

Livet etterlikner kunsten. Speilingen mellom verk og liv som meningsproduserende figur i lesninger av Jean Potockis *Manuscrit trouvé à Saragosse*

Life Imitates Art. Productive Mirroring of Work and Life in Readings of Jan Potocki's *Manuscript found in Saragossa*

This article presents the history of Jan Potocki's novel *Manuscrit trouvé à Saragosse*, exploring how the publication history of the book mirrors the story contained in the text. New manuscripts were discovered in 2002 that completely changed the reception of Potocki's novel. The discovery revealed that the author had written two distinct versions of the text. It also led to the conclusion that the nineteenth-century Polish translation, which had until then dominated the reception of the text, was a combination of the two versions, and therefore highly unreliable. This translation had a crucial influence on the twentieth-century editions and translations, causing what in retrospect are rather curious interpretations. Intriguingly, this publication history appears as a reflexion of the novel's own plot, which tells the story of the discovery of a manuscript containing numerous stories in different languages, and which thematizes the hermeneutical difficulties in dealing with a world in which the truth can only appear in fragments. The article explores how this mirroring of life and art may serve as a productive tool for hermeneutical enquiry.

Key words: reception history, publication history, the novel, intertextuality, selfreflexivity, hermeneutics, French literature, Polish literature

Marius Warholm Haugen, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, marius.haugen@ntnu.no

Livet, i Oscar Wildes berømte aforisme, etterlikner kunsten mer enn kunsten etterlikner livet (Wilde, 1987, s. 39). Den fransktalende polakken Jean Potockis roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Manuskriptet funnet i Saragossa*, heretter forkortet til *Mt&S*) har fått et etterliv som på merkverdig vis ser ut til å støtte opp om denne påstanden. Verkets utgivelses- og resepsjonshistorie, fra det ble påbegynt tidlig på 1790-tallet og frem til i dag, kunne i seg selv vært tema for en roman. I løpet av to hundre år har *Mt&S* kommet ut i en lang rekke ulike versjoner, mer eller mindre fragmenterte og filologisk upålitelige. Romanen har blitt oversatt fra fransk til polsk, for så å bli oversatt tilbake til fransk igjen, til alt overmål via tysk. Og der romanen tar utgangspunkt i gjenoppdagelsen av et forsvunnet manuskript, er også bokens utgivelseshistorie en fascinerende fortelling om forsvunne og gjenfunne manuskripter.

Et foreløpig høydepunkt i romanens kompliserte utgivelseshistorie kom i 2002, da de to Potocki-spesialistene Dominique Triaire og François Rosset oppdaget til da ukjente manuskripter i et arkiv i Polen som gjorde det mulig å bevise at den polske greven hadde skrevet to distinkte versjoner av *MtàS*. Oppdagelsen gjorde at en rekke tidligere fortolkninger av verket, i særdeleshet de som tok utgangspunkt i verkets struktur, nå fremstod som i beste fall utdaterte, i verste fall direkte misvisende og feilaktige.

Slik vi skal se, danner dette en parallell til romanens innholds nivå. Hovedpersonen må stadig forholde seg til ulike måter å fortolke virkeligheten på, formidlet gjennom fortellinger som har til hensikt å avspore og forvirre ham. Romanen tematiserer gjennomgående vanskeligheten av å gripe sannheten når den fragmenteres i ulike versjoner og i ulike oversettelser, i fortellinger som vandrer fra et språk via et annet og til et tredje. Det er fristende å konkludere med at *Kunsten*, her i form av fortellingen om et gjenfunnet manuskript, har blitt imitert av *Livet*, representert ved bokhistorien, i en speiling av fortellingens fortolkningstematikk.

I denne artikkelen skal jeg vise hvordan fortellingen som oppstår i spenningsfeltet mellom verket og livet kan være både litteraturvitenskapelig produktiv og villedende. Vi skal se hvordan denne fortellingen til syvende og sist vis både fremviser verdien av og advarer mot seg selv. Jeg vil avslutningsvis skissere noen hypoteser om hvordan speilingen kan forstås i lys av begrepene intertekstualitet og selvrefleksivitet, og endatil utfordre vår forståelse av dem.

I romanens fiktive forord snubler en fransk offiser over et bortgjemt manuskript under Frankrikes beleiring av Saragossa (1808-1809). Manuskriptet er skrevet mange år tidligere av en viss Alphonse van Worden, og foregir å være dagboken fra hans forunderlige reise gjennom fjellkjeden Sierra Morena (Potocki, 2006a, s. 29. Alle henvisninger er til denne utgaven av romanen, med mindre noe annet er oppgitt.). Som nyslått kaptein i den wallonske garden er don Alphonse på vei fra Cordoba til Madrid for å sverge troskap til spanskekongen. En æreskodeks som grenser mot fanatisme krever av ham at han velger den strakeste og korteste veien, som går nettopp gjennom Sierra Morena.

Valget av den spanske fjellkjeden som sted for handlingen er langt fra tilfeldig, og etablerer fra første side en metalitterær tematikk som skal gjennomsyre romanen. Slik de samtidige leserne var meget klar over, er Sierra Morena åstedet for Don Quijotes deliriske vandring i Miguel de Cervantes berømte roman. Stedet

fungerer dermed i Potockis tekst som et symbol for romankunsten (se Rosset, 2000, s. 221). Potockis forteller beretter at Sierra Morena er beryktet for sine røvere, blodtørstige sigøynere, gjenferd og (verst av alt, i følge fortelleren selv) uærlige vertshusverter (ss. 30-32). Alle disse figurene utgjør sentrale litterære *topoi* i 1700-tallsromanen og peker dermed frem mot et viktig element ved *MitáS*, dens eklektiske anvendelse av romankunstens mange undersjangre. Potockis tekst er blitt beskrevet som en ”anthologie de tous les genres narratifs du XVIII^e siècle”, en ”antologi over 1700-tallets ulike narrative sjangre” (Herman, Pelckmans og Rosset, 2001, s. IV. Alle oversettelser fra fransk er mine), og anvender trekk fra brevromanen, spenningsromanen, den libertinske fortellingen, pikareskromanen, dannelsesromanen, den gotiske og fantastiske fortellingen, bare for å nevne noen. Denne akkumulasjonen av litterære sjangre har en selvrefleksiv effekt, ved at den lar romanen peke tilbake på sin egen tilblivelse og på vilkårene for litterær skapelse.

Like viktig for den selvrefleksive og metalitterære tematikken er det imidlertid at romanen består av et komplisert nettverk av fortellinger, og at den gjennomgående iscenesetter selve fortellerakten. På sin reise gjennom Sierra Morena møter Alphonse en rekke fargerike og underlige personer som alle har én eller flere historier å fortelle fra sine liv. Etter kinesisk eske-prinsippet inneholder disse fortellingene nye fortellinger, som igjen inneholder nye, og så videre, slik at det på det meste står fem fortellere mellom leseren og fortellingen. Romanen fremstår som en narrativ labyrint bestående av ulike fortellersykluser som krysser og griper inn hverandre.

Så godt som alle fortellerne Alphonse møter står i ledtog med den mystiske sjeiken av Gomelez. Sjeiken er overhode for en mektig muslimsk klan som har levd i skjul i Sierra Morena siden maurerne ble kastet ut av Spania, i påvente av å kunne opprette et verdensomspennende kalifat. Nå er imidlertid slekten hans i ferd med å dø ut, og Alphonse er utsett som redningsmann. Han blir forført av sjeikens to døtre, som begge blir gravide. For å sette Alphonses mot og ære på prøve, og samtidig kontrollere at svangerskapene går etter planen, blir han oppholdt i Sierra Morena i 61 dager. For å lykkes med denne planen har altså sjeiken etablert et maskineri av fortellinger og narrespill som avleder den flamske kapteinen fra hans opprinnelige intensjon om å komme seg på raskest mulig vis til Madrid.

Ved at Gomelez avleder Alphonse gjennom å presentere ham for stadig nye fortellinger, knytter romanen an til en annen av 1700-tallets viktige litterære modeller,

nemlig *Tusen og én natt*¹. I det persiske verket avledes som kjent sultanen Schahriar fra å fortsette sitt grusomme drapstokt mot kvinner ved at Scheherazades hver natt forteller medrivende historier, som hun så avbryter i det solen står opp, midt i handlingsforløpet. Slik holder hun på sultanens nysgjerrighet, og forskyver stadig den planlagte henrettelsen av henne. Potocki spiller gjennomgående på dette motivet: Når en ny forteller og et nytt fortellernivå introduseres, avbrytes gjerne den foregående fortellingen midt i handlingsforløpet, for så å plukkes opp senere. I romanens dominerende fortellersyklus, ”Histoire de Pandesowna, chef des Bohémiens”, avbryter primærfortelleren regelmessig alle historiene sine på det mest spennende, til tilhørernes frustrasjon:

Comme le chef bohémien en était à cet endroit de son récit, un des siens vint lui parler d'affaires. Il se leva et demanda la permission de remettre au lendemain la suite de son récit. Rébecca observa avec une sorte d'impatience que nous étions toujours interrompus à l'endroit d'une histoire le plus intéressant. (s. 203)

[Da sigøynerhøvdingen var på dette punktet i fortellingen kom en av hans menn for å snakke med ham om visse gjøremål. Han reiste seg og ba om tillatelse til å utsette fortsettelsen av fortellingen til dagen etterpå. Rebekka observerte med en viss utålmodighet av vi alltid ble avbrutt på det mest spennende stedet i historien.]

Ikke bare tjener disse avbrytelsene, på fortellingens nivå, til å pirre Alphonses og de andre tilhørernes nysgjerrighet, men de lar også teksten gjennomgående fremvise og tematisere selve fortellerakten. Fortellermotivet supplerer den metalitterære tematikken i rammefortellingen ved å bli en *mise en abyme* av romanens tilblivelse, og ved samtidig å peke på romansjangerens avhengighetsforhold til den muntlige fortellertradisjonen.

Potockis roman handler slik om å fortelle historier. Ikke uventet har den dermed også til grunn for seg en fortolkningstematikk. Denne iverksettes særlig gjennom tilhørerne til de ulike fortellingene, og måten de forholder seg til disse på: ”Zoto nous quitta et chacun de nous fit sur son récit des réflexions analogues à son propre caractère.” (s. 101) (”Zoto forlot oss, og hver og en av oss gjorde seg sine refleksjoner om fortellingen hans, enhver i tråd med sin egen karakter.”) Slik fremviser romanen ikke bare fortellerakten, men også fortolkningsakten. Som den

¹ *Tusen og én natt*, som var gjort berømt over hele Europa gjennom Antoine Gallands franske oversettelse fra tidlig 1700-tall, er et helt sentralt forelegg for Potockis roman. For en mer inngående sammenligning av de to verkene, se van Leeuwen, 2004.

fremste representanten for fortolkerne finner vi hovedpersonen Alphonse. Han er tilhører til alle fortellingene, og i det han formidler dem videre i rammefortellingen ved å skrive dem ned i tittelens manuskript, blir han også en aktiv fortolker.

Men før Alphonse selv har blitt en forteller, og dermed også fortolker, har han måttet gjennomgå en grunnleggende endring. Som nevnt lever Alphonse etter en nærmest fanatisk æreskodeks. Hans opprinnelige plan om å foreta den strakeste og korteste reisen til Madrid blir til et slags romlig og metonymisk uttrykk for hans dogmatiske livsholdning, og som slik kan fremstilles figurativt som *den rette linjens vei*: "[...] les lois sacrées de l'honneur me prescrivaient de me rendre à Madrid par le chemin le plus court, sans demander s'il était le plus dangereux". (s. 32) ("[...] ærens hellige lover krevde at jeg skulle ta meg til Madrid via den korteste veien, uten spørre om den var den farligste.") Denne holdningen står i kontrast til den ikke-lineære, kaotiske og mangfoldige verden han etter hvert trer inn i. Romanens fortellinger spenner over en overveldende rekke steder, land og kontinenter, og de fremviser, sammenligner og setter opp mot hverandre ulike vitenskapelige, religiøse og kulturelle perspektiver.

Den så vel fysiske som narrative vandringen Alphonse tas med på i Sierra Morena bidrar til at hans dogmatiske holdning brytes ned, noe som kommer til uttrykk ved at den rette linjen brytes opp i en labyrintisk fortellerstruktur (Klene, 2007, s. 2. Se også Haugen, 2014, ss. 113-121). Når Alphonse selv blir til formidler av den labyrintiske fortellingen, blir det som et symbol på at den dogmatiske livsholdningen har mistet sin kraft. På samme måte som Schariar til slutt kureres for sin misogyne hevnløst av Scheherazades fortellinger, klarer altså sjeiken av Gomelez' narrative maskineri å forandre Alphonse, hvis opprinnelige dogmatiske æreskodeks forvitrer i møtet med det mangfoldet som fortellingene fremviser.

De narrative elementene er spesielt viktige i forandringen helten gjennomgår, som grunnsteinene i det som er hans hermeneutiske dannelsesprosess. To lese-seanser som settes opp mot hverandre tidlig i romanen markerer begynnelsen på denne prosessen. Den første seansen finner sted forut for Alphonse's reise til Sierra Morena. Hans far, en streng adelsmann med et enda mer fanatisk æresbegrep, beordrer husets teolog (!) til å lese to spøkelsesfortellinger for Alphonse. Alt faren krever å få ut av sønnen som ettertanke til fortellingene, er hvorvidt han selv ville vært redd i lignende situasjoner (ss. 68-72). Seansen stiller ingen krav til fortolkning fra Alphonse's side, fordi fortellingenes rent instrumentelle funksjon er å sette hans mot og ære på prøve.

Den andre lese-seansen, som utgjør en del av sjeiken av Gomelez' maskespill, danner en parallell til den første. Igjen blir to spøkelseshistorier lest opp for don Alphonse, men denne seansen er tydelig *eksegetisk*, i det samtalen dreier rundt det allegoriske og mystiske ved fortellingen. Enda viktigere er imidlertid at seansen ansporer helten til å stille spørsmål, ikke bare til teksten, men også til motivet til de som leser den opp for ham (ss. 135-140). Gomelez' maskespill tvinger Alphonse til å sette spørsmålstegn ved det han erfarer, og til å lete etter forklaringer under overflaten.

Når Alphonse på slutten av historien finner sin posisjon som den øverste fortelleren i kinesisk eske-strukturen, kroner det altså forvandlingen fra dogmatiker til åpent, fortolkende subjekt. Han har lært å lytte, fortolke og stille kritiske spørsmål, og er nå i stand til å videreformidle egen og andres erfaringer i et narrativ hvis fremste kjennetegn er bifurkasjonen, forgreiningen ut i stadig nye perspektiver på tilværelsen. Bifurkasjonen, og romanens relativistiske budskap, krones for øvrig i epilogen, der Alphonse blir far til to barn som blir oppdratt på hver sin side av Middelhavet, den ene som kristen og den andre som muslim.

Gjennom denne strukturen fremviser romanen også nødvendigheten av å stadig måtte gjenta fortolkningsprosessen, fordi all mening er utsatt for konstante forskyvninger, det være seg gjennom perspektivforandringer, eller gjennom språklige og kulturelle oversettelser. Eksempelvis fortelles en av episodene i romanen fra to perspektiver, i to ulike fortellinger. En ung adelsmann hører stemmen fra en nylig avdød venn utenfor vinduet sitt (s. 276). Han slår opp vinduet og hører gjenferdet lage forferdelige lyder og beklage seg over tilværelsen i skjærsilden. Fortellingen skriver seg tilsynelatende inn i den gotiske tradisjonen. I en annen fortelling klatrer en annen ung mann opp til feil vindu i et forsøk på å kurtisere sin elskede. Vinduet slår plutselig opp, han ramler til bakken og blir liggende å jamre seg over smertene, som visselig får ham til å tenke på skjærsilden (ss. 302-303). Den samme episoden har forflyttet seg fra det gotiske til det burleske.

Alphonse selv blir utsatt for hendelser som gjenfortelles av andre i lettere fordreide versjoner. Etter å ha blitt forført og så bedøvet av to vakre kvinner, våkner Alphonse mellom likene av to henrettede banditter (s. 50). En rekke andre romanfigurer forteller lignende historier, hver gang med en ny forklaringsmodell. Hver ny fortelling representerer dermed en eller annen form for meningsforskyvning som Alphonse, og leserne, må forholde seg til.

Romanens avslutning forener fortolkningstematikken med den selvrefleksive fremvisningen av tekstens tilblivelse. Alphonse skriver til slutt ned sine opplevelser fra de 61 dagene i Sierra Morena. Han lager en kopi som han legger i en boks, med håp om at det en dag skal bli funnet av hans etterkommere:

Après avoir pris congé du roi, j'allai chez les Moro et je demandai un paquet cacheté que j'avais déposé chez eux il y avait vingt-cinq ans. C'était le journal des soixante premières journées de mon séjour en Espagne. J'en ai fait une copie de ma main et je l'ai déposée dans une cassette de fer que mes héritiers trouveront un jour. (s. 572)

[Etter å ha tatt avskjed med kongen, dro jeg til Moro og ba om å få tilbake den forseglede pakken som jeg hadde gitt i forvaring hos dem for tjuefem år siden. Det var dagboken fra de første 61 dagene av mitt opphold i Spania. Jeg har laget en kopi for hånd som jeg har lagt i en jernboks som mine arvinger skal finne en dag.]

Her presenteres altså selve forfatterakten i en ny *mise en abyme*, samtidig som det blir tydelig hvordan fortolkningsinstansen forskyves ytterligere, i det ansvaret for fortolkningen overføres til neste generasjon, og til romanens lesere. Det er altså dette som er tittelens *manuskript funnet i Saragossa*. Som romanens fiktive forord forteller, blir manuskriptet oppdaget i den nordøst-spanske byen under Napoleons beleiring. Toposet med det gjenfunne manuskriptet knytter an til et tilfældighetenes spill, som i dette tilfellet understreker forfatterens manglende kontroll over eget verk. Teksten har lagt ut på sin egen vandring, fri til å approprieres av hvem som helst som måtte snuble over den. Forordet tematiserer slik de materielle vilkår for overlevering av tekster og fortellinger.

Det fiktive forordet bidrar også til å tydeliggjøre de språklige forskyvningene som fremvises i romanen. Som nevnt innledningsvis er finneren ikke en etterkommer av don Alphonse, men en fransk offiser. Han har vanskeligheter med å forstå teksten siden den er skrevet på spansk:

C'était un manuscrit espagnol; je ne connaissais que fort peu cette langue, mais cependant j'en savais assez pour comprendre que ce livre pouvait être amusant: on y parlait de brigands, de revenants, de cabalistes, et rien n'était plus propre à me distraire des fatigues de la campagne que la lecture d'un roman bizarre. (s. 31)

[Det var et manuskript skrevet på spansk; jeg hadde begrensede kunnskaper i dette språket, men jeg kunne imidlertid nok til å forstå at boken skulle kunne more meg: den handlet om banditter, gjenferd, kabbalister, og ingenting var mer i stand til å adsprede meg fra krigens anstrengelser enn lesningen av en forunderlig roman.]

Rett etter funnet blir offiseren tatt til fange av de spanske styrkene, og til alt hell er hans fangevokter en etterkommer av don Alphonse som hjelper franskmannen med å oversette manuskriptet:

[Le capitaine espagnol], ayant jeté les yeux sur le livre, vint à moi et me remercia d'avoir conservé intact un ouvrage auquel il attachait un grand prix comme contenant l'histoire de l'un de ses aïeux. Je lui contai comment il m'était tombé dans les mains, il m'emmena avec lui, et pendant le séjour un peu long que je fis dans sa maison, où je fus assez bien traité, je le priai de me traduire cet ouvrage en français ; je l'écrivis sous sa dictée. (Ibid.)

[[Den spanske kapteinen] kom til meg etter å ha kastet et blick på boken, og takket meg for å ha bevart intakt et verk som hadde stor verdi for ham, ettersom det inneholdt historien om en av hans forfedre. Jeg fortalte ham hvordan det hadde havnet i mine hender, han tok meg med seg, og i løpet av det noe lengre oppholdet jeg hadde i huset hans, hvor jeg ble ganske godt behandlet, ba jeg ham om å oversette dette verket til fransk; jeg skrev det ned på hans diktat.]

Avstanden mellom leseren og de nederste eskene i ”kinesisk eske”-romanen blir dermed enda større. Etter å ha passert opptil fire fortellerstemmer før de ankommer øret til don Alphonse, blir historiene skrevet ned av helten, som attpåtil *kopierer* sitt eget manuskript. Deretter blir manuskriptet diktet av den spanske kapteinen og skrevet ned av den franske offiseren. Den fiktive leseren har dermed tilgang til en oversatt kopi av en kopi av en fortelling bestående av opptil fem ulike narrative nivåer, og som har blitt oversatt fra spansk til fransk.

Dette er imidlertid bare slutten på en lang rekke av språklige forskyvninger i romanen. Når det spanske manuskriptet oversettes til fransk kommer dette i tillegg til en svimlende rekke med andre språklige overganger. Bare for å nevne noen inneholder Alphonses manuskript, enten fiktivt eller reelt, oversettelser fra et sigøynerspråk, arabisk, italiensk, egyptisk, hebraisk, og, som i det følgende eksempelet, et gammelt aztekerspråk:

Ce Xoar était un *teoquixpi*, c'est-à-dire descendant des anciens prêtres. Je le conduisis au cimetière et lui montrai la pierre fatale. Il en copia les hiéroglyphes et emporta la copie chez lui. [...] Le lendemain Xoar m'apporta la traduction de l'inscription mexicaine. Elle était conçue en ces termes : « Moi Koatzil, fils de Montésune [etc.] (s. 440)

[Denne Xoar var en *teoquixpi*, det vil si en etterkommer av de gamle prestene. Jeg førte ham til gravplassen og viste ham den fatale steinen. Han kopierte hieroglyfene fra den og tok med seg kopien hjem. [...] Dagen etter kom Xoar til meg med oversettelsen av

den meksikanske inskripsjonen. Den var formet som følger: Jeg Koatzil, sønn av Montezuma [etc..]

I fiksjonsuniverset blir her det aztekiske språket kopiert over til spansk, fortalt til Alphonse, som lager to nye kopier på spansk, som igjen blir oversatt og kopiert til fransk. Hvis vi legger til at selve romanen er skrevet av en polakk, på fransk, er den babelske forvirringen tilsynelatende komplett. Men det er her livet tar over, i sitt forsøk på å etterape kunsten, med en tilblivelses- og resepsjonshistorie som produserer enda flere lag av fortellinger, fortolkninger og språklige forskyvinger.

Det er mye vi foreløpig ikke vet om selve tilblivelsen av *Mtàs*. Trolig fikk Potocki ideen til romanen på begynnelsen av 1790-tallet under sine reiser til Spania og Marokko. Han skal ha satt punktum først i 1814, vel et år før han begikk selvmord i desember 1815.² En første versjon av romanen begynner å ta form i 1794, men få av disse manuskriptene har blitt gjenfunnet per dags dato. Vi har en første versjon som kalles 1794-versjonen, men det skal altså ta tjue år med skriving og omarbeiding før romanen får en avslutning.

Mellom 1804 og 1808 arbeider Potocki med en versjon som virkelig begynner å ta form. Denne kalles i dag for 1804-versjonen: det er en gedigen roman med 4 såkalte dekameroner, det vil si 45 kapitler inndelt etter dager, og har den mest komplekse strukturen av de ulike versjonene, med fortellinger som ikke bare går inn i men også krysser hverandre. Så avansert er den narrative strukturen, at Potocki lar en av sine egne romanfigurer felle følgende dom over den:

J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre : je ne sais plus qui parle ou qui écoute. Ici c'est le marquis de Val Florida qui raconte son histoire à sa fille qui la raconte au Bohémien qui nous la raconte. En vérité cela est très confus. Il m'a toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les traités de chronologie. (Potocki, 2006b, ss. 290-291)

[Jeg prøver så godt jeg kan å følge vår høvdings fortellinger, jeg forstår likevel ingenting lenger: Jeg vet ikke lenger hvem som snakker og hvem som lytter. Her er det markien av Val Florida som forteller sin historie til sin datter, som forteller den til sigøyneren, som forteller den til oss. Når sant skal sies er dette svært forvirrende. Jeg har alltid ansett at romaner og andre verk i den sjangeren burde skrives på flere kolonner, slik som i kronologiavhandlinger.]

² For en fullstendig gjennomgang av romanens historie, se François Rosset og Dominique Triaires introduksjoner i Potocki, 2006a og 2006b, samt Rosset og Triaire, 2010. For mer om Potockis livshistorie, se Rosset og Triaires utmerkede biografi fra 2004.

Var det nettopp romanfigurens stemme som gjorde utslaget for forfatteren i det han valgte å gi opp denne versjonen? Her har vi kommet til et av punktene hvor det har vært fristende for Potocki-kritikken å spille på fiksjonens påvirkningskraft på virkeligheten. Selv ikke de nøkterne spesialistene François Rosset og Dominique Triaire unngår fristelsen leke seg med tanken om at romanfiguren Velasquez skulle ha overtalt forfatteren Potocki om at en fullstendig omarbeiding av romanteksten var nødvendig: "Il ne s'agit pas de poursuivre dans une direction nouvelle, mais bien de tout recommencer, comme si l'auteur avait finalement pris au sérieux les récriminations de son propre personnage, le géomètre Velasquez [...]". (Rosset og Triaire, 2006, s. 4.) ("Det handler ikke om å fortsette i en ny retning, men om å starte helt på nytt, som om forfatteren til slutt tok på alvor kritikken fra hans egen romanfigur, matematikeren Velasquez".) Det finnes imidlertid en rekke andre mulige forklaringer for hvorfor Potocki valgte å omkalfatre romanprosjektet, og høyst sannsynlig er det snakk om en sammensatt forklaring.³ Mer enn noe annet er Velasquez-hypotesen et eksempel på hvordan romanens selvrefleksivitet og metalitterære tematikk er som et magnetfelt på fortolkningsmodeller som utnytter speilingen mellom livet og verket.

Om det var som et resultat av romanfigurens kritikk eller av andre grunner, lot Potocki 1804-versjonen være uavsluttet. I 1808 begynte han på en ny versjon av romanen, hvor den narrative strukturen blir noe forenklet og hvor en av de mest sentrale fortellersyklusene, "Historien til Den evige jøde", blir tatt ut. Til motsetning fra den foregående får imidlertid denne versjonen, som i dag blir referert til som 1810-versjonen, en avslutning. Den blir totalt bestående av seks dekameroner, og 61 dager.

Ved Potockis død i 1815 finnes det dermed minst to utførlige versjoner av romanen: 1804-versjonen, med en struktur som er blitt beskrevet som barokk i sin kompleksitet (Rosset og Triaire, 2010, s. 9), med klare erotiske toner og religionskritiske passasjer. Den er et uavsluttet mesterverk på linje med Marivaux' *La Vie de Marianne* og Mozarts *Requiem*. 1810-versjonen, på sin side, har ikke bare en avslutning, men er også mer klassisk og stringent i formen, og har en mindre subversiv karakter, i det både erotikken og religionskritikken har blitt nedtonet.

³ Jeg går selv i dybden på andre forklaringer i Haugen, 2014, ss. 98-100. Dominique Triaire har for øvrig senere påpekt at den fortellersyklusen som Velasquez faktisk kritiserer forblir like kompleks i den nye versjonen av romanen, og at Potocki da faktisk ikke har tatt romanfigurens kritikk til følge. Se Triaire, 2010, s. 371.

Eksistensen av de to versjonene stiller interessante spørsmål hva angår verkets status og natur. Burde 1810-versjonen betegnes som den endelige utgaven, selve Verket, fordi det er avsluttet og skrevet senere? Eller har 1804-versjonen like stor verdi, til tross for at den er skrevet tidligere og er uavsluttet? For litteraturteoretikeren Yves Citton blir *Mtàs* et slående eksempel på en problematikk som ligger til grunn for alle litterære verk, en illustrasjon av hvordan Verket som enhet er en konstruert og illusorisk størrelse. De to versjonene av Potockis roman viser hvordan enhver tekst som "blir kanonisert [...] i virkeligheten utgjør nærmest en uendelig rekke 'mulige tekster' ('appelé à devenir canonique [...] constitue en réalité une quasi-infinité de 'textes possibles'". Citton, 2007, s. 84). I denne sammenhengen er det i tillegg interessant hvordan disse to versjonene i fellesskap, i og med deres eksistens og forskjeller, viderefører den relativistiske og perspektiverende tematikken som selve romanuniverset målbærer. Hvis sannheten i Potockis romanunivers er fragmentert og formidles i forskjellige versjoner, fremstår de to ulike romanversjonene som en utvikling og en illustrasjon av dette temaet.

Tilblivelsen av 1804- og 1810-versjonene er fascinerende i seg selv. Historien om romanens mange versjoner og utgaver har imidlertid bare så vidt begynt. Potocki får laget et prøvetrykk av deler av romanen i 1804-05. I 1812 sender han så deler av manuskriptet fra St. Petersburg til en parisisk forlegger ved navn Gide. Noe gjør at dette blir de eneste manuskriptene utgiveren mottar. Med eller uten Potockis tillatelse deler Gide opp det uavsluttede manuskriptet og publiserer det i to deler, den første i 1813, med tittelen *Avadoro, histoire espagnole*, og den andre i 1814, med tittelen *Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*. Sistnevnte er den eneste kilden, trykt eller håndskrevet, til det fiktive forordet som forteller om oppdagelsen av Alphonses manuskript i Saragossa.

Det finnes altså ingen bevis på at forordet faktisk ble skrevet av Potocki selv, eller om det ble lagt til av den parisiske forleggeren. Forskerne er foreløpig delte i spørsmålet om forordet bør attribueres Potocki eller ikke (se Potocki 2006a, note 1, s. 29). Situasjonen blir enda mer forunderlig av at romanens tittel eksisterer allerede på manuskriptene som utgjør 1804-versjonen, med andre ord før Napoleons beleiring av Saragossa. Kanskje var det Potocki selv som skrev forordet, kanskje var det noen andre. Det som er sikkert er at noen har latt seg inspirere av realhistoriske hendelser til å spinne videre på romanens enigmatisk tittel. Virkeligheten har utviklet seg på et

vis som har kunnet resonnerer med teksten (tittelen), og gi grobunn for en tekstlig fortolkning (forordet) som igjen har blitt en del av verket.

Paris-utgavene, to oppstykkede og forkortede versjoner av romanen, er de to eneste som ble publisert i trykket form før Potocki begikk selvmord. Før han døde skal Potocki ha gitt håndskrevne kopier av den avsluttede romanen til sine barn, men disse er ikke funnet igjen i sin helhet. I den grad Paris-utgavene fikk en viss berømmelse i Frankrike, var det ved å gi opphav til en plagiat-sak i 1841 som de parisiske avisene kunne fråse i (se blant annet *Journal des débats politiques et littéraires* den 11. november 1841). Den franske forfatteren Cousin de Courchamps ble til slutt dømt for å ha plagiert Potockis fortellinger. I tillegg er det blitt påvist plagiater av Paris-utgavene hos de ikke ukjente forfatterne Charles Nodier og Washington Irving (se Rosset og Triaires presentasjon i Potocki, 2006a). Selv om plagiering ikke var uvanlig på denne tiden, er det igjen nærmest som en skjebnens ironi at romanens egen tematikk omkring forfalskede fortellinger og eksistensen av ulike versjoner har fått lignende uttrykk i virkeligheten.

Romanen i sin helhet forblir ukjent i det franske språkområdet i mer enn hundre år etter forfatterens død. I Polen, derimot, får den en helt annen skjebne. I 1847 dukker en polsk oversettelse av romanen opp, utgitt i Leipzig, og ført i pennen av eksilpolakken Edmund Chojecki. Det er usikkert akkurat hvilke kilder han har hatt tilgang til, men i alle fall stammer noen fra 1804-versjonen og andre fra 1810-versjonen. Chojecki setter sammen det som 155 år senere skal vise seg å være et regelrett lappeteppes av en oversettelse. Det er uklart hvorvidt han uvitende om at det var to ulike versjoner han hadde tilgang til, eller om noen av fortellingene fra 1804-versjonen var for fristende til ikke å inkludere. Den polske oversettelsen er uansett en hybrid av de to versjonene, konstruert av Chojecki.

Chojeckis oversettelse skal komme til å spille en helt avgjørende rolle i romanens videre historie. I Polen sørger oversettelsen for å sikre *Mtàs* en plass i den nasjonale litterære kanon. Den får for øvrig også en viss innflytelse i det tyske språkområdet, som grunnlag for de tyske utgavene av romanen (Finné, 1972, s. 23). Sammenblendingen av 1804- og 1810-versjonen gjør at Chojeckis utgave av *Mtàs* er like mye hans eget verk som Potockis, kanskje i enda større grad enn hva som er vanlig i selv de mest frie oversettelser. Han gjør også endringer av stilistisk og innholdsmessig art. Blant annet fikk Chojeckis romantiske sensibilitet ham til å nedtone både de filosofisk radikale delene av romanen og enkelte erotiske passasjer.

Sammenblendingen av de ulike versjonene gjør også at inndelingen i dager ikke lenger går opp. I motsetning til Potockis avsluttede 1810-versjon, som altså består av 61 dager, har Chojeckis oversettelse 66 dager. Dette skal få konsekvenser for den videre resepsjonshistorien.

Først på 1950-tallet får det franskspråklige publikum tilgang til *Mtàs*, utgitt hos Gallimard i en oversettelse utført av den franske forfatteren, sosiologen og litteraturkritikeren Roger Caillois. I all sin filologiske forsiktighet velger Caillois å publisere bare de delene han vet med sikkerhet er skrevet av Potocki selv. Denne utgaven består dermed kun av en tredel av romanen. Selv om holdningen må sies å være prisverdig, får utgaven noen uheldige fortolkningsmessige følger. I sin forkortede form har romanen noe feilaktig blitt behandlet som en forløper for den fantastiske sjangeren, slik denne tar form på midten av 1800-tallet. En som bidro til å etablere dette bildet var Jean Bellemin-Noël, som i en artikkel fra 1968 gjorde *Mtàs* til en ”modell for den fantastiske romanen” (Bellemin-Noël, 1968, s. 416). Han baserte seg imidlertid kun på Caillois sterkt forkortede utgave, hvor de fantastiske elementene har en uforholdsmessig stor plass sett i forhold til hva de har i romanen i sin helhet.

Denne typen lesning har allikevel fått en sterk posisjon i Potocki-resepsjonen, selv hos forskere som har hatt kjennskap til de øvrige delene av romanen. I den innflytelsesrike boken *Introduction à la littérature fantastique*, benytter Tzvetan Todorov *Mtàs* gjennomgående for å definere den fantastiske litteraturen (Todorov, 1970, ss. 31-38). Caillois utgave ser dermed ut til å ha befestet et visst inntrykk av romanen i den franske resepsjonen som det lenge var vanskelig å rokke ved. I senere tid har imidlertid forskningen lagt vekt på at fortellingene av fantastisk art kun er en sjanger blant mange andre, og at de i tillegg er gjenstand for parodi og intertekstuell lek, noe som naturligvis undergraver fortolkninger som tar de fantastiske elementene alvorlig (se Rosset, 1991, s. 167 *et seq.*). Leser man romanen i sin helhet, er det vanskelig å opprettholde bildet av *Mtàs* som først og fremst en fantastisk fortelling.

I 1989 skjer det noe sensasjonelt: *Manuskriptet fra Saragossa* utgis for første gang i fullstendig utgave på originalspråket. Iallfall er det hva René Radrizzani, redaktøren av denne utgaven, hevder. Men Radrizzani, uvitende om Potockis to versjoner, har i det store og hele basert sitt filologiske arbeid på hybridversjonen som romanens polske oversetter står bak. For eksempel består hovedpersonens reise i Radrizzanis utgave, i likhet med i Chojeckis oversettelse, av 66 dager, og ikke 61.

Dette magiske tallet 66 gjorde det lenge mulig å knytte romanens narrative struktur opp mot dens mange kabbalistiske motiver (se for eksempel Rosset, 1991, s. 53). Når det senere viser seg at Potocki kun skrev 61 kapitler, endres forutsetningene, og fortolkninger som vektlegger kabbalistiske og andre mystiske aspekter ved romanen mister mye av sin kraft.⁴ Derimot blir romanens intertekstuelle forhold til *Tusen og én natt* enda tydeligere.

For øvrig har både Caillois og Radrizzanis utgaver bidratt til å gi *Mtàs* en viss kultstatus i miljøer med interesse for frimureri, mystisisme og det okkulte, noe som har gitt seg utslag i en rekke akademisk sett tvilsomme lesninger. I boken *A Dark Muse: A History of the Occult* betegner den amerikanske skribenten Gary Lachmans Potocki som ”Enlightenment occultist”, og hevder at *Mtàs* målbærer et esoterisk og rosenkreutzisk budskap (Lachman, 2004, ss. 44-49). I tillegg til at betegnelsen av Potocki er mildt sagt kuriøs, baserer Rosenkreutz-fortolkningen seg på en sammenstilling av to motiver som riktignok finnes side om side i Radrizzanis utgave, men hver for seg i 1804- og 1810-versjonene.⁵ Lesningen er filologisk og litteraturvitenskapelig tvilsom uavhengig av hvilken utgave av teksten den foregir å fortolke. Samtidig er det liten tvil om at Caillois og Radrizzanis versjoner har hatt den uønskede effekt å vektlegge deler av Potockis opprinnelige tekster på en måte som sterkt har fordreiet bildet av det vi i dag anser å være verket i sin helhet.

Radrizzanis utgivelse medførte også en fortsettelse av den babelske forvirringen knyttet til romanen. Ettersom han var ukjent med eksistensen av de to ulike versjonene har redaktøren hatt problemer med å få romanen til å henge sammen. For å fylle hullene har han altså tydd til Chojeckis polske oversettelse. Men Radrizzani, som er tyskfilolog, behersket ikke polsk, og oversatte derfor deler av boken fra polsk via tyske oversettelser til fransk (for kritikken av denne utgaven, se Beauvois, 1990). Altså: Romanen som handler om et manuskript på spansk, med fiktive oversettelser fra en rekke språk, kopiert og oversatt til fransk, publiseres i en utgave hvor deler er oversatt fra fransk til polsk til tysk og til fransk igjen.

I 2002 oppdaget så Dominique Triaire og François Rosset til da ukjente manuskripter som avslørte eksistensen av de ulike versjonene av romanen. 1804- og

⁴ Allerede før oppdagelsen av de nye manuskriptene argumenterte for øvrig François Rosset overbevisende for at så vel de kabbalistiske som frimureriske elementene i romanen var del av en diskursiv lek, og ikke en gjenspeiling av en ideologisk eller religiøs overbevisning. Se Rosset, 1991, kapittel D, s. 189 *et seq.*

⁵ For en mer edruelig lesning av romanen i lys av Potockis tilknytning til frimurerbevegelsen, se Triaire, 2000.

1810-utgavene ble begge publisert i 2006, ikke uten en viss oppstandelse i den europeiske offentligheten. Da pocket-utgavene kom ut i 2008 viet den italienske storavisen *La Repubblica* en helside til utgivelsen (fredag 22. februar 2008), noe som må sies å være en sjeldenhet hva angår romaner fra syttenhundretallet. Innen dette tidspunktet har imidlertid en rekke andre versjoner blitt født og fått sine egne liv. Chojeckis oversettelse har hatt 160 år på å finne seg en plass i den polske litterære kanon som det er vanskelig å rokke ved. Fortsatt publiseres både Caillois og Radrizzanis utgaver, av henholdsvis Gallimard og Le Livre de Poche.⁶

Den foreløpig eneste tilgjengelige engelskspråklige versjonen av romanen er Ian MacLeans oversettelse av Radrizzanis utgave (Penguin), mens Lars Bonnevis danske oversettelse (1995) av samme utgave er den eneste tilgjengelige på et skandinavisk språk (måtte norske oversettere og forlag plukke opp hansken). I tillegg har Wojciech Has' filmatisering fra 1964, *Rękopis znaleziony w Saragossie* (*The Saragossa Manuscript*), ervervet seg en kultstatus blant filmeskere. Filmen ble nyutgitt på DVD i 2007, takket være støtte fra Martin Scorsese og Francis Ford Coppola. Filmen er en strålende adaptasjon satt i et særegent, surrealisme-inspirert filmspråk, men bygger på den polske oversettelsen, altså like mye på Chojeckis som på Potockis roman.

De ulike variantene og versjonene gjør det vanskelig for de som har lest romanen å la være å tenke på hemmeligheten som romanuniversets mystiske, muslimske klan forvalter. Den skrives ned på et pergament som blir revet opp i seks biter og delt ut til seks ulike familieoverhoder for å hindre én enkelt av dem å kjenne hele hemmeligheten: "Det ble avgjort at man skulle lære opp flere medlemmer av Gomelez-familien [i hemmeligheten], men at hver og én av dem kun skulle bli innviet i en del av mysteriet" (Potocki, 2006a, s. 167). Av de mange selvrefleksive motivene i romanen er dette det mest evokative hva gjelder sammenligningen med utgivelsehistorien: Det fragmenterte pergamentet blir til et bilde på de mange ulike "bitene" som eksisterer av *Mtàs*, og som til sammen danner det samlede bildet vi har av verket.

Den siste sjeiken av Gomelez klarer til slutt å samle sammen de seks pergamentbitene, og finner ut at hemmeligheten er en tilsynelatende uuttømmelig

⁶ I et annet kuriøst forsøk på å gjøre Potocki til okkultist, Patrick Lepetits bok *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*, henviser forfatteren til Caillois utgave fra 1958 (Lepetit, 2014, ss. 261-262). Boken kom ut i 2014, altså åtte år etter den første utgivelsen av Rosset og Triaires utgaver. Eksempelet understreker levedyktigheten til de tidligere versjonene av *Mtàs*.

gullåre. Mange Potocki-forskere har fortolket gullåren som et bilde på en annen tilsynelatende uttømmelig ressurs, selve fortellerkunsten, som sammen med gullet utgjør den rikdommen Gomelez-klanens maskineri baserer seg på. Slik François Rosset formulerer det er Gomelez' hemmelighet i virkeligheten *fiksjonens hemmelighet* ("le secret des Gomelez [...] c'est le secret de la fiction". Rosset, 1991, s. 108). På slutten av romanen, når Gomelez narrative maskineri er uttømt, viser det seg imidlertid at også gullåren er tom. For å hegne om hemmeligheten beordrer sjeiken at fjellet med gullåren skal sprenges. Eksplosjonen imiterer fragmenteringen av pergamentet, og introduserer samtidig et siste, ironisk budskap på tampen av Alphonses hermeneutiske dannelsesprosess: I det han har fått forklaringen på de mystiske hendelsene i sin 61 dager lange vandring i Sierra Morena, hvor han tror seg i stand til å gripe helheten og avsløre mysteriet, unnslipper hemmeligheten og blir tilintetgjort: "Du kjenner bare en bit av våre hemmeligheter", sier en av sjeikens håndlangere til Alphonse i det fjellet skal sprenges, "og snart har vi ingen igjen" ("Vous ne savez, me dit-il, qu'une partie de nos secrets, et bientôt nous n'en aurons plus". s. 568). Å tro at man har grepet den mangfoldige og sammensatte virkeligheten i sin helhet er illusorisk; bitene av pergamentet går stadig i oppløsning og må settes sammen igjen, i en kontinuerlig søken etter mening. I lys av romanens etterliv blir også sprengingen av fjellet som et bilde på fragmenteringen av romanteksten, dens "eksplosjon" i ulike versjoner, utgaver, forfalskninger og oversettelser.

Slik vi har sett antydningene til kan *Mtàs* og dens historie tjene som illustrasjon og utgangspunkt for diskusjon av en rekke grunnleggende litteraturvitenskaplige problemstillinger. For øvrig har Potockis roman ofte blitt benyttet i forskningen nettopp som et eksemplarisk verk, det vil si som en modell for å forklare grunnleggende begreper. Vi har allerede vært inne på Todorovs anvendelse av romanen som prototype på den fantastiske fortellingen. Todorov har også anvendt romanen for å illustrere sitt eget teoretiske begrep "homme-récit" (Todorov, 1971, s. 82). I Hendrik Van Gorps litterære leksikon *Dictionnaire des termes littéraires* (2005) er *Mtàs* det primære eksemplet på en "kinesisk eske"-roman ("roman à tiroirs"), mens Gérard Genette fremhever romanen som innehaver av en uoffisiell rekord i antall fortellernivåer, interessant nok sammen med *Tusen og én natt* (Genette, 2007, s. 367).

Mest interessante er allikevel anvendelsene av *Mtàs* for å belyse begrepene intertekstualitet og selvrefleksivitet. Med dens metalitterære tittel, utnyttelsen av topset om det gjenfunne manuskriptet, og en utstrakt tematisering av selve

fortellerakten, har det vært mulig å etablere romanen som et kroneksempel på 1700-tallsromanens selvrefleksivitet (Herman, 2010, ss. 5-20; Pagani-Naudet, 2010, ss. 409-420; Rosset, 2010, ss. 399-408). På liknende vis er det med intertekstualitetsbegrepet: For Herman, Pelckmans og Rosset, for eksempel, bidrar de mangfoldige intertekstuelle referansene i verket, implisitte som eksplisitte, til at det fremstår i sin helhet som en tematisering av selve fenomenet intertekstualitet (2001, s. IV). Disse to begrepene må ses i sammenheng, fordi de mangfoldige intertekstuelle referansene bidrar til å understøtte den selvrefleksive tematikken ved å henvise leserens blikk på hvordan romanteksten blir til gjennom appropriasjon og gjenbruk fra andre tekster.

Spørsmålet er om ikke *MtåS* kan være ”eksemplarisk” på flere vis, for eksempel for å presse begrepene intertekstualitet og selvrefleksivitet til sitt ytterste, og prøve ut om de kan anvendes også for å lese speilingen mellom verket og dets historie. Jeg vil foreslå at *MtåS* kan anvendes som argument for nytten av en ikke-lineær forståelse av intertekstualitets-begrepet, en forståelse som dermed også skulle kunne inkludere resepsjons- og virkningshistorie. Det er naturligvis ingen direkte kausalitet i måten romanens materielle historie reflekterer dens innhold, som om forfatteren på mystisk vis hadde forutsett den skjebne som skulle bli verket til del. Snarere er det slik at romanens materielle historie, slik den er tilgjengelig gjennom dens mange ulike utgaver og andre historiske dokumenter, og formidlet til oss av redaktører, oversettere og forskere, danner en form for intertekst som nødvendigvis og med stor kraft påvirker vår lesning av romanen.

Det vil da være snakk om en type intertekstualitet som påminner om Gilles Deleuze og Félix Guattaris *rhizoma*, altså en ikke-lineær og i prinsippet uendelig struktur som setter kausalitetsprinsippet på prøve. Kan vi forstå romanen selv, i alle dens versjoner, og hver av de mange ulike kildene til vår viten om den, som ”platåer” som ”can be read starting anywhere and can be related to any other plateau”? (Deleuze og Guattari, 1988, s. 22) Det er ikke mitt poeng her å avvise kausalitetsprinsippets verdi for litterær fortolkning generelt, eller for analyser av intertekstualitet spesielt, men snarere å antyde at det finnes sammenhenger hvor det

vil fremstå som vanskelig, eller til og med umulig, å påvise en tydelig kausalitet, uten at det dermed er til hinder for fruktbare lesninger.⁷

Det finnes likefullt en rekke problematiske aspekter ved å betrakte romanens materielle historie som (inter)tekst, og det åpner opp for en omfattende epistemologisk diskusjon som overskrider rammene for denne artikkelen. Det vil selvfølgelig være nærliggende å påpeke en forskjell i diskursiv status mellom fiksjonstekster som eksisterer i mer eller mindre etablerte og stabile versjoner, og historiske narrativ som dannes på bakgrunn av et i prinsippet uuttømmelig sett av historiske kilder. Når jeg likevel vil antyde denne hypotesen her, er det for å påpeke at historien om *MtåS* viser behovet for et begrepsapparat som kan behandle forholdet mellom tekst og resepsjonshistorie som hermeneutisk utgangspunkt.

Andre begreper vil sannsynligvis kunne frembringe andre viktige aspekter ved dette forholdet. Ville Jon Helt Haarders begrep om ”biografisk irreversibilitet” kunne anvendes for å gjøre rede for hvordan vår viten om verkets historie uunngåelig påvirker vår lesning av det, altså en slags ”historisk irreversibilitet” (Haarder, 2005, ss. 4-5)? Eller ville dette rett og slett sammenfalle med Hans-Georg Gadammers forventningshorisont, altså at resepsjonshistorien har formet de forestillingene vi nærmer oss teksten med? Ingen av disse to begrepene får imidlertid godt nok frem hvordan verket og dets historie står i et fortolkningsmessig avhengighetsforhold ved at de formelig speiler seg i hverandre, og gjør det vanskelig å vite om fortolkningene har opphav i den ene eller den andre. Den rhizomatiske intertekstualiteten gjør det nettopp mulig å sette ord på dette ustabile avhengighetsforholdet.

Til syvende og sist er kanskje det springende punktet hvorvidt analysebegrepene gir grobunn for å bringe frem mening. Intertekstualitet er, etter min mening, sjelden interessant i seg selv. Å påvise koblinger mellom ulike litterære verk har isolert sett begrenset verdi. Det er først når sammenstillingen mellom tekstene blir meningsproduserende at det virkelig blir interessant. Slik jeg har antydnet er det nettopp slik speilingen mellom liv og verk hos Potocki får verdi: Den ene ”teksten”

⁷ Romanens egen fremvisning av intertekstualiteten som fenomen gjør for øvrig utforskningen av begrepet ekstra relevant. Jeg har tidligere argumentert for at denne fremvisningen bidrar sammen med romanens komplekse narrative struktur til å skape nettopp en rhizomatisk representasjon av verden (Haugen, 2014, ss. 117-118; se også Matazzi, 2011, s. 146, hvor *MtåS* beskrives som ”romanzo-rete”, *roman-nettverk*).

bringer frem og forsterker meningsbærende elementer hos den andre, og motsatt. I denne formen for meningsproduksjon kommer kausalitetsprinsippet i andre rekke.

Kunnskapen om romanens tilblivelse og form har spilt en sentral rolle i hvordan den har blitt lest i løpet av de to hundre årene som har gått siden den ble skrevet. Utgivelses- og resepsjonshistorien kan vanskelig tas ut av ligningen, tatt i betraktning den tiltrekningskraften den har vist seg å ha på romanens lesere. Denne historien må dermed på en eller annen måte inkluderes i vår nåværende forståelse av verket. Alle representasjoner, analyser og fortolkninger av Potockis roman utgjør potensielle kilder til vår egen lesning av den, og får i denne sammenhengen en særskilt verdi ved at de bidrar til å illustrere romanens tematikk. Også ”feiltolkninger” og filologisk tvilsomme utgaver bidrar til dette, kanskje i enda større grad enn andre tekster, og blir dermed meningsproduserende, om enn på en noe annerledes måte enn fortolkeren eller redaktøren hadde sett for seg.

Tilfellet Potocki gjør det altså klart at livet både belyser verket og at verket belyser livet. Det er her selvrefleksiviteten kommer inn i bildet. Selvrefleksivitetsbegrepet gjør det mulig å fremheve hvordan romanen tematiserer sin egen tilblivelse, skapelses- og skriveakten; men også hvordan den tematiserer fortolkningsprosessen, og i dette tilfellet i særdeleshet dens ustabile grunnlag, ved å fremvise at leseren er nødt til å forholde seg til hvordan fortolkningsforholdene stadig endres. Spenningsfeltet mellom verk og liv i dette tilfellet gjør at denne hermeneutiske problematikken fremstår med en særskilt kraft: Verkets resepsjonshistorie og selvrefleksive fortolkningsmatikk resonnerer med og forsterker hverandre. Selvrefleksiviteten fungerer altså ikke bare innover, ved at verket fremviser vilkårene for sin egen tilblivelse, men også ved at verket fungerer som et speil, som skaper produktive meningsforskyvninger i forståelsen av dets eget historie.⁸ Snarere enn å hevde at Kunsten etterlikner Livet, må vi kanskje vri på Oscar Wildes berømte aforisme, og konstatere at Livet speiler seg i Kunsten.

Dermed kan vi skimte konturene av et utvidet selvrefleksivitetsbegrep som inkluderer verkets historie, og som, i likhet med intertekstualiteten, fremviser et gjensidig avhengighetsforhold dem i mellom. For resepsjonshistorien fungerer også som et speil for romanen ved at den forsterker den hermeneutiske tematikken knyttet til behovet for ustanselig å gjenta fortolkningsprosessen: På samme måte som

⁸ Speilet er for øvrig en velbrukt metafor for selvrefleksivitet i 1700-tallsromanen, blant annet i *Mt&S*. Se Pagani-Naudet, 2010, ss. 409-420.

Alphonse ustanselig må forholde seg til nye fortellinger som kommenterer, nyanserer, og motsier hverandre, og dermed endrer hans blikk på verden, vil stadig nye biter kunne tillegges det puslespillet som verket og livet til sammen danner, med den konsekvens at etablerte fortolkninger plutselig vil kunne vise seg å være utilstrekkelige, og endatil feilaktige. Slik blir vår lesning av speilingen mellom verk og liv selvforsterkende, ved at den beviser sin egen verdi som fortolkningsnøkkel. Samtidig advares vi mot å la oss forføre av speilingen, fordi også den utgjør en fortolkning som vil kunne vise seg å være utilstrekkelig, den dagen nye opplysninger og, hvorfor ikke, nye manuskripter, kommer frem i lyset.

Beauvois, D. (1990). 'Jean Potocki méritait mieux'. I *Dix-huitième siècle*, 22, ss. 441-449.

Bellemin-Noël, J. (1968). L'érotisme dans le fantastique de Jan Potocki. *Revue des sciences humaines*, 33(131), ss. 415-425.

Citton, Y. (2007) *Lire, interpréter, actualiser – Pourquoi les études littéraires?* Paris : Éditions Amsterdam.

Deleuze, G. og Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus*. London : The Athlone Press.

Finné, J. (1972). Le fantastique chez Jan Potocki (I). I *Revue des langues vivantes*, 38(1), ss. 22-36.

Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.

Gorp, H. van, et al. (2005) *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion.

Haarder, J.H. (2005). 'Det serlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme'. I: *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1/05. Nedlastbar fra http://www.idunn.no/ts/nlvt/2005/01/det_serlige_forhold_vi_havdetilforfatteren_mod_et_begreb_om_performativ_bio. Sist nedlastet 4. mars 2015.

Has, W. (regi). (1965). *Rękopis znaleziony w Saragossie (The Saragossa Manuscript)*.

Haugen, M.W. (2014). *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance*. Louvain – Paris : Peeters.

Herman, J., Pelckmans, P. og Rosset F. (2001). 'Introduction'. I *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*. Louvain – Paris: Peeters.

- Herman, J. (2010). 'La cuisine de Merlin'. I Jan Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans og François Rosset, *L'assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*. Louvain – Paris : Peeters.
- Klene, É. (2007). 'Errance et perte du sens dans les chemins du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki'. I *La Revue des Jeunes Chercheurs en Lettres*. Nedlastbar fra <http://recherche.univ-montp3.fr/jeanpotocki/>. Sist nedlastet 19. februar 2015.
- Lachman, G. (2004). *A Dark Muse: A History of the Occult*. Thunder's Mouth Press.
- Leeuwen, R. van (2004). 'The Art of Interruption : The Thousand and One Nights and Jan Potócki'. I *Middle Eastern Literatures*, 7(2), ss. 183-198.
- Lepetit, P. (2014). *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*. Rochester : Inner Traditions.
- Mattazzi, I. (2011) *L'ingannevole prossimità del mondo. Forme della percezione nel romanzo moderno*. Milano : Arcipelago Edizioni.
- Pagani-Naude, C. (2010). 'Jeux de miroirs dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* : Étude de la dixième journée'. I Jan Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans og François Rosset, *L'assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*. Louvain – Paris : Peeters.
- Potocki, J. (1958). *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Roger Caillois (red.). Paris: Gallimard.
- Potocki, J. (1989/1992). *Manuscrit trouvé à Saragosse*. René Radrizzani (red.) Paris: José Corti.
- Potocki, J. (1996). *The Manuscript Found in Saragossa* (I. Maclean, Overs.). London: Penguin Classics.
- Potocki, J. (1996). *Manuskriptet fra Zaragoza* (L. Bonnevie, Overs.). København: Samlerens Bogklub.
- Potocki, J. (2006a). *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1810). François Rosset og Dominique Triaire (red.). Louvain – Paris: Peeters.
- Potocki, J. (2006b). *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1804). François Rosset og Dominique Triaire (red.). Louvain – Paris: Peeters.
- Rosset, F. (1991). *Le théâtre du romanesque – Manuscrit trouvé à Saragosse entre construction et maçonnerie*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Rosset, F. (2000). 'Du haut de la pyramide : la géographie du *Manuscrit trouvé à Saragosse*'. I François Rosset og Dominique Triaire, *De Varsovie à Saragosse – Jean Potocki et son œuvre*. Louvain – Paris: Peeters.

- Rosset, F. og Triaire, D. (2004). *Jean Potocki - biographie*. Paris: Flammarion.
- Rosset, F. og Triaire, D. (2006). 'Présentation'. I *Jean Potocki. Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1810). Louvain – Paris: Peeters.
- Rosset, F. og Triaire, D. (2010). 'La première version du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Présentation'. I *Emilie Klene, Jean Potocki à nouveau*. Amsterdam – New York: Rodopi
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil.
- Triaire, D. (2000) 'Jean Potocki, franc-maçon'. I *François Rosset og Dominique Triaire. De Varsovie à Saragosse – Jean Potocki et son œuvre*. Louvain – Paris: Peeters.
- Triaire, D. (2010). 'Il était trois fois un géomètre...'. I *François Rosset og Dominique Triaire (red.). Jean Potocki ou le dédale des Lumières*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.
- Wilde, O. (1987). *Lyvekunstens forfall*. Oslo: Solum.