaniedbali ani Racine, ani Boileau, ani La Bruyère. Szczególnie, na zasadzie pokrewieństwa, jest ona związana z literaturą, w której inteligencja ukazuje się od wojowniczej strony. U swych źródeł, wiek świateł objawi się najpierw (i to w stopniu najwyższym) jako epoka ironii. Saint-Evremond, Bayle, Fontenelle, Hamilton, Lesage, Monteskiusz, Marivaux, Crébillon oraz, naturalnie, Wolter będą jej władcami – każdy na swój sposób. Jeśli trzeba poszukiwać wspólnego mianownika dla tego rozziewu, dla tego wiecznego poddawania w wątpliwość, które Roger Laufer określił jako „styl rokoko, styl oświecenia”, ironia zdolna jest dostarczyć go własnym sumptem. To do tego stopnia styl całej epoki, że oświecenie go upowszechnia. Sprowadza go do uniwersalnego sposobu prowadzenia rozmów, do modnego tonu, a nawet ukuwa, około roku 1750, określający ów ton czasownik i rzeczownik: *persifler* i persyflaż. Duclos oddaje się temu ćwiczeniu aż do przesytu w swych *Confessions du comte de****. Rousseau i Diderot łączą siły, by wydawać periodyk, „Le Persifleur”, który pozostanie jednakże w stadium szkicu. Z całą pewnością moc ironii nie jest niewiadoma żadnemu z nich, jakkolwiek Diderot najchętniej odstąpiłby ją Rousseau, marząc o przeistoczeniu go w drugiego Diogenesa. On sam z kolei najchętniej zatrzymałby

---

[11] César Chesneau Dumarsais, Charlex Batteux, *Des tropes et de la construction oratoire. Ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs et qui peut servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Demonville, Paris 1810, s. 119 (PT).

[12] Autor ma na myśli oczywiście Pascala i La Fontaine'a (PR).

się na „mistyfikacji" (kolejny termin epoki!), gdyż – na równi ze swym przyjacielem – pozbawiony jest talentu w zakresie uprawiania jakże światowego persyflażu. Ich zamysł upadnie więc sam z siebie, gdy tylko wyjdzie z mody, ulotny jak wszystkie mody. Dziesięć lat później, około roku 1760, powaga zajmie miejsce przekomarzania, a w ogólnym tonie panującym w społeczeństwie, ostentacja uczciwości zastąpi złośliwe usposobienie. Wielka, wolterowska ironia, ta z *Kandyda*, pokrewna jest zjadliwemu humorowi, którego wzorzec w języku angielskim ukształtował Swift, podczas gdy na horyzoncie rozbłyskuje pełen czułości humor w stylu niemieckim, w którym Jean-Jacques uprzedza Jean-Paula[13] .

Ale to, co uderza we Francji u kresu stulecia i wbrew Wolterowi, który – z całą pewnością – wychodzi z mody, to niemal całkowite wygaszenie ironii. W jej miejsce tryumfuje diatryba, której gwałtowne wzorce wypracował Diderot, począwszy od swych *Pensées philosophiques*, a zwłaszcza sentymentalizm, wyradzający się szybko w czułostkowość. Spośród wszystkich wielkich pisarzy sprzed 1750 roku, ksiądz Prévost[14] okazał się najbardziej oporny wobec ironii. Otóż to właśnie on, u schyłku życia i bez swojej wiedzy, nadawać odtąd będzie ton. *Sur le Prévost défunt, le Baculard pululle*[15]. Myślimy o tych, których Jean-Jacques nazwał „ekscentrykami wrażliwości"[16]: z pewnością o takich jak Baculard[17] i Loaisel[18],

---

[13] Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825), niemiecki romantyczny pisarz i filozof (PR).

[14] Antoine-François Prévost d'Exiles, autor poczytnych powieści; patrz wyżej (PR).

[15] Parafraza wiersza Wiktora Hugo: „Campistron się rozmnaża na trupie Racine'a", *Odpowiedź na akt oskarżenia*, w: Victor Hugo, *Poezje polityczne*, tłum. i oprac. Z. Bieńkowski, PIW, Warszawa 1954, s. 86 (PT).

[16] Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues* [w:] Rousseau, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris, 1959, s. 810 (PT).

[17] François-Thomas-Marie de de Baculard d'Arnaud (1718–1805), francuski poeta i dramaturg, uprawia zwłaszcza „gatunek mroczny" (*genre sombre*) (PR).

[18] Joseph Marie Loaisel de Tréogate (1752–1812), powieściopisarz i dramaturg o skłonnościach melodramatycznych (PR).

ale też – na znacznie odleglejszych pozycjach – o ich naśladowcach, na Doracie-Cubières kończąc. Tak też, podczas gdy mroczny dramat i *roman noir** lubują się w makabrze, sielanka i powiastka moralna roztaczają tanie wzruszenia i melancholię za trzy grosze. Tradycja ironii zachowuje się wszelako w najsubtelniejszym wydaniu, ale dociera jedynie do drobnych opowiadaczy w typie Vivant-Denona[19]. Sam Beaumarchais chlubić się będzie przywołaniem na scenie nie ironii, ale „szczerej pogody".

Tak, ale jest Laclos. Jeśli, w swoim czasie, wywołał on skandal, to dlatego, że celowo raził swych czytelników, nawiązując do sposobu myślenia i metody pisania, których – przynajmniej w literaturze – jego epoka nie lubiła i nie rozumiała. To właśnie ton *Niebezpiecznych związków* wstrząsnął od początku panią Riccoboni. On też zbił z tropu wielu innych. Laclos się tego spodziewał, i z pewnością miał wiele zabawy, zwracając się ironicznie do publiczności, która na ironię ogłuchła. Efekt tego zderzenia dochodzi do głosu już w *Przedmowie nakładcy* i *Przedmowie redaktora*. Autor przyjmuje tam kolejno role wydawcy, następnie redaktora tomu, co do którego ma „poważne przyczyny mniemać, iż jest on jedynie prostym powieściowym zmyśleniem"[20] i za który nie chce ponosić innej odpowiedzialności, jak tylko tę, sprowadzającą się do „niewielkiej pracy" okrajania szerszej materii[21]. „Na tym kończyło się moje zadanie". To powołanie każe mu zarazem wyłuskiwać, w trybie wskrzeszonego persyflażu, wszystkie kamuflaże, używane przy przedstawianiu powieści, na

---

[19] Dominique Vivant-Denon (1747–1825), archeolog, dyrektor Muzeum Luwru, w młodości popełnił powiastkę libertyńską *Point de lendemain* (*Chwila ulotna*) (PR).

[20] *Przedmowa Nakładcy*, w: Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François, *Niebezpieczne związki, czyli Listy zebrane w jednym społeczeństwie a ogłoszone ku nauce innych*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), przekład uzupełnił i posłowiem opatrzył Andrzej Siemek, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 9 (PT).

[21] *Przedmowa redaktora*, w: Laclos, *op.cit.*, s. 11. Elementy nieobecne w edycjach przekładu Tadeusza Żeleńskiego Boya uzupełnił Andrzej Siemek (PT).

nieuniknionym *Utile dulci* kończąc. „Na wartość dzieła składa się jego użyteczność lub jego powab, a nawet jedno i drugie razem, kiedy je połączyć umie”[22]. Wygładzony, fałszywie uniżony ton, drwiący dość ociężale, nie trąci najsubtelniejszą ironią i daleko mu do werwy Figara. Oczaruje jednakże Stendhala, który przeniesie go, z pewnymi zmianami, do przedmowy *Pustelni parmeńskiej*. Jak brać na serio wyznanie „redaktora”, który – wyzyskując na swój sposób banał, w którym zbiegają się wszyscy powieściopisarze epoki (Prévost d’Exiles, Florian, Bernardin, Rétif, Sade) – udaje, iż ofiaruje publiczności dzieło w swojej istocie moralne? Że przedstawia jej szkołę cnotliwych małżonek, którą „dobre matki” sumiennie ofiarować będą swym córkom „w dniu ślubu”[23]? Laclos zasięgnie w tej kwestii zdania arcybiskupa Bolonii, któremu zadedykował *Niebezpieczne związki*, tak samo jak Wolter, ofiarowujący papieżowi tragedię *Mahomet*, prezent darowany – tak w jednym, jak i w drugim przypadku – z tą samą dozą wdzięku, co i humoru.

Zresztą, kto wie, gdzie zaczyna się i gdzie kończy dla Laclosa jego mistyfikacja? Nie przesądzając o odpowiedzi na tak postawione pytanie, nie można przeoczyć faktu, iż – o ile *Niebezpieczne związki* naprawdę stanowiły dla pisarza literacki ekwiwalent „sezonu w piekle” – autor ów wyszedł z wszystkiego w kwitnącym zdrowiu i znakomitym nastroju. Roztropnie będzie zatem czerpać z niego przykład oraz inspirować się tak dobrodusznie ironicznym humorem, by docenić ironię *Niebezpiecznych związków* na wszystkich jej poziomach: fabuły i postaci, relacji autora wobec swej powieści, wreszcie – odczuć czytelnika, starającego się uchwycić intencję dzieła i ocenić jego zasięg. Po drodze uda się może rzucić nieco światła na psychologię, zastosowanie oraz moralność ironii. Po nazbyt długim exordium, oto w końcu trzy punkty, narzucające się wszelkiej krytyce, która pragnie potraktować *Niebezpieczne związki* w duchu samego Laclosa: *more geometrico*.

---

[22] *Przedmowa redaktora*, w: Laclos, *op.cit.*, s. 12 (PT).

[23] *Ibid.*, s. 13 (PT).

*
* *

Ponieważ każdy czytelnik *Niebezpiecznych związków* zdolny jest do samodzielnego wykonania tego ćwiczenia, zbędnym wydaje się rozwijanie wątku fabuły i wskazywanie sieci, w którą – za sprawą pyszałkowatości – para uwodzicieli (pozornie sprzymierzonych, w rzeczywistości śmiertelnie sobie wrogich) zapędza się z dużo większą bezwzględnością niż czynią to swoim ofiarom. Podwójna zdobycz – Cecylia de Volanges i pani de Tourvel – oraz podwójna niewierność – Cecylii i Danceny'ego – składają się na jej nić, poskręcaną w tkaninę, której Valmont zdaje się głównym rękodzielnikiem, podczas gdy pani de Merteuil, kolejny pająk, steruje losami całej materii, zajmując jej centrum. Ale rzemieślnik i inżynierka, tak dumni ze swojej sztuki, dokazują cudów niecnej wirtuozerii wyłącznie po to, by wzajemnie wpędzić się w pułapkę. I na tym polega podstawowa ironia powieści, która – po tylu kunsztownych subtelnościach i zwrotach – sprowadza się ostatecznie do dość prostego typu: uwiedziony uwodziciel, okradziony złodziej, polewacz polany wodą[24]. To wobec tej zasadniczej ironii rozmieścić należy stopnie drabiny, na której zajmują swe miejsce inne postaci: widzowie, statyści, „ofiary" i „kaci".

Na poziomie zero bytują ci, lub raczej te, co – pozostając w sposób wrodzony nieczułe na wszelką ironię – będą na jej działanie niechybnie wydane: matka i córka, pani de Volanges i Cecylia, *Stulta mater filia stultior*[25]. Matka nie tylko jest ślepa, jest ślepa lekkomyślnie, a gdy wybija się na przenikliwość (na przykład w odniesieniu do Valmonta), używa jej jeszcze lekkomyślniej. Z zapałem zrzeka się zresztą swej funkcji, delegując panią de Merteuil do misji wychowywania własnej córki, co stanowi już istny szczyt. Gdzie „dobre matki" Marmontela, czy te, które Laclos przywołał w swojej *Przedmowie*? Gdzie „matka

[24] Aluzja do filmu braci Lumière *L'Arroseur arrosé* (1895) (PT).

[25] Łac.: Nieroztropna matka, córka jeszcze bardziej nieroztropna (PT).

powiernica" Marivaux[26]? *Niebezpieczne związki* pokazują nie tylko degradację, ale całkowite bankructwo tego *emploi*.

Inne *emploi* przypisano Cecylii. Uznanie jej za „prostoduszną libertynkę" to zaiste zbytni zaszczyt. Jej prostoduszność polega cała na nierozsądku, a libertynizm nie wykracza ponad elementarną predyspozycję do odczuwania rozkoszy. Rozumiemy furię Baudelaire'a wobec tej Anusi[27], pozbawionej wstydu, wdzięku czy dowcipu. Strzec się jedynie będziemy przed podążeniem jego tropem, gdy udaje, iż widzi w niej ucieleśnienie „młodej dziewczyny"[28]. Towarzystwo tej pensjonarki ogłupia. O narzeczonym, którego jej przedstawią, hrabim de Gercourt, pisze: „Ale przede wszystkim jest stary: wyobraź sobie, ma co najmniej trzydzieści sześć lat!"[29], a o pani de Merteuil: „To jednak szczególne, żeby osoba, która ledwo że jest moją krewną, więcej troszczyła się o mnie niż rodzona matka! Co za szczęście, że ją spotkałam!"[30]. Nic łatwiejszego niż jej zepsucie, nie da się wszak zdemoralizować jej nadmiernym uświadomieniem. Niezmiennie i w każdej dziedzinie zasługiwać będzie na pogardę Valmonta i de Merteuil, którzy od początku sprowadzili ją do kategorii kreatur określonych francuskim słowem *espèce*[31]. Jak wiadomo, jest to ostatni szczebel pogardy w *Kuzynku mistrza Rameau* Diderota[32]. Jej niedole, fizjologicznie bardzo realne, nie mogą uchodzić w żaden sposób

---

[26] Aluzja do komedii Marivaux, *La Mère confidente*, (1735) (PT).

[27] Aluzja do bohaterki *Szkoły żon* Moliera, Anusi (PT).

[28] „Cécile, type parfait de la détestable jeune fille, niaise et sensuelle" [Cecylia – doskonały typ odrażającej, głupawej i oddanej zmysłom dziewczyny] https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Liaisons_dangereuses_ (Art_romantique) (PT).

[29] Laclos, *op.cit*., s. 90.

[30] *Ibid.*, s. 71.

[31] „Kwoczka", *ibid.*, s. 71. Zaproponowany przez Boya ekwiwalent znacząco zmienia sens tej inwektywy. W języku francuskim w jednym ze swych znaczeń słowo *espèce* określa osobę o niskich kwalifikacjach moralnych (PT).

[32] „Ziółko" w: Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. Leopold Staff, PIW, Warszawa 1979, s. 112 (PT).

za „niedole cnoty”[33]. Żaden czytelnik nie weźmie ich, w sensie moralnym, za tragedię.

Jej godna replika i absztyfikant, Danceny, kawaler maltański, mieści się zaledwie kilka stopni wyżej. To dobry młodzieniec, jak wielu innych, którym lektura *Nowej Heloizy* uderzyła do głowy, by przemienić ich nie w duszę czułą, a czułostkową – inne obraźliwe pojęcie w języku znawców przyjemności. Jak wszyscy ludzie o elegijnym usposobieniu, Danceny czuje się nader swobodnie w najbardziej dwuznacznych sytuacjach. Nazywa Valmonta „opiekuńczym aniołem”[34] i koronuje go w tej roli wobec Cecylii: „(…) jedyną mą prośbą jest, byś pozwoliła, aby ten przyjaciel stał się i twoim”[35]. To może będzie dramat, ale na razie nie jest to nawet komedia. To wodewil minus lekkość. Gdyż ta „dusza czułostkowa” lubuje się w mędrkowaniach, pozwalających mylić pedantycznie przyjaźń i miłość oraz kochać łącznie, i całkowicie szczerze, narzeczoną i kochankę, czego sam zainteresowany dowodzi tej ostatniej w formie hymnu: „O ty jedyna! Ty ubóstwiana!”[36]. Wisienkę na torcie zachowa natomiast dla swego powiernika, Valmonta: „[z]aplątany, mogę rzec, niemal bezwiednie w inną przygodę, nieraz, nawet wśród najsłodszych uciech, dręczyłem się wspomnieniem Cecylii; nigdy może serce nie wspominało jej tak tkliwie i szczerze, jak właśnie w chwili, gdy byłem jej niewierny”[37]. Uczciwy młodzian! Gorsze od nieświadomości, dobre samopoczucie zdradza u tego ostatniego syna w rodzie (który, w chwili stosownej, zdoła dobyć szpady) najbardziej mieszczańską hipokryzję i niedelikatność, ocierającą się o uzurpację. Gdyż tak się składa, że słowa, które Danceny pisze o sobie samym, pasują doskonale do Valmonta. To wręcz znak rozpoznawczy pułapki i tryumfu miłości[38]

---

[33] Aluzja do tytułu powieści Sade’a, *Les infortunes de la vertu* (1787) (PT).

[34] Laclos, *op.cit*., s. 143.

[35] *Ibid*., s. 142.

[36] *Ibid*., s. 347.

[37] *Ibid*., s. 363.

[38] Nawiązanie do tytułów komedii Marivaux *La surprise de l’amour* (1722), *La seconde surprise de l’amour* (1727) – w tłumaczeniu Boya: *(Druga) Pułapka miłości*, oraz *Le Triomphe de l’amour* (1732) (PT).

w sercu, które uchodzić mogło za zwarzone rozpustą. Podobna szansa nie staje przed Danceny'm. W jego osobie Laclos nie tyle deprecjonuje uczciwość, co raczej dewaluuje perwersję, pokazując, iż – spontanicznie, bez trudu, tak po prostu i bezrefleksyjnie – nasuwa się ona idiotom. Nie należy jej więc przeceniać.

W drugiej kategorii umieściłoby się postaci, połączone zdolnością stosowania ironii, której wszak nie uważają za rzecz zbyt istotną. Ironia przejawia się u nich wyłącznie w formie sprowadzonej do schematu i wyblakłej. Przejdźmy do statystów: ojca Anzelma, pośrednika mimo woli i narzędzia ironii oraz służącego Azolana, symbolu swojego pana, którego język zarysowuje znakomitą karykaturę persyflażu – persyflażu na najpospolitszym ze stopni. Co do pani de Rosemonde, uroczej starej damy, tak podziwianej przez Gide'a, jawi się ona nie jako przeżytek wieku minionego, a jako świadek kunsztu kochania, który – jeszcze w tym stuleciu – miał wdzięk i dobry ton. Piętnaście lat ukończyła ona bez wątpienia w czasach Regencji [1715–1723], ale za sprawą jakiegoś cudu wyszła z niej z sercem nietknięcie świeżym. Z całej epoki zachowała jedynie to, co przebiło się do czasopism Marivaux. Tam znalazłoby się jej podobnych i podobne. Z wiekiem nauczyła się rozważać ludzkie działania z dystansem, wyrozumiałością i czułą złośliwością. Pozwala jej to na pisanie listów rozkosznych za sprawą pogody ducha i ironii, która ledwie muska, nie szczędząc nikogo. Nikt jednak nie zdołałby znaleźć u niej ochrony czy ratunku.

Nawet – a wręcz: zwłaszcza – pani de Tourvel. Czy to nie naturalne, że ta ostatnia uwodzona jest przez Valmonta? I że to właśnie zamek starej damy stanowi dekoracje idylli, która – zgodnie z doświadczeniem pani de Rosemonde – winna być wyłącznie rozrywką jednego lata? Panna Aïssé, Julie de Lespinasse[39] i wiele innych mogłyby ją wszak nauczyć, iż istnieją namiętności władające niepodzielnie i uniemożliwiające wykonanie kroku wstecz. Serce pani de Tourvel stworzone jest na podobieństwo tamtych.

---

[39] Charlotte Aïssé (1694 – 1733) i Julie de Lespinasse (1732–1776), francuskie epistolografki, których śmierć, w zbiorowej świadomości, łączona była z nieszczęśliwą miłością (PT).

A jednak, zgodnie ze zwyczajem wieku, serce ma w niej wartość na tyle, na ile jest ono nieodłącznym towarzyszem rozumu. Od początku znajduje się ona w sytuacji ironicznej – uczciwa kobieta, niekochająca męża. Ale jak kochać ten typ mężów? Oddany w całości swym sprawom w Burgundii, prezes sądu de Tourvel jest – z definicji – mężczyzną nieobecnym. Można się też założyć, że na portrecie wiszącym naprzeciw łóżka w (jakże mało małżeńskiej) sypialni, prezentuje się raczej żałośnie. Prezesowa nie została nawet porzucona, jak hrabina Almaviva. Pozostawiono ją w stanie obojętności, oczekiwania i pustki, której nie jest w stanie wypełnić miłość do Boga, sprowadzona do garstki pobożnych praktyk. To wówczas pojawia się uwodziciel. I aż kusiłoby, żeby napisać to słowo z wielkiej litery, gdyby diabeł nie przeistoczył się w pustelnika, a Valmont nie udawał, iż zrezygnował z jego funkcji i urzędu. Ale kroczy on w chwale swych wzgardzonych tryumfów, więc jakie kobiece serce mogłoby mu nie ulec? Jak bowiem mawiał Marivaux, każda kobieta „ma serce, a w konsekwencji – nieco próżności”[40]. Czyż marzeniem każdej uczciwej kobiety nie jest nawrócenie i naprawienie Don Juana? Cóż za słodka chwała dostanie się pani de Tourvel, jeśli uda jej się to przedsięwzięcie, podjęte dla większej chwały Boga? Co za ironiczna sytuacja, w której wszystkie dane zostały zmanipulowane. I oto pani de Tourvel daje się uwieść grze, którą chciała prowadzić. Zostaje przeniknięta objawieniem się miłości – wielkiej, dzikiej miłości – silniejszej niż pycha, silniejszej niż uczciwość, silniejszej niż ironia.

Albowiem umysł pani de Tourvel jest obdarzony wystarczającą pogodą ducha i odpowiednim obyciem w świecie, by umieć stosować jego ironię (kosztem pani de Volanges, kosztem Valmonta). Ale też by wkrótce zwrócić ją, boleśnie i w sposób jedyny w swoim rodzaju, przeciwko samej sobie. A na końcu: by spopielić ją w żarze miłości. Umrze wyśmiana, padłszy ofiarą nie Valmonta, lecz samej siebie, jako „wspólniczka swego losu”. To jednak właśnie ona tryumfuje: ona, „wzruszająca Ewa”[41],

---

[40] Marivaux, *La Double inconstance* (*Podwójna niestałość*, 1723) (PT).

[41] Cytat z przywołanych już notatek Baudelaire’a (PT).

jak mawiał Baudelaire. To ona miała rację w konfrontacji z tą drugą, „Ewą szatańską”[42] i ostatecznie ją pokonała. Gdyż tego, czego nie osiągnęło bezpowrotnie zgaszone życie, dopięła śmierć. Umierając dla swojej kochanki, Valmont dołącza do niej w grobie. Śmierć pieczętuje jedność pary i uświęca prawdę uczucia. Najwyższa ironia: opowieść poświęcona perwersji kończy się tryumfem natury oraz miłości.

Oraz nieuchronnym zawstydzeniem mistrzów, demiurgów. Strzeżmy się jednakowoż przed umieszczeniem ich na tym samym planie. Ich „związek”, tylko *niebezpieczny* dla innych, dla nich okaże się śmiertelny. Cała wykonana praca posłuży im ostatecznie wyłącznie do poniżenia, znieważenia i zniszczenia samych siebie. O ile polują wspólnie, o tyle – i Valmont tego nie wie, w przeciwieństwie do pani de Merteuil, prawodawczyni całego polowania – to ich partner stanowi prawdziwą zwierzynę. I co z tego, skoro ironia, cementująca pozornie ich pakt, ujawnia w nim wyrwę. I skoro ta wyrwa będzie się nieprzerwanie pogłębiać?

Początkowo można by jednak sądzić, że oni plus ironia to jedno. Gdy piszą do innych – tych uważanych za kreatury, ludzi wciągniętych do ich gry bądź (wyłącznie dla rozrywki) obranych na ofiary – bawią się wyśmienicie. Uderzają we wszystkie tony i rejestry ironii: dezynwolturę, persyflaż, dwuznacznik, złośliwość, cynizm, okrutną wesołość, czarny humor. To dwoje artystów. Ale ta sama wirtuozeria prowadzi ich do rywalizacji, wreszcie, do konfliktu. Każde z nich pragnie imponować drugiemu, zyskać nad nim przewagę, zmusić do uznania swojej wyższości. Szybko dostrzegamy, że w tej grze wicehrabia nie jest równym przeciwnikiem. Jego ironia, godząca w markizę, sprowadza się najczęściej do przechwałek, do bezczelności i do tego, co wolno nazwać gburowatością. Ton nadają już pierwsze listy: „W tej chwili ogarnęło mnie uczucie głębokiej wdzięczności dla kobiet łatwych, które to uczucie, najprostszą drogą zawiodło mnie do twoich stóp, markizo”[43]. Kobieta otrzymująca taki liścik wcale

[42] „Ève satanique”, zob. Baudelaire, *op.cit.*

[43] Laclos, *op.cit.*, s. 23.

nie musi być monstrualnie podła, by powziąć pragnienie zemsty. Jak często bywa, popis wyższości ukrywa nieudolnie kompleks niższości Valmonta. Od samego początku wie on w głębi ducha, że w de Merteuil spotkał swą mistrzynię. Dlatego wierzga, gra coraz ostrzej, przechwala się, nie podejrzewając ani przez moment, że w ten oto sposób grzęźnie we własnej grze. A jednak jego niepokój wzrasta kroczek po kroczku: „Powiedz mi, proszę, piękna przyjaciółko, skąd pochodzi ten cierpki i szyderczy ton w twym ostatnim liście?”[44]. Zagniewany, potem zalękniony, sądzi, że straci twarz, nie angażując się, wbrew sobie, w zbyt ryzykowną licytację. Ta ostatnia doprowadzi go do nieodwracalnego. W gruncie rzeczy ten uwodziciel jest małym chłopcem. Fundamentalna ironia, w której zamyka się Valmont, lub raczej w której więzi go Laclos, sprawia, że ten znawca przyjemności jest prostaczkiem.

Aby to dostrzec, wystarczy odnieść się do jego stylu – gdyż wszystko w *Niebezpiecznych związkach* jest kwestią stylu – do łańcucha metafor, w którym objawia się człowiek (przy tym słowa „łańcuch” nie użyto nigdy z większą ścisłością). Metafory te wpisują się w dwa rejestry, przypisane tradycyjnie miłosnemu pościgowi. Najpierw w rejestr wojny i polowania (substytutu tej pierwszej), co czyni z uwodziciela rodzaj zdegradowanego zdobywcy. Domyślamy się, z jak ironiczną przyjemnością Laclos – ów podrzędny oficer o wielce wątpliwych tytułach do szlachectwa – podkreślał tę cechę w charakterystyce swego zbędnego wicehrabiego, zbyt wyniosłego lub zdegenerowanego, by służyć w armii (jak czynili to jeszcze inni bohaterowie powieści, Gercourt lub Prévan), lecz nie wahającego się z tym większym zapałem sprawozdawać – w stylu wojownika – swe kampanie w alkowach i tryumfy w buduarach. Takie pobłażanie samemu sobie w doborze metafor dość szybko dostarcza jednego z kluczy do tej postaci, chełpliwca męskiej próżności, *miles gloriosus*[45] perwersji. Nie da się porównać tego don Juana o duszy elegancika z zapałem, werwą, wesołością prawdziwego Don Juana. Potwierdza to drugi łańcuch metafor. Prawdziwy czy markowany,

---

[44] *Ibid*., s. 310.

[45] Nawiązanie do komedii Plauta, *Żołnierz Samochwał* (205 p.n.e.) (PT).

język miłości zbliża się literacko do języka pobożności. W don Juanie, zwodzicielu, pragnienie bluźnierstwa zajmowało pierwsze miejsce. „Gotów do żeniaczki na prawo i lewo”[46], odnajdował on przyjemność wyłącznie w nieustannie powtarzanym świętokradztwie, a jego prawdziwym wrogiem był Bóg. Tutaj metafory służą tylko zaprawieniu miłości dozą przyprawy. Bluźnierstwo zastępuje kantarydę, o ile nie trzeba go rozumieć jako odwróconej formy pobożności. Stąd pochodzi ironia sławnego listu czterdziestego ósmego, skreślonego na pulpicie, którego opis sugeruje bardzo dokładnie jeden ze szkiców Bouchera. Ironia pierwszego rzędu odnosi się bezpośrednio do definicji Dumarsaisa. Inaczej z ironią rzędu drugiego: każde słowo, każdy szczegół w równie śmiałym liście winien być rozumiany *także* dosłownie. Desakralizując bożka, Valmont równocześnie go uświęca. Jego prześmiewczy akt stanowi, choć on o tym nie wie, akt lojalności i miłości.

Zakochany „jak student”[47] – de Merteuil rzuci mu to w końcu. Ale – ku swej furii! – przewidziała całą sytuację już na początku, i w tej perspektywie prowadziła swą grę. Zdobywca Valmont stał się zabawką dwóch kobiet, w których ucieleśniła się podwójność wiecznej kobiecości, a w jego własnej postaci upokorzenia doznaje natomiast wieczna męskość, wraz ze swą rozbrajającą prostotą. Zostaje ona ośmieszona w jego zarozumialstwie, w jego pedantyzmie – „Mówisz wspaniale, piękna przyjaciółko, ale po co zadawać sobie tyle trudu, aby udowodnić coś, o czym nikt nie wątpi”[48] – w jego próżności, nieświadomości i nieuleczalnej naiwności. Pod ironią, którą wyznawał, kryły się w rzeczy samej sentymentalna bezbronność i gotowość do namiętności. Obie wyrażały się popisem hardości: „Będę miał tę kobietę; odbiorę ją mężowi, który nie jest jej godzien, ośmielę się ją wydrzeć nawet Bogu, którego uwielbia”[49]. Podobnie rytualne przechwałki skrywają upokarzającą słabość – jedyną, zdolną uczynić człowieka

[46] Molier, *Don Juan*, w: Molier, *Dzieła*, t. 3, Lwów 1912, s. 215 (PT).
[47] Laclos, *op.cit*., s. 252.
[48] *Ibid*., s. 79.
[49] *Ibid*., s. 28.

prawdziwie bezwzględnym. Wówczas dopiero, sprowadzony do podstawowego szału, Valmont naprawdę spotyka de Merteuil. I wtedy – gdy zapomniano o elegancji, gdy odrzucono ironię – rozpoczyna się śmiertelne starcie dwóch bestii. Ilustrowałoby ono w okrutny sposób stary antagonizm płci, Sodomę i Gomorę, gdyby dla Valmonta nie istniała deska ratunku – ironiczna (rzecz jasna) rekompensata. Uratowany przez to, co wyśmiewał, umiera jako ofiara, lecz również jako bohater miłości.

W obliczu pary złączonej w śmierci, de Merteuil zostaje sama, bez reszty wydana swej pustce, swojej nicości. Jej metaforą był „teatr świata", gdzie ta aktorka w niekończącym się przedstawieniu – żeński Tartuffe czy też „Don Juanka" – zaznawała samych tryumfów. Kiedy pojawi się prowokacyjnie w Teatrze Włoskim, jej karą stanie się wyrosła wokół pustka i pełne oburzenia sarkazmy, „szemranie, które, jak mówią, doszło aż do okrzyków"[50]. Kara może zdawać się błaha. Kontrastuje ona jednak z uznaniem społecznym, albo ze spokojnymi odosobnieniami, które Sade gotuje dla swoich zbrodniarzy. W sposób widoczny – nawet nieco zbyt widoczny – Laclos pragnął zamienić to w symbol. Zmuszeni przy tym jesteśmy stwierdzić, że czuje się on swobodniej w persyflażu i w wyrafinowaniu niż w symbolu, to znaczy w tragedii i w poezji. Co więcej pisarz podwoił niezręczność, starając się zbyt mocno. Pani de Volanges, której przypadła rola przekazania anegdoty z teatru, nie potrafi nadać jej brzmienia tragicznego: „Twierdzą, iż ta kobieta zachowała fizjonomię osoby, która nic nie widzi i nie słyszy, i że nie zmieniła wyrazu twarzy! Ale sądzę, że to przesada"[51]. Starając się niejako przyznać rację tej głupiej kobiecie, odmawiając też swojej zbrodniarce wystarczająco dumnego zejścia ze sceny, Laclos uznał za stosowne wymyślenie drugiego symbolu – kary natury, następującej po tej wymierzonej przez społeczeństwo. Oszpecona przez ospę, pani de Merteuil „przede wszystkim straciła jedno oko"[52] i stała się „po prostu

[50] *Ibid*., s. 388.
[51] Laclos, *op.cit.*, s. 388.
[52] *Ibid*., s. 391.

odrażająca”[53]. „Markiz de ***, który nie omija nigdy sposobności, by powiedzieć coś złośliwego, zauważył wczoraj […] że choroba ją przenicowała i że obecnie dusza jej mieści się na twarzy”[54].

W swym prymitywnym symbolizmie takie rozwiązanie wydaje się nie tylko sztuczne (co zarzucano niesłusznie komediom Moliera, na przykład *Tartuffe*'owi, który swoją drogą nasuwa się przy okazji de Merteuil), ale co więcej, wprowadza ono do powieści fałszywą nutę. Wyrzuca dzieło poza przypisany mu rejestr i porządek: rejestr i porządek społeczeństwa próżnego, hipokryckiego i zmiennego, stawiającego się na pokaz w roli sędziego zepsucia, którego samo jest sprawcą. Czy Laclosowi nie wystarczyło zdegradowanie de Merteuil, zrujnowanie jej, skazanie za oszukańcze bankructwo? Zesłanie jej – samej, „w nocy pocztą”[55] – na trakt, wiodący do Holandii? Śmierć sprowadziła panią de Tourvel i Valmonta do ich prawdy. Po społecznym unicestwieniu de Merteuil Cecylię umieszczono w wielce niepewnym nowicjacie. Danceny zajął się swymi karawanami[56] (w oczekiwaniu, aż chwyci za pióro, by popełnić kiedyś *Mémoires du Commandeur*)… Czy zaszkodziłoby powieści, gdyby po tym wszystkim świat przez parę lat szedł jeszcze swoim torem? Na korzyść autora, krytyka mogłaby nawet odnotować, jako ostatnią i bardzo wyraźną ironię, że to nie komu innemu jak pani de Volanges – pogrążonej w mrokach nieświadomości – przypadła misja opuszczenia kurtyny na cały dramat. Oczywiście, czyni to ona nie po wydobyciu sensu moralnego, a po wygłoszeniu morału w jego obojętnym banale.

Laclos uznał wszak za stosowne wprowadzenie niejakiej przesady. Przejmując kpiarski ton przedmowy, „nakładca” zastrzega sobie (pod warunkiem sukcesu) możliwość „przedłożenia

---

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*

[55] *Ibid.*

[56] Termin karawany odsyła do służby na galerach, odbywanej w ramach obowiązkowej praktyki przez młodych członków zakonu maltańskiego (PT). *Mémoires du Commandeur* powieść Prévosta (PR).

czytelnikowi dalszego ciągu przygód panny de Volanges, by zaznajomić go ze smutnymi zdarzeniami, które dopełniły nieszczęść lub kary pani de Merteuil”[57]. Chodzi, innymi słowy, o kontynuację *Niebezpiecznych związków* w tonie stosowniejszym do smaku epoki: wzruszającym, umoralniającym i mrocznym. Nie po to, by rozbroić ewentualną cenzurę, lub by obłudnie uspokoić publiczność (kpiąc zarazem i z jednej, i z drugiej), ale, co bardziej prawdopodobne i osobiste, by ocenzurować samego siebie. I naprawić *in extremis* powieść, która, w przeciwnym wypadku, mogłaby skończyć się czymś zgoła niepożądanym: tryumfem pani de Merteuil.

Czy markizie przypadła rola niewspółmierna do sił – rola osoby bezwzględnej, nieludzkiej – czy może, nieświadomie, Laclos nadał swej bohaterce zbyt wiele cech ludzkich, aby stanęła ona na wysokości tego zadania? Innymi słowy, czy między postacią a personą jego „piekielnej” protagonistki nie pojawił się rozziew, który autor próbowałby – dość niezręcznie – umniejszyć? Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie, chciałoby się wiedzieć, czy Laclos znał numery *Correspondance littéraire*, gdzie od listopada 1778 roku przeczytać można było *Kubusia fatalistę* a, kilka miesięcy później, dołączoną do tej dziwnej powieści, *Historię pani de la Pommeraye*. Nie, Laclos nie potrzebował „źródła” dla wynalezienia postaci kobiety zakochanej, zazdrosnej, upokorzonej i mszczącej się. Ciekawie byłoby jednak wiedzieć, czy poznał on werdykt, jaki o swojej postaci wydał Diderot. „Wasza pani de La Pommeraye – stwierdza Kubuś – jest zła kobieta[58]. „Ej, Kubusiu, to sąd za lekki”[59], odpowiada Pan. Następnie, aby jasność była pełna, w odpowiedzi na okrzyki zacnych ludzi („Suka! szelma! diablica!”)[60], sam autor zamienia powieść w otwartą trybunę i bierze na siebie obowiązek wygłoszenia „obrony” tego rzekomego

---

[57] *Przypis nakładcy*, w: Laclos, *op.cit*., s. 393.

[58] Denis Diderot, *Kubuś fatalista i jego pan*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), weryfikacja przekładu i komentarz Elżbieta Skibińska i Marcin Cieński, wstęp Marcin Cieński, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1997, s. 159 (PT).

[59] *Ibid.* (PT).

[60] *Ibid.*, s. 165 (PT).

potwora. Wykraczając poza hasło: „Litości dla kobiet!", inspirujące niegdyś jego odpowiedź na *Essai* akademika Thomasa[61], Diderot konkluduje: „Możecie nienawidzić, możecie lękać się pani de La Pommeraye: ale nie będziecie nią gardzić"[62].

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku pani de Merteuil sprawy mają się inaczej. Wraz z nią, z rejestru moralnej bezwzględności przechodzimy w rejestr machinacji w ścisłym sensie zbrodniczych – z powieści okrutnej do *roman noir**. Ale wniosek pozostaje ten sam i nabiera on nawet jeszcze większej mocy. Oznaki pogardy, którymi wielki świat zasypuje upadłą panią de Merteuil, są równie miałkie, co sam ten świat, i nikt nie udaje, by było inaczej. Jednak w miejsce pogardy, to właśnie podziw dla dumnej heroiny pojawić się może w umysłach publiczności Corneille'a i de Sade'a, ceniącej „we wszystkim (…) jedność charakteru"[63]. Ci sami ludzie, na podobieństwo kuzynka [Mistrza] Rameau, głoszą na wyprzódki, iż „[j]eśli gdzie ważną jest rzeczą być wielkim, to przede wszystkim w złem"[64]. W ciągu minionych dwóch stuleci immoralizm zaznaczył jednakowoż swój ślad, i dzisiejsze pięknoduchy dość powszechnie uznałyby za przestarzałe i staromodne mówienie wciąż o dobru i o złu inaczej, jak nadając tym słowom sens czysto polityczny lub sytuacyjny. A jednak zgadzają się, by przyznać markizie de Merteuil nieco uznania, czy wręcz umiłowania, jakim darzą panią de Saint-Ange czy Juliette, ryzykując połączenie w jednym kulcie – mimo ich wzajemnej awersji – Sade'a i Laclosa.

Gdyby ów nonsens kwestionował wyłącznie moralność, nikt by się nie obruszył. Skoro jednak zakwestionowana została sama „literackość", błąd popełniony przez naszych subtelnisiów może tym bardziej zbijać z tropu. Podobna promocja równa się bowiem eliminacji de Merteuil z gry, z wielkiej ironicznej gry, nadającej

---

[61] Aluzja do tekstu Diderota *Sur les femmes* (1772) (PT).

[62] Denis Diderot, *Kubuś fatalista i jego pan…*, *op. cit*., s. 173 (PT).

[63] Denis Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. Leopold Staff, ilustrował Janusz Przybylski, PIW, Warszawa 1979, s. 116 (PT).

[64] *Ibid*., s. 115 (PT).

Niebezpiecznym związkom ich spójność, tonację i – z pewnością – znaczenie. Moralnie wyjątkowa (mimo wszystko), markiza nie byłaby zdolna uwolnić się – w warstwie literackiej – spod ogólnego prawa, poddającego sankcji ironii wszystkie postaci tej powieści. Z pewnością, należy oklaskiwać w niej najbardziej prestiżową architektkę i artystkę ironii. W tej dziedzinie jej wyższość nad Valmontem zdaje się aż kłuć w oczy: czy chodzi o przekomarzanie, humor, persyflaż, kpinę, złośliwość, drwinę, szyderstwo lub kąśliwość, deklasuje ona chełpliwego mężczyznę, sprowadzając go do rangi zwykłego uczniaka. Lecz z tak błahego powodu nie można czcić w niej geniusza zła bądź demiurga ironii. Gdyż, koniec końców, jest ona tylko kobietą i – chciałoby się dorzucić – biedną kobietą, gdyby wybór tak niebywałego przymiotnika nie pociągał dla jej prestiżu degradacji bardziej dotkliwej niż towarzyskie napiętnowanie i pseudo gniew niebios. Przedwcześnie i głęboko zraniona przez pierwsze, zesłane przez los, doświadczenie tego, co nie zasługuje na miano ani uczciwości, ani miłości, przyodziewa ona zniesmaczenie i zemstę w całą sztukę rozkoszy, którą przedstawia następnie jako przykład zemsty swojej, upokarzanej od pokoleń, płci. Ta ostatnia pragnie rewanżu nie gdzie indziej jak właśnie na terenie zaznanych upokorzeń: w dziedzinie libertynizmu obyczajów, gdzie kobieta traktowana jest jako przedmiot szyderstwa i akcesorium przyjemności. Ale ten wzniosły rys Mścicielki kłóci się z ludzkim – aż nazbyt ludzkim – wymiarem natury bohaterki, wydającym tę niezręczną i zagniewaną miłośnicę na sankcję najbardziej mimowolnej ironii (i w tym miejscu należy z pewnością złożyć Laclosowi hołd wdzięczności).

Od swych najwcześniejszych listów, de Merteuil piętrzy błędy i potknięcia, kiedy (na przykład) wyobraża sobie, że umniejsza swą rywalkę w umyśle de Valmonta, dostarczając, rys po rysie, jej karykatury, nie dostrzega, że tym dokładniej utrwala w jego sercu scenę i obraz, które należałoby raczej stamtąd wymazać. Niezręczność zaznacza się wraz ze wzrostem irytacji, gdy pani de Merteuil odkrywa, cierpiąc aż nazbyt, to, czym pani de Tourvel niechybnie nad nią góruje: kobiecość, tę słabość i wdzięk natury, przeciw której nigdy nie przestaną buntować się, długo po niej,

najżarliwsze i najżałośniejsze bojowniczki ruchu, pretendującego do miana wyzwoliciela ich płci. Lecz w odróżnieniu od swych współczesnych koleżanek, markiza zadowala się pedagogiką i czczymi rozprawami[65]. Zbyt jest przywiązana do swojej kasty, do swego świata i czasu, by snuć mrzonki nad przeniesieniem własnego niezadowolenia w porządek prawny, polityczny i społeczny. Równie dobrze mogłaby przywołać Marivaux i zająć miejsce pomiędzy buntowniczkami jego *Kolonii*[66]: Arthénice i panią Sorbin[67]. Jak na pośmiewisko, de Merteuil zadowolić się musi iluzją zarządzania czymś na kształt machinacji oraz przedstawieniem jako swego dzieła i tryumfu tego, co w rzeczywistości stanowi jej porażkę: związku, który pieczętuje, w przekonaniu, że go wyszydza, i któremu na zawsze zapewnia godność. Jeśli batoży Valmonta niczym poskramiacz dzikich bestii, to dlatego, że przeczuwa swą klęskę. Wpycha go do sieci, gdzie odnajdzie on swoją ofiarę, podczas gdy ona zamyka siebie – samotną – w plątaninę nitek niemożliwych do rozwikłania. Krzyk, który można by uznać za straszny wyraz radości: „A zatem, wojna!"[68] sprowadza się do wyznania rozpaczy. Markiza de Merteuil jest jednym z tych potworów, które budzą nie strach, a – być może – jedynie litość. Odczuwa to wrażliwa dusza i serce poety: „Il n'est qu'un malheureux, c'est le méchant, seigneur…" [Jest tylko jeden nieszczęśnik, to niegodziwiec, o Panie…][69].

---

[65] Oryginalne słowo, *palabre*, w swym podstawowym sensie oznacza afrykańskie rady polityczne, odbywane wyłącznie z udziałem mężczyzn, natomiast przenośnie wszelkie nużące dyskusje polityczne i wyraża protekcjonalny stosunek autora do działalności politycznej kobiet (PT).

[66] *La Colonie* („Mercure de France", grudzień 1750), jednoaktówka Marivaux przerobiona z trzyaktowej komedii *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes*, wystawionej w 1729 r. w Teatrze Włoskim i wycofanej przez autora po pierwszym przedstawieniu. Inspirowana poniekąd komediami Arystofanesa (PR).

[67] Postaci przywódczyń zbuntowanych kobiet w obu wersjach w/w komedii Marivaux (PR).

[68] Laclos, *op.cit.*, s. 359.

[69] Victor Hugo, *Les Malheureux* z tomu *Contemplations* (1856) (PT).

Dzieje się tak z prostego powodu, który – ponownie, i przynajmniej w kontekście tej powieści – nie jest moralny, lecz czysto literacki. Lęk budzą wyłącznie niebezpieczeństwo bądź istota nieogarnione rozumem. To, co sprawdza się w życiu, jest jeszcze prawdziwsze w książce, podróbce życia. Jeśli istnieją postaci bez tajemnicy, należy do nich pani de Merteuil. Przy całej jasności umysłu księżna de Clèves jest nieskończenie bardziej zagadkowa i, by tak rzec, bardziej niepokojąca. Gloryfikacja siebie bez śladu autoironii, sławetny list LXXXI (tak podziwiany przez „koneserów"), niczym *Mein Kempf* de Merteuil, nie da się interpretować w kategoriach manifestu, ani nawet analizy. Odsłania on po prostu niewiadome równania bądź wzoru matematycznego, pozwalającego odszyfrować temperament, zachowanie i charakter. Oto „potwór" tak doskonale ukazany i odtworzony przez powieściopisarza będącego nie psychologiem, ale ideologiem, że Vaucanson mógłby uczynić zeń najdoskonalszy ze swoich automatów. Każdy teraz zrozumie, dlaczego markiza de Merteuil, władczyni ironii, jest również jej niewolnicą. Przesycona słodką trucizną, nie może wiedzieć, czym ta trucizna jest. Podobnie jak ironia Valmonta, jej własna działa zawsze przeciw komuś. Nigdy nie zwraca się przeciwko niej samej. Jedynie pani de Tourvel, naznaczona skrupułami i łaską, ma szansę dostąpienia – w krótkich przebłyskach – innej ironii, tej wielkiej, którą Baudelaire odkryje w najgłębszej trwodze:

> Nie jestem-że fałszywym tonem
> W harmonii świata zgodnie brzmiący,
> Dzięki Ironii tej gryzącej,
> Co gryząc wstrząsa moim łonem?[70]

Dręczyciele innych, para bohaterów *Niebezpiecznych związków* to w rzeczywistości bezwiedni kaci samych siebie[71]. Nie będąc

[70] Charles Baudelaire, *Heautontimoroumenos*, w: Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, tłum. Adam M-ski (Zofia Trzeszczkowska) i Antoni Lange, Hieronim Cohn, Warszawa 1894, s. 78 (PT).

[71] „Kat samego siebie", albo „samoudręczyciel", to przekład greckiego tytułu cytowanego wcześniej wiersza Baudelaire'a, tytuł ten zaczerpnięty został z komedii Terencjusza (PT).

w żadnym razie poetami ironii, ale jej aktorami, nie dążą do niczego poza oklaskami publiczności. A sercem tej publiczności dla każdego z nich jest to drugie – partner, którego trzeba olśnić, zdominować, rozsierdzić i w końcu zniszczyć. W tym próżnym i śmiertelnym współzawodnictwie wycieńczają się wzajemnie właśnie poprzez ironię. Ale to również za sprawą ironii oddają się we władanie swego wynalazcy, powieściopisarza geometry, próbującego sterować nimi wedle swojej woli (lub wierzącego na próżno, że potrafi to czynić)…

*
* *

Ten Vaucanson powieści dołożył wielkich starań, by dopasować do siebie wszystkie jej części i uregulować mechanizmy nadające postaciom ich motywacje, a także by kontrolować ich reakcje. Bez wchodzenia w detale strukturalnej dynamiki, której opis mógłby trwać w nieskończoność, wystarczy przypomnieć, że niewielu powieściopisarzy dołożyło tylu widocznych starań do wygładzenia kompozycji i stylu swoich dzieł. Wobec braku szkiców i brudnopisów – prawdopodobnie raczej zniszczonych niż zagubionych – świadczą o tym ostateczny rękopis, z jego staranną drobiazgowością, oraz poprawki naniesione przez autora do drugiej i trzeciej edycji. Rzadko który pisarz okazał tyle niepokoju o swój język i tyle pewności, co do wrażeń, jakie on wywoła. „Napisać książkę – rzecz to zawodu, podobnie jak zbudować zegar”[72]. Laclos, bardziej niż ktokolwiek inny, zasługuje na miano autora weryfikującego najpełniej słowa La Bruyère’a. Pozwolę sobie tylko przypomnieć, że istnieją i inne książki, stworzone najwyraźniej na podobieństwo drzewa bądź lasu.

W oczach krytyki książki-zegary posiadają jednak pewną zaletę: możliwość, przynajmniej teoretyczną, odtworzenia – etap po etapie – ich genezy i podążenia – część po części – za procesem ich produkcji. Niestety, w przypadku Laclosa taka możliwość nie

---

[72] La Bruyère, *Charaktery*, tłum. Antoni Potocki, Księg. Pol. B. Połonieckiego; E. Wende i Ska, Warszawa-Lwów 1911, s. 39, https://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=18052 (PT).

zachodzi. W sposobie realizacji jego projektu wszystko jest jasne, z wyjątkiem samego projektu. Wiemy aż nazbyt dobrze, jak napisał swą książkę, nie wiemy natomiast dlaczego. Umykają nam motywacje osobiste. Badania biograficzne okazują się zwodnicze lub bezowocne, źródła literackie – zbyt przegadane. Również podstawowa ironia w sposób nieunikniony prowadzi krytykę ku dwóm obrazom Laclosa, jakie wytworzyć sobie można bądź na podstawie *Niebezpiecznych związków*, bądź niezależnie od nich. Z jednej strony, elegancki wirtuoz najbardziej wyrafinowanego libertynizmu: libertynizmu stylu. Z całą pewnością nie jest on mistrzem perwersji, lecz twórcą i mistrzem najzuchwalszych uwodzicieli. W każdym razie pozostaje spadkobiercą Marivaux i Crébillona, uczniem Condillaka i Helwecjusza, wielbicielem i naśladowcą Jean-Jacques'a, którzy – każdy z nich po trochu – naznaczyli swym wpływem *Niebezpieczne związki*. Z drugiej strony, uczciwy Laclos: szczery narzeczony, czuły małżonek, cnotliwy ojciec, bezimienny oficer, inżynier, ograniczający swą wojskową śmiałość do przeciwstawienia się Vaubanowi w kwestii budowy fortec, a swą polityczną przemyślność – do pozbawionego chwały służenia nieszczęsnemu panu, Filipowi Orleańskiemu zwanemu Égalité. Jako że tych dwóch obrazów nie można ze sobą pogodzić (a niemożliwe jest zachowanie tylko jednego, natomiast bezcelowe – ogłoszenie ich po prostu sprzecznymi), pojawia się wielka pokusa uznania ich za połówki tej samej całości i posłużenie się tym poglądem przy dalszych rozważaniach. Uznamy zatem, że pierwszy Laclos – pięknoduch, uwodziciel i znawca przyjemności – winien być postrzegany jako kompensacja czy zemsta tego drugiego. Nie tylko jako zemsta wyobraźni na zbyt przyziemnie i przeciętnie przeżytym życiu, ale wzniosła satysfakcja, którą osiągać pozwala wyłącznie pisanie – oczyszczenie nie namiętności, a upokorzeń, nieśmiałości i marzeń. Niemniej jednak przyznać należy, że niczego na ten temat nie wiemy. I że tak całkowita niewiedza naraża na szyderstwo każdego, kto szukałby równie taniej odpowiedzi.

Lepiej zatem zatrzymać się na rozważaniu dzieła, na badaniu tego doskonałego mechanizmu, którego sprężyną zdaje się ironia. Przesadą byłoby twierdzić, że wszystko wyjaśnia się wyłącznie

poprzez sposób wykonania; stwierdzimy tylko, że w sposobie wykonania wszystko jest jasne. W pierwszej kolejności uwaga ta oświetla dość toporny symbolizm, o którym już wspomniano. Przypomnijmy, tytułem przykładu, podział, zamykający trwanie akcji między dwoma przesileniami: od lata do zimy, od słońca do lodu, od upału do spustoszenia. Ale ta obserwacja daje się rozciągnąć na wszystkie kółka i sprężyny tej prawdziwie epistolarnej powieści. Wszelkie bowiem opowiadania, będące kanwą listów, „stanowią akcję, przystosowaną do treści sztuki”[73], podczas gdy – w przeciwieństwie do tego, co głosił Molier jako Dorant o swojej *Szkole żon* – żadna z nich nie jest czyniona „w dobrej wierze”[74]. Wszystko to, co w *Nowej Heloizie* ustanowił Rousseau – sieci, połączenia, zbiegi, przesunięcia, zerwania, kontrapunkty, cały ów osprzęt, o którym czytelnik nie myślał, zatrzymany zupełnie inną ciekawością, lub uniesiony innym urokiem – zostało przez Laclosa przejęte, oczyszczone i doprowadzone w *Niebezpiecznych związkach* do technicznej perfekcji.

Lecz tutaj wszelkie popisy zręczności pozostają widoczne i nader skwapliwie wystawiają się na podziw. W podwójnym lub wielokrotnym rejestrze, w który wpisuje się stosowanie ironii, amator nie omieszka docenić – na przykład – dwóch równoległych sprawozdań ze sławetnego „dobrego uczynku” Valmonta, zapisanych z jednej strony przez samego „dobroczyńcę”, z drugiej – przez oszukaną sędzinę [panią de Tourvel], albo trzech wersji znamienitego wyczynu (upokorzenie i wyśmianie Prévana), modyfikowanych przez de Merteuil z myślą o ogóle, o pani de Volanges i o Valmoncie. Ale zamiast wymieniać najznakomitsze osiągnięcia artystyczne, dwuznacznik i światłocień – gdyż katalog tego wszystkiego ciągnąłby się w nieskończoność – wystarczy spojrzeć na negatyw. Podpatrzmy wysiłek, z jakim mistrz ironii daje odpór czyhającym nań pokusom, grożącym przekreśleniem jego sztuki i zniweczeniem kreowanych przez nią wrażeń.

---

[73] Molier, *Krytyka szkoły żon*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, w: Molier, *Dzieła*, t. 2, Lwów 1912, s. 331 (PT).

[74] *Ibid*.

Pierwsza, drażniąca w najbardziej pospolity sposób, to pokusa rubaszności, erotyki bez polotu. Dowcipna w rękach Crébillona, powieść libertyńska zachowała tę cechę, jednak wyprzedając się z inteligencji, ulegając pokusie aluzji coraz śmielszych, ale coraz mniej dowcipnych. Widać to u Voisenona, Nerciata czy Louveta. W *Niebezpiecznych związkach* odnajdujemy pozostałości i świadectwa tej łatwości: zalotne zaskoczenie subretki, inicjacja Cecylii, pojawienie się i funkcje Emilii. To właśnie w tych obrazkach albo rysach pióra rozsmakowani są szczególnie niektórzy wielbiciele Laclosa (po prawdzie: nienajlotniejsi), wspominający je z błyskiem radości w oku. Na całe szczęście ten artylerzysta mierzy nieco wyżej, a artysta czuwa. Na podobieństwo Woltera, żywiąc odrazę do „brudnych zgłosek”[75], Laclos przekreśla dosadne słowo, skrywa nieprzyzwoitość, prześlizguje się po szczegółach. Z przywołania przyjemności czerpie przyjemność subtelniejszą, w której na swoje wychodzi inteligencja, podobnie jak wyobraźnia. „Nazwać jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować to dopiero ideał”[76]. To, co w oczach poety przynależeć będzie do sfer ideału i ascezy, dla Laclosa wchodzi w zakres szkolnego ćwiczenia. Czegóż nie zagra nam ten „klawesyn dobrze nastrojony”? Doskonale powściągany, styl *Niebezpiecznych związków* pozostaje dobrym towarzystwem, nawet gdy w tym ostatnim odsłonią się najgorsze elementy. To dlatego, że autor chełpi się, zgodnie ze swą naturą, zachowywaniem w zepsuciu wszelkich pozorów uczciwości. Jest to, być może, wyrafinowanie w zepsuciu, ale takie, z którego (paradoksalnie) wypływa dla artysty wymaganie puryzmu. Z braku czystości powstaje antidotum na bolączkę, czyhającą na każdy libertynizm, nawet literacki, a której imię brzmi: banał.

To samo rzec by można jednak o patetyczności i patosie, rozkrzewionych jak epidemia w literaturze epoki, przed którymi

---

[75] Molier, *Uczone białogłowy*, w: Molier, *Dzieła*, t. 6, Lwów 1912, s. 229 (PT).

[76] Mallarmé, *O ewolucji literackiej*, za: Aniela Łempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny: idee i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 41 (PT). *Klawesyn dobrze nastrojony*, zbiór 48 preludiów i fug J.S. Bacha (PR).

ustrzegła Laclosa ironia. Cecylia nie jest ofiarą budzącą rozczulenie. Valmont, „przybierając ton hipokryzji”[77], miesza niebo do swej gry wyłącznie po to, by dodać smaku przygodzie. Wylewność w stylu *Heloizy* oferuje najsubtelniejszą zmienność lub najbardziej niepokojący stop pastiszu i szczerości. W skład namiętności, wyrażanej przez panią de Tourvel, wchodzi dokładnie tyle literatury, by natura rozbłysła pełniej. Nie ma tonacji, której równowaga nie byłaby doskonała. Jako że podstawowym wymogiem ironii jest unikanie wszelkiego rozprężenia, wynika z tego nieustanna kontrola nad zdarzeniami, wrażeniami, uczuciami i słowami, nawet – i zwłaszcza – w wybuchach i w paroksyzmach. O ile względnie łatwo wydobyć prawdę pani de Volanges, Cecylii czy Danceny’ego z języka najeżonego stereotypami, znacznie trudniej oddzielić monologi *à la Corneille* pani de Tourvel od – ironicznego rzecz jasna! – odblasku *Księżnej de Cleves*. Trudniej wskazać ucznia wyzierającego spod maski znawcy rozkoszy lub dowieść, że u szczytu swych scenicznych aspiracji pani de Merteuil – *qualis artifex…*[78] – miast potwierdzać tezy *Paradoxe sur le comédien*[79], goreje w istocie wszystkimi ogniami zazdrości i zemsty, nienawiści lub miłości.

Lepiej: im bardziej *Niebezpieczne związki* są dramatem (w jego najbardziej brutalnej definicji: antagonizmem, niedającym rozwiązać się inaczej, jak poprzez wzajemne unicestwienie), tym bardziej podskórna ironia przebija przez ton i następstwo listów, napisanych z taką dozą dezynwoltury i ognia, rozsmakowania i perfidii – ale zwłaszcza: z takim kunsztem – że tylko ślepy uzna je wyłącznie za dowody w sprawie, a nie za narzędzie szantażu oraz śmierci. Powieściowi antagoniści przeczuwają to, lub dobrze to wiedzą, i dlatego – paradoksalnie – czynią z tych listów swój najdroższy skarb. Albowiem każde z nich wkłada w dłoń drugiego ostrze, które ostatecznie przeszyje przeciwnika.

---

[77] „Obłudnie”, Molier, *Don Juan*, w: Molier, *Tartuffe, Don Juan, Mizantrop*, tłum. Jerzy Radziwiłowicz, Znak, Kraków 2015, s. 163 (PT).

[78] Nawiązanie do okrzyku Nerona: *Qualis artifex pereo!* („Jakiż artysta ginie!”), gdy musiał zadać sobie śmierć (PR).

[79] Nawiązanie do traktatu Diderota pod tym tytułem (1769, 1773, 1777) (PT).

Laclos nie zapomina zasygnalizować, ile dziwactwa mieści się w ich zachowaniach – dziwactwa, które późniejsi edytorzy napiętnowali jako brak prawdopodobieństwa. Zdaniem najbardziej roztropnego z tej rzeszy na zarzut ten zasłużyły w pierwszej kolejności niektóre listy, na przykład dziesiąty. „Nie jest prawdopodobnym – ocenia Jean Mistler – by markiza napisała do Valmonta tak niepotrzebnie kompromitujący list. Ale to właśnie jedna z konwencji gatunku epistolarnego. Trzeba w ten sposób przygotować nici prowadzące do rozwiązania”[80]. Podobnie swobodne rozstrzygnięcie budzi obawę, że tak świadomy znawca – co zatem rzec o innych? – utknąwszy w pół ironicznej drogi, nie wniknął wystarczająco głęboko w projekt Laclosa.

*
* *

Ale na czym, w gruncie rzeczy, polegał ten projekt? Jakiej intencji odpowiadał? I tak znaleźliśmy się znów przy kołowrotku, pewni jedynie tego, że powieść tak złożona, tak obliczona nie mogła zostać napisana przypadkiem, bez innego celu niż przyjemność napisania powieści. Jesteśmy wszelako pewni, że Laclos zaznał tej przyjemności – odczuł ją, rozsmakował się w niej – do tego stopnia, że (być może) odnalazł w niej czar, porywający mimo woli. Przypomnijmy sobie to, co można o nim wiedzieć, z czasów, gdy powieść nie objawiła w nim jeszcze wirtualnego Laclosa, który nawet nie wiedział o własnym istnieniu. Wszystko – zarówno przed, jak i po czasie powstania powieści – pozwala nam dopatrzyć się w nim pełnego przekonania adepta Jean-Jacques'a, jednego z tych nieco naiwnych uczniów mistrza, tak licznych u końca stulecia, upraszczających jego lekcję i sprowadzających, skądinąd spójną, myśl do kilku schematycznych aforyzmów w typie: „Człowiek rodzi się dobry, to społeczeństwo go psuje”, lub: „Im bardziej społeczeństwo wydelikaca się w rozrywkach i zbytku, tym większemu zepsuciu ulega człowiek”. Obiegowa myśl wieku

[80] Jean Mistler (1897–1988), dyplomata, pisarz, członek Akademii francuskiej, autor wydania krytycznego *Niebezpiecznych związków* z roku 1948, wznowionego w roku 1972 (PT).

w jego literaturze powieściowej – „niebezpieczeństwo więzi" – kwestionowała wprost praktykę uspołecznienia. Ale chcąc wskazać i napiętnować to niebezpieczeństwo, nie wystarczało reagować diatrybą, pochodzącą z zewnątrz. Należało przeprowadzić – dla siebie i innych – pewne doświadczenie (przynajmniej w świecie literatury). Należało wejść do gry, uchylić maski uczciwości, obnażyć hipokryzję światowej grzeczności; odsłonić – poza pozorami – ich ironiczne zaprzeczenie, świat podły i zawzięty, bez duszy i bez serca. Pierwszym obowiązkiem powieściopisarza moralisty było więc nie tyle zaordynowanie sobie „sezonu w piekle", lecz wyłącznie ożywienie „dramatu w wielkim świecie"[81]. Nie jest pewne, czy dla uczciwego Laclosa podobna, na pozór skromna, ambicja, nie okazała się przypadkiem równie niebezpieczna, co zstąpienie do piekieł.

Przynajmniej angażował się w swój projekt z przekonaniem służącym za zabezpieczenie: choć złe, społeczeństwo nie potrafi zdusić w człowieku natury. Miłość jest silniejsza od występku, próżności i pychy. Niech nadejdzie więc czas, by zapłonęły serca! Łatwo znaleźć sposób, by przyśpieszyć nadejście tego stanu, ale w roku 1782 nikt nie miał jeszcze odwagi głoszenia tego wprost. Można było jedynie dać to do zrozumienia. Jako że iluzją byłoby uczynienie moralnym społeczeństwa niosącego w sobie zalążki własnej klęski, dlaczego nie zastąpić go innym, zdrowszym i bardziej prawym? Rewolucja powinna sobie z tym poradzić. Tak samo jak wierzył w miłość, Laclos uwierzy też w rewolucję, co świadczy o jego sporym optymizmie, by nie rzec: prostocie. Jako przedrewolucyjny manifest *Niebezpieczne związki* są powieścią optymistyczną, znacznie mniej ponurą niż *Księżna de Clèves*, znacznie mniej tragiczną niż *Paweł i Wirginia*. Wystarczy tylko „zdemistyfikować" czary starego społeczeństwa na korzyść nowego – w tym przedsięwzięciu ironia służy za wskaźnik.

Nic łatwiejszego, gdy idzie o „prawomyślne uczucia". Ukazanie ich jałowości leży w zasięgu ręki uczniaka w wieku licealnym. W Cecylii Laclos przeprowadzi więc (i to wesolutko) egzekucję

---

[81] Aluzja do tytułu powieści Paula Bourgeta *Un drame dans le monde* (1921) (PT).

ideału fałszywej, nastoletniej prostoty, owocu powierzchownego wychowania. W Danceny'm zniszczy niestałość, wpisaną w pseudocnotliwą uczuciowość, a w pani de Volanges zrujnuje obłudną szacowność, nieświadomość i wielkoświatową hipokryzję, a także daremną kontrolę, którą pragną one narzucić obyczajom. Nie ma czytelnika *Niebezpiecznych związków*, który nie ruszyłby za Laclosem tą drogą i nie uczestniczył w jego przyjemności (o ile nie podziela jego okrucieństwa).

A jednak ów moralista żywił znacznie wznioślejszą ambicję. Filozoficzna tradycja, której był spadkobiercą, od połowy wieku zajęta była – czy wręcz: zdjęta lękiem – z powodu podstawowego niepokoju – starego problemu zła. Dla tego epigona oświecenia wspomniany problem (podobnie jak i inne) jawi się w wersji radykalnie uproszczonej. Zło ontologiczne czy metafizyczne nie istnieje, odpowiedzialnym za nie jest tylko człowiek w procesie swego rozwoju, tak samo jak wyłącznie on odpowiada za swoistą wydzielinę towarzyskości, będącą jego jedynie tworem. Uderzenie w zło u korzenia sprowadza się do przemiany człowieka za sprawą przemiany społeczeństwa. A modyfikacja ta jest możliwa, gdyż człowiek jest naturalnie dobry. Będąc sprzeczne z naturą, zło skazane jest na zagładę, a niegodziwcy – na zgładzenie siebie samych. Ludowy rozsądek powtarzał, na swój sposób, za Pismem Świętym:

> Nikt nie usłyszał, by korsarz napadł na korsarza,
> A kruk krukowi nie wykole oka[82].

Albo: „Kiedy źli się poczubią, nie kładź tamy wojnie"[83], co stanowiłoby aroganckie roszczenie, gdyby – na całe szczęście – „sępów zajadłe plemię"[84] nie było skazane na samozagładę przy podziale łupów. Ukazać jałowość rozpusty, przeciwstawiając jej niezniszczalną prawdę miłości; ukazać próżność zła, odzierając je z magii; skompromitować błyskotki niegodziwców, sprowadzając

---

[82] Jean de La Fontaine, *Haracz zwierząt dla Aleksandra*, w: La Fontaine, *Bajki*, tłum. Jan Noskowski, wydał Jan Noskowski, Warszawa 1876, s. 230.

[83] Jean de La Fontaine, *Sępy i gołębie*, *ibid.*, s. 431 (PT).

[84] *Ibid.*

ich do nicości, którą noszą w sobie… Taki był z pewnością cel i znaczenie, jakie Laclos przypisywał swemu przedsięwzięciu. I taka była lekcja, jaką powinno się z niego wywieść. Ale intencja moralna nie nada namacalnego bytu literackiemu projektowi. Prostacki filozoficznie, Laclos nie był też w stanie sprostać swoim własnym pisarskim aspiracjom. Aby wcielić je w życie, potrzebowałby geniuszu odmiennego od swojego – geniuszu Dostojewskiego, nie jako mistyka, lecz ideologa (przy czym to drugie nie wyklucza pierwszego). Będąc mało pojętnym uczniem Rousseau, dał się przerosnąć własnemu projektowi.

A jednak pochłonęła go jego realizacja. Z pewnością nie przejęła go rozpusta, ale idealne odmalowanie rozpustników. Chcąc zabezpieczyć się przed właściwą im siłą przyciągania, nie znalazł wystarczającej obrony w kompleksie wyższości związanym ze stosowaniem ironii. Czy nie miałoby większej mocy, czy nie byłoby bardziej kuszącym uznanie się za ich bliźniego, zrównanie się z nimi? Knuć, szydzić i tryumfować jak oni. Rezonować jak oni. A zwłaszcza pisać jak oni? Tylko taka emulacja pozwala nadać sens pokusie, która popchnęła uczciwego Laclosa do wymyślenia i napisania zła, którego nie był w stanie wyrządzić. Jasno widać, że zło to zostało wyolbrzymione, skoro możliwe było odzwierciedlenie go w tak doskonały i elegancki sposób. Tryumf sztuki:

> Nie masz takiego smoka ani dziwoląga,
> Który sztucznie wydany oka nie pociąga[85].

Tryumf miłości własnej. Zamknięty w koszarach, kapitan artylerii z duszą na wpół plebejską niewiele miał możliwości obycia się w wielkim świecie. Jego edukacja sentymentalna nie mogła wyrastać ponad przeciętność, a on sam w wieku lat czterdziestu zebrał równie przeciętne doświadczenie w dziedzinie namiętności. Ponure godziny swobody, jakie pozostawiała mu renowacja budowli obronnych na wyspach Aix i Ré, wypełnił opisem „niebezpieczeństwa związków" (tematu podjętego wcześniej przez

[85] Nicolas Boileau, Franciszek Ksawery Dmochowski (tłum.), *Sztuka poetycka*, pieśń 3, w. 1–2 (PT).

tylu innych pisarzy). Zobowiązywał się przy tym do zadowolenia umysłów delikatnych i do zwiedzenia znawców przyjemności, i udało mu się to do tego stopnia, że uchodzi za ich sekretarza, skończywszy, otoczony podziwem, jako jeden z nich. Po zwycięskim wyjściu z tej próby Laclos otrzymał tę samą nagrodę co Jean-Jacques za *Nową Heloizę*: podbicie Paryża, uznanie miasta i dworu. Ale choć wygrał zakład, literatura uderzyła mu do głowy i tym gorzej, jeśli nie była to taka literatura, jakiej pragnął…

Gdy to dostrzegł, było już za późno. Stąd rodzi się nadmierny zapał, który włożył w pogłębienie mrocznej atmosfery finału, stanowiącej niekwestionowany dysonans. Stąd też, zrywając z szyderczym tonem, zapewnia gwałtownie o prawości swoich intencji, o słuszności swych kwalifikacji moralnych. Czy po *Niebezpiecznych związkach* sam Laclos mógł być tego pewien? Stwierdźmy jedynie, że nie udało mu się przekonać nikogo: żadnego dziennikarza, żadnego czytelnika, nie tylko Restifa czy Sade'a, ale nawet poczciwej pani Riccoboni. Jak to się mówi: publiczność tego nie kupiła.

*
* *

Otóż, w ostatecznym rozrachunku, decydujący głos ma publiczność i to po jej stronie jest słuszność. To ironia punktu dojścia, w którym nie sposób orzec, czy powieść napędzana ironią odbiera swoją nagrodę bądź też musi wyrównać rachunek. Laclos (bardzo szczerze) starał się ukazać próżność zła, a to, co zapamiętano z *Niebezpiecznych związków*, sprowadza się do myśli, że zło jest fascynujące. Od Tilly'ego do Vadima, od Baudelaire'a do Malraux, to w nim się rozsmakowywano, to je ekstrahowano, to je publicznie piętnowano, to je poddawano egzorcyzmom – ale zawsze z rozkoszą. *Niebezpieczne związki* nie zostały szkołą matek, dziewic ani nawet tych, które około roku 1900 nazywano „półdziewicami" – co najwyżej „emancypantek", lecz zwłaszcza garnizonowych uwodzicieli – uwodzicieli z towarzystwa, z garsonier i z kin. Na pocieszenie (jeśli to pocieszenie) wspomnijmy, że w bardziej wyrafinowanych kręgach największe pięknoduchy, buduarowi rewolucjoniści albo esteci nowego człowieka wychwalają jedni przez drugich Valmonta, de Merteuil i Laclosa jako wizjonerów

lub niezłomnych świadków: demiurgów, mścicieli, kruszycieli tabu oraz łańcuchów niewoli, proroków przyszłych czasów poza dobrem i złem, apostołów i rzemieślników nie wiadomo jakiego wyzwolenia seksualnego czy innego, ale też wychowawców – na równi z „wychowawcami" Sade'a – młodego pokolenia, które wcieli to wszystko w życie. Absurdalny awans i niestosowny bezsens wobec zamierzeń uczciwego Laclosa. Czy nie jest dlań upokarzające, a dla krytyki zabawne, stwierdzenie, że odpowiedzialny za to jest ów drugi Laclos, powieściopisarz, artysta? W ten oto sposób potwierdza się – nie po raz pierwszy – że literatura (a tym bardziej krytyka literacka) nie idą w parze z chwalebnymi intencjami. Laclos był zresztą gotów poddać się próbie, o ile tylko zdołałby doprowadzić do celu te pełne cnoty szkice, które wszak nigdy nie opuściły jego teki: ciąg dalszy albo polemikę z *Niebezpiecznymi związkami*. Nic na szczęście nie przyćmiło (nikt nie śmie rzec: złowrogiego) blasku tego jedynego dzieła, brylantu raczej niż gwiazdy, oszlifowanego z wielkim nakładem miłości. *Niebezpieczne związki* na tyle emanują prestiżem, na ile Laclosowi nie udało się zrobić z nich powieści moralnej.

Prawda oczywista bądź paradoks: konkluzja równie zuchwała lub banalna naraża formułującego ją naiwnie krytyka na wszelkie sarkazmy ironii. Koniec końców, ryzyko przyciąga do gry, a niebezpieczeństwo śmieszności nie zniechęciło nikogo do wygłoszenia własnej opinii o *Niebezpiecznych związkach*, tak jakby każdy liczył na ożywienie w ten sposób przyjemności, wywołanej ich lekturą. Ta powieść, zdająca się rzucać wyzwanie inteligencji, działa na nią jak stymulant, i to właśnie w tym zasadza się jej moc. Jeśli prawdą jest, iż inteligencja zachorowała dziś ciężej niż obyczaje, nie można przepisać jej lepszej mikstury na wzmocnienie niż *Niebezpieczne związki*. W ten sposób, będąc wreszcie w zgodzie z publicznością i z sobą samym, Laclos może mieć pewność dokonania zbawiennego dzieła. Dostaje też szansę na to, by w końcu mieć rację.

tłum. Michał Bajer

Uniwersytet Szczeciński

SADE I *ROMAN NOIR*[1]

Przepraszam, że zmuszam moich słuchaczy do zejścia z wyżyn, na które zaprowadził ich surrealizm, i do powrotu do historii literatury w swej banalnej odsłonie. Ale ponieważ jest prawem estetyki, aby zakończyć akcentem słabym, bez większego bólu godzę się odejść od poezji i wzniosłości, by zamknąć serię naszych wykładów[2].

Jestem jednak nieco zakłopotany, a zakłopotanie to ma przyczynę osobistą. W ubiegłym roku w tej samej sali wygłosiłem wykład na temat Prévosta i *roman noir**[3]. Moi słuchacze z Aix-en-Province stają się więc wbrew mojej woli więźniami tego gatunku i mogą odnieść wrażenie, że nie potrafię mówić o niczym innym. Chyba że, zamiast oskarżać mnie o powtarzalność, ich życzliwość zechce przypisać mi pewną konsekwencję. Czyż nie jest warto bowiem zobaczyć, jak dwóch tak oryginalnych, nowatorskich i mocarnych pisarzy jak Prévost i Sade wpisuje się, każdy na swój sposób, w tę tradycję literacką i moralną,

---

[1] Referat przedstawiony podczas kongresu w Aix-en-Provence (1966).

[2] Aby zachować charakter tego wystąpienia, które było w dużej mierze improwizowane, podczas redakcji opierałem się na sporządzonym wówczas nagraniu, ograniczając się do dodania w przypisach tego, co można by nazwać „aparatem krytycznym".

[3] *L'Abbé Prévost, actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963*, Publications des Annales de la Faculté des lettres, Aix-en-Provence 1965, zob. mój artykuł „L'Abbé Prévost et la tradition du roman noir", s. 100–119.

którą nazwałem „wiecznym *roman noir*”? Wielcy pisarze zawsze są wynalazcami. Chodzi mi więc nie tyle o ocenę, ile Prévost i Sade zawdzięczają tej tradycji, a raczej o zaznaczenie, co wnieśli do tego gatunku.

Pierwsza różnica polega na tym, że w czasach Prévosta gatunek *roman noir*, choć już bardzo obecny, nie nazywał się jeszcze *roman noir* i nie był jako taki definiowany. Pojawiał się raczej jako pewna powtarzająca się, wciąż ukryta, forma wyrosła z pewnego dziedzictwa czy też tendencji. W czasach Sade'a, przeciwnie, *roman noir* szczyci się już swoją nazwą i nowością, rozprzestrzenia się jako moda i przedstawia się jako najbardziej charakterystyczny przejaw pewnej preferencji literackiej czy wręcz typu literatury, który nazywano „mrocznym”. Dlatego badacze musieli zauważyć pewne analogie czy interferencje między tym bardzo popularnym wtedy gatunkiem a powieściami markiza de Sade.

To jednak stanowi dla mojego wykładu nową trudność i budzi u mnie nowe wątpliwości. Mój temat jest tak oczywisty, że może wydawać się już wystarczająco omówiony, lub – co gorsza – omówiony w sposób, który można uznać za ostateczny. *Le marquis de Sade et roman noir* [*Markiz de Sade i* roman noir] tak brzmi tytuł świetnego artykułu, który Maurice Heine opublikował już w 1933 roku w czasopiśmie „N.R.F.”, artykułu, który był następnie przedrukowywany i który zainspirował wiele nowych prac[4]. Może wydawać się zuchwałe, że sprzeciwiam się rozważaniom

[4] Artykuł ten, w nowej, poszerzonej wersji, został opublikowany w tym samym roku w formie broszury nieprzeznaczonej do sprzedaży w wydawnictwie Gallimard. Figuruje (s. 221–231) w zbiorze studiów Maurice'a Heine'go, zebranych i poprzedzonych przedmową przez Gilberta Lély'ego pod tytułem *Le Marquis de Sade* (Gallimard, 1950). Ostatnią inspirowaną tym artykułem pracą wydaje się być artykuł Annie Lebrun, *Sade et le roman noir: les dessous d'une mode*, opublikowany (po hiszpańsku) w czasopiśmie „El Techo de la Balena”, w Caracas, w Wenezueli (w kwietniu 1966). Jest to fragment większej pracy, zgodnie z moją wiedzą jeszcze niewydanej i zatytułowanej *Les châteaux de la subversion […]. De la naissance du roman noir en France, 1760–1800*. Annie Lebrun zechciała udostępnić mi ten doskonały tekst kilka dni przed konferencją w Aix.

przedstawionym przez tak wnikliwego badacza, pioniera współczesnych studiów nad Sade'em. Moje zastrzeżenia dotyczą jednak jedynie pewnej informacji historycznej, na której Heine uznał, że może się oprzeć. Ujmę to tak: to my sami jesteśmy sobie winni. Mam na myśli nas, profesorów, zwłaszcza tych z Sorbony. Istnieje bowiem gatunek literacki, na który mamy bezpośredni wpływ, a mianowicie rozprawa doktorska. Jak każdy gatunek literacki i ten również chlubi się tekstami dobrymi, a nawet kilkoma arcydziełami, ale dopuszcza również wiele produkcji przeciętnej wartości. Co więcej, los chce, że zazwyczaj to nie te dobre rozprawy znajdują szerokie grono czytelników, ale te najgorsze. Tak stało się i w przypadku *roman noir*.

Angielska erudytka, Alice M. Killen, poświęciła modzie na *roman noir* we Francji końca XVIII i początku XIX wieku ważne studium, które zaproponowała jako doktorat właśnie na Uniwersytecie Sorbońskim[5]. To do tej pracy odnosił się Maurice Heine, zauważając z zaskoczeniem, że nazwisko Sade'a nawet nie jest w niej wspomniane. Inni badacze postąpili podobnie, nie kwestionując założeń, na których oparła się praca Angielki. Tymczasem założenia te są co najmniej wątpliwe. Alice M. Killen zakłada bowiem, że *roman noir* jest niedawnym wynalazkiem, pochodzenia angielskiego, charakterystycznym dla preromantyzmu. Ta moda literacka miała zacząć się, po części jak na ironię, około 1760 roku, za sprawą Horace'a Walpole'a i jego *Zamczyska w Otranto*. Następnie gatunek miał rozkwitnąć w Anglii dzięki dziełom Ann Radcliffe i to w Anglii właśnie miał znaleźć swoich wielkich twórców: Lewisa, Beckforda, Maturina. To tam miały również powstać arcydzieła gatunku: *Mnich*, *Wathek* (napisany po francusku!) czy *Melmoth*. Według Alice M. Killen to pod postacią adaptacji lub tłumaczeń moda na ten gatunek stopniowo przeniosła się na kontynent, począwszy od Francji, nie wcześniej jednak niż w roku 1780. Nie wszystkie te założenia są fałszywe. Należałoby jednak oprzeć je na badaniach leksykologicznych

[5] *Le Roman « terrifiant » ou « roman noir » et son influence sur la littérature en France jusqu'en 1870*, G. Crès et c°, Paris 1915.

i tematycznych, które pozwoliłyby dokładnie określić kontekst użycia terminu *roman noir*[6]. Nawet jeśli przyjmiemy, że rozwój tego gatunku we Francji sprowadza się do zjawiska zaszczepiania, niezbędne byłoby uwzględnienie specyfiki miejscowej gleby i rodzimych roślin, czyli naszkicowanie w formie prologu pewnej „prehistorii" francuskiego *roman noir*. To, że Alice M. Killen nie uwzględniła tego w swojej rozprawie, i – katastrofalnie – pominęła Sade'a, wystarczy, aby podważyć wszystko, co twierdzi na temat „preromantycznego" charakteru *roman noir* i czysto angielskiego pochodzenia gatunku.

W rzeczywistości Sade nie zawdzięcza nic lub prawie nic modzie angielskiej. Znalazł w niej co najwyżej wskazówkę, pewne potwierdzenie i – przede wszystkim – impuls, z którym mógł konkurować i od którego mógł się odróżnić. Nawet pobieżna analiza źródeł literackich lub paraliterackich, z których pisarz czerpał, ujawnia, że przedłuża on, poprzez odnowienie, tradycję gatunku *roman noir*, którą w pewnym uproszczeniu można nazwać barokową i francuską. Nie sięgając dalej wstecz (do starożytności i średniowiecza!), do czego zachęcałaby nas jego rozprawa *L'Idée sur les romans*[7] [*Rozważania nad powieściami*], należy odnotować, że gatunek *roman noir* przybrał, jak się wydaje, swoją

[6] Uważam, że w kwestii *roman noir* przed rozpoczęciem badań powinniśmy zadać sobie pytanie, które zostało zadane w kwestii *préciosité*, tendencji, która analizowana jest *sensu stricto* jako fakt historyczny, jako pewna moda, która rodzi się w 1654 r. i nie wychodzi poza lata 1660, oraz w znaczeniu szerokim jako stała tendencja literacka definiowalna za pomocą kryteriów estetyczno-socjologicznych i uruchamiająca cały system elementów stałych i zmiennych. Na ten temat zobacz dwa wystąpienia, raczej uzupełniające się niż sprzeczne, Antoine'a Adama i René Braya opublikowane w pierwszym numerze „Cahiers de l'Association internationale des études françaises" (Paris, 1951).

[7] Tekst ten został przetłumaczony na język polski przez Marka Bratunia pod tytułem *Rozważania na temat romansu* (D.A.F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, Mireki, Kraków 2003, s. 333–356). Żeby zachować spójność terminologiczną, zdecydowałam się jednak nie posługiwać tym przekładem. Wszędzie, gdzie nie zostało to zaznaczone inaczej, przekłady fragmentów dzieł Sade'a pochodzą również ode mnie (PT).

najbardziej wyrazistą, nowoczesną formę we Włoszech XVI wieku, w postaci *Novelliere*[8] autorstwa Matteo Bandello. Tekst ten znalazł wszędzie, ale szczególnie we Francji, wielu naśladowców i kontynuatorów. Po zakończeniu wojen religijnych w Europie, „mroczny gatunek" zdaje się opanowywać wszystkie formy literackie: teatr, poezję, powieść. Czy trzeba przypominać barokowe zabawy poetyckie skoncentrowane wokół szubienic i cmentarzy? Albo upodobanie do ohydy, doskonale widoczne w teatrze elżbietańskim, w szczególności szekspirowskim, któremu zresztą Alexandre Hardy niewiele ustępuje w okrucieństwie scen? To we Francji, na początku XVII wieku, tworzy się gatunek, lub raczej rodzaj literackiego przemysłu, *Historii tragicznych*, których zbiory nie mają na początku innego celu, niż tylko kolekcjonować i relacjonować szczególnie okrutne wydarzenia czy zbrodnie. Czytelnikom te teksty tak odpowiadały, że postanowiono wykorzystać je do celów dydaktycznych. Bardzo pobożny biskup z Belley, Jean-Pierre Camus, miał w tym przedsięwzięciu przewyższyć dominikanina Bandella, dzieląc z nim przy tym pewne ambicje literackie. Ale to przede wszystkim dzięki temu, co dziś nazywamy „literaturą jarmarczną" lub „literaturą niską", rozwinął się we Francji XVII wieku gatunek *roman noir* w takiej formie, jaką przed chwilą zdefiniowałem. A potem wkroczył w nowy etap na początku XVIII wieku, kiedy powieść nie miała jeszcze odwagi nazwać się po imieniu, ale kiedy to forma powieściowa kwitła już w opowieściach i relacjach przedstawianych jako „prawdziwe". To w ten właśnie etap wpisał się na swój sposób Prévost, a na końcu tego etapu ujrzymy powieści Sade'a, jeśli pozwolimy sobie go uznać (sam nas do tego zachęca…) za powieściopisarza i literata.

Nie byłoby bowiem wcale wielkim paradoksem twierdzić, że Sade niczego nie wymyślił, nawet – a może przede wszystkim – sadyzmu, który to – honor dość wątpliwy – nazwano od jego nazwiska. Nie byłoby trudno, choć nie ma to większego sensu i byłoby nudne, naszkicować literacką i moralną historię tego, co

[8] Trzy pierwsze części *Novelle* zostały opublikowane w 1554 r., czwarta – w 1573 r., 12 lat po śmierci autora.

można by nazwać sadyzmem… przed Sade'em. Powinno to jednak wystarczyć, żeby obalić kolejny rozpowszechniony pogląd, że gatunek *roman noir*, zgodnie ze swoim duchem, definicją i modą, musi być związany z epoką, której swego rodzaju produktem lub świadkiem jest Sade, czyli, upraszczając, z Rewolucją Francuską i jej krwawą historią. Ta teza sprowadzałaby się zresztą jedynie do ćwiczenia retorycznego, gdyby sam Sade jej w pewien sposób nie autoryzował.

Przenieśmy się do ostatecznej wersji jego *Rozważań o powieści*, opublikowanych jako wstęp do *Zbrodni miłości*, na początku 1801 roku. D.A.F. Sade, autor [powieści] *Aline et Valcour* [*Alina i Valcour*], nie omieszkał tam uczcić „bohatera ratującego Francję"[9] i porządku, który wreszcie udało mu się przywrócić po tylu tragicznych zawirowaniach historii. Czyż nie ma pewnego związku między doświadczeniem okrucieństw Rewolucji a… „nowymi powieściami, których jedyna zaleta to pewien fantasmagoryczny urok, i do których zaliczamy *Mnicha*, przewyższającego pod każdym względem dziwaczne wybryki imponującej wyobraźni Ann Radcliffe?"[10] Ten gatunek, mówi Sade, „był nieuniknioną konsekwencją wstrząsów rewolucyjnych, które odczuła cała Europa. Dla kogoś, kto poznał wszystkie nieszczęścia, których doświadczyć można z rąk niegodziwców, pisanie powieści stało się równie trudne, jak monotonne stało się ich czytane. Nie było wtedy nikogo, kto w ciągu czterech lub pięciu lat nie doświadczył więcej nieszczęść, niż najzdolniejszy powieściopisarz mógłby opisać w ciągu stulecia. Trzeba było zatem przywołać piekło na pomoc, aby stworzyć godne zainteresowania tytuły i znaleźć w krainie chimer to, co powszechnie wiedziano, studiując jedynie historię ludzkości w tych ciężkich czasach"[11].

---

[9] Chodzi oczywiście o Napoleona (PT).

[10] Francuskie tłumaczenie *Mnicha* Lewisa ukazało się w Paryżu (Maradan, rok V) w 1797 r., rok przed wydaniem przekładu jednej z najsławniejszych powieści Ann Radcliffe, *Italczyk, albo konfesjonał czarnych pokutników* pióra André Arnebleta (Mandan, Paris, rok VI, 1798).

[11] *Idée sur les romans*, w: *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Cercle du livre précieux, 1964, t. X, s. 15.

Przeczytawszy ten tekst nieco uważniej, zauważymy, że znaczy on coś zupełnie innego niż zazwyczaj uważano. Sade wcale nie mówi, że powieści „mrocznego gatunku", te, które są dla niego ważne, począwszy od tych, które sam pisał, są produktem czy odbiciem wydarzeń Rewolucji. I ma to wyraźną przyczynę! Sade nie czekał na Rewolucję, żeby je napisać: w czasie, kiedy inni wiedli jeszcze żywot miły i przyjemny, on doświadczył więzień Ancien Régime'u. Vincennes i Bastylia wystarczyły! W *Catalogue raisonné des œuvres de M. de S. à l'époque du 1er janvier 1788* [*Kompletny katalog dzieł Pana S. z 1 stycznia 1788 r.*], figurują między innymi: *Miss Henriette Stralson ou Les Effets du désespoir* [*Panna Henriette Stralson, czyli konsekwencje rozpaczy*], nowela angielska „najpiękniejszego z mrocznych gatunków"; *Eugénie de Franval* („W całej literaturze europejskiej […] nie ma dzieła, gdzie mroczny gatunek zostałby wyniesiony na poziom równie przerażający i patetyczny"[12]) i *Les Malheurs de la vertu* [*Nieszczęścia cnoty*], czyli „pierwsza" *Justine* [*Justyna*]. Mam i lepszy przykład: 22 października 1785 roku markiz de Sade rozpoczął ostateczną redakcję *Cent Vingt Journées de Sodome* [*Stu dwadziestu dni Sodomy*][13]: nigdy nie posunie się dalej w estetyzowaniu zbrodni, ani w systematyzowaniu ohydy. „Zbrodnie" Rewolucji mogą wydawać się błahe w porównaniu z tymi, które pojawiły się w jego wyobraźni. Przynajmniej w tym przypadku, kreacja literacka poprzedziła wydarzenia historyczne, którym w zasadzie nic nie zawdzięcza. Sade był wręcz jednym z pierwszych, którzy pokazali, że od pewnego momentu historia – tak jak natura według Oscara Wilde'a – zaczęła naśladować sztukę i realizować niektóre z jej najmroczniejszych wyobrażeń. A jednak nawet tak przedstawiony związek między twórczością Sade'a a Rewolucją nie wydaje się w pełni przekonujący. Gdyż relacja między sztuką a historią, między literaturą a społeczeństwem, nigdy nie daje się zamknąć w prostej formule.

---

[12] Gilbert Lély, *Vie du marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, Gallimard, Paris 1957, s. 337–344.

[13] Zob. *ibid.*, s. 239 i kolejne.

Lekkomyślne i zniechęcające byłoby stwierdzenie, że ktoś taką relację odkrył, szpiegując przez wieki zmienne koleje losu, paroksyzmy i ingerencje odwiecznego „mrocznego gatunku" i nie mniej wiecznego „sadyzmu", jawnego i doświadczonego. W którym okresie taką relację umieścić? Gdyż czym są wybryki Sade'a, które sąd uznał za zbrodnie, wobec okrucieństw popełnionych przez Gilles'a de Rais? Blaise de Monluc lub baron des Adrets poświęcili dużo więcej ofiar, aby zademonstrować swój sposób wiary w Boga. Robili to zresztą w sposób równie nieustraszony, jak książę de Blangis, który poprzez działania przypisywane mu przez jego stwórcę, ilustrował absurdalność tejże wiary. Liczba „chłopów powieszonych przez dobrego księcia de Chaulnes" lub przez innych zarządców w Bretanii i innych rejonach Francji, w czasach Ludwika Wielkiego [XIV], w imię porządku, podatków i królewskiego majestatu, znacznie przewyższała liczebnie wrogów Republiki, których rządy Terroru skazywały na śmierć w imię Wolności, Cnoty i bezpieczeństwa narodu. Według Micheleta, „Szatan triumfuje w XVII wieku", a nie później: każdy może uzupełnić bibliografię *Czarownicy*, przeglądając „literaturę niską" XVII wieku, do której i my za chwilę przejdziemy. „Sadyzm" jest tam wszędzie: brakuje mu jedynie markiza de Sade.

Trzeba było rzeczywiście równie skandalicznego świadka, bojaźliwego i pośledniego „kryminalisty", ale genialnego pisarza, żeby uczynić z *roman noir* znak epoki i rozwinąć tę jakże podejrzaną retorykę, która – tworząc „związek" między literaturą a życiem – wyciągnęła z niego argument przeciwko Rewolucji, „(krwawiącej) córy oświecenia". A jednak podobnie upraszczając i dramatyzując odchodzimy od intencji Sade'a. Nie przywiązuje on bowiem tak dużej wagi do literatury, a przynajmniej nie do tej, która „żyje fikcją". Uważa jedynie, że rzeczywistość przewyższyła fikcję, a *roman noir* (w wersji napisanej oczywiście przez innych, a nie przez niego samego) sprowadza do gatunku, z którym może jedynie rywalizować, co jest jednoznaczne z odrzuceniem. Nie mogąc konkurować z naturą, Sade musi zwrócić się ku siłom nadnaturalnym, wezwać „Piekło na pomoc". „Dlaczego nie woleć natury od baśni?", pyta w przedmowie do *Justyny*. Pytanie to

brzmi dziś jak wyzwanie. Tylko Sade jest gotowy wytrwać w takim wyborze. Cała reszta będzie literaturą, literaturą, której autorzy wykazują się dużą sprawnością techniczną.

Ileż niedogodności wynika [dodaje Sade] z takiego sposobu pisania! Nie był w stanie ich uniknąć ani autor *Mnicha*, ani Ann Radcliffe. Zawsze trzeba wybrać jedną z dwóch rzeczy: albo zająć się magią i wtedy przestać być interesującym, albo podnieść kurtynę i znaleźć się w dramatycznym nieprawdopodobieństwie.

Uwięziony w tym dylemacie, gatunek *roman noir*, który rozwinie się w epoce preromantyzmu czy romantyzmu, ujawni całą swoją marność. Wszelkie „diaboliczności", w których lubuje się „szkoła frenetyzmu", będą działy się na papierowej scenie. Aby zmienić tę sytuację, utrzymać niejednoznaczność, trzeba będzie celować w ironii, tak jak Mérimée w *Wenus z Ille*. Aby przywrócić szatanowi poetycką godność, potrzeba będzie geniuszu poetów: Nervala, Hugo, Baudelaire'a, którzy – każdy na swój sposób – naprawdę w niego uwierzą. Zło, takie jakie objawia się w oczach Sade'a, zbyt jest poważne i wszechmocne, żeby można je było sprowadzić do szatańskich fantasmagorii.

Podsumowując, nie ma sensu szukać analogii między powieścią Sade'a a gatunkiem *roman noir* na modłę angielską i przedromantyczną. Te analogie mogą być tylko powierzchowne i przypadkowe: wszelkie wpływy i wymiany między *Mnichem* i *Justyną*, o ile w ogóle są możliwe do historycznego ustalenia, są bez znaczenia. Mamy do czynienia z dwoma niejednorodnymi sposobami pisania, w których elementy o podobnym wyglądzie mają różne przeznaczenie, a nawet inne pochodzenie. Nie ma również sensu iść w ślady Maxa Milnera, który – szukając złotego środka – napisał, że „dzieło Markiza de Sade prowadzi nas do świata, który jest równie odległy od gatunku *roman noir*, jak i temu gatunkowi bliski"[14]. Lepiej jest po prostu odciąć się od tego, co zostało kiedyś błędnie skojarzone.

---

[14] *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Librairie José Corti, Paris 1960, tom I, s. 190. W tym obszernym i przenikliwym dziele refleksja poświęcona Sade'owi zawarta jest w V rozdziale pierwszej

Raymond Jean zaproponował nam przed chwilą, inspirowany Tristanem Tzarą, świetną definicję *roman noir*. Oto kolejna, znacznie mniej świetna, bo przypominająca przepis z książki kucharskiej. Ma jednak taką przewagę, że jest współczesna Lewisowi i Sade'owi, gdyż pochodzi z gazety „Le Spectateur du Nord", z maja 1798 roku. Aby sporządzić *roman noir*, należy więc wziąć:

> jeden stary zamek, którego połowa jest w ruinie; jeden długi korytarz z wieloma drzwiami, z których kilka musi być ukrytych; trzy wciąż krwawiące trupy; trzy dobrze opakowane szkielety; jedne powieszone truchło starej kobiety z kilkoma ranami ciętymi na klatce piersiowej; dowolną liczbę złodziei i bandytów; wystarczająco dużo szeptów, stłumionych jęków i przerażających łoskotów. Wszystkie te składniki dobrze wymieszane i podzielone na trzy porcje, lub tomy, tworzą doskonałą miksturę, której wszyscy, którzy nie mają krwi czarnej, mogą zażyć przy kąpieli, przed pójściem spać. Efekt będzie z pewnością piorunujący. *Probatum est*…

Proszę przywołać tu wspomnienia ze swoich lektur tekstów Sade'a, żeby sprawdzić, w jakim stopniu definicja ta jest trafna. Zamków z pewnością u niego nie brakuje, gdyż jego oprawcy są na ogół na tyle dobrze sytuowani, że czynią z nich swoje rezydencje, a raczej reduty. Nigdy byśmy nie skończyli sporządzać katalogu lokalizacji, w których mają miejsce wszelkie „zbrodnie z miłości" lub z szaleństwa, spowodowanego tą miłością. Ale te zamki niekoniecznie muszą być stare i gotyckie, a już na pewno nie „na wpół w ruinie". Wręcz przeciwnie: są bardzo dobrze utrzymane i wyposażone w laboratoria. Sade'a nie interesuje bynajmniej średniowieczna malowniczość. Jego opisy są topograficznie i architektonicznie precyzyjne, ale tylko w stopniu, który

---

części, zatytułowanym: *Le diable et la Révolution* [*Diabeł i Rewolucja*]. Rozdział ten rozpoczyna się kluczowym zdaniem Josepha de Maistre'a: „Rewolucja Francuska ma charakter *szatański*; to odróżnia ją od wszystkiego, co już było, a może i od wszystkiego, co jeszcze będzie" [J. de Maistre, *Considérations sur la France*, 1797 – PT]. Max Milner jest oczywiście w tej kwestii ostrożny. Jego uwagi na temat Sade'a są równie rozsądne, jak również dobrze udokumentowane, i grzeszą co najwyżej nadmiernym wyważeniem.

chciałoby się nazwać praktycznym, „funkcjonalnym". Zamek ze *Stu dwudziestu dni Sodomy* jest tu wzorem nie do prześcignięcia. Ale już zamek w Bressac nie jest opisany w drugiej *Justynie*, nie jest też opisana (poza kilkoma szczegółami, o których właśnie powiedzieliśmy) nora straszliwego Rolanda. Potrzeba jednak kilku stron, aby czytelnik znalazł się wraz z Justyną w podziemnym korytarzu o podwójnym czy potrójnym dnie, i zszedł z nią w głąb, aż do grobowca usytuowanego „poniżej ośmiuset stóp w trzewiach ziemi" i starannie urządzonego jako komnata grozy i tortur. Także w tym przypadku podjęcie studium strukturalnego byłoby równie łatwe, co bezużyteczne, niezależnie od znaczenia, jakie nadalibyśmy temu przymiotnikowi, tak oczywista jest symbolika grobowca w dziele Sade'a. Ograniczmy się do stwierdzenia, że symbolika ta jest podporządkowana obrazowi „korytarza", z jego tajemnymi drzwiami i ukrytymi schodami, jak to się dzieje w [powieści] *Aline et Valcour*[15], to znaczy w jednym z tych dzieł przeznaczonych dla publiczności (nawet dość szerokiej), gdzie

---

[15] Zob. *Suite de l'Histoire de Léonore*, w: *Œuvres complètes*, *op. cit*., tom V, s. 197. „Posuwaliśmy się naprzód… po przejściu przez cały dom, zeszliśmy sto stopni po długich *schodach* pod sklepieniem, które doprowadziły nas do wejścia do *korytarza*, tak ciemnego, że ledwie byliśmy w stanie się tam poruszać. Na końcu tego wyjątkowo długiego tunelu znaleźliśmy wąskie *żelazne drzwi* prowadzące do nowych krętych schodów, kolejne ponad *sto stopni* w dół. Miało się wrażenie, że zagłębiamy się we wnętrze ziemi. Wszystko – panująca cisza, częste figury świętych i dziewic, przedstawienia mąk, które widać było na ścianach tego przejścia, złowieszczy szczęk licznych żelaznych drzwi, które otwierały i zamykały się za nami w miarę, jak przesuwaliśmy się do przodu, głęboka ciemność tego podziemia, poza światłami lamp zapalonymi przed obrazami, wysokość, wilgoć stropów, czasem głuche krzyki i jęki dochodzące z głębi lochów – budziło w duszy grozę i przerażenie… Dotarliśmy w końcu do ostatnich drzwi, które otworzyły się przy najcichszym obrocie klucza w zamku…". Łatwo można odnaleźć w tym fragmencie kilka „składników" podanych w gazecie „Le Spectateur du Nord" jako przepis na *roman noir*. Jesteśmy jednak u wielkiego inkwizytora don Crispe Brutaldi Barbaridos de Torturentia, którego miano jest już swego rodzaju programem i wpisuje się w historię bohaterki, która nie potrafi jednak wzruszyć ani siebie, ani nas.

Sade postanawia posłużyć się, dla celów mniej lub bardziej humorystycznych, większością sztuczek używanych w pospolitych *romans noirs*. Nie chodzi mu jednak o efekt zaskoczenia czy „suspens": zamiast igrać z wyobraźnią lub nerwami czytelnika, on chce raczej zagłuszyć uczuciowość i zniechęcić do fantazjowania.

A co z resztą? Trzy ofiary to dla niego mało. Żeby policzyć te, które giną na kartach powieści *Juliette*, potrzeba by maszyny do liczenia, zwłoki te są jednak – przez ich liczbę i role, które odgrywają – dość abstrakcyjne. Jeśli chodzi o szkielety, Sade posługuje się nimi tylko w celach dokumentacyjnych lub używa ich jako dekoracji, tak jak w sali tortur, do której zaprowadza nas Justyna. Zazwyczaj potrzebuje on świeższych zwłok. Wśród nich znalazłyby się jakieś powieszone lub zadźgane staruchy, ale woli podobne „atrakcje" zachować dla swoich narratorek. Co do szeptów, jęków, ryków i łoskotów, znalazłaby się ich u niego cała gama, ale ich pochodzenie jest całkowicie „racjonalne" i naturalne. Przypominają sobie Państwo być może scenę nekrofilii na początku *Juliette*, kiedy to bohaterka – ukryta w konfesjonale, wraz z kilkoma amatorami ze swojej świty, śledzi perukarza, który o północy przychodzi do grobowca gwałcić zwłoki swojej córki, którą sam zamordował. Nagle gaśnie światło, słychać przerażające dźwięki: szelesty, szepty. Okazuje się jednak, że to tylko puchacz, i Julietta szybo uspakaja swoich towarzyszy: takim dziecinnym strachom poddają się jedynie dusze pospolite i amatorzy *roman noir*.

Dowodzi to jednak, że Sade, choć *roman noir* równa z farsami i literackimi oszustwami, doskonale zna zasoby tego gatunku i że byłby równie zdolny jak i inni, żeby się nimi posłużyć[16]. Ale to

[16] Zachowajmy w pamięci również przemytników, złych chłopców i przywódców gangów. Należą do zwykłego „personelu" Sade'a i zasługują na oddzielne studium typologiczne. Wymieńmy ich tylko. Są to: Tranche-Montagne, który nazywa siebie baronem de Franlo (*Faxelange*), Brigandos (*Nowa Justyna*), Minski i Brisa-Testa (*Julietta*), itd. Ci bohaterowie pierwszo- lub drugoplanowi, zawadiaccy lub okrutni, zostali u Sade'a odziedziczeni po powieści pikarejskiej od czasów Gila Blasa, a także po kronikach sądowych i „historiach tragicznych".

dotyczy „literata”[17], który się w nim kryje. Do którego zawodu Sade rości sobie pretensje. Nie pogardziłby chwałą z nim związaną i, przede wszystkim, sukcesem. W związku z tym poszukuje modnych nowości i docenia możliwości, jakie mogą mu one zaoferować, z wyjątkową mieszanką krytycyzmu, naiwności, zapału i pogardy. Wśród tych nowości znajduje się „mroczny gatunek”, wedle gustu Baculardа d'Arnaud czy Loaisela de Tréogate'a, ale doprawiony na modłę angielską. W obliczu rozpowszechniającej się mody, ignorując uczonych i delikatnych, Sade postąpił tak, jak wielu literatów: wybrał drogę, która wydawała mu się najrozsądniejsza i najbardziej dochodowa, czyli kpinę. „Mroczna moda” realizowana w poezji, teatrze i powieści miała bowiem, jak każda modna literatura, swój potencjał szyderstwa i parodii. To tam Sade spróbował najpierw szczęścia. Mamy na to dowód w tych niewydanych sztukach teatralnych, które, według Gilberta Lély'ego, nie wnoszą nic do oceny zasług i talentu Sade'a, ale które – ze względu na wartość dokumentalną – zasługiwały może na lepszy los niż pogarda, z jaką witali je w swoim czasie dyrektorzy teatru. Oto na przykład poeta, pan de l'Hippocrène, młodszy brat bohatera, którego Piron w swojej *Metromanii* nazywał panem de l'Empyrée. Przychodzi on właśnie przedstawić i polecić swoją sztukę niejakiemu panu de Philoquet:

> Reguła w oczach mędrca to śmierć przyjemności.
> Naśladujże Szekspira – dojdziesz do wzniosłości,
> Płaczącą na szafocie pokaż nam ofiarę
> Na mych oczach angielskich w bok jej zadaj ranę;
> Niech usłyszę jej krzyki, krew niech z rany tryśnie;
> W straszliwych grobowcach, ciemnością daj się cieszyć,
> Sztylety i lampy pogrzebowe należy tam powiesić
> Na skórze z ludzi zdartej lub na trupów stosach.
> Tak właśnie wielki talent szybko się rozwinie.

---

[17] Na temat Sade'a, „literata” i powieściopisarza, który był mistrzem w swoim kunszcie, chciałbym odesłać czytelnika do przedmów, które napisałem do *Aliny i Valcoura* oraz *Zbrodni miłości* (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV i X, s. 217–227 i 195–216).

Bliskim już cudownego modelu onego,
A moje laboratorium kryje czasu tego
Temat, który ku szczytom dźwiga oryginału.
(*Cicho i tajemniczo*)
Piętnastu zabitych… a posadziłem scenę… w szpitalu.

Jest to tekst, który ma tę zaletę, że łączy modę na teatr frenetyczny z modą na jego najbardziej prestiżowego poręczyciela: Williama Szekspira[18]. Ale mimo to Sade posługuje się jedynie frazesami, w taki sam sposób, jak wielu innych marnych pisarzy tamtych czasów, na przykład Dorat-Cubières, niestrudzony grafoman, który od 1776 roku na próżno starał się o wystawienie swoich sztuk *Dramaturge* [*Dramaturg*] lub *Dramomane* [*Dramomane*]. Ale od tego czasu Cubières wyczuł wiatr i po parodii mrocznego dramatu, spróbował po prostu mrocznego dramatu i uparcie trwał przy tym wyborze, choć ryzykował, że teksty te wywołają u publiczności śmiech głośniejszy niż ich wcześniejsze parodie[19].

Jest to podobna ewolucja do tej, którą przeszedł Sade, a w każdym razie to samo wahanie, które obaj pisarze odczuwają najpierw wobec „mrocznego gatunku". Ale niestety! Posiadając tę samą łatwość pisania co Cubières, Sade mnożył, podobnie jak on, dramaty, których same tytuły: *L'Égarement de l'infortune* [*Zbłąkane nieszczęście*], *Les Effets du désespoir* [*Skutki rozpaczy*], *Franchise et Trahison* [*Szczerość i zdrada*] dają powody do obaw, że nie są one lepsze od tych, które wyszły spod pióra Cubières'a[20]. Jako wyznanie wiary lub jako znak rozpoznawczy,

---

[18] Na temat tego wiersza i sztuki, z której został zaczerpnięty: *La Double Épreuve ou le Prévaricateur* [*Podwójna próba albo przeniewierca*] (1783), a następnie, po 1789 r., *Le Prévaricateur ou le Magistrat du temps passé* [*Przeniewierca, albo urzędnik czasów dawnych*], zob. Gilbert Lély, *op. cit.*, t. II, s. 293–295.

[19] Dr Gilles Beaudet (Uniwersytet Paryski) poświęcił Michelowi de Cubières (1750–1820) obszerną pracę doktorską (w druku). [*Un témoin du «préromantisme», Michel de Cubières (1750–1820). Sa vie, son oeuvre, sa doctrine littéraire*. Thèse d'Université, Paris 1965 – PR].

[20] Por. *L'Inventaire après mort de M. le Comte de Sade* [*Inwentarz po śmierci Pana hrabiego de Sade'a*] opublikowany przez Maurycego Heinego,

Sade *Zbrodnie miłości* poprzedził czterema mottami zaczerpniętymi z *Nocy* Younga-Letourneura. Ale przede wszystkim opowieści Sade'a wskazują na pewien przejaw „wpływu gotyckiego", który Maurice Heine słusznie ujawnił, w epizodzie z duchami z *Président mystifié* [*Oszukany Prezydent*], jak również w *La Châtelaine de Longueville* [*Kasztelanowej z Longueville*] i kilku *Zbrodniach miłości*. Jeśli jednak przyjrzymy się temu bliżej, te „wpływy" wydają się oparte na znacznie starszej francuskiej i barokowej inspiracji czy tradycji, którą do tej pory niesłusznie pomijaliśmy w badaniach.

Nieoczekiwana, choć uzasadniona, jest analogia między markizem de Sade a poczciwym biskupem Belley, Jean-Pierre'em Camusem. Nie będę się nad tym rozwodził. Można mieć różne zdanie na temat nudy, której czytelnik może doświadczyć podczas czytania Sade'a, ale nie można kwestionować nudy, która emanuje z kart licznych i obszernych powieści Camusa. Bibliografia Alexandre'a Cioranescu wylicza ich około pięćdziesięciu, nie dając jednak gwarancji, że dane są kompletne. Niektóre z tych powieści składają się z sześciu lub siedmiu tomów; inne, jak *Parthénice* liczą zaledwie 925 stron! Ograniczmy się do kilku przykładów tytułów, które już nam dużo mówią. Najpierw dwa, tworzące swoisty dyptyk: *Elise, ou L'Innocence coupable, événement tragique de notre temps* [*Eliza, czyli winna niewinność, tragiczne wydarzenie naszych czasów*] z 1621 roku, stron 427, i *Marianne ou L'Innocente Victime, événement tragique arrivé à Paris au faubourg Saint-Germain* [*Marianna, czyli niewinna ofiara, tragiczne wydarzenie z Paryża, z przedmieścia Saint-Germain*] z roku 1629, stron 253. Jest to „niewinność" obsadzona w roli, którą zarezerwuje dla niej powieść sentymentalna: z oskarżonej staje się ofiarą, niebawem systematycznie prześladowaną. Na ten temat, który w języku XVII wieku określano mianem „niedoli cnoty", pisali wielcy pisarze przed Sade'em: Prévost, Richardson i już

---

a następnie przez Gilberta Lély'ego, *op. cit.*, tom II, s. 665–675. Szczegółowe informacje na temat dokumentów i manuskryptów, o których mowa, znajdują się na stronie 671.

Marivaux w *Życiu Marianny* i w historii zbolałej Terwiry. Był to też ulubiony temat wszystkich powieści „popularnych", tych pisanych przed Sade'em i po nim: barokowych, „rokokowych", romantycznych, naturalistycznych. Zresztą już w twórczości Camusa mnóstwo jest niewinnych bohaterek, wydanych na pastwę ludzkiej niegodziwości, niekiedy niegodziwości potwornie zbrodniczej; kilka Juliette pomaga wplątać niezliczone Justyny w sploty straszliwych nieszczęść.

Zwracam się teraz do odważnych odkrywców, którzy będą w stanie odróżnić jedne od drugich w powieściach zatytułowanych: *Parthénice ou Peinture d'une invincible chasteté, histoire napolitaine* [*Parthenice, czyli obraz niezwyciężonej czystości, opowieść neapolitańska*] (Leonora, siostra Aliny, postawi sobie za punkt honoru „czystość", jeśli tak rzec można nie mniej niezwyciężoną); *Eugène, histoire grenadine, offrant un spectacle de pitié et de piété* [*Eugeniusz, opowieść z Grenady, oferująca spektakl litości i pobożności*]; *Aristandre, histoire germanique* [*Aristander, historia germańska*]; *Daphnide ou l'intégrité victorieuse, histoire aragonaise* [*Dafnida, czyli zwycięska uczciwość, historia z Aragonii*]; *Palombe ou la Femme honorable, histoire catalane* [*Palomba, czyli kobieta szacowna, historia katalońska*], *Diotrèphe, histoire valentine* [*Pyszny*] *Diotreph, historia z Walencji*]; *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse* [*Petronela, żałosny wypadek naszych czasów, przyczyna powołania zakonnego*]; *Damaris ou l'Implacable Marâtre, histoire allemande* [*Damaris, czyli nieprzejednana macocha, opowieść*], *Hyacinthe, histoire catalane ou l'on voit la différence entre l'amour et l'amitié* [*Hiacynta/Jacenta, historia katalońska, w której widzimy różnicę między miłością a przyjaźnią*] itp. Myślę, że ta próbka wystarczy. Mogli już Państwo zauważyć specyficzną onomastykę, ale też nie mniej osobliwe stereotypy geograficzne: katolicka Europa, której każda prowincja wnosi z kolei swój wkład we wzruszenia szalone i kształcące zarazem[21]. Podczas

[21] Geografia ta poszerza się czasem, w zależności od tras pielgrzymkowych. Przykład: *L'Ermite pèlerin et ses pérégrinations, périls, dangers et*

tej wycieczki po Europie nie znajdziemy kolorytu lokalnego ani nawet próby geografii namiętności. Chodzi jedynie o to, żeby przez dziwność miejsca zagwarantować dziwność zbrodni. Tak samo jest w tradycji „historii tragicznych", do których epoka baroku przekaże miłość wiekowi, który nazwie się oświeconym, czyli w historiach Baculardа d'Arnauda i tych, które posłużą Sade'owi do zilustrowania *Zbrodni miłości*: *Miss Henriette Stralson ou les Effets du désespoir, nouvelle anglaise* [*Panna Henriette Stralson, czyli skutki rozpaczy, nowela angielska*]; *Laurence et Antonio, nouvelle italienne* [*Laurence i Antonio, nowela włoska*]; *Ernestine, nouvelle suédoise* [*Ernestyna, nowela szwedzka*]. W przypadku innych „zbrodni" Sade będzie szukał nie tyle efektu wyobcowania, co potwierdzenia „wiecznego grzechu", bardziej w czasie niż w przestrzeni; przykładem jest *La Comtesse de Sancerre ou la Rivale de sa fille, anecdote de la Cour de Bourgogne* [*Hrabina de Sancerre czyli rywalka swojej córki, anegdota z dworu burgundzkiego*]. Sade naśladuje tu jedynie te „opowieści historyczne", które wymyślił Camus: na poparcie tego, co nazywał anegdotami „naszych czasów", katalog jego twórczości obfituje w „obserwacje", „zbiory dziesięciu opowiadań", „opowieści", „spekulacje" czy „obrazy", wszystkie te typy przedstawiane jako „historyczne"[22].

---

divers accidents tant par mer que par terre, ensemble, son voyage de Montferrat, Compostelle, Rome, Lorette et Hiérusalem [*Pielgrzym-Pustelnik i jego peregrynacje, niebezpieczeństwa, i wypadki, na które się naraża zarówno na morzu, jak i na lądzie; jego podróż do Montferratu, Composteli, Rzymu, Loreto i Jeruzalemu*]. To zaczątek kolejnego typu powieści, bardzo charakterystycznej dla baroku: peregrynacji, która jest również podróżą edukacyjną, z jednego miejsca do drugiego. W powieści *Polexandre* [barokowa heroiczna epopeja prozą pióra Gomberville'a, z l. 1632–1637, PT] służy to jedynie rozrywce, ale w *Clevelandzie* ma już intencję „filozoficzną". W *Historii Julietty* natomiast mamy do czynienia z „demoniczną" wersją tego modelu.

[22] Camus czasami myśli również o rozrywce. Zob. jego *Récits histiriques ou histoires divertissantes entremêlées de plusieurs agréables rencontres et belles réparties* [*Opowiadania historyczne lub historie zabawne przemieszane z wieloma przyjemnymi spotkaniami i pięknymi ripostami*]. Podobne „ćwiczenia" w dwóch rejestrach, „różowym" i „czarnym", odnajdziemy również u Sade'a.

Istnieją i poważniejsze analogie. W obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym rysem dydaktycznym ujawniającym się już w podtytułach: *Faxelange ou les Torts de l'ambition* [*Faxelange, czyli błędy ambicji*]; *Dorgeville ou le Criminel par vertu* [*Dorgeville, czyli zbrodniarz z powodu cnoty*]. Te tytuły mogłyby pochodzić od Camusa, ale wymyślił je Sade. Podkreślają albo cel dydaktyczny, albo paradoks moralny. Te dwie tendencje rządzą zresztą strukturą powieści zarówno u Camusa, jak również u Sade'a. Opowiadanie, a raczej „spektakl" działań zazwyczaj straszliwych, przeplata się z „lekcjami" (w sensie, jaki nadaje temu słowu liturgia katolicka: nauki), lamentami czy kazaniami, których ciężar dzielą między siebie autor, narrator pośredni lub postaci. Ciężar ten przytłacza, a monotonia przygnębia. Cierpliwość czytelnika mogłaby się więc wyczerpać, gdyby poczciwy biskup nie pobudzał jego uwagi pikantnością przygód, okrucieństwem intryg, a zwłaszcza mnożeniem cierpień – moralnych, ale przede wszystkim fizycznych. Tego wymaga estetyka baroku, która przez piekło chce doprowadzić do nieba. Pozwala na to naiwność pięknej duszy, która nie widzi nic złego w takim uwalnianiu sił zła, nie podejrzewając ani przez chwilę, że mogą one wzbudzić w głębi serc chęć współudziału w tymże złu.

Jak bowiem inaczej wyjaśnić to uporczywe upodobanie pobożnego biskupa do gromadzenia w swoich książkach, przez dwadzieścia pięć lat rządów Ludwika XIII, wszelkich elementów ogrodów tortur czy muzeów okropności i przedstawiania ich publiczności dla chwały niebios i nawrócenia grzeszników? Pomińmy historyjki w stylu „zakładania moralnej zbroi" z epoki, na przykład: *Le Débauché converti* [*Nawrócony rozpustnik*] lub *L'Ivrogne repenti dans lequel sont réprésentés tous les malheurs advenus par le vin* [*Skruszony pijak, w którym przedstawione są wszystkie nieszczęścia spowodowane winem*], trochę jak Zolowskie *W matni* [*L'Assomoir*] – ze szczęśliwym zakończeniem. Pomińmy historie, które Camus nazywa „znaczącymi", przymiotnik o wielkiej wadze pod jego piórem, jak *Cléarque ou la Cruauté monstrueuse* [*Klearch, czyli potworne okrucieństwo*] i *Timolas ou les discordants accords* [*Timolas, czyli Nieskładne zgody*], choć

mogłoby być interesujące rozważyć ich „znaczącą" potworność. Wystarczy odnieść się do wielkich zbiorów Camusa: *L'Amphithéâtre sanglant, où sont représentées les actions tragiques de notre temps* [*Krwawy amfiteatr, gdzie przedstawione są tragiczne działania naszych czasów*] czy też *Les Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle* [*Spektakle grozy, gdzie widać liczne tragiczne skutki naszego wieku*]. Ta antologia zbrodni, kolekcja przestępstw, wystawa aberracji i tortur mogłaby posłużyć za studium moralnej teratologii. Wówczas narzucałoby się porównanie z Sade'em. Oczywiście potworności Camusa, utopione w rozwlekłej moralizatorskiej gadaninie jego komentarzy, bledną w porównaniu z potwornościami Sade'a. Jest to jednak jedynie kwestia słownictwa, stylu i perspektywy, gdyż cóż poza tym Sade mógł wymyślić? Jedynie wyrafinowanie, nagromadzenie i paroksyzm, okrucieństwo w perwersji, pobłażliwość w podłości, polaryzację seksualną. Gdyż choć wśród grzechów głównych Camus wyraźnie uprzywilejowuje pożądliwość, nie pochłania ona jednak jeszcze w swoim płomieniu wszystkich innych grzechów.

Nie należy jednak posuwać analogii za daleko, a tym bardziej szukać w dziele Camusa źródła lub źródeł Sade'a. Ten ostatni nie był raczej wystarczająco ciekawy, a przede wszystkim nie miał prawdopodobnie możliwości czytać tych od dawna zapomnianych powieści. Jak zauważa Antoine Adam, nie wydaje się, żeby Camus „wywarł najmniejszy wpływ na rozwój gatunku powieściowego"[23]. Ale inaczej jest w przypadku tak zwanej literatury niskiej. To Camusowi zawdzięczamy trwałość i popularność zbiorów *Historii tragicznych*, wydawanych i rozprowadzanych w XVII wieku pod pretekstem edukacji religijnej. Historie te jednak szybko się laicyzują, a ich popularność sięga daleko w XVIII wiek: przypomnijmy, że w kolekcji *Causes célèbres et intéresssantes* [*Sławne i interesujące sprawy*] adwokata Gayota de Pitavala od 1734 do 1745 roku ukazało się aż dwadzieścia tomów!

---

[23] *Histoire de la littérature française du XVIII*[e] *siècle*, Domat, Paris 1956, t. I, s. 422.

Warto byłoby się dowiedzieć, czy jakiś tom nie leżał przypadkiem w bibliotece zamku Lacoste. Oświecić nas w tej sprawie mógłby pan Deprun, który miał okazję skonsultować katalog tejże biblioteki[24]. Jednakże, nawet przyjmując, że dzięki geniuszowi twórczemu, z którego Sade był tak dumny, nie musiał on sięgać do tych szeroko dostępnych na rynku archiwów kryminologii, znalazł z pewnością ich odpowiednik w Historiach, Anegdotach czy Opowieściach, które oferują ich na wpół powieściową transpozycję. Tę literaturę Sade znał bardzo dobrze i nie omieszkał złożyć hołdu kilku autorkom jej najbardziej wzruszających przykładów: pani du Noyer, pani de Gomez, pani de Tencin. Pamięć o tych pisarkach nie zaginęła, o czym świadczy przykład samej Ann Radcliffe. Ich powieści były czasem wznawiane, częściej „odświeżane" i dostosowywane do współczesnych gustów. W ten sposób Baculard d'Arnaud przywłaszczył sobie *Le Comte de Comminges* [*Hrabia de Comminges*], arcydzieło tej tkliwej, lecz frenetycznej literatury. Okaleczył jednak tekst i zmienił jego wymowę do tego stopnia, że stał się wręcz śmieszny. Niemniej nawet w tak zmienionej formie powieść pani de Tencin pojawia się często w podręcznikach jako przykład „preromantyzmu"! Sade bardzo Baculardа ceni, niemal na równi z Prévostem. „Obaj – mówi – zanurzali swe pędzle w Styksie". Sade, niestety, nie unika naśladowania Arnauda. Na szczęście jednak to od Prévosta, bez pośredników, czerpie główną inspirację, uznając go za swego nauczyciela i mistrza, za tego, który przed nim najlepiej potrafił w swoich dziełach stworzyć „takie chwile, w których natura drży z przerażenia"[25]. Tym samym Sade plasuje się nie wśród adeptów najnowszej mody, lecz w tradycji dwustuletniej: francuskiej tradycji barokowej *roman noir*.

---

[24] Oto odpowiedź: „Nie ma tam *Historii tragicznych naszych czasów* ani niczego podobnego. Nie ma również prawie żadnych powieści angielskich, jest za to dużo powieści francuskich".

[25] Więcej o znaczeniu tego hołdu w moich komentarzach do *Rozważań o powieści*, we wstępie do X tomu *Œuvres complètes de Sade* i w moim wystąpieniu na konferencji poświęconej Prévostowi, strony 195–216 i 101–102 w tym tomie.

Zwróćmy się teraz ku dziełu, które można by umieścić w perspektywie historii literatury u kresu tej tradycji. Jest to dzieło znaczące, a zawdzięczamy je Sade'owi. Od czasu jego niedawnego wznowienia lub odkrycia, *La Marquise de Ganges*[26] [*Markiza de Ganges*] została dość powszechnie uznana za wzór powieści „preromantycznej". Tego romantyzmu nie można jednak rozumieć ani w odniesieniu do inspiracji dzieła, ani tym bardziej do jego koncepcji. „Tło, narracja, epizody – wszystko należy do nas" – deklarował z dumą Sade, mówiąc o *Zbrodniach miłości*. Tej deklaracji nie można jednak uogólniać, ani zawsze brać dosłownie. Dowodem jest *La Marquise de Thélème* [*Markiza de Thélème*], która w katalogu sporządzonym przez Sade'a w 1788 roku ma wyraźne źródło: jeden z listów ze zbioru *Lettres historiques et galantes* [*Listy historyczne i uprzejme*] (1704) wspomnianej wcześniej pani du Noyer. Sade znalazł tam, jak mówi, jedynie „bardzo delikatny szkic", który – jak precyzuje – „tak został rozbudowany i wzbogacony, że niemożliwe staje się rozpoznanie pierwotnego źródła"[27]. Inaczej jest w przypadku *Markizy de Ganges*: nie ma bardziej znanej historii. Jeśli Jean Giraudoux żartobliwie przypisał swojemu *Amfitrionowi* numer 38, to jaki numer należałoby nadać *Markizie*? Baculard niewątpliwie rościłby sobie prawo do numeru przedostatniego, gdyż nie omieszkał włączyć swojej wersji tej krwawej historii do *Les Épreuves du sentiment* [*Prób uczucia*] (1806), najważniejszego zbioru opowiadań publikowanych począwszy od 1775 roku. Ale sam Baculard odsyła nas do *Sławnych spraw*, i tak dalej, stale wstecz.

Na moją prośbę Roland Virolle, którego praca doktorska ma ostatecznie skorygować błędne wyobrażenia na temat początków *roman noir*, uprzejmie i cierpliwie kontynuował śledztwo. Dotarł do tego, co można tymczasowo nazwać relacją

---

[26] Więcej o tej powieści, opublikowanej bez nazwiska autora w 1813 r., przywróconej pamięci dzięki wydaniu z 1957 r., zob. Gilbert Lély, *op. cit.*, t. II, s. 568–572.

[27] Dokument opublikowany przez Gilberta Lély'ego. Zob. *ibid.*, s. 341.

oryginalną – tymczasowo, ponieważ w relacji tej czytamy, że została oparta „na druku z Arles", którego wciąż nie można odnaleźć. Jej wydanie – książeczka w formacie 12 – ukazało się w Rouen i było tam sprzedawane, „u Pierre'a Caillouë, na dziedzińcu pałacu", już w 1667 roku, czyli kilka tygodni lub miesięcy po zbrodni. Oto tytuł tomu: *Les Véritables et Principales Circonstances de la mort déplorable de Mme la marquise de Ganges, empoisonnée et masacrée par l'abbé et le chevalier de Ganges, ses beaux-frères, le 13 mai 1667, écrites par un officier du Languedoc, voisin du lieu de Ganges, à un gentilhomme de ses amis résidant à la cour* [*Prawdziwe i główne okoliczności godnej pożałowania śmierci pani markizy de Ganges, otrutej i zamordowanej przez abbé* i kawalera de Ganges, jej szwagrów, 13 maja 1667 roku, spisane przez oficera z Langwedocji, sąsiada posiadłości Ganges, do szlachcica, jego przyjaciela, rezydującego na dworze*]. To świetny przykład „historii z życia", które w tamtej epoce niemal natychmiast znajdują anonimowego autora i są niezwłocznie i bez końca eksploatowane przez „literaturę jarmarczną". Co jakiś czas pojawiają się pojedyncze książeczki opowiadające tę historię. Jedna została wydrukowana w Paryżu w 1676 roku, za przywilejem królewskim, i sprzedawana u wdowy Le Gentil… niedaleko placu Maubert. Nosi tytuł: *Récit de la mort tragique de la marquise de Ganges, cy-devant marquise de Castallane, empoisonnée et massacrée par l'abbé et le chevalier de Ganges, ses beaux-frères* [*Opowieść o tragicznej śmierci markizy de Ganges, niegdyś markizy de Castallane, otrutej i zamordowanej przez abbé i kawalera de Ganges, jej szwagrów*]. Tym razem relacja nabiera znacznie bardziej „literackiego" charakteru, pomimo – lub z powodu – nagromadzenia przez narratora form omownych i eufemizmów.

> Wstydzę się, donosząc Panu, że nasza ziemia stała się teatrem najokrutniejszego i najbardziej barbarzyńskiego widowiska. Nigdy wcześniej nic takiego się nie wydarzyło ani w najdzikszych wiekach, ani wśród najbardziej barbarzyńskich narodów. Żałuję, że muszę zmącić Pana spokojne życie opowieścią o śmierci, która stanie się skandalem naszego wieku i przedmiotem odrazy potomności…

Przedmiotem odrazy, ale również rozkoszy, ponieważ „potomności" nie znudzi się bynajmniej ta historia w wersji kraszonej „blaskiem pięknych słów" lub sprowadzonej do najzwyklejszej grozy, „najmroczniejszego i najbardziej tragicznego czynu, o jakim kiedykolwiek słyszano". W 1676 roku ten „czyn" zostaje uzupełniony o „treść wyroków wydanych zarówno przez Tajną Radę Królewską, jak i parlament w Tuluzie, na korzyść pani de Rossan, przeciwko mordercom, w celu uzyskania zarządu nad osobami i majątkiem dzieci zmarłej, z dni 30 lipca, 2 września, 19 listopada 1667, 19 maja 1670, 10 czerwca 1673". I oto historia jest gotowa, by figurować w reedycjach *Historii tragicznych naszych czasów* Rosseta i jego następców, w wydaniach z lat 1685 (Lyon), 1700 (Rouen), 1701 i 1721 (Lyon). Oczekuje w ten sposób, by stać się inspiracją prawnika Gayota de Pitavala i powieściopisarzy: Baculardа d'Arnauds i, ostatecznie, Sade'a.

Niech mi Państwo wybaczą te wyliczenia. Wiem, że mogą być nużące, a i tak badania pozostały niekompletne, a ja świadomie pominąłem niektóre epizody, mniej lub bardziej literackie, tej historii. Niewątpliwie Sade nie znał jej pierwotnego źródła. Można przypuszczać, że lektura Baculardа mu wystarczyła. Ale trzeba też założyć, że opowieść Baculardа mogła obudzić w jego pamięci pewne wspomnienia: z Ganges nie było zbyt daleko do Lacoste, a relacja zbrodni została wydrukowana w Arles. Dzięki tej opowieści ujawnia się też u Sade'a pewna sympatia, której pozostał wierny do końca życia: sympatia bynajmniej nie do literackich nowości, lecz wręcz przeciwnie, do bardzo starej literatury, z którą – jak pokazują jego dzieła – pozostawał w stałym związku. Jeśli pozostajemy przy historii literatury, wniosek mógłby być następujący: zamiast szukać w twórczości Sade'a świadectwa nowej mody, natychmiastowej reakcji na wydarzenie historyczne, na zorzę – jakże płomienną! – nowej literatury, która nazwie się romantyczną, lepiej dostrzec tam trwałość literackiej tradycji, wierność tematom i formom narodowym i lokalnym. Oto ostatni moment świetności baroku, któremu francuski romantyzm nie da już rady przywrócić pełnego blasku.

*
* *

Jednak historia literatury bywa zwodnicza. Jeśli tak zależało mi na jej dokładności, to jedynie po to, by rzucić światło nie na jej bezużyteczność, lecz na jej ograniczenia. Jak już mówiłem: w przypadku pisarza godnego tego miana, nie chodzi o to, by określić, do jakiej szkoły należy, z jaką linią się łączy, lecz o to, co robi z tradycją, w którą zdaje się wpisywać. W odniesieniu do Prévosta starałem się w zeszłym roku pokazać, że w swej „pierwotnej" formie, materii, strukturze, tematyce i inspiracji, jego dzieło powieściowe wyrastało z gatunku *roman noir*, w takiej formie, w jakiej istniał on w jego czasach: w tej barokowej frenetyczności, długo zepchniętej do literatury niskiej, która uaktualnia się we Francji w mrocznych latach panowania Ludwika XIV. Jednak oryginalność i geniusz Prévosta ujawniają się głównie w sposobie, w jaki wyszedł z tego gatunku. Zrobił to w sposób najprostszy: zamiast rozkoszować się barokiem i w nim trwać, kontynuować drogę, na którą zdawały się kierować go pierwsze tomy *Homme de qualité*[28], stopniowo się od tej drogi oddalił. Pozbawił gatunek *roman noir* jego ozdób, a nawet prestiżu, i przeniósł jego dziwność, okrucieństwo, patos na płaszczyznę wewnętrzną, do uniwersum serca. Jego *roman noir* stracił przy tym zapewne blask, fantazję, a nawet rozmach. Rzeczywiście zamiast elementów nadprzyrodzonych, eksponowanego z upodobaniem tragizmu, walki Nieba i Piekła są tylko serca, które same są swoimi oprawcami i w sobie jedynie muszą szukać źródła swej męki lub zbawienia. Zamiast uniesień i popisów retoryki są tu analizy, zamiast lirycznej egzaltacji – gorycz rozczarowania. Niektórzy mogą żałować pierwszej maniery Prévosta. Nie ma jednak miłośnika jego twórczości, który w ostatecznym rozrachunku nie wybrałby jednak tego drugiego sposobu pisania, który widać w *Grecque*

[28] *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728–1731) (*Pamiętniki i przygody szlachcica, który ze świata się wycofał*). Jako siódmy tom tej powieści-rzeki ukazała się w 1731 r., tłumaczona na polski, *Historia kawalera Des Grieux i Manon Lescaut* (PR).

moderne[29] [*Nowoczesnej Greczynce*] i niektórych z jego ostatnich powieści. Te dzieła należą być może do najokrutniejszych w naszej literaturze, ale ich rozpacz niewiele ma wspólnego z ostentacyjnym okrucieństwem gatunku *roman noir*.

W przypadku Sade'a sprawa przedstawia się inaczej. Opanował on gatunek *roman noir*, w formie zaproponowanej zarówno przez odradzającą się tradycję, jak również przez nową modę. Jeśli można tak powiedzieć, wchłonął ten gatunek, a raczej już go w sobie nosił, i od świata literackiego żądał jedynie materiałów lub znaków potwierdzenia istnienia uniwersum, którego był jednocześnie więźniem i twórcą. Ostatecznie to twórca narzucił tu swoje prawo. Pod każdym względem wyjątkowe, gdyż świat Sade'a istnieje i jest to świat literacki. Próba odnalezienia w nim elementów czy cech wspólnych z *roman noir*, niezależnie od tego, czy chodzi o tradycję, czy modę, może być jedynie ćwiczeniem o niewielkim znaczeniu. Ani wyliczanie analogii, ani wykazywanie zapożyczeń lub relacjonowanie transpozycji nie ujawnią tajemnicy wielkiej przemiany.

Tam, gdzie możemy mówić o oczywistym naśladowaniu, winny jest Sade-literat. Jego sukces literacki jest, mówiąc delikatnie, bardzo nierówny. Miejmy odwagę to przyznać: gdy Sade próbuje dostosować się do mody epoki, nie ma w tej końcówce XVIII wieku, obfitującej w złą literaturę, pisarza bardziej przeciętnego od niego. Nawet w swoich najlepszych dziełach, czyli zwykle tych, w których może oddać się własnej inspiracji, pójść na całość, zdarzają się takie spadki napięcia, że wymagający czytelnik czuje się zdezorientowany, zirytowany, przytłoczony – nie tyle z powodu wyobraźni autora, grozy, ani nawet obrzydzenia, ile z powodu znudzenia i konsternacji wobec mieszanki banału i nonsensu. Można znaleźć u Sade'a parodię, niestety mimowolną, wielkich pisarzy, których styl słusznie podziwiał: Prévosta, Richardsona, Rousseau – co jeszcze można by mu wybaczyć; ale znacznie częściej spotykamy u niego ton – i to w najgorszym wydaniu – tych,

[29] *L'Histoire d'une Grecque moderne* [*Historia nowoczesnej Greczynki*] wydana w 1740 r. (PT).

których Rousseau nazywał „fanatykami wrażliwości", czyli Loaisela czy Baculardа. Nieporadność Loaisela może jeszcze wzruszać, gdy jego „tkliwość" prowadzi go do wynalazków godnych Sade'a[30]. Baculard szczery już nie jest i popisuje się jedynie zręcznością, z którą Sade próbuje rywalizować, popadając w jeszcze większą konwencję i emfazę niż sam Baculard. Zilustrujmy to kilkoma przykładami.

W wielu *Zbrodniach miłości vibrato* w stylu Baculardа podkreśla intencję patetyczną, ale często osłabia tym samym jej efekt. Widać to w zakończeniu *Panny Henrietty Stralson*, w takim czy innym epizodzie *Ernestyny*, potraktowanym zbyt wyraźnie jako scena obowiązkowa. Przywołajmy moment, w którym „frenetyczny" Oxtiern w końcu posiadł „nieszczęsną Ernestynę", dokładnie w chwili, gdy przed ich oczami, na szafocie, spadła głowa jej kochanka.

> Ernestyna ostrożnie otwiera oczy. Pierwszym słowem, jakie wypowiada, jest Herman. Pierwszym pragnieniem – sztylet… Wstaje, wraca do straszliwego okna, wciąż uchylonego, chce się przez nie rzucić. Powstrzymują ją. Pyta o kochanka, mówią jej, że już go nie ma i że to ona sama winna jest jego śmierci. Ernestyna drży… traci zmysły, z jej ust wydobywają się bezładne słowa… przerywają je łkania… tylko łzy wciąż nie mogą popłynąć. Dopiero wtedy zdaje sobie sprawę, że właśnie stała się ofiarą Oxtierna… Rzuca na niego wściekłe spojrzenie. – To ty, łotrze, mówi, to ty właśnie odebrałeś mi jednocześnie honor i kochanka?[31]

---

[30] Oto przykład z *La Comtesse d'Alibre ou Le Cri du sentiment, anecdote française* [*Hrabina d'Alibre, czyli krzyk uczucia, anegdota francuska*] (1779). Mąż zamyka hrabinę, z nowo narodzonym synem, w grobowcu, gdzie skazana jest na śmierć z głodu i przerażenia: „[Ż]yje już tylko porywami rozpaczy… W jednym z tych napadów jej oszalała ręka znajduje ostry kamień zagrzebany w piasku. Używa go, by przeciąć sobie żyłę. Podsuwa zranioną rękę do ust syna i chce go nakarmić swoją krwią, która ledwo krąży i wcale nie chce płynąć. On jednak odwraca głowę, przejęty dreszczem, i wydaje ostatnie tchnienie na sercu matki".

[31] *Les crimes de l'amour*, *op. cit.*, t. V, s. 363.

Oddajmy Baculardowi, co mu się należy: mógł rzeczywiście nauczyć Sade'a sztuki dramatyzowania patosu okrucieństwa, którego podstarzałe *Historie tragiczne* dostarczały mu jedynie w formie, która nie miała życia. Ale ta poetyka melodramatu, przeniesiona z teatru, gdzie Diderot sformułował jej teorię i dał bardzo niefortunne przykłady, nieuchronnie prowadziła Sade'a ku temu, co markiza de Créquy nazywała podobno „literaturą z przeceny". Odnajdziemy zresztą ten sam rys w gatunku *roman noir* literatury popularnej: od Ducray-Duminila po Eugène'a Sue czy Xaviera de Montépina. Ta poetyka melodramatu może czemuś służyć jedynie dzięki ironicznemu kontrapunktowi, który – w umyśle czytelnika, jeśli nie autora – nieuchronnie rodzi się z kontrastu między tak konwencjonalnym językiem a specyficzną dla Sade'a dziwnością sytuacji. W niektórych tekstach, na przykład we *Florville i Courvalu*, ten kontrapunkt jest tak wyraźnie podtrzymywany, że nie sposób nie dostrzec w nim przejawu bardzo świadomej sztuki, mistrzostwa, z jakim pisarz-wirtuoz bawi się swoją opowieścią i czytelnikiem.

> [N]agle nieprzewidziane wydarzenie zdruzgotało brutalnie […] szczęśliwe pożycie [małżonków] i zmieniło w cmentarne cyprysy wszystkie róże hymenu. Pióro wypada mi z ręki… winienem błagać czytelników o łaskę i zmiłowanie, zaklinać ich, aby powstrzymali się przed dalszą lekturą… Tak… aby odrzucili natychmiast tę książkę, jeżeli nie chcą zadrżeć ze zgrozy… Tragiczna jest dola człowieka na tym świecie… okrutne są skutki igraszek losu… Czemu nieszczęsna Florville, istota najcnotliwsza i godna prawdziwego szczęścia, przez niepojęty zbieg fatalnych okoliczności musi okazać się najpotworniejszym monstrum, jakie kiedykolwiek stworzyła Natura?[32]

Przed uruchomieniem tej piekielnej machiny, edypowskiej, lecz udoskonalonej, zmodernizowanej i zracjonalizowanej na użytek świata, który zepchnął mity do rangi bajek, twórca-inżynier zatrzymuje się na chwilę, by kontemplować swe dzieło.

---

[32] Donatien Alphonse François de Sade, *Florville i Courval*, w: *Zbrodnie miłości*, wybrał i przetłumaczył Jerzy Łojek, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 29–30.

Po wyrafinowanych przygotowaniach kilka stron wystarczy mu na końcowe objawienia: kochanka swego brata, kochanka i morderczyni syna, którego z nim miała, denuncjatorka matki, którą wydała katu, i w końcu ukochana żona swego ojca – taką zobaczy siebie Florville w chwili, gdy, by pomścić ostatnim zbrodniczym aktem wszystkie inne, palnie sobie w łeb między ojcem a bratem pogrążonymi w konwulsjach rozpaczy. „Pławiła się w kałuży krwi”[33]. Niewzruszony Sade nie czyni dalszych ustępstw wobec fizycznej grozy. Wciąż bawi się słowem „krew”, by przypomnieć podwójne i potrójne kazirodztwo. Ten „spokój” i końcowa majestatyczność, którą chciał nadać cnotliwej zbrodniarce, wytworzonej przez jego wyobraźnię, kozła ofiarnego wszystkich zakazów, jakie człowiek narzuca naturze, dyktują mu powściągliwość i godność, na których stara się oprzeć swoją opowieść. Zbyt jeszcze jest ta opowieść wyrachowana i zbyt bliska popisowi, by dać szansę poezji. Widać jednak, że *Florville i Courval* to zupełnie inny rejestr niż *Épreuves du sentiment* [*Próby uczucia*][34].

Analizując ten sukces, można uznać, że pewna rywalizacja, a Baculard nie jest tu jedynym konkurentem, odgrywa u Sade’a niebagatelną rolę. Zauważmy, że owego październikowego wieczoru, gdy pani de Courval ujrzała objawienie swego losu, „spoczywała u boku męża, czytając romans angielski pełen niewiarygodnych okropności, który cieszył się ówcześnie wielkim rozgłosem”[35]. Nieważne, jaka to książka. Wystarczy, że została tu wspomniana, by zakwestionować angielski monopol na „mroczność”. Czymże jest historia *Florville i Courvala*, jeśli nie jedną z tych „godnych uwagi okoliczności”, którymi delektował się barok? Nie ma tu śladu sił nadprzyrodzonych czy fantastyki,

[33] *Ibid.*, s. 33.

[34] Jeszcze wyrazistszy przykład tej powściągliwości i mistrzostwa znajdziemy w *La Comtesse de Sancerre* [*Hrabina de Sancerre*]. Przy zwłokach swych ofiar (Monrevel przebija się sztyletem na ciele Amelii, którą właśnie tym sztyletem zamordował), ta frenetyczna kochanka zachowuje postawę pełną godności, a perypetie i zakończenie są skondensowane zaledwie na kilku stronach. Siła stylu współgra tu z energią charakterów.

[35] Donatien Alphonse François de Sade, *Florville i Courval, op. cit.*, s. 30.

jedynie splot przypadków. Przypomnijmy bowiem, że poza dość miernymi ćwiczeniami, jak *La Tour enchantée* [*Zaczarowana wieża*] („opowieść alegoryczna", ten podtytuł mówi wszystko…), Sade przyjmuje zasadę nieprzekraczania granic natury. Nie ma sensu otwierać tu jałowej debaty, zastanawiając się, czy to, co tak nazywa, nie jest jednak innym określeniem Piekła, ani w jakim stopniu pewna lucyferyczna retoryka zdradza u niego obsesję, wyraża wolę bluźnierstwa czy wciąga go w teologię Piekła. Wystarczy, że w praktyce Sade nie wzywa „Piekła na pomoc", nawet gdy każe Julietcie je przywoływać lub rzucać mu wyzwanie. Nie ma u niego diabłów, zjaw ani żadnych czarów; bardzo obecnych w *Historiach tragicznych*, często pisanych zresztą na kanwie procesów o czary. Elementy nadprzyrodzone znajdziemy jeszcze u Prévosta, przynajmniej na początku jego *Homme de qualité* [*Człowieka dobrze urodzonego*]. Sade gardzi jednak tym, co nazywa „pozostałościami przesądów". Pomimo angielskiej mody, która podstępnie przywraca ich użycie, Sade nie daje się włączyć do grona miłośników literatury, która bawi się pobudzaniem wyobraźni i wzruszaniem serc za pomocą równie dziecinnych odwołań do sił nadprzyrodzonych.

Jest jednak inny aspekt angielskiej powieści „grozy i cudów", który musiał zwrócić uwagę Sade'a, czy wręcz go oczarować. Dokładnie mówiąc, ta powieść nie wymyśliła swojej dekoracji: większość jej elementów występowała już w tradycji barokowej: wzburzone morza, burze na wrzosowiskach, mroczne lasy, cmentarze i błędne ogniki, opuszczone lochy i kaplice, grzmoty, chmury i blask księżyca. Ale w zwykłych historiach, anegdotach i opowiadaniach, które w tej tradycji zapowiadały gatunek *roman noir*, wszystko to pojawiało się jedynie w stanie nieożywionym; te elementy były po prostu wymieniane, dekoracje ustawiane, bez najmniejszego wysiłku ze strony pisarza, żeby je opisać, ożywić, uczynić poetyckimi czy też powiązać z akcją. Tymczasem prawdziwa nowość i główny urok powieści fantastycznej w stylu angielskim polega na tym, że jest to powieść atmosfery. Jej sugestywna magia jest tak wciągająca właśnie dlatego, że cała natura jest w nią zaangażowana. Sade doskonale to zrozumiał

lub wyczuł, i to w tej kwestii właśnie spróbuje nie tyle naśladować teksty angielskie, co z nimi rywalizować. Posługując się własnymi metodami, nie porzuca przy tym racjonalizmu. Wierny najsurowszej koncepcji – już nie baroku, lecz klasycyzmu – uważa i powtarza, że „głębokie studium serca człowieka, prawdziwego labiryntu natury, wystarczy za inspirację dla powieściopisarza”[36]. Wszystko inne zasługuje na jego uwagę tylko w odniesieniu do tego studium. Pamiętajmy tylko, że słowo „natura” ma u Sade'a inną rozciągłość, inny rezonans i, jeśli można tak powiedzieć, inną osobowość niż u Boileau, La Bruyère'a czy La Fontaine'a. Drogę utorował wielki naturalizm jego stulecia. Nie będę tu zresztą nawet próbował poruszyć tego ogromnego tematu, jakim byłoby zbadanie, czym staje się u Sade'a ta „filozofia natury”, w której od Diderota i za sprawą Delisle'a de Sales zbiega się cała myśl oświecenia. Ograniczmy się do stwierdzenia, że „serce człowieka, prawdziwy labirynt natury” może być przez Sade'a rozpatrywane tylko w symbiozie z naturą, w relacji ekscytującej i straszliwej, ale przede wszystkim poetyckiej. W ten sposób Natura znajdzie się w centrum powieściowego uniwersum Sade'a, nie dla przyjemności oka czy kaprysu wyobraźni, lecz właśnie dzięki tej poetyzacji.

Prosty przykład wystarczy, aby zilustrować pozorną analogię, ale tak naprawdę głęboką różnicę, między powieścią Sade'a a pospolitymi reprezentantami gatunku *roman noir*. Obrabowany przez zbójców, wyczerpany, na wpół nagi Franval próbuje dotrzeć, poprzez gęste zarośla, do zamku Valmor, gdzie, zgodnie z ich wspólnym potwornym planem, jego córka właśnie otruła jego żonę.

> Zapadła ponura noc. Dął mroźny wicher, padał grad, wszystkie siły Natury zdawały się jednoczyć przeciwko temu nieszczęśnikowi. […] Nagle dobiegł go z dala posępny i majestatyczny dźwięk licznych dzwonów… Odbijając się od niskiego sklepienia chmur przejmował jego duszę zgrozą[37].

---

[36] Zdanie pochodzi z *Rozważań o powieści* (por. *Œuvres complètes*, t. X, s. 12) i odnosi się do Richardsona i Fieldinga, ale podobne deklaracje często wychodzą spod pióra Sade'a.

[37] D.A.F. de Sade, *Eugenia de Franval*, w: *Zbrodnie miłości, op. cit.*, s. 66.

Mamy tu kilka typowych motywów gatunku *roman noir*, ale zebranych razem tylko dlatego, że odpowiadają głębokiej „idei" tej opowieści. Wynika z tego technika całkowicie przeciwna tej stosowanej w *roman noir*. Żadnych wyszukanych opisów: żadnej pobłażliwości dla igraszek wyobraźni. Elementy są po prostu nazywane, zazwyczaj w stylu wysokim, odpowiednim dla „opowieści tragicznej"; ale wszystkie – dzwon, krzak, cyprys – nabierają wartości znaków, i to właśnie z tego powodu ich obecność jest przerażająca. Cała pasja, która łączy dwoje monstrualnych kochanków, Eugenię de Franval i jej ojca, jest przedstawiona jako wyzwanie rzucone naturze. Natura daje z siebie wszystko, co wyobraźnia ludzka uznaje w niej za najbardziej mroczne, by zaświadczyć o nieuchronnym końcu tego związku.

Zakończenie, mimo tego, co mogłoby się wydawać, nie jest narzucone przez konwencję moralizatorską, do której Sade musi się dostosować, by – wbrew swej woli – nawrócić swego przestępcę. Idea, która rządzi światem przedstawionym *Eugenii de Franval*, opowieści tak intensywnej w swej prostocie, tak płomiennej w zapale, a zarazem tak doskonale wyważonej, nie jest zamiarem moralnym (ani antymoralnym), lecz ideą poetycką. Wyszukany język, nienaganny rytm od początku do końca manifestują harmonię idei i formy, w czym rozpoznaje się arcydzieło. Tak jest również w przypadku *Aliny i Valcoura*, pomimo kaprysów fantazji, skłonności do gadulstwa i tego, co można by nazwać spadkami napięcia. Tak jest zwłaszcza od początku do końca drugiej *Justyny*, prawdopodobnie najbardziej kompletnego i doskonałego dzieła Sade'a. Zbliżając się do granic swych przekonań i geniuszu, filozof-poeta pozostaje tu panem swej wyobraźni, swego serca, ale przede wszystkim swojej sztuki. Diderot nazywał powieści Richardsona „poematami". Na to miano w pełni i słusznie zasługują arcydzieła, o których właśnie mówiliśmy; ale nie nazwałbym tak *Historii Julietty*, a tym bardziej tych przytłaczających traktatów, jakimi są *Sto dwadzieścia dni Sodomy* czy *Filozofia w buduarze*. W tych tekstach Sade zamyka się w sobie, w więzieniu znacznie okrutniejszym niż te, w których kiedykolwiek przebywał, więzi się w swych onirycznych hiperbolach i szalonych przepowiedniach. Te teksty znajdują się nie tylko poza

najmroczniejszymi realizacjami gatunku powieściowego, ale w ogóle poza wszelką literaturą. Tworzą uniwersum, którego twórca skazuje się na samotność, gdzie wszystko – idea, słowo, gniew, pragnienie, sen – uległszy przekroczeniu, ryzykuje samounicestwienie, w nicości.

Dwa sektory lub dwa poziomy należy zatem rozpatrywać w dziele Sade'a: ten, w którym nie panuje on już nad niczym, i ten, w którym, nie rezygnując z niczego w sobie, idzie na pewne ustępstwa. Do ustępstw tych zmusza go cenzura, publiczność, czytelnik – z którym chętnie dialoguje – przyzwoitość, konwencja, prawda moralna, a przede wszystkim on sam. Ale ustępstwo należy też rozumieć inaczej: pozorna uległość jest dla poety gwarancją wolności. Zmuszając się do ustępstw, jest panem swej kompozycji. Narzucając sobie granicę, styl, regułę, odnajduje w sztuce gwarancję wolności. Świadczą o tym najlepsze z jego dzieł, te najbardziej poetyckie, które wyróżnia styl, elokwencja, wyrazistość wyrażeń przywodzących czasem na myśl Pascala. W jednym ze swoich tekstów[38] oznajmiając, że chciałby, żeby skazano na śmierć sędziów, którzy sami niesłusznie na śmierć skazują, woła: „Za jedną lub dwie czupryny na szubienicy, co tylko rozbawiłoby lud, ocalono by życie tysiącom niewinnych". Gdzie indziej jego fantazja dyktuje mu najsmakowitsze twory słowne. Brigandos, zatrzymuje księdza i jego dwóch pomocników, którzy pod pretekstem zaniesienia wiatyku umierającemu przemierzają konno pole pszenicy:

> Na brodę Lucyfera – woła Brigandos, któremu gniew zaczyna rozgrzewać czaszkę – zatrzymajcie się, staruchy, zatrzymajcie się, albo pogrzebię was wszystkich trzech pod kłosami, które łamiecie. – Bezbożniku, odkrzykuje mu ksiądz, czy nie widzisz, że niosę Boga? – Choćbyś niósł Diabła – odpowiada mu nasz przywódca – nie pójdziesz dalej, albo brzuch ci rozpruję[39].

---

[38] W uwadze dotyczącej listu pana de Blamont do Dolbourga (*Aline et Valcour*, list XXXVII, *op. cit.*, t. V, s. 15). Sade komentuje tu samego siebie, co zasługiwałoby na oddzielne studium. Stawiając się na miejscu czytelnika i wyrażając swoje własne odczucia, dystansuje się od swego dzieła, potwierdzając tym samym swoją wolność.

[39] *Histoire de Léonore*, *ibid.*, s. 135.

Dalszy ciąg epizodu, w swej rubasznej i rabelaisowskiej żywiołowości, potwierdza, tak jak wiele innych fragmentów, jak dobrze Sade musiał się bawić, pisząc *Alinę i Valcoura*. Ta zabawa przejawia się czasem w komizmie, czasem w wesołości wypowiedzi, czasem w nonszalancji, z jaką odgrywa rolę powieściopisarza, wyśmiewając powieść epistolarną w równie celny sposób, jak efekciarstwo czy banały *roman noir*.

> Któż nie zadrży [pyta, opatrując komentarzem patetyczny list], któż nie zadrży o los Aliny, mając tyle samo powodów, by bać się o Sophie? Gdyby to była powieść, musielibyśmy stwierdzić, że jest nie lada sztuką, tak zawiesić piorun nad głową bohaterki, wzbudzić taki niepokój o jej los, miażdżąc wszystko wokół niej[40].

Ten powieściopisarz, który w żartobliwy sposób przyznaje sobie dyplom za umiejętności, przeplata tony mocne i słabe, przechodzi od przyjemnego do okrutnego, od czułości do grozy, próbuje wszystkich tonalności i gatunków, zamienia tortury w żart, nadaje naturalność nieprawdopodobnemu, rozumuje, unosi się, oburza, drwi, bluźni, powołuje do życia sto postaci (wszystkie one są różne i nawet tych najmniej istotnych nie sposób zapomnieć). Narzuca im swoje cechy, ale zaraz się wycofuje, by pozwolić ich spontaniczności, by wystrzeliła w stu dialogach.

Zamiast ustawiać się w szeregi, te postacie wyłaniają się ze wszystkich punktów horyzontu, zgodnie z kaprysem twórcy i, pozornie, w świecie czystej fantazji, ale – tak naprawdę – zakorzenione są w rzeczywistości poprzez malownicze lub głębokie związki z rasą, klimatem, kondycją społeczną, doświadczeniem moralnym. Jeśli się grupują, łączą się ze sobą według bardzo śmiałej i nowatorskiej psychologii relacji, w parach objawień: Blamont i pani de Blamont; Blamont i Dolbourg, lub wzajemnie się naświetlają: przez kontrast, jak Mina i Leonora, przez powinowactwo, jak Leonora i Klementyna, lub przez wiele innych jeszcze kombinacji. Ta fundamentalna polifonia rządzi także światem idei, który w tej powieści Sade dramatyzuje w podobny sposób,

[40] *Aline et Valcour*, list LVII, *ibid.*, s. 333.

w całkowitym poczuciu wolności. *Alina i Valcour,* czyli „powieść filozoficzna": rzadko kiedy pretensjonalność szła tak świetnie w parze z podtytułem. Czytelnik zaproszony jest do szerokiej konfrontacji swoich przekonań, do swoistego turnieju ideologicznego: to jemu przypada zadanie odnotowania ciosów i przyznania nagrody. Przykład takiej powieściowej konfrontacji doktryn dostarczył już Prévost, zwłaszcza w *Clevelandzie*, również „powieści filozoficznej", rozkwitłej na gruncie powieści przygodowej i *roman noir*. Ale Sade nadaje takiej konfrontacji jeszcze więcej blasku i wyrazistości. Dzieje się tak, ponieważ jego inspiracja znajduje dominantę w tym impulsie, który już w nim jest i go porywa. Nie chodzi zresztą jedynie o dominantę. W *Alinie i Valcourze* sadyzm, przynajmniej w swoim aspekcie filozoficznym i moralnym, podlega różnorodnym niuansom lub interpretacjom. Nie można wątpić, że Sade głęboko sympatyzuje ze zbrodniarzem Blamontem, jedną ze swych najwspanialszych kreacji, ale ta sympatia ma charakter poetycki. Jest tego samego rodzaju co relacja, która mogła łączyć Moliera z Don Juanem czy Tartuffem, gdyż na płaszczyźnie politycznej, społecznej, a nawet moralnej towarzyszy jej równie głęboka antypatia. Dlatego taka postać nie może sprowadzać się do straszydła z *roman noir*. Zajmuje ona miejsce wśród tych postaci, które tylko wyobraźnia powieściopisarzy-poetów jest w stanie wymyślić i zapisać w pamięci czytelników.

Są jednak tacy, którzy wolą od tej różnorodności i wolności bardziej napięty rytm, silniejsze napięcie, bardziej zdecydowaną polaryzację, bo w tym łatwiej odnajdują mroczny geniusz Sade'a. „Jeśli w praktykowaniu jakiegoś gatunku należy być wzniosłym, to zwłaszcza w praktykowaniu zła", deklarował już Jean-François Rameau[41], a Diderot chętnie przyznawał, że „w każdej dziedzinie ceni się jedność charakteru"[42]. Ci, którzy się

[41] Bratanek Jeana-Philippe'a, bohater tytułowy dialogowanej „satyry" Diderota *Kuzynek Mistrza Rameau* (PR).

[42] *Le Neveu de Rameau*, Textes littéraires françaises, Droz, Genewa 1950, s. 72. W przypisie 240, który przygotowałem do tego fragmentu, zebrałem kilka z licznych tekstów, w których Diderot zdaje się wychwalać, przynajmniej literacko, sadyzm.

z tym zgadzają, będą woleli inne dzieła Sade'a, w szczególności „drugą" *Justynę*. Powtórzmy: to w tej powieści, tak różnorodnej, a jednak jednoznacznej, tak dziwacznej i jednocześnie wyważonej, tak okrutnej i ludzkiej zarazem, nieustannie na granicy tego, co można tolerować lub podziwiać, nigdy nie obrażając inteligencji, Sade znalazł punkt równowagi między swą sztuką a geniuszem. Poeta i prorok w równej mierze przyczyniają się tu do powstania arcydzieła. W innych tekstach poeta, oddany swej fantazji, może być jedynie „literatem", często miernym, „rzemieślnikiem". W innych jeszcze prorok, pozostawiony samemu sobie, sprowadza się do „głosu wołającego na pustyni", tej pustyni, która na granicy Sade'owskiego snu zdaje się wyłaniać z unicestwienia świata.

Zresztą, nawet pustynia mogłaby nadać pewien rezonans temu głosowi, który przemawia w imieniu nicości. Ale proroctwo Sade'a zbyt często zastyga w dydaktyzmie, zarazem monotonnym i zaciekłym, który, przeplatając się z „ćwiczeniami praktycznymi", kształtuje strukturę i estetykę dzieł mogących stać się jedynie podręcznikami sadyzmu. I nie wiadomo, czy zainspirował je jakiś czarny humor czy chęć oczyszczenia z najdzikszych instynktów. *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux* [*Filozofia w buduarze, albo Nauczyciele niemoralności*], głosi podtytuł najpopularniejszego z tych tekstów w wydaniu z 1805 roku. Niezależnie od tego, czy ten podtytuł pochodzi czy nie pochodzi od Sade'a, wskazuje on kierunek jego myśli, która sprawia, że z pozycji proroka zstępuje on do roli nauczyciela. Nauczyciel ten opiera swoją szkołę „libertynizmu" na filozofii stulecia, bardzo podstępnie interpretowanej, ale przede wszystkim dostosowuje swe nauczanie do poziomu elementarnego, swoistego pierwszego stopnia. W *Stu dwudziestu dniach Sodomy* cel był dużo ambitniejszy. Sade uczynił bowiem siebie rektorem prawdziwego uniwersytetu perwersji i zbrodni, a raczej organizatorem instytutu eksperymentów i badań, znakomicie wyposażonego, w którym zatrudniono najbardziej wykwalifikowany personel: dyrektorów, instruktorki, kierowników prac, asystentów i wykładowców obojga płci, a także liczny personel pomocniczy. Tylko zamiast studentów był „materiał" ludzki przeznaczony do wiwisekcji.

Jego otwarcie pokrywa się z początkiem roku akademickiego: 26 października o ósmej wieczorem. Cztery dni przeznaczone są na opracowanie regulaminu i programu. Sześćset perwersji, które wybrano, realizowanych w tempie pięciu dziennie, rozciąga się od 31 października do 1 marca według wyrafinowanej progresji: grupowanie w pięć serii, stopniowane trudności, wspinaczka ku zbrodni i morderstwu, liczba i wybór ofiar itd. *Pornograf* Restifa de la Bretonne, choć wirtuozerski w kwestii regulaminów, wydaje się przy tym dziecinny. Ale cóż ta erotomańska pedanteria może wnieść do gatunku *roman noir*?

W porównaniu z nim *Historia Julietty* mogłaby być uznana za kwintesencję gatunku. Maurice Blanchot nazywa to dzieło „powieścią edukacyjną". Powiedziałbym, że to raczej kurs doskonalenia zawodowego, zaszczepiony na powieści nie będącej powieścią formacyjną, lecz informacyjną. Pod pozorem odtwarzania etapów swojej kariery bohaterka z upodobaniem relacjonuje staże, które odbywała w ośrodkach eksperymentalnych, gdzie mord jest praktykowany nie jako jedna ze sztuk pięknych, lecz jako warunek wszelkiego erotyzmu. Zainteresowanie jej relacjami pozostałoby, jeśli można tak powiedzieć, czysto naukowe, gdyby nie ożywiło się lub nie nabrało w pewnych momentach dramatyzmu za sprawą interwencji nowych specjalistów. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy jeden z nich przechodzi z uprzywilejowanej grupy eksterminatorów do świata istot lub przedmiotów poświęconych ich badaniom. Z jednej strony mamy niezliczoną, anonimową i niemal abstrakcyjną rzeszę nie ofiar, lecz niewolników, którzy nie wzbudzają żadnej emocji, ponieważ wszelka indywidualizacja jest z tej grupy wykluczona. Z drugiej strony, w dwóch grupach ledwie zróżnicowanych płciowo mamy niewielką grupę „wybranych". Są to Noirceuil, Saint-Fond, Sbrigani, Minski, Paweł VI, Brisa-Testa, Ferdinand, Durand Clairwill, Olimpia Borghèse, Karolina. Postaci te można traktować jako pewne warianty ekstremalnych zbrodniarzy i zbrodniarek, których najpełniejszym ucieleśnieniem jest Juliette, tak jak Justyna (lecz tu już się nią nie zajmujemy) jest ekstremalnym ucieleśnieniem ofiary. Potwornym jest powieściopisarz, który skazuje się na

ciągłe odtwarzanie tego samego typu postaci, na szczegółowe przedstawianie wciąż tego samego monstrum. Ale genialnym jest poeta, który potrafi, przynajmniej chwilami, sprostać temu wyzwaniu. Potwornym jest nauczyciel, który, żeby nadać rozmach przepowiedniom proroka, nieustannie powtarza tę samą lekcję, której Julietta nadaje początkową i końcową formułę:

> Przyznaję: namiętnie kocham zbrodnię. Tylko ona potrafi podniecić me zmysły. Będę wyznawać jej zasady do ostatniej chwili mojego życia. Nie należy przejmować się ofiarami. Taki ich los. Brak równowagi doprowadziłby do końca świata: tylko dzięki zbrodniom natura może przetrwać i odzyskać prawa, które odbiera jej cnota.

Czy Sade, poeta i prorok, traktuje tę hiperbolę jako spełnienie czy jako klęskę? Odpowiedzieć na to pytanie mają prawo tylko ci, którzy znajdą siłę, by za nim podążać lub dołączyć do niego w jego samotności. Zwykłego czytelnika takie przedsięwzięcie, poza wszelkim podziwem czy oburzeniem, z którym może się wiązać, doprowadzi do przytłoczenia i znudzenia. Nie znajdzie zaspokojenia, lecz otępienie. Gdyż ani wyobraźnia, ani strach, ani gniew, ani zmysłowość, ani nawet skrywane instynkty, które drzemią w sercu każdego człowieka, nie wytrzymają takiej eskalacji, która je neutralizuje. Są wobec niej bezbronne. Jaki łakomczuch dałby się skusić na kolacje Julietty: pięćdziesiąt dań i więcej przy każdym serwisie? Jaki libertyn poczułby się zachęcony wyczynami Minskiego? Jakie pragnienia mogą zostać wzbudzone przez język, który, ustanawiając zasadę nazywania wszystkiego po imieniu, jednolicie i niestrudzenie, tworzy osobliwy system niszczenia obrazu poprzez konkretyzację przedmiotu? Co zaś do wzruszenia czy niepokoju, które są jednocześnie urokiem i celem gatunku *roman noir*, czyż nie paraliżuje ich wynajdowanie kolejnych osobliwości, nieuchronnie sprowadzających się do absurdu? W domu wariatów w Neapolu przerażający Vespolii, spowiednik króla i organizator jego orgii, znajduje rozkosz w przywdziewaniu skóry tygrysa i sodomizowaniu w tym przebraniu chorych obojga płci, zwłaszcza tych, którzy w chorobie wyobrażają sobie, że są

Jezusem Chrystusem lub Najświętszą Dziewicą. Tu, jak i wielu innych przypadkach, *roman noir* daje się sprowadzać do jakiegoś wariantu, dość szczególnego, prawdę mówiąc, powieści komicznej*. Nie można wyobrazić sobie gorszego losu dla tego gatunku.

*
* *

Ale czy wciąż możemy mówić o gatunku *roman noir*? A nawet o literaturze? Na koniec, zmierzając do konkluzji, wróćmy do naszego głównego tematu. Czy tego chcemy czy nie, Sade liczy się w literaturze i poprzez nią. Z tego tytułu historia literatury musi poświęcić mu taką samą uwagę, jak każdemu innemu pisarzowi godnemu tego miana. To właśnie próbowałem tu uczynić. Była to dobra okazja, by skorygować pewne błędy, obalić niektóre banały, określić sposób pisania tego autora w kontekście pewnego gatunku, pewnej mody, przywrócić go tradycji. Zachowując wobec *roman noir* pełną autonomię, Sade nie wyznacza ani początków tego gatunku, ani końca, ani nawet jego apogeum. Śmieszne byłoby uczynić z niego swego rodzaju Racine'a *roman noir*. Ten gatunek istniał na długo przed Sade'em, można by powiedzieć, że od zawsze. Mówiąc precyzyjnie, *roman noir* istniał w dziedzictwie baroku. Sade miał do tej tradycji dostęp poprzez różnych pośredników; lecz także bezpośrednio. *Roman noir* istniał też i rozkwitał wokół Sade'a zgodnie z modą, bardzo konwencjonalnie nazwaną „preromantyczną". Sade był tej mody świadomy, ale nic jej niemal nie zawdzięczał, poza pewną potrzebą rywalizacji. Moda ta będzie istnieć po nim i, można dodać, niezależnie od niego. W 1796 roku François Guillaume Ducray-Duminil opublikuje powieść *Victor ou les Deux Enfants dans la forêt* [*Wiktor, czyli dwoje dzieci w lesie*], w 1798 roku – *Cœlina ou l'Enfant du mystère* [*Celina, czyli dziecko tajemnicy*]. Nie jest pewne, czy ten „wytwórca" *roman noir* inspirował się w jakikolwiek sposób francuskim przekładem *Mnicha*, ale pewne jest, że nie zawdzięcza nic *Nowej Justynie* ani *Historii Julietty*, jej siostry, które ukazały się w międzyczasie. Tak samo będzie z wszystkimi innymi przykładami *roman noir*, które do dziś powszechnie czytamy. Niektórzy z ich autorów z pewnością inspirowali się

w pewien sposób Sade'em, podobnie zresztą jak wielcy poeci, Lamartine, Baudelaire, Lautréamont, Apollinaire. Nikt jednak nie odważyłby się, a nawet nie wpadłby na pomysł, żeby z nim rywalizować, szukać u niego recepty na napisanie *roman noir*. Nie zrobiliby tego z prostego powodu: nie tylko gatunek *roman noir* nie wywodzi się od Sade'a, ale również jego dzieło nie daje się sprowadzić do typu *roman noir*. Historia literatury znajduje tu swoje granice w tej samej mierze, w jakiej właśnie potwierdziła swoją użyteczność. Pomogła nam zlokalizować, zdefiniować, a nawet zinterpretować przypadek, pod każdym względem wyjątkowy, jakim w literaturze jest dzieło Sade'a. Pomogła odkryć i wyodrębnić niektóre z elementów, które Sade wykorzystał do stworzenia swojego literackiego uniwersum. Jednak żadne wyliczenie ani refleksja nad sposobem użycia danego elementu nie są w stanie oddać głębokiej przemiany, jakiej Sade poddaje gatunek *roman noir*. Przemiana ta należy do innego porządku, wobec którego uznaję po prostu swoją niekompetencję.

Dlatego w pełni przyłączam się do życzenia wyrażonego przez Maurice'a Blanchota w liście, w którym przeprasza, że „z wielu powodów" – jak mówi – nie mógł odpowiedzieć na moje zaproszenie. „Nie wątpię [dodaje] ani w znaczenie, ani w wagę wydarzenia, które Pan przygotowuje. Wyrażam jednak życzenie, aby zachowało ono swoją wyjątkowość i aby sam sposób, w jaki będzie się w jego trakcie mówić o markizie de Sade, nie pozwolił nam się do niego przyzwyczaić". Historia literatury musi brać pod uwagę Sade'a, i sądzę, że wykonałem swoją pracę, czytając go i omawiając go z Państwem. Nie daję sobie jednak prawa ani nie odczuwam najmniejszej ochoty, by być jednym z tych, którzy mogliby kiedykolwiek pomyśleć o uczynieniu z Sade'a autora popularnego i chcieliby nas do niego przyzwyczaić.

tłum. Małgorzata Sokołowicz
Uniwersytet Warszawski

SŁOWO WSTĘPNE DO *ZBRODNI MIŁOŚCI*

„Człowiek pióra" – tymi słowy określił się w pierwszych zdaniach testamentu *ci-devant*[1] markiz de Sade, oficer kawalerii w randze pułkownika. Tytuł ten odnosi się bez wątpienia do zajęcia, a ponieważ wszędzie trzeba było je podawać, to właśnie ten tytuł odnaleźć można w większości oficjalnych dokumentów dotyczących Sade'a – począwszy od wpisu w rejestrze więziennym w Madelonnettes, a skończywszy na świadectwie zgonu. Z pewnością jednak w tym przypadku zajęcie nie powinno się mylić z wykonywanym zawodem. I choć Sade przystał na stawkę 40 su[2] za dzień pracy w wersalskim teatrze, obruszyłby się na myśl o tym, żeby swoją twórczość traktować jedynie jako sposób zarabiania na chleb. Tego typu rozumowanie zostawia ludziom pokroju Rétifa czy Villeterque'a, *vile stercus*[3]. XVII wiek mianem „człowieka pióra" określał pewien zestaw przymiotów intelektualnych; XVIII wiek przyznał mu społeczną autonomię. Z całego tego błyskotliwego a wątpliwego awansu [społecznego] Sade – jak potem Chateaubriand czy Vigny – rozumiał będzie szczególnie to, że szlachcic nie traci nic, gdy z twórczości literackiej robi

---

[1] Określenia tego używano w okresie po rewolucji francuskiej w kontekście wszystkiego, co odnosiło się do okresu przedrewolucyjnego, uważanego za definitywnie miniony. Wszystkie przypisy do tego rozdziału, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od tłumacza.

[2] Dawna francuska jednostka pieniężna, drobna moneta. Po rewolucyjnej reformie monetarnej była warta jedną dwudziestą franka, który zastąpił liwra.

[3] Z łac. podli pismacy.

najważniejsze zajęcie życia. Po prostu nie podkreśla tego specjalnie, gdy o tym mówi. Skoro zaś świat, do którego przynależy, się go wyrzeka, to dzięki literaturze ten banita może powrócić na łono społeczeństwa, w którym tytuł szlachecki zapewniają wytwory intelektu. To dlatego jeszcze przed 1789 rokiem nadaje teczce, w której trzyma swoje notatki, szkice i projekty, tytuł *Le Portefeuille d'un homme des lettres* [*Portfolio człowieka pióra*].

Dziwne to *Portfolio*, które – żeby dobrze oddać jego charakter i zgodnie z tym, co napisane w otwierającym je *Wstępie* – „zawiera wszystkiego po trosze": od rzeczy poważnych do dużo liczniejszych rzeczy przyjemnych. Rozprawa na temat kary śmierci obok „listów frywolnych", rozważania natury filozoficznej obok zbioru bon motów, ponura historia obok wesołych dykteryjek. Tak oto przedstawia się to, co po sobie pozostawia Sade – ciekawość i fantazja splatają się tu w sposób chaotyczny, pozwalając autorowi wziąć niejako odwet za spotykające go nieszczęścia. Tym, co wyobrażali go sobie trapionego urazami i duchami przeszłości, Sade przeciwstawia różnorodność, swobodę i wesołość ogromu twórczości literackiej, której zebranie zajęło mu dziesięć lat spędzonych w celach kolejnych więzień monarchii: dziesięć tomów *in-octavo* sztuk teatralnych, pięć tomów powieści, cztery bajek i opowiadań, a do tego jeszcze dochodzą zawarte w *Portfolio* „Miscellanea" szacowane na kolejne cztery tomy. Do tej bogatej twórczości literackiej, skatalogowanej osobiście przez autora z datą 1 października 1788 roku w *Catalogue raisonné* [*Spis rozumowany dzieł*] w Bastylii, wdziera się oczywiście sporo ostentacji, sprytnych chwytów i zamętu. Dzieło nieskończenie bardziej odważne, bardziej spójne i bardziej skrywane, którego się podjął i w którym pójdzie do końca za swym geniuszem lub za swym demonem, jest stamtąd zasadniczo wyłączone, pojawiając się w postaci podkoloryzowanej i złagodzonej. Ponieważ Poeta i Mściciel gdzie indziej upatrują swoich pól wpływu, człowiek pióra ma szansę przyciągnąć uwagę, tylko jeśli posłuży tamtym za pretekst czy pośrednika. Nie należy więc pomijać roli zarezerwowanej w twórczości Sade'a dla tego, co – jak sam to określił – jest po prostu literaturą, pod groźbą wpadnięcia w pułapkę wyobrażeń,

jakimi na temat tego autora nazbyt często karmiły się reakcje zarówno nieopanowanego uniesienia, jak i oburzonego wstydu.

Ten mroczny Doktor wcale nie chciał być w piekle; ten niemal żywcem zamurowany więzień udawał, że żyje w komitywie z kwiatem swego stulecia. Ten wyznawca wszystkiego, co dziwne, wkładał sporo miłości własnej, aby pisać tak jak wszyscy, a jeśli lepiej, to tylko trochę. Ten oprawca dla siebie samego wcale nie czuł potrzeby kontemplowania swojego tragicznego położenia. Należy ubolewać, że nie ma już szans na odnalezienie trzynastu zeszytów *Dziennika* Sade'a, o których istnieniu wspomina *Bibliografia powszechna*, podobnie jak rękopisu jego *Wyznań*, na kartach których kontynuował to dzieło począwszy od roku 1789. Wydaje się jednak, że utwory te, wymieszane w masie z innymi, nie były wcale szczególnie ważne dla jego zajęć, zwierzeń czy trosk. W przeciwieństwie do Sénancoura czy Amiela, nie można go zaliczyć do herosów czy męczenników introspekcji. Ogólnie rzecz biorąc, w jego dziele mniej jest wątków autobiograficznych niż u Rétifa, jego osobistego wroga. Mniej go zajmują wspomnienia, a bardziej idee i fantazje. Na „ja sam" swojego mistrza Jean-Jacques'a [Rousseau] odpowiada wyniesieniem niepohamowanej potrzeby pożądania, pomstowania i władzy do rangi uniwersum. Zanim to jednak nastąpi, przyznaje swojej wyobraźni całkowitą dowolność zasad. *Audendum est*[4]. Gdyby Sade znał wiersz pt. *L'Invention*[5] André Chéniera, z chęcią użyłby rozpoczynającego go motta, lecz żeby dojść do dużo bardziej odważnych wniosków. Poeta, jaki się w nim wyzwala, zawzięcie walczył, by osiągnąć życie obiecane „twórcom". [Nasz] człowiek pióra wykazał się już dużą dawką miłości własnej, żeby odróżnić się od „niewolnika-naśladowcy",

[4] Z łac. – trzeba mieć odwagę, należy działać śmiało. Zdanie to posłużyło Chénierowi za motto wiersza, o którym mowa w dalszej części tekstu.

[5] *Invention*, dosł. wynalezienie, odkrycie, wymyślenie. Wiersz Chéniera opowiada o natchnieniu i odwadze – także w sferze języka i formy wyrazu – w procesie twórczym, przywołując m.in. przykłady dawnych i współczesnych literatów i ludzi nauki, dzięki którym dokonał się postęp nauk i sztuk; pojawiają się tam takie nazwiska jak np. Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Platon, Wergiliusz, Homer, Newton, Buffon czy Galileusz.

a także pewną dozą dziecinności, domagając się dyplomów uznania za najmniejsze nawet dokonania. „W tym gatunku należy być oryginalnym albo w ogóle sobie odpuścić" – stwierdza Sade w kontekście swoich opowiadań historycznych[6], choć sam szuka dla nich oparcia w historii. Co się zaś tyczy wszystkich pozostałych [opowiadań], to są one „zupełnie nowe". I dodaje: „Tło, narracja, sceny – to wszystko od nas zależy. Być może nie jest to wcale najłatwiejsza rzecz na świecie. Cóż z tego! Zawsze uważaliśmy i nigdy nie poprzestaniemy w przekonaniu, że lepiej jest wymyślać, nawet jeśliśmy w tym słabi, aniżeli kopiować czy przekładać". Doktrynie imitacji, która w ubiegłych stuleciach wyznaczała we Francji drogę jego poprzednikom, człowiek pióra, w zupełnie nowym dążeniu, przeciwstawia dumnie takie oto przekonanie: „My także potrafimy tworzyć!".

Jest jednak inna cecha, dzięki której możemy zobaczyć w osobie Sade'a ideologicznego dziedzica wieku filozofów. Człowiek pióra uważa się za godnego przyznanej mu władzy jedynie wtedy, gdy staje się jednocześnie swym własnych krytykiem i gdy sam wciela w życie sztukę, którą stara się opisywać. Podążając uporczywie błędnie obraną ścieżką, w czym jedynie Stendhal będzie potrafił mu dorównać, i odnosząc tym bardziej dotkliwą porażkę, Sade wyobrażał sobie, że to sztuki teatralne staną się pewnego dnia świadectwem jego wielkości i że wystarczy, by poszedł w ślady poetów i znawców gatunku, ucząc się od nich tajników, które pozwolą mu odnieść spektakularny sukces. Począwszy od roku 1788, jego *Portfolio* wypełnia się „rozumowymi studiami nad dwudziestoma ośmioma komediami Moliera" oraz „piętnastoma regułami dramatycznymi, wśród których znajduje się wszystko, co najbardziej przydatne osobom chcącym obrać tę ścieżkę kariery". Niektóre z nich są jego autorstwa, inne

[6] Nawiązanie do tytułu utworu, do którego Fabre odnosi się w całym rozdziale: *Zbrodnie miłości, albo urojenia pożądania: opowiadania historyczne i tragiczne, poprzedzone rozważaniami na temat powieści* (*Les crimes de l'amour, ou le délire des passions, nouvelles historiques et tragiques, précédées d'une idée sur les romans*).

zaś – co przeczytać można w *Przedmowie* – „zostały przejęte od Arystotelesa, Horacego, Boileau, Owidiusza czy Marmontela". Tak różnorodna twórczość dramatyczna wcale nie budziła zaufania, toteż nikt nie kłócił się z Gilbertem Lelym, który na podstawie posiadanego niewydanego bogatego zbioru sztuk teatralnych Sade'a uznał, że ich opublikowanie byłoby kłopotliwe, bowiem „u Pana de Sade'a prawdziwa komedia rozgrywa się nie na scenie, ale w szaleńczym wyobrażeniu, jakie stworzył on na temat swojego własnego geniuszu dramatopisarskiego".

Ponieważ jednak geniusz powieściopisarski Sade'a ukazał się wszystkim oczom, jego obraz – szaleńczy czy nie – jaki udało się mu wykreować, wart jest dużo więcej, a jeszcze więcej opinie, których nie omieszkał wyrazić na temat historii oraz teorii powieści. Refleksja Sade'a w tym zakresie nieustannie się rozwijała i pogłębiała. Żałować należy, że utrata części jego rękopisów uniemożliwia ustalenie kolejnych etapów [tego procesu]. Jakżebyśmy chcieli móc przeczytać *Lettre sur les romans* [*List na temat powieści*] wspomniany w *Portfolio* z 1788 roku, zawierający „porównanie utworów Marivaux i [Pani] de Lafayette". Od samego początku Sade wyprowadza linię rodową, której częścią uznaje siebie – chodzi o powieść analizy psychologicznej. A jako że tylko „dzieła wielkich mistrzów", po których scheda będzie przedmiotem walki z pedantycznym Villeterkiem, zasługiwać mogły na uwagę, odnotować należałoby fakt, że zestawienie *Księżnej de Clèves* [*La Princesse de Clèves*] z *Życiem Marianny* [*La Vie de Marianne*] ukazało autorowi *Justyny* przede wszystkim, w jaki sposób odmalować kobiece uczucia i jakie niedole mogły spotkać cnotę. Potem nadejdą kolejni przewodnicy – istota pierwszej wersji *Rozważań na temat powieści* [*Idée sur les romans*][7]

[7] Co prawda istniejący polski przekład tego utworu z roku 1991 nosi tytuł *Rozważania na temat romansu* (tłum. Marek Bratuń), ale jest to propozycja niezbyt odpowiadająca intencjom de Sade'a, nazbyt zawężająca terminologicznie spektrum jego rozważań literackich – nie tyle romansowych, ile powieściowych właśnie. Por. D.A.F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłum. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

odnalezionej przez Maurice'a Heine'a polega na wspaniałym i wyczerpującym porównaniu Prévosta z Rousseau. Między nimi dwoma powieściopisarz tudzież filozof nie powinni się wahać – sadowskie wyrażenie „objawił się Prévost" jest odpowiednikiem „nastał Malherbe[8]". To autorowi *Manon Lescaut* i *Clevelanda*, a potem tłumaczowi Richardsona[9], przypada według niego chwała stworzenia we Francji „prawdziwego gatunku powieściowego"; to on pozostaje żywym źródłem, z którego czerpać powinni wszyscy chcący w gatunku tym zostać uznanymi za twórców. Sade w pełni dostrzega w *Nowej Heloizie* [*La Nouvelle Héloïse*] to, czym [ta powieść] naprawdę jest – „rodzaj arcydzieła unikatowego" (z całą mocą tego przymiotnika) zbyt osobiście związanego z doświadczeniem i myślą swego twórcy – umysłu filozoficznego i człowieka o „duszy porywczej" – żeby można było racjonalnie postawić ją za wzór: „Wszelkie imitacje [*Nowej Heloizy*] będą paskudne". Niestety imitacje te będą się mnożyły na wielkiej fali bylejakości, w której tragizm Rousseau rozmyje się w czymś, co zwykło się mylnie nazywać „russoizmem". Sade nie będzie chciał wzmacniać owego „prądu niedorzeczności", który tylko wzbierał od wszelkiego rodzaju bzdur literackich popełnianych w imię natury i cnoty. „Natura – twierdzi – dużo częściej bywa pokręcona aniżeli prosta. Trzeba było iść śladem krzywizn; i tośmy zrobili". Prévost już tego próbował, kiedy stulecie jeszcze wciąż się definiowało. Silny wieloma osiągnięciami wieku filozofii, wznosząc się na szczyt zuchwałości, tchnąc nowego ducha w tradycyjną formę powieściową oraz dając inspirację dla „gatunku gotyckiego", poprzez analizę psychologiczną przejętą od „wielkich mistrzów" i zupełnie nowe,

[8] „Enfin Malhebre vint" – wyrażenie, którego Nicolas Boileau użył w *Sztuce poetyckiej* (1674), oddając niejako hołd myśli estetycznej Malherbe'a, powszechnie uważanego za jeden z filarów teorii literackiej francuskiego klasycyzmu.

[9] Samuel Richardson (1689–1761), angielski pisarz, jeden z twórców współczesnej powieści. Jego najbardziej znanym, przetłumaczonym przez Prévosta na język francuski utworem była powieść epistolarna pt. *Pamela, czyli cnota nagrodzona* (*Pamela, or Virtue rewarded*) (1740). Powieść stała się jedną z inspiracji dla *Nowej Heloizy* Rousseau.

naukowe spojrzenie na człowieka, autor *Aliny i Valcoura*[10] przedstawia się znawcom jako wcielenie Prévosta – głębsze, bardziej przenikliwe, a wreszcie po prostu genialniejsze.

Sade przedstawił tym samym – przynajmniej w kwestiach tego, co go osobiście dotyczyło – oczom historii literatury istotę rzeczy. Epoka jednak ma swoje wymagania. Wyraz „rozważania", który hołubi, wyklucza wielkie panoramiczne ujęcia, wymaga szczegółowych wykazów oraz teorii podanej w odpowiedniej formie. W celu opatrzenia zbioru *Nouvelles héroiques et tragiques* [*Opowieści heroicznych i tragicznych*] opublikowanego w roku VIII[11] pod tytułem *Zbrodnie miłości* [*Les Crimes de l'amour*] przedmową, po której spodziewa się publicznej konsekracji, „D.A.F. Sade, autor *Aliny i Valcoura*" rozwija i przerabia swoje *Rozważania na temat powieści*, przekształcając ten esej w rozprawę. Zawrzeć na około trzydziestu stronach definicję, historię i poetykę gatunku powieściowego – oto nie lada wyczyn, na jaki porywa się w przeświadczeniu o swojej wielkości, wystawiając się przy tym na niejeden sarkazm. Byle pismak znajdzie tu powód do kpiny z „rzekomej erudycji, w której roi się od omyłek". To cena, jaką trzeba zapłacić za pracę zrealizowaną pośpiesznie i podjętą niewątpliwie w ostatniej chwili. Wieniec laurowy ofiarowany temu, kto czterdzieści lat później, pomimo wszystkiego, co wydarzy się w międzyczasie, pozostaje dla Sade'a „czarującym autorem *[Aline,] reine de Golconde*" [*Aliny, królowej Golkondy*], czyli *ci-devant* markizowi de Boufflers, w momencie, gdy stanął dumnie u boku Pierwszego Konsula[12], pozwala nie tylko na datowanie Przedmowy: początek roku 1801. Werset, który tam się znalazł, napisany na chwałę „Herosa-zbawiciela Francji (…), przyjaciela zarówno Apollona, jak i Marsa", rodzi także obawę, że potrzeba

[10] *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique*. Tę powieść epistolarną napisał Sade w latach 1786–1789, gdy był osadzony w paryskiej Bastylii. Utwór ukazał się drukiem w roku 1795.

[11] Rok kalendarza rewolucyjnego; rozpoczął się 22 września 1798, a skończył 21 września roku następnego.

[12] Mowa oczywiście o Napoleonie Bonaparte w odniesieniu do okresu Konsulatu (1799–1804), który bezpośrednio poprzedzał I Cesarstwo.

przypodobania się wielkim sławom wraz z chęcią udobruchania pisarzy popularnych choć średniego talentu mogła fatalnie przysłużyć się zamiarowi dużo większemu i o wiele mniej utopijnemu: postawić w tym literackim stuleciu ostateczną kropkę, pochwalając gatunek, w którym – niczym poprzedni wiek w tragedii – widziało ono swoją najbardziej oryginalną formę wyrazu, a przy tym – niestety! – najbardziej skończoną, w każdym znaczeniu tego słowa.

*
* *

W swojej epoce i w swojej wymowie *Rozważania na temat powieści* jawią się jednocześnie jako pewnego rodzaju ukoronowanie i etap końcowy. To konsekracja – późna acz definitywna – powieści, jaką stworzyło tamto stulecie. Powieści, która – jakbyśmy to dziś ujęli – zamyka się w sobie i z premedytacją odcina od przyszłości. Nigdy wcześniej, jak właśnie w tej tryumfalnej pieśni na temat umarłego gatunku[13], Sade nie dał lepszego świadectwa tego, że był zarówno wyrazicielem, jak i spadkobiercą świata, który odebrał mu wolność i go wykpił, nie rozpoznawszy jego talentu. Lecz czy tego samego nie można by powiedzieć o powieści? Stulecie, które uznawało się za rozumne, przyczyniło się do jej rozwoju niejako bezwiednie i wbrew sobie. Ścigana przez policję, kontrolowana przez cenzurę, lżona przez dewotów, wyśmiewana przez filozofów, potępiana przez uczonych – powieść zawsze występowała w roli oskarżonej, która liczyć mogła na złagodzenie wyroku, pod warunkiem że przyzna się do winy, odwołując się do wyrozumiałości *honnêtes gens*.

---

[13] W oryginalnym tytule rozprawy Sade'a pojawia się słowo *romans,* które w języku francuskim odnosi się zarówno do powieści siedemnastowiecznych (barokowych), utrzymanych w poetyce uważanej w wieku następnym za przebrzmiałą (po polsku na ich określenie używa się słowa *romans*), jak i do powieści osiemnastowiecznych, będących rezultatem ewolucji gatunku, mających wiele cech nowoczesnej *powieści* (tego słowa używa się w polszczyźnie). Fabre, posługując się tym określeniem, odwołuje się do przemian gatunku, zwraca uwagę na przenikliwość i oryginalność refleksji markiza. Zob. M. Rutkowska, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975 (PR).

Tymczasem jeszcze pod koniec poprzedniego stulecia Pierre-Daniel Huet, biskup Avranches, usiłował nadać powieści tytuł szlachecki, upatrując jej antycznych korzeni w kulturze Wschodu i u Greków, przestawiając ją jako niechcianego lecz nad wyraz żywotnego bękarta epopei. Jednakże wyraźnie zdefiniowany gust, którego Huet stał się pedantycznym wyrazicielem pod wpływem oddziaływania kręgu pani de Lafayette, nie był w stanie uchronić powieści od dyskredytacji, której przyczyną był jej wyraźnie mieszczański charakter. Jej nieporadni apologeci pokroju Lenglet-Dufresnoy, który w 1734 roku na okoliczność rozprawy pt. *Usage des romans* [*O zastosowaniach powieści*], stworzył użyteczną Biblioteczkę, ostatecznie bardziej jej szkodzą niż ci wszyscy kpiarze typu Bougeant'a, który w ramach odpowiedzi na tamtą zażartą obronę zaprasza czytelników do wesołej podróży u boku księcia Fan-Férédina do krainy Górnej i Dolnej Romansji. Zawieszona między cudownością a codziennością powieść z trudem toruje sobie drogę, a ci, którzy winni służyć jej za przewodników, okazują się w tym niezdarni. Jakże niewdzięczne zadanie spadło na współczesnych znawców tematu pokroju Mosesa Ratnera, Silasa Paula Jonesa, a ostatnio Georges'a May'a, którzy dla okresu od *Księżnej de Clèves* do *Nowej Heloizy* usiłowali odtworzyć teorię i uporządkować krytykę powieści. Wszyscy oni doszli do wniosku, że teoria i krytyka uparcie wpadały w koleiny, w które spychały je wciąż te same dyskusje – o pochodzeniu powieści (z rytualnym odniesieniem do Hueta, który – jak to ujął kawaler de Jaucourt w haśle „Powieść" w *Encyklopedii*[14] – „wyczerpał zagadnienie"), o jej niższości albo wyższości względem historii, o niebezpieczeństwach, jakie sprowadza na moralność albo o pożytku, jaki jej przynosi. Nie ma nic bardziej nużącego ani bezcelowego niż dywagacje o literaturze w kontekście wymagań [formalnych] czy pojęć pozaliterackich. Swoimi nieskończonymi rozprawami na temat powieści wiek XVIII daje tego najsmutniejszy przykład.

[14] Mowa o *Encyklopedii, albo słowniku rozumowanym nauk, sztuk i rzemiosł* (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) pod red. Denisa Diderota i Jeana d'Alemberta.

Tymczasem gdy teoretycy rozprawiają, twórcy robią swoje. Challes, Lesage, Marivaux, Crébillon syn czy Prévost – każdy na swój sposób nadaje powieści oryginalną formę i blask tak nowy, że aż dziw bierze, iż ci, którzy wyznaczają estetyczne trendy epoki, mają ich jedynie za byle zabawiaczy. Szczęśliwie jednak gusta publiczności nie podporządkowują się pogardzie wyrażanej przez „znawców". Toteż powieściom nie brakuje czytelników, a w szczególności – zapalonych czytelniczek. Zbudowani tym entuzjazmem autorzy, wciąż poszukujący publicznego uznania, którego się im odmawia, nie pozostają bierni i zawzięcie walczą na rzecz obrony i uświetnienia swej sztuki. Markiz d'Argens czy kawaler de Mouhy okazują się w tym niestrudzeni. Ambitny debiutant, niejaki Baculard d'Arnaud, rozpoczyna karierę w roku 1745 od publikacji *Discours sur le roman* [*Rozprawy o powieści*]. Lecz miast formułować [własne] poetyki, wszystkie tego typu „rozprawy" sprowadzają się do mów obronnych i cierpią z powodu miałkości swych autorów. Czy przypływ geniuszu wystarczy, żeby powieść zyskała należny jej tytuł?

W odstępie kilku miesięcy między 1761 a 1762 rokiem Rousseau i Diderot wkraczają w blasku chwały na powieściową arenę, na której wcześniej nie stanął nikt o prawdziwie mistrzowskiej randze. Tymczasem obie *Przedmowy* do *Nowej Heloizy* są zasadniczo jedynie długim usprawiedliwieniem. A ponieważ „zepsutym ludom [trzeba] powieści"[15], obywatel Genewy odszedł od swoich zasad, powierzając postaciom fikcyjnym zadanie ucieleśnienia i ukazania jego filozofii i uczuć. Czy więc napisał powieść? Niewinność nie została tam odmalowana bez skazy, ani cnota bez czyhających na nią niebezpieczeństw. Jednakże w swoich zmaganiach i słabościach bohaterowie i ich kompani nie tracą nic ze szlachetności swych dusz[16]. „Ani jednego niewłaściwego

[15] „Wielkim miastom potrzebne są widowiska, zepsutym ludom – powieści". Początek *Przedmowy* do pierwszego wydania *Nowej Heloizy* Rousseau z 1760 r., w przekładzie Ewy Rzadkowskiej (PR).

[16] Fabre nawiązuje do wymyślonej przez Rousseau inskrypcji pod siódmą ryciną (jego pomysłu) ilustrującą spotkanie trójkąta: dawny kochanek

postępku; ani jednego czarnego charakteru, który siałby postrach wśród dobrych ludzi; wydarzenia tak proste, że aż za bardzo; nic nieoczywistego, ani jednego zwrotu akcji (…), z jakim każdy spotyka się na co dzień we własnym domu albo u sąsiada”[17]. Uchwycona w naturalnym wzruszeniu prawda uczuć i sumienia bardziej pobudza wyobraźnię aniżeli cudowność; każdy przeżyty odważnie żywot staje się epopeją na temat ludzkiej kondycji, toteż powieść nie musi nawet szukać sobie środków wyrazu, bowiem odmiany uczuć czynią z niej „długi romans”. Diderot, który miał zdecydowanie więcej temperamentu i konkretne oczekiwania, dochodzi do podobnego wniosku – powieść czeka świetlana przyszłość, pod warunkiem że zrezygnuje z przygodowego charakteru, że odrzuci świat wyimaginowany i zwróci się ku temu, co realne. Czasy herosów przeminęły – świat, który wyrósł już z dziecięctwa, staje się teraz światem dorosłych. Richardson to zrozumiał i dlatego uchodzi za „naszego Homera”. Jego śmierć natchnęła Diderota do napisania na jego cześć nie tyle ody[18], co prawdziwego hymnu pochwalnego. Moraliści są w stanie uchwycić u człowieka generalny rys, historycy – konkretny szczegół; jedynie poeta, jakim jest powieściopisarz, posiada moc konkurowania z [prawdziwym] życiem. Cała jego sztuka polega na mimetyzmie i zdolności współodczuwania. Będzie on potrafił nadać dramatyczny wyraz prawdzie, choć intensywnej, to wciąż przeciętnej. O ile jednak autor *Clevelanda* był jeszcze ostatnim powieściopisarzem starego typu, o tyle tłumacz Richardsona stał się już pierwszym powieściopisarzem współczesnym.

Julii, Saint-Preux – obecny mąż Julii, baron de Wolmar – Julia: „La confiance des belles âmes” („Zaufanie dusz szlachetnych”, dosł. *pięknych*) (PR).

[17] Cytat z drugiej *Przedmowy* do *Nowej Heloizy*, zderzającej krytykę wydawcy „filozofa” (N) – jego punkt widzenia Fabre przywołuje – z obroną powieści przez właściciela rękopisu (R) (PR).

[18] *Éloge de Richardson* (1762) – esej, w którym Diderot, zestawiając twórczość Richardsona z dziełami innych pisarzy, formułuje własne kryteria oceny literackiej. Diderot rozwija w nim teorię powieści, kładąc m.in. nacisk na znaczenie psychologii postaci i realistycznego przedstawienia rzeczywistości.

W połowie XVIII wieku nagłe wywyższenie powieści wynikało przede wszystkim z jej ofiary. Będąc piewcą Richardsona, Diderot powierzył Jaucourtowi – swojej prawej ręce – zadanie zredagowania do *Encyklopedii* hasła „Powieść", tyle pogardliwego, co zwięzłego. Wyłączając – przez wzgląd na grzeczność – [starożytną] Grecję, wszystko, co następuje później, jest jedynie pierwszym gaworzeniem prawdy. Największą zasługą Cervantesa jest to, że ośmieszył powieść rycerską, a pani de Lafayette – że „obrzydziła publiczności" „niedorzeczności" wykwintności. We Francji, gdy idzie o produkcję powieściową epoki, nic prócz Hamiltona[19] nie jest godne zachowania. „Chodzi albo o przekłady bez polotu, albo o dziełka pozbawione smaku, albo – co gorsza – o nieprzyzwoite opowiastki, które u *honnêtes gens* wywołują odrazę. Weryzm i pruderia palmę pierwszeństwa przyznają lekkomyślnie Anglikom, szczególnie zaś Richardsonowi i Fieldingowi[20], którzy „od niedawna szczęśliwie zamyślili odwrócić ten gatunek od fikcji, w kierunku spraw użytecznych"; wzbudzają oni „obrazami prostymi, naturalnymi i dobrze przemyślanymi, [wiernie oddanymi] kolejami życia umiłowanie dobrych obyczajów i prawdy".

Zawarty niejako na siłę alians pomiędzy Prawdą a Cnotą, umocniony poręczeniem, jakiego udzielili mu – każdy na swój sposób – Diderot i Rousseau, do końca wieku będzie wyraźnie widoczny w twórczości powieściopisarskiej, a nawet jeszcze mocniej – w powieściowej krytyce. Marmontel[21] nie zamierzał wcale poświęcać miejsca powieści w swoich artykułach przygotowywanych

---

[19] Właśc. Anthony Hamilton (1645–1719), szkocki pisarz żyjący we Francji i tworzący głównie w języku francuskim, autor popularnej w XVIII wieku powieści pt. *Mémoires de la vie du comte de Grammont* (1713) [*Wspomnienia z życia hrabiego de Grammont*].

[20] Henry Fielding (1707–1754), autor bardzo popularnej w XVIII wieku powieści pt. *Historia życia Toma Jones'a, czyli dzieje podrzutka* (1749). Wraz z Richardsonem uznaje się ich za ojców współczesnej powieści angielskiej.

[21] Jean-François Marmontel (1723–1799), francuski pisarz, poeta, dramaturg, encyklopedysta, moralista, członek Akademii Francuskiej, bliski przyjaciel Voltaire'a. Był autorem m.in. niezwykle poczytnych *Powieści moralnych* [*Contes moraux*] (1755) czy powieści pt. *Belizariusz* [*Bélisaire*] (1767).

dla *Encyklopedii*, ani nawet w *Éléments de littérature* [*Elementach literatury*], gdzie potem artykuły te systematyzuje i uzupełnia. Nadrabia to – by tak rzec – dość późno w zredagowanym w 1787 r. *Essai sur les romans considérés du côté moral* [*Eseju o powieściach rozważanych pod kątem moralnym*], którego już sam tytuł daje świadectwo banalności oraz pustki i który mógł bez zbytniej szkody pozostać w pudłach, z jakich wydawcy jego *Dzieł zebranych* wygrzebią go w roku 1819. Nie ma nic bardziej podejrzanego w ówczesnej literaturze, w której roi się od pozorów, niż rzekomo moralne opowieści Marmontela. Pogarda, jaką tym miałkim opowiastkom okaże Sade, wydaje się wysoce usprawiedliwiona. Być może jest on nawet zbyt wyrozumiały, określając je mianem „dziecinnych igraszek". Naiwność i prostoduszność cechujące Marmontela także wydają się pozorne. Tymczasem to właśnie powołując się na nie, autor *Opowieści moralnych* [*Contes moraux*] uznaje panią de Lafayette za dwuznaczną, Lesage'a – za frywolnego, Marivaux – za oschłego, Prévosta – za rozpustnego, a Rousseau – za zgubnego. „Uważam tę powieść – pisze o *Nowej Heloizie* – za tym bardziej niemoralną, im bardziej wszystko w niej wydaje się szczere". Na szczęście pozostają jeszcze *Telemak*[22] (lepsza krzepiąca fikcja aniżeli smutna prawda) oraz Anglicy – „moralna intencja", jaka przyświeca ich powieściom, pozwala rekomendować je rodzinom. Jak zareagowałby Sade – także wielbiciel Richardsona, ale ze zgoła przeciwnych powodów – gdyby mógł przeczytać ten *Esej*? Jego uwielbienie dla „wspaniałego autora *Belizariusza*[23]", wielkiego pogromcy niegodziwości i ofiary fanatyzmu[24], zostałoby wystawione na wielką próbę. W swojej koncepcji

[22] Znana i popularna w XVIII wieku powieść dydaktyczna i przygodowa autorstwa François Fénélona pt. *Przypadki Telemaka* (*Les Aventures de Télémaque*, 1699). Tytułowy bohater to syn Odyseusza, który podróżując po świecie, zdobywa mądrość i życiowe doświadczenie.

[23] Chodzi o inspirowaną historią starożytną powieść pt. *Bélisaire* autorstwa Marmontela z 1767 r., bardzo popularną w XVIII-wiecznej Francji.

[24] Rewolucja, przed którą Marmontel schronił się na prowincji, pozbawiła go wszystkich stanowisk i dochodów. Osiadł z rodziną w wiosce Abloville w departamencie Eure, gdzie wiedli ubogie życie.

powieści Marmontel wcale nie był lepszy od La Harpe'a, którego płytką rozprawę pt. *Des romans* [*O powieściach*] zamieszczoną przez tego pseudofilozofa w *Dziełach zebranych* (już!) w roku 1778, mógł był Sade przeczytać, by nią – zresztą słusznie – wzgardzić. Tego typu powierzchowne apologie cnoty wypływały wówczas spod każdego pióra i stanowiły podstawę wielu tekstów, jakie każdy, kto chciał uzasadnić potrzebę [pisania] powieści, obowiązkowo musiał skreślić. Bledną one wobec utworu tak znakomitego i – pod pewnymi względami – nowatorskiego, jakim był *Essai sur les fictions* [*Esej o fikcjach*], który pani de Staël[25] opublikowała w roku 1795, a na który Goethe szybko zwróci uwagę i przetłumaczy.

Dla dobra powieści lepiej byłoby, gdyby Sade także odniósł się do tych koncepcji, ukazujących, poprzez kontrast, oryginalność jego myśli. Kilka lat później, przebywając w izolacji w Charenton, przepisze do swoich *Cahiers personnels* [*Kajet*ów *osobistych*] czterdzieści dwa fragmenty *Delfiny* [*Delphine*], a powieść ta pozostanie do samego końca, obok *Księżnej de Clèves*, na wyposażeniu jego skromnej biblioteczki. Dzięki szerokim horyzontom kulturowym, energii umysłu i sile uczuć Herminia de Staël wznosi się znacznie ponad zachowawcze osobowości swojej epoki. Ale uprzedzenia tkwią w niej mocno – jej gust [estetyczny] z trudem się będzie od nich wyzwalał. Uwolni się jednak w końcu, przynajmniej w poszczególnych poglądach albo gdy trzeba będzie dokonać ostatecznych rozstrzygnięć. Dla pani de Staël cnota winna pozostawać królową powieści, z tym że powieść ma ją już tylko pobudzać, a nie głosić. Fielding i Richardson ukazani zostają bardziej niż kiedykolwiek jako modele do naśladowania, ale wcale nie przez wzgląd na „moralną intencję", ale dlatego, że jako pierwsi „ośmielili się uznać, iż wystarczy odmalować wewnętrzne uczucia, aby wzbudzić zainteresowanie umysłów i serc ludzi"[26].

---

[25] Anne-Louise Germaine de Staël (1766–1817), francuska pisarka, filozofka, moralistka, publicystka, prekursorka francuskiego romantyzmu, teoretyczka literacka, autorka poczytnych na przełomie XVIII i XIX wieku powieści sentymentalnych *Delfina* (1802) i *Korynna, czyli Włochy* (1807).

[26] Cytat z eseju *De la littérature*… (1800) (PR).

Powieści pozbawionej przygodowego charakteru innego niż porywy serca – oto, czego chce pani de Staël, wielbicielka Rousseau. Zarysowuje ona poetykę tego, co Sainte-Beuve nazwie „powieścią intymną”[27], której przedmiotem zainteresowania będą namiętności ujęte we „wszelkich możliwych okolicznościach życia prywatnego”[28]. W wieku lat trzydziestu Herminia de Staël nie ukazuje jeszcze swego romantycznego oblicza – wystarcza jej, że jest bardziej konsekwentną i śmielszą spadkobierczynią powieściopisarek żyjących przed nią. Promowana przez nią powieść mogłaby stać się ilustracją definicji gatunku, której poprawienie w *Słowniku* zajmie Akademii [Francuskiej] całe stulecie: żadnych „niesamowitych przygód miłosnych i wojennych”, a za to „pełna gama ludzkich namiętności”[29]. Żadnych anegdot historycznych, żadnych niezwykłych zdarzeń – miłości nic do tego. Czemużby ograniczać się tylko do miłości? Inne namiętności: skąpstwo, pycha czy ambicja winny stymulować i urozmaicać gatunek powieściowy, przybliżając go zdecydowanie do [realnego] życia. Powieść sentymentalna w formie, jaką nadał jej francuski smak – od *Księżnej de Clèves* do *Nowej Heloizy* i dalej – wydaje się pani de Staël kruchą tradycją, której sama notabene da potem wyraz, lecz do której powieściopisarze nie potrafiliby się ograniczyć. Nowa powieść, jaką postuluje, zadając ostateczny cios fikcji, *Esej o fikcjach*, to nie *René*[30] ani *Adolf*[31] [*Adolphe*],

---

[27] W artykule *Du roman intime* opublikowanym w „Revue des Deux Mondes” (t. 7, 1832, s. 238–255) (PR).

[28] Cytat z jej *Essai sur les fictions* („Szkicu o powieściach”, 1795, już rok później tłumaczonego przez Goethego) (PR).

[29] Mowa o różnicach w definicji hasła „roman” (powieść) pomiędzy wydaniami *Słownika* Akademii Francuskiej z 1735 i 1798. O ile na początku wieku powieść definiowana jest jako „utwór pisany najczęściej prozą, przedstawiający niesamowite przygody miłosne lub wojenne”, o tyle pod koniec wieku definicja ta brzmi już tak: „utwór pisany najczęściej prozą zawierający fikcyjne opowieści na temat niezwykłych losów życia oraz przedstawiające pełną gamę ludzkich namiętności”.

[30] Powieść autorstwa François-René de Chateaubrianda opublikowana w 1805 r.

[31] Powieść autorstwa Benjamina Constanta opublikowana w 1815 r.

ani *Korynna*[32] [*Corinne ou l'Italie*], ani nawet *Volupté*[33] [*Rozkosz*], lecz powieść „prawdziwa", z konieczności mieszczańska, w której społeczeństwo po doświadczeniach rewolucji znajdzie swój wyraz i swoje odbicie.

*
* *

Z wyjątkiem niektórych punktów stycznych (ten sam szacunek dla „wielkich mistrzów", to samo upodobanie do analizy uczuć), koncepcja i tradycja powieści bliskie Sade'owi są zgoła inne. Przeciwko coraz bardziej powszedniejącej bylejakości, przeciwko wyzierającej zewsząd pospolitości, przeciwko powieści odrzucającej przygodowy charakter – Sade wraca do źródeł gatunku i wywodzi stamtąd jego dzieje w zawrotnym a kategorycznym skrócie. By wznieść się tak wysoko i cofnąć tak daleko, nie potrzebował wiele czytać – wystarczyły mu zuchwałość oraz swego rodzaju uważność, które mu dawał „umysł filozoficzny" w niektórych jego odchyleniach i zbłądzeniach. Erudycja, bądź to, co mianem tym określano, pozwalała wówczas na wiele ekstrawagancji – Delisle de Sales[34], Court de Gébelin[35] czy Charles-François Dupuis[36], niestrudzeni w swych niekończących się wynurzeniach, są tego wspaniałym dowodem. Lecz żaden z ich mitologicznych naśladowców nie byłby w stanie na tak niewielu stronach popisać się wszystkimi ich ulubionymi figurami i zwyczajowymi gafami – fałszywymi etymologiami, kuriozalnymi alegoriami, absurdalną

---

[32] Powieść autorstwa Pani de Staël opublikowana w 1807 r.

[33] Powieść autorstwa Charles-Augustina Saint-Beuve'a opublikowana w 1834 r.

[34] Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales (1741–1820), francuski teolog, filozof i filolog, znany z ezoterycznych interpretacji Biblii.

[35] Antoine Court de Gébelin (1725–1784), francuski teolog i filolog, znany przede wszystkim jako autor monumentalnego dziewięciotomowego dzieła pt. *Le Monde Primitif* (1773–1782).

[36] Charles-François Dupuis (1742–1809), francuski filozof i religioznawca, znany przede wszystkim jako autor dzieła *Origine de tous les cultes*. W swojej pracy poszukiwał naturalnych podstaw religii. Był jednym z najważniejszych przedstawicieli deizmu oświeceniowego.

symboliką, nieprawdopodobnymi synkretyzmami, niesamowitą pewnością w błędzie. A ponieważ nie wystarczy być absurdalnym, żeby być oryginalnym, krytyka straciłaby tylko czas na usiłowaniu uporządkowania tego chaosu, gdyby nie genialne myśli wyłaniające się zeń niczym barokowe perły i gdyby pod płaszczykiem erudycji Sade'a – tyleż zgubnej, co ekstrawaganckiej – nie ukrywały się głębokie myśli.

Od czasu opublikowania powieści *Séthos*[37] przez Terassona Egipt nie przestawał cieszyć się prestiżem, zarówno pod względem filozoficznym, jak i literackim. Szaleńcy i wolnomyśliciele – co czasem znaczy to samo – zgodni byli upatrywać tam źródła wszelkich wynalazków ludzkości: nauki, sztuki, prawodawstwa, a ponad wszystko religii, mitów i baśni. Czemuż by nie powieści? Wbrew Huetowi i wszystkim spoglądającym w stronę Indii czy Grecji, Sade wyrokuje stanowczo: „Nie ma wątpliwości, że to w krainach, które jako pierwsze uznały istnienie bogów, ma swoje źródło powieść; chodzi oczywiście o Egipt, kolebkę wszystkich religii". I cóż z tego, że nie dysponujemy żadnym tekstem ani dowodem! Najważniejsze, że w gatunku powieściowym pozostał i pozostać musi ślad nadnaturalności, swoiste odbicie *sacrum*. Filozofia zdołała zwalczyć zabobony, lecz nigdy nie uda jej się sprawić, by w głowach ludzi przestali lęgnąć się herosi i potwory. Każda powieść, która odrzuca elementy baśniowe, jest marna; bo czyż nie są one przyrodzone naturze ludzkiej? „Człowiek podlega dwóm słabościom, które są skutkiem jego istnienia i charakteryzują go. Zawsze trzeba mu się modlić, zawsze kochać – oto fundament wszystkich powieści". Sade nie uchyla się od obowiązków wynikających z tej zwięzłej konstatacji – bluźnierstwo oraz okrucieństwo wydobędą w jego twórczości na światło dzienne z najgłębszych odmętów natury potwory straszliwsze niż wszystko, co znali starożytni Egipcjanie czy Chaldejczycy. Tak oto wiek świateł

[37] Chodzi o utwór *Séthos, histoire, ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte* (1731). Powieść historyczna inspirowana egipskimi mitami i legendami; przyczyniła się do popularyzacji w Europie idei o Egipcie jako kolebce cywilizacji i źródle tajemnej wiedzy.

powierzył swemu najbardziej zatwardziałemu ateuszowi zadanie podtrzymania albo ponownego ustanowienia związku pomiędzy rozumem a „świętą bojaźnią”[38] dającą początek mitom i bóstwom.

Od Egiptu, ojczyzny bajek, Sade przeskakuje od razu do romansów helleńskich i bizantyjskich, które „grecka moda” kreowała na [utwory] niemal ludowe. I choć znał ledwie dwa lub trzy z nich – i to w najgorszej współczesnej adaptacji – wystarczyło mu to, żeby docenić w nich pikantny charakter miłostek oraz dziwaczność przygód. Do pozostałej reszty Huet, Jaucourt, a nawet *Słownik z Trévoux*[39] dostarczyły mu tytułów oraz kilka nazwisk autorów. Wygląda na to, że w tym galimatiasie pomylił mu się Ksenofont z Efezu z jego imiennikiem[40], znacznie bardziej znanym i żyjącym przed nim! Wiedza Sade’a najwięcej wydaje się zyskiwać na pewności, gdy nie ma czego dowodzić. *L’Histoire des Celtes* [*Historia Celtów*] Simona Palloutiera dała początek modzie na Galów – oto więc Galia opiewana jest jako ekwiwalent czy następca Egiptu, a jej bardowie zostają uznani za naszych „pierwszych powieściopisarzy”. Co prawda, „niewiele ich dzieł (chcielibyśmy wiedzieć, które!?) jest nam dziś znanych”, ale co sprytniejszy historyk zdołałby być może odnaleźć jakieś ślady albo wpływy celtyzmu w „romansach o Okrągłym Stole”, którym Sade zarzuca – jak i całej reszcie – wbrew wszelkim regułom, że są wytworami barbarzyńskiej epoki przesądów. Wciąż jeszcze wtedy autorstwo „dziejów i dokonań Karola Wielkiego”[41]

---

[38] *Horreur sacrée* – pojęcie odnoszące się do pierwotnego, mistycznego doświadczenia *sacrum*, które budzi w człowieku zarówno lęk, jak i fascynację. Por. rozważania o „świętości” i *misterium tremendum* Rudolfa Otto.

[39] *Dictionnaire de Trévoux* (1704–1771) – jeden z najważniejszych francuskich słowników XVIII wieku, redagowany przez jezuitów, zawierający definicje, etymologię i przykłady użycia słów. Często służył jako encyklopedia powszechna.

[40] Ksenofont z Efezu – grecki pisarz, autor powieści erotycznych, żyjący w II wieku n.e. Nie należy go mylić z Ksenofontem Starszym – historykiem i filozofem, uczniem Sokratesa.

[41] *Chronique de Charlemagne et de Roland* (XI–XII w.) – jedno z najważniejszych źródeł dotyczących cyklu karolińskiego, a zwłaszcza postaci Rolanda.

przyznaje się arcybiskupowi Turpinowi. Dopiero w roku 1837 Francisque Michel opublikuje *Pieśń o Rolandzie* [*La Chanson de Roland*]; ale tamta legenda, choć to tylko legenda, nadal będzie żyła własnym życiem. Tymczasem [nasz] „prowansalski trubadur”[42] powinien przyjrzeć się temu bliżej, nim zawyrokował, że trubadurzy skomponowali „całą masę ślicznych opowieści prozą… w czasach panowania Hugona Kapeta” i że począwszy od X wieku Włochy pośpiesznie kopiowały ich „fabliaux”*[43]. Takie nazwiska jak Dante, Boccaccio, Tasso, a nawet Petrarka, przywoływane tu i ówdzie na pomoc, ukazują niesamowitą wręcz niewiedzę, która pozwala Sade’owi mieszać gatunki, inspiracje i epoki; zestawia ze sobą Boccaccia z Bandellim[44], po to żeby wykazać i podtrzymać dwojaką motywację, rozrywkową i mroczną zarazem, uzasadniającą jego pretensję do tytułu autora opowieści. Wydaje się, że spośród twórców, o których rozprawia, przeczytał przede wszystkim książki żyjących od końca XVII wieku, z wyjątkiem *Don Kichota*. I dopiero od tego momentu można poważnie traktować jego rozważania.

To, co w nich uderzające, to przede wszystkim uznanie reguł i oddanie, jakie Sade przejawia wobec gatunku, który dotychczas krytycy – poza kilkoma wyjątkami – obrali sobie za cel ataków. Skoro tylko powieść – jako „wierne odbicie” ludzkiego serca,

---

Dzieło to przez wieki kształtowało obraz Karola Wielkiego i jego rycerzy, wywierając ogromny wpływ na literaturę europejską. Choć sam Turpin był postacią historyczną, to jego autorstwo *Kroniki* jest obecnie kwestionowane przez badaczy.

[42] Prześmiewczo o Sadzie. Choć on sam urodził się w Paryżu, to był dziedzicem wielkiego rodu arystokratycznego, który w Prowansji posiadał rozległe włości.

[43] *Fabliaux* – gatunek literacki charakterystyczny dla średniowiecznej literatury francuskiej. Były to zazwyczaj krótkie, wierszowane opowiadania o tematyce obyczajowej, często o zabarwieniu erotycznym lub satyrycznym.

[44] Matteo Bandello (1485–1561) – włoski pisarz, duchowny i dyplomata, biskup francuskiego Agen. Znany przede wszystkim jako autor licznych nowel utrzymanych w duchu „historii tragicznych”, z których najbardziej chyba znana to opowieść o Romeo i Julii, a które cieszyły się ogromną popularnością w XVI i XVII wieku.

odbicie natury, której „owo zadziwiające serce" jest „najbardziej osobliwym wytworem" – uświadomiła sobie swą najważniejszą misję, zasługuje nie tylko, żeby ją uprawiać, ale także, by ją szanować. Stąd wielka troska Sade'a, aby oddać sprawiedliwość tym wszystkim, którzy w jakimkolwiek stopniu się nią parali. Jego wyrozumiałość kontrastuje z ustawiczną krytyką ze strony La Harpe'a czy Marmontela, przy czym – gdzie należy – nie szczędzi surowej oceny. Sade otwarcie przyznaje, że woli *Przygody Francjona* [*Histoire comique de Francion*][45] od *Telemaka*, że „nasączone wodą różaną" *Opowieści* Marmontela nie zasługują na swój sukces, że zniesmaczony jest Rétifem. Tę samą szczerość można u niego założyć, gdy frywolnością epoki usprawiedliwia frywolność Dorata[46], gdy upatruje w Baculardzie d'Arnaud wzór czy epigona Prévosta, gdy głośno przyznaje się do tkliwego uznania dla powieści pióra pani de Graffigny albo pani de Riccoboni. Nawet jeśli nie wszystkie powieści autorstwa kobiet są powieściami dobrymi, tradycja powieści kobiecej jest sama w sobie wysoce godna szacunku – daje świadectwo nie frywolności gatunku, lecz jego poważnego charakteru. Od czasu pani de Lafayette kobiety przekształciły powieść w coś na kształt powiernika dla swojego serca, zawierzając jej (bo tylko jej mogły) wyznania smutków, poczucie krzywdy wobec męskiego egoizmu, niesprawiedliwość instytucji, obłudę obyczajów i fundamentalne okrucieństwo natury. Podczas gdy Diderot głosił wszem i wobec swoją nieskrywaną litość wobec kobiet[47], Sade, wychwalając

---

[45] *Przygody Francjona. Opowieść ucieszna* (1623) – barokowa powieść komiczna. Uznawana za klasykę literatury francuskiej, opowiada o losach tytułowego bohatera, który przemierza Francję, przeżywając liczne przygody i spotykając różnorodnych ludzi. Powieść charakteryzuje się humorem, satyrą i barwnymi opisami życia codziennego.

[46] Claude-Joseph Dorat (1734–1780) – francuski powieściopisarz i dramaturg. Jego twórczość, często nacechowana erotyzmem i moralnymi dwuznacznościami, była odbiciem salonowych obyczajów XVIII wieku.

[47] Chodzi w szczególności o jego esej pt. *O kobietach* (*Sur les femmes*) z 1772 r. Por. T. Wysłobocki, *Obywatelki. Kobiety w przestrzeni publicznej Francji przełomu wieków XVIII i XIX*, Universitas, Kraków 2014, s. 66–71.

ich literackie zasługi, w rzeczywistości bardziej się okazał ich sprzymierzeńcem.

Bliższe naturze niż mężczyźni, ale zbyt przez tę naturę zniewolone, aby się jej nie lękać; ofiary społeczeństwa, które w konwenansach społecznych odnalazły swą najpewniejszą ochronę – kobiety, w ramach rekompensaty, stworzyły sobie w powieści, leżącej w pół drogi pomiędzy naturą a obyczajem, prawdą uczuć a majakami wyobraźni, świat alternatywny, jaki mogłyby odrzucić albo potępić bez mrugnięcia okiem jedynie umysły prostackie. Wbrew tendencjom epoki Sade bierze w obronę nie tylko samą powieść, ale także jej przygodowy charakter. Toteż podoba mu się wykazywać swoje powinowactwo z powieściopisarkami, o których tylko on zdaje się pamiętać. Zainteresowanych odsyła do *Lettres [historiques et] galantes* [*Listów historycznych i miłosnych*] pani Du Noyer, w których – jak się zdaje – odnajdą oni „bardzo luźny zarys" jego *Markizy de Thélème*[48]. Jako jeden z niewielu – o ile nie jedyny – w tamtych czasach Sade nie ukrywa niesłabnącego upodobania dla staroci takich jak *Anecdotes historiques* [*Anegdoty historyczne*] w guście pani de Gomez czy Marguerite de Lussan. Dlatego też chętnie wraca do początku stulecia, do długiej przerwy pomiędzy panią de Lafayette a pierwszymi powieściami Prévosta, do okresu, w którym krytycy zwykli widzieć kryzys albo upadek powieści. Tymczasem przygodowy charakter przebija w rozlicznych niby-*Pamiętnikach*, *Historiach*, *Anegdotach* itp., czyniąc z nich kapitalne powieści, choć nikt ich otwarcie tym mianem nie nazywa.

Wbrew modzie, a nawet w pozornej zgodzie z nią, Sade będzie szukał szczęścia w różnych miejscach. Wywód historyczny, jaki umieszcza w centralnym punkcie swoich *Rozważań na temat powieści*, przyjmuje kształt spisu czy listy rankingowej – Sade kroczy miarowo i prosto w kierunku własnego ideału powieści. Zaczynając od Marivaux, Prévosta, Richardsona, kończąc na *roman noir*, definiuje samego siebie poprzez przyjęcie albo

[48] Chodzi o opowiadanie *La Marquise de Thélème, ou les effets du libertinage* (*Markiza de Thélème, czyli skutki libertynizmu*).

odrzucenie [pewnych poglądów]. Jeśli je rozważyć obiektywnie, mogłyby wydawać się mało istotne i łatwo zginęłyby w nawale innych utartych opinii. Mogą jednak wzbudzić zainteresowanie i zyskać na wyrazie, jeśli się w nich dostrzeże bardzo osobistą poetykę, w której da się odnaleźć – mimo niedoskonałości warsztatu – sporo śmiałości, samodzielności, a przede wszystkim trafnych spostrzeżeń.

Sade doskonale rozumie, jaka powinna być powieść i co chciałby z niej zrobić, bowiem jest całkowicie świadom, czego w powieściowych wytworach epoki zdecydowanie nie akceptuje. Zresztą o nim samym można by już wtedy powiedzieć, że napisał *Alinę i Valcoura*, *Zbrodnie miłości* oraz *Justynę* i całą resztę „powodowany nienawiścią do realizmu". To, co za Balzakiem w czasach Flauberta i Duranty'ego określać się będzie tym mianem, on już wówczas kwalifikuje nie jako dzieła, a „okropne wytwory" Rétifa. Znana jest obopólna niechęć, która ich obu sobie przeciwstawia, choć może raczej łączy ściślej niż ich wzajemne współzawodnictwo w nieprzyzwoitości i uwielbieniu skandalu. Sade chce być tytułowany hrabią i markizem po to, by wyrazić pogardę dla tego zdemoralizowanego przez paryską ulicę wieśniaka, który źródła inspiracji szuka w rynsztoku[49]. Zapomina o niezliczonych stronicach, które sam zapisał, by wyrazić oburzenie gadulstwem spychającym literaturę do rangi jednej z najpodlejszych profesji. Jest wstrząśnięty poufałością i podglądactwem, które nieustannie prowadzą do banału. Jak pogodzić się z taką drwiną ze sztuki, skoro to, co robi Rétif, dałoby się zredukować do powtarzania „tego, co wszyscy wiedzą" i kopiowania tego, co wszyscy widzą? Powieść nie ma nic wspólnego z tą przyziemną i nudną rzeczywistością. Wręcz przeciwnie, winna się jej wystrzegać, bowiem może

[49] Nawiązanie do przezwiska, które przylgnęło do Rétifa de La Bretonne: „Rousseau du ruisseau" (dosł. rynsztokowy Rousseau), bowiem w swojej twórczości Rétif nie stronił od realizmu życia codziennego paryskiej biedoty, w tym tematyki seksualnej. Określenie „zdemoralizowany wieśniak" nawiązuje też do tytułu jego powieści *Le Paysan perverti ou les Dangers de la ville* (*…czyli Niebezpieczeństwa miasta*) z roku 1775.

to tylko stać na drodze do odnalezienia prawdy o wiele bardziej intensywnej a ukrytej. Powieściopisarz winien przyglądać się ludzkiemu sercu, a nie spektaklowi ulicy. Będzie chciał uchwycić człowieka „w jego wnętrzu", tak jak robili to Richardson i Fielding; będzie podążał tymi „krętymi ścieżkami natury" nieprzerwanie generującymi „kolejne występki i nowe porywy żądz". Zdawszy sobie sprawę, że wiedzę, do której dąży, zdobyć się da jedynie poprzez doświadczenie „nieszczęść i podróży", pilnie przyłoży się, aby poznać wszystko, co dziwne i nietypowe, znajdując w niedoli, jaka na niego spada, źródło [literackiego] uniesienia. Dopiero wówczas pojmie znaczenie i wartość elementów przygodowych dla powieści, które La Harpe tymczasem wszędzie u Prévosta dostrzega i mu wytyka. W tej popędliwości rzucającej niejako wyzwanie temu, co naturalne, objawia się prawda natury albo – mówiąc dokładniej – to, co Sade określa słowem niosącym ładunek o dużo większym dla niego znaczeniu: jej energii.

Pośledniemu wymogowi, który powieściopisarza redukuje do roli obserwatora czy kopisty, Sade przeciwstawia poetykę energii. Cecha ta, którą odnajduje u Marivaux, u Rousseau i u wszystkich powieściopisarzy-poetów, wiąże ich blisko z naturą, czyniąc z nich nie tylko jej obserwatorów, ale wręcz – jak mówi Sade – kochanków lub bezpośrednich rywali. Odróżnia ich ona także od wszystkich tych, którzy jedynie w analizie – pojmowanej tak, jak rozumieją ją geometrzy – upatrują nadzieję i sposób na wnikliwe poznanie serca. Jest możliwe, a nawet prawdopodobne – jak stwierdził Gilbert Lely – że Sade zamierzał napisać kolejną wersję *Niebezpiecznych związków* [*Les Liaisons dangereuses*], tak jak Balzak, pisząc *Lilię w dolinie* [*Le Lys dans la vallée*], będzie próbował przerobić *Volupté*. Ale ponieważ Sade, z przyczyn sobie tylko znanych, nigdy nie zająknął się słowem na temat tamtego arcydzieła sztuki powieściowej, które musiał przecież znać, i skoro w *Rozważaniach na temat powieści* nie znajdziemy najmniejszej nawet wzmianki o *Niebezpiecznych związkach*, jeden tylko przypis w *Faxelange* pozwoli nam być może zrozumieć motywację dla tego milczenia i pominięcia – skoro Rétif był Sadowi wstrętny, to czy Laclos nie musiał być mu z gruntu obcy?

Zaczynając od rozważań na temat oniryzmu – samych w sobie dość przeciętnych – Sade przechodzi do dużo ciekawszych refleksji na temat granic wszelkich racjonalnych zamierzeń. „Niewiedza naszych ojców – konkluduje – prowadziła ich niewątpliwie do wielkich niedorzeczności. Ale czy możemy mieć pewność, że filozofia pozbawiona jest pułapek? Usiłując poznać tajniki natury, przypominamy alchemika, który rujnuje się, aby tylko uzyskać nieco złota. Przycinajmy, ale nie dewastujmy wszystkiego, bowiem istnieją w naturze rzeczy bardzo osobliwe, których istnienia nawet nie przypuszczamy". Trudno sobie wyobrazić, żeby Laclos uznał istnienie tej tajemnicy czy zgodził się z tą wizją. W *Niebezpiecznych związkach* nie odnajdujemy żadnej strefy cienia – wszystko się tam wyjaśnia i klaruje w wyniku działania nieubłaganego i niezmiennego światła [rozumu]. Wzajemna analiza postaci prowadzi je do obopólnego unicestwienia, zanim sama nie zniknie w świetle racjonalnych wyjaśnień powieściopisarza, który systematycznie wyjawia [ich] motywacje nie po to, żeby wtrącić je do Piekła (bo ono nie istnieje), ale żeby postawić w stan oskarżenia Społeczeństwo, które stworzyło te zakłamane istoty. Tymczasem Piekło jest nieodłącznym elementem powieści Sade'a, a jego realność nigdy nie objawia się wyraźniej niż wówczas, gdy usiłuje się zaprzeczać jego istnieniu. Być może tożsame staje się ono z ciemną energią Natury, która – niczym potoki lawy – bezustannie wylewa się z tego wulkanu… Analiza staje się wtenczas pozorna, ale tym samym poezja i tragizm zyskują wszelkie podstawy istnienia.

Cóż byłyby warte wszystkie dzieła Sade'a bez owej „szatańskiej wielkości" i geniuszu poetyckiego, wobec których – co z wielkim zdziwieniem stwierdzamy za Gilbertem Lelym – dobre dusze pozostały uparcie oporne? A cóż byłyby warte *Rozważania na temat powieści*, gdyby tu i ówdzie, a szczególnie w trzeciej części, nie błyszczały ich blaskiem? Pisarz-Sade czasem bawi albo irytuje, ale najczęściej wprawia w konsternację. Jednak prawdziwe uznanie należy mu się za to, że przeciera szlaki poecie – proponuje mu środki wyrazu albo usiłuje wpisać w tradycję literacką jego nieodłączną obcość. Elementy, na bazie których komponuje

„Praktykę" powieści, istniały już w większości wcześniej i u innych, ale zapożyczając je, Sade wymyśla je w tym sensie, że nadaje im nowe znaczenie i redefiniuje ich funkcję. Wspaniałe tego potwierdzenie odnajdujemy w rozważaniach Matthew Heine'a, który badał związek Sade'a z powieścią gotycką. „Gatunek budzący grozę" – taki, jaki przeczuwał, czy raczej wskrzesił Horace Walpole, albo jaki spopularyzowali Anne Radcliffe i Matthew Gregory Lewis – nie byłby w stanie w nikim wzbudzić grozy, gdyby ograniczał się wyłącznie do literackiej „fantasmagorii", balu maskowego wyobraźni. Około roku 1785 Sade miał pełne prawo kpić – jak wszyscy zresztą – z mody na mroczne dramaty tudzież powieści gotyckie i nie należy mu tego brać za złe. Przy czym rzeczywistość potwierdziła i wyprzedziła fikcję – wraz z końcem Terroru, literatura ta wydaje się tak zgodna z „laickim obyczajem", że Sade bez wahania uznaje ją za „nieodrodny owoc rewolucyjnych wstrząsów, które rozprzestrzeniły się po całej Europie". *Justyna* miała być może wpływ na *Mnicha*, ale w zamian Sade może teraz poszukiwać w powieści gotyckiej wszelkiej przesady i symboliki, które pomogą mu przedstawić własną wizję Piekła – jednocześnie osobistą i historyczną.

Tymczasem prekursorski geniusz Prévosta i trwałość – czy też odnowa – pewnej tradycji barokowej, z którą okazał się zadziwiająco dobrze obyty, już wcześniej pomogły autorowi *Justyny* w wymyśleniu scenerii, wątków i tematyk wyzwalających go od szarości realizmu. Pozwoliły mu one również zerwać z „manierycznym moralizatorstwem". W ujęciu *stricte* literackim powieść w formie, w jakiej Sade już ją wówczas praktykował i taka, jak ją definiował, może być uznana za spóźniony i najpełniejszy rozkwit barokowego geniuszu. W każdym razie nie ma ona nic wspólnego z romantyzmem, który – przynajmniej we Francji – nastąpi za chwilę z tymi wszystkimi „namiętnymi porywami" i rozdartymi sercami, a potem także z pewnym dyletantyzmem wyobraźni polegającym na – jak to prześmiewczo ujmie Mickiewicz – „wciskaniu wszędzie diabłów". Sade zajmie należne mu miejsce i zyska następców dopiero, gdy z dala od pisarskich biurek, w głębokich odmętach serc i świadomości objawi się romantyzm

totalny – w twórczości Baudelaire'a, Lautréamonta, Rimbauda czy rewolucjonistów surrealizmu. Nasz poeta wymykał się tym samym swojej epoce. Czy winniśmy zarzucać temu „człowiekowi pióra", że niezbyt skutecznie potrafił się od niej odciąć?

*
* *

„Chcemy od ciebie porywów duszy, a nie reguł…" Jakże to wspaniale wyrażone! Żaden romantyczny manifest nie znajdzie zwięźlejszej ani żarliwszej formuły, kiedy chce mówić poecie o jego powinnościach. Oto wielki naturalizm Sade'a unosi w końcu *Rozważania na temat powieści*, rozbijając w drobny mak ich pedantyczny charakter. Wolny od jarzma sztuki oraz zakazów moralnych powieściopisarz za jedyne prawo uznawać winien twórczy entuzjazm. „Ty, który chcesz podążać tą wyboistą ścieżką kariery, nigdy nie zapominaj, że powieściopisarz to człowiek, którego natura powołała do życia, by był jej malarzem. Jeśli nie zostanie kochankiem [swej] matki od momentu, gdy ta wyda go na świat, niechaj nigdy nie chwyta za pióro – nie będziemy go czytali. Lecz jeśli odczuwał będzie owo nieodparte pragnienie odmalowywania wszystkiego, jeśli rozewrze z drżeniem serca pierś natury, by szukać tam swego ideału i czerpać stamtąd wzorce, jeśli zapłonie ogniem talentu i mocą geniuszu, niechaj podąża za ręką, która go prowadzi (…); opanowany przez swą wyobraźnię, niechaj jej ulegnie…" O ile powieściopisarz uzna i wywyższy to konieczne poddaństwo, to we wszystkim innym – jak powie Victor Hugo – „pozostanie wolny": „nie będzie mu przeszkodą żadna zapora", nie wstrzyma go żadna reguła, a to, co prawdopodobne, uwolni go od dyktatu prawdy, prowadząc do granic niemożliwego. Zasady Boileau ulegają odwróceniu – potrzeba ograniczania się zostaje zastąpiona obowiązkiem przekraczania wszelkich granic, a konieczny rozwój wypadków – nieprzewidywalnością dzieła, które powstaje i rozrasta się jako ciąg zdarzeń. „Przekraczaj swoje zamiary, zmieniaj je i rozszerzaj. To w trakcie pisania pojawiają się pomysły. Czemu nie chcesz przyznać, że ten, który nasuwa się nachalnie w czasie pracy twórczej, jest równie dobry, jak ten, który podpowiada twój szkic?" Balzak i Proust pisać będą w ten

właśnie sposób. Tymczasem wielkie powieści Prévosta – „skomplikowane bajki", które ciągle „podtrzymują zainteresowanie, choć dzielą je na kawałki", ze swymi licznymi intrygami, nagromadzeniem przygód, mnogością kolejnych epizodów, rozwlekłością rozważań – zapowiadały dość dobrze, przynajmniej w swojej strukturze, wymarzoną przez Sade'a powieść. A czy on sam nie dał dość ciekawego i bliskiego temu ideałowi przykładu, publikując *Alinę i Valcoura*?

Czytelnik może tymczasem poczuć rozczarowanie – zamiast wielkiego dzieła, jakiego spodziewał się po ambitnej przedmowie, *Zbrodnie miłości* okazują się jedynie zbiorem dość różnorodnych i nierównych nowel. Niewątpliwie ta ich różnorodność i nierówność stanowią pewne świadectwo – ukazują u Sade'a rozdźwięk pomiędzy koncepcją a wykonaniem, trudność w ujęciu nowego sposobu myślenia w nową formę. Nie mniej niż autor winna tego ograniczenia jest epoka. Dostrzec to można zarówno w *Rozważaniach na temat powieści*, jak i w wierszu *Invention* André Chéniera – fala wolności nie dociera swobodnie do końca swego biegu, wzlatujące w górę idee rozbijają się o banały, natchniony język grzęźnie w zdaniach rutynowych i skonwencjonalizowanych, arcydzieło, któreśmy zaczynali dostrzegać, realizuje się jedynie fragmentarycznie, poeta obawiając się pozostać do końca wiernym sobie, zużywa swój talent na szkolne tematy albo przelewa natchnienie w zapożyczone formy.

Specyfika i – by tak rzec – pożytek dydaktyczny *Zbrodni miłości* polega na otwarciu dla czytelnika warsztatu artysty, który zanim wprowadzi go w arkana swego geniuszu, wcześniej zaprezentować mu chce próbki swego kunsztu. W ten sposób [nasz] „człowiek pióra" z nieukrywaną satysfakcją pokazuje bogactwo i bezinteresowność swej twórczości. W pierwotnym zamierzeniu chciał na zmianę być zabawny i groźny, tragiczny i filuterny; „francuski Boccaccio" nie bez żalu zrezygnował w *Zbrodniach miłości* z dwornego humoru. I choć Sade nie potrafił zdobyć się na pomieszanie gatunków [literackich], to jego wyobraźnia do tego stopnia podpowiada mu ich naprzemienne użycie, że w *Kajetach osobistych*, w których jako pensjonariusz szpitala w Charenton

spisze swe literackie projekty, widnieje taki, który polegał będzie na zgrupowaniu opowiadań i nowel w bardzo obszernym zbiorze w taki sposób, by „przeplatały" się historie pełne patosu z opowiadaniami pogodnymi. Dobrze jednak, że górę nad tym zamiarem – w guście widzów teatru Grand Guignol[50] – wzięła potrzeba selekcji, w imię której Sade dokonał wyboru jedenastu nowel do oryginalnego wydania *Zbrodni miłości*.

W tym ze swej natury sztucznym zbiorze epigrafy rozpoczynające każdą z czterech części – wszystkie wzięte z *Nocy* [*Night-Thoughts*] Younga[51] – usiłują nadać jedność tonu bardzo niejednorodnej materii. Gdy przyjrzeć się bliżej, budują one również pewną hierarchię, wobec której żaden czytelnik nie pozostanie obojętny, nawet jeśli każdy chciałby zaproponować inny porządek. Nie ma on w istocie znaczenia. Nie chodzi bowiem o ułożenie poszczególnych utworów od bardzo przeciętnego do bardzo dobrego, ale o obserwację procesu przemiany ołowiu w złoto, o śledzenie postępu twórczego geniuszu, który z początku pracuje w próżni, potem zapożycza figury i sztuczne błyskotki z dawnego repertuaru powieściowego albo bazuje na modnej wówczas egzaltacji, a następnie stopniowo wyswobadza się, by w końcu znaleźć zwieńczenie w idealnym związku zamysłu artystycznego z formą, po czym poznać można arcydzieło. Ażeby docenić wszystko, co [nastąpiło] wcześniej, wystarczy stwierdzić, że najgorsze jest rękojmią najlepszego, dla którego przygotowuje grunt, i że ambicje albo błędy człowieka pióra mogą uchodzić – jak w przypadku Sade'a – za pierwsze wyrazy geniuszu.

Na samym dole klasyfikacji znajduje się jakże dobrze zatytułowane opowiadanie, *La Double épreuve* [*Podwójna próba*], przytłaczające zarówno dla wyobraźni autora, jak i cierpliwości czytelnika. Sade posłużył się jednak pewnym wzorcem. I to wcale

---

[50] Słynny paryski teatr działający od końca XIX wieku po lata 60. następnego stulecia, w którym inscenizowano krwawe horrory i makabryczne historie.

[51] Chodzi o serię utworów autorstwa angielskiego poety Edwarda Younga (1681–1765). *Noce* (1742–1745) w całej Europie cieszyły się ogromną popularnością; stały się one jednym z fundamentalnych tekstów dla francuskiej szkoły romantyzmu.

nie byle jakim! W *Próbie*[52] [*L'Épreuve*] Lucidor, któremu zależy, by kochano go dla niego samego, a nie dla stu tysięcy funtów renty, poddał uczucia Angélique prawdziwej torturze. Subtelnie dozując śmiech i łzy, nieśmiałość i okrucieństwo, Marivaux poprowadził [w ten sposób] swe dziełko na spotkanie z *Niedolami cnoty* czy *Zbrodniami miłości*. Sade daje swojemu bohaterowi, Celicourowi, księstwo, osiemset tysięcy funtów renty oraz dwie piękności, które zostaną poddane próbie. Lecz z tego bogactwa weźmie tylko infantylne efekciarstwo, czar zachwycający a teatralny, w którym w nużący sposób miesza ze sobą inspiracje trubadurami, *Baśnie tysiąca i jednej nocy*, a nawet aeronautyczne wyczyny. Jeśli Czarodziej sam sobie chciał udowodnić, że potrafi zorganizować zarówno bal, jak i wymyślne tortury, to pokaz mu się udał, ale jego wynik jest niezadowalający.

Nie byłoby konieczne podkreślanie tych niedostatków wyobraźni w kwestii cudowności, która miała być przyjemna, gdyby nie potwierdziły się one w porażce tym bardziej dotkliwej, że dotyczącej prawdziwej fantastyki. W opowiadaniu alegorycznym pt. *Rodrigue ou la Tour enchantée* [*Roderyk albo zaczarowana wieża*] Sade na próżno usiłuje zejść do Piekieł. Wykreowana przez niego fantasmagoria tchnie chłodem, tak długo jak długo pozostaje zlepkiem zapożyczeń z orientalnych baśni czy powieści inicjacyjnych. Rumieńców nabiera na chwilę dopiero, kiedy sięga po teorie Newtona i przy bliższym spotkaniu ze znaną ideą: tak jak „ciągły ruch słońca na nieboskłonie utrzymuje porządek natury", tak zło potrzebne jest na świecie. „Któż da gwarancję, że z codziennego chaosu nie rodzi się nowy ład?" Sade to zbyt dobry myśliciel, o ile nie racjonalista, by zasłużyć na najmniejszą nawet wzmiankę w dziejach literatury fantastycznej. Nie można mu oczywiście zarzucać, że nie jest Maturinem[53]

---

[52] Chodzi o jednoaktową komedię Marivaux z roku 1740 wystawioną po raz pierwszy na deskach Teatru Włoskiego.

[53] Charles Robert Maturin (1780–1824), duchowny i pisarz pochodzenia irlandzkiego, autor popularnej w XIX wieku powieści gotyckiej pt. *Melmoth the Wanderer* (1820) (*Melmoth albo tułacz*).

czy Nervalem[54], że nie przewidział ani *Melmotha*, ani *Adonirama*. I choć Cazotte[55] mógł przetrzeć mu szlak i chciałoby się wierzyć, że Sade przeczytał *Vatheka* Beckforda, to *Rodrigue* wobec tego pozostaje odpowiedzią bardzo niespójną i wprawiającą w konsternację. „Dlaczegóżby nie woleć Natury od Bajki?" – pada pytanie w przedmowie do *Justyny*. Formułując je w ten sposób, Sade sam sobie odpowiada. Mianowicie skoro powieść – tak, jak ją definiuje – „przywoływanie na pomoc piekła" postrzega jako swój kapitał i prawo, to powieściopisarz, który obiecał sobie, że „zawsze odmalowywał będzie zbrodnie w kolorach piekła", piekła tego szukał będzie jedynie w ludzkim sercu, którego sam widok sprawi, że każdy inny rodzaj cudowności wyda mu się śmieszny i niedostępny.

W kwestii piekielnych machinacji i „zbrodni miłości" tradycja barokowa stanowiła niewyczerpane źródło. Wystarczyłoby, gdyby Sade zwrócił się do – licznych w każdym kraju – naśladowców Bandella albo nawet odświeżył kilka „historii tragicznych" spisanych w XVII wieku dla ludowej uciechy przez Pierre'a Camusa, François Rosseta czy Claude'a Malingre'a, żeby dostarczyć sobie – i to niewielkim kosztem – tematów. Lecz za punkt honoru postawił sobie opublikować historie „zupełnie nowe". Tym samym był teraz zmuszony wykrzesać z własnych zasobów coś na ich kształt, lecz użył do tego wypróbowanych środków. *Juliette et Raunais ou la Conjuration d'Amboise* [*Julietta i Raunais, albo spisek w Amboise*], to „nowela historyczna", jakich za czasów Adelaïde de Lussan[56] napisano dziesiątki – w tle fanatyzm i wielka polityka, akcja „wartka i dramatyczna", zawikłany rozwój

---

[54] Gérard de Nerval (1808–1855), francuski poeta, pisarz, tłumacz, jeden z najbardziej znanych przedstawicieli francuskiego romantyzmu. W utworze zawartym w zbiorze *Voyage en Orient* (1850–1851) pt. *L'Histoire de la Reine de Saba et de Soliman, prince des génies* Nerval tworzy postać Adonirama, rzeźbiarza i architekta świątyni w Jerozolimie w czasach rządów króla Salomona.

[55] Jacques Cazotte (1719–1792), francuski polityk i pisarz, uważany za jednego z pionierów francuskiej fantastyki, stracony na gilotynie w okresie Rewolucji Francuskiej za szerzenie jawnie monarchicznych poglądów.

[56] Adelaïde de Lussan, główna postać z utworu *Le comte de Comminge* (1735), którego autorką była pani de Tencin.

wypadków, bezbronna Judyta i Holofernes pozbawiony złych intencji, język patetyczny, wszechobecna wspaniałomyślność, najmniejszego śladu zbrodni, a zamiast tego tryumf wielkości ducha i miłości. Całość mogłaby nawet zostać uznana za niepokojącą, gdyby autor nie potraktował tego jak wyzwania. Jedna uwaga spoza powieści przywraca jednak opowiadaniu należne mu miejsce. Mianowicie informuje ona czytelnika, że postaci, których pomyślność dopiero co oklaskiwał, w rzeczywistości zginęły na szafocie w Amboise i że całe zadanie powieściopisarza polegało na oczyszczeniu opowiadania z „atmosfery masakry i mordu, którą spotkać można u naszych historyków". Czyżby więc Sade paradoksalnie sugerował, że nowela historyczna powinna stać się czymś w rodzaju pokrzepiającej fikcji?

Gdy nazywasz się Carlo Strozzi, gdy powołujesz się na Machiavellego, gdy masz zaledwie czterdzieści pięć lat, czyli będąc w „wieku, kiedy twoje występki przestają już być wynikiem buzującej w żyłach krwi, a zyskują na racjonalności i poparte są dużo większą wiedzą oraz umiejętnościami i nie towarzyszą im specjalne wyrzuty sumienia", gdy dysponujesz wszelkimi podstawami, żeby uznano cię za jednego ze „szczęśliwych zbrodniarzy"; gdy na dodatek masz w głowie jedną tylko ambicję – zostać rywalem swojego syna, i gdy dla uśmiercenia słabej kobiety masz do dyspozycji wszystkie trucizny Florencji i ponure zamczysko otoczone modrzewiowym lasem cztery mile od Vallombrosy, możesz spodziewać się uznania dla twej nikczemności, jakie Sade w swym sercu rezerwuje jedynie dla wielkich bohaterów. Nic jednak z tego – pomimo najbardziej nawet pokrętnych intryg Laurence i Antonio[57] ostatecznie padają sobie w ramiona i „włoska nowela", wbrew wszelkim oczekiwaniom, kończy się szczęśliwie.

Mimo Gustawa Wazy, królowej Krystyny i Karola XII, a nawet mimo opowieści podróżnych na temat tamtejszych kopalni żelaza, Szwecja stanowiła najwyraźniej mniejsze źródło inspiracji

[57] Chodzi o tytułowe postaci przywoływanego tu opowiadania pt. *Laurence et Antonio, nouvelle italienne*.

powieściowych. Rzeczywiście, dość mieszczański patos panuje w scenie, w której senator Oxtiern dokonuje pewnego rodzaju wyczynu – posiąść wzbraniającą się dotąd Ernestynę i to w chwili, gdy na placu publicznym na oczach obojga pod topór głowę położył jej narzeczony, Herman. Następnie Oxtiern wymyśla intrygę, by pozbyć się Ernestyny. Ale łaskawość władcy i przebaczenie pułkownika Sandersa, ojca jego ofiary, wydostaną go z kopalń Tabergu i przywiodą do „świątyni" cnoty. Prowadzą do niej wszystkie drogi, ale trzeba było „szwedzkiej noweli", żeby ukazać równie mało uczęszczaną.

Nowela angielska pt. *Miss Henriette Stralson ou les Effets du désespoir* [*Panna Henrietta Stralson albo skutki desperacji*] uzupełnia serię krajoznawczych wariacji na tematy obowiązkowe, prowadząc wielbiciela powieści w dobrze znane strony – Richardson jest tu królem. Z tym że lord Granwell znany jako „człowiek najbardziej rozwiązły, najnikczemniejszy, najokrutniejszy w całej Anglii, a przy tym niestety jeden z najmajętniejszych", jest tylko bladym cieniem Lovelace'a i daje się dość łatwo zmanipulować młodej Henrietcie, której bliżej do Eleonory, siostry Aliny, aniżeli do Klarysy Harlowe[58], i która będzie potrafiła całkiem nieźle władać sztyletem. Oto nadchodzi rozwiązanie akcji – niedoświadczony kochanek Williams udaje się na spotkanie, by stać się pierwszą ofiarą. „Nadchodzi Williams… Wielki Boże!… nadchodzi… a moje pióro nieruchomieje, wzdraga się, by opisać szczegóły okrucieństw, jakie czekają tego nieszczęsnego kochanka. O, piekielne furie! Przybywajcie! Użyczcie mi swych żmij, aby ma nabrzmiała od ich jadu dłoń, zdołała opisać okropieństwa, które mam opowiedzieć". Trzy trupy w czeluściach szkockiego zamku – Baculard d'Arnaud dłużej by się nad tym nie rozwodził ani w tak złym stylu. W tej serii nowel „geograficznych" wszystko zostaje załatwione w taki sposób, jak gdyby Sade chciał go pokonać na jego terenie. Nie jest pewne, że to się mu udało.

---

[58] Główna postać w powieści epistolarnej autorstwa Samuela Richardsona pt. *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748), we Francji znanej pt. *Clarisse Harlowe*. Tłumaczył ją na francuski ks. Prévost.

W *Comtesse de Sancerre ou la rivale de sa fille* [*Hrabina de Sancerre, albo rywalka swej córki*] literacki eksperyment udaje się nieskończenie lepiej. W „anegdocie na temat burgundzkiego dworu" Sade odnajduje wspaniałą okazję, by sprawdzić się w stylu trubadurskim, tak wówczas modnym. Użytek, jaki z tego stylu czyni, nie mógł być bardziej smaczny, bowiem jego słodkawa wytworność okazuje się paradoksalnie niezłą przyprawą do najokrutniejszego dramatu, który nareszcie godny jest miana „zbrodni miłości". Matka-rywalka jest tu przede wszystkim opętaną miłością kochanką – niby Fedra bez wyrzutów sumienia w szczytowym momencie tego mrocznego dramatu, która w zbrodni jedynie znaleźć może ujście dla swojej furii i dumy. W tej „balladzie" o miłości i nienawiści perypetie tudzież rozwiązanie akcji zawierają się w kilku zaledwie linijkach – zwięzłość odpowiada dynamice postaci tak mocno, że w zgodności tej upatrywać winniśmy przejawu wielkiego stylu Sade'a.

Mniej wyszukane w warstwie językowej, ale tak samo zwięzłe opowiadanie *Faxelange ou les Torts de l'ambition* [*Faxelange albo grzechy ambicji*] przyjmuje podtytuł godny baśni moralnej dla wyrażenia pogardy dla tego gatunku i podkreślenia dwóch innych zalet Sade'a – nieoczywistości i ironii. [Panna] Faxelange, której natura nadała „jedną z tych niezwykłych romantycznych form, z której każdego rysu emanuje cnota", wyszłaby za mąż – bez wielkiej namiętności, ale i bez żalu – za pana de Goé, oficera dragonów, gdyby nie ambicja ojca. Ten znalazł jej kandydata o dużo lepszej prezencji w osobie barona de Franlo, człowieka światowego i spełnionego. W ramach nocy poślubnej baron wiezie pannę młodą do swej posiadłości w Vivrais, gdzie ukazuje drugie oblicze – to Tranche-Montagne, przywódca rozbójników, nowy Mandrin[59], a może raczej kolejne wcielenie wielkich

[59] Louis Mandrin (1725–1755) – przywódca szajki liczącej około stu osób, był jednym z najbardziej znanych francuskich kontrabandzistów XVIII wieku. Jego działalność, choć przestępcza, zyskała mu miano bohatera narodowego, symbolizującego walkę z niesprawiedliwością społeczno-ekonomiczną Francji doby ancien régime'u.

zbójców z przeszłości – Aleksandra [Wielkiego] i Czyngis-chana. W czasie pięciu miesięcy pobytu w ich kryjówce dość elokwentnie indoktrynuje on Faxelange w temacie pochwały zbrodni i włącza ją do ścisłego kierownictwa szajki, abyśmy mieli pewność, że to jego opłakiwać ona będzie po stracie, a nie uczciwego Goégo, kiedy obaj już umrą, a jej pozostaną jeszcze cztery lata życia w klasztorze Karmelitek. Sade raczej nie epatuje przymiotnikiem „romantyczny”[60] – jego użycie w tej noweli jest wyrazem pewnej intuicji, bowiem dwadzieścia pięć lat później żaden dramat ani żadna powieść nie będą mogły obejść się bez jakiegoś substytutu barona de Franlo, księcia i rozbójnika, dandysa i banity, archanioła i potwora. Sade jest niezaprzeczalnie jednym z twórców tego typu iście romantycznego bohatera o podwójnym obliczu. Niemniej należałoby zastanowić się, czy dał tu tylko jego zarys, czy od razu – jego najbardziej wysmakowaną karykaturę. Co się zaś tyczy jego uwodzicielskich zdolności, serce Faxelange zdecydowanie rozstrzygnęło.

Żeby na podstawie niezwykłych wydarzeń albo postaci wysnuć interesującą „anegdotę” albo zajmujący melodramat, wystarczy jedynie zręczny artysta. Lecz tylko [prawdziwy] poeta będzie umiał nadać im głębsze znaczenie. Baśń moralna albo niemoralna, w której Prévost pomaga w ośmieszeniu Marmontela, pt. *Dorgeville, ou le Criminel par vertu* [*Dorgeville, albo cnotliwy zbrodniarz*] zmierza zdecydowanie w kierunku tragicznego rozwiązania. Dorgeville, „*honnête homme** o dużej wrażliwości”, posiada „z naddatkiem” zalety swojego stanu: „Było tego dużo więcej aniżeli trzeba, co pozwalało być niemal pewnym, że będzie się nieszczęśliwym do końca życia”. W geście dobroczynności – ale trochę w rozumieniu prezentowanym przez Arnolfa[61] – Dorgeville obiecuje, że ta, którą poślubi, „zawdzięczać mu będzie wszystko”. Chcąc nieść pomoc, sam wpada w pułapkę zastawioną na niego

[60] W drugim akapicie opowiadania Sade używa tego przymiotnika, opisując przymioty charakteru Faxelange (por. cytat wyżej).

[61] Nawiązanie do Arnolfa, głównego bohatera *Szkoły żon* Moliera: dobroczynny z egoistycznych pobudek.

przez okrytą złą sławą parę – Cécile i Saint-Surina. Tymczasem Cécile, która zanim trafi na szafot, w odruchu przerażającej odwagi udusi własne dziecko, odkrywa, że jest siostrą Dorgeville'a, a umierający w La Trappe Dorgeville nie będzie potrafił zdławić w swym sercu „głębokiego uczucia, jakim do ostatniego tchu pałał do nieszczęsnej kobiety…, która okryła go hańbą i stała się ostateczną przyczyną śmierci". Kazirodztwo i fatum, stanowiące od stuleci jedną z najbardziej tragicznych tradycji, zarówno w literaturze, jak i w [ludzkiej] świadomości, zapewniały powieściom Prévosta niezbędne tematy i mechanizmy. Prévost przyjmował je, ale z pewnego rodzaju nieśmiałym przerażaniem. Na przekór optymizmowi epoki, Sade szykuje im tryumfalny i mściwy powrót. Tak oto powieść, która [dotychczas] mu się wymykała, odnajduje jednocześnie swą formę i pełnię wyrazu.

Dowodzą tego przynajmniej dwa arcydzieła, których jakość jest powszechnie uznana i tak oczywista, że wystarczy je tylko krótko wspomnieć. *Florville et Courval ou le Fatalisme* [*Florville i Courval albo fatalizm*] – podtytuł rozumieć należy nie tyle jako rozpatrzenie doktryny, co mroczną afirmację pewnego prawa. *Kubuś fatalista* [*Jacques le fataliste*] rozgrywał się wokół Fatum. Diderot chętnie je przywoływał, żeby zapisać w „wielkiej księdze" kolejne sekwencje przeznaczenia, kaprysy losu, porywy, które nieprzerwanie rodzą w ludzkim sercu pewność albo iluzję wolności. Dla poszukującego nadziei Diderota przeznaczenie znaczyło najwyżej tyle, co bliżej nieokreślony finalizm świata, który się permanentnie staje. Sade podobnego eskapizmu nie uznaje. Jego zdaniem przeznaczenia nie da się zrozumieć przy pomocy kilku pojęć; fatalizm ukazuje swoje przerażające oblicze w bezlitosnym lustrze tragedii. W obliczu dążenia Sade'a do paroksyzmu i techniki nadmiaru tym razem to Edyp, tragedia *par excellence*, staje się dla niego wzorcem i inspiracją – Edyp pozbawiony bogów i mitów, bez jakiejkolwiek sfery nadprzyrodzonej z wyjątkiem perfidii okrutnej natury, której nawet najprzebieglejsze kalkulacje ludzi nie zdołają przechytrzyć. „Nieszczęsna Florville, istota najcnotliwsza, najmilsza, najczulsza", a równolegle „najohydniejsze monstrum, jakie tylko mogła stworzyć natura", odkrywa w ciągu

kolejnych wypadków, że jest kochanką swego brata, zabójczynią swego syna, denuncjatorką swej matki, ukochaną żoną swego ojca. Mogłoby to już być najdoskonalszą formą melodramatu, piekielną maszyną szczegółowo wyregulowaną przez opętanego mechanika. Lecz wszystko, co poprzedza końcową eksplozję – duże nagromadzenie scen i ich ścisła precyzja, rozwój akcji nieunikniony a jednocześnie nieprzewidywalny, różnorodność i wyrazistość postaci, elokwencja stylu, w którym ateizm spontanicznie splata się z pisarstwem, z jakim nie mieliśmy do czynienia od czasów Pascala – ukazuje nie tylko mroczne motywacje poety, ale także coś zupełnie przeciwnego: niezwyciężoną radość artysty w pełni władającego swym rzemiosłem.

Wszystkie te cechy posiadać będzie nowela tragiczna pt. *Eugénie de Franval*, tchnąca przy tym jeszcze większą swobodą i doskonałością. Sade wolny już od wszelkiej potrzeby udowadniania, od wszelkich utrapień wirtuoza zyskał wreszcie prawo do bycia sobą, do przelania w formę, której tylko on sam nadaje kształt, wszystkiego, co dla niego istotne. Jego geniusz uwolnił już albo wyrazi gdzie indziej jeszcze swoje najśmielsze idee; są one być może mniej przekonywające niż jego technika pisarska, niż niesamowity rytm i wszechwładna wyobraźnia, od których nie da się oderwać ani oczu, ani serca. Pisząc *Eugénie de Franval*, Sade dał w końcu najbardziej dobitną ilustrację dla swoich *Rozważań na temat powieści*. Pod względem literackim napisał on swoje największe dzieło, będące jednocześnie arcydziełem francuskiej powieści. Wszystkie poprzedzające je stronice miały tylko jeden cel i usprawiedliwienie: pozwolić każdemu przychylnie usposobionemu czytelnikowi przekonać się o tym osobiście.

tłum. Tomasz Wysłobocki
Uniwersytet Wrocławski

PRZEDMOWA
DO *ALINY I VALCOURA*

18 frimaire'a roku II, kiedy obywatele Michel Laurent i Jouenne Juspel przychodzą przeszukać mieszkanie Sade'a przed odprowadzeniem go do więzienia Madelonnettes, bardziej niż o swoją osobę autor troszczy się o swoje dzieło: uzyskuje zapewnienie, że świeżo poprawiony przezeń rękopis *Aliny i Valcoura* [*Aline et Valcour*] zostanie przekazany w ręce obywatela Girouarda, jego wydawcy. Dwa lata później, oszczędzony cudem Sade nie zobaczy już nieszczęsnego Girouarda, ofiary rewolucyjnego okrucieństwa albo kaprysu, lecz natychmiast po odzyskaniu wolności odzyskuje dostęp do swojej pracowni, gromadzi zeszyty przygotowane do druku i wydaje je. *Alinę i Valcoura* napisał w Bastylii, „rok przed Rewolucją Francuską", jak głosi katalog jego dzieł sporządzony 1 października 1788 roku, a także świadectwo pani de Sade, pierwszej czytelniczki i wielbicielki powieści. Jednakże siedem lat, brzemiennych historią, które miały upłynąć, zanim powieść została wydana, ostatecznie obróciło się na jej korzyść. Autor dokonał wielu przeróbek, by lepiej dostosować ją, jak mówił, „do ducha czasów" i przydać jej „to męskie i surowe oblicze właściwe dla wolnego narodu".

Uważna lektura wykazuje, że przeróbki nie ograniczyły się do wzmocnienia wymiaru profetycznego, czym Sade chełpi się wielokrotnie w notatkach. Bardziej godny podziwu niż wróżenie *ex eventu* jest kunszt, z jakim wymiar ten został wtopiony w całość. Sade, jak wiadomo, zazwyczaj rozbudowuje bardziej, niż poprawia. Gdy przystępuje do przeróbek utworu, dąży do

rozżarzenia go do czerwoności, a trzy *Justyny* dają dowód hiperbolicznego zamiłowania do przesady. Jednakże w przypadku *Aliny i Valcoura* upodobanie do paroksyzmu ustąpiło miejsca dążeniu do perfekcji. Sade zamierza uczynić z tej powieści nie dzieło najbardziej sekretne czy najmocniejsze, ale arcydzieło, z całą dbałością, szlifem i harmonią, jakie zakłada to pojęcie. Sądził, że zmyli prześladowców, ośmieszy wrogów, pokazując się szerszej publiczności, tej, którą w innych czasach nazwano by „zacnymi ludźmi" [*honnêtes gens*], jako ostatni chronologicznie, ale równy tym wszystkim, których podziwiał, filozofom i powieściopisarzom, których dorobek zgromadził, by wydobyć zeń to, co najbardziej pozytywne, najbardziej oszałamiające, najlepsze.

Dziwaczne i podejrzane argumenty wysuwano niekiedy, by dowieść, że wiek świateł musiał doprowadzić do dzieła Sade'a. Rozliczni prostoduszni interpretatorzy oferują swoje usługi poprowadzenia czytelnika po piekielnej trasie: w przedostatnim kręgu, lodowate piekło *Niebezpiecznych związków* [*Liaisons dangereuses*], w ostatnim, czarne jak sadza piekło *Julietty* [*Juliette*], z opcją szybkiego przejścia do czyśćca. W dużej mierze za sprawą Baudelaire'a Sade został aniołem ciemności, czarnym doktorem delegowanym do zdemaskowania sensualizmu i materializmu swojego wieku, a zwłaszcza ufności i dumy, jaką ów pokładał w przyszłości. Ubóstwiona przez człowieka, Natura zmienia się w Anty-Naturę, autonomia inteligencji i osoby prowadzi tylko do bluźnierstwa, do potworności, a wreszcie do rozpaczy. Potem nie pozostaje nic innego jak sięgnąć po wodę święconą i poszukać schronienia u stóp tronu i ołtarza. Tym, którzy daliby się jeszcze uwieść temu stereotypowi, należy zarekomendować lekturę Sade'a zaczynającą się od i kończącą się na powieści *Alina i Valcour*.

Cały optymizm wieku, równie żywy jak ten, który przenikał jeszcze Condorceta w więziennej celi, zostaje przypomniany w tej „powieści filozoficznej" nie po to, by go wyśmiać, lecz by potwierdzić. Sade upatruje w tym zabiegu gwaranta, że jego dzieło, najbardziej osobiste pod wieloma względami, wezwie to, co najlepsze w jego stuleciu, na świadka i na aktora. Bezustannie przechodzimy w nim od porachunków do niezwykłego odcięcia,

gdzie człowiek przedstawiany jako więzień raczej siebie niż różnych bastylii, owładnięty chorobliwymi myślami i obsesjami, oddaje się z radością swobodnej grze pojęć.

Od Świętego Ludwika, „króla okrutnego i głupiego”[1], „…dragona Francji”, po „odrażającego Sartine'a”, od rajfurów po gryzipiórów, od sędziów w gronostajach po świętoszków, od wyfiokowanych łajdaków po „rzeźników ludzkiego mięsa”, od arbitralnych nakazów aresztowania i zatęchłych lochów po maszynę do ścinania głów, wynalazek nowego fanatyzmu, wszystko, czego Sade nienawidzi, osoby uplasowane, organy konstytucyjne, praktyki i prawa, zostaje wprzęgnięte w grę w zabijanego, na przemian zajadłą i wywołującą uśmiech, w której łatwiej się dopatrzeć zabawy niż zemsty. Tematy i całe frazy z korespondencji zostają bezpośrednio wplecione do notatek i do tekstu powieści, której werwa nie ustępuje tej z listów „kawalera Don Quirosa”. Lecz oto podziw bierze ostatecznie górę nad sarkazmem i Sade kreśli prawdziwe hymny do tych, których uważa za członków swojej rodziny: „śmiałego Rabelais'ego” i „wybornego Scarrona”, wielkiego Monteskiusza i wybitnego Woltera, [Rousseau] – autora *Umowy społecznej* [*Le Contrat Social*], a także autorów *Belizariusza* [*Bélisaire*], *Oćca dobrego* [*Le Père de famille*], *Philosophie de la Nature* i *Historii obojga Indii* [*Histoire des deux Indes*][2]. „O Raynalu”, wykrzykuje, „twój wiek i twoja ojczyzna nie zasługiwali na ciebie!” W atmosferze oczyszczonej z wszystkiego, co małe, pospolite, mdłe, poczynając od powieści libertyńskich i powiastek jakoby moralnych, Sade wzywa ich wszystkich, a także wielu innych: Fontenelle'a, Helwecjusza, La Mettriego, by stanęli u jego

---

[1] O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty podano w tłumaczeniu MC. Powieść *Aline et Valcour* nie została dotychczas przełożona w całości na język polski. Jedynie obszerne fragmenty („Historia Sarmiento” i „Historia Zamé”) ukazały się w antologii D.A.F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłum.: Bogdan Banasiak, Marek Bratuń, Krzysztof Matuszewski, s. 135–284 (PT).

[2] Trzy utwory autorstwa, kolejno: Marmontela, Diderota, barona D'Holbacha i abbé de Raynala. Dokładny tytuł dzieła materialisty D'Holbacha: *Système de la nature* (PR).

boku w ideologicznym turnieju, gdzie każdy otrzyma szansę, jeśli tylko przyczynił się do wyzwolenia intelektu i ducha [*esprit*]. „Trzeba", powiada, „żeby czytelnik bawił się albo rozmyślał nad różnymi systemami przedstawionymi w świetle pozytywnym lub negatywnym, i żeby wybrał to, co najbliższe jego poglądom lub skłonnościom". *Niedole cnoty* [*Les Infortunes de la vertu*] były zaledwie powiastką filozoficzną, wedle schematu *Kandyda* [*Candide ou l'Optimisme*], opartą na tezie i jej udowodnieniu. *Alina i Valcour* ma być „powieścią filozoficzną", o której wiek marzy i której wyczekuje.

Niejeden ówczesny pisarz, aż po Beaumarchais'go, który zdawał się pochłonięty teatrem, przedsięwziął podobny projekt: wykorzystać powieść, największą zdobycz wieku, by sporządzić bilans filozofii, która nadała mu godność i jedność, przyczyniając się tym samym, poprzez połączenie myśli i życia, do postępu tejże filozofii. W *Nowej Heloizie* [*Julie ou la nouvelle Héloïse*] i *Kubusiu Fataliście* [*Jacques le Fataliste*] Rousseau i Diderot dali tego genialny dowód, każdy na swoją modłę: w decydującym momencie refleksji, w punkcie zwrotnym dialektyki, powieść oferowała im sposób na wyjście z impasu, w którym utknęła ich myśl, i na spotkanie z człowiekiem i z rzeczywistością. Rzecz jasna, w momencie, gdy Sade pisał *Alinę i Valcoura*, *Kubuś Fatalista* był znany zaledwie kilku abonentom *Correspondance littéraire* i wiele lat miało upłynąć, zanim spróbowano przeniknąć zamysł tego niezwykłego utworu, wyprzedzającego swoją epokę o co najmniej wiek, niepodobnego do innych pod wszelkimi względami. Ale *Heloiza* proponowała wszystkim swój patos i swój prestiż, zbyt często spłaszczane i wyszydzane. Laclos, podobnie jak Bernardin de Saint-Pierre, czerpał z niej inspirację; byle Dorat czy Baculard d'Arnaud powoływał się na nią.

Bardziej dyskretny, a może przezorniejszy, Sade unika zagubienia się w tym tłumie, czy też, jak mówi w pierwszej wersji *Rozważań na temat romansu* [*L'Idée sur les romans*], bardziej ciętej w tym punkcie niż druga, powiększenia „potoku bredni skopiowanych z *Heloizy*". Hołd składany mistrzowi pozwala mu na zachowanie dystansu: „aby mu dorównać, potrzeba żarliwego

serca i filozoficznego umysłu, jakie znamionowały Rousseau – potrzeba tych dwóch rzeczy, których natura nie złączyła po raz wtóry w tym samym stuleciu”[3]. Nie chcąc małpować Rousseau, Sade stawia przed sobą cel równie ambitny, lecz inny: przypomnieć, jako ostatni fajerwerk, czarodziejską sztukę człowieka, którego wbrew modzie wciąż uważa za twórcę i giganta gatunku powieściowego, autora *Clevelanda*. Wskrzesi Prévosta, prześcignie go, przewyższy, dorzucając do jego odkryć te wszystkie, których powieść dokonała po nim, a nawet przed nim.

Powieść filozoficzna *Alina i Valcour* jest przede wszystkim, i par excellence, summą powieściową, starającą się nie odrzucić żadnego elementu, nawet najbardziej naiwnego czy najmniej trafnego z Sadowskiej wizji historii i możliwości powieści. Dydaktyzm, bez którego zdecydowanie nie potrafi się obejść, znajduje zastosowanie, co tylko dodaje pikanterii, w utworze napisanym dla przyjemności. Nigdy taka ekstrawagancja nie była uzasadniona tak rygorystycznym wymogiem prawdy.

Przez cały wiek powieść pozostawała gatunkiem wstydliwym, takim, jakim określił go wiek poprzedni: poślednim wytworem epoki, stekiem „niewiarygodnych przygód miłosnych i wojennych”. Mimo osiągnięć Marivaux, Prévosta, przedmowy do *Nowej Heloizy* i żarliwej *Pochwały Richardsona* [*Éloge de Richardson*], nie miała wstępu na Parnas; nikt nie odnotował, że połączony rozwój analizy, realizmu i myśli uczynił zeń najlepsze literackie narzędzie wyrazu dla tego wieku filozofii. W 1798 roku renoma Akademii jest już pieśnią przeszłości, gdy jej *Dictionnaire* wreszcie zmienia archaiczną definicję. Od tej pory będzie się uważało, że przedmiotem powieści są „fikcje przedstawiające przygody rzadko występujące w życiu i pełen rozwój namiętności ludzkich”.

Gdyby to jego poproszono o podanie definicji, Sade nie ująłby tego lepiej. Charakter i geniusz skłoniły go do wyciągnięcia najdalej idących konsekwencji z dwóch kategorii: dziwności [*étrangeté*] i prawdy [*vérité*], a przede wszystkim do uznania

[3] D.A.F. de Sade, *Rozważania na temat romansu*, tłum. Marek Bratuń, w: *idem*, *Powiedzieć wszystko*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 350.

je za nierozłączne. Pierwszy rodzaj wiedzy, jaką dostarcza powieść, to „znajomość serca człowieka". A wszakże, dodaje szybko, „znajomość tę uzyskuje się wyłącznie poprzez nieszczęścia i podróże". Tak w jednej, jak i w drugiej dziedzinie czytelnik *Aliny i Valcoura* wykazałby się złą wolą, oznajmiając, że nie został zaspokojony. Jednakże zręczność powieściopisarza polega na tym, że nie rzuca go natychmiast i nieodwołalnie w wir nieszczęść i w wir podróży. Prosta akcja, nieobciążona dużą liczbą zdarzeń, intymna i niemalże domowa, oto ku czemu zdaje się początkowo zmierzać autor. Cóż bardziej zwyczajnego niż wymuszone małżeństwo, dwa kochające się serca rozdzielone przez „barbarzyńskiego ojca" (a ów zaprawdę zasługuje na to miano!) i wydane na pastwę rozpaczy, mimo wysiłków poczciwych dusz sprzyjających kochankom?

Lecz na tę intrygę, pozornie przewidywalną, nakładają się i wplatają inne, obfitujące w przedziwne perypetie i zaskakujące rewelacje. Niemal burżuazyjna przygoda Aliny i Valcoura otrzymuje kontrapunkt, naiwny i oszałamiający, w postaci wiru przygód, w który traf rzuca Sainville'a i Leonorę. Z jednej strony, rozdzielenie o kilka mil, sielski zamek Vertfeuille, religia, cnota i prawa przywoływane na próżno przez nieskazitelnych kochanków. Z drugiej, wszystko to, co przeżyli Polexandre i Cleveland – niezliczone porwania, ucieczki, pomyłki, odnalezienia, korsarze, rozbójnicy, dobre dzikusy, okrutne dzikusy, niezwykłe zbiegi okoliczności i cudowne stałości uczucia – zostaje tak szybko prześcignięte, że czytelnik, z zapartym tchem, nie wie, czy powinien oklaskiwać brawurę wynalazcy, czy śmiać się zeń, akceptując poczucie humoru bynajmniej nie tylko czarnego. Ani Kandyd poszukujący Kunegundy, ani Amazan ścigający piękną Formozantę nie zabrali go w tak długą podróż o tak wartkim tempie. A po trzech latach doświadczeń budzących zawrót głowy, brutalnych lub niedorzecznych, Sainville i Leonora odnajdują się nie tylko wierni sobie, ale i nieskalani, zamieszkają razem i będą żyć długo i szczęśliwie, podczas gdy Valcour spotka Alinę w grobie, jedynym miejscu i schronieniu przyrzeczonym cnocie, która pragnęła spokoju i jednostajności.

Rozumiemy, dlaczego Sade zaklinał czytelnika, by nie pomijał epizodów sprawiających na pierwszy rzut oka wrażenie zamieszczonych bez powodu. Bez wątpienia Leonora jest nieodrodną siostrą Aliny, tak jak Julietta jest siostrą Justyny. Lecz więź ta, całkowicie powieściowa, odzwierciedla inną, tym razem symboliczną. By uzyskać taki poziom ironii i poezji, Sade potrzebował dużo prostoty ducha lub dużo kunsztu. Tu znowu wahamy się między jednym a drugim, albo też przyjęciem obu. W jednym i w drugim obszarze, by podsycić uczucia i by podgrzać przygody, stosuje formę epistolarną, która osiągnęła apogeum w powieści tego wieku, przy czym nie wiadomo, czy robi to dla wygody czy dla pokazania, że potrafi. Przy okazji wydobywa z niej możliwości wskazane przez wielkich poprzedników, Richardsona i Rousseau, rywalizując z pierwszym w patosie, realizmie, niekiedy gadulstwie, a z drugim we wzniosłości, elokwencji, liryzmie.

Nie można przy tym zakładać, że nie zna, choć zachowuje w tym względzie zaskakujące milczenie, *Niebezpiecznych związków*, gdzie powieść epistolarna otrzymuje strukturę, w której każdy list stanowi ogniwo sieci lub ich splot. Przyglądając się, z jaką precyzją stawia daty, rozwodzi się nad czasem dotarcia listu do adresata, całkowicie bez znaczenia w powieści, zarzeka się, że nie jest powieściopisarzem, lecz wydawcą, i z tego tytułu wyrzuca za burtę nieistotne, jego zdaniem, listy Aliny i Valcoura, jak czynił Laclos z listami Danceny'ego i Cécile, odnosimy wrażenie, że chodzi o naśladowanie ocierające się o parodię.

Nie sposób odmówić tytułu sekretarza doskonałego Détervil-le'owi, informatorowi Valcoura, który zresztą sam sobie przyznaje, wyliczając zasługi. Po długim i obfitym obiedzie, którym towarzystwo zgromadzone w Verfeuille pokrzepiło się przed wysłuchaniem historii Sainville'a, a potem Leonory, ów wzorcowy sekretarz wszystko zanotował, spisał, zredagował, opatrzył bieżącą datą (16 listopada) i wysłał w kilku przesyłkach przyjacielowi: dwa tomy, każdy liczący ponad trzysta stron, dwa listy zajmujące dobrą połowę powieści.

Nie ulega wątpliwości, że list w tamtych czasach jest odmianą fikcji dopasowującą się do wszelkich możliwości, jakie daje

powieść, i otwierającą pole dla wszelkich gatunków, wszelkich chwytów: opowiadanie, relacja, zwierzenie, duet, debata ideologiczna, fikcyjny dialog, gdzie niezmordowany mówca przedstawia swoje tezy w najdrobniejszych szczegółach, z rzadka oddając głos słabemu oponentowi, ale też dialog żywy, niekiedy wręcz komediowy, zbudowany ze swobodą, uwypuklający kontrasty, bez precedensu w literaturze przed powieściami Marivaux i dialogowymi powiastkami Diderota. Jedno jedyne prawo rządzi różnorodnością form i płodnością wyobraźni: za każdym razem dochodzić do kresu, prowadzić wszystko, ton i tematy, do granic parodii.

Jeśli życzymy sobie „przygód rzadko występujących w życiu", Sade rzuca wyzwanie i bije na głowę na ich własnym terenie barokowych romansopisarzy z *Osobliwymi przypadkami*, *Niezwykłymi wydarzeniami* i *Historiami tragicznymi*, ale także twórców takich jak Gomberville, Scudéry, Prévost, Baculard oraz, z wyprzedzeniem, angielskich i francuskich przedstawicieli gatunku, którego po lekturze nikt nie śmie już nazywać powieścią grozy [*roman noir**]. Nieodzowny zabieg to podmiana dzieci, trój- lub czteropiętrowa, przy której bledną słynne imbroglia z *Herakliusza* [*Héraclius*][4] czy *Występnej matki* [*La Mère coupable*][5]. Trumna z człowiekiem pochowanym żywcem już od dwóch stuleci figurowała w składzie barokowych akcesoriów; Victor Hugo nie omieszka sięgnąć doń, by wydobyć Jeana Valjeana z klasztoru Petit-Picpus. Sade posługuje się tym rekwizytem z pełną dezynwolturą. To samo dotyczy każdego szczegółu, każdego epizodu. Sodomistyczne królestwo potwornego Ben Mâacoro i jego okrutnego ministra Sarmiento, dokąd prowadzą nas kolejno Sainville i Leonora krętymi, zaskakującymi ścieżkami, odsuwa w cień mdłą krainę amerykańskich dzikusów, w której wylądował Cleveland; przeskakując całą *Bibliothèque des Voyages*, kieruje wyobraźnię czytelnika ku frenetycznym obrazom *Pieśni Maldorora* [*Les Chants*

[4] *Héraclius, empereur d'Orient*, tragedia Pierre'a Corneille'a, premiera w sezonie 1646/1647 (PR).

[5] *La Mère coupable*, dramat Beaumarchais z 1792 r., ostatnia część komediowego w dwóch trzecich tryptyku (*Cyrulik sewilski*, *Wesele Figara*) (PR).

de Maldoror]. Natomiast wyspie Tamoe, gdzie rządzi roztropny Zamé, oblanej słońcem mórz południowych, brakuje pogody ducha, z jaką Wolter bawił się swoim Eldorado, uporządkowana, symetryczna, przypomina gigantyczny falanster. W euforii tworzenia Sade niemalże nie potrzebuje już rekwizytów składających się na jego markę: burz i gniewu niebios w patetycznych momentach, izb tortur, ustronnych domków, lubieżnych klasztorów czy zbrodniczych zamczysk, i stosuje je tylko gwoli przypomnienia.

Powieść *Alina i Valcour* dostarczyła więźniowi Bastylii sposobu na ucieczkę przynajmniej od swoich obsesji i lęków. Uwalnia się od nich, czyniąc zeń składniki powieści przygodowej, a zarazem psychologicznej i obyczajowej.

To w tym miejscu pojawia się najpyszniejszy kontrast. Potwory nie zostały zamknięte w osobnym świecie; wypuszczone do naszego, wmieszały się w tłum ludzi poczciwych lub przeciętnych, którzy, prawdę mówiąc, budzą podobny albo i większy niepokój. Skoro powieść powinna imitować naturę, a zarazem konkurować z urzędem stanu cywilnego, Sade potrafi niekiedy dać tego dowód, jeszcze przed Balzakiem. *Alina i Valcour* raczej nie popada w „psychologiczną duszność", jak to trafnie ujął Gilbert Lely w odniesieniu do Justyny i innych ofiar tego typu. Żadna z postaci tej powieści, która w swoich największych ekstrawagancjach nie przestaje być powieścią, nie jest sprowadzona do czysto funkcjonalnej i retorycznej roli, jak to ma miejsce w przypadku pedagogów z *Filozofii w buduarze* [*La Philosophie dans le boudoir*]. Jeśli nawet niektóre ocierają się o surrealizm, do którego zmierzają nieuchronnie najcelniejsze pomysły Sade'a, przejście jest stopniowe: prezydent de Blamont to przede wszystkim człowiek naznaczony swoim stanem – wysoki urzędnik, małżonek i ojciec – a dopiero później zbrodniarz i potwór. Innymi słowy, nie ma w tej powieści „narzędzia" czy postaci epizodycznej – stróże bezpieczeństwa, piastunki, księża, stręczycielki, nawet spanielek Folichon – która nie miałaby przynajmniej konturu, która nie byłaby naszkicowana, niekiedy karykaturalnie, lecz często również rozwinięta jako charakter, a zatem odróżniająca się od innych, złożona.

Cóż za niezwykły wachlarz postaci, od czułej Aliny, po piekielnego Blamonta! Dobrzy mają swoje słabostki podobnie jak źli. Najbardziej cnotliwym zdarza się zadawać najmniej przyzwoite pytania. Stary wiarus, nieulękły, pozornie bez skazy, hrabia de Beauté uwielbia pikantne historie i jada kolacyjki z ladacznicami. Zmuszony do porzucenia kariery wojskowej, skopiowanej z kariery Sade'a, Valcour utrzymuje, wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu, że w Genewie brał lekcje u Rousseau, lecz ten wybitny preceptor nauczył go tylko oddzielania „prawdziwej cnoty od strasznych systemów, które ją tłamszą", a na pamiątkę jego nauk chciałby mieć w swoim gabinecie nie téniera czy rubensa, lecz płaskorzeźbę drzewa, którego każda gałąź nosiłaby nazwę jakiegoś występku; pomysł wprost wyjęty ze *120 dni Sodomy* [*120 Journées de Sodome*].

Skryta pobłażliwość dla zła, które nie ogranicza się do czystej idei. Przyzwoitość przyzwoitych ludzi byłaby bardziej przekonująca, gdyby nie zasługiwała na miano tchórzliwości. Valcour bez problemu umawia się z Blamontem, by wydać mu nieszczęsną Zofię: „Niestety zdarza się", oznajmia, „że przezorny pasterz poświęca zbłąkaną owieczkę, by nie ryzykować losu całego stada, pragnąc ochronić uciekinierkę". Déterville żałuje Zofii: „skoro już los przeznaczył jej nieszczęsne zajęcie utrzymanki", szkoda, że nie trafiła „w ręce jakiegoś starego kawalera, zacnego i statecznego", któremu dałaby szczęście. Trudno się dziwić, że Sade wolał śmiałość występku od tak mdłej cnoty, a także katów od ofiar, gdy te ostatnie oddają się bezapelacyjnie dewocji, rezygnacji czy cierpieniu.

Odnotujmy, jak mało realna jest Alina przez całą powieść noszącą w tytule jej imię; skoro ledwie istnieje, jej końcowe samobójstwo nie wzruszy czytelnika. Jej matka, prezydentowa de Blamont, ma na szczęście więcej wyrazu. Cnotliwa małżonka najbardziej zdeprawowanego męża skłania do refleksji, być może nad panią de Sade, a na pewno nad kobiecym sercem. W pojedynku z mężem za swą broń wybrała poddanie się wszystkim jego wynaturzonym fantazjom, gołębica, jak powiada Alina, „pod ostrym pazurem sępa". Powrót pana i władcy oraz to, co uważa

za nawrót pożądania, jawi się w oczach tej trzydziestosześcioletniej kobiety, od dawna porzuconej, jako drugi miesiąc miodowy. On sam opisuje ze szczegółami swoje odczucia najbliższemu przyjacielowi Dolbourgowi: „To co czuję, jest tak gwałtowne… Najbardziej bawi mnie to, że ta poczciwina składa wszystko na karb swoich wdzięków… Skąd zatem to nowe odurzenie? Z nieprzyzwoitości czynu? Od dawna już szukam osobliwości, powinna wiedzieć o tym, a wiedząc, że to, co zwykłe, nie rozpala mnie, powinna zastanowić się, co zatem mnie rozpala… zdziwić się, zadrżeć. Cóż za śmieszna rzecz, kobiece poczucie bezpieczeństwa!". A jeszcze bardziej „śmieszna" ich pobłażliwość i uległość. Pani de Blamont informuje dokładnie Valcoura, którego uważa już za zięcia, o przebiegu jej nocy i fantazjach małżonka. „Nigdy dotąd nie widziałam go tak rozpalonego, tak znieprawionego, powinnam powiedzieć… Jakże jest pani piękna, wyznał mi, oglądając mnie bez odzienia". Chętnie przystaje na grę, w której widzi ją i traktuje już jako trupa. „Nie szczędzi mi względów", konkluduje z prostotą. Trucizna, którą jej podaje w rosnących dawkach, wlicza się bez wątpienia do tych „względów". „O córko moja", wykrzykuje w agonii, „ostatnia rada, jaką ci daję: bądź posłuszna ojcu i oddaj się ślepo temu, kogo oferuje ci za małżonka".

Czyż trzeba się dziwić, że owa postać wzorowej małżonki nie spodobała się wszystkim kobietom i że niektóre odrzucają ślepotę, którą zaleca? Leonora przynajmniej widzi to z pełną jasnością, zrzuciwszy z oczu wszystkie opaski: powinność, cnotę, religię. Nie żeby zaczęła się źle prowadzić: pozostawia tę troskę czy też przyjemność swej uroczej towarzyszce Klementynie, która stawia sobie za cel poznanie zła po to tylko, by „grzeszyć z tym większą rozkoszą", by nie odmawiać sobie, w imię natury, żadnego odstępstwa od tego, co zowią miłością, by oddawać się każdemu, kto jej zapragnie; cecha wygodna, kiedy trzeba płacić własną osobą, a czort wie, ile okazji nadarzy się tym dwóm pięknym awanturnicom. Sama Leonora pozostaje nietknięta, wręcz czysta, wbrew romansowemu schematowi zakładającemu, że kobiety cnotliwe upadają, i to wielokrotnie, przez cnotę. Wolter napisał o tym powiastkę: *Cosi sancta*, a zacny Duclos bardzo bezecną powieść.

Natomiast Leonora w obliczu niebezpieczeństwa nie kapituluje nigdy przed nikim: ani przed Ben Mâacoro, kolosalnym ludożercą, przed którym „drży co dzień dwa tysiące kobiet w jego seraju", ani przed okrutnym Brigandosem, ani przed wielkim Inkwizytorem; nie ulega zresztą także kawalerom lepszego sortu, którzy na wyprzódki oferują jej swoje usługi. Nie wynika to, rzecz oczywista, z braku zdolności do odczuwania przyjemności, ani z wierności do Sainville'a, ani tym bardziej z obowiązujących zasad, jako że Leonora czerpie siłę z ich odrzucania. Od szesnastego roku życia pielęgnuje w swym sercu głęboką „awersję do wszelkich poglądów religijnych" i prowokacyjnie głosi wszem i wobec wstręt do chrześcijaństwa. Matka, przekonana, że zmarła w kołysce, już w dwie godziny po cudownym odnalezieniu wie o tym i jest nad wyraz zgorszona. „Czy podobna", pisze Sade, „nie zobaczyć w Leonorze nieodrodnej córy pana de Blamont?"

Rasie słabych, konformistów i miernot zostaje przeciwstawiona rasa tych, co ponad dobrem i złem docierają aż do kresu drogi, dokąd wiedzie siła ducha. Sarmiento, portugalski renegat, w największej afrykańskiej dziczy szukał miejsca, gdzie mógł uczynić z niej użytek. Ale prezydent de Blamont działa w sercu cywilizacji. Dominuje nad swoją rodziną i zasiada w fotelu sędziego, wsparty na literze prawa i poszanowaniu konwenansów. „To wręcz niesłychane", powiada, „jak bardzo jestem do nich przywiązany. Tak, chcę, żeby uczciwość królowała nawet pośród nieprawości". Ten rys zapewnia mu w dziele Sade'a oryginalność i głębię. W powieści, gdzie jego wkład osobisty ogranicza się do sześciu listów (ale każdy niezapomniany), od pewnego momentu widzimy tylko jego. Żaden inny autor, być może, nie stworzył tak skąpymi środkami tak potężnej postaci. A w porywie geniuszu postawił u jego boku wspólnika, który służy wyłącznie do podkreślenia kontrastu i przyjmowania ciosów. Finansista Dolbourg nie wykracza w żadnym momencie poza rolę osła polującego w towarzystwie lwa. Sade musiał się przednio bawić, odmalowując go jako postać groteskową, a w końcu nawracając tego pokrakę, którego konieczna obecność u boku Blamonta odsłania bardziej niż cokolwiek innego otchłań jego wynaturzenia.

Jeśli Blamont uparcie prostytuuje jego córki i jego żonę, robi to, by przeprowadzić do samego końca doświadczenie całkowicie wbrew naturze, polegające na „przystosowaniu do dużej bryły materii duszy najbardziej subtelnej i najbardziej wrażliwej"; a w szczególności by znaleźć swoją pełną miarę w złu, przeciwstawiając inteligencję pospolitemu rozpętaniu instynktu. Jedna z jego ulubionych zabaw polega na kreśleniu paraleli między nim a burleskowym towarzyszem. „A wszakże oto jak będzie wyglądał twój koniec: widzę cię w otoczeniu księży dowodzących, że diabeł jest tuż, tuż, że czeka na ciebie… Nieskończenie roztropniejszy, podbudowałem moje działania argumentami, nie poprzestałem na zwątpieniu; przezwyciężyłem, wykorzeniłem, zniszczyłem w moim sercu wszystko, co mogło stanąć na drodze przyjemności… Trzeba będzie je porzucić? Zły będę, że je stracę, nie będę miał wyrzutów sumienia, że je kochałem, zasnę w pokoju na łonie natury… Wypełniłem jej wolę, powiem sobie, szedłem za jej głosem… Umierajmy spokojnie, wszystko kończy się razem ze mną… wszystko gaśnie, gdy moje oczy się zamykają…"

W tej spiżowej prozie, do której tylko Sade jest zdolny w porywach natchnienia, szukajmy nie tyle aranżacji pewnego tematu czy wygłoszenia pewnego credo, co najwyższego wyrazu pewnego charakteru. W interpretacji Sade'a, w ostatecznym rozrachunku, czyż to nie od powieściopisarza bardziej niż od filozofa należy domagać się ostatecznego klucza, a przynajmniej ostatniego słowa? Wyrozumiała psychologia bez wątpienia pozwoliłaby znacznie lepiej zgłębić sekret jego życia i jego dzieła niż nieadekwatna teologia albo niekończące się roztrząsania natury zła.

Dlatego właśnie zostawimy czytelnikowi przyjemność i trud samodzielnej konfrontacji z poszczególnymi pojęciami debaty ideologicznej, do której zaprasza go powieść. Znajdzie tam tematy dobrze sobie znane, ale także inne, sformułowane przez retorów równie elokwentnych i przekonujących co mroczni zwolennicy zła: deizm według Don Gasparda, tolerancja według Bersaca. I niech nie traktuje jako czysto konwencjonalną utopię lekcji i nadziei mądrego Zamé. Nawet jeśli natura jest okrutna, a człowiek skłonny do zła, kombinacja ta może wydać najzdrowsze owoce.

Popatrzcie na to drzewo, woła Sade po Diderocie, pozwólcie mu rosnąć, jak mu się podoba. Nie jest jednak zabronione znaleźć mu odpowiednią glebę i pielęgnować, a wyciągnie gałęzie ku słońcu. Wbrew ludzkiej dumie zdarza się autorowi marzyć o całkowitej pustce. „Gdyby nie byłoby na ziemi ani jednego człowieka, wszystko nie toczyłoby się gorzej niż teraz… Nic nie zostało stworzone dla człowieka, dla tych nędznych kreatur, jakimi jesteśmy… Natura obyłaby się bez nas równie dobrze jak bez jakiegoś gatunku mrówek albo much". A przy tym odwołuje się do godności człowieka, głosem Zamé, by przypomnieć mu jego pierwszą powinność: „Wszystko można znaleźć w sercu ludzkim, jeśli ktoś zechce choćby lekko nim pokierować…"

To zalecenie wzmacnia jego własny głos, rzucający nie klątwę, lecz wezwanie: „O zabijacze, zamykacze, imbecyle wszystkich królestw i wszystkich rządów, kiedyż przedłożycie naukę o poznaniu człowieka nad naukę skazywania go na odosobnienie albo na śmierć?". Buffon, Diderot, Jean-Jacques przypomnieli swojemu wiekowi, każdy w swoim czasie i na swoją modłę, że liczy się tylko ta nauka, a reszta to marność. Sade powtarza to po nich, wierny sobie, ale także uwolniony od siebie, stając po stronie przyzwoitości, korzystając z mocy pisarza, w powieści skierowanej do wszystkich i która najpierw ma bawić. Nie dajmy się zwieść tej zabawce i nie dajmy się odstręczyć garstce dziwactw i szczypcie chaosu: jest możliwe, że „nauka o poznaniu człowieka" zawdzięcza autorowi *Aliny i Valcoura* niezapomnianą kontrybucję i decydujący wkład.

tłum. Marzena Chrobak
Uniwersytet Jagielloński

JAN POTOCKI, CAZOTTE I POWIEŚĆ GROZY

Z punktu widzenia historii literatury skojarzenie między Cazottem i Potockim nie ma żadnego innego uzasadnienia niż moda na powieść grozy w sensie historycznie ograniczonym, a koncepcyjnie dość ogólnym, jaki XVIII wiek nadał temu terminowi[1]. Jednakże, przynajmniej dla francuskiego czytelnika, połączenie tych dwóch nazwisk jest raczej nieuniknione: w moim przypadku doszło do niego 25 czerwca 1960 roku i to, jak należało, pod znakiem Diabła. Diabła należącego do całkiem dobrego towarzystwa, bo był tego dnia przyjmowany jako gość na Sorbonie, która od tego czasu widziała go w wielu innych postaciach. Było to z okazji obrony doktoratu Maxa Milnera, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772–1861)*, dzieła imponującego, podziwu godnie udokumentowanego, jasno skomponowanego, przenikliwego, rozsądnego i w żaden sposób niepachnącego siarką, krótko mówiąc, posiadającego wszelkie zalety, aby nie pozyskać mu wprawdzie uznania naszych satanistów, ale aby zasłużyć sobie

[1] W nawiązaniu do tego problemu definicji pozwalam sobie odnieść się do dwóch referatów, które wygłosiłem na konferencjach w Aix-en-Provence w 1963 i 1966 r.: „L'Abbé Prévost et le roman noir", w *L'Abbé Prévost*, Publications de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1965, oraz „Sade et le roman noir", w *Le Marquis de Sade*, Armand Colin, Paris 1968. W szczególności warto zapoznać się z humorystyczną, ale wyrazistą definicją powieści grozy podaną przez *Le Spectateur du Nord* w numerze z maja 1798 r. Patrz strony 127–155 i 222–260 w obecnej publikacji. [Tłumacz przyjął nazwę „powieść grozy" dla fr. *roman noir* – PR].

na szacunek wszystkich uczciwych badaczy. Z tego też powodu tytuł ten posłuży mi za punkt odniesienia[2].

Wtórując Mallarmému w jego zakłopotaniu wobec tego „szczególnego przypadku, wyjątkowego wśród wielu wspomnień", Milner zastanawiał się, czy mamy prawo włączyć do historii literatury francuskiej arcydzieło literatury grozy, znakomitego *Vatheka*, napisanego w języku francuskim przez dwudziestodwuletniego Anglika, który w dalszej części swojej twórczości nie miał już używać naszego języka. Odrzekłem na to, że przypadek Williama Beckforda nie jest aż tak „wyjątkowy", gdyż w tym samym czasie inny cudzoziemiec, w tym przypadku Polak, napisał, także po francusku, powieść fantastyczną zatytułowaną *Rękopis znaleziony w Saragossie* [*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*]. Pierwszych czternaście dni, uzupełnionych innymi historiami z tego utworu, stanowiło przedmiot nowego wydania opracowanego i zaprezentowanego przez Rogera Caillois[3]. Mógł on więc i powinien znaleźć się w bibliografii tej rozprawy doktorskiej. Ale ja sam dopiero co poznałem to wydanie, bo do tamtej pory opierałem się na tym, o czym informowali mnie w tym zakresie Tarnowski[4] i Bruckner[5], albo na tym, co powiedział mi Jan Lorentowicz[6].

---

[2] Dwa tomy liczące 622 i 573 strony, Librairie José Corti, Paris 1960.

[3] Librairie Gallimard, Paris 1958. Moje cytaty dotyczące tej części powieści będą nawiązywać do drugiego wydania, opatrzonego przez Rogera Caillois nową przedmową, Paris 1967, w pozostałych zaś przypadkach do polskiego tłumaczenia Edmunda Chojeckiego z 1847 r., podjętego na nowo i opatrzonego adnotacjami przez Leszka Kukulskiego: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, wyd. 3, Czytelnik, Warszawa 1965. [Na potrzeby polskiego tłumaczenia tego rozdziału jego autorzy korzystać będą z wydania L. Kukulskiego tam, gdzie Fabre do niego nawiązuje lub cytuje dłuższe fragmenty powieści Potockiego. Wszystkie inne cytaty przywoływane przez Fabre'a w tym eseju, jeśli nie zaznaczono inaczej, zostały natomiast przetłumaczone na język polski przez tłumaczy rozdziału – PT].

[4] Stanisław Tarnowski, *Romans polski w początku XIX w.*, Kraków 1871 (PR).

[5] Aleksander Brückner, *Jana hr. Potockiego prace i zasługi naukowe*, Warszawa 1911 (PR).

[6] Wydawca *Rękopisu* w serii „Biblioteka Muz", Warszawa 1917, wg wydania E. Chojeckiego, Lipsk 1847 (PR).

Wyposażony w tak niekompletne informacje, wiedziałem na ten temat jedynie tyle, aby zaryzykować stwierdzenie, że literacki związek pomiędzy trzema dziełami tak bardzo oryginalnymi, jak *Diabeł zakochany*, *Vathek* i *Rękopis znaleziony w Saragossie*, opierał się na pewnej dozie fantastyki[7] i humoru, choć w każdym z tych przypadków owa doza, a zwłaszcza jakość humoru, znacznie się od siebie różniły. Jeśli chodzi o inwencję, „orientalny" koloryt i ton, to *Rękopis znaleziony w Saragossie* niewątpliwie bliższy jest *Vathekowi*, którego w uzasadniony sposób można uznać za jednego z jego odpowiedników, ale w przeciwieństwie do Williama Beckforda Jan Potocki nie zapowiada frenetyczności, która podyktuje Matthew Gregory'emu Lewisowi i Robertowi Maturinowi wielkie powieści grozy epoki romantyzmu, czyli *Mnicha* i *Melmotha*. Duch oświecenia pozostaje w nim zbyt żywy, aby bez kontroli oddać się retoryce piekła czy fantasmagorii grozy. W jego najmroczniejszych pomysłach, przyznając nawet, że świadczą one o mocno pokrytej sadzą nieświadomości, ironia, królowa oświecenia, potwierdza pełnię swoich praw. Ale eleganckiej ironii Cazotte'a, nadającej barwy dwuznaczności tak grozie, jak i figlarności, przeciwstawiają się w stylu Jana Potockiego żywiołowość, jowialność i otwartość, które wystarczyłyby, aby przemienić *Rękopis znaleziony w Saragossie* w najmniej diaboliczną, a zarazem najbardziej pocieszającą z powieści gotyckich.

To pierwsze wrażenie w pełni potwierdziła lektura powieści w jej najszerszym wymiarze, czyli poprzez jej sześćdziesiąt sześć dni. Niech Bóg, albo diabeł!, mi wybaczy, jeśli ośmielę się przyznać, że ta lektura wydała mi się całkiem zabawna. Być może dlatego, że wierny dziedzictwu oświecenia, traktuję Zło zbyt poważnie, aby dać się od niego odciągnąć opowieściom o duchach, których słuchałem kiedyś wieczorami w mojej wiosce, lub pomysłowym utworom o diabłach wymyślanym przez pisarzy. Czy nie wystarczy przywołać niedawne wspomnienia lub przejrzeć aktualną gazetę,

[7] Francuskie terminy *le fantastique* i *le merveilleux* zostały przetłumaczone na potrzeby tekstu jako odpowiednio „fantastyka" i „cudowność" (PT).

aby doznać trwogi wobec „przejścia Złego”[8]? Podobnie jak wystarczy otworzyć oczy, aby odkryć w naturze nieskończenie więcej cudowności, niż mogą nam obiecać powieści „grozy i cudów”, które rozprzestrzeniły się we Francji pod koniec XVIII wieku za sprawą angielskiej mody. Pod względem niezwykłości i makabry autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* nie ma sobie równych i znacznie przewyższa Cazotte'a, ale te niezwykłości są tak przyjemne, a te elementy makabryczne tak dziwaczne, że można zawahać się, czy zaliczyć ich wynalazcę do mistrzów „gatunku mrocznego”.

Wahanie to zostaje natychmiast i całkiem przyjemnie rozstrzygnięte za sprawą wdzięcznej postaci, którą ozdobiono okładkę polskiego wydania. Nie trzeba być wielkim uczonym, aby w tym bynajmniej nie złowróżbnym wisielcu rozpoznać dwunaste z wielkich arkanów tarota. Owa karta przedstawia „człowieka powieszonego za lewą nogę między dwoma drzewami”, (albo, lepiej jeszcze, między dwiema szubienicami i dwoma innymi wisielcami). Symbolizuje on „poświęcenie, a raczej uległość człowieka kierującego swoje siły ku wewnętrznemu postępowi”[9]. Poprzez serię przerażających, ale wymyślnych przygód, historia Alfonsa Van Wordena ukazuje szczęście, jakie popularne powiedzenia, zgodnie z hermetyzmem cygańskim, wiążą z napotkaniem wisielców. W połączeniu z cnotami rycerskimi, które posiada dzięki swemu urodzeniu i wykształceniu – nieustraszonością, lojalnością i honorem, całkowita *uległość* doprowadzi go do szczęścia i chwały po sześćdziesięciu sześciu dniach, podczas których jego cierpliwość, bardziej nawet niż jego męstwo, zostanie wystawiona na próbę i sprawi, iż zasłuży on z góry na jakże przyjemną rekompensatę.

Ale diabeł nie będzie miał z tym nic wspólnego. Tu właśnie ujawnia się pierwsza, zasadnicza różnica pomiędzy *Diabłem*

---

[8] Fabre zdaje się tu nawiązywać do wydanej w 1948 r. sztuki teatralnej François Mauriaca, *Passage du Malin* [dosł. „Przejście Złego”], która nie została jak dotąd przetłumaczona na język polski (PT).

[9] Celowo odwołujemy się tu do wydania kieszonkowego: Julien Tondriau, *L'Occultisme*, coll. „Marabout Université”, Verviers 1965, s. 229–230 i ilustracja poza tekstem.

zakochanym a *Rękopisem znalezionym w Saragossie*: pierwsza z tych powieści jest dosłownie diabelska, bo Belzebub-Biondetta przybrał tam twarz, a może i serce, kobiety tylko po to, aby dać się wielbić Alvare'owi pod swym prawdziwym imieniem. Natomiast w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Diabeł pojawia się osobiście jedynie w postaci „dołączonych części" i, jeśli można to tak ująć, ku pamięci. Mimo to jego udział jest niewielki i ogranicza się dokładnie do dwóch epizodów. Pierwszy, który zajmuje szósty dzień, to opowieść czytana nie tak, jak jego kabalistyczny mentor kazał ją przeczytać Van Wordenowi, w *Relationes curiosae* niemieckiego [autora] Hapeliusa (Eberharda Wernera Happela), ale po prostu tam, gdzie łatwo mu ją było znaleźć, czyli w *Historiach tragicznych* François de Rosseta[10]. Wzorowe nieszczęście Tybalda de la Jacquière miało na celu przestrzec młodych ludzi przed bluźnierczymi praktykami i piekielnymi pokusami. Zostało ono tutaj użyte *a contrario*, pomiędzy innymi i nie mniej budującymi historiami, aby sprawdzić siłę duszy bohatera, który miałby wszelkie powody, aby obawiać się tego, by nie stać się „drugim La Jacquière'em", gdyby jego duch nie był ponad przesądami.

Aby odnotować drugie [jego] pojawienie się, poczekać trzeba na dzień piąty, jeden z tych wielu pustych dni, dni oczekiwania, jak się przekonamy, którego zadaniem jest dopełnienie złożonej historii cygańskiego przywódcy, Avadoro-Pandesowny, pełnej

---

[10] *Les Histoires tragiques de notre temps…*, Lyon 1701, Historia VII zatytułowana *D'un Démon qui apparaît en forme de demoiselle au Lieutenant du Chevalier du Guet de la Ville de Lyon, de leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda* [*O Demonie, który pojawia się pod postacią młodej damy porucznikowi straży miasta Lyon, ich cielesnej znajomości i nieszczęśliwym końcu, który po niej nastąpił*]. Ta lyońska wariacja na temat często wykorzystywany w literaturze popularnej począwszy od *Légende dorée* [*Złotej legendy*], czyli motyw kobiety demona zamieniającej się w padlinę na oczach mężczyzny, którego właśnie uwiodła, w naturalny sposób stanowiła pierwowzór dla Cazotte'a. Zob. na ten temat Max Milner, *op. cit.*, s. 90–92. Należy pamiętać, że Lyon od czasów renesansu był jednym z bastionów okultyzmu i magii. Dlatego też miasto to stanowi przystanek dla Alvare'a i Biondetty w ich podróży z Wenecji do Estremadury.

tragicznych lub komicznych opowieści. Jedną z najdziwniejszych i jedyną diabelską, co stanowić może podwójną rekomendację dla wydania Rogera Caillois, jest słynna historia Błażeja Hervasa, Potępionego Pielgrzyma. Cygański przywódca doskonale wie, jak posługiwać się jej poszczególnymi perypetiami i efektami, ale otrzymał ją od naciągacza Busquerosa, który dostał ją od biednego Cornadeza, którego nazwisko samo skazuje niejako na nieszczęścia małżeńskie i na najbardziej rogate diabły, który to z kolei usłyszał ją z ust Potępionego Pielgrzyma, który powierzył mu ją dopiero po tym, jak opowiedział mu w ramach prologu historię swego rzekomego ojca, uczonego ateusza, don Diego Hervasa. Zdaniem uczonej Rebeki, słuchaczki, którą trudno oszukać co do źródeł, ciekawscy mogą przeczytać tę historię w *Komentarzach* hiszpańskiego jezuity Granady na temat *Summy* św. Tomasza. Jeśli jednak relacja ta trafi na dobrych odbiorców, to tak wiele kolejnych i czasem dziwacznych etapów jej przekazywania nie odbiera nic z pikanterii, a nawet tragizmu, tej historii, która zaczyna się jak powiastka Diderota, a kończy niemal niczym *Doktor Faust*.

Jeśli jest się muzułmaninem, poligamia nie stanowi naturalnie przestępstwa, ale kiedy ma się w żyłach krew Gomelezów, to bigamia – dwie siostry poślubione wspólnie – nabiera charakteru uświęconej instytucji. Jak z satysfakcją – lub rozczarowaniem – zostaniemy na zakończenie poinformowani, noc [w] Venta Quemada, którą można by uznać za przeklętą, była w rzeczywistości jedynie nocą poślubną, tak mieszczańską w swych skutkach, jak upajającą w swoich czarach, a Alfons Van Worden zostanie prawowitym mężem swoich uroczych kuzynek, Eminy i Zibeldy. Chociaż był Kastylijczykiem i grandem hiszpańskim, Avadoro skorzystał z tego samego prawa: kiedy staje się przywódcą Cyganów i musi ożenić się w ramach swojej wspólnoty, nie wybiera między dwiema siostrami, Quittą i Zittą, które jednakowo mu się podobają, ponieważ to one same namawiają go, aby nie dokonywał tego wyboru[11].

[11] Sześćdziesiąty pierwszy dzień, J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. Edmunda Chojeckiego, wyd. L. Kukulskiego, Czytelnik, Warszawa

Możemy zatem mieć nadzieję, że w opowieści, którą się zajmujemy, czyli historii Błażeja Hervasa, przejście od systemu binarnego do trójskładnikowego zostanie dokonane w tonie pikantnych galanterii, w których lubują się libertyńskie powieści z XVII wieku, ponieważ te „damy z Prado" są trzy: matka i jej dwie córki, które jednocześnie uwodzą młodego mężczyznę, czyniąc go swoim kochankiem-lokatorem. Ale w odróżnieniu od dwójki, liczbę trzy należy uznać za złowróżbną, ponieważ uwodzicielki są tym razem w istocie stworzeniami piekielnymi, a w całą historię zamieszany jest też sam Diabeł, którego imię warte jest wspomnienia – Don Belial de Gehenna, który pojawia się w opowiadaniu niemal tak, jak ukazał się w operze Gounoda, czyli „z mieczem u boku i pełną sakwą". Wyznaje on do tego teorie wysoce filozoficzne podobne do tych, które dysputanci przypisywali „materialistom" w XVIII wieku: Helwecjuszowi, La Mettrie'emu czy Holbachowi. Wiemy, jak sprawy się kończą z podobnym „dobroczyńcą". Z głębi więzienia, dokąd zaprowadziły go „nieokiełznane pragnienia", a następnie „haniebne zbrodnie", młody Hervas kieruje do niego ostatni apel:

„– Ach, Belialu! – zawołałem – Belialu, wiem dobrze, kim jesteś, a jednak cię przyzywam.

– Staję na twoje wezwanie – krzyknął duch nieczysty. – Weź ten sztylet, dobądź krwi z palca i podpisz papier, który ci podaję.

– O, mój aniele stróżu – zawołałem – więc już zupełnie mnie opuściłeś?

– Za późno go przyzywasz – wrzasnął szatan, zgrzytając zębami i buchając płomieniem. Zarazem wbił mi szpony w czoło. Uczułem palący ból i zemdlałem […]"[12].

W tym obowiązkowym dla każdej historii diabelskiej epizodzie, czyli pakcie skutecznie przypieczętowanym, czy też o włos

---

1963, s. 646: „Obie były zachwycające i nie wiedziałem, którą mam wybrać. Spostrzegły moją niepewność i wydźwignęły mnie z kłopotu mówiąc, że wielożeństwo jest u nich dozwolone i że nie potrzeba żadnego obrzędu religijnego do uświęcenia małżeńskiego związku".

[12] Wydania Caillois, s. 258, i Kukulskiego, dzień 52, s. 567.

unikniętym, Potocki nie rości sobie pretensji do żadnej oryginalności w przeciwieństwie do Cazotte'a, który ustami czcigodnego doktora Quebracuernos przyznaje sobie istny patent na wynalazek. „Przygoda twoja – rzecze ten specjalista Alvare'owi – bardzo jest niezwykła; niczego podobnego nie czytałem ani w *Demonomanii* Bodina, ani w *Świecie zaczarowanym* Bekkera"[13]. Kunszt zastosowany przez autora *Diabła zakochanego* ma tak naprawdę na celu przedłużenie dwuznaczności i utrzymanie niepewności nie tyle w rozwoju akcji, ile w umyśle czytelnika. Podwójna wersja decydującej sceny, refleksje natury moralnej w ostatnim rozdziale, pozornie poufne komentarze epilogu, wszystkie te elementy zamiast wyjaśniać intencje Cazotte'a czy nawet uczucia, jakich doświadcza w obliczu opowiedzianej historii, zachowują i ożywiają urok opowieści, która pod przykrywką historii zarazem „prawdziwej" i fantastycznej jest może tylko alegorią, może tylko snem, ale łączy w sobie atrakcyjność cudowności, pokusę czułości i być może diabelski wdzięk zmysłowości. Trudno sobie wyobrazić, jaka byłaby druga część tej powieści. Jak mówi nam autor, „on to wymyślił w pierwszym szkicu…". Alvare, który z obsesji wpadł w opętanie, miałby być czymś więcej niż tylko narzędziem w rękach Diabła, który miałby go użyć do „wprowadzenia wszędzie bałaganu". Wtedy z Cazotte'a wpadamy do Frédérica Soulié[14]. Ale, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, Cazotte nie musiał nawet unikać i szczędzić tej niełaski swemu czytelnikowi. Nie możemy go sobie wyobrazić piszącego mroczne powieści na wzór mody, która zaczęła się we Francji szerzyć około 1770 roku. W trosce o swoją publiczność chciał, jak to zabawnie ujął, „oszczędzić jej drgawek"[15].

Potocki przeciwnie – „drgawki" zamienia w czynnik, z którego korzysta aż do przesady i trudno prześcignąć – pod względem pomysłowości w zakresie tego, co straszne, lub niedorzeczne – pewne

---

[13] Jacques Cazotte, *Diabeł zakochany*, tłum. Julian Tuwim, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1975, s. 66.

[14] Frédéric Soulié (1800–1847), francuski powieściopisarz, dramaturg, krytyk i dziennikarz, autor zapomnianego bestselleru *Les Mémoires du Diable* z 1837–1838 r. (*Pamiętniki Szatana*, 3 tomy, Warszawa 1870) (PT).

[15] *Épilogue*, w: *Le Diable amoureux*, *op. cit.*, s. 288.

szczegóły pierwszego, a zwłaszcza drugiego „dnia" *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, kiedy pojawia się „straszliwy" Paszeko. Jednak wycie tej (pseudo)demonicznej postaci i egzorcyzmy czcigodnego (pseudo)pustelnika, który je podkreśla, ujawniają w ich powtarzalności coś, co sprawia, że komizm szybko bierze górę nad przerażeniem. Możliwe jest, że komizm ten dałby się interpretować psychoanalitycznie jako oczyszczenie z mrocznych obsesji, uwolnionych pod jego wpływem. Możliwe jest również, że autor znalazł wystarczającą motywację literacką w parodystycznym wykorzystaniu eskalacji makabry, którą pewien typ ówczesnej literatury zamienił w swoiste rzemiosło. Możliwe jest jednak także, że grając w tę grę, sam dał się w nią wciągnąć i tym silniej zareagował popisem racjonalizmu. Zostawmy ekspertom rozstrzygnięcie tego odwiecznego sporu pomiędzy konstrukcją a projektem – znajdzie się wielu takich, którzy będą mogli nam powiedzieć, znacznie lepiej niż zrobiłby to sam Potocki, co autor miał w głowie i w sercu, pisząc *Rękopis znaleziony w Saragossie*.

Ale dla tych, którzy w swej prostocie wolą przede wszystkim brać pod uwagę wskazówki, które podstępnie, złośliwie, kąśliwie i wreszcie z całkowitą precyzją podsuwa im tekst, nietrudno dostrzec, że cel Potockiego przeciwny jest temu, który postawił sobie Cazotte – nie chodzi mu o utrzymanie diabelskiej dwuznaczności, ale o jej usunięcie. Mówiąc bardziej ogólnie, wykorzystuje on swój talent, aby uczynić z nieprawdopodobieństwa prawdę powieściową, aby normalizować to, co niezwykłe, aby zapewnić naturalne i racjonalne wyjaśnienie wszystkiego, co wydawało się przeciwstawiać naturze i rozumowi. Być może to paradoksalne światło rzucone na tak krętą i mroczną historię zostanie zinterpretowane przez miłośników tego, co cudowne, jako ostateczna ironia i uśmiechną się oni z pobłażaniem na widok tak pospolitego zaspokojenia moralności i zdrowego rozsądku. Być może tęgie głowy także będą się radować, witając w osobie tego wirtuoza fantastyki jednego ze swoich, którego będą oklaskiwać za to, że tak zręcznie zwabił umysły łatwowierne.

W ten sposób dwuznaczność – co do której w przypadku Potockiego można było sądzić, że została zniesiona – odzyska swoją

szansę przy wsparciu pomysłowości, a diabeł i jego poplecznicy odzyskają swe prawa w historii przeżytej i opowiedzianej przez Alfonsa Van Wordena, chociaż zapewnia się nas, że jego przygody w żaden sposób nie zależą od ich mocy. Bardzo szybko, od pierwszego dnia, jego opowieść polega głównie na słuchaniu opowieści, chyba że, jako wieczny słuchacz, od czasu do czasu doda swoje trzy grosze albo poprzestanie na opuszczeniu kurtyny między jednym a drugim dniem, ograniczając przejścia pomiędzy nimi do ich najbardziej rygorystycznego i monotonnego wymiaru. Tym samym narratorzy mnożą się, opowiadając historie własne, ale także innych, czasem z czwartej lub piątej ręki, ale zawsze w pierwszej osobie i zawsze z tą samą żywotnością. Przez pewien czas nie może zabraknąć poszukiwania i odnajdywania powiązań między tymi historiami a historiami głównego bohatera, niezależnie od tego, czy służą one wystawieniu go na próbę, przestraszeniu, zmyleniu, czy też po prostu zaintrygowaniu lub dostarczeniu wiedzy. Jednak z biegiem czasu ta relacja zanika lub zatraca się, a opowieści pełnią już tylko rolę rozrywki, choć, jak się ostatecznie przekonamy, jest to dla nich uzasadnienie zarówno wystarczające, jak i konieczne. Ale to właśnie ich pozorna bezzasadność, rozrywka, jaką zdają się mieć na celu i wywoływać, dodają uroku, w mocnym znaczeniu tego słowa, a przede wszystkim przyjemności [lekturze] *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Ostatecznie można było przecież zaliczyć ten utwór do powieści mistyczno-pedagogicznych, którym wzór nadał *Sethos* Terrassona, i ograniczyć go do sekwencji inicjacyjnej, ciągu prób i przygód w rodzaju tych, którym poddani zostali Coëns czy Rose-Croix. Na szczęście Potocki wykazuje wobec nich taką samą nonszalancję, jak wobec diabła. Ale, co jest jeszcze bardziej niepokojącą hipotezą, mógłby także zatytułować swoją powieść *Le Secret des Halpharras* czy *Le Trésor des Cassars*, antycypując w ten sposób powieści przygodowe, w których lubować się będzie dziewiętnasty wiek[16].

[16] Tytuły prawdopodobnie zmyślone; Jean Fabre gra tu powieściową onomastyką przez aluzję do „łańcucha Alpuhary" i skarbu rodu Cassar Gomelez (PT).

Jakkolwiek by tego nie wyjaśniać, jego upodobanie do fantastyki uchroniło go przed tym nieszczęściem.

Z pewnością ta fantastyka, trzeba to powtórzyć, jest mniej demoniczna, niż można by sądzić. Wyrwany w ostatniej chwili przez swego anioła stróża ze szponów Szatana, Potępiony Pielgrzym czuje się zmuszony szukać pokuty, sprowadzając na drogę zbawienia dwunastu innych grzeszników oznaczonych na czole, jak on, symbolem odwróconego tau, znakiem potępienia. W ten sposób zdaje się nabierać kształtu seria, która zapowiada mroczne przygody. Narrator ogranicza się jednak do przedstawienia pierwszego z tych potępionych – komandora de Toralva – i przekazania mu głosu w opowieści pod znakiem widziadeł ograniczonej do zwykłego „oczarowania" w scenerii rodem z *Eviradnusa*[17]. Jeśli zaś chodzi o drugiego towarzysza, rzekomo naznaczonego piekielną pieczęcią, to jest nim po prostu krotochwilny Cornadez. Tym samym prym wiedzie burleska, a Diabeł sprowadzony zostaje do sfery żartów i sztuczek! Roger Caillois[18] przesadził zatem nieco, kiedy w swojej pierwszej przedmowie dostrzegł w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* „światową antologię fantastyki pojmowanej jako muzeum powszechnej trwogi". Wydaje się wystarczające odkryć w nim, podobnie jak on, „wybór opowieści o nawiedzeniach zaczerpniętych od pisarzy starożytnych, z kompilacji średniowiecznych czy szesnastowiecznych, ewentualnie z folkloru krajów odwiedzanych przez Potockiego". Zadaniem badaczy źródeł będzie uwzględnienie każdego z tych sektorów. Pewne elementy związane z mauretańską i orientalną tradycją cudowności bez wątpienia pozwalają na porównanie tego utworu nie tyle z samym *Diabłem zakochanym*, co z całością twórczości Cazotte'a.

---

[17] Nawiązanie do *Legendy wieków* (*La Légende des siècles*), poematu Victora Hugo opublikowanego w trzech wersjach między 1859 a 1883 r. (pierwsze polskie wydanie: Żytomierz 1860) (PT).

[18] Roger Caillois (1913–1978), francuski krytyk literacki, pisarz, socjolog, pod którego redakcją ukazało się pierwsze, choć niepełne, wydanie krytyczne *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (Gallimard, Paris 1958). W swoim zbiorze esejów *Odpowiedzialność i styl* (Warszawa 1967/2019) wiele miejsca poświęca on Potockiemu i jego najsłynniejszemu dziełu (PT).

Ogólnie pozostajemy jednak w krajach katolickich, we Włoszech i Hiszpanii, bastionach „przesądów". *Diabeł zakochany*, „nowela hiszpańska", kończy swój bieg w Estremadurze, u podnóża złowrogiego masywu, gdzie bohater *Rękopisu znalezionego w Saragossie* zmuszony jest krążyć w kółko przez sześćdziesiąt sześć dni, czyli w Sierra Morena, tradycyjnie tak obfitującej w czary, jak jego francuski odpowiednik, Montagne Noire[19], wydaje się ich pozbawiony. Ograniczając się do słynnego przykładu, wiemy, jak kończy Ambrosio, zbrodniczy mnich Lewisa. Zostaje zamknięty w lochach Inkwizycji, kiedy to pojawia się przed nim Szatan (tak jak ukazuje się „strasznemu" Pielgrzymowi Potockiego), naciskając na niego, by ten podpisał zwyczajowy pakt. Po zakończeniu tej operacji diabeł zabiera go na skraj przepaści w Sierra Morena, gdzie umrze najokropniejszą śmiercią. *Mnich* zestawia, nieco chaotycznie, elementy scenerii, którym wyobraźnia Potockiego przyda wyrafinowania i na nowo umiejętnie połączy, aby ułożyć je w coś w rodzaju diabolicznego lunaparku. Opisowa wstrzemięźliwość Cazotte'a, nawet i zwłaszcza wtedy, gdy wywołuje on burzę w Estremadurze, kilka mil od zamku Maravillas, wydaje się w porównaniu z tym godna podziwu: w *Diable zakochanym* nie ma więcej lokalnej malowniczości niż w *Manon*. Jeśli jednak to złowróżbne miejsce pojawia się w tym przypadku jedynie ku pamięci, to tym więcej jest ono warte jako nawiązanie do tradycji. Tradycja ta nie wywodzi się jedynie z literatury, ale także z historii wierzeń, idei i zwyczajów. Aby przynajmniej w przybliżeniu określić stanowisko Cazotte'a i Potockiego względem niej, warto przypomnieć jej główne elementy.

*
* *

Nie zapominajmy o wspólnej cesze, która ich łączy, jednocześnie różnicując: ironii. Jak zauważa Max Milner, „ten dystans,

[19] Dosłownie „czarna góra" (PT). W odróżnieniu od „Czarnego Lasu" [w Polsce znanego pod nazwą Schwarzwald – PT], miejsca uprzywilejowanego dla powieści grozy, a zwłaszcza tych „tragicznych historii", których tradycję markiz de Sade zwieńczy w *Eugénie de Franval*. Ciekawie byłoby opracować geograficzną i toponimiczną mapę czarów i spraw diabelskich.

jaki autor utrzymuje między sobą a swoim dziełem, w *Mnichu* nie istnieje". Lewis zanurza się lub przynajmniej sprawia wrażenie zanurzania się ciałem i duszą w tym, co nadprzyrodzone. Nic w jego twórczości, stale utrzymywanej w stanie paroksyzmu, nie pozwala sądzić, że nie oddaje się całkowicie swoim mrocznym wyobrażeniom. Ironia odzyska swoje prawa wraz z Mériméem, nie ma jej jednak w ściśle romantycznie rozumianej powieści grozy, od Lewisa po Maturina.

Wystarczy zauważyć, że Cazotte i Potocki pozostają dziećmi swego stulecia – stulecia, w którym nie wierzono już w diabła, a przynajmniej nie wierzono w niego w taki sposób, w jaki miał on dotychczas objawiać się w życiu ludzi. Jego najbardziej bezpośrednim środkiem działania było opętanie: proces Urbaina Grandiera i „opętanych z Loudun" dostarczył najsłynniejszego przykładu na to, co Kościół katolicki przez to rozumiał[20], ale podobne procesy powtarzały się przez cały XVII wiek we Francji, Polsce i większości krajów katolickich. Diabeł jest w nie oficjalnie zamieszany, lecz najczęściej działa poprzez swoich poplecznków, demony wyłaniające się z piekła pod najróżniejszymi imionami i postaciami, inkuby i sukuby, duchy ziemi, wody, powietrza i ognia, gnomy, ondyny, sylfy i salamandry, które oddane są do dyspozycji czarowników i czarownic, kabalistów, alchemików, wróżbitów i astrologów, zawsze podejrzanych, a czasem otwarcie oskarżanych, o zawarcie paktu z mocami piekielnymi. Aby odeprzeć ich złe czary i uwolnić swoje ofiary od Złego, Kościół dysponuje arsenałem formuł: modlitw, egzorcyzmów i zaklęć, zapisanych w podręcznikach lub traktatach, które rozprzestrzeniały się aż do połowy XVIII wieku, niektóre o charakterze bardzo erudycyjnym i krytycznym, jak traktat księdza Alphonse'a Costadau[21],

[20] Ale jest prawie tak samo w przypadku Kościołów reformowanych. François Perrault, pastor Mâcon i Versois, opublikował w Genewie w 1653 r. imponujący traktat w dwóch tomach in–8°: *Démonologie ou Traité des démons et sorciers, de leur puissance et impuissance*. Traktat ten jest związany ze słynną historią dotyczącą skandalu „antydemona" z Mâcon.

[21] *Traité historique et critique des principaux signes qui servent à manifester les pensées ou le commerce des esprits*…, 6 tomów, Bruyset, Lyon 1720.

inne, jak ten Antoine'a-Louisa Daugisa, o zastosowaniu praktycznym[22]. Sądząc po trwałości i uporczywości takich dzieł (mógłbym wymienić ich około piętnastu), w tym podręczników egzorcyzmów, traktatów paraprawnych lub medycznych, wszelkiego rodzaju „pneumatologii" lub „demonologii", można by pokusić się o stwierdzenie, że jeśli Bóg potrzebuje ludzi, to Kościół nie gardził uciekaniem się do demonów, aby wzmocnić swoją władzę. Jednak do teologów dołączyli ludzie nauki[23], czy po prostu ciekawscy, zajmujący się dziwną literaturą antydiabelską, która, jak się wydaje, zyskała nową siłę po Soborze Trydenckim: znajdujemy tam nazwiska równie różnorodne jak Bodin czy Abbé d'Aubignac.

A przecież tuż przed nastaniem XVIII wieku i przez całe to stulecie gorączka [stopniowo] opada. Ciekawscy stają się mniej łatwowierni, a teolodzy bardziej ostrożni: Bayle i Fontenelle, potem także filozofowie[24], przeszli tę drogę, a ich „zdrowy rozsądek", jak w przypadku markiza d'Argens, a potem barona d'Holbacha, do rangi baśni releguje opowieści o czarownikach i demonach.

---

[22] *Traité sur la magie, les sortilèges, les possessions, obsessions et maléfices […] Ouvrage très utile aux Ecclésiastiques, aux médecins et aux juges*, Paryż b.d. (1690?).

[23] Przede wszystkim lekarze, jeśli w XVII wieku możemy uważać lekarzy za ludzi nauki. We wstępie do swojego wydania *Diable amoureux* (Éditions Rencontre, Lausanne 1964) Jean Richer wskazuje, pośród innych przykładów tej literatury pseudomedycznej, dziwaczne traktaty Lazare'a Meissonniera, lyońskiego lekarza i autora *Œnologie: La Philosophie des Anges, contenant l'art de se rendre de bons esprits familiers*, L. M., Lyon 1648, in–8°, 337 stron, i *La belle Magie ou science de l'esprit, contenant les fondements des subtilités et des plus curieuses connaissances de ce temps*, Lyon, in–12°, 542 strony.

[24] W odniesieniu do XVIII wieku wyraz ten nabiera wyjątkowego znaczenia, symbolizując czołowe postacie francuskiego oświecenia, jak choćby Monteskiusz, Voltaire, Diderot, Rousseau i wielu innych wielkich myślicieli tej epoki. Ma również wymowę ideologiczną: oznacza wyznawców wiary w postęp nauki i ludzkości za sprawą rozumu, niezależnie od religii; ów optymizm odróżnia ich od sceptycznych wobec rozumu apologetów zwanych przez nich antyfilozofami (PR).

Do tego stopnia, że gdy miał się ukazać *Geniusz chrześcijaństwa*[25], Abbé J.B. Fiard poczuł się w obowiązku zareagować i przywrócić piekłu uwagę, którą utraciło ono w powszechnej świadomości[26]. Dwa lata później uczyni to ponownie, potępiając jako popleczników Szatana tych samych ludzi, którzy twierdzili, że udało im się wmówić narodowi francuskiemu, że On nie istnieje, w dziele napisanym tym samym atramentem, co dzieło innego, nie mniej znanego duchownego Antoine'a Barruela[27].

Trzeba przypomnieć o literaturze, która zasługuje w sensie literackim na tak małe uznanie, bo nasi dwaj autorzy, Cazotte i Potocki, nawiązywali do niej i popisywali się nią każdy na swój sposób do tego stopnia, że sprawiają wrażenie, iż są nią nasiąknięci.

Zgodność ta świadczy o utrzymującej się i być może rosnącej atrakcyjności okultyzmu w stuleciu, które pretendowało do miana oświeconego. Poprzez swoje egzorcyzmy Kościół wzmocnił demonologię. Zaciekłość, jaką przejawiał wobec tych, którzy szukali dostępu do tego, co nadprzyrodzone, inaczej niż za pomocą ortodoksyjnych środków, nieuchronnie zwróciła się przeciwko niemu. Czarowników, których spalił, „silne umysły", które ścigał, stopniowo uznawano za ofiary, a nie wyznawców przesądów. Nie wolno nam zapominać, że magia i nauka przez długi czas pozostawały zjednoczone i że sam Diderot, odrzucając marzenia wielkich „teozofów", Cardana, Paracelsusa czy Van Helmonta, nie ukrywał, że uważa tych dziwaków za bohaterów rozsądku. W imię sceptycyzmu, jaki głosili, libertyńscy erudyci poprzedniego stulecia utrzymywali przychylne nastawienie nie

---

[25] Po śmierci matki i siostry François-René de Chateaubriand (1768–1848) na nowo odnajduje swoją religijność, a opublikowany w 1802, po latach wrogiej religii rewolucyjnej zawieruchy, *Geniusz chrześcijaństwa* (*Génie du christianisme*) stanowi próbę przedstawienia i obrony piękna oraz poetyki chrześcijaństwa, a także jego wpływu na literaturę i sztukę (PT).

[26] *Lettres philosophiques sur la magie*, Paris 1801.

[27] *La France trompée par les magiciens et démonolâtres du XVIII^e siècle. Fait démontré par les faits*, Paris 1803.

tylko w stosunku do „wielkich ludzi podejrzanych o magię”[28], ale także w odniesieniu do samej magii, uważanej za formę paranaukowych badań, których zakazanie byłoby głupotą. Wielu uczciwych ludzi, których rzecznikiem jest La Bruyère, nie myśli inaczej: wstrzymanie się od osądu sformułowane w słynnym fragmencie *Charakterów* dotyczącym magii i zaklęć[29] prowadzi do ciekawości, często życzliwej, która ma tendencję do tego, by się upowszechniać. W swoim *Traité de l'opinion* [*Traktacie o opinii*], dziele powszechnie znanym w XVIII wieku (Jean-Jacques Rousseau czytał je w Les Charmettes i wielce je cenił), Legendre de Saint-Aubin poświęca problematyce nauk tajemnych bardzo znaczącą część swojej pracy, tom VII i ostatni: w odniesieniu do „opinii”, jak we wszystkich innych naukach, poczynając od matematyki, część zawierająca urojenia i szalbierstwa jest w nich z pewnością większa niż w pozostałych, ale nie możemy ich potępiać co do zasady, zanim nie zostaniemy o nich odpowiednio poinformowani[30].

Około roku 1750, kiedy filozofia publikuje swoje arcydzieła[31], sceptycyzm, w formie, jaką właśnie zdefiniowaliśmy, w dalszym ciągu usprawiedliwia i ukrywa pociąg do fantastyki, który łączy

---

[28] G. Naudé, *Apologie pour les grands hommes soupçonnés de magie*, liczne wznowienia od 1623 do 1712 r.

[29] *De quelques usages* [*O niektórych zwyczajach*] (s. 70), „Co myśleć o magii i zaklęciach? […] Śmiem twierdzić, że w tym, jak we wszystkich rzeczach niezwykłych i wykraczających poza utarte zasady, można znaleźć równowagę pomiędzy duszami łatwowiernymi i silnymi [*sc.* wolnymi] umysłami” [tłum. własne].

[30] *Traité de l'opinion*, opublikowany w 1733 r., miał co najmniej cztery lub pięć kolejnych wydań. Wbrew opinii jego ostatniego biografa, Paula Tedeschiego, Saint-Aubina należy uważać nie za prekursora Gabriela Tarde'a i socjologii opinii, ale za spóźnionego wojownika, który mimo rozwijającej się filozofii, broni tez sceptycznego fideizmu, dla którego żadna wiedza ludzka nie może pretendować do przekonania, poza światłem objawienia.

[31] Np. Monteskiusza *O duchu praw* (Genewa 1748), Buffona *Historia naturalna* (44 tomy, wyd. w l. 1749–1788), a w 1750 r. *Prospectus* do *Encyklopedii* Diderota i d'Alemberta (wyd. począwszy od 1751 r.) (PR).

erudytów tak różnych jak Lenglet Dufresnoy czy Dom Calmet[32]. Obaj czerpią przyjemność ze zbierania najdziwniejszych historii. Generalizując na podstawie tych dwóch przypadków, Max Milner ma prawo wywnioskować, że „ta rozbawiona ciekawość, to ukryte upodobanie, na wpół sceptyczne, na wpół łatwowierne w stosunku do tego, co cudowne, wydają się cechować znaczną część społeczeństwa w owej połowie wieku"[33].

A filozofowie? Aby przesadnie nie przedłużać tych poszukiwań, poprzestaniemy na przyjrzeniu się temu pośród nich, którego można uznać za pioniera, ponieważ dokonuje on przejścia między uczonym libertynizmem a wojującą filozofią. Dlatego też jego świadectwo można uznać za szczególnie wyraziste w obszarze, który nas dotyczy. Chodzi o markiza d'Argens. Doskonale się złożyło, bo obszerna analiza krytyczna, jaką Jean Molino poświęcił właśnie całości jego twórczości i myśli, pozwoliła mi bez większego kłopotu przejrzeć jego *Lettres cabalistiques* [*Listy kabalistyczne*] i pogłębić ich znaczenie[34].

---

[32] Te z ich traktatów, które nas interesują, zostały wydane lub ponownie opublikowane w latach 50. XVIII w. Lenglet-Dufresnoy: *Traité historique et dogmatique sur des apparitions* […], Paris 1751; *Recueil de Dissertations anciennes sur les apparitions, les visions et les songes*, Paryż 1752. Dom Antoine Calmet: *Traité sur les apparitions des esprits et sur les revenants*, nowe wydanie, poprawione i rozszerzone przez autora, Paris 1751; *Dissertation sur les apparitions des anges, des démons, et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, Bohème, de Moravie et de Silésie*, Paris 1746.

[33] Milner, *op. cit.*, s. 59. W cytacie zastąpiliśmy słowo „początek" słowem „połowa", co wydaje nam się w tej sytuacji lepsze. W rzeczywistości moda na okultyzm nie przeminęła aż do 1750 r., czekając na swe odrodzenie w drugiej połowie stulecia poprzez modę na powieść grozy w stylu angielskim. Niezwykle ważny tekst, *La Philosophie occulte* Henri Corneille'a Agrippy, został przetłumaczony na język francuski i opublikowany w Hadze w 1727 r.

[34] *Lettres cabalistiques ou Correspondance philosophique, historique et critique entre deux cabalistes, divers esprits élémentaires et le Seigneur Astaroth*, Haga 1737–1738, 4 tomy in–8°. Ponowne wydanie, Pierre Paupie, Haga 1769–1770, 7 tomów in–12°. Obrona niepublikowanej jeszcze rozprawy doktorskiej Jeana Molino miała miejsce 17 czerwca 1972 r. Składa się ona z trzech tomów maszynopisu o łącznej liczbie 1500 stron. Jej drugi rozdział poświęcony jest *Listom kabalistycznym*.

Ich lektura jest w istocie mniej atrakcyjna, niż mógłby sugerować tytuł. Opublikowane pomiędzy *Lettres Juives* [*Listami żydowskimi*] i *Lettres Chinoises* [*Listami chińskimi*], a tym samym stanowiące centralny element trylogii skierowanej w istocie przeciwko Kościołowi rzymskokatolickiemu, temu bastionowi nietolerancji i przesądów, który Voltaire nazwie „Infâme" [dosł. niegodziwym, zhańbionym], *Listy kabalistyczne* zdają się łączyć fantazję[35] i fantastykę z krytycznym myśleniem, ale rozrzedzają one niestety to połączenie typową dla markiza d'Argens rozwlekłością. Główna idea prowadzi jednak do kilku dość zabawnych wniosków. Ponieważ Doktorzy Kościoła, począwszy od św. Augustyna, zastrzegając dla Kościoła przywilej magii, nie przestawali ostrzegać wiernych przed Diabłem i interesami, jakie śmiertelnicy mogą robić z nim i jego poplecznikami, możemy z tego wywnioskować, że na podobieństwo ludzi, na których kościół ten poluje, Diabeł jest filozofem, i to całkiem uczynnym. Odpowiedzialny za administrację piekła Astaroth utrzymuje bardzo uprzejmą korespondencję z mądrym kabalistą Abukibakiem i od czasu do czasu opowiada mu uczone rozmowy pewnych „wielce znakomitych" potępionych, takich jak ateista Spinoza i jezuita Mariana, albo przekazuje mu wieści o prawdziwych rozbójnikach, jak Cartouche czy ojciec Guignard SJ. Nowoprzybyli bardzo niepokoją swego zacnego strażnika, zarówno pod względem liczebności, jak i podłości. Wedle markiza d'Argens święci w rzeczywistości idą do piekła, a ponieważ Kościół ciągle mnoży kanonizacje, musi on powitać świętego Franciszka Régisa, świętego Wincentego a Paulo, świętą Julię [„Juliette"] Fabronieri, świętą Katarzynę Fieschi i *tutti quanti*. Wobec tych fanatyków diabły, miłosierne i rozsądne, muszą w naturalny sposób zawierać sojusze z uczciwymi ludźmi przeciwko wspólnemu wrogowi. Mądry Abukibak

[35] Wydaje się, że Fabre używa tu francuskiego wyrazu „fantaisie" w kontekście, w którym powszechniejsze jest dzisiaj użycie pochodzącego z języka angielskiego słowa „fantasy", aby skontrastować je z pojęciem fantastyki, bo choć z literaturoznawczego punktu widzenia oba te terminy mają niemało cech wspólnych, to jednocześnie bardzo wiele je różni (PT).

przypomina o tym Temu, wobec którego może uczciwie nazywać się najwierniejszym sługą i przyjacielem. „Bądź zatem czujny, Panie Astarocie, i stale uważaj na pułapki i sztuczki Świętej Inkwizycji […]. Bądźmy zawsze, ty bardzo uczciwym diabłem, a ja dzielnym człowiekiem. Zachowujmy szacunek, jaki jesteśmy winni książętom i sędziom. Nigdy nie publikujmy żadnych dzieł szkodliwych dla dobrych obyczajów i społeczeństwa. Starajmy się demaskować hipokryzję, okrywać złoczyńców wstydem i śmiejmy się z bezsilnej nienawiści Inkwizycji”[36].

Tutaj więc pomiędzy *Kulawym diabłem* a *Diabłem zakochanym* mamy diabła-filozofa, którego objawienie się byłoby bardziej przekonujące, gdyby nie był tak wyraźnie antydiabłem, raczej pospiesznie pozyskanym na potrzeby sprawy. Markiz d'Argens traktował nauki okultystyczne znacznie mniej poważnie niż w tym samym czasie czynił to Legendre de Saint-Aubin. Nie od Bekkera, ani od Corneliusa Agrippy zapożycza on bowiem te nieliczne informacje, które na ten temat przedstawia, lecz od Montfaucona de Villars, którego *Hrabia de Gabalis* [*Le Comte de Gabalis*], opublikowany w pełnym klasycyzmie, a ponownie wydany i opatrzony ciągiem dalszym na początku XVIII w.[37], nadal służył jako strawa i wzór dla refleksji filozoficzno-literackich, nie tyle o Diable, ile o świecie duchów, bardzo mało niepokojących, z którymi pewien stopień wtajemniczenia w Kabałę pozwala na nawiązanie kontaktu. Jak wiadomo, duchy te, w odróżnieniu od aniołów, ludzi i demonów piekielnych, dzielą się na cztery grupy, odpowiadające czterem żywiołom: o ile relacje z Salamandrami, duchami ognia, zarezerwowane są dla

[36] Cytat za Molino, *op. cit.*, s. 405.

[37] *Le comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes*, Paryż 1670; *La suite du comte de Gabalis, ou nouveaux entretiens sur les sciences secrètes, touchant la nouvelle philosophie*, Amsterdam 1708 i 1715; *Les génies assistants ou gnomes irréconciliables ou la suite du comte de Gabalis*, Haga 1718 (dzieło przypisywane Antoine'owi Andro). Powieść Abbé de Villars, rozsławiona ostatecznie przez Anatole'a France'a, była przedmiotem kilku współczesnych wydań, w szczególności autorstwa E. Marteau, Paris 1921, a ostatnio także Rogera Laufera.

prawdziwych filozofów, o tyle ondyny, chochliki, gnomy i gnomidy, sylfy i sylfidy chętnie szukają towarzystwa śmiertelników, mężczyzn i kobiet, a nawet ich miłości. Te trzy kategorie mają swoich przedstawicieli-wysłanników w *Listach kabalistycznych*: gnom Salamankar, ondyn Kahuka i sylf Oromasis, ale tylko ten ostatni odgrywa nieco bardziej aktywną rolę i możemy zrozumieć dlaczego: zamieszkując „falę powietrza", jest wszędzie i może pojawić się wszędzie, co jest bardzo wygodne, gdy przejmie pałeczkę od małego Asmodeusza Lesage'a i pozwoli filozofii na wznowienie krytyki moralnej i społecznej, w której markiz d'Argens będzie skłonny grzęznąć.

Jeśli chodzi o uwodzicielską sylfidę, która podziała na tak wiele romantycznych wyobraźni od Rousseau do Chateaubrianda i innych, pozostaje ona na progu tych *Listów*, pozbawionych, niestety!, w tym samym stopniu zmysłowości, co fantazji. Abukibak na próżno zachwala swojemu uczniowi Ben Kiberowi korzyści, jakie przyniesie mu tak pochlebny związek, pod warunkiem jednak, że zachowa go w tajemnicy, bo ten Jacques Tournebroche[38] od powietrznej kochanki i jej sióstr z ziemi i wody woli piękną, ale bardzo materialną Lucindę, prostą śmiertelniczkę, a uczony Abukibak filozoficznie akceptuje tę odmowę. Zadowoli się obroną kabały przed tym uczniem, który powziął za cel zdemaskowanie nauk okultystycznych, upraszczając je do kilku zabawnych sztuczek z zakresu fizyki. Ta rozbieżność nie ma wielkiego znaczenia, ponieważ obaj pozostają zgodni co do zasadniczego celu: zdemaskowania hipokrytów i obalenia przesądów. Bardzo szybko, według słów Jeana Molino, *Listy kabalistyczne* zamieniły się w „krytyczne *potpourri*". Niemal żałujemy, że panu Astharotowi zawracano głowę dla tak lichego rezultatu. Ale jeśli nawet wydaje się, że strach przed Diabłem zniknął do tego stopnia, że filozofia uciesznie wciąga go pod swój sztandar, to wszystko, co dotyczy jego złowrogiego królestwa, zachowało dla

[38] Aluzja do wydanego w 1908 r. zbioru nowel Anatole'a France'a pod tytułem *Les Contes de Jacques Tournebroche* (*Powiastki Kuby Kręcirożna*) (PT).

wyobraźni pewne znaczenie, przynajmniej literackie, o którym świadczy nawet niezręczność markiza d'Argens.

Twierdzi on bowiem niezdarnie, że wpisuje się w tradycję *Hrabiego de Gabalis*. Od samego początku Abbé de Villars potrafił znaleźć odpowiedni ton – zabawny, upajający i drapieżny, lekki, ale nie frywolny, aby ujarzmić świat nadprzyrodzony, którego atrakcyjność zachował, jednocześnie nadając mu chimeryczny charakter. Był to rzeczywiście najlepszy, a w każdym razie najbardziej elegancki sposób na odparcie pradawnego lęku, który z powodu nieobecności literatury pięknej podtrzymywany był przez tradycję poprzez to, co dziś nazywamy „literaturą mniejszą". Przeszczepiając legendę na być może autentyczne życie Georgiusa Sabelliusa Fausta juniora, który znał Paracelsusa i Agryppę, *Histoire du Docteur Johannes Faust* [*Historia doktora Johannesa Fausta*] ukazała się we Francji w 1587 roku. Trzy lata później angielski dramaturg Marlowe wykorzystał Fausta jako bohatera i ofiarował go najznakomitszemu teatrowi. Jednak jego *Historia* nadal istniała w ramach literatury popularnej, gdzie sąsiadowała z *Historiami tragicznymi*, na wzór Antoine'a Camusa, Louisa Rosseta czy Claude'a Malingre'a, a nieco później z echami lub popularnymi wersjami *Causes célèbres*[39], zebranymi przez prawnika Gayota de Pitavala. Diabeł, jego poplecznicy, a przede wszystkim najczarniejsza magia, rodząca straszliwe zbrodnie i jeszcze straszniejsze prześladowania, odegrali dużą rolę w tej barokowej tradycji kryminologii i powieści grozy: pod przykrywką opętań i piekielnych zaklęć to, co cudowne i nadprzyrodzone, nigdy nie było przedstawiane jako gra wyobraźni, ale jako sprawca zbrodni i gwarant kary. Gniew Kościoła, dziwactwa „teozofów", niemożliwa do wytyczenia granica pomiędzy prawdziwą a fałszywą kabałą, fanfaronada tęgich umysłów, a nawet niechęć uczonych libertynów, wszystko praktycznie współdziałało, aby Szatan mógł utrzymać swe imperium. Ale tam, gdzie erudycja okazała

[39] Czyli dosłownie „słynne sprawy". Kronika sądowa o sensacyjnym profilu (PT). Nazwisko autora stało się nazwą pospolitą dla wszelkich tego typu wydawnictw (*Pitaval warszawski* itp.) (PR).

się chimeryczna, a zdrowy rozsądek wątpliwy, umysł odniósł zwycięstwo: począwszy od *Hrabiego de Gabalis*, przynajmniej w przypadku umysłów, które uważały się za nadzwyczajne, możemy uznać, że zły urok został pokonany, podczas gdy ciekawość i zamiłowanie do cudów paradoksalnie odzyskały swoje prawa.

Świadczy o tym rozrastająca się literatura: traktaty, dialogi, opowiadania, powieści, które czerpią z ducha, jeśli nie ze stylu, Abbé de Villarsa. Niektórzy szukają w fantastyce, której on jest literackim wynalazcą, jedynie przyprawy dla swoich erotycznych odkryć i udaje im się to z całkiem sporym wdziękiem, jak Crébillonowi synowi w [powiastce] *Sylphe* [*Sylf*]. Innym ciężej to przychodzi, jak Abbé Cointreau, autorowi *L'Amant Salamandre*. Mnożąc się w ten sposób listy o magii lub traktaty o fizyce okultystycznej, miażdżą fantazję swoją pedanterią. To połączenie dydaktyki i fantastyki nie mogło nie stworzyć potworów, z których najsłynniejszym stał się w oczach potomności bohater Abbé Laurenta Bordelona, pan Oufle. Niestety tylko jego imię przywodzi na myśl Bernanosa, ponieważ analogia ta nie utrzymuje się z powodu czytania niekończących się debat, które przeciwstawiają naiwnego, ale nudnego pana Oufle'a jego przeciwnikowi, rozsądnemu, ale równie nudnemu Noncrede'owi. Zdaniem Milnera, który miał cierpliwość dotrwać do końca, „jest to Bouvard i Pécuchet tego, co nadprzyrodzone"[40].

Tyle że to nie Flaubert, bo smutna groteska, a także ponury zachwyt są tak samo obce abbé Bordelonowi, jak i tym, których mamy pokusę wyobrażać sobie na obraz jego antybohatera,

---

[40] Max Milner, *op. cit.*, I, 72. Abbé Laurent Bordelon (1663–17[30]) [niektóre źródła podają jego datę urodzenia jako 1653 – PT] opublikował w 1689 r. jedną z licznych i ciężkich rozpraw poświęconych *Astrologie judiciaire* [*Astrologii sądowej*]. Warto przypomnieć w możliwie pełnej formie tytuł jego powieści: *Histoire des imaginations extravagantes de M. Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques, sorciers, incubes, succubes, horoscopes, talismans, sortilèges* [*Historia dziwacznych wyobrażeń pana Oufle'a, spowodowanych czytaniem książek dotyczących magii, zbiorów zaklęć, opętańców, czarodziejów, inkubów, sukubów, horoskopów, talizmanów, zaklęć*], Paris 1710, 2 tomy in–12°.

pana Oufle'a: wytwórców i komentatorów wszelkiego rodzaju dzieł dotyczących magii, demonomanii i nauk okultystycznych, które, jak wskazuje Daniel Mornet, z niezwykłą częstotliwością pojawiały się w prywatnych bibliotekach w latach 1750–1780[41]. Mylił się on jednak twierdząc, że we Francji w dalszym ciągu wierzono w diabła, ponieważ większość wspomnianych traktatów utrzymuje, że wiarę tę należy sprowadzić do poziomu bajek i szczyci się tym, że zniechęca do niej swych czytelników. Tak samo jak literacka ciekawość magii nie pozwala stwierdzić, jak uczynił to Constantin Bila, że epoka oświecenia rekompensuje swą niewiarę religijną nadmiernym zamiłowaniem do okultyzmu[42]. Nie jest to takie proste, ponieważ okultyzm jest powszechnie potępiany, nawet w samych dziełach twierdzących, że odkrywają jego tajemnice, jako zjawisko dalece bardziej niedorzeczne od samej religii, która także przesiąknięta jest magią: zarówno jeden, jak i drugi z tych elementów należy przypisać temu samemu przesądowi.

Takie jest oczywiście stanowisko filozofów, a przede wszystkim ich patriarchy, Voltaire'a. W nocie dodanej później do *La Pucelle* [*Dziewica*][43] (1773) przeprasza on, że umieścił w swoim wierszu Diabła, ale usprawiedliwia się, utrzymując, że wspominał o nim jedynie lekkim i żartobliwym tonem. Wszyscy wiedzą, że „Szatan, Belzebub, Astaroth nie istnieją bardziej niż Tyzyfone, Alekto czy Megera. Mroczny i fanatyczny Milton […] może, jeśli zechce, celebrować Piekło i malować Diabła przebranego za kormorana lub ropuchę […]. Te obrzydliwe, okropne, absurdalne

---

[41] Daniel Mornet, *Les enseignements des bibliothèques privées (1750–1780)*, R.H.L.F., 1910, t. XVII.

[42] Constantin Bila, *La croyance à la magie en France au XVIII^e siècle dans les contes, romans et traits*, Paris 1925. Podważając lub niuansując konkluzje tej rozprawy, Max Milner opiera się na słynnym dziele M.R.L. Wagnera, *«Sorciers et magiciens», contribution à l'étude du vocabulaire de la magie*, Droz, Paris 1939.

[43] Ten poemat heroikomiczny Voltaire'a bardziej znany jest pod pełnym tytułem *Dziewica Orleańska* (*La Pucelle d'Orléans*) (1755), a data podana przez Fabre'a dotyczy późniejszego jej wydania (PT).

wyobrażenia mogły podobać się kilku takim fanatykom jak on. Oświadczamy, że nie znosimy podobnych facecji. Chcemy się tylko weselić".

Gwałtowność tego potępienia mogłaby skłonić niektórych złośliwców do uznania, że Voltaire nie jest tak całkowicie wolny od pewnej fascynacji Złym, jak twierdzi. Ale nie ma potrzeby uciekać się do tego przypuszczenia, wystarczy bowiem zauważyć całą resztę – ironiczną przyjemność, ale i niemal dziecinny zachwyt, dzięki którym, jak sam zdaje się przyznawać, Voltaire bawi się cudownością: monumentalną cudownością inspirowaną ekstatycznym spektaklem wszechświata, jak choćby w *Mikromegasie* i wielu innych wzlotach, wierszem lub prozą; cudownością powieściową, w której sarkastycznie ukartowany przypadek pokonuje Opatrzność tylko po to, by lepiej z Nią konkurować; cudownością upajającą i magiczną, ociekającą talizmanami i perfumami, jak w *Zadigu* czy w [innych] powiastkach orientalnych; cudownością radosną i dobroduszną, jak w wierszowanych opowieściach, do których Voltaire powracał nieregularnie, ale z widocznym upodobaniem aż do starości, nie podejrzewając, że odnawia ich inspirację i formę dla nadchodzącego romantyzmu. Moda na stare powieści, przywrócenie literaturze czarodziejów i wróżek, balladomania gatunku uprawianego przez trubadurów doprawiona odrobiną powieści grozy w stylu angielskim oferują tak wiele elementów doskonałej receptury, gdy kucharzem jest Voltaire. Jak wiadomo, bardzo się ona podobała młodemu Adamowi Mickiewiczowi. Nie mogła nie podobać się Janowi Potockiemu. To dwa powody, dla których warto przywołać wróżkę Urgelę i przypomnieć sobie te dobrze znane wersy:

> Och, jakże szczęśliwy był czas tych bajek,
> Dobrych demonów, znajomych duchów,
> Chochlików pomocnych śmiertelnikom […].
> Wygnano demony i wróżki,
> A wdzięki stłamszone pod naciskiem rozumu
> Wiodą nasze serca ku banałowi!
> Rozumowanie smutno się narzuca,

Gonimy niestety za prawdą.
Ach! uwierz mi, błądzenie ma swoje zalety [tłum. własne] [44].

Ponieważ trudno być bardziej wolteriańskim niż Voltaire, z łatwością należy przyznać, że w XVIII wieku zamiłowanie do cudowności było zgodne ze sposobami myślenia. Z pewnością paradoksalne byłoby szukanie u Voltaire'a przykładów tego, co Gérard de Nerval nazwie „poważną fantastyką". Ale czy aby na pewno z Cazotte'em albo Potockim stoimy na pewniejszym gruncie? Każdy z nich w swoim czasie wpisał się w tradycję literacką, ale przede wszystkim w ramach nurtu myślowego, w którym wiemy, że pociąg do tego, co dziwne, odzwierciedla być może metafizyczny niepokój, a nawet głębszą fascynację, ale wyraża się jedynie pod przykrywką wątpliwości i ironii.

*
* *

Na tyle, na ile pełnią oni rolę pisarzy, ich przypadku nie da się sprowadzić do żadnego innego, a wyliczanie źródeł czy analogii może jedynie skutkować podkreśleniem ich oryginalności. Dopiero literackie badania nad ich twórczością pozwolą nam być może dojrzeć *ideę* – w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Balzaca czy Dostojewskiego – leżącą u podstaw tego dzieła – żywy zarodek, który wyrasta z czegoś innego niż tylko ich osobiste przekonania czy idee, które mieli okazję wyrazić poprzez swoich bohaterów. Nie możemy jednak zaniedbać poznania tych opinii lub idei. Na biegunie czystej świadomości będą one stanowić pewny element porównawczy, ponieważ możemy mieć nadzieję na osiągnięcie pozytywnej wiedzy w tej dziedzinie. Nadzieja ta jest jednak krucha, jeśli weźmiemy pod uwagę niepewność i luki w informacjach historycznych oraz problemy interpretacyjne, jakie

[44] Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, 1764. Utwór ten został przetłumaczony przez Juliana Niemcewicza jako „Co się damom podoba. Powieść moralna. Z Voltaire'a". Jest to jednak tłumaczenie wolne, które dalekie jest od francuskiego oryginału. W związku z tym wierszowana strofa cytowana przez Fabre'a została przetłumaczona prozą na potrzeby obecnego wydania (PT).

stwarza stosunek autora do swoich bohaterów, nawet, a może zwłaszcza wtedy, gdy jawią się oni jako jego pośrednicy.

Przykład Cazotte'a doskonale ilustruje tę podwójną trudność. Dziś jesteśmy znacznie lepiej poinformowani na jego temat, niż mógł być Gérard de Nerval, ale nie jesteśmy w stanie zastąpić historycznego wyjaśnienia interpretacji zaproponowanej przez autora *Chimer*. Wiemy po prostu, że wywodzi się ona z mitu i że pozwala raczej z patosem wkroczyć w świat Nervala niż naświetlić prawdę Cazotte'a[45]. Dla kogoś, kto rozpoznaje w nim swego tragicznego brata, tego „wdzięcznego poetę […], tego naiwnego gawędziarza…", który, „podążając bardziej za gustem swojego stulecia niż za własną fantazją, zapędził się w najstraszniejsze niebezpieczeństwo życia literackiego, jakim jest poważne traktowanie własnych wynalazków…" Jako że „serc nie widać", tego twierdzenia nie da się ani obalić, ani wykazać. Niemożliwym jest podążanie za Nervalem szczególnie wtedy, gdy opuszcza on swój ściśle poetycki świat i wyrusza w dziedzinę historii. Anegdota, którą z zadowoleniem opowiada za La Harpe'em, i pogłoski o sławnym bankiecie, na którym to już w 1788 roku Cazotte miał przepowiedzieć egzekucję na szafocie zarówno swoją, jak i wielu innych tam obecnych, ma charakter legendy. Jeśli chodzi o związek Cazotte'a z iluminizmem, nie można go rozstrzygnąć za pomocą zwrotu retorycznego takiego jak ten: „Kto by się spodziewał, że w tym stuleciu niedowierzania, gdzie nawet duchowieństwo tak mało broniło swoich przekonań, można spotkać poetę, którego miłość do czysto alegorycznej cudowności prowadzi stopniowo do najszczerszego i najżarliwszego mistycyzmu?".

Czy w przypadku Cazotte'a można mówić o „mistycyzmie", a jeśli tak, to w jaki sposób ta skłonność się u niego objawiła?

---

[45] Słynne studium Nervala na temat Cazotte'a z serii „IIluminés" zamieszczono jako przedmowę do *Diabła zakochanego*. To właśnie do tego tekstu odsyłamy *en bloc*. Do bliższego przestudiowania konieczne byłoby oczywiście odwołanie się do wydania krytycznego Jeana Richera w *Œuvres complètes* [*Dziełach zebranych*] Nervala, Bibliothèque de la Pléïade, Paris 1956, tom II, *Les Illuminé*s, Jacques Cazotte, s. 1127–1169 i przypisy, s. 1490–1504.

Trzy typy dokumentów pozwalają dziś odpowiedzieć na te pytania: przesłuchanie Cazotte'a podczas jego procesu, jego osobista korespondencja oraz świadectwo jego „oświeconych" braci, w szczególności Claude'a de Saint-Martina[46]. Przed sądem Cazotte bez trudności przyznał się do przynależności do sekty martynistów: „pozostawał z nią związany przez trzy lata; różne powody zmusiły go do rezygnacji, ale pozostał ich przyjacielem…". W rzeczywistości na liście członków loży martynistów z Paryża, przekazanej przez Villermoza 12 lutego 1781 roku księciu Karolowi z Hesji, nazwisko Cazotte'a pojawia się w formie „Casautte", ale co do jego identyfikacji nie można mieć wątpliwości. Data ta pozwala stwierdzić, że wcześniej wspomniane trzy lata [przynależności Cazotte'a do sekty martynistów] mieszczą się w przedziale czasowym, między latami 1778 i 1784, a najprawdopodobniej od 1778 do 1781 roku. Paryskie stowarzyszenie, do którego należał Cazotte, zostało założone stosunkowo późno, bo w 1778 roku, podczas gdy Elus Coëns, z którego się wywodziło, został utworzony w 1754 roku przez Martineza de Pasqually'ego. Pozostał on jego wielkim mistrzem aż do swojej śmierci na San Domingo[47] w 1774 roku. Jego następca, Caignet de Lester, sprawował urząd tylko przez pięć lat (1774–1779). Od swej intronizacji trzeci wielki mistrz, Sébastien de Las Cases, myślał tylko o kasacie stowarzyszenia i sam zrzekł się tytułu w listopadzie 1780 roku. Akt przystąpienia Cazotte'a do sekty Elus Coëns zbiegał się zatem w czasie z kryzysem tego bractwa: ludzie tacy jak Villermoz próbowali włączyć je do masonerii w stylu angielskim, zgodnie z celami politycznymi, do których bardzo rojalistyczny Cazotte nie mógł się przyłączyć. Z drugiej strony był on rozczarowany i zirytowany praktykami

[46] Dokumenty te zebrano i przeanalizowano w artykule Georgesa Décote'a, *Notes sur l'initiation de Jacques Cazotte*, przeznaczonym do publikacji w czasopiśmie „Dix-Huitième Siècle". Publikacja korespondencji Cazotte'a, w znacznej części niepublikowanej, stanowi dodatkowy element rozprawy Georgesa Décote'a zatytułowanej *La vie et l'œuvre de Jacques Cazotte*, będącej obecnie na ukończeniu.

[47] Dziś Haiti, a wcześniej kolonia francuska. Cazotte pełnił tam funkcje administracyjne w latach 1742–1752, dopóki nie dopadł go szkorbut (PT).

teurgicznymi, którym pozostali wierni inni członkowie Elus Coëns, twierdząc, że porozumiewają się z wyższymi „duchami" za pomocą „przepustek" i „znaków": iskier, blasków, głosów i najróżniejszych widzeń. Podejście to wydawało się Cazotte'owi dziecinną szarlatanerią: uznawał on wyłącznie wewnętrzną teurgię i zależało mu na tym, aby nacisk kładziono zasadniczo na pośrednictwo chrześcijańskie, mocno zaniedbywane przez tę sektę. Tak przynajmniej Cazotte twierdzi wielokrotnie w listach pisanych do brata.

Koncepcje te powinny były go zbliżyć do Saint-Martina, który w tym samym okresie i z pozornie podobnych powodów także zdawał się dystansować od Elus Coënów. Tak się jednak nie stało, o czym świadczy *Pensée 308* [*Myśl 308*], w zbiorze zatytułowanym *Mon Portrait* [*Mój portret*], która skierowana jest personalnie na „Casautte'a" (= Cazotte'a). Bez wątpienia przydatne będzie przytoczenie tego tekstu w całości.

> Cazotte, którego z przyjemnością widziałem w Towarzystwie, był jednym z ludzi tamtych czasów, którzy najwięcej posiedli z literatury lekkiej. D'Hauterive, który nie wysondował należycie siły jego głowy, dopuścił go do naszych spraw; toteż przyjął on tylko lekką ich część, a porzucił silną, którą oczerniał, choć nigdy jej nie posiadł. W tym to właśnie stanie poznał on Madame de L. C. (Madame de La Croix[48]), która mając umysł żywszy, aniżeli było to konieczne, doprowadziła go do tysiąca wierzeń, jednych bardziej przesadzonych od drugich; a że w umysłach niewystarczających wszystko może się ze sobą pogodzić, to połączył pobożność z gorliwością rojalistyczną; gorliwość ta rozpaliła się w nim właśnie przez to oddanie; wierzył, że przemawia w imieniu nieba i to ta wiara zaprowadziła go na szafot. Kochałem tego człowieka, a jednak zawsze czułem, że nic razem nie zdziałamy[49].

---

[48] Urodzona jako Félicité de Jarente de Sénas (1721–1795), żona Maximiliena de La Croix, używającego tytułu markiza de La Croix, po śmierci męża, w wyniku fascynacji okultyzmem i mistycyzmem, spotyka Louisa-Claude'a de Saint-Martina i angażuje się w jego ruch. Była bliską przyjaciółką Cazotte'a, który znajdował się pod dużym wpływem jej mistycznych wizji i przekonań (PT).

[49] *Mon portrait historique et philosophique*, 1789–1803, opublikowane przez Roberta Amadou, Julliard, Paris 1961, s. 164 (tłum. własne).

Z tego kluczowego tekstu wynika kilka oczywistych faktów. Po pierwsze, w oczach Saint-Martina Cazotte był zawsze amatorem, który nie miał ani wystarczająco solidnego umysłu, ani wystarczająco silnej woli, aby wspierać „silną część" iluminizmu, przez co rozumiemy zasadniczo wewnętrzną ascezę, która sama w sobie umożliwia dostęp do „służby Człowieka-Ducha". Co więcej, ten amator, uwiedziony na chwilę malowniczą inicjacją, zbłądził, popadając w to, co „Nieznany Filozof"[50], podobnie jak każdy inny Filozof jego czasów, uważa za przesąd – nadmierne przywiązanie do Kościoła rzymskokatolickiego, co w połączeniu z rojalizmem doprowadziło go na szafot. Dla Saint-Martina, lojalnego republikanina i „człowieka [mistycznego] pragnienia"[51], wolnego od Kościołów i sekt, w tym od taumaturgicznego „martynizmu", którego początkowo był działaczem, są to grzechy główne. Tylko tragiczny los człowieka, który byłby jednocześnie frywolny i wzniosły, zasługuje na jego współczucie; ale to, czego dowiedział się lub co zauważył w zakresie iluminizmu, ogranicza się do „literatury lekkiej".

Co dziwne, ten werdykt o wykluczeniu zdaje się potwierdzać sam Cazotte. W korespondencji ze swoim przyjacielem Pointeau[52] nieustannie ostrzega go przed działaniami tych, których nazywa „moimi współtowarzyszami martynistami". „Nie jesteś wtajemniczony" – napisał do niego 4 kwietnia 1792 roku – „Możesz sobie pogratulować tej decyzji. Nie jestem wolny od niebezpieczeństw, ja, którego łaska Boża wyciągnęła z pułapki, osądź zatem, jak ryzykują ci, którzy w niej pozostają". Działalność tej sekty należy uznać za szkodliwą na wszystkich poziomach, tak duchowym, jak

[50] „Le Philosophe inconnu", literacki pseudonim Saint-Martina. Natomiast Filozofowie (Voltaire, Rousseau, Diderot, Monteskiusz *et al.*), starsi odeń o jedno lub dwa pokolenia, reprezentują (niejednorodny) *mainstream* oświecenia (PR).

[51] *L'Homme de désir* (1790) opisuje model człowieka mistycznego (pragnienia, dążenia) (PR).

[52] Korespondencja ta przechowywana w Archives de la Marne została zebrana i opracowana przez Georges'a Décote'a [*Correspondance*, Klincksieck, Paris 1982, 226 stron (PR)].

i politycznym. W żaden sposób nie powstrzymuje to jednak Cazotte'a, w tych miesiącach pełnych ryzyka i niebezpieczeństw, od przypomnienia żartobliwym tonem sposobu, w jaki zaangażował się w iluminizm: co zabawne, winnym tego miałby być *Diabeł zakochany*! Publikacja tej „niewielkiej powieści" przyniosła jej autorowi sławę w kręgach towarzyskich, w których pojawiały się osoby zainteresowane okultyzmem, a niejeden naiwny był przekonany, że to właśnie w nim skrywał się mistrz okultystycznych sekretów. Wśród tych naiwnych szczególnie przedsiębiorcza okazała się niejaka markiza d'Urfé[53], którą być może wcześniej mylnie opisano jako Madame de L.C. Jak wspominał Cazotte: „była jedną z pierwszych, która za mną pobiegła, kiedy zaprezentowałem swoje uczone dzieło *Diabeł zakochany*. Przez całe życie miała kontakt z duchami; ja namalowałem je po mistrzowsku i okazało się, że oboje jesteśmy równie uczeni, to znaczy niezwykle mroczni. Dom markizy d'Urfé był pełen empirystów, którzy uganiali się za naukami okultystycznymi"[54].

Możemy sobie wyobrazić, jak autor *Diabła zakochanego* rozwijał się w tym środowisku, wcielając się tam w swoją postać i przedłużając grę wpisaną w tworzenie swego „naukowego" dzieła – może z Diabłem, bez wątpienia z samym sobą, a już na pewno ze swoimi czytelnikami.

Pamiętajmy, że ta gra polega na utrzymaniu lub wznowieniu pod przykrywką pozornie rozsądnych wyjaśnień dwuznaczności historii, która nawet sprowadzona do czystej fikcji nie może zostać oczyszczona ze złowrogiego ładunku fantastyczności.

Jednakże Jacques Cazotte nie był istotą szczególnie mroczną. To, co o nim wiemy, skłania nas raczej do wyobrażenia sobie go,

---

[53] Jeanne Camus de Pontcarré (1705–1775) poślubiła Louisa-Christophe'a de la Rochefoucauld-Lascaris, markiza d'Urfé (1704–1734). Za sprawą wczesnego wdowieństwa mogła pozwolić sobie na rozwijanie swej pasji do okultyzmu, ezoteryki, a nawet alchemii. Poznała hrabiego de Saint-Germain i Casanovę, który korzystał z jej majątku i łatwowierności; twierdziła, że potrafi kontaktować się z duchami, a wśród współczesnych uchodziła za osobę wielce ekscentryczną (PT).

[54] *Correspondance*, *op. cit.*, A. Pointeau, 8 maja 1792.

przynajmniej przed rewolucją, jako spokojnego epikurejczyka i radosnego towarzysza. Jeśli miał problemy, zawdzięczał je głównie jezuitom, którzy oszukali go na San Domingo i wykorzystali kasatę swojego zakonu, aby nigdy nie oddać mu zaciągniętego długu. Jeśli wdawał się w polemikę z Filozofami, to dotyczyła ona muzyki podczas *Querelle des Bouffons*[55], a jeśli nienawidził ich pedanterii i ich ateizmu, to z przyjemnością przeciwstawiał im Voltaire'a, którego podziwiał za zręczność stylu i ducha. Wydaje się, że okultyzm nie miał najmniejszego dostępu do Pierry, tej posiadłości w Szampanii, którą Jacques Cazotte zawdzięczał hojności swojego bogatego starszego brata i gdzie wystawnie przyjmował swoich przyjaciół z Dijon: Pirona, Antoine'a Breta, Abbé Leblanka, a nawet „kuzynka mistrza Rameau"[56].

W całej swojej twórczości literackiej, podążając za modą i dla własnej rozrywki, ten pozornie beztroski człowiek pozostawał jednak w swego rodzaju relacjach z piekielnymi mocami. W 1763 roku *Olivier*, poemat z gatunku trubadurów[57], wybrał na miejsce swojej akcji nawiedzony zamek, gdzie bohater wybawi potępionego Inare'a od demonów, widm i duchów. Zagadka ta co prawda zostaje rozwiązana w najbardziej powieściowy i racjonalny

---

[55] „Querelle des Bouffons" (dosł. wojna bufonów), zwana też wojną kącików (fr. *guerre de Coins*), to nazwa sporu, który w latach 1752–1754 podzielił Francję na konserwatywną frakcję zwolenników tradycyjnej formy opery francuskiej, czyli tzw. kącik króla (Ludwika XV), i zwolenników jej włoskiej odmiany, tzw. kącik królowej (Marii, córki polskiego króla, a następnie księcia Lotaryngii, Stanisława Leszczyńskiego) (PT).

[56] Aluzja do tytułu dzieła Denisa Diderota *Le Neveu de Rameau* (*Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. Leopold Staff, PIW, Warszawa 1953), którego bohaterem jest Jean-François Rameau (1716–1777), bratanek słynnego kompozytora Jeana-Philippe'a Rameau (1683–1764) (PT).

[57] Trubadurzy byli średniowiecznymi poetami wędrownymi, ale jednocześnie muzykami, tworzącymi w języku oksytańskim (fr. *langue d'oc*, w Polsce tłumaczonym zwykle jako język prowansalski) utwory o miłości oraz tematyce dworsko-rycerskiej. Często sami wykonywali swoje kompozycje, które popularyzowali także minstrelowie. Odpowiednikiem trubadurów w północnej części Francji byli truwerzy komponujący w językach i dialektach tego obszaru (fr. *langue d'oïl*) (PT).

sposób, jak w *Tajemnicach zamku Udolpho* czy *Dzwonach kornewilskich*. W 1788 roku, z pomocą Dom Charvisa, pochodzenia arabskiego, a jednocześnie kapłana ze zgromadzenia Saint-Basile, w ostatniej fali baśni arabskich, w dalszym ciągu *Księgi tysiąca i jednej nocy*, Cazotte odważnie przystosowuje elementy demonologii muzułmańskiej do cudowności chrześcijańskiej: Bahlsiboull (= Belzebub), demon zła, nie ugina się przed Mahometem i pojawia się w różnych mniej niepokojących wcieleniach: astrologów, derwiszów, lekarzy, filantropów wszelkiej maści, aby zaprowadzić swoje ofiary na potępienie. Na ogół marzą oni o zawarciu sojuszu z duchami z innej sfery, aby wznieść się ponad swój ziemski stan, mrzonka, której ulega księżniczka Sœur des Planètes [dosł. Siostra Planet], obiecana piekielnemu czarnoksiężnikowi Maugraby'emu. W połowie drogi pomiędzy tymi dwoma przykładami, mniej barwny, ale nieskończenie subtelniejszy, *Diabeł zakochany* ofiarował Francji epoki oświecenia nie te majaczenia wyobraźni, w których „opętańcy wrażliwości", jak ich nazywa Rousseau, konkurują ze sobą pod względem emfazy i złego gustu, ale formę czaru, na którą mogła być ona najbardziej wrażliwa: czar inteligencji.

Jest to w rzeczywistości bardzo dowcipna gra w chowanego, do której Cazotte zaprasza swoich czytelników, zaczynając od poszukiwania źródeł, a kończąc na lekcjach, jakie można wyciągnąć z zakończenia. Nie dysponował on co prawda wystarczającą wiedzą w zakresie taumaturgii i demonologii, aby zwieść ekspertów, od Saint-Martina po Jeana Richera, miał on jej jednak dość, aby olśnić głuptasów, takich jak jego markiza d'Urfé, i zachęcić ich do skompilowania najbardziej uczonych traktatów. Choć chętnie obnosi się ze swoimi hermetycznymi odniesieniami, to w epilogu swojego „dziełka" do źródeł nawiązuje tylko w sposób ostrożny i niemal wykrętny. „Jego pochodzenie", wspomina, „jest na tyle szlachetne, że powinniśmy mówić o nim tutaj z największą ostrożnością. Zainspirował go fragment [utworu] nieskończenie szacownego autora, w którym mowa jest o sztuczkach, jakich potrafi użyć Demon, gdy chce sprawić przyjemność i oczarować". Skoro Delrio, Le Loyer, Brognoli, Meyssonier, Montagu

i inni patentowani demonolodzy nie są w tych okolicznościach wystarczający, chociaż odnajdujemy u nich wiele żeńskich form demonów i piekielnych sztuczek, to uczeni, w tym Jean Richer, biorą się za patrystykę i kaznodziejów, aby nie znaleźć… nic, co pozwoliłoby na identyfikację [tej postaci]. Ale czy tym „nieskończenie szacownym autorem", z którego Cazotte tak ciekawie robi tajemnicę, nie byłby po prostu… Pierre Corneille? Ambicja, miłość, nawet religia, wszystko sprzysięga się, by odwrócić uwagę Polieukta od męczeństwa i sprawia, że zaczyna mieć wątpliwości nawet co do twarzy Pauliny.

> Po wskazaniu, Nearka, na śmierć i cierpienia,
> Wezwaniu władz miłości, i jey wysilenia;
> Gdy aż chrztu pragnień, zwodna była wzięta droga,
> By sprzeczać Bogu nawet, interessem Boga:
> Wy się razem łączycie..... Ach piekieł wykręty,
> Tyleż trzeba zwyciężać, by tryumf mieć święty![58]

„Sztuczki piekielne", jak protekcjonalnie orzeka Voltaire, „[to] wyrażenie, które wybaczyć można postaci mówiącej, ale które nie ma szlachetnego stylu", a podkreślone jest przez „rym normandzki", do którego Corneille ucieka się w chwilach słabości[59]. Ta niewinna mistyfikacja pomogłaby zrozumieć przyjemność, jaką Mérimée odnajdzie, czytając Cazotte'a.

Podobnie jak jego znamienity następca, ten także lubi działać na zimno. Gdyby poprowadził swoją opowieść czy to w sposób barokowy, czy romantyczny, nie omieszkałby dać jej złowrogiego zakończenia: strasznego i budującego w pierwszym przypadku, a frenetycznego i demonicznego w drugim. A tymczasem oba zakończenia, które kolejno proponuje Cazotte, to burleska i zgrabna

---

[58] *Polyeucte*, akt V, scena 3 [*Polieukt męczennik*, tłum. Stanisław Laskowicz, Wilno 1836, s. 86] (PT).

[59] *Rime normande*: rym końcówki bezokolicznika z wymawianą końcówką *-er* rzeczownika, u Corneille'a: *l'enfer* i *triompher* (por. *Słownik Akademii Francuskiej*, 9. edycja) (PR).

sztuczka[60]. To drugie jest oczywiście znacznie bardziej wybujałe niż pierwsze, w którym to pozostaliśmy na głównej drodze, w powozie niesionym przez jego piekielną załogę w pewnym oddaleniu od zamku Maravillas, a Alvare'owi wystarczyło jedynie pojąć prawdę: „Wydarzenia mnie uczą, zawołałem, jestem opętany!", aby wypowiedział formułę, która rozwiała zaklęcie. Temu nagłemu, ale ostatecznie kojącemu zakończeniu druga wersja przeciwstawia istną kaskadę zdarzeń: malowniczych, porywających, pikantnych, ale zawsze niejednoznacznych. Wszystkie typowe konwencje zostały tam odwrócone: uczciwi wieśniacy są poplecznikami diabła, ale rzucający zaklęcia Cyganie i Cyganki jawią się tam jako posłańcy Opatrzności, wiejskie wesele służy jako preludium i dodatek do diabolicznych zaślubin, z miłością usnutych aż do ich skonsumowania, utrzymywanych jednak w pierwotnej dwuznaczności, jako że nie wiemy, czy określenie „posiadanie" należy rozumieć w sensie ściśle cielesnym i zredukowanym w tym przypadku do zbłądzenia albo gwałtu, czy też w jego pełnym diabolicznym znaczeniu. Rozpętawszy niczym fajerwerki swą triumfalną, choć zabawną fantasmagorię, Biondetta-Belzebub zbyt szybko odcina się od dwuznaczności, podczas gdy Alvare, niezbyt chwalebnie skrywając się pod łóżkiem niczym kochanek z komedii, zostanie uniewinniony dzięki wątpliwościom. Przejście od rozkoszy do groteski Cazotte traktuje niczym muzyczny dysonans, którego pozorna naiwność kryje w sobie sporo złośliwości i ukazuje wiele kunsztu.

A dwuznaczność ta przeciąga się i staje się subtelniejsza w ostatnim rozdziale: skoro być może nic nie zostało skonsumowane, nic też nie może z całą pewnością się wyjaśnić. Jeszcze nie zatracony, ale w dalszym ciągu oczarowany, Alvare ponownie wyrusza w pogoń za Biondettą, kiedy to modlitwa, którą z głębi

[60] Musimy tutaj trzymać się szybkiego porównania. Jednak zdumiewającym i niemal upokarzającym dla francuskich uczonych jest stwierdzenie faktu, że aż do tej chwili nie podjęli się oni przedstawienia *Diabła zakochanego* pod postacią wydania krytycznego, zredukowanego nawet do najprostszej formy, czyli uważnego porównania jego dwóch pierwszych wydań.

serca kieruje do matki, w końcu wywołuje lub potwierdza przekreślenie *Innego*, tej „piekielnej larwy", która przybrała wszystkie wdzięki kobiety, a Alvare znajduje się na wielkim dziedzińcu swego zamku. Ale w Maravillas nie ma egzorcysty. Minęły też już czasy, w których można było utopić diabła w wodzie święconej, do czego zdaniem markiza d'Argens Kościół rościł sobie prawo. Dla matki Alvare'a wszelka nabyta do tej pory pewność ponownie otwiera drzwi wątpliwościom, a doktor Quebracuernos zamiast łamać rogi diabła, jak wskazuje jego nazwisko, lepiej jeszcze toruje mu drogę poprzez ludzkie niepewności. Pomimo krotochwilnego zabarwienia jego nazwiska, ten teolog z Salamanki wskazuje na osobliwe „aggiornamento", które miało miejsce w jego Kościele celem przystosowania go do aktualnej epoki. Oniryzm, który przewijał się przez całą historię Alvare'a – motyw przewodni, alibi, usprawiedliwienie – powtarza się teraz na trzy głosy. Wszystko rozwiązuje się tak, jak Alvare to przewidywał, wyłaniając się ze swego letargu czy u szczytu swych uniesień: śnił „tylko dziwniej niż inni, oto wszystko"[61], ale ci, którzy nie śnią – przez świat uznawani za przezornych, a przez Kościół za uczonych – nie mogą zaakceptować tego „oto wszystko".

Dla nich sen ze swoimi fantazjami, koszmarami lub rozkoszami, odkrywa najciemniejsze, ale i najpewniejsze otchłanie, w których zadomowił się Szatan – zakamarki ludzkiego serca. A wizje czy demony ze snów nie znikają o wschodzie słońca lub podczas porannej modlitwy, czając się w jego cieniu, jak śpiące psy, towarzyszą człowiekowi, czekając, aż jego czujność osłabnie, aby go pożreć. „Mój drogi synu" – powiedziała Dona Mencia – „goniłeś za kłamstwami i od razu byłeś przez nie otoczony". Jeśli chodzi o „czcigodnego" Dom Quebracuernosa, tak osobliwie modernistycznego, jego diagnoza jest jeszcze bardziej rygorystyczna:

[61] „Wszystko to jest jak sen – pomyślałem sobie. – Ale czy życie ludzkie jest czym innym? Śnię tylko dziwniej niż inni, oto wszystko. […] Człowiek powstał z połączenia grudki ziemi i wody. Dlaczego więc kobieta nie mogła powstać z rosy, oparów ziemskich i promieni światła, ze zgęszczonych cząstek tęczy? Gdzie jest możliwość? Gdzie niemożliwość". J. Cazotte, *op. cit.*, s. 38.

biada człowiekowi, który dał się uwieść swym snom, ponieważ sen wnika w jego życie i w najbardziej podstępny sposób miesza się z nim. „Sprowokowałeś złego ducha" – powiedział do Alvare'a – „i poprzez serię nieostrożności zapewniłeś mu wszystkie przebrania, których potrzebował, aby cię oszukać i zniszczyć". Jakże nieszkodliwe wydają się na pierwszy rzut oka piekielne potwory wykute przez wyobraźnię artystów: wczoraj Hieronim Bosch, jutro Goya, czy niewinne duchy skatalogowane w *La Démonomanie* Bodina czy *Le Monde enchanté* Bekkera! „Trzeba przyznać, że od czasu kiedy pisali wielcy ci ludzie, nieprzyjaciel rodu naszego cudownie udoskonalił sposoby swoich zaczepek, korzystając z podstępów, jakie wzajemnie stosują do siebie ludzie tego stulecia, aby się zgubić. Naśladuje on wiernie i ze znawstwem naturę samą, posiłkuje się przyjemnymi talentami, wydaje wspaniałe uczty, namiętnościom daje przemówić ich najbardziej uwodzicielską mową: nawet do pewnego stopnia podrabia samą cnotę. To otwiera oczy na wiele spraw, które się dzieją; widzę stąd wiele grot, bardziej niebezpiecznych od tych z Portici[62] i mnóstwo opętanych, którzy na nieszczęście nie wiedzą o sobie"[63]. Kiedy Duch Zła działa – a on nigdy nie odpoczywa – jego najbardziej przerażający arsenał nie polega na tym, co nadprzyrodzone, ale na tym, co naturalne.

Takie jest prawdopodobnie głębokie znaczenie alegorii, którą *Diabeł zakochany*, jak każda szanująca się powieść od czasów *Telemaka*, oferuje swoim czytelnikom i którą Cazotte pozostawia im do rozszyfrowania. Ostrzega ich jednak, że „alegoria jest podwójna", bardzo prosta na pierwszym poziomie – na polu bitwy duszy „zasady zmagają się z namiętnościami" i mogą je zwyciężyć, [i] znacznie subtelniejsza na drugim poziomie, gdyż to zwycięstwo, podobnie jak reszta opowieści, wywodzi się z „iluzji", podczas gdy to właśnie w rzeczywistości dalej

[62] W starożytnych ruinach Portici, u podnóża Wezuwiusza, gdzie [kabalistyczny] przewodnik Alvare'a, Soberano, poprowadził go na jego pierwsze wezwanie Belzebuba.

[63] J. Cazotte, *op. cit.*, s. 66–67.

trwa siła uwodzenia Tego, którego można było już uznać za przegnanego. „Zmuszony do ukazania się w swojej szpetocie", Diabeł zostaje pokonany, ponieważ ten groteskowo przerażający wygląd nie jest wynikiem jego zaklęć, ale wynika z jego przynależności i klątwy. Jednak ta fantasmagoria niczego nie rozwiązuje; podatna na to samo senne wyjaśnienie, co poprzedzające ją zaklęcie, może się nawet okazać, że ożywi je jeszcze przez kontrast, zamiast je usunąć.

Tego przynajmniej obawia się lub to właśnie przewiduje dziwny ekspert, który – odpowiedzialny za odpędzanie Diabła – zdaje się torować mu drogę. Podsumowuje to w następujący sposób:

> przymusowy odwrót stał się jego udziałem. Lecz podziwiaj, jak umiał go pokryć i pozostawić zamieszanie w duszy twojej i oczekiwanie w sercu, aby móc ponowić atak, gdy tylko dostarczysz mu sposobności. […] Nie zechciał ci pozostawić ani jednej rozsądnej myśli, mieszając śmieszność z grozą; dziecinność swoich świecących ślimaków z przerażającym odkryciem straszliwej swojej głowy; wreszcie – kłamstwo z prawdą, sen z jawą. W ten sposób splątany twój umysł nie odróżnia już nic, tak, iż mógłbyś mniemać, że widzenie, które cię przeraziło, było raczej snem, spowodowanym oparami twego mózgu niż skutkiem jego przebiegłości: lecz starannie wydzielił on obraz tego zjawiska uroczego, którym posługiwał się długo, aby wprowadzić cię w błąd[64].

Oto, w najbardziej magicznym tego słowa znaczeniu, urok *Diabła zakochanego*. Który z jego czytelników, urzeczony tą lekturą, nie powtórzył w swoim sercu: „Mój drogi Belzebubie, uwielbiam Cię"? Tak chciał narrator, który twierdził, że bawi się z Diabłem, ale igrając z nim, pierwszy dał się schwytać. Z pewnością autor ten nie wierzył w Diabła takiego, jakiego wspominano w opowieściach i zbiorach demonologicznych. Jedynie jego wyobraźnia w poszukiwaniu tego, co cudowne i dziwaczne, znajdowała przyjemność w jego towarzystwie, bezkarnie, jak mógł sądzić i jak przekonywał go o tym zarówno abbé de Villars,

[64] J. Cazotte, *op. cit.*, s. 67.

jak i markiz d'Argens. W stopniu, w jakim *Diabeł zakochany* zredukowany został do opowieści fantastycznej, na pograniczu *Le Monde enchanté* [*Świata czarów*] Bekkera [Amsterdam 1694], stanowisko Cazotte'a nie różniło się od stanowiska Voltaire'a. Ale w ostatecznym rozrachunku uproszczenie to okazuje się niemożliwe i z tej lekkiej opowieści wypływa bardzo poważna lekcja. Bo inaczej niż miało to miejsce w *Historiach tragicznych*, Zły tym razem nie działa bez wiedzy swojej ofiary, ale przy jej udziale. Tybald de la Jacquière mógł wierzyć w swoje szczęście, aż do chwili, gdy zdał sobie sprawę, że trzyma w ramionach jedynie „okropne, nie znane mu dotąd kształty" i rozbrzmiał straszny głos: „Jam nie Orlandyna […] – jam Lucyfer!"; chłopi znajdą go następnego dnia „leżącego na gnijącym ścierwie"[65]. W przypadku Alvare'a zaś objawienie nie następuje po opętaniu, ale je poprzedza. Nie może on „powoływać się na swoją niewiedzę", a tym samym, wobec dokonania „dobrowolnego wyrzeczenia się" siebie, nawet jeśli Bóg pozwala nam wątpić w tę *wolność* i w to *wyrzeczenie*, pakt, który łączy go z Kusicielem, jest nierozerwalny. Jednak każdy czytelnik, który podążał za bohaterem aż do końca jego snu, z pewnością wyrazi swą solidarność z jego zgodą, chyba że znajdzie w alegorii, jaką oferuje mu *Diabeł zakochany*, ostrzeżenie przed powszechną pokusą.

Bo jeśli zły duch przestaje być niebezpieczny, kiedy tylko odkryje swą szpetotę, zbyt wygodnym byłoby relegowanie go do świata zjaw i duchów. Według Cazotte'a chodzi o wytropienie go w rzeczywistości: w przyrodzie, w człowieku, w społeczeństwie, w historii i przekonanie to tak mocno utwierdziło się w jego umyśle, że można by uznać, że z tego powodu umarł. Oczywiście nie dlatego, że zatracił się w relacjach z duchami, ale dlatego, że zbyt głęboko zaangażował się w spory ludzkie. Choć Claude de Saint-Martin zobaczy w rewolucji francuskiej dzieło Opatrzności, Jacques Cazotte, podobnie jak Joseph de Maistre, ujrzy

[65] W wersji tej opowieści podanej przez Jana Potockiego: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Dzień Dziesiąty, Édition Caillois, s. 172 [tłumaczenie polskie wg Kukulskiego, s. 125 – PT].

w niej jedynie rękę Diabła i to właśnie niosąc o tym świadectwo, wejdzie na szafot, „wierny", jak powie, „Bogu i mojemu królowi". Każdy sam będzie musiał zdecydować, czym był ten *Diabeł zakochany* w jego życiu: krokiem na ścieżce, która doprowadziła go do tego celu, zwykłą rozrywką szczęśliwych czasów czy poetycką mieszanką powagi i fantazji.

tłum. Łukasz Szkopiński
Uniwersytet Łódzki

*
* *

Kiedy przejdzie się od Cazotte'a do Potockiego, postawy wydają się wyrazistsze i zarazem mniej pewne. Wszystko, co wiemy o autorze *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, ukazuje nam go jako zwolennika lub spadkobiercę filozofii oświecenia, w takiej mierze, w jakiej zamierza ona budować swe podwaliny na doświadczeniu i rozumie. Ale, jak wiadomo, istnieje wiele niuansów, a nawet przeciwieństw w tak określonym racjonalizmie i w aktualnym stanie naszej wiedzy nic nie upoważnia do sformułowania czegoś, co można by nazwać „filozofią Jana Potockiego" w formie aktu wiernopoddańczego czy wyznania wiary. Ci, którzy zaryzykowali do tej pory taką interpretację, posługują się albo śmiałymi uogólnieniami, albo kategorycznymi stwierdzeniami. W obu przypadkach rezultat jest identyczny: najmniejsze nawiązanie, najmniejszy stworzony dokument lepiej by się nam przysłużył.

Nieodżałowany Edouard Krakowski, na początku swej monografii, najwyraźniej spisanej w dużym pośpiechu, jaką poświęcił Janowi Potockiemu, utrzymuje, że jego praca „była możliwa jedynie dzięki dostępowi do archiwów zamku w Łańcucie", udostępnionym mu przez hrabiego Alfreda Potockiego[1]. Ale jako „dokumenty" odtwarza tylko niepublikowany list i kilka medalionów, rycin i portretów, w większości znanych i nie dostarcza żadnych szczegółów o „archiwach". Tak więc próżno by dociekać, jaką rolę te archiwa mogły spełnić w przygotowaniu dzieła pozbawionego jakiegokolwiek aparatu krytycznego, najwyraźniej ograniczającego się do zmyśleń w przedstawianiu faktów od dawna potwierdzonych lub do tradycyjnej ich interpretacji. Na przykład pewny, choć do

[1] Edouard Krakowski, *Un témoin de l'Europe des Lumières: le comte Jean Potocki*, Paris, Gallimard 1963. Moje cytaty odsyłają do stron 157, 178, 166 [Cytaty z francuskich i polskich oryginałów w przekładzie tłumaczki – PT].

tej pory nieznany w szczegółach, jest fakt, że podczas długich pobytów w Paryżu w latach 1785–1787 i 1791–1792 Jan Potocki bywał w salonie pani Helvetius, w tym „znakomitym towarzystwie w Auteuil", gdzie, według określenia Edouarda Krakowskiego, „gromadzili się ostatni *filozofowie* i pierwsi *ideolodzy*. To tam, między innymi, poznał Volneya, właśnie w chwili, gdy ten wrócił ze swej wielkiej podróży na Wschód, i pozostał z nim w ciągłym kontakcie korespondencyjnym". Znajomość zapewne bardzo ważna, ale należałoby ją przedstawić poprzez daty i teksty, a nie schemat, który nasz autor uważa za stosowne nakreślić, bez słowa wyjaśnienia, na czym go opiera. Jeśli mu wierzyć, Volney miał pozostawać „jednym z najbardziej autentycznych przedstawicieli tej klasy (?), w której d'Holbach, lekarz La Mettrie byli apostołami wolnomyślicielstwa agresywnego i fanatycznego". Wobec tak pięknej pewności, ledwo odważymy się przypomnieć, że „baron" zaczął pisać swoje dzieło dopiero dwadzieścia lat po śmierci La Mettrie'ego (1751) i że ich „wolnomyślicielstwa" nie da się tak pospiesznie połączyć. Ale dobrze byłoby zwłaszcza wiedzieć, na jakiej podstawie „historyk" (?) dorzucił, że „Jan Potocki z pewnością nie poparł idei tych doktrynerów rozgoryczonych, czasem brutalnych".

Podobnie, trochę dalej, dlaczego [ów historyk] ręczy za to, że [choć] *Ruiny* Volney'a „wydzielały gorzką woń niejakiego pesymizmu kosmicznego, łagodzonego dość naiwną wiarą w postępy rozumu…", to Potocki „widział w nich raczej wyznanie, iż »oświecenie« prowadziło ludzki umysł na manowce". Czyż „wkrótce nie będzie miał okazji spotkać dwu sławnych pisarzy, którzy sporządzą, jeden – akt śmierci racjonalizmu, drugi – akt narodzin religijnego romantyzmu: Josepha de Maistre'a i F.R. de Chateaubrianda"? Ale omieszkano nam powiedzieć, czy ta „okazja" pozostała w sferze wirtualnej, czy ograniczyła się do jakiegoś spotkania w salonie, prawdopodobnie w Rzymie, czy też głęboko rzutowała na jego myśli. To, co następuje, na temat śmierci pani de Beaumont, należy już tylko do plotek, ale kiedy kilka linijek dalej oświadcza się nam, że w tym samym czasie, w listopadzie 1803 roku, w tych samych kręgach rzymskiej socjety, Jan Potocki

„powoływał się na inną słynną kobietę, której działalność dyplomatyczna i religijna liczy się w historii: panią de Krüdener", trzeba głośno krzyczeć: zaraz, hola, skoro Julie de Krüdener nie przebywała wtedy w Rzymie, nie była jeszcze sławna i nie myślała o żadnej działalności politycznej ani religijnej. Jak odtąd dawać wiarę wypowiedziom uznającym jakąś relację, która w biografii intelektualnej Potockiego miałaby się zapisać w opozycji do jego przyjaźni dla ideologa Volney'a? „Jan Potocki wysuwał różne zastrzeżenia na temat jej rozumienia rzeczywistości, ale podziwiał w niej ciekawy typ pierwotnego umysłu, ukryty pod wyrafinowaną kulturą. Slawizm mógłby szczycić się tą kobietą…", [jest to] oświadczenie tym bardziej zaskakujące, że autor dorzuca, iż pani de Krüdener „miała w sobie tylko krew germańską, tak jak szlachta bałtycka, do której należała"[2].

Nużące byłoby zatrzymywanie się dłużej na tym sposobie pisania historii, dziwacznym i zarazem katastrofalnie potocznym w przypadku historyków amatorów. Dzieło Edouarda Krakowskiego należy do masy publikacji pseudo-historycznych, w których niemożliwe jest, by odróżnić ziarno od plew, przyjmując, że przypadkiem takie ziarno się tam znajdzie[3]. Ale jest to, niestety, jedyna monografia, jaką dysponowaliśmy na temat „dzieła i życia" Potockiego i należy ostrzec odbiorców przed pomyłkami albo czymś gorszym, przed błędną wiedzą, która będzie się rozprzestrzeniała z powodu braku naukowego rygoru, a podporządkowaną stereotypowi, zwykłej imaginacji lub jakiejś stronniczej tezie.

---

[2] Barbara Julia von Krüdener (1764–1824), rosyjska baronowa, urodzona w Rydze z rodu Niemców bałtyckich, uważana za niemiecką pisarkę francuskojęzyczną. Pod koniec życia stanęła na czele utopijnej sekty (PR).

[3] Zacytujmy jeszcze pierwsze zdanie ze Wstępu: „Jaka szkoda dla historii, że hrabia Jan Potocki nie zostawił *Pamiętników*, chociaż ciągle notował w swych dziennikach poufnych". Zapewne… Ale zwłaszcza jaka szkoda, że człowiek, którego uważa się za poinformowanego, nie pomyślał o tym, by nam powiedzieć, co to były za dzienniki i co się z nimi stało; by nam chociaż wskazać, czy przypadkiem jakieś notatniki jeszcze przetrwały i by nas powiadomić, czy w tej kwestii, jak też w przypadku innych ineditów Potockiego, można spodziewać się bliskich publikacji.

Tendencyjność ujawnia się w tym przypadku dość łatwo. Wprawdzie nie stwierdzono tego, ale powtarzano nam przy każdej okazji, że Jan Potocki w młodości był pod silnym wpływem filozofii stulecia, zradykalizowanej w ideologię, że to pierwsze uformowanie było potrzebne na tyle, na ile rozwinęło u niego pęd do wiedzy i uchroniło go przed zarażeniem się chorobą „*dusz wrażliwych*, którą wywołał J.J. Rousseau". Pozostał mu po tym prawdziwy pozytywizm, znakomicie godzący się z szacunkiem dla wierzeń religijnych i idei moralnych. Zapewne widniał wśród adeptów jednej lub większej ilości owych lóż masońskich, albo raczej „iluministycznych", które mnożyły się wówczas w Polsce: *Gwiazda Północy*, *Tarcza Sarmacka*, ale znajdował się w dobrym towarzystwie i oddawał się dość nieszkodliwym zajęciom, skoro podobno „gorączkowo" czytano tam „ostatnie pisma Saint-Martina". Nic zatem „dziwnego, że Jan Potocki znajdował się w czymś, co można nazwać prawicą tych tajnych towarzystw"[4] oraz że pozostał korespondentem kilku z nich, w starym i nowym świecie.

Oto więc magnat pokrzepiający, by nie rzec budujący, dobry Polak, gorliwy patriota, liberalny, kiedy rozsądek tego nakazywał, ale przekonujący się do autorytetu wobec skrajności rewolucji, filozof w swoim stylu, ale przede wszystkim człowiek nauki, ciekawy sarmackich korzeni, pierwotnych społeczeństw, początkowych elementów życia religijnego. Zasługuje na zaliczenie go do prekursorów etnografii i etnologii nowożytnych. Był nieco roztargniony i oryginalny w swych manierach, jak każdy uczony godny tego miana, ale bardzo towarzyski, wielki animator wieczorów w Łańcucie dzięki swym paradom, komediom i arietom, swym relacjom z podróży, wesołym gawędom i historiom o duchach, które opowiadał cudownie, obracając grozę w mistyfikację. Na nieszczęście, życie i charakter tego człowieka tak zdolnego, którego można by uważać za spełnionego, zasępiły się żałobami rodzinnymi, następstwami jego choroby [brucelozy], niektórymi rozczarowaniami naukowymi lub politycznymi oraz niedolami jego ojczyzny. Popełnił samobójstwo w wieku pięćdziesięciu lat,

[4] Edouard Krakowski, *op. cit*., s. 129.

2 grudnia 1815 roku, kilka miesięcy po Waterloo[5], okoliczność, którą chętnie uważać by można za czynnik decydujący, gdyby jego śmierć nie przedstawiała „aspektu osobliwie romantycznego"[6]. Posłużywszy się gałką cukiernicy, którą miał od matki, Potocki sam ją przetopił, potem kazał pałacowemu kapelanowi pobłogosławić srebrny nabój, którym miał sobie strzelić w głowę. „Tą dziwną przezornością" – sugeruje jego biograf – „wydaje się, że chciał uszlachetnić samobójstwo, do którego był zmuszony, a zarazem »uświęcić« ten akt zabroniony przez Kościół". Taki był los hrabiego Jana Potockiego, tak jak to przekazuje rodzinna tradycja, ukształtowana poprzez skrupuły i konwenanse Polski szlacheckiej. Z wyjątkiem może końcowego epizodu, przyznajemy, że nie widać, jaki związek można ustalić między tym losem a *Rękopisem znalezionym w Saragossie*.

Przyznajmy jednak, że nasze oczekiwanie nie jest wcale bardziej usatysfakcjonowane obrazem Jana Potockiego, jaki przedstawia historyk pochodzący z PRL-u, Leszek Kukulski, w bardzo rzeczowym posłowiu, którym opatrzył polskie wydanie *Rękopisu*. Informacje wydają się w każdym bądź razie bardziej uważne i zawdzięczamy zwłaszcza Kukulskiemu bardzo szczegółową historię dzieła, z jego wersjami i rozmaitymi perypetiami, które naznaczyły jego publikację i po dziś dzień[7] kierują jego wydaniem. Ale rozczarowanie się pogłębia, gdy przechodzimy od krytyki tekstu do jego interpretacji literackiej, a wcześniej – ideologicznej. Podtrzymywana teza sytuuje się wprawdzie w opozycji do tej, którą przed chwilą streściłem, niemniej jednak przedstawia te same cechy, łącząc przypadkowość z arbitralnością, w podobnym pogmatwaniu, które zamiast być łagodzone, jest potwierdzane przez dogmatyczną wiarę, zastępującą uspokajające insynuacje.

---

[5] Bitwa, która przesądziła o klęsce Napoleona i jego wygnaniu na Wyspę św. Heleny, stoczona została 18 czerwca 1815 r., a więc prawie pół roku przed samobójczą śmiercią hrabiego (PR).

[6] *Ibid.*, s. 224–225.

[7] Jak wynika z przypisów, Jean Fabre pisze swój komentarz w początkach lat siedemdziesiątych, już po sesji naukowej poświęconej Potockiemu, która w 1972 r. odbyła się na Uniwersytecie Warszawskim (PR).

Pomińmy epizod samobójstwa. Dla Leszka Kukulskiego wszystko jest proste. Po odwrocie z Rosji, który dla polskiego narodu oznaczał koniec wszystkich politycznych nadziei wiązanych z osobą cara czy Napoleona, hrabia Jan Potocki wycofał się do jednego ze swych majątków. W Uładówce koło Berdyczowa na Podolu, poświęcał się wyłącznie studiom. Ale „nieznośne nerwobóle" spowodowane chorobą pogrążyły go w „stan nerwowej depresji" i to pod wpływem jednego z takich „ataków melancholii" zadał sobie śmierć strzałem z pistoletu[8]. Prostota tej diagnozy ucina wszelki „romantyzm" sugerowany przez Edouarda Krakowskiego czy, bardziej subtelnie, przez Rogera Caillois, który, przywiązując wagę do demonicznego i upiornego aspektu w dziele Potockiego, sugeruje, że „klucz [do tego dzieła] znajduje się być może w samej grozie samobójczej śmierci"[9]. Ten typ „wyjaśnień" zastosowany do różnych niedoli był często wysuwany dla abbé Prévosta, Cazotte'a i wielu innych. W wyniku nakładania się epizodów i ich struktur, życie i dzieło miały się zmieszać w atmosferze powieści grozy. Nad taki zbyt „literacki" amalgamat lepiej przedkładać kategoryczną, czysto medyczną diagnozę.

Pod warunkiem jednak, że nie przypisze się jej charakteru naukowego i że zobaczy się w niej raczej najodpowiedniejszy sposób uszanowania sekretu tragicznej decyzji, która niezależnie od interpretacji pozostanie na zawsze tajemnicą. Nie można odmówić Kukulskiemu przywileju tej dyskrecji, ale to nie ona go inspiruje, bo nie wydaje się wcale zaskoczony samobójstwem wpisującym się w prostą logikę systemu, jaki przypisuje Potockiemu. Bo chodzi o system, doskonale ustalony. Nie dodając niczego nowego do znanych już informacji i odniesień, myślę o pobytach paryskich, bywaniu w salonie d'Auteuil, gdzie „wokół wdowy po wielkim Helwecjuszu gromadzili się uczniowie filozofów, wszyscy zwolennicy radykalnego materializmu", o przyjaźni, a raczej „kulcie" ideologa Volneya. Krytyk wdrożony wprawdzie w uprawianie materializmu

[8] L. Kukulski, *Posłowie*, w: Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 759.

[9] R. Caillois, Préface, *op. cit.*, s. 33.

historycznego sądzi, że może z tego wnioskować jedynie to, iż Jan Potocki zdobył w Paryżu „szerokie wykształcenie filozoficzne, a zarazem stał się zdecydowanym adherentem materialistycznej filozofii La Mettriego i Diderota, Holbacha i Helwecjusza, której pozostał wierny przez całe życie”[10].

Niestety powracamy do tego samego pandemonium, bo o ile filozofię oświecenia głęboko, a nawet fundamentalnie cechuje unowocześnienie myśli materialistycznej, to znajdujemy tyle aspektów lub niuansów tego materializmu, że należałoby raczej zapisywać to słowo w liczbie mnogiej. Każde z czterech nazwisk nieco bezładnie zgromadzonych powyżej znakomicie zobrazowałoby tak rozszczepiony materializm. Bardzo ważne byłoby dowiedzieć się, czy Jan Potocki był filozofem na tyle doświadczonym, żeby pośród mistrzów, których mu się przypisuje, mógł dokonywać koniecznych porównań i rozróżnień. W każdym bądź razie dobrze byłoby wiedzieć, czego się nauczył i co zapamiętał z każdego z nich, zebrać cytaty dosłowne lub przybliżone, które mógł u nich zaczerpnąć, wskazać okoliczności, daty i sposobności, kiedy się na nie powoływał lub je odrzucał. Tak drobiazgowe badania nie zmieściłyby się oczywiście w ramach referatu, ani nawet posłowia; pewnego dnia, śmiem twierdzić, zainspirują wielkie dzieło poświęcone filozofii – albo myśli – Jana Potockiego. Ale do tego trzeba zerwać zarówno z metodą nieokreślonych aluzji, jak licznych twierdzeń, monotonnie powtarzanych, które w dużej mierze podważają zaufanie do tez podtrzymywanych przez Kukulskiego.

Na poparcie swych wypowiedzi nie podaje on, o ile się nie mylę, żadnego niepublikowanego dokumentu, ani nawet żadnego tekstu: listu, dziennika, notatnika, zbioru, notatki z lektury, które świadczyłyby o osobistym zaangażowaniu Jana Potockiego w materializm. Kukulski ogranicza się do fragmentów jego dzieł drukowanych, naukowych, politycznych a zwłaszcza literackich, by stwierdzić jego solidarność z literaturą oświecenia, „literaturą buntowniczą, walczącą o nowe oblicze świata”[11]. Najbardziej

[10] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 756 i 757.

[11] Zob. L. Kukulski, *Posłowie*, *op. cit.*, s. 767.

dobitna deklaracja dotyczy włączenia fikcyjnego opowiadania *Le Voyage d'Hafez* do relacji, jaką Potocki daje ze swej własnej podróży „po cesarstwie Maroka, roku 1791"[12]. Zadowolenie czytelnika – mówi w skrócie – nie jest jedyną motywacją, która nim kieruje, ale również pragnienie przedstawienia myśli moralnych, zgodnych z nowością i odwagą stulecia, w nadziei, że dzielne umysły przyjmą je do refleksji. Będzie to na pewno tylko kropla w potoku myśli. Ale tylko takim postępowaniem autor może choćby w skromnym zakresie przyczynić się do przemiany, która ogarnia przyszłość jednostek i narodów[13].

Zapewne takie wypowiedzi zasługują na uwagę. Jan Potocki czuje się i uważa za solidarnego z filozofią swych czasów, podziela swobodę jej umysłu, brak przesądów, dzieli z nią zamiłowanie do egzotyki, ciekawość pełną sympatii dla obyczajów uważanych za dziwaczne i zwyczajów potępionych przez bigoterię, inaczej mówiąc, jego relacje z podróży wpisują się w tradycję Montaigne'a, ale odsłaniają również zwolennika ideologów dzięki precyzji obserwacji, poszukiwaniu racjonalnych wyjaśnień i upodobaniu do początków, temu pragnieniu dotarcia aż do korzeni ras i społeczeństw, które inspiruje jego dzieło etnologa i historyka. Ale nic w takich jego deklaracjach nie pozwala na to, by go związać z jakąś szkołą lub systemem, nic nie wskazuje wyraźnie na materializm, chyba że nadamy temu pojęciu sens najbardziej synkretyczny i umowny. I zauważmy zwłaszcza, że jego wypowiedzi najbardziej „filozoficzne", zresztą bardzo różnorodne, ukazują się na ogół pod przykrywką powieściowej fantazji. Nie można zdecydować, czy robi to z ostrożności czy dla zabawy, czy traktuje swój dar narracji jako ujście lub warsztat doświadczalny dla swych najtajniejszych myśli.

Otóż krytyka literacka, ta z „lewa" czy z „prawa", by użyć terminologii, do której wydaje się być przyzwyczajona, nie stawia sobie wcale tych pytań, gdy zaczyna kreślić portret

[12] Warszawa 1792.

[13] Myślę, że nie zdradziłem tym streszczeniem tekstu francuskiego przetłumaczonego na polski przez Kukulskiego, *op. cit.*, s. 768.

literacki – i filozoficzny! – Jana Potockiego. Kukulski w celu zobrazowania radykalizmu ideologicznego, który mu przypisuje, opiera się prawie wyłącznie na odniesieniach do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, nie zastanawiając się, czy można wywieść credo filozoficzne z czysto literackiego utworu. Oczywiście pokusa takiego postępowania jest wielka. O ile „filozofia" w *Diable zakochanym* sprowadza się do najprostszej ekspresji, o tyle w powieści Potockiego jest ona bujna. „[…] Gdy wyczerpały się środki, z braku czego lepszego *filozofowaliśmy* na swych kwaterach"[14] – mówi Alvare o swych rozrywkach żołnierskich, ale ta „filozofia" ogranicza się do kabały, demonologii i oniryzmu, jak autor pisze we wstępie: „Żadnej modnej myśli, żadnej metafizyki, żadnej nauki, tym bardziej żadnych ślicznych bezbożności i filozoficznych śmiałości…"[15]. Pytany o swą religię „mistrz" Soberano ogranicza się do odpowiedzi, że jest to „religia naturalna", a jego uczeń nie przejawia żadnego zainteresowania tym, co przez nią rozumie. Kiedy kusiciel twierdzi, że na świecie nie ma przypadku: „Wszystko było i jest zawsze ciągiem koniecznych kombinacji"[16], robi to, by pozwolić pechowemu graczowi wygrać w *ridotto*, środkami mniej przypadkowymi niż metody kawalera des Grieux, natomiast apologia namiętności tylko przelotnie przecina się z pochwałą, jaką o nich głoszą zazwyczaj filozofowie – dokładnie tyle, ile trwa uznanie ich za „niebiański płomień" i oświadczenie, że nie można ich stłumić. Przeciwnie, filozofia stulecia, przywołana w opowiadaniu, którego znaczenie sytuuje się gdzie indziej, zajmuje tak widoczne miejsce w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, że upoważnione jest pytanie o to, czy nie odgrywa ona kluczowej roli w zamiarach i koncepcji powieści.

---

[14] Jacques Cazotte, *Diabeł zakochany*, przekład Juliana Tuwima, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1987, s. 5.

[15] „Point d'esprit à la mode, point de métaphysique, point de science, encore moins de jolies impiétés et de hardiesses philosophiques…", Avis, *Le Diable amoureux*, éd. critique, cyt. za J. Fabre, s. 261, n. 48. [Tłum. RBF].

[16] „Tout y a été et sera toujours une suite de combinaisons nécessaires", cyt. za J. Fabre, *ibid*.

Postawmy więc jasno pytanie. Czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* może być uważany za „powieść filozoficzną" w znaczeniu, jakie w XVIII wieku nadano temu terminowi? Należy rozumieć przez to powieść, która personifikuje i dramatyzuje w swym duchu i swej fabule nie tylko dyskusję nad problemami ekonomii, polityki lub swobody myśli, ale, ponadto, wielogłosową refleksję na temat tajemnic, lęków lub nadziei właściwych ludzkiej kondycji. Wystarczy wymienić nazwiska Dostojewskiego, Tomasza Manna lub Sołżenicyna, by lepiej zobrazować tę definicję. Nie można jednak zapomnieć, że to wiek oświecenia wynalazł „powieść filozoficzną", jeśli postrzega się ją jako gatunek literacki. Z pewnością to markiz de Sade jako pierwszy przyjął ową etykietkę, najbardziej stosowną dla określenia, jak sądził, zakresu i charakteru swej pisarskiej ambicji w *Aline et Valcour*. Ale nie pokazuje siebie wcale jako wynalazcy; zależało mu tylko, dla zamknięcia stulecia, na ustawieniu się w rzędzie znakomitości, na którego początku według Sade'a stał jego mistrz, abbé Prévost. Filozofia, a raczej zniekształcona teologia, jeszcze rozproszona w *Les Aventures d'un homme de qualité*, ukierunkowała się i umocniła w VII tomie tej powieści, w zawziętym sporze, który przeciwstawił des Grieux jego przyjacielowi Tiberge, służąc za kontrapunkt i zarazem fundament wydarzeń, samych w sobie mało „filozoficznych". Ale w bardzo dziwnej i bolesnej *Histoire de Cleveland* [*Historii Clevelanda*] „filozofa angielskiego", kontrowersja rozszerzyła się do obszernych dociekań i debat, gdzie pojawiają się nie tylko Kościoły, ale również systemy, do tego stopnia, że sama ich konfrontacja stawała się akcją. Powieść filozoficzna, która jeszcze nie uznawała się za filozoficzną, z miejsca stworzyła arcydzieło gatunku. Nigdy potem Antoine Prévost nie przywrócił takiego rozmachu temu typowi powieści; jednakowoż „filozoficzny" zamysł dalej wpływał na kształt reszty jego dzieła, podobnie jak później naznaczył *Kandyda*, *Nową Heloizę*, *Kubusia Fatalistę*, a nawet *Niebezpieczne związki*, w których najsławniejsi przedstawiciele oświecenia lub ich epigoni swojej myśli nadali żywą formę.

Gdyby chodziło tylko o upór i odwagę, autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* musiałby zająć wybitne miejsce w ich

grupie. Nigdy dotąd, począwszy od *Clevelanda*, żadna powieść nie odwoływała się tak wyraźnie do filozofii stulecia; nigdy zwłaszcza, z wyjątkiem *Aliny i Valcoura* i, oczywiście, dzieł bardziej „dydaktycznych" (we właściwym sensie słowa) markiza de Sade, nie była przedmiotem tak pochlebnych wykładów i takiego formalizmu. W tym ostatnim punkcie Jan Potocki idzie dalej niż mogłaby mu pozwolić chronologia historii, której główny wątek wydaje się rozgrywać wiosną 1739 roku. Ogólne nawiązanie do alchemii, jak wiadomo dopuszczającej wszelkie antycypacje, w rzeczywistości pozwala mu dołączyć do awangardy oświecenia, w zakresie, w jakim podejmowało ono w radykalny sposób takie problemy jak budowa materii czy początki życia. Otóż, zdaniem Kukulskiego tylko ten radykalizm służy za kryterium określające związek między tezami wyrażanymi w *Rękopisie* a osobistą refleksją ich autora: ta ostatnia odkryłaby swą pełną autentyczność dopiero, gdyby sprzeciwiała się zakazom i odrzucała pośrednie określenia. Na przykład jaśnie pan geometra, don Pedro Velasquez, jeden z najbarwniejszych protagonistów powieści i najbardziej skłonny do wymądrzania się (wrócimy do niego), miałby rozwijać swe argumenty jedynie po to, by oszukiwać, udając podtrzymywanie czegoś na kształt filozofii. Pozwala on jednak domyślać się, że Potocki jest „czystym wytworem myśli swojego stulecia", „uczniem Voltaire'a i La Mettrie'ego", zgodnie z dość ryzykownym synkretyzmem, który już sygnalizowałem. To połączenie wody i ognia pozwala kolejno wysunąć myśl, że „system" Velasqueza wywodzi się z walki prowadzonej przez Voltaire'a w imię monistycznej (?) interpretacji człowieka, odmawiając duszy wszelkich nadprzyrodzonych cech, następnie, że dochodzi on do „dialektycznego obrazu świata", który łączy wizje tego rozkojarzonego matematyka ze „słynnymi dialogami Diderota". Jeśli, jak można się tego obawiać, wskazuje to na *Rêve de d'Alembert* [*Sen d'Alemberta*] z aneksami, wydanymi w 1830 roku!, otrzymujemy najbardziej niezwykłe porozumienie wieku, deisty Voltaire'a z Diderotem „pantofilem"!

Jednak nieustraszony komentator posuwa się jeszcze dalej, zachęcając nas do szukania „uzupełnienia" tego „Systemu", jaki

Potocki użyczył swemu fikcyjnemu „sobowtórowi" Velasquezowi, w historii Diego Hervasa, „Wszechwiedzącego bezbożnika", opowiadanej za pośrednictwem Cornadeza, Busquerosa, Avadora i wysłuchanej z ust jego syna Błażeja Hervasa, „Przeklętego Pielgrzyma". Z całą pewnością ta historia, jedna z najciekawszych w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, przede wszystkim daje najwięcej do myślenia, ponieważ, łącząc farsę z tragedią, opowiada najambitniejszą przygodę umysłu[17]. W stu tomach swej *Encyklopedii* Wszechwiedzący chciał zawrzeć całość ludzkiej wiedzy: przywołanie Pica della Mirandoli, aluzję do Diderota, ale zwłaszcza równie zabawny, co dokładny odsyłacz do bardzo niedawnego modelu, który Potocki starannie umieścił w przypisie. W 1780 roku – jak mówi – pewien eksjezuita hiszpański o nazwisku d'Hervas, opublikował dwadzieścia tomów *in quarto* zawierających kompletne traktaty różnych nauk: „pochodził z rodu naszego Hervasa"[18]. Narrator przegląda po kolei każdy ze stu tomów: pierwszy, poświęcony „ogólnej gramatyce" jako kluczowi różnych języków i pierwotnych elementów myśli, a tom setny – „analizie", zdaniem Hervasa nauce nad naukami, która wyznacza kres ludzkiego poznania. W ten sposób rozpisany został dyskurs całej ludzkiej wiedzy, włączony między Dumarsais i Destutta

[17] Historia Diego Hervasa zajmuje w polskiej wersji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* zasadniczą część [*l'essentiel*] czterdziestego ósmego, czterdziestego dziewiątego i pięćdziesiątego dnia. Roger Caillois w swej edycji daje tylko ich skrót, podczas gdy odtwarza prawie całą *Historię przeklętego Pielgrzyma* z jej aneksem: *Historia Komandora de Toralva* (dni pięćdziesiąty pierwszy, pięćdziesiąty drugi i pięćdziesiąty trzeci).

[18] Chodzi rzeczywiście o hiszpańskiego poligrafa, Hervasa Pandura Lorenza (1735–1809), który po kasacie zakonu jezuitów osiedlił się w Italii i wydał w latach 1778–1792 w Cesenie koło Forli encyklopedię w dwudziestu dwu tomach zatytułowaną *Idea dell'Universo che contiene la storie della vita dell'uomo, elementi cosmografici, viaggio estatico nel mondo planetario e storia tella terra*. Przypis L. Kukulskiego, *op. cit.*, s. 743, podaje dokładne informacje o tym dziele, którego tomy 17–21 poświęcone filozofii są podobno najciekawsze, a także kompilacja w sześciu tomach *Catalogo de las lenguas de las naciones conocidas* (1800–1805), w których znajdują się informacje dotyczące 300 języków.

de Tracy, między lingwistykę i ideologię, „naukę" hermetyczną naprzemiennie z tą drugą – taką, jaką uznawali Legendre de Saint-Aubin w *Traité de l'opinion* [*Traktat o opinii*] oraz Diderot w haśle *Théosophe* i w wielu innych w *Encyklopedii*: w 38. tomie alchemia, w 39. filozofia hermetyczna, w 78. oniromancja, w 79. ornitomancja, w 80. magia, w 81. kabała, w 88. astronomia i jej bastard – astrologia. Ale w 98. tomie jest geometria analityczna, a w 99. rachunek różniczkowy, wstępy do *analizy*, tej najwyższej wiedzy. Podczas piętnastu lat Wszechwiedzący poświęcił czterdzieści pięć godzin tygodniowo na kompilowanie tego ogromnego dzieła. Potem, gdy szczury pogryzły jego sto woluminów, odizolował się na dalsze dwanaście lat, tym razem pracując bez ustanku, by je napisać na nowo i opublikować. Ale ponieważ wydawca Moreno zgodził się na publikację tej *summy* zredukowanej o trzy czwarte, w dwudziestu pięciu tomach, Diego Hervas popadł w „najczarniejszą melancholię". To wtedy, ale dopiero wtedy „jego umysł, wprawiony w zagłębianie się w tajemnice natury, zwrócił się niestety w stronę otchłani ludzkich niedoli. Zmierzywszy jej głębokość dostrzegł wszędzie zło, widział już tylko zło i powiedział sobie w duchu: sprawco zła, kim jesteś?" Przerażony myślą, że zło mogło zostać stworzone, obwinił samo pojęcie stworzenia. „przywiązał się do sił natury, przypisując materii energię, która jego zdaniem może wszystko wyjaśnić bez odwoływania się do stworzenia świata". W taki oto sposób doszedł do sformułowania hipotezy „kwasu twórczego", który, wywołując fermentację materii miał być u początków wszystkich przejawów i wytworów życia. Prawdę mówiąc, jego próby doświadczalnego wyizolowania tego pierwotnego elementu pozostały w stanie początkowym, niemniej jednak upewniały go w przekonaniu, że ów „kwas twórczy" istnieje, że jest związany z ciepłem, które jest właściwe materii oraz że nauka, pewna tych twierdzeń, sama sobie poradzi z wyjaśnianiem „tajemnic stworzenia"[19].

„Hervas umarł około roku 1660" – jak informuje czytelnika przypis edycji z 1813 roku, to znaczy sam Potocki; „jego

[19] R. Caillois, s. 237 i L. Kukulski, s. 543 (tłum. RBF).

znajomość fizyki była bardzo ograniczona; rozpoznać tu można *acidum principium*[20] Paracelsusa". Zapewne, ale widać w tej terminologii krańcowy punkt, do jakiego doszedł materializm filozoficzny, który najbardziej radykalne skrzydło oświecenia zamierzało podporządkować fizyce eksperymentalnej. Tak więc dostrzegamy tu ostatnią (lub przedostatnią?) wizję „Kuszenia", którą Flaubert przypisuje Świętemu Antoniemu[21] albo też najbardziej uporczywe poszukiwanie wiedzy lub najbardziej nieugięte mniemanie nowoczesnego scjentyzmu, bo o ile „*acidum principium*" Paracelsusa wydaje się teraz zidentyfikowany, o tyle „eksperymentalne stworzenie" mające zeń wynikać zdaje się pozostawać, by tak rzec, w martwym punkcie. Nie pierwszy to raz, jak mógłby zaświadczyć Diderot, marzenia wielkich alchemików interferują poetycko z najbardziej rygorystycznymi spekulacjami nauki. Zrozumiałe jest, że umysł uważający się za naukowy dostrzega w tym spotkaniu kulminacyjny punkt arcydzieła i odkrywa przy okazji tajemnicę umysłu, który może uważać za bratni. Przynajmniej ten jeden raz w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* materializm Jana Potockiego ośmielił się odkryć na poły swe oblicze i ujawnić swe imię.

Ale przy takim rozumowaniu trzeba abstrahować od całej reszty, począwszy od dalszego ciągu historii, mówiącego o Diego Hervasie i jego synu, kładąc to na karb formalnej przezorności lub odsyłając do niestworzonych bajek. W chwili, gdy Wszechwiedzący, wpatrując się w zachodzące słońce, przygotowuje się do wypicia napoju mającego pozbawić go życia, wygłasza przedostatnie zdanie, które sprowadza się do najczarniejszej pewności: „Nic po mnie nie zostanie; wszystek umieram, równie nieznany, jakbym się nie narodził. Nicości, przyjmij swą ofiarę". Ale gdy chwyta za fatalny kubek, jego ostatnie słowa wyrażają

[20] Podobnie jak „kwas twórczy" (*acide générateur*), otrzymany przez Hervasa, to nie to samo, co dzisiejszy kwas chemiczny – to raczej zasada życiowa, siła przemiany (PR).

[21] Chodzi o powieść Gustawa Flauberta, *Kuszenie świętego Antoniego* (1874) (PT).

wątpliwość, która jest dlań aktem nadziei: „Wzniósł oczy do nieba i rzekł: „O mój Boże, jeśliś jest, ulituj się nad mą duszą, jeśli mam takową". Wkrótce pojawi się tajemniczy „dobroczyńca", każący zwać siebie Don Belial de Gehenna, żeby zapewnić umarłemu pogrzeb, którego odmówiło bractwo miłosierdzia [*les confrères de la charité*] oraz by wziąć na siebie edukację jego syna. Uzupełnienie edukacji, którą mu przekazuje, odsyła do teorii Wszechwiedzącego i, żeby być logicznym, nie możemy pominąć tego dodatku, ponieważ chodzi po prostu o moralność, którą najbardziej przeciwstawne umysły – z zachwytem lub podstępnie, z upodobaniem – uważają za konsekwentne prawo i jedyne logiczne zwieńczenie materializmu oświecenia – poza czystym hedonizmem: sadyzm. Don Belial wtapia się w swe bractwo, mniej więcej to, które wskazywał Jean-Jacques Rousseau, kiedy obwinia filozoficzną sektę i jej „tajemną doktrynę". „Jestem – mówi – jednym z najważniejszych członków potężnego stowarzyszenia, którego celem jest uszczęśliwianie ludzi poprzez wyleczenie ich z próżnych przesądów […] Opublikowaliśmy świetne książki, w których znakomicie udowadniamy, że miłość własna jest zasadą wszystkich ludzkich działań […] Otóż, jeśli miłość własna jest motorem wszystkich działań, ich naturalnym celem jest zaspokajanie naszych pragnień". Filozof godny tego miana będzie uznawał to, co słuszne i niesłuszne, dobro i zło za „cechy względne", odrzuci ten „rodzaj głupiej satysfakcji wiążącej się z tak zwanymi dobrymi uczynkami" i przyjmie, iż prawa oraz zakazy są tylko dla prostaków. Można sądzić, że Kukulski nie wywodzi z tego osobistego materializmu – filozoficznego, historycznego, dialektycznego – tak żałosnego morału. Można również wątpić czy hrabia Potocki solidaryzuje się z nauką, którą zdaje się szerzyć przez tak czarnego nauczyciela.

Od razu wyłania się trudność, a może niemożliwość, wydobycia z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* filozofii, lub nawet wyodrębnienia w nim jakiejś części „filozofii". Z pewnością jeśli postrzegamy to pod tym kątem, jego wyższość nad *Diabłem zakochanym* wydaje się druzgocąca. W tym ostatnim znaczenie czysto filozoficzne zdaje się tak znikome, że można je uznać za

nieistotne. W tym pierwszym [w *Rękopisie*] filozofia nowożytna, „philosophia recentiorum"[22] a z nią różnorakie problemy pobudzające myśl oświecenia, są przedmiotem tak licznych wywodów, życzliwych i technicznie dopracowanych, że miejsce, jakie filozofia zajmuje staje się wszechobecne, a autor musi zabezpieczyć się przed dydaktyzmem, który mógłby z tego wyniknąć. Być może dlatego sądził, że musi zmienić niektóre opowieści powierzone głównemu narratorowi, Naczelnikowi Cyganów, nadając im charakter bardziej epicki lub pikarejski. Na przykład czterdziesty siódmy dzień został pozbawiony ciekawego epizodu i niemniej interesującej postaci, Ranuca Agudeza, podającego się za „wynalazcę poezji opisowej", która jego zdaniem „służy do opisywania rzeczy niewartych uwagi po to, by nimi zainteresować", po czym jako znawca tematu doprowadza do jego leksykalnego przekształcenia. Nic bardziej sugestywnego ani zabawnego dla historyka literatury, ale również nic bardziej niespodziewanego, jeśli odniesiemy się do okoliczności, do narratora i jego audytorium. Wątek *Rękopisu znalezionego w Saragossie* jest wprawdzie rozwichrzony, ale Potocki mógł stwierdzić, że literacki anachronizm narażałby przeciętnego czytelnika na dezorientację i że zręczniej było się tego pozbyć[23].

Oczywiście chodzi tutaj o przypadek skrajny, ale wiele innych przykładów pozwoliłoby pokazać nie tylko, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest przeciwieństwem powieści z tezą, ale również, mimo pozorów, że nie mógłby poważnie uchodzić za powieść ideologiczną. Zapewne szeroko otwiera się na wywody, a nawet na turniej idei, filozoficznych, religijnych, politycznych, naukowych lub, jak to widzieliśmy, literackich, ale idee nie stanowią jego

---

[22] *Philosophia recentiorum* – prąd filozoficzny z I poł. XVIII w., który próbował łączyć teologię i jej naukę o Objawieniu z odkryciami nauk przyrodniczych w XVII w., budując pomost ku oświeceniu. Najbardziej znany przedstawiciel: Christian Wolff, Uniwersytet w Halle (PR).

[23] L. Kukulski, *op.cit.*, s. 687–706; *Dodatek*: *dalszy ciąg historii Naczelnika Cyganów z dnia czterdziestego siódmego według wersji Avadoro*, *ibid.*, s. 691. Uznając, że wersja czterdziestego siódmego dnia przedstawiona w kopii zwanej „Avadoro" stanowi „bardzo interesujący wariant" (s. 773), L. Kukulski słusznie ją umieścił w *Dodatku* swej edycji.

istoty. Miejsce, jakie pisarz im wyznacza, zabawny lub poważny sposób ich traktowania wypływają z jego projektu, ale go nie określają. Tak [wielka] jest różnica, a jest ona zasadnicza, odróżniająca powieść Potockiego od „powieści filozoficznej" [z tezą] wymienionej wyżej (bo jeśli chodzi o inne [rodzaje powieści], przeprowadzenie dowodu [o różnicy] byłoby zbyt łatwe), że najchętniej dalibyśmy jej za punkt odniesienia *Kubusia Fatalistę*, z racji pewnych strukturalnych aspektów lub analogii tematycznych[24]. Trzeba bowiem źle znać Diderota, by sądzić, że pisząc tę powieść, czy anty-powieść, miał na myśli tylko „literackość", którą się nas zanudza, że zajmowało go jedynie mącenie tropów, niszczenie struktur i wywracanie planów po to, żeby zakpić z dawnej powieści i być może stworzyć nową. Ta gra powieścią, choć tak podkreślona, nie mogłaby się ograniczyć do „mistyfikacji" drogiej Filozofowi, ani świadczyć o jakiejś specyficznie literackiej intencji. W rzeczywistości służy za nośnik i pośrednik dla innej przejmującej sprawy: moralnego wymagania, nie do pogodzenia abstrakcyjnie z determinizmem, ale nie z materialistyczną koncepcją człowieka i świata, ani w każdym bądź razie z doświadczeniem *in vivo*, z tym rodzajem radosnego egzystencjalizmu właściwym Diderotowi, któremu powieściowa kreacja konkurująca z życiem pozwala swobodnie się rozwijać pod znakiem absurdu i przypadku[25]. W swej zamierzonej niezborności i przez uporczywe

[24] Zestawienie zostało zrobione przez L. Kukulskiego, *ibid*., s. 763. Przypomina on, że powieść Diderota była wydana w 1796 r. i że Potocki mógł ją przeczytać. Ale żeby dowieść samego faktu oraz wpływu tej lektury, potrzebne byłyby inne dowody, niż analogie niektórych motywów (na przykład szubienicy) lub tematów: na przykład mania pojedynku, wspólna kapitanowi Kubusia i pułkownikowi Van Worden, ojcu bohatera *Rękopisu*. To prawda, że według Kukulskiego Potocki „nie ogranicza się do parodii w stylu Diderota" i że, w duchu oświecenia, posuwa się dalej w oskarżaniu rycerskiego i feudalnego punktu honoru…

[25] Pozwalam sobie odesłać do moich dwu esejów opublikowanych w tomach *Mélanges* offerts à M. Herbert Dieckmann et M. Théodore Besterman, jeden poświęcony „symbolizmowi filozoficznemu", drugi – „kwestii moralnej" w *Kubusiu Fataliście*. Nie wywołały one do tej pory żadnej dyskusji.

nawroty swych lejtmotywów *Kubuś Fatalista* wyraża głęboką intencję zarówno filozoficzną jak poetycką, naczelną ideę, która wstawia porządek w nieporządek i nadaje dziełu literackiemu jego napięcie i jedność. To jest *par excellence* „powieść filozoficzna" i, z całą pewnością, wielka powieść oświecenia.

Ale jak wykryć odpowiednik tej naczelnej idei w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*? Filozofia na pewno wypływa tam zewsząd, ale kieruje umysł w stronę bardzo różnych kierunków i ciekawostek. Raz wyznacza postoje, raz figury tarota, które niestrudzona fantazja zatrzymuje i ożywia. Tak więc powieść filozoficzna ogranicza się do jednej z możliwości, jakimi dysponuje narrator, który wydaje się nie mieć innego celu poza zachowaniem swej swobody.

Ale można to samo powiedzieć o powieści grozy, która ten utwór otwiera, o powieści pikarejskiej według której dalej się on rozwija, o powieści *romanesque* [przygodowej] w stylu Prévosta czy nawet Sade'a, o powieści sentymentalnej, którą czasem zarysowuje, o powieści komicznej, która przeplata się z historiami tragicznymi, wreszcie o wszystkich klawiszach dotkniętych przez tego wirtuoza sztuki opowiadania. Czy mamy z tego wysunąć wniosek o czystej bezzasadności sztuki, którą określałaby jedynie własna praktyka? Ale „opowiadanie dla opowiadania" wydawało się „błahe" już La Fontaine'owi, bo ten aforyzm był u niego podyktowany nie jakimś literackim uprzedzeniem czy moralną wątpliwością, lecz jego poetyckim doświadczeniem. Fabuła znaczy zupełnie co innego niż moralność. Poeta wprowadza i odkrywa człowieka, którego jest najtajniejszym głosem, [a operuje] tym głębiej, że człowiek ten nie wyznaczył mu innego zadania, niż bycie poetą. Podobnie, choć w mniejszym zakresie, gra, jaka ożywia narratora – właśnie dlatego, że jest to tylko niezobowiązująca do niczego gra – daje temu krasomówcy możliwość wyrażenia jego

---

Ostatni i najlepszy badacz twórczości Diderota uważa ten drugi esej za „especiably valuable": *Sagesse et Morale dans „Jacques le Fataliste"*. Zob. A. Wilson, *Diderot*, N.Y., 1972, s. 670–673 i 872 oraz oba wymienione artykuły w niniejszej książce, s. 120–127 oraz 128–142.

najtajniejszych myśli, to znaczy nawet tych, które by „dziennik poufny" odrzucił lub stłumił. *Rękopis znaleziony w Saragossie* tworzy na pewno zachwycający zbiór dla łowców myśli, pod warunkiem, że nie wezmą myśli za idee i nie przyjmą książki napisanej dla przyjemności jako tezy czy traktatu.

Krytyk powstrzyma się więc przed ułożeniem w świadomy kształt systemu myśli wyrażonych przez Jana Potockiego za pośrednictwem swych licznych narratorów. Nie dlatego jednak, że każdy z tych opowiadaczy ma osobowość wystarczającą do tego, by wyrażać samego siebie. Jak będziemy mogli to sprawdzić, psychologia jest prawie nieobecna w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, gdzie nie miałaby nic do powiedzenia, przynajmniej jeśli rozumieć przez nią rozważania o temperamentach, charakterach czy kondycjach, o istnieniu osobowości i wnikliwej analizie rachunku sumienia. Tysiące postaci: „aktantów", figurantów lub gapiów, którzy zaludniają tę wielce obszerną komedię, ograniczają się na ogół do sylwetek, wprawdzie barwnie skrojonych i szczególnie ożywionych, ale znajdują się oni w wymyślonym uniwersum, pozbawieni autonomii mogącej wyzwolić ich od animatora [*montreur*]. Tak samo liczni narratorzy i mówcy, którzy kolejno przemawiają, łączą swe wywody w jeden jedyny głos: nie Alfonsa Van Wordena, kapitana Gwardii Walońskiej króla Filipa V, lecz głos hrabiego Potockiego, polskiego magnata i francuskiego pisarza.

W jakiej mierze pisarz ten może być uważany za filozofa, nie da się określić, opierając się na zestawieniach filozoficznych lub tematycznych, lecz należy uwzględnić ich stopnie albo poziomy. Tutaj znalazłyby swoje miejsce drzewa genealogiczne: jedno dotyczące rodu Cassar-Gomelez, drugie – struktury *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że filozoficzny radykalizm, który tak chętnie przypisuje się Potockiemu, wywiera odwrotny skutek na wpływ, jaki mogą mieć takie czy inne postacie lub historie na główną opowieść. Wolny od wszelkiego starania o konsekwencję, opowiadacz może dać upust pomysłom, które tryskają mu z głowy lub prowadzić do paradoksu tezy uwodzące jego wyobraźnię, nie angażując się przy

tym zanadto. Przeciwnie, gdy tylko przywiązuje się do swego bohatera lub zbliża się do swej opowieści, niuansuje bardziej myśli i lepiej kontroluje ekspresję, do tego stopnia, że można uznać za bojaźliwość ową troskę o dokładność, która wyznacza zmianę rejestru, przejście od poetyckości do dydaktyzmu.

Dwa przykłady przytoczone przez Leszka Kukulskiego znakomicie ilustrują obie postawy, jednak pod warunkiem odwrócenia kolejności ich prezentacji. Dwupoziomowa historia „Bezbożnego Wszechwiedzącego" i jego syna, „ Przeklętego Pielgrzyma", ma bardzo odległe powiązania z naczelną intrygą, nawet na poziomie idealnym, skoro podczas pięćdziesiątego dnia próby od dawna już minął czas, kiedy takie opowiadania mogły poruszyć wiarę Alfonsa Van Wordena lub podważyć jego odwagę. Przechodzimy tu więc od stylu pikarejskiego do fantastycznego i od fantastycznego do demonicznego, według skali prowadzącej od *Gil Blasa* do *Vatheka*. Oderwana od bujnego listowia, z którego wystaje, ta żałobna gałązka warta jest powieszenia jako wotum lub godło w krypcie arcydzieł, gdzie gromadzą się wyznawcy powieści grozy. Darujemy sobie tylko zaznaczenie jej pochodzenia oraz przypomnienie, że w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* ta diabelskość przeszczepiona jest na plan farsowy. Naznaczony demonicznym tau[26], jej bohater i narrator, (pseudo) Pielgrzym Przeklęty jest tylko jednym z wesołych kamratów włączonych do mistyfikacji zmierzającej do wysłania na dwa lata, na drogę (prawdziwych) pielgrzymek, swej ofiary, nieszczęsnego (nomen-omen)[27] Cornadeza, którego jedyną winą jest bycie mężem zbyt ślicznej żony. Niezależnie, czy zobaczymy tu bufonadę czy też grozę, epizod rozwija się całkiem swobodnie. Czyżby Jan Potocki chciał zrobić zeń alibi, wplatając tu kompromitujące wyznanie

[26] Tau, czyli T, dziewiętnasta litera w greckim, a dwudziesta druga i ostatnia w hebrajskim alfabecie, skąd pochodzi: w judaizmie litera święta, bo oznacza Torę. W chrześcijaństwie znak św. Antoniego Pustelnika, a potem św. Franciszka z Asyżu, odsyła do Krzyża Jezusa Chrystusa (PR).

[27] Gra słów w językach romańskich czyni to nazwisko znaczącym – należałoby je przetłumaczyć: Rogacz lub Rogalski (PR).

swego materializmu? Czy też mamy sądzić, że przedstawienie tego materializmu należy również do fantazji?

W przypadku geometry don Pedra, opowieść podąża w przeciwnym kierunku: zaczyna się od makabry, kontynuuje przez absurd i kończy dydaktyzmem. Rankiem osiemnastego dnia don Alphonse wyznaczył sobie za cel przechadzki dolinę Los Hermanos ze złowróżbną szubienicą „w nadziei" – jak mówi – znalezienia jakiejś ofiary pomiędzy dwoma wisielcami. W rzeczywistości zapadnia dobrze działała tej nocy i widać spodziewanego szubienicznika, ciało, zdawało się, równie bezwładne jak wisielcy. Ale gdy tylko spryskało się mu twarz wodą, „trup" zwiał jak zając w zarośla i złapać go można tylko wtedy, gdy się potknie i runie jak długi; jedynym śladem tej przygody będzie zadrapanie na czole. Bo ta przygoda jest dokładnie taka sama jak ta kapitana van Wordena i „demonicznego" Paszeko: droga do Sierra, Andulhar, los Alcornoques, szubienica, wieczerza w Venta Quemada, nocne demony, rozkosz dawana przez dwie diablice i przebudzenie między dwoma wisielcami. Ter repetita[28]. O ile podwojenie miało wzmocnić lęk, o tyle potrojenie prowadzi do nieufności i najbardziej łatwowierny czytelnik dostrzeże, iż narrator, odzierając swe fantazje z poezji, z upodobaniem zarówno go zwodzi, jak i wyprowadza z błędu. Na jawie don Pedro Velasquez, zatopiony w swej matematyce miał dość siły woli, by nie ulegać działaniom zniewalającej ciotki Antonii, której wtóruje Marika, jej zalotna subretka: „Ależ oni głupi, ci geometrzy!"[29] Ale jak mógł nie poddać się temu w onirycznej

[28] Albo quater a nawet quinties, jeśli wziąć pod uwagę historię kabalisty, don Pedro de Uzeda, alias Rabi Sadok Ben Mamoun (dziewiąty dzień) i tę jego siostry Rebeki (czternasty dzień). Ale już rankiem 8-go dnia Don Alphonso nie dramatyzował przebudzenia po raz drugi pod szubienicą Los Hermanos, gdzie znajduje śpiącego kabalistę. „Tym razem – mówi – obudziłem się z niejaką radością, bo przynajmniej miałem satysfakcję, że nie umarłem". A pierwszą reakcją nieznajomego, którego budzi, jest śmiech, widząc siebie w tym miejscu. Tak zaczyna się i szybko wzrasta proces degradacji fantastyki, o czym będzie mowa poniżej.

[29] „Cóż to za głupcy, te geometry", dwudziesty piąty dzień, J. Potocki, *Rękopis, op. cit.*, s. 281. Oto tym razem wspomnienie Jean-Jacques'a z jego słynnej przygody weneckiej.

atmosferze la Venta? Okolicznością obciążającą jest to, że szybko staje się współwinny swej porażki; ale okolicznością łagodzącą jest kwadratura koła, która posłużyła jako zachęta jego dwu uwodzicielkom, by doprowadzić go tego miejsca, a geometria miała swój udział w ich swawolach, ponieważ te figle nasuną mu myśl o „niektórych właściwościach linii krzywych zwanych oskulacyjnymi”[30], zanim odda się serii niekończących się impresji i zbudzi się między dwoma wisielcami. Czyżbyśmy spadli z *Vatheka* do *Franciona*?

Bo ten geometra, który tak barwnie wtargnął do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, wydaje się najpierw naśladowaniem z Sorela lub ze Scarrona[31]. Do dziwacznego towarzystwa przyjętego do „hordy” przez wodza Cyganów: bandyty Zoto, kabalisty, żydówki Rebeki, (pseudo) „tułacza żyda”, demonicznego Paszeko, pustelnika lub szejka (obaj będą stanowić jedno) dołącza postać z powieści komicznej, groteskowa wariacja archetypu astrologa wpadającego do studni, Paganel[32], Cosinus[33], Tournesol[34]. Oprócz roztargnienia cechą wspólną tych marionetek jest zamiłowanie do matematyki, ale w tej postaci przejawia się ona w sposób nadzwyczaj techniczny: to arytmetyka wcielona, chyba że człowiek już zdążył zamienić się w kalkulator. Można śmiało odnieść się do tej maszyny, bo antycypacje don Pedra podsuwają jego zastosowanie,

---

[30] „Przypomniały mi się pewne właściwości linii krzywych zwanych oskulacyjnymi”, *ibid.*, dwudziesty piąty dzień, s. 293. Relacja w stylu matematycznym tej nocy rozkoszy ciągnie się na prawie dwu stronach.

[31] Aluzja do barokowych powieści komicznych: tak właśnie zatytułowanego utworu Paula Scarrona (1651–1657) oraz *Przygód Franciona. Opowieści uciesznej* (*Histoire comique de Francion*) pióra Charles'a Sorela (1623–1633) (PR).

[32] Jacques Eliasz Maria Paganel, uczony geograf – „łagodny wariat” – z powieści Juliusza Verne'a *Dzieci kapitana Granta* z 1868 r. – (PR).

[33] Pankracy Euzebiusz Zefiryn Brioché, zwany uczonym Cosinusem, bohater serii rysunków Christophe'a, ukazujących się w odcinkach od 1893 r. (PR).

[34] Tryphon Tournesol, komiczny profesor, wynalazca z komiksów o Tintinie, autorstwa belgijskiego rysownika Hergé, które ukazały się po raz pierwszy w styczniu 1929 r. (PR).

aż do rejestru komicznego, w którym ten Diafoirus[35]-analityk utrzymuje, że można wyrazić namiętności w równaniach. W takim uogólnianiu matematyki don Pedro będzie miał wielu naśladowców, ale don Enrico, jego ojciec, nauczył go już, że nauka historii i to, co zwiemy dziś naukami humanistycznymi, odnoszą się również do liczb i wkrótce powinny zostać przełożone na język cyfrowy. Na próżno ten sam ojciec, przekonany jak Figaro, że gdy do pełnienia funkcji potrzebny jest rachmistrz to otrzymuje ją tancerz, na próżno zatem próbował zastąpić w jego edukacji algebrę sarabandą[36]. Wrodzone talenty [*innéité*], rodzinna żyłka dały odpór zmianie; śladem ojca i za przykładem Izaaka Newtona oraz jego *Arytmetyki ogólnej*, don Pedro Velasquez, szlachcic kastylijski, genialny prekursor w każdym względzie, będzie miał zaszczyt uświetnić matematykę i pomścić ją z góry na pięknoduchach, którzy w połowie stulecia mieli utrzymywać, jak Buffon i Diderot, że jest ona czystą tautologią i że jest przestarzała.

Ale ten prekursor musi w tym przypadku być porte-parole Jana Potockiego, także matematyka z powołania i polskiego magnata, ale entuzjasty analizy i ucznia Ideologów. Stopniowo w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* matematyka budząca wesołość zmienia się w grę, która może bawić już tylko wtajemniczonych; potem w dydaktyczne ujęcie wiedzy prawie powszechnej, podczas gdy równolegle, przynajmniej na planie idei, don Pedro Velasquez traci swe cechy komiczne i staje się kopią prawie karykaturalną Jana Potockiego. Jest więc miejsce dla filozofii, już nie ukrytej, ale ujawnionej i chętnie rozmownej [*volontiers bavarde*], tak jakby don Pedro miał zamiar wypowiedzieć się na temat wszystkich istotnych problemów oświecenia, a hrabia Jan – w każdej z tych

---

[35] Diafoirus: nazwisko lekarzy, ojca i jego syna Tomasza, z komedii Moliera *Chory z urojenia* (1673). Iron.: zadufany w sobie lekarz operujący przestarzałymi metodami (PR).

[36] Dwudziesty drugi dzień, J. Potocki*, Rękopis, op. cit*., s. 265: „…ojciec mój, który do wszystkiego stosował obliczenia matematyczne, sądził, że można je także użyć do nauki historii…", a następnie na temat miłości i algebry; znajdziemy również ciekawe rozwinięcia w dziewiętnastym dniu, s. 243 sq. i w trzydziestym trzecim dniu, s. 327 sq., wciąż na ten sam temat.

spraw zająć stanowisko. Jeśli chodzi o czysty rozum, jego własny odwołuje się bardzo wyraźnie, choć nie bezkrytycznie, do filozofów francuskich i ich ideologicznych kontynuatorów. W uproszczeniu można by powiedzieć, że „zdrowy rozsądek" panujący u Jana Potockiego pozostał bliższy myśli markiza d'Argens niż barona d'Holbacha, ale d'Argens gruntownie przejrzanego, wzbogaconego i uaktualnionego, podzielającego zainteresowania ciekawostkami żydowskimi, orientalnymi, okultystycznymi, ale uwolnionego od swej własnej *idée fixe* – antychrześcijaństwa oraz wyposażonego w pewniejsze dane z wszystkich dziedzin, a zwłaszcza w materii religijnej; o wiele mniej sceptycznego w teorii, skoro analiza odrywa naukę od wątpliwości, ale w praktyce znacznie bardziej tolerancyjnego. Gdy tylko przejdziemy od spekulacji do filozofii, Potocki nie wydaje się już tak oddalony od swego rodaka, wielce miłego biskupa Krasickiego, i zdarza się don Pedro Velasquezowi być równie rozmownym jak *Pan Podstoli*[37] – mniej jednak przyziemnym i bardziej wzniosłym, jak przystało na filozofa często „siedzącego na epicyklu Merkurego"[38].

To zapewne dlatego ekonomia i kwestie społeczne zajmują tak mało miejsca w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, nawet w niewinnej postaci paternalizmu, dobroczynności i agronomii. Czyż nie pozostajemy w krainie powieści, wzniosłej lub trywialnej? Pikarejskość nie nadaje się lepiej niż fantastyka do tak przyziemnych trosk; widać tu rzemieślników i postacie z ludu, ale bez przejmowania się ich losem, tak jak picaro* nie przejmuje się swoim, pewny tego, że z pomocą szczęścia może stać się ministrem, jak minister – rozbójnikiem. Biorąc wszystko pod uwagę, polityka, nawet tak rozumiana, grała większą rolę w *Gil Blasie*[39]. Natomiast odpoczynek, w którym Alfons Van Worden jest utrzymywany przez ponad sześćdziesiąt dni, nie może być jednostajnie

[37] Po polsku w oryginale (PR).

[38] Cytat jest aluzją do postaci filozofa (Moi, jakby *alter ego* autora) z dialogu-satyry Diderota *Kuzynek mistrza Rameau* (PR).

[39] Mowa o powieści Alain-René Lesage'a *Przypadki Idziego Blasa z Santillany* (1715–1735). W hiszpańskim przebraniu występuje Francja schyłku panowania Ludwika XIV, Regencji i pocz. panowania Ludwika XV (PR).

wypełniony historiami; nadaje się znakomicie do filozofowania, które, jak to wykazano w *Kandydzie*, z braku czegoś lepszego pozostaje świetnym sposobem podtrzymywania konwersacji.

Zamiar mógłby się sprawdzić przy różnych okazjach, odkąd geometra wszedł do gry. Ale w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* tylko jeden dzień, trzydziesty siódmy, wypadający po środku powieści, jest w całości zajęty przez filozofię, która ma zaszczyt rozgrywać się bez pomocy żadnej historii ani okraszona jakimś sporem: zamiast parabazy filozofia rozwija się w powieści w bardzo poważny dyskurs, w którym Jan Potocki jakby ostentacyjnie powierzył swemu geometrze troskę o sformułowanie deklaracji zasad i wyznania wiary, które osobiście go zobowiązują jako filozofa, katolika i Polaka. Ponaglany przez Rebekę, zaprzysięgłą nieprzyjaciółkę chrześcijaństwa, by wyznał, że jego religia nakłada na niego równania niemożliwe do rozwiązania, matematyk zasępił się i zawahał, pomyślał chwilę, po czym odpowiedział bez ogródek. Niezupełnie tak, jak można by się było spodziewać po zdeklarowanym materialiście. Oczywiście, według niego wszystko w świecie sprowadza się do czystego mechanizmu, do ruchu i materii, i w konsekwencji wszystko zależy od nauki o liczbach. Wszystko, oprócz człowieka. Dla zdefiniowania jego statusu don Pedro oddala się od La Mettrie'ego, Helwecjusza czy d'Holbacha i odwołuje się do kryteriów biologicznych Buffona oraz do przekonań moralnych Rousseau: myśli, wolności, świadomości. W korzystaniu z rozumu, jak i z wolności, człowiek uświadamia sobie swe siły, ale również ograniczenia. Rozumowanie matematyczne każe mu zakładać to, czego nie rozumie, na przykład nieskończoność, i wtedy przywołuje się wiarę, by to zastąpić. „Nauka – mówi – nigdy nie prowadzi do niewiary; jedynie nieuctwo nas w niej pogrąża… prawdziwy badacz natury porusza się pośród zagadek; ciągle zajęty zgłębianiem, pojmuje zawsze przez pół, uczy się wierzyć w to, czego nie rozumie. Don Newton i don Leibniz byli szczerymi chrześcijanami, a nawet teologami, i obaj przyjęli tajemnicę liczb (Trójcę), której nie mogli pojąć"[40], skoro

[40] Cytujemy za przekładem polskim powieści, *op. cit.*, s. 441 (PT).

religia ich do tego obligowała. Gdyby byli katolikami, przyjęliby drugą tajemnicę, równie niezrozumiałą, połączenia stworzenia ze swym Stwórcą w Eucharystii. Religia naturalna nauczana przez filozofów oferuje mniej gwarancji prawdziwemu filozofowi niż jakakolwiek religia objawiona. Tym samym nie tylko tolerancja, ale też synkretyzm religijny, wspólnie z szacunkiem zalecanym przez Wikariusza Sabaudzkiego[41] dla kultu, w jakim każdy się urodził, sytuują się nie w punkcie wyjścia, ale dojścia tego dziwnego wyznania wiary na zakończenie debaty, którą jedyny głos Velasqueza-Potockiego ustanawia między wierzącym i uczonym[42].

Ta debata będzie rozbrzmiewać w wielu dyskusjach i przybierze postać bardzo szeroko zakrojonych badań nad początkiem i historią religii: Zoroaster, Mojżesz, Esseńczycy są sławieni, zwłaszcza dzięki tworzywu dostarczonemu do sporu przez rzekomego Żyda Tułacza, oszusta, ale wspólnika, skończonego łotra, ale znamienitego hebraistę i orientalistę, zależnie od powierzonej mu roli. Na temat początków judeo-chrześcijaństwa, religii porównawczych i symboliki religijnej, refleksja, korzystając ze swobody, jaką daje fantazja powieściowa, przybiera zaskakująco nowoczesny obrót i plasuje się w awangardzie myśli. Wyłącznie badania pogłębione i oparte zarówno na *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, jak i na właściwym dziele filozoficznym Jana Potockiego pozwolą wydobyć jego oryginalność i wyznaczyć jego miejsce w wielkim ruchu myśli, który przyciągnął europejską filozofię od Antoine'a Boulangera do Fryderyka Creuzera[43]. W ten sposób ożywi się pikantna przyjemność, jaką nowoczesny czytelnik odczuje przy lekturze pod tym kątem *Rękopisu znalezionego*

---

[41] Postać mentora teisty z *Emila, albo o wychowaniu*, powieści-traktatu pedagogicznego Rousseau z 1762 r. (PR).

[42] W tym przypisie J. Fabre odsyła do tekstu edycji polskiej, trzydziestego siódmego dnia s. 440–446, z którego przetłumaczył kilka fragmentów i streścił w skrócie całość (PT).

[43] Nicolas Antoine Boulanger (1722–1759), inżynier kartograf, orientalista i biblista, filozof antychrześcijański. Georg Friedrich Creuzer (1771–1858), niemiecki filolog klasyczny i archeolog, orientalista, badacz mitologii (PR).

w Saragossie: mniej więcej tę samą, którą dostarcza mu *La Voie lactée* [*Mleczna droga*] Luisa Buñuela[44].

Chociaż ryzykowna, analogia ta przynajmniej daje korzyść zabezpieczenia krytyki przed pokusą, jakiej ta za często się poddaje – wyznaczeniem dziełu literackiemu ideologicznej intencji. Dla Kukulskiego głównym zamiarem Jana Potockiego piszącego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, miało być przeciwstawienie się *Geniuszowi chrześcijaństwa* i zdyskredytowanie, przez ośmieszenie czy rozumowanie, polityczno-literackiego powrotu „l'Infâme"[45]. Jeśli tak by właśnie było, polemista zabrał się do tego dziwacznie, zwodząc swą publiczność historiami o sukubach, nawiedzonych, wilkołakach i zbójcach po to, żeby następnie włączyć rzymski katolicyzm w nurt przesądów i przeciwstawić mu jako antidotum „zdrowy rozsądek" [„bon sens"] d'Holbacha. Szybki rzut oka na filozofię Potockiego wystarczy, by stwierdzić, że nie daje się ona tak spolaryzować. Zapewne wszystko wskazuje na to, że nie myślał o *Geniuszu* inaczej, niż Guinguené, Volney czy Senancour, to znaczy jak większość Ideologów, mniej zaniepokojonych apologetyką Chateaubrianda, bardziej poparciem, jakie zdawał się temu dziełu przyznawać Pierwszy Konsul. Ale podobnie do nich wszystkich, Potocki kontynuował głoszenie materializmu, mniej lub bardziej w ukryciu, przez co ów materializm wiele stracił na swej sile; radykalny ateizm ustąpił miejsca na rzecz neo-spinozjanizmu, nieco poetyzowanego i dość paradoksalnie pogodzonego z filozofią dynamizmu. Nie myślano już o „zmiażdżeniu l'Infâme" [„*écraser l'Infâme*"], uważano go raczej za ciekawostkę i rozcieńczano anty-chrześcijańskość w globalnej refleksji o fideizmie i początkach religii. Dodajmy, że iluminizm nie przestaje przebijać spod ideologii; arytmetyka poddaje się upojeniu liczbami i jeśli geometra taki, jak Velasquez mógł upewniać się, że zagadki, z którymi zderza się interpretacja natury, zostaną stopniowo wyjaśnione

---

[44] *Mleczna droga* (1969) Buñuela, film drogi, w którym dwaj pielgrzymi, wędrując do św. Jakuba w Composteli, stykają się z różnymi wyobrażeniami o chrześcijańskich dogmatach (PR).

[45] Określenie to dotyczy Kościoła i odsyła do Voltaire'a (PT).

przez postępy rozumu, sam ów rozum pozostawał zagadką i nie mógł powstrzymać się od marzenia o innym, nadprzyrodzonym porządku. W klimacie ideologicznym epoki niezrozumiałe byłoby, że autor *Rękopisu* mógł podjąć równie mierny plan, jak wejść w spór z apologetyką, której estetyzm i wrażliwość [*sensibilité*] go odpychały. Ale po co spierać się o hipotezę, skoro nie popiera jej żaden fakt, żaden tekst? Nie wiemy nawet, czy Jan Potocki przeczytał *Geniusz chrześcijaństwa* ani co o nim myślał.

To samo zastrzeżenie się narzuca, gdy się ową tezę uogólnia i utrzymuje, że w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* można wykryć machinę wojenną przeciwko powrotowi obskurantyzmu, z jego świtą przywilejów i przesądów. Wszyscy, począwszy od Monteskiusza, wiedzą, że dawne dziedzictwo rycerskie i feudalne powinno być uważane za motor monarchicznych rządów. Jednak poczynając od czasu Corneille'a i *Cyda* monarchia francuska nie wahała się zwalczać fałszywy punkt honoru, który fascynował szlachtę. Najpierw moraliści chrześcijańscy, potem filozofowie, podjęli tę kwestię, aby jednomyślnie potępić pojedynek, zwyczaj zarówno sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem, jak odległy od prawdziwego honoru. Po ironii *Kandyda*, po wymownej *Nowej Heloizie*, można było już tylko temat wałkować, wznawiając proces od dawna rozstrzygnięty. Tymczasem to właśnie, zdaniem Kukulskiego, miał zamiar zrobić Jan Potocki.

Rzeczywiście bohater *Rękopisu* oznajmia, że „cała jego edukacja była ukierunkowana na honor" i że ów honor wymaga, by „nie dać nigdy poznać po sobie strachu". Ta nieustraszoność, wystawiona na próbę poprzez sposoby i w okolicznościach niezwykle fantazyjnych, stanowi, jak wiadomo, jedną ze sprężyn akcji i jeden z leitmotywów, który, pojawiając się często w powieści, potęguje jej wesołość. Nie brak też innego ulubionego tematu powieściopisarza: relacji syna z ojcem, przy tej okazji, jak też przy innych – bardzo zabawnie – wyjaśnionej i wykorzystanej. Pułkownik Van Worden, niewolnik, ale i wirtuoz punktu honoru, przy tym „serdeczny i bardzo lubiany przez wszystkich", uwierzył w misję skrzyżowania broni przy najlżejszym podejrzeniu obelgi, nieodwracalnie, lecz bez urazy. Stwierdzi więc *a propos*, że

„zaprosi na swe wesele wszystkich, z którymi się bił, to znaczy wszystkich, których nie zabił. Znalazło się ich stu dwadziestu dwu przy stole, trzynastu nieobecnych w Madrycie i trzydziestu trzech, z którymi walczył w wojsku, a o których nie miał informacji”[46]. Trzeba daleko posuniętej powagi, żeby nie być wrażliwym na ów zabawny styl, łączący Voltaire’a i Rabelais’go. Ale Kukulski bardzo poważnie zachęca nas do szukania w systematycznym ośmieszaniu punktu honoru w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* zarzutów wobec tego, co zwie „feudalizmem”. Równie dobrze można strzelać z armat do wróbli! Chociaż był wielmożą, hrabia Jan na pewno uwolnił się od przesądów tak szlacheckich, jak i religijnych, czemu daje wyraz w swej powieści, łącząc Rebekę z don Pedro. Napisanie diatryby przeciwko punktowi honoru byłoby z jego strony jedynie bajdurzeniem. Czyż nie wystarczyło zadrasnąć mimochodem tę starzyznę i obrócić ją w śmiech, traktując jako motyw komediowy? Walki idei nie brakuje w *Rękopisie*, ale pojawia się ona tam tylko zgrana z ogólną tonacją i wcielona do gry.

Wyjątkiem jest jednak „parabaza”[47] trzydziestego siódmego dnia, przedłużona do trzydziestego ósmego i przypominana w rozmowach komentujących, w każdym epizodzie, historię Żyda Tułacza. Tempo opowiadania zwalnia wtedy lub się zatrzymuje; romansowość ustępuje miejsca dydaktyzmowi i do krytyka należy zebranie własnego żniwa poglądów oraz wyjaśnienie może nie tyle tego, co myślał Jan Potocki, ile co chciał, by myślano o jego „filozofii”. Sprecyzowanie tego, co należy rozumieć przez to słowo w tym przypadku, nie było zapewne zbędne, zarówno dla sprostowania mylnych interpretacji czy zapobieżenia pomyłek, jak też dla zebrania informacji mogących wydobyć nie tyle idee, ile Ideę powieści, w znaczeniu jakie nadali temu słowu Balzac czy Dostojewski. Ale wyłącznie właściwa analiza literacka *Rękopisu*,

---

[46] *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. [R.] Caillois, *op. cit.*, Dzień Trzeci, s. 82 (PT).

[47] Parabaza (z gr.) – ta część utworu, w której autor zwraca się bezpośrednio do widza lub do czytelnika (PR).

połączona z taką samą *Diabła zakochanego*, zdoła pomóc zrozumieć *jak*, o ile nie *dlaczego* Cazotte i Potocki, o tak oświeconych umysłach, mogli zostać zafascynowani fantastyką do tego stopnia, że są uważani w historii literatury za mistrzów powieści grozy.

*
* *

Na wstępie trzeba postawić pytanie: „Czy autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* czytał *Diabła zakochanego*?". Przy obecnym stanie wiedzy musimy odpowiedzieć, że nic o tym nie wiadomo. Żadne świadectwo, żaden tekst nie dały do tej pory odpowiedzi twierdzącej. Biorąc pod uwagę rozgłos, jaki Cazotte zawdzięczał nie tyle swojemu dziełu, ile tragicznej śmierci oraz legendzie, jaką La Harpe szerzył na temat jego darów proroczych, możliwe, że Potocki, ciekawy wszystkiego, zainteresował się i przeczytał tę niewielką powieść. Jeśli ta lektura zostanie potwierdzona i tak będzie oczywiste, że Potocki niczego nie zawdzięczał Cazotte'owi, a nawet jeśli, można by wtedy dorzucić, że tylko pragnienie, by się odeń odróżnić[48].

Bo *Diabeł* i *Rękopis* znajdują się na dwu biegunach sztuki: klasycznej i barokowej, jeśli damy tym etykietom ich znaczenie nie historyczne, ale umowne, skoro chodzi w obu przypadkach o odrodzenie i o styl doskonale zgodne, pod znakiem sztuki, to znaczy zamiaru i rachuby. *Diabeł zakochany, nowela hiszpańska* zawiera mniej niż sto stron w formacie in–12°; *Rękopis znaleziony w Saragossie* przedstawia się nie jako dzieło, ale „przedmiot", zbiór zeszytów zapisanych po hiszpańsku, stanowiące „romans dziwaczny", na tyle „zabawny", by przełożyć go na francuski, potem wydany: sześćset osiemdziesiąt sześć stron o trzydziestu

[48] To nie przeszkadza Edouardowi Krakowskiemu, *op. cit.*, s. 78, przeciąć sprawę stwierdzeniem „bardzo pewnie" [*très certainement*], które zazwyczaj ujawnia, a nie maskuje brak wszelkich dowodów. „Pan Jacques Cazotte przepowiadał, podobno widział, demony, zjawy, wampiry(?). *Très certainement* Jan Potocki przeczytał jego *Diabła zakochanego*, a nie wierząc w wizje sugerowane przez tę literaturę, znalazł w niej tematy bardziej ekscytujące dla wyobraźni niż w smętnym materializmie filozofów"(?).

siedmiu linijkach, formatu in–8°, plus dodatek z dwudziestu stron[49]. Proporcje mówią same za siebie: literacko oba utwory są przeciwstawnej natury. „Nowela hiszpańska", *Diabeł zakochany* należy wyraźnie do gatunku i do podgatunku literackiego zdefiniowanych i uświetnionych po 1750 roku przez Baculard d'Arnaud, Floriana i Sade'a[50]. Nazewnictwo geograficzne, odnowione w czasach biskupa Camusa, ale potem wyszłe z mody, nie implikuje wcale troski o koloryt lokalny, lecz jedynie tonację moralną określoną przez bardzo pobieżną charakterystykę narodów, którą upodobał sobie XVIII wiek; [według niej] Hiszpania słynęła jako ziemia fanatyzmu religijnego, dumy szlacheckiej i nieubłaganie gwałtownych namiętności. Nowela rozumiana od końca XVI wieku jako historia sentymentalna o charakterze poważnym, a nawet tragicznym, a która w epoce zwanej klasyczną, nie miała innych ambicji poza stopieniem się z powieścią, by stać się „małą powieścią", odnalazła swą autonomię: ma to być historia prosta i krótka, na granicy „anegdoty", której akcja podlega trzem wymogom: jedności, szybkości, intensywności. Jako nowelista płodny i różnorodny Cazotte nie oddala się od tych zasad, którym hołdują również Sade i Florian[51].

Diabeł zakochany daje tego wzorowe zastosowanie. Więcej, wygląda na to, że Cazotte tym razem chełpi się radykalizowaniem tych zasad, jakby miał zaznaczyć, że zamierza napisać nowelę w całej rozciągłości i powagi terminu, a nie opowiadanie

---

[49] Wszystkie wyrażenia w cudzysłowie odnoszące się do prezentacji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* przez autora odsyłają do *Przedmowy*, w której stosowana przez powieściopisarzy w XVIII wieku fikcja odkrycia i publikacji dokumentu jest przedstawiona z bardzo pomysłową zwięzłością.

[50] W kwestii tych klasyfikacji i definicji, odsyłam do F. Deloffre'a *La nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, Paris 1968 i R. Godenne'a, *l'Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Droz, Genève 1970.

[51] „Praktyka" noweli jest zdefiniowana przez Sade'a na użytek autorów w jego *L'Idée sur les romans*. Sade streszcza ją w ten sposób: „Wymagam od ciebie tylko jednej rzeczy, to jest podtrzymywać zainteresowanie aż do ostatniej strony; zmarnujesz swój cel, jeśli przerywasz opowiadanie wydarzeniami zanadto powtarzanymi albo niezwiązanymi z tematem" (tłum. RBF).

sprawiające przyjemność[52]. „Akcja prosta, nieprzeładowana (…), posuwająca się stopniowo do końca, jest podtrzymywana jedynie przez sprawy, uczucia i namiętności postaci". Kto nie zna definicji, jaką Racine dał tragedii w przedmowie do *Britannicusa*? Zastosuje to zaraz potem w *Berenice*, która uchodzi za niedościgły wzorzec francuskiej tragedii klasycystycznej. Nieoczekiwanie ta definicja mogłaby również dotyczyć może najbardziej dziwnej francuskiej powieści, jaką jest *Diabeł zakochany*. Trudno znaleźć bardziej przekonywający przykład dla poparcia banału, który z analizy moralnej i znajomości serca czyni dominującą cechę literatury francuskiej, w różnych epokach i gatunkach.

„Bóg stał się mężczyzną, zgoda. Diabeł stał się kobietą!" Czy Victor Hugo przypomniał sobie Cazotte'a, kiedy kazał to powiedzieć nieszczęsnemu Don Guritanowi w drugim akcie *Ruy Blasa*? Rozumiany dosłownie ten wers mógłby w każdym razie służyć za motto *Diabła zakochanego* i dać klucz do rozwiązania zakładu tak zuchwale podtrzymywanego i wygranego przez Cazotte'a, ale zwłaszcza mógłby [pomóc] odkryć najbardziej niepokojący sekret, skuteczniejszy niż uroki roztaczane przez powieść grozy [*roman noir**]. Dzięki marzeniu o „Bogu człowieku", i przesuwając do ostatnich granic konsekwencję tego artykułu wiary, ci z najbardziej ludzkich teologów doszli do wniosku, że w ogólnej miłości swego Wcielenia, Syn Boży chciał być tylko „Synem Człowieczym" i jako taki umarł na krzyżu. W dobie oświecenia, ciekawego religii i ich tajemnic, choć je lekceważącego, jakiś umysł

[52] Można porównać, na przykład, *Diabła zakochanego* z *Rachel ou la belle Juive*, „nowelą hiszpańską" także, ale którą Cazotte nazywa „*historyczną* nowelą hiszpańską", w *Œuvres badines et morales*, Londyn 1788, tom IV. Tutaj przychodzi na myśl również teatr, ponieważ intryga odtwarza odwróconą kanwę *Esther* [Racine'a]. Król Alfons VIII Kastylijski znalazł się pod wpływem żydowskiego kabalisty i jego córki Racheli; każą mu wygnać lub zlikwidować ich przeciwników, ale stają się ofiarami ludowej zemsty, są zmasakrowani. Opowieść mogąca być zagmatwana jest względnie prosta i szybka; ale akcja rozgałęzia się i wywraca, bo zakończenie jest efektem politycznej rewolucji, zamiast motywacji wynikającej z uczuciowej przemiany.

bardziej żartobliwy od innych albo bardziej zuchwały, czuł się w obowiązku wyobrazić sobie odpowiednik tajemnicy, która wydawała się Voltaire'owi najbardziej oburzająca w chrześcijaństwie. Uczłowieczenie Ducha Zła uwolniło go od wszystkich kamuflaży mniej lub bardziej groteskowych, pod którymi tradycyjnie go ukrywano nie tyle po to, by uwodzić ludzi, ile by ich straszyć; było to jednocześnie dodanie mu tej mocy atrakcyjności, o której teologia, optymistyczna lub małoduszna, była zanadto skłonna zapominać. I jeśli, jak w większości opowieści fantastycznych, Diabeł w postaci kobiety został w końcu zmuszony do odrzucenia swego wyglądu jak teatralnego łachu, zdarzyło się to dopiero, gdy nie tyle zagrał, ile przeżył najbardziej wzruszającą przygodę ludzkiej kondycji i stał się tym, czym uczynił go Cazotte: „Diabłem zakochanym".

Zamiast powieści grozy, historia miłosna, taką nadzwyczajną niespodziankę sprawia Cazotte swemu czytelnikowi: miłość tak skromną, tak dumną, tak czułą, tak cnotliwą, tak zmysłową, tak poruszającą, jednym słowem tak *prawdziwą*, że żaden czytelnik nie zechce być bardziej rozczarowany niż Alwaro, zachowując w swym sercu obraz Biondetty, którego żadne przywidzenie ani żadna moralność nie mogą zniszczyć. W historii, która z konieczności zanurzona jest od początku do końca w fantastyce, cudowność zarazem najlżejsza i najmilsza, którą dla zabawy rozpowszechnił abbé de Villars, jest wprzęgnięta tym razem, cud dziwniejszy od niej, w służbę naturalności. Umieszczone w samym środku powieści wyznanie Biondetty wyrywa ją z „regionów powietrznych", w których „pokaźna" ale biedna sylfida unosiła się „na wieczną niepewność skazana, bez wrażeń, bez radości, niewolnica kabalistów, igraszka ich zaklęć i fantazji": miłość uczyniła z niej kobietę, tylko kobietę. Słowo wraca na jej usta, dumnie i uparcie; Biondetta nie chce już być wróżką; odrzuca nawet urok androginii, którym emanował Biondetto; zostanie tylko kobietą, istotą do bycia podziwianą i obsługiwaną, do przywiązywania się i cierpienia, do miłowania i śmierci. „Stając się zwykłą kobietą (…) zyskam szczęście w miłości: będę kochać i będę kochaną. Zwycięzcy swemu służyć będę (…) przybrałam

ciało kobiety i utracę je dopiero wraz z życiem". I dodaje: „Gdy przyoblekłam ciało, Alwarze, spostrzegłam, że mam serce"[53].

Ze słowem tym, które Biondetta wypowiada z niejaką nieśmiałością, wiąże się patos historii i, w każdym bądź razie, styl powieści. Zamiast wyobraźni i zmysłów, Cazotte wybrał głos serca i to mu się udało. Biondetta nie jest już istotą piekielną, ale zakochaną kobietą. Czasem jest dziewczynką buntującą się przeciwko narzucanym jej konwenansom i która zaczyna szlochać: „Od czasu, kiedy siebie szanujesz, mnie szanujesz, cały świat szanujesz, ach! Od tej chwili jestem nieszczęśliwsza niż wtedy, gdyś mnie nienawidził!"[54]. Innym razem staje się kochanką wydaną na pastwę zazdrości i upokorzenia z powodu wzgardy, owładnięta pasją miłości niby bohaterka Racine'a, ale zdolna również odnaleźć tę poruszającą prostotę, z jaką Racine każe mówić Monimie lub Berenice: „Od sześciu miesięcy jestem kobietą, lecz uczucie moje nie trwa, zda się, dłużej nad dzień jeden (…) bądź dla mnie pobłażliwy, Alwarze. Żyję dopiero sześć miesięcy"[55]. Uczucia, które wyraża, zwierzając się lub kiedy rozmyśla o samej sobie, te zwłaszcza, które zdradzają – lub zdają się zdradzać – jej wahania: rumieniec, spojrzenia, zamyślenia i zaduma, jaką Alvare najpierw dostrzega – lub sądzi, że dostrzega – ponieważ chciwie ją śledzi, uczucia te wpisują się w zmienne następstwo; myśli nie krążą już wokół strategii uwodzenia, lecz śledzą rozwój wypadków, historię serca. Oto tryumf miłości, ale jest to również, z całą pewnością, triumf analizy.

To połączenie inteligencji i uczucia, rozumu i serca, które francuscy powieściopisarze oświecenia przejęli od mistrzów literatury klasycznej, odnajduje się w *Diable zakochanym* i błyszczy niezwykłym blaskiem. Cazotte poszukał wzorów nie w historiach o czarownicach, ale w *Berenice* i w *Manon*. Wbrew swym perypetiom, niesamowitości, cudowności, w której jest zanurzona, znaków proroczych, akcja pozostaje prosta i rozwija się stopniowo

[53] *Diabeł zakochany*, *op. cit.*, s. 37.
[54] *Ibid.*, s. 41.
[55] *Ibid.*, s. 39 i 45.

do zakończenia, podtrzymywana przez siłę uczuć, bo jest ona teatrem świadomości i serca, mieszając się z postępem uwodzenia, które może się udać tylko, gdy przyjmie oblicze najbardziej wzruszającej miłości. Daleki od ślepego poddania się demonowi, Alvare nie zadowala się argumentowaniem, jak des Grieux; nie wiedząc, czy żyje, czy śni, próbuje widzieć jasno w głębi duszy. Walka, jaka się w niej rozgrywa, jest być może walką między Niebem a Piekłem, ale jest to najpierw dramat człowieka mocującego się z samym sobą – ciekawego, „złaknionego nowych idei", nęconego niesamowitością, fanfarona, zuchwalca, wzruszonego najpierw urokiem i kuszonego stopniowo wdziękami, o których zapomina, że sam je „stworzył"[56], uwiedzionego tym, co najbardziej naiwne w męskiej miłości własnej, lecz wciągniętego przez to, co najbardziej rycerskie i ludzkie w miłości, ale, z innej strony, naznaczonego swą edukacją, przesądami czy zasadami, równie „hiszpańskiego" w swej skrusze i skrupułach, co w gwałtowności uczucia. Podczas gdy dominująca w nim przemożna siła ponosi go w stronę nieznanego celu, droga, jaką podąża we śnie, podobna jest do linii przerywanej, przecinającej nieubłaganie inną linię, wpisującą w jego spojrzenie i serce istotę feeryczną, która wybrała bycie tylko kobietą i która rzeczywiście nią została, poprzez cudowne i stopniowe narodziny. Analiza w *Diable zakochanym* ma owo piękno szkicu, w czym rozpoznajemy nieomylną rękę tych, którzy w swych utworach i w ludzkiej pamięci potrafili narysować drogę zakochanych serc.

To właśnie owa precyzja zaskakuje, oraz klarowność, która zachwyca w powieści mogącej uchodzić za niejasną. Chociaż ta pochwała może dziś wydać się staroświecka i kompromitująca, musimy stwierdzić, że *Diabeł zakochany* jest powieścią zbudowaną cudownie, to znaczy podzieloną i zorganizowaną tak, jak tego chciał Paul Bourget, według wzoru teatru, w trzyaktowej tragedii: Neapol, Wenecja, Estramadura; zobowiązanie, walka,

[56] Urok działa, odkąd Alvare każe śpiewać Biondetcie-Florentinie. „Byłem do głębi serca wzruszony i zapomniałem nieomal, żem sam stworzył to urocze, zadziwiające zjawisko". *Diabeł zakochany*, s. 13.

droga do męczarni lub zbawienia. Te akty o wyraźnie równej długości mają każdy swój koloryt i rytm: crescendo dla pierwszego, skąd wydobywa się powoli tonacja, która pozostanie taka w całości utworu, przeplatając swojskość z fantastyką i kulminująca w pierwszym stopniu paktu: „Duchu, któryś dla mnie i to wyłącznie dla mnie wstąpił w to ciało, przyjmuję, że zostałeś moim wasalem i zapewniam ci pomoc”[57]. Pierwsza ucieczka jest interludium, a świadomość zapada w letarg pierwszej konnej jazdy: „Kiedy się obudziłem, znajdowałem się już nad brzegiem kanału, gdzie wsiada się, płynąc stąd do Wenecji”[58]. Drugi akt gromadzi perypetie w tempie scherza, które nadaje wyrazistość skokom, gwałtownościom i zanurzaniu się w rozrywkach: gry hazardowe[59], kurtyzana Olimpia – „uczyniłam zadość jej zmysłom, aby niejako moje postradać”[60] – oraz dramaty, które z tego wynikają: Biondetta zasztyletowana przez zazdrośnika i umierająca, wydobywająca ze swej rozpaczy i łagodności najbardziej podstępny czar. Potrzebne będą ostrzeżenia Nieba, burza rozpętana w chmurach a zwłaszcza inna burza, którą wspomnienie, skrupuły synowskie i resztka religii wlewają w serce Alvare’a po to, by w innej ucieczce, tym razem samotnej i dobrowolnej, mógł nie tyle odrzucić swą miłość, ile poddać ją próbie rozłąki, czasu,

[57] *Ibid.*, s. 21.

[58] *Ibid.*, s. 22.

[59] Jest to jedyny rzadki przypadek, w którym Cazotte pozwala swemu Diabłu filozofować: „Hazard znaczy przypadek, a w świecie nie ma przypadku. Wszystko bowiem zawsze było i będzie skutkiem pewnych kombinacji, których nas uczy nauka o liczbach (…) Ogniwa liczb nadają rytm biegowi wszechświata, rządzą tym, co nazywamy zdarzeniem przypadkowym” (s. 26). Kuszące byłoby odniesienie do trzydziestego siódmego Dnia *Rękopisu*, gdyby Cazotte ustami Alvare’a nie uciął tego dydaktyzmu: „Ta tyrada naukowa w ustach dziecka, to dość niespodziewane narzucanie nauczyciela, przyprawiły mnie o lekki dreszcz (…) Nie chcę nauczyciela – mówię. – Obawiałbym się nauczyć zbyt wiele” (s. 26). I przypomina filozofa nie w porę ze względu na jeden tylko aspekt swej teorii, który mógłby zainteresować „szlachcica”: jej zastosowanie w grach hazardowych. Podobnie będzie w wielkiej tyradzie, w której Biondetta wpada w „filozoficzną” pochwałę namiętności.

[60] *Ibid.*, s. 28.

przestrzeni i obowiązku. „W dali dostrzegam już wieżę Turynu”[61], ale Biondetta też już doń dołącza i allegro vivace nabierze piekielnego tempa pociągając za sobą opowieść, jak ów powóz, z przytuloną do niego Biondettą, porywa Alvare’a aż do chwili, kiedy się roztrzaska w pierwszym zakończeniu. Wiadomo, dlaczego Cazotte zastąpił ten ostatni epizod, o nieco skrótowej fantastyce i sztuce, innym zakończeniem, dużo bardziej enigmatycznym, wieloznacznym i subtelnym. Uwodzenie posunięte do swego kresu pozostaje w żartobliwej tonacji igraszek miłosnych w taki sposób, by ochronić piękno marzenia sennego przed koszmarem, który je niszczy. Ten postój nad brzegiem przepaści tylko lepiej podkreśla szybkość akcji, której ta nowela hołduje.

„Szybko”, „szybki”: ten przysłówek i ten przymiotnik powracają często pod piórem Cazotte’a, jakby używał on pisarskiej kokieterii. „Styl jest w nim szybki” – mówi o *Diable zakochanym*. Czyż [Cazotte] nie posuwa się do utrzymywania, że „został wyśniony jednej nocy i napisany jednego dnia”?[62] Nie będziemy tak naiwni, by wziąć dosłownie to zapewnienie, ani też dać się zwieść dezynwolturze, z jaką autor będzie wciąż mówił o swym „małym utworze”, jakby duma nie pozwalała mu go wyróżnić spośród ogólnie miernej twórczości. „Szybkiego stylu” nie uzyskuje się w gorączkowym pośpiechu; potrzebuje niezawodnej czujności i na ogół świadczy o powolnej pracy. Łatwo byłoby znaleźć tego oznaki w *Diable zakochanym*: udane następstwo czasów zapobiegające monotonii i podtrzymujące żywość opowieści; częste stosowanie, a zwłaszcza świetne użycie czasu teraźniejszego narracji, wyrazistość zmian, prawie urywany rozpad tempa, skrajna oszczędność środków i efektów, powodzenie, z jakim styl odrzuca wszystko, co mogłoby na nim ciążyć i go spowolnić, kiedy notuje jakąś postawę lub uwypukla jakiś szczegół.

W *Diable zakochanym* sceneria jest szczątkowa, mało lub prawie wcale nie ma opisów, obrazy „jedne bardziej pikantne

---

[61] *Ibid.*, s. 43.

[62] *Avis de l’auteur*, s. 100 w edycji francuskiej cytowanej przez J. Fabre’a (tłum. RBF).

od drugich”[63], ale nakreślone kilkoma pociągnięciami; światło przyćmione, ale czasem oślepiająco kryształowe a, tu i ówdzie, żywy kolor siatki na włosy lub klejnotu; spojrzenie, uczesanie, wstążka, przedmiot, które narracja wydobywa w jakiejś chwili z rzeczywistości, by umieścić je we śnie, jak dłoń Florentyny, „mał[a], wydłużon[a], biał[a] jednocześnie i purpurow[a], której palce zaokrąglały się w przedziwnie foremne paznokcie”[64]. Intensywność rekompensująca dyskrecję zakrawa wtedy na cud, propozycja sprawdza się tym bardziej, że stosuje się przede wszystkim do magicznej ceremonii, którą powieść miała przedstawić. Wyjąwszy dwie zjawy, początkową i końcową, przez które Cazotte zdaje się traktować Belzebuba równie źle, co jego pierwsi ilustratorzy, ten sztafaż wydaje się ograniczać do minimum. Mało potrzeba, by wywołać Diabła: rytualny „penthacle” (*sic!*), którego zarys ukrywał się bardziej tajemniczo w pierwszych powieściach Prévosta; „krótka formuła przywołująca”, bo wystarczy krzyknąć trzy razy: Belzebub! – i oto jest, jak za sprawą iluzjonisty. Zaczęto od dowcipów towarzyskich, jak fajka Soberana; dalej są widoczne przemiany, strasznego wielbłąda w spaniela, spaniela w bardzo uroczego pazia. „Sala marmurowa koloru jaspisu” oświetlona przez „osiem kryształowych żyrandoli, po trzy świece w każdym” i czarodziejska uczta pojawią się nagle, „zmiana dekoracji nastąpiła szybciej niż w operze”[65]. Powóz, którym przyjadą zaproszeni przez Alvare'a goście, jest jakby wzięty z *Kopciuszka*. Ale stopniowo te nieco infantylne cuda ustąpią miejsca bardziej zaskakującemu zjawisku, ponieważ będzie ono uzasadnione odruchami serca. Najdrobniejsza okoliczność, najmniejszy przedmiot wystarczą, by przywołać cudowność: „świeca z żółtego wosku”, o złowrogim kolorze, która oświetla „mały pokoik o dwunastu

[63] Zilustrowanie *Diabła zakochanego* jest pokusą proponowaną każdemu ilustratorowi, ze względu na wyraźny podział. Można docenić według tego kryterium ryciny, które by tak rzec ozdobiły pierwsze wydanie powieści oraz kpinę, jaką Cazotte się zemścił, komentując je w swym *Avis au lecteur*.

[64] *Diabeł zakochany*, *op. cit.*, s. 13.

[65] *Ibid.*, s. 11.

stopach kwadratowych”[66], oferowany Alvare’owi i Biondetcie na ich noc poślubną. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, kiedy Przeklęty Pielgrzym obudzi się nagle u wezgłowia swego ojca, widzi „sześć żółtych świec zapalonych przy ciele”, a na przeciw – Nieznajomego, który każe zwać się Don Belialem. Analogia i kontrast nie określają dwu poziomów fantastyki; one oświetlają dwie koncepcje sztuki.

Bo to, co zostało powiedziane o cudowności, dotyczy również innych czarów w powieści: namiętność, zmysłowość, czułość znajdują wyraz w języku, w którym równoważą się uniesienie i powściągliwość dawkowane w sposób uregulowany przez prawdziwego magika – opowiadacza. Ten ukazuje się łaskawie w epilogu, żeby się wytłumaczyć lub być może lepiej się ukryć. Ale znika z opowieści, jego obecność przebija tylko przez fałszywie naiwny ton i humor, który unika natarczywości.

Czasem tylko pewien bardziej zaakcentowany rys podkreśla jakieś słowo komediowe: „Pan i ja, kawalerze” – mówi do Alvare’a wieśniak Marcos – „obaj mamy dzielne żony”[67]; albo żeby przejść od fantastyki do dziwaczności: „Samego księcia ciemności z piekła wytargałbym za uszy!” – przyrzekł Alvare. Otóż potworna głowa wielbłąda pojawiająca się w oknie ma „nadmiernie wielkie uszy”, natomiast uroczy spaniel też ma uszy, ale „z miękką błyszczącą sierścią, zwisające aż do ziemi”. Gdy Alvare robi ruch, by za nie pociągnąć, bez wielkiego ryzyka, pies „kładzie się na grzbiecie, jakby się łasił”; Alvare spostrzega wtedy, że to suczka. „Wstań – mówię mu – przebaczam ci”[68]. Przedłużając się, gra stałaby się mdła, zatrzymuje się na granicy dziwaczności, przyznanej również sztuce pozostawiającej czytelnika niezdecydowanego między dreszczykiem a uśmiechem i potrafiącej uczynić z wdzięku bardzo specyficzną powłokę niesamowitości.

Inni [pisarze] są bardziej pomysłowi. *Diabeł zakochany*, na pewno klejnot w twórczości Cazotte’a, nie wystarcza, by uczynić

---

[66] *Ibid.*, s. 57.

[67] *Ibid.*, s. 63.

[68] *Ibid.*, s. 7 i 10.

go mistrzem. Brakuje mu odwagi, *brio*, eufonii. Nie zdołał uniknąć pretensjonalności prozy rokoka, ani szablonów gatunku *trubadur*; jego barkarole weneckie i wiejskie romanse nie odstają od modnych „pieprznych kawałków" tamtych czasów; ubóstwo i niezdarności jego języka, nawet w chwilach szczęścia, nie pozwalają, by uważać go za mistrza słowa. Ale z tego wszystkiego, nawet ze swej naiwności lub żartobliwości, potrafił utworzyć formę a zwłaszcza skomponować coś uroczego, czemu trudno się oprzeć, zapewne dlatego, że autor lubuje się w światłocieniu, w którym się zatrzymał.

Stąd też Cazotte był jedyny w swych czasach i pozostanie takim aż do Mérimée'ego, jako ten, który uniknął dylematu, w którym markiz de Sade, z bezlitosną logiką, zamknie autorów powieści grozy, nie wyłączając najwybitniejszych, twórcę *Mnicha* czy Ann Radcliff: „Nieuchronnie, jedno z dwojga: albo trzeba rozwijać magię i wtedy przestajecie interesować, albo nigdy nie podnosicie zasłony i wtedy jesteście w najokropniejszym nieprawdopodobieństwie. Jeśli pojawi się w tym gatunku utwór na tyle dobry, że nie roztrzaska się przed osiągnięciem celu o jedną lub drugą rafę, dalecy od skrytykowania jego środków, postawimy go wówczas za wzór"[69]. Ten wzór został stworzony przez Cazotte'a w *Diable zakochanym*; należy żałować, że autor *Idée sur les romans* tego nie powiedział, lub że tego nie dostrzegł.

*
* *

„Są w naturze bardzo osobliwe rzeczy, których nigdy nie zgadniemy"[70]. To znowu słowa Sade'a, ale, jak widzieliśmy,

---

[69] Ten cytat wyjęty jest z *Idée sur les romans* markiza de Sade. Zob. *Idée sur les romans*, par D.-A.-F. de Sade, publiée avec préface, notes et documents inédits par Octave Uzanne | Gallica (bnf.fr) s. 33, [dostęp z 1.07.2024, tłum. RBF]. Przypis ten, nieobecny w tekście Fabre'a, scalono z kolejnym (PT).

[70] „Niewiedza naszych ojców", według Sade'a, „prowadziła ich do wielkich absurdów; ale czy filozofia nie ma też swych pułapek? Analizując długo naturę, przypominamy chemika, który rujnuje się dla zdobycia nieco złota. Wyrzucajmy rzeczy niepotrzebne, ale nie niszczmy wszystkiego, ponieważ są w naturze rzeczy, których nigdy nie zgadniemy". Innymi słowy, natura nie

Velasquez-Potocki nie mówi inaczej. W obu przypadkach akcent pada na rzeczy „bardzo osobliwe", ale najpierw na „naturę", która je zawiera, z wyłączeniem nadprzyrodzonych. Tylko, że Potocki idzie dużo bliżej – albo dalej – niż Sade i broni się przed powiedzeniem *nigdy*. Według niego najbardziej niezwykłe zdarzenia, najdziwniejsze okoliczności, z chwilą, gdy wpisują się w naturę, mogą być racjonalnie wyjaśnione w krótszym lub dalszym okresie. Czyż nie napisał *Rękopisu znalezionego w Saragossie* tylko po to, by to udowodnić?

Prawdą jest, że najbardziej niezwykłe historie, niezależnie od pozoru lub realności ich dziwności, znajdują się tutaj tylko pod warunkiem, że można je wyjaśnić. Do tego stopnia, że można przypuścić, iż autor zrobił z nich kolekcję tylko po to, by ścigać przesądy w ich kryjówkach, by demaskować ich oszustwa lub pokazać ich bezsens. Ale nawet lubowanie się w tym, co dziś zwie się „demistyfikacją", nie mogło samo w sobie wytłumaczyć upodobania do „mistyfikacji", nawet ograniczonej do sensu karykaturalnego i technicznego, jakie modna rozrywka nadała temu terminowi około roku 1760, to znaczy zachęty do śmiania się z rzekomych tajemnic. Rzeczywiście niektóre historie opowiedziane w *Rękopisie*, zwłaszcza te, które wiążą się z tym, co można nazwać „cyklem Cornadeza", nie wydają się należeć do innej weny ani lepszego gustu, niż psoty, których ofiarą był

---

ogranicza się do rozumu, lecz wystarcza sama sobie, będąc swą własną zasadą. Naturalizm Potockiego-Velasqueza jest jednocześnie bardziej „rozumny" i mniej radykalny. To twierdzenie może przyczynić się do wyjaśnienia porażki Sade'a w fantastyce. W *Rodrigue ou la Tour enchantée*, opowiadaniu alegorycznym figurującym w *Crimes de l'Amour*, na próżno próbował opisać zejście do Piekieł. Jego fantasmagoria pozostaje lodowata, dopóki trzyma się rupieciarni zapożyczeń z opowiadań orientalnych lub powieści inicjacyjnych. Rozgrzewa się jedynie w chwili, gdy staje się newtonowska i odnajduje bliski mu temat: skoro zło (lub to, co oznacza ten termin) istnieje, to widocznie ma swą rację bytu w naturze, tak jak jej pozorny nieład służy ogólnemu porządkowi. Sade jest zanadto rezonerem, o ile nie człowiekiem rozumnym? [*raisonnable*], żeby zasługiwać na jakąkolwiek wzmiankę na liście nagrodzonych opowiadań fantastycznych. Ale przede wszystkim odmawia szukania Piekła gdzie indziej niż w naturze i w ludzkim sercu.

„mistyfikowany" Poinsinet, chociaż pikanteria i werwa pozwalają powiązać je z opowiadaniami *fabliaux*. Ale ta analogia nie może rozpościerać się na całość zbioru: ani na pomysły pikarejskie lub hiper-romansowe ani, szczególnie, na wiedzę o demonologii i okultyzmie, o wiele bogatsze niż skąpe informacje Cazotte'a. Poruszanie się po tak mało rozumnej dziedzinie musiało spodobać się Janowi Potockiemu, skoro polubił swą eksplorację oraz mroczne cuda, jakie z niej wydobywał. Nie do tego stopnia jednak, żeby sobie z nich uczynić bożyszcza – Potocki zrywa z dylematem Sade'a. Bawi go być może jak najpóźniejsze podniesienie zasłony, ale przez to staje w szeregu tych, którzy wybrali „odsłanianie magii", to znaczy dawanie wyjaśnienia, które, pozostając być może dziwaczne, nie będzie miało już nic tajemniczego.

Post tenebras, lux, takie jest jego postępowanie i to mogłaby być jego dewiza, gdyby można było odwrócić jej sens i zastosowanie. W *Diable zakochanym*, po opowiadaniu dziwnym, ale klarownym, wszystko się zaciemniło podczas wyjaśnień. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* skumulowane bez powodu ciemności przygotowują tryumf światła, ale ani mistyka, ani rozum nie mają z tym nic wspólnego. W sześćdziesiątym pierwszym dniu, kiedy wybiła godzina ostatniej próby, Alfons van Worden wyzwolił się z wszelkiego lęku, o ile w ogóle go odczuwał, gdy zszedł ponownie po schodach z 3500 stopni (to chyba rekord głębokości powieści grozy!), które doprowadziły go do wnętrza ziemi: tam w rozświetlonej sali, na złotym tronie siedział starzec w śnieżnobiałym turbanie, otoczony derwiszami odzianymi na biało. Z braku innych czarów, można by poczuć się w operze, kiedy Zarastro podejmuje Tamino w masońskiej świątyni Rozumu i łączy go z Taminą. Ale ten „oświecony" symbolizm nie ma nic wspólnego z wyjaśnieniami dostarczonymi bohaterom – i czytelnikom – *Rękopisu*.

Są one bardzo mało wzniosłe: majestatyczny starzec okazuje się być „wielkim szejkiem" Gomelezów, ale też jeszcze większym aktorem i reżyserem, ponieważ stanowi jedno z eremitą egzorcystą lub animatorem „demonicznego" Paszeko; odkrywamy również, że w tym przebraniu przyjmował młodego oficera, który odważył się zapuścić w [góry] Sierra Morena. To jemu przypada zaszczyt

wymyślenia scenariusza i ustawienia mechanizmu, według którego Alfons van Worden, z ojca chrześcijanina i Walończyka (lub Flamanda?) ale z matki nazywającej się Uraque de Gomelez, córki oidora Grenady i krwi dawnych królów kraju, został poddany oczekiwaniu, próbie i mistyfikacji, dokładnie sześćdziesiąt dni przed ogłoszeniem, według muzułmańskiego prawa, że jest małżonkiem swych ognistych kuzynek, podczas gdy małżeństwo było świetnie skonsumowane od pierwszej nocy grozy i cudów, w Venta Quemada. Emina i jej siostra Zebedde mogą o tym zaświadczyć, obie rzeczywiste i w ślubnych sukniach i obie w ciąży: trzeba było się co do tego upewnić, przed uwolnieniem ich małżonka z sieci czarów i zmyśleń, w której było już coraz trudniej go utrzymać. Bo nie potrzeba było czekać sześćdziesiąt dni, żeby przekonać się co do jego odwagi, siły ducha, szacunku dla honoru i danego słowa, do jego niewzruszonej dyskrecji, a zwłaszcza co do pogardy dla zjaw, duchów i innych zabobonnych postrachów. Dał dobitnie wyraz wszystkim tym cnotom, począwszy od dziesiątego dnia, a ponieważ łączył z tym ciekawość i zmysł krytyczny, niespodziewany u żołnierza, trzeba było rozwinąć cały zestaw pomysłów, żeby kazać mu „cierpliwie czekać" do chwili, kiedy istota sprawy nie może być podważona, mianowicie, jego doskonała sprawność zapewnienia potomstwa Gomelezów.

Kilka zdań wystarczy wielkiemu szejkowi, by wyjaśnić „temu młodemu nazarejczykowi" dlaczego i w jaki sposób tylko on, a nie kto inny, miał okazać się tego godny, lecz najpierw – zdolny. Ale jeszcze będzie trzeba pięciu dni, żeby wyjawić mu sekrety Cassar-Gomelezów, sekrety trudne do streszczenia ponieważ dotyczą historii, religii, polityki, finansów zwłaszcza, ale nigdy – Piekła. Dużo rodów i osób jest w tym zamieszanych, najpierw wszyscy ci, którzy przyczynili się do zabawiania Alfonsa Van Wordena podczas długich tygodni, każąc mu krążyć po Sierra [Morena], której krajobrazy, straszliwe lub przyjemne, mogły wywołać w umyśle kogoś poddanego mistyfikacji w zbożnym celu, nie tyle nieufność, ile nudę. W końcu próba była najtrudniejsza nie dla niego, lecz dla tych, którzy głowili się, by go zabawić opowiadaniem historii. Avadoro-Pandesowna, hiszpański grand i naczelnik Cyganów

świetnie sobie z tym radził, posiłkując się bardzo malowniczymi postaciami, a wszyscy [byli] obdarzeni, jak on, podwójną tożsamością i płodną wyobraźnią, którą reżyser [szejk] go zasilał. Na zakończenie wszyscy zgromadzą się w zamku Uzedów, jako trupa komediantów, którzy wspólnie powitają publiczność: najpierw szejk, jego córka Rebeka, Velasquez, kabalista, cygan mąż stanu ze swymi dwoma córkami i zięciami, trzej bracia Zoto ostatecznie zdjęci z szubienicy, rzekomy opętany definitywnie poddany skutecznie egzorcyzmom, nie licząc kilkudziesięciu muzułmanów, trzech rodzin, które mają dostęp do tajemnicy – i do skarbu! – Gomelez-Cassar-Uzedów[71]. To pożegnanie z magią dokonuje się tak wesoło i wdzięcznie, że tylko złośliwy czytelnik mógłby się poskarżyć, że stał się również przedmiotem mistyfikacji.

Ten sam zabieg pojawia się w każdej historii *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, niezależnie od tego, jak są one różnorodne, makabryczne lub żartobliwe, fantastyczne lub zwyczajnie romansowe. Leonora mniszka i Manuela, księżniczka z Avila, są jedną i tą samą kobietą. Grób Eleonory Avadoro jest pusty, rzekoma zmarła jest przy życiu. Wbrew świętemu Tomaszowi i całemu bractwu Teatynów, sukuby nie istnieją. Biała dama okazuje się być księżną tylko przezornie dającą się „dublować" kominiarczykowi, który ma doświadczenie w bieganiu po szczytach dachów[72]. Na końcu tej historii, zapamiętanej między wieloma innymi, Van Worden zwraca się do Rebeki, aby jej wyjaśnić, że właśnie usłyszeli „opowiadanie nadzwyczajnych przygód, które jednak wytłumaczono nam zwykłym sposobem". „Masz słuszność" – odparła – „być może, że i twoje tak samo dadzą się wytłumaczyć"[73].

---

[71] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 683. Pisarz nie omieszkał dodać informacji o karierze i losie rodzin protagonistów i ich dzieci, którzy połączą się w nowe związki małżeńskie i będą mieli dużo dzieci.

[72] Ta historia jest epizodem osobistej historii naczelnego narratora Avadoro. W polskiej edycji *Rękopisu* zajmuje pięćdziesiąty siódmy i pięćdziesiąty ósmy dzień. Zob. *op. cit.*, s. 595–614. Pod tytułem *Histoire de Leonore et de la Duchesse d'Avila* Roger Caillois odtwarza oryginał (?) francuski z edycji 1813 r.

[73] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 615.

Jesteśmy w pięćdziesiątym szóstym dniu, ale Van Worden, a z nim czytelnik, od dawna to przeczuwali, a nawet mieli pewność. Czy warto było wymyślać i gromadzić tyle zagadek, żeby niezawodnie dostarczyć ich rozwiązanie, nie najbardziej racjonalne ani naturalne, bo rozum ani natura nie mają nic wspólnego z podobnymi sprawami, ale w klimacie fantastyki grozy, najbardziej pomysłowo romansowej i fantastyki wesołej, tradycyjnie komicznej? Czyż cały sekret artysty i człowieka nie kryje się w takim zestawieniu? W miarę, jak zagłębiamy się w lekturę *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, powieść zdaje się być stworzona jako literackie monstrum, ale jako potwór zorganizowany, fascynujący i żywy. Kontrast z *Diabłem zakochanym* jest tak oczywisty, że nie trzeba szczegółowo go omawiać: kontrast między umiarem a wybujałością, linią prostą a plecionką, monodią a polifonią często nieharmonijną, powściągliwością a nadmiarem, i można by tak kontynuować bez końca. Ilustracja do *Diabła zakochanego* pasowałaby do buduaru i lustra w nadstawie kominka; ilustracja *Rękopisu* musiałaby połączyć sztukę Piranesiego i geniuszu Goyi i wymagałaby dziesiątek długometrażowych filmów. Ale żeby odnaleźć się w dziwnym świecie, do którego Potocki zabiera naszą wyobraźnię, zwykły czytelnik nie potrzebowałby tego aż tyle. Najpierw spis treści zawierający sześćdziesiąt sześć dni, potem dwa drzewa genealogiczne, o których była wyżej mowa: rodów oraz historii; następnie mapa geograficzna i topograficzna, wreszcie wiele indeksów postaci, nazw własnych, toponimów, nazw technicznych takich, jak magia, czarna magia, etnologia, folklor, historia religii, matematyki i fizyki, itd. Edycja kompletna i krytyczna *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, którą się kiedyś przygotuje, będzie monumentalna, na podobieństwo dzieła, którego obfitość sprawia najpierw wrażenie nie drzewa, a gąszczu, ale w rzeczywistości, odnoszącego się do architektury i gry prowadzonej przez wirtuozerskiego geometrę, na podobieństwo Velasqueza Potockiego, być może fantasty i roztargnionego, lub udającego takiego, ale nie wizjonera.

Łatwo znaleźć wzory, które inspirują tego geometrę. To nie *Kubuś Fatalista*, antypowieść wzorowana na Sternie i projekcja

moralnego doświadczenia, ale romanse *Amadis*, *Astrea* i, ogólnie, wielkie powieści barokowe, heroiczne, pikarejskie, komiczne*, z główną historią i ich historiami nie tyle zagmatwanymi, ile przerywanymi, wtrącanymi, naprzemiennymi, zaplatanymi. Ale nigdy barokowość, nawet gdy sama siebie parodiowała, nie posunęła się tak daleko w wirtuozerii ani w eskalacji jak w *Rękopisie*, rzekomo odkrytym przez oficera armii Napoleona podczas oblężenia Saragossy (lipiec-sierpień 1808)[74] i równie rzekomo napisanym po hiszpańsku, ponad pół wieku wcześniej przez oficera gwardii walońskiej króla Filipa V, w formie dziennika. Otóż, ten dziennik można bardzo dokładnie datować: „Dnia 20 czerwca roku 1739, przybyłem do Madrytu”[75] – mówi pierwsze zdanie epilogu. Ponieważ trzeba czterech dni, żeby udać się z Alcornoques do Madrytu, a Van Worden spędził sześćdziesiąt dni w swym „zauroczeniu”, rachunek jest prosty: to 11 kwietnia zaczął się ciąg jego przygód, zapewne dziwnych, ale których istotą będzie słuchanie opowieści o innych historiach, równie lub inaczej dziwacznych, zaksięgowanych przez autora jako heptamerony lub dekamerony. *Rękopis znaleziony w Saragossie*, hybrydowy zbiór wszystkich gatunków powieści z dominantą tych najbardziej ekstrawaganckich i mrocznych, wydaje się wymyślony i uporządkowany jako wyzwanie rzucone logice i zdrowemu rozsądkowi.

Ale skoro autor dysponuje w swej powieści nawet geometrą, nie omieszka odwołać się do niego, żeby nie zostawić nikomu innemu troski o swoje interesy. W dwudziestym ósmym dniu Avadoro właśnie opowiada historię hrabiego de Val-Floridy, w której pojawia się znowu pułkownik Juan Van Worden, ojciec głównego słuchacza, historię, która jest zawarta w historii córki pułkownika Eleonory, księżniczki de Medina-Sidonia, a ta służy za prolog do historii

[74] Według *Przedmowy* umieszczonej na czele paryskiej edycji z 1814 r. Pierwsze wydanie, lub przynajmniej jego korekty opublikowane w Sankt-Petersburgu w latach 1804–1805, zadowalały się opowiadaniem „dziesięciu dni życia Alphonse'a Van Wordena”, liczba ta zwiększyła się do czternastu w paryskiej edycji z 1814 r. Pomysł tytułu, tak szczęśliwie dobranego, był więc późniejszy od projektu.

[75] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 681.

Hermosita, jej mlecznego brata, etc. „Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika" – mówi Velasquez – „nie mogę przecie schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie, nie wiem, kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znowu je opowiada. To istny labirynt. Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych"[76]: Historie, które są wstawiane jedne w drugie, prowadzą do klęski logiki, kiedy przechodzi się z historii głównej do innej, drugiego stopnia, potem z drugiego stopnia do historii trzeciego stopnia, i tak dalej. Don Pedro traci tu swą algebrę. A Rebeka idzie dalej. Prawdę mówiąc, oboje różnią się zdaniem, gdy chodzi o przywrócenie logice jej praw i poprawienie opowieści według porządku serii. Ale oboje zgadzają się co do tego, że taki sposób opowiadania jest mało interesujący, bo nie można się w nim odnaleźć. Potępienie, które nie przeszkadza Avadorowi kontynuować a Potockiemu upierać się przy tym, co właśnie uznał za absurdalne.

Po prostu, krytyka struktur stanie się sama w sobie strukturą powieści i pojawia się wciąż lansowana w imię logiki[77] przez geometrę, lub przez jakiegoś innego zdezorientowanego słuchacza widzącego, że historia zatrzymuje się akurat w ciekawym momencie po to, by ustąpić miejsca innej, z której wychyla się jakaś trzecia, podczas gdy pierwsza pojawia się znowu, gdy nikt się jej nie spodziewał. Rzadko spotyka się autora z takim upodobaniem kpiącego z siebie samego i zbijającego z tropu czytelnika.

Możliwe, że autor *Tristrama Shandy* i być może autor *Kubusia Fatalisty* zachęcili Jana Potockiego do stworzenia wyrafinowanej

---

[76] *Ibid.*, s. 335 i sq.

[77] Na przykład w dwudziestym dziewiątym dniu, *Historia Hermosita*, *ibid.* S. 356 „Wszystkie przygody Cygana […] mogę otrzymać tylko niepojętą gmatwaninę" i w trzydziestym trzecim dniu, *Historia Lopeza de Suareza*, *ibid.*, s. 385. „Bynajmniej odparł Velasquez… ażeby można było wrócić do początkowych wyrazów". Po to, by odnaleźć się w tej kaskadzie lub tej sieci historii i wrócić do ich początku, Velasquez wymyśla system nieco przypominający tablice logarytmiczne.

konstrukcji „labiryntu" w sensie archeologicznym i technicznym, jaki nadał temu terminowi don Pedro geometra. Ale kombinacja barokowości z *Tysiącem i jedną Nocą* wystarczyła z pewnością, by zainspirować pomysł i zasadę, pod znakiem symbolu: dziwnej inwencji odpowiada dziwna konstrukcja, ale zwłaszcza – gra[78]. Bo to właśnie grę Potocki proponuje krytyce, tradycyjnej lub „nowej", grę polegającą na budowaniu planu „labiryntu", na rozkręcaniu i zakręcaniu historii-matrioszek, na wydobywaniu z każdego z sześćdziesięciu dni tematów, motywów i emblematów, które, rozmieszczone spiralnie, doprowadzą do końca tej gry w gąskę[79]. Sporządzenie graficznego przedstawienia *Illustres Françaises* [*Przesławnych Francuzek*] lub *Niebezpiecznych związków*, poprzez zredukowanie ich mechanizmu do systemu relacji, jest przedsięwzięciem dość łatwym, ale Jan Potocki wydaje się rzucać wyzwanie – lub może zastawiać pułapkę – na każdą krytykę, która uzna za podstawę analizy struktur. Całe szczęście, że wirtuozerska arytmetyka Velasqueza-Potockiego ograniczała się do kombinacji liczb. Okazuje się, iż teoria zbiorów, jakiej uczą dzisiaj w przedszkolu, dostarcza solidniejszej podstawy krytyce literackiej, takiej, jaką już przeczuwał ten natchniony geometra, oraz pozwala wszystkim ją zastosować. Obok fantastyki, bardzo ciekawa struktura powieści czyni z Potockiego autora na miarę naszych gustów i mody; już to jest dlań piękny odwet, ponieważ półtora wieku po jego śmierci znalazł wreszcie czytelników, których za życia stracił nadzieję zainteresować. Czy spodziewał się większej i trwalszej sławy, tej, która na zawsze ratuje od obojętności i zapomnienia dzieło wielkich pisarzy?

A przecież Jacques Cazotte, pisarz na ogół dość przeciętny, ma zapewnioną sławę dzięki *Diabłowi zakochanemu*. Podziwiamy w tej „niewielkiej powieści" doskonałą harmonię sztuki i myśli, oczarowani jesteśmy jej wdziękiem, zagadkowym charakterem

---

[78] https://journals.openedition.org/edl/461, dostęp z 23.09.2025 (PR).

[79] To w tym kierunku poszedł, bardzo inteligentnie, ilustrator edycji polskiej, Jerzy Jaworowski. [Gra w gąskę – gra planszowa na 63 kratki rozmieszczone wzdłuż zwiniętej spiralnie linii – PR].

i mocą pobudzania marzeń, wreszcie nie omieszkamy wzruszyć się niespodziewanym połączeniem fantazji z analizą, które rozkłada patetyczną przygodę na części najbardziej naturalne i zamienia zejście do piekła w delikatną sztukę kochania. *Diabeł zakochany* znakomicie spełnia wymogi humanistycznego przesłania.

Rękopis znaleziony w Saragossie nie mógłby takich wymogów spełnić. Powtórzmy, psychologia nie ma tu nic do powiedzenia, bo nie ma, przynajmniej w zasadzie, sztuki bardziej oddalonej od sztuki moralisty, jak sztuka opowiadacza. Voltaire jest tego najlepszym dowodem: gdy tylko zaczyna analizę uczuć, odchodzi od opowiadania i z *Prostaczka* robi powieść. To nie znaczy, że nie dosięgnął w swych powiastkach ludzkiej prawdy, ale osiągnął to drogami innymi, niż analiza, wymyślając, zamiast realizmu, coś w rodzaju surrealizmu, preferując skróty i leitmotywy zamiast powoli rozwijających się narracji wewnętrznych, zastępując staranność malarza żwawością karykaturzysty, modelując swoje uniwersum nie na podstawie „stanu cywilnego", jak to pojmował Balzac, ale świata automatów i marionetek. Dodajmy do tych cech moc twórczą, która wszystko to wyraża, to *je ne sais quoi*, to „coś", co zwiemy geniuszem. To w *Powiastkach* i we wszystkim, co w jego dziele odnosi się do sztuki opowiadania, Voltaire, zapewne nieświadomie, odkrył swój geniusz. Dzięki temu *Kandyd* i wszyscy jego towarzysze: Cacambo, Martin czy Starucha zostali powołani do życia i są bardziej obecni w naszej pamięci, niż sławne postaci, które Voltaire chciał unieśmiertelnić w swych tragediach, analizując szczegółowo ich uczucia, konflikty i namiętności. Jak każdy prawdziwy opowiadacz Voltaire miał „epicką głowę", pod warunkiem uniknięcia pułapki „wielkiej epopei", wyjałowionej przez pedantów.

Jan Potocki jest w tym samym szeregu. Z pewnością nie ma wiary Voltaire'a, ani jego waleczności, siły ironii, jego wesołości, uszczypliwości, wyrazistości zdania. W pełni fantastyczny, świat Voltaire'a pozostaje zawsze światem walki, akcji i prawdy; świat Potockiego jest światem marzenia i gry, wykluczającym wszelką stawkę. Jednak oprócz pewnego podobieństwa w uśmiechu, jeden dar zbliża obu opowiadaczy: wydobywają z wyobraźni

istoty, które wydają się być marionetkami, ale które ożywają, gdy tylko porywa je tok opowiadania, zawsze na nowo ukazując się podobne do siebie, ale zawsze mocniej zindywidualizowane. Uwaga ta sprawdza się, gdy Potocki zbacza z drogi wzniosłej epiki.

W tej dziedzinie, jak we wszystkich pozostałych, gromadzi paroksyzmy i osobliwości, ale kiedy cała ludzkość zanika w wybujałej romansowości, przygoda interesuje już tylko sama w sobie, a nie poprzez wpisane w nią postacie. Nie dzieje się inaczej, gdy Potocki postanawia nakreślić los lub karierę. Jego Avadoro mógłby być Idzim Blasem najwyższej klasy. Po opowieści dzieciństwa, kiedy zanurzył się w cyganerię i korzystał z pełnej dyspozycyjności pikara, osiągnął wielką karierę awanturniczego polityka, walcząc w partii austriackiej na dworze Hiszpanii. Nie jest faworytem, ale równym księciu de Lerme. Potem, gdy opuściła go fortuna, a po kapitulacji Barcelony w 1711 roku upadły nadzieje na detronizację króla Filipa V, wydaje się na nowo zanurzać w cyganerię. Ale jest to cyganeria sfałszowana, ponieważ jako naczelnik powierzonej mu trupy, przypomina bardziej Hernaniego niż rozbójników Lesage'a. W sumie postać ta zachowuje spójność jedynie w swych przygodach, a ponieważ w ich przebiegu brak zwartości, Avadoro-Pansedowna istnieje w *Rękopisie* tylko dzięki powierzonej mu roli – naczelnego narratora. W przeciwieństwie do niego, jego ojciec don Phelipe d'Avadoro, jedna z sylwetek zatrzymujących na chwilę fantazję Potockiego, jako taki pozostaje niezapomniany: Don Felipe d'Avadoro albo raczej del Tintero Largo, Don Filip z Ogromnego Kałamarza, który „uchodził za mężczyznę najdzielniejszego i najbardziej metodycznego swych czasów", i który takim rzeczywiście był, według dziwnych kryteriów, o jakich zostaną powiadomieni autorzy i czytelnicy Dwunastego dnia. Wiele innych sylwetek jest w *Rękopisie* równie wyrazistych, zwłaszcza ojcowie, na ogół żywsi od ich synów, zapewne dlatego, że zamiast uczestniczyć w historii służą jedynie za prolog lub odniesienie, wszyscy nakreśleni kilkoma kreskami: pojedynkujący się Don Juan Van Worden, bezbożny wszechwiedzący Diego Hervas i wielu innych. Jan Potocki byłby znakomitym rysownikiem komiksów. W wymyślaniu marionetek, którymi zaludnia swój dziwny świat,

jest w jego interesie, by nie porzucać spontaniczności. Straszny Paszeko lub oszukany Cornudez są bardziej wyraziści, niż na przykład don Roque Busqueros, prawdziwy pieniacz [*le fâcheux par excellence*], niefortunnie zamienione w człowieka, wynalazca diabelskich sztuczek dla łatwowiernych mężów. W miarę jak jego działania stają się coraz mniej bezinteresowne i gdy staje się on niepokojący, widać, że rysy tego bufona się zacierają, ale utrata wyrazistości nie dodaje mu prawdopodobieństwa. Tę samą refleksję można przyłożyć do don Pedro Velasqueza, jedynego bohatera, którego Potocki próbował zgłębić i uczynić swym *porte-parole*, ale nie udało mu się przełożyć na poziom intelektualny komizmu emanującego z tego oryginała, dopóki jego obecność była utrzymana w tonacji farsy.

Tym gorzej, lub tym lepiej! Baudelaire nie zamierzał umniejszyć geniuszu Poe, mówiąc, że wydaje mu się wielki zwłaszcza jako „żartowniś". Ta pochwała jeszcze bardziej pasowałaby do autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie*: posługując się grozą dla celów mistyfikacji, nie pozwala nigdy zapomnieć, że pisał również z sukcesem parady, to znaczy farsy w guście swej epoki. Czy trzeba przypominać, że farsa kłóci się z analizą charakterów? Wymaga ona wariacji, które nie muszą nawet być nowe, byleby tylko były soczyste, z odwołaniem do stereotypów. To w tym Potocki jest świetny. Setka historii, które przecinają się w *Rękopisie*, nie tworzy jednej historii, ale stanowi świat, realny i żywy, zaludniony tysiącem figurek, z których pewne ożywają na chwilę, na czas spojrzenia lub uśmiechu, ale są od razu rozpoznawalne przez czytelnika, jakby pomiędzy nim a nimi była sieć porozumienia. Wicehrabia de Folencour, któremu zlecono oduczenie młodego Velasqueza matematyki i nauczenie go tańca, tylko przewija się przez jego historię. Jak mówił, został zmuszony do opuszczenia Francji za udział w pojedynku i wysłanie przeciwnika [na tamten świat], szukał schronienia w Hiszpanii, gdzie każdy człowiek honoru ma zapewnione dobre przyjęcie[80].

[80] Dwudziesty drugi dzień, dalszy ciąg historii Velasqueza, *op. cit.*, s. 272–273.

Bardziej jeszcze niż w Hiszpanii, roi się od takich Folencourów w Polsce Stanisława Augusta i Jan Potocki widział niejednego goszczącego w Pikowie lub Puławach, zanim pojechał studiować do Szwajcarii, tej ostoi powagi. Wiele innych przykładów mogłoby zobrazować żywość, z jaką autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* nadaje ludzki kształt stereotypom. Jak w każdej powieści pikarejskiej, w *Rękopisie* tłoczno jest od żebraków, szewców, oberżystów, konwersów, kwiaciarek, wszyscy połączeni w tej samej naiwnej malowniczości. Ta sztuka szybkiego szkicu zanikła lub osłabła we Francji od czasów Lesage'a, chyba, że zabrali się za to wielcy pisarze – Voltaire, Diderot czy Rousseau. Tym bardziej doceniamy powodzenie, z jakim Potocki nawiązuje do tradycji, w której rzut oka artysty liczy się bardziej, niż przenikliwość moralisty.

Nie potrzebując psychologii, Potocki nie zamierza jej upraszczać, zastępując ją charakterologią czy etnologią, chyba że dla żartu. W tej dziedzinie byłby jednak świetnie przygotowany i z upodobaniem wymyślał kombinacje, których rezultaty mogłyby dać wiele do myślenia, gdyby szukał czegoś innego niż wybujała romansowość. Jako orientalista przywiózł wiele obserwacji i wiedzy ze swych podróży wokół Morza Śródziemnego, do Włoch, Turcji, Egiptu, Hiszpanii i Maroka. *Rękopis* zachował z tego jedynie malowniczość obyczajów i pozostaje na powierzchni tego świata łacińsko-judeo-muzułmańskiego, który przecież, jak się zdaje, fascynował Jana Potockiego. Odniesienia do rasy i do religii pozostają w stanie zwykłych danych albo, co najwyżej, jako kanwy z wyhaftowanymi stereotypami. Najlepszym tego dowodem jest główny bohater *Rękopisu*. Zrodzony z ojca ardeńczyka (lub flamanda?) i matki Mauretanki, Aphonse Van Worden, zamiast być rozdarty sprzecznościami swego pochodzenia nie przestaje zachowywać się jak postać jednolita. Jego prostota kontrastuje z dwojakością – lub dwoistością – istot spotykanych po drodze, a jego stagnacja – z obrotowym ruchem, który go porywa, jego spokój – z przerażającymi przygodami. Najpierw bardzo zabawny, ten efekt kontrastu stałby się szybko monotonny, gdyby postać nie znikała prędko w czymś w rodzaju niebytu. Wszystko dzieje się tak, jakby autor chciał wyłączyć swego bohatera z gry, po

tym, jak dostosował go do tonacji powieści i przedstawił, bardzo zabawnie, takim, jakim pozostaje. Zdecydowanie, psychologia jako związana z analizą uczuć, znajdzie w *Rękopisie* marną pożywkę, ale znajdzie obfite zadośćuczynienie, jeśli zechce zainwestować w poszukiwanie i interpretację struktur.

Struktury formalne, o których była już mowa, muszą skierować uwagę na inne struktury, tym razem /rodzaju psychologicznego/ psychologiczne, zasilane przez nieświadomość zbiorową i osobniczą/indywidualną. Ta pierwsza stanowi wielki zasób, z którego czerpać będzie musiał opowiadacz celem wymyślenia świata, w którym słuchacze i czytelnicy, na przekór dziwaczności tego świata, będą mogli z łatwością doń dołączyć i w nim się odnaleźć, jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* pozwala to sprawdzić, a to dzięki wskazówkom i ścieżkom odkrytym spontanicznie w ich własnej wyobraźni. Jeśli chodzi o to, co *Rękopis* w swych strukturach odsłania z wnętrza psychiki Jana Potockiego, trzeba by posunąć się daleko w zaufaniu okazywanym przez tych, którzy w swej hermeneutyce chełpią się, iż mają dość wprawne oko, by wydobyć z samego tylko dzieła zarys nieuświadomionej intymności. Pomimo swych obiekcji, tylko w historii mogą znaleźć wskazówkę lub potwierdzenie pozwalające uwierzyć, że budowali na solidnym fundamencie. Otóż, o ile historia publiczna Potockich, w tym hrabiego Jana, od 1764 do 1815 roku jest jeszcze do napisania, o tyle istnieją rozproszone, ale dostępne elementy, w pracach już opublikowanych, czy w archiwach doskonale zinwentaryzowanych. Tymczasem ich życie prywatne i sekretne, szczególnie w przypadku hrabiego Jana, wymyka się, jeszcze ukryte pod różnymi zakazami, o ile nie rozpłynęło się, skutkiem zniszczenia dokumentów. Wyłącznie upór badaczy pozwoli na przerwanie milczenia, ale najpierw trzeba sprostować lub unieważnić zwierzenia albo plotki, które z braku innych informacji przekazywano potajemnie, z pokolenia na pokolenie, dla zaspokojenia ciekawości, jaką niechybnie budził człowiek pod każdym względem mało banalny. Nie omieszkano więc interpretować w najbardziej skandaliczny sposób zbyt wielką miłość hrabiego Jana do matki, pięknej i wrażliwej Teresy Ossolińskiej

i, w konsekwencji, udramatyzować jego relację z ojcem Józefem, a nawet z młodszym bratem Sewerynem Potockim. Dużo bajek rozpowiadano również o jego postępowaniu z pierwszą żoną Julią z domu Lubomirską, a także z drugą żoną, jego kuzynką, Konstancją Potocką. O ile Jan Potocki zanim skończył lat dwadzieścia, był już tematem dla łowców skandali, zarówno za sprawą swych wybryków jak i talentów, o tyle prawie nic nie wiadomo o jego pierwszych latach życia, nic, w każdym razie, co pozwoliłoby znaleźć jakąś pierwotną traumę, przymusy lub kompleksy, a nawet słowo-klucz, które tak doskonale pomaga odkryć harmonię dzieła albo pozorny zamęt umysłu. Co do umysłu, ani rzekome ekstrawagancje młodości, ani neuropatia wynikająca z ciężkiej choroby nie podważają w niczym bystrości, jaką Jan Potocki wykazuje zarówno w prowadzeniu swych interesów, jak i w swych dziełach naukowych czy literackich. Jest to cenna pewność, ponieważ skazani jesteśmy na szukanie odpowiedzi jedynie w twórczości, w jej paradoksalnej równowadze i nie mniej oczywistej dziwaczności.

Te dwa wyrazy, równowaga i dziwaczność, wydają się nierozerwalnie związane w tej grze z dwoistością, z liczbą dwa, bezustannie różnicowanej i ponawianej w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, raz w formie rozdwojenia, to znów dublowania, a często w kombinacji tych dwóch form. Tego wymaga zasada organizująca technicznie dzieło Potockiego. Wszyscy bohaterowie, z wyjątkiem jednego, są powołani do pełnienia roli w gigantycznej mistyfikacji i wszyscy są z tego powodu wyposażeni w podwójną tożsamość i podwójne oblicze: „demoniczny Paszeko" jest biskajskim skoczkiem, który oślepł i okaleczył się przy niebezpiecznym skoku, zostając potem zaangażowany jako straszydło przez szejka-eremitę; „żyd tułacz" jest pospolitą kanalią, która opowiada swą historię każdemu kto chce słuchać i zapłacić, i tak dalej. Nie można oprzeć się jednak podziwowi wywołanemu wirtuozerią lub przekonaniem, z jakim każdy sadowi się w swojej postaci w służbie „iluzji komicznej". Dla najważniejszych postaci zapożyczona postać istniała zresztą w nich przed „komedią" i wywołała rozwój wtórnej osobowości. Don Juan d'Avaro, mąż stanu, polityczny spiskowiec, owdowiały mąż księżniczki, czuje się wyśmienicie

w drugiej karierze przedsięwziętej pod nazwiskiem Pandesowna, jako Naczelnik Cyganów, szczęśliwy małżonek dwu prawdziwych Cyganek. Don Pedro de Uzeda czuje się bardziej sobą w postaci Rabi Sadoka Mamouna, astrologa i kabalisty, syna Rabi Mamouna Ben Gersoma, „Żyda z religii i pochodzenia”[81], podczas gdy jego siostrę, żydówkę Rebekę, aby zbliżyć się do drogiego jej sercu geometry Pedro de Velasqueza, uszczęśliwi odnalezienie jej prawdziwego nazwiska Laury de Uzeda. I odwrotnie, jedyny bohater tej historii powołany do bycia w „podwójnej roli”, którego jednorodność/spójność, wystawiona na tyle prób, nigdy nie okazała się zawodna, w zakończeniu zostanie przywrócony dziedzicznemu dualizmowi, wciąż nie znając jego skutków. Potomek rodu, którego ziemie leżały „pośród Ardenów”[82], w krainie czarów, Alfons Van Worden nie uległ żadnym czarom, ale nie mógł oprzeć się wdziękom swych dwu kuzynek: syn, którego miał z Eminą będzie bejem [wodzem] Tunisu, ale córka, którą dała mu Zibelda, choć nazywa się Fatima, pozostała w duszy chrześcijanką i zamieszka w Hiszpanii, gdzie poślubi najstarszego syna Rebeki i Velasqueza[83].

Na próżno poważni czytelnicy szukać będą w tym baśniowym zakończeniu obrony religijnego synkretyzmu. Wszyscy inni, których narrator naprawdę rozbawił, ujrzą w nim raczej ostatnią wariację na temat rozdwojenia. Dla odnawiania tych wariacji podczas sześćdziesięciu dni nie trzeba wierzyć w czarodziejów ani we wróżki, wystarczy sama inwencja powieściowa, pod warunkiem, że potrafi w swej grze posłużyć się magią, a zwłaszcza, umiejętnie i z rozsądkiem stosować właściwe sobie zasoby i środki. Ich katalog byłby nieskończony, dlatego wystarczy zasygnalizować przykładowo dwa „motywy”: przebranie i zwierciadło.

Skoro cały *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest pod znakiem przebrania – stany, kondycje, charaktery, pozory, przygody,

---

[81] J. Potocki, *Rękopis*, pięćdziesiąty ósmy dzień, *Dalszy ciąg historii Naczelnika* Cyganów. „Señor Don Juanie, tu nie jestem już Uzedą, ale Mamunem Ben Gersom, Żydem z religii i pochodzenia”, *op. cit.*, s. 630.

[82] Troisième Journee, *Histoire d'Alphonse Van Worden*, éd. Caillois, s. 81.

[83] J. Potocki, *Rękopis*, *Zakończenie*, s. 685.

maski, kamuflaże – trzeba by posiłkować się krytyką „seryjną" według Velasqueza, albo naszych współczesnych statystyków[84], żeby to wszystko ogarnąć. Jeśli ograniczymy się do najczęściej występującej formy przebrania, to znaczy najbliższej tradycji klasycyzmu lub baroku odmianie stroju lub płci, narzucają się od razu dwa stwierdzenia: przebranie najczęstsze w teatrze, z wyjątkiem farsy, gdyż najbardziej eleganckie – od Szekspira po Marivaux, a które przekształca młodą piękność w kawalera lub markiza, wydaje się o wiele mniej częste w *Rękopisie*, niż jego odwrotność: przebranie, które pozwala Celadonowi przebywać wśród towarzyszek Astrei lub Faublasowi wkraść się do buduaru, a nawet do alkowy skrywającej zdobycz, nie bez wiedzy, a wręcz na wezwanie męża. Po tym przebraniu można się spodziewać najbardziej patetycznych romansowych efektów, jak w przypadku hrabiego de Comminges i Adelajdy de Lussan, lub pikantnych sprośności w stylu Vivant Denona czy Louveta, ale już nie tak, jak w historii Frasquity Salero, żony Cornudeza, gdzie hrabia d'Arcos ucieka się do kobiecego przebrania jedynie w celu zapewnienia sobie pierwszego spotkania[85], czy wreszcie w epizodzie wyjątkowo romansowym – historii samego Juana Avadoro, z czasów jego szalonej młodości. Ma on dwanaście lat i wiąże się przyjaźnią z młodą parą: szesnatoletnim Lonzetem i jego czternastoletnią kuzynką Elwirą, połączonych czułą miłością, ale nie jak nakazuje Kościół, ale tak, jak Annette i Lubin[86]. Ale zgodnie

---

[84] Krytyka seryjna (fr. *critique sérielle*) jest nie tyle dyscypliną, co metodą analizy skoncentrowaną na szeregach elementów lub zdarzeń tej samej natury (PR).

[85] Trzydziesty piąty dzień, *Historia Frasquity Salero*, s. 425. Ten 35-ty dzień jest szczególnie znaczący w swej „kompozycji", ponieważ zaczyna się od dalszego ciągu *Historii Żyda Wiecznego Tułacza*, potem rozwija się i kończy rozpoczęciem trzech historii wstawianych w opowieść Avadora, który je przytacza: dalszy ciąg *Historii Lopeza Suarez*, *Historia don Roque Busquera*, *Historia Frasquity Salero*.

[86] Przyłapani przez ciotkę Elwiry w sytuacji całkowicie niedwuznacznej, przysięgają jej, że są po ślubie. „Kto was pożenił?" – zawołała – „Jakiż ksiądz dopuścił się tej niegodziwości?". „– Wybacz, pani – odpowiedział z powagą

z pewną umową rodzinną Elwira zostaje przyrzeczona staremu hrabiemu de Peña Velez, wice-królowi Meksyku, który, nie mogąc poślubić jej matki o tym samym imieniu, przysiągł sobie wziąć za żonę córkę i przybywa przypomnieć o spełnieniu obietnicy, jaką mu zrobiono, gdy tylko dziewczyna dojrzeje. Lonzeto nie widzi lepszego sposobu niż poprosić swego przyjaciela Juana, by zastąpił… Elwirę, i ten się zgadza. „Gdy się przekonałem, że wice-król nie może mnie poślubić – rzekł – „nie pozostało mi nic innego, jak przedłużać jego złudzenie". Trzeba wierzyć, że łatwość, z jaką wice-król poddaje się iluzji jest wielka, bo opowieść o tych dziwnych zaręczynach i ślubie zajmuje dwa lub trzy dni. Hrabia de Peña Velez ma dość przerażający wygląd, ale to straszydło zapowiada się jako najczulszy mąż, bo wierzy jedynie w miłość

Lonzeto – żaden ksiądz się w to nie mieszał. Pobraliśmy się pod wielkim kasztanem, Bóg natury przyjął nasze przysięgi, a rumiana zorza nas pobłogosławiła. Świadkami naszymi były ptaszki, śpiewające z rozkoszy na widok naszego szczęścia" (Szesnasty dzień, *Historia Marii de Torres*, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 199–200). Lonzeto przywołuje literacki precedens: romans hiszpański o tytułowej parze Lindzie Mora i mężnym Fuena de Rozas. Ale narratorzy XVIII wieku często wykorzystywali ten motyw, za przykładem słynnego opowiadania Marmontela. Tak jak autor *Opowieści moralnych*, Potocki nie omieszkał obstawać za kanonicznym artykułem zabraniającym ślubu spokrewnionym kuzynom.

Poszukiwanie „źródeł" Potockiego jest tym bardziej zajmujące, że pisarz wydaje się bawić podsuwaniem fałszywych odniesień i wymyślaniem cytatów, jak później będzie to robił Stendhal. Jednakowoż, kiedy chodzi o informacje dotyczące obyczajów i zwyczajów, jego wskazówki są na ogół dokładne. I tak, nieco dalej, w tej samej serii historii, kiedy odwołuje się w przypisie do *Pamiętników* pani d'Aunoi (*sic*!) po tym, co każe mówić hrabiemu de Peña Velezowi o miłostkach w Grenadzie i o *embebecidos* (osiemnasty dzień, *Historia hrabiego Peña Velez*, *ibid.*, s. 214).

[*Annette i Lubin*, tytuł powiastki moralnej Jeana-François Marmontela, których zbiór ukazał się w 1761 r. (po polsku *Opowieści moralne* w 2 tomach, tłum. T.K. Węgierski, Dufour, Warszawa 1776) o zakazanym prawem kanonicznym związku ciotecznego rodzeństwa, na który, za wstawiennictwem miejscowego szlachcica i okolicznych mieszkańców, uzyskują dyspensę od papieża. Prototypem była historia pary sierot z okolic Spa, która skończyła się mniej idyllicznie, acz inspirowała liczne utwory liryczne i dramatyczne (PR)].

małżeńską, uwielbia dzieci, spodziewa się, że jego młoda żona da mu ich dużo i że będzie ich karmić, bo, wyprzedzając Jean-Jacques'a [Rousseau], uważa karmienie piersią za święty obowiązek matki[87]. Otóż, podczas gdy Lonzeto i Elwira uciekają, ich młody przyjaciel jest zmuszony zostać… wice-królową Meksyku – albo prawie. Ciekawscy znajdą dalszy ciąg i zakończenie historii w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, podobnie jak słuchacze, których Potocki-Avadoro, przerywając opowieść w najciekawszych momentach, odsyła nie do następnego numeru, lecz do jednego z następnych dni[88]. Chociaż perypetie wydają się romansowe i zdumiewające [*étonnantes*], czytelnicy mogą być pewni, że nie będzie to historia tragiczna.

Właściwie, przebranie zawsze nadawało się do wariacji komicznych, a nawet błazeńskich, i nic dziwnego, że fantazja Jana Potockiego się w tym wprawiała. Ale, nawet bez sięgania do antycznych mitów Narcyza czy Hylasa i pozostając w obrębie literatury francuskiej, temat zwierciadła, od Corneille'a do Cocteau, poprzez baśnie, wydaje się przywoływać inne wariacje, bardziej tajemnicze i subtelne. Rozdwojone w swym odbiciu, „ja" zanurza się w nim, nie znajdując swego oblicza i spostrzega, że „ja jest kimś innym", przekonuje się, iż ten inny jest naprawdę inny, chyba że jest naprawdę Nim; albo znów na próżno szuka tego innego przed lustrem. Jest gdzieś poza nim, a jego obraz – lub

---

[87] Z portretu wice-króla możemy zapamiętać ten szczegół: „Do mężczyzn przemawiał grzmiącym głosem, do kobiet zaś piszczał tak cienko, że nie można było powstrzymać się od śmiechu". *Ibid.*, s. 206. Odnajdujemy istotny dla Potockiego dualizm w każdym szczególe.

[88] Poprzedzona *Historią Marii de Torres*, lub raczej jej siostry Elwiry (dni 15-ty i 16-ty), historia, o której mowa, jako jeden z epizodów osobistej historii Avadoro-Pandesowny, zaczyna się właściwie począwszy od środka 16-tego dnia, formalnie na początku 17-tego, jest przerwana w osiemnastym dniu przez wstawianą historię Pena Veleza, potem w dziewiętnastym dniu przez początek *Historii geometry*, by powrócić i zakończyć się w dniu dwudziestym: in extremis, Elwira mogła zamienić się z Juanem, który, pod jej nazwiskiem i w jej odzieniu, zawładnął sercem wice-króla po czym zamiast niej, zamknął się w klasztorze Urszulanek.

ciało – zdaje się wynurzać z jego głębi; albo znów, rozdwaja się na nowo; albo wizje przywołane przez jakiegoś maga lub może marzenie senne wyłaniają się w zamglonym lustrze weneckim. Jak można było się tego spodziewać, odnajdziemy w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* prawdziwą migotliwość, którą trudno byłoby tu dokładnie zmierzyć, wystarczy stwierdzić, że Potocki dysponuje narzędziami najwłaściwszymi dla wszystkich przejawów, o których była wyżej mowa. Odnotujemy z tym większą ciekawością, w jaki sposób zabrał się do tego dzieła.

Czasem zwierciadło jest wspaniałe, ale swym barokowym przepychem ma jedynie oczarować oczy, jest lustrem, w którym odbija się tafla wody jak w łazience księżniczki Mont-Salerno. „Sufit składała jedna wielka szyba szklana, przez którą widać było pływające złote rybki chińskie. Zamiast wanny, w środku komnaty znajdował się okrągły basen, dokoła obłożony sztuczną pianką, pośród której sterczały najrzadsze indyjskie muszle”[89]. Niekiedy chodzi o zwykłe zwierciadło w komnacie młodej dziewczyny, ale skoro ta młoda dziewczyna nazywa się Rebeka i jest córką kabalisty, dysponuje księgą Sefirot, mówi językiem Egregorów[90] i jest przyrzeczona Taminom, których Grecy czcili jako boskie Bliźnięta[91], wiele cudów może wyłonić się z tego lustra. Nazajutrz po nocy, w czasie której przeszła przez górę, by oddać się magii, siedząc teraz przed swym lustrem „spostrzegłam” – rzekła – „stojące za mną dwie ludzkie postacie. Obróciłam się, alem nic nie ujrzała; rzuciłam znowu wzrok na zwierciadło i znowu ten sam obraz mi się przedstawił”. Ponieważ „zjawisko to wcale nie było straszne”[92], opisuje je z przyjemnością i od razu chce [doświadczenie] ponowić. W ten to sposób zwierciadło odgrywa istotną rolę w jej historii. Niejako wyznacza w nim

---

[89] Trzynasty dzień, *Dalszy ciąg historii Giulia Romati*, J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 157.

[90] „Upadłe anioły” wg F. Rosseta i D. Triaire'a (*Manuscrit, op. cit.* [*1804*], przyp. 157) (PR).

[91] Można w nich istotnie rozpoznać Dioskurów, czyli Kastora i Polluksa, por. *ibid.* (PR).

[92] Czternasty dzień, J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 170.

rendez-vous; ale oto zjawa ukazuje się w każdym lustrze, nawet w tym, w którym przegląda się przed zaśnięciem. „Zulejka, rozbierając mnie, przyniosła zwierciadło. Spostrzegłszy, że nie jestem sama, kazałam je odnieść, przekładając sobie obyczajem strusia, że skoro sama nie widzę, nie będę widziana”[93]. Szybko jednak, przezwyciężywszy wstyd, będzie drżeć z obawy, że nie zobaczy już Taminów i aby ich przebłagać, staje przed „weneckim zwierciadłem sześciołokciowej wysokości”. I oto lustro odpada ze ściany i staje przed nią ze swymi boskimi kochankami. Ale po ich pierwszej pieszczocie, zwierciadło pęka na tysiąc kawałków. „Zrozumiałam” – mówi Rebeka – „że słońce wyszło ze znaku Bliźniąt, które tym sposobem zasyłały mi pożegnanie”[94]. Jeszcze nazajutrz ujrzała, w innym zwierciadle „jak gdyby dwa cienie albo raczej lekkie zarysy dwóch boskich postaci”[95]. Potem nie zobaczy już tam niczego, aż do spotkania dwu młodzieńców w oberży Venta Quemada[96].

Wtrącony do bardzo poetyckiej i ekscytującej opowieści, ten cykl zwierciadła, zapowiadający tonację Nervala, może oczarować miłośników cudowności. Ale reakcja Van Wordena sytuuje się na przeciwnym krańcu. Zaraz po historii kabalisty zaczęła rozwijać się w nim refleksja pozwalająca mu przeczuć, a nawet rozwiązać intrygę, której był przedmiotem[97]. Równoległa historia Rebeki utwierdza go w przekonaniu, że ma do czynienia z parą rodzeństwa, którzy nie są istotami diabelskimi, ani magikami, ani nawet szarlatanami, ale agentami Gomelezów chcących zeń zakpić lub poddać próbie jego łatwowierność. Z jakich pobudek, nie wie tego. W swoim życiu nie słyszał nigdy o Kabale, jej adeptach, o znakach niebieskich i całej tej fantasmagorii, którą właśnie zawracają mu głowę, i nie wie za bardzo, co o tym myśleć.

---

[93] *Ibid.*, s. 172.

[94] *Ibid.*, s. 173.

[95] *Ibid.*, s. 174.

[96] W tym przypisie J. Fabre informuje, że chodzi o czternasty dzień, *Historię Rebeki* w edycji Caillois, nie podaje jednak stron. Cytaty odnalezione w polskim przekładzie, patrz wyżej (PT).

[97] Zob. refleksje na początku dziesiątego dnia, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 114–115.

Ale zwietrzył oszustwo pod urokiem otaczającym „nauki tajemne", a to, czego się teraz dowiedział o okultyzmie, nie odbiera mu snu[98].

Podobna postawa wydaje się powtarzać zachowanie samego Potockiego. Motyw zwierciadła pozwala raz jeszcze przekonać się o degradacji cudowności, która wyznacza kierunek rozwoju akcji *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Kiedy magiczne zwierciadło odnajduje się w pięćdziesiątym ósmym Dniu w epizodzie historii Pandesowny alias Juana d'Avadoro, to tylko gwoli przypomnienia, zaraz zresztą zostaje odpoetyzowane. Astrologowi i magikowi Mamoum Ben Gersomowi, ojcu naszego kabalisty, który przy zamkniętych okiennicach wywołuje na słabo oświetlonym weneckim lustrze obraz jego utraconej żony, księżniczki Manueli, Avadoro oschle odpowiada, iż nie da się omamić takiej prostackiej magii i że, jeśli jej obraz odbija się w lustrze, znaczy to, iż księżniczka jest nieopodal, o czym otwarcie sekretnych drzwi wkrótce pozwala się przekonać[99]. Dla wyświetlenia tej magii w obrazach poeta-filmowiec, twórca [filmu] *Orphée*[100] będzie dysponował doskonalszymi środkami, ale Jan Potocki, który zdawał się go zapowiadać, szybko zatrzymał się na zakończeniu w stylu *Illusion comique*[101], jakby chciał przeciąć wszelką iluzję.

Jednak inne tematy, pomimo racjonalizacji lub ograniczenia ich do funkcji wybiegu, a do których uparcie wraca, nie leżą w zasięgu iluzjonistycznych sztuczek i trzeba się zastanowić nad prawdą, jaką niosą. Wśród nich uderzający jest temat kochanek, sióstr lub towarzyszek, czasem utrzymany w tonacji czysto libertyńskiej, niekiedy prowadzący do najzwyczajniejszej bigamii. Do tej drugiej kategorii należy Avadoro pomiędzy swymi

---

[98] Te uwagi streszczają konkluzję Czternastego dnia w edycji polskiej, s. 177. W wydaniu z 1814 r. tego tekstu nie ma; zostały zastąpione refleksjami Van Wordena z początku Dziesiątego dnia, tak samo jest w edycji Caillois.

[99] Pięćdziesiąty ósmy i pięćdziesiąty dziewiąty dzień; J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 630–632.

[100] Chodzi o film Jeana Cocteau z 1950 r. (PT).

[101] Chodzi o młodzieńczą sztukę Pierre'a Corneille'a, wystawioną w sezonie 1635/1636, wydaną w roku 1639 (PT).

dwiema Cygankami, Kitą i Zitą, do którego dołącza Van Worden z dwoma kuzynkami, Eminą i Zibeldą. Do tej pierwszej [kategorii] zalicza się „demoniczny" Paszeko i geometra Velasquez; tak jak w przypadku Van Wordena ich miłość we troje rozgrywa się w scenerii Venta Quenada, ale dla nich te schadzki ograniczą się do jednej nocy, lub do fikcji jednej nocy. Noc, jaką Paszeko przeznacza dla swej macochy Kamili, której towarzyszy jej młoda siostra Inesille jest, jak się należy, frenetyczna, to preludium do mniej rozkosznych zapałów. Co do roztargnionego geometry i jego ciotki Antonii oraz cudownie jej sekundującej młodej służącej Mariki, obie potrafią go wykorzystać; relacja zainteresowanego daje najlepszy obraz jego miłosnych możliwości, albo bujnej wyobraźni. W obu tych hipotezach niechybnie podrażni on zazdrość lub rywalizację jasnowłosej Rebeki, której miłość do geometrii nie wystarcza, by wyjaśnić jej skłonność do Velasqueza. Trzecia kategoria miałaby zostać zachowana dla tej cnotliwej kochanki i jej brata, kabalisty, ale ta sama struktura pokrywa się z czystą fantastyką, ponieważ on dąży ni mniej ni więcej tylko do miłości obu córek Salomona i królowej Saby, a Rebeka nie wie, czy ma pragnąć, czy obawiać się miłości dwu Taminów lub Bliźniąt. Niezależnie od porządku tych trzech serii, wniosek jest ten sam: wszystkie najciekawsze postaci *Rękopisu znalezionego w Saragossie* są w ich miłościach albo zredukowane, albo dające się zredukować do tej samej struktury: triady miłosnej, powtórzonej sześciokrotnie w różnych tonacjach.

Ta jednorodność wyklucza wyjaśnienie, które się od razu nasuwa, o libertynizmie lub erotyzmie. Oczywiście Potocki uchybiłby swemu głównemu obowiązkowi opowiadacza – podobaniu się – i nie byłby człowiekiem swych czasów, gdyby gardził tą atrakcją. Jego erotyzm literacki wyraża być może jego impulsy lub marzenia; ale sztuka miłości, którą zdobyły i realizują Emina i Zibelda, pochodzi bezpośrednio z *Tysiąca i jednej nocy*. Podobnie jak ich imiona, rozkosze orientalne, którymi obdarzają szczęśliwego wybrańca wydają się wzięte z *Histoire des trois Calenders*. W tym samym duchu czy kolorze, kobiecy homoseksualizm w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* ma charakter, by tak to

określić, obowiązujący, służący do ożywienia, a nie udaremniania żądzy kochanka, podczas gdy homoseksualizm męski wydaje się być nieobecny lub przynajmniej nigdy się nie ujawnia. Historia Rebeki, pod każdym względem wyjątkowa, pozwala sprawdzić tę regułę. Zarysowująca się triada: kobieta, dwu kochanków, pozostaje ograniczona do najbardziej konwencjonalnej fantastyki i rozpada się w chwili, gdy miała wyjść poza stadium czysto spekulacyjne i kontemplacyjne. Edukacja seksualna Rebeki przebiega inaczej i gdzie indziej: zmieszana z powodu emocji swej służącej, mulatki Zuliki, będzie jeszcze bardziej wzburzona, ale inaczej, na widok jej swawoli z młodym mulatem Tanzaï… Uwaga na to imię! Historia Rebeki jest jedną z rzadkich opowieści, w której Potocki kieruje wyobraźnię czytelników w stronę Crébillona [syna]. W dodatku chętnie zachowuje z *Tanzaï i Néadarné*[102] elegancję stylu autora oraz sztukę sugerowania unikającą nazywania niestosownych rzeczy po imieniu. Jeśli zdarza mu się dodać do tego modelu kilka żywszych barw[103], powstrzymuje się od podążania za Crébillonem w intelektualne meandry jego erotyzmu. Rebeka też

[102] *Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise*, powiastka orientalna (japońska) Crébillona syna, wydana „Chez Lou-Chou-Chu-La" w 1734 r. (PR).

[103] „Ujrzałam ją, jak wychylona przez okno, półnaga (…) słała namiętne pocałunki, w które zdawała się wkładać całą swoją duszę. Dotąd nie miałam pojęcia o miłości; wyrażenie tego uczucia po raz pierwszy uderzyło mój wzrok. Tak byłam przejęta i zaskoczona, że stanęłam nieruchomo jak posąg. Zulejka odwróciła się: żywy rumieniec przebił orzechową barwę jej płci i rozlał się po całym jej ciele. Ja także zarumieniłam się i nagle zbladłam. Czułam, że odchodzę od zmysłów. Zulejka podbiegła, pochwyciła mnie w swoje objęcia, a serce jej bijące tuż przy moim wzbudziło we mnie podobny niepokój, jaki opanował jej zmysły. (…) Ciemność ogarniała moją komnatę, ale przez szczeliny drzwi ujrzałam światło w pokoju Zulejki. (…) Ujrzałam Mulata Tanzai i Zulejkę, oddających się swawoli, która przejęła mnie przerażeniem; zaćmiło mi się w oczach i padłam zemdlona". J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 167–168 i 172. To oczywiście miłość Eminy i jej siostry Zibeldy ma najżywsze rysy w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Na przykład słynny pas „osłaniający centrum" nie jest gwarantem cnoty, ale zachętą do miłosnej pomysłowości. Zob. *Piąty dzień*, *op. cit.*, s. 68. Ale te rysy pozostają dość dyskretne i stają się coraz rzadsze w miarę czytania *Rękopisu*, z wyjątkiem „diabolicznej" historii *Przeklętego pielgrzyma*.

nie jest stworzona do perwersji a nawet do sztuczek kokieterii. Połączona z bardzo uczciwym małżonkiem, tworzy związek bez szans na bigamię. Można by rzec, że ta postać została wymyślona przez Potockiego tylko dla przyjemności dementowania wszystkiego, czego można by się po niej spodziewać[104] .

To samo można powiedzieć o wariacjach wyglądających na erotyczne, na temat pozornie „obsesyjny" – bigamii. Ich różnorodność wydawałaby się świadczyć o znakomitej swobodzie umysłu artysty, chyba że dałoby się je zinterpretować jako dążenie do ukrycia tej obsesji przed samym sobą. Ale wtedy należy ją powiększyć do szerszych rejestrów. Trzeba przypomnieć, że w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* liczba „dwa" zdaje się zawiadywać każdą relacją: ojca i syna (Van Worden, Avadoro, Velasquez Hervas, Guilio i Pietro Romati, etc.); matki i córki, ciotki i bratanicy/siostrzenicy, dwu braci, dwu sióstr, mlecznych brata i siostry, dwu wisielców a nawet dwu „peones" Lopez i Moschito. Wszystko w *Rękopisie* jest parzyste. Nie da się utrzymać żadnej spekulacji na temat liczby „dwa", chyba że prześmiewczo, jednak to uporczywe dublowanie, jak i rozdwojenie, o którym była wyżej mowa, wydają się odsłaniać strukturę właściwą psychice Potockiego.

Ale którą? *Homo duplex*: ta formuła stosuje się do każdego człowieka, począwszy od chrześcijanina, którego opiewa Racine, w trzecim z jego *Cantiques Spirituels*, aż do owych licznych chorych lub zdrowych na umyśle, dających się objąć diagnozą o schizofrenii. Jak każdy człowiek i prawdopodobnie bardziej niż ogół ludzi, Jan Potocki był człowiekiem rozdartym, w głębi duszy zapewne, choć nie da się odkryć w jego „psychice" braku lub pęknięcia, chyba że jest się uczonym albo zarozumialcem. Ale widać to również bardziej bezpośrednio w jego zachowaniu,

---

[104] Wystarczy przypomnieć portret Rebeki, w *Dziewiątym dniu*: „Spodziewałem się ujrzeć jakąś Medeę z czarnym włosem, z laską czarodziejską w ręce, mruczącą niezrozumiałe, kabalistyczne wyrazy. Zawiodłem się w moich oczekiwaniach. Zachwycająca Rebeka, która nas przyjęła u bramy zamkowej, była najrozkoszniejszą, najbardziej czarującą blondynką, jaką można sobie wyobrazić. Piękne złote włosy opadały z naturalnym wdziękiem na ramiona; śnieżysta suknia (…) spływała luźno po jej uroczej kibici…", *op. cit.*, s. 111.

upodobaniach, jego „filozofii”[105], postawie politycznej, a nawet w jego artystycznej pracy. O ile geometra Velasquez służy mu za porte-parole, o tyle inną postać, zjawiającą się i znikającą w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, można by uznać – przelotnie – za jego symboliczną projekcję. Poetę Ranuca Agudeza, którego należy szukać na jego poddaszu, nietrudno rozpoznać: ubrany jak postać Wisielca z tarota, ma jedną nogawicę białą, jedną czarną, jeden but czerwony, drugi żółty i zdarza mu się nakładać pludry na głowę zamiast kapelusza. W ponurą pogodę, żałoba natury wlewa się do jego serca i wierszy. Nienawidząc samego siebie, jest bezlitosny dla bliźniego i pisze czarne satyry, ale gdy tylko się przejaśnia, jego dusza się rozpromienia a pieśń odkrywa Boga[106]. Diderot mówił mniej więcej to samo o Kuzynku mistrza Rameau i o sobie samym, w słowach mniej wzniosłych. Stan zdrowia Jana Potockiego wystarczyłby, niestety!, by wyjaśnić jego zmienny humor, szybkie przechodzenie od śmiechu do łez i odwrotnie, od najczarniejszych myśli do tej wesołości, która wyraża się w sposób tak widoczny dla jego otoczenia, że trudno nie sądzić, że była ona również wrodzona. Szukanie, gdzie jest prawdziwy Potocki, wydaje się więc wątpliwe i daremne: jego prawda tkwi w przemienności lub dokładniej, według określenia, jakie Diderot wprowadza dla Jean-François Rameau, w złożoności [*composé*]. Czy ta dwoistość nie jest właściwa każdemu artyście, a gdy już zostanie pokonana i przekroczona, czy nie jest konieczna dla artystycznego wyrazu? A propos Potockiego, nie można się powstrzymać od myśli o dwu atrybutach, których połączenie stanowi, według Baudelaire'a, definicję geniuszu: o nadnaturalizmie [*surnaturalisme*] i o ironii[107]. Te dwie cechy

[105] Zob. wyżej co zostało powiedziane o jego porte-parole, geometrze Velasquezie.

[106] Streszczamy tutaj lub luźno tłumaczymy portret poety Ragudy Agudeza w części wydzielonej z czterdziestego siódmego dnia, według kopii „Avadoro” i deklaracji samego poety; trzeba odnotować, że ten ostatni, w zwykłej konwersacji, najchętniej mówi wierszem. Zob. *Rękopis*, *Dodatek*, *op. cit.*, s. 688–693.

[107] Charles Baudelaire, Fusées XI, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, s. 1256.

występują u Potockiego w bardzo wysokim stopniu. Ale współistnienie niekoniecznie przebiega harmonijnie, a gdy tylko taka harmonia prześwituje, zakłada się, że istnieje dominanta, którą właściwa krytyka literacka może wydobyć.

Do „nadnaturalizmu" należy najbardziej widoczny aspekt *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, który nie mógł umknąć uwagi krytyki nowożytnej znajdującej w fantastyce jedną z ulubionych dziedzin. Nie mogło być inaczej w epoce, gdy zainteresowanie nadnaturalizmem wyraża się, by tak to określić, w stanie surowym, w czasie połączonego zaniku religijnego posłuszeństwa i „zdrowego rozsądku"[108]. Fantastyka *Rękopisu znalezionego w Saragossie* od razu zanurza wyobraźnię w świat nie tyle diaboliczny, ile rządzony przez demonologię: inkuby i sukuby, larwy i duchy, astrologów i kabalistów, cuda i zaklęcia po raz pierwszy rozpowszechnione przez księdza de Villars[109], w sposób bardzo przyjemny, ale którego informacje są przez Potockiego doprowadzone do solidniejszej formy, podczas gdy jego humor – czy też

[108] W celu odciążenia tego szkicu, celowo odsunęliśmy wszelkie rozważania teoretyczne na temat fantastyki i jej wyrazu w literaturze. Dla podstawowej dokumentacji należy odnieść się do „klasycznego" dzieła P. G. Castexa *Le conte fantastique en France*, Corti, 1962, oraz do należącego do „nowej krytyki" utworu T. Todorova, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970. To ostatnie dzieło przyznaje *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* wyjątkowe miejsce, bo według Todorova, powieść „mistrzowsko inauguruje epokę opowiadania fantastycznego" i często służy jako punkt odniesienia dla poglądów autora o fantastyce literackiej. Jednakowoż jego interpretacja *Rękopisu* wydaje się opierać na niepełnej i powierzchownej lekturze. Nieprawdopodobieństwo rozwiązań „realistycznych" lub zwyczajnie romansowych, proponowanych na końcu przez Potockiego, nie upoważnia do uznania za bardziej prawdopodobne rozwiązania nadprzyrodzone, które mogły na chwilę oczarować czytelnika: jedne i drugie należą do tego samego typu wyjaśnień, drogą ironii. U Potockiego mistyfikacja i demistyfikacja są nie tylko współzależne, ale też odwracalne. Cokolwiek mówi o tym Todorov i wbrew wszystkim wyjaśnieniom onirycznym i psychoanalitycznym, zasadnicza dwuznaczność *Diabła zakochanego* wydaje się utkana z innej materii.

[109] Henri de Montfaucon, zwany abbé de Villars (1638–1673), autor księgi o magii i naukach tajemnych *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670) (PT).

sztuka – kontrastowo podkreślają rozkosz i grozę. Świat ten, wolny od jakiejkolwiek wierności piekłu czy niebu, wydaje się należeć jedynie do czystej fantasmagorii: wytwór wyobraźni, agresywnie nielogiczny i niezwykły, rzuca wyzwanie normalności i poznawalności pod wszystkimi pozorami „urojenia" [*pensée déréelle*], jak je określają psychiatrzy.

Jednak narzucają się natychmiast następujące uwagi: niezwykłość nie ogranicza się dla Potockiego do dziedziny „nadprzyrodzonej". Odkrywa się ją również w dziedzinie romansowej fikcji; zamiast być tylko w wizjach i sennych marzeniach, podlega wszystkim wymogom historii, niezależnie od dziwaczności jej materii. Ta postawa dotyczy zarówno fantastyki, jak i romansowości [*romanesque*], co sprawia, że *Rękopis* przedstawia się na koniec nie jako zbiór opowiadań, ani nawet zestaw historii „nadzwyczajnych", ale jako powieść, w sensie, jaki krytyka w XVIII wieku nadała temu terminowi, przeciwstawiając ją historii, jednocześnie stawiając ją z nią na równi. To oczywiście zakrawa na wyzwanie i mistyfikację. Zabieg odwrotny i kompensacyjny względem „derealizacji", czyli zabieg rozwikłanej zagadki, racjonalnego wyjaśnienia, powrotu do kategorii „normalnych" – czasu, przestrzeni, intelektualnej zwartości – okazuje się tym bardziej pikantny i paradoksalny, że czytelnicy, jak sam narrator i jego postacie, wracają z daleka: z wnętrza tego fantastycznego świata, który wielu z nich postrzegało jako zauroczenie. Nic dziwnego, że czytelnicy nie dają się tak łatwo rozczarować. Po co było ich łączyć z tyloma cudami, żeby na końcu nagrodzić ich rozsądkiem?

Równie dobrze można powiedzieć, że odmówią oni uznania wyższości ironii nad wymiarem nadprzyrodzonym. W zawziętości, jaką przejawia Potocki w demistyfikacji swych postaci i czytelników, ci ostatni będą skłonni ujrzeć reakcję autora, który w ten sposób próbuje uniknąć czyhającego nań niebezpieczeństwa, co Nerval potępi jako „najstraszniejsze w życiu literackim: branie na poważnie swych własnych wymysłów"[110]. Jest aż nadto oczywiste,

[110] Cytat niezlokalizowany przez J. Fabre'a. Pochodzi zapewne z: *Le Diable amoureux: roman fantastique par* J. Cazotte, éd. G. de Nerval (PT). (PT).

że Potocki nie chciał brać „na poważnie" swych wymysłów: z upodobaniem – lub może z zaciekłością – je niszczył. Przypomnijmy raz jeszcze pomysł, który dał najwięcej do myślenia: po nocy pełnej zauroczenia w Venta Quemada „bohater wymienny", w objęciach dwu gorących pięknych wspólniczek, budzi się znowu pod szubienicą w Los Hermanos, między dwoma wisielcami.

> Autor – pisze Roger Caillois – urozmaica temat z godną podziwu inwencją (…) Nie znam kombinacji równie odważnych, celowych i systematycznych obu biegunów Niedopuszczalnego, wtargnięcia absolutnej niezwykłości i powtarzania unikatowego, żeby doprowadzić do tej kulminacji grozy, do nieubłaganego fenomenu, cyklicznego, który atakuje stabilność świata jego własną bronią…[111]

Zastanawiające jest, jak Potocki zareagowałby na podobny tekst. Drwiącym uśmiechem? Lub posępną twarzą? Ciesząc się, że znalazł wielbiciela tak czułego na jego cudowność? Wyrzucając sobie, że został zbyt dobrze odgadnięty i zrozumiany? Albo też, wzruszając ramionami na tę wypowiedź dlań niezrozumiałą? Bo też, o ile autor może podtrzymywać iluzję rozumienia swych intencji, o tyle, gdy tylko wydaje utwór publiczności, zrzeka się praw do tego dzieła, takiego, jakie liczne pokolenia czytelników utworzą w sto i więcej lat po jego śmierci.

Gdy trzymamy się dosłownego sensu, nie ma żadnych wątpliwości: Emina i Zibelda nie są wcale tym, czym się wydają, to znaczy „stworzeniami demonicznymi, sukubami lub jednostkami astrologicznymi związanymi z Konstelacją Bliźniąt", ale kobietami Algieru lub Tunisu, a don Alfons, cokolwiek by o nim nie powiedzieć, nie będzie wątpił w ich „prawdziwą naturę" bo od pierwszego spotkania z nimi bardzo wyraźnie doświadczył ich kobiecości[112]. Historie „wymienne" powtarzające tę słynną noc,

---

[111] R. Caillois, *Préface*, w: *Le Manuscrit*, *op. cit.*, s. 30–31 (tłum. RBF).

[112] *Ibid.* Jeśli wierzyć temu, co nastąpi, zdanie komentatora musi być całkowicie obalone. Kiedy odnajduje swe dwie kuzynki, wieczorem dwudziestego ósmego dnia, Van Worden oddaje się bez ogródek refleksjom na ten temat. Zob. *Rękopis*, *op. cit.*, s. 358.

fikcja w fikcji, tym lepiej będą ją wznawiać, że ich podobieństwo będzie wypływać z artystycznego wyrazu. Jeśli chodzi o wisielców, pospolitych szkieletów jakich pełno w gabinetach anatomii, jeden tylko Van Worden będzie miał „rzeczywiście", to znaczy fikcyjnie, przywilej budzenia się w ich towarzystwie. Zarówno kabalista, jak i postać „demoniczna", których spotka po wszystkim, podejmą dlań tę samą historię jedynie jako osoby komedii. Ten, którego mieli doświadczyć lub zwieść, tak dobrze zwietrzył bałamuctwo w ich historiach, że od tej pory przyjmie „wisielcze miejsce" jako ciekawostkę i cel przechadzki. Rankiem czternastego dnia tylko trochę będzie zaskoczony i jeszcze mniej poruszony, gdy między dwoma trupami leżącymi na ziemi znajdzie jasnowłosą Rebekę – jak sama sądzi – ofiarę tych „przeklętych wampirów"; ale historia, którą opowiada, by wyjaśnić swą obecność w takim miejscu grzeszy aż nadto brakiem wiarygodności, lub nadmiarem cudowności, bo w osiemnastym dniu, gdy w podobnej pozycji odkryje geometrę, zaskoczenie przejdzie w zwyczajne rozbawienie.

Trzeba będzie poczekać do czterdziestego dnia, by po raz ostatni pojawił się ten sam temat. O świcie tego dnia, na stoku przeklętego wąwozu, oto wije się orszak, którego egzotyczna okazałość przewyższa cuda teatru, takiej jak przybycie „Amerykanów" w piątym akcie *Szkoły żon*[113]. Można by się spodziewać, że to wtargnięcie Nowego Świata w *Rękopisie* oznacza jakieś poszerzenie lub nową niesamowitość. Przeciwnie: chodzi o rodzinę, która gromadzi się z czterech stron świata i potomkowie „meksykańscy" rodów Torres Rovellas lub Pena Velez, zapełnią następne dni wyjaśnieniami na temat ich związków z drzewem genealogicznym Cassar-Gomelezów. Jedyną osobą, która nie ma nic wspólnego z nimi jest akurat ta, której przynależność do grupy wydawała się najbardziej oczywista: biedna dziewczyna znaleziona po drodze przez orszak, leżąca jak martwa między dwoma wisielcami a którą wzięli do lektyki, czekając aż odzyska przytomność. Tym razem zaskoczenie Van Wordena nie jest udawane: czy ma dać wiarę tym historiom o nekromancji

[113] Sztuka Moliera, *Szkoła żon* (PT).

i wampirach? Ale jego ciekawość zostanie zaspokojona dopiero po kilku dniach, nie bez nagany za to, że tym razem uległ pokusie cudowności. „Taka jest ludzka natura – mówi mu naczelnik Cyganów – gdy raz zakosztuje cudów, będzie skłonna zaliczyć do nich najprostsze wydarzenia życia”[114]. I cóż prostszego, rzeczywiście, jak to, co zdarzyło się biednej Doloricie, prostaczce, jakich pełno w każdej wsi? Ma „w zwyczaju błąkać się po górach i spać tam, gdzie zastanie ją noc”. Tym razem było to w pobliżu szubienicy, między dwoma wisielcami; znalazłszy schronienie, spokojnie tam zasnęła. Wbrew litości, jaką budzi ta nieszczęsna, trzeba zostawić ją swemu losowi.

Podobna dezynwoltura zbija z tropu. Tak jak Verlaine ukręcił łeb elokwencji, tak Potocki zdaje się to robić z cudownością, ale dopiero po tym, jak udowodnił, że żaden magik ani żaden autor powieści grozy nie prześcignie go w pomysłowości. Płomienna na początku *Rękopisu*, cudowność szybko ulegnie erozji, ośmieszona lub od razu zdemaskowana jako oszukańcza lub złudna. I tak to ondyna zapewni pokrewieństwo Gomelezów z Avadoro i jej pojawienie się w historii szejka w sześćdziesiątym trzecim dniu jest urocze; natychmiast myślimy o *La Vouivre* Marcela Aimé[115]. Ale podczas gdy krzepka wesołość ondyny w tej wiejskiej powieści zachowuje swą tajemnicę, Potocki spieszy zaznaczyć, że jego rusałka jest fałszywa, bo, jak każe powiedzieć swemu narratorowi, te istoty, podobnie jak czarownice, nie istnieją. Są to kobiety, jak inne i tak jak inne, mają dzieci[116]. Nie można było bardziej oschle odpoetyzować stworzenia, które potrafiło oczarować wyobraźnię poetów, od La Mothe-Fouqué do Giraudoux[117]. A wśród nich rodacy Potockiego, Mickiewicz i Słowacki, niewierzący bardziej niż

---

[114] Ten i następne cytaty bez odesłania do tekstu J. Fabre'a (tłum. RBF).

[115] Powieść z 1943 r. Przekład polski: *Rusałka*, 1981 r. (PT).

[116] Sześćdziesiąty trzeci dzień. „Zrozumiałem – rzekł szejk – że moja wróżka była podobną do mnie śmiertelniczką, i myśl ta uspokoiła nieco moją wyobraźnię”. *Rękopis*, *op. cit.*, s. 662.

[117] Friedrich de La Motte-Fouqué (1778–1843) autor m.in. baśni *Undina* (1811) oraz Jean Giraudoux (1882–1943), autor m.in. dramatu *Ondyna* (1939) (PT).

on w rusałki, wykorzystali literacko inaczej te, które zasiedlały folklor ich kraju, w jeziorach Świtezi czy Gopła. A przecież autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* wiedział dużo więcej niż oni o rusałkach, ondynach, wróżkach ożywiających krystaliczne wody. Głębia tej wiedzy zaskakuje u niego tyle samo, ile pogarda, jaką jej okazuje. Tak więc bardzo uczona Rebeka, znawczyni wiedzy czerpanej z ksiąg Enocha i Atlasa, oświadcza, że o wiele bardziej niebezpieczna jest wiedza wzięta z Owidiusza i jego *Sztuki kochania*: miłość, jak Kabała, ma swoją stronę magiczną, ale tej magii nie może umknąć żadna istota[118].

A jednak wiedza zgromadzona przez Potockiego o naukach tajemnych, tych, które przebijają przez wypowiedzi kabalisty, geometry i Rebeki, albo w roli powierzonej Żydowi tułaczowi, przekraczają krąg ciekawości amatora, choćby był on adeptem i dostojnikiem wielu lóż masońskich; zdradza ona naukowy rygor bez jakiegokolwiek związku z literacką modą, której Potocki niewiele zawdzięcza poza rywalizacją ukazującą jej bezsens. Ale być może zorientował się, że ów tak pojęty orientalizm był dlań jedynie oszukaństwem, że odzyskał on bardziej ukrytą pokusę i że pójście dalej tą drogą „będzie złem", jak powie Rimbaud. Wywnioskować można, że jeśli napisał *Rękopis*, to nie po to, by się wyzwolić, lecz by zaklinać swe demony.

Taka kusząca hipoteza należy jednak tylko do powieści. Taka argumentacja każe zapominać, że fantastyka ma dość ograniczone miejsce w *Rękopisie*, a zwłaszcza, że jest traktowana podobnie jak reszta. U Potockiego dwa zabiegi wydają się nierozłączne: paroksyzm i drwina. Ta uwaga odnosi się do wszystkich „szaleństw romansowych" z upodobaniem gromadzonych przez autora w historiach, które mają tylko jedną regułę: eskalację, niezależnie od ich rejestru. Odnosi się to również do różnych typów powieści, które zdarza mu się zarysować, parodiując je, na przykład „Bildungsroman", powieść edukacyjną, drogą jego stuleciu: (s. 310:) Potocki przedstawia wiele modeli, jedne dziwaczniejsze

[118] Streszczamy tutaj kilka wypowiedzi wymienionych na końcu szesnastego dnia. J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 200.

od drugich, niezależnie czy chodzi o Velasqueza, Avadoro, Hervasa czy księżniczkę Medina-Sidonię. Podobnie jak od romansowej niezwykłości, ironii nie da się odłączyć od fantastyki: nie dokonuje na niej swoistej cenzury, ale towarzyszyć musi jej przejawom. Historia Paszeko jest w każdym szczególe napisana tak właśnie: ma jednocześnie śmieszyć i straszyć.

Potocki może więc być powitany jako wynalazca pewnego rodzaju makabry, która zrobi fortunę w poezji surrealistycznej, zanim zostanie rozpowszechniona w teatrze, kinie lub niektórych powieściach grozy, na przykład Borisa Viana i San-Antonio: makabra absurdalna. Kiedy z kufra z czarnego aksamitu i czystego srebra księżniczki Mont-Salerno wychodzi szkielet podchodzący z groźną miną, najodważniejszego może zmrozić przerażenie. Romati dobywa szpady, ale, jak mówi, „kościotrup, wyrywając sobie lewą rękę, użył jej zamiast broni i z wściekłością na mnie napadł. Broniłem się dość dzielnie, gdy wtem drugi kościotrup wylazł z kufra, wyłamał żebro pierwszemu i z całej siły uderzył mnie nim w głowę…”[119]. Nie warto kontynuować i czekać, aż cztery inne kościotrupy wmieszają się do tej niecodziennej bójki, aby potwierdzić jej groteskowość[120]. Historie opowiadane przez

[119] Trzynasty dzień, J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 162. Pod koniec tego epizodu Van Worden przerywa naczelnikowi, by mu powiedzieć, że przeglądał u kabalisty *Relations variées* Happeliusa i że znalazł tam mniej więcej podobną historię. „To być może – odrzekł naczelnik – że Romati nauczył się swojej historii z tej książki a nawet że całkiem ją zmyślił”. *Ibid.*, s. 163–164. Taką niedbałą uwagę można zastosować do większości strasznych historii, niezależnie od tego czy były znalezione czy wymyślone przez Potockiego. Należy zauważyć, że „absurdalna makabra” jest często obecna w historiach „barokowych”, o których była wyżej mowa oraz we francuskich powieściach grozy, które z początkiem XVIII wieku na nowo ją wylansowały. Ale komizm jest w nich równie doskonale bezwiedny jak bez reszty celowy u Potockiego.

[120] Inny przykład tego samego komizmu znajdziemy w opowieści Paszeko: „Wisielec, którego niosłem na szyi ściskał mi boki kopnięciami pięt. Ale, uważając, że nie idę dość szybko, zebrał dwa skorpiony, przypiął je do stóp jako ostrogi i zaczął mi rozdzierać boki z najdziwniejszym barbarzyństwem” (Trzynasty dzień, edycja Caillois, s. 145.) [Tłum. RBF]. Cała opowieść „demonicznej” postaci warta byłaby przytoczenia.

naczelnika Cyganów obfitują w rysy tego rodzaju, grozę wieńczą w nich bardzo zabawne niespodzianki. Ironii w półtonach u Cazotte'a przeciwstawia się u Potockiego wesołość tym bardziej szczera, że wywołują ją nienadające się do niej okoliczności.

Taka piękna jowialność nie ma odpowiednika w literaturze francuskiej XVIII wieku, nawet u tych, którzy zdają się do niej najbardziej zbliżać: Diderota lub kilku satyryków, jak Dulaurens[121]. Dla jej odnalezienia trzeba sięgnąć, ponad Scarronem i Sorelem, do opowiadań i „joyeux devis" XVI wieku, do Bonawentury des Périers, do Rabelais'ego, a nawet do tłustych dowcipów [*gauloiseries*] *fabliaux**. Ale wydaje się, że nie tam Potocki szukał swej inspiracji ale w innej tradycji, polskiej, którą ten „afrancesado" był bezwiednie nasiąknięty: odnalezionej u Mikołaja Reja lub, bardziej bezpośrednio, w wesołych *Fraszkach*, w które obfitowała literatura polskiego baroku, rozmnożone w zbiory drukowane lub rękopiśmienne, którego to gatunku Wacław Potocki, słynny imiennik, dał w poprzednim stuleciu znakomity wzór. To zapewne tym można tłumaczyć aspekt „bon enfant" – [poczciwego] komizmu właściwego Potockiemu: jest to humor nieco ciężkawy, nieco wulgarny, czasem naiwny, ale zawsze porywający. Rozrywki Velasqueza-Cosinusa są niewyczerpanym przedmiotem śmiechu: myląc ołówek z piórem, ten nowy Menalque[122] zanurza go w filiżance czekolady, pomylonej z kałamarzem po czym, widząc że czekolada nie pisze, wyciera swe pióro o suknię sąsiadki, itd…[123] Każdy narrator w *Rękopisie* wywołany do zabrania głosu pozwala sobie na niewinne żarty typu: „Dach naszych przodków od dawna pozbawiony był nie tylko obecności swych panów, ale i dachówek"[124].

Często jednak ten sam humor przybiera bardziej subtelne odcienie i ma różne zastosowania. I tak historia, jaką Potocki daje

---

[121] Henri-Joseph Laurent zwany Dulaurens (1719–1793), poeta i pamflecista, autor libertyńskich powieści (PT).

[122] Postać z *Charakterów* La Bruyère'a (1688), która jest synonimem roztargnienia (PT).

[123] Osiemnasty dzień, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 223.

[124] Trzeci dzień, *Historia Alfonsa Van Worden*, J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 42.

swemu „Żydowi tułaczowi" jest równie komiczna w swej istocie, jak w wykonaniu. Jako że narrator jest skazany na to, aby bezustannie być w ruchu, może ją opowiadać jedynie „na postoju" i w odcinkach: pojawia się i znika w najbardziej nieoczekiwanych momentach. Ale na wzór i podobieństwo opowiadacza, historia jest również efemeryczna. Obfituje w bardzo uczone szczegóły na temat handlowych i bankowych relacji egipsko-izraelskich w pierwszym wieku p.n.e. Gdy tylko jednak Jezus Chrystus jest wymieniony i interweniuje, przypadkowo, aby przepędzić kupców ze świątyni, oto historyk znika i historia się zatrzymuje, akurat w chwili, w której powinna się zacząć. Żyd tułacz żegna się z towarzystwem w czterdziestym szóstym dniu, mówiąc „żegnam was", i tym gorzej dla zawiedzionych nadziei! „Wątpię – odrzekł Uzeda – abyśmy usłyszeli dalszą część przygód Żyda. Łotr ten, ile razy dochodzi do epoki, w której za znieważenie Proroka skazany został na wieczną pielgrzymkę, zazwyczaj znika i już żadna siła nie potrafi go na powrót przywołać[125].

Zamiast być, jak można by sądzić, pierwszym szkicem Żyda tułacza skreślonym przez Eugène'a Sue jako doskonały wzór romantyzmu, Żyd Potockiego zapowiada jego śmieszność: zaangażowany w duże przedsięwzięcie mistyfikacji, sam służy za próbkę tej sztuki mistyfikacji, z której autor *Rękopisu* wydaje się czerpać jedną ze swych ulubionych przyjemności.

Świadczy o tym układ opowiadania, powtórzenia efektów, wybór złowróżbnych godzin (ile razy w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* słychać, jak wybija północ!), przerywanie najbardziej interesujących momentów wbrew protestom słuchaczy, refleksje, jakie własna opowieść wywołuje u opowiadacza i naiwności, które z tego wynikają: „Ponieważ mam zaszczyt opowiadać wam moje przygody, łatwo więc pojmiecie, że nie umarłem od wypitej – jak myślałem – trucizny" – mówi Van Worden[126]. W tej kpinie antycypującej to, co stanie się w powieści w odcinkach w XIX wieku, nawiązujemy do Scarrona i San-Antonia. Komizm subtelnieje

[125] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 513.

[126] Ósmy dzień, *Ibid.*, s. 95.

w miarę, jak jego przedmiot staje się bardziej literacki. Zasada paroksyzmu uwypukla najdrobniejszy szczegół. Ruintonsi z powieści *Cleveland*[127] przyzwyczaili nas do indiańskich tatuaży, ale u Potockiego operacja staje się imponująca. Chcąc zdobyć zaufanie swych „podwładnych", wicekról Meksyku, hrabia de Peña Velez musi dostosować się do ich zwyczajów i daje sobie zrobić na ciele tatuaż – węża i żółwia. Ale głowa węża wychodzi od prawego ramienia i jego zwoje muszą okrążyć ciało szesnaście razy zanim ogon dosięgnie dużego palca prawej nogi. I jeśli plemię idzie na wojnę, zdobywa ono – ukłony dla Rabelais'ego! – dwieście dwadzieścia skalpów![128]

Dzięki tej wesołości i pełnemu światłu *Rękopis znaleziony w Saragossie* znajduje się na przeciwległym brzegu wszystkich powieści grozy. To nie do tej powieści odnosi się pochwała, jaką kabalista wygłasza o *Sepher Zoohar*, lub „Księdze świetlistej, zwanej tak ponieważ niczego z niej nie rozumiemy, tak bardzo bijąca z niej jasność olśniewa [oślepia] oczy poznania"…[129] Wielu z naszych pięknoduchów zapewne byłoby oczarowanych, gdyby zostali tak ocenieni. Ale, po drugiej stronie, bardziej niż śmiech, to klarowność jest właściwa Potockiemu. Przynajmniej w tym przypadku może być zbliżony do Cazotte'a, albo raczej ukształtowany w tej samej szkole. Przy całej wybujałości jego styl zna umiar, (s. 313:) dyskrecję, litotę, niestety nieznaną lub czasem trochę zmaltretowaną przez polskich tłumaczy: o ile pani Santarez „verse quelques larmes" [roni kilka łez] w tekście francuskim, w polskim przekładzie jest nimi „zalana"[130]. Ale w kontraście do elegancji trochę delikatnego stylu Cazotte'a, inwencja werbalna, siła, otwartość i, by tak rzec – witalność,

---

[127] *Cleveland, ou le Philosophe anglais*, powieść filozoficzna abbé Prévosta (PR).

[128] Osiemnasty dzień, *Ibid.*, s. 222 [a nie s. 209, jak podaje w przypisie J. Fabre – PT].

[129] Cytat niezlokalizowany przez J. Fabre'a (PT).

[130] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 552. W edycji francuskiej Rogera Caillois, s. 245. Rozszerzone na cały ten epizod, zestawienie obu tekstów mogłoby dostarczyć wielu podobnych przykładów.

czynią z Potockiego, pomimo kilku potknięć, wielkiego francuskiego pisarza[131].

Jego mistrzostwo uderza tym mocniej, że jego uprzedzenie do barokowości utrudniało jej przejaw. W swym układzie *Rękopis znaleziony w Saragossie* podobny jest do parkietu z lapis lazuli podziwianego w salonie księżniczki de Mont-Salerno:

> Wzory tafli tworzyły harmonijną całość i miały wspólny motyw główny, ale przypatrzywszy się bliżej każdej z osobna, spostrzegało się nieskończoną rozmaitość szczegółów, która jednak nie zakłócała wrażenia ogólnej symetrii. W istocie, jakkolwiek deseń wszędzie był jednakowy, tu jednak wyobrażał najpiękniejsze różnobarwne kwiaty, ówdzie muszle połyskujące kolorami tęczy, tam znowu motyle, dalej kolibry[132].

Niezwykłe bogactwo szczegółu współgra z dominantą, którą czytelnik odkrywa z niejakim zaskoczeniem w dziele dziwnym, napisanym przez chorego, pozornie otwartym na wszelkie mroczne obsesje i instynkty śmierci. Ta dominująca cecha zwie się zdrowie.

Kiedy Naczelnik Cyganów kończy opowieść o swych latach dziecięcych, zdaje mu się, że zajada kasztany i wyciąga rękę pod przysionkiem kościoła Św. Rocha[133]. Ten przykład pozwala stwierdzić, że ów zbiór niezwykłych historii wymyślonych przez polskiego magnata zaczyna się od fantastyki jedynie po to, by tym bardziej ochoczo zanurzyć się w pikarejskość i odkryć, w osobach licznych bohaterów, jak młody Hermosito i wielu innych, prawdziwe powołanie do nędzy [*gueuserie*]. „Stan żebraka", taki jak jest przez nich przywołany[134], może wydawać się godny pozazdroszczenia. Jak dobrze jest leniuchować, grać w karty przed kościołem, prać koszule wtedy, gdy się tego zechce i uczciwie

---

[131] J. Fabre podnosi tutaj jedno z takich potknięć językowych, dotyczących gafy, która obecnie jest wybaczalna (PT).

[132] Dzień trzynasty, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 155–156.

[133] Dzień pięćdziesiąty czwarty, *op. cit.*, s. 593.

[134] Dwudziesty dziewiąty dzień, *Historia Hermosito*, *op. cit.*, s. 352.

zdobyć kilka miedziaków by pozwolić sobie na ucztę z kasztanów! Ten rodzaj eskapizmu należy również do marzenia, ale jest on antidotum koszmaru[135].

To dlatego trzeba unikać zamykania Potockiego w literackich perspektywach powieści grozy. Z innych powodów i w inny sposób niż Cazotte, ale równie mocno jak on, pozostał w głębi obcy temu, co pod koniec XVIII wieku określano tym terminem. Pisarzowi polskiemu piszącemu po francusku, tak jak Conradowi w domenie języka angielskiego, jego pochodzenie i kultura zapewniają pełną oryginalność. To również dlatego unikamy zaszeregowania go po stronie tak zwanych „preromantyków". Zapewne Charles Nodier i inni mniej znani pisarze dość bezczelnie będą go ograbiać, przypisując mu, niby ozdobniki, fantazmaty i diabelskość. Ale, jak powie Mickiewicz, niewiele pozostaje z romantyzmu, jeśli ma polegać na umieszczaniu wszędzie diabłów. „Diabły" ożywione przez Potockiego nie rozpłynęły się w „literaturze"; surrealizm, tak jak psychoanaliza, przywróciły im prestiż, którego przez blichtr romantyzmu o mało co nie zostały pozbawione. Z pewnością nie można utrzymywać, za słynną formułą Victora Hugo o Baudelairze, że jakoby wynalazł on „nowy dreszcz" [*un frisson nouveau*]; ale nie można również zaprzeczyć, że wielu z jego obecnych czytelników odczuwa przy jego lekturze to, co najbardziej przenikliwy z nich, Roger Caillois, uważa za „dreszcze nieznanego" [*frissons inédits*].

Złożywszy należny hołd, musimy przyznać, że nie znajdujemy u Potockiego tego patetycznego napięcia, które stworzyło wielkość romantycznej duszy i które powoła wielkie dzieło i wielkie przeznaczenie, jak w przypadku Mickiewicza. U Potockiego dominuje gra i żadnemu życzliwemu czytelnikowi nie przyjdzie do głowy, by się na to skarżyć: nie ma dziś zbyt wielu okazji, by znaleźć utwór tak zabawny. Ta gra, mająca być może swą odwrotną, bolesną stronę, sytuuje się w literaturze u zbiegu barokowości wciąż żywej w wieku oświecenia oraz ducha właściwego

[135] Por. z bohaterem *L'Indigent philosophe* (*Ubogiego filozofa*), drugiego autorskiego periodyku Marivaux, wydawanego w roku 1727 (PR).

oświeceniu, u zbiegu iluminizmu i ideologii[136], zamiłowania do niesamowitości i szacunku dla rozumu. To z powodu takiego amalgamatu Potocki wydaje się być zaskakująco nowoczesny i może mieć zapewnione trwanie. Ale także, należy dodać, ponieważ nie zapomniał lekcji La Fontaine'a, znając jak on moc baśni. „W tych rodzajach zmyśleń, trzeba pouczać i bawić…"[137]. W sześćdziesiątym szóstym dniu *Rękopisu*, wielki szejk Gomelezów, tłumaczy się przed osobą, którą ma uczynić Wybrańcem, z zabawiania go przez ponad dwa miesiące, historiami, między innymi o Żydzie tułaczu. „Tym razem – powiedział mu – „przyjemność była połączona z nauką"[138]. To właśnie tym końcowym słowem, niezwykle banalnym, powinna inspirować się krytyka, jeśli chce zliczyć bogactwa *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, pozostając wierną duchowi Jana Potockiego.

tłum. Regina Bochenek-Franczakowa
Uniwersytet Jagielloński

[136] Fabre ma na myśli dwa prądy umysłowe nasilające się w drugiej połowie i u schyłku XVIII w., swoiste – rozbieżne w swych kierunkach – mutacje oświecenia: iluminizm i ideologizm, pierwszy mistyczny i ezoteryczny, drugi – materialistyczny i scjentystyczny (PR).

[137] *En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire* – cytat z piątego wiersza bajki *Le Lion et le pâtre* (*Fables*, VI, 1 wyd. 1668: w przekładzie W. Noskowskiego z 1876 r. rozproszone w. 1–7); La Fontaine krytykuje zarówno opowiadanie dla samego opowiadania, jak i morał bez rozrywki (PR).

[138] J. Potocki, *Rękopis*, *op. cit.*, s. 678.

GLOSARIUSZ

B

Bienséance (lub *bienséances*) – konwenans, obyczajność, przyzwoitość, stosowność.

C

Comédie rosse – nazwa specyficznych krótkich komedii Henri Becque'a, rodzaj ukształtowany w teatrze Antoine'a i cechujący się gorzkim cynizmem, skłonnością do podważania wzniosłych ideałów religijnych i etycznych, uwypuklania kontekstu społecznego i biologicznego; to wszystko ma służyć obnażeniu hipokryzji społecznej. Bliższa naturalizmowi niż realizmowi. (I.Z.)

D

Divertissement (łac. *divertere* – odwrócić): jedno z głównych pojęć w *Myślach* Pascala: odwrócenie uwagi od rzeczy ostatecznych poprzez zaangażowanie się w pozornie istotne zajęcia: „Ludzie, nie mogąc znaleźć lekarstwa na śmierć, nędzę, niewiedzę, postanowili, pragnąc osiągnąć szczęście, nie myśleć o tym. […] Jedyna rzecz, która nas pociesza w naszych niedolach, to rozrywka, a wszelako jest to największa z naszych niedoli: ona bowiem głównie przeszkadza nam myśleć o sobie i gubi nas nieznacznie. Inaczej trwalibyśmy w nudzie, a ta nuda popchnęłaby nas do szukania bardziej trwałego sposobu wyrwania się z niej. Ale rozrywka bawi nas i przeprowadza nas nieznacznie ku śmierci." (*Myśli*, s. 168 i 171. Tłum T. Boy-Żeleński). (B.M.)

E

Esprit – dowcip, intelekt, duch. (M.Ch.)

F

Fabliaux – gatunek literacki charakterystyczny dla średniowiecznej literatury francuskiej. Były to zazwyczaj krótkie, wierszowane opowiadania o tematyce obyczajowej, często o zabarwieniu erotycznym lub satyrycznym. (T.W.)

G

Galant – swawolny (XVI w.), zalotny (XVII w.), wytworny (XVIII w.) (M.Ch., I.Z.)

Grand siècle – we francuskiej historiografii mitologizujące określenie wieku XVII jako stulecia Francji walczącej o przywództwo polityczne w Europie i coraz atrakcyjniejszej kulturowo.

H

Honnête homme – człowiek światowy, dobrze ułożony, towarzyski, łączący zalety intelektualne i ogładę z moralną uczciwością. (B.M.)

Honnêteté – ogłada towarzyska, naturalność zachowania, respekt dla dobrych manier i obowiązujących zasad moralnych. (B.M.)

K

Komedia łzawa (fr. *comédie larmoyante*) – komedia o wątkach melodramatycznych, której celem jest doprowadzenie widzów do łez, na ogół przez ukazanie niewinnie cierpiących bohaterów. (I.Z.)

L

Lettre de cachet – arbitralny nakaz aresztowania pozwalający na wtrącenie osoby do więzienia na czas nieokreślony bez sądu, jeden z symboli absolutyzmu. (M.Ch.)

M

Maltôte – zysk czerpany nielegalnie.

Mariwodaż (fr. *marivaudage*) – słowo występujące od co najmniej 1739 r. (list Francoise de Graffigny do F.-A. Devaux), jako pochodne od *marivauder* (sens negatywny lub żartobliwy: mówić o miłości w sposób subtelny i zawiły, sztuczny). Według F. Deloffre'a: sposób odczuwania, który odbija się w sposobie mówienia, stosowany nie tylko w sztukach Marivaux. Punkt wyjścia: *surprise de l'amour* (zaskoczenie miłością); warunkiem afirmacji miłości (wyznania) jest przejście przez próbę (*épreuve*). Podstawowe etapy: 1) wyznać drugiemu to, czego się nawet sobie samemu nie chce wyznać (wyrzec to, co niewypowiadalne, nieświadome, i co sam język ujawnia wbrew naszej woli), 2) wyznać to, czego nikt przedtem wyznać nie potrafił. Mariwodaż to konieczność zarazem psychologiczna i dramatyczna, bo uwalnia postaci z nawet nieuświadomionych obaw (fobia matrymonialna, a raczej lęk przed dwoistością partnera, gdy w zaciszu domowym zdejmie maskę grzeczności – por. komedia *Gra miłości i przypadku*, 1730). To także wymóg moralny, gdyż trzeba pokonać dwoistość języka: naturalność przemaga konwencję, co daje efekt komiczny i poetyczny zarazem. Odgrywa rolę w dojrzewaniu jednostki, zgodnie z wiarą Marivaux w człowieka i jego możliwości samodzielnego formowania siebie w oparciu o potencjalne

zalety. Ów „dyskurs oślepiony", bo porażony nagłym uczuciem, który tworzą neologizmy, wieloznaczności, wielomówstwo, rozdźwięk między mową a uczuciami, przesunięcia znaczeń, qui pro quo – odzwierciedla kryzys języka, kryzys przezwyciężony, pożyteczny, bo rozwijający osobowość (por. teoria dezintegracji pozytywnej prof. Kazimierza Dąbrowskiego, z połowy XX w.). Dramaturgiczny atut: interpretacja słów (przez kontekst!) znaczy dla postaci więcej niż same te słowa. (I.Z.)

P

Picaro, pikaro – inaczej łotrzyk; postać, której pierwowzorem był „Łazik z Tormesu", bohater anonimowej powieści hiszpańskiej (1554). W odmianie francuskiej, którą uosabia Idzi Blas, bohater powieści Lesage'a, to „człowiek bez właściwości", amoralny, doskonale adaptujący się do wszelkich warunków na wszystkich piętrach społecznego życia, od jaskini zbójców aż po sfery dworskie, dążący do poprawy własnego statusu, podległy jednak kaprysom fortuny, od której, jak i od przypadkowych znajomości, w znacznym stopniu zależy. (I.Z.)

R

Roman comique – powieść ucieszna, gatunek spopularyzowany w XVII w. we Francji przez Paula Scarrona, satyra obyczajowa, której bohaterami są na ogół osoby stanu trzeciego. Funkcjonowała w opozycji do arystokratycznej powieści pasterskiej, bohaterskiej czy wykwintnej. (I.Z.)

Roman noir – gatunek powieściowy powstały we Francji, który poprzez swój klimat tajemniczości i grozy dość często utożsamiany jest z angielską powieścią gotycką końca XVIII wieku, choć stanowi niezależny od niej fenomen literacki; na polski wyrażenie to jest najczęściej tłumaczone jako „powieść grozy". Charakteryzuje się atmosferą oniryzmu, melancholii i fantastyczności, ale przede wszystkim upodobaniem do motywu szaleństwa, okrucieństwa i zbrodni. Częstym wątkiem jest zło prześladujące niewinność, z lubością zadające jej ból i śmierć, a miejscem akcji wnętrza mrocznych podziemi, zatęchłych lochów i średniowiecznych zamczysk. *Roman noir* nie stroni od frenezji, opisów makabrycznych scen i motywów okropności. (P.M.)

T

Tableaux (teatr.) – w dramacie Diderotowskim (żywe) obrazy, które punktują początek i koniec aktu, przynosząc widzowi skrótową, bo zwizualizowaną informację o postaciach i relacjach między nimi. (T.W.)

INDEKS NAZWISK

Adam, Antoine 65, 225, 240
Agrippa, Cornelius 327, 329
Aïcha, Charlotte-Élisabeth, zw. Mlle Aïssé 152
Aimé, Marcel 419
Aleksander III Macedoński, zw. Wielki 17, 69, 294
Alluye d'Escoubleau, Charles Paul d' 64
Amiel, Henri-Frédéric 9, 263
Antoine, André 329
Appolinaire, Guillaume 260
Argens, marquis de (właśc. Jean-Baptiste de Boyer) 270, 324, 327–331, 345, 348, 373
Aron, Raymond XXII
Arystoteles 76, 265
Augustyn, św. 328

Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie de 134, 193, 234, 238, 241, 242, 244, 247–249, 270, 292, 300, 304, 380
Baczko, Bronisław XXXIX
Bajer, Michał VIII
Balcou, Jean XL
Balzac, Honoré de 115, 121, 190, 283, 286
Bandello, Matteo 131, 226, 279
Barruel, Antoine 325
Basnage de Bauval, Henri 66
Baudelaire, Charles 9, 187, 190, 197, 200, 201, 210, 220, 230, 260, 298, 311, 343, 400, 414
Bayle, Pierre 68, 192, 324
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 137, 194, 300, 304
Beckford, William Thomas 129, 224, 290, 312, 313
Becque, Henri 116, 428
Bekker, Balthasar 318, 329, 346, 348
Belleforest, François de 131
Bergier, Nicolas-Sylvestre 187
Bernanos, Georges 332
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri 195, 300
Béroul 12
Bila, Constantin 333
Blanchard Pierre XLV
Blanchot, Maurice 257, 260
Boccaccio, Giovanni 279, 287
Bochenek-Franczakowa, Regina VIII
Bodin, Jean 318, 324, 346
Bodmer, Johann Jakob 164, 171
Boileau-Despréaux, Nicolas 3, 33, 137, 192, 219, 251, 265, 266, 286
Boitel, Pierre 131
Boleyn, Anna 30, 31

Bonaparte, Napoleon 267
Bordelon, Laurent 332
Bordeu, Théophile de 169
Bosch, Hieronim 346
Bossuet, Jacques-Bénigne 75, 78
Boulanger, Nicolas-Antoine 375
Bourget, Paul 6, 22, 384
Bourrilly, Jean XXV, XXVI
Boy zob. Żeleński, Tadeusz Kamil Marcjan zw. Boy lub Boy-Żeleński VI, XVII, XXIV, 6, 20, 70, 84, 88, 92, 93, 156, 157, 173, 194, 197, 198, 206, 213, 428
Brantôme, Pierre de Bourdeille de 16, 30
Bret, Antoine 341
Brossolette, Pierre XVI
Brückner, Aleksander 312
Buffon, Jean-Louis Leclerc, comte de 263, 310, 326, 372, 374
Buisson, Georges XL
Buñuel, Luis 376
Burigny, Jean Levesque de 166
Bussy-Rabutin, Roger de 58

Caignet de Lester, Armand Robert 337
Caillois, Roger 312, 316, 317, 321, 348, 355, 361, 362, 378, 393, 404, 409, 410, 417, 421, 424, 426
Calas, Jean XXXV
Calmet, Antoine Augustin 327
Camus, Albert 95, 98, 184
Camus, Antoine 331
Camus, Jean-Pierre 131, 226, 236–240, 290, 380
Canguilhem, Georges XVI
Cardano, Girolamo 325
Cartouche, Louis Dominique Garthausen, zw. 328
Casanova, kawaler de Seingalt, Giacomo Girolamo 340
Cavaillès, Jean XVI
Cavard, André 140
Cazotte, Jacques 290, 318, 319, 323, 325, 336–348, 358, 379–383, 385–387, 389, 397, 426
Cervantes de Saavedra, Miguel de 272
Challe, Robert 108
Charnes, Jean Antoine de 31
Chateaubriand, François-René de 261, 275, 325, 330, 351, 376
Chénier, André VI, 263, 287
Chouillet, Jacques XL
Chrétien de Troyes 12
Chrobak, Marzena VIII
Cioranescu, Alexandre 236
Cocteau, Jean 407, 410
Cointreau, abbé 332
Condillac, Étienne de 212
Condorcet, Nicolas de 298
Conrad, Joseph 426
Constant, Benjamin 9, 62, 94, 275
Corneille, Pierre 17, 27, 42, 43, 46, 49, 57, 107, 143, 144, 207, 304, 343, 377, 407, 410
Costadau, Alphonse 323
Coulet, Henri XL
Court de Gébelin, Antoine 276
Courtilz de Sandras, Gatien de 108, 138, 139
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de (zw. Crébillon fils) 119, 186, 192, 212, 214, 270, 332, 412
Créquy, Renée Caroline de Froulay, marquise de 134, 248
Creuzer, Georg Friedrich 375
Crocker, Lester C. 164
Cubières, Michel de 235

Dante, Aligheri 188, 279
Daugis, Antoine-Louis 324

Dąbrowski, Kazimierz 430
Defoe, Daniel 121
Delille, Jacques XL
Delisle de Sales, Jean-Baptiste-Claude 276
Deloffre, Frédéric 99, 105, 117, 380, 429
Delon, Michel VII, XXXVII, XLV
Deprun, Jean XXXVIII, XLIII, 241
Descartes, René 112, 65
Desfontaines, Pierre abbé SJ 102, 111, 112, 121
Desfourneaux Marcelin XVII
Destutt de Tracy, Antoine-Louis 361
Diderot, Denis VI, XVI, XX, XXI, XXX, XXXI, XL–XLII, XLIV–XLVI, L, 4, 8, 29, 34, 40, 41, 50, 51, 104, 107, 115, 122, 125, 136, 156–171, 173–175, 177–180, 182, 184, 188, 192, 193, 197, 206, 207, 215, 248, 251, 252, 255, 269–272, 280, 295, 299, 300, 304, 310, 316, 324–326, 339, 341, 356, 360–363, 366, 367, 372, 373, 401, 414, 422, 430
Dieckmann, Herbert XLI, 165, 168, 170, 366
Diogenes 192
Dorat, Claude-Joseph 280, 300
Dorat-Cubières (właśc. Michel Barbier de Cubières) 194, 235
Dostojewski, Fiodor 26, 59, 152, 219, 335, 359
Dreyfus, Alfred XXXI
Du Guet, Jacques-Joseph 54, 97
Dubos, Jean-Baptiste 3
Duchet, Michèle XL
Duclos, Charles Pinot 6, 192, 307
Ducray-Duminil, François Guillaume 248, 259
Duhamel, Marcel 127
Dulaurens (właśc. Henri-Joseph Laurent) 174, 422
Dumarsais, César Chesneau 192, 203, 361
Dupuis, Charles-François 276
Duranty, Louis Édmond 282

Ehrard, Antoinette VII
Ehrard, Jean VII, XLIII
Engel, Claire-Eliane 128, 132
Etiemble, René 132, 190

Fabre, Juliette IX, XLV
Fabre, Madeleine, z domu Koechlin XIV, XIX
Fabre, Maria z Langiewiczów XVIII
Fabre, Pierre XIV
Fabre, Rémi VII
Fabre, Josette XIV
Fabronieri, Julia, św. 328
Faguet, Émile 55, 56, 133
Farrère, Claude 129
Faulkner, William 8, 165
Faust, Johann Georg 331
Féval, Paul 147
Fiard, Jean-Baptiste 325
Fielding, Henry 251, 272, 274, 283
Fieschi, Katarzyna, św. 328
Filip V 368, 395, 399
Flaubert, Gustave 17, 60, 94, 190, 282, 332, 363
Florian, Jean-Pierre Claris de 195, 380
Fontenelle, Bernard le Bovier de 25, 68, 192, 299, 324
Forycki, Maciej VII, XIII
Foster, James R. 131
Francastel, Pierre XVII
Franciszek I 70
Franciszek II Walezjusz 16, 84
Franciszek Ksawery, św. 150
Fromaget, Nicolas XLV
Furetière, Antoine 10, 15, 40, 66, 76

Gayot de Pitaval, François 130, 240, 244, 331
Gerzan, François de 135
Gide, André XXXVII, 5, 7, 8, 51, 58, 59, 165, 190, 199
Gilles, Jean XIV, 19, 229, 235
Gilot, Michel XL, XLIX
Giraudoux, Jean 105, 115, 126, 190, 242, 419
Godefroy, Théodore 17, 76
Goethe, Johann Wolfgang von 106, 274, 275
Gomberville, Marin le Roy de 238, 304
Gomez, Madeleine-Angélique Poisson, zw. De 130, 241, 281
Goulemot, Jean-Marie XL
Goya, Francisco 346
Górska Magdalena Kinga IX
Grandier, Urbain 323
Greuze, Jean-Baptiste 121, 123
Grześkowiak-Krwawicz, Anna IX
Grzędzielska, Maria 137
Guiche, Armand de Gramont de 18
Guilhou, Étienne 132
Guinguené, Pierre-Louis 376
Guitton, Edouard XL
Gustaw III Waza 291
Guyon, Bernard XVI

Hamilton, Anthony 192, 272
Handelsman, Marceli XXIII
Happel, Eberhard Werner 315
Hardy, Alexandre 226
Harrisse, Henri 132
Hauterive, Julien d' 338
Hazard, Paul XXIII, 135
Heine, Henri Meyer-Heine, zw. Maurice 223, 224, 235, 236, 266, 285
Helvétius, Anne-Catherine de Ligniville 351, 355
Helwecjusz (właśc. Helvétius), Claude Adrien 163, 175, 212, 299, 317, 355, 356, 374
Henrietta Angielska, Henriette d'Angleterre, to jest Henryka Anna Stuart, zw. Madame 19, 67, 78, 79
Henryk II Walezjusz 16, 17, 20, 29, 30, 69, 70, 78, 87, 91, 94
Henryk III zw. Henryk Walezy 146
Henryk VIII Tudor 31
Hermand, Pierre 166, 169, 170
Hervas y Panduro, Lorenzo 361
Hitchcock, Alfred 138
Holbach, Paul-Henri de 187, 299, 317, 324, 351, 356, 373, 374, 376
Homer 263, 271
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 166, 265
Hubert, René 166
Huet, Pierre-Daniel 15, 68, 71, 73, 96, 269, 277, 278
Hugo Kapet (Hugues Capet, król Franków) 279
Hugo, Victor 129, 193, 209, 230, 286, 304, 321, 381, 426

Jakuboszczak, Agnieszka VIII
Jankélévitch, Vladimir XVI, 191
Jaucourt, Louis de (zw. kawalerem de Jaucourt) 269, 272, 278
Jaurès, Jean XLVII
Jean, Raymond 231
Jean-Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter) 193
Jobert, Ambroise XVII, XXII
Jones, Silas Paul 269
Joyce, James 165

Karol IX 70
Karol Wielki (fr. Charlemagne) 278, 279

Karol XII 291
Kartezjusz, zob. Descartes, René
Kasprzyk, Krystyna VII, VIII, XIV, XLI, XLII, XLIX
Katarzyna Medycejska 19, 31, 70
Killen, Alice M. 128–131, 136, 137, 224, 225
Klimowicz, Mieczysław VIII
Koechlin, Madeleine, zob. Fabre Madeleine z domu Koechlin
Konopczyński, Władysław XXIII
Krakowski, Edouard 350–353, 355, 379
Krasicki, Ignacy 373
Krüdener, Barbara Julia von 352
Krystyna Waza 291
Ksenofont z Efezu 278
Kukulski, Leszek 50, 312, 316, 317, 348, 355–357, 360, 361, 366, 369, 376, 377
Kulesza, Monika VIII

La Beaumelle, Laurent Angliviel de XXXIV, XXXVI
La Beaumelle, rodzina Angliviel de XXXIV
La Bretonne, Rétif de 257, 282
La Bruyère, Jean de 15, 67, 115, 190, 192, 211, 251, 326, 422
La Calprenède, Gautier de 67
La Croix, Félicité de 338
La Fayette, Marie-Madelaine Pioche de la Vergne, comtesse de V, VI, IX, XXXVII, XXXVIII, 5–98, 265, 269, 272, 280, 281
La Fontaine, Jean de 40, 52, 119, 158, 177, 183, 192, 218, 251, 367, 427
La Harpe, Jean-François de 274, 280, 283, 336, 379
La Mettrie, Julien Offray de 299, 317, 351, 356, 360, 374
La Mothe Le Vayer, François de XLV
La Motte-Fouqué, Friedrich de 419
La Rochefoucauld, François de 15, 49, 54, 65–67, 93, 96, 340
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de VI, XL, 4, 57, 93, 94, 104, 109, 110, 125, 186–190, 192, 194–199, 201–209, 211–214, 216–221, 283, 284, 300, 303
Lafayette, zob. La Fayette
Lalande, André 9
Lalewicz, Janusz 135
Lamartine, Alphonse de 260
Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, markiza de Sainte-Brie, Mme de 114
Landois, Paul Louis 168, 170, 174
Lanson, Gustave XVI, XVII
Las Cases, Sébastien de 337
Laufer, Roger XL, 192, 329
Lauriol, Claude IX
Lautréamont, hrabia de (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 260, 286
Le Laboureur, Jean 17
Le Loyer, Pierre 342
Lebois, André 140
Lecercle, Jean-Louis XL
Legendre, Gilbert-Charles, markiz de Saint-Aubin 326, 329, 362
Leibniz, Gottfried Wilhelm XLIII, 161, 374
Lély, Gilbert 223, 228, 234–236, 242, 265, 283, 284, 305
Lenglet Du Fresnoy, Nicolas 269, 327
Lesage, Alain-René XL, 45, 64, 102, 192, 270, 273, 330, 373, 399, 401
Lesconvel, Pierre de 138
Lespinasse, Julie de 199
Lewis, Mathew Gregory 129, 138, 224, 227, 231, 285, 313, 322, 323

Loaisel de Tréogate, Joseph Marie 193, 234, 247
Lorentowicz, Jan 312
Louvet de Couvray, Jean-Baptiste 214, 405
Louÿs, Pierre 153
Ludwik XIII 66, 239
Ludwik XIV 19, 64, 65, 70, 71, 84, 94, 229, 245, 373
Ludwik XV 373
Lussan, Adélaïde de 55, 130, 136, 405, 290
Lussan, Marguerite de 281

Machiavelli, Niccolò 291
Madame, zob. Henrietta Angielska, Henriette d'Angleterre
Magendie, Maurice 13, 32, 33, 43, 65, 67
Mahomet 342
Mailly, Louis de 137
Maintenon, pani de (właśc. Françoise d'Aubigné), markiza de XXXV, 94
Maistre, Joseph de 231, 348, 351
Malebranche, Nicolas 112
Malherbe, François de 266
Malingre, Claude 130, 290, 331
Mallarmé, Stéphane 214, 312
Malraux, André 190, 220
Mann, Tomasz 359
Marczuk-Szwed, Barbara VIII
Maria Antonina, królowa Francji 187
Maria Leszczyńska, królowa Francji 341
Mariana, Juan de 328
Marivaux (właśc. Pierre Carlet de Chamblain), zw. de Marivaux XL, XLVI, XLIX, 4, 8, 40, 41, 61, 94, 99–126, 134, 147, 192, 197–200, 209, 212, 237, 265, 270, 273, 281, 283, 289, 301, 304, 405, 426, 429
Marlowe, Christopher 331
Marmontel, Jean-François XLVIII, 40, 121, 180, 196, 265, 272–274, 280, 294, 299, 406, XLVIII
Martines de Pasqually 337
Mathieu, Pierre 17
Maturin, Charles Robert 129, 224, 289, 313, 323
Matyaszewski, Paweł VIII
Maupassant, Guy de 60, 119
Mauron, Charles 148
Mauzi, Robert XLIII, XLVI
May, Georges 269
Mayoux, Jean-Jacques 165
Mazeaud, Henri XVII
Meister, Jean-Henri 164, 171
Ménage, Gilles 19, 73, 96
Méré, Antoine de 66
Mérimée, Prosper 146, 230, 343
Mézeray, François Eudes de 17
Michelet, Jules 229
Mickiewicz, Adam XXII, XXV, XLIII, 426
Milner, Max 230, 231, 311, 312, 315, 322, 327, 332, 333
Mirabeau, Victor Riquetti de 187, 188
Mirbeau, Octave 131
Mistler, Jean 216
Molier (właśc. Jean-Baptiste Poquelin), zw. Molière LI, 14, 29, 30, 57, 60, 84, 197, 203, 205, 213–215, 255, 264, 294, 372, 418
Molinari, Marthe IX
Molino, Jean 327, 329, 330
Monbron, Louis-Charles Fougeret de 178
Monluc, Blaise de 229
Montaigne, Michel de XX, 10, 173, 357
Monteskiusz (właśc. Charles Louis de Secondat), baron de La Brède et de Montesquieu XLVI, 299, 326, 377

Montherlant, Henry Millon de 50
Morawski, Szymon IX
Moreno, wydawca 362
Mornet, Daniel 5, 18, 24, 25, 35, 61, 333
Mouhy, Charles de Fieux, kawaler de 121, 270
Mussolini, Benito XVII
Naigeon, Jacques-André 168
Nerciat, André-Robert de 214
Nerval, Gérard de (właśc. Gérard Labrunie) 230, 290, 335, 336, 409, 416
Newton, Izaak 263, 289, 372, 374, 390
Nizan, Paul Yves XXII
Nodier, Charles 426
Nonotte, Claude-Adrien 187
Noyer, pani du (właśc. Anne-Marguerite Petit du) 241, 242, 281

Osiński, Ludwik 143, 144
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 265, 420

Paracelsus (właśc. Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 325, 331, 363
Pascal, Blaise 3, 64, 88, 89, 91, 93, 110, 192, 253, 296, 428
Paweł, św. 257
Pawłowska, Maja VIII, 71
Péguy, Charles XVI, 32
Péguy, Pierre XVI
Pena, Isabelle 19
Père Anselme de Sainte-Marie (właśc. Guibours, Pierre de) 17
Perriers, Bonaventure des XLVII
Petrarca, Francesco 279
Pico della Mirandola, Giovanni 361
Pinot, Charles
Pintard, René XVI
Piranesi, Giovanni Battista 394
Piron, Alexis 234
Pitaval, Gayot de 240
Poe, Edgard Allan 46
Pomeau, René XXXV
Poniatowski, Stanisław Antoni, zob. Stanisław August XLV, XIX
Potocka, Julia z domu Lubomirska 403
Potocka, Konstancja 403
Potocka, Teresa Anna z Ossolińskich 402
Potocki, Antoni 211
Potocki, Jan VI, XLII, XLIII, L, 312, 313, 319, 321, 322, 348, 350, 352, 354–356, 358, 363, 366, 368, 372, 373, 375, 376, 396, 398, 401–403, 406, 407, 410, 413–416, 419, 420–427
Potocki, Józef 403
Potocki, Seweryn 403
Poulet, Georges 111, 152
Poussin, Nicolas 60
Prault, Pierre 100
Prévert, Jacques 127
Prévost d'Exiles, Antoine-François, zw. abbé Prévost 112, 113
Prévost, Liévin 132
Prévost, Marcel 131
Proust, Jacques 26, 50, 59, 94, 105, 113, 115, XLI
Proust, Marcel 286
Pure, Michel de 43
Puvis de Chavannes, Pierre XXXVIII

Quinault, Philippe 26, 43

Rabelais, François 29, 173, 185, 254, 299, 378, 422, 424
Racine, Jean (Baptiste) 20, 24, 25, 27, 32, 35, 42–44, 46, 57, 73, 88, 190–193, 259, 381, 383, 413

Radcliffe, Ann 129, 130, 134, 136, 138, 224, 227, 230, 241, 285
Rais, Gilles de 229
Raiter-Rosińska, Anna IX
Rambouillet, Catherine de 10, 70
Rameau, Jean-Philippe XIV, 341
Rameau, Jean-François XX, 50, 60, 255, 341, 414
Rancé, Armand de 97
Ratner, Moses 269
Régis, Jean-François, św. 328
Restif de La Bretonne, Nicolas Edme 118, 220, 257
Retz, Jean-François de, kardynał (właśc. Gondi, Jean-François Paul de) 65, 87, 109
Riccoboni, Marie-Jeanne 53, 100, 124, 194, 220, 280
Richardson, Samuel 7, 50, 51, 112, 124, 236, 246, 251, 252, 266, 271–274, 281, 283, 292, 303
Richer, Jean 324, 336, 342, 343
Rimbaud, Arthur 190, 420
Robertson, Mysie 132
Roddier, Henri 132
Romains, Jules XVIII
Romme Gilbert XLVI,
Rosset, François de 130, 135, 244, 315
Rosset, François L. 290, 408
Rosset, Louis 331
Rousseau, Jean-Jacques XXI, XXVII, XXX, XXXVIII, XXXIX, XL, XLII, XLIV, XLV, 4, 6, 7, 24, 26, 27, 55, 56, 94, 126, 136, 144, 163, 187, 188, 192, 193, 213, 219, 244, 246, 247, 263, 266, 270, 272, 273, 275, 282, 283, 299–301, 303, 306, 324, 326, 330, 339, 342, 353, 364, 374, 375, 401, 407
Rzadkowska, Ewa VIII, XXXII, XLVIII
Sablé, Madeleine de 66, 81, 92
Sade, Donatien-Alphonse-François markiz de VI, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII, 4, 129, 130, 138, 146, 151, 154, 180, 188, 195, 204, 222, 223, 225–230, 233–242, 244, 246–256, 258–268, 273, 274, 276–285, 287–301, 303–306, 308–311, 322, 359, 360, 380, 389, 390
Saint-Aubin, zob. Legendre, Gilbert-Charles, markiz de 326, 329, 362,
Sainte-Beuve, Charles-Augustin XXXVII, 5, 6, 9, 25, 47, 132, 275
Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis de 192
Saint-Martin, Louis Claude de 348
Saint-Réal, César Vichard de 43
San-Antonio (właśc. Frédéric Dard) 421
Sartre, Jean-Paul XVI, 184
Scarron, Paul 299, 371, 422, 423, 430
Schroeder, Victor 132
Scudéry, Madeleine de 13, 14, 25, 33, 66, 82, 304
Segrais, Jean Regnault de 15, 73
Sénancour, Étienne Pivert de 263, 376
Seneka (Młodszy [właśc. Lucius Annaeus Seneca Minor]) 43, 171, 181
Serres, Michel XLIII
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, markiza de 10, 26, 59, 74, 75, 96
Sgard, Jean XL, XLIX, 128
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper lord of 168
Siemek, Andrzej 135, 194
Skibińska-Cieńska, Elżbieta VIII, 206
Słowacki, Juliusz XXV, XXVI, XLII
Smietanski, Jacques 156
Sokołowicz, Małgorzata VIII
Sołżenicyn, Aleksander 359

Somaize, Antoine Baudeau de 14
Sorel, Charles 42, 66, 371, 422
Soulié, Frédéric 129, 318
Spinoza, Baruch 158, 174, 176
Staël, pani de (właśc. Anne-Louise-Germaine Necker), baronowa de Staël-Holstein 274–276
Stanisław August Poniatowski, król PolskiXIX, XLV
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 49, 264, 406
Sterne, Laurence 24
Strozzi, Charles 291
Sue, Eugène 129, 248, 423
Swoboda, Tomasz IX
Szekspir, William 234, 405
Szkopiński, Łukasz VIII
Szwedo-Kiełczewska, Patrycja IX

Taine, Hippolyte 21, 47
Tarnowski, Stanisław 312
Tasso, Torquato 279
Tencin, Claudine Alexandrine Guérin de 6, 55, 114, 121, 241, 290
Terencjusz (właśc. Publius Terentius Afer) 180, 210
Terrasson, Jean 320
Thiébault, Paul 25
Thomas d'Angleterre 12
Tilly, Alexandre de 187, 220
Tomasz z Akwinu, św. 316, 393
Triaire, Dominique L, 408
Troyes, Chrétien de 12
Troyes, Nicolas de XLVII
Turgieniew, Iwan 23
Turpin, biskup Reims 279
Tzara, Tristan 231

Urfé, Honoré de 13, 37, 43
Urfé, Jeanne, markiza de 340, 342

Vaillant, Roger 190
Valéry, Paul XVII, XXIII, XXIV
Valincour, Jean-Baptiste-Henri de Trousset 17, 21, 28–31, 36, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 58, 68, 69, 77, 78, 83, 84
Van Helmont, Johann Baptista 325
Varloot, Jean XL, XLI
Vauban, Sébastien Le Prestre de 212
Vaucanson, Jacques de 172, 210, 211
Vaupilhac-Auger, Catherine XLVI
Ventadour, Bernard de 12
Verlaine, Paul 419
Versini, Laurent XL, 190
Vian, Boris 421
Vieuville de Vignacourt, Adrien de la 142
Vigny, Alfred de 261
Villars abbé de (właśc. Henri de Montfaucon) 142, 329, 331, 332, 347, 382, 415
Villaudon, Marie-Jeanne L'Héritier de 136
Villedieu, pani de (właśc. Desjardins, Marie-Catherine) 42, 70, 85, 141
Villeterque, Alexandre-Louis de 261
Virolle, Roland 128, 135, 138, 242
Vivant Denon, Dominique (baron Denon) 194, 405
Voisenon, Claude-Henri de Fusée 214
Volney, Constantin-François de 351, 352, 355, 376
Voltaire, zob. Wolter

Walpole, Horace 129, 136, 224, 285
Wasilewska, Anna L
Wergiliusz (właśc. Publiusz Wergiliusz Maro) 263
Wędkiewicz, Stanisław XXIV
Wilde, Oscar 228
Wincenty à Paulo, św. 328

Wolff, Christian Freiherr von 161, 365
Wolter (właśc. Arouet, François-Marie) XXXIV, XLIV, 10, 136, 188, 192, 195, 263, 305, 307, 324, 328, 334, 335, 339, 343, 398, 401
Wysłobocki, Tomasz VIII, 280

Young, Edward 288

Zenon z Kition 158, 170
Zévaco, Michel 147
Zieliński, Tadeusz XXIII
Zola, Émile 121
Zoroaster 375
Żeleński, Tadeusz Kamil Marcjan, zw. Boy lub Boy-Żeleński VI, XVII, XXIV, 6, 20, 70, 84, 88, 92, 93, 156, 157, 173, 194, 197, 198, 206, 213, 428

SPIS TREŚCI

OD REDAKTORÓW V

JEAN FABRE WE WSPOMNIENIACH

Rémi Fabre ***IN MEMORIAM*** **JEAN FABRE (1904–1975)**
tłum. Agnieszka Jakuboszczak XIII

Krystyna Kasprzyk **WARSZAWIAK – JEAN FABRE** XXII

Jean Ehrard **W HOŁDZIE JEANOWI FABRE'OWI**
tłum. Monika Kulesza XXIX

Ewa Rzadkowska **JEAN FABRE I DYDAKTYKA UNIWERSYTECKA** *tłum. Monika Kulesza* XXXII

Claude Lauriol **JEAN FABRE – PROMOTOR [OSTATNIEGO] DOKTORATU** *tłum. Monika Kulesza* XXXIV

Michel Delon **JEAN FABRE PÓŁ WIEKU PÓŹNIEJ**
tłum. Agnieszka Jakuboszczak XXXVII

NOTY BIO-BIBLIOGRAFICZNE XLVI

NOTA EDYTORSKA XLIX

JEAN FABRE
ROZWAŻANIA O POWIEŚCI OD PANI DE LAFAYETTE DO MARKIZA DE SADE

[Michel Gilot, Jean Sgard] **PRZEDMOWA**
tłum. Monika Kulesza 3

SZTUKA ANALIZY W *KSIĘŻNEJ DE CLÈVES*
tłum. Maja Pawłowska 5

KONWENANS A UCZUCIE U PANI DE LAFAYETTE
tłum. Barbara Marczuk 63

INTENCJA I STRUKTURA W POWIEŚCIACH MARIVAUX
tłum. Izabella Zatorska 99

KSIĄDZ PRÉVOST A TRADYCJA *ROMAN NOIR*
tłum. Paweł Matyaszewski 127

ALEGORIA I SYMBOLIZM W *KUBUSIU FATALIŚCIE*
tłum. Elżbieta Skibińska 156

MĄDROŚĆ I MORALNOŚĆ W *KUBUSIU FATALIŚCIE*
tłum. Elżbieta Skibińska 166

***NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI*, POWIEŚĆ IRONII**
tłum. Michał Bajer 186

SADE I *ROMAN NOIR* *tłum. Małgorzata Sokołowicz* 222

SŁOWO WSTĘPNE DO *ZBRODNI MIŁOŚCI*
tłum. Tomasz Wysłobocki 261

PRZEDMOWA DO *ALINY I VALCOURA* *tłum. Marzena Chrobak* . . 297

JAN POTOCKI, CAZOTTE I POWIEŚĆ GROZY
tłum. Łukasz Szkopiński, Regina Bochenek-Franczakowa 311

GLOSARIUSZ 428

INDEKS NAZWISK 431

SPIS TREŚCI 441

Jean Fabre (1904–1975) – francuski romanista i polonista, historyk literatury i historyk. Uczył się w Albi i Tuluzie, ukończył École normale supérieure w Paryżu. W latach 1928–1939 pracował w Instytucie Francuskim w Warszawie i prowadził wykłady na Uniwersytecie Warszawskim, od 1929 r. jako docent, następnie profesor. Po wybuchu wojny powrócił do Francji, pracował m.in. na Uniwersytecie Strasburskim. Od 1952 r. do przejścia na emeryturę w 1969 r. był profesorem na Sorbonie. Wykładał na uniwersytetach w USA, był członkiem Polskiej Akademii Nauk, doktorem honoris causa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Université Libre de Bruxelles. Kawaler Legii Honorowej i Komandor Orderu Polonia Restituta.
Zajmował się przede wszystkim literaturą XVIII wieku. Pozycję w świecie badaczy tego stulecia zawdzięczał pracy *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières: étude de cosmopolitisme* (1952) przedstawionej jako doktorat na Sorbonie (wyd. pol. *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku świateł. Studium kosmopolityzmu*, Warszawa 2022). Późniejsze studia ugruntowały jego pozycję wnikliwego badacza o rozległych horyzontach i doradcy młodych uczonych. W badaniach odwoływał się często do literatury polskiej, wskazując jej powiązanie ze zjawiskami europejskimi i wprowadzając ją w krąg refleksji uczonych zajmujących się oświeceniem i romantyzmem (*Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, 1963, 1980; *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, pod red. K. Kasprzyk, 1995). Utrzymywał kontakty z polskimi uczonymi, przyczyniał się w znacznym stopniu do transferu wiedzy między Francją a Polską.

„Sam przedmiot publikacji sprawia, że zapoznanie się z tą książką powinno być obowiązkiem każdego badacza literatury i każdego studenta filologii. Bez podstawowej wiedzy o kształtowaniu się powieści francuskiej od końca wieku XVII do końca wieku XVIII nie sposób zrozumieć rozwoju tej formy literackiej w innych krajach, w tym w Polsce, i to nie tylko w wieku XVIII, ale i później. Co prawda obiektem analizy autora stały się tylko niektóre dzieła z tego gatunku, ale dokonany przez niego wybór pokazuje fascynującą panoramę francuskiej prozy fabularnej epoki szeroko rozumianego oświecenia".

Z recenzji prof. dr hab. Anny Grześkowiak-Krwawicz

„Jean Fabre to klasyk francuskiego literaturoznawstwa i legenda polsko-francuskiej współpracy na tym polu. Niewielu badaczy w równym stopniu jak profesor Sorbony przyczyniło się do wprowadzenia polskich arcydzieł do francuskiej myśli komparatystycznej i przez długie lata pomagało, jak mogło, w utrzymywaniu relacji – naukowych, instytucjonalnych i przyjacielskich – między polskimi i francuskimi historykami literatury. Niezależnie zaś od tych kwestii jego studia poświęcone literaturze XVII i XVIII stulecia należą do kanonu dwudziestowiecznej humanistyki: pomimo szybko zmieniających się mód i trendów czy też, mówiąc nieco bardziej fachowo, pomimo teoretycznych i metodologicznych zwrotów i przewrotów prace Fabre'a wciąż cytowane są przez kolejne pokolenia badaczy".

Z recenzji dr. hab. Tomasza Swobody, prof. UG

Zbiór studiów poświęconych francuskiej powieści XVII i XVIII wieku, wydany w trzecią rocznicę śmierci Jeana Fabre'a przez jego wychowanków, Michela Gilota i Jeana Sgarda, stanowi żywe świadectwo oryginalności myśli wybitnego uczonego – profesora powojennej Sorbony oraz przedwojennego wicedyrektora Instytutu Francuskiego w Warszawie.

Autor, który swój doktorat o królu Stanisławie Auguście i Europie wieku świateł dedykował polskim „studentom, kolegom i przyjaciołom, poległym w okresie wielkiej próby (1939–1945)", pozostawił po sobie dzieło o wyjątkowej sile intelektualnej i moralnej.

Niniejsza publikacja, pomyślana jako hołd w 50. rocznicę śmierci Jeana Fabre'a, po raz pierwszy udostępnia czytelnikom znad Wisły jego ostatnią książkę, dotąd niewydaną w języku polskim. Przekładu dokonała czołówka polskich romanistów – specjalistów w zakresie literatury francuskiej XVII i XVIII wieku.

www.wuw.pl