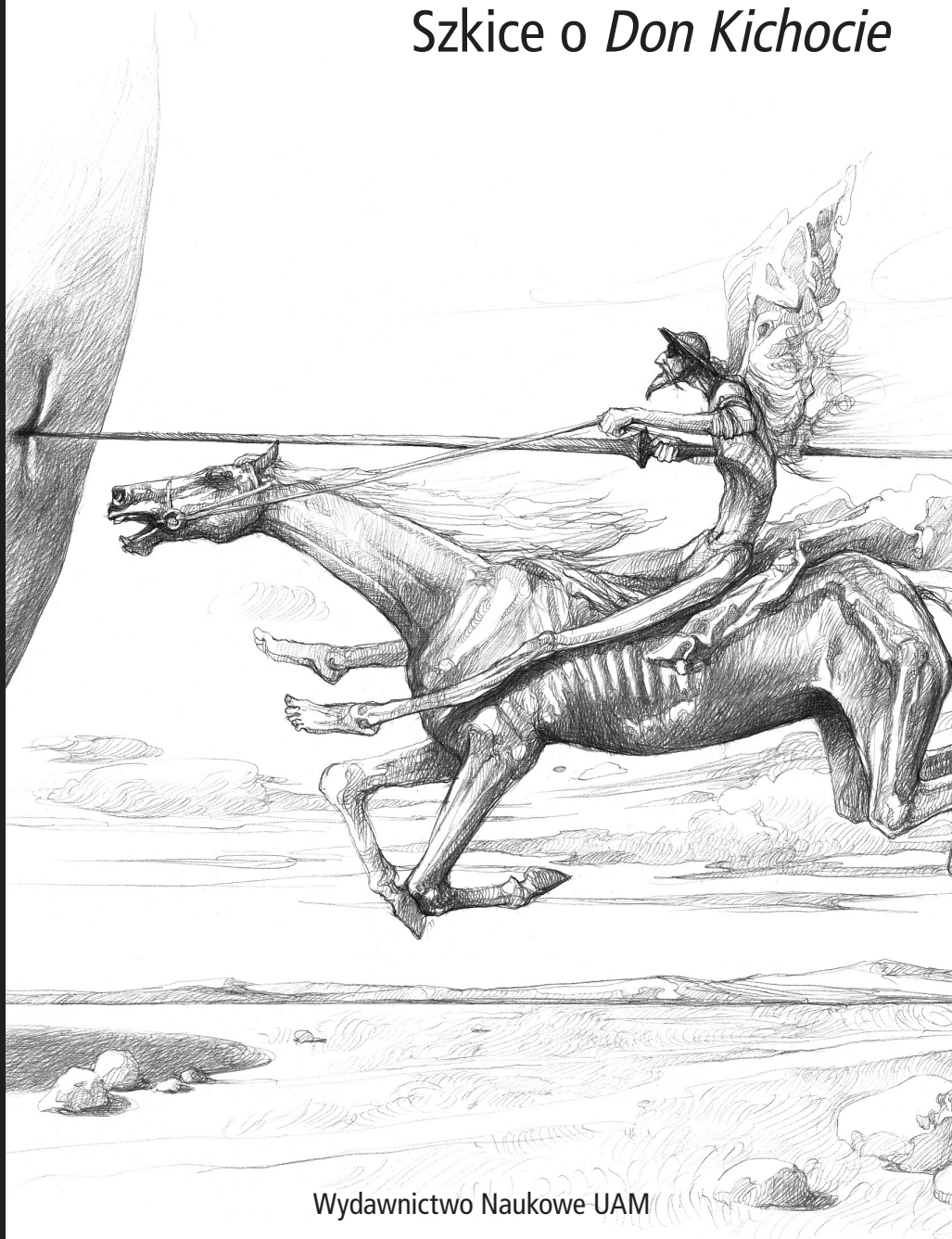


Wieczna krucjata. Szkice o *Don Kichocie*



Wieczna kruczata

SŁOWA I MIEJSCA

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej, t. 1
RED. MIROSLAW LOBA, BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI

Powinowactwa Pessoa

RED. JOANNA ROSZAK I ARKADIUSZ ŻYCIŃSKI

Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości

RED. MAGDA POTOK I JUDYTA WACHOWSKA

Świat powieści José Saramago

RED. WOJCIECH CHARCHALIS

Katedra Bolaño

RED. WOJCIECH CHARCHALIS I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej, t. 2
RED. MIROSLAW LOBA, BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 59

Wieczna krucjata

Szkice o *Don Kichocie*

Pod redakcją

WOJCIECHA CHARCHALISA
I ARKADIUSZA ŻYCHLIŃSKIEGO



POZNAŃ 2016

ABSTRACT. Charchalis Wojciech, Żychliński Arkadiusz (eds). *Wieczna krucjata. Szkice o Don Kichocie* [The Eternal Wandering: Sketches on *Don Quixote*]. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Romańska nr 59. Pp. 284. ISBN 978-83-232-3115-8. ISSN 0554-8187. Polish texts with a summary in English.

The monograph *Wieczna krucjata* [The Eternal Wandering] outlines the wider historical and literary context, allowing Cervantes' work to be presented against the backdrop of turbulent historical events, and offers a multidimensional look at selected perspectives of authors representing the many disciplines of the humanities. The 400th anniversary of the publication of *Don Quixote* and death of its author provide a good pretext to reread Miguel Cervantes' masterpiece and ponder its place in contemporary cultural space. This is a pioneering publication of its type in this field in Polish. The fleeting mosaic of contextualised readings emerging from the twelve sketches that comprise this book testifies to the unremitting ability of Cervantes' work to inspire. It also provides a useful complement to the invariably relevant re-readings of the adventures of this inventive knight.

Wojciech Charchalis, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Romańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Arkadiusz Żychliński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Germańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Recenzent: dr hab. Bogdan Trocha, prof. UZ

Publikacja dofinansowana
przez Wydział Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Instytut Filologii Romańskiej UAM

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Materiały wykorzystane na okładce pochodzą z nowego tłumaczenia *Don Kichota* Wojciecha Charchalisa z rysunkami Wojciecha Siudmaka (Poznań: Rebis, 2014-2016). Ilustracja: Miguel de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, s. 214-215; fragment: Miguel de Cervantes, *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy. Część II*, s. 67.

Projekt okładki: Michał Loba
Na okładce grafika Wojciecha Siudmaka
Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska
Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

ISBN 978-83-232-3115-8

ISSN 0554-8187

Spis treści

400 lat później. Uwagi wstępne (<i>Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński</i>)	7
KAZIMIERZ SABIK, <i>Don Kichot</i> w Polsce w XVIII i XIX wieku. Recepcja krytyczna	25
MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA, Potęga paratekstów. Wokół dwóch powojennych polskich wydań <i>Don Kichota</i>	53
KATARZYNA OSIŃSKA, <i>Don Kichot</i> w sporach światopoglądowych Rosjan (od połowy XIX wieku do lat 30. wieku XX)	79
IWONA KRUCZEK, <i>Don Kichot</i> czy <i>Robinson</i> ? Spór o model nowoczesności	111
ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI, Zerwanie i ciągłość, czyli o postępie	129
MAGDALENA BARBARUK, <i>Don Kichote</i> w naukach o kulturze	157
KATARZYNA KACPRZAK, Zniekształcone spojrzenie (na) <i>Don Kichota AD 3015. DQ. Don Quijote en Barcelona</i> – spektakl La Fura dels Baus	179
KATARZYNA PŁACZEK, Wstęp do psychoanalizy, czyli spotkanie Freuda z Cervantesem	201
ELŻBIETA BENDER, Miguela de Unamuno refleksje na temat powieści o <i>Don Kichocie</i>	221
ŁUKASZ MUSIAŁ, Bezpieczny, jeśli używać go zgodnie z instrukcją	241
ZOFIA GRZESIAK, Nadmiar lektury i „oaza zła pośród pustyni nudy”: <i>Don Kichot, Roberto Bolaño, smutek tricksterów</i>	257
Noty o autorach	279
The Eternal Wandering: Sketches on <i>Don Quixote</i> (Summary)	282

400 lat później. Uwagi wstępne¹

Poza *Don Kichotem* i kilkoma mniej istotnymi dziełami literackimi Cervantes pozostawił po sobie niewiele. Nie zachował się rękopis żadnego z jego dzieł literackich, chociaż wiemy, jak się podpisywał, bo przetrwały do naszych czasów rachunki skreślone jego ręką, gdy pracował w charakterze królewskiego intendenta i poborcy podatkowego, oraz kilka aktów notarialnych². Nie wiemy, jak wyglądał, gdyż nie zachował się żaden jego wizerunek z epoki, a opisy autorstwa samego mistrza zawarte w prologu do *Nowel przykładowych* czy w *Drodze na Parnas* są wysoce ogólnikowe i pasują do połowy męskiej populacji półwyspu Iberyjskiego.

Mimo tej szczupłości danych, wiemy z całą pewnością, że życie Cervantesa pełne było nieszczęść, niedoli i biedy, zaś swój epilog znalazło w bezimiennym grobie. Dopiero w niemal 150 lat po śmierci pisarza, na fali zainteresowania jego największym dziełem, pojawili się biografowie studiujący jego życie³ i kreujący je z mniejszym lub większym polotem i fantazją, początkowo ze

¹ Niniejszy tekst w przeważającej części jest oparty na wstępach do M. Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014 i Cervantes, M., *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy. Część II*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016.

² K. Sliwa, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra y de sus familiares*, Texas 2005, s. 4 podaje, że obecnie korpus dokumentów dotyczących Cervantesa i jego rodziny składa się z 1703 pozycji.

³ Pierwsza biografia powstała w 1737 r., była to książka autorstwa Gregoria Mayans y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madryt 1737.

zwykłej skłonności do fabularyzowania podsycanej brakiem konkretnych danych, a później w celach ideologicznych. Szczególne zasługi na polu mitologizacji postaci pisarza położyło tzw. Pokolenie '98, którego przedstawiciele chcieli widzieć w Cervantesie symbol wspaniałości „hiszpańskiego geniuszu” i „uosobienie hiszpańskości”⁴.

Problem z Cervantesem i przyprawioną mu gębą polega na tym, że Cervantes często bywa mylony z wykreowaną przez niego postacią don Kichota. Cervantes jest postrzegany przez pryzmat kodeksu honorowego znanego z literatury Złotego Wieku, jednakowoż jest to świat literackiej fikcji, a zatem niekoniecznie mający wiele wspólnego z obiektywną rzeczywistością. Oczywiście idea kodeksu, jego baza pochodzi z realnego świata, niemniej literatura, zwłaszcza teatr Lopego de Vega, Calderona i innych bez wątpienia był tego kodeksu idealizacją. Wymaganie zatem od Cervantesa, żeby jego życie płynęło według scenariusza, czy choćby nawet zgodnie z podstawami kodeksu XVII-wiecznego teatru jest nadużyciem zrodzonym w głowach ludzi, którym nadmiar lektur „wysuszył rozum na wiór”. Tego, jak wyglądało życie żołnierza w XVII wieku powinniśmy szukać raczej w kronikach Jana Chryzostoma Paska, a nie w Calderonowskim teatrze. Nie mamy zatem wątpliwości co do tego, że Cervantes oprócz tego, że był wielkim powieściopisarzem obdarzonym nieprzeciętnym intelektem, znośnym poetą i mizernym dramaturgiem, był również zabijaką i hazardzistą, a pewnie i kobieciarzem, co zresztą w niczym mu ujmy nie przynosi. Czyż nie można by zrealizować ideału żołnierza i poety poprzez połączenie w jedno Kochanowskiego i Kmicica? Zwłaszcza, że przykładów tego rodzaju person z epoki nie brak, jak choćby wspomniany już Jan Chryzostom Pasek czy – niezwykle barwna postać – Wojciech Dębolecki, pisarz, kompozytor, prowincjał polskich franciszkanów oraz kronikarz i kapelan lisowczyków. Tak właśnie powinniśmy widzieć Cervantesa, a nie jako świetlisty ideał cnót rycerskich

⁴ Cf. I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.

z gębą „prawdziwego Hiszpana”, przyprawioną mu przez Pokolenie '98.

Bibliografia dotycząca *Don Kichota* i jego interpretacji sięga tysięcy publikacji. Jednogłośnie książka ta jest uznawana za arcydzieło i pierwszą nowoczesną powieść. Nie podlega dyskusji fakt, że *Don Kichot* nie powstał z niczego, w próżni i że przed jego napisaniem istniały już inne powieści, więc jest rzeczona książka zaledwie jednym z etapów rozwoju tego gatunku literackiego, bardzo ważnym, lecz nie pierwszym⁵. Bez wątplenia *Don Kichot* różni się od dzieł go poprzedzających, bo to on właśnie zbiera w sobie wszystkie istniejące wcześniej prądy, tworząc podwaliny pod naprawdę nowoczesną powieść. *Don Kichot*, jak każda wielka powieść nowoczesna, w odróżnieniu od jej poprzedniczek, jest wielowymiarowy i polifoniczny, a uznawanie go – za samym Cervantesem – jedynie za satyrę na księgi rycerskie, która przypadkiem wymknęła się spod kontroli autorowi, nie do końca świadomemu tego, co napisał, jest nieporozumieniem. Sam Cervantes we wstępie do *Don Kichota* wspomina, że głównym celem, dla którego pisał tę powieść było stworzenie satyry na księgi rycerskie. Podobne wrażenie może odnieść czytelnik, odnajdując w tekście zdania *expresis verbis* krytykujące powieści rycerskie. Wydaje się jednak, że nie tylko księgi rycerskie miały być w niej krytykowane i nie tylko krytyka literatury tego rodzaju stanowi treść *Don Kichota*, wszak cała ta powieść jest jednym wielkim traktatem o przenikaniu się życia i literatury⁶.

Opublikowana przez Cervantesa powieść o don Kichocie w 1605 r. natychmiast zyskała wielką popularność, została best-

⁵ Powieść europejska sięga korzeniami noweli starożytnej oraz średniowiecznej poezji epickiej, szczególnie tzw. „materii bretońskiej”, tzn. eposów o królu Arturze i rycerzach Okragłego Stołu. W Hiszpanii pierwszymi przegodami rycerskimi napisanymi prozą były anonimowe *La gran conquista de ultramar* powstała w ostatniej dekadzie XIII w. i *El libro de Caballero Zifar* z początków XIV w. W chwili opublikowania *Don Kichota* w 1605 r. powieść hiszpańska miała już za sobą długą tradycję i znajdowała się w fazie dynamicznego rozwoju.

⁶ Ten temat został rozwinięty np. przez E.C. Rileya w eseju *Literature and Life in Don Quixote*, w: R. González Echevarría (ed.), *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*, Nowy Jork 2005, s. 125–140.

sellerem, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, i od tamtego czasu w zasadzie nim pozostaje, a w każdym razie jest powszechnie znana i raz na jakiś czas wznawiana w zasadzie w każdym z ważniejszych języków świata. Książkę odbitą w madryckiej drukarni Juana de la Cuesta zaczęto sprzedawać około Sylwestra 1604 r. w Valladolid i około Trzech Króli 1605 r. w Madrycie. Ta rozbieżność dat wynika z tego, że część gotowego nakładu została wysłana do Valladolid (ówczesnej stolicy i siedziby dworu) z niewydrukowaną pierwszą stroną, na której miała zostać umieszczona *tasa*, czyli nota dopuszczająca książkę do sprzedaży i ustanawiająca jej cenę. *Tasa* z datą 20 grudnia dodrukowano i dołączono do książki w drukarni Luisa Sancheza w Valladolid, więc to tam rozpoczęto sprzedaż dzieła.

Wielka popularność utworu sprawiła, że już 26 lutego 1605 r. Jorge Rodríguez otrzymał pozwolenie od Świętego Oficjum na publikację *Don Kichota* w Lizbonie, 27 marca również w Lizbonie Pedro Crasbeeck przygotowywał tańsze wydanie w formacie *octavo* – zresztą oba te wydania były „pirackie”, zaś Francisco de Robles, któremu Cervantes sprzedał prawa do utworu, wciąż jeszcze w marcu przygotowywał już drugą edycję madrycką. Także ciągle w tym samym roku wyszedł *Don Kichot* w Walencji, w połowie 1607 r. w Brukseli, w 1608 r. pojawiło się trzecie wydanie madryckie, tym razem gęstym drukiem, dzięki czemu książka mogła być cieńsza, a co za tym idzie, tańsza. Ogółem w ciągu dziesięciu lat miało miejsce 9 wydań hiszpańskich oraz powstały przekłady na języki angielski i francuski. Trzeba tu również wspomnieć o tym, jakiej wielkości były to nakłady. Okazuje się, że liczba egzemplarzy w poszczególnym wydaniu wynosiła mniej więcej tyle, ile obecnie, tzn. na przykład drugie wydanie madryckie wydrukowano w nakładzie 1800 egzemplarzy. Kiedy więc Samson Carrasco w rozmowie z błędnym rycerzem w trzecim rozdziale II części mówi:

[...] o ile mi wiadomo, do dzisiaj [jest rok 1614] wydrukowano ponad dwanaście tysięcy książek tej historii, a jeśli ktoś uważa, że nie, niech zaświadczy o tym Portugalia, Barcelona i Walencja, gdzie je

wydano, a do tego wieść niesie, że drukują ją teraz w Antwerpii, a coś mi świta, że pewnie nie ma nacji ani języka, gdzie nie pojawi się tłumaczenie⁷

pewnie ma rację, co do istniejących egzemplarzy tej książki oraz swoich prognoz na przyszłość; z całą pewnością jednak popełnia błąd myląc Antwerpię z Brukselą.

Zaskakujące jest to, że Cervantes w obliczu tak wielkiego sukcesu, do którego wszak przez wiele lat dążył, nie próbował odcinać kuponów od słusznie zdobytej sławy poprzez szybkie przygotowanie dalszego ciągu przygód rycerza z Manczy. Dopiero pojawienie się w 1614 r. tzw. fałszywego *Don Kichota* autorstwa niejakiego Avellanedy, który zresztą do dziś pozostaje anonimowy, skłoniło Cervantesa do opublikowania swojej drugiej części przygód dzielnego rycerza, od pierwszej do ostatniej strony prowadzącej dialog z apokryfem. Co więcej, oddaje do druku teksty, które w zasadzie nie są zbyt interesujące, a w każdym razie absolutnie nie dotrzymują pola *Don Kichotowi*, jeśli chodzi o ich wartość literacką, czy choćby spodziewaną popularność – może z wyjątkiem *Nowel przykładowych* wydanych w 1613 r. Oto sięga do szuflady i wydobywa z niej tom sztuk teatralnych, które nigdy wcześniej nawet nie trafiły na deski sceny. Deklaruje, że zajmuje się pisaniem drugiej części powieści pasterskiej pt. *La Galatea*, której część pierwsza została wydrukowana w 1585 r., idąc w ślady podziwianego Lopego de Vega i nieodmiennie naśladowując niedoścignione włoskie wzorce. Pisze i wydaje w 1614 r. poemat *Viaje del Parnaso* (Podróż na Parnas), będący w zasadzie krytycznoliterackim katalogiem współczesnych mu poetów i bardzo ścisłym naśladowaniem *Viaggio di Parnaso* Cesare Caporaliego, poety z Perugii, z 1582 r., o czym zresztą informuje w pierwszej strofie utworu. Także sięgając do wzorców klasycznych, a więc godnych „prawdziwej literatury”, rozpoczyna pisanie tzw. powieści bizantyjskiej, pod tytułem *Trabajos de Persiles y Segismunda* (*Niezwyuczajne przygody Persilesa i Sigismundy*, która ostatecz-

⁷ M. de Cervantes, *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy. Część II*, s. 72.

nie została wydana już po jego śmierci w 1617 r., a po polsku w przekładzie Zofii Szleyen w 1980 r.) wzorowanej na *Opowieści etiopskiej* Heliodora⁸, pochodzącego z terenów obecnej Syrii pisarza greckiego z III w n.e. Dlaczego tak się dzieje? Wszak nie było w tamtym czasie niczym nowym pisanie całych cykli powieści na temat tego samego bohatera i sam Cervantes mówi o tej praktyce w słynnej scenie przeprowadzania czystki w bibliotece don Kichota.

Należy przypuszczać, że takie zachowanie mogło być wynikiem jego prawdopodobnych kompleksów wynikających z braku gruntownego humanistycznego wykształcenia. Będąc *par excellence* samoukiem oraz humanistą związanym ze środowiskiem hiszpańskich erasmianistów, Cervantes wiecznie starał się dorównać erudycją innym pisarzom Złotego Wieku. Dlatego nieustannie i nieodmiennie usiłował pisać zgodnie z normami klasycznymi, zaś *Don Kichot* jako twór o nie ustalonych jeszcze ramach gatunkowych, a zatem jako opowieść-powieść-historia-romans-nowela nie mógł zostać przypisany do żadnego klasycznego gatunku literackiego, prawdopodobnie więc nie mógł być dla Cervantesa powodem do dumy. Co więcej, należy domniemywać, że opowiedziana w prologu do I części historia o tym, że żadna ze znanych osobistości nie chciała poprzedzić jej swoimi wierszami, co było ówczesnie przyjętym zwyczajem, może być prawdą, a nie tylko uszczypliwością wobec hagiograficznego poematu *Isidoro* Lopego de Vega z 1599 r., opowiadającego życie św. Izydora Oracza, patrona Madrytu, poprzedzonego sonetami przeróżnych znamienitości, ale podobno w przeważającej mierze napisanymi przez samego autora. Jeśli rzeczywiście tak było, możemy założyć, że Cervantes traktował *Don Kichota* jako dzieło mniejsze, to znaczy zabawę, a nie poważną literaturę, ewentualnie chałturę, o której nie wypada wspominać na salonach.

Tym niemniej popularność *Don Kichota* w okresie pierwszych kilkunastu lat po opublikowaniu nie podlega dyskusji. Kontynu-

⁸ Heliodor, *Opowieści etiopskie*, z języka greckiego przełożył, wstępem i przypisami opatrzył S. Dworacki, Poznań 2000.

acja nie zyskała już tak wielkiej popularności jak oryginał, choć od pewnego momentu (a dokładniej od wydania brukselskiego w 1617 r.) zaczęto je wydawać razem.

Don Kichot przekroczył Pireneje niebawem po swoim przyjeździe na świat. Już w 1607 r. pojawił się pierwszy przekład fragmentów książki, konkretnie nowela *O nierozważnie wścibskim intrygancie* we francuskim tłumaczeniu Nicolasa Baudoin, jednakże pierwszego przekładu całości dzieła dokonał Anglik Thomas Shelton w 1612 r. (podobno prace nad nim trwały przez czterdzieści dni i miały miejsce cztery lata przed publikacją). Osiem lat później przetłumaczył drugą część, która została przejrzana i poprawiona pod koniec wieku przez Johna Stevensa. W 1700 r. pojawiło się następne tłumaczenie autorstwa Petera Motteux.

We Francji pierwsze tłumaczenie całości pierwszej części miało miejsce w 1614 r. i zostało przygotowane przez sekretarza i tłumacza królewskiego Cesara Oudina. W latach 1614–1664 wydano go 14 razy. Druga część wyszła w 1618 r. w przekładzie François de Rosset, ten przekład wznowiono 8 razy. W 1677 r. Filleau de Saint Martin przygotował nowy przekład całości, wielokrotnie wznawiany przez cały wiek XVIII. Pierwsze tłumaczenie na włoski, autorstwa Lorenza Franciosiniego powstało w latach 1622–1625, pierwszy częściowy przekład na niemiecki wydano w 1648 r., a na holenderski w 1657 r.

W XVIII wieku miało miejsce w Hiszpanii 37 wydań, we Francji 50, a w Anglii 44, natomiast Niemcy przygotowali 8 wydań na bazie 3 tłumaczeń, z czego jedno było przekładem całości, chodzi o tłumaczenie autorstwa Ludwiga Tiecka z 1799 r. (wcześniejsze wydania miały miejsce w latach 1734 i 1767). We Włoszech czterokrotnie wydano przekład Franciosiniego (1722, 1738, 1755 i 1795). Powstały też przekłady na języki: holenderski, duński, polski i rosyjski.

Fascynacja *Don Kichotem* we Francji i Anglii, potwierdzona liczbą wydań, była bardzo wielka. Do tego należy również dołożyć inne kanały rozpowszechniania historii błędnego rycerza, takie

jak przetwarzanie tej historii, czy inspirowanie powstawania sztuk teatralnych, utworów muzycznych czy plastycznych. Na poziomie ludowym, a zatem w środowisku niepiśmiennym, pojawiały się postaci don Kichota i Sancza podczas różnego rodzaju pochodów, festynów czy świąt ludowych, także za Pirenejami.

Największą jednakowoż fascynację wzbudził *Don Kichot* u powieściopisarzy przełomu XVII i XVIII w. Tobias Smollett, Henry Fielding i przede wszystkim Lawrence Sterne czytali tę książkę, aby nauczyć się z niej, w jaki sposób należy budować powieść. Później podobne wyznania, czy niewyznane, lecz oczywiste fascynacje i inspiracje formą *Don Kichota* możemy odnaleźć np. u takich gigantów powieści jak Dickens (*Klub Pickwicki*), Dostojewski (*Idiota*) czy Flaubert (*Pani Bovary*). Co ciekawe, w przypadku Hiszpanów pierwszym, który sięgnął do cervantesowskiej formy, był dopiero po z górą 250 latach Benito Pérez Galdós w drugiej połowie XIX w. Nawiasem mówiąc po XVII w., w którym zarówno w Hiszpanii, jak i w reszcie Europy, uważało się *Don Kichota* za książkę wyłącznie zabawną, gdy francuskie i angielskie oświecenie zaczęło odkrywać nowe znaczenia *Don Kichota*, Hiszpanie okopali się na swoich pozycjach. We Francji pisali o *Don Kichocie* Monteskiusz czy Wolter, a Masson de Morvilliers w 1786 r. stwierdził:

Dla mnie, pomiędzy *Kichotem* Cervantesa i *Światem* Kartezjusza albo *Optymizmem* Leibniza, nie ma innej różnicy niż ta, że powieść Hiszpana ma nieskończenie większą wartość niż filozoficzne bajeczki Francuza i Niemca⁹.

Wybitny przedstawiciel hiszpańskiego oświecenia Gregorio Mayans jako pierwszy spostrzegł, że *Don Kichot* to nie burleska, lecz książka, w której błędny rycerz jest zaledwie narzędziem służącym do dyskredytacji gatunku literackiego, jakim była powieść rycerska. Teza ta dziś wydaje się banalna i oczywista, wte-

⁹ J.P. Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, ed. de Zamora Vicente, Badajoz 1945, s. 26, cyt. wg J. Canavaggio, *Cervantes*, przeł. J.R. Jones, New York, London 1986, s. 109.

dy jednak była nowatorska, czy nawet rewolucyjna. Ciekawostką jest jednak to, że G. Mayans był autorem pierwszej biografii Cervantesa, którą zresztą przygotował na zamówienie Anglików, chcących wydać w Londynie opracowany krytycznie tekst *Don Kichota* w języku hiszpańskim z okazji stulecia jego powstania. Wydane takie doszło do skutku w 1738 r., zaś biografia pt. *Vida de Cervantes* pojawiła się rok wcześniej zarówno w Madrycie, jak i w Londynie.

Anglicy są odpowiedzialni nie tylko za pierwszą biografię Cervantesa, lecz także za przygotowanie pierwszego wydania krytycznego tekstu. Autorem trzypomowej publikacji był pastor John Bowle w 1781 r. Okazała się ona na tyle skrupulatna, że do dzisiaj stanowi bazę wszystkich wydań krytycznych obu części *Don Kichota*.

Tymczasem w Hiszpanii Cervantes nie znalazł naśladowców (pierwszym, jak już wspominaliśmy, był Galdós), również krytycy niechętnie podchodzili do dzieła, nieustannie widząc w nim wyłącznie burleskę. Pośród nielicznych wyjątków znalazł się wspomniany już Gregorio Mayans i José Cadalso, który pisał o *Don Kichocie* w swoich *Cartas marruecas* z 1773 r., choć wyrażał się o książce oszczędnie i ostrożnie. Tymczasem w 1732 r. pierwszy dyrektor Królewskiej Akademii Historii, Antonio Montiano y Luyando otwarcie opowiadał się po stronie II części Avellanedy i w 1732 r. podpisał nawet zgodę na jej ponowne wydanie. Ogólnie *Don Kichot* był w okresie oświecenia w Hiszpanii uważany za książkę niepoważną, bo wymykającą się klasyfikacjom, pełną niedorzeczności i nieprzestrzegającą prawideł *Poetyki* Arystotelesa – Jean Canavaggio podaje kilka wypowiedzi z epoki w tym duchu¹⁰.

Prawdziwą jednakże karierę rozpoczął *Don Kichot* wraz z odkryciem go przez niemieckich romantyków: Heinricha Heinego, Friedricha Schellinga i Friedricha Schlegla, upatrujących w tej powieści „symbolicznej odysei pełnej transcendencji”¹¹. *Don Kichot*

¹⁰ J. Canavaggio, *Cervantes*, s. 90.

¹¹ Ibidem, s. 139.

został bohaterem romantycznym, a *Don Kichot* genialnym przykładem na dążenie ku ideałowi wbrew przeciwnościom.

Notabene to niemieccy filozofowie, rzekomi odkrywcy *Don Kichota*, ponoszą odpowiedzialność za przyprawienie tej powieści romantycznej „gęby”, którą *Don Kichot* niestety nosi i znosi do dzisiaj, w każdym razie w naszym kraju. Wciskanie don Kichotowi na siłę romantycznych ideałów walki i wolności oraz romantycznej miłości, choć interesujące i zrozumiałe w kontekście epoki, na przełomie XVIII i XIX w., dziś w zasadzie może tylko irytować. Postrzeganie obu tych powieści przez pryzmat symboliki nieszczęsnej walki z wiatrakami jest doprawdy trudne do pojęcia. To niemiecka filozofia sprawiła, że w Polsce stawia się don Kichota w jednym szeregu z Jackiem Soplicą, Kordianem czy Kmicicem, jakby również w wielkiej hiszpańskiej powieści należało się doszukiwać wyłącznie tłustych pulpetów polskiego patriotyzmu, nieodmiennie podlanego sosem romantycznego, egzaltowanego tragizmu.

Druga połowa XIX w. i wiek XX to już obfity wysyp teorii i publikacji dotyczących tej powieści – *Don Kichot* na stałe wszedł do kanonu literatury Zachodu.

Dwukrotnie w II części *Don Kichota* Cervantes przytacza anegdotę o malarzu Orbaneja z Úbedy, „[...] którego gdy pytali, co maluje odpowiadał: «Co wyjdzie». Kiedyś malował koguta i wyszedł mu taki i tak niepodobny, że trzeba było gotykiem obok wypisać: «To jest kogut»¹². Nie można mieć wątpliwości, że to kolejna uszczypliwość pod adresem fałszywego *Don Kichota*. Czy jednak w przypadku Cervantesa nie było podobnie?

Czytając dzieła Cervantesa, przede wszystkim oba *Don Kichoty* oraz *Podróż na Parnas*, nie możemy mieć wątpliwości co do tego, że był on pisarzem świadomym tworzonej przez siebie lite-

¹² Rozdział III i LXXI drugiej części: *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy. Część II*, s. 76 i 622.

ratury. Z tego względu wszelkie dyskusje na temat tego, czy był niewinnym geniuszem, czy też świadomie tworzył *Don Kichota*, są bezpodstawne. Oba *Don Kichoty* przepełnia refleksja na temat twórczości literackiej, są one w znacznym stopniu autoświadome, co możemy potwierdzić w licznych scenach dyskusji nad literaturą czy o literaturze, jak również w mniej ewidentnych polemikach z autorytetami literatury i teorii literackiej, rozsiyanymi po obu tekstach, z których najbardziej wyraźne – poza ewidentnymi klasykami takimi jak Arystoteles, Horacy czy Kwintylian – odnoszą się, czy może lepiej sprowadzają się do uszczypliwości wobec Lopego de Vega (swoją drogą, jeśli chodzi o uszczypliwość wobec adwersarza, wcale nie pozostającym w tyle), choćby w prologach do obu książek i w rozmowie z księdzem i kanonikiem w I części *Don Kichota*.

Najpoważniejszym problemem interesującym Cervantesa jest przede wszystkim wiarygodność tekstu, jego prawdziwość w oczach czytelnika. Nacisk kładziony na to zagadnienie bardzo często prowadzi do humoru, co jest niewątpliwym eksperymentowaniem z konwencją. Mianowicie ciągle podkreślanie przez autora prawdziwości historii, odwoływanie się do różnych kronikarzy z fikcyjnym Cide Hamete Benengelim na czele, dokumentów i archiwów czyni tekst komicznym. Mówi o tych sprawach kanonik w rozdziale XLVII i LXVIII pierwszej części powieści, tzn. stwierdza, że bezsensowne zdarzenia opisywane w księgach rycerskich sprawiają, że teksty te zamiast interesujące i zabawne, są po prostu głupie. Jak zauważa Edward C. Riley, pogląd ten jest zbieżny z tym, co pisał o księgach rycerskich wielki hiszpański humanista, filozof i pedagog Juan Luís Vives¹³, co więcej, miejscami jego słowa są w *Don Kichocie* cytowane dosłownie.

Drugim zagadnieniem interesującym Cervantesa jest *imitatio* (łaciński odpowiednik *mimesis* właściwy dla poetyki renesansu), o czym zresztą sam informuje czytelnika ustami don Kichota zwracającego się do Sancza w górach Sierra Morena, gdy mówi,

¹³ E.C. Riley, *Prolog*, w: M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid 2004, s. CLII.

że jeśli chcemy pisać dobrze, musimy naśladować takich, którzy robili to dobrze przed nami. Zagadnienie to stanowiło bazę starożytną i renesansowej retoryki oraz sztuki pisania. O ile jednak Arystoteles kazał wzorować się na naturze, o tyle Kwintylijan, by wspomnieć największe autorytety, uważał, że należy wzorować się na innych mówcach czy pisarzach. Zdaje się, że Cervantes stosując się do tej zasady, wysłał don Kichota w podróż, naśladowując wzorce literatury rycerskiej. Choć nie tylko, gdyż komentarze do wiarygodności przedstawionego świata literackiego oraz wspomnianego *imitatio* nieodmiennie wprowadzają element komiczny. Widać to w naśladowaniu Amadisa i Orlanda w scenie w górach Sierra Morena, ale można się też o tym przekonać, czytając o koncepcji stania się pasterzem Kichotizem, na którą wpadł don Kichot po przegranym pojedynku z Rycerzem Białego Księżyca. Swoją drogą cała historia *Don Kichota* opiera się na żartobliwym potraktowaniu *imitatio* zarówno na poziomie konstruowania bohatera literackiego, który chce naśladować najlepszych, mimo że robienie tego w zmienionym kontekście nieuchronnie i nieodmiennie naraża go na śmieszność, jak również na poziomie komponowania samego tekstu, który również popada w groteskę.

Oczywiście nie możemy zapominać o tym, że podstawowym zagadnieniem teoretycznoliterackim, wokoło którego krążą refleksje nad *imitatio* i wiarygodnością świata przedstawionego, jest krytyka powieści rycerskich. Takie jest założenie i, przynajmniej w początkowej fazie I części utworu, jego główny temat. Krytyka czy refleksja tego rodzaju, musi nieodmiennie prowadzić do zastanowienia nad zależnościami istniejącymi pomiędzy romansem i powieścią rycerską oraz nowoczesną nowelą włoską. Ta refleksja oczywiście znajduje swoje odbicie w *Don Kichocie* oraz oba *Don Kichoty* są wynikiem tej refleksji.

Pojawia się także pytanie o to, na ile opowiadana historia ma być lub może być fikcją, a na ile ma być odzwierciedleniem rzeczywistości. To znaczy, jakie są i powinny być zależności między *imitatio* i *imaginatio*, czyli wyobraźnią, co jest w książce poruszane wielokrotnie, na przykład poprzez umieszczenie wzmian-

ki o historii życia Ginezjusza Górala czy opowiadanie przez Sancha historii o Torralbie i uciekającym przed nią pasterzem w XX rozdziale I części. Rozważa się też to, czym się różni rola historyka i poety.

Jednakże widoczna jest tu nie tylko metafikcyjność tekstu w odniesieniu do powieści, czy może pisanej prozą fikcji. Cervantes nie stroni od wkładania w usta swoich postaci refleksji na temat formy i treści poezji i, nade wszystko, teatru. Zabawa tekstami i ich intertekstualnością znajduje kulminacyjny moment w scenie LXXII drugiej części, kiedy don Kichot przywołuje na świadka don Alvara Tarfe, postać z powieści Avellanedy, który w przytomności notariusza przysięga, że don Kichot, którego znał wcześniej zupełnie się nie umywa do tego, którego ma przed sobą – tak bardzo zła była powieść Avellanedy, że nawet wymyślone przez niego postaci to przyznają.

Czytając oba *Don Kichoty* Cervantesa – bo to wszak dwie powieści o różnych tytułach – można dojść do przekonania, że autor pisząc je (pierwszą w ciągu 7 lub 12 lat, jeśli wziąć za dobrą monetę jego słowa z prologu I części, że począł ją, tzn. wymyślił lub zaczął pisać, w więzieniu, zaś drugą, w zależności od różnych uwarunkowań, od pół roku do 6 lat), ewoluował od zwykłej burleski o wieśniaku, który postradał zmysły od słuchania romansów, do głębokiej refleksji nad zależnościami łączącymi życie i literaturę, nad formą dzieła literackiego oraz nad szerszą refleksją filozoficzną na temat związków łączących człowieka ze światem zewnętrznym.

Pierwsze polskie tłumaczenie *Don Kichota* ukazało się w sześciu tomach w 1786 r. pod tytułem *Historya czyli dzieie i przygody przedziwnego Don Quiszotta z Manszy z hiszpańskiego na francuzkie, a teraz na polskie przełożone przez F.H.P.K.M. w Warszawie w drukarni P. Dufour Konsyliarza Nadwornego J.K. Mci i Dyrektora Drukarni Korpusu Kadetów M.DCC.LXXXVI.*

Pod inicjałami ukrywa się Franciszek Hrabia Podoski Kasztelan Mazowiecki. Jak wskazuje sam tytuł, był to przekład z języka francuskiego stąd częsty w Polsce problem z imieniem głównego bohatera: don Kiszota z francuska, Kichota z hiszpańskiego lub Kichote'a jak chcą puryści hispanofile i miłośnicy zawilej ortografii. Obecnie jest to książka dostępna w zasadzie wyłącznie w formie elektronicznego facsimile w internecie.

Drugi przekład powstał w 1854 r., a jego autorem jest Walenty Zakrzewski. Najbardziej dostępnym na rynku antykwarycznym wydaniem tego przekładu jest w tej chwili edycja z 1899 r. pt. *Don Kiszot z Manczy*, nakładem drukarni Granowskiego i Sikorskiego, Nowy Świat 47 w Warszawie, a została opatrzona wstępem Juliana Adolfa Święcickiego oraz ilustracjami Gustawa Doré.

W okresie międzywojennym pojawił się trudniejszy obecnie do zdobycia przekład fragmentów do użytku szkolnego autorstwa Edwarda Boyé i z przedmową tegoż datowaną w Warszawie w listopadzie 1934 r. Ciekawostką jest to, że okładkę do tej książeczki wykonała Zofia Stryjeńska. Książkę opatrzono również 15 ilustracjami Gustawa Doré i wydano we Lwowie oraz Warszawie nakładem Książnicy – Atlas pod tytułem: *Przygody don Kichota*. W latach 1937-38 E. Boyé opublikował przekład całości pt. *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*, Wyd. J. Mortkowicz, Warszawa, który po wojnie został poprawiony przez wydawnictwo Książka i Wiedza i wydany w 1952 r.

Również po wojnie pojawił się *Don Kichot* w opracowaniu dla młodzieży Józefa Wittlina w spółdzielni Wydawniczej „Wiedza” z Krakowa w 1947 r. pod tytułem *Don Kiszot z Manczy*, z ilustracjami Ignacego Witza. Przekładu fragmentów dokonała również Stefania Ciesielska-Borkowska, tym razem książka nosiła tytuł: *Przemysłny hidalgo Don Kichot z Manczy* i została wydrukowana w Krakowie nakładem Wydawnictwa M. Kot w 1949 r. Szkoda, że ta książka zawiera tylko fragmenty powieści, bo moim zdaniem autorka tego przekładu dysponowała najlepszym warsztatem ze wszystkich poprzednich tłumaczy i przekład ten „najlepiej się czyta”, gdyż jak pisze sama autorka we wstępie „[...] starałam się też

o jak największą prostotę i naturalność stylu, bo to jest – zdaje mi się – jedyne możliwe ustosunkowanie do arcydzieła Cervantesa¹⁴.

Najbardziej obecnie rozpowszechnionym przekładem jest tekst autorstwa Anny Ludwiki Czerny i Zygmunta Czernego pt. *Przemysłny szlachcic don Kichote z Manczy* i wydany w 1955 r. Wspomnieć jeszcze można adaptację Wiktora Woroszyńskiego wydaną pod tytułem: *Niezwykłe przygody Don Kichota z la Manczy według Miguela Cervantesa de Saavedry na nowo opowiedziane przez Wiktora Woroszyńskiego*, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1983.

Ostatnim przekładem jest wydany nakładem poznańskiego wydawnictwa Rebis *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy* (2014) i *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy. Część II* (2016) z rysunkami Wojciecha Siudmaka i w tłumaczeniu Wojciecha Charchalisa.

Z pozostałych utworów Cervantesa w języku polskim dostępne są *Niezwyuczajne przygody Persilesa i Segismundy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980 w przekładzie Z. Szleyen oraz *Intermedia* w przekładzie tejże wydane w krakowskim Wydawnictwie Literackim w 1967 r. Pojawiło się także kilka wydań *Nowel przykładowych* w przekładzie Zdzisława Milnera, pierwsze jeszcze w okresie międzywojennym w serii biblioteka literacko-artystyczna pod redakcją Jana Lerentowicza, Warszawa, Nakład Tow. Akc. S. Orgelbranda, b/d i później kilkakrotnie wznawiane.

Literatura krytyczna dotycząca *Don Kichota* w Polsce jest niestety bardzo mizerna. Poza archaicznymi tekstami z okresu międzywojennego, np. Stanisława Wędkiewicza czy Michała Sobeskiego¹⁵, oraz niewielu tekstami późniejszymi rozproszonymi głównie w pismach specjalistycznych, doczekaliśmy się jednej monografii dzieł Cervantesa. Chodzi o książkę Zofii Szmydtowej pt. *Cervantes*, PIW, Warszawa 1965.

Niestety znakomita większość publikacji najlepszych polskich hispanistów została napisana w języku hiszpańskim, a zatem nie

¹⁴ Wstęp do M. Cervantes, *Don Kichote*, przeł. S. Ciesielska-Borkowska, Kraków 1949, s. 13.

¹⁵ S. Wędkiewicz, *Don Kiszot czy Don Kichot?*, „Język Polski”, 1923, s. 44–48; M. Sobeski, *Na marginesie Don Kiszota*, Poznań 1919.

jest przeznaczona dla polskiego czytelnika. Na szczególną uwagę zasługują prace prof. Kazimierza Sabika z Uniwersytetu Warszawskiego, który od z górą trzydziestu lat zajmuje się Cervantesem i jego recepcją w Polsce, jest to notabene jedyny polski członek międzynarodowego Stowarzyszenia Cervantystów. Warto zapoznać się np. z monografią: Kazimierz Sabik, *Entre Misticismo y Realismo. Estudios sobre la recepción de la literatura española en Polonia*, Warszawa 1998 (w części III: „La obra de Cervantes en Polonia”), czy z tomem zbiorowym dedykowanym panu profesorowi *De Cervantes a Calderón*, red. K. Kumor, Warszawa 2009.

Na uwagę zasługuje także kilka przekładów, przede wszystkim książka Andresa Trapiello *Żywoty Cervantesa. Próba innej biografii*, Noir sur Blanc, Warszawa 2012 oraz powieść tegoż pt. *Gdy umarł don Kichot*, Noir sur Blanc, Warszawa 2008, obie przełożył Piotr Fornelski, a także beletryzowana biografia Cervantesa Bruna Franka pt. *Cervantes*, przeł. Wanda Kragen, po raz pierwszy wydana w Polsce w 1939 r. Ponadto mamy do dyspozycji opublikowany przez warszawskie wydawnictwo Muza cykl wykładów Vladimira Nabokova pt. *Wykłady o Don Kichocie* w przekładzie Jolanty Kozak. Choć spostrzeżenia Nabokowa bywają interesujące, więcej z tego dzieła możemy się dowiedzieć o Nabokowie aniżeli o *Don Kichocie*. Znacznie bardziej interesujący jest esej Carlosa Fuentes, *Cervantes, czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. Joanna Petry-Mroczkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, choć w tym przypadku analiza twórczości wielkiego Kastyljczyka jest tylko pretekstem do rozważań o związkach Hiszpanii z Ameryką Łacińską. I to już w zasadzie wszystko, może jedynie dla zasady podamy tytuł dziełka José Ortegi y Gasset, *Rozważania o Don Kichocie*, w przekładzie Janusza Wojcieszaka, które choć niezwykle interesujące i posiada w tytule odwołanie do błędnego rycerza, dotyczy esencji hiszpańskości, a nie interesującej nas powieści.

W ostatnich kilku latach z okazji okrągłej rocznicy 400 lat wydania obu powieści oraz śmierci autora powstało na świecie wiele nowych opracowań, tłumaczeń i wydań. Również i nasz kraj nie uchronił się przed kichotowską gorączką, choć przebie-

gała znacznie lżej, niż można by sobie tego życzyć. Bez wątpienia najlepszymi jej wykwitami są książki Iwony Krupeckiej *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2012 i Magdaleny Barbaruk *Długi cień don Kichota*, Universitas, Kraków 2015.

Powstało także kilka książek, które choć nie zajmują się egzegezą *Don Kichota*, odwołują się do niego w tytule, np. tom zbiorowy pod redakcją Lidii Wiśniewskiej, *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, Bydgoszcz 2012. Ciekawy jest też tom pt. *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Muzeum Narodowe w Krakowie. Kamienica Szołayskich, Kraków 2005, który oprócz tekstów poświęconych postaci don Kichota prezentuje także obrazy współczesnych malarzy polskich inspirowanych dziełem.

Okragłe rocznice publikacji *Don Kichota* i śmierci Cervantesa to wystarczająco dobry pretekst, aby ponownie – AD 2015 – przeczytać tę arcyopowieść (czemu sprzyja także wydanie nowego przekładu obu części) i zastanowić się nad jej miejscem w przestrzeni kulturowej. W niniejszej monografii proponujemy wielowymiarowe spojrzenie uwzględniające wybrane perspektywy poszczególnych autorów, reprezentujących rozmaite dyscypliny nauk humanistycznych. Jeśli wyłaniająca się z nich migawkowa mozaika kontekstualizujących odczytań okaże się tu i ówdzie użytecznym uzupełnieniem zalecanej reлектury przygód prze-myślnego rycerza, nasza książka spełni swoje zadanie¹⁶.

Poznań, 2016

Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński

¹⁶ Czytelnik napotka w niniejszej książce odmienne niekiedy zapisy imion własnych postaci występujących na kartach *Don Kichota*. Zdecydowaliśmy się nie ujednolicać pisowni nie tylko dlatego, że oznaczałoby to czasem znaczącą ingerencję w decyzje autorek i autorów poszczególnych artykułów, lecz również dlatego, że owe ortograficzne różnice pozostają przecież widomym i niezacierałym śladem długiej i krętej serii spolszczeń.

***Don Kichot* w Polsce w XVIII i XIX wieku. Recepcja krytyczna**

Wiek XVIII

Przed pierwszym polskim przekładem *Don Kichota* w 1786 r. krótkie wzmianki czy aluzje dotyczące powieści, znanej w Polsce z wydań w języku francuskim, pojawiają się w niektórych czasopismach, a przede wszystkim w najważniejszym z nich „Monitorze”. Już w pierwszym roku istnienia tego ostatniego, w czasie, gdy jednym z jego redaktorów jest Ignacy Krasicki, ukazują się dwie wzmianki, świadczące o znajomości Cervantesowskiego dzieła¹. *Don Kichota* widzi się w tych pierwszych wzmiankach jako szaleńca, postać śmieszną i komiczną. Zgola odmienną interpretację tej samej postaci spotykamy w tymże „Monitorze” w roku 1766. Anonimowy autor, jakkolwiek w wielu wypadkach można by się domyślać redaktorskiego pióra Krasickiego, patrzy na *don Kichota* jako na typ żołnierza-samochwała, postać, której pierwowzór literacki wywodzi się jeszcze z czasów rzymskich. Rzecz charakterystyczna, nie cytuje się tu *Miles gloriosus* Plauta, a sięga się do o wiele chronologicznie bliższego utworu hiszpańskiego autora. Wykpiwając postawę niektórych szlachciców-żołnierzy anonimowy autor pisze: „Są tacy, którzy pod ozdobą przewieszoney iunackim kształtem ładownicy, uzbrow-

¹ „Monitor”, 1765, nr 14, s. 575.

iwszy się niezwyknięzoną łosicą, Bohatyra okazując Donkiszotowie nowi, żadney karczmy bez historyi minąć nie mogą...².

Druga, obok don Kichota, postacią budzącą zainteresowanie monitorowskich autorów jest, rzecz zastanawiająca, nie z gruba ciosany Sanczo, lecz wyidealizowana Dulcynea. W moralizujących wywodach o kawalerach modnych wykpiwa się romansową egzaltację, przerost uczuć i pretensjonalność, posługując się w ataku na nie Cervantesowskimi postaciami. Para don Kichot i Dulcynea pojawia się raz jeszcze, gdy mowa o warszawskich damach i sposobach kochania. Autor fikcyjnego listu do redakcji „Monitora” atakuje przesadną idealizację miłości i kult kobiety przytaczając przykłady znane z literatury wieków przeszłych. Obok Laury wielbionej przez Petrarke wymienia Dulcyneę i don Kichota, pisząc: „[...] kochano ale źle, szanowano kochanki jak boginie. Stąd miłość Platonowa urosła, którą kochał Petrarcha Laure, a kawaler de la Manche Swoią Dulcyneę³.”

Przedstawione cytaty świadczą o traktowaniu głównego bohatera powieści jako postaci wyłącznie komicznej, co wpływa niewątpliwie na określenie jej samej jako „rzeczy uciechnej”, polecającej m.in. tym, co szukają pociechy w troskach, tak jak to czynił XVII-wieczny pisarz francuski Saint-Evremond, który „we fransuku przedkłada Donkiszota nad Senekę⁴.”

W okresie stanisławowskim, gdy czasopisma obozu postępowego zwalczają szerzącą się, zwłaszcza wśród płci pięknej, modę na czytanie romansów, *Don Kichot* zaliczany jest, tak jak na to wskazywała wzmianka ze wspomnianego już wcześniej artykułu „Monitora” z r. 1765, do romansów, które wymykają się ogólnemu potępieniu tego gatunku, uważanego za „czytanie częstokroć szkodliwe, a prawie zawsze nie użyteczne”.

Tak twierdzi „Monitor” z 1777 r., przedrukowując z pewnymi, nieznacznymi zresztą, zmianami⁵, artykuł, który pt. *Uwagi nad*

² „Monitor”, 1766, nr 75, s. 582.

³ „Monitor”, 1780, nr 109, s. 879.

⁴ „Monitor”, 1772, nr 20, s. 151.

⁵ „Monitor”, 1777, nr 56, s. 443–444.

sposobem czytania ukazał się w czasopiśmie „Zbiór Różnego Rodzaju Wiadomości” w roku 1770. W obydwu cytowanych czasopismach dzieło Cervantesa figuruje obok takich znanych powieści zachodnioeuropejskich jak bardzo popularny w XVIII w. *Telemak* Fenelona, *Guliwer* Swifta czy hiszpański w tematyce i inspiracji *Gil Blas* Lesage’a. W takim ujęciu *Don Kichot* w oczach postępowych literatów i moralistów pełni pośrednio podobną funkcję jak w Hiszpanii: służy jako broń w walce ze szkodliwą literaturą romansową; w ojczyźnie Cervantesa w walce z romansami rycerskimi, w Polsce z przygodowo-miłosnymi.

Recepcja twórczości Cervantesa w Polsce w okresie oświecenia jest ściśle związana z osobą i działalnością krytyczno-literacką i publicystyczną Ignacego Krasickiego. On to, zdaniem J. Morawskiego, mógł zachęcić swego wuja, Podoskiego, do przetłumaczenia *Don Kichota*⁶. Wiadomo, że biskup warmiński był autorem bardzo wielu artykułów zamieszczanych w „Monitorze”, a można też przypuszczać, że jego pióra były przynajmniej niektóre artykuły, w których jest mowa o postaciach z *Don Kichota*.

Dopiero artykuł o romansach zamieszczony w numerze 17 czasopisma „Co Tydzień”, uważanego za prywatny organ prasowy księdza biskupa, przynosi bardziej pogłębiony sąd o walorach najwybitniejszej powieści Cervantesa. Krasicki podejmuje tu, znany skądinąd z kampanii „Monitora”, temat szkodliwości czytania romansów. Klasyfikując je według kryterium moralności i, w związku z tym, dydaktycznej użyteczności, najwięcej miejsca, więcej niż godnym polecenia romansom angielskim zaliczonym do „obyczajnych”, poświęca Krasicki Cervantesowi i jego *Don Kichotowi*. Aby mocniej podkreślić historyczną zasługę dzieła, charakteryzuje obiekt ataku: romanse rycerskie, które nazywa „bohaterskimi”. Krasicki widzi *Don Kichota* jako oręż w rękach pisarza, który „ostatni cios temu głupstwu zadał”⁷. Określa go, tak jak to czyniła tradycyjna, powszechnie przyjęta w okresie

⁶ Cf. J. Morawski, *Hispano-Polonica. II. Krasicki a Cervantes*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1933, VII, s. 38-40, Poznań 1934.

⁷ „Co Tydzień”, 1798/99, nr 17, s. 161.

oświecenia interpretacja, jako „dzieło zabawne”, które „teraz śmieszny”⁸, jednocześnie jednak zdaje sobie sprawę, że jest to spojrzenie uproszczone, nie obejmujące całego wewnętrznego bogactwa książki. Nie potrafi jednak zdobyć się na osąd, który by przekroczył granice zakreślone oświeceniowym racjonalizmem i sięgnął, tak jak w późniejszym okresie uczynił to romantyzm niemiecki, do interpretacji symbolicznej.

Próbuje Krasicki odczytać zamiary Cervantesa w momencie pisania *Don Kichota*, ale z góry założywszy sobie intencję moralizatorską, usiłuje nagiąć do tej koncepcji określone wątki powieści. Stąd zwrócenie uwagi na postać Sancza, ale nie jako na kontrast fizyczny i psychiczny w odniesieniu do don Kichota, lecz jako kopalnię przysłów, które dla Krasickiego, jakkolwiek bezpośrednio o tym nie mówi, miały określony walor dydaktyczny.

Na zakończenie swych rozważań o *Don Kichocie* Krasicki klasyfikuje go do odrębnej, tylko dla tej powieści zarezerwowanej kategorii „romansu-dowcipno-krytycznego”⁹ (przypomnijmy w tym miejscu, że termin „powieść” nie jest jeszcze wówczas używany w późniejszym jego znaczeniu).

Podobne do Krasickiego stanowisko w odniesieniu do *Don Kichota* zajął inny ówczesny pisarz, teoretyk i krytyk literacki, przez pewien czas współredagujący z Krasickim „Monitor”, książkę Adam Kazimierz Czartoryski. W *Pismach polskich*, poświęconych rozważaniom o sztuce przekładu i zadaniach krytyki literackiej, mowa jest również o *Don Kichocie*. Autor przypomina niektóre epizody z powieści, m.in. ten z wiatrakami, i wyraża się z najwyższym uznaniem o dziele Cervantesa¹⁰. Tak jak Krasicki, Czartoryski odmalowuje zgubny wpływ lektury romansów rycerskich w Hiszpanii. Dla biskupa warmińskiego *Don Kichot* był „opisywaniem defektu” narodu hiszpańskiego i orężem w walce z nim. Podobnie dla Czartoryskiego. Natomiast nowością w sto-

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ A.K. Czartoryski, *Myśli o pismach polskich. Z uwagami nad sposobami pisanja w rozmaitych materjach*, Wilno 1801, s. 220–221.

sunku do ujęcia Krasickiego jest zwrócenie uwagi na kapitalny pomysł Cervantesa, by pokazywać prawdę, wypowiedaną przez ludzi wydawałoby się najmniej powołanych: szalonego don Kichota i prostaka Sancza. Taka opinia bliska jest sądowi wymienionemu już wcześniej Saint-Evremonda, cytowanemu w „Uwiedomieniu” do I tomu *Don Kichota* z 1781 r. Czartoryski widzi bowiem dwoistość postaci głównego bohatera, jej złożoność. Don Kichot jest dla niego człowiekiem niespełna rozumu, ale tylko na punkcie naśladowania postaci i motywów z romansów rycerskich, poza tym jest to „charakter cnotliwy, rozsądny we wszystkim”¹¹.

Dydaktyczno-utylnitarne podejście epoki oświecenia do dzieł literackich powoduje u Czartoryskiego, tak jak w przypadku Krasickiego, spojrzenie na dzieło Cervantesa pod kątem jego przydatności. Podobnie jak niezwykle popularne wówczas *Bajki z tysiąca i jednej nocy*, *Don Kichot* jest dla Czartoryskiego dobrą rozrywką, a jednocześnie użyteczną lekturą¹².

Na marginesie powyższych rozważań Czartoryskiego warto zwrócić uwagę na postulaty, które wysuwa co do sposobu tłumaczenia i wydawania dzieł z literatur obcych. W odniesieniu do *Don Kichota* jest to dezyderat przedstawienia życiorysu autora i informacji o dziele, o okolicznościach, w jakich powstało, potrzebnych dla zrozumienia jego wymowy i celu, dla którego zostało napisane. Czartoryski wskazuje przy okazji, w jakich krajach należałoby szukać tych informacji zawartych w dobrych wydaniach *Don Kichota*. Dowiadujemy się, po raz pierwszy, że drugim takim krajem, oprócz tradycyjnie już Francji, są także Niemcy¹³.

Wiek XIX

W odróżnieniu od epoki oświecenia okres romantyzmu przynosi zasadniczą zmianę w zainteresowaniach literackich, rów-

¹¹ Ibidem, s. 220.

¹² Ibidem, s. 223.

¹³ Ibidem, s. 222.

nież w odniesieniu do Hiszpanii. Przodujący, obok angielskiego, w Europie romantyzm niemiecki interesuje się dawną poezją i teatrem hiszpańskim, widzianymi jako jedno ze źródeł inspiracji dla nowego prądu. Wilhelm Schlegel na nowo odkrywa twórczość Calderona¹⁴. Wszystko to znajduje swoje odbicie w polskiej recepcji literatury hiszpańskiej. Głównym przedmiotem zainteresowania staje się XVII-wieczny teatr hiszpański, za którego najważniejszego przedstawiciela uważa się, tak jak w Niemczech, Calderona.

Idąc za ogólnym trendem, również w dorobku Cervantesa zwraca się bardziej niż dotychczas uwagę na utwory dramatyczne, a przede wszystkim romantycy odkrywają *Numancję*. Tym niemniej, za główny tytuł do literackiej sławy Cervantesa uważa się nadal *Don Kichota*, cytowanego we wszystkich artykułach czy rozprawach dotyczących literatury hiszpańskiej.

Szczególne role w propagowaniu znajomości literatury hiszpańskiej w Polsce w latach 40. XIX w. przypada filozofowi, krytykowi literackiemu, historykowi literatury i publicyście, a zarazem działaczowi politycznemu, Edwardowi Dembowskiemu. Jego zainteresowania hiszpańskim dramatem, poezją i prozą znajdują swój wyraz w artykułach, rozprawach i studiach krytyczno-literackich i estetycznych, publikowanych szczególnie w latach 1842–43 na łamach postępowego, odgrywającego znaczącą rolę w ówczesnym życiu kulturalnym Warszawy, czasopisma „Przegląd Naukowy”, którego Dembowski był zresztą współzałożycielem i redaktorem.

Najważniejszą wypowiedzią Dembowskiego dotyczącą prozy hiszpańskiej jest ta część studium o literaturze powszechnej, która omawia twórczość Cervantesa w numerze 10 „Przeglądu Naukowego” z 1843 r. Wspomina w nim przy okazji autor tę odmianę powieści, w której dawniej zasłynęli Hiszpanie, a mianowicie romans rycerski, wymieniając *Amadisa z Walii*. Cervantes, według Dembowskiego, otwiera nowy rozdział w historii literatu-

¹⁴ Cf. J.-J. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris 1914.

ry hiszpańskiej, a jego arcydziełem jest oczywiście *Don Kichot*. Dembowski przedstawia nową, zupełnie do tej pory nieznaną w Polsce interpretację powieści, interpretację, która całkowicie zrywa z poprzednią, oświeceniową.

Jest to interpretacja, jaką nadał *Don Kichotowi* romantyzm niemiecki, filozofowie, estetycy i historycy literatury, począwszy od braci Schległów i Bouterweka do Tiecka i Heinego poprzez Schellinga i Hegła. Autor *Piśmienności powszechnej*, tak jak wspomniani historycy literatury, uważa, że powieść Cervantesa „bynajmniej nie jest komiczną”¹⁵, przeciwstawiając się w ten sposób poglądom panującym na ten temat w oświeceniu. Zdaniem Dembowskiego większość krytyków źle zrozumiała utwór Cervantesa. Celem napisania *Don Kichota* było, jak twierdzi polski krytyk, po pierwsze „wyśmianie powieściarzy rycerskich romansów, którzy podczas jego żywota zalewali Hiszpaniją nędznymi płodami spaczonej i bez-poetycznej wyobraźni”. Dowodem na to są „często zwroty do współczesnych, sarkazmy, wystawa śmieszności podobnych romansów, dokonane najdowcipniej”¹⁶.

Drugim powodem napisania *Don Kichota* była, według Dembowskiego, chęć wyśmiania błędnych rycerzy, bo „podobna negacja żywiołu średniowieczności właśnie jest na swoim miejscu w chwili jej dziejowego skonu”¹⁷. Najważniejszym jednak zamiarem Cervantesa i najmniej znanym, zdaniem Dembowskiego, jest „obraz rozdzierającego widoku, jako świat zmraża uczucia dusz szlachetnych. Don Kiszot jest najcnotliwszym człowiekiem, dla cnoty poświęca szczęście, spokój, wszystko; marzy, że świat jest takim jaką dusza Don Kiszota, rzewnym, wzniosłym, idealnym, a wszędzie, począwszy od samego Sancha, spotyka go świat zimny, rzeczywisty, brudny, i ludzie cnotcie urągają”¹⁸. Mamy tu zatem antytezę, alegoryczne Schellingowskie przeciwstawienie przyziemnej rzeczywistości i wzniosłego ideału, prze-

¹⁵ „Przegląd Naukowy”, 1843, nr 10, s. 17.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 17–18.

¹⁸ Ibidem, s. 18.

ciwstawienie podjęte przez innych niemieckich egzegetów *Don Kichota* w dobie romantyzmu jako kontrastu prozy i poezji, rzeczywistości i marzenia, poezji i zmysłów.

W ten sposób Dembowski przyłącza się do interpretacji Wilhelma Schlegla, który już w roku 1800 dał początek interpretacji symbolicznej, rozwiniętej później przez Schellinga i innych romantyków, w której poezję uosabia postać don Kichota, zaś prozę Sancho. Po tej samej linii interpretacyjnej idzie znany hispanista niemiecki, pisarz i tłumacz na język niemiecki *Don Kichota*, L. Tieck. Jego zdaniem Sancho uzupełnia postać don Kichota, uosabiając element prozaiczny i prostacki, naturalny i praktyczny ludowy rozum i świat zmysłów¹⁹.

Z dalszej części wypowiedzi Dembowskiego wynika, że patrzy on na walkę symbolizującego poezję życia don Kichota z otoczeniem jako na walkę jednostki z bezlitosną, prozaiczną rzeczywistością, walkę kończącą się porażką bohatera. I tu tkwi tragizm powieści. Postać don Kichota właśnie w swoim tragizmie jest dla Dembowskiego symbolem Cervantesa i jego pełnego nieszczęść i niepowodzeń życia, Cervantesa, który sam „z bolesnym uśmiechem ironii” spogląda na swój własny, przedstawiony w *Don Kichocie* żywot²⁰.

Podsumowując uwagi Dembowskiego o *Don Kichocie* należy stwierdzić, że jego poglądy na temat Cervantesowskiego arcydzieła nie są bynajmniej odkrywczyste, jeśli rozpatrywać je w kontekście europejskich interpretacji. Polski krytyk opiera się w swoich wywodach na wypowiedziach będących owocem głębokich przemyśleń niemieckich hispanistów, filozofów i historyków literatury, jak również na pracy Szwajcara Sismondiego. Jego zasługą jest natomiast wprowadzenie po raz pierwszy na teren polski romantycznego odczytania dzieła Cervantesa, zrywającego w głównym trzonie swoich wniosków z tradycyjną, racjonalistyczną i zawężającą interpretacją okresu oświecenia. Rewidując ustalone poglądy Dembowski, idąc za swymi zagranicznymi

¹⁹ Cf. J.-J. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, s. 186.

²⁰ „Przegląd Naukowy”, 1843, nr 10, s. 18.

przewodnikami, widzi w *Don Kichocie* jego symboliczny sens, alegoryczną koncepcję życia, w jakimś też stopniu Hegłowską dialektykę przeciwieństw. Jest to punkt widzenia przede wszystkim filozoficzny, który zdominował w latach 20. i 30. XIX w. Cervantesowską krytykę w Europie i za pośrednictwem Dembowskiego dotarł z opóźnieniem do Polski.

W okresie pozytywizmu i modernizmu twórczość Cervantesa budzi niewspółmiernie większe zainteresowanie w Polsce niż w okresie oświecenia i romantyzmu, niezależnie od skromnej jakościowo recepcji przekładowo-wydawniczej, której nasilenie miało miejsce w końcowych latach XIX w. i w drugiej dekadzie wieku XX²¹. Mnożą się artykuły, studia i omówienia dorobku, zwłaszcza prozatorskiego, autora *Don Kichota*, zamieszczane w najważniejszych czasopismach kulturalno-społecznych i literackich. Rzeczą ciekawą jest, że nowy okres w recepcji prozy hiszpańskiej w Polsce otwiera krytyk, który już w latach 40. XIX w. wykazywał zainteresowanie literaturą hiszpańską, a mianowicie Fryderyk Henryk Lewestam, współpracujący ze znanym warszawskim tygodnikiem „Kłosa” od chwili jego powstania w 1865 r.

Tam też ukazuje się w tymże roku „Miguel de Cervantes Saavedra. Szkic biograficzno-literacki”²². Jak wszyscy krytycy zajmujący się twórczością Cervantesa tak i Lewestam w swym szkicu największą uwagę zwraca na *Don Kichota*. Rozpatruje go przede wszystkim z punktu widzenia estetycznego. Dla niego *Don Kichot* to szczęśliwe utrafienie tonu pośredniego między czystą poezją a prozą, dzięki czemu jest on „najpierwszym klasycznym wzorcem nowożytnej powieści”, „rzeczywistym romansem epoki nowożytnej”²³. Właśnie ta cecha, ten „koloryt poetyczny”, odróżnia *Don Kichota* od wszystkich zwykłych romansów komicznych czy powieści łotrzykowskich. O owym „kolorycie poetycznym” z kolei stanowi styl wypowiedzi samego bohatera tytu-

²¹ Cf. K. Sabik, *Recepcja hiszpańskiej prozy fabularnej w Polsce w latach 1781–1918*, Warszawa 1995.

²² „Kłosa”, 1865, nr 22, s. 265–266; nr 24, s. 286–287; nr 25, s. 301–302.

²³ Ibidem, nr 24, s. 286.

lowego, wzniosły, uroczysty, nadający powieści komicznej „imponującą powagę, właściwą zwykle tylko dziełom sztuki poważnym” oraz opowiadania wtrącone, gdzie – zdaniem Lewestama – Cervantes „z największą ścisłością wyraża ducha poetycznego swej kompozycji”²⁴.

Autor szkicu występuje przeciwko oświeceniowej interpretacji dzieła, wyjaśniając, że zapoznanie prawdziwego ducha utworu pochodziło stąd, iż czytelnicy przyzwyczajeni byli „przez swoich romanistów, zanurzonych w prozę po szyję, do brania najpospolitszego tonu prozaicznego za jedynie odpowiedni kompozycji powieściowej”²⁵. Brnąc konsekwentnie w swoim estetyzmie krytyk lekceważy wartości poznawcze dzieła, obraz współczesnej Cervantesowi Hiszpanii, są to bowiem „rysy uboczne i podrzędne, przedstawiające prawdziwe zajęcie dla narodu jedynie hiszpańskiego”²⁶. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że uwypuklenie tego aspektu dzieła klóciłoby się z estetyczną i uniwersalistyczną interpretacją *Don Kichota*, którą za romantykami niemieckimi przedstawia polskiemu czytelnikowi Lewestam. Z tym wszystkim jednak autor szkicu popada co chwila w sprzeczność z samym sobą, bo nie może uznać, że jednak *Don Kichot* to też powieść o aspekcie komicznym i satyrycznym, jakkolwiek stara się komizm tuszować, zwracając uwagę na to, co mogłoby odjąć jej pospolitość i płaskość.

Wśród walorów *Don Kichota* podkreśla szczególnie Lewestam piękno języka i styl utworu nadający mu klasyczną doskonałość, oryginalność pomysłu, jego nowatorstwo psychologiczne, niewyčerpaną fantazję i inwencję, mistrzostwo wykonawcze, umiejętność literackiego wykorzystania doświadczeń życiowych, celne odmalowanie charakterów, nie tylko don Kichota i Sancza Pansy, ale i postaci drugorzędnych oraz umiejętność indywidualizacji języka postaci.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

Interpretacja twórczości nowelistycznej i powieściowej Cervantesa, a przede wszystkim *Don Kichota*, przedstawiona przez Lewestama, uzupełnia i rozszerza znane nam poglądy Dembowskiego na ten temat. Opinie wyrażone tak przez jednego, jak i drugiego krytyka mają swoje źródło w niemieckiej recepcji dzieła autora *Nowel przykładowych*, z tą różnicą, że Dembowski zwraca uwagę bardziej na aspekt filozoficzny interpretacji, idąc w tym za Schellingiem, natomiast Lewestam niemal wyłącznie koncentruje się na stronie estetycznej. Jego szkic, jak wykazuje bezpośrednia konfrontacja tekstów, jest w większej części niemal tłumaczeniem wybranych fragmentów prac Bouterweka²⁷, na którego sądach na temat literatury hiszpańskiej opierali się wszyscy historycy i krytycy literatury w Europie w pierwszej połowie XIX w. Widoczne też są w szkicu Lewestama ślady lektury poglądów braci Schległów, które zresztą w części uwzględnił też i Bouterwek.

Potępiając Lewestama za plagiat, za okoliczność łagodzącą należy uznać fakt, iż dzięki niemu po raz pierwszy czytelnik polski zapoznał się z estetyczną analizą dzieła Cervantesa, jakkolwiek była to analiza jednostronna, zawężająca. Należy też docenić wysiłek tego krytyka, który w pierwszych latach okresu 1864-1918 jest, ciągle na łamach „Kłosów”, najbardziej spośród krytyków polskich wytrwałym i konsekwentnym propagatorem twórczości Cervantesa, jakkolwiek i następne jego prace nie są utworami oryginalnymi.

Wśród prac dotyczących twórczości Cervantesa opublikowanych w latach 60. wyróżnia się artykuł zamieszczony w „Bibliotece Warszawskiej” w roku 1867 przez podpisaną kryptonimem S. z Z. D. Sewerynę z Żochowskich Duchyńska²⁸. Przebywając od 1864 r. w Paryżu wysyłała ona swoje korespondencje do różnych

²⁷ Chodzi tu o tom III *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Goettingen 1804 i *Aesthetik*, Goettingen 1806.

²⁸ S. z Z.D. (Seweryna z Żochowskich Duchyńska), *Michał Cervantes. Jego życie i pisma, podług studyów p. Emila Chasles, profesora literatur zagranicznych w Sorbonie*, „Biblioteka Warszawska”, 1867, t. I, s. 129-144 i 388-422; t. II, s. 83-101.

czasopism polskich, m.in. do „Biblioteki Warszawskiej”, gdzie redagowała „Kronikę Paryską”. W niej pomieściła w roku 1866 recenzję Emila Chasles, francuskiego literaturoznawcy zajmującego się twórczością Cervantesa, ograniczając się w niej do zrelacjonowania tej części pracy, która dotyczyła jednego z wy-cinków biografii twórcy *Don Kichota*²⁹. O wartości artykułu Duchinińskiej stanowi fakt, że wbrew tytułowi zawiera on – w części wstępnej – własne poglądy autorki, a mianowicie próbę znalezienia analogii, które łączą twórczość Cervantesa ze współczesną mu literaturą polską.

Ta oryginalna część artykułu Duchinińskiej jest niejako przeniesieniem czy rozszerzeniem rozważań Lelewelewskiej *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską w wieku XVI, XVII, XVIII* z dziedziny historii na pole literatury. Nie jest przypadkiem, twierdzi Duchinińska, że wiek XVI był tak dla literatury czasów zygmunto-wskich, jak i literatury hiszpańskiej wiekiem złotym. Wiele jednak instytucji wymagało zmian, a między nimi stan rycerski, rażąco swą śmieszną i przestarzałą formą nie tylko w Hiszpanii, lecz też w Polsce i innych krajach europejskich. Dlatego też Cervantes, przedstawiając „satyryczno-moralny obraz nie tylko społeczeństwa hiszpańskiego” zasłużył się całej Europie³⁰. Według Duchinińskiej „jedne pobudki życia wywoływały też same objawy w literaturze”, a zatem nie należy podejrzewać takich pisarzy jak Piotr Zbylitowski, Piotr Baryka czy Wacław Potocki o naśladowanie Cervantesa, gdy piszą satyry na „zbytkujących i butnych husarzy”³¹.

Wspólny był wróg w XVI i XVII w., tzn. Muzułmanie, podobne życiorysy ludzi pióra i oręża w Polsce i w Hiszpanii. Stąd, jak pisze Duchinińska, „liczne pisma Cervantesa nie mniej spokrewnione są ściśle z naszymi płodami literackimi XVI i XVII wieku”³², a fakty z jego żołnierskiej biografii przypominają wojenne

²⁹ „Biblioteka Warszawska”, 1866, t. I, s. 257–261.

³⁰ „Biblioteka Warszawska”, 1867, t. I, s. 130.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 131.

wyprawy Wespazjana Kochowskiego, Samuela ze Skrzywny Twardowskiego czy Adama z Czachrowa Czachrowskiego. Podsumowując część porównawczą swego artykułu Duchinińska stwierdza: „Cervantes obdarzony wyższym geniuszem przedstawia dobitniej to co wypowiedzieli i wyśpiewali statyści i śpiewacy nasi”³³.

W roku 1874 ukazuje się w „Opiekunie Domowym”, tygodniku przeznaczonym nie dla elity intelektualnej jak czytelnicy „Biblioteki Warszawskiej”, lecz dla rodzin polskich, artykuł pt. *O Don Kiszocie*, którego autorem jest Józef Tretiak, wówczas jeszcze początkujący literat, później znany krytyk i profesor literatury³⁴. Artykuł ten stanowi pewne wydarzenie w procesie recepcji twórczości Cervantesa w Polsce w okresie 1864–1918, a to z dwóch względów. Po pierwsze, jest to praca samodzielna, poświęcona wyłącznie *Don Kichotowi*, nie oparta jak wszystkie do tej pory na ujawnionych czy ukrytych źródłach francuskich lub niemieckich, po drugie, zwraca ona uwagę jasnością wykładu, określoną koncepcją i metodą, a co najważniejsze, oryginalnością zawartych w niej uwag i refleksji.

Tretiak stosuje tu metodę genetyczno-historyczną, włącza również do badania twórczości Cervantesa, zgodnie z zaleceniami Taine’a, socjologiczny punkt widzenia. W konsekwentnie przeprowadzonym wykładzie autor umiejętnie łączy informacje z sądami wartościującymi, każdy wywód ma swe logiczne powiązanie z poprzedzającymi i następującymi po nim. Swoje rozważania rozpoczyna Tretiak od porównania i przeciwstawienia dwóch wybitnych postaci w literaturze hiszpańskiej: Cyda i don Kichota. Są to, według Tretiaka, postaci czysto narodowe, hiszpańskie, a jednocześnie uniwersalne, bo reprezentują ideał i karykaturę męznego wojownika. Cyd jest prawdziwym rycerzem, don Kichot – urojonym.

Pierwotnym zamiarem Cervantesa, gdy zaczynał on pisać *Don Kichota* było, jak wyjaśnia autor artykułu, wyszydzenie ro-

³³ Ibidem, s. 132.

³⁴ J. Tretiak, *O Don Kiszocie*, „Opiekun Domowy”, 1874, nr 46, s. 365–367; nr 47, s. 373–375; nr 48, s. 382.

mansów rycerskich, walka z ich zgubnymi skutkami społecznymi. Broń ta okazała się skuteczna, ale Cervantes, dodaje Tretiak, nie poprzestał na krytyce negatywnej, formułując swoje uwagi na temat pisania powieści, które łączyłyby przyjemne z pożytecznym. Znaczenie *Don Kichota*, pisze autor, polega też na zadaniu, nieświadomie, śmiertelnego ciosu nie tylko samym romansom rycerskim, lecz także instytucji średniowiecznego rycerstwa, które w epoce Cervantesa było już anachronizmem. W szerszym znaczeniu *Don Kichot* jest „przedstawicielem tych, których dziś trafnie charakteryzują mówiąc o nich, że niczego nie zapomnieli i nic się nie nauczyli”³⁵. Powieść Cervantesa staje się „satyrą na cały zastęp ludzi, których każdy wiek i każdy kraj posiada, a którzy zakochani w poetycznych formach przeszłości ubóstwiają je wraz ze wszystkimi jej błędami i gardzą terażniejszością, zapominając, że terażniejszość jest tylko owocem przeszłości”³⁶. Pisząc te słowa Tretiak miał zapewne na myśli m.in. przedstawicieli polskiej konserwatywnej powieści historycznej i jej zwolenników, bezkrytycznie chwalaących wszystko, co przeszłe, a przeciwstawiających się nowym treściom w literaturze i życiu społecznym.

Kontynuując swoje rozważania o sensie postaci don Kichota krytyk omawia jej najszerszą, uniwersalną wymowę, dochodząc do wniosku, że bohater Cervantesowski jest przedstawicielem poetycznej wyobraźni, która kształtuje świat wbrew warunkom prozaicznej rzeczywistości, czego przekonującym dowodem jest m.in. idealizujące przekształcenie postaci Dulcyniei. Tragedia don Kichota bierze się z tego, że jego wyobraźnia tworzy nowy świat, piękniejszy i potężniejszy od rzeczywistego, a on sam, jako jego twórca, naznacza sobie w nim miejsce najważniejsze. Ale człowiek jest „glebae adscriptus”, pisze Tretiak, jest zależny od warunków otaczającej go rzeczywistości. I o tym musi on zawsze pamiętać. Fantazja jest wielkim skarbem człowieka, uszlachetnia jego pragnienia, ozdabia życie ludzkie, wyciska się na jego

³⁵ Ibidem, nr 47, s. 374.

³⁶ Ibidem.

działach, bez niej życie byłoby smutne i szare. Ta poetyczna fantazja, kontynuuje krytyk, najbardziej zbliża człowieka do bóstwa. Należy jednak zachować umiar, bo jeśli całkowicie oderwie go ona od rzeczywistości i oładnie nim zupełnie, to ten, który mógłby być bliskim bóstwa, staje się najbliższym szaleństwa, czyli człowiekiem najbardziej godnym politowania.

Postać don Kichota nie byłaby ani tak wybitna, ani tak interesująca, stwierdza słusznie krytyk, bez postaci Sancza, którego praktyczność, zdrowy chłopski rozum, krytycyzm, brak wygórowanych ambicji stanowią doskonały kontrast z marzycielstwem jego pana. Kontrast ten jest też uwydatniony w sposobie wysławiania się obydwu bohaterów.

Na zakończenie swych rozważań wraca Tretiak do początkowego porównania Cyda i don Kichota, by wyciągnąć naukę moralną, adresowaną do współczesnego społeczeństwa. Warto tu zacytować słowa krytyka, bowiem wyprzedzają one o prawie ćwierć wieku i zapowiadają dyskusję, która będzie się toczyć w prasie polskiej nad tym, jaki sens należy nadawać postaci don Kichota, jaką ma ona wartość jako symbol pewnej postawy życiowej i społecznej. Zakładając, że „rycerstwem”, „rycerskością” nazywa się:

Otwartą, śmiałą i bezinteresowną walkę za swoje przekonania, za jakąś szlachetną ideę przewodniczącą w życiu, to gdy ta idea, te przekonania są wynikiem instynktownego, czy świadomego przejęcia się nagłymi potrzebami społeczeństwa, wówczas rycerstwo takie staje się błogosławieństwem każdego wieku i narodu, w którym się pojawi, pod jakąkolwiek bądź postacią, i każdy śmiało, bezinteresownie i zwycięsko walczący za taką ideę, czy to mieczem, czy młotem, czy piórem, czy słowem może być nazwany Cydem swego czasu. Ale jeżeli owa idea jest marą wyobraźni, nie mającą nic wspólnego z tętmem rzeczywistego życia, z jego potrzebami, troskami i bólami, wówczas rycerstwo w jej imieniu będzie tylko zawadą w społeczeństwie, a każdy w dobrej wierze walczący za tę marę człowiek, choćby najzdolniejszy i najszlachetniejszy, będzie Don Kiszotem swojego czasu³⁷.

³⁷ „Opiekun Domowy”, 1874, nr 48, s. 382.

W następnych latach nadal największe zainteresowanie w twórczości Cervantesa budzi *Don Kichot*. Świadczy o tym jeden z rozdziałów studium pisarki Stefanii Chłędowskiej, opublikowanego we lwowskim „Przewodniku naukowym i literackim” w roku 1878, a przedrukowanego siedem lat później w książce pt. *Szkice literackie*³⁸. Dla autorki *Don Kichot* jest satyrą literacką tak jak *Gargantua i Pantagruel* Rabelais’go był satyrą społeczną i religijną. Jej zdaniem, w swojej powieści Cervantes spariował formę romansów rycerskich, ale nie treść samego pojęcia rycerstwa. *Don Kichot* jest na przemian karykaturą i ideałem, ton zaś „na pół melancholijny, na pół komiczny wypływa z samego przedmiotu”, bowiem logika natury ludzkiej wymaga, by „wszelka śmieszność ludzka miała stronę bolesną i pobudzała także do rzewności, a nie tylko do śmiechu”³⁹. Wiecznotrwałą wartość *Don Kichot* zawdzięcza przedstawieniu typu ogólnoludzkiego, każdy bowiem idealista, marzyciel rozpozna się w Cervantesowskim bohaterze. Chłędowska jedna z pierwszych używa tu terminu „donkiszoteria”, określającego pewien rodzaj nastawienia psychicznego jednostki i wynikający zeń sposób postępowania. Moralnie don Kichot jest postacią niezwykle wartościową, ale tylko moralnie, bowiem jego wzniosłość i dziecięca ufność nieoparte na prawdzie trafiają w próżnię, są bezużyteczne. Życie takich błędnych marzycieli, uogólnia Chłędowski, jest podobne do pobytu don Kichota u pary księżęcej, jest to „od początku do końca mistyfikacja”⁴⁰.

Ciekawe określenie znajduje autorka dla Sancza Pansy. Jej zdaniem reprezentuje on „jeniusz głupoty”, w jego głupocie jest nawet „pewna subtelność artystyczna”, bowiem giermek don Kichota to człowiek „pół głupi, pół filozof”, w odróżnieniu od swego pana „pół mędrca, pół szaleńca”⁴¹. Postać Sancza Pansy

³⁸ S. Chłędowski, *Szkice literackie*, Lwów, Warszawa 1885, rozdz. IV, s. 36–49.

³⁹ S. Chłędowski, *Nowe i dawne kierunki romansu*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” (dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”), 1878, s. 523.

⁴⁰ Ibidem, s. 621.

⁴¹ Ibidem.

służy wzmocnieniu elementu komicznego powieści, wprowadzenie tej postaci to, według Chłędowskiej, świadomy zabieg autora, który zdawał sobie sprawę, że dzieje don Kichota, mimo wszystkich stron komicznych, będą zbyt „melancholijne”, aby zabawić czytelnika. Kładąc akcent na komiczny charakter utworu, jego humor, Chłędowska słusznie dostrzega, że „zestawienie tego, co idealizm ma najbardziej wzniosłego, z tem co praktyczność ma rubasznego lecz prawdziwego, jest niewyczerpanym tematem wysokiej komedii. Ironia i komiczność powiedziały tu ostatnie słowo”⁴².

Cennym przyczynkiem do coraz bardziej rozbudowywanej w szczegółach interpretacji arcydzieła Cervantesa, opierającej się niezmiennie w swych podstawowych założeniach na wizji oświeceniowej i romantycznej, jest opublikowany w roku 1880 – w formie artykułu w „Tygodniku Mód i Powieści” – odczyt pisarki i tłumaczki Waleryi Marrené, w którym sporo miejsca zajmuje entuzjastyczne omówienie *Don Kichota*⁴³. W pierwszym rzędzie interesuje autorkę aspekt psychologiczny utworu. Jej zdaniem jest on oparty na psychologicznej prawdzie, wynikającej z obserwacji i autoanalizy własnych przeżyć autora. Podważając słuszność interpretacji romantycznej i jej wariantów, Marrené widzi w don Kichocie przede wszystkim „istotę tak psychologicznie prawdziwą, że im więcej się w niego wpatrywać tem bardziej drobne nawet z pozoru rysy, skupiają się i tworzą doskonały obraz człowieka”. Don Kichot i Sanczo Pansa to nie „mgliste idee, ani bezosobiste typy, mające reprezentować pewne właściwości, ale żywi ludzie. Po chwili namysłu zrozumiemy, że znamy ich wszyscy tylko w odmiennym stroju i z różnemi obyczajami”⁴⁴.

Porównując Cervantesa z Szekspirem przyznaje Marrené, że mimo, iż ten ostatni przewyższa hiszpańskiego pisarza „nieprze-

⁴² Ibidem, s. 621–622.

⁴³ W. Marrené, *Początek i rozwój powieści. Odczyt Waleryi Marrené na rzecz dotkniętych głodem*, „Tygodnik Mód i Powieści”, 1880, nr 22, s. 253–255; nr 23, s. 265–267; nr 24, s. 273–274.

⁴⁴ Ibidem, nr 23, s. 265.

branem bogactwem swoich tłumnych kreacy”, jego postaci „nie są ani prawdziwsze ani lepiej narysowane od Don Kiszota i otaczających go postaci”⁴⁵. Podobnie jak dramaturg angielski, Cervantes w *Don Kichocie* wykazuje dobrą znajomość psychologii, a nawet psychiatrii, co szczególnie widoczne jest w odmalowaniu postaci głównego bohatera. Marrené, idąc za krytyką pozytywiścyczną, mającą ambicje naukowego ujmowania zjawisk historyczno-literackich, powołuje się na autorytet naukowców-psychiatrów, by wykazać, że don Kichot nie jest takim szaleńcem, jakim się wydaje ogółowi czytelników. Píše ona: „Niektórzy alieniści⁴⁶ utrzymują, że każdy niemal człowiek ma w swym umyśle punkt słaby, na którym rozum jego najłatwiej zachwiać się może. U Don Kiszota punkt ten jest trochę więcej rozwinięty niż u innych, oto wszystko”⁴⁷. W innym miejscu Marrené twierdzi z kolei, że szaleństwo don Kichota to tylko podniesienie takich przymiotów jak odwaga, szlachetność, dobroć czy ofiarność do zbyt wielkiej potęgi, ich nadmierna intensywność.

Autorka, wbrew dotychczas istniejącym poglądom, do wspólnego mianownika szaleństwa chce sprowadzić nie tylko postać tytułową, ale i inne postaci, nie wyłączając Sancza. Jest to punkt widzenia niezbyt przekonujący, ale w arcydziele Cervantesa drzemią tak bogate możliwości interpretacyjne, że i taki pogląd ma pewne uzasadnienie. Dla Marrené szaleństwo postaci z otoczenia don Kichota jest doskonale scharakteryzowane i umotywowane. Przecież jeśli Cervantes chciał w postaci Sancza Pansy przedstawić prozę wobec poezji, to „przyznać trzeba, że ta proza nie okazuje się wcale mniej szaloną od poezji. Bo jakże nazwać tego wieśniaka co porzuca dom, żonę, dziecko, ażeby za Don Kiszotem szukać awantur po świecie”⁴⁸.

Jak już wcześniej wspomniano, każdy człowiek – według alienistów – ma jakiś słaby punkt w swojej psychice. U Sancza

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ W XIX w. psychiatrzy.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 266.

tym słabym punktem jest chciwość, z powodu której „jego rozum szwankuje”. Obietnica otrzymania wyspy „obałamuca” jego zdrowy rozsądek. Uogólniając, Marrené pisze: „Natura tutaj pochwycona jest wybornie, bo jakżeż często ludzie wierzą uparcie w to, czego pragną, chociaż ta wiara nie ma żadnej podstawy”⁴⁹.

Również szalonym na swój sposób jest licencjat Carrasco, ale tak jego, jak i Sancza szaleństwo jest uleczalne, podczas gdy kres obłędowi don Kichota może przynieść tylko śmierć, bowiem jego szaleństwo miało korzenie w najgłębszych właściwościach jego natury, dla której rzeczywistość nie istniała.

Na zakończenie swych oryginalnych na gruncie polskim refleksji na temat *Don Kichota*, Marrené zwraca uwagę na jego znaczenie historyczno-literackie w dziejach powieści europejskiej, stwierdzając z żalem, że „jednak *Don Kichot*, tak samo jak *Satyrykon czy Lazarillo de Tormes*, nie zdołał wyrwać powieści z zaklętego koła konwencyonalnych fałszów, awantur i sentymentalizmu. Przeciwnie, rzecz można, że jak po błyskawicy następują grubsze ciemności, tak po jasnej, trzeźwej powieści Cervantesa, wyobraźnia pogrążyła się w głębszym jeszcze zamięcie”⁵⁰, a grzechy popełnione przez autorów powieści rycerskich i wyszyldzone przez Cervantesa powtórzył we Francji „roman précieux”.

Porównanie Cervantesa z Szekspirem, na możliwość którego wskazała w swoim artykule Marrené, a dokładniej porównanie postaci don Kichota z Hamletem, jest tematem obszernego, przetłumaczonego na język polski, studium Iwana Turgieniewa, zamieszczonym w roku 1883 w tygodniku „Echo muzyczne i teatralne”⁵¹, który oprócz prac z dziedzin wymienionych w tytule publikował też utwory literatury pięknej, krytyki i przeglądy literackie.

Studium to, tezy w nim zawarte, nie pozostaną – jak się przekonamy w dalszym ciągu naszego artykułu – bez echa

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ I. Turgieniew, *Hamlet i Don Kiszot* (tłum. anonimowe), „Echo Muzyczne i Teatralne”, 1883, nr 26, s. 267–268; nr 28, s. 288–289; nr 30, s. 307–308; nr 32, s. 327–328; nr 34, s. 351–352; nr 36, s. 369–370.

w publicystyce polskiej zajmującej się twórczością Cervantesa. Inauguruje ono pozatem pewien nowy kierunek zainteresowania samą postacią don Kichota, porównywaną – a dokładniej rzecz biorąc – przeciwstawianą, znanym postaciom z literatury angielskiej, który to kierunek ujawni się szczególnie na przełomie XIX i XX w. w prasie tak periodycznej, jak i codziennej.

Wielki pisarz rosyjski darzy wielką sympatią postać don Kichota. Mówi o niej w samych superlatywach, podczas gdy Hamlet jest najczęściej przedmiotem krytyki. Don Kichot, według Turgieniewa, wyraża wiarę w prawdę, która wymaga ofiar, poświęcenia się dla ideału, dla innych, podczas gdy Hamlet wyobraża analizę i egoizm, a co za tym idzie, niewiarę, zwątpienie. Postać don Kichota jest nam bliska nawet przez swą śmieszność, bowiem w śmiechu tkwi siła harmonijna, zbawcza, natomiast wyniosły, melancholijny, arystokratyczny Hamlet jest nam daleki.

Oryginalny jest punkt widzenia Turgieniewa na postaci Sanacza Pansy i Poloniusza. Pisarz uważa je, w stosunku do swoich panów, za wyrazieli mas. Hamlet nie budzi zaufania Poloniusza, który wie, że „takie Hamlety nie przynoszą pożytku masom, nic im nie dają, nigdzie nie wiodą. Masy są proste i brudne, a Hamlet jest arystokratą nie tylko z urodzenia”⁵². Wprost przeciwnie ma się sprawa z don Kichotem i Sanczem Pansą. Ten ostatni wie, że don Kichot jest szaleńcem, ale mimo to opuszcza rodzinę, by błędzić z nim po świecie, wierzy weń, jest mu oddany. Samą nadzieją korzyści materialnych nie można tej sprawy wyjaśnić. Przyczyn tego poświęcenia, zdaniem Turgieniewa, należy szukać głębiej. Tkwi ona w „najzacniejszej może właściwości mas, w zdolności szczerego zaślepienia się, w zdolności do porwania się bezużytecznym zapalem, do gardzenia zwyczajną korzyścią, która u prostego ludu tak często równa się pogardzie chleba powszedniego. Wielka to, historyczna właściwość ludu”⁵³. Don Kichot może za sobą porwać masy, zaś Hamlet pozostaje samotny i dlatego jest bezpłodny.

⁵² Ibidem, nr 30, s. 307–308.

⁵³ Ibidem, nr 30, s. 308.

Krytycznie też widzi Turgieniew stosunek Hamleta do Ofelii, przeciwstawiając czystą, idealną miłość don Kichota egoizmowi, lubieżności, obłudzie, cynizmowi, chorobliwej niemocy kochania Szekspirowskiego bohatera. Swoją negatywną ocenę łagodzi autor *Ojców i dzieci* wskazaniem tych cech, które częściowo przynajmniej rehabilitują Hamleta: melancholię, która wskazuje na cierpienie, sceptycyzm, który nie jest indyferentyzmem, nienawiść do kłamstwa.

W dalszym ciągu swych rozważań wprowadza Turgieniew przeciwstawienie, którym często posługiwali się krytycy romantyczni: opozycję ducha Europy Północy i Europy Południa, a co za tym idzie: przeciwstawienie jego wytworów, a wśród nich literatury. Tak więc, zdaniem rosyjskiego pisarza, „duch, który stworzył wizerunek Hamleta był duchem ludzi z Północy, duchem refleksyi i analizy, ciężkim i ponurym, pozbawionym harmonii i barw jasnych, nie oszlifowanym w drobiazgach formy, ale głębokim, jędrnym, wielostronnym, samoistnym, epokowym”⁵⁴. Natomiast don Kichot jest wytworem ducha Południa, a duch ten, to według Turgieniewa, „jasny, wesoły, naiwny, wrażliwy, nie zstępujący do głębin życia, nie rozumiejący zjawisk lecz odbijający takowe w swem zwierciadle”⁵⁵.

Podczas gdy przedstawiciel „szorstkich ludów Północy”, Szekspir, ukazuje „straszliwe dziedzictwo wieków średnich, dzikość i okrucieństwo”, w *Don Kichocie* średniowiecze wyraziło się „odblaskiem poezyi prowansalskiej, czarodziejską gracyą tych właśnie romansów, które Cervantes wyszydzał, a którym sam jeszcze złożył daninę – jak słusznie dodaje Turgieniew – w swym *Persilesie i Sigismundzie*”⁵⁶.

Na zakończenie Turgieniew uściśla swoje porównanie postaci Hamleta i don Kichota. Natura, według niego, nie stworzyła ani całego don Kichota, ani całego Hamleta. Są to: „dwie ostateczności przeciwnych kierunków. Jak pierwiastek analizy w Hamlecie

⁵⁴ Ibidem, nr 34, s. 351.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

przyjął formy prawie tragiczne, tak pierwiastek zapału w don Kichocie ubrał się prawie w komizm, w życiu zaś ani tragika, ani komizm nie rysują się w czystym, oderwanym kształcie⁵⁷.

Studium Turgieniewa zamyka pewien etap recepcji prozy Cervantesa w Polsce, charakteryzujący się sporym zainteresowaniem dorobkiem autora *Nowel przykładowych* i przynoszących wielostronne, pogłębione spojrzenie na jego twórczość, a zwłaszcza na *Don Kichota*. Następny etap wyznacza rok 1898, przełomowy w recepcji Cervantesowskiego arcydzieła, kiedy to ma miejsce początek ostrego sporu nie tylko wśród krytyków literackich *sensu stricto*, lecz też, ogólnie rzecz biorąc, publicystów ostatnich dwóch lat XIX w., przy czym polemika traci charakter literacki i z zagadnień arcyzmu, estetyki, filozofii, schodzi na teren ideologii i polityki.

Ów spór, którego podstawą będzie antagonistyczna interpretacja postaci don Kichota, zainaugurował w roku 1898 na łamach poczytnego petersburskiego tygodnika „Kraj”, ceniony wówczas publicysta Ludwik Straszewicz swoim artykułem pt. *Dwa typy – dwie idee – „Don Quichotte i Robinson Kruzo”*⁵⁸, a w polemikę zaangażowali się tak wybitni przedstawiciele polskiej literatury i krytyki, jak Bolesław Prus czy Ignacy Matuszewski.

Punktem wyjścia rozważań Straszewicza było ważne wydarzenie polityczne, które negatywnie wpłynęło na kształtowanie się obrazu Hiszpanii i Hiszpanów w świecie, a w samej ojczyźnie autora *Don Kichota* zrodziło, m.in. ważne zjawisko historyczno-literackie, którą była twórczość tzw. „Pokolenia '98”. Owo wydarzenie polityczne to klęska Hiszpanii w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi w roku 1898.

Szukając przyczyn takiego wyniku zbrojnej konfrontacji między chylącą się ku upadkowi dawną potęgą kolonialną i nowo rodzącym się mocarstwem, wielu publicystów europejskich, a wśród nich w Polsce m.in. Straszewicz, zwraca się w stronę

⁵⁷ Ibidem, nr 36, s. 369.

⁵⁸ L. Straszewicz, *Dwa typy – dwie idee – „Don Quichotte i Robinson Kruzo”*, „Kraj”. 1898, nr 43, s. 5–9.

literatury, bo – jak pisze autor omawianego artykułu – w niej właśnie można znaleźć wskazówki, czego po danym narodzie należy się spodziewać.

Straszewicz wybiera dwie postaci, dwa typy z głośnych utworów literatury hiszpańskiej i angielskiej: don Kichota i Robinsona Crusoe i czyni je, rozszerzając zakres ich reprezentatywności, przedstawicielami już nie tylko dwu narodów, lecz dwóch ras: romańskiej i anglosaskiej. W odróżnieniu od Turgieniewa Straszewicz widzi w don Kichocie same wady. Jest to, jego zdaniem, leń, próżniak, człowiek zarozumiały i pyszny. Przy panegiryku Turgieniewa określenia te brzmią jak bluźnierstwa. Szlachetne cele i ideały – to tylko czcze frazesy, kontynuuje Straszewicz. To, co u romantyków i ich kontynuatorów było ideałem, poezją, w interpretacji Straszewicza jest po prostu kłamstwem. „Z fantazji wybujałej rodzi się ambicja, zarozumiałość i pycha – pisze autor artykułu – a że próżniak nie może ich karmić rzeczywistością, musi uciekać się do kłamstwa, które też w końcu staje się treścią myśli jego i słów”⁵⁹.

Zdaniem Straszewicza o wartości ponadczasowej *Don Kichota* decyduje fakt, że w osobie głównego bohatera ukazał Cervantes chorobę swego narodu. W narodzie tym „donkichoterja staje się epidemią, a Don Quichotte’owie uważani są za bohaterów, kierują opinią i wpływają na czyny”⁶⁰. Jest to naród „gdzie się ogół wiecznie wzrusza, raduje i martwi wymysłami fantazji, sił swoich i postępów krytycznie sądzić nie umie, i wiecznie chce czegoś, czego dokonać nie potrafi”⁶¹.

Stan taki, zdaniem Straszewicza, trwa nadal w Hiszpanii: „pierwiastki kalectwa zostały w charakterze Hiszpanów do dni naszych”, a świadczą o tym aktualne wydarzenia historyczne: „błędy popełniane na Kubie, przyjęcie wojny, do której prowadzenia wcale sił nie mieli, poniesiona wielka klęska”⁶².

⁵⁹ Ibidem, s. 7.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

Tak więc don Kichot jest dla Straszewicza postacią negatywną, uosabiającą podstawowe wady społeczeństwa hiszpańskiego. Jego przeciwieństwem jest Robinson, którego cechują przymioty tak bardzo cenione przez pozytywistów, jak pracowitość, wytrwałość, przedsiębiorczość. Nic dziwnego, że nie ma wątpliwości, kto zwycięży w walce między don Kichotem i Robinsonem: „Don Quichotte – kończy swój artykuł publicysta „Kraju” – był i będzie bity, musi być bity, jak zawsze bezsilne zuchwalstwo. Don Quichotte – to upadek. Robinson to siła i przyszłość”⁶³.

Tezy artykułu Straszewicza poparł Bolesław Prus w swojej „Kronice Tygodniowej” z 13 listopada 1898 r.⁶⁴ Rozszerzając porównanie Straszewicza Prus pisze: „Dziś – nie tylko w Hiszpanii znajdują się Don Kichotowie i nie tylko w Anglii lub w Ameryce – Robinsonowie. Dziś każde ucywilizowane społeczeństwo posiada Don Kichotów jako pozostałość po wiekach średnich, posiada także Robinsonów jako wytwór nowożytnej oświaty i przemysłu. Jedni i drudzy są wszędzie, najważniejsze jest, ilu ich jest i jaka grupa bohaterów nadaje ton społeczeństwu”⁶⁵. Don Kichotowie dla Prusa to ci, co zwracają się bezkrytycznie ku przeszłości, zaś Robinsonowie to tacy, „którzy z pełną wiarą zwracają się do przyszłości, kędy prowadzi droga przez wytrwałą i mądrą pracę”⁶⁶.

Wypowiedzi Straszewicza i Prusa spotkały się z natychmiastowym oddźwiękiem. Jeszcze w tym samym miesiącu listopadzie w obronie don Kichota występuje wybitny ówczesny krytyk literacki Ignacy Matuszewski na łamach wpływowego „Tygodnika Ilustrowanego” w artykule pt. *Don Kichot i Robinson. Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*⁶⁷.

⁶³ Ibidem, s. 9.

⁶⁴ B. Prus, *Kronika Tygodniowa*, „Kurier Codzienny”, nr 314. Cyt. wg Z. Szwejkowski (red.), *B. Prus, „Kroniki”*, Warszawa 1965, t. XV, s. 423–429.

⁶⁵ Ibidem, s. 428.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ I. Matuszewski, *Don Kichot i Robinson. Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, nr 48, s. 938–939. Artykuł ten został przedrukowany w: idem, *Twórczość i twórcy (Studyja i szkice estetyczno-literackie)*, Warszawa 1904, s. 303–312.

W odróżnieniu od Straszewicza i Prusa, którzy rozpatrywali postać don Kichota z obiektywnego punktu widzenia jego społecznej wartości czy przydatności, Matuszewski widzi Cervantesowskiego bohatera subiektywnie, z punktu widzenia moralnego i społecznego. Don Kichot, stwierdza krytyk, jest człowiekiem dobrym, szlachetnym, kochanym i szanowanym przez wszystkich, ale „klątwą każdego Don Kichota jest rozdźwięk pomiędzy potęgą i szlachetnością pobudek a mizernością i śmiesznością wykonania zamierzonego czynu”. I tu Matuszewski zadaje pytanie: „Czyż jednak miarą wartości moralnej jednostki jest powodzenie, czy motyw działania? Można potępić dany postępek ze stanowiska utylitaryzmu, a mimo to zachwycać się nim, jako faktem wysoce etycznym”⁶⁸.

Rozpatrując wartość społecznej postawy don Kichota krytyk wyjaśnia, jak należy, jego zdaniem, rozumieć sens pojęcia „donkiszoteria”. Jest to „pewne stadyum każdej myśli, każdej reformy, każdego odkrycia, każdego programu, każdej walki o prawdę i sprawiedliwość. Zawsze musi ktoś zwrócić na coś uwagę, pomylić się raz i drugi, narazić się na drwiny lub kije, walczyć z wiatrakami przesądów, z baranami rutyny, oraz ze złą wolą, obojętnością i bezmyślnym szyderstwem wielkich mas”⁶⁹.

W swoim artykule Matuszewski, broniąc postaci don Kichota, nie tylko przedstawia własną, odrębną jej interpretację moralno-społeczną, lecz również poddaje krytyce zasadniczą ideę artykułu Straszewicza, a mianowicie sam pomysł porównania właśnie Robinsona z don Kichotem i wartość tej pierwszej postaci jako symbolu, typu ogólnoludzkiego. Sam don Kichot, według Matuszewskiego, nie jest postacią reprezentatywną dla narodu hiszpańskiego, jak utrzymywał Straszewicz, ale należy on do „nielicznej galerii typów o wszechludzkim, nie rasowym tylko podkładzie psychologicznym”. Można by go porównywać z takimi postaciami-symbolami Byronowskimi czy Szekspirowskimi jak Manfred, Kain czy Hamlet, bo „oprócz cech czysto angielskich

⁶⁸ Ibidem, s. 939.

⁶⁹ Ibidem.

posiadają znamiona ogólnoludzkie, gdy Robinson jest tylko wierną i dokładną kopią Anglika średniej klasy, odtworzoną z talentem, ale nie ożywioną tchnieniem wyższych aspiracji⁷⁰. Wykazując porównywalność postaci Hamleta i don Kichota, a nieporównywalność tego ostatniego z Robinsonem, nie neguje jednak Matuszewski przydatności bohatera Defoe jako pewnego aspektu wzorca osobowego, pożądanego ze względu na materialny rozwój społeczeństwa. Musi jednak zawsze istnieć, zdaniem krytyka, typ don Kichota „jako ferment, przeciwdziałający zbyt niemu zasklepianiu się narodów w skorupie samolubstwa i interesów czysto praktycznych”⁷¹.

Kończy Matuszewski, jak przystało na błyskotliwego krytyka, godzącego neoromantyczne uniesienie z pozytywistycznym umiarem, efektownym twierdzeniem, któremu trudno odmówić słuszności: „Entuzjazm, romantyka i marzycielstwo są jak mocne narkotyki: w nadmiernych dawkach odurzają i obezwładniają, we właściwych – podniecają i pokrzepiają organizm jednostkowy i społeczny”⁷².

Artykuł Matuszewskiego spotkał się z natychmiastową ripostą Prusa. O wadze, jaką przywiązywał autor *Faraona* do dyskutowanych zagadnień świadczy fakt, że uściśleniu własnej interpretacji postaci don Kichota w zestawieniu z poglądami Matuszewskiego poświęcił on, co było raczej rzadkością w jego kronikarskiej praktyce, nie część, a cały swój polemiczny artykuł pt. *Znowu awantura o Don Kichota i Robinsona*⁷³. Bezpośrednim zaś bodźcem, który skłonił Prusa do ponownego wystąpienia, był przedruk artykułu Matuszewskiego i komentarz popierający jego stanowisko w popularnym warszawskim dzienniku „Słowo”.

Przypominając w skrócie treść artykułów dwóch głównych adwersarzy, Straszewicza i Matuszewskiego, Prus zwraca uwagę, że źródłem nieporozumienia między nimi jest przede wszystkim

⁷⁰ Ibidem, s. 938.

⁷¹ Ibidem, s. 939.

⁷² Ibidem.

⁷³ B. Prus, *Kronika Tygodniowa*, „Kurier Codzienny”, nr 335. Cyt. wg: Z. Szweykowski (red.), *B. Prus, „Kroniki”*, s. 444–452.

bogactwo cech charakteryzujących postać don Kichota, jej niejednorodność, a stąd możliwość wielu sprzecznych nieraz interpretacji. Prus zgadza się, że powodu tej niejednorodności don Kichot może być cytowany jako przykład „bądź tego, że największe zalety serca nie ochronią człowieka od klęsk, bądź tego, że chorobliwe bohaterstwo nikomu nie przyniesie pożytku”⁷⁴. Ale postać ta nie może być, według Prusa, cytowana jako wzór postępowania⁷⁵.

Wspomniany przez Matuszewskiego ferment, bez którego zakrzepłyby społeczeństwa, stanowią nie don Kichoci, pisze Prus, lecz wielcy idealisci, którzy ponieśli co prawda klęskę, ale w wyniku niepomysłnego układu okoliczności. Odpowiadając w dalszym ciągu na twierdzenia zawarte w artykule Matuszewskiego, Prus broni postać Robinsona. To on właśnie jest dla niego nie karierowiczem, lecz jednym z najwznioślejszych bohaterów ludzkości, jej symbolem, wyrażającym „rozumną wolę i niezwalczoną cierpliwość znikomego człowieka, któremu musi ulec nawet nieśmiertelna natura”⁷⁶.

Kończąc swoje wywody Prus stwierdza, że nie jest uzasadniona a od wielu lat powtarzana w Polsce obawa, że „społeczeństwo składające się z ludzi, którzy pracują, jest narażone na pograżenie się w materializmie” i że nie don Kichotowie porywają je „w stronę ideałów, ale religia, filozofia, wielka nauka, wielka sztuka i pielęgnowanie wszechludzkich uczuć”⁷⁷.

Spór przedstawicieli pozytywistycznej i idealistycznej czy neoromantycznej interpretacji postaci don Kichota, bo tak chyba można nazwać polemikę między Straszewiczem i Prusem z jednej strony, a Matuszewskim z drugiej, który wybuchł nagle i zarazem osiągnął punkt kulminacyjny w roku 1898, zamyka ostatni

⁷⁴ Ibidem, s. 447.

⁷⁵ Należy rozgraniczyć u Prusa ocenę wartości społecznej postaci don Kichota, którą cechuje charakterystyczny dla autora *Lalki* utylitaryzm, z oceną wartości artystycznej i poznawczej w zakresie wiedzy o psychice ludzkiej samej powieści, uznawanej przez niego za arcydzieło literatury światowej (cf. J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975, s. 143–144).

⁷⁶ Ibidem, s. 452.

⁷⁷ Ibidem.

etap recepcji krytycznej *Don Kichota* w XIX wieku. Samo dzieło, a przede wszystkim jego protagonista, jak mogliśmy się przekonać z przedstawionego przeglądu, obejmującego też wiek XVIII, jest przedmiotem najrozmaitszych interpretacji: filozoficznych, estetycznych, moralnych, społecznych, dydaktycznych, ideologicznych, psychologicznych, etc. Ukuwa się osobny termin, powstaje osobne pojęcie „donkiszoteria”. Spory między wybitnymi polskimi krytykami i publicystami usiłują uściślić to pojęcie, nadać mu, zgodnie z daną orientacją światopoglądową, swoją własną, osobistą interpretację. Obok antagonistycznych stanowisk, istnieją próby ich pogodzenia, odejścia od skrajności ocen. Sama powieść i postać jej bohatera inspirują, pobudzają wyobraźnię krytyków literackich i publicystów społeczno-kulturalnych, rozszerzają horyzonty ideowe i estetyczne. Są one znacząco obecne w polskiej kulturze i literaturze.

Potęga paratekstów. Wokół dwóch powojennych polskich wydań *Don Kichota*

1. Parateksty

Wydanie nowego, drugiego po II wojnie światowej i piątego kompletnego tłumaczenia arcydzieła Miguela de Cervantes na język polski, jest wystarczającym powodem, by wznowić dyskusję nad tą powieścią i jej znaczeniem dla współczesnego odbiorcy. Przedmiotem swojej refleksji chciałabym uczynić nie samo dzieło, lecz kwestie edycyjne, a więc to, w jakiej formie książka ta trafia do współczesnego czytelnika, czyli jej kształt materialny i wszelkiego rodzaju komentarze, w jakie została zaoopatrzona. Innymi słowy, zamierzam poddać analizie różnego rodzaju parateksty: wydawnicze oraz alograficzne¹, jakimi został obudowany tekst właściwy przekładu.

Termin „paratekst” przyjmuję za Gerardem Genettem, który wprowadził go do dyskursu filologicznego² i rozumiem jako

tekst, który eskortuje tekst właściwy [...]. Paratekst ma za zadanie uczynić z korpusu tekst łatwo dostępny w projektowanym dla niego środowisku odbiorczym, środowisko to uczynić jak najliczniejsze.

¹ *Paratexte allographe* to w terminologii Gerarda Genette’a paratekst przygotowany przez osobę różną od autora i wydawcy. Przypisy tłumacza należy zatem zaliczyć do paratekstów alograficznych.

² Określenia „paratekstualność” badacz ten użył już w 1979 r., a szczegółowe opracowanie poświęcone paratekstom pt. *Seuils* opublikował w 1987 r.

W tym celu ma zaprezentować tekst właściwy [...] i zachęcić do jego odbioru, pozostawiając możliwości interpretacji samemu odbiorcy³.

Tak definiowane parateksty nie są niczym innym, jak realizacją zadań książki, wynikających z pełnionej przez nią funkcji rzeczowej. Książka bowiem, podobnie jak każdy tekst kultury, pełni zarówno funkcję semiotyczną, jak rzeczową⁴. Jej tworzywem jest język, czyli system znaków wspólny dla nadawcy i odbiorcy, dzięki czemu stanowi ona element przestrzeni symbolicznej danej kultury. Jednak trafia do rąk odbiorcy w postaci materialnej, musi więc opuścić tę przestrzeń symboliczną i znaleźć swoje miejsce w przestrzeni rzeczywistej. Staje się przedmiotem o określonych cechach fizycznych, który ma służyć do zrealizowania konkretnych celów. Z punktu widzenia wydawcy, który jest odpowiedzialny za materialny kształt książki, jest ona przede wszystkim towarem, który winien znaleźć nabywcę. Działania zmierzające do przekształcenia np. dzieła literackiego w produkt rynkowy przejawiają się m.in. właśnie w postaci paratekstów, takich jak okładka, ilustracje, zamieszczane na ostatniej stronie okładki teksty reklamujące jej zalety, przedmowa, posłowie itp.⁵ Parateksty stanowią zatem „próg”, swoistą strefę przejściową

³ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007, s. 23.

⁴ S. Żółkiewski, *Wstęp*, w: S. Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*, Warszawa 1979 s. XVI. Funkcje rzeczowe i semiotyczne mogą na siebie wzajemnie oddziaływać; działania mecenasów, wydawców, recenzentów nieraz w istotny sposób wpływają na odbiór dzieła, modyfikując tym samym jego funkcje semiotyczne. Dwoistą naturę utworów literackich dostrzegł także Pierre Bourdieu. Jego zdaniem, w polu literackim ścierają się dwie przeciwstawne siły. Pierwsza z nich to bezinteresowna z perspektywy wyłącznie materialnej „antyeconomiczna ekonomia sztuki czystej”, której celem jest gromadzenie kapitału symbolicznego. Druga natomiast to logika rynku, zgodnie z którą najważniejszy jest wymierny rezultat w postaci zysków finansowych. Kieruje się ona nie tyle wartościami estetycznymi, ile gustami i wymaganiami czytelników, którzy z tego punktu widzenia są postrzegani jedynie jako konsumenci dóbr kulturalnych. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 218–220.

⁵ „Paratekst jest tym, dzięki czemu tekst staje się książką i jako książka trafia do czytelnika, czy też – ogólniej – publiczności.” G. Genette, *Sueils*, Paris 1987, s. 8.

umożliwiająca przekroczenie granicy oddzielającej przestrzeń symboliczną od rzeczywistej. Są także miejscem transakcji, czy też paktu, jakie instancje nadawcze, czyli autor i/lub pośrednicy komunikacji literackiej zawierają z czytelnikiem. Ich zasadniczym zadaniem jest zapewnienie książce pozytywnego przyjęcia i interpretacji uznanej przez autora bądź wydawcę za właściwą. Parateksty ułatwiają konkretyzację lektury, stając się swoistym przewodnikiem dla czytelnika.

Parateksty, w jakie zaopatrzone bywają przekłady dzieł literackich, jakkolwiek odgrywają podobne role jak parateksty utworu oryginalnego, mają też swoją specyfikę. Wiąże się ona z tym, że winny one pomóc odbiorcy w przekroczeniu granic przestrzeni własnej kultury i wejściu w przestrzeń kultury, z której pochodzi tłumaczony tekst⁶. Innymi słowy, ich celem jest przygotowanie czytelnika na spotkanie z Nieznanym, wsparcie go w oswojaniu obcości⁷, której nośnikiem przekład jest zawsze.

Z perspektywy wydawcy parateksty przekładu powinny być tak skonstruowane, by bariera odmienności kulturowej nie okazała się nie do pokonania, co w skrajnym przypadku mogłoby doprowadzić do odrzucenia utworu, a w konsekwencji do niezrealizowania związanych z jego wydaniem założeń ekonomicznych. Powinny więc utorować dziełu drogę do kultury docelowej i pomóc w zafunkcjonowaniu w jej ramach.

W niniejszym szkicu pominę parateksty autorskie, czyli te napisane przez samego Cervantesa, niestanowiące jednak integralnych elementów opowieści. Mam tu na myśli dedykacje i odautorskie przemowy. Po pierwsze, były one przedmiotem wielorakich badań i wnikliwych analiz⁸. Po drugie, podzielam opinię

⁶ M. Gaszyńska-Magiera, *Parateksty przekładu literackiego jako pomost między kulturami (na podstawie polskich wydań Syna człowieczego Augusta Roa Bastosa)*, w: T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska (red.), *Transgresja w kulturze*, Kraków 2014.

⁷ W. Soliński, *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość*, w: W. Bolecki, E. Kraskowska (red.), *Kultura w stanie przekładu. Translatoryka – komparatystyka – transkulturowość*, Warszawa 2012, s. 342.

⁸ Cf. m.in. J.M. Paz Gago, *Texto y paratexto en El Quijote*, w: M. Garcia Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca

Iwony Loewe, że takie parateksty autorskie są metatekstem utrzymanym w poetyce autokomentarza, w którym „nie tylko ujawnia się kulisy powstania dzieła, jego intencję, ale także wpływa na jego interpretację”⁹, nie służą natomiast bezpośrednio promocji dzieła.

2. Analizowane wydania

Obiektem badania będą dwa powojenne wydania arcydzieła Cervantesa, czyli pierwsza edycja przekładu Anny Ludwiki i Zygmunta Czernych, która ukazała się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1955 r. oraz wspomniana już na wstępie edycja najnowszego tłumaczenia Wojciecha Charchalisa, opublikowana przez Dom Wydawniczy Rebis¹⁰.

Przekład Czernych był wznawiany kilkakrotnie: pięć razy przez PIW (1957, 1966, 1972, 1983, 1986), dwa razy przez Zieloną Sowę (2004, 2009), jeden raz przez Świat Książki (2004) i jeden raz przez Wydawnictwo Dolnośląskie (1998)¹¹. Liczba tych wydań jest kolejnym dowodem na to, że zapotrzebowanie na klasykę jest zjawiskiem ciągłym. Nie biorę ich pod uwagę w niniejszym artykule, ponieważ parateksty każdorazowo ulegają zmianie. W przypadku paratekstów wydawniczych wydaje się to oczywiste, jako że każda edycja pojawia się w innym kontekście histo-

1992, s. 761–768; J. M. Martín Morán, *Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial*, w: *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca 2002, s. 257–271.

⁹ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, s. 23–24.

¹⁰ W 2014 r. ukazał się tylko pierwszy tom *Don Kichota* w przekładzie Charchalisa. Tłumacz i wydawca zapowiadają, że drugi tom ukaże się wkrótce. [Drugi tom ukazał się w kwietniu 2016 r., już po złożeniu artykułu do druku (przyp. red.).]

¹¹ W okresie powojennym wydano ponadto dwukrotnie przekład Edwarda Boyé z 1932 r.: w 1995 nakładem Muzy, a w 2014 – Wydawnictwa MG [Było jeszcze wydanie wydawnictwo Książka i Wiedza z 1952 r. Wydanie z 1932 r. zawierało fragmenty do użytku szkolnego – całość została wydana dopiero w 1937–8 r. (przyp. red.)]. CaTe i pozostałe dane dotyczące powojennych wydań *Don Kichota* w Polsce przytaczam za katalogiem Biblioteki Narodowej (<http://alpha.bn.org.pl/>)

rycznym, czytelniczym, ekonomicznym i może być kierowana do różnych grup odbiorców, mniej lub bardziej wykształconych, mniej lub bardziej zamożnych, dysponujących lub nie wiedzą fachową na dany temat. Stąd na rynku wydawniczym pojawiają się wydania mniej lub bardziej odporne na działanie czasu, drukowane na papierze różnej jakości, zaopatrzone w staranną lub tylko minimalistyczną szatę graficzną. Okazuje się jednak, że zmieniają się także parateksty tłumacza, że są one traktowane przez wydawców dość niefrasobliwie: nie jako integralna część jego pracy, ale jako dodatek, który można dowolnie zmieniać, a nawet z niego zrezygnować¹². Tymczasem nie powinno się ich uznawać za fakultatywną część tłumaczenia, istnieją bowiem po to, by

odegrać wobec tekstu prymarnego jakąś mniej lub bardziej ważną rolę, wypełnić lukę w dziele, które pod pewnymi względami mogło autora przekładu nie zadowalać, zmuszając do wszelkiego rodzaju uściśleń, uzupełnień, zwracając uwagę czytelnika na pominięte możliwości alternatywnych rozwiązań itd.¹³

Drastyczne zmiany w przypisach tłumacza mogą zatem w skrajnej sytuacji doprowadzić do takiej interpretacji dzieła, którą on sam uznałby za niewłaściwą.

3. Parateksty wydawnicze

Przekład z 1955 r. ukazał się w postaci dwóch tomów w płóciennej oprawie. Karty książek są zszywane, nie klejone. Z całą

¹² Obszernie omawia tę problematykę Justyna Wesoła w artykule *Przypisy w polskich przekładach Don Kichota*, w którym zestawia powojenne i przedwojenne wydania przekładu E. Boyé z wydaniami tłumaczenia Czernych, w: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, Wrocław, Kraków 2009, s. 206–211. Podobne podejście do paratekstów tłumacza dostrzegł T. Stróżyński, analizując różne wydania przekładów T. Boya-Żeleńskiego, cf. *Przypisy Boya tłumacza*, w: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, s. 49–73.

¹³ J. Święch, *Przekłady i autokomentarze*, w: E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984, s. 48.

pewnością nie jest to wydanie jednorazowego użytku, przeciwnie, wszystko wskazuje, że wydawca zakładał wielokrotną lekturę. Innymi słowy, to książki obliczone na lata, do których mogą sięgać kolejne pokolenia czytelników. Opracowanie graficzne książki powierzono Markowi Rudnickiemu¹⁴, w latach 1949–1957 pełniącemu funkcję dyrektora artystycznego wydawnictwa. Zaprojektował on okładkę, obwolutę, strony tytułowe, inicjały i winiety.

Z punktu widzenia czysto informacyjnego pierwsza strona obwoluty została potraktowana dość minimalistycznie. Znalazły się na niej tylko nazwisko autora (Cervantes) i przybrane miano głównego bohatera (Don Kichote). Nie zamieszczono pełnego tytułu dzieła ani nazwisk tłumaczy. Te informacje pojawiają się na okładce (której jednak nie widać, bo przesłania ją obwoluta) i na stronie tytułowej. Uznano zapewne, że zarówno postać don Kichota, jak i autor opowieści o nim są tak powszechnie w Polsce znani, że odbiorcy wystarczy tylko lakoniczny sygnał, by zorientował się, o jaką książkę chodzi. Niemal całą powierzchnię strony zajmuje narysowany oszczędna, dość schematyczną kreską rysunek Pabla Picassa przedstawiający słynnego rycerza i jego wiernego giermka na swoich wierzchowcach. Picasso był w tamtych latach jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów zachodnich. Mimo że jego twórczość nie miała nic wspólnego z obowiązującymi w ówczesnej Polsce kanonami realizmu socjalistycznego, to ze względu na jego przekonania polityczne była ona tolerowana przez władze i stała się popularna. Umieszczenie rysunku jego autorstwa na obwolutie można zatem uznać za skuteczny zabieg, dzięki któremu książka przyciągała wzrok potencjalnego odbiorcy.

Na karcie tytułowej nazwisko autora i tytuł, tym razem w pełnym brzmieniu, zostały wystylizowane na starą czcionkę. Te i pozostałe informacje zamieszczone na tej stronie, czyli na-

¹⁴ Marek Rudnicki (1927–2004) od 1957 r. przebywał we Francji. Pracował m.in. jako grafik dla Heleny Rubinstein. Współpracował z prestiżowymi francuskimi wydawcami. Ilustrował klasykę rosyjską (dzieła Puszkina, Turgieniewa, Tołstoja) wydawaną w serii Editions „Bibliophile”, a także prozę współczesnych pisarzy francuskich (Camusa, Maurois, Cesbroną).

zwiska tłumaczy oraz nazwę wydawnictwa, oddzielono od siebie motywami dekoracyjnymi różnej wielkości.

Innym elementem graficznym zastosowanym w omawianej edycji są malowane delikatnymi pociągnięciami pędzla wymyślne winiety w postaci motywów dekoracyjnych w złotym kolorze, podobne w formie, ale różniące się detalami. Zdobią one karty otwierające poszczególne części i księgi powieści. Takie motywy nie pojawiają się jednak na stronach poprzedzających parateksty tłumaczy. Zatem funkcją winiet jest nie tylko podniesienie estetycznych walorów książki, ale także oddzielenie tekstu zasadniczego, odautorskiego od paratekstów późniejszych, pochodzących od tłumaczy. Ponadto każdą część, czyli zarówno tę stanowiącą paratekst autorski lub czytelniczy, jak i poszczególne księgi powieści rozpoczynają zdobne inicjały. Opisywane powyżej zabiegi można uznać za subtelną stylizację, czy też nawiązanie do starodruków.

Komentowane wydanie zilustrowano pięknymi grafikami autorstwa Josego del Castillo, Antonia Carnicera, Bernarda Baranca, Jeronima Gila i Gregoria Ferra, które zdobiły edycję arcydzieła Cervantesa z 1870 r., firmowaną przez Hiszpańską Akademię Królewską.

W sumie, mamy do czynienia z książką wydaną z wielkim pietyzmem. Zastosowany projekt graficzny po pierwsze sygnalizuje, że mamy do czynienia z dziełem starym, klasycznym, po drugie dodaje książce urody, czyniąc ją atrakcyjniejszą dla czytelnika.

Wydanie *Don Kichota* w najnowszym przekładzie nie ustępuje edycji z 1955 r. pod względem staranności edytorskiej i estetyki. Czarna obwoluta, na której widnieje tytuł wypisany dużymi, złotymi literami, zwraca na siebie uwagę. Podobnie jak wcześniej omawiane wydanie, najnowszy *Don Kichot* w twardej oprawie, ze zszywanymi stronami, robi wrażenie książki solidnej, odpornej na przewidywaną aktywność czytelnika i działanie czasu. Wydawnictwo Rebis zleciło projekt graficzny tomowi Michałowi Pawłowskiemu. Tym razem wymyślne liternictwo na obwolucie i stronie tytułowej zarezerwowano jedynie na imię głównego bo-

hatera, a inne elementy (pozostały fragment tytułu, nazwiska autora i tłumacza, nazwę wydawnictwa) wydrukowano tradycyjną czcionką, różnicując jedynie jej wielkość. Pierwszą stronę obwoluty zdobi ilustracja przedstawiająca emblematyczną scenę powieści: Rycerza z Manchy szarżującego na wiatraki.

Zgodnie z obowiązującymi dziś standardami skrzydełka obwoluty oraz jej ostatnią stronę wykorzystano w celach promocyjnych¹⁵. Na lewym skrzydełku zamieszczono fragment wstępu autorstwa Charchalisa, w którym podkreślona została wyjątkowość powieści. Na prawym natomiast pojawia się cytat z prologu Cervantesa, w którym zwraca się on do przyszłego czytelnika bez zwyczajowej kokieterii, jawnie zezwalając na dowolną interpretację i ocenę swego dzieła.

Ostatnia strona okładki najczęściej zawiera krótką charakterystykę utworu „podporządkowaną naczelnemu celowi wydawcy-producenta, który chce sprzedać swój towar”¹⁶. Gdy chodzi o kolejne wydanie dzieła klasycznego wydaje się zbędne informowanie odbiorcy o treści. W omawianym przypadku wydawca napisał drukowanymi literami na górze strony: „Niniejszym oddajemy do rąk czytelnika długo oczekiwane pierwsze polskie wydanie krytyczne *Don Kichota* w nowym doskonałym przekładzie Wojciecha Charchalisa”. Odwołał się tym samym do domniemanych oczekiwań polskiego odbiorcy, podkreślając jednocześnie, że książka, mimo szacownego wieku powieści, jest w pewnym sensie nowością, ponieważ została ponownie spolszczona. Autor notki nie omieszkał zaznaczyć, że ten nowy przekład jest znakomity. Jednak zapewnienie, że chodzi o pierwsze polskie wydanie krytyczne arcydzieła Cervantesa, jest trochę przesadzone, ponieważ edycja Rebisu, mimo solidności faktograficznej, nie spełnia wysokich standardów ustalonych w Polsce przez serię Biblioteki Narodowej.

¹⁵ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, s. 86.

¹⁶ E. Skibińska, *Przekład literacki jako towar: paratekst na okładce. Na materiale polskich przekładów współczesnych powieści francuskich*, w: I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, Poznań 2011, s. 217.

Poniżej na czwartej stronie okładki pojawia się komentarz wydawcy zapewniający, że powieść Cervantesa jest nadal aktualna, a dzięki walorom przekładu czytelnik nie tylko nie będzie miał kłopotu z jej zrozumieniem, ale będzie mógł dostrzec jej niepowtarzalny humor. Zamieszczony fragment wstępu Filipa Łobodzińskiego także zapewnia odbiorcę o nieprzemijającej wartości dzieła.

Czytelnik, zachęcony elegancją obwoluty, nie rozczaruje się, gdy zajrzy do środka. Poszczególne stroniczki zostały bardzo przejrzyście rozplanowane, stosunkowo duża czcionka ułatwia lekturę. Miłą niespodzianką są, co prawda niezbyt liczne, ale piękne i oddziałujące na wyobraźnię ilustracje, co tak rzadko zdarza się w przypadku współczesnych książek. Wydaje się, że wybór ich autora był wyjątkowo trafnym pomysłem, do zilustrowania tomu zaproszono bowiem Wojciecha Siudmaka, cenionego na świecie przedstawiciela realizmu fantastycznego. Ma on także doświadczenie ilustratorskie; jego prace zdobią bibliofilskie edycje dzieł Franka Herberta i Philipa K. Dicka.

Parateksty w obu komentowanych wydaniach *Don Kichota* utwierdzają w przekonaniu, że mimo upływu lat, wydawcy mają podobny stosunek do klasyki i niejednokrotnie zdobywają się na wysiłek stworzenia książki wyjątkowej, takiej, która stanowi właściwą oprawę dla dzieła literackiego najwyższej wartości¹⁷. Takiej, którą nie tylko weźmie się z przyjemnością do ręki, ale która będzie ozdobą regału, nawet w dobie coraz powszechniejszych wydań elektronicznych.

4. Parateksty tłumaczy

4.1. Przedmowa

Oba będące przedmiotem rozważań wydania *Don Kichota* rozpoczynają się od krótszej (w przypadku edycji z 1955 r.) lub

¹⁷ Nie znaczy to, że na rynku nie pojawiają się mniej staranne wydania klasyki. Wielokrotnie wznawiany przekład Czernych przybierał różne formy, także wydań tanich i nietrwałych.

dłuższej (edycja z 2014 r.) przedmowy tłumacza. Autorzy obu polskich wersji uznali za stosowne wytłumaczenie powodów, dla których podjęli się zadania.

Czerni w swoim „Słowie od tłumaczy” jako „jedyne usprawiedliwienie” swojego przedsięwzięcia wskazują niewielką w stosunku do tłumaczeń z innych języków liczbę polskich pełnych przekładów arcydzieła Cervantesa. Jasno artykułują, jak rozumieją zadania przekładu:

Powinien w nienagannej i artystycznej szacie językowej przyswoić swojemu narodowi te nowe ogólnoludzkie wartości arcydzieła, jakie wniósł geniusz obcego pisarza, powinien wzbogacić i odnowić nimi narodową skalę myśli i uczuć¹⁸.

Ich zdaniem więc tłumaczenie dzieła literackiego winno nie tylko znaleźć swoje miejsce w kulturze docelowej, ale okazać się dla niej inspirujące. Z jednej strony jego celem jest wzbogacenie kultury narodowej, z drugiej zaś powiązanie jej z kulturą uniwersalną.

Tak pojmowana funkcja przekładu implikuje skonstruowanie strategii translatorskiej, której podstawowym założeniem jest bezwzględna wierność realiom kultury wyjściowej oraz charakterystycznym cechom języka powieści:

[...] tłumacze systematycznie i z całą ostrożną sumiennością dbali o to, by nie uronić niczego z oryginału, ale też aby nie zatrzeć swoich cech zarówno języka Cervantesa, jak najrozmaitszych szczegółów ważnych dla poznania ludowej i narodowej kultury Hiszpanii. Staraliśmy się w miarę możliwości zachować wierność bez opuszczeń i bez dodatków, wychodząc z założenia, że oddawanie takich swoich cech, jak przysłowia, zwroty, obrazy, porównania, przenośnie hiszpańskie, przez odpowiedniki czerpane z polskiego życia i słownictwa, zatartoby cechy oryginalne, zbanalizowało i zubożyło arcydzieło¹⁹.

¹⁸ A.L. Czerny, Z. Czerny, *Słowo od tłumaczy*, w: M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, Warszawa 1955, s. 6.

¹⁹ Ibidem.

Nastawienie na bezwarunkową wierność, przejawiające się w dosłownym tłumaczeniu metafor, przysłów, zwrotów kolokwialnych, a nie – w szukaniu ich polskich odpowiedników to, w ujęciu współczesnej translatoryki, strategia egzotyzacji²⁰. W przypadku Czernych jest to egzotyzacja skrajna, bo nawet wyrażenia idiomatyczne tłumaczone są literalnie. Hiszpański związek frazeologiczny „que me ayunase”²¹, który rozumieją jako „miałaby przede mną respekt”, oddają po polsku: „pościłaby przede mną”²². Można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, że tak bardzo dosłowny przekład musi cierpieć na komunikatywności.

Przedmowa Charchalisa pt. „Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?” jest znacznie dłuższa, liczy niemal pięćdziesiąt stron. Założenia, jakie przyjął tłumacz, objaśnione zostały w podrozdziale „Ten *Don Kichot*”²³. Motywacja do podjęcia trudu przekładu powieści jest tu nieco inna, niż w przypadku Czernych. Charchalis bowiem stwierdza, że w Polsce *Don Kichot* umarł i cieszy się „sławą książki (...) genialnej lub infantylnej, ale na pewno nie takiej, którą się czytuje”²⁴. Winę za to mają ponosić przekłady, przestarzałe i niedoskonałe. Dlatego, by dzieło Cervantesa stało się znów pożądaną lekturą, należy stworzyć przekład „nowoczesny, świeży, wykonany według najnowszych trendów sztuki tłumaczenia”²⁵, czyli „przekład we współczesnej polszczyźnie podparty pracą filologiczną pokoleń badaczy”²⁶. Trzeba zatem stworzyć przekład żywy, atrakcyjny dla dzisiejszego czytelnika, taki, by ów czytelnik był w stanie czerpać radość z lektury, do-

²⁰ L. Venuti, *Strategies of translation*, w: M. Baker, (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, New York 1998, s. 240–244.

²¹ Francisco Rico, koordynator najnowszego wydania krytycznego powieści, objaśnia to wyrażenie jako: „me tendría miedo”, http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap25/cap25_05.htm, dostęp 11.03.2016.

²² A.L. Czerny, Z. Czerny, *Słowo od tłumaczy*, s. 6.

²³ W. Charchalis, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, w: M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, Poznań 2014, s. 44–53.

²⁴ Ibidem, s. 45.

²⁵ Ibidem, s. 44.

²⁶ Ibidem, s. 45.

strzec zawarte w książce bogactwo stylów, zabawy językowe, wreszcie – i przede wszystkim – dobrze się bawić. Bo należy przypomnieć, że *Don Kichot* w założeniu autora miał być przede wszystkim powieścią zabawną, wywołującą spontaniczny śmiech i że zawarty w niej humor niekoniecznie jest wyrafinowany. Zdaniem Charchalisa, niemożliwe jest dostrzeżenie tego ludycznego wymiaru *Don Kichota*, jeśli się go czyta we wcześniejszych polskich przekładach. Takie przesłanki kierują tłumacza w stronę strategii udomowienia, która przejawia się m.in. w rezygnacji z jakichkolwiek przejawów archaizacji, poszukiwaniu rozwiązań językowych, które będą bawić współczesnego odbiorcę, wreszcie – w kontrowersyjnej decyzji o spolszczeniu imion i nazwisk bohaterów powieści, a także niektórych toponimów. W konsekwencji w omawianym przekładzie spośród głównych bohaterów swoje miano zachował jedynie Don Kichot, imiona innych zostały przetłumaczone. W książce pojawiają się więc Sancho Brzuchacz, Cudenia z Toboso i Duppenlitz von Fetor z Wredocji, a poczciwy rumak rycerza z Manczy otrzymuje imię Chabettona.

Pierwsza część przedmowy Charchalisa poświęcona jest jednak innym zagadnieniom. Tłumacz opisuje w niej biografię pisarza zgodnie z aktualnym stanem wiedzy na ten temat. Jak wiadomo, niektóre fragmenty życiorysu Cervantesa nie mają pokrycia w dostępnych dokumentach, w sumie o jego życiu niewiele można powiedzieć ze stuprocentową pewnością. Trzeba przyznać, że Charchalis, kreśląc portret autora, umiał oddzielić to, co można uzasadnić wiedzą historyczną i badaniami prowadzonymi w archiwach od treści czysto spekulatywnych, niekiedy wręcz fantastycznych lub obliczonych na sensację.

Kolejny podrozdział przedmowy, „*Don Kichot* na tle literatury epoki”²⁷ ma charakter literaturoznawczy. Zapoznamy się w nim z kulturowym i literackim tłem powstawania *Don Kichota*. Znajdują się w nim też fragmenty, w którym autor nie stroni od prób interpretacji dzieła, uznając je za „jeden wielki traktat o przeni-

²⁷ W. Charchalis, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, s. 29–41.

kaniu się życia i literatury”²⁸. Wskazuje na innowacyjne struktury narracyjne zastosowane przez Cervantesa oraz na nowatorski zabieg, jakim jest „ukazanie języka i różnych aktów komunikacji w różnych sytuacjach społecznych i kulturowych”²⁹.

W następnym podrozdziale, „Polski Cervantes i *Don Kichot*”³⁰, cennym z bibliograficznego punktu widzenia, wymieniono (wszystkie?) opublikowane w Polsce pełne przekłady powieści oraz wybory i adaptacje. Wspominano też o nielicznych monografiach poświęconych Cervantesowi, napisanych przez autorów polskich bądź zagranicznych, ale wydanych w języku polskim.

4.2. Posłowie

Brak informacji o autorze *Don Kichota* i jego dziele w przedmowie Czernych nie znaczy, że w wydaniu z 1955 r. w ogóle ich zabrakło. W drugim tomie zamieszczono bowiem posłowie napisane przez Zygmunta Czernego pt. „*Don Kichote* i jego autor”. Ponad dwadzieścia stron wydrukowanych drobną czcionką to istna kopalnia wiadomości o biografii pisarza, jego twórczości, czasach, w których przyszło mu żyć, a także o okolicznościach powstawania i wydania jego arcydzieła. Wiele z tych informacji, uwzględniających stan wiedzy z przełomu lat 40. i 50., jest do dziś aktualnych. Trudniej czyta się jedynie partie interpretacyjne, które zostały zanurzone w obowiązującej wówczas ideologii marksistowsko-leninowskiej:

Atak na romansidła rycerskie w *Don Kichocie* przechodzi w głęboką realistyczną krytykę ówczesnego społeczeństwa i feudalnego ustroju, samowoli administracji i sądów, anarchii i braku jedności narodowej, lekkomyślnego belicyzmu sprzecznego z interesem narodu, a także współczesnej płytkości, szarżyzny i małoduszności³¹.

²⁸ Ibidem, s. 35.

²⁹ Ibidem, s. 36.

³⁰ Ibidem, s. 41–44.

³¹ Z. Czerny, *Don Kichote i jego autor*, t. II, s. 562–563.

I dalej: „Powieść Cervantesa nie pozostaje tylko „krytyczna”, nie tylko jest głosem protestu przeciw uciskowi ludu przez rozkładający się feudalizm, nie tylko explicite grozi zemstą ludu [...]”³².

4.3. Bibliografia

Oba komentowane wydania zostały zaopatrzone w bibliografię. W przypadku wydania z 1955 r. została ona zamieszczona zaraz po posłowniu Czernego. Składają nań wydania *Don Kichota*, na których oparty jest przekład, polskie tłumaczenia powieści, wybrane studia historycznoliterackie i krytyczne autorów obcych oraz opracowania polskie, w tym przedwojenne.

Bibliografia sporządzona przez Charchalisa, zamieszczona po jego przedmowie, jest nieco mniej obszerna. Zawiera spis pierwszych polskich edycji arcydzieła oraz wybrane opracowania historycznoliterackie na jego temat.

4.4. Przypisy

Przypis to komentarz do tekstu zasadniczego, o różnej długości, odnoszący się do fragmentu tekstu zasadniczego, umieszczony w pobliżu, albo w taki sposób, by jego związek z tekstem zasadniczym był oczywisty³³. Definicja ta podkreśla „zawsze fragmentaryczny charakter tekstu, do którego odnosi się przypis, a w konsekwencji – zawsze lokalny charakter wypowiedzi umieszczonej w przypisie”³⁴. Przypisy mogą mieć różną długość. Zdarza się, że taka wypowiedź ogranicza się do jednego słowa, ale bywa, że jest ona długa, wielozdaniowa, stanowiąca wręcz odrębny tekst.

³² Ibidem.

³³ G. Genette, *Sueils*, s. 293.

³⁴ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, s. 7.

W przypadku przekładów klasyki, wśród funkcji przypisów na pierwszym miejscu wymienia się ich oddziaływanie edukacyjne³⁵, czyli próbę poszerzenia wiedzy odbiorcy na temat danego dzieła, jego autora i epoki, w której powstało. Niemniej istotne jest „uwspólnianie encyklopedii nadawcy i odbiorcy”³⁶, bez którego świat przedstawiony w utworze literackim mógłby się okazać dla czytelnika zupełnie niezrozumiały. Ma to szczególne znaczenie w przypadku wydania dzieł, od których współczesnego odbiorcę dzieli znaczny dystans czasowy i kulturowy. Ponadto za pomocą przypisów tłumacz może podsuwać własny klucz interpretacyjny lub otwierać odbiorcę na różne interpretacje. Może także wykorzystywać przypisy do przedstawienia autokomentarza do własnej pracy.

Ze względu na lokalizację można rozróżnić przypisy, które umieszcza się na dole strony oraz takie, które pojawiają się na końcu książki bądź rozdziału³⁷. Oba rozwiązania mają swoich zwolenników i przeciwników. Krytycy pierwszego rozwiązania argumentują, że przypisy, zwłaszcza liczne i obszerne, przeszkadzają w śledzeniu toku akcji bądź wywodu, rozpraszają uwagę czytelnika, zwłaszcza gdy zajmują duży fragment stronicy. Będą więc opowiadali się za zamieszczaniem przypisów na końcu. Dla innych szukanie w książce dodatkowych informacji, nieraz niezbędnych do zrozumienia jakiejś partii tekstu głównego, jest traktowane jako wyjątkowo uciążliwe. Wydaje się, że nie istnieje rozwiązanie, które zadowoliliby wszystkich. Oczywiście, wydając literaturę piękną można zrezygnować w ogóle z przypisów, niemniej jednak w przypadku dzieł klasycznych, tak odległych kulturowo, czasowo i geograficznie jak *Don Kichot*, nie wydaje się to możliwe.

W omawianych wydaniach mamy do czynienia z oboma rozwiązaniami. W edycji z 1955 r. przypisy zamieszczono na końcu

³⁵ W. Soliński, *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość*, s. 337.

³⁶ Ibidem, s. 342.

³⁷ Z taką lokalizacją przypisów można się spotkać w wydaniach prac naukowych, zwłaszcza wtedy gdy poszczególne części pisane są przez różnych autorów.

każdego tomu. Pewnym utrudnieniem jest to, że nie zostały one ponumerowane, w tekście głównym sygnalizuje się je jedynie gwiazdką. Na końcu tomu natomiast są one umieszczone w częściach oznaczonych numerami rozdziałów. Aby było łatwiej zidentyfikować fragment tekstu, do którego się odnoszą, umieszcza się najpierw objaśnianą partię tekstu (np. „Druga część *Galatei*”³⁸) lub jej część („...w najszczytniejszej potrzebie...”³⁹), po której następuje właściwy przypis.

Wydawcy najnowszego przekładu zdecydowali się na zlokalizowanie przypisów na dole strony. Mają one tradycyjną numerację, odrębną dla każdej części. To właściwa decyzja, zważywszy, że ich liczba w pierwszej części sięga 91. Z uwagi na to, że, po pierwsze, przypisy te są dość liczne, a po drugie, niekiedy bardzo obszerne, nie udało się uniknąć sytuacji, że zajmują one dwie trzecie strony (zob. np. s. 106 omawianego wydania).

Kto może być autorem przypisów do dzieła literackiego? Sam autor, jeśli widzi taką potrzebę. Redaktor danego wydania, gdy uzna konieczność przybliżenia czytelnikowi realiów, które mogą wydawać się obce ze względu na dystans czasowy lub kulturowy⁴⁰. W przypadku przekładu często jest nim tłumacz. Jeśli chodzi o interesujące nas wydania, autorem przypisów w starszej edycji jest Zygmunt Czerny, w najnowszej – Wojciech Charchalis.

Przystępując do skrótowego omówienia przypisów, w które zaopatrzone są oba wydania, zamierzam posłużyć się typologią, jaką stworzyła Justyna Wesoła w przytaczanym już artykule⁴¹.

Najliczniej reprezentowaną grupą przypisów w obu omawianych wydaniach są objaśnienia terminów, określeń, pojęć

³⁸ *Don Kichot*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. I, s. 576.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Taka sytuacja miała miejsce w przypadku wydania *Gra w klasy* Julia Cortazara przez Wydawnictwo Literackie (1974). Pierwsze wydanie tej książki (PIW) ukazało się bez przypisów. Redaktorki serii „Proza Iberoamerykańska” zleciły przygotowanie przypisów do powieści mężowi tłumaczki, Zofii Chądzyńskiej, Stanisławowi Gajewskiemu.

⁴¹ J. Wesoła, *Przypisy w polskich przekładach Don Kichota*, s. 201–205.

i nazw własnych wychodzących w skład szeroko pojętej wiedzy o świecie.

Czerny informuje zatem, kim byli wzmiankowani na kartach książki hrabia de Lemos, adresat autorskiej dedykacji, don Bernardo de Sandoval Rojas czy Doña Urraca. Rozszyfrowuje na potrzeby współczesnego czytelnika bohaterów literackich, przywołanych przez Cervantesa, takich jak Arcalus, czarodziej występujący w powieściach rycerskich lub hrabia Tomillas z romansu rycerskiego *Henryk, syn Oliwy*. Opisuje istoty autentyczne, takie jak Babieka, oraz fikcyjne – jak hipogryf Astorga. Tłumaczy polskiemu odbiorcy znaczenie przedmiotów autentycznych, np. pereł uriańskich, oraz atrybutów postaci literackich, jak np. hełm Mambryna. Objasnia dzieła, np. *Celestynę* Fernanda de Rojas i konwencje literackie. Czerny, identyfikując autentyczne miejsca, takie jak np. zamek św. Anioła, nie poprzestaje na tym, ale wyjaśnia jego znaczenie w czasach Cervantesa komentarzem: „główne oparcie handlu weneckiego”. Opisuje także miejsca fikcyjne, pojawiające się na kartach utworów literackich, takie jak np. Miraflores, czyli „w powieści *Amadis* zamek pod Londynem, gdzie Oriana kryła swą miłość z Amadisem”⁴². Znajdziemy także w przypisach Czernego opisy szczegółów garderoby noszonej przez współczesnych Cervantesowi: dowiemy się zatem, że sabaudka to „wierzchnia długa szata niewieścia, z przodu rozcięta i zapinana”⁴³.

Do przypisów poszerzających wiedzę odbiorcy o świecie, w którym żyli bohaterowie Cervantesa, należy zaliczyć te, odnoszące się do zwyczajów i zachowań typowych dla epoki. I tak na przykład słowa jednego z napotkanych przez Don Kichota galerników: „Ten czcigodny człowiek idzie na cztery lata galer, bo obwieziony był zwyczajowym szlakiem na osłe z paradą” zostały opatrzone następującym komentarzem: „skazaniec wleczony był tradycyjnym szlakiem przez ulice miasta na osłe, okrakiem, twarzą do ogona, na uragowisko przystrojony w tekturową mitrę

⁴² *Don Kichot*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. I, s. 526.

⁴³ *Ibidem*, s. 569.

i w toge; wołacz w otoczeniu pacholków sądowych i trębaczy, kroczący na przedzie, obwoływał jego winę⁴⁴. Dla dwudziestowiecznego czytelnika niezbędne jest także wyjaśnienie zachowania kobiety, która wchodząc do kościoła „nakrywała głowę fałdem spódnicy”: „w krajach południowych kobietom nie było wolno wchodzić do kościoła z odkrytą głową. Ubogie, które nie miały szala lub mantyli, narzucały na głowę spódnice⁴⁵. Bez tego komentarza takie zachowanie dziś mogłoby zostać opacznie zrozumiane jako obsceniczne czy nawet bluźniercze.

Wojciech Charchalis przyjmuje podobną strategię, wychodząc z założenia, że współczesny polski odbiorca ma nikłą wiedzę o życiu, obyczajach i sztuce szesnastowiecznej Hiszpanii. Podobnie jak Zygmunt Czerny opatruje przypisami imiona postaci historycznych i literackich, fikcyjnych istot oraz miejsc, autentycznych i zmyślonych. Jednak jego osąd co do tego, co powinno zostać objaśnione, jest różny od decyzji Czernego w tym zakresie. I tak np. Charchalis wyjaśnia, że Feliciano de Silva był autorem *Drugiej Celestyny*, podczas gdy w wydaniu z 1955 brak jest takiego komentarza. Charchalis przypomina, kim był Cerber, Czerny nie uważał tego za konieczne. Tłumacz ostatniego polskiego wydania arcydzieła Cervantesa zamieszcza znacznie mniej przypisów do toponimów, jakby wychodził z założenia, że współczesny czytelnik ma rozleglejszą wiedzę o geografii niż ten sprzed pięćdziesięciu lat, albo po prostu uważa, że tego typu dane są w dobie Internetu łatwo dostępne. Dużo większą wagę przywiązuje natomiast do utworów i konwencji literackich, objaśniając na przykład sformułowanie „kobierce poezji” jako „dywan, z języka perskiego, zbiór wierszy uporządkowanych według kryteriów gatunkowych⁴⁶. Dokładniej niż Czerny opisuje renesansową garderobę: „*kaftan* – w oryg. *sayo* – rodzaj ubrania wierzchniego, dłuższego (sięgającego ud), zapinanego pod szyją, z rękawami, w czasie powstawania powieści już przestarzały i wychodzący

⁴⁴ Ibidem, s. 544.

⁴⁵ Ibidem, t. II, s. 581.

⁴⁶ *Don Kichot*, tłum. W. Charchalis, s. 144.

z użycia⁴⁷, i uzbrojenie: „Przyłbica to rodzaj hełmu rycerstwa ciężkozbrojnego stosowany w XIV-XV w., wyposażony w ruchomą zasłonę twarzy. Często za przyłbicę uważa się samą zasłonę, co jest błędne⁴⁸. W przypadku tego ostatniego przypisu można się zastanawiać, czy wchodzenie w zawiloci średniowiecznej terminologii militarnej jest konieczne, gdy przekłada się powieść, jednak przytoczony komentarz jest jednocześnie śladem skłonności tłumacza do objaśniania własnych decyzji, o czym jeszcze wspomnę.

Charchalis, podobnie jak jego poprzednik, objaśnia niektóre zwyczaje i zachowania, które współcześnie są niezrozumiałe, ale też niekoniecznie te same, co Czerny, np. w tekście zasadniczym pomija informację o skazańcu obwożonym na ośle, natomiast mówi po prostu o drodze wstydu, jaką musiał on odbyć. W tej sytuacji przypis staje się zbyteczny. Z kolei w innym miejscu dowiadujemy się z przypisu, że „w tamtym okresie, o czym zresztą informuje autor, studenci chodzili w habitach, nie jest to więc błąd i słowa tego nie należy tłumaczyć jako ubranie⁴⁹, a nieco dalej – że „cyprysy i oleandry to rośliny żałobne⁵⁰.

Kolejną grupą przypisów są tłumaczenia na język polski cytatów łacińskich, które pojawiają się w dziele Cervantesa. Czerny pozostawia takie sentencje w tekście właściwym, w oryginalnym brzmieniu, a ich tłumaczenia czytelnik znajdzie w przypisach, zaopatrzone w informację o źródle: „*Usque ad aras* – aż do ołtarzy (Plutarch w rozprawie *O złym wstydzie*)⁵¹. Charchalis postępuje podobnie. Niekiedy jednak uzupełnia cytat: „*Amicus usque ad aras* – Przyjaciel aż do progu ołtarza”, a jego objaśnienie bywa bardziej szczegółowe: „Klasyczne porzekadło, które Plutarch przypisuje Peryklesowi. Znaczy ono tyle, że jest się przyjacielem gotowym do poniesienia ofiar na rzecz przyjaźni⁵².

⁴⁷ Ibidem, s. 99.

⁴⁸ Ibidem, s. 103.

⁴⁹ Ibidem, s. 186.

⁵⁰ Ibidem, s. 191.

⁵¹ *Don Kichot*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. I, s. s. 551.

⁵² *Don Kichot*, tłum. W. Charchalis, s. 426.

Obaj tłumacze zamieszczają w przypisach wyjaśnienia aluzji niezrozumiałych dla dzisiejszego czytelnika, takich jak odnoszące się do Lopego de Vega określenie „najszcześniejszy geniusz królestwa teatru” oraz komentują pewne niekonsekwencje pojawiające się w tekście powieści, np. to, że żona Sancha występuje pod różnymi imionami, takimi jak Juana, Maria albo Teresa.

Inne typy przypisów, jakie pojawiają się w dwóch omawianych wydaniach *Don Kichota*, są bezpośrednią konsekwencją strategii translatorskiej przyjętej przez każdego z tłumaczy. Gdy Czerni dosłownie przekładają słowa Don Kichota, skierowane do Sancza: „jakkolwiek bym się z wami poróżnił, dzban źle na tym wyjdzie”, zmuszeni są wyjaśnić w przypisie: „aluzja do hiszpańskiego przysłowia: Gdy kamień spadnie, tym gorzej dla dzbana, i gdy dzban spadnie na kamień, tym gorzej dla dzbana”⁵³. Bez tego komentarza wypowiedź bohatera powieści jest niezrozumiała dla polskiego odbiorcy. W wersji Charchalisa ten fragment w ogóle nie wymaga objaśnienia, ponieważ został on przełożony w następujący sposób: „(...) w każdej sytuacji, gdy się na was zezłoszczę, tak czy owak, wy na tym ucierpicie”⁵⁴. Niekiedy jednak Charchalis, posługując się w przekładzie funkcjonalnym ekwiwalentem hiszpańskiego związku frazeologicznego, w przypisie przywołuje go w oryginalnym brzmieniu i tłumaczy dosłownie. I tak np. fragment: „Aby zaś skopać tyłek temu zdrajcy Ganelonowi (...)” został opatrzony komentarzem: „W oryg. *dar una mano de coces*, tzn. „dać naręcze kopniaków”, „garść kopnięć” itd.”⁵⁵

Decyzja Czernych o przekładaniu możliwie bliskim oryginałowi, niemal dosłownym, zmusza ich do objaśniania w przypisach gry słów, która występuje w tekście oryginału. Pytanie Sancza: „Powiedzcie mi, panie (...), owi Juliusze czy Augusty i wszyscy owi rycerze dzielni, o których mówiliście, że pomarli, gdzie oni są teraz?” wymagało wyjaśnienia: „w oryg. gra słów:

⁵³ *Don Kichot*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. I, s. 543.

⁵⁴ *Don Kichot*, tłum. W. Charchalis, s. 274.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 103.

lipce i sierpień, bo *julio* znaczy lipiec, zaś *agosto* sierpień”⁵⁶. Jest to jednak rozpaczliwa i z góry skazana na niepowodzenie próba ocalenia zrozumiałości tekstu wyjściowego. Podobnie nie da się za pomocą przypisu ocalić efektu komicznego. Dziwacznie brzmiące po polsku wykrzyknienie Sancza: „Abernuncjo!” zostało skomentowane w następujący sposób: „Sanczo źle używa wyrazu *abernuntio* (wyrzekam się), które było łacińską formułą powszechnie używaną w Hiszpanii w znaczeniu: Broń Boże!”⁵⁷.

Przypisy, jakimi Zygmunt Czerny opatruje przysłowia, góry słów, przejęzyczenia postaci są zatem bezpośrednią konsekwencją przyjętej przez tłumaczy strategii egzotyzyzacji, w jej skrajnej postaci.

Taki typ przypisów, wynikających z zastosowania konkretnej strategii translatorskiej, znajdziemy również w ostatnim wydaniu polskiej wersji *Don Kichota*. Jak już wspomniałam, bohaterowie powieści otrzymali spolszczone imiona. Wprowadzając je, tłumacz uzasadnia swoje decyzje. I tak np. czytamy:

W oryginale Ziuta Wawrzyńcówna nazywa się Aldonza Lorenzo. O ile Lorenzo to imię jej ojca Wawrzyniec, o czym będzie mowa w dalszej części książki w rozdziale XXV, o tyle imię Aldonza jest silnie nacechowane. Cały żart polega na tym, że w XVII w. imię to nie było zbyt popularne i miało odcień plebejskości. Nie przypadkiem cud urody dama serca najdzielniejszego błędnego rycerza nosi imię, które znane jest głównie z powiedzenia *a falta de moza, buena es Aldonza*, a więc „z braku dziewczyny i Aldonza się nada”, a zatem „na bezrybiu i rak ryba”⁵⁸.

Charchalis jest, oczywiście, świadom tego, że oryginalne imiona postaci Cervantesowskich są od dawna zakorzenione w polskiej tradycji i że przetłumaczenie ich będzie działaniem wbrew przyzwyczajeniom czytelników. Dlatego w przypisach na ogół przytacza ich oryginalne brzmienia, a następnie obszernie

⁵⁶ *Don Kichot*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. II, s. 583.

⁵⁷ *Ibidem*, t. II, s. 599.

⁵⁸ *Don Kichot*, tłum. W. Charchalis, s. 106.

tłumaczy powody, dla których zdecydował się na taką właśnie wersję.

Przykładów przypisów, w których Charchalis usprawiedliwia swoje wybory translatorskie, jest więcej, na tyle dużo, że układają się one w specyficzny dialog z czytelnikiem, prowadzony na marginesie tekstu zasadniczego. Są to niekiedy komentarze do treści:

W sytuacjach, w których don Kichot czuje się błędnym rycerzem, czy może raczej w chwilach, kiedy wypełnia nałożoną na siebie misję realizowania ideałów błędnego rycerstwa, przemawia językiem archaizowanym, rodem z ksiąg rycerskich, w innych bowiem przypadkach mówi tak jak zwykli ludzie, a czasem nawet żartuje sobie po chłopsku albo klnie jak szewc⁵⁹.

O tym, że język powieści jest bardzo zróżnicowany, że pojawiają się w niej różne style i rejestry, pisał Charchalis już w przedmowie. Tu dopowiada, że także Don Kichot używa różnych odmian języka. Jednak zrealizowanie założeń przyjętych przez tłumacza powinno sprawić, że czytelnik – bez dodatkowych wskazówek – dostrzeże wielość języków w powieści. Omawiany przypis odsłania niepewność tłumacza, jego – chyba nieuzasadniony – brak wiary w efekty własnej pracy.

W innym miejscu jesteśmy świadkami, jak don Kichot robi obliczenia matematyczne:

[...] don Kichot zaraz zapytał, ile jego pan jest mu winien. Ten powiedział, że za dziewięć miesięcy, po siedem reali za miesiąc. Don Kichot przeliczył i stwierdził, że daje to siedemdziesiąt trzy reale [...]⁶⁰.

Fragment ten został opatrzony następującym przypisem: „Don Kichot, jak widać, nie jest najlepszy z rachunków”. Takie wyjaśnienie skłania do refleksji: czy tłumacz, umieszczając go w tym miejscu nie bardzo wierzył w spostrzegawczość odbiorcy, czy też wołał uprzedzić ewentualny zarzut pod własnym adresem o niedostateczną znajomość matematyki? Nie jest to zresztą jedynie przypadek, kiedy Charchalis antycypuje przewidywaną

⁵⁹ Ibidem, s. 106.

⁶⁰ Ibidem, s. 124.

krytykę swojej decyzji. Fragment repliki Sancza w rozmowie ze swoim panem: „Przysięgam [...], że tylko pedzio nie ożeniłby się w te pędy po poderżnięciu gardziółka panu Szachermacherowi!” tłumacz komentuje w następujący sposób:

W oryg. *puto*, zdefiniowane przez słownik Autoridades jako „homoseksualista”, a więc wszystkie zarzuty o niepoprawność polityczną tłumacza, które pojawiły się podczas pracy nad tym przekładem, są pozbawione podstaw⁶¹.

W niektórych przypisach widoczne są ślady dylematów, z jakimi tłumacz musiał się zmierzyć. Już słynne pierwsze zdanie otwierające właściwy tekst powieści nie pozostaje bez komentarza: „W oryg. *lugar*, słowo w jego najczęściej spotykanym znaczeniu oznacza miejsce, ale może też znaczyć „wioska” „albo miejscowość” (99). W innym miejscu tłumacz nie zawahał się przed podkreśleniem walorów własnych rozwiązań. Fragment liściku Luscindy do Cardenia:

Co dzień odkrywam w Was wartości sprawiające, że stajecie mi się coraz droższym; jeśli zatem pragniecie, bym Was spłaciła, bez przeprowadzania egzekucji na własnym honorze, możecie dochodzić swoich należności. Ojciec mój zna Was i bardzo mnie kocha, więc nie przymuszając mnie do niczego, uściwi wszystko, co Wam należne, jeśli tylko darzycie mnie takim uwielbieniem, jak mnie zapewniano, a ja w to wierzę.

doczekał się takiej uwagi:

Jeden z fragmentów usprawiedliwiających przygotowanie nowego tłumaczenia *Don Kichota*. We wszystkich trzech poprzednich przekładach nie ma nawet nawiązania do słownictwa handlowego, więc nie sposób zrozumieć zachwyty don Fernanda nad „roztropnością Luscindy” po przeczytaniu tego listu⁶².

Charchalis w tym przypadku nie tylko komentuje własny przekład, ale wchodzi w swoisty dialog ze swoimi poprzednikami.

⁶¹ Ibidem, s. 308.

⁶² Ibidem, s. 351.

Takich przypisów jest w omawianej książce więcej. Tłumaczenie dzieła literackiego, zwłaszcza takiego, które zaliczane jest do dziedzictwa kulturowego o charakterze uniwersalnym, zawsze jest elementem serii przekładowej. Dlatego tłumacze, znający prace swych poprzedników, niejednokrotnie podejmują ich krytykę, wchodzą z nimi w dyskusję, a nawet korzystają z wcześniejszych rozwiązań.

Odniesienia do pracy poprzedników znajdziemy też w przekładzie Czernych. Jeden z przypisów do rozdziału 23. brzmi tak: „Lis – Filis – Świetna gra wyrazów wprowadzona przez Podoskiego, tłumacza z XVIII w., doskonale uchwyciła brak zrozumienia przez Sancza wyrafinowanych skarg. U Cervantesa kalambur oparty jest na podobieństwie słów *hilo – Fül*”⁶³.

Podsumowując ten przegląd przypisów, w jakie zostały zapatrzone omawiane tłumaczenia *Don Kichota*, należy zauważyć, że różnice między nimi wynikają w pierwszym rzędzie z aktualnego stanu badań o dziele, jego autorze i epoce, w której powstało oraz z oceny stopnia wiedzy ogólnej, jaką dysponuje przewidywany przez tłumacza odbiorca. Wydaje się na przykład, że Czerny zakładał, że współczesny mu czytelnik ma większą znajomość np. mitologii i literatury powszechnej. Z kolei Charchalis uznał, że jego odbiorca nie potrzebuje tylu objaśnień o charakterze geograficznym i topograficznym, co czytelnik sprzed pięćdziesięciu lat. Ponadto spora grupa przypisów powstała jako bezpośrednia konsekwencja przyjętej strategii translatorskiej – egzotykcji bądź udomowienia. Specyfiką przypisów Charchalisa jest wyraźna skłonność do autokomentarzy, tłumaczenia się z własnych decyzji i uzasadniania dokonanych wyborów.

5. Posumowanie

Przeprowadzona analiza pozwala zauważyć, że w dwóch omawianych wydaniach przekładów *Don Kichota* parateksty

⁶³ Ibidem, s. 545.

tłumacza, na które składają się przedmowa, przypisy i – w przypadku wydania z 1955 r. – posłowie, tworzą spójną całość. Przechodzi to często stawianej tezie głoszącej, że pośród paratekstów tłumacza „przypisy zajmują pozycję dominującą”⁶⁴, a na nich właśnie najczęściej skupia się uwaga badaczy, im poświęcane są długie rozprawy, podczas gdy inne teksty autorstwa tłumacza zazwyczaj schodzą na dalszy plan⁶⁵. Tymczasem w opisywanych edycjach wszystkie parateksty tłumacza są podporządkowane podobnym celom i intencjom i wzajemnie się uzupełniają. Wyjaśnione w przedmowach strategie translatorskie pozwalają zrozumieć niektóre wybory tłumaczy, a przypisy bywają niezbędne, by zastosowane rozwiązania stały się jasne. Ponadto zarówno przedmowy, posłowania jak i przypisy są środkiem realizacji zakładanej przez tłumaczy misji edukacyjnej. Podobnie razem służą określeniu wspólnego dla instancji nadawczych i odbiorców horyzontu wiedzy, przypisy bowiem niejednokrotnie stanowią uszczegółowienie informacji zarysowanych w pozostałych paratekstach.

W komentowanych wydaniach nie znajduje potwierdzenia powtórzona przez Skibińską opinia Genette’a, że współczesne parateksty tłumacza ograniczają się do wyjaśnień encyklopedycznych i językowych, mają z reguły charakter obiektywny i są pozbawione elementu oceny⁶⁶. W obu edycjach – u Charchalisa częściej niż u Czernych – znajdziemy przypisy stanowiące komentarz do własnej pracy, odnoszące się mniej lub bardziej krytycznie do dokonań poprzedników, układające się w swoisty dialog z czytelnikiem.

Zawsze jednak parateksty realizują swoje podstawowe zadanie, czyli są pomyślane tak, by w możliwie największym stopniu ułatwiać dziełu drogę do czytelnika, czyniąc je bardziej przystępnym i zrozumiałym.

⁶⁴ W. Soliński, *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość*, s. 334.

⁶⁵ Cf. choćby cytowaną już książkę *Przypisy tłumacza*.

⁶⁶ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, s. 14.

Jakie zatem funkcje pełnią parateksty? Loewe wymienia dwie nadrzędne: prezentację i rekomendację⁶⁷. Moim zdaniem można doprecyzować tę typologię. Na pierwszym miejscu wymieniałabym funkcję fatyczną, którą realizują parateksty wydawnicze. To właśnie pomysłowa, zwracająca uwagę okładka przyciąga wzrok potencjalnego czytelnika, dzięki czemu nawiązuje się pierwszy kontakt z książką. Pozostałe parateksty wydawcy, takie jak informacje zamieszczone na czwartej stronie okładki lub na jej skrzydełkach, to wykładniki funkcji marketingowej – to właśnie one mają skłonić klienta księgarni do podjęcia decyzji o zakupie. To zdecydowanie coś więcej niż rekomendacja, to działanie reklamowe, którego zasadniczym elementem jest perswazja. Parateksty tłumacza także wykraczają poza schemat zaproponowany przez Loewe – ze względu na ich charakter informacyjny można uznać, że pełnią one funkcję dydaktyczną. Warto pamiętać także, że parateksty tłumacza mają charakter autotematyczny, stanowią rodzaj komentarza do własnej pracy. Nie jest to funkcja poboczna – to właśnie autokomentarze dawnych mistrzów (a także inne parateksty tłumaczy, takie jak listy lub przedmowy) dały początek teorii przekładu.

W końcowym sukcesie książki – czytelniczym i rynkowym – parateksty wydawnicze i parateksty tłumacza mają zatem swój niebagatelny udział. Nawet jeśli mamy do czynienia z dziełem tak szacownym jak *Don Kichot Cervantesa*.

⁶⁷ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, s. 23.

Don Kichot

w sporach światopoglądowych Rosjan (od połowy XIX wieku do lat 30. wieku XX)

[...] co reprezentuje sobą Don Kichot? Wiarę, przede wszystkim; wiarę w coś wiecznego, niepodważalnego, w prawdę.

Iwan Turgieniew¹

Nie ulega wątpliwości, że każdy czytelnik zawsze wprowadza w lekturę „Don Kichota” część własnych przesądów i przekonań, uwarunkowanych przez epokę.

Andrés Trapiello²

Don Kichot, postać z powieści Cervantesa, zajmuje w kulturze rosyjskiej szczególne miejsce z uwagi na popularność samego dzieła, bogatą tradycję przekładową³, liczne odwołania do powieści i postaci jej bohatera w literaturze, teatrze, kinie,

¹ Cytat z eseju Iwana Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot*. Tu i dalej – jeśli nie zaznaczono inaczej – cytaty w przekładzie autorki.

² Z książki Andresa Trapiello *Żywoty Cervantesa. Próba innej biografii*, przeł. P. Fornelski, Warszawa 2012.

³ Tłumaczenia powieści Cervantesa na język rosyjski – to odrębny, obszerny temat, omówiony dość szczegółowo w ostatniej monografii rosyjskiego badacza Wsiewołoda Bagno, *Don Kichot w Rossii i rusckoje donkichotstwo*, Petersburg 2009. Po raz pierwszy *Don Kichot* został wydany po rosyjsku w 1769 r. w wersji niepełnej (27 rozdziałów), w przekładzie zapośredniczonym z języka francuskiego. Pierwszy przekład z języka hiszpańskiego, również wersji niepełnej, ukazał się w roku 1838. Autorem przekładu z hiszpańskiego pierwszej pełnej wersji powieści

sztukach plastycznych, wreszcie na zakorzenie w języku rosyjskim określeń, pochodzących od imienia rycerza traktowanego jako imię własne: *donkichotstwo* (pojęcie to będą tłumaczyła na polski jako: donkichotyizm, dla odróżnienia od polskiej donkiszoterii⁴) czy *donkichotstwował*' (zachowywać się jak Don Kichot). Odwołania do powieści Cervantesa, zaczerpnięte z niej motywy, warianty postaci jej protagonistów można odnaleźć w wielu dziełach literatury rosyjskiej: od Aleksandra Puszkina, Mikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego, Nikołaja Leskova, Dmitrija Mierieżkowskiego, Iwana Czulkowa po Anatolija Łunaczarskiego, Andrieja Płatonowa czy Wieniedikta Jerofiejewa.

był Władimir Karelin (1866). Tłumaczenie to uznano (nie bez poważnych zastrzeżeń) za dobrze przylegające do ówczesnego języka rosyjskiego, a zatem za współczesne, co przyczyniło się do jego popularności i do wielu wznowień. Na przełomie XIX i XX w. miał miejsca prawdziwy wysyp nowych przekładów – ukazało się ich co najmniej sześć. Współcześnie najbardziej cenione są dwa tłumaczenia powstałe już w wieku XX. Pierwsze z nich ukazało się w latach 1929–1932 w petersburskim wydawnictwie „Academia” pod redakcją Borisa Krzewskiego i Aleksandra Smirnowa. Nazwiska tłumacza/tłumaczy (poza autorem tłumaczeń części poetyckiej powieści, Michaiłem Kuzminem) nie zostały ujawnione (sic!). Prawdopodobnie tłumaczenie było dziełem zbiorowym; Wsiewołod Bagno podaje, że powieść przetłumaczyło trzech tłumaczy (nie licząc Kuzmina): Grigorij Łoziński, Konstantin Moczulski, Jelizawieta Dmitrijewa, cf. W. Bagno, *Don Kichot w Rosji...*, s. 154. Nazwiska tłumaczy zostały z pierwszego wydania usunięte przez cenzurę z przyczyn politycznych. Tłumaczenie to funkcjonuje do dziś jako wierne w oddawaniu znaczeniowych niuansów hiszpańskiego oryginału. Współcześnie jednak najczęściej wznawiany jest przekład z 1951 r., autorstwa Nikołaja Lubimowa. Tłumacz ten znany jest z inwencji w tworzeniu rosyjskich frazeologicznych ekwiwalentów oryginału.

⁴ W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka (1 wydanie: 1978) słowo *donkiszoteria* oznacza „postawę życiową, sposób postępowania właściwy donkiszotowi”, a *donkiszot* to „człowiek kierujący się wzniosłymi ideami, pragnieniem walki o szlachetne cele, ale niemający poczucia rzeczywistości, realności swych zamierzeń, sprawiający wrażenie komiczne [...]”. W *Słowniku wyrazów obcych* Wydawnictwa Naukowego PWN (2002) *donkiszoteria*, rozumiana jest jako: „postawa życiowa nacechowana marzycielstwem”, a także: „dziwactwo, maniactwo”. Z kolei w bodaj najpopularniejszym *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego *donkiszoteria* – to: „(wzbudzająca śmiech a. politowanie) walka z «wiatrakami», tj. z wrogami urojonymi a. nieosiągalnymi lub o nierealne cele” (wydanie trzynaste, 1983). Wydaje się, że definicja Kopalińskiego najbliższa jest potocznemu rozumieniu *donkiszoterii*. Mając na uwadze przewagę negatywnych konotacji polskiej *donkiszoterii*, celowo posługuję się w odniesieniu do tradycji rosyjskiej określeniem *donkichotyizm*, w większym stopniu akcentującym pragnienie realizowania ideałów niż fakt ich nieosiągalności.

Problematyka ta stanowi przedmiot badań komparatystów zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami. Jednocześnie, od połowy XIX wieku w rosyjskim piśmiennictwie upowszechnia się figura „rosyjskiego Don Kichota”. Zjawisko to stanowi wynik wyprowadzenia postaci powieściowej poza dzieło literackie, poza epokę, w której powstało, nadania jej znaczenia ponadhistorycznego, a następnie włączenie w obręb własnej kultury, co sprawiło, że na wyobrażenia o postaci rycerza znaczący wpływ miały przekonania i nastawienia rosyjskich czytelników. Jurij Ajchenwald, autor dwutomowego dzieła poświęconego różnorodnym aspektom recepcji samej powieści Cervantesa, jak i jej głównego bohatera, pisał, że zajął się tym tematem, kiedy zrozumiał, iż „losy Don Kichota na rosyjskim gruncie – to jeden z tematów naszej historii i naszej kultury”⁵. Wsiewołod Bagno z kolei w swej książce dowodzi, iż wywodzący się od specyficznym zinterpretowanej postaci rycerza rosyjski donkichotyzm utożsamia kompleks zachowań i postaw charakterystyczny dla rosyjskiej inteligencji od drugiej połowy wieku XIX do początku XX.

Don Kichot zatem z czasem stał się „metapostacią”, stanowiącą komentarz do pewnych postaw czy zachowań, które na gruncie rosyjskim co najmniej od połowy XIX wieku były interpretowane bądź jako marzycielstwo, hołdowanie niemożliwym do zrealizowania projektom, bądź jako przykład altruizmu, bezinteresowności, dążenia do prawdy i sprawiedliwości, walki o realizację ideałów, nawet jeśli walka ta jest daremna. Odwoływanie się do Don Kichota i donkichotyzmu w drugiej połowie XIX wieku może być rozpatrywane także w połączeniu z projektem polityczno-społecznym, stawiającym w centrum uwagi przekształcenie Rosji: zarówno poprzez dążenie do przemian inspirowanych wzorcami europejskimi, jak i realizację idei powrotu do własnej tradycji i własnej – czyli nieskażonej wpływami zachodnimi – tożsamości⁶. Zatem figurą Don Kichota posługiwali się – dla

⁵ J. Ajchenwald, *Don Kichot na russoj poczwie*, Vermont 1982, t. 1, s. 97.

⁶ Ciekawe paralele w przeniesienia „mitu Don Kichota” na grunt problematyki polityczno-społecznej w Rosji i Hiszpanii nasuwają się po lekturze książki Iwony Krupieckiej *Don Kichote w krainie filozofów*. Autorkę interesuje przede

podkreślenia własnego ideowego zaangażowania lub oceny zaangażowania innych – przedstawicie różnych koncepcji historiozoficznych, przeciwnicy ideowi i polityczni: słowianofile i zapadnicy (okcydentaliści), zwolennicy i przeciwnicy samodzierżawia, a w wieku XX – bolszewicy i dysydenci. „W Rosji Don Kichoci początkowo «szli w lud» i przygotowywali rewolucję. Kiedy fanatycy opętani miłością do ludzkości przejęli władzę, «donkichotyizm» przekształcił się w ruch dysydencki” – pisał Wsiewołod Bagno⁷.

Prześledzenie, w jaki sposób rosyjscy pisarze, publicyści, intelektualni posługiwali się figurą Don Kichota, ujawnia spektrum możliwych interpretacji, jakie podsuwała zarówno powieściowa postać, jak i jej metonimiczne przetworzenie. Oto dwa przykłady. W 1856 roku Iwan Kiriejewski, rosyjski filozof religijny i jeden z twórców słowianofilstwa, prądu myślowego, podkreślającego odrębność kulturową Rosji w stosunku do szeroko rozumianego Zachodu, pisał: „Działalność bezinteresowna stała się czymś niezrozumiałym: nabiera ona takiego znaczenia w świecie współczesnym, jakie w czasach Cervantesa miały czyny rycerskie”⁸. Cytat pochodzi z rozprawy *O nieobchodimosti i wozmożnosti nowych naczał dla filozofii (Konieczność i możliwość nowych zasad dla filozofii)*, poświęconej analizie kryzysu zachodniego oświecenia; autor odnosi się w niej krytycznie do zdominowania świata zachodniego przez racjonalizm, który wy-

wszystkim zjawisko hiszpańskiego „kichotyizmu” w aspekcie filozoficznym: jako wyraz poszukiwania nowoczesnej formuły podmiotowości, jednak parokrotnie powraca w swej książce do kwestii „kichotyizmu” i „problemu Hiszpanii”. Odnawia mianowicie fakt zastosowania interpretacji powieści do sporu, toczącego się między przedstawicielami tzw. Pokolenia '98, o treść narodowego mitu Hiszpanii. Krupecka rekonstruuje społeczno-polityczne poglądy Angela Ganiveta, Miguela de Unamuno, Ramira de Maetzu, Josè Ortegi y Gasseta, wskazując na utożsamianie kichotyizmu z „nacjonalistycznym idealizmem heroicznym”, a także – szerzej – na włączenie go w konflikt tradycjonalizmu z liberalizmem, rozumianym jako program europeizacji Hiszpanii. Cf. I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów*, Toruń 2012, s. 65–78 i in.

⁷ W. Bagno, *Don Kichot w Roscii...*, s. 213.

⁸ I. Kiriejewskij, *Połnoje sobranije soczinienij w dwóch tomach*, pod red. M. Gerszenzona, Moskwa 1911, t. 1, s. 246; cyt. za polskim przekładem: *Rosyjska myśl filozoficzna i społeczna (1825–1861)*, wybór, wstęp, przypisy A. Walicki, Warszawa 1961, s. 143 (fragment w przekładzie H. Zelnikowej).

parł wiarę oraz przez przemysł (utożsamiany z ekspansją kapitalizmu), który wyparł bezinteresowność. Stąd przywołanie mitu rycerstwa z czasów Cervantesa (mitu reaktywowanego przez Don Kichota) staje się tu metaforą tak głębokiego rozdźwięku między rzeczywistością zastaną a przeszłością, że przeszłość i jej idee jawią się na Zachodzie jako utracone na zawsze.

W recenzji dzieł Kiriejewskiego (wydanych w 1861 roku) krytyk i publicysta Dmitrij Pisariew, reprezentujący o pokolenie młodszą formację rewolucyjnych demokratów (tzw. pokolenie lat sześćdziesiątych XIX wieku) nazywa samego Kiriejewskiego Rycerzem Smętnego Oblicza, akcentując nierealizowalność ideałów, reprezentowanych przez słowianofilów. „Słowianofilstwo jest rosyjskim donkichotyzmem; tam gdzie stoją wiatraki, słowiofile widzą uzbrojonych olbrzymów. Stąd biorą się ich wieczne frazesy, niejasne bredzenie o ludzie, o rosyjskiej cywilizacji, o przyszłym wpływie Rosji na życie umysłowe Europy. Wszystko to jest donkichotyzmem, zawsze szczerym, często poruszającym, ale jeszcze częściej niemożliwym do zrealizowania”⁹.

Te dwa fragmenty napisane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku (dzieli je zaledwie sześć lat) stanowią charakterystyczne przykłady odwoływania się do dzieła Cervantesa i postaci Don Kichota w celu uściślenia własnych poglądów, w tym wypadku – stosunku do kwestii rosyjskiej: jaką drogę powinna wybrać Rosja? Czy powrotu do źródeł własnej kultury w celu zachowania tożsamości, jak tego chcieli słowiofile, czy też uznania (choć nie bezkrytycznego) wartości oświecenia, zachodniego racjonalizmu, co w największym uproszczeniu, bliskie było okcydentalistom?¹⁰ Dla Kiriejewskiego, reprezentan-

⁹ D. Pisariew, *Russkij Don Kichot*, w: *Don Kichot w Rossii. On wjezzajet iz drugogo wieka...*, wybór L.M. Burmistrov, Moskwa 2013, s. 82.

¹⁰ Spór między słowianofilami i okcydentalistami w rosyjskiej myśli historycznej nie jest możliwy do krótkiego zreferowania. Najbardziej kompetentnym znawcą tej problematyki jest Andrzej Walicki; cf. m.in. jego prace: *Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*, Warszawa 1962; *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973; *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 2002 (pierwsze wydanie: Warszawa 1961).

ta idealistycznego konserwatyzmu, utracone na Zachodzie wartości, takie jak bezinteresowność, nie muszą zostać utracone w Rosji pod warunkiem, że zachowa ona własną tożsamość. Dla Pisariewa szukanie w przeszłości jedyne go wzorca stanowi przykład utopijnego marzycielstwa.

W innych swych artykułach Pisariew, przywołując figurę Don Kichota, wykraczał poza bezpośrednią ocenę słowianofilstwa, przy czym nadal polemizował z wszelkimi przejawami piękno duchostwa, krytykując typ entuzjasty czy wręcz fanatyka, któremu wzniosłe idee przesłaniają codzienność i racjonalizm. „Fanatyzm bywa niekiedy pożyteczny jako dźwięgnia historii, ale w życiu codziennym może przysporzyć wielu niedogodności”¹¹, stąd potrzebny jest sceptycyzm.

Pisariew twierdząc, że Rosjanom bliżej do Hamleta niż do Don Kichota, odnosił się wprost do słynnego eseju Iwana Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot*. Wygłoszony przez pisarza jako odczyt na spotkaniu zorganizowanym przez Stowarzyszenie Pomocy Ubogim Pisarzom i Uczonym w Petersburgu tekst wystąpienia został opublikowany w styczniowym numerze pisma „Sowieriemniennik” w 1860 r. Turgieniew przypominał, że Hamlet i Don Kichot narodzili się w tym samym czasie, w pierwszych latach XVII wieku i że zarówno oba dzieła, jak i postaci ich protagonistów, stanowią niewyczerpane niemal źródło odczytań. Przy czym pisarz podkreślał przewagę *Hamleta* – jeśli chodzi o możliwości interpretacji – nad *Don Kichotem* i wyrażał żal, iż powieść Cervantesa nie doczekała się dotąd (do drugiej połowy XIX wieku) dostatecznie dobrego przekładu na język rosyjski¹² i z tego powodu postać rycerza jawi się czytelnikom częściej jako „błążen”, a określenie „donkichotyizm” jest traktowane jako rów-

¹¹ D. Pisariew, *Russkij Don Kichot...*, s. 80.

¹² Pisarz, niezadowolony z poziomu rosyjskich przekładów powieści, pragnął przetłumaczyć ją samodzielnie. Miał dostęp do oryginału, jako że znał język hiszpański, a jednocześnie wysoko cenił – i porównywał z rosyjskimi tłumaczeniami – francuski przekład Louisa Viardota z 1836 r. (w tym przekładzie powieść czytało wielu wykształconych Rosjan, w tym Fiodor Dostojewski), jednak planu tego nie zrealizował.

noznaczne ze słowem „niedorzeczność”, podczas gdy powinno się je interpretować jako zdolność do najwyższego poświęcenia, tyle że ukazaną od strony komicznej¹³.

W ujęciu zaproponowanym przez Turgieniewa, Hamlet stoi ponad społeczeństwem, „żyje dla samego siebie”, jest egoistą, zamkniętym we własnym świecie, a zarazem człowiekiem refleksyjny; jego ideał jest ulokowany w nim samym. Don Kichot przeciwnie, gotów jest całkowicie poświęcić się dla ideału zewnętrznego; jest altruistą, żyjącym dla innych, wierzącym w możliwość zwalczania zła; człowiekiem czynu. Hamletowi nie obca jest ironia, wątpliwość; Don Kichot – to pozbawiony wahań entuzjasta: „człowiek ubogi, pozbawiony środków i związków, stary, samotny, bierze na siebie naprawianie zła i bronienie ludzi prześladowanych, zupełnie mu nieznanymi, na całym świecie”¹⁴. Przy czym Turgieniew dostrzega ewolucję Don Kichota (zmianę, jaka dokonuje się w nim w drugim tomie powieści) oraz nie neguje komicznego aspektu rycerza, zarazem jednak podkreśla, że śmiech, jaki postać ta wyzwała, służy pojednaniu, odkupieniu i zrozumieniu. Śmiejemy się z Don Kichota ponieważ nie odróżnia on miednicy od złotego hełmu, jednak – pyta Turgieniew – czy my sami zawsze potrafiliśmy dokonać takiego rozróżnienia? I dochodzi do wniosku, że najważniejsze, czego uczy Don Kichot, to szczerłość i siła przekonań oraz zdolność do walki o nie, natomiast rezultat owej walki zależny jest od losu.

Zaproponowane przez Turgieniewa przeciwstawienie Don Kichota z jego entuzjazmem refleksyjnyemu Hamletowi, którego cechuje egoizm, „a stąd też niewiara”¹⁵, jak każde tego rodzaju uproszczenie, z czasem uprościło się jeszcze bardziej, co sprzyjało ukształtowaniu się stereotypowych sądów o obu postaciach. Przy czym trzeba tu podkreślić, że sam Turgieniew wykraczał

¹³ I.S. Turgieniew, *Gamlet i Don Kichot*, w: *Połonoje sobranije soczinienij i pisem w 30 tomach. Soczinienija w 12 tomach*, Moskwa 1980, t. 5, s. 330–348 (po polsku esej Turgieniewa w przekładzie Michała Bohuna i z komentarzem Andrzeja Walickiego ukazał się w: „Przegląd Polityczny”, 2003, nr 60, s. 3–11).

¹⁴ Ibidem, s. 335.

¹⁵ Ibidem, s. 333.

poza ów dualizm, podkreślając, iż w walce tych skrajnych, opozycyjnych pierwiastków: egoizmu i altruizmu, refleksji i działania, konserwatyzmu i progresu zawiera się istota życia¹⁶. Poza tym, pisarz dostrzegał pozytywne i negatywne cechy obu postaci oraz wskazywał na paradoksy wolności i zniewolenia, jakie można zaobserwować w reprezentowanych przez nich postaciach. O Don Kichocie pisał, iż „darzy on głębokim szacunkiem cały istniejący porządek, religię, monarchię i książąt, a jednocześnie jest wolny i szanuje wolność innych. Hamlet wymyśla królom, dworzanom, a w istocie – jest skłonny do ucisku i nietolerancyjny”.

W tym miejscu warto przypomnieć, że wcześniej od Turgieniewa polemikę z wyobrażeniami Don Kichota jako buntownika podjął Heinrich Heine, który w swym *Wstępie do „Don Kichota”* z 1837 roku pisał: „Wystąpienie przeciw absolutyzmowi jak i przeciw katolicyzmowi nie znajdujemy w *Don Kichocie*. Krytycy, którzy węższą w nim coś podobnego, popełniają wyraźny błąd. Cervantes był synem szkoły, która bezwzględne posłuszeństwo wyidealizowała nawet w formie poetyckiej”¹⁷. Mimo tych ostrzeżeń, w Rosji rewolucjoniści i buntownicy wielokrotnie będą się utożsamiać lub będą utożsamiani z postacią Rycerza Lwów – zarówno w duchu afirmacji, jak i krytyki.

Tekst Turgieniewa powstawał w konkretnej sytuacji politycznej – jego idea narodziła się po rewolucji 1848 roku, której klęskę pisarz obserwował w Paryżu. Artykuł miał zatem charakter publicystyczny i zawierał akcenty polemiczne. Stanowił odpowiedź na krytykę Aleksandra Hercena¹⁸, który w losach rewolucji 1848 roku dostrzegł kryzys metod walki o zmianę państwa i społeczeństwa, a samych rewolucjonistów porównywał – w *Listach*

¹⁶ Ibidem, s. 341.

¹⁷ H. Heine, *Wstęp do „Don Kichota”*, przeł. M. Kurecka, w: *Dzieła wybrane*. T. II: *Utwory prozą*, Warszawa 1956, s. 548.

¹⁸ O motywach powstania tekstu Turgieniewa i o jego polemice z Aleksandrem Hercenem pisano w Rosji wielokrotnie; cf. komentarze do tekstu Turgieniewa w: I.S. Turgieniew, *Połonoje sobranije soczinienij i pisiem w 30 tomach*. *Soczinienija w 12 tomach*, Moskwa 1980, t. 5, s. 506–524.

z *Francji i Włoch* (a konkretnie w liście trzynastym pisanym w Nicei w 1851 roku) – do Don Kichotów. Hercen zarzucał rewolucjonistom, że choć mieli wspaniałe cele – obalenie tyranii, walkę o wolność i braterstwo, to przegrali, ponieważ nie byli do tej walki przygotowani. Donkichotyizm stał się dla Hercena metaforą utopijnych, skazanych na niepowodzenie projektów politycznych, których zwolennicy, zafascynowani przeszłością, używają starej, „zardzewiałej” broni i dlatego muszą przegrywać¹⁹. W 1862 roku, czyli już po ukazaniu się tekstu Turgieniewa, Hercen wręcz wyrażał nadzieję, że typ Don Kichota rewolucji, „surowy i tragiczny, powoli znika, niczym białowieski żubr”, i że w końcu zniknie na zawsze²⁰.

Turgieniew, przygotowując swoje wystąpienie, odnosił się do sytuacji politycznej w Rosji przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku. Jego interpretacja Don Kichota mogła być odbierana jako zachęta do sformułowania programu działania, według którego należało porzucić pasywność i wahania (jakie cechowały w takim uproszczonym ujęciu Hamleta) i przyjąć postawę aktywną: działać, poświęcić się idei uczynienia świata bardziej sprawiedliwym. Czyli programu adresowanego do wszystkich, pragnących obalenia caratu, wprowadzenia bardziej sprawiedliwego ustroju. Z drugiej strony, artykuł Turgieniewa, mógł być (i przez wielu był) odbierany jako konstatacja stanu faktycznego: jako próba opisu nowego typu działacza, wroga samodzierżawia²¹.

Esaj Turgieniewa, a także inne dzieła pisarza, stały się punktem odniesienia w sporach ideowych i politycznych prowadzonych przez myślicieli i działaczy politycznych: rewolucyjnych demokratów, narodników czy anarchistów, jak Wissarion Bieliński, Nikołaj Czernyszewski, Nikołaj Dobrolubow, Michaił Baku-

¹⁹ Cf. A. Hercen, *Sobranije soczinienij w 30 tomach*, Moskwa 1955, t. 5, s. 206.

²⁰ A. Hercen, *Koncy i naczała* (fragment), w: *Don Kichot w Rossii. On wjezza-jet iz drugogo wieka...*, s. 54.

²¹ Warto tu dodać, że inną interpretację eseju Turgieniewa zaproponował Andrzej Walicki, cf. *O „schopenhaueryzmie” Turgieniewa*, w: idem, *Idea wolności u myślicieli rosyjskich. Studia z lat 1955–1959*, Kraków 2000, s. 107–151.

nin, Piotr Kropotkin. Bohaterów wielu utworów pisarza, choćby tytułową postać z powieści *Rudin* czy bułgarskiego rewolucjonistę Insarowa z powieści *W przededniu*, postrzegano jako kolejne wcielenia „donkichotowskiego” typu. Sam Turgieniew zaś przyznawał, że powieść Cervantesa odegrała w jego biografii literackiej centralną rolę; w liście do Pawła Annienkowa, krytyka i historyka literatury, zasłużonego badacza twórczości Puszkina, pisał: „Cervantes stał się dla mnie tym, czym dla Pana prawdopodobnie Puszkina”²². Interpretując Don Kichota, obdzielając jego cechami bohaterów swych utworów, rosyjski pisarz stronił od jednoznacznych ocen. „Don Kichoci” Turgieniewa bywają marzycielami, porywającymi się na szlachetne, choć skazane na porażkę czyny, bądź pięknoduchami niezdolnymi do racjonalnego działania.

Do eseju Turgieniewa odwoływali się zatem niemal wszyscy autorzy, piszący zarówno o samej powieści Cervantesa, jak i o jej recepcji w Rosji; powoływali się nań także filozofowie, myśliciele społeczni i historycy idei, podejmujący wysiłek rozpoznania politycznej, społecznej i mentalnej sytuacji Rosji i Rosjan. W tym drugim przypadku, horyzont refleksji nie obejmował samej powieści, ani interpretacji jej bohatera. Imię Don Kichota, utożsamiane z pojęciem „donkichotyzmu”, stało się określeniem, za pomocą którego charakteryzowano własną lub cudzą pozycję w sporach ideowych i politycznych. Przy czym w zależności od tego, kto nazywał i kogo nazwano Don Kichotem, zmieniał się sens i nacechowanie tej antonomazji (rodzaj metonimii, kiedy imię własne znanej postaci używane jest jako nazwa typu ludzkiego). I tak, za Don Kichotów uważano bezkompromisowych idealistów, podejmujących działania, nawet jeśli skazane są one na porażkę, ale też marzycieli, naiwnych fantastów, bojowników o sprawę wzniosłe, lecz niemożliwe do zrealizowania.

Przyjmując rolę krytyka systemu i społeczeństwa, Turgieniew przywoływał znane postaci literackie, wyprowadzając je poza

²² Cyt. wg W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...*, s. 80.

obszar literackiej fikcji, przekształcając w uniwersalne typy. Isaiah Berlin w eseju *Narodziny rosyjskiej inteligencji*²³ zauważył, że rosyjscy pisarze XIX wieku, wśród nich właśnie Turgieniew, „stworzyli nowe podejście do powieści, wynikające z ich szczególnego widzenia świata”. Tego rodzaju krytyka świadomie zamazywała linię podziału między światem przedstawionym powieści a życiem oraz do pewnego stopnia utylitarnie traktowała literaturę i jej bohaterów – jako ilustracje bądź metafory dla własnych poglądów. Pisarze i krytycy, reprezentujący taki sposób myślenia o literaturze, angażowali ją do sporów ideowych. Stosowane przez nich kategorie poznawcze czy etyczne mogły dotyczyć „zarówno formy artystycznej, jak i osób dramatu, zarówno charakterystyki autora, jak i treści jego powieści, a kryteria, wedle których dzieło jest oceniane, świadomie lub nieświadomie” nie różniły się od tych, „które służą ocenie i opisowi prawdziwych ludzi w ich codziennym życiu”²⁴. Berlin przypominał, że: „Ten typ krytyki był przedmiotem surowych ocen. Oskarżano ją o to, że myli sztukę z życiem, a więc niweczy jej czystą istotę”²⁵. Zarazem brytyjski historyk idei podkreślał, że przyjmując taką strategię krytycy i pisarze, jak: Wissarion Bieliński, Iwan Turgieniew, Michaił Bakunin, Aleksander Hercen i inni, tworzyli podstawy formacji nazywanej „rosyjską inteligencją”.

Jeden z przedstawicieli owej tworzącej się formacji, krytyk i publicysta Nikołaj Dobrolubow (1836–1861), pisał w 1860 roku: „Zdarzają się co prawda i u nas mali bohaterowie nieco podobni do Insarowa [z powieści *W przededniu* – K.O.] pod względem odwagi i współczucia dla ludzi uciemżonych. Jednak w naszym środowisku są oni niczym śmieszni Don Kichoci. Wy różniają się charakterystyczną dla Don Kichota cechą, a mianowicie nierozumieniem tego, o co walczy, ani tego, co wyniknie

²³ I. Berlin, *Rosyjscy myśliciele*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2003, s. 123. (Esej ten, będący częścią cyklu esejów pod tytułem *A Marvellous Decade*, został opublikowany po raz pierwszy w brytyjskim czasopiśmie „Encounter” w roku 1955).

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

z jego starań²⁶. Dalej Dobrolubow krytycznie odnosi się do pomysłów ratowania chłopów przed samowolą panów bez znajomości prawa i dowodzi, że namawianie chłopów do buntu może skończyć się dla nich karą – w zgodzie z obowiązującymi regulacjami. Owi Don Kichoci, nierozumiejący środowiska, w jakim działają, są zatem – jego zdaniem – nie tylko śmieszni, ale i niebezpieczni.

Kiedy Dobrolubow pisał te słowa miał zaledwie 24 lata. Należał do rewolucyjnych demokratów, a jego krytyka odnosiła się do – niekoniecznie młodszych pod względem metrykalnym – narodników, idealizujących (podobnie, jak wcześniej słowianofile) wspólnotowe formy życia i własności w dawnej Rosji, postulujących zbliżenie inteligencji do ludu i wprowadzenie Rosji na drogę „rosyjskiego socjalizmu” (z pomięciem zachodniego kapitalizmu). Starszy od niego Piotr Ławrow (1823–1900), jeden z głównych ideologów narodnictwa, ćwierć wieku później (w drugiej połowie lat osiemdziesiątych wieku XIX) popiera charakterystykę Don Kichota dokonaną przez Turgieniewa. Pisząc o bohaterach późnej powieści Turgieniewa *Nowizna* (1877), reprezentujących „wyższą moralność”, której obcy jest wszelki egoizm, zdolnych do poświęcenia w imię „ratowania nieszczęśliwych i skrzywdzonych”, dostrzegał w nich cechy Don Kichota. „Nie ulega wątpliwości, że bojownicy o lepszą przyszłość narodu rosyjskiego, narkreśleni przez autora *Nowizny*, byli bliscy Don Kichotowi z artykułu Turgieniewa [*Hamlet i Don Kichot* – K.O.], ale nie należy zapominać, że opisani przez pisarza Don Kichoci „służą idei, opromienieni jej blaskiem”, a „podeptanie ich świńskimi nogami” jest „ostatnią daniną, jaką muszą złożyć wulgarnej przypadkowości, obojętności, aroganckiemu niezrozumieniu” i dzięki temu zapewniają sobie nieśmiertelność – pisał Ławrow, cytując Turgieniewa²⁷.

²⁶ N. Dobrolubow, *Kogda-że pridiot nastojaszczyj dień?*, w: *On wejżżajet iz drugogo wieka...*, s. 82–83.

²⁷ *Turgieniew w wspomnianiach rewolucjonierów-siemidiesiątników*, wybór i komentarze M.K. Kleman, red. i wstęp N.K. Piksanow, Moskwa, Leningrad

Ławrow krytycznie odnosi się do idei formułowanych przez Dobrolubowa i jego następców, jako że „nie chcieli oni w swoich szeregach widzieć ludzi typu Don Kichota”. A jednocześnie przyznaje, że nie można całkowicie wyzbyć się ironii, gdy popatrzy się na rewolucyjne ruchy z przeszłości. Wspominając lata siedemdziesiąte XIX wieku w ruchu narodnickim (którego był jednym z przywódców), pisze, że niezależnie od szczerości, pasji i odwagi poświęcenia, „było w nim też niemało naiwności”. Z punktu widzenia rewolucjonisty-narodnika Ławrowa, postawa donkichotowska jest jednak swoistą koniecznością, jako że: „wielkie dzieło historyczne nie rozwija się wedle własnych ideałów, lecz jest częścią «fatalnego procesu», który w przeszłości uniemożliwił ewolucyjny rozwój owych wypracowywanych w społeczeństwie ideałów”²⁸. Idąc śladem tego rozumowania, można powiedzieć, że bez donkichotyzmu, rozumianego jako zdolność do najwyższego poświęcenia w walce o sprawiedliwość bez oglądania się na realne możliwości wygrania jej, nie jest możliwe zastąpienie starego świata, który pograżył się w kłamstwie i niesprawiedliwości, nowym.

Podczas gdy Ławrow w pełni popierał charakterystykę Don Kichota dokonaną przez Turgieniewa, to Piotr Kropotkin (1842–1921) rozwinął ją: „Hamlet jest sceptykiem i dlatego nic nie zdziała, podczas gdy Don Kichote, walczący z wiatrakami i biorący miednicę cyrulika za cudowny hełm Mambryna (kto z nas nie popełniał podobnych błędów?), prowadzi za sobą masy. Masy idą zawsze za tym, kto nie zważając na prześladowania i szyderstwa ludzkie kroczy zdecydowanie naprzód, nie spuszczać z oka celu, wiadomego być może tylko jemu samemu. Don Kichoci dążą doń, szukają, padają, znowu się podnoszą, w końcu osiągają cel – i słusznie”²⁹. Dostrzegał on zatem w samotnym rycerzu figurę charyzmatycznego wodza, za którym pójda inni.

1930, s. 34. Ławrow cytuje tu fragmenty artykułu Turgieniewa, który z kolei we fragmencie o „podeptaniu świńskimi nogami”, odwoływał się do Biblii (Mt 7, 6).

²⁸ Ibidem, s. 35.

²⁹ P. Kropotkin, *Wspomnienia rewolucjonisty*, przeł. M. Sarnecka, K. Latońniowa, Warszawa 1959, s. 433.

W cytowanych tu wspomnieniach, wydanych po raz pierwszy w Anglii w 1899 roku, Kropotkin pisał: „Turgieniew kochał Hamleta i zachwycał się Don Kichotem”³⁰ oraz podkreślał, iż sam Turgieniew był raczej typem Hamleta, podobnie jak wielu ludzi z jego otoczenia. Zachwył dla Don Kichota oznaczać miał akceptację czy wręcz podziw dla „nowego typu” działaczy rewolucyjnych, czyli dla tak zwanych rosyjskich nihilistów, których uosobieniem stała się – w odbiorze wielu czytelników – postać Bazarowa, jeszcze jednego rosyjskiego Don Kichota z powieści Turgieniewa *Ojcowie i dzieci* (1862).

W ujęciu Piotra Ławrowa czy Piotra Kropotkina Don Kichot łączył w sobie idealistyczną moralność z polityczną praktyką. Rewolucjonista bowiem musi działać, odrzucając wahania i wątpliwości. Takie podejście do postaci rycerza i samej powieści Cervantesa nie jest wyłącznie domeną rosyjskich rewolucjonistów; można się z nim spotkać na innych obszarach kulturowych, geograficznych i czasowych. Na marginesie można tu podać przykład Podkomendanta Marcosa, przywódcy powstania Zapatystów w Meksyku w 1994 roku. W wywiadzie, którego udzielił Gabrielowi Garcii Marquezowi i kolumbijskiemu dziennikarzowi Robertowi Pombo w 2001 roku, Marcos pytany o *Don Kichota*, podkreślił, że to jedna z najważniejszych jego lektur od wczesnych lat młodzieńczych, a następnie dodał: „*Don Kichot* – to najlepsza książka z teorii politycznej; po niej wymienilibym *Hamleta* i *Makbeta*. Nie ma lepszego sposobu, by zrozumieć polityczny system w Meksyku, zarówno od strony tragicznej, jak i komicznej, niż czytając *Hamleta*, *Makbeta* i *Don Kichota*. To lepsze od każdego artykułu na temat analizy politycznej”³¹.

Przykład „donkichotyizmu praktykowanego” znajdujemy w wyznaniach Michaiła Bakunina (1814–1876), ideologa anarchizmu, który donkichotyizm odnajdywał w sobie samym. Podczas gdy Hercen, przygnębiony rozmiarami klęski 1848 roku,

³⁰ Ibidem.

³¹ Cyt. za internetowym wydaniem argentyńskiego pisma „El Historiador”, <http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/m/marcos.php> (dostęp: marzec 2016).

prorokował zniknięcie Don Kichotów rewolucji, Michaił Bakunin, aresztowany za udział w tejże rewolucji i skazany na karę śmierci w Prusach, następnie przekazany władzom austriackim i ostatecznie rosyjskim, napisał w więzieniu słynną *Spowiedź* (1851) adresowaną do cara Mikołaja I, w której sam siebie nazywał Don Kichotem: „Szukać własnego szczęścia w cudzym szczęściu, własnej godności w godności wszystkich otaczających mnie ludzi, być wolnym w wolności innych – oto cała moja wiara, dążenie całego mojego życia. Uważałem za swój święty obowiązek przeciwstawianie się wszelkiemu uciskowi, skądkolwiek on by pochodził i kogo by dotyczył. Było we mnie zawsze dużo donkichotyzmu: nie tylko politycznego, ale i w życiu osobistym. Nie mogłem obojętnie przyglądać się niesprawiedliwości, nie mówiąc o prawdziwych krzywdach; wtrącałem się często w cudze sprawy bez jakiegokolwiek tytułu, nie dając sobie czasu na przemyślenie sytuacji”³².

Charakteryzując donkichotyzm, Bakunin nie neguje cechującej go ambiwalencji. Kładąc nacisk na święty obowiązek „przeciwstawiania się uciskowi”, przyznaje jednocześnie, że nie zawsze dawał sobie czas na „przemyślenie sytuacji”. Przedkładając działanie nad „przemyślenie”, w gruncie rzeczy nie składa samokrytyki, nie potępia donkichotyzmu w sobie. Jego stosunek do donkichotyzmu wraz z jego sprzecznościami ma charakter afirmatywny.

Nie tylko Bakunin postrzegał sam siebie jako Don Kichota; tak wiedzieli go inni, w tym też Hercen, który w charakterystyce przyjaciela podkreślał inne jego „donkichotowskie” cechy, jak nie przywiązywanie wagi do dóbr materialnych czy obojętność w podstawowych kwestiach codziennej egzystencji: „Nigdy nie zastanawiał się nad tym, czy uda mu się jutro zjeść obiad. Kiedy miał trochę pieniędzy, oddawał je innym. Zostawał bez pienię-

³² M.A. Bakunin, *Sobranije soczinienij i pisem. 1828–1876*, t. 4, *W tiurmach i ssytkie. 1849–1861*, red. J.M. Stieklow, Moskwa 1935, s. 144. (Po polsku *Spowiedź* ukazała się w: M. Bakunin, *Pisma wybrane*, Warszawa 1965, t. 1, s. 397–593).

dzy, ale to nie pozbawiało go energii. Potrafił swoje potrzeby redukować do zera”³³.

Jednak najważniejszy aspekt donkichotyizmu Bakunina wyraża jego filozofia czynu. Andrzej Walicki, charakteryzując rosyjskiego anarchistę, pisał, iż pojęcie czynu pojawia się w jego światopoglądzie już w latach trzydziestych (przed zapoznaniem się z Heglem, pod wpływem Fichtego), ale wtedy Bakunin miał na myśli czyn czysto „duchowy”. Natomiast już w 1842 roku, w okresie gdy pisał artykuł *Reakcja w Niemczech* wymierzony przeciwko łagodzeniu ideowych i politycznych przeciwieństw, przeciw wszelkiej półśrodkowości, deklarował przejście od filozofii do czynu i poświęcenie się działalności politycznej, która odąd będzie miała wyrotowy charakter. Cała późniejsza biografia Bakunina świadczy o jego niezwyklej wprost aktywności i bezpośrednim angażowaniu się w ruchy rewolucyjne w całej Europie³⁴.

W portrecie rosyjskiego anarchisty nakreślonym przez Isaiaha Berlina (mistrza Andrzeja Walickiego) łatwo odnaleźć wiele rysów Don Kichota, a w każdym razie tego Don Kichota, jaki wyłania się z eseju Turgeniewa.

Bakunin był wyczulony na wszelkie formy ucisku, żywiołowy opór budził w nim każdy ustanowiony porządek i każda władza. [...] Nie był jednak prawdziwym myślicielem, moralistą ani psychologiem i próżno szukać u niego teorii społecznych czy politycznych doktryn – przedej światopoglądu i temperamentu. Żaden spójny system nie wyłania się z jego pism z jakiegokolwiek okresu – jedynie żar, wyobraźni, przemoc i poezja, niepokonana żądza silnych doznań, życia pełną piersią, zniszczenia wszystkiego, co wybiera ład, zaciszny spokój i porządek [...]. W swoich naukach i postępowaniu bywał skrajnie lekkomyślny, z czego na ogół dobrze zdawał sobie sprawę i śmiał się serdecznie, ilekroć został przyłapany. Chciał wzniecić pożogę, najszerzej, najszybciej, radował go wszelki chaos, gwałt, wrzenie, niepokój. Przyznając w swej słynnej *Spowiedzi* (pisanej w więzieniu do cara), że najbardziej nienawidzi spokojnego życia, że zawsze najgoręcej marzył o czymś – czymkolwiek – fantastycznym,

³³ A. Hercen, *Sobranije sočinienij w 30 tomach...*, t. 7, s. 354.

³⁴ A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna...*, s. 393–410.

o niesłychanych przygodach, ustawicznym ruchu, działaniu i walce, że dusił się w atmosferze spokoju – podsumowywał sens i treść całej swojej twórczości³⁵.

Bakunin jako zwolennik anarchizmu kolektywistycznego, negujący konieczność istnienia państwa, musiał być świadom ryzyka, iż jego idea nie zostanie zrealizowana. Stąd jego afirmatywny stosunek do centralnego problemu donkichotyizmu, zawierającego się w opozycji utopii i pragmatyki, zamiarów i ich realizacji. Jeśli zatem figurę błędnego rycerza (El Caballero Andante) umownie można uznać za patrona Bakunina w jego radykalizmie ideowym, to sam Bakunin (El Anarquista Andante) stał się patronem między innymi hiszpańskiego anarchizmu. Ten domagający się rozwinięcia przy innej okazji temat ma związek z szeroko rozumianą problematyką transferów kulturowych.

Można zatem przyjąć, iż Turgieniew, pisząc swój esej o Hamlecie i Don Kichocie, nie tyle proponował jakiś program, ile, podstawiając pod mityczne postaci literackie realnych przedstawicieli różnych kierunków filozoficznych i politycznych, konstatował istniejący stan rzeczywistości. I mając na myśli radykalnych działaczy, w tym też Bakunina, w figurze Don Kichota podkreślał nie tyle abstrakcyjny program społeczny czy polityczny, ile entuzjazm, zdolność do czynu, gotowość do natychmiastowego działania.

Temat Don Kichotów rewolucji pojawia się w podstawowych opracowaniach, dotyczących recepcji powieści Cervantesa w Rosji. Przede wszystkim u Jurija Ajchenwalda: autor dwutomowej monografii powraca – w kilku rozdziałach – do dyskusji wokół eseju Turgieniewa, analizując postawy rosyjskich demokratów, anarchistów, marksistów, bolszewików, wreszcie – dysydentów. Książka Ajchenwalda zawiera ogromny materiał źródłowy, przy czym obszerne cytaty i ich omówienia stanowią punkt wyjścia do określenia – w licznych dygresjach – własnego stosunku do hi-

³⁵ I. Berlin, *Hercen i Bakunin o wolności jednostki*, w: *Rosyjscy myśliciele*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2003, s. 114–115 (pierwodruk w: E.J. Simmons (ed.), *Continuity Change in Russian and Soviet Thought*, Cambridge, Massachusetts 1955).

storii ruchów rewolucyjnych, a także do późniejszych procesów zachodzących w Związku Radzieckim. Autor nie usuwa się w cień, na pozycje neutralnego badacza, wręcz przeciwnie – podkreśla swoją postawę zaangażowanego dysydenta, emigranta, obrońcy praw człowieka.

Bardziej zobiektywizowane podejście do tematu donkichotyizmu rosyjskich demokratów i rewolucjonistów reprezentuje Wsiewołod Bagnó, ale i on angażuje się w obronę „rosyjskiego donkichotyizmu”, reprezentowanego przez rosyjską inteligencję, będącą spadkobierczynią dziewiętnastowiecznych raznochyńców i narodników. Tę inteligencję, o której anonimowy (kryjący się pod inicjałami M.A.) autor tekstu z 1910 roku pod tytułem *Don Kichot i russkaja intelligencyja* (*Don Kichot i rosyjska inteligencja*) pisał, iż rosyjskim Don Kichotem jest ktoś, kto dzięki swej czystości, umiłowaniu prawdy, miłości i sprawiedliwości powoduje, że „naszym zadaniem jest uzbroić się i walczyć”³⁶. Bagnó, pisząc w zakończeniu swojej książki: „Badanie rosyjskiego losu *Don Kichota*, jak i rosyjskiego «donkichotyizmu», nie pozostawia wątpliwości co do tego, że w Rosji obraz stworzony przez fantazję Cervantesa, został zinterpretowany – przede wszystkim przez rosyjską inteligencję – jako wcielenie idei o wysokim przeznaczeniu człowieka, gotowego odrzucić dobrobyt w imię sprawiedliwości, zdolnego do czynu, do poświęcenia, do rycerskiego służenia kobiecie”³⁷, konstruuje całościowy pod względem ideologicznym model świata, odwołując się nie tylko do twórczości rosyjskich pisarzy i publicystów – czytelników *Don Kichota*, ale też do utopii wytworzonej przez ów podmiot zbiorowy – „rosyjską inteligencję”, do której sam się zalicza³⁸.

Wydane w ostatnich latach antologie poświęcone Cervantesowi i jego powieści – jedna w wyborze Ludmiły Burmistrzowej, druga Wsiewołoda Bagnó – zawierają ogromny materiał źródłowy.

³⁶ M.A., *Don Kichot i russkaja intelligencyja*, w: *Cervantes: pro et contra. Antologija*, wybór W. Bagnó, Petersburg 2011, s. 821.

³⁷ W. Bagnó, *Don Kichot w Rossii*., s. 215–216.

³⁸ Cf. szerzej na ten temat w: K. Osińska, *Don Kichot jako rosyjska idée fixe*, „Literatura na Świecie”, 2012, nr 11–12, s. 357–369.

W pierwszej z nich reprezentowanych jest aż stu trzydziestu dwóch (!) autorów: prozaików, poetów, publicystów, filozofów, działaczy społecznych, przy czym ich teksty podawane są najczęściej w postaci fragmentów³⁹; w spisie treści drugiej, *Cervantes: pro et contra*, znajdziemy „tylko” sześćdziesięciu pięciu autorów, w wielu wypadkach ich teksty też zostały skrócone, jednak nie do rozmiaru fragmentów. Znajdziemy tu również przykłady „użycia” postaci Don Kichota do uzasadnienia rewolucyjnej zmiany porządku społecznego w Rosji, zarówno w wieku XIX, jak i na początku XX, w tym teksty (lub ich fragmenty), nawiązujące do artykułu Turgieniewa i jego „donkichotowskich” bohaterów (brak jednak w antologii cytowanych wyżej wypowiedzi: Michaiła Bakunina, Piotra Kropotkina, Piotra Ławrowa)⁴⁰. Próba zrekonstruowania stosunku tych autorów do powieści Cervantesa, choć częściowo do twórczości Turgieniewa, pozwala prześledzić ewolucję idei, wyznawanych przez kolejne pokolenia przeciwników samodziśwawia: od krytycznej oceny „donkichotyżmu” u Hercena i pierwszych narodników, poprzez akceptację wyprowadzonej z eseju Turgieniewa tezy, że należy odrzucić wahania (postawę Hamleta) na rzecz czynu, po idealizację rycerza, postrzeganego jako wcielenie idei sprawiedliwości (w domyśle: społecznej). Rzecz jasna ewolucja ta nie przebiegała w sposób konsekwentny, a semantyka pojęcia „donkichotyżmu” podlegała różnym modyfikacjom, wywołanym nie tylko sytuacją wewnętrzną Rosji czy klimatem ideowym danego okresu, ale też wpływami zewnętrznymi.

Konstantin Dierżawin (1903–1956), romanista i hispanista, autor monografii Cervantesa⁴¹, przypominał radzieckim czytelnikom w 1940 roku o kierunkach europejskiej recepcji *Don Kichota*, określając je jako: filozoficzno-metafizyczny oraz moralno-psychologiczny. Pierwszy ukształtował się pod wpływem nie-

³⁹ Cf. W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...* (pierwsze wydanie antologii ukazało się w roku 2006).

⁴⁰ Cf. *Cervantes: pro et contra...*

⁴¹ K.N. Dierżawin, *Cervantes. Żyżń i twórczestwo*, Moskwa 1958.

mieckich romantyków, przede wszystkim Augusta Schlegla, który sens powieści dostrzegał w zestawieniu „poetyckiego natchnienia i idealistycznego entuzjazmu, wcielonego w obraz Don Kichota z przyziemnymi, bytowo-prozaicznymi cechami, skumulowanymi w obrazie Sancha Pansy”. Zdaniem Dierżawina interpretację tę podjęli m.in. Hegel, Schelling i Heine. W romantycznym paradygmacie mieści się też drugie podejście, „moralno-psychologiczne”, w którym na plan pierwszy wysuwa się jednostka ludzka i kwestie etyczne: w tym ujęciu Don Kichot staje się romantycznym bohaterem, idealistą, niezrozumianym przez świat. Po rewolucji 1848 roku rodzi się, zdaniem Dierżawina, trzecia interpretacja: „społeczno-filozoficzna”. Według tego ujęcia Cervantes demaskuje niesprawiedliwości feudalnego ustroju i osiłą powieści czyni kontrast między filozofią i czynami błędnego rycerza a otaczającym go środowiskiem społecznym. Interpretacja ta (choć niekoniecznie odwołująca się wprost do konfliktu klasowego, o jakim pisze Dierżawin) zaważyła na postrzeganiu Rycerza Smętnego Oblicza w Rosji na początku XX wieku⁴².

W *Wielkiej Encyklopedii* pod redakcją Siergieja Jużakowa wydawanej w pierwszych latach XX wieku, w hasle Cervantes bohater powieści scharakteryzowany został jako: „szaleniec, z którego śmiejemy się, a jednocześnie najszlachetniejszy pośród marzycieli, wyznawców idei samego Cervantesa”⁴³. Autor hasła objaśnia zmianę, jaka dokonana się w interpretacji powieści; według niego krytyka uznała już za pewnik, że Cervantes nie chciał w *Don Kichocie* wyśmiewać entuzjazmu i rycerskich ideałów.

W słownikach z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, Don Kichot staje się zakładnikiem interpretacji marksistowskich

⁴² K.N. Dierżawin, *Don Kichot Cervantesa*, w: *Kultura Hiszpanii. Sbornik*, Moskwa 1940, s. 149–189.

⁴³ *Bolszaja encyklopedija: Słownik oszczędostupnych swiedienij po wsiem otraslam znanija*, red. S.J. Jużakow, Petersburg [b.d.], t. 17, s. 300. Szerzej na temat ewolucji słownikowych definicji Don Kichota i donkichotyizmu, cf. K. Osińska, *Metamorfozy rosyjskiego Don Kichota*, w: P. Fast (red.), *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee / problemy / tematy*, Katowice 2015, s. 225–247.

(jako przedstawiciel upadającej klasy drobnej szlachty) – takie podejście do postaci hiszpańskiego hidalga ma jednak swoje źródło w niektórych wydaniach słowników przedrewolucyjnych. Na przykład, w *Encyklopedycznym słowniku* wydawanym przez wydawnictwo Granat, hasło „Don Kichot” pomieszczone w tomie 18 (z 1912 roku) podpisane przez literaturoznawcę Władimira Fricze (1870–1929), zawiera charakterystykę klasowej sytuacji bohatera powieści i jej autora (z którym Fricze utożsamia rycerza), ale pojawia się tu zdanie o „bezinteresownym idealizmie” rycerza, o owdzieleniu go przez ideę walki ze złem, co czyni go odpornym na wszelkie spadające nań nieszczęścia: „Jako że sam Cervantes wyszedł ze starego (zbiedniałego) rodu rycerskiego, a typ Don Kichota był mu bliski pod względem psychologicznym, zrozumiały i miły jego sercu, to w trakcie pracy nad powieścią coraz bardziej podkreślał pozytywne cechy rycerza, początkowo pomyślanego jako parodia, a zwłaszcza jego bezinteresowny idealizm w walce z tym wszystkim, co wydawało mu się złem. Zatem imię Don Kichota stało się z czasem synonimem człowieka tak bardzo pochłoniętego swoją ideą czy też marzeniem, że nie dostrzega on spadających nań materialnych udręk i ciosów”⁴⁴.

Podczas gdy profesor Fricze, marksistowski literaturoznawca, dyrektor Wydziału Literackiego Instytutu Czerwonej Profesury w Moskwie, podkreślał bezinteresowność rycerza, dostrzegając w nim przede wszystkim cechy pozytywne, to w *Encyklopedii literackiej* wydawanej w latach 1929–1939 pod redakcją tego samego Fricze (do tomu 2) i Anatolija Łunaczarskiego (do tomu 11), autor hasła „Don Kichot” (w tomie 3 z 1930 roku) Izaak Nusinow (1889–1950) krytycznie odniósł się do tych interpretacji, które traktowały „donkichotyzm” jako „przejaw wzniosłości i bohaterstwa”. Obszerne hasło (11 stron), bogato ilustrowane, opatrzone obszerną bibliografią, zawiera wyraźne akcenty polemiczne wobec większości dotychczasowych idealistycznych interpretacji postaci Don Kichota (tu autor przywołuje między innymi Friedri-

⁴⁴ *Encyklopedičeskij slovar' t-wa Bracia Granat & Co*, wydanie 7, całkowicie przerobione, Moskwa 1918, t. 18, s. 632.

cha Schellinga, Georga Hegla, George'a Byrona, Victora Hugo, Heinricha Heinego, Wissariona Bielińskiego, Iwana Turgieniewa). Nusinow podkreśla parodystyczny charakter powieści, a jednocześnie kwalifikuje ją jako powieść realistyczno-obyczajową, „wyrażającą psychoideologię zbiedniałej, drobnej szlachty”⁴⁵. Radykalny zwolennik materializmu dialektycznego chce widzieć w Don Kichocie reprezentanta wymierającej, a właściwie już wymarłej klasy społecznej, opętanego przez wyobrażenia o błędnym rycerstwie, zaś komizmu postaci upatruje w jej niedopasowaniu do nowych czasów oraz w konflikcie między jej wyobrażeniami a możliwościami. Nusinow wyjątkowo surowo ocenia bohatera powieści: „To żywy relikw historyi, ostatni rycerz. Dłatego staje się «rycerzem smętnego oblicza» dla Cervantesa i «rycerzem żalosego oblicza» dla tych, którzy przyszli, by go zastąpić. [...] Pragnąc czynić dobro, zawsze czyni zło, a co najważniejsze - przeszkadza ludziom żyć”⁴⁶. Tworząc tendencyjny portret rycerza, autor traktuje jego przemianę w finale powieści, kiedy Don Kichot wyrzeka się błędnego rycerstwa i powraca do swej wcześniejszej kondycji: zbiedniałego hidalga oraz dobrego człowieka, jako świadomie podjęte przez Cervantesa zadanie zdemaskowania szaleństwa Rycerza Smętnego Oblicza oraz uwznioślenie go jako mędrca (człowieka, któremu wrócił rozum): Alonza Quijanę Dobrego⁴⁷.

Interpretacja Nusinowa (krytykowana jako przykład „wulgarne go socjologizmu”) razi swą skrajnością nawet na tle innych komentarzy epoki. Wspomniany wyżej Władimir Fricze, aczkolwiek reprezentujący poglądy zbliżone do Nusinowa, pisał jeszcze o bezinteresownym idealizmie rycerza. Tymczasem Nusinow, według słów hispanisty Konstantina Dierżawina, upraszcza i wulgaryzuje sens dzieła, zaliczając je do „ksiąg reakcyjnych”, a samego Don Kichota traktuje jako przedstawiciela „wymarłego

⁴⁵ *Litieraturnaja encyklopedija*, Moskwa 1930, t. 3, red. A. W. Łunaczarskij, s. 367–368.

⁴⁶ *Litieraturnaja encyklopedija...*, s. 371–372.

⁴⁷ *Ibidem*, 373–374.

feudalnego świata”, walczącego o stare, feudalne ideały i utopijne marzenia⁴⁸. Dodajmy, że Dierżawin pisał swój esej w roku 1934, czyli wkrótce po ukazaniu się tomu *Encyklopedii literackiej* z hasłem Nusinowa, a jego interpretacja również naznaczona jest krytyką marksistowską, pozbawioną jednak dogmatyczności. Poza tym Dierżawin, biograf Cervantesa, znający znakomicie zachodnią i rosyjską literaturę cervantologiczną, sympatyzuje z bohaterem powieści.

Anatolij Łunaczarski (1875–1933) – działacz polityczny, pisarz, publicysta, krytyk, po 1917 roku pierwszy w rządzie bolszewickim Ludowy Komisarz Oświaty, a zarazem wielki admirator powieści Cervantesa i autor dramatu opartego na jej motywach, bliski był tradycji, która sens powieści dostrzegła w zderzeniu idealizmu rycerza z rządzącą się innymi prawami rzeczywistością. „Widzimy, jak wyśmiewani są idealiści, którzy chcą przyjmować za rzeczywistość swój ideał. A jednocześnie idealiści ci otaczani są tu szacunkiem” – pisał w 1924 roku⁴⁹.

Dramat *Oswoboźdionnyj Don Kichot (Don Kichot wyzwolony)* został wydany drukiem w Moskwie w 1922 roku. Nie ulega wątpliwości, że rewolucja i jej następstwa wycisnęły piętno na utworze, którego zamysł narodził się jeszcze przez rewolucją październikową – w 1916 roku⁵⁰. Punktem wyjścia dla akcji dramatu są następujące epizody powieściowe: uwolnienie przez Rycerza Smętnego Oblicza skazańców (rozdział 22 z pierwszej części powieści) oraz jego pobyt na dworze Książąt (w części drugiej). Don Kichot w dramacie Łunaczarskiego spotyka konwój z trzema skazańcami: Don Baltazarem – studentem z Salamanki, kowalem Drigo Pazzem oraz cyganem i rozbójnikiem Astro Vermillonem. Podejmując próbę ich uwolnienia, wdaje się w bójkę ze strażnikami i zostaje aresztowany. Trafia na dwór Księcia, gdzie

⁴⁸ K.N. Dierżawin, *Cervantes i Don Kichot*, w: *Cervantes: pro et contra...*, s. 456.

⁴⁹ A. Łunaczarskij, *Istorija zapadnojeuropejskoj literatury w jejo ważniejszych momentach*, Moskwa 1924, cz. 1, s. 129.

⁵⁰ Wspomina o tym W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...*, s. 176.

– dla rozrywki Książąt i ich dworzan, pośród których wyróżnia się okrutny hrabia Murcio – poddawany jest rozmaitym próbom. Domyśla się, że stał się przedmiotem żartów, wyzywa Księcia na pojedynek, za co ponownie zostaje wtrącony – wraz z Sanczem Pansą – do lochów. Obaj zostają uwolnieni przez Don Baltazara. Za murami bowiem lud powstał przeciwko rządowi Księcia, a na czele ludowej „junty” stanął kowal Pazz.

Lunaczarski zarysowuje sytuację kraju ogarniętego rewolucją. Dyktator Pazz wydaje dekrety, w których domaga się bezwzględnego posłuszeństwa: „Kto z wiejskich starostów nie wykona natychmiast tego rozkazu Ludowej Junty, ten zostanie powieszony jak pies”. „Napiszę po prostu – zostanie powieszony” – dodaje sekretarz dyktatora, inteligent Don Baltazar, jednak Drigo, zwolennik „żelaznej dyscypliny”, upiera się przy groźnym: „jak pies”⁵¹. Do rewolucjonistów przyłącza się też cygan Astro Vermillon, którego działalność polega na zdobywaniu zamków i klasztorów, z których wyganiane są gołe mniszki, na grabieży, gwałtach i pijaństwie. Pazz potępia czyny Vermillona i przestrzega go:

Kto teraz grabi – staje się przestępcą wobec rewolucji. Porządek w naszym półdzikim kraju może zostać wprowadzony wyłącznie bezlitosnymi metodami. Mówię ci to ja, Drigo Pazz, który albo wyśle swoją duszę wprost do paszczy czarta, albo stworzy w Hiszpanii Republikę, niezależnie od kosztów. Lud pragnie prawdy i szczęścia i gotów zapłacić za nie każdą cenę. Kto temu przeszkodzi, ten zostanie starty z powierzchni ziemi.

Don Kichot sprzeciwia się stanowczo pogładowi, iż cel uświęca środki. Dochodzi do wymiany zdań między nim a jego wyzwoliczami, a obie strony sporu zarzucają sobie nawzajem... donkichizm. Rycerz zauważa, że choć rewolucjoniści mają dobre intencje, to nie osiągną celu, jakim jest szczęście ludzkości, gdyż mają do czynienia z „niezdatnym materiałem”. Don Baltazar

⁵¹ Ten i następane cytaty z dramatu podaję za jego publikacją internetową, <http://lunacharsky.newgod.su/lib/dramaticheskije-proizvedenija/osvobodennyj-don-kihota> (dostęp: maj 2016).

tłumaczy mu, że gdyby, zamiast działać, rozpoczęli powolną pracę nad „niedojrzałym materiałem”, to w przyszłości nazwano by ich „z ironicznym szacunkiem” Don Kichotami. Rycerz odpowiada, że docenia dowcip Baltazara, ale jemu samemu zawsze chodziło o naprawianie pojedynczych, konkretnych niesprawiedliwości, a ci, którzy chcą przebudować wszystko na raz, stają się szalonymi Don Kichotami. Bohater Łunaczarskiego protestuje przeciwko przemocy: „Każdy u was przelewa krew własną i cudzą. [...] I ja, stary rycerz, muszę wystąpić przeciwko wam, albowiem teraz to wy, wy, wy jesteście ciemieżcami, a oni – są uciemieżeni”.

W odruchu współczucia dla nowych „uciemieżonych”, Don Kichot pomaga wyrwać się z więzienia hrabiemu Murcio, ten zaś natychmiast po wyjściu na wolność pokazuje prawdziwe oblicze i rozpoczyna kontrrewolucję, czyli gwałty i przemoc wobec tych, którzy rewolucję poparli. Don Baltazar obwinia Don Kichota – przeciwnika rewolucji, że odegrał fatalną rolę, „pchając się ze swoją filantropią do trudnych, skomplikowanych spraw”, jednak nie chcąc postępować z nim zbyt surowo, skazuje go na wygnanie.

Ach, Don Kichocie, nie nadajesz się na obywatela sphywającej krwią, głodnej Republiki, kierowanej przez ludzi, którzy za wszelką cenę chcą dać zwycięstwo ludowi. [...] Ale kiedy już dotrzemy do ziemi obiecanej, kiedy zdejmemy nasze zakrwawione, rozpalone broje, wówczas wezwiemy ciebie, biedny Don Kichocie, [...] żebyś pomógł nam czynić dobro.

Bohater Łunaczarskiego wyznaje zasadę nieprzeciwstawiania się złu przemocą. Nie jest on buntownikiem przeciwko władzy w ogóle (czyli: patronem anarchistów); głosi, że „brak władzy jest gorszy od najgorzej władzy”. Nawołuje rewolucjonistów, by „przemocy starego świata przeciwstawić miłosierdzie nowego” i potępia rewolucję, która jedną przemoc zastąpiła inną. Istota sporu w dramacie Łunaczarskiego: jaką drogę wybrać, by osiągnąć zamierzony cel – zmianę świata na bardziej sprawiedliwy, pokrywa się z konfliktami, jakie podzieliły lewicowe środowiska

po 1917 roku. Choć sam Łunaczarski sympatyzuje ze swoim Don Kichotem, to jednak uważa przemoc za nieuchronną. Dlatego ją usprawiedliwia słowami swojego, jak można się domyślać, *alter ego* – wykształconego w Salamance Don Baltazara. Nawiasem mówiąc, druk dramatu zbiegł się z procesem tzw. prawicowych eserów (odłamu Partii Socjalistów-Rewolucjonistów), którzy występowali przeciwko przejściu władzy przez bolszewików; oskarżycielem w tym procesie był Anatolij Łunaczarski.

Don Kichot Łunaczarskiego nie jest rewolucjonistą. A rewolucjoniści nie mogą być Don Kichotami. Bowiem dla idealizmu nie ma miejsca w rewolucyjnej rzeczywistości; dopiero, gdy nastanie nowy świat, wówczas zatriumfują donkichotowskie ideały. Takie przesłanie niesie *Don Kichot wyzwolony*. Autor dramatu natomiast, mając świadomość sprzeczności, jakie prowokuje konfrontacja idealizmu z rewolucyjną rzeczywistością, próbował pogodzić idealizm rycerza z filozofią czynu. Zwracając się do czytelników skróconej wersji powieści, opracowanej na podstawie przekładu Marii Watson przez Władmira Narbuta i wydanej w jednym z najbardziej wpływowych partyjnych wydawnictw „Krasnaja now”, pisał w posłowiu: „Czytelnik-proletariusz [...], dla którego wydajemy tę książkę, zachwyci się, po pierwsze, pięknem stylu, bogactwem wyobraźni, niezrównanym komizmem hiszpańskiego pisarza, a zarazem zrozumie, że powieść o Don Kichocie nie jest komedia, lecz tragikomedia. A w istocie jest tragedią konfliktu między ideałem a rzeczywistością”⁵². Odnosząc powieść do współczesności i zastanawiając się nad możliwościami przezwyciężenia owego konfliktu, postuluje wybranie drogi „aktywnego rewolucyjnego idealizmu”, który – w domyśle – połączy myśl i czyn; powołuje się przy tym na powiedzenia Marksa, iż nie wystarczy interpretować świata, lecz trzeba go zmieniać⁵³.

⁵² A. Łunaczarskij, *Poslesłowije* [k romanu Cervantesa *Don Kichot*], cyt. wg: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/posleslovie-k-romanu-servantesa-don-kihot> (dostęp: marzec 2016).

⁵³ Tę 11 tezę o Feuerbachu Łunaczarski przytacza we wstępie do skróconej wersji *Don Kichota* wydanej w 1924 roku w wydawnictwie „Krasnaja now”.

Łunaczarski nie jest konsekwentny w swej ocenie rycerza. Z jednej strony, stoi na stanowisku, że marzycielstwa Don Kichota nie da się pogodzić z walką o bardziej sprawiedliwy świat, z drugiej, idealizm rycerza jest mu bliski. W wykładach przeznaczonych dla studentów, a następnie opublikowanych w autorskim podręczniku *Historii literatury zachodnioeuropejskiej*⁵⁴, z zachwytem pisze o szlachetności, dobroci, człowieczeństwie Rycerza Smętnego Oblicza, o jego „anielskiej duszy”, o gotowości poświęcenia się dla innych. Z jego wypowiedzi i tekstów wynika, że nie daje mu spokoju tajemnica Don Kichota. Pyta: dlaczego rycerz jest nam tak bliski? Dlaczego zmusza nas do płaczu? Dlaczego Cervantes wkłada w jego usta tak mądre słowa? I wreszcie – dlaczego w różnych epokach wciąż wracamy do powieści Cervantesa i nie tylko po to, by się śmiać? I odpowiada, że „sam Cervantes do końca nie wiedział, jak się odnosić do Don Kichota”⁵⁵.

W takim postawieniu sprawy dają o sobie znać wątpliwości samego Łunaczarskiego. Ma on świadomość sprzeczności, w jakie nieuchronnie trzeba popaść, kiedy podejmuje się oceny rycerza z perspektywy zwolennika rewolucyjnej zmiany świata. Sprzeczności owe potęguje nieprzystawalność kategorii dialektyki do rozpoznania samej powieści Cervantesa oraz jej bohatera. Sam Łunaczarski nie należał do radykalnych wyznawców materializmu dialektycznego; na jego myśl wpłynął rzecz jasna Marks, ale także filozofia Richarda Averianusa. Przypisywano mu humanistyczny idealizm, stąd jego idealizacja postaci rycerza.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku można zatem wyróżnić dwa zasadnicze podejścia do postaci Don Kichota. Zwolennicy (nie tak znów liczni) poglądów, które z czasem zyskały miano „wulgarnego socjologizmu”, postrzegają bohatera Cervantesa jako reprezentanta klasy skazanej na zagładę, a jego postawę: zwolennika idei przywrócenie światu dawnych wartości – jako reakcyjną. Z kolei dla Łunaczarskiego, Michaiła Bułhako-

⁵⁴ Cf. A. Łunaczarskij, *Piataja lekcycja*, w: W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...*, s. 171–176.

⁵⁵ Ibidem, s. 173.

wa – twórcy adaptacji teatralnej powieści (1938)⁵⁶ czy Gieorgija Czulkowa, autora dramatu *Don Kichot* (1934), niezależnie od dzielących ich różnic ideowych, Don Kichot – najogólniej – uosabia takie wartości, jak dążenie do sprawiedliwości, szlachetność, wierność idei, wreszcie – dobro. W interpretacjach tych można dostrzec zarówno nawiązania do Turgieniewa, jak i kontynuację podejścia, ukazującego rycerza jako entuzjastę i marzyciela tragicomicznie uwikłanego w przyziemność, jako człowieka szlachetnego, niezrozumianego przez otoczenie. Działania Don Kichota, nawet jeśli skazane są na porażkę, a nawet przynoszą niezamierzone, negatywne efekty, stanowią rękojmię jego idealizmu.

Na tym tle odrębne miejsce zajmuje twórczość Andrieja Płatonowa, a zwłaszcza jego powieść *Czewengur*⁵⁷ (napisana w 1929 r.; pierwsze wydanie pełnego wariantu w Związku Radzieckim – 1988⁵⁸). W *Czewengurze* już pierwsi czytelnicy powieści dostrzegali obecność motywów donkichotowskich⁵⁹, a współczesny kulturolog Michaił Epsztejn, analizując gatunkowe właściwości utworu Płatonowa, doszedł do wniosku, że jest ona wariantem powieści rycerskiej⁶⁰. Sama powieść do dziś rodzi pytania i spory, i nie tylko odnośnie jej właściwości gatunkowych (rozpatrywana była jako menippea – z odsyłaczami do Michaiła Bachтина, a za jego pośrednictwem do Rabelais’go i Cervantesa⁶¹; jako

⁵⁶ Cf. K. Osińska, *Don Kichot w inscenizacji M.A. Bułgakowa: niekotorije woprosy istolkowanija romana*, w: *Michaił Bułgakow, jego wriemia i my / Michaił Bułhakow, jego czasy i my*, red. G. Przebinda, J. Świeży, współpraca J. Kliabana, Kraków 2012, s. 525–536.

⁵⁷ Tytuł jest wymyśloną nazwą miejscowości w okolicach Woroneża, miejsca urodzenia autora, gdzie toczy się akcja powieści.

⁵⁸ W 1988 r. powieść Płatonowa ukazała się jednocześnie w dwóch wydawnictwach: A. Płatonow, *Izbrannoje*, wybór M.A. Płatonowa, Moskwa 1988; idem, *Czewengur*, Moskwa 1988. Wcześniej – w latach 20. i 70. – powieść była drukowana we fragmentach oraz w przekładach na francuski i angielski. W Polsce ukazała się w przekładzie J. Szymak-Reiferowej i I. Maślara, w wydawnictwie Łuk, Białystok 1996.

⁵⁹ Szerzej na ten temat cf. W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...*, s. 168–174.

⁶⁰ Cf. M. Epsztejn, *Bog detalej. Narodnaja dusza i żyżń w Rossii na ischodie impierii*, Moskwa 1998.

⁶¹ „[...] gatunek ten [menippea] cechuje poruszanie ostatecznych problemów życia i śmierci oraz całkowity uniwersalizm; obce mu są kwestie szczegółowe

utopia i antyutopia, epopeja czy wariant powieści drogi), ale też interpretacji oraz kontekstów filozoficznych. W Rosji wpisywano ją zatem w tradycję myśli Nikołaja Fiodorowa, zwłaszcza jego dzieła *Filozofia wspólnego czynu*, doszukiwano się w niej idei Aleksandra Bogdanowa, Wasilija Rozanowa, a ostatnio Michaił Epsztejn podjął próbę wyczytania w twórczości Płatonowa, w tym też w *Czewengurze*, intuicji, które łączą ją z myślą Martina Heideggera⁶².

Akcja powieści rozgrywa się w okresie rewolucji, wojennego komunizmu i NEP-u, a jej bohaterami są fanatyczni rewolucjonści, dążący do uszczęśliwienia cierpiącej ludzkości za wszelką cenę, czytelnicy marksistowskich pism i broszur partyjnych. Spośród błędnych rycerzy komunizmu najbliższy praobrazowi z powieści Cervantesa jest Stiepan Kopionkin na swym nieodłącznym koniu (ciężkim, pociągowym) Siła Proletariatu. „Kopionkin szanował swojego konia i cenił go jako trzeciego w kolejności: Róża Luksemburg, rewolucja, a następnie koń”⁶³. Kopionkin jeździ po drogach i bezdrożach południowej Rosji bez żadnego planu, zdając się (niczym Don Kichot na Rosynanta) na Siłę Proletariatu, przy czym symbolicznym celem tych peregrynacji jest mogiła jego Ducynei: „Róża! – wzdychał Kopionkin i zazdrościł obłokom, płynącym w stronę Niemiec: przesuną się one nad mogiłą Róży i nad ziemią, po której stapały jej buciki”⁶⁴.

Rycerzy komunizmu jest na kartach tej zdumiewającej powieści znacznie więcej. Należą do nich także sierota Sasza Dwanow, pilny czytelnik komunistycznych broszur oraz parodystyczny wariant prawdziwego rycerza – towarzysz Paszyncew, żyjący w suterenie starego dworu pośród oryginalnych rycerskich zbroi, pamiątek przeszłości oraz sterty granatów. Paszyncew z braku ubrań nosi zbroję i ukazuje się po raz pierwszy Ko-

i rozwinięte uzasadnienia filozoficzne”. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 204.

⁶² M. Epsztejn, *Ironija ideała. Paradoksy ruszkoj literatury*, Moskwa 2015, s. 210–229 (rozdział: *Andriej Płatonow: między niebytjem a woskriesienijem*).

⁶³ A. Płatonow, *Czewengur*, Moskwa 1988, s. 120.

⁶⁴ Ibidem, s. 120.

pionkinowi i Dwanowowi: „opakowany w pancerz i kirys”, w helmie, do którego przykręcił śrubą pięcioramienną gwiazdę, obuty w metalowe buty z nagolennikami, z potężnym mieczem w dłoni⁶⁵. Paszynczew tęskni – na początku lat dwudziestych – za prawdziwą rewolucją z lat 1917–1919, za Złotym Wiekiem, w którym nie ma żadnej władzy, wszyscy są równi, nie muszą pracować, ani o nic prosić, bo ziemia rodzi sama. Drogi błędnych rycerzy rewolucji prowadzą do miasteczka Czewengur, w którym ma spełnić się zapowiedź komunistycznego raju. Procesem rewolucyjnym kieruje w nim fanatyk Czepurny, przekonany, że komunizm to wolność od pracy, praca bowiem – to źródło gromadzenia majątku, a to z kolei oznacza wyzysk; że za wszystkich pracuje i pracować będzie słońce – według Czepurnego – jedyny prawdziwy, „wszechświatowy proletariusz”⁶⁶; wreszcie że nauka, ten przeżytek epoki burżuazyjnej – to wróg komunizmu. Czepurny odrzuca nawet czytanie Marksa⁶⁷. W negowaniu refleksji na rzecz czystego, biologicznego życia odbijają się niektóre radykalne antypsychologiczne i antyfilozoficzne koncepcje, rozpow szechniane w pierwszych latach po rewolucji, o których – podobnie, jak o wielu innych kontekstach filozoficznych twórczości Platonowa, w tym lamarkizmu społecznego i filozofii przyrody, pisał w swej pracy Adam Pomorski⁶⁸.

Powieść Platonowa nie jest po prostu satyrą, co mogłoby wynikać z przytoczonych powyżej przykładów. Jest to dzieło przejmujące, na wskroś ambiwalentne, stąd trudności w rozpoznaniu intencji pisarza, co zauważali już współcześni czytelnicy, i co stało się przyczyną kłopotów z jej drukiem, mimo poparcia tak wpływowych osób, jak Maksim Gorki, który pisał do autora: „Przy całej delikatności Pańskiego stosunku do ludzi, nabierają oni u Pana zabarwienia ironicznego: stają przed czytelnikiem nie

⁶⁵ Ibidem, s. 153–154.

⁶⁶ Ibidem, s. 222.

⁶⁷ Ibidem, s. 213.

⁶⁸ A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX–XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Platonowa)*, Warszawa 1996.

tylę jako rewolucjoniści, ile jako „dziwacy”, osobnicy «na wespół szaleni»⁶⁹.

Z powieścią Cervantesa łączy dzieło Platonowa nie tylko nawiązanie do toposu błędnego rycerstwa, lecz także pewne osobliwości stylistyczne, a mianowicie zderzenie stylu niskiego, trącającego parodią, dziwaczного, kalekiego języka agitacyjnych broszur z wysokim, demagogicznym, pełnym patosu wysokim stylem „niepełnego inteligenta” Saszy Dwanowa. Przez wielu uznawany za nieprzetłumaczalny⁷⁰, zdumiewający język Platonowa stanowi pułapkę dla utopii, która nie daje się opisać w sposób gramatycznie poprawny. Trudności w ustaleniu sensu tej powieści (i innych utworów pisarza), wynikają z tego, że tworząc utopię Platonow dochodzi do antyutopii, ale dochodzi do niej w sposób jak gdyby niezamierzony. Pisarstwo jego charakteryzuje bowiem jakiś nadmiar utopii. Bohaterowie jego powieści wyznają tak niezmierną wiarę w ideał komunistyczny, że sam ten ideał w takim nadortodoksyjnym wymiarze staje się nieoperacyjny i odsłania swoją mroczną stronę.

Utopijna świadomość, charakterystyczna dla uczestników dyskusji o przyszłości Rosji, o sposobach jej naprawy, prowadzonych od drugiej połowy XIX wieku, prawdopodobnie jest kluczem do zrozumienia fenomenu obecności *Don Kichota* – zarówno powieści, jak i jej bohatera – w kulturze rosyjskiej. To, co stanowi jedną z najważniejszych cech *Don Kichota*: jego pozabawione wahań działania, mające na celu osiągnięcie wyznawanego ideału, odpowiadało zapotrzebowaniu na tego rodzaju postawę, zwłaszcza w środowiskach politycznie zaangażowanej inteligencji. Z drugiej strony, prześledzenie sporów, których uczestnicy odwołują się do postaci rycerza, ujawnia niemożność jednoznacznej jego oceny, wymykanie się przezeń zarówno idealistycznym, jak i racjonalistycznym kategoriom poznawczym.

⁶⁹ Cyt. wg: W. Bagno, *Don Kichot w Rossii...*, s. 171.

⁷⁰ Cf. m.in.: *Platonow po polsku*. Dyskusja redakcyjna z udziałem Henryka Chłystowskiego, Andrzeja Drawicza, Tadeusza Komendanta, Katarzyny Osińskiej, Adama Pomorskiego, René Śliwowskiego, „Literatura na Świecie”, 1996, nr 7, s. 134-156.

Don Kichot czy Robinson? Spór o model nowoczesności

Po czterystu latach od publikacji drugiej części *Don Kichota* liczba interpretacji, które narosły wokół dzieła, wydaje się niezmiernie duża. Co więcej, gdy prześledzić te odczytania, to nie dość, że trudno znaleźć jakąś jedną nić przewodnią, która by je łączyła, ale nawet wydają się one sobie niejednokrotnie zaprzeczać, jakby niemal chodziło o różne książki. Od początkowych ludycznych transpozycji głównych bohaterów w przestrzeń ulicznych przedstawień, przez moralizująco-dydaktyczne lektury XVII i XVIII wieku, po romantyczne (nad)interpretacje utrzymane w duchu walki ideału z oporem materii, które pozostały żywotne w pierwszej połowie XX w., pokolenia czytelników wbudowywały w *Don Kichota* wciąż nowe treści, zapewniając mu przy tym rzeczywistą nieśmiertelność¹. Prawdziwe „dzieło otwarte” z jednej strony, z drugiej zaś chyba jeden z najlepszych dowodów na to, że granica między interpretacją a nadinterpretacją – o ile w ogóle istnieje – jest dosyć płynna i w najlepszym wypadku rację miał Gada-

¹ Doskonałą rekapitulacją wieków odczytań *Don Kichota* są m.in. opracowania: A. Close, *Las interpretaciones del Quijote*, w: M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, dir. por F. Rico, Barcelona 1998, dostęp elektroniczny: http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm; idem, *The romantic approach to Don Quixote. A critical history of the romantic tradition in 'Quixote' criticism*, Cambridge 1978; A. Rivas Hernández, *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)*, Salamanca 1998; nurty dominujące w pierwszej połowie XX w. skrupulatnie przedstawia H.A. Hatzfeld, *Thirty Years of Cervantes Criticism*, „Hispania” 1947, vol. 30, no. 3.

mer, pisząc o interpretacyjnej „fuzji horyzontów”, która sprawia, że dzieło nie staje się martwym językiem, nadającym się tylko do skatalogowania i ćwiczeń stylistycznych. „Historyczne życie przekazu – pisał Gadamer – polega na coraz to nowej recepcji i interpretacji. Właściwa interpretacja byłaby pustym ideałem zapoznającym istotę przekazu. Każda interpretacja musi się dostosować do sytuacji hermeneutycznej, do której należy”². Ryzykując więc niewierność Cervantesowi – jego intencja autorska, potencjalny czysto parodystyczny charakter powieści lub „właściwa” interpretacja dzieła w ogóle nie będą przedmiotem mojego zainteresowania – chciałabym osadzić *Don Kichota* w problematyce, która uczyni go bliskim nam, ludziom nowoczesnym. Innymi słowy, chcę poddać namysłowi nośność *Don Kichota* jako opowieści o nowoczesności; nośność, której przejawem są interpretujące go w tym duchu odczytania, stawiające go w samym centrum sporu o nowoczesność. Świadomie pomijam przy tym kwestie formalne związane ze strukturą powieści, jej warstwą językową czy budową świata przedstawionego i postaci, mimo że przesądzają one o nowoczesnym charakterze *Don Kichota* jako powieści³. Podkreślić chcę natomiast inny jego aspekt: swoiste rozpoznanie, że nowoczesność zmienia rzeczywistość, budzi lęk, niszczy świat taki, jakim był, a jednocześnie daje człowiekowi szansę, by był nie tylko przedmiotem procesów modernizacyjnych, lecz przede wszystkim ich podmiotem⁴.

² H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 365.

³ Cf. np. L. Spitzer, *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”*, przeł. D. Daneek, w: K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972; C.B. Johnson, *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Long Grove 2000; M. Menéndez Pelayo, *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote*, w: idem, *San Isidoro, Cervantes y otros estudios*, selección y nota preliminar de J.M. de Cossio, 3 ed., Buenos Aires 1947; H. Percas de Ponseti, *Authorial String: A Recurrent Metaphor in Don Quixote*, „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America” 1981, vol. 1, nr 1-2.

⁴ Cf. M. Berman, *„Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 2-7.

1. Opozycja Don Kichot/Robinson

W polskiej recepcji *Don Kichota* zręby opozycji Don Kichota i Robinsona wylaniają się z dyskusji między Ludwikiem Straszewiczem, Bolesławem Prusem a Ignacym Matuszewskim, doskonale zrekapitulowanej przez Kazimierza Sabik i Jana Tomkowskiego⁵. Na tle polskich dyskusji nad unowocześnianiem i europeizacją kraju, tak przecież podobnych do debat toczonych w hiszpańskiej przestrzeni publicznej od połowy XIX w., postać Don Kichota stanowiła doskonały pretekst do rozliczenia się z romantycznym i „bujającym w obłokach” idealizmem przeciwstawionym wzorcowi praktycznej skuteczności i użyteczności. Robinson staje się tu ucieleśnieniem ducha anglosaskiego, postępowego i racjonalnego, Don Kichot – hiszpańskiego, skojarzonego z irracjonalną wiarą, niebaczącą na obiektywne uwarunkowania działania. Żaden z rozmówców nie podaje w wątpliwość ani nowoczesności Robinsona, więcej nawet: tego, że jego postawa wyczerpuje znamiona nowoczesności, ani tego, że Don Kichot jest z gruntu antynowoczesny. Spór dotyczy jedynie tego, czy pomimo swego „zapóźnienia” Don Kichot jest jeszcze cokolwiek wart, czy też należy mu się zasłużony odpoczynek w jakimś muzeum. Zarówno dla Straszewicza, jak i Prusa reprezentowana przez Don Kichota postawa ma w istocie charakter dekadencji lub antyspołeczny, jego ideały zaś są, po pierwsze, puste, nie odnoszą się bowiem do żadnych prawdziwych wartości, po drugie zaś, zupełnie oderwane od rzeczywistości. Innymi słowy, Don Kichot jest tylko szaleńcem, który nie rozumiejąc zmieniającego się świata, nie potrafi zmienić swego sposobu działania i dostrzec, że dobre jest nie to działanie, które za punkt odniesienia ma najszybciej nawet, lecz nierealizowane wielkie idee, lecz to, które skutecznie prowadzi do celów cząstkowych i doczesnych. Jak

⁵ Podążam za artykułami K. Sabik, *La crítica literaria polaca frente a la novelística de Cervantes en el periodo del neorromanticismo, 1889-1918*, dostęp elektroniczny: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_21.pdf; J. Tomkowski, *Robinson Kruzo, Don Kichot i tłum*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 57-75.

podsumował to Prus: „Don Kichot, znalazłszy się na jego [Robinsona] miejscu, prędko skończyłby karierę: zrobiłby kilka rycerskich wypraw, a przekonawszy się, że odwagą nie napelni pustego żołądka, skoczyłby z jakiej skały w morze. Ale Robinson, pochodzący nie z rycerskiej, ale pracowitej rasy, nie tylko wytrwał kilkanaście lat na wyspie, nie tylko zapewnił sobie wygodne życie, ale jeszcze zebrał majątek i przygotował piękną posiadłość dla tych, którzy po nim na wyspie zamieszkali”⁶. Dla Matuszewskiego, broniącego Don Kichota, jego nienowoczesny charakter również jest jasny: to pożyteczny, choć błędzący innowator, którego zaletą jest kierowanie się wartościami etycznymi, innymi niż te wywiedzione z przestrzeni praktycznej użyteczności i niezbędności, by ów świat usensownić. Można by więc uznać, że spór w zasadzie dotyczy modelu etyki, jaki w nowoczesnym, Robinsonowskim świecie należy przyjąć: czy będzie to rozwiązanie utylitarystyczne, proponowane przez Prusa, czy też ujęcie łagodniejsze dla Don Kichotów, które przyzna wartościom etycznym osobny status.

W Hiszpanii opozycję Don Kichota i Robinsona najmocniej wyeksponował Ángel Ganivet, opierając na niej swój projekt odnowy narodu hiszpańskiego. Obydwie postaci Ganivet zinterpretował w sposób szablonowy, wiążąc Robinsona z nowoczesnością, Don Kichota zaś z postawą antymodernistyczną i obydwu ujmując jako typy narodowe, które ucieleśniają cechy poszczególnych podmiotów zbiorowych – „duszę narodu” czy „ducha rasy”, jak przedstawił to w *Idearium español*. Robinson Cruzoe reprezentuje to, co nowoczesne, czyli utylitaryzm, organizację pracy, egoizm przejawiający się poprzez wartościowanie działania ze względu na jego użyteczność czy skuteczną realizację interesów oraz mechanizację działania, w tym działań wojennych. Nowoczesność oznacza więc dla Ganiveta ogólnie pojęte „odczarowanie świata”, związane z procesami modernizacji, uprzemysłowienia i gospodarki kapitalistycznej, a także zastąpienia tra-

⁶ B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1961–1967, t. 15, s. 428. Cyt. wg: J. Tomkowski, s. 58.

dycyjnych związków wspólnotowych relacjami stowarzyszeniowymi, czyli właśnie organizacją. W oczach Ganiveta Robinson jest „zubożałym Ulissesem”, walczącym przeciwko naturze i dążącym do jej opanowania, ale niezdolnym do zawiązywania relacji z innymi ludźmi. Innymi słowy, jedyną relacją, jaką zna Robinson, jest oparte na technice zdominowanie świata ze wnętrznego, tak rzeczy, jak i istot żywych. Don Kichot reprezentuje z kolei to, co anty-nowoczesne, opierające się modernizacji; to, co tradycyjne – niezmiennego ducha narodu, niezmiennie wartości etyczne, którym podporządkowane zostaje działanie. Ucieleśnia niezależność od wszelkich uwarunkowań materialnych w zakresie definiowania ideału i dążenia do jego realizacji; jedność z naturą, a nie przemoc wobec niej; celem ostatecznym jego aktywności jest zaś ustanowienie idealnej sprawiedliwości na świecie i nawet jeśli przemoc okazuje się do tego potrzebna, to poprzez nią przejawia się duch walki, a nie żołnierki, indywidualnego stawiania czoła przeciwnościom losu w imię tego, w co się wierzy, a nie zmechanizowanego, zdystansowanego zabijania dla realizacji partykularnych interesów⁷.

W ujęciu Ganiveta wyraźnie widoczny jest antymodernistyczny lęk przed mechanizacją życia, opór przeciw technice, która zaburza bezpośrednio relacje człowieka ze światem i innymi ludźmi, ugruntowane na osobistym kontakcie, przeżywaniu i doświadczaniu rzeczywistości jako aksjologicznie nacechowanej. Świetnie pokazuje to przeciwstawienie żołnierki walce: żołnierz, wyposażony w broń dalekiego zasięgu, dzięki dystansowi dehumanizuje wroga i zabija bezrefleksyjnie, myśląc jedynie w kategoriach skuteczności działania i wymogów strategii, podczas gdy walczący rycerz pozostaje z wrogiem w relacji bezpo-

⁷ Á. Ganivet, *Idearium español. El porvenir de España*, ed. 8, Madrid 1970, s. 146–148; 59–68. Cf. również analizę idei Ganiveta w kontekście krytyki związanych z nowoczesnością przemian: M. Olmedo Moreno, *El pensamiento de Ganivet y actualidad de Ganivet*, prólogo de A. Soria Olmedo, Granada 1997; H. Ramsden, *Ángel Ganivet's Idearium español. A critical study*, Manchester 1967; K.E. Shaw, *Ángel Ganivet: A sociological interpretation*, „Revista de Estudios Hispánicos” 1968, vol. 2, no. 2.

średniej, a zatem – osobowej i etycznej, która zobowiązuje go do respektowania kodeksu etycznego i nakłada na niego inne niż jedynie pragmatyczne ograniczenia. W ten sposób modernizacja, odzierając rzeczywistość z jej „aureoli”, ze świętości, przede wszystkim uprzedmiotawia to wszystko, co w ramach tradycyjnych struktur było postrzegane jako podmiotowe, prowadząc w rezultacie do „abulii”, choroby woli, która pozbawiona obiektów pragnienia – przestaje pragnąć⁸. Warto przy tym zaznaczyć, że takie odczytanie *Don Kichota* niewątpliwie ma umocowanie w tekście powieści: słynne sceny z wiatrakami i młynami wodnymi z jednej strony pokazują starcie bohatera z wchodzącymi wówczas do użycia „maszynami”, które stanowiły istotną technologiczną zmianę i zrewolucjonizowały tradycyjne techniki rolnicze, z drugiej zaś – odzwierciedlają modernistyczny mit walki człowieka z bezduszną maszyną⁹. Nie mówiąc nawet o bezpośredniej tematyce zagadnienia starcia „starego” z „nowym” w postaci zasadniczego wątku przywrócenia epoki rycerskiej temu, co można by nazwać epoką prozy życia. „Wczytanie” zatem w *Don Kichota* sporu nowoczesności z tradycją na pewno nie było formą nadinterpretacji, lecz uchwyciło wątki w powieści rzeczywiście obecne.

W gruncie rzeczy, czy to u Ganiveta, czy to u Prusa i Straszewicza, mamy do czynienia z tą samą opozycją postaw i modeli życia, z tym że odwrotnie wartościowaną. Nowoczesność jest utożsamiana z postępem naukowo-technicznym i racjonalizacją życia poprzez jego lepszą organizację, anty-nowoczesność tymczasem jest postrzegana jako bezpośrednie odzyskiwanie przeszłości, tradycji narodowej, odkrywanie jakiegoś aksjologicznego jądra rzeczywistości, które ma być od procesów modernizacyjnych niezależne. Taka konstrukcja obydwu modeli zakłada ich

⁸ Cf. G. Jurkevich, *Abulia, Nineteenth-Century Psychology and the Generation of 1898*, „Hispanic Review” 1992, vol. 60, no. 2.

⁹ Cf. Ch. Aubrun, *The Reason of Don Quixote's Unreason*, w: R. El Saffar (ed.), *Critical Essays on Cervantes*, Boston, Massachusetts 1986 oraz E.C. Riley, *Don Quixote: From Text to Icon*, „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America” 1988, vol. 8, Special Issue, s. 113–115.

absolutną rozłączność, tak jakby nie sposób było się unowocześniać bez rezygnacji z odniesienia do tradycyjnych form życia czy uznawanego za odziedziczony systemu wartości.

2. Nowoczesność wieloznaczna

Tymczasem Don Kichot/*Don Kichot* również jest nowoczesny, czy też: również może stać się symbolem nowoczesności, jeśli tylko samą nowoczesność potraktujemy na poważnie, to znaczy nie sprowadzając jej do absurdu poprzez redukcję do procesów modernizacyjnych, rozgrywających się na poziomie przekształceń rzeczywistości materialnej, tak w sferze technologii, jak i procesów społecznych. Przeciwnie, nowoczesność rozważyć należy na poziomie zjawisk kulturowych, nieodłącznie z modernizacją związanych i oferujących nowe, „nowoczesne” wzorce podmiotowości i obrazy rzeczywistości. Oczywiście, będzie też ona generować nowe, „nowoczesne” problemy. Sądzę, że opozycja Don Kichota i Robinsona Cruoe nie przeciwstawia sobie tego, co nowoczesne i tego, co anty-nowoczesne, lecz konfrontuje dwie postaci nowoczesności, dwa wzorce, które równie silnie zakorzeniły się w nowożytnej Europie i decydowały o dynamice zachodnioeuropejskiej kultury. Teza ta wymaga przededefiniowania samego pojęcia nowoczesności, rozpatrzenia jej poza lub wbrew modelowi racjonalistyczno-utyliтарыstycznemu, który we współczesnej refleksji jest dość konsekwentnie dyskredytowany w tym sensie, że jego roszczenie do jedyności czy powszechności poddawane jest radykalnej krytyce.

Przytoczę trzy ujęcia nowoczesności, które mogą rzucić światło na Don Kichota/*Don Kichota* jako model „innej” moderny, nie bez podstaw wykorzystywany w dwudziestowiecznych próbach rozpoznania sytuacji podmiotu w płynnej rzeczywistości.

a) Stephen Toulmin i dwie nowoczesności: „Uznawszy za cel nowoczesności intelektualny i praktyczny program, który odsuwał na bok tolerancyjną, sceptyczną postawę szesnastowiecznych

humanistów i koncentrował się na siedemnastowiecznym dążeniu ku matematycznej dokładności, logicznemu rygorowi, intelektualnej pewności oraz moralnej czystości, Europa znalazła się na drodze, która prowadziła zarówno do najbardziej imponujących sukcesów technicznych, jak i najgłębszych ludzkich błędów¹⁰.

b) Marchall Berman i doświadczenie nowoczesności: „Być nowoczesnym – to żyć życiem pełnym paradoksów i sprzeczności. To pozostawać we władzy wielkich organizacji biurokratycznych, które kontrolują, a nierzadko niszczą wspólnoty, wartości i ludzkie życie; a zarazem nie ustawać w pełnym determinacji dążeniu do stawienia czoła tym siłom, do walki o zmianę ich świata i przekształcenie go na swoją modłę. To być równocześnie rewolucjonistą i konserwatystą; pozostawać otwartym na nowe doświadczenia i przygody, przy świadomości, że wiele nowoczesnych przygód prowadzi w otchłań nihilizmu; to tęsknić za stworzeniem – i uchwyceniem się – czegoś rzeczywistego, kiedy wszystko rozplywa się w powietrzu”¹¹.

c) Shmuel Eisenstadt i projektowanie ideału: Program nowoczesności obejmował „charakterystyczny zwrot w wyobrażeniu ludzkiej sprawczości i jej autonomii, a także jej miejsca w przepływie czasu. Sednem tego programu było to, że przesłanek prawomocności ładu społecznego, ontologicznego i politycznego nie przyjmowano już jako oczywistych. [...] Centralne znaczenie w tym programie przypadało założeniu, że porządek ten może być – i jest – ustanawiany przez świadome ludzkie działanie, z czego wynika możliwość, a może i pewność jego nieograniczonej podatności na zmiany”¹².

Zauważmy, że w ramach każdej z tych trzech perspektyw, wszyscy jesteśmy wciągnięci w wir nowoczesności i nawet jeśli formułujemy antynowoczesny program, to robimy to na nowo-

¹⁰ S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, przeł. i wstępem opatrzył T. Zarębski, Wrocław 2005, s. 18–19.

¹¹ M. Berman, „*Wszystko, co stale...*”, s. 13.

¹² Sh. Eisenstadt, *Nowoczesności zwiłokrotnione: podstawowe problemy i kategorie*, w: idem, *Utopia i nowoczesność*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2009, s. 369–370.

czesnych zasadach: akceptując refleksyjne rozsuniecie między nami a światem, ideałem a rzeczywistością, a jednocześnie przyjmując na siebie brzemień działania, choćby w postaci restytucji świętości.

Wszyscy trzej przywołani myśliciele odmawiają istnienia jakiegś jednej kanonicznej nowoczesności, zredukowanej do wyznaczników postępu techniczno–naukowego. Więcej nawet, wszyscy odrzucają ideę nowoczesności jako zespolonej z modelem racjonalności instrumentalnej, podkreślając, iż w nowoczesność nieodłącznie wpisane są antynomie, które na poziomie subiektywnym niejednokrotnie będą owocować przeżyciem lęku, frustracji, niepewności, a także przechodzeniem od hurraoptymistycznych projektów zaprowadzenia nowego ładu ku pełnym rozpaczy rozpoznaniom ich niekompletności czy nieadekwatności. W ten sposób, sztuką prawdziwie nowoczesną i bohaterem prawdziwie nowoczesnym będzie ten, który przyjmując postawę refleksyjną, zdaje sprawę z rozdźwięku między doczesnym światem a ideałem, z rozpadu wartości, z zaburzenia stabilnej dotąd relacji podmiotowo–przedmiotowej, ze zniesienia samej opozycji pozoru i prawdy, ja i świata. Dla wczesnej nowożytności będzie to z pewnością Michel de Montaigne, ten, który stwarzał siebie samego, pisząc; będzie to Hamlet, problematyzujący zagadnienie „ja” indywidualnego, a przy tym, jak w odczytaniu Turgieniewa, osuwający się w „analizę i egoizm, a przeto brak wiary”¹³; będzie to wreszcie, jak twierdzą, Don Kichot/*Don Kichot*, którego przynależność do nowoczesności właśnie, nie zaś do modelu dogmatycznego tradycjonalizmu, uchwytyją dwudziestowieczne interpretacje filozoficzne lub quasi-filozoficzne. Sama świadomość możliwości wyboru ideału, intencjonalnego kształtowania życia podług wzorca niekoniecznie podzielanego przez całą wspólnotę, a za którą stoi subiektywne przeświadczenie i próba argumentacji – Don Kichot wszak uzasadnia swoje działania – świadczy o dokonany już przejściu ku nowoczesności i problematyzacji samej kwestii dziedzictwa.

¹³ I.S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, przeł. M. Bohun, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60, s. 4.

3. Nowoczesny Don Kichot/*Don Kichot*

Przywołam dwa dwudziestowieczne filozoficzne odczytania *Don Kichota*, które lokują go wprost w tematyce „innej” nowoczesności¹⁴ – takiej, która nie prezentuje nowoczesnego świata jako jednolitej całości i która za swój centralny temat ma rozsuniecie ideału i rzeczy, porządku pragnienia i porządku obiektywnych uwarunkowań działania, a wreszcie: podejmowania wyboru przy braku pewności co do jego podstaw.

a) Américo Castro i perspektywizm Cervantesa

W przełomowej książce *El pensamiento de Cervantes* Américo Castro, kontynuując zwrot dokonany już przez Ortegę y Gassetę w opozycji do skoncentrowanych na donkichotyźmie – zespole postaw reprezentowanych przez głównego bohatera – odczytań Pokolenia '98¹⁵, świadomie przeciwstawia się rozpowszechnionym w epoce romantycznych odczytań *Don Kichota* obrazom Cervantesa jako genialnego ignoranta. Wizja „nieświadomego geniusza” doskonale służyła tym wszystkim, którzy w powieści chcieli upatrywać ekspresji ducha narodu, ucieleśnienia najbardziej swoistych hiszpańskich cech, które Cervantes niemal bezwiednie i bezrefleksyjnie uchwycił, nie zniekształcając ich „ze-

¹⁴ Nawiązuję tu do tytułu książki Agaty Bielik-Robson (*Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000), w której badaczka rekonstruuje doświadczenie nowoczesności takie, jakie odzwierciedliło się w filozofii i literaturze modernistycznej i tzw. postmodernistycznej, wprost przeciwstawiając się redukcji moderny do modelu racjonalno-technologicznego i pytając o możliwość odnowienia filozofii mądrościowej, filozofii „kondycji ludzkiej”.

¹⁵ Cf. J. Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, gdzie filozof od razu odrzuca perspektywę interpretacji skoncentrowaną na głównych bohaterach jako reprezentantach określonych wartości, by skupić się na *Don Kichocie* jako całości, odzwierciedlającej wszak „okoliczności”, w jakich powstała. Otwiera tym samym drogę dla filozoficznych analiz sytuacji powstawania dzieła, jego znaczenia w dziejach gatunku, a wreszcie świadomości i uwarunkowań Cervantesa jako twórcy.

wnętrznymi” naleciałościami¹⁶. Taki obraz autora jako możliwie najczystszej medium dla narodowego charakteru, ducha czasów itd. doskonale służył swoistemu „konserwowaniu” kultury hiszpańskiej, gorzej zaś – próbom wykazania nowoczesnego charakteru powieści Cervantesa. Jak pokazuje to przykład Ganiveta, na gruncie takich depersonalizujących autora odczytań interpretacja Don Kichota w kategoriach opozycji tego, co nowoczesne, i tego, co antynowoczesne (tradycyjne, odziedziczone itd.) wręcz się narzucała. Zmiana perspektywy zatem, której dokonał Castro, pytając nie o Don Kichota ani nie tylko o *Don Kichota*, lecz o pisarza i jego myśl, skonkretyzowaną w wielu jego dziełach, o świadome i nieświadome inspiracje autora, siłą rzeczy przeniosły punkt ciężkości na ładunek filozoficzny *Don Kichota* – jednego z wielu utworów Cervantesa, będących, podkreślmy, ekspresją jego poglądów – na tle innych koncepcji z epoki.

Castro sytuuje Cervantesa przede wszystkim w tradycji humanistycznej, zwłaszcza neoplatonickiej, która sproblematyzowała dwa zagadnienia: po pierwsze, kwestię odróżnienia pozoru i prawdy, i po drugie, kwestię samego rozumienia prawdy jako, z jednej strony, zgodności z historycznymi faktami, z drugiej zaś – jako prawdy moralnej, prawdy ideału. Dla Castro właściwą treścią *Don Kichota* jest właśnie walka tych dwóch prawd: tego, co możliwe i co powinno być, i tego, co jest. Ten przyswojony przez renesansową teorię literatury podział został zresztą odzwierciedlony w pierwszych recenzjach powieści – *aprobaciones*, dopuszczających dzieło do druku, które podkreślały połączenie humoru i właśnie wymowy „moralnej” utworu, który nie musiał jednak być zgodny z prawdą historyczną, by odzwierciedlać prawdę moralną¹⁷. Zdaniem Castro, to właśnie ten spór napędza

¹⁶ Zagadnienie to analizuję w książce *Don Kichote w krainie filozofów*, Toruń 2012, s. 111–176.

¹⁷ Recenzje dla pierwszego tomu *Don Kichota* nie zachowały się, natomiast do drugiego tak. Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de F. Rico, ed. de IV Centenario, Madrid 2004, s. 538–539.

całe dzieło Cervantesa, które badaczowi jawi się jako z gruntu dualistyczne: z jednej strony podporządkowuje on działania bohaterów lub ich czyny ideałowi, boskiemu rozumowi, który ma rządzić światem, a jednocześnie temu samemu, restrykcyjnemu rozumowi zawsze przeciwstawia to, co spontaniczne, emocjonalne, naturalne i konkretne. Więcej nawet, bowiem gdyby Cervantes pozostał na tym poziomie opisu i refleksji, w zasadzie w niczym nie wykraczałby poza spór o racjonalną naturę świata, dość dobrze zakorzeniony w myśli klasycznej, która w ramach swojej podstawowej, metafizycznej orientacji, każącej myślicielom pytać o to, co „naprawdę” jest, niejednokrotnie podważała czy to rozumność, czy to inteligibilność świata. Tymczasem Cervantes reprezentowałby już myśl europejską po tzw. „zwrocie subiektywistycznym”, czego Castro nie pisze wprost, gdyż nie zestawia bezpośrednio hiszpańskiego pisarza z filozofami, którzy tego zwrotu dokonywali – Montaignem czy Kartezjuszem – tylko szuka rzeczywistych inspiracji i nawiązań, takie zaś prowadzą badacza do włoskiej i hiszpańskiej tradycji humanistycznej. Niemniej jednak odczytanie Castro sytuuje Cervantesa po drugiej stronie subiektywistycznego przewrotu przez samą jego treść. „Cervantes – pisze Castro – bierze [neoplatońską] ideę harmonii i dysonansu i odnosi ją nie do obiektywnego świata, lecz do relacji podmiotu i przedmiotu. Rozróżnienia, jakich pomiędzy różnymi rodzajami prawdy [...] dokonali autorzy poetyk we Włoszech, u Cervantesa zostały powiązane z elementami psychologicznymi, tak iż prawda, ostatecznie, będzie harmonią z punktem widzenia tego, kto ją będzie uznawał”¹⁸.

Fragmentem kluczowym dla tej interpretacji *Don Kichota* będzie słynna scena z hełmem Mambryna: „nadmierzalną nowością – pisze Castro – jest to, że rzeczy mogą być jednocześnie hełmem i misą i że jako takie będą istniały”¹⁹. Dla przypomnienia, Don Kichot spotyka na swej drodze cyrulika, którego bierze za wielkiego rycerza; powala go, a misę, którą cyrulik dla wygo-

¹⁸ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona 1987, s. 40.

¹⁹ Ibidem, s. 88.

dy włożył na głowę, bierze jako trofeum, uznając ją za hełm. Kluczowe sceny rozgrywają się w gospodzie, w której bohaterowie ponownie się spotykają, a Sanczo, nie mogąc lub nie chcąc rozstrzygnąć, co jest czym, tworzy słowo „misko-hełm” (*baciyelmo*), wprost wyrażając jednoczesną podwójną naturę przedmiotu zewnętrznego. Castro wyciąga wniosek, iż Cervantes w całym swoim dziele wprowadza perspektywizm, to znaczy uzależnia prawdę o rzeczy od poznającego ją podmiotu i jego indywidualnej perspektywy. Treścią dzieła Cervantesa byłoby więc to samo, co jest treścią filozofii na przykład Montaigne’a: zależność osądu od podmiotu poznającego, utrata pewności co do natury świata i możliwości zerwania z rzeczywistości wszystkich masek, którymi teraz w pierwszym rzędzie stają się schematy, jakie konkretne indywiduum stosuje, by interpretować rzeczywistość. Uzyskanie świadomości, iż rzecz nie jest podmiotowi poznającemu dana bezpośrednio, sama w sobie, lecz zawsze jawi się za pośrednictwem szeregu schematów interpretacyjnych, stanowiłoby o ściśle nowoczesnym charakterze Don Kichota, przy czym ostateczne rozstrzygnięcia, jakich Cervantes dokonuje, schodzą chyba na dalszy plan. Jest tak, ponieważ samo zdanie sprawy z rozbiegu między podmiotem a przedmiotem, samo postawienie pod znakiem zapytania bezpośredniości ludzkiego dostępu do rzeczy zewnętrznych i ich sposobu jawienia się podmiotowi, decyduje o tym, że Cervantes sproblematyzował to, co dla myśli klasycznej było niepowątpiewalnym założeniem.

Don Kichot dawałby więc wyraz wczesnonowoczesnym przemianom, w których mechanizacja życia – symbolizowana choćby przez wodny młyn i przez Don Kichota percypowana/intepretowana jako mityczne zagrożenie – byłaby tylko jednym z przejawów rozpadu stabilnego, jednoznacznego świata średniowiecza. Jednym ze znamion nowoczesności ma być wszak utrata pewności, uświadomienie sobie właśnie tego, że bezpośrednia relacja podmiotu z niezależnym od poznającego przedmiotem była ułudą minionej epoki. Słowa Montaigne’a: „Nie mamy porozumienia z bytem”, najlepiej chyba oddają klimat tych czasów. *Don Kichot*

stanowiłby więc w pewnym sensie literackie odzwierciedlenie przewrotu subiektywistycznego: z jednej strony, przedmiot poznania okazuje się tylko korelatem relacji poznawczej, sam w sobie znaczenia będąc pozbawionym, z drugiej zaś – sam podmiot staje się wewnątrznie rozszczepiony, a jego możliwość ukonstytuowania samego siebie zasadza się na zdolności do refleksji. O ile Montaigne nadawał tej przemianie formę filozoficznego eseju, o tyle Cervantes ją udratyzował, uzyskując refleksyjny dystans na poziomie struktury całej powieści, której treścią jest spór o prawdę.

Teza Castro o perspektywizmie jako strukturalnej zasadzie *Don Kichota* kontynuuje odczytanie Ortegiańskie, fenomenologiczne, w którym wraz z przeformułowaniem relacji podmiotowo-przedmiotowej, zmianie ulega idea tego, co rzeczywiste: „Kiedy wreszcie damy się przekonać – pisze Ortega y Gasset – że ostateczna podstawa bytu nie jest ani materialna, ani duchowa, że nie jest też żadną określoną rzeczą, a jedynie perspektywą? Bóg jest perspektywą i hierarchią: błąd szatana był błędem perspektywy”²⁰. Podobny charakter mają też słynne rozważania Alfreda Schutza, który z kolei na bazie pragmatyzmu Jamesa i jego tezy o wielości rzeczywistości idzie krok dalej niż sam Cervantes i z pytania o sposób poznawania czy doświadczania świata, o schematy interpretacyjne, którymi się posługujemy, wywodzi – zasadnie zresztą – tezę o istnieniu wielu światów związanych z różnorodnymi perspektywami poznawczymi²¹. Jak już pisałam, to, czy Cervantes ostatecznie odnajdzie zasadę rozstrzygnięcia, co jest prawdą, a co jest fikcją, lub – inaczej mówiąc – co przynależy do „prawdy historycznej”, a co do „moralnej”, nie sprawia, że można go cofnąć do świata postaw przednowoczesnych – wszak Kartezjusz też postawił na pewność, gdy dokonał już swego radykalnego wątplenia i na stałe oddzielił podmiot od bezpośred-

²⁰ J. Ortega y Gasset, *Medytacje...*, s. 21.

²¹ Cf. A. Schutz, *Don Quixote and the Problem of Reality*, w: idem, E. and T. Burns (eds.), *Sociology of Literature and Drama. Selected Readings*, London 1973, s. 251–259.

niego doświadczenia rzeczywistości. Argument Alexandra Parkera – który wprost polemizował z Américo Castro, zarzucając mu romantyczną egzaltację w odczytywaniu *Don Kichota* – jakoby dzieło, owszem, ukazywało trudność w osiągnięciu prawdy, lecz składało to na karb ludzkiej skłonności do kłamania i zafalszowywania rzeczywistości²², wydaje się zatem do odparcia. Czy to dlatego, że w całej powieści zabiegów podających w wątpliwość „jedyność” rzeczywistości jest więcej (od perspektywizmu językowego wskazanego przez Spitzera, przez sceny takie, jak z hełmem Mambryna czy teatrzykiem Mistrza Pedro, po te momenty, w których szalony Don Kichot wypowiada rozsądne przemowy, np. dotyczące sposobu rządzenia czy wartości wykształcenia itd.), czy też dlatego, że zasiana w czytelniku wątpliwość wobec takiej „jedyności” i prawdy, i świata sama ma charakter ściśle nowoczesny.

b) Julián Marias i tożsamość narracyjna

W odczytaniu Juliana Mariasa Don Kichot – odzyskany jako postać dla filozoficznych interpretacji – staje się bohaterem nowoczesnym. Jest to swoista kontynuacja czy nawet fuzja Unamunowskiej koncepcji autokreacji poprzez opowieść i Ortegiąńskiej koncepcji „ja” w relacji do okoliczności, „ja”, które owe okoliczności „reabsorbują”, w ten sposób wzajemnie stwarzając się ze światem. „Żyjąc – pisał Marias na kanwie *Don Kichota* – konkretny człowiek dokonuje procesu humanizacji okoliczności, włączenia rzeczy w swoje projekty: narzuca rzeczywistości swój osobisty projekt, wydobywa *logos* z tego, co «nie–logiczne». To, co znajduję w moim otoczeniu – czyli dosłownie w mojej okoliczności – przekształcam w *świat*, który zawsze jest *moim* światem, światem osobistego życia. Człowiek personalizuje i uświatowuje [*mundifica*], zmieniając czystą okoliczność w świat poprzez rzu-

²² Cf. A.A. Parker, *El concepto de la verdad en el Quijote*, „Revista de Filología Española” 1948, vol. 32, s. 287–305.

towanie na nią swych projektów i jej humanizację. Relacja «ja» do rzeczy nie jest czysto intencjonalna, jak mogłaby sądzić fenomenologia, ani nie polega na samym współwystępowaniu, lecz jest wzajemną *przynależnością*. Świat i ja wzajemnie do siebie należymy. Jest to projekt i, z drugiej strony, ofiara, reabsorpcja tej okoliczności poprzez jej humanizację, to przedsięwzięcie lub, aby posłużyć się donkichotowskim określeniem, bohaterski czyn²³.

Mariás w pewien sposób łączy ujęcia wcześniej rozdzielane: orientuje się i na Cervantesa, i na jego bohatera, pyta i o poszczególne postawy reprezentowane przez postaci, i o dzieło jako całość. Z Ortegiańskiej nauki o „ja” w okolicznościach wyciąga narzędzia analityczne, które posłużą mu zarówno do uchwycenia Cervantesa jako twórcy i jako podmiotu zarazem, jak i do interpretacji Don Kichota w kategoriach kondycji ludzkiej. Jeżeli bowiem pod wpływem określonych – nowożytnych – okoliczności Cervantes pisze dzieło, w którym wyraża swoje doświadczenia podmiotu w zmieniającym się świecie, jeżeli doświadczenie to jest powtarzalne i jeżeli losy Don Kichota są w istocie losami każdej stającej się podmiotowości, gdy ta uświadomi sobie swoją kontyngencję, to w powieści została odzwierciedlona właśnie ludzka kondycja epoki nowoczesności.

Witalny projekt Don Kichota oznacza w swej istocie wyraz niezwykłej dążności człowieka do tego, by stawać się sobą. Innymi słowy, można by powiedzieć, że to, kim jest podmiot, nigdy nie jest dane z góry, lecz staje się w trakcie życia poprzez kolejne wybory, których jednostka dokonuje. Postawa Don Kichota reprezentowałaby zatem skrajną formę woli bycia tym, kim na razie się nie jest, kim jeszcze się nie jest i być może nigdy nie będzie. Co ciekawe, interpretacja Mariása obejmuje zarówno rekonstrukcję elementu uniwersalnego w postaci Don Kichota – samostwarzania się poprzez opowieść – jak i zdecydowany dystans wobec bohatera, który jednocześnie popelnia podstawowy

²³ J. Mariás, *Cervantes clave española*, Madrid 1990, s. 190.

egzystencjalny błąd: chce z góry wszystko wiedzieć i zaplanować. Dlatego w powieści stale uwidacznia się rozdźwięk między interpretacją, którą Don Kichot rzutuje na rzeczy, na otaczający go świat albo okoliczność, a nimi samymi; rozdźwięk owocujący porażką, której doświadcza, ponieważ jest szalony, to znaczy: nie uwzględnia rzeczywistości, lecz usiłuje ją zastąpić czy też na siłę dostosować do własnych projektów. Uważni czytelnicy *Don Kichota* – stwierdza Mariás – widzą, kim on jest: postacią zarazem tragiczną i komiczną, przeżywającą wzloty i upadki, snującą projekty i doznającą porażek. W losach Don Kichota dany jest bowiem sam proces reabsorpcji, tego, w jaki sposób „ja” i świat stwarzają się we wzajemnych relacjach. Sednem tej koncepcji jest teza, iż żaden z tych elementów nie ma samodzielnego istnienia, a zatem każda próba wybicia się przez podmiot na absolutną niezależność skazana jest na przegraną, podobnie zresztą jak wszelka próba uchwycenia świata w jego czystej obiektywności musi się skończyć rozpoznaniem podstawowych subiektywnych uwarunkowań jawienia się przedmiotów. Na tym właśnie, zdaniem Mariása, polega fabuła *Don Kichota*: w pierwszej części reabsorpcja rzeczywistości przez „ja” odbywa się na sposób raczej spontaniczny i naiwny, w drugiej refleksyjny i opalizujący rozmaitymi odcieniami. Dlatego Don Kichota w pierwszej części powieści jest trudniejsze, a w drugiej bardziej melancholijne.

Nawiązując do koncepcji Unamuna, porównującego żywych ludzi „z krwi i kości” do postaci powieściowych, których życie polega na opowiadaniu siebie i byciu opowiadanymi, Mariás rozpatruje podmiotowość jako projektującą się w przyszłość, snującą pewien plan życiowy, często zaczerpnięty z fikcji, nieustannie konfrontowany z okolicznościami. Prawdziwi ludzie tworzą więc siebie samych, podobnie jak uczynił to Don Kichot, na wzór planów znanych z książek, stają się, rzutując swoje wyobrażenia o sobie w przyszłość, a jednocześnie nigdy nie mogąc wiedzieć, co uda się zrealizować, jaki będzie efekt końcowy. Oto i pierwsza różnica między nami a bohaterem Cervantesa: on zdaje się z góry wszystko wiedzieć. Druga różnica dotyczy stosunku do

świata. Jeśli okoliczność nie współgra z naszym projektem, możemy uczynić dwie rzeczy: albo zmienić ją, o ile jest to możliwe, albo poddać się i zaakceptować pewną dawkę nieszczęścia, chyba że potrafimy przekształcić nasz projekt w inny, bardziej zadowalający. Don Kichot robi jeszcze coś innego: w stosunku do rzeczywistości dokonuje aktów przemocy. Szaleństwo Don Kichota polega więc na bezwzględnym trzymaniu się z góry założonego scenariusza, tak jakby wiedział już, że tożsamość nigdy nie jest nam dana, ale nie mógł się jeszcze pogodzić z tym, że jest zmienna. Tę zmienność Marias nazywa trajektoria – drogą, jaką przebiegamy, realizując swój projekt, który, koniec końców, nie będzie jednorodny, gdyż jego ostateczny kształt zależy tyle od nas, co od świata.

Odczytania Castro i Mariasa lokują Don Kichota/*Don Kichota* w sercu nowoczesności, porzucając tradycjonalistyczne ujęcia w duchu dziewiętnastowiecznego sporu romantyzmu z pozytywizmem na rzecz poszukiwania w powieści Cervantesa tego, co łączy ją z nowym, a nie starym porządkiem. Z jednej strony, pojawia się teza o autonomii podmiotu, z drugiej – zagrożenie błędem, niepewność, odrzucenie i fanatyzm jako potencjalne koszty płacone za wolność. *Don Kichota* można zatem potraktować wprost jako powieść o nowoczesności, która tematyzuje samą zmianę, zachodzącą na poziomie świata materialnego i moralnego wraz z procesami modernizacji, i ukazuje podmiot jako nieuchronnie tej zmianie podległy, a zarazem zdolny do zachowania własnej podmiotowości. Ostatecznie, to chyba stawka tej gry – indywidualny podmiot – jest najbardziej nowoczesnym elementem *Don Kichota*; wcześniej osadzany w strukturze społecznej, odnoszony do transcendencji, uspokajany obiektywnym porządkiem świata, teraz nagle musi decydować całkiem sam.

Zerwanie i ciągłość, czyli o postępie

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es „so weiter“ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene¹.

Walter Benjamin

I

Poniższy szkic to pewien eksperyment myślowy, próba wypracowania konceptualnej ramy komparatystycznej dla myślenia zwłaszcza o zmianach, czy też, powiedzmy ostrożnie, postępie (który wynika między innymi z konieczności dostosowywania formy medium do zmian nastawienia percepcyjnego odbiorców i zasadza się na określonej sekwencji chwytów, swego rodzaju podstępnie formalnym) w (sztuce) powieści, ramy, w obrębie której możliwe będzie operacyjnie użyteczne powiązanie wniosków płynących z przeszłości z analizą obecnego *status quo* oraz powściągliwą spekulacją dotyczącą przyszłości. Dalsze uwagi należy potraktować jako wstęp do tak pomyślanego ćwiczenia, nie gotową już syntezę, lecz raczej robocze rozpoznanie pola i propo-

¹ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1928/1983), w: idem, *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, t. 5.1, s. 592. Cf. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 521: „Pojęcie postępu trzeba ufundować na idei katastrofy. To, że «wszystko idzie tak dalej», jest właśnie katastrofą. Nie jest ona *czymś*, co nam akurat zagraża, lecz *tym*, co jest nam akurat *dane*”.

zycję poddania testowi krytycznej dyskusji pewnych przemyśleń i przeświadczeń. Jako istotne *exemplum* z dziedziny morfologii fikcji, ślad zerwania i zarazem ciągłości, którego analogiczne współczesne symptomy będą się starał odnaleźć i opisać posłuży mi (arcy)powieść Miguela de Cervantes.

II

Powieść – jak dziś skłonni jesteśmy rozumieć tę formę literacką – jest gatunkiem, który od czterystu z górą lat wciąż jeszcze najsprawniej kanalizuje jedną z istotnych antropologicznych stałych gatunkowych, czyli ludzki instynkt narracyjny. „Ewolucja powieści (*the evolution of the novel*)”, jak – pozostając w obrębie darwinistycznej obrazowości pojęciowej – pisze w syntetycznym opracowaniu *The Lives of the Novel* Thomas G. Pavel, jeden z wyrazistych współczesnych badaczy literatury powszechnej, jest „historią zaskakującego sukcesu. Począwszy od swoich skromnych początków powieść wykazywała niespotykaną zdolność adaptacji (*unparalleled ability to adapt*), innowacji, rozprzestrzeniania się i dominacji”². „Jej narodziny i rozkwit – kontynuuje badacz – pozostają wszakże wciąż przedmiotem dyskusji. Wedle szeroko rozpowszechnionego poglądu powieść pojawiła się stosunkowo późno w historii jako literacki wyraz nowoczesności. Podobnie jak oświecenie zmiotło przestarzałe dogmaty, powieść zastąpiła archaiczne strategie narracyjne. Podczas gdy starsze sposoby narracji – nazywane czasem romansami – spoglądały na życie przez zniekształcone soczewki i portretowały wyidealizowane, nieprawdopodobne postacie, powieść, powiada się, skupia się na zwyczajnym życiu rzeczywistych ludzi w rzeczywistym świecie. Niektórzy twierdzą nawet, że owa znacząca zmiana została zainicjowana przez pojedynczego autora, który w przebły-

² T.G. Pavel, *The Lives of the Novel. A History*, Princeton, Oxford 2013, s. 1. Kolejne przytoczenie ibidem z numerem strony. (Książka ta jest autorskim przekładem wydanej dziesięć lat wcześniej pracy pod mniej naturalistycznym, a bardziej filozoficznym tytułem *La pensée du roman*, Paris 2003.)

sku geniuszu powołał do życia pierwszą prawdziwą (to jest nowoczesną) powieść. Podobnie jak Kopernik zrewolucjonizował kosmologię, tak Miguel de Cervantes, madame de La Fayette, Daniel Defoe albo Samuel Richardson – zależnie od oświadczającej to osoby – sami rozpoczęli nową erę w historii prozy narracyjnej”. Pavel będzie polemizował w swojej książce z tak wyłożonym poglądem, argumentując, po pierwsze, podobnie jak kilku innych historyków powieści przed nim, że początków gatunku należy upatrywać znacznie wcześniej³ oraz po drugie, że „choć indywidualne decyzje odgrywają znaczącą rolę w ewolucji literatury, historia powieści nie zasadza się na wielkich pisarzach posuwających gatunek do przodu” (19). Choć uważam, że w obydwu przypadkach zasadniczo ma rację, pominię te rozważania, na potrzeby niniejszego szkicu biorąc za dobrą monetę kwestionowany później punkt wyjścia – ponieważ, co do pierwszego punktu, z protopowieściami mamy wprawdzie do czynienia rzeczywiście już znacznie wcześniej, ale nie ulega wątpliwości, że u progu siedemnastego wieku wolno umiejscowić pewną istotną cezurę oraz, jeśli idzie o drugi punkt, pojedynczy pisarze w istocie niewiele potrafiliby sami zmienić, gdyby nie wzmocnienie ich głosu pojawiające się w dziełach kontynuatorów i jego pogłos u epigonów, którzy z kolei wywołują na plan kolejnych innowatorów, niemniej jednak każdy przełom potrzebuje swojego emblematu. Interesować będzie mnie zatem nie tyle to, na ile *Don Kichot* rzeczywiście wpłynął na powstające po nim powieści – grunt, na który padł, miał okazać się podatny dopiero w odległej przyszłości, zaś jego bezpośredni wpływ był faktycznie w momencie powstania i niewiele późniejszym czasie znacznie mniejszy, niż chcielibyśmy sądzić – ile raczej to, jak skłonni byliśmy i jesteśmy oceniać ów wpływ z perspektywy czasu oraz jak późniejsi twórcy konstruują opowieść o swoim poprzedniku. Zamiast spierać się o to, kto był bezsprzecznie „pierwszy” z histo-

³ Cf. np. M.A. Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, NJ 1996 i dwa wydane dotąd tomy historii gatunku Stevena Moore'a: *The Novel. An Alternative History. Beginnings to 1600*, New York 2010 oraz *The Novel. An Alternative History. 1600 to 1800*, New York, London, New Delhi, Sidney 2013.

rycznego punktu widzenia⁴, wolę dla własnych celów poprzestać na tym oto pewniku, że ktoś oddziałal w swoim czasie i nie przestaje oddziaływać tak silnie, że „sprawia, że zapominamy o jego poprzednikach, a jednocześnie – wpływa na swoich następców”⁵. W pamięci mamy także lekcję Borgesa: wiemy, że wielcy pisarze – mam na myśli tych, którzy od co najmniej trzech wieków zgodnie powołują się na dziedzictwo Cervantesa – tworzą własnych prekursorów, zaś ich dzieła modyfikują nie tylko przyszłość, lecz także nasze postrzeganie przeszłości⁶. Pomówmy zatem o zerwaniu w obrębie fikcyjotwórczej ciągłości, jakiemu daje początek omawiana powieść.

Opisując proces ewolucji epiki, *ex post* zwieńczony symbolicznie datą publikacji *Don Kichota* (1605–1615), Vladimir Nabokov stwierdza nader obrazowo, że w owym czasie „zrzuca ona swą metryczną skórę, [...] twardnieją jej kopyta, [...] powstaje płodna krzyżówka skrzydlatego potwora eposu z przyziemną prozą gawędy komicznej, dając w efekcie ssaka mniej więcej udomowionego [...]. Ten końcowy efekt to płodna hybryda – nowy gatunek stworzenia: powieść europejska”⁷. Zwróćmy jednak uwagę, że u progu siedemnastego wieku ma miejsce brzemienna w skutki koincydencja co najmniej trzech zjawisk, to jest, obok narodzin nowej formy epickiej, także niemal równoczesne wyłonienie się filozofii mentalistycznej i rachunku prawdopodobieństw

⁴ Bardzo często trudno to zresztą jednoznacznie ustalić, najczęściej ma to także znaczenie jedynie z czysto historycznoliterackiego punktu widzenia. Weźmy na przykład monolog wewnętrzny – wprowadził go do powieści Eduard Dujardin w powieści *Les lauriers sont coupés* (1887; polski przekład: *Wawrzyny już ścięto*, 1971), dając tym samym potężny impuls formalny Joyce’owi i Proustowi (by ograniczyć się tylko do nich). Czy jednak pamięta go dziś ktoś poza znawcami francuskiego symbolizmu? Jeśli tak, to chyba raczej ze względu na tych, których zainspirował. Także historia literatury nie jest „sprawiedliwa”.

⁵ Tak – bardzo trafnie – Frédéric Beigbeder opisuje „najważniejszego autora swojego pokolenia”, cf. F. Beigbeder, *Pierwszy bilans po apokalipsie. Esej* (2011), przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Warszawa 2014, s. 355.

⁶ Parafrazując wyimek z pamiętnego eseju, cf. J.L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, w: idem, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 159 n.

⁷ V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie* (1983), przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 28.

stwa. *Rozprawa o metodzie* Kartezjusza (1637), owego „wirtuoza metodycznego podawania w wątpliwość”⁸, zapowiada filozoficzny wstrząs paradygmaticzny o sile nienotowanej od dwóch tysięcy lat: mentalistyczny zwrot do wewnątrz, odznaczający się umiejscowieniem epistemologicznego punktu oparcia nie jak dotychczas w zewnętrznym świecie, ale w subiektywności pojedynczej świadomości. Z kolei powstały na bazie twierdzeń Pascala i Fermata rachunek prawdopodobieństwa (około 1654) – czyli udana próba nadania naukowych podstaw badaniu zjawisk losowych – inicjuje otwarcie wirtualnej przestrzeni analiz kontyngencji. Z perspektywy późnych wnuków dostrzegamy istniejące między tymi wydarzeniami powiązania, niemożliwe do odnotowania w czasie rzeczywistym – uczynienie podstawą poznania subiektywności pojedynczej świadomości to rozspojenie niewzruszenie pewnego fundamentu dydaktycznego dyktatu jednej prawdy poprzez multiplikujący prawdę perspektywizm, nowy model narracji to niezrównany narracyjny wehikuł torującego sobie z wolną drogę nowego światoo obrazu, zaś probabilistyka to systematyczne poszukiwanie prawidłowości – także tych dotyczących ludzkiego sposobu bycia w świecie – w pozornie przypadkowych interakcjach⁹.

Łatwo zauważyć, że pisząc *Don Kichota*, Cervantes daje nam bohatera, który, wzięty figuratywnie, wyraża – jak pisał Witold Gombrowicz w 1935 roku – „pewną niezmiernie aktualną, a nawet groźną myśl, mianowicie myśl do głębi indywidualistyczną – iż każdy ma inną, własną rzeczywistość, a świat w każdym inaczej się załamuje”¹⁰, a co za tym idzie każe czy też pozwala nam „pogodzić [się] z twardym i bardzo niewygodnym faktem, że ilu

⁸ Cf. H. Schnädelbach, „Filozofia”, w: Ekkehard Martens, Herbert Schnädelbach (red.), *Filozofia. Podstawowe pytania*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 80.

⁹ Cf. także odnośny wywód w: A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Warszawa, Poznań 2014, s. 25 n.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Don Kichot obecnie* (1935), w: idem, *Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy* (= Varia 1), Kraków 2004, s. 157. Kolejne przytoczenie ibidem, s. 158.

ludzi, tyle odmiennych kosmosów, tyle pryzmatów załamujących drzewa, wiatraki i krowy wedle własnych suwerennych praw”. Nowa forma powieści pozwala wyrazić to (dziś nawet dla wielu trudne do przyjęcia) rozpoznanie w nader nieinwazyjny, bezbolesny zgoła sposób – książka była wszakże, jak wiadomo, pierwszym europejskim bestsellerem swojego czasu (co wiąże się także, rzecz jasna, z wynalazkiem druku i rodzącą się nową kulturą literacką) – zaś bohater prędko staje się, co chciałbym wyklądać jako prototypowe wykorzystanie przestrzeni fikcji jako laboratorium kartografowania egzystencji, nie tyle mitycznym ucieleśnieniem pewnego charakteru, ile typem uniwersalnym psychologicznym. Zdaniem najwybitniejszego chyba polskiego powieściopisarza, Bolesława Prusa, „[t]akie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii. Szekspir tyle wart co Kepler”¹¹. To pierwsza formalna cecha tego utworu, która zapewnia mu ową charakterystyczną niesłabnącą aktualność.

Wiadomo skądinąd, że Cervantes zainicjował nowożytną powieść mimochodem, ani nie żywiąc takiego zamiaru, ani nie zwracając uwagi na swoje odkrycie, czyli mniej więcej tak, parafrazując Györgya Lukácsa, jak „Saul, który wyszedłszy z domu szukać oślic swojego ojca znalazł królestwo”¹². Jak mówi w prologu *alter ego* autora, jego wyimaginowany przyjaciel, „żartowniś, a przy tym człowiek uczony”, książka Cervantesa „nie ma innego celu niż obalenie autorytetu i ukrócenie popularności, jaką w świecie i pośród pospólstwa cieszą się księgi rycerskie (*no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías*)”¹³, winna, powtarza

¹¹ B. Prus, „Ogniem i mieczem”. Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza (1884), w: idem, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, Warszawa 1950, s. 35.

¹² G. Lukács, *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*, przeł. R. Turczyn, w: idem, *Pisma krytyczno-teoretyczne 1908-1932*, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1994, s. 88.

¹³ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 72. Kolejne przytoczenie ibidem, s. 78 n. Org. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona 2008, s. 13 n.

raz jeszcze, „skupić się na obaleniu wadliwej konstrukcji tych powieści rycerskich (*la máquina mal fundada destos caballeros libros*), nienawistnych dla tak wielu i chwalonych przez wielu więcej; bo jeśli ten cel osiągnięcie, nie będzie to mało”. Co jednak właściwie budzi tak wielką niechęć autora? Wedle pamiętnego wprowadzenia Don Kichot „poświęcał się lekturze ksiąg rycerskich z takim zamiłowaniem i rozkoszą, że niemal całkowicie porzucił polowania, a nawet zarządzanie majątkiem, i jego żądza czytania oraz zapamiętanie w tej rozrywce stały się tak wielkie, że sprzedał wiele mórg ornej ziemi, aby kupić księgi rycerskie”, skutkiem czego „tak bardzo zagłębił się w lekturze, że spędzał noce, czytając od zachodu do wschodu słońca, a we dnie od świtu do zmierzchu, i w ten sposób z braku snu i nadmiaru lektur mózg wysechł mu na wiór do tego stopnia, że stracił rozum. Roił sobie o tym wszystkim, co wyczytał w książkach, zarówno o czarach, jak i potyczkach, bitwach, pojedynkach, ranach, zalotach, miłości, burzach i niemożliwych głupotach, a tak bardzo zakorzeniły mu się one w wyobraźni, że stał się prawdą cały ogrom tych wyśnionych wymysłów, o których czytywał, bo dla niego żadne inne historie na świecie nie były prawdziwsze (*que para él no había otra historia más cierta en el mundo*)”¹⁴. Żadna historia na świecie nie była dlań prawdziwsza, bardziej pewna w sensie swej odniesionej do świata prawdziwości. Oto przeciwko czemu zwraca satyryczne ostrze swojego pióra Cervantes, który kwestionuje prawdziwość jednego rodzaju opowieści, aby przygotować nas na inne, niekoniecznie zresztą te, które nieoczekiwanie zapoczątkuje jego własna powieść, idzie mu raczej o powrót do zapomnianych nieco wzorców z przeszłości: wiemy przecież, że we własnym mniemaniu jego największym dokonaniem miały pozostać bodaj *Niezwyuczajne przygody Persileasa i Sigismundy* (1617), czyli zdecydowanie przebrzmiała dziś trawestacja klasycznego protopowieściowego romansu przygodowego z III bądź IV w. po Chr. pt. *Opowieść etiopska*

¹⁴ Ibidem, s. 100 i 101 n. Oryg. ibidem, s. 30.

o *Theagenesie i Charikleii*, autorstwa greckiego romansopisarza Heliodora.

Romans rycerski jednak, jak zauważa Wiktor Szklowski, „jest dla Cervantesa nie tylko przedmiotem sporu, są to księgi, którym zawdzięcza on wiele ze swojego pisarskiego doświadczenia; on sam chciał nie tyle zniszczyć romans rycerski, ile go zreformować”¹⁵. Aby to uczynić, zamierza on satyrycznie skompromitować pewien określony rodzaj popularnych fikcji literackich swojego czasu – ponieważ wydają mu się one szkodliwe raczej niż pozytywne i ponieważ odmawia on im pewnego istotnego przymiotu: umiejętności pochwytywania tego, co moglibyśmy określić mianem prawdy egzystencjalnej. Czy osiąga ten cel? Tak i nie. Jego powieść rzeczywiście zyskuje niebywałą popularność, ale niekoniecznie szkodzi to na krótką metę pogardzanym przez popularnym fikcjom literackim, które długo jeszcze cieszą się znaczną poczytnością – i które ostatecznie, nietrudno zauważyć, przetrwały także w stosownie na bieżąco modyfikowanej formie aż do naszych czasów: czy bowiem, dajmy na to, epizodyczne przygody Sherlocka Holmesa i jego licznych wcieleń nie przypominają kolejnych zmagania średniowiecznego rycerza i czy współczesne opery mydlane nie schlebiają zgoła podobnym gustom?¹⁶ O ewolucji form i gatunków literackich – o czym zaraz więcej – nie od rzeczy jest myśleć w analogii do ewolucyjnego rozwoju organizmów żywych: przejścia dokonują się raczej w sposób dyskretny niż bezwzględny, określona forma życia – gatunek – niekoniecznie zamiera w chwili, gdy inna bierze ewolucyjną górę, sukces ewolucyjny (mierzony prestiżem albo popularnością, niekiedy, i to właśnie inicjuje trwałą modyfikację, zarówno jednym, jak i drugim) odnoszą te formy, które najsprawniej radzą sobie w określonych warunkach, ale mniej sprawne mogą przetrwać także pod inną postacią, przechodząc

¹⁵ W. Szklowski, „Znaleziony rękopis” i nowele utracone w Don Kichocie, w: idem, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollack, Warszawa 1964, s. 277.

¹⁶ Cf. także R. González Echevarría, *Cervantes’ Don Quixote*, New Haven, London 2015, s. 21.

rozmaite adaptacyjne zmiany. Cervantesowi niezupełnie udaje się zatem planowany *coup de grâce*, jednak, z drugiej strony, na dłuższą metę udaje mu się coś znacznie istotniejszego, choć niezamierzonego, mianowicie ugruntowanie nowego gatunku literackiego, powieści nowożytnej. Którą tak często skłonni jesteśmy uważać za pierwszą tak nam bliską, ponieważ bliski – nasz już w rzeczy samej – jest nam przede wszystkim wyłaniający się z jej kart rozbity, pokawałkowany świat „opuszczony przez Opatrzność i pozbawiony orientacji transcendentальной”¹⁷.

Powieść Cervantesa oferuje także – zdaniem Mario Vargasa Llosy jest to jej „najbardziej innowacyjny aspekt”¹⁸ – bardzo nowoczesną w swoim czasie konstrukcję narracyjną:

choć narrator od czasu do czasu [...] wypowiada się w pierwszej osobie, nie mamy tu absolutnie do czynienia z narratorem bohaterem, lecz z narratorem wszytkowiedzącym, typowym narratorem rywalem Boga, który relacjonuje nam akcję z szerokiej perspektywy zewnętrznej, jakby mówił spoza powieści, jako *on*. I faktycznie przemawia w trzeciej osobie, jedynie w kilku, nielicznych, miejscach, jak we wstępnym zdaniu, *zmienia się* w pierwszą osobę, objawiając się czytelnikowi i opowiadając z pozycji *ja*, ekshibicjonistycznego i natrętnego [...]. Owe zmiany czy wolty w obrębie punktu widzenia przestrzeni – od *ja* do *on*, od narratora wszechwiedzącego do narratora bohatera i *vice versa* – wprowadzają nową perspektywę, modyfikują dystans wobec relacjonowanych zdarzeń [...]”¹⁹.

Don Kichot jest w końcu także prekursorską wielowymiarową metafikcją z elementami autofikcyjnymi²⁰ – kiedy w drugiej po-

¹⁷ Cf. G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 95.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *A Twenty-First-Century Novel* (2004), w: idem, *Touchstones. Essays on Literature, Art, and Politics*, trans. by J. King, New York 2007, s. 27.

¹⁹ M. Vargas Llosa, *Listy do młodego pisarza* (1997), przeł. M. Szafrąnska-Brandt, Kraków 2012, s. 46 n.

²⁰ Podobnie autokrytyczny projekt w medium obrazu zrealizuje kilkadziesiąt lat później inny rejestrator epokowej zmiany, Diego Velázquez, cf. słynną analizę *Paniien dworskich* (*Las Meninas*; 1656) w: M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 17–28, a także R. González Echevarría, *Cervantes’ Don Quixote*, s. 51 nn.

łowie XX wieku w sztuce powieści doszło do chwilowej zmiany z dominanty epistemologicznej na ontologiczną, a zatem kiedy przez chwilę szczególnie palące stały się wplatane w utwory pytania o status ontologiczny świata w nich przedstawianego i roli samego twórcy²¹, ponownie dostrzeżono także i stosownie doceniono skalę formalnego nowatorstwa omawianej powieści i w tym względzie: oto przecież na poły fikcyjny Cervantes snuje tam – opierając się rzekomo na zapiskach fikcyjnego Sidi Hameta Ben Engelego – opowieść o fikcyjnym Don Kichocie, którego losy niemalże od ręki stają się pożywką dla innych zawodowych fikcjonarzy, i którego przykład, zarówno na planie świata przedstawionego, jak i poza nim, ukazuje nam niepostrzeżenie zarazem korzystne i szkodliwe możliwe oddziaływanie fikcji: w stosownej dawce wyostwiają one nasze doświadczenie świata, potęgując jego doznawanie, przedawkowane rozluźniają czy wręcz zrywają więzi łączące nas z rzeczywistością.

Wiktor Szklowski pisał niezwykle przenikliwie, że „nowa forma nie powstaje, aby wyrazić nową treść, lecz aby zluzować starą formę, która straciła już swój charakter jako artystyczna forma wyrazu (*Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность*)”²². György Lukács formułuje tę myśl w odniesieniu do interesującej nas formy w sposób następujący:

²¹ Cf. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna* (1987), przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 14.

²² В.Б. Шкловский, *О теории прозы* (1925), Москва 1983, s. 32. (Tej jednej z głównych prac Szklowskiego nie przełożono dotychczas, poza dwoma rozdziałami, na język polski.) – Na marginesie: oczywiście mimo swojej niekwestionowanej współczesności trudno przeoczyć, że z formalnego punktu widzenia *Don Kichot* jako powieść z naturalnych względów bardzo mocno się postarzał. Andrés Trapiello stwierdza prowokacyjnie, że gdyby Cervantes żył obecnie, nie otrzymałby prestiżowej nagrody swojego imienia – dodajmy jednak gwoli ścisłości, że tym razem bynajmniej nie dlatego, że wciąż jeszcze wyprzedza swoją epokę. (Cf. A. Trapiello, *Żywoty Cervantesa. Próba innej biografii*, przeł. P. Fornelski, Warszawa 2012, s. 15 n.) Chcąc odcisnąć trwały ślad w historii powieści, przeniesiony w nasze czasy Cervantes musiałby napisać po prostu zupełnie innego *Don Kichota* – to oczywiste.

Powieść rycerska podzieliła los wszelkiej epiki, która wychodząc z czysto formalnych założeń zdążyła ku zachowaniu i kontynuowaniu gatunku wtedy, kiedy jego transcendentalne uwarunkowania podległy już osądowi historyczno-filozoficznej dialektyki. Gdy epika rycerska straciła korzenie w transcendentalnym bycie (czyli, innymi słowy, gdy świat rycerzy odszedł już do przeszłości, AŻ), jej formy, niezdolne do wytworzenia czegokolwiek immanentnego, skazane zostały na uwiad, na abstrakcyjność, ponieważ ich, skierowana ku tworzeniu przedmiotu, siła wyczerpać się musiała na ich własnej bezprzedmiotowości; w miejsce wielkiej epiki powstała literatura rozrywkowa²³.

Rozpoznanie obydwu teoretyków można by wyrazić nieco prościej, mówiąc, że gdy określone sprawdzone chwytły przestają naraz działać²⁴ – już to ze względu na ich okrzepnięcie, już to przez wzgląd na ulegającą przeobrażeniom społeczną orientację światopoglądową – konieczne staje się, o ile autorowi zależy nie tylko na dogadaniu czytelnikom, lecz także na wywieraniu na nich określonego wpływu, wyrażanie tych samych nawet treści za pomocą nowych już chwytów.

Nawiązując do wielu współczesnych sobie tradycji prozatorskich, ale na żadnej w całości się nie opierając, Cervantes tworzy doraźny dyspozytyw narracyjny, który niespodziewanie autorom nadchodzących czasów wyda się niezwykle użyteczny i efektywny. *Don Kichota* można uznać za znaczącą cezurę czy też wręcz nowe narracyjne otwarcie przede wszystkim ze względu na niepraktykowany wcześniej na podobną skalę a uzyskany w nim efekt kompleksowego realizmu (przy całym uderzającym nas

²³ G. Lukács, *Teoria powieści*, s. 93.

²⁴ Mianem „chwytu (*npuem*)” właściwiej dziś chyba określać każdy dyspozytyw narracyjny, czyli zestaw zabiegów formalnych stosowanych przez autora niezależnie od ich – choćby w intencji – domestykacyjnego bądź egzotyzującego nastawienia (Szkłowski pierwotnie proponował nazywać tym mianem tylko ten drugi rodzaj praktyk). Chwyty literacki uważam zatem za, mówiąc prosto, pewną formalną sztuczkę – a dobrze pamiętać, że „nie można odtworzyć na papierze życia, jeśli nie zastosuje się kilku sztuczek (*it wasn't possible to recreate life on the page without tricks*)” (jak czytamy w jednej z najlepszych współczesnych metafikcji; cf. I. McEwan, *Słodka przynęta*, przeł. A. Szulc, Warszawa 2013, s. 251. Oryg. I. McEwan, *Sweet Tooth*, London 2012, s. 184).

nieprawdopodobieństwie poszczególnych wydarzeń). Autorowi udaje się osiągnąć go dzięki wyniesieniu do rangi zasługującego na opis wydarzenia nie całkiem wprawdzie zwyczajnej, ale udatnie zwyczajność emulującej – jakkolwiek jeszcze wciąż w tonacji groteskowo-komicznej – codzienności²⁵. Temat oraz pozorna prostota konstrukcji skłaniają wręcz Flauberta do uwagi: „Niesłychany (*prodigieux*) jest w *Don Kichocie* brak sztuki (*l'absence d'art*) i to ustawiczne zlewanie się z sobą złudzenia i rzeczywistości (*cette perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité*), co czyni z niego książkę tak komiczną i tak poetycką”²⁶. Od realiów topograficznych przez zderzenie postaw egzystencjalnych po zniuansowany uzus językowy²⁷ i formalną polifonię: powieść Cervantesa jest zasadniczo realistyczna ontycznie, czyli w odniesieniu do realności świata przedstawionego (i to łączy ją z powieścią pika-rejską), i, rzecz nie mniej ważna, realistyczna egzystencjalnie, czyli co do wiarygodności pogłębionych portretów psychologicznych (i tu wykracza ona poza dydaktyczno-moralizatorskie szablony prozy epoki). Mamy tu zatem paradygmatyczną niejako –

²⁵ Weźmy choćby wymowny fragment z rozdziału III, kiedy to oberżysta pyta Don Kichota, czy ten „ma przy sobie pieniądze. Odparł Don Kichot, że nie ma ani grosza, bo nigdy nie wyczytał w historiach o błędnych rycerzach, aby którykolwiek je ze sobą nosił. Na to powiedział oberżysta, że jest w błędzie, bo nawet jeśli w historiach nie pisze się o tym, nie należy z tego wnosić, iż nie są potrzebne, gdyż ich autorom wydało się, że nie ma konieczności mówić o sprawach tak oczywistych i tak niezbędnych, jak noszenie ze sobą pieniędzy oraz czystych koszul”. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, s. 116 n.

²⁶ G. Flaubert, *Listy*, wybrał i przełożył W. Rogowicz, Warszawa 1957, s. 135. Oryg. G. Flaubert, *Correspondance*, éd. de J. Bruneau, Paris 1980, t. 2, s. 179. (list do Louise Colet z 22 listopada 1852)

²⁷ Zdaniem Michaiła Bachtina wczesne wielkie formy narracyjne (w tym pro-powieść grecka i romans rycerski) tworzą „tzw. pierwszą linię powieści, gdzie panuje jednolity, uszlachetniony język o charakterze ostentacyjnie literackim, wyrażający bezpośrednie intencje autorskie” i dopiero „w drugiej linii rozwojowej powieści europejskiej, antycypowanej przez *Złotego osła* i *Satyrikon*, ukształtowanej przez Rabelais’go i Cervantesa, panującej w wieku XIX i XX – realizuje się «autentyczny duch» gatunku: następuje «decentralizacja świata słowno-ideologicznego», «ujawnia się i aktualizuje dialogiczna natura różnojęzykowości», języki znajdują się w interakcji i wzajemnie się oświeclają”. H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, w: idem, *Z teorii literatury i badań literackich* (= Prace wybrane, t. V), Kraków 1997, s. 215.

odwołanie do pojęciowości wprowadzonej przez Thomasa S. Kuhna nie byłoby wcale nie na miejscu – zmianę: *Don Kichot* to powieść „nowego typu – powieść o losach bohatera, naświetlona analizą jego psychiki”, która „zwyciężyła, choć nie od razu, powieść o kompozycji ramowej”²⁸.

III

Pytaniem, które będzie łącznikiem z dalszym ciągiem mojego wywodu, jest kwestia tego, czy w historii literatury, a wężiej tu rzecz ujmując: w historii powieści, możemy w sposób uzasadniony mówić o rozwoju, to znaczy postępie, czy raczej tylko o zmianie. Postęp oznacza doskonalenie, przechodzenie ku coraz lepiej rozwiniętym formom, słowem: postęp to zmiana w aspekcie teleologicznym. Jeśli racją bytu powieści jest pochwytywanie aspektów ulotnego życia a powieściopisarze winni „ukazywać życie w sposób najbliższy naszemu doświadczeniu, a zatem poprzez świadomość jednostki, ze wszystkimi lukami, zagadkami oraz mylnymi spostrzeżeniami i refleksjami, jakie nieuchronnie pociąga za sobą przyjęcie takiej perspektywy”²⁹, to postęp oznaczałby postępującą sprawność w tej materii. Postęp jako służąca przetrwaniu usprawniająca zmiana to oczywiście ewolucja. Zapomniane dziś raczej pojęcie „ewolucji literackiej” (*литературная эволюция*) wprowadził do dyskursu literaturoznawczego w 1927 roku jeden z twórców rosyjskich szkoły formalnej, Jurij Tynianow („rycerz literaturoznawstwa radzieckiego”³⁰, jak napisał o nim Wiktor Szklowski). W ujęciu Tynianowa ewolucja dokonuje się na drodze dialektycznego ścierania się, można by wręcz powiedzieć: walki, automatyzujących i dezautomatyzują-

²⁸ W. Szklowski, „Znaleziony rękopis” i nowele utracone w *Don Kichocie*, s. 313.

²⁹ Tymi słowy brytyjski teoretyk literatury i pisarz David Lodge opisuje teoretyczny punkt widzenia Henry’ego Jamesa. Cf. D. Lodge, *Autor, autor*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2004, s. 260.

³⁰ W. Szklowski, *Ze wspomnień*, przeł. A. Galis, Warszawa 1965, s. 165.

cych naszą percepcję chwytów konstrukcyjnych³¹. Zadaniem chwytu jest, powiedzmy za celną formułą Wallace'a Stevensa, czynienie „widzialnego świata odrobinę mniej widzialnym (*make the visible a little hard / to see*)”³², czyli uwrażliwianie odbiorców na aspekty rzeczywistości, którym ci z racji tychże pozornej oczywistości nie poświęcają większej uwagi. Czyniąc tym samym widzialny świat odrobinę mniej widzialnym – na krótką chwilę lektury – autor czyni go, jeśli mu się powiedzie, w ogólnym rozrachunku bardziej widzialnym, choć owa amplifikacja z czasem stanie się znowu siłą rzeczy konieczną do przezwyciężenia ślepej plamką poznania. Każdy zautomatyzowany chwyt zaczyna – jeśli jest godny uwagi – jako chwyt dezautomatyzujący, losem każdego dezautomatyzującego chwytu jest automatyzacja. Trudno tego rodzaju zmiany chwytów – na przykład w powieści – z precyzją odnotować, a jednak mówimy przecież o kamieniach milowych jej rozwoju, kultywujemy dyskurs o (doraźnym) końcu i nowym początku. Brytyjski pisarz B.S. Johnson przytacza z uznaniem słowa Nathalie Sarraute, która „określiła pewnego razu literaturę jako bieg sztafetowy, gdzie pałeczka innowacji przechodzi z jednego pokolenia na drugie. Ogromna większość powieściopisarzy brytyjskich – dopowiada Johnson – upuściła pałeczkę, stoi, odwraca się, a może nawet nie wie, że jest jakiś wyścig”³³. Pomińmy uściślającą atrybucję narodową: ogromna większość powieściopisarzy po prostu upuściła pałeczkę, stoi, odwraca się, a może nawet nie wie, że jest jakiś wyścig – to ze statystycznej konieczności fakt oczywisty. John M. Coetzee pisze w 2010 roku w liście do Paula Austera, że traci „cierpliwość do fikcji, które nie

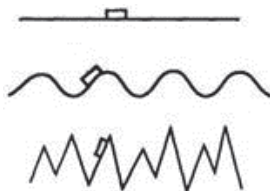
³¹ Cf. J. Tynianow, *O ewolucji literackiej*, przeł. A. Pomorski, w: idem, *Fakt literacki*, przeł. E. Feliksiak i in., Warszawa 1978.

³² Parafrazuję przekład, cf. W. Stevens, *Kreacja dźwięku*, w: idem, *Żółte popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Wrocław 2008, s. 59. Oryg. W. Stevens, *The Creation of Sound*, w: idem, *The Collected Poems*, New York 1971, s. 311.

³³ B.S. Johnson, *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia? Wstęp do tomu opowiadań Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?* (1973), przeł. A. Skarbińska-Zielińska, w: K. Bazarnik (red.), *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, Kraków 2002, s. 213.

próbują zrobić czegoś, czego nie próbowano wcześniej, najlepiej z samym medium (*I get impatient with fiction that doesn't try something that hasn't been tried before, preferably with the medium itself*)³⁴. Otóż to, jeśli możemy w przypadku twórczości literackiej mówić o jakiegoś rodzaju postępie, to jest on ściśle skorelowany przede wszystkim z umiejętnym zazębeniem integralnej wizji ujmującej świat zewnętrzny i wewnętrzny w ramach świata przedstawionego (rzecz nie w reprezentacji, lecz w prezentacji) z nowatorstwem formalnym właśnie. Niezwykle trudno zrobić jednak z medium coś, czego nie próbowano wcześniej – można silić się na nowatorstwo, ale nie wszystko, czego jeszcze nie było, jest już z tego tylko względu warte wypróbowywania: postęp oznacza raczej zastosowanie instrumentalizujące technikę w transcendującym technikę celu niż technice podporządkowane. Oto jak mogłaby brzmieć najkrótsza definicja postępu w sztuce powieści, jak chciałbym go rozumieć: to nowatorstwo formalne o konsekwencjach epistemologicznych, doskonalenie iluzji formalnej w służbie iluminacji poznawczej.

Drogi, jakimi może podążać nasze myślenie o rozwoju powieści i w ogóle literackich fikcji, wykreśla może symbolicznie wiersz Cesarei Tinajero z *Dzikich detektywów* Roberta Bolaño³⁵.



³⁴ P. Auster, J.M. Coetzee, *Tu i teraz. Listy (2008–2011)*, przeł. K. Janusik, Kraków 2014, s. 158, (przekład nieznacznie zmieniony). Oryg. P. Auster, J.M. Coetzee, *Here and Now. Letters 2008–2011*, London 2013, s. 165. (list do Paula Austera z 19 lipca 2010)

³⁵ Cf. R. Bolaño, *Dzicy detektywi* (1998), przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 383 i 406 n. – Dla kogo to nadal nazbyt symetryczne ujęcie, tego odsyłam do pamiętnych linijek Tristrama Shandy – odczytanych także w kluczu możliwych symbolicznych emblematów ewolucji fikcji.

Niektórzy uważają, że nie ma żadnego postępu – myślą o literaturze jako pewnej konstrukcyjnie jedynie zmiennej formie wyrażania; inni skłaniają się do myślenia, że postęp jest liniowy, że z czasem wszystko jest „coraz lepsze”. Znacznie właściwiej byłoby myśleć o postępie jako o nakładających się na siebie zmianach fazowych: z amplitudami w ramach fazy, czyli maksymalnymi i minimalnymi wartościami w interwale określonej tradycji. To podejście zdaje się jednak grzeszyć wciąż nadmiarem symetrii. Zdecydowanie najtrafniejszy byłby zatem nieco skorygowany trzeci obraz: zygzak zamiast sinusoidy. Twórcy osiągający każdorazowe maksyma nowatorstwa postrzegani są często jako ci, którzy zapowiadają zarazem koniec gatunku (stąd częste wieszczczenie końca, kiedy stykamy się z arcydziełem, które zdaje się „ostatnim prawdziwym wydarzeniem (*l'ultimo vero avvenimento*) w historii powieści”³⁶). Wydaje się, że widmo zapaści – katastrofy – jawi się szczególnie dojmująco właśnie w momentach szczytowych: jak gdyby okresy rozkwitu zamiast euforii z osiągniętych dokonań wpędzały zwiadowczych zawodowców raczej w melancholijny smutek, że przewyższyć ich już nie będzie sposób, i sami najbardziej żywotnie zainteresowani salwowali się wówczas ucieczką do przodu, wieszcząc zmierzch całego gatunku. Zwraca na to uwagę także Maurice Blanchot, pisząc w *Le livre à venir* (1959) – tytuł znaczący – że mówiło się o końcu powieści przy okazji wydania książek Virginii Woolf, Joyce’a, Brocha, Musila czy Thomasa Manna, a to dlatego, jak wyjaśnia, że „autorzy ci zdawali się zawsze coś łamać: nie wyczerpywali wprawdzie gatunku w taki sposób, jak Homer uczynił to w przypadku epepei, ale zmieniali go tak autorytatywnie i z tak ambarasującą siłą (*avec une telle autorité et une puissance si embarrassante, parfois si embarrassée*), że zarówno powrót do tradycyjnej formy, jak i pójście dalej w posługiwaniu się formą zaburzoną albo nawet

³⁶ Tak o powieści *Życie instrukcja obsługi* Georgesa Pereka pisał w 1985 roku Italo Calvino, cf. I. Calvino, *Wykłady amerykańskie* (1993), przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 106. Oryg. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (= Opere di Italo Calvino), Milano 2014, s. 119.

powtórzenie jej wydawały się już niemożliwe (*qu'il ne paraissait plus possible de revenir à la forme traditionnelle, ni d'aller plus loin dans l'usage de la forme aberrante, ni même de la répéter*)³⁷. Jedną przyczyną permanentnego kryzysu jest zatem zawsze chwiejna, tj. niepewna równowaga dialektyki innowacji i kontynuacji. Kontynuatorzy – jeśli są to spadkobiercy (a tylko pionier może być spadkobiercą, jak pisał Abraham Joshua Heschel) – wzmacniają głos innowatorów, który inaczej mógłby przejść bez echa, zarazem jednak, ponieważ nieuniknione jest także pojawienie się tuż za nimi pochodzących epigonów, doprowadzają do kryzysu danej formy przedstawiania, wywołując pośrednio – poprzez prowokację – kolejnych innowatorów itd. Systematycznie stosowane przez każdorazowych innowatorów dwa podstawowe, najbardziej uniwersalne chwytły, nie tyle się wzajemnie znosząco, co przyjmujące w danym okresie pozycję dominującą, to, jak sądzę, uniezwyklenie (o którym pisano wiele) i uzwyczajnienie (o którym pisze się mało).

IV

Ideę postępu świetnie ujmuje pewna uwaga Thomasa Manna, który w szkicu o genezie i powstawaniu *Doktora Faustusa* (1949) pisze o nachodzącym go niekiedy pytaniu, czy „czasem rzecz nie wygląda teraz tak, że w dziedzinie powieści liczy się dziś jedynie to, co nie jest już powieścią”³⁸. W rzeczy samej, z drobną modyfikacją: w dziedzinie powieści potencjał innowacyjny ma najczęściej to, co na poły nie jest już powieścią – jaką znamy i do jakiej przywykliśmy. Spójrzmy z tej perspektywy na naszą współczesność. Kandydatów do wpisania w długi innowacyjny cień Don Kichota byłoby wielu, zależnie od aspektu, ze względu na który analizowalibyśmy ich dokonania. Rober Coover, nestor powieści postmodernistycznej, mówił swego czasu o Cervantesie, że

³⁷ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, 1969, s. 133.

³⁸ T. Mann, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści* (1949), przeł. M. Kurecka, w: idem, *Eseje*, tłum. różni, Warszawa 1998, s. 170.

choć jego zainteresowania różniły się od moich, to przecież łączy nas chęć zerwania z dominującą tradycją w czasie wielkich przemian w sposobie porozumiewania się między ludźmi. Obaj próbowaliśmy zmniejszyć wpływ fabuł starego typu i jakoś je podkopać. On walczył z pięciowiekową tradycją romansu, rozpowszechnioną – i zarazem zakłóconą – za sprawą pojawienia się książki drukowanej. Łącząc nową technologię druku z kruczają przeciw różnym przyzwyczajeniom fabularnym – rozbijając je, ponownie testując, obracając w nową formę narracji – wynalazł powieść. Doskonale rozumiem działania tego rodzaju³⁹.

Zastanawiam się, dziś, czterysta lat po wydaniu drugiej części powieści Cervantesa, czy w przestrzeni pola literackiego widoczny jest pisarz, w którego pisarskim zamyśle i dokonaniu – abstrahując od przyszłej rangi artystycznej, którą niepodobna dziś pewnie ocenić – dałoby się dostrzec uderzające analogie i zbieżności z przypadkiem Cervantesa.

Początkowo myślałem zwłaszcza o dwóch bliskich mi autorach. „Można by powiedzieć, że David Foster Wallace jest współczesnym Cervantesem”, mówi D.T. Max, biograf (a z wykształcenia także hispanista) amerykańskiego pisarza⁴⁰. Z kolei chilijsko-hiszpański autor Carlos Franz stwierdza: „Jeden z najbardziej widocznych i silnych (*más patentes y potentes*) przejawów wpływu Cervantesa w literaturze współczesnej znajdziemy w twórczości Roberta Bolaño. Z kolei poprzez Bolaño ów wpływ Cervantesa rzutuje na znaczną część nowszej prozy hiszpańskojęzycznej⁴¹. Zarówno Foster Wallace, jak i Bolaño wydają się spadkobiercami Cervantesa na planie ech fabularnych (donkiszoteria protagonistów głównych makropowieści obydwu autorów) i ogólnego zamyśłu konstrukcyjnego (makropowieści płyn-

³⁹ „Wyrócić fabuły na lewą stronę.” *Rozmowa z Robertem Cooverem*, oprac. Agnieszka Taborska, przeł. M. Giżycki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 1, s. 200.

⁴⁰ Cf. P.H. Riaño, *David Foster Wallace, el Cervantes de hoy*, „El Confidencial” z 12.09.2013, http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-09-12/david-foster-wallace-el-cervantes-de-hoy_27463 (dostęp do wszystkich dokumentów elektronicznych wzmiankowanych w niniejszym artykule: 23.07.2016)

⁴¹ Cf. *Bolantes*, „El País” z 16.10.2015, http://elpais.com/elpais/2015/10/06/opinion/1444154657_165857.html

ne, „fluktualistyczne”). W przypadku trzeciego pisarza, na którego omówienie ostatecznie się zdecydowałem, chodzi o analogię innego rodzaju – raczej na płaszczyźnie intencji kontestacyjnej i poetologicznego gestu. Z tego punktu widzenia w rzeczy samej widzę takiego pisarza, którego porte-parole niczym Don Kichot wynosi do poziomu heroicznej walki z pospolitą codziennością całe nasze życie, z góry wszakże skazane na porażkę, autora tyleż prostych, co intrygujących formalnie bestsellerów, rozprzestrzeniających się właśnie dywanowo po całym świecie,⁴² wydaje mi się również, że jego pisarski zamysł można uznać za swego rodzaju chwytną klamrę, spinającą umownie czterystuletni interwał sporu pomiędzy dwoma dominującymi powieściowymi chwytami. Chciałbym zatem przyjrzeć się pewnemu współczesnemu autorowi deklarującemu „chęć zerwania z dominującą tradycją w czasie wielkich przemian w sposobie porozumiewania się między ludźmi”: myślę o mikrologicznym makroprojekcie autofikcyjnym, czyli *Mojej walce* (2009–2011) Karla Ove Knausgård.

Na początek zwróćmy uwagę na dwa elementy formalne. Po pierwsze, jeśli, jak zaproponowałem, na postęp w sztuce powieści spojrzeć można jako na starcie dwóch chwytów, uniezwykleńia i uzwyczajnienia, to w przypadku *Don Kichota* mamy do czynienia z dominantą uniezwykleńia (przypominam, że mówię o wykładnikach formalnych) z racji obecności płaszczyzny metafikcyjnej. Jest to pierwsza chyba znacząca powieść, której jedno z podstawowych, dyskretnie stawianych czytelnikowi pytań brzmi: co właściwie robisz, kiedy robisz to, co właśnie robisz, czyli czytasz książkę? I: dokąd cię to czytanie książki może za-

⁴² Zostawiam na boku pytanie – choć zasadnie można o to zapytywać, obserwując reakcje zwykłych (tj. niezawodowych) czytelników – czy mimo medialnego zgiełku i faktu, że sześć tomów *Min Kamp* sprzedało się w niezbyt ludnej Norwegii w liczbie pół miliona egzemplarzy, że książkę wydano już w 22 krajach i że w Ameryce pod koniec zeszłego roku zapanowało prawdziwe święto Knausgård, nie jest to jednak przede wszystkim „a writer’s writer”. Pyta o to m.in. Tim Parks, cf. *Raise Your Hand If You’ve Read Knausgaard*, „The New York Daily” z 19.07.2014, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2014/jul/19/raise-your-hand-if-youve-read-knausgaard/>

prowadzić? Istotności tego pytania nie sposób przecenić: opowiadanie historii w medium powieści zyskuje samoświadomość, która odbiera mu ową „naturalną” niewinność, jaka możliwa jest tylko przed spożyciem owocu krytycznej świadomości z drzewa narratologicznego poznania. Rzecz ciekawa, inne powieści pretendujące także do miana „pierwszych” tego akurat pytania w ogóle nie stawiają, ponieważ ich dominantę w tym względzie stanowi formalne uzwyczajnienie: to przypadek zarówno *Księżnej de Clèves* (1678) Marii de La Fayette, jak i powieści *Przypadki Robinsona Crusoe* (1719) Daniela Defoe i *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka* (1749) Henry’ego Fieldinga. Kolejna znacząca powieść, w której widoczny jest bezpośredni wpływ metafikcyjnego uniezwyklenia obecnego w *Don Kichocie*, to *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* (1759–1757) Laurence’a Sterne’a. Wiek dziewiętnasty, okres tzw. powieści realistycznej, to niemal jednowładcze rządy dominaty uzwyczajniającej, z kolei wiek dwudziesty z modernistycznymi i postmodernistycznymi eksperymentami wprowadza początkowo znów dominantę uniezwykłąją, aby w ostatnich trzech dekadach i początku XXI wieku zrezygnować z niej ponownie na rzecz uzwyczajnienia⁴³.

I po drugie, począwszy od *Don Kichota* powieść jako opowieść o przygodach „ja” coraz silniej skupia się na pojedynczej świadomości, zapoczątkowując ów ksobny ruch, który w koncentrycznej podróży wokół jednostkowej czaszki musi dotrzeć w końcu – mijając kolejne słupy graniczne wyznaczone twórczością Lawrence’a Sterne’a, Gustave’a Flauberta, Henry’ego Jamesa, Marcela Prousta, Jamesa Joyce’a, Franza Kafki, Virginii Woolf, Williama Faulknera, Samuela Becketta, Mario Vargasa Llosy, Thomasa Bernharda i Antonio Lobo Antunesa, by wymienić tylko kilku najbardziej wpływowych w tej mierze twórców – do ostatecznego kresu, gdy dalej już, idąc wybraną drogą, pójść nie

⁴³ Na marginesie odnotujmy, że efekt realności możliwy jest do wywołania niezależnie od każdorazowej dominanty: Lotaria i Ludmiła Itala Calvino są nie mniej „realne” od Seymoura „Szveda” Levova Philipa Rotha.

sposób: powieści, której autor uczyni deklaratywnie protagonistą świata przedstawionego realnego siebie i która będzie zatem realistyczną ontycznie i egzystencjalnie powieścią o sobie.

Co znamienne, do konceptu powieści doprowadza norweskiego autora tego samego rodzaju wzburzenie, które wyznacza inicjalny moment u Cervantesa: także Knausgård pisze przeciwko, także jego projekt jest efektem pewnego znużenia: „Straciłem zaufanie do fikcji. Czytałem pamiętniki. Ale nie to chciałem pisać, tylko powieść, dramatyzowaną historię. Będąc przy tym tak autentycznym, jak to tylko możliwe. [...] Po prostu ciągnie mnie do rzeczywistości. [...] Chciałem napotkać świat takim, jaki jest”⁴⁴. Pamiętamy „przezabawne śledztwo”, jakie ksiądz i balwierz przeprowadzają w bibliotece Don Kichota – Knausgård zdaje się przeprowadzać podobne w dziale kulturalnym wielkiego domu handlowego, jego wnioski przypominają zaś jako żywo słowa, które pod koniec pierwszego tomu padają z ust kanonika: „O sobie mogę powiedzieć, że kiedy je [księgi rycerskie, AŻ] czytam, dopóki nie nakażę wyobraźni myśleć, że wszystko jest kłamstwem i lubieżnością (*mentira y liviandað*), sprawiają mi niejaka przyjemność. Kiedy jednak zdaję sobie sprawę z tego, czym są, rzucam najlepszą z nich o ścianę, a nawet wrzuciłbym ją do ognia, gdybym miał go w pobliżu”⁴⁵. Knausgård wyznaje z kolei w drugim tomie *Min kamp*:

W ostatnich latach coraz bardziej traciłem wiarę w literaturę (*hadde jeg mistet mer og mer tro på litteraturen*). Czytałem i konstatowałem, że ktoś to po prostu wymyślił. Może dlatego, że znajdowaliśmy się całkowicie pod okupacją fikcji i opowieści. Może uległy one inflacji. Gdziekolwiek człowiek się obrócił, zewsząd otaczała go fikcja (*Uansett hvor man vendte seg, var det fiksjon å se*). Miliony pocketbooków, książek w twardych oprawkach, filmów na DVD i seriali telewizyjnych, wszystko to były opowieści o zmyślonych ludziach w zmyślnym, choć wiernym rzeczywistości świecie (*Alle disse millioner poc-*

⁴⁴ K.O. Knausgård, „Jeder hat einen Alkoholiker in der Familie.“ *Ein Gespräch*, „Die Literarische Welt“ 47/2013.

⁴⁵ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, s. 609. Oryg. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, s. 503.

ketbøker, hardbackbøker, dvd-filmer og tv-serier, alt handlet om oppdiktede mennesker i en oppdikted, men vikrlighetstro, verden)⁴⁶.

Odczuwając tego samego rodzaju „głód rzeczywistości”⁴⁷, Cervantes tworzy powodowanego głodem nierzeczywistości Don Kichota, Knausgård zaś powołuje do życia swojego powieściowego eksponenta i realizuje projekt detalicznej autobiografii, opatrzoney wszakże gatunkowym określeniem „powieści (*roman*)”⁴⁸: „*Moja walka* jest powieścią autobiograficzną, wszystko, o czym piszę, wydarzyło się naprawdę”⁴⁹. A zatem powieść, która nie jest już, nie chce być jak dotąd rozumianą „powieścią”, zarazem jednak, podobnie jak zwłaszcza w drugim tomie *Don Kichota*, także tutaj co rusz „spotykamy się [...] z niezbyt silnie wyrażonym podkreśleniem rampy, z tendencją uwydatniającą umowność sztuki, z punktowaniem umowności”⁵⁰: już w pierwszym tomie *Min kamp* Knausgård pisze bowiem wyraźnie, że „[o]prócz kilku pojedynczych zdarzeń, o których rozmawiałem z Yngvem tak często, że przybrały proporcje niemal biblijne, z dzieciństwa nie pamiętałem niemal nic (*godt som ingenting*)”⁵¹, piąty zaczyna zaś od stwierdzenia, że z czternastu lat, o których będzie opowiadał na kolejnych sześciuset stronach, w pamięci pozostało mu „jedynie kilka epizodów”, „zaskakująco niewiele (*overraskende lite*)”⁵². Jak zatem, niewiele, nic niemal nie pamiętając, napisać trzy i pół tysiąca stron o sprawach, które jakoby wydarzyły się

⁴⁶ K.O. Knausgård, *Moja walka. Księga druga* (2009), przeł. I. Zimnicka, Kraków 2015, s. 709. Oryg. K.O. Knausgård, *Min kamp. Andre bok*, Oslo 2010, s. 535.

⁴⁷ Cf. D. Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York 2011.

⁴⁸ Określenie genologiczne zachowano w wydaniu oryginalnych i przekładach na języki europejskie, ale usunięto na przykład w wydaniu amerykańskim (Archipelago Books).

⁴⁹ Słowa autora przytoczone na okładce polskiego wydania książki, cf. K.O. Knausgård, *Moja walka. Księga pierwsza* (2009), przeł. I. Zimnicka, Kraków 2014.

⁵⁰ W. Szklowski, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, w: H. Markiewicz (red.), *Sztuka interpretacji*, t. 1, Wrocław i in. 1971, s. 93.

⁵¹ K.O. Knausgård, *Moja walka*, s. 240. Oryg. K.O. Knausgård, *Min kamp. Første bok*, Oslo 2009, s. 191.

⁵² Karl Ove Knausgård, *Min kamp. Femte bok*, Oslo 2010, s. 7.

naprawdę? Stosując chwyt, który – choć pozornie prosty – stanowi o rzeczywistym geniuszu innowacyjnym norweskiego pisarza: to sztuczka polegająca na przekonaniu odbiorców, że nie ma żadnego chwytu. Jego teoretykiem i mistrzem był Gustave Flaubert, który postulował jednak dyskretną obecność przy iluzyjnej nieobecności; Knausgård przechodzi na symetrycznie odwrotną pozycję: to iluzyjna obecność przy dyskretniej nieobecności. Owo tak uderzające czytelników wrażenie naturalności i autentyczności udaje się osiągnąć w tym przypadku także dzięki narracji stylizowanej na zapis żywej mowy, tworzącej iluzję narracji mówionej⁵³ – powieść Cervantesa była jednym z pierwszych przypadków zastosowania tego chwytu – i próbie uchwycenia pospolitej codzienności mijających lat za pomocą pozornie równie pospolitego, pobieżnie sądząc niedbałego wręcz, niewymagającego estetycznego wysiłku sposobu pisania.

Podczas gdy *Don Kichot* Cervantesa wyrusza zdezawuować i zreformować określonego rodzaju popularne fikcje literackie swego czasu, przede wszystkim romanse rycerskie, Knausgård, sam niczym współczesny błędny pisarz, wyrusza zdezawuować i zreformować nie tyle już określonego rodzaju, co w ogóle fikcje literackie prezentujące się jako fikcyjne⁵⁴, czyli zarówno ludyczne prozatorskie produkcyjniaki, jak i antyseptyczne fikcje rugujące z tekstu życie na rzecz formalnego ekscesu. Czyni to, implementując w czytelnikach przekonanie, że jego „powieść” oczyszczona została z wszelkiej „fikcji”, jako że sam relacjonuje tylko prawdziwe wydarzenia z przeszłości – zauważmy, że o ile autofikcyjna literatura konfesyjno-memuarystyczna jest gatunkiem ze znaczną przeszłością, o tyle dopiero współczesne możliwości techniczne nadają tej formie performatywnego rozmachu

⁵³ Czyli forma narracji (albo szerzej: chwyt) określane przez rosyjskich formalistów mianem *czkaz*. Cf. np. B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony Płaszcz Gogola*, przeł. M. Książek-Czerwińska, w: H. Markiewicz (red.), *Sztuka interpretacji*, s. 513–528.

⁵⁴ Wskazuje na to także np. niemiecki krytyk Lothar Müller, cf. „Schmerzen vor Glück“, „Süddeutsche Zeitung“ z 17.10.2015.

(zdjęcie autora nie tylko wychyla się z okładek książek, lecz także sam pisarz przekonuje nas w dziesiątkach wywiadów, że jego powieściowa osobowość literacka to nie kto inny niż on sam)⁵⁵. *Don Kichota* Knausgård wspomina incydentalnie i z rewerencją w drugim, piątym i w ostatnim tomie swojej sagi, w jednej z rozmów przyznaje jednak rzecz istotniejszą, a mianowicie celowo zaplanowany w zwłaszcza końcowym tomie efekt, który dobrze pamiętamy także z drugiego tomu powieści Cervantesa, czyli urealnienie fikcji poprzez jej bieżące spotęgowanie, skutkujące powstaniem swego rodzaju metaleptrycznego tunelu łączącego świat realny ze światem przedstawionym. Podobnie jak *Don Kichot* czyta książkę o sobie, tak i w kolejnych tomach autofikcyjnej sagi pojawiają się kwestie związane z recepcją tomów poprzednich. „To był eksperyment – mówi pisarz – opublikowałem pierwsze książki, kiedy pisałem następne, równocześnie docierały do mnie już reakcje ludzi, którzy pojawiali się w pierwszym tomie. Granica między literaturą i życiem została czasowo zawieszona. Moje postaci przychodziły do mnie i kłóciły się ze mną”⁵⁶. Jednak i jego projekt, pod wpływem oddziaływania jakiegoś złego czy dobrego czarnoksiężnika narracji – albo, mówiąc poważnie, po prostu regułą rządzących tego rodzaju pisarstwem autobiograficznym – sam zmienia się i niepostrzeżenie przybiera postać gargantuicznej fikcji. Chwył wchodzący w spór z chwytem dominującym parodiuje go często albo doprowadza do skrajności – podobnie jak *Don Kichota* można uznać w warstwie fabularnej za satyrę na przebrzmiałe powieści rycerskie, *Moja walka* może być potraktowana jako parodia, czyli karykaturalne naśladowanie fikcji jako takiej⁵⁷. *Don Kichot* jest powieścią dotyczącą porowa-

⁵⁵ Cf. J. Helt Haarder, *Performativ biografisme*, København 2014.

⁵⁶ K.O. Knausgård, „*Ich konnte nicht schreiben, ohne zu verletzen*“. *Ein Gespräch*, „Die Literarische Welt” 38/2015.

⁵⁷ Gérard Genette stoi na stanowisku, że odnoszona do *Don Kichota* formuła „parodia powieści rycerskich” jest błędna, „choćby z tej przyczyny, że *Don Kichot* nie jest błędnym rycerzem, karykaturalnym bądź nie, lecz szaleńcem, który uważa się za błędnego rycerza albo chce nim być”. (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (1982), przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014,

tych, przepuszczalnych granic pomiędzy fikcją a życiem, czyli pomiędzy życiem a strukturalizującą je (prawdopodobną czy nie) opowieścią o życiu, które to płaszczyzny wciąż się w tej książce przenikają – z jednej strony błędny rycerz wciąż dostrzega wokół siebie znane z lektur twory wyobraźni, z drugiej strony sam staje się w pewnym momencie tego rodzaju postacią dla innych bohaterów powieści, co pozwala mu niekiedy odzyskiwać chwilowo utracony dystans. *Moja walka* wpisuje się w ten powieściowy ciąg obserwacji drugiego stopnia, dyskretnie stawiając swoim czytelnikom metafikcyjne pytania teoretyczne w rodzaju: „Co mówimy, kiedy mówimy ja (*Hva sier vi når vi sier jeg*)?”⁵⁸ i czy aby najistotniejszym atutem czytanej przez nich powieści nie jest czasem deklarowana a trudna do sprawdzenia „prawdziwość” – i czy czytali by oni ową książkę z równym zainteresowaniem, gdyby jej autor przyznał, że jest ona „tylko” konstrukcją literacką. Biorąc powieściowe wyznania Knausgård za faktualną prawdę – podczas gdy jest to naturalna kontaminacja faktów i zmyślenia – czytelnicy w rzeczy samej znajdują się nieoczekiwanie w pozycji Don Kichota, który czytane przez siebie powieści rycerskie bierze za faktualną prawdę. Bynajmniej nie chcę przez to powiedzieć, że należałoby zatem spalić powieści Norwega – celebrymy je jako znaczące wydarzenie, jednak nie, jak chciałby sam autor i część krytyków, kwestionujące powieść jako gatunek fikcji, lecz w historii powieści⁵⁹.

s. 162.) Francuski teoretyk proponuje mówić w zamian o antypowieści; biorę jego rozważania pod uwagę – antypowieść byłaby w takim ujęciu antytezą w dialektycznym rozwoju – ale pomijam w bieżącym kontekście.

⁵⁸ K.O. Knausgård, *Min kamp. Sjette bok*, Oslo 2011 (e-book).

⁵⁹ Pisząc o pleniącej się zewsząd taniej literaturze solipsystycznej, Roberto Bolaño zauważa z właściwą sobie przenikliwą dosadnością: „Literatura ja, ekstremalnej subiektywności, oczywiście musi i powinna istnieć. [...] Ale gdyby istnieli wyłącznie solipsystyczni literaci, literatura przekształciłaby się w swego rodzaju obowiązkową służbę wojskową na rzecz samych mini-ja albo w strumień autobiografii, wspomnień, osobistych pamiętników, który prędko zmieniłby się w ściek, i literatura także w tym przypadku przestałaby istnieć. [...] Nie mam nic przeciwko autobiografiom, o ile autor ma trzydziestocentymetrowego fiuta w wzvodzie. O ile autorka była dziwką i jest w miarę zamożna na stare lata”.

Zwróćmy ponadto uwagę na to, co jeszcze ponad wszystkimi podziałami silnie łączy obydwu twórców. To kreacja wiarygodnej postaci, która – mimo narastającego archetypicznego wymiaru – z wolna staje się coraz bliższa swoim odbiorcom, tworząc mocną iluzję bez mała zażyłości. „Kilka postaci literackich oddziało na moje życie trwalej (*han marcado mi vida de manera más durable*) niż niemała część istot z krwi i kości, które znałem”⁶⁰, stwierdza Mario Vargas Llosa, pisząc o *Madame Bovary*. Taką postacią jest zarówno fikcyjny Alonso Quijano, jak i – o czym przekonujemy się, czytając nie tylko heksalogię, lecz także, zwłaszcza nawet może, poświęcone jej wypowiedzi bynajmniej nie naiwnych czytelników – pozornie tylko nieco mniej fikcyjny Karl Ove Knausgård. Jeden z krytyków literackich tak opisuje swoje doświadczenie osiemnastomiesięcznego zanurzenia w powieściach norweskiego autora, z którym spędzał „każdą wolną chwilę”: „Cieszyłem się w ciągu dnia na wieczór, czytałem w pracy i aż do późnej nocy. Detale z jego życia przypominam sobie lepiej niż z własnego. «Zdradzasz mnie z nim», stwierdziła moja żona”⁶¹. Flaubert – który, jak mówi Vladimir Nabokov, sam „nazwany być może Don Kichotem, a to z uwagi na pewną cechę, która zdradza tylko najwybitniejszych pisarzy: uczciwość niezłomnej sztuki (*honesty of unflinching art*)”⁶² – pisał w liście do Luízy Colet z 14 sierpnia 1853: „Moja biedna Bovary niewątpliwie cierpi i płacze w dwudziestu wsiach Francji jednocześnie, właśnie w tej chwili (*Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même*)”⁶³. „Jeg er

(R. Bolaño, *Derivas de la pesada* (2002), w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2009, s. 28.) Stosując to – przy całym swobodnym przerysowaniu dość zasadne – kryterium, cykl Knausgård’a wzięty jako autobiografia byłby tylko narcystycznym emblematem ducha czasu, wzięty jednak jako powieść stanowi istotny kamień milowy jej rozwoju.

⁶⁰ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975), w: idem, *Ensayos literarios I* (= *Obras completas VI*), Barcelona 2006, s. 709.

⁶¹ M. Krogerus, „Brutal ehrlich”, „Der Freitag” 2014, nr 3, <https://www.freitag.de/autoren/mikael-krogerus/brutal-ehrlich>

⁶² V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, s. 37.

⁶³ G. Flaubert, *Listy*, s. 145 n. Oryg. G. Flaubert, *Correspondance*, s. 392.

Knausgård”, „ja jestem Knausgårdem”, mówi sobie niewątpliwie w tej chwili kolejny toczący „swoją walkę” czytelnik Knausgård. Co zaczyna się jako parodia, kończy jako długi cień archetypu.

Zapytajmy na koniec, co z tego może wynikać w przyszłości – mając także w pamięci, że wpływ Cervantesa potrzebował około stuletniej inkubacji, zanim zaczął na dobre przemieniać pole powieściowej fikcji. Projekt Knausgård nie stanowi oczywiście końca powieści – mimo fatalistyczno-uniwiersalnego wydźwięku ostatnich słów cyklu, w których autor stwierdza, „nie jestem już pisarzem (*jeg ikke lenger er forfatter*)”⁶⁴ – bo ten wieszczono już dostatecznie często, żeby jeszcze przez jakiś czas spać spokojnie – lecz jest niewątpliwie zwieńczeniem czy amplitudą pewnej tendencji. Dalej posunąć się w powieści na tej drodze już nie sposób – tak jak na innej drodze nie sposób prześcignąć programowo płynnej wieloznaczności *Finneganów trenu*. Czego zatem możemy oczekiwać? Podobnie jak wnikliwi czytelnicy *Don Kichota* (nie-rzadko sami pisarze *in spe*) wyciągnęli z niego nie tyle naukę, że romanse rycerskie są jako takie złe, ile raczej przekonanie, że odmiennego rodzaju fikcja literacka sprawniej odpowiada na wyzwania zmienionego świata, to samo zdarzy się pewnie z Knausgårdem, kiedy za jakiś czas opadnie kurz doraźnej (nie-kiedy z posmakiem skandalu) aktualności. Wydaje się, że kiedy z wolna upowszechni się rozumienie umowności rzekomej autentyczności niefikcyjnych fikcji – podobnie jak upowszechnia się obecnie rozumienie rzekomej autentyczności wirtualnej obecności w serwisach społecznościowych – tendencyjne wahadło winno na powrót wypośrodkować swój cykliczny ruch, ześrodkowując uwagę wokół chwytów wypracowanych przez autorów subtelniej eksplorujących w swoich fikcjach splot faktów i imaginacji, pisarzy (jest ich wielu) w rodzaju Milana Kundery, J.M. Coetze’ego W.G. Sebald, Emmanuela Carrère’a, Javiera Cercasa, Tomasa Espedala, Aleksandara Hemon, Teju Cole’a czy też być może najbardziej kontrapunktowo skorelowanego

⁶⁴ K.O. Knausgård, *Min kamp. Sjette bok* (zapisek datowany na 2 września 2011).

z Knausgårdem rzecznika fikcji w fikcji, Javiera Mariasa. Czy z perspektywy kolejnych czterystu lat za istotną amplitudę dialektycznego postępu ewolucyjnego powieści przelomu XX i XXI wieku uznawać będzie się właśnie umocnienie się jej specyficznej formy, którą określamy mianem autofikcji? Jeśli za kilkaset lat istnieć będzie jeszcze forma fikcjotwórstwa znana dziś jako literatura – o ile nie zastąpią jej w swojej funkcji fikcje zapośredniczone przez media (pozornie) potęgujące doznania immersyjne – to zasadnie można chyba spekulować, że za jeden z formalnych momentów zwrotnych historii zarazem powieści, jak i owej nieznannej nam jeszcze, nadchodzącej formy, uważać będzie się współczesny kryzys fikcji, zainicjowany mimowolnie przez Cervantesa, wzmagany i przewyciężany przez jego następców, i spotęgowany obecnie przez Knausgårda. Choć być może wszystko potoczy się jak zwykle zupełnie inaczej.

Don Kichote w naukach o kulturze

*Chcemy zerwać jeden listek,
a musimy wziąć całe drzewo z korzeniami*

José Ortega y Gasset¹

O tym, że powieść Miguela de Cervantes zrobiła błyskotliwą karierę świadczą liczby i dowody, których nie ma chyba potrzeby tu przytaczać. Warto jednak zacząć od pytania o to, jakie znaczenie mieć może fakt, że mówimy o Don Kichocie po czterystu latach a nie po dziesięciu? W jakich sferach różnicę widać najdobitniej? Otóż sędzę, że lennem błędnego rycerza stała się kultura. *Don Kichote* istnieje w sferze kultury w postaci symbolu, mitu, postawy, sposobu życia, pejzażu. „Wydaje się, jakby twór literacki zdobył samodzielne życie”², czego przejawem na polu kultury jest np. zjawisko naśladowania czynów Don Kichota (od traktowania lektury jak aktu etycznego po ideę podróży literackiej rozumianej jako sposobność do realizacji wartości donkichotowskich) czy sytuacje utożsamiania się z błędnym rycerzem (mam tu na myśli liczne autocharakterystyki i charakterystyki świadczące o postrzeganiu swojego losu jako „losu Don Kichota” właśnie). Sytuacje te prowadzą do przekonania, że postać błędnego rycerza nie przynależy już do sfery literatury, by

¹ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 72.

² F. Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno – Ortega – Zambrano*, Barcelona 2010, s. 27.

użyć słów Dostojewskiego: stała się nawet „bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość”. Do transformacji postaci przyczyniła się natychmiastowa popularność powieści, ale oczywiście nie wyjaśnia ona fenomenu, z którym mamy tu do czynienia. Powody, dla których sylwetka rycerza rzuca długi cień po dzień dzisiejszy – by posłużyć się metaforą Vladimira Nabokova – wyjaśnić bowiem trudno.

Bibliografia prac na temat Don Kichota i Cervantesa opracowana zaledwie dla siedmiu języków liczy około czternastu tysięcy i jej utworzenie zajęło piętnaście lat³. Wśród nich jest wiele prac przynależących do nauk humanistycznych, które wciąż, mimo postmodernistycznej rewolucji, określa się jako „poznawcze”. Pamiętamy, że Zygmunt Bauman nazwał Cervantesa ojcem humanistyki, którego odkrycie w dziedzinie nauki rozumienia życia ludzkiego nigdy nie zostało zapomniane. Mówił w Oviedo: „Cervantes jako pierwszy osiągnął to, co w naukach humanistycznych wszyscy z lepszym lub gorszym skutkiem, na miarę naszych ograniczonych możliwości osiągnąć próbujemy [...] Wszyscy w humanistyce podążamy przezeń przetartym śladem. To dzięki Cervantesowi jesteśmy tu, gdzie jesteśmy”⁴. Ale przecież już w 1884 r. Bolesław Prus pisał o ogromnym znaczeniu pewnych typów postaci literackich dla nauk o człowieku. „Takie charakter, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot, są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii, Szekspir tyle wart co Kepler”⁵. Może i psy-

³ J. Fernández uwzględnił teksty opublikowane w XX i XXI w. w języku hiszpańskim, angielskim, francuskim, włoskim, niemieckim, portugalskim i katalońskim. W ciągu ośmiu lat, które upłynęły od jej publikacji, lista powiększyła się znacząco, cf. J. Fernández, *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, tom I i II, Alcalá de Henares 2008.

⁴ Z. Bauman, *Dzieci Cervantesa*, „Gazeta Wyborcza”, 6.11.2010, nr 260, s. 22. Mowę tę wygłosił Bauman 22 października 2010 r. w Oviedo z okazji wręczenia mu Nagrody Księcia Asturii za wybitne osiągnięcia w dziedzinie „Komunikacji i Działania na rzecz Ludzkości”.

⁵ B. Prus, „Ogniem i mieczem”. *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, cyt. wg: H. Markiewicz, *Postłowie. „Powieść z wielkich pytań naszej epoki”*, w: B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1982, tom II, s. 400.

chologowie nie wiedzą, że Cervantes jest wart dla nich tyle, co Kepler dla fizyków, ale mamy liczne uwagi i studia o Don Kichocie z zakresu tej dziedziny⁶. Również filozofia odkryła dla siebie postać rycerza⁷. Choć problem Don Kichota onieśmiela liczbą komentarzy i ich zakresem, trudno znaleźć jednak studia nad kulturowym wymiarem jego dziedzictwa. Nie chodzi tu o to, by robić na siłę z Cervantesa naukowca, „wczehgenjusza, drugiego Arystotelesa, obejmującego wszelaką mądrość swego czasu. Cervantes był tedy pierwszorzędnym prawnikiem, geografem, podróżnikiem, ekonomistą, socjologiem, lekarzem, przyrodnikiem, filozofem”⁸. Michał Sobeski na przykładzie idei estetycznych, literackich, koncepcji miłości czy szaleństwa przekonuje czytelnika, że w tych dziedzinach autor *Don Kichota* miał wiedzę przeciętną. Z kulturą sprawa wygląda jednak inaczej, po pierwsze dlatego, że – jak twierdzi poznański filozof – do opisanía idei błędnego rycerstwa nie potrzeba było wiedzy naukowej lecz „obserwacji życia, intuicji artysty”; po drugie zaś z tego powodu, że od kompetencji autora dzieła jeszcze ważniejsze okazały się szczególne losy powieści. Upominam się tu zatem o dostrzeżenie kultury, ale takie, które rzeczywiście wykorzystywałoby postać błędnego rycerza i związanych z nim pojęć w refleksji o kulturze, nie zaś o traktowanie kultury jako niezobowiązującego, bo bardzo pojemnego kontekstu⁹. Widziałabym tu zwłaszcza pozytywki

⁶ Cf. C. del Pino, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona 2005 czy J. Choza, J.J. Arechederra, *Locura y realidad. Lectura psicoantropologica del „Quijote”*, Sevilla 2007.

⁷ Na gruncie polskim wspomnieć trzeba tu książkę Iwony Krupeckiej o filozoficznych aliansach Don Kichota z hiszpańskim Pokoleniem '98: *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.

⁸ M. Sobeski, *Na marginesie Don Kiszota*, Poznań 1919.

⁹ E. Rewers, *Powrót Don Kichota, czyli o antropomorfizacji sztuki postmodernistycznej i jej konsekwencjach*, „Kultura Współczesna” (*Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*), red. A. Gwóźdź, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2008, s. 131–142; M. Matysek-Imielińska, *Nierozum i szaleństwo, czyli o doświadczaniu granic i granicach interpretacji: rzecz o błędnym rycerzu*, w: *Granice Kultury*, pod red. A. Gwóźdź, przy współpracy M. Kempnej-Pieniążek, Katowice 2010, s. 74–92.

dla uprawiania historii kultury, możliwość charakterystyki kultury współczesnej, przemyślenie samego pojęcia kultury czy wzbogacenie metodologii nauk o kulturze.

W obliczu różnorodności badań, które nazywają się kulturowymi, zaznaczyć trzeba, że moje studia nad Don Kichotem miały określony profil i proveniencję: były prowadzone z wykorzystaniem koncepcji teoretycznych związanych z oryginalnym dorobkiem polskiego kulturoznawstwa. Zainicjował je we Wrocławiu w 1972 r. Stanisław Pietraszko. W oparciu o wypracowaną przez niego teorię kultury szczególnie istotne wydawało mi się przyznanie nie tyle Don Kichotowi, co donkichotyzmowi. Interesowało mnie, co się w nim ujawnia, gdy spoglądamy z perspektywy, która pozwala na poznawanie kultury w jej swoistości, czyli ukierunkowuje na poznawanie wartości. Tak rozumiany donkichotyzm stanowi wyznaczoną znamienymi dla niego wartościami przestrzeń aksjologiczną i nazwany został przeze mnie *donkichotyzmem aksjologicznym*.

Ktoś może powiedzieć, że problemem „aksjologii Don Kichota” zajmował się przecież meksykański filozof, prawnik i pisarz Agustín Basave Fernández del Valle w książce *Filosofía del Quijote: un estudio de antropología axiológica*. Nie jest to jednak praca kulturoznawcza, lecz mający u swej podstawy niemiecką filozofię wartości (m.in. M. Schelera, N. Hartmanna) szkic filozoficzny przybliżający uniwersalny sens *Don Kichota*, którym jest rycerskość (*el valor de lo caballeresco*). Sam błędny rycerz traktowany jest jako „nośnik” tej wartości. Sprowadzony do rycerskości donkichotyzm polega na honorze, odwadze, szlachetnych czynach, wypełnianiu obowiązków, dyscyplinie, poświęceniu, obronie sprawiedliwości i słabszych. Niespecjalnie to odkrywcze. Zdaniem meksykańskiego uczonego powieść Cervantesa przekonuje o tym, że nie należy rozdzielać ideałów i życia, „ideały życia” i „życie ideałami” mogą być bowiem w życiu jednostki związane. Konieczna jest do tego wolna wola, potrzeba wartości¹⁰.

¹⁰ A. Basave Fernández del Valle, *Filosofía del Quijote: un estudio de antropología axiológica*, Alicante 2002.

Różnicę między aksjologią a bliskim mi modelem kulturoznawstwa można ująć następująco: aksjologia będzie zainteresowana, czym jest donkichotyzm jako taki, kulturoznawstwo zaś, czym jest donkichotyzm w danej kulturze¹¹, a to oznacza badanie jego konkretnych urzeczywistnień w świecie człowieka. Pytanie o wartości, aby mogło przynieść kulturoznawstwu pożytek teoretyczny i empiryczny, trzeba osadzić w konkretnej teorii kultury. Oznacza to, że kategoria wartości musi stać się kategorią teorii kultury, a zatem redukcjonizm. Warto może tu przypomnieć, że przekonanie o tym, że nie można mówić o kulturze w oderwaniu od wartości i na odwrót: o wartościach nie uwzględniając ich kulturowego statusu, jest w humanistyce powszechne, co najmniej od lat 70. XX w., kiedy to Alfred Kroeber napisał „wartości stanowią zasadniczy składnik kultury”¹². Inna sprawa, że od tego czasu w humanistyce nie podjęto dalszych dociekań na temat, co to właściwie znaczy, zadowolono się tą ogólnikową formułą o współobecności wartości i kultury, nie pytając o ich status ontyczny. To nieobecność pytań ontologicznych sprowokowała właśnie Pietraszkę do powołania studiów kulturoznawczych.

Donkichotyzm ujmowany na sposób kulturoznawczy jest wymiarem kultury, a zatem realnie istniejącym porządkiem świata człowieka, który przejawia się w rozmaity sposób w dziejach. Sam termin pojawił się i ugruntował w Polsce w krytyce literackiej XIX w. i nadal dominuje przede wszystkim w literaturoznawstwie. W ostatnich polskich publikacjach, np. w książce Wojciecha Nowickiego *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyzmu w powieści angielskiej XVIII wieku* powieść Cervantesa jest traktowana jako wzorzec strukturalno-gatunkowy dla innych powieści, a donkichotyzmem nazywa się m.in. zjawisko

¹¹ „Istota wartości dostrzegalna jest wówczas tylko, gdy rozpatruje się je jako elementy względnie autonomicznego, swoistego systemu kultury, współkonstituujące go i niezbędne do spełniania jego funkcji regulujących”, S. Bednarek, *O kulturowej naturze wartości*, „Prace Kulturoznawcze” 1991, nr II, s. 21.

¹² Cyt. za: S. Pietraszko, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 107.

przyswajania hiszpańskiego bohatera dla innych tradycji powieściowych. Mogę tu zatem powtórzyć za José Ortegą y Gassetem „Mój donkiszotyzm nie ma nic wspólnego z towarem, wystawianym pod taką nazwą na sprzedaż”¹³. Jest on bliższy sposobowi myślenia o *quijotismo*, który charakteryzował hiszpańskie Pokolenie '98. Intelktualiści toczący wtedy spór o Don Kichota dopatrywali się przejawów donkichotyizmu w sferze psychospołecznej, np. w głównym micie narodowym, hiszpańskim charakterze, czy „prawdziwej hiszpańskości”. Takie rozumienie donkichotyizmu jest mi bliższe o tyle, że odwraca uwagę od tekstu a skierowuje ją w stronę życia.

Pytanie o wartości to narzędzie obiecujące poznawczo, choć niezbyt poręczne. Sądzę, że daje ono sposobność do badania losów Don Kichota w kulturze, do szukania różnych jego wcieleń także przed 1605 r. Pozwala na traktowanie rozmaitych zjawisk jako przejawów jednej, ufundowanej na specyficznych wartościach, *kultury donkichotyizmu*¹⁴. Obce jest mi pojmowanie donkichotyizmu jako narodowej specjalności Hiszpanów lub redukowanie go do formacji społeczno-historycznej związanej z tzw. hiszpańskim Złotym Wiekiem. W odróżnieniu od ujęć typowych dla innych dyscyplin kultura donkichotyizmu jest wyznaczana na podstawie realizowanych przez jednostkę wartości, jako kryterium wyodrębnienia, nie są tu zatem brane pod uwagę kwalifikacje narodowe, społeczne, historyczne.

Wcieleń Don Kichota szukałam w tekstach, w których poddaje się postać błędnego rycerza interpretacji, w rozmaitych dziełach, w których (nierzadko wprawiając czytelnika w zdumienie) nazywa się kogoś Don Kichotem. Analizowałam donkichotowskie

¹³ J. Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, s. 28.

¹⁴ Skierowana do nauk o kulturze sugestia terminologiczna wspiera się na powszechnej akceptacji określeń analogicznych, jakimi są w naukach społecznych *kultura indywidualizmu*, a w historii kultury *kultura sarmatyzmu*. W wyrażeniu *kultura donkichotyizmu* akcentuje się rolę wartości w istnieniu kultury, co zgodne jest z postulatem Pietraszki, by nazwę danej kultury odnosić do wartości, z których bierze się jej tożsamość.

auto(charakterystyki), wydarzenia, zachowania, manie, gesty demonstrujące lojalność bądź nielojalność wobec rycerza jak np. zawieszenia portretu Don Kichota przez Stanisława Ossowskiego czy Tadeusza Mazowieckiego, dedykacje wpisywane do nadsyłanych do muzeum w El Toboso egzemplarzy *Don Kichota*, przysłanie przez Hitlera *Pieśni Nibelungów* zamiast *Don Kichota*, donkichotowskie wyzwiska pod adresem nazistów formułowane przez Tomasza Manna. Ciekawe było dla mnie to, że przypadki „używania” Don Kichote, czynione w celu zademonstrowania wspólnej z rycerzem postawy wobec świata często odsyłały do przeciwstawnych programów ideowych. W Don Kichocie odnajdujemy przecież buntownika, rewolucjonistę, który pod sztandarem różnych ideologii: komunizmu, marksizmu, anarchizmu, faszyzmu, wzywa do czynów, dla których warto poświęcić życie. Ten trop interpretacyjny trudno dziś traktować jako specjalność konkretnego narodu, jednakże w nieodległej przeszłości największe zasługi dla niego poczyniono chyba w refleksji hiszpańskiej (m.in. interpretacja M. de Unamuno i jej dalsze losy), rosyjskiej (karykatura błędnych rycerzy w *Biesach* F. Dostojewskiego, esej I. Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot*) i w krajach byłego obozu socjalistycznego (S. Marić, *Don Kichot wczoraj i dziś*). Swoistym ostrzeżeniem przed donkichotyżmem jest przypadek niemieckiego Pokolenia '68. Już wstępna analiza pozwala przypuszczać, jak obiecujące dla badań nad donkichotyżmem byłoby studium „przygód” tych lewicowych działaczy oraz innych zaangażowanych ruchów. W opisanych przez Paula Bermana biografiami aktywistów, których wstrząs konsekwencjami działań doprowadził do weryfikacji młodzieńczego idealizmu, znajdziemy materiał do szeregu istotnych pytań związanych z istotą donkichotyżmu, jego dynamiką czy wariantami: czy donkichotyżm po antytalitarnej korekcie, donkichotyżm „liberalny”, „refleksyjny” jest jeszcze donkichotyżmem? Kiedy donkichotyżm pokolenia '68 był większy: gdy walczono o ideały uciekając się do siły, czy gdy w latach 90. porzucono idealistyczną rewolucję, ale skuteczniej przeciwstawiano się złu? Historia Joschki Fischera oraz Bernar-

da Kouchnera daje sposobność do refleksji nad możliwością istnienia Don Kichotów „poprawionych”. Możliwości badania donkichotyizmu daje też polska scena polityczna. Mam tu na myśli propozycję Piotra Sawickiego, który dostrzegł w politykach IV Rzeczypospolitej Don Kichotów „ze znakiem minus”¹⁵. Złowieszcza, fanatyczna natura polskiego Don Kichota (J. Kaczyńskiego, Z. Ziobry, A. Macierewicza etc.) przeciwstawiona zostaje politykom i osobom życia publicznego, które godne są wpisania w poczet i potrafią osiągać zamierzone cele. To „Don Kichoci skuteczni”: A. Michnik, L. Balcerowicz, J. Miodek, K. Kutz. Szkic Sawickiego to cenny materiał do refleksji nad pojmowaniem donkichotyizmu i rozdzieleniem polskiej kultury współczesnej.

Kończąc w tym miejscu ten pobieżny przegląd Don Kichotów warto powiedzieć, którzy z nich okazali się najważniejsi dla mojego przyczynku do kulturowych dziejów donkichotyizmu. Byli to: Ignacy Loyola, św. Jakub, św. Teresa, Krzysztof Kolumb, Juliusz Słowacki, Tomasz Mann, Adam Michnik, postaci literackie: Zofia z traktatu *Emil* Rousseau, Mickiewiczowski Gustaw, Emma Bovary, Stanisław Wokulski, żydowski podróżnik Beniamin Trzeci, księżę Myszkini oraz Maksymilian von Aue. Co znaczy jednak być wcieleniem Don Kichota? Najogólniej mówiąc, trzeba być czytelnikiem, który opuścił bibliotekę, by zacząć działać podług ksiąg. Przedstawiona sytuacja, w postaci literalnej, ale częściej metaforycznej, jest bodaj najważniejszym wyróżnikiem przejawów donkichotyizmu w świecie człowieka. Napisana przeze mnie książka *Długi cień Don Kichota* w dużej mierze poświęcona jest właśnie analizie przypadków bibliomanii tj. przejawom „działania literatury w ludzkim świecie”¹⁶. Zaistnienie tego fenomenu umożliwia określenie związków literatury i kultury. Są one możliwe do uchwycenia wtedy, gdy niefilologicznie skonceptualizuje

¹⁵ Tryptyk Piotra Sawickiego *Od Norwida do... Poczet Don Kiszotów polskich* drukowany był we wrocławskich „Rozprawach Komisji Językowej” w latach 2006, 2007, 2008.

¹⁶ S. Pietraszko, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 150.

się kategorię *kultury literackiej*. Ujęta w perspektywie kulturoznawczej stanowi ona „swoisty związek stosunków człowieka z wartościami, zapośredniczony przez literaturę i formy literackie”¹⁷. Jej celem jest „wdrażanie do wartości”¹⁸. Badając potencjał aksjotyczny literatury ujmować trzeba ją redukcyjnie, bo jako formę realizacji kultury. Zastosowanie koncepcji kultury literackiej nie umożliwiła wprowadzić podjęcia wszystkich problemów związanych z donkichotyzmem, jest jednak przydatne wtedy, gdy właśnie dzieło literackie można podejrzewać o bezpośrednią bądź pośrednią przyczynę działania podmiotów. Zjawisko bibliomanii występujące od nowożytności po wiek XXI ukazuje czytanie jako najważniejsze „ćwiczenie duchowe”, zaś analiza jej wariantów – np. sentymentalizmu czy bowaryzmu – pozwala dostrzec swoiste cechy manii książkowej.

W kontekście pojmowania *kultury donkichotyzmu* jako życia podług wartości sędzę, że można widzieć w Don Kichocie patrona współczesnego nurtu refleksji o kulturze, w którym nawiązuje się do cyceroniańskiej metafory „uprawy ducha”. Prowadzi to do określenia donkichotyzmu jako maksymalnego stopnia ukulturowania jednostki, tzw. drugich, a nawet trzecich narodzin człowieka. Przypomnijmy, że w słynnej Herderowej koncepcji, pierwsze narodziny człowieka to narodziny w naturze, drugie zaś w kulturze. Narodziny w kulturze wiążą się z internalizacją zastanych wzorów, z dopasowaniem się do życia w rozmaitych wspólnotach. Przykład Don Kichota pokazuje, że budowanie indywidualnej, autentycznej drogi życia, praktykowanie wolności, która jest podstawą moralności to w istocie kolejne narodziny człowieka w kulturze. Donkichotyzm jest więc najbardziej skrajnym brzegiem opozycji kultury względem natury. Przytoczyć można tu bliskoznaczne sformułowania donkichotyzmu dokonane przez Ramira Leona: to „praktyka życia w stałym wysiłku włączania w codzienną rzeczywistość wartości”, czy „Don-

¹⁷ Ibidem, s. 152.

¹⁸ Ibidem, s. 155.

kichotyzm nie opiera się na słowach, lecz na płodnych czynach; jest nową kulturą w nowej *uprawie* wolności”. Obie formuły akcentują performatywność tego typu kultury, ale na definicje są nazbyt długie. Wady tej nie ma słynna formuła „Wiem, kim jestem”, w której donkichotyzm jawi się jako imperatyw moralny zachowania wierności sobie. Ważniejsze od wyboru konkretnej definicji wydaje mi się podkreślenie ich wspólnej, aksjocentrycznej, podstawy. Moim celem nie było stworzenie łatwo aplikowanego schematu badawczego. Chodziło raczej o podanie warunków koniecznych, by z Don Kichota i donkichotyzmu uczynić przedmiot badań kulturoznawczych, wskazać na materiał badawczy i pokazać, jak we współczesnej kulturze kontekstualizuje się dzieło Cervantesa.

Dziwne, choć nieprzypadkowe, zaniedbanie nauk o kulturze nie sprowokowałyby mnie do zajęcia się Don Kichotem, gdyby nie inny fakt: zauważalna fascynacja figurą błędnego rycerza we współczesnej humanistyce. „Pomyślałem, że nie było przypadkiem to, że moi Wielcy Mistrzowie zajmowali się w którymś momencie swojego życia postacią Don Kichota: Greimas, Bachtin, Łotman, Weinrich...”¹⁹ pisze Jorge Lozano. Wciąż traślałam na Don Kichota. Nie mam tu wcale na myśli książek filologicznych czy hispanistycznych, lecz teksty Foucaulta, Kundery, Girarda, Levi-Straussa, Streckera i Tylora, Agambena, Bauman, Bohrer, Schütza, Michnika itd. Wymieniać można by długo. Rachel Schmidt nazywa „filozofiami cervantesowymi” te systemy myślowe, w których Don Kichote zajmuje centralne miejsce – kształtuje podstawowe pojęcia czy metodologię (za takie uważa filozofie Bachtina, Foucaulta, Schlegla, Lukacsa, Hegla, Ortegi y Gasset). Skąd nadreprezentacja Don Kichota w humanistycznym dyskursie? Dlaczego powraca się do Don Kichota? Moim celem stała się refleksja nad tym, czy współczesne użycia tej postaci są różne czy podobne, czy można zaobserwować zmianę względem

¹⁹ J. Lozano, *Prólogo*, w: A. Bernárdez, *Don Quijote, el lector por excelencia (lectores y lectura como estrategias de comunicación)*, Madrid 2000, s. 9.

przeszłych odwołań i czy zmiana ta jest związana z przemianami kultury. Chodziło tu zatem o próbę interpretacyjnego „nadrozumienia” powieści.

Dlaczego zadanie to wydało mi się obiecujące? Dlaczego najnowsze interpretacje Don Kichota są istotne dla nauk o kulturze? Dlaczego wiedza o tym, jaki jest Don Kichote czterysta lat później to nie tylko erudycyjny obowiązek? Niemal sto lat temu wielki poznaniak, Michał Sobeski, w *kiszotyzmie* zobaczył istotę amerykańskiej filozofii pragmatycznej. Autor *Na marginesie Don Kiszota* był pewny, że to nie koniec, bo w książce Cervantesa „znajduje się jeszcze miejsce dla rozbieżnych systemów filozoficznych”²⁰. Rzeczywiście, wiek XX, zwłaszcza jego druga połowa, pod względem liczby prac krytycznych, stosowanych w nich perspektyw i metod, zdystansował poprzednie stulecia. Przygoda Don Kichota została przygnieciona przygodą dzieła literackiego – by sparafrazować tytuł książki Henryka Markiewicza. Brak charakterystyki współczesnych odczytań powieści jest dotkliwy, gdyż losy pojmowania donkichotyizmu stanowiącym materiałem do opisu tożsamości kultury współczesnej, a refleksja nad kolejnymi falami zainteresowania hiszpańskim bohaterem pozwala na wykreślenie pewnej dynamiki kultury, stwierdzeń zarówno na temat niezmienności, jak i zmiany w kulturze. Michel Tournier pisze, że należąc do dwudziestej generacji czytelników *Cierpień młodego Wertera* albo *Pani Bovary* jesteśmy niezdolni do rozróżnienia tego, co napisał autor, od tego, co dodała kolejna lektura dzieła²¹. Ma rację, ale nie zależy nam na takiej precyzji, nie chcemy też powiedzieć wszystkiego. W tekście tym skupię się na jednym wątku stanowiącym o specyficzności współczesnego pojmowania błędnego rycerza.

Pedro Salinas rozważając w 1945 r. ówczesny status powieści Cervantesa, uznał ją za książkę „klasyczną”. W jego rozumieniu jest nią taka książka, która w każdym momencie historycznym

²⁰ M. Sobeski, *Na marginesie Don Kiszota*, s. 101.

²¹ M. Tournier, *Don Quijote, el hijo ingrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, w: *Don Quijote alrededor del Mundo*, Barcelona 2005, s. 137–138.

oddaje człowiekowi „przysługę najwyższej jakości”²². Dzieje się to w momencie wezwania czytelnika do odpowiedzialności wobec tego, co wykracza poza horyzont jego codzienności. Z uwagi na to pytał: co oświecla dziś *Don Kichote*?: „Czemu służy w tym roku szczęścia i nieszczęścia, 1945? Czy *Don Kichote* ma coś ważnego do powiedzenia współczesnemu człowiekowi?”²³. Salinas wskazując na poznawczą moc usytuowania dzieła w kolejnych epokach historyczno-kulturowych, zwracał uwagę na kolejne odsłony znaczeń powieści, które nie mogą być wydobyte żadną ostateczną interpretacją. Oczywiście trzeba tu podkreślić, że chodziło mi o sytuację odwrotną. Nie o rozjaśnienie powieści (poprzez zmieniający się świat), lecz świata człowieka, a dokładnie kultury przez zmieniające się interpretacje książki. Pytanie to można zatem doprecyzować następująco: czego imieniem jest dziś *Don Kichote*? Co – we współczesnym sposobie życia człowieka – nazywa? Jaka prawdę o rzeczywistości kulturowej rozjaśnia dzieło w jego najnowszych „użyciach”? Czy to postmodernizm jest dziś „kwintesencją kiszotyizmu”, co sugerowałyby nazwiska jego współczesnych możliwych interpretatorów? Z pewnością *Don Kichote* – jako postać i jako powieść – postrzegany jest w humanistyce jako cezura nowoczesności. Szukanie właściwej etykiety dla współczesnego pojmowania *Don Kichota* nie jest chyba najważniejsze, choć zajmuje ono pokaźną część refleksji. Czym innym jest pisanie o wartościach związanych z rozpoznawaniem nowoczesnej i ponowoczesnej kondycji błędnego rycerza. Nie wszystkie nowatorskie uwagi o *Don Kichocie* są interesujące z kulturoznawczego punktu widzenia, pominąć trzeba tu dorobek orientacji semiotycznej, strukturalistycznej, formalistycznej, narratologicznej, ale także, co może zaskakiwać: feministycznej, genderowej czy psychoanalitycznej. Poznawczo obiecujące, gdyż otwierające nowe pola znaczeniowe donkichotyizmu, wydawało mi się pójście za wyrażoną sto lat temu sugestią Unamuno, mówiącą, że konkwistadorów i kontrreformatorów przenikał donki-

²² P. Salinas, *Quijote y lectura. Defensas y fragmentos*, Madrid 2005, s. 30.

²³ *Ibidem*, s. 32.

chotyżm. Krokiem dalej było tropienie kontrowersyjnego porównania dokonanego przez Joannę Tokarską-Bakir, gdy Don Kichotem nazwała nazistę, bohatera *Łaskawych* Jonathana Littella. Co zmienia ono w pojęciu donkichotyżmu? Sygnalizowana przez oświeceniową krytykę i nielicznych późniejszych autorów problematyka zła przenikającego donkichotyżm zyskuje obecnie nową artykulację. Można widzieć w tym wpływ dokonującego się w humanistyce zwrotu etycznego, ale zwrot ten jest przecież refleksem najpoważniejszego przełomu w historii XX w. O ile użycie Don Kichota przez falangistów w czasie hiszpańskiej wojny domowej wydaje się przykładem nadinterpretacji, o tyle dziś można potraktować go jako zapowiedź odsłonięcia diabelskiego oblicza Don Kichota. Zadać trzeba zatem pytanie: co z *Don Kichotem* po Auschwitz? Czy można go dalej czytać? Czy zdający się schelerowskim „geniuszem moralności” rycerz może być „diabłem wcielonym”?

Sądę, że w humanistyce po II wojnie światowej obserwować można najpoważniejszą od czasów romantyzmu zmianę w wizerunku błędnego rycerza. Odsłonięcie diabelskiego oblicza rycerza ukazuje aksjologiczną ambiwalencję świata człowieka, tragiczność uwikłania dobra w zło, niebezpieczeństwo projektów utopijnych, ideologicznych. Ambiwalencja ta mogła być w pełni wydobyta dopiero po doświadczeniu totalitaryzmów. Choć „donkichotem” może być dziś nazwany nazista to znaczenie mają tu nie tylko skrajne przypadki. Problem jest powszechniejszy, gdyż wizerunkowi Don Kichota szkodzi zarówno Aue i zapalczywi żołnierze: *Santiago Matamoros*, Ignacy Loyola, konkwistadorzy, co dobry, niewinny „biedny rycerz”, Lew Myszkin. Odkrywanie problemu zła rozpoczyna się od refleksji nad skutkami przygód, których poszukiwał Don Kichote. Dlaczego uważne śledzenie urzeczywistniania szlachetnej idei błędnego rycerstwa wprawia czytelnika w etyczną konsternację? Dlaczego Don Kichote zamiast pomagać, szkodzi, dlaczego zamiast śmieszyć, budzi obawę? Dlaczego nie odczuwa zwątpienia w swą misję? Jak to się stało, że błędny rycerz uchodzi powszechnie za niegroźnego, re-

fleksyjnego pocziwca, skoro jest w najlepszym razie „szkodliwym pocziwcem” albo „groźnym idiotą”?

Trudno określić status zła donkichotyzmu. Czy chodzi tu o błąd systemu etycznego, o to, że wartości, gdy osiągają maksimum, obracają się w swoje przeciwieństwo? Czy zło realizujące się za sprawą Myszkinów-Don Kichotów przypomina zło jurodliwe, gdyż świat w zetknięciu z bożym szaleńcem odsłania swe diabelskie oblicze? A może Don Kichote działa jak *farmakon*, którego ambiwalentną naturę odsłonił Jacques Derrida? Błędny rycerz chce uzdrowić świat, nie zdając sobie sprawy, że *farmakon* jest zawsze jednocześnie lekarstwem i trucizną. Wizja świata osamotnionego, pozbawionego możliwości zbawienia z zewnątrz, pogłębia tragiczny wymiar postaci Don Kichota.

Rewersem oskarżeń formułowanych pod adresem Don Kichota są próby jego obrony. Pierwszą z nich jest wspomniana tu koncepcja *farmakonu*. Można sformułować też inne: po pierwsze, Don Kichote z punktu widzenia obiektywizmu aksjologicznego może uchodzić za geniusza moralności, po drugie, bronimy Don Kichota, gdy widzimy w nim immoralnego bożego szaleńca, jurodliwego, po trzecie, gdy stawiamy wyżej będące spuścizną nowoczesności prawa jednostki nad prawa wspólnoty²⁴, po czwarte, gdy odmawiamy Don Kichotowi dojrzałości psychicznej, aksjologicznej, a zatem zwalniamy go z odpowiedzialności za czyny, po piąte, gdy widzimy w jego błędzeniu po bezdrożach La Manczy najbardziej etyczny sposób podróŜowania.

Jaki jest Don Kichote dziś? Podczas pracy nad książką *Długi cień Don Kichota* częściej zdawał mi się straszny niż śmieszny, groźny niż nieszkodliwy, tragiczny niż komiczny. A jednak jestem świadoma tego, że wnioski o powinowactwie donkichotyzmu i zła to analiza wycinka humanistycznego dyskursu o błędnym rycerzu. Zmiany pojmowania figury Don Kichota nie pokazują ani nasze codzienne rozmowy ani publicystyka, a możemy tu mówić

²⁴ P.L. Berger, *Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność*, „Aneks” 1987, nr 43.

o dużej próbie. W artykułach prasowych niemal zawsze znaczenie donkichotyizmu zawęża się do utartego związku frazeologicznego „walki z wiatrakami”, co nie znaczy, że ma zawsze wymowę pejoratywną. Nazywanie kogoś Don Kichotem zdaje się daleko bardziej zróżnicowane, a sama rzeczywistość skrywająca się pod hasłem *kultura donkichotyizmu* jest żywa i wieloznaczna, jak wieloznaczny jest symbol, którym jest Don Kichote. Warto tu może podkreślić, że jeśli chodzi o wydobycie wątku zła najbardziej interesująca okazała się obecność Don Kichota na marginesach głównego nurtu krytyki, w tekstach współczesnej humanistyki, których nie można łączyć z opracowaniami historii, literatury bądź kultury Hiszpanii. Odkrywanie ścieżek prowadzących do tego, że możliwe jest dziś mówienie o Don Kichocie jako diable, potworze czy naziście, możliwe było także dzięki pozytywnej waloryzacji własnej subiektywności. Postawienie problemu powinowactwa donkichotyizmu i zła miało u swej podstawy wywołany lekturą *Don Kichota* czytelniczy wstrząs, który dopiero potem został potwierdzony dzięki odkrywaniu innych podobnie myślących: krytyków, pisarzy, czytelników.

W związku z artykułowaną od jakiegoś czasu problematyką zła zastanawiam się, czy powinniśmy w ogóle mówić o Don Kichocie „czteryście lat później”? Po pierwsze nie wypełnia ona całej współczesnej przestrzeni donkichotyizmu (nie można tu zapominać choćby o bibliomanii, szaleństwie czy „czystym trudzie”), po drugie, czy zaczęła być ona uświadamiana właśnie teraz? Czy takie ustalenie punktu obserwacji nie jest nazbyt mechaniczne? Żeby coś zinterpretować trzeba mieć talent anatomiczny, „pozwalający odróżnić pełny organizm, rzeczywistość całkowitą, od byle jakiej części, uciętego członu całości bolejącego nad tym, że oderwano go od reszty” pisał Ortega y Gasset w książce *Velázquez i Goya*²⁵. Jak zakreślić cezurę branych pod uwagę interpretacji i „użyć” Don Kichota? Najdogodniejszą formułą wydawało mi się określenie ich jako współczesnej refleksji humani-

²⁵ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya...*, s. 85.

stycznej. Za wyborem nieostrego pojęcia *współczesności*, a nie na przykład refleksji dwudziestowiecznej czy sygnowanej nazwą jakiegoś prądu, uznawanego obecnie za *koiné* humanistyki, stoi fakt silnego uzależnienia naszego myślenia o Don Kichocie od interpretacji ponad stuletnich. Rok 1905, w którym celebrowano trzechsetlecie wydania pierwszej części *Don Kichota*, stanowi punkt zwrotny w dziejach interpretacji powieści. Nie wiem, czy można wyznaczyć kolejny równoważny. Zdaniem Marii C. Ruty rok ten stanowi słup miłowy jej „odnowy hermeneutycznej”. Wtedy z twórczości Cervantesa uczyniono symbol esencji i egzystencji Hiszpanów. Jako po prostu historycznej nie można traktować sugestywnej wykładni kichotyzmu Miguela de Unamuno, który w 1905 r. wydał książkę *Vida de Don Quijote y Sancho*. Choć nie zdajemy sobie z tego sprawy, to w dużej mierze za jej sprawą powszechnie posługujemy się dziś romantyczną, „subiektywną” wizją błędnego rycerza i jego giermka. Owa dokonana przez Unamuna romantyczna rewaloryzacja wzmocniła negację parodystyczności rycerza i sprawiła, że postrzega się go jako obrońcę rozmaicie nazywanych i definiowanych, choć spokrewnionych, wartości.

Nie znaczy to, że wszystkie interpretacje powstałe po tym roku można kwalifikować jako aktualne czy reprezentatywne dla zarysowanego wyżej pojmowania. Jak je zatem traktować? Oczywiście problemem nie są tu interpretacje, które przeszły wraz z panującymi humanistycznymi modami, np. strukturalistyczną. Zwrócić powinny naszą uwagę pojawiające się ostatnio inicjatywy i zdarzenia, których nie można wpisywać w dziedzictwo romantycznego idealizmu. Czyżby się wyczerpywało? Przyjrzyjmy się kilku przykładom. W styczniu 2016 r., gdy prasa światowa żyła jeszcze wiadomością o złapaniu meksykańskiego narkobarona „El Chapo” Guzmána, pojawiła się informacja o tym, że w więzieniu dano mu do czytania *Don Kichota*. Czy chciano by w ślad za rycerzem umarł z melancholii? Przeciwnie. Zmęczony półrocznym ukrywaniem się El Chapo popadł w przygnębienie. Szef meksykańskiego systemu penitencjarnego Edu-

ardo Guerrero postanowił zadbać o dobre samopoczucie więźnia lekturą. „Wierzymy, że jest to wyśmienita książka, a musimy zacząć mu podsuwać takie (pozytywne – przyp. red.) myśli”²⁶ – wyjaśnił.

Także najnowszy polski przekład powieści trudno wpisywać w tradycję symbolizowaną przez rok 1905? Choć jego autor, Wojciech Charchalis, nie stronił od tropów egzystencjalnych („*Don Kichot* to powieść dla ludzi po czterdziestce”, „Do *Don Kichota* trzeba dorosnąć”²⁷), to jednak istotniejszy wydaje się tu zamiar, by zwrócić *Don Kichota* takim, jaki wydawał się pierwszym czytelnikom. Wyjaśnia: „*Don Kichot* powstał jako powieść satyryczna, powieść mająca bawić czytelnika, a nie uczyć go czy moralizować, więc i język podporządkowany takiemu celowi nie może być płaski i monotony, nie może stronić od zabawy słowami”²⁸. Stąd choćby decyzja by imiona własne, które w języku hiszpańskim były znaczące, a które przez stulecia przekształciły się w symbole, przetłumaczyć. Wersja Charchalisa jest istotnym przykładem realizacji idei opartej na paradoksie tj. że trzeba zapomnieć o czterystu latach interpretacji oraz, że jednocześnie zrobić tego nie można, by nie stracić z oczu sprawy podstawowej: że jest to książka ważna. Przypomina także o dyskusji nad językiem Cervantesowego arcydzieła, która miała miejsce w Hiszpanii przy okazji świętowania czterechsetlecia pierwszej części powieści. Okazało się w niej, że Hiszpanie zazdroszczą innym nacjom, że mogą czytać *Don Kichota* w tłumaczeniu. José Antonio Millán, filolog, powieściopisarz, eseista, szef projektu Centro Virtual Cervantes, upomniał się o przyjemność czytelnika hiszpańskojęzycznego, o to, żeby nie musiał być lektorem „zegotykaty”, jednym okiem zerkającym do tekstu, a drugim do przy-

²⁶ <http://booklips.pl/newsy/el-chapo-dostal-od-wladz-wiezienia-egzemplar-don-kichota-na-poprawe-nastroju/> (dostęp 30.01.2016)

²⁷ Więcej w rozmowie z W. Charchalisem w audycji programu II Polskiego Radia: „*Don Kichot*” to książka dla ludzi po czterdziestce, <http://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/1274035,Don-Kichot-to-ksiazka-dla-ludzi-po-czterdziestce> (dostęp 30.01.2016)

²⁸ W. Charchalis, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, w: M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 46.

pisów wydań krytycznych. Modelowym przypadkiem przekładu, który jednocześnie stał się językowym i kulturowym uwspółcześnieniem uczynił tłumaczenie na język angielski, jakiego dokonała Edith Grossman. Ta weteranka przekładów, niespecjalizująca się w Złotym Wieku, mająca w swym dorobku dzieła Mario Vargasa Llosy i Gabriela Garcii Marqueza, potraktowała *el Libro* jak każde inne dzieło. Książka w tłumaczeniu Grossman odniosła sukces, w miesiącu jej publikacji sprzedano 50 tysięcy egzemplarzy. Przyczyna? Carlos Fuentes pisał w „The New York Times”, że *Don Kichote* Grossman jest napisany „współczesnym prostym, bogatym angielskim”, że czyta się go „z tą samą łatwością co ostatnią książkę Philipa Rotha i z dużo mniejszym wysiłkiem niż jakiegokolwiek Hawthorne’a. Jednakże, nie ma takiego momentu, abyśmy w środku angielszczyzny nie czytali powieści z wieku XVII. To jest rzeczywiście mistrzowskie: współczesność i oryginał współistnieją”²⁹. Millán ubolewał nad brakiem uwspółcześnień *Don Kichota* w języku hiszpańskim, który jego zdaniem jest szczególnie dotkliwy, gdyż zgodnie z deklaracją autora dzieło to zostało napisane „dla powszechnej rozrywki ludzi”. Pustki tej nie wypełniały skróty powieści przeznaczone dla glottodydaktyki.

W 1905 r. zalecono *Don Kichota* jako książkę do użytku szkolnego (Orden Real z 24 maja 1905)³⁰. Uczniowie powinni codziennie czytać Cervantesa, a nauczyciele powinni im go objaśniać. W związku z tym w 1912 r. Hiszpańska Akademia Królewska (hiszp. Real Academia Española, w skrócie RAE) zobowiązała się do wydania popularnej, szkolnej, wersji powieści (Orden Real z 12 października 1912)³¹. W kraju wybuchła dyskusja nad tym,

²⁹ Cyt. za: J.A. Millan, *Leer hoy „El Quijote” o que estamos haciendo exactamente con Cervantes?*, w: J.L. González Quirós, J.M. Paz Gago (eds.), *El Quijote y El pensamiento moderno*, Madrid 2005, t. I, s. 616.

³⁰ Informacje dotyczące historii i przygotowań do wydania *Don Kichota* do użytku „popularnego i szkolnego” znaleźć można w tekście D. Villanuevy opublikowanym na stronie: http://www.rae.es/sites/default/files/Prologo_Don_Quijote_de_la_Mancha_Dario_Villanueva.pdf

³¹ Drugą częścią zobowiązania, jakie powzięło w 1912 r. RAE było przygotowanie wydania krytycznego. Zostało ono spełnione w 2004 r. wraz z publikacją książki przygotowanej pod kierunkiem Francisco Rico. W 2015 r. opublikowano nową wersję wydania Rico, nie tylko zaktualizowaną, ale też rozszerzoną.

czy jest to decyzja właściwa, na przedstawienie której argumentów brak tu miejsca, jednak w 1920 r. obowiązek codziennego czytania powieści w szkołach został nałożony ministerialnym rozporządzeniem (Unamuno jest jego zwolennikiem, Ortega y Gasset przeciwnikiem). Uproszczoną wersję *Don Kichota* RAE przygotowała jednak dopiero w 2014 r. Do tego zadania zatrudniono Artura Pérez-Reverte, który dokonał specyficznej, głębokiej adaptacji naruszającej strukturę powieści. Powieściopisarz zmienił w książce wprawdzie zaledwie sto słów, ale wyrzucił z niej wszystko, co nie służy opowieści i chronologicznie ułożył wątki. Praca nad „przycinaniem” epizodów drugoplanowych i dygresji była bardzo ostrożna, wykalkulowana, wymagająca umiejętnego „zszywania”. Dokonano renumeracji i scalenia niektórych „pociętych” rozdziałów. Wreszcie nic nie odwracało uwagi od przygód, a uczniowie mogli zacząć czerpać z lektury przyjemność.

Sekretarz RAE, Darío Villanueva, podkreślał, że „pracę nad adaptacją zgodną z wymogami najczystszej narracyjności”³² mógł zapewnić tylko uznany pisarz, który – jako autor powieści rozgrywających się w Złotym Wieku – czuł się żyty z Cervantesem, Lopem de Vega, Calderonem, Quevedo. Chodziło o to, by „zniwelować nadmiar”, „rozbudzić ducha”, by książka mogła nas „zachwycić, rozbawić, wzbudzić entuzjazm”³³. Czy wreszcie mamy *Don Kichota* lepiej napisanego niż ten, którego autorem jest Cervantes? To prowokacyjnie zadane pytanie przypomina nam o słynnym zdaniu wypowiedzianym przez Samuela T. Coleridge’a: „Szkoda, że *Don Kichote* nie został napisany przez Anglika”³⁴. Gdyby tak się stało przygody rycerza byłyby istotne i porywające. Jorge Luis Borges zgadzając się z angielskim pisarzem, twierdził, że nie czyta się tej powieści dla poznania historii, lecz z powodu bohatera, który udał się Cervantesowi. Dowodem tego,

³² Cyt. za: <http://www.rae.es/noticias/la-rae-publica-con-santillana-un-quijote-popular-y-escolar>, dostęp 31.03.2016.

³³ Ibidem.

³⁴ O tym poglądzie Coleridge’a dyskutują J.L. Borges i E. Sábato w książce *Diálogos. Borges-Sábato*, Buenos Aires 2007, s. 72–75.

jest ochota, by przeczytać ponownie rozdział, a nie podążać za opowieścią. W *Don Kichocie* to, co się wydarzy nie jest istotne. Wpisującą się w dwulecie świętowania drugiej części powieści i śmierci Cervantesa wersję Pérez-Reverte można traktować nie tylko jako odpowiedź na potrzeby uczniów i mniej kompetentnych czytelników, lecz zobaczyć w niej świadectwo przemian głębszych. Czy *Don Kichote* będący czystą narracyjnością, uwodzący czytelnika prawdziwymi przygodami, pozbawiony „nadmiarowej” gry, ironii, wirtualności, hipertekstowej konstrukcji, nie jest świadectwem wyczerpywania się postmodernizmu? A przynajmniej jego intelektualnego wariantu?

Powyższa dygresja wskazuje na ogólniejszą niechęć do filtrów etycznych, symbolicznych, politycznych, przez jakie patrzy się na *Don Kichota*. Choć nasiliła się ona przy okazji ostatnich rocznicowych obchodów ma dużo wcześniejsze źródła (znów trzeba wrócić tu do roku 1905). Czy w lustrze *Don Kichota* nie widzimy dziś naszej tęsknoty za zaczarowaniem, już nie w religijno-egzystencjalnej wersji Unamuna, lecz w odmianie estetyzująco-ludycznej? Czy naszą walkę o nieśmiertelność zastąpił bój o przyjemność i uczuciowe zaangażowanie w lekturę?³⁵ Jeśli *Don Kichote* straci swój poznawczy potencjał, jeśli przestanie być sejsmografem kultury, jeśli zamiast myśleć *Don Kichotem* będziemy go odczuwać, stracimy jedno z narzędzi samopoznania. Czy zyskamy literaturę? Na szczęście niewiele w tej sprawie zależy od nas, lecz od imponderabiliów. W procesach zachodzących w sferze kultury trudno o sterowanie czy programowanie. Ku przestrodze przywołać można jednak zdanie Zofii Rosińskiej: „Estetyzacja, która przestaje być zjawiskiem marginalnym, a staje się powszechna, wydaje się pozbawiać kulturę

³⁵ José Luis Molinuevo zastanawiając się nad powodami nieczytania *Don Kichota* przez Hiszpanów doszedł do wniosku, że głębokie przywiązanie do dzieła rodzi się tylko przy lekturze dla przyjemności, tylko w „edukacji uczuciowej”. Hiszpanie po 1905 r. natomiast zmuszani byli do „łowienia symboli” w powieści, do czytania z użyciem filtrów etyczno-politycznych, do zastanawiania się „być czy nie być *Don Kichotem*”, J.L. Molinuevo, *Cervantes contra Don Quijote?*, w: J.L. González Quirós, J.M. Paz Gago (eds.). *El Quijote...*, s. 621–622.

wymiaru pionowego, czego konsekwencją jest brak hierarchii, co z kolei prowadzi do ujednociania i spłaszczania sposobów uczestniczenia w kulturze³⁶. Nie chodzi mi jednocześnie o to, by namawiać do instrumentalnego traktowania literatury, lecz o „korzystanie z sytuacji”, gdy dzieło samoistnie zaczyna pełnić rolę pozaliteracką. Przypomnijmy tu trafną opinię Józefa Kozieleckiego, mówiącą, że kulturoznawca z konieczności musi chodzić krętą drogą³⁷.

Formułując diagnozę dotyczącą statusu tej hiszpańskiej powieści dziś, czterysta lat później, podkreślić jednak trzeba dobitnie, że znalazły i wciąż znajdują w niej odbicie niemal wszystkie znaczące dla współczesnej humanistyki dyskusje. Dlatego tak dobrze może być papierkiem lakmusowym nauk o kulturze. Wydaje się, że postawiona przeze mnie w *Długim cieniu Don Kichota* teza, że jeśli jakiegoś problemu nikt nie zilustrował przykładem błędnego rycerza, to nie może on być tak interesujący ani tak aktualny, jak się zdaje, jest nadal do utrzymania. Don Kichotem wciąż dobrze się myśli³⁸.

³⁶ Z. Rosińska, *Aksjologiczne konsekwencje estetyzacji*, w: W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska (red.), *Kultura wizualna – teologia wizualna*, Warszawa 2011, s. 61.

³⁷ Dokładnie zaś: „Psycholog, socjolog czy kulturoznawca z konieczności muszą chodzić krętą drogą”, J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 115.

³⁸ Nawiązuję tu do tytułu książki R. Koziółka, *Dobrze się myśli literatura*, Wołowiec 2016.

Zniekształcone spojrzenie (na) Don Kichota AD 3015. *DQ. Don Quijote en Barcelona* – spektakl La Fura dels Baus

30 września 2000 r. w słynnym barcelońskim Teatre Liceu miała miejsce premiera opery pt. *DQ. Don Quijote en Barcelona*, kreacji zbiorowej m.in. kompozytora José Luisa Turiny, dwóch członków grupy La Fura dels Baus, Alexa Ollé i Carlusa Padrissy oraz pisarza Justa Navarro. Muzyka, libretto, scenografia i inscenizacja powstawały jednocześnie, co było dość zaskakującą nowością w świecie opery. Akcja pierwszego aktu toczy się w Genewie, drugiego – w Hong Kongu, w wieku XXXI. W trzecim akcie natomiast uczestniczymy w konferencji naukowej w Barcelonie, w roku 2005, w którym obchodzono 400-lecie wydania pierwszego tomu *Don Kichota*. W pierwszym akcie ma miejsce nietypowa aukcja antyków: klienci zakupują „przedmioty” wskazane przez maszynę zwaną Lokalizatorem Chronologicznym Dawnych Cudów.

Jedną z atrakcji aukcji okazuje się *Don Kichot*. „Co to jest Don Kichot? Co to jest książka?”, pytają zdumieni bogacze z przyszłości. Autorzy opery proponują wcielenie Don Kichota jako potwora, jako Frankensteina, jako mutanta, obcej i dziwnej istoty pochodzącej z innych czasów i innego wszechświata. Rzucają Kichota, jego mit, jego archetyp w podróż przez dziwnie skonfigurowaną czasoprzestrzeń. Czy udało im się przewidzieć, jak długo przetrwa jeden z najbardziej płodnych mitów naszej

cywilizacji? Niniejszy tekst będzie tylko niewielkim przyczynkiem do analizy wspólnego utworu La Fury, Turiny i Navarra.

Turina pisał w tekście „programowym” spektaklu¹:

Jedną z głównych inspiracji autorów opery jest tzw. metapowieść Cervantesa i jej absolutna nowoczesność. Nie tyle opowiadamy historię Don Kichota, co zajmujemy się muzyczno-sceniczną rekonstrukcją ducha i geniuszu Cervantesa, jego nieposkromionych umiejętności narracyjnych i wyobraźni. Inspiracją jest dla nas wszędobylski narrator, jego „postmodernistyczny” dialog i konflikt z Avellaneda oraz nieprzemijająca aktualność owych praktyk metaliterackich, które nie pozwalają czytelnikowi oprzeć się na sprawdzonych konwencjach i strukturach.

Bardzo ambitny zamysł: zrekonstruować geniusz wielkiego Hiszpana w ramach 3-godzinnej prezentacji jest chyba z góry skazane na porażkę, ale próbować można.

Don Kichot w Barcelonie to jedna wielka prowokacja, niezrozumiana przez krytyków, jak wynika zarówno z ich własnych reakcji, jak i późniejszych relacji autorów. Spektakl otwierał pierwszy sezon Teatre Liceu po tym, jak teatr spłonął i został odbudowany na przełomie wieków. Liceu był w Barcelonie, do 1994 r. (roku wybuchu pożaru), symbolem snobistycznego światka miejscowej burżuazji, zastanej tradycji teatru operowego, której radykalnymi przeciwnikami byli członkowie La Fura dels Baus, od samego założenia grupy. Po odbudowie budynku, nowy jego dyrektor, Joan Matabosch, postanowił stworzyć zupełnie inne Liceu i dlatego wybrał premierę teatru awangardowego, eksperymentalnego, postdramatycznego i postmodernistycznego. Oczekiwania były wielkie.

Propozycja Fury, Navarro i Turiny to potrójna parodia. Turina posłużył się parodią opery jako gatunku, m.in. uciekając się do łatwo rozpoznawalnych środków formalnych, charakteryzujących postaci, np. arie postaci Prowadzącego Aukcję, Ginesa de

¹ J.L. Turina, *La crítica como accidente (ya nada volverá a ser como era)*, „Doce Notas/Preliminares” 2001, nr 6. Dostępne na stronie: <http://www.joseluis.turina.com/escrito32.html>, 04.03.2016.

Pasamonte, Don Kichota czy siostr Trifaldi. Liczne są też nawiązania, lekko ironiczne, do znanych motywów z innych oper, m.in. do *Parsifala* Wagnera i *Kukielek mistrza Piotra* Manuela de Falla. Drugi, łatwy do przewidzenia, poziom parodii to sposób potraktowania przez Navarro powieści Cervantesa: rozliczne nawiązania do scen z utworu, choć nie odbywa się to w nazbyt oczywisty sposób (przygoda z galernikami, szopka Mistrza Piotra, pokuta w Sierra Morena, Sejm Śmierci etc.). Autorzy twierdzą wręcz, że treść opery *DQ* to „prawdziwa wersja” tego, co zdarzyło się Don Kichotowi w Jaskini Montesinosa, gdyż sam Cervantes sugerował, że przygoda opowiedziana w rozdziale XXIII drugiej części powieści jest apokryfem stworzonym na poczekaniu przez Don Kichota². To, co naprawdę mu się zdarzyło, pozostało jego tajemnicą. A Navarro, Turina i La Fura postanowili tę „prawdę” sobie wyobrazić.

Opera ma trzy akty: akcja dwóch pierwszych toczy się w wieku XXXI, w zapewne bardzo prestiżowym domu aukcyjnym w Genewie, potem przenosi się do Hong Kongu, do rodzaju bestiarium, czyli ogrodu siostr Trifaldi, które trzymają w nim różne zniekształcone „potwory” z przeszłości. Akcja trzeciego aktu powraca do roku 2005 (opera miała premierę – przypominam – pięć lat wcześniej). Uczestniczymy w Barcelonie w Międzykontynentalnym Kongresie Don Kichota.

Bohaterem libretta jest o wiele „starszy” i wycieńczony Don Kichot (ma jakieś 1400 lat). I akt ma miejsce w czasach, gdy nikt już nie czyta, a nawet nie wie, do czego służy książka. Don Kichot jest pustym hasłem. Dom aukcyjny specjalizuje się w sprzedaży antyków z różnych dziedzin: religii (np. „Najświętsze Serce Jezusa” bez krwi), historii (grób Artura, importowany z Avalonu); odzyskuje resztki kultury zachodniej jako obiekty inwestycji finansowych. Lokalizator Chronologiczny Dawnych Cudów, maszyna wyprodukowana przez słynną genewską markę przemysłu czasu, pracuje dla nieśmiertelnych klientów, którzy umilają so-

² Ibidem.

bie bieg wieków kolekcjonowaniem niepotrzebnych nikomu dzieł sztuki. Jeden z klientów zakupił np. wrak Titanica oraz cały księgozbiór waszyngtońskiej biblioteki Kongresu, którego część trzyma we wraku. Ma tysiące książek, ale nie wie, „do czego miały służyć”.

Maszyna odnajduje Don Kichota, ale nie książkę, tylko jej bohatera. Rycerz zjawia się, śpiewając:

Spuszczam się w czeluść, w otchłań studni, polyka mnie przepaść,
Ściągam z siebie kruki i wrony, odsuwam gęstwiny, odpycham nie-
toperze.

Dulcyneo, dla ciebie, tam głęboko, czeka na mnie przezroczystry pałac,
Z czystego, świetlistego szkła, jestem w jaskini Montesinosa³.

W akcie II Don Kichot zostaje zakupiony przez milionera, który darowuje go córkom, siostram Trifaldi, aby wstawiły go do swojego ogrodu potworów. Ich nazwisko autor libretta zapożyczył od „zaczarowanej” postaci ochmistrzyni Trifaldi, którą Don Quijote i Sanczo mają uwolnić od czarów, walcząc z gigantem Malambruno. A dotrzeć mają do dalekiej krainy na wierzchu drewnianego konia Kołkowca Chyżego, który u *fureros* zmienia się w (!) sterowiec, zeppelin, z ogromnym okiem pośrodku. Oko jest jakby klatka, w której zamknęły Don Kichota siostry Trifaldi. W takim oto wehikule mogą go podziwiać zwiedzający ogród.

Kiedy Don Kichot pojawia się w zeppelinie, zaczyna śpiewać jedną z kluczowych arii, opartą na jego monologach, częściowo wziętych z Cervantesa:

Wiem dobrze, kim jestem, a nie jestem tym,
kim chciałbym być, i wiem to:
Twarz i maska, aktor i widz,
Rdza i król.

³ Wszystkie fragmenty tekstu libretta J.L. Turiny, w tłumaczeniu autorki, za: J.L. Turina, *DQ. Don Quijote en Barcelona*, libretto. Dostępne na stronie: <http://www.joseluisturina.com/quijote.html#libreto>, 04.03.2016. Rozpoznawalne fragmenty *Don Kichota* zaczerpnęłam najczęściej z polskiej wersji państwa Czernych.

Prawda nie jest prawdą,
Jeśli tylko pięknem jest,
Jest tylko przebraniem.
Prześwietne frazy!
Kłamstwa moje.
Obawiam się utraty życia:
Mieszkać w przytulnym domu,
Mieć stałe dochody i kiełbasę.
Prawie co wieczora, na zawsze.
Pragnę splendoru, a nie życia bez życia.
Żeby zostać Kichotem
zniszczyłem takiego jednego, nie wiem kogo:
Quijano czy Alonso, czy
Quesadę: istotę bez życia.
Życ to znaczy być kimś innym.
I nie czuć upływu czasu,
czasu: czyli Merlina,
który czas mi zaszczepia.
Oczarowanie seria
bezbarwnych dni bez emocji.
Wyleczyć się chcę
z czasu: nie być tym, kim jestem.
Być Kichotem.

Don Kichot w operze La Fury mówi o swoim projekcie, nigdy nieukończonym, niemożliwym do zrealizowania. Być kimś innym: po 400 czy 1400 latach jeszcze nie udało mu się tym kimś innym zostać, to zawsze będzie projekt. Kimś innym nie udaje się zostać nigdy. Prawda nie jest prawdą, jeśli jest tylko pięknem. Czy brakuje jej trzeciego elementu z platońskiej triady prawdy, piękna i dobra? Czy jest Don Kichot Fury neoplatonikiem? Eneaszy Sylwiusz Piccolomini (później Pius II), w XV w. już stwierdził, że prawda służy pięknu, lecz służy mu także jej przeciwieństwo – fikcja. Czy Don Kichot Navarra uważa, że nie daje się elementu etycznego dołączyć do estetycznego? Literatura nie może być prawdą, gdyż jest tylko pięknem? Don Kichot nigdy nie istniał i nigdy nie zaistnieje? Mówi, że fikcja nie może być prawdą, a jednocześnie nie może inaczej, niż żyć w fikcji. Postmodernistyczny paradoks.

W końcu II aktu Navarro przedstawia Kichota jako typowego antymieszczanina, wiecznego poszukiwacza prawdziwego życia, które „jest gdzie indziej”, jak po nim twierdzili np. Rimbaud i Kundera. „Wyleczyć się z czasu”, niespełnione dotąd marzenie ludzkości, wydaje się, że kiedyś, może w wieku XXXI, zostanie spełnione. Ale czy pozostanie wówczas ta nostalgia za innym życiem, życiem pełnym, prawdziwym, spełnionym? Czy będzie miało sens takie poszukiwanie? La Fura zdaje się sugerować, że nie. W ogrodzie sióstr wszyscy „są szczęśliwi, zawsze jest muzyka, bankiety, śnieżne napoje”, „nie czują nigdy uciekania czasu”. Don Kichot, więzień czasu, ostatecznie zostaje „zwolniony” przez siostry Trifaldi: uważają one, że najlepiej będzie mu w miejscu, gdzie się o nim pamięta, gdzie czas nie zatarł jeszcze jego śladów. A zatem wyślą go do wieku XXI i Barcelony.

W III akcie Don Kichot przyjeżdża do Barcelony, czyli – jak w oryginale – do miejsca, gdzie „zostaje wyleczony” z szaleństwa i gdzie studiują jego życie uczeni z całego świata⁴. Międzykontynentalny Kongres Don Kichota próbuje rozpoznać prawdziwego Rycerza Smętnego Oblicza. Tylko Sanczowi się to udaje. Barcelona zostaje zniszczona trąbą powietrzną, a Don Kichot znów wpada do jaskini Montesinosa. Tym razem odzyskał jednak zdrowie psychiczne.

Kongres, jak wszystko w tej operze, jest parodią, w tym wypadku – wszelkich naukowych kongresów i napuszonych przemówień. Prowadzący kongres zaczyna od pozdrowień. Wita 1777 uczonych z całego wszechświata i innych szacownych gości. Tekst jego przemówienia zawiera grę słowną: chcąc wygłosić pochwałę Międzynarodowego Królewskiego Kongresu Don Kichota, zaczyna od początków słów *Internacional* i *Real* (*Inter* y *Real*), co nieodzwrotnie kojarzy się z nazwami klubów piłkarskich, a zatem zdaje się witać gwiazdy Interu Mediolan i Realu Madryt, co musi wywoływać dużą wesołość publiczności.

Wasza Królewska Mość, Jego Świątobliwość, Jego Wysokość,
dostojnicy, ambasadorowie, kierowcy,

⁴ J.L. Turina, *DQ...*

prezydenci, giermkowie, pozostali kierowcy, prezydenci, sekretarze, podsekretarze oraz podsekretarze podsekretarzy, radcy i maszyniści teatralni.

Później następuje parodia przemówienia króla. Właśnie w tym akcie, już jakiś czas po przemówieniu króla o Kichocie jako o „symbolu i esencji hiszpańskości”, La Fura chciała spalić flagę hiszpańską i katalońską, do czego wrócimy później.

Ginés de Pasamonte zjawia się w Barcelonie, zamiast z szopką Mistrza Piotra, z Golem, Homunkulusem z Pragi. To jest jego wszechwiedząca małpa i, tak samo jak małpa z szopki Mistrza, nie może mówić o przyszłości, jedynie o przeszłości i teraźniejszości. Parodia znanego epizodu jest intertekstualna: przywołuje na myśl Meyrinka, Borgesa, film Galeena i Wegenera, legendy i wierzenia żydowskie. Golem to też potwór, jak Don Kichot. Ginés proponuje, że Golem powie prawdę o trzech autorach Don Kichota, jeśli zapłaci się im trzy razy więcej. Golem okazuje się Sanczem Pansą w przebraniu, który oświadcza, że jest prawdziwym autorem *Don Kichota*. Jeden z uczestników kongresu interpretuje tę informację tak, że Sanczo Pansa któregoś dnia, chcąc pozbyć się własnego demona, stworzył rycerza. Pasamonte przedstawia własną wersję: kiedy stracił pana, biedny Sanczo stał się, jak Golem, kukłą i marną namiastką człowieka.

Mamy tu też parodię *anagnorisis*: prowadzący kongres zapowiada spotkanie i rozpoznanie się Don Kichota i Sancza, jak przewodnik antycznego chóru, jednak z dużą dozą autoironii. Kichot schodzi z postumentu, a Sanczo jedzie, jak inwalida wojenny bez nóg, na niskim wózecku. Pasamonte w końcu potrafi przewidzieć przyszłość: zapowiada, że za 30 sekund nadejdzie historyczna trąba powietrzna i wielka katastrofa spustoszy miasto. Na co prowadzący kongres reagują cynicznymi i ironicznymi uwagami:

- O mój Boże! Czyżby za chwilę miało się zmarnować tyle znakomitości?
- Żaden z tych gości nie jest prawdziwy. Znakomitości zawsze wysylają sobowtóry na takie spotkania.

- Kierowcy także?
- Także.
- Za chwilę wystąpi przed Państwem prawdziwy huragan. – zapowiada Pasamonte.
- Niemożliwe – odpowiada jeden z uczestników kongresu. – Znam jako żywo dokładne prognozy meteorologiczne dla całego kraju.

Jak na zbliżającą się katastrofę, muzyka, która ją zapowiada jest dziwnie spokojna i wprowadza długą dramaturgicznie przerwę. Na tle krótkich, strunowych akordów i śmiechu Ginesa de Pasamonte, wszyscy obecni z niezmaconym spokojem stoją, siedzą, patrzą i czekają. Dopiero po chwili zrywa się audiowizualna wichura i wielkie fale na ekranie. Aktorzy markują ruchy mające oznaczać przerażenie i ucieczkę. Amatorscy statyści zataczają się nieporadnie. Fura nie jest tu wyjątkiem: jak większość XX-wiecznych reżyserów operowych nie zwraca uwagi ani na wiarygodność, ani tym bardziej naturalność i organiczność działań aktorskich w wielkich scenach zbiorowych. Dyrekcja Liceo pożałowała nawet kilku kropel wody na publiczność. Trudno przeżyć i przejąć się tą małą Apokalipsą, gdyż tak, jak pozostałe wydarzenia w nowej wersji przygód Don Kichota, wydaje się jedynie atrapą prawdziwej, biblijnej Apokalipsy, dziwnie szybko i spokojnie się kończy. Huragan jest ilustrowany nie tylko tumultem na scenie, lecz wizualizacjami na ekranie, m.in. kronikami z hiszpańskiej wojny domowej, zdjęciami gen. Franco. Symbolem zagłady ma być, zdaje się, dyktatura frankistowska. Zakładam, że Fura, robiąc parodię, nie chciała też wywoływać prawdziwej zgrozy czy paniki, choć tak bardzo by się prosiło raz tę konwencję przełamać, skoro już zaangażowano tyle technologii w odmalowanie fal, wichury, ucieczki tłumów etc. Niezrozumiałe jest zderzenie dość pompatycznej muzyki, choć może tylko parodiującej Wagnera, złowrogich obrazów i kronik, z marnie udawanymi konwulsjami leniwych czy nieudolnych aktorów. W końcu, po napisie „Całkowita amnestia”, na scenie leżą same trupy.

Don Kichot nie zginął, śpiewa nad zwłokami ledwie zarysowanej wcześniej postaci – przewodniczącej Kongresu, która

zmieniła *emploi* na prostytutkę, a miała grać rolę Dulcynei. Jedną z ostatnich wypowiedzi Don Kichota przed huraganem anonosowała, że i jego wicher – następny gigant w jego życiu – zamieni w „karton, brudne żelastwo i pakuły ubrudzone czasem”. Jak gdyby miał zamiar nas pogodzić z perspektywą, że nie tylko my sami, zwariowana ludzkość, znikniemy kiedyś z naszej planety, ale że dużo wcześniej zniknie z niej wiele drogocennych wynalazków, naszych najpiękniejszych majaków. Teraz, jak na początku I aktu, bohater śpiewa barytonem:

Spuszczam się w czeluść, w otchłań studni, polyka mnie przepaść,
Ściągam z siebie kruki i wrony, odsuwam gęstwiny, odpycham nie-
toперze.

Dulcyneo, dla ciebie, tam głęboko czeka na mnie przezroczysty pałac,
Z czystego, świetlistego szkła, jestem w jaskini Montesinosa.

Wraca do Jaskini, czyli domu aukcyjnego z I aktu, gdzie kupujący znów będą próbować go „złowić”. Wreszcie, zwraca się do publiczności, „swobodnej” i „miłej” publiczności, by jej podziękować: za to, że może przy niej zdjąć maskę Quijana czy Quesady i założyć hełm Mambryna.

Dziękuję, swobodni,
mili ludzie, których po drodze spotykam,
którzy mnie spotykacie, mnie czarujecie, a was czaruje
moja maska.

Dziękuję, dziękuję, miła,
swobodna publiczności, gdyż
wasze oczy i uszy pozwalają mi być.
Starczy, nie chcę już nigdy być
ciągle tym samym mutantem, Don Kichotem.

Koniec. Dwuznaczny, ambiwalentny, jak cała opera. Rycerz mówi jakby dwoma głosami: powtarzając fragmenty podobne do Przedmowy z I tomu *Don Kichota* wyraża przewrotną wdzięczność publiczności, która pozwala się czarować już kilkaset lat i przedłużać w ten sposób egzystencję bohatera. W ostatnim zdaniu jednak rezygnuje, nie chce być „ciągle tym samym mutantem”.

Nie ma sensu ciągnąć komedii nadziei na to, że mutant kiedyś zostanie uznany za normę, za pełnoprawnego reprezentanta gatunku. Don Kichot może się jeszcze tulać wiele wieków po sztucznej pamięci i inteligencji komputerów, ale lepiej było by z tą iluzją i komedią raz na zawsze skończyć.

Jest co najmniej kilka ciekawych intelektualnych aspektów propozycji Fury, Turiny i Navarro. Siostry Trifaldi wyrażają postawę dość popularną już na przełomie XX i XXI w. To już w 2000 r., a nie tylko w 3014, można było spotkać zapewne niejednego milionera – a tym bardziej biedaków – którzy nie umieli odpowiedzieć na pytanie, kim jest Don Kichot.

Nie czytałam Don Kichota,
ale nie znoszę smutku;
bo smutek jest smutny,
a bieda – biedna,
a biedny Don Kichot jest najsmutniejszym
i najbardziej obcym z potworów,
nawet smutniejszym, jeśli rozśmiesza,
cudzoziemcem wśród obcych
i obcym wśród swoich, podwójnie obcym,
obcym sobie samemu,
po trzykroć obcym.
Nie czytałam *Don Kichota*,
ani nie chcę go czytać.
To najsmutniejsza historia, jaką znam.
[...] muszę się przyznać,
że chciałabym się pozbyć potwora,
tego smutnego pośmiewiska, co ciągle szuka
żałobnych cyprysów i cisów żałobnych,
najbardziej szorstkich i najciemniejszych zakamarków
lasu, a na delikatnym piasku i na korze
drzew ryje wciąż
to samo słowo,
to samo, niezrozumiałe,
słowo: Dulcynea.
Nieszczęśnik niespełna rozumu. Jest
sam. Nieszczęsny, szalony samotnik.
Zardzewiały, stary potwór, Don Kichot.

Ten tekst Navarra, wyjątkowo smutny, nawiązuje do wiecznej melancholii postaci, której nikt nie rozumie, obcego pół-obłąkańca, pół-artysty, z którym tak chętnie identyfikowała się zazwyczaj bohema. A dziś może człowiek powinien się z nim identyfikować. Jednak XXXI w. wygląda pod tym względem, jak XXI: ludzkości nie są potrzebni żadni smutni odmieńcy, tęskniący do – nie wiadomo jakich – wartości.

Ginés de Pasamonte, który pojawił się już w I akcie, jako uczestnik aukcji i arią kontratenora zapowiedział pojawienie się Błędnego Rycerza, zdaje się również wyrażać głęboką niechęć do Don Kichota, jednak powstaje między nimi dziwna relacja nienawiści-miłości. Pasamonte ma niezwykle ciekawą rolę: rywala Don Kichota, *alter ego* Cervantesa (mówi o sobie, że walczył pod Lepanto, że był więziony w Tunezji i że jest pisarzem) i wcielenia Avellanedy, jedynej postaci, która obok Don Kichota i Sancza Pansy podróżuje w czasie i wie o Don Kichocie wszystko, jednocześnie go nie znosi i nie może bez niego żyć. Jest jak gdyby tym trzecim, tym, który rozbija czterechsetletnią jednię rycerza i giermka, tym niespełnionym, gdyż nie tak sławnym, sfrustrowanym, że to nie jego jest wielka, ponadczasowa legenda. Ale u Navarra ma też przebłycki wszechwiedzącego filozofa:

Dobrze wiem, kim jest Don Kichot,
znów ten Don Kichot, nie znoszę go,
nie znoszę nawet jego nieznośnego
uporu, tak nieprzyjemnego,
jak nieznośny jest Don Kichot,
biedny nieznośnik.
Skazano go i musi wierzyć,
że świat jest taki, jakim on chce go widzieć.
Mój nieznośny, pożałowania godny,
wczas wstający i suchy, pożółkły.
Nie znoszę niezwykłego
Don Kichota,
wiecznie wiernego swemu marzeniu:
świat to jego kaprys. [...]

Wygląda na to, że Ginés wygłasza krytykę donkiszoterii, choć chwilami brzmi ona przewrotnie, *à rebours*. Mógłby być jednym

z XX-wiecznych realistów, którzy zalecali ludzkości ostateczne zerwanie z utopią jako źródłem wszelkich nieszczęść. Brzmi, jak gdyby wszelkiej maści Don Kichotom zarzucał masę katastrof, jakie od czasu wydania powieści Cervantesa doświadczyła ludzkość, szczególnie społeczeństwa Zachodu. Nieznośny jest upór tych, którzy chcą uczynić świat takim, jak ich wyobrażenie: rewolucjoniści wszelkiej maści, utopiści, marzyciele, którzy dla marzenia zetną miliony głów:

zawsze gotów obejść się okrutnie
z tym, kto przeczyłby jego iluzjom,
jego snom, głupocie czy szaleństwu.
Być może zasłużył na okrucieństwa
przebierańców, co świat też przebierają,
był taki, jakim go sobie Don Kichot
wymarzył.

Znów mój znieawidzony Don Kichot!
Boję się go: ja też mam
potwora w sobie, jak każdy,
odczuwam nadzieję i wstręt,

bo mogę się zmienić w kogoś innego,
pokryć się włosiem, skurczyć się, rozrosnąć
albo zapaść na chorobę,
co zniekształca chorego
albo napić się kiedyś płynu koloru
krwi, potężnego narkotyku,
co ujarzmi i rozkruszy
cytadelę mojej duszy i poczuję,
że kości obrócą się w proch,
poczuję ból straszniejszy niż ból narodzin
czy ból śmierci.

Albo obudzę się któregoś ranka zmieniony
w straszego insekta, albo spędzać będę
bezsenne noce na czytaniu książek,
a mało śpiąc i dużo czytając,
stanę się kimś innym, rycerzem
wędrownym, jak tamten stał się insektem.
Dość już Don Kichota, nie chcę oglądać
wciąż tego samego mutantą.

Ten monolog Ginesa jest jednym z najważniejszych tekstów w librecie Navarra. Dość szokującym, bardzo intrygującym. Jak gdyby najgorsze potwory w nas i fikcja Don Kichota to był ten sam poziom monstrualności. Don Kichot zrównany z insektem z kafkowskiej *Przemiany*. Czy to nowa wersja Kaprysu nr 43 Goi: *Gdy rozum śpi, budzą się demony?* Czyż ci, którzy marzą o lepszym, sprawiedliwym, jasnym świetle, to w rezultacie największe potwory, winni tego, że próbują swoje iluzje wprowadzić w życie? A może cały monolog to prowokacja Navarra? Oskarżenia brzmią nie do końca szczerze, jak gdyby w podtekście jednak był podziw dla błędnego rycerza. Na pewno Ginés wyraża potężne postmodernistyczne rozczarowanie, które nie jest w stanie znieść idealizmu sprzed Rewolucji Francuskiej.

Dlaczego akurat Ginés? Prawdopodobnie twórcy opery podzielili zdanie co najmniej dwóch uczonych, Martina de Riquer i José Galindo Antona: Riquer zaproponował tezę, że Avellaneda, autor apokryficznej drugiej części *Don Kichota* to Ginés, a Ginés miałby być karykaturą Jeronima de Passamonte, który rzeczywiście był autorem autobiografii. Galindo Antón znalazł akt chrztu Jeronima de Passamonte w Calatayud, co miałoby świadczyć o aragońskim, podobnie jak Avellanedy, pochodzeniu (Tordesillas miałoby być mistyfikacją)⁵. Passamonte miałby wiele powodów, by nie lubić swojego *alter ego* u Cervantesa. Są też argumenty innych uczonych, że Avellaneda wydaje się lepiej zorientowany w literaturze niż Passamonte.

Spektakl spotkał się z krytyką z wielu powodów, w tym m.in. ze strony części „twardogłowych” obrońców alternatywy, ze względu na wcześniejszą o 15 lat postawę La Fury, która uważała, że Teatro Liceo powinien zostać „zamurowany”. Fura, przedtem w awangardzie awangardy, wg niektórych krytyków zaraziła się szacownością instytucji Liceo, jej członkowie stali się „apokaliptykami zintegrowanymi”⁶. Sama przedtem była Don Kichotem,

⁵ A. de Miguel, *Sociologia del Quijote*, Madrid 2005, s. 66.

⁶ E. Sánchez García, *La recepción de DQ. Don Quijote en Barcelona: problemas en torno a la innovación de la ópera*, Madrid 2012, s. 83.

który walczył z wiatrakami reprezentowanymi przez Liceo. Po 15 latach, dyrekcja Liceo zgłasza zastrzeżenia co do części przewidywanego spektaklu, a Padrissa i Ollé zgadzają się na cenzurę: w III akcie, kiedy Don Kichot przechadza się po Rambli, reżyserzy mieli zamiar spalić flagi hiszpańską i katalońską. Natomiast, kiedy nad Barcelonę nadciągnie zapowiedziana przez Golema powódź, publiczność miała zostać pokropiona wodą, ale dyrekcja, czy to po interwencji polityków, czy z własnej inicjatywy, „zabroniła” obu rozwiązań. *Fureros* tłumaczyli, że nie miało to dla nich jakiegoś szczególnego znaczenia.

„Widowiskowość i nuda na premierze *Don Kichota*”, anonsował „El País”. „Don Kichot jako pretekst”, pisze Josep Ramoneda⁷: scenografia Enrica Mirallesa – świetna, ale nie zastąpi to wyraźnych braków w warstwie tekstowej opery. Najlepiej ocenianą częścią widowiska była, mimo wszystko, scenografia, jednak i jej nie oszczędzono krytyk: znacznych rozmiarów dekoracje ograniczają mobilność i aktywność aktorów, szczególnie w I i II akcie.

Oprawa sceniczna, rzeczywiście, godna podziwu, a jednocześnie lekko przytłaczająca, przy czym należałoby się zastanowić, czy ogromne projekcje video, tworzące markę sceniczną La Fury od wielu lat, są częścią scenografii, częścią akcji, czy częścią gry aktorskiej? Fakt, że przez dwa akty króluje bezruch, gdyż w zaplanowanej przez Mirallesa i Furę przestrzeni nie dałoby się wmontować wielkich przesunięć baletu, czy jakiegoś miotania się po scenie miniaturowych w niej aktorów. Niemniej jednak wizualizacje i scenografia towarzyszące akcji i muzyce same w sobie zawsze są mocnym punktem spektakli *fureros*. Bardzo wysokiej jakości obrazy, sugestywne, wbijające się w pamięć: pięcioro uczestników aukcji zawieszonych wysoko na dostojnych tronach, pod nimi wielka plansza, na której pojawiają się wizualizacje, Michael Kraus w roli Don Kichota oraz tancerze, za nimi ogromny ekran, również z projekcjami. Kiedy Lokalizator Dawnych Cudów poszukuje Don Kichota w pamięci, mamy akcję na

⁷ J. Ramoneda, *El Quijote como pretexto*, „El País”, 3.10.2000.

kilku planach wizualnych: śpiewacy na siedziskach, zasłonięci maskami, które mają ich uchronić od szkodliwego działania czasu, na wszystkich ekranach rozgrywa się kilka planów filmowych (kroniki archiwalne, fragmenty filmów z lat 20.–30. XX w.), a wokół nich zaczynają fruwać różne przedmioty „z przeszłości”: motocykl, telewizor, kamera, żyrandol, manekin. Siedzimy jak przed ekranem kinowym, nie jest to teatr, o wiele bardziej wygląda na projekcję multimedialną. Kiedy z płaszczyzny pod śpiewakami wychynie głowa Don Kichota, wokół niej zostanie wyświetlona duża tarcza zegara, miękkiego zegara jak z Dalego. Inny, niezapomniany obraz to, kiedy Don Kichot pojawia się w akcie II na pokładzie zeppelina: „ogród potworów” sióstr Trifaldi i bez niego jest już atrakcyjny wizualnie, siostry w ekstrawaganckich szatach, na wysokich postumentach, jak antyczne boginie, chór gapiów, też wystrojonych jak na dziwnej, kolorowej rewii mody, przechadza się po długich teatralnych rampach, a ogromny pojazd Kichota zaczyna wpływać bardzo wolno i majestatycznie na scenę, wewnątrz znajduje się wielka bańka mydlana – wyświetlane oko, jak oko Boga – w którym okaże się „zawarty” nasz bohater.

II akt zaczyna się od wprowadzenia wyłącznie audiowizualnego: La Fura dobrze odnalazłaby się w świecie telewizyjnej produkcji video, ich spektakle zawierają, od lat 90., dużą dozę krótkich materiałów audiowizualnych, tworzących częściowo narrację, częściowo scenografię, dodających plany sceniczne, uzupełniających grę aktorów etc. Poza tym, często są parodystyczną wersją programów telewizyjnych, reklam, videoclipów. We wspomnianym wstępie do aktu II, kolażu zapowiedzi transmisji z ogrodów sióstr Trifaldi oraz materiału promocyjnego na temat Hong Kongu, Ollé i Padriisa puszczają do nas oko: aktorka reklamowa, trzymając w ręku coś w rodzaju małego wiatraczka o fallicznych kształtach, skrzyżowanego z flakonem perfum i o mało nie wkładając go sobie do ust, „zmysłowym” głosem wygłasza komercyjny concept: „*Don Quijote*. Bo jestem tego, do cholery, warta”.

Co do akcji scenicznej, rzeczywiście, najlepszy jest III akt, ale jeśli aktywność aktorów miałaby być taka, jak w tetralogii wagnerowskiej później zrobionej przez La Furę w Walencji, to i tak wiele nie zmieni. Być może jednak mała ruchliwość śpiewaków jest lepszym środkiem niż fałszywie realistyczne „granie” i psychologizowanie.

O typowo muzycznej stronie swojego utworu napisał Turina: opera przeżywa okres przechodzenia z ery *papier maché* do ery technologii, teraz koegzystują. Widać to w dwóch operowych wersjach *Don Kichota* z roku 2000: realizacja Wernickego na podstawie opery Cristobala Halfftera opierała się na widowiskowej scenografii (góra książek) wykonanej z konwencjonalnych materiałów oraz na przenośnych elementach wielkiej urody (pióra, skrzydlaty koń czy buty na obcasach), jednak „zbyt konkretnych”. Scenografia Furry w *DQ* opiera się głównie na świetle (nawet kostiumy są z materiałów, które pochłaniają i odbijają światło), na obrazach video i na klasycznych strukturach metalowych, stylizowanych jednak w nowoczesny sposób (krzesła uczestników aukcji, zeppelin–klatka czy drzewa–lampy w III akcie). Jest to synteza tradycji i współczesności, symetryczna dla libretta i muzyki⁸.

Turina uciekł się do cytatów muzycznych z XVII w., które teraz są tak samo nieczytelne dla większości publiczności, jak cytaty z *Parsifala*. Zastosował ciekawe rozwiązanie: kiedy w III akcie Don Kichot mówi językiem archaizowanym, kompozytor ilustruje to muzyką tonalną, zaś w I i II akcie, muzyka jest jak najbardziej nam współczesna. Jego również krytyka nie oszczędziła, mimo że Turina sam zapowiadał, iż muzyka nie będzie proponowała żadnej transgresji i że nie było jego założeniem odnowienie opery od strony muzycznej⁹.

Librettu zarzucano, że jest zbyt poetyckie i transcendentalne, nie jest prawdziwym librettem, brak mu dramatyczności. Że je-

⁸ J.L. Turina, *DQ*...

⁹ A.M. Dávila, *José Luis Turina pone música al Don Quijote innovador y futurista de la Fura dels Baus*, „El Mundo”, Edición Catalunya, 28.09.2000, s. 12.

dynym, na co miała pomysły La Fura, były obrazy. Że wszystko razem nie tworzy opery¹⁰. Dla innych, libretto „filozoficzne” jest właśnie ciekawe. Należało sprawdzić i dobrze, że to miało miejsce, jakie są możliwości pożenienia opery ze spektaklem multimedialnym, pisał Ramoneda¹¹.

W mojej opinii nie-dramatyczny tekst libretta jest bardzo ciekawym wyzwaniem. Krytyka z punktu widzenia klasycznej dramaturgii XVIII czy XIX-wiecznej, nie ma sensu. Eksperyment twórców polegał właśnie na tym, by zrobić parodię opery, parodię dramaturgii operowej, muzyki i teatralnej pompy. Nie zawsze jest to oczywiste dla widza i trzeba się zgodzić z krytykami, że ostatecznie rezultat jest statyczny i chwilami po prostu nudnawy. Jednak nie można odmówić słuszności próbom wyprowadzenia opery na inne tory. Jako że nie jestem ekspertem w dziedzinie muzyki, mogę tylko wyrazić przypuszczenie, znając wcześniejsze i późniejsze realizacje operowe La Fura dels Baus, że być może łatwiej osiągać ciekawe dramaturgicznie rezultaty, unowocześniając dzieła Mozarta, de Falli czy Wagnera. Muzyka po prostu buduje większość efektów, jeśli jest tak świetna czy genialna jak ww. autorów.

Scenicznie wyzwanie pozostaje to samo: gatunek opery od zawsze był dziwną hybrydą, która zapewne zadowalała i zadowalała miłośników wyśmienitej muzyki i mistrzowskiego śpiewu, a także do dziś daje satysfakcję tym, którzy godzą się, że literacko i teatralnie najczęściej opery nie mogą być w awangardzie. Obawiam się, że nawet Wagner, obmyślając koncepcję *Gesamtkunstwerk*, nie do końca mógł sobie wyobrazić, jak wielki to rodzaj wyzwania dla wszystkich mediów, składających się na operę. Nikt do dziś nie rozwiązał, według mnie, ważnego dylematu: co zrobić, by gra aktorska śpiewaków i innych performerów nie była na żenująco niskim poziomie w porównaniu do poziomu muzycznego, scenograficznego, technologicznego? Nie to jest również główny problem, jaki stawiają sobie reżyserzy Fury. Wi-

¹⁰ E. Sánchez García, *La recepción de DQ...*, s. 90–91.

¹¹ J. Ramoneda, *El Quijote como pretexto*, „El País”, 3.10.2000.

dać u nich jak na dłoni nierozwiązywalny konflikt realizmu z symbolizmem: np. w scenie, kiedy w trakcie Kongresu kichotowskiego pojawia się Ginés de Pasamonte. Właśnie reżyserzy przenieśli nas na barcelońską Ramblę, Przewodnicząca Kongresu, jako jego gwiazda, przebrała się za Don Kichota, a kilka wcieleń słynnego rycerza pojawia się na znanej ulicy. Fura wypełnia scenę postaciami niby to żywcem wziętymi z Rambli: japońscy turyści, transwestyci, akrobaci, cykliści, dzieci, przechodnie. Tłum statystów dostał za zadanie realistyczne naśladowanie tych dziwnych i zwyczajnych indywiduów. Jedni robią sobie i Rambli zdjęcia, inni pozują, skaczą, przechadzają się jak po wybiegu na pokazie mody, wśród symbolicznie pomyślanych, przypominających aluminiowe, drzew Mirallesa. Przez chwilę sugerowana atmosfera ulicy ma dominować. Gra współczesna, elektroniczna czy transowa muzyka. Kiedy jednak Przewodnicząca-Kichot ma przejechać po scenie na postumencie i zaśpiewać swoją partię, a za chwilę z góry zjeżdżają – znów na siedzisku-tronie – Ginés i jego Golem, statyści tracą realistyczne oparcie w rozrywkowej muzyce i muszą snuć się po scenie przy usypiających dźwiękach Turiny. Muzyka wprowadza element nieprzyjający do właśnie na chwilę wywołanej, w miarę realistycznej atmosfery ulicy. W chińskiej operze, czy w teatrze *no* żaden dźwięk i żaden ruch nie byłby przypadkowy. Tutaj mamy próbę stworzenia konglomeratu, który jednak nie chce zadziałać, gdyż w większości niezbyt profesjonalni statyści nie chcą zamienić się w funkcjonalne zabawki uzupełniające cudowną scenografię i video, nie dysponują technikami aktorów azjatyckich, a muzyka też nie nakłada na nich wieloletnich kanonów dla ruchu ciała.

Wskażę przy okazji, iż poszukiwania idące w kierunku minimalizacji ekspresji aktorskiej śpiewaków uważam za słuszne. Najlepiej byłoby dążyć, z jednej strony, w kierunku spektaklu multimedialnego, co właśnie skrytykowano w *Don Kichocie w Barcelonie*, a co Fura robi nadal z bardzo dobrym skutkiem, a z drugiej – szukać sposobów na wprowadzenie organicznego

istnienia aktorów-nie śpiewaków, być może tylko tancerzy, na scenie jako zjawiska komplementarnego do nadal na najwyższym poziomie wykonywanych muzyki i śpiewu. Przy czym istnienie sceniczne śpiewających powinno zostać praktycznie ograniczone do głosu, a jeśli obecności, to takiej nie na pierwszym planie i nie jako główni aktorzy. Chodziłoby o symboliczne istnienie i działanie śpiewaków, jak np. w teatrze Anatolija Wasiliewa.

Bardzo ciekawe są pół-filozoficzne propozycje i zabawy literackie Justa Navarro. Podczas gdy Lokalizator Dawnych Cudów poszukuje w swojej pamięci Don Kichota, na ekranach pojawiają się fragmenty filmów, tysiące przedmiotów, żadne jednak nie są tymi pożądanymi. Wydaje się, jak gdyby komputer przeszukiwał zbiorową pamięć lub jungowską zbiorową podświadomość ludzkości, od co najmniej XVI wieku: odkopuje się spod ziemi głowę człowieka, który i tak potem nie może się już dalej wydobyć, a po walce, znów się zapada, tym razem pod zakrwawioną wodę. Jakaś krzycząca we śnie lub orgazmie kobieta, dłonie odgarniające kłębiące się robaki, krajobraz jak po bombardowaniu. Wielkie śmietnisko historii, opowieść o ludzkości, pełna zgubionych wątków, bezsensu. Tak wyglądać będą kroniki XXI wieku? A może to krótka historia ostatnich XX wieków? Brak iluzji, kosmiczne śmieci i kosmiczny kac:

Nie tego szukam,
wolni strzelcy ukryci
wśród drzew, jaskinia
i pałac, nie tego szukam,
ale miejsce się zgadza, tego miejsca szukam,
i czas się zgadza, ale nie chcę pamiętać
tego czasu, a miejsce,
tego miejsca już nie pamiętam,
to miejsce traci już właśnie nazwę
a może ma wyłącznie nazwę, krucyfiks,
przelewający krew przez dwadzieścia dziewięć godzin.

Także chustka
skapana we krwi
pocącego się krucyfiksu, prezentu dla króla,

nie tego szukam,
nie kata, statku wioślarzy, nie admirała,
ani udawanego paralityka, ani sparaliżowanego udawacza,
nie tego szukam, król, królowa,
ani księżę, ani szubienica,
nie tego szukam,
zapach szuflady z rękawiczkami,
bosi karmelici, pchnięcie szpada, co przekroiło język
i przekłuwa gardło szermierza, nie tego szukam,
pchły wielkości szczurów ssą szczury wielkości kotów.

Inna filozoficzno-parodystyczna refleksja, wygłaszana przez chór i Prowadzącego Aukcję, brzmi: „Tylu jest Don Kichotów, znaleźć tylko jednego jest bardzo trudno”. No właśnie, iluż Don Kichotów historia wyrzuciła na śmietnik, iluż naprodukowali eksperci od Cervantesa, o ilu analfabeci przyszłości niczego się nie zechcą dowiedzieć?

I poważne ostrzeżenie:

Proszę uważać na czas:

Dać się uwieść przeszłości to wielkie niebezpieczeństwo.

Dać się porwać przeszłości to wielkie niebezpieczeństwo.

Muzyka czasu może nas opętać po wsze czasy.

Proszę uważać na czas: proszę założyć maski,

powiew przeszłości może być niebezpieczny.

[...] Czas jest niebezpieczny: zużywa nas,

pochłania nas, oferuje nam fortunę
wiedzy i rozkosznych przyzwyczajęń.

Błogosławiony niech będzie czas,

gorzko-słodki czas, magiczna podstawa

przemysłu chronograficznego.

Znów dwuznaczna ocena: czas to niebezpieczeństwo dla ludzi, którzy się go pozbyli, którzy od niego uciekli. Czas może być niebezpiecznie fascynujący dla bogów, aniołów, nieśmiertelnych ludzi i innych bytów ponadczasowych. Ale błogosławiony jest dla tych, co na nim zarabiają oraz wciąż, nieodmiennie dla poetów, artystów, melancholików i wiecznych Don Kichotów.

Nabokov pisał, że Don Kichot, walcząc z przebrany za Rycerza Zwierciadeł Samsonem Carrasco, walczy z własnym cieniem¹². U La Fury ma się wrażenie, że nikt już nawet nie walczy z cieniem Don Kichota, on sam zapomniał, kim i czym jest, konferencje na jego temat to jakiś przestarzały rytuał, którego uczestnicy nawzajem przed sobą ukrywają, że nie mają pojęcia, po co tam są. Autorzy *DQ* dają do zrozumienia, że mit umarł, że w naszych czasach można już tylko rozpaczliwie próbować go wskrzesić, poszukując coraz to nowych sensacyjnych jego wersji: Don Kichot to Sanczo, Don Kichot to Ginés, Sanczo to Golem, a my wszyscy nie jesteśmy już nawet ani Don Kichotem, ani Sanczem, ani nawet żadnym z ich mutantów. Gdybyż rzeczywiście ktoś w roku 3014 zechciał się kiedyś zastanowić, kim był ten wariat w misce na głowie, po co ktokolwiek go wymyślał, dlaczego tak długo, mimo wszystko, żył...

¹² V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 123.

Wstęp do psychoanalizy, czyli spotkanie Freuda z Cervantesem

Zanim dane nam było pojąć najgłębsze prawdy kryjące się w naszej miłości, byliśmy niczym szlachetni rycerze, przemierzający świat jak we śnie, mylnie odczytujący najprostsze rzeczy, skłonni wyolbrzymiać powszednie błahostki, aż stawały się czymś rzadkim i wzniosłym.

Zygmunt Freud¹

[I] zamilknę, żeby nie powiedziano, że lżę, lecz czas, odkrywca wszystkich rzeczy, opowie o tym, kiedy najmniej się będziemy spodziewać.

Don Kichot²

W ciągu ponad 400 lat od wydania pierwszej części *Przemyslnego szlachcica Don Kichota z Manczy* powstała niezliczona liczba monografii, artykułów, esejów i komentarzy dotyczących najśłynniejszego dzieła Miguela Cervantesa³. I nawet jeśli prawdą jest, że niewielu krytyków zadaje sobie trud precyzyjnego wyjaśnienia, czemu właściwie *Don Kichot* zawdzięcza status dzieła

¹ Jeśli nie podano inaczej w informacji bibliograficznej, wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki.

² M. Cervantes, *Przemyslny szlachcic Don Kichot z Manczy*, cz. I, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 483–484.

³ W artykule zostały wykorzystane fragmenty pracy licencjackiej pt. *Psychoanalityczna lektura Rozmowy psów Cervantesa*, przygotowanej na Wydziale Neofilologii UAM w roku 2015.

przełomowego, nikt nie ma wątpliwości co do słuszności określenia go mianem arcydzieła o ogromnym znaczeniu dla rozwoju nowoczesnej powieści⁴. Zainteresowanie *Don Kichotem* wykracza zresztą daleko poza ramy literatury, czego najlepszym dowodem są takie (niekiedy dość zaskakujące) publikacje jak: *La gastronomía en El Quijote y la cocina manchega actual* („Gastronomia w *Don Kichocie* i dzisiejsza kuchnia Manczy”), *El Quijote y la dermatología* („*Don Kichot* i dermatologia”), *El pensamiento de El Quijote visto por un abogado* („Filozofia w *Don Kichocie* – ujęcie prawnicze”) czy *Cervantes, Don Quijote y las matemáticas* („Cervantes, don Kichot i matematyka”)⁵, choć arytmetyka najprawdopodobniej nie była najmocniejszą stroną rycerza z Manczy⁶. Nie powinno więc dziwić, że tak obszerny rozdział w bibliografii poświęconej *Don Kichotowi* stanowią prace z zakresu psychologii i psychiatrii – nie bez powodu, w swoim artykule z 1944 r. zatytułowanym *Contribución de Cervantes a la psicología y a la psiquiatría* („Wkład Cervantesa w dziedzinę psychologii i psychiatrii”), Carlos Gutiérrez-Noriega określa Cervantesa

⁴ Cf. W. Charchalis, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes? Don Kichot na tle literatury z epoki*, w: M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, cz. I, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 29. Cytaty pochodzące z I części *Don Kichota* przytaczam na podstawie tego właśnie przekładu. Fragmenty II części powieści cytuję w oparciu o przekład A.L. i Z. Czernych, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, Warszawa 1966.

⁵ I. Fernández Morales, *La gastronomía en El Quijote y la cocina manchega actual*, w: „Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas”, 2005, http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_24.pdf; M. del Carmen Rodríguez-Cerdeira, *El Quijote y la dermatología*, „Medicina Cutánea Ibero-Latino-Americana”, t. 33, nr 6, listopad-grudzień 2005, <http://www.medigraphic.com/pdfs/cutanea/mc-2005/mc056a.pdf>; N. Alcalá Zamora, *El pensamiento de El Quijote visto por un abogado*, Buenos Aires 1947; L. Balbuena Castellano, *Cervantes, Don Quijote y las matemáticas*, <http://imarrero.webs.ull.es/sctm04/modulo1/1/lbalbuena.pdf>.

⁶ Na poparcie tego twierdzenia przywołajmy fragment IV rozdziału I części powieści: „Chłop pochylił głowę i nie odpowiadając ni słowem, rozwiązał sługę, którego don Kichot zaraz zapytał, ile jego pan jest mu winien. Ten powiedział, że za dziewięć miesięcy, po siedem reali za miesiąc. Don Kichot przeliczył i stwierdził, że daje to siedemdziesiąt trzy reale, i nakazał chłopu natychmiast je wypłacić, jeśli nie chce umrzeć z tego powodu”. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy...*, cz. I, s. 123–124:

„pierwszym i najbardziej godnym uwagi prekursorem psychiatrii”⁷. Okazuje się również, że Cervantes i jego *Don Kichot* mogli odegrać znaczącą rolę w narodzinach freudowskiej psychoanalizy, a jedna z *Nowel przykładowych* (1613) stać się pierwotnym wzorem dialogu psychoanalitycznego.

Z pierwszej biografii Freuda, wydanej w latach 1953–1957, której autorem jest Ernest Jones, walijski psychoanalityk i wieloletni przyjaciel Zygmunta, dowiadujemy się, że Freud od najmłodszych lat wykazywał ogromne zainteresowanie literaturą. Często obdarowywał swoich bliskich książkami, niejednokrotnie zadłużając się u księgarzy, by zdobyć upragniony egzemplarz. Wśród dzieł, które wywarły na Freudzie największe wrażenie, Jones wymienia *Kuszenie świętego Antoniego* Gustava Flauberta i właśnie *Don Kichota* Cervantesa. Zgodnie z jego relacją pierwszy egzemplarz *Don Kichota*, z ilustracjami francuskiego grafika Gustave’a Doré, Freud miał otrzymać w latach 80. XIX w. od przyjaciela z dzieciństwa, Josefa Herziga, z którym regularnie grywał w karty⁸. Nie wiadomo jednak, czy była to wersja hiszpańsko- czy też niemieckojęzyczna, a może jedno z francuskich wydań, w których wykorzystano ryciny Doré. W liście z 22 sierpnia 1883 r. skierowanym do Marthy Bernays, przyszłej żony, Freud tak pisze o *Don Kichocie*:

[T]racę dużą część dnia na czytanie. Teraz, na przykład, czytam *Don Kichota* ze wspaniałymi ilustracjami Doré i skupiam się na tej książce bardziej niż na anatomii mózgu. Miałaś rację, najdroższa. Nie jest to stosowna lektura dla dziewcząt, i gdy ci ją wysyłałem, nie pamiętałem, jak wiele brutalnych, a nawet odpychających fragmentów zawiera. Bez wątpienia skutecznie realizuje założone cele, ale nawet to nie czyni jej wystarczająco odpowiednią dla mojej ukochanej. Mimo to, niektóre epizody są bardzo dobre i powinnaś je przeczytać. Dziś, przeglądając środkowe partie książki, myślałem, że

⁷ „[P]rimero y más notable precursor de la psiquiatría”. C. Gutiérrez-Noriega, *Contribución de Cervantes a la psicología y a la psiquiatría*, „Revista de Neuro-psiquiatría”, t. 7, nr 2, Peru, czerwiec 1944, s. 149.

⁸ E. Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*, Barcelona 1981, t. 1, s. 185–186.

pęknię ze śmiechu. Już od dawna tak się nie śmiałem. Nie ma wątpliwości, że jest świetnie napisana⁹.

Jones twierdzi, że Freud przeczytał *Don Kichota* w bardzo młodym wieku, a jeden z listów adresowanych do bliskiego przyjaciela z lat młodzieńczych, Eduarda Silbersteina, pozwala nawet przypuszczać, że Freud posiadał własny egzemplarz jeszcze zanim podarował mu go Herzig. W liście z 30 stycznia 1875 r. pisze bowiem:

Wysyłam ci niniejszym *Don Kichota*, słynny już egzemplarz, z którego sam korzystałem i który właśnie z tego powodu jest dla mnie wyjątkowo wartościowy. Mam nadzieję, że potraktujesz go inaczej, niż gdyby był nowy¹⁰.

Znów jednak nie wiemy, czy chodzi o wersję oryginalną, czy o jeden z licznych już wówczas przekładów. Valentín Corces Pando podaje w wątpliwość hipotezę, w myśl której Freud władał językiem hiszpańskim na tyle dobrze, by przeczytać *Don Kichota* w oryginale¹¹. Jego zdaniem Freud poznał przygody szlachcica z Manczy dzięki lekturze opracowania autorstwa Heinricha Heinego – nosiło ono tytuł *Einleitung zum „Don Quixote“*, a wydane zostało w roku 1837. Niemiecki poeta zanalizował w nim dzieło Cervantesa z różnych perspektyw; zaopatrzył je też w obszernie komentarze. Wiemy, że Freud znał dzieła Heinego – omawiał je między innymi w pracy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Poza tym wspomniane opracowanie zostało ujęte w niemieckich wydaniach *Don Kichota*, również w tym z 1892 r., co pozwala nam domniemywać, że rzeczywiście Freud miał możliwość zapoznania się z nim.

Freud bez wątpienia miał ogromną łatwość uczenia się języków – biografowie twierdzą, że w wieku ośmiu lat z wielkim en-

⁹ Z. Freud, *Cartas a la novia*, trad. J. Merino Pérez, Barcelona 1969, s. 17.

¹⁰ Z. Freud, *Sigmund Freud. Jugendbriefe an Eduard Silberstein*, przeł. Walter Boehlich, Frankfurt/M. 1989, s. 101.

¹¹ V. Corces Pando, *Freud ante Cervantes. El psicoanálisis y la cultura española en el primer tercio del siglo XX*, Valencia 2005, s. 74–76.

tuzjazzmem czytał dzieła Shakespeare'a po angielsku, znał grekę, łacinę, francuski, hebrajski oraz włoski¹². Jednak zgodnie z relacją Jonesa nikt z jego rodziny nie potrafił wytłumaczyć, w jaki sposób osiągnął tak wysoki poziom znajomości języka hiszpańskiego i czy rzeczywiście go osiągnął¹³. Aby podjąć próbę wyjaśnienia tej kwestii, musimy cofnąć się do początku lat 70. XIX w., a dokładnie do roku 1871, na który datowany jest pierwszy list Freuda do Eduarda Silbersteina.

Freud i Silberstein poznali się około 1870 r., kiedy ten ostatni przeniósł się z rodzinnych Jassów do Wiednia, by rozpocząć naukę w jednym z renomowanych gimnazjów. Szybko stał się najbliższym przyjacielem Freuda. W korespondencji, którą utrzymywali, możemy prześledzić proces kształtowania się zainteresowań przyszłego twórcy psychoanalizy. Wiedzy na temat okoliczności, w których Freud zainteresował się językiem hiszpańskim, dostarcza nam list napisany do Marthy Bernays trzy lata po uzyskaniu przez Freuda tytułu doktora. Nosi on datę 7 lutego 1884 r.; czytamy w nim:

Silberstein znów tu dziś był, tak sympatyczny i dobry jak zawsze. Zaprzyjaźniliśmy się w czasach, gdy przyjaźni nie zawierało się dla sportu ani korzyści, lecz by spełnić potrzebę posiadania kogoś, z kim można by się wszystkim dzielić. Zwykliśmy spędzać razem całe godziny wtedy, gdy nie musieliśmy być na zajęciach. Nauczyliśmy się razem hiszpańskiego i wypracowaliśmy całą mitologię, która przywarła do nas tak mocno, jak pewne sekretne imiona, które zaczerpnęliśmy z dialogów wielkiego Cervantesa. Gdy zaczynaliśmy uczyć się języka, znaleźliśmy w naszej książce humorystyczno-filozoficzną rozmowę dwóch psów, które spokojnie leżą u drzwi szpitala, i przywłaszczyliśmy sobie ich imiona. Gdy pisaliśmy do siebie albo rozmawialiśmy, ja nazywałem go Berganza, a on mnie Cypionem. Ileż razem napisałem: „Drogi Berganzo” i zakończyłem list: „twój wierny Cypion, pies w sewilskim szpitalu”. Razem założy-

¹² N.R. de la Portilla Geada, *Los idiomas de Freud*, „Revista Biomédica Artemisa”, t. 7, nr 1, kwiecień 2005, s. 51, 54, <http://www.medigraphic.com/pdfs/invsal/isg-2005/isg052i.pdf>.

¹³ E. Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud...*, t. 1, s. 177.

liśmy pewne nietypowe stowarzyszenie scholastyczne: „Akademię Hiszpańską [...]”¹⁴.

Dialogiem, o którym pisze Freud, jest oczywiście *Rozmowa psów* z tomu *Nowele przykładne* Miguela Cervantesa. Jej bohaterami są Cypion i Berganza, dwa psy, które podczas jednej z nocy spędzonych w szpitalu Zmartwychwstania Pańskiego w Valladolid odkrywają, że nabrały zdolności porozumiewania się ludzką mową. Zauważmy, że w zacytowanym fragmencie Freud umieszcza szpital, o którym mowa, w Sewilli. Nie jest to zgodne z treścią noweli Cervantesa, choć rzeczywiście część zdarzeń tworzących akcję utworu rozgrywa się w tym mieście. Zwracam uwagę na ten szczegół, który, jak zobaczymy, nie jest bez znaczenia – powrócę do jego omówienia w dalszej części tekstu.

Odnosząc się do epizodu przywołanego w zacytowanym przed chwilą fragmencie, Peter Gay, w niedawno wznowionej polskiej edycji biografii austriackiego psychoanalityka, w rozdziale poświęconym dzieciństwu i młodości Freuda, pisze:

W 1872 roku, mając lat szesnaście, przyjechał na krótko do Freibergu. Towarzyszył mu między innymi Eduard Silberstein, najbliższy przyjaciel w tamtych latach. Powołali razem do życia tajną „Akademię Hiszpańską”, której byli jedynymi członkami. Żartobliwie zwracali się do siebie, używając imion dwóch psów z pewnej opowieści Cervantesa i wymieniali poufne listy po hiszpańsku, prowadząc także obfitszą korespondencję w języku niemieckim. W jednym z pełnych emocji listów Freud wyznał nieobecnemu przyjacielowi, że ogarnęło go „przyjemne, choć melancholijne uczucie” i że tęskni za rozmową „od serca”. Na innym z poufnych posłań do „Queridismo Berganza” widnieje ostrzeżenie: „Niech żadna obca ręka nie dotyka tego listu” – *No mano otra toque esa carta*¹⁵.

Wspomniana tu korespondencja ukazała się drukiem w 1989 r., w cytowanym już tomie zatytułowanym *Sigmund*

¹⁴ Z. Freud, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein...*, s. 36–37. Freud używa wymiennie określeń „Academia Española” oraz „Academia Castellana”; oba tłumaczę jako „Akademia Hiszpańska”.

¹⁵ P. Gay, *Freud. Życie na miarę epoki*, przeł. H. Jankowska, Poznań 2012, s. 43–44.

Freud. Jugendbriefe an Eduard Silberstein (Zygmunt Freud. *Młodzieńcze listy do Eduarda Silbersteina*). Obejmuje 79 listów, które Freud napisał do Silbersteina w latach 1871–1881. Korespondencja rozpoczęła się zatem, gdy obydwaj mieli około 15 lat. Najbardziej intrygującym aspektem tych listów jest to, że niewiele mniej niż połowa, bo aż 39, zostało zredagowanych w języku hiszpańskim: 27 w całości, a 12 częściowo. Jest to hiszpański – co tu dużo kryć – dość osobliwy, pełen archaizmów, którego gramatyka i ortografia pozostawiają wiele do życzenia, z czego Freud prawdopodobnie zdawał sobie sprawę. W liście z 3 sierpnia 1875 roku napisał bowiem: „Wiesz przecież, że kastylijski, którym się tu posługuję, nie jest niczym więcej, jak tylko ruiną gmachu, który obaj w tamtych dniach wznieśliśmy”¹⁶.

Z zachowanej korespondencji dowiadujemy się, że przyjaciele regularnie umawiali się na lekcje języka hiszpańskiego i relacjonowali sobie postępy w nauce, wzajemnie motywując się do pracy. Omawiali również szczegóły działalności owej „Akademii Hiszpańskiej”, której – jak już wiemy – byli jedynymi członkami. Była to instytucja, której istnienie Freud wolał utrzymywać w tajemnicy; prawdopodobnie obawiał się, że najbliżsi, zwolniwszy go z obowiązków rodzinnych po to, by mógł w pełni poświęcić się przygotowaniom do studiów medycznych, będą mieli mu za złe, że trwoni czas na zainteresowania niezwiązane z przyszłym zawodem. Było to całkiem prawdopodobne, gdyż rodzina Freudów przeżywała wówczas kłopoty finansowe, a kształcenie Zygmunta stanowiło niemałe obciążenie dla nadwyręzonego domowego budżetu.

Freud i Silberstein opracowali sekretny kod, którym porozumiewali się w listach. Po części został on oparty na terminologii zaczerpniętej z dzieł Cervantesa, a po części był dziełem inwencji

¹⁶ „En fin sabes que el Castellano que aquí escribo, no es mas que la ruina de un edificio, que ambos en dias pasados hemos edificado”; w tym i kolejnych przypisach cytuję wersję oryginalną przywołanych fragmentów, by pokazać niekonwencjonalność hiszpańszczyzny stosowanej przez Freuda. Z. Freud, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein...*, s. 140.

twórczej Freuda, który wspomnianą już nazwę „Freiberg”¹⁷ tłumaczy dosłownie na „Montelibre” – w liście z 3 sierpnia 1872 r. pisze do Silbersteina: „Niebawem otrzymacie bardzo szczegółową relację z mojego (czy też naszego) pobytu we Freibergu (Montelibre, jak by go nazwały psy z Akademii Hiszpańskiej)”¹⁸. Z kolei w liście z 7 marca 1875 r., w którym opisuje swój pobyt w Anglii, odnajdujemy następujący fragment:

Część oficjalna: sprawy Akademii Hiszpańskiej lub Kastylijskiej. [...] Niech członkowie Akademii Hiszpańskiej nazywają się „psami”, co jest największym tytułem, jaki mają i mogą mieć; niech świat, w którym żyją, nazywa się „Sewilla”, a kraj, w którym mieszkają, czyli Niemcy, szpitalem w Sewilli. [...] Niech członkowie Akademii Hiszpańskiej nigdy nie mówią o kimś, że „umarł”, lecz że wyjechał z Sewilli; niech nigdy nie mówią, że wyjechał z Niemiec, ale że wyszedł ze szpitala w Sewilli [...]. Wiedeń powinien mieć inną nazwę, tak jak Berlin, ale nie chcę proponować żadnych nazw – zostawiam to Panu [...]¹⁹.

Nie ma żadnych dowodów na to, że pomysł włączenia alternatywnych nazw dla Wiednia i Berlina został zrealizowany. Uwagę zwraca natomiast podpis Freuda. Już pierwsze pocztówki kierowane do Silbersteina zwieńczone są słowami „Wierny sługa, Cypion” („Quedo su antento servidor, Cipion”), a wysyłając kart-

¹⁷ Z niem. „frei” – wolny, „Berg” – góra.

¹⁸ „En poco tendreis relatos muy minuciosos de mi (ó nuestra) demora en Freiberg (Montelibre como se llamerá en l.p.d.l.A.E.)”. Z. Freud, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein...*, s. 11. Skrót „l.p.d.l.A.E.” oznacza „los perros de la Academia Española”. W tym liście bardzo uwydatniają się mankamenty hiszpańskiego, którym posługiwał się Freud – hiszpańska składnia miesza się z niemiecką, pojawiają się czeskie sufiksy, tworząc zabawne neologizmy (jak słowo „Amorska” na określenie Giseli Fluss), a łacińskie słowa przeplatają się z hiszpańskimi – Freud używa na przykład słowa „desiderio” zamiast „deseo”, czyli „pragnę”.

¹⁹ „Parte oficial: Cosas de la Academia Española ó Castellana. (...) Llamanse los miemb. d. l. A. E. «perros», que es su mayor titulo, que tienen ni tendrán, llamese «Sevilla» el mundo, en que están y el hospital de Sevilla el pais en que viven, es decir la Alemania. (...) Así los m.d.l.A.E. jamás digan de alguien «ha muerto», sino ha salido de Sevilla, jamas digan, ha dejado la Alemania sino ha quitado el hospital de Sevilla (...). Viena llamase con otro nombre y asi tambien Berlin, pero los nombres no quiero proponer, sino dejo á Vm de proponerlos (...)”. Z. Freud, *Jugendbriefe an Eduard Silberstein...*, s. 112.

kę z Wiednia, 27 lipca 1872 r., Freud zwraca się do przyjaciela słowami „Drogi Berganzo” („Querido Berganza”). Poza jednym wyjątkiem, będącym zapewne wynikiem pomyłki – na pocztówce z 19 stycznia 1872 r. widnieje podpis „Su Braganza” – Freud konsekwentnie zwraca się do Silbersteina, mieniając go Berganzą, a gdy ten podpisuje się wybranym przez przyjaciela imieniem, oburzony tym aktem „uzurpacji” Zygmunt, nalega, by trzymać się wstępnie ustalonego podziału ról. Być może nie bez powodu. Przypomnijmy, że w noweli Cervantesa to Cypion prosi Berganzę, by korzystając z daru mowy, zrelacjonował mu historię swojego życia, a gdy ten przystaje na propozycję, pozwala mu oddać się przyjemności opowiadania, wtrącając od czasu do czasu refleksje natury filozoficznej i społecznej, a także przemyślenia na temat sztuki. Jak zauważają Grinberg i Rodríguez, autorzy pracy o znaczącym tytule *Cervantes as Cultural Ancestor of Freud* („Cervantes jako kulturowy przodek Freuda”), relacja między Cypionem, uważnie analizującym wywody swojego rozmówcy, i Berganzą, który swobodnie zanurza się w opowiadanej przez siebie historii, mogła stać się dla Freuda inspiracją do wypracowania formuły dialogu psychoanalitycznego. Zdaniem badaczy, na korzyść tej hipotezy przemawia to, iż literatura miała niemały wpływ na podejmowane przez Freuda decyzje – podobno to właśnie lektura jednego z esejów Goethego przekonała go do podjęcia studiów medycznych²⁰.

W tym miejscu chciałabym zatrzymać się na krótką chwilę i zastanowić się, co mogło zainteresować Freuda w *Rozmowie psów* Cervantesa²¹. Wśród dość obszernej bibliografii poświęconej temu zagadnieniu na szczególną uwagę zasługuje artykuł Marii L. Morales Zaragoza zatytułowany: *El coloquio de los perros desde un punto de vista psicoanalítico* („Rozmowa psów

²⁰ L. Grinberg, J.F. Rodríguez, *Cervantes as Cultural Ancestor of Freud*, w: R.A. El Saffar, D. de Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, New York 1993, s. 23–24.

²¹ Warto też pamiętać, że w publikacjach naukowych Freud często wykorzystywał przykłady zaczerpnięte z literatury po to, by zilustrować swoje założenia w sposób przystępny dla czytelnika.

z punktu widzenia psychoanalizy”). Jego autorka wskazuje aż 36 elementów teorii i techniki terapii psychoanalitycznej, które można odnaleźć w tekście noweli²². Spośród nich przywołam jedynie 3 najważniejsze.

Nie trzeba przypominać, że psychoanaliza nie istnieje bez dialogu, a na nim właśnie opiera się struktura noweli. Znacząca jest w niej relacja między rozmówcami – Cypion uważnie słucha Berganzy i pozwala mu swobodnie snuć opowieść. „[B]ędę cię słuchał z wielką przyjemnością i nie przerwę ci, chyba że uznam to za konieczne”²³, mówi na samym początku i, choć później wielokrotnie przerywa swojemu rozmówcy, nigdy nie robi tego w sposób nieuzasadniony. Z jednej strony nalega, by Berganza unikał dygresji w obawie o to, że zdolność mówienia przeminie zanim dokończy on swoją historię, z drugiej jednak pozwala, by jego narracja płynęła swobodnie: „[O]powiadaj, co chciałbyś i jak chciałbyś powiedzieć”²⁴. Z kolei Berganza przyznaje:

[O]d czasu, gdy już miałem siłę pogryźć pierwszą kość, pragnąłem mówić, by powiedzieć o sprawach, jakie gromadziłem w pamięci; ale wiele dawnych myśli albo zatarło się, albo uleciało. Teraz jednak, gdy bez rozmyślania nad tym widzę, żem obdarzony boskim darem mówienia, pragnę nacieszyć się nim i wykorzystać najlepiej, jak potrafię, i to śpiesząc powiedzieć wszystko, co mi przyjdzie na pamięć, choćby i bezładnie, i zawile²⁵.

Zauważamy tu zatem dwa podstawowe elementy dialogu psychoanalitycznego: przyjemność gawędzenia (niem. „Lust zu fabulieren”), dzięki której pacjent może doświadczyć abreakcji, czyli wyładowania emocjonalnego uwalniającego go od przykrego uczucia wywołanego negatywnym doświadczeniem, oraz regułę

²² M.L. Morales Zaragoza, „*El coloquio de los perros desde un punto de vista psicoanalítico*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k7n9>.

²³ M. de Cervantes, *Rozmowa psów*, w: *Dawna nowela hiszpańska*, redakcja i przekład K. Zawanowski, Warszawa 1978, s. 119.

²⁴ Ibidem, s. 126.

²⁵ Ibidem, s. 119.

swobodnych (lub też wolnych) skojarzeń (niem. „die freie Assoziation”). Ponadto, Berganza podkreśla, że darzy Cypiona dużym zaufaniem, a jest to warunek konieczny dla powodzenia terapii psychoanalitycznej.

Nie negując obecności tych elementów w *Rozmowie psów*, wypada jednak przypomnieć, że Edward C. Riley – wbrew temu, co Freud utrzymuje w swoich listach – podaje w wątpliwość, czy przysły twórca psychoanalizy poznał i zrozumiał treść całej noweli²⁶. Zauważa bowiem nieścisłości, które wkradły się do jego wypowiedzi – jak już wspomniałam, szpital, w którym przebywają bohaterowie, znajduje się w Valladolid, a nie w Sewilli, choć rzeczywiście, część opowiadanej przez Berganzę historii została tu umiejscowiona. Po drugie, Cervantes nigdzie nie wskazuje, iż rozmowa psów odbywa się u drzwi szpitala, wbrew temu, co Freud stwierdza w listach do Marthy. Riley uważa, że Freud zaznajomił się jedynie z fragmentami tekstu, bądź też nie do końca go zrozumiał. Jak pamiętamy, poznał on język hiszpański w stopniu dość ograniczonym.

Rozmowa psów nie jest, rzecz jasna, jedynym utworem Cervantesa, w którym dialog pełni tak ważną funkcję. Równie znaczącą rolę, która jedynie z pozoru wydaje się zupełnie odmienna, odgrywa on w *Don Kichocie*. W VII rozdziale I części Cervantes wprowadza postać Sancza i oddaje głos bohaterom, zmieniając proporcję między narracją a dialogiem. Jeśli przyjmiemy, za Martinem de Riquer²⁷, iż pierwotnym zamiarem Cervantesa było stworzenie małej formy obejmującej jedynie pierwszą, samotną wyprawę szlachcica (rozdziały I–VI), wspomniany zabieg, zastosowany w momencie, w którym Cervantes decyduje się zwiększyć rozmiary dzieła, możemy zapewne wyjaśnić koniecznością urozmaicenia narracji i rozbudowania świata przedstawionego. Być może jednak kierowały nim również inne powody. Od mo-

²⁶ E.C. Riley, *Cipión writes to Berganza*, w: „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America”, The Cervantes Society of America 1994, t. 14, nr 1, s. 8, <https://www.h-net.org/~cervant/csa/artics94/riley.htm>

²⁷ M. de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Estella 1970, s. 58–59.

mentu pojawienia się postaci giermka dialog zyskuje bowiem zupełnie nowy wymiar – przestaje być li tylko jednym z elementów wspierających rozwój akcji i staje się środkiem umożliwiającym psychologiczną charakterystykę postaci, dzięki której czytelnik poznaje motywację ich działań. To przecież w ramach dialogu don Kichot snuje swą filozoficzną refleksję dotyczącą literatury, tradycji, czy rycerskiego etosu, i, co może najważniejsze, właśnie dialog staje się narzędziem, dzięki któremu poznaje to, co go otacza.

Don Kichot konfrontuje świat opisywany w romansach rycerskich z rzeczywistością, w której żyje, i próbuje odczytać ją tak, jakby świat literackiej fikcji i świat „realny” były tożsame. Narrator sugeruje czytelnikowi, że to właśnie lektura *Pieśni o Rolandzie*, *Tyranta Białego*, *Amadisa z Walii*, legend arturiańskich i innych historii o błędnych rycerzach sprawiła, iż Kichot stracił rozum, w żadnym miejscu nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób go odzyskał. Nie proponuję tu rozważań na temat tego, dlaczego Cervantes zdecydował się uzdrowić bohatera w ostatnich chwilach jego życia (choć jest to, rzecz jasna, intrygujące zagadnienie). W tym momencie interesuje mnie to, jak udało się Kichotowi powrócić do pełni władz umysłowych. Szlachcica, który postradał zmysły od słowa pisanego, uzdrowił, być może, właśnie dialog. To Sanczo podaje w wątpliwość wizję rzeczywistości don Kichota, mówiąc, że olbrzymi są zwykłymi wiatrakami, że zastęp uzbrojonych rycerzy to pasterze prowadzący stado owiec, a hełm Mambryna to zwyczajna miska. Nie sądzę, by dialog don Kichota i Sancza można było uznać za pierwszą psychoanalizę – twierdzenie takie byłoby zapewne niedorzeczne. Możliwe jednak, że w przygodach rycerza z Manczy i jego nieodłącznego giermka Freud dostrzegł elementy, które stały się załączkiem jego „mówionej terapii” (ang. „talking cure”). Być może dialog i rola, jaką odgrywa on w powieści, zwróciły uwagę młodego Freuda i właśnie z tego powodu uznał on *Don Kichota* za tak wartościowe dzieło.

Tematów, które w powieści Cervantesa mogły zainteresować przyszłego twórcę psychoanalizy, jest oczywiście dużo więcej.

Uwagę autora *Objaśnień marzeń sennych* (*Die Traumdeutung*, 1899) mogła zwrócić przygoda w jaskini Montesinosa, tak obszernie komentowana przez krytyków zajmujących się odczytywaniem *Kichota* z perspektywy psychoanalitycznej²⁸. Don Kichot śni tu o spotkaniu z Durandartem, Lancelotem, czarodziejem Merlinem i innymi barwnymi postaciami literatury europejskiej, a cały ten epizod odznacza się enigmatycznym charakterem i bogatą symboliką, zwłaszcza jeśli odczytywać je z perspektywy psychoanalizy. Innym zagadnieniem jest oczywiście szaleństwo głównego bohatera, chociaż Freud nigdy nie pisał o nim w swoich pismach naukowych ani w korespondencji z Martha i Eduardem. A przecież mogło ono zaintrygować go w znacznie większym stopniu niż wszystkie przywołane dotąd kwestie. Nie bez powodu wspomniany już Carlos Gutiérrez-Noriega tak pisał o Cervantesie:

Jego obserwacje i odkrycia dotyczące pojedynczych zdarzeń oraz błyskotliwe spostrzeżenia teoretyczne nigdy nie zostały wyrażone za pomocą abstrakcyjnych pojęć, lecz za pośrednictwem obrazów i symbolicznych wydarzeń. Choć nie zawsze odpowiednio doбира formę i terminy do wyrażenia nowych pomysłów, jego dzieła są prawdziwymi historiami przypadków klinicznych tak obiektywnych, realistycznych i precyzyjnych, że naprawdę stanowią próbę odkrycia głównych zagadnień życia [...]²⁹.

Cervantes, nie miał, rzecz jasna, żadnego przygotowania merytorycznego w dziedzinie psychologii czy psychiatrii. Możemy jednak przypuszczać, że zagadnienia będące podłożem tych nauk przykuwały jego uwagę. Nie jest to zresztą zaskakujące, gdyż, jak zauważa Carroll B. Johnson, w XVI- i XVII-wiecznej Hiszpanii można zaobserwować wzmożone zainteresowanie diagnostyką i leczeniem chorób psychicznych, czego dowodem są liczne trak-

²⁸ Cf. D. de Armas Wilson, *Cervantes and the Night Visitors: Dream Work in the Cave of Montesinos*, w: R.A. El Saffar, D. de Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes...*, s. 59–80.

²⁹ C. Gutiérrez-Noriega, *Contribución de Cervantes a la psicología y la psiquiatría moderna...*, s. 149.

taty poświęcone temu tematowi³⁰. Spośród nich badacz wymienia m.in. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) Miguela Sabuco oraz *Censura de la locura humana, y excelencias della* (1598) Jeronima de Mondragón, wiernie odzwierciedlające poglądy na temat zaburzeń psychicznych w Hiszpanii w XVI w., oraz *Libro de melancolía* (1585) Andresa Velazqueza i *Diagnostio et cura affectum melancholicorum* (1622) Alfonsa Ponce de Santa Cruz³¹. Mając na uwadze to, iż Cervantes był zapalonym czytelnikiem, a jego ojciec zajmował się medycyną, możemy przypuszczać, że znał przynajmniej dwa ostatnie dzieła, których echa odnaleźć można, jak się wydaje, w jego twórczości³². Johnson wspomina również inny traktat, prawdopodobnie najbardziej znany ze wszystkich. Jest nim *Examen de ingenios para las sciencias* Juana Huarte de San Juan, opublikowany po raz pierwszy w Baezie w 1575 r. W pracy tej pojawiają się opisy różnych rodzajów osobowości wraz z odpowiadającymi im cechami fizycznymi; jeden z nich wyjątkowo wiernie odpowiada charakterystyce Rycerza Żalosego Oblicza³³.

Zainteresowanie ludzką psychiką wśród XVI- i XVII-wiecznych badaczy nie jest jedynym powodem, dla którego Johnson nazywa Hiszpanię „kolebką psychiatrii”³⁴. Podkreśla, że to właśnie w Barcelonie w 1401 r. powstał Szpital Świętego Krzyża, pierwszy ośrodek w Europie całkowicie poświęcony opiece nad

³⁰ C.B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, California 1983, s. 13.

³¹ Ibidem, s. 14–17.

³² W *Diagnostio et cura melancholicorum* opisany jest przypadek człowieka, który unikał kontaktu z ludźmi, gdyż był przekonany, że jest ze szkła. Przypomina on do złudzenia historię Tomasa Rodaja, bohatera *Licencjata Vidriery*. W *Libro de melancolía* z kolei omówione zostały różne aspekty melancholijnej natury człowieka, właściwej także don Kichotowi.

³³ Johnson wspomina również pracę *Un gran inspirador de Cervantes: el Dr. Juan Huarte y su “Examen de ingenios”* (1905). Rafael Salillas omawia w niej wpływ lektury dzieła Juan Huarte de San Juan na inne teksty literackie Cervantesa. C.B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote...*, s. 19–20.

³⁴ C.B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote...*, s. 12.

osobami z zaburzeniami psychicznymi³⁵. W kolejnych latach wznoszono następne, głównie w Aragonii. Do najważniejszych należały placówki w Saragossie (1425), w Palma de Mallorca (1456) oraz El Hospital de los Inocentes w Sewilli (1436). O nim właśnie mógł myśleć cyrulik, gdy w I rozdziale II tomu *Don Kichota* opowiadał rycerzowi historię młodzieńca, który trafił do „zakładu dla obłąkanych w Sewilli” po tym, jak postradał zmysły i uwierzył, że jest bogiem Neptunem³⁶. W tym samym rozdziale pojawia się cytat z *Orlanda szalonego* (1516) Ludovica Ariosta, potwierdzający zainteresowanie Cervantesa tematem szaleństwa. Co ciekawe, poemat Ariosta był również lekturą Freuda, który we wspomnianym już liście z 23 sierpnia 1883 r. pisał do Marthy Bernays, że jego zdaniem jest to dzieło stworzone z myślą o rycinach Gustave’a Doré³⁷.

Nawet jeśli, jak wspomniałam wcześniej, istnieją przesłanki, by wątpić w to, czy Freud znał całą treść *Rozmowy psów*, wydaje się niemal pewne, iż dobrze poznał przygody don Kichota: nawiązania do powieści odnajdujemy nie tylko w listach, ale również w publikacjach naukowych. W *Psychopatologii życia codziennego*, w ustępie poświęconym mechanizmom warunkującym zamiar samobójczy, przywołuje jeden z epizodów z okresu rządów Sancza na wyspie Baratarii. W XLVI rozdziale II części przygód rycerza z Manczy, pewna kobieta żąda, by Sanczo ukarał mężczyznę, który pozbawił ją czci. Sanczo nakazuje winowajcy, by przekazał pokrzywdzonej sakiewkę pieniędzy, lecz gdy kobieta odchodzi, sugeruje mu, by pospieszył za nią i odebrał całą kwotę. Gdy oboje wracają, Sanczo dowiaduje się, że mężczyzna nie zdołał przezwyciężyć oporu pokrzywdzonej, która zaciekle broniła odszkodowania. Freud cytuje słowa wypowiedzia-

³⁵ C.B. Johnson zauważa, że wiele źródeł uznaje Ospitalis Ignoscencium w Walencji (1409) za pierwszy ośrodek o takim profilu. Jego zdaniem był to jednak najprawdopodobniej zwyczajny przytułek, w przeciwieństwie do Szpitala Świętego Krzyża, w którym pacjentami i ich leczeniem zajmował się wykwalifikowany personel. Ibidem, s. 12–13.

³⁶ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichote z Manczy...*, cz. II, s. 17–19.

³⁷ Z. Freud, *Cartas a la novia...*, s. 20.

ne wówczas przez Sancza: „Siostró moja, gdybyś z takim samym zapalem i męstwem, jakieś okazała w obronie twego trzosa, a nawet z o połowę mniejszym broniła twego ciała, sam Herkules by cię nie zniewolił”³⁸, i twierdzi, że są one zupełnie uzasadnione, ponieważ podobnie jak nieświadomy zamiar samobójczy „absorbują siły obronne danego osobnika”, nieświadomy mechanizm autodestrukcyjny „ubezwładnia kobietę”³⁹. Z kolei w pracy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, w rozdziale „Dowcip i rodzaje komiczności”, Freud porównuje postać Sir Johna Falstaffa ze szlachcicem z Manczy, o którym pisze tak:

[P]omysłowy rycerz Don Kichot z la Manczy to postać, która jako taka nie ma humoru i przysparza nam rozkoszy w swej powadze, którą można by określić mianem humorystycznej, chociaż mechanizm jej rozkoszy – w porównaniu z mechanizmem humoru – wykazuje ważną różnicę. Don Kichot to postać zrazu czysto komiczna, to wielkie dziecko, któremu uderzyły do głowy fantazje z książek o rycerzach. Wiadomo, że poeta zrazu chciał go przedstawić tylko w ten sposób, lecz bohater z wolna przerósł jego zamiary, i to jeszcze jak! Gdy jednak poeta wyposażył tę śmieszna postać w głęboką mądrość, [gdy] kazał jej zmierzać do wielce szlachetnych celów i uczynił ją symbolicznym przedstawieniem idealizmu, [...] postać ta przestała oddziaływać komicznie. Jak rozkosz humorystyczna powstaje przez zakłócenie jakiegoś afektu, tak również tym wypadku – wskutek zakłócenia – powstaje rozkosz komiczna⁴⁰.

Oprócz cytowanego już listu z 22 sierpnia 1883 r. Freud nawiązuje do *Don Kichota* jeszcze co najmniej kilka razy. Dzień później pisze do Marthy: „Wydaje mi się pewną formą hipokryzji nie pisać do ciebie o tym, co najbardziej zaprzęta teraz mój umysł. Właśnie spędziłem dwie godziny, czytając *Don Kichota*, który naprawdę sprawił mi wiele radości”⁴¹. Następnie przywołuje całą serię przygód i postaci, które zrobiły na nim wrażenie,

³⁸ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichote z Manczy...*, cz. II, s. 350.

³⁹ Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1993, s. 236–237.

⁴⁰ Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 290–291.

⁴¹ Z. Freud, *Cartas a la novia...*, s. 19.

i opatruje każdą z nich obszernym komentarzem, niekiedy nie szczędząc krytyki. Szczególnym upodobaniem Freuda cieszą się losy Cardenia i Dorotei oraz przygody jeńca, którego historia „zawiera fragment biografii samego Cervantesa”⁴². Freud mówi o nich, że zostały opowiedziane w sposób szczególnie subtelny, a przy tym barwny i błyskotliwy. Przyznaje, że „Wszystkie szczęśliwe pary, damy, które od razu pałają do siebie siostrzaną miłością i przyjmują serdecznie biedną Mauretanke, rycerz przywiązany do okna, który ma uniemożliwić wtargnięcie okropnych gigantów... – nic z tego nie jest zbyt głębokie, lecz ma w sobie niespotykany urok”⁴³. Pochlebnie wyraża się o rycinach Doré, zwłaszcza o karykaturach, które wiernie oddają charakter tekstu, choć zauważa, że poważne przedstawienia don Kichota pozbawione są nuty ironii, której nigdy nie brak opisom Cervantesa.

Związki Freuda z Cervantesem i kulturą hiszpańską nie kończą się jednak na listach i publikacjach naukowych. Warto nadmienić, iż to właśnie hiszpański był pierwszym językiem obcym, w którym w roku 1922 wydano *Dzieła zebrane Zygmunta Freuda* (nakładem wydawnictwa Biblioteca Nueva), aż 28 lat przed ich pierwszą publikacją w języku angielskim (1950). Wersja hiszpańska była również pierwszym przekładem jednego z bardzo wczesnych artykułów Freuda, *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych* (*Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, 1893). W tym kontekście przypomnijmy również list Freuda z 7 maja 1923 r., skierowany do Luisa Lopeza Ballesterosa, autora pierwszego hiszpańskiego wydania jego *Dzieł zebranych*. List ten, zarówno z uwagi na przedstawione treści, jak i na język – hiszpański – w którym, jak się wydaje, został zredagowany, jednoznacznie rozwiewa wątpliwości co do tego, czy twórca psychoanalizy poznał język ojczysty Cervantesa:

Gdy byłem młodym uczniem, pragnienie przeczytania nieśmiertelnego «Don Kichota» w oryginalnej, cervantesowskiej wersji, skłoniło

⁴² Ibidem, s. 19.

⁴³ Ibidem, s. 20.

mnie do nauczania się, bez żadnego nauczyciela, pięknego języka kastylijskiego. Dzięki temu młodzieńczemu zainteresowaniu mogę teraz, już w zaawansowanym wieku, stwierdzić, na ile właściwa jest hiszpańska wersja moich dzieł, której lektura zawsze sprawia mi ogromną przyjemność ze względu na doskonałą interpretację moich założeń i elegancję stylu. Przede wszystkim nie mogę wyjść ze zdumienia, gdy widzę jak pan, nie będąc ani lekarzem, ani psychiatrą z wykształcenia, zdołał osiągnąć tak precyzyjną znajomość materii bardzo zawilej i niekiedy niejasnej⁴⁴.

Jednak i tym razem nie brak badaczy, którzy z nieufnością podchodzą do relacji Freuda, chociaż James Strachey, tłumacz angielskiego przekładu *Dzieł zebranych*, utrzymuje, że list ten przełożył z oryginalnej, hiszpańskiej wersji. Pando, niezmiennie sceptyczny, jest jednak zdania, że Strachey miał do czynienia nie z oryginałem, lecz z hiszpańskim tłumaczeniem z języka niemieckiego lub francuskiego, w którym list miałby zostać zredagowany. Dodajmy do tego, że sam Freud miał specyficzne podejście do kwestii konstruowania biografii. Gdy Arnold Zweig zaproponował, że opíše historię jego życia, ten stwierdził:

Każdy, kto podejmuje się pisania biografii [...] zobowiązuje się do kłamstwa, ukrywania faktów, uprawiania hipokryzji, upiększania, a nawet do ukrywania się z tym, że czegoś nie rozumie. Prawdy biograficznej nigdy się nie ogarnia, a jeśli nawet się ją pozna, to i tak nie będzie można ujawnić⁴⁵.

Być może stąd właśnie wynika przeświadczenie Pando, iż Freud świadomie manipulował informacjami o swoim życiu i w ten sposób oblekł tajemnicą cały, nie do końca jasny, „epizod hiszpański”, pozwalając, by błaha anegdota o jego rzekomej fascynacji dziełami i językiem Cervantesa urosła do rangi mitu.

Zanim przejdę do wniosków, wspomnę jeszcze o pewnym epizodzie z historii recepcji dzieła Freuda w Hiszpanii opisanym przez Pando. W latach 70. XX w. znane madryckie wydawnictwo Alianza postanowiło wznowić edycję jego tekstów. Z tej okazji

⁴⁴ Cytowany w V.C. Pando, *Freud ante Cervantes...*, s. 76.

⁴⁵ P. Gay, *Freud. Życie na miarę epoki...*, s. 14.

syn pierwszego wydawcy *Dziel zebranych* złożył wizytę Annie Freud, córce Zygmunta, i zaproponował jej, by wygłosiła wykład w Madrycie. Anna nie przyjęła wprawdzie zaproszenia, ale na pamiątkę spotkania otrzymała egzemplarz wspomnianego już dzieła *Examen de ingenios para las ciencias* autorstwa Juana Huarte de San Juan⁴⁶. Wydarzenie można by uznać za zupełnie pozbawione znaczenia, gdyby nie to, że przecież to właśnie tym tekstem Cervantes mógł posiłkować się podczas tworzenia postaci don Kichota. Czy był to jedynie zbieg okoliczności, że spośród tylu wartościowych zabytków literatury hiszpańskiej właśnie ten zdecydowano się podarować córce Zygmunta Freuda?

Na koniec chciałabym powrócić do tytułu niniejszego artykułu i pytania, które sugeruje: czy lektura Cervantesa była dla Freuda swoistym „wstępem do psychoanalizy”? Ostateczne rozstrzygnięcie kwestii, czy Freud czytał dzieła Cervantesa w oryginale nie jest łatwe, a wśród badaczy opinie na ten temat są, jak pokazałam, podzielone. Ci, którzy najbardziej nieufnie podchodzą do relacji Ernesta Jonesa, Petera Gaya i do korespondencji samego Freuda, podkreślają, że gdyby rzeczywiście twierdził on, że Cervantes wywarł na niego tak duży wpływ i odegrał istotną rolę w kształtowaniu się teorii psychoanalitycznej, przywołałby go w swoich publikacjach naukowych pośród innych ważnych dla niego autorów. Z drugiej strony nie możemy mieć jednak pewności, czy Freud był świadomy wpływu, jaki wywarł na niego Cervantes. Juan Rof Carballo, według którego znaczenie „hiszpańskiego epizodu” z życia Freuda jest niesłusznie bagatelizowane, rozstrzyga tę kwestię, stawiając następujące pytanie: „Czy psychoanaliza nie nauczyła nas, że im bardziej ukryte są pewne wydarzenia z naszego życia, im mniejszą wagę do nich przywiązujemy, tym bardziej decydujące są dla naszego losu?”⁴⁷. Zdaniem tego krytyka, Cervantesa można uznać za „ojca chrzestne-

⁴⁶ V.C. Pando, *Freud ante Cervantes...*, s. 71–72.

⁴⁷ J. Rof Carballo, *Freud y su Academia Española*, „ABC”, 21.11.1970, s. 3, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/11/21/003.html>.

go talentu językowego Freuda” (“el padrino de don lingüístico de Freud”), gdyż to od hiszpańskiego pisarza miał się on nauczyć potoczności stylu i lekkości pióra.

Tego samego zdania jest Carlos Chávez, który przyznaje, że w swych pracach naukowych, poza wspomnianymi dwoma odniesieniami Freud rzeczywiście nie wspomina najważniejszej powieści Cervantesa. Dodaje jednak: „[I]stnieją nieświadome lub przedświadome motywy lapsusów, wypadków, fobii, miłosnych wyborów itd., a także tak zwanych celowych zapomnień, dlatego, moim zdaniem, lektura *Don Kichota* i *Rozmowy psów* także wpłynęła na proces tworzenia psychoanalizy przez Zygmunta Freuda”⁴⁸.

Nie sposób więc wykluczyć, że spotkanie Freuda z Cervantese było ważnym wydarzeniem w rozwoju teorii psychoanalizy. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że nie pozostaje ono bez znaczenia dla samego Cervantesa, ponieważ dzięki Freudowi możliwa jest inna lektura jego dzieł. Takich odczytań powstało już bardzo wiele – zapewne nie wszystkie można uznać za do końca uzasadnione, a niektóre są równie dyskusyjne, co miejsce psychoanalizy w literaturze i krytyce literackiej. Niewątpliwie jednak rzucają one nowe światło na twórczość Cervantesa i skłaniają do ponownego przemyślenia niektórych jej aspektów.

„Niech się męczą i trują, nie ułatwimy im zadania”⁴⁹, pisze Freud w liście do Marthy Bernays w kwietniu 1885 r., mając na myśli przyszłych biografów. No cóż, dopiął swego.

⁴⁸ Cytowany przez M. Sánchez de Armas, *Cervantes y psicoanálisis*, „Revista Digital Ojos de papel”, <http://www.ojosdepapel.com/Article.aspx?article=4236>.

⁴⁹ P. Gay, *Freud. Życie na miarę epoki...*, s. 13.

Miguela de Unamuno refleksje na temat powieści o Don Kichocie

W 1905 r., 300 lat po pierwszym wydaniu pierwszej części *Don Kichota*, w Hiszpanii ukazała się książka Miguela de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* (tłum. pol. *Życie Don Kichota i Sancza*¹). Nie była to jednak pierwsza Unamunowska refleksja na temat znakomitego dzieła hiszpańskiej literatury, a raczej swoiste podsumowanie, czy też pełniejsze rozwinięcie jego wcześniejszych rozważań. Jak podaje Jesús G. Maestro², do roku 1905 Unamuno poświęcił postaci Don Kichota aż siedem tekstów: *Quijotismo* (1895), *El caballero de la Triste Figura. (Ensayo iconológico)* (1986), *¡Muera don Quijote!* (15 kwietnia 1898), *¡Viva Alonso el Bueno!* (1 lipca 1898), *Más sobre don Quijote* (6 lipca 1898), *Glosas al «Quijote»* (1902), *La causa del «Quijote»* (1903), *Sobre la lectura e interpretación del «Quijote»* (1905). Po roku 1905 napisał kolejnych kilkanaście. Tę imponującą listę należałoby uzupełnić jeszcze o inne utwory, w których Unamuno odniósł się do postaci Don Kichota, a które – zapewne ze względu na lakoniczność tych wzmianek – J. Maestro pominął w swoim zestawieniu. Myślę tu przede wszystkim o zapiskach autora wydanych po jego śmierci (w roku 1966) *Diario íntimo*

¹ Tłumaczenie autorki.

² J.G. Maestro, „Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: El *Quijote* desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898”, w: *Actas I. Asociación de Cervantistas*, 1989, s. 241. Artykuł dostępny on-line: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_17.pdf

(tłum. pol. *Dziennik intymny*) oraz o cyklu esejów *En torno al casticismo* (tłum. pol. *Wokół hiszpańskości*)³, opublikowanych początkowo w czasopiśmie *La España moderna* w roku 1895, a siedem lat później zebranych w publikacji książkowej. Te ostatnie wpisują się w typowe dla Pokolenia '98 – do którego zaliczany jest Miguel de Unamuno – rozważania na temat Don Kichota postrzeganego jako fenomen kulturowy i społeczny. Dla znacznej większości przedstawicieli intelektualnych elit Hiszpanii przełomu XIX i XX wieku historia Don Kichota wyrażała hiszpańską myśl filozoficzną oscylującą między idealizmem a pragmatyzmem⁴.

W esejach *En torno al casticismo* Unamuno nie koncentruje uwagi na postaci Don Kichota. Jednakże poszukując istoty hiszpańskości, co pewien czas nawiązuje do wybitnej powieści Cervantesa, uznając ją za literacką, a przy tym niezwykle trafną, wizję narodu hiszpańskiego. I tak w eseju *Tradición eterna*, Unamuno stwierdza, że Cervantes:

pokazuje Hiszpanii drogę do odnowy w postaci Alonsa Quijany Dobrego, który będąc typowym Hiszpanem, odrzucił hiszpańskości, by przyjąć ducha uniwersalizmu i stać się człowiekiem, jaki drzemie w każdym z nas⁵.

W innej artykule z tej serii, *La casta histórica Castilla*⁶, Unamuno stwierdza, że Don Kichot jest uosobieniem zarówno wielkości jak i szaleństwa Hiszpanów, a o scenie śmierci bohatera wyraża się jako o najwznioślejszym, najwspanialszym ukazaniu apokalipsy hiszpańskiego narodu.

Choć postać Don Kichota w *En torno al casticismo* przywoływana jest w formie krótkich refleksji, ich częstotliwość, a przede

³ Tłumaczenie autorki.

⁴ Cf. I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.

⁵ M. de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895, 1902), Madrid, 1991, s. 47. Wszystkie cytaty pochodzące z *En torno al casticismo*, *Vida de Don Quijote y Sancho*, *El caballero de la Triste Figura*, *Muera Don Quijote* i *Sepulcro de Don Quijote* zostały przetłumaczone przez autorkę.

⁶ M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, s. 72–73.

wszystkim ich pointujący charakter potwierdzają, jak wielkie znaczenie dla Miguela de Unamuno ma bohater Cervantesowskiej powieści. Jest symbolem, punktem odniesienia, swoistym fenomenem, którego wnikliwa analiza pozwala na odkrywanie ducha narodu hiszpańskiego.

Jednym z pierwszych i – moim zdaniem – ciekawszych artykułów Unamuna poświęconych w całości postaci Don Kichota jest *El caballero de la triste figura* z roku 1896. Jak wskazuje podtytuł, autor skupia w nim swą uwagę na ikonograficzności Don Kichota, zapraszając czytelnika do rozważań na temat plastycznego wyobrażania bohatera. W tym celu na początku przytacza siedemnaście fragmentów z powieści Cervantesa zawierających dość krótkie opisy lub zaledwie wzmianki na temat fizjonomii Don Kichota. Na ich podstawie stara się odtworzyć konkretny „kształt specyficznej i żywej osobowości bohatera”, która – jak przekonuje – nie jest wyłącznie abstrakcyjną wizją pisarza. Unamuno uważa, że w fizjonomii bohatera odcisnięte są jego czyny i dlatego:

artysta, który zechce kiedyś namalować Don Kichota zgodnie z filozofią kichotyzmu, będzie musiał wydobyć z jego rycerskiego stanu i dokonań zarówno kolor skóry jak i wzrost, wykorzystując empiryczne dane, jakich dostarcza Cide Hamete⁷.

Dość tajemnicza postać Cide Hamete, na którą wskazuje narrator powieści jako na autentycznego autora historii Don Kichota, jest jednym z elementów przewodnich rozważań Unamuna. Wielokrotnie, w różnych esejach, podkreśla on zasługi Cide Hamete w wykreowaniu literackiej postaci Don Kichota. W przeciwieństwie do innych krytyków, nie uznaje arabskiego narratora za element fikcyjny, lecz za prawdziwego autora historii o Don Kichocie. Do takich wniosków dochodzi porównując powieść z innymi utworami Cervantesa, znacznie mniej, jego zdaniem, wartościowymi. W *Życiu Don Kichota i Sancza* stwierdza:

⁷ M. de Unamuno, *El caballero de la Triste Figura* (1896), Madrid 1980, s. 76.

Nie ma wątpliwości, że w *Przemysłnym szlachcicu z Manczy*, napisanym przez Miguela de Cervantes Saavedrę, ten okazuje się lepszym [pisarzem], niż wskazywałyby na to inne jego dzieła, przewyższa samego siebie. Dlatego też można sądzić, że arabski historyk Cide Hamete Benegeli nie jest zwykłym zabiegiem literackim, lecz odzwierciedla głęboką prawdę o tym, że to ktoś inny podyktował Cervantesowi tę historię [...]”⁸.

Unamuno utożsamia Cide Hamete z samym Don Kichotem, a dokładnie z bytem duchowości hiszpańskiej, którą ów symbolizuje. Wyobraża sobie Don Kichota wcielającego się w postać Cide Hamete Benengeliego i opowiadającego Cervantesowi swą historię. Unamuno podejrzewa również, że on sam także doświadczał tajemniczych odwiedzin bohatera oraz jego giermka: kiedy czytał i analizował powieść, miał wrażenie, że przychodzą do niego i „odkrywają zakamarki swoich serc”⁹. W ten sposób hiszpański filozof wskazuje na mistyczną więź łączącą go z bohaterami powieści. I tak jak utożsamia arabskiego narratora z postacią Don Kichota, tak sam identyfikuje się zarówno z Don Kichotem jak i z Sanczem Panzą.

Powróćmy jednak do unamunowskich refleksji z eseju *El Caballero de la Triste Figura*. Autor przekonuje, że Don Kichot był bytem rzeczywistym. Podaje kilka powodów, dla których należy traktować go jak realną osobę. Przede wszystkim Don Kichot umarł, a więc wcześniej żył. Kolejnym dowodem są jego uczynki: Unamuno uważa, że Don Kichot stał się bohaterem dzięki odważnemu działaniu, a skoro tak czynił, to znaczy, że istniał w rzeczywistości¹⁰.

Zastanawiając się nad istotą heroizmu, Unamuno zauważa, że każda epoka miała swojego bohatera, który był pewną zindywidualizowaną duszą wspólnoty. Według pisarza, bohater – zarówno ten legendarny, jak i powieściowy czy historyczny – czuje jedność z ludem w sposób bardzo osobisty. Jest prototypem

⁸ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Madrid 1987, s. 284.

⁹ Ibidem, s. 284.

¹⁰ M. de Unamuno, *El caballero de la Triste Figura*, s. 76.

i wypadkową, duchowym czynnikiem narodu. Nie kieruje nim wprawdzie, ale jest jego sumieniem i wyrazem jego aspiracji¹¹.

Unamuno przywołuje wielkich bohaterów narodowej historii Hiszpanii i porównuje ich z Don Kichotem:

Francisco Pizarro czy też Hernán Cortés poprowadzili swych rycerzy do zwycięstwa. Podobnie Don Kichot podtrzymywał ducha u walczących, dodając im blasku i wiary, pocieszenia w klęsce, a umiarkowania w triumfie¹².

Przekonanie o rzeczywistym istnieniu Don Kichota pozwala Unamunowi odtworzyć jego fizyczny wizerunek. Pisarz zwraca w nim szczególną uwagę na głęboki smutek emanujący z postaci rycerza. Określa go jako „smutek duszy poważnej, głęboko poważnej i smutnej, a także zupełnie zwykłej jak te puste równiny Manczy [...]”¹³. O melancholijnej fizjonomii błędnego rycerza mają świadczyć: „opuszczone wąsy, orli nos oraz pociągła i wychudzona twarz”¹⁴.

Unamuno nazywa Don Kichota kastylijskim Chrystusem, „który pozostał smutny aż do swojej pięknej śmierci”. Podkreśla jednak, że smutek bohatera nie jest ani:

[...] tkliwy ani rzewny, zwykły w twarzach bladych z powichrzonymi włosami. Nie jest też chorobliwym smutkiem sentymentalnego egoizmu, lecz smutkiem walczącego, który poddaje się swemu losowi, podobnie jak ci, którzy starają się uśmierzyć cierpienie Pana, całując jego dłoń¹⁵.

Zdaniem Unamuna, wygląd każdego człowieka odzwierciedla jego naturę oraz jest zapisem życiowego doświadczenia. Dlatego też, aby namalować portret Don Kichota, trzeba użyć:

[...] siły jego prawdy, opierając się na dobrej kichotowskiej filozofii [...] z wiara, która niesie nam ideały będące źródłem każdego real-

¹¹ Ibidem, s. 74.

¹² Ibidem, s. 75.

¹³ Ibidem, s. 77.

¹⁴ Ibidem, s. 78.

¹⁵ Ibidem, s. 78.

nego dzieła. Te ideały porwą wszystkich Sanczów, nawet wbrew ich woli [...]. Trzeba malować z wiara, tworząc to, czego nie widzimy, a mimo to ufając, że Don Kichot wciąż żyje i dokonuje czynów, podobnie jak niegdyś malarze wierzyli w życie aniołów i świętych, których portretowali¹⁶.

Unamuno zastanawia się, jak w różnych epokach i krajach wyobrażano sobie Don Kichota. Jest więc świadomy relatywizmu kulturowego w postrzeganiu zjawisk artystycznych, wyprzedzając tym samym o prawie cały wiek kulturowy zwrot w badaniach nad literaturą. Co więcej, Unamuno wskazuje na ścisłe związki kultury z jej polityczno-społecznym kontekstem: zadaje sobie i czytelnikowi pytanie o to, czy współczesny artysta zdołałby namalować portret Don Kichota w oparciu o dobrą kichotowską filozofię. Wydaje się sugerować, że w czasach kryzysu i stagnacji kulturowej żaden malarz nie byłby w stanie wydobyć w portrecie Don Kichota całej jego wyjątkowej duchowości¹⁷.

W roku 1898, w innym sławnym artykule *¡Muera Don Quijote!* („Niech umrze Don Kichot!”¹⁸), Unamuno nawołuje do porzucenia zgubnego idealizmu, któremu hołdował Don Kichot i zwrócenia się ku pragmatyzmowi. Typowe dla hiszpańskiego charakteru życie w wyidealizowanym świecie uznaje za najważniejszą przyczynę klęski jego kraju w 1898 r. Unamuno sądzi, że Hiszpanie muszą teraz zapomnieć o dniach swej dawnej bohaterkiej historii i oddać się zwykłej codzienności:

Oby Hiszpania mogła zapomnieć o swej narodowej historii. Oby wydobyla świadomość z niewykorzystywanej prawie kopalni duchowości szlachtetnego narodu, który pogodzony z losem spokojnie orze ziemię, szczęśliwie nieświadomy tego, co zdarzyło się w Otumbie, Lepanto czy Pawii¹⁹.

Spośród wszystkich licznych pism, jakie Unamuno poświęcił Don Kichotowi, najważniejszą jest książka *Vida de Don Quijote*

¹⁶ Ibidem, s. 83.

¹⁷ Ibidem, s. 85.

¹⁸ Tłumaczenie autorki.

¹⁹ M. de Unamuno, *Obras completas* (9 tomów), edición, introducciones, bibliografía y notas de M. García Blanco, Madrid 1966–1971, t. VII, s. 1195.

y Sancho (*Życie Don Kichota i Sancza*²⁰). Do trzeciego jej wydania autor dołączył artykuł *Sepulcro de Don Quijote* („Grób Don Kichota”²¹), opublikowany por raz pierwszy w „La España Moderna”, w 1905 r. W przedmowie – jak to zwykł czynić Unamuno – wyjaśnia powody, dla których uznał ten esej za odpowiedni wstęp dla swojej książki. W istocie oba teksty pokazują zmianę w unamunowskim postrzeganiu historii Don Kichota, która jest jednocześnie odzwierciedleniem egzystencjalnego kryzysu pisarza²²: wobec choroby i śmierci syna Unamuno poszukiwał pomocy, zwracając się ku Bogu, w którego istnienie wcześniej zwątpił. W zapiskach zebranych i opublikowanych w 1966 r. jako *Dziennik intymny*²³ pisarz dał wyraz swoim rozterkom moralno-religijnym związanym z utratą wiary, poszukiwaniem Boga i ekspiacją win. Te same dylematy odnajdujemy zarówno w *Vida de Don Quijote y Sancho* jak i w *Sepulcro de Don Quijote*. Pisarz porzuca w nich typową dla jego wcześniejszych rozważań krytykę idealizmu Don Kichota. W *Sepulcro de Don Quijote* stwierdza, że ratunkiem dla pogrążonej w beczynności Hiszpanii jest właśnie podążanie za ideałami błędnego rycerza. Jego zdaniem, Hiszpanie powinni odnaleźć grób Don Kichota, aby go wskrziesić i uwolnić od „bakalarzy, księży i cyrulików” – pragmatyków niszczących marzenia. Pod koniec eseju Unamuno utożsamia Don Kichota z Bogiem. Poszukiwanie grobu Don Kichota jest więc jednoznaczne z poszukiwaniem grobu Chrystusa. Ufa, że Jego odnalezienie uwolni ludzkość od lęku przed nicością, jaka zagraża nam po śmierci.

W podobnym tonie – mistycznego uniesienia – napisana została książka *Vida de Don Quijote y Sancho*. Jest to dzieło inspirowane lekturą powieści Cervantesa, w którym każda kolejna przygoda bohaterów skłania pisarza do refleksji na temat życia, śmierci, miłości, macierzyństwa, nieśmiertelności, wiary czy ist-

²⁰ Tłumaczenie autorki.

²¹ Tłumaczenie autorki.

²² Kryzys ten ujawnił się w roku 1897.

²³ M. de Unamuno, *Dziennik intymny* (1966), Kęty 2003.

nienia Boga. W refleksjach tych bardzo wyraźnie zarysowują się najistotniejsze dla Unamuna dylematy egzystencjalne, jego osobiste problemy i przekonania.

Struktura książki Unamuna odpowiada strukturze powieści Cervantesa: zachowana zostaje kolejność oraz większość tytułów rozdziałów. Na początku każdego z nich Unamuno nawiązuje do treści zawartej w analogicznym rozdziale *Don Kichota*. Dość często cytuje fragmenty powieści, po czym, zainspirowany pewnym szczegółem, snuje swoje rozważania.

Przyjrzyjmy się rozdziałowi pierwszemu, który tak jak u Cervantesa, zatytułowany został jako: „Ten, który mówi o pozycji i zajęciach słynnego szlachcica don Kichota z Manczy”²⁴. Unamuno zastanawia się w nim, dlaczego autor powieści nie dostarcza czytelnikowi żadnej informacji na temat narodzin, dzieciństwa czy młodości Don Kichota, ani też nie wspomina „jak kształtował się duch Rycerza Wiary”:

Nie wiemy niczego o jego rodzicach, rodzie, pochodzeniu ani też jak jego w duszy utrwaliły się obrazy równiny Manczy, na której zwykł polować. Nie wiemy, jak wpłynęło na niego kontemplowanie pszenicznych pól upstrzonych makami i goździkami²⁵.

Unamuno przypomina sobie, że po przygodzie z hełmem Mambryna, rozmawiając z Sanczem, Don Kichot nawiązuje do swego pochodzenia. Określa wówczas siebie jako „syna znaczącego rodu o majątku przynoszącym okazały dochód, chociaż nie pochodzącym w prostej linii z królewskiej rodziny”²⁶. Wzmianki tego typu są jednak niezwykle rzadkie i bardzo lakoniczne. Unamuno odczuwa więc niedosyt z powodu braku dostatecznej, jego zdaniem, informacji o rodowodzie błędnego rycerza. Zarzuca również autorowi historii Don Kichota, że nie przypisał mu królewskiego pochodzenia w piątym lub przynajmniej szóstym po-

²⁴ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy* (1605), przeł. W. Charchalis, Poznań 2015, s. 99.

²⁵ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Madrid 1987, s. 25.

²⁶ Ibidem, s. 26.

koleniu²⁷. Dziwi się też, że żaden z tak wielu badaczy powieści nie zainteresował się proveniencją jej bohatera i to w „czasach, gdy tak bardzo podkreśla się znaczenie dziedziczności”²⁸. Sam Unamuno podejmuje natomiast próbę znalezienia zależności między osobowością Don Kichota a środowiskiem, z którego pochodzi i w którym mieszka. Zwraca uwagę na to, że:

ziemia, która karmiła Don Kichota była ziemią biedną, zaledwie gdzieniegdzie pokrytą roślinnością, spośród której wylały się skalne wnętrzości. Sprawilo to, że mieszkańcy Manczy stali się wędrowcami: musieli szukać chleba daleko lub przeganiali owce z jednego pastwiska na drugie²⁹.

Unamuno wyobraża sobie Don Kichota obserwującego wędrowców z Manczy i marzącego o poznaniu innych regionów, zwiedzeniu świata.

Podobnie jak w artykule *El Caballero de la Triste Figura*, w *Vida de Don Quijote y Sancho* Unamuno analizuje opisy fizjonomii Don Kichota. I tak, na podstawie informacji „był krzepkiej postury, o wysuszonym ciele, pociągłej twarzy, wstawał bardzo wcześnie i uwielbiał polowania”³⁰, wyciąga wniosek, że błędny rycerz miał usposobienie choleryka. Opiera się przy tym na opinii doktora Juana Huarte (1529–1588) zawartej w książce *Examen de ingenios (Studium temperamentów)*³¹, dedykowanej Jego Wysokości królowi Filipowi II. Unamuno zauważa jednocześnie, że podobnego temperamentu był sam Iñigo de Loyola – hiszpański święty, założyciel zakonu jezuitów.

W *Vida de Don Quijote y Sancho* Unamuno bardzo często przywołuje postać świętego Loyoli. Nazywa go Rycerzem Chrystusa i niejednokrotnie porównuje do Don Kichota. Na przykład czytając rozdział IX o walce Don Kichota z Biskajczykiem, pochodzącym z rodzinnego miasta Loyoli Azpeitii, Unamuno naj-

²⁷ Ibidem, s. 26.

²⁸ Ibidem, s. 26.

²⁹ Ibidem, s. 28.

³⁰ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic...*, s. 100.

³¹ Tłumaczenie autorki.

pierw snuje melancholijną refleksję na temat swej małej ojczyzny, a potem wyraża dumę z faktu, że obaj bohaterowie oraz on sam są Baskijczykami:

Jakże patrząc na Baskijczyka, który pochodzi z Azpeitii, nie wspomnieć kolejny raz owego błędnego rycerza [...] Loyolę, założyciela Legionu Chrystusa. Czyż w nim nie widać najpełniej czystości naszego narodu? Czyż nie jest on naszym bohaterem? Czy my Baskijczycy nie powinniśmy się o niego upomnieć?³²

Wspominając Ignacego de Loyola, Unamuno bardzo często powołuje się na biografię tego świętego napisaną przez Rivadaneirę³³. Czyni tak, na przykład, przy okazji lektury fragmentu powieści Cervantesa opowiadającego o pokucie Don Kichota w górach Sierra Morena. Wspomina wówczas umartwianie się świętego w jaskini Manresy, a potem w klasztorze w Santo Domingo, oraz wyjaśnia, że o zdarzeniach tych dowiedział się z książki Rivadaneiry³⁴.

Lektura kolejnych przygód Don Kichota przynosi następne porównania z Loyolą i wiele informacji o życiu świętego: jego latach młodości, doświadczeniach wojennych, a przede wszystkim o duchowej przemianie i rozwoju jego niezwyklej religijności. Ignacy de Loyola tak często pojawia się w *Vida de Don Quijote y Sancho*, że można uznać go za jednego z trzech głównych bohaterów tej książki – oczywiście obok Don Kichota i Sancza Panzy. Podobnego zdania są też niektórzy znawcy twórczości Unamuna: A. López Pasarín-Basabe zwraca uwagę na wyeksponowaną paralelność historii Don Kichota i św. Ignacego de Loyola³⁵.

Jak wynika z lektury *Vida de Don Quijote y Sancho*, Loyola jest dla Unamuna przykładem doskonałości ducha, uosobieniem

³² M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, s. 61.

³³ Wersja łacińska tej biografii ukazała się w roku 1572, a kastylijska jedenaście lat później.

³⁴ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, s. 104.

³⁵ L. Pasarín-Basabe, *En torno a la Vida de Don Quijote y Sancho, de Unamuno: cuestiones de hermenéutica*, „Cuad. Cát. M. de Unamuno”, 2009, vol. 47, no. 2, Salamanca, s. 55.

najpiękniejszych cech dobrego chrześcijanina i człowieka. We fragmentach, w których porównuje go do Don Kichota, pisarz zdaje się przeżywać rodzaj mistycznego uniesienia. Można więc odnieść wrażenie, że powieść Cervantesa oraz biografia Loyoli są dla niego rodzajem ćwiczeń duchowych, dzięki którym ma nadzieję odzyskać utraconą wiarę w Boga.

Javier Blasco³⁶ uważa, że w *Vida de Don Quijote y Sancho* powieść Cervantesa jest paradygmatem, a *Ćwiczenia duchowe* Loyoli dostarczają metody, która pozwala prowadzić głębokie refleksje na tematy związane z wiarą. Sam Unamuno nawiązuje wprost do innych *Ćwiczeń doskonalenia*³⁷ (*Ejercicio de perfección*) autorstwa Alonsa Rodrigueza (1526–1616). Ta książka oraz bardzo wiele innych, po jakie sięga pisarz, pozwala mu na prowadzenie niezwykle szczegółowych analiz nurtujących go problemów. Wyjątkowe miejsce w jego rozważaniach zajmuje Pismo Święte – oczywiście obok powieści Cervantesa i biografii Ignacego de Loyola. Wiele refleksji inspirowanych przygodami Don Kichota opatrzonych jest komentarzem zaczerpniętym z Biblii. Czasem autor cytuje całe jej fragmenty, innym razem wspomina tylko pewne postaci czy zdarzenia.

Jako wytrawny intelektualista Unamuno nie ogranicza się jednak do pism o charakterze religijnym. Odwołuje się także do książek świeckich, w tym wielu pozycji należących do kanonu literatury hiszpańskiej, takich jak *Pieśń o Cydzie*³⁸, *Coplas* Jorgego de Manrique, poezja Fray Luisa z Leonu³⁹, twórczość Queveda⁴⁰, teatr Złotego Wieku⁴¹... Czasem sięga do literatury obcej: *Iliady*⁴², *Odysej*⁴³, poezji portugalskiego artysty Guerry

³⁶ J. Blasco, *La Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo*, „*Letras Hispanas*”, 2004, vol. 1, s. 64.

³⁷ Tłumaczenie autorki.

³⁸ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, s. 186–187, s. 210, s. 228–229.

³⁹ *Ibidem*, s. 255.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 216.

⁴¹ *Ibidem*, s. 221–223, 237, 277.

⁴² *Ibidem*, s. 206.

⁴³ *Ibidem*, s. 272.

Junqueiro⁴⁴. W cytowanych utworach literackich i pismach teologicznych Unamuno poszukuje odpowiedzi na nurtujące go pytania dotyczące zarówno życia materialnego jak i duchowego. Wskazuje też na najważniejsze dla człowieka wartości: godność, sławę, prawdę, nadzieję, nieśmiertelność.

Lektura biografii św. Loyoli, Pisma Świętego, a przede wszystkim powieści Cervantesa, przynosi pisarzowi ukojenie w jego duchowych rozterkach. W postaci Don Kichota dostrzega symbol nieśmiertelności człowieka: pomimo śmierci bohatera, w przeświadczeniu Unamuna on ciągle trwa w duszy hiszpańskiego narodu. Pisarz tłumaczy również istotę niezwykłego fenomenu Don Kichota, który będąc realnym człowiekiem, uosabia najpiękniejsze ideały ludzkości. Jest przykładem doskonałego połączenia *sacrum* i *profanum*.

Przekonanie o realności Don Kichota ma niebagatelne znaczenie dla potwierdzenia tego, że można żyć prawdziwie, nie rezygnując ze wzniosłych ideałów. Realność jest więc istotną wartością, utożsamianą z prawdą, której Unamuno jest zagorzałym obrońcą. Obłuda, kłamstwo czy też zwykłe udawanie budzi w nim zdecydowany sprzeciw. Dlatego też w *Vida de Don Quijote* pomija rozdział VI powieści Cervantesa, w którym ksiądz i balwierz przeprowadzali śledztwo w bibliotece Don Kichota. Unamuno uznaje go za mało ważny, bo „traktujący o książkach, a nie o życiu”⁴⁵. Z tego też powodu wyraża niechęć do literatury fikcji, przedstawień teatralnych czy ceremonii kościelnych. Daje temu wyraz w rozdziałach poświęconych kukiełkowemu przedstawieniu mistrza Piotra, którego marionetki niszczy Don Kichot przekonany o prawdziwości opowiadanej historii, chcąc iść w sukurs ściganym przez Maurów bohaterom. Unamuno zwraca się wówczas do czytelników: „Czy znacie coś okropniejszego od mszy sprawowanej przez księdza ateistę, który chce tylko utrzymać się przy ołtarzu?” Nieco dalej nawołuje: „Niech zginie wszelkie komedianctwo, cała ta usankcjonowana fikcja!”⁴⁶

⁴⁴ Ibidem, s. 251.

⁴⁵ Ibidem, s. 50

⁴⁶ Ibidem, s. 179.

Unamuno podejmuje również problem winy i kary, przedstawiając dość zaskakujące wyjaśnienie przygody Don Kichota z galernikami (rozdział XXII). Jak wiemy, rycerz uwolnił złoczyńców, którzy nie tylko nie okazali mu wdzięczności, ale nawet wykorzystali jego dobroduszość i naiwność. Wydaje się, że trudno jest w tym przypadku wytłumaczyć zachowanie Don Kichota bez odniesienia się do jego szaleństwa. Unamuno twierdzi jednak, że Don Kichot uwalniając skazańców zachował się rozsądnie: dał dowód zawierzenia Bogu, bowiem to Jemu pozostawił decyzję o osądzeniu grzeszników. Co więcej, Unamuno porównuje takie zachowanie do boskiego miłosierdzia. Zauważa również, że błędny rycerz, podobnie jak sam Bóg, wielokrotnie karał ludzi, ponieważ kara stanowi naturalną konsekwencję grzechu. W powieści można zaobserwować, jak Don Kichot wymierza sprawiedliwość często w sposób instynktowny, po czym doświadcza poczucia dobrze spełnionego obowiązku. Dopiero wówczas może uspokoić swe wzburzenie:

Tak ukarał mulników, którzy ośmielili się dotknąć broni przez niego ochraniaanej. Uniósł wówczas swą lancę i natarł na ich głowy, powalając na ziemię. Zaraz potem wrócił do przerwanego spoczynku, nie myśląc już więcej o zdarzeniu⁴⁷.

Unamuno podkreśla, że istotą kary jest wybaczenie winy. Wyjaśnia więc: „Dobrze, gdy za winą idzie jej naturalna konsekwencja, czyli złość Boga lub przyrody. Jednakże ostatecznym aktem sprawiedliwości powinno być wybaczenie”⁴⁸.

Innym ważnym tematem podjętym w *Vida de Don Quijote y Sancho* jest miłość. Unamuno zastanawia się, czy platoniczne uczucie Don Kichota do wyidealizowanej Dulcynei – w istocie prostej wieśniaczki – mogło przyczynić się do tego, że stary zubożały szlachcic postanowił zostać błędnym rycerzem. Czy to niespełnione uczucie pchnęło bohatera w kierunku poszukiwania sławy, a tym samym nieśmiertelności? Unamuno upatruje

⁴⁷ Ibidem, s. 63.

⁴⁸ Ibidem, s. 94.

w miłości do kobiety źródła odwagi, a jednocześnie potrzeby duchowego doskonalenia:

Spójrzcie tylko, jak z miłości do kobiety rodzi się odwaga. Z miłości do kobiety zrodziły się najbardziej płodne i szlachetne ideały [...], najzuchwalsze fabryki filozofii. To w miłości do kobiety zakorzenione jest wielkie pragnienie nieśmiertelności, bo to w niej instynkt przetrwania zwycięża i podporządkowuje sobie instynkt zachowawczy, a tym samym triumfuje to, co istotne nad tym, co tylko powierzchowne. Pragnienie nieśmiertelności prowadzi do zakochania się w kobiecie. Tak też było z Don Kichotem, który w Dulcynei dokonał połączenia kobiety oraz chwały. Nie mogąc przetrwać w zrodzonym z niej dziecku, poszukiwał nieśmiertelności w szlachetnych uczynkach⁴⁹.

Postrzeganie dziecka jako owocu miłości oraz istoty, która przedłuża istnienie człowieka, a tym samym leczy jego lęk przed śmiercią, należy do najważniejszych zagadnień w twórczości literackiej Miguela de Unamuno. Ojcostwo i macierzyństwo są tematem przewodnim w takich jego powieściach, jak *Miłość i pedagogika* czy *Ciotka Tula*. W innych, jak na przykład *Pokój wśród wojny*, *Mgła*, *Abel Sánchez*, relacje rodzinne stanowią ważny czynnik w rozwoju osobowościowym głównych bohaterów.

Jak podkreślają biografowie Miguela de Unamuno, po chorobie i śmierci ukochanego syna pisarz bardzo długo nie mógł poradzić sobie z obsesyjnym pragnieniem nieśmiertelności. Poszukiwał wówczas dowodów na istnienie Boga, gdyż tylko byt absolutny dawał mu nadzieję na pokonanie strachu przed nicością. Osobiste doświadczenia przekonały go jednak, że sposobem na zachowanie od śmierci małej części umierającego człowieka jest także ojcostwo. To przeświadczenie zdołało wyciszyć rozterki pisarza, a w rozważaniach nad postacią Don Kichota skłoniło go do pogłębionej refleksji na temat rodzicielstwa: błędny rycerz nie posiadał dzieci, a platoniczny charakter jego miłości do Dulcynei wykluczał możliwość, że kiedykolwiek zostanie ojcem. Pisarz uznał ten fakt za główny powód, dla którego Don Kichot wyruszył na poszukiwanie przygód – jego niespełnione wielkie uczucie

⁴⁹ Ibidem, s. 71–72.

musiało bowiem znaleźć inny sposób na osiągnięcie nieśmiertelności. W książce *Vida de Don Quijote y Sancho* Unamuno prowadzi rozmowę z błędnym rycerzem, szukając potwierdzenia tych domniemań:

A teraz, mój Don Kichocie, porozmawiajmy sam na sam, bardzo szczerze i mówiąc to wszystko, czego tak wielu nie ma odwagi wyznać samym sobie. Czy prawdą jest, że to pragnienie chwały stworzyło Dylcyneę z osoby Aldonzy Lorenzo, w której byłeś kiedyś zakochany. A może raczej twoja nieszczęśliwa miłość do tej wiejskiej dziewczki, miłość, o której zresztą ona nic nie wiedziała ani nawet nie podejrzewała, zmieniła się u Ciebie w gorące pragnienie nieśmiertelności?⁵⁰

Według Unamuna, to wstydlivość – cecha często spotykana u bohaterów – spowodowała, że Don Kichot nie wyznał nigdy swoich uczuć Dulcynei-Aldonzie, a tym samym zdecydował o platonicznym charakterze ich relacji. W pytaniach skierowanych do rycerza Unamuno zdaje się potwierdzać swoje wcześniejsze przypuszczenia:

[...] powiedz mi: czy zuchwała odwaga, która poprowadziła Cię do bohaterstwa, nie brała się przypadkiem z pożądania miłości, której nie odważyłeś się wyznać Aldonzie Lorenzo? Czy nie byłeś waleczniejszy od innych dlatego, że stchórzyłeś wobec swojego pragnienia? Z najgłębszego wnętrza Twego ciała osaczała Cię chęć nieśmiertelności, pozostawienia na ziemi Twego nasienia [...] uwiecznienia życia⁵¹.

Unamuno zastanawia się nad tym, jak potoczyłaby się historia Don Kichota, gdyby ów mógł spełnić swe wielkie pragnienie miłości i tym samym zaspokoić naturalne ludzkie instynkty. Rozmawia więc z bohaterem, zadając mu wiele pytań. Nie oczekuje jednak na nie odpowiedzi, ponieważ jest przekonany, że trafnie odgaduje przyczyny, dla których Don Kichot porzucił trocki życia codziennego i wybrał drogę sławy:

⁵⁰ Ibidem, s. 74.

⁵¹ Ibidem, s. 75–76.

Chodź bliżej mój Don Kichocie i powiedz mi od serca na ucho: Czy wtedy, gdy rosła Twoja chwała, nie wzdychałeś głęboko z powodu niewyznanej Twojej miłości wieku dojrzałego? Czy nie oddałbyś wszystkiego, nawet chwały, za jedno czułe spojrzenie twojej Aldonzy Lorenzo? A gdyby ona, mój biedny szlachcicu, przejrzała Twoją miłość i ulitowawszy się, pewnego dnia przyszła do Ciebie z otwartymi ramionami i rozchylonymi ustami, a jej oczy Cię zaprosiły i oddała się Tobie, [...] czy szukałbyś nieśmiertelności albo sławy?⁵²

Jak mogliśmy zauważyć, Unamuno dość często stosuje technikę dialogu. Jako narrator zaprasza do rozmowy Don Kichota oraz jego giermka Sancza. Zwraca się również do swojego czytelnika, znającego powieść Cervantesa i skłonny do podjęcia rozważań na jej temat. Dzięki temu zabiegowi pisarz przekracza granicę oddzielającą fikcję od rzeczywistości i tym samym wskazuje na wieloaspektowy charakter ludzkiego życia, w którym wyraźne rozgraniczenia spraw *sacrum* od prozaicznej codzienności są niemożliwe i nikomu niepotrzebne.

Niemożliwe wydaje się też opowiadanie historii Don Kichota bez odniesienia się do historii jego giermka, Sancza. Unamuno wskazuje już w samym tytule książki – *Vida de Don Quijote y Sancho* – że obaj bohaterowie są dla niego jednakowo ważni. Z jednym i z drugim prowadzi rozmowy, które pozwalają poznać mu ukryte znaczenia powieści Cervantesa.

Ostatni rozdział książki *Życia Don Kichota i Sancza* jest jej najobszerniejszą częścią. Unamuno przypomina w niej scenę śmierci bohatera oraz snuje końcowe i podsumowujące refleksje. Dużo miejsca poświęca też postaci Sancza, a zwłaszcza głębokiej przemianie jego osobowości: giermek przejął ideały i marzenia swego pana, stając się niejako nowym Don Kichotem i tym samym uosobieniem Hiszpanii, nadziei i wiary. Dlatego, wzruszony Unamuno w mistycznym uniesieniu prosi Boga:

Zachowaj dla Sancza jego marzenia oraz ufność, o mój Boże, aby uwierzył w swoje wieczne życie, aby śnił, że jest pasterzem na bez-

⁵² Ibidem, s. 77.

kresnych polach Twego łona, nieustannie śpiewającym o Wieczności życia, którym jesteś. Zachowaj dla niego marzenia i wiarę, Boże mojej Hiszpanii. O Panie, w dniu, w którym Sanczo wyleczy się z szaleństwa, umrze, a wraz z nim umrze jego Hiszpania. Twoja Hiszpania, o Panie! To Ty stworzyłeś naród ze sług Twoich – Don Kichota i Sancza – wsparty na wierze w nieśmiertelność⁵³.

W przemianie Sancza Unamuno upatruje nadziei dla Hiszpanii pogrążonej w niemocy i poczuciu tragiczności swego losu. Pisarz chce wierzyć, że jego kraj pójdzie drogą duchowej odnowy, którą – po śmierci Don Kichota – podaży jego giermek. Po utracie pana, Sanczo podejmuje trud pielęgnowania jego ideałów. Unamuno sądzi, że taka postawa powinna być wzorem dla współczesnych mu Hiszpanów i nadzieją na przebudzenie się kraju z egzystencjalnego letargu.

Choć Unamuno wcześniej niejednokrotnie pisał o szkodliwości podporządkowania ludzkiego życia ideałom i pragnieniom, w *Vida de Don Quijote y Sancho* staje się ich gorliwym zwolennikiem. Dawniej głośno wybrzmiewało jego: „Niech umrze Don Kichot!” Teraz wierzy w nieśmiertelność Don Kichota, bo uznaje, że jego postawa, pełna ufności i poświęcenia, to wzór do naśladowania i sposób na ożywienie ducha hiszpańskości. Krytykuje więc wszelkie próby dyskredytowania zasług wielkiego rycerza i zepchnięcia jego historii w otchłań zapomnienia. Piętnuje ludzi pragmatycznych, wrogów wybitnej duchowości Don Kichota, takich jak niektóre postaci w powieści Cervantesa: ksiądz, balwierz, czy siostrzenica Antonia Quijano. To oni, zadowolający się zwykłą codziennością, są zdaniem Unamuna największym niebezpieczeństwem dla przyszłości Hiszpanii.

Pisarz zwraca uwagę na to, że po śmierci bohatera „ksiądz poprosił skrybę, aby ten zaświadczył, że «Alonso Quijano Dobry, zwany popularnie Don Kichotem, odszedł z tego życia i umarł naturalnie», a uczynił to po to, aby nie przyszło do głowy żadnemu autorowi ożywić go fałszywie [...]”⁵⁴. W ten sposób Unamuno

⁵³ Ibidem, s. 282.

⁵⁴ Ibidem, s. 283.

nawiązuje do tajemniczego Avellanady, który w roku 1614 podszycując się pod Cervantesa, uprzedził go w napisaniu drugiej części powieści o Don Kichocie. Jednocześnie odnosi się do tych, którzy odrzucają ideały Don Kichota, uznając je za szkodliwe lub zwyczajnie niedorzeczne. Sam Unamuno mocno wierzy, że duch donkichotowskiego idealizmu drzemiący w hiszpańskim narodzie obudzi się kiedyś, podobnie jak po śmierci Don Kichota ujawnił się w przemienionym Sanczu. Unamuno zwraca się do czytelników:

Myślicie, że Don Kichot nie może zmartwychwstać? Są tacy, którzy uważają, że on wcale nie umarł, natomiast umarł i to prawdziwie Cervantes, czyli ten, który chciał go zabić [...] Są tacy, którzy sądzą, że [Don Kichot] ożył trzeciego dnia i powróci na ziemię w ciele śmiertelnika, aby wypełniać swoje dzieła. Powróci wtedy, gdy Sanczo znudzony dziś wspomnieniami, poczuje gorączkę krwi, co to z dawnych jeszcze przygód giermkowych zachował, i wsiądzie na Rosynanta, i w zbroi swego pana chwyci za lancę i zacznie naśladować Don Kichota. Wówczas jego pan powróci i wcieli się w niego. Odwagi, heroiczny Sanczo! Ożyw wiarę, którą Twój pan w Tobie rozpałił, a którą tak trudno Ci było rozniecić i utwierdzić się w niej. Odwagi!⁵⁵

W ostatniej części *Vida de Don Quijote y Sancho* Unamuno wyjaśnia powody, dla których napisał swoją książkę. Mówi o niezwykłej, duchowej więzi łączącej go z Don Kichotem oraz o nieodpartej potrzebie odkrycia w jego historii głębokiego przesłania dla ludzkości. Z lektury całej książki *Vida de Don Quijote y Sancho*, pełnej bezpośrednich odniesień i zwrotów do Boga, można wywnioskować, że głównym celem Unamuna było odnalezienie nadrzędnego Bytu – gwaranta nieśmiertelności człowieka, a opowieść o Don Kichocie i jego giermku była środkiem do osiągnięcia celu.

Jednakże Unamuno podkreśla, że jego decyzja o wnikliwej analizie powieści była spowodowana przede wszystkim wyjątkowością postaci błędnego rycerza, a także przekonaniem, że Cervantes nie był w stanie zrozumieć całej złożoności donkichotow-

⁵⁵ Ibidem, s. 283.

skiej filozofii. Dlatego też on – Miguel de Unamuno – bratnia dusza słynnego rycerza, podobnie postrzegający i odczuwający otaczającą ich rzeczywistość, podejmuje się zadania wyjaśnienia historii Don Kichota. Czytamy w końcowej części *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Nie pozwól, Boże, abym opowiadał o zdarzeniach, które umknęły historykowi Don Kichota⁵⁶. Nigdy nie uważałem się bowiem za erudyte. Nigdy też nie przeszukiwałem archiwów rycerstwa z Manczy. Ja tylko chciałem wyjaśnić i omówić jego historię.

Don Kichot urodził się dla mnie, a ja dla niego. On wiedział, jak działać, a ja jak pisać – powiedział historyk do swego pióra. Ja za to mówię, że Don Kichot i Sanczo narodzili się po to, aby Cervantes mógł opowiedzieć o ich życiu, a ja je przeanalizować.

Ktoś, kto nie odczuwa szalonego marzenia o nieśmiertelności, nie może opowiedzieć ani wyjaśnić Twego życia. Dlatego wstaw się za mną, o mój panie i obrońco! Aby Twa Dulcynea z Toboso, odczarowana dzięki batom Sancza, poprowadziła mnie za rękę ku nieśmiertelności imienia i sławie. A jeżeli życie jest snem, niech pozwoli mi śnić bez końca⁵⁷.

Czytając *Vida de Don Quijote y Sancho* i porównując ze wcześniejszymi tekstami Unamuna poświęconymi Don Kichotowi, możemy zaobserwować ewolucję w postrzeganiu historii najsłynniejszego rycerza: po początkowej krytyce idealizmu, Unamuno uznaje go za doskonały sposób na odnowienie życia Hiszpanii początku XX w.

Książkę Miguela de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* bardzo trudno zakwalifikować do konkretnego gatunku piśmiennictwa. Nie jest ona powieścią ani też klasyczną analizą literacką. Z całą pewnością można tu mówić o przeróbce literackiej sławnego dzieła Cervantesa, w której Unamuno proponuje bardzo osobiste odczytanie historii Don Kichota i jego giermka. Pisarz wydobywa nowe znaczenia przygód błędnego rycerza, anali-

⁵⁶ Pisząc o historyku opowiadającym losy Don Kichota, Unamuno ma na myśli Cide Hamete Benengelio.

⁵⁷ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, s. 286.

zując je z perspektywy własnych – niejednokrotnie bardzo intymnych – doświadczeń życiowych. Podejmuje bardzo różne tematy, które wybiera w sposób arbitralny, a które inspirowane są powieścią Cervantesa. Czasami odnosimy wrażenie, że książka dostarcza więcej informacji o jej autorze, Miguelu de Unamuno, niż o samej powieści Cervantesa, której została poświęcona. Zwraca więc uwagę na ogromną rolę, jaką pełni czytelnik w aktualizowaniu treści utworu literackiego i wskazuje na możliwość nieograniczonej liczby czytelniczych interpretacji.

Bezpieczny, jeśli używać go zgodnie z instrukcją

1

Można by zacząć arcy poważnie, od wysokiego C, i napisać, co następuje: w ciągu niespełna stu czterdziestu lat, między *Celestyną* Fernanda de Rojas (1499) a wydaniem *Don Kichota* Cervantesa (1605–1615) i wystawieniem na deskach madryckiego Palacio Real dramatu *Życie snem* (Pedra Calderona de la Barca, 1635), literatura hiszpańska w niezwykle przekonujący sposób sproblematyzowała trzy ważne kwestie, mające kluczowe znaczenie dla ludzkiej egzystencji – tak jak ją zaczęto postrzegać u progu nowoczesności: w *Celestynie* problemem staje się czynnik czasu (którego ciągłość i linearność ulegają zakwestionowaniu), w *Don Kichocie* kategoria przestrzeni (a dokładniej wiarygodność tego, co fizycznie widzialne), u Calderona zaś (który niejako sumuje te wszystkie wątpliwości w jedną) samo życie, o którym już nie wiadomo, czy jest realnością, czy wyłącznie snem.

Tak właśnie można by napisać i byłby to z pewnością nieliczny początek. Nielicze początki odstępmy jednakowoż – w geście dobrej woli – badaczom, mającym skłonność do wysokooktanowych rozważań historycznoliterackich, i spróbujmy z zupełnie innej beczki.

2

Gdyby Cervantes urodził się nie w roku 1547 w Alcalá de Henares, tylko w roku 1928 w Chicago, a zmarł w roku 1982 w Santa Ana (Kalifornia), nie zaś 23 kwietnia 1616 r. w Madrycie, to byłby nie Cervantesem, autorem *Don Kichota*, lecz Philipem K. Dickiem, twórcą *Ubika*. Jeśli zestawienie obu tych powieści wyda się komuś niestosowne – przecież w pierwszym przypadku mamy z pewnością do czynienia z arcydziełem, pełnym historycznoliterackiej chwały, w tym drugim zaś z miejscami może i ciekawym, w całości jednak problematycznym produktem autora drugoligowego – to przypomnijmy słowa Borgesowego Menarda, który próbując przywrócić powieści Cervantesa właściwy, jego zdaniem, wymiar, przekonywał, że „chwała jest formą niezrozumienia, być może najgorszą”¹. W istocie *Don Kichota* i *Ubika* łączy zaskakująco wiele, nie tylko okoliczność, że ostatnie polskie wydania obu utworów zostały opatrzone ilustracjami tego samego artysty, Wojciecha Siudmaka. Zacznijmy od spostrzeżenia, niby oczywistego, że wbrew późniejszemu kierunkowi recepcji, umiejscawiającemu utwór Cervantesa w górnych rejonach literatury wysokiej, *Don Kichot* miał być przede wszystkim książką odpędzająca – podobnie jak opowieści rycerskie, które Cervantes czynił obiektem parodii – melancholię i poprawiająca samopoczucie², historią „przyjemną”. Przyjemną nie dlatego, że opowiadającą o sprawach wyłącznie przyjemnych (w końcu nie brakuje tutaj także wydarzeń budzących w czytelniku uczucie pewnego przygnębienia), lecz sprawiającą radość samym sposobem opowiadania, grą znaczeń, symboli, aluzji, wątków fabularnych. Literatura wysoka? Pretekst do moralno-filozoficznych i psychologiczno-socjologicznych rozważań nad naturą człowieka, jak przekonywano wieki później? Do „[...] patriotycznych

¹ J.L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993, s. 193.

² Cf. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2015, s. 617.

toastów, do gramatycznej dumy, do bezwstydnie luksusowych wydań”³? Nic z tych rzeczy, Cervantesowi chodziło – możemy być tego pewni – w pierwszym rzędzie o „przyjemność tekstu”, o powieść, którą dzisiaj określilibyśmy nieco pogardliwym mianem popularnej właśnie, cieszącej się poczytnością, owszem, lecz niekoniecznie wartościową z punktu widzenia norm, o jakich zwykle mowa, kiedy na potrzeby dyskursu krytycznoliterackiego i literaturoznawczego próbuje się wytyczyć granicę między autorami klasy „A” i „B”. Cervantesa, podobnie zresztą jak Szekspira, którego przecież całe pokolenia wyszydzały za dotkliwie braki warsztatowe, długo traktowano jako przedstawiciela tej drugiej. Czy taki Dick pewnego dnia awansuje do literackiej „champions league”? Czy któryś z jego bohaterów stanie się w przyszłości równie niezbędny jakiejś przyszłej formacji intelektualnej, jak w przeszłości, dla romantyków, niezbędny okazał się don Kichot i Hamlet, zaś dla egzystencjalistów Kafkowski Józef K.? Na razie Dick pozostaje autorem, po którego prozę masowy czytelnik sięga przede wszystkim nie dla wyrażanych tam rozterek filozoficznych, lecz dlatego, że się ją „dobrze czyta”. Z punktu widzenia każdego „szanującego się” badacza literatury rekomendacja, przyznajmy, mocno wątpliwa.

Don Kichota znają, przynajmniej ze słyszenia, prawie wszyscy, *Ubika* – niekoniecznie. Wydany w roku 1969 uchodzi za jeden z najciekawszych utworów w ogromnym, choć jakościowo irytująco nierównym dorobku Dicka, pisarza którego, nie zawsze słusznie, zwykło się umieszczać w przegródce opatrzonej etykietką „literatura science fiction”. Rzecz zaczyna się 5 czerwca 1992 r., czyli w przyszłości, i opowiada historię niejakiego Joego Chipa, pracownika Korporacji Runcitera. To firma zajmująca się wykrywaniem telepatów i jasnowidzów, dysponujących umiejętnością wnikania w cudze myśli i wykradania w ten sposób – na cudze zlecenie – cennych informacji. Chip pracuje jako tzw. inercjał, człowiek, który potrafi namierzyć i zneutralizować wroga

³ J.L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, s. 193.

działalność telepatyczną. Jest piekielnie zdolny, niestety w prywatnym życiu nie wiecie mu się najlepiej. Ma kłopoty z pieniędzmi, kobiety porzucają go jedna za drugą, popija, na dodatek toczące z nim absurdalny dialog... drzwi złośliwie nie chcą go wypuścić z jego własnego mieszkania. Całe szczęście sytuacja wkrótce najprawdopodobniej zmieni się na lepsze. Korporacja Runcitera zawiera intratny kontrakt, dzięki któremu Joe znów będzie miał szansę pokazać, co umie i wydobyć się ze wszystkich kłopotów. Po przybyciu na miejsce okazuje się, że zlecenie było pułapką: w wybuchu ginie sam Runciter i kilku ważnych pracowników firmy. Reszta, na czele z Joem, próbuje się dowiedzieć, kto w tym maczał palce i uratować Korporację przed niechybnym upadkiem.

Jednak bardzo szybko spostrzegamy, że w grę wchodzi problem o wiele większego kalibru niż rozwiązanie intrygi kryminalnej w entourage'u science fiction. Oto bowiem od chwili wybuchu świat najwyraźniej został zarażony osobliwym wirusem rozkładu: rzeczywistość więdnie, przedmioty dosłownie kruszeją w rękach, żywność błyskawicznie pleśnieje, a ludzie tracą siły, starzeją się, w końcu, po kilku godzinach, zabiera ich śmierć. Czas? Nie tylko staje w miejscu, ale wręcz cofa się we własną przeszłość: wysiadając z auta, Joe stwierdza, że model, do którego wsiadł kilka godzin wcześniej, podczas jazdy przybrał postać samochodu z roku... 1939. W posłowie do pierwszego polskiego przekładu *Ubika* Stanisław Lem trafnie porównuje ten proces do złośliwego raka, który „[...] atakuje przerzutami jedną po drugiej kolejne strefy życia”⁴. Jediną szansą na zatrzymanie postępującego rozkładu jest zdobycie tytułowego *ubika*, specyfiku, który – jeśli stosować go zgodnie z instrukcją – „naprawia” rzeczywistość: po jego użyciu przedmioty odzyskują dawną trwałość, żywność staje się z powrotem jadalna, a ludziom przybywa sił.

Nazwa pochodzi od łacińskiego słowa „ubique”, oznaczającego „wszędzie”. U Dicka *ubik* przyjmuje co prawda postać aerozo-

⁴ S. Lem, *Postowie*, w: Ph.K. Dick, *Ubik*, przeł. M. Ronikier, Kraków 1975, s. 247.

lu w sprayu, lecz w istocie ślady tej substancji można odnaleźć we wszystkim, co istnieje. Wiemy to choćby z przezabawnych „dżingli” umieszczanych na początku każdego kolejnego rozdziału, reklamujących rozmaite przedmioty, środki, urządzenia, preparaty, z których każdy nazywa się Ubik i które gwarantują np. odświeżanie zmatowiałych sprzętów, likwidację problemów gastrycznych, porost włosów, doskonalszy smak potraw, mniejszą potliwość, piękniejszy kształt biustu, poranną rześkość, niskoprocentowaną pożyczkę. Jest także – jakże by inaczej! – piwo marki Ubik, warzone na „doborowym chmielu”. Słowem, ubik poprawia jakość ludzkiego życia, czyni je pod każdym względem bardziej komfortowym, bezpieczniejszym, trwalszym, jaśniejszym, estetyczniejszym. Czy także prawdziwszym? Na razie nie psujemy sobie nastroju tak poważnymi kwestiami.

Mimo że ubik jest najwyraźniej wszechobecny, zdobycie go w odpowiedniej ilości nie jest prostą sprawą. Wszystko wskazuje bowiem na to, że od chwili zamachu Joe znajduje się między dwiema przeciwstawnymi siłami: jedna intensyfikuje proces rozkładu, nie dopuszczając, żeby ubik dostał się w czyjekolwiek ręce, druga chce temu przeciwdziałać, powołując do życia nawet takie rzeczy, których wcześniej nie było. Jak się możemy spodziewać, w tych okolicznościach powstaje kolosalny zamęt, przede wszystkim poznawczy. Pół biedy, że realność dosłownie „zwija się” na naszych oczach. Lecz jak nazwać to, co zajmuje jej miejsce? Co jest realnością, a co jedynie podającym się za nią symulakrem? A może i symulakry są w tym świecie iluzją, może nawet one ulegają postępującemu rozkładowi? Jakby tego było mało, Joe stopniowo nabiera przekonania, że w rzeczywistości od dawna... nie żyje, a dokładniej, że to nie Runciter, lecz on sam stał się główną ofiarą zamachu i od tamtej pory znajduje się w stanie pół-życia, w tzw. Moratorium Ukochanych Współbraci. To miejsce, gdzie przechowuje się zmarłych, którzy nie całkiem jeszcze przeszli „na tamten świat”, którzy dryfują między życiem a śmiercią, jawą a snem, realnością a iluzją, i z którymi na ograniczonych warunkach można się wciąż porozumiewać. W tej

sytuacji odpowiedź na pytanie, kto stał za zamachem na pracowników Korporacji Runcitera, traci na znaczeniu: teraz najbardziej liczy się walka z siłami rozkładu, reprezentowanymi przez pół-żywego nastolatka Jory'ego, który również znajduje się w Moratorium i który powoli – już to ze zwykłej złośliwości, już to dla kaprysu – wysysa energię życiową z pozostałych znajdujących się w jego pobliżu ciał. Jak ta walka się skończy, nie wiadomo. Pod koniec widzimy tylko, jak Joe odzyskuje siły i, zaopatrzonego w ubik, szykuje się do walnej rozprawy z Jorym. A może po prostu ze śmiercią? Może to mesjasz, w imieniu Boga ratujący świat przed osunięciem się w otchłań niebytu? U Dicka wszystko jest przecież możliwe, łącznie z tym, że zbawienie okaże się za chwilę kolejną iluzją, a Joe – wędnącym symulakrem mesjasza.

Streszczenie *Ubika* w żadnym stopniu nie oddaje frajdy, jaką lektura tej powieści może sprawić przychylnie nastawionemu do niej czytelnikowi. W takim kształcie historia brzmi nie tylko nieprawdopodobnie – nawet jeśli weźmiemy pod uwagę specyfikę gatunku, do jakiego przypisuje się twórczość Dicka – ale wręcz idiotycznie. W pozytywnym odbiorze nie pomaga również pozbawiony ozdobników, boleśnie funkcjonalny styl, często po prostu niechlujny, jak gdyby autor, bombardowany dziesiątkami ekscytujących pomysłów, nie znajdował już czasu na językowy szlif. Postaci bywają kłopotliwie papierowe, fabuła niejasna i pełna wewnętrznych sprzeczności, zakończenia nieprzekonujące, humor chwilami męczący. Doprawdy wiele tu grzechów przeciwko regułom „dobrego rzemiosła”, toteż trudno się dziwić, że Dick długo nie mógł sobie zaskarbić sympatii ze strony krytyków i badaczy literatury. Dla wielu to po prostu pierwszorzędny pisarz drugorzędny, skazany na tę samą ligę co H.P. Lovecraft, Raymond Chandler, Arthur B. Clarke czy Stephen King.

Co innego tzw. „przeciętny odbiorca”. W panteonie autorów, którzy wywarli największy wpływ na popkulturowe przemiany drugiej połowy XX wieku, Dick zajmuje z pewnością jedno z czołowych miejsc. Przede wszystkim dlatego, że jako pisarz przez

całe życie w intrygujący sposób eksplorował naturalny ludzki strach przed negatywnymi skutkami postępu technologicznego – kwestię, która błyskawicznie zyskiwała na znaczeniu począwszy od lat osiemdziesiątych, kiedy na dobre rozpoczął się dynamiczny rozwój technologii informatycznych. Mniej więcej także wtedy (dokładnie w roku 1981) ukazało się, pod wieloma względami przełomowe dla tej epoki, studium Jeana Baudrillarda *Simulacres et simulation (Symulakry i symulacja)*, rzecz o zatarciu granic między rzeczywistością a jej wyobrażeniami, procesie, który zdaniem wielu nabral gwałtownego przyspieszenia właśnie dzięki rozwojowi umiejętności tworzenia światów wirtualnych, często sprawiających wrażenie realniejszych od samej realności, a równocześnie pozbawionych twardych fundamentów ontologicznych. Nieprzypadkowo pośród pisarzy przywołanych w studium Baudrillarda znajduje się, obok m.in. Borgesa, właśnie Philip K. Dick z jego surowymi wizjami chropowatej, emocjonalnie spustoszonej technoprzyszłości, zakleszczonej między dążeniem do harmonii, klarowności i porządku a napierającym zewsząd chaosem; między rzeczywistością ontologicznie „mocną”, a ontologicznie lichą, tandetną, „schłamioną”, kiczowatą, taką, która nie ma w sobie żadnej realnej substancjalności, co najwyżej jej zwodniczą i niebezpieczną dla człowieka halucynacją. Niebezpieczną, bo odbierającą mu wolność, prawdziwą wolność wyboru: przecież to tylko mylnie mu się wydaje, że cieszy się nieograniczoną swobodą działania, w istocie „coś” bez ustanku nim steruje, nawet wtedy, gdy jest głęboko przekonany, że właśnie zdobył się na bunt. „Historia to labirynt bez wyjścia – pisze włoski badacz literatury Carlo Pagetti w poświęconym Dickowi artykule z roku 1975 – [...] zaś przyszłość to koszmar powstały w umyśle autystycznego dziecka, które w rzeczywistość i tak już dostatecznie potworną, wbudowuje swój strach przed życiem i niezdolność do komunikacji z innymi”⁵. Już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Dick zaczął być bardzo cenionym autorem w kręgach miło-

⁵ C. Pagetti, *Dick and Meta-SF*, w: „Science Fiction Studies”, 1975, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/5/pagetti5art.htm>, dostęp 23.01.2016.

śników literatury science fiction, jednak dylematy jego bohaterów przedostały się do głównych nurtów światowej popkultury przede wszystkim dzięki dwóm znakomitym i cieszącym się ogromną popularnością filmom. Pierwszym był *Blade Runner* (pol. *Łowca androidów*) Ridleya Scotta z roku 1982, aktorsko wyborna, choć niekoniecznie całkiem wierna oryginałowi adaptacja powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* (1968), poruszającej kwestię różnicy antropologicznej w odniesieniu do świata ludzi i świata maszyn. Drugi, w którym decydującą rolę odgrywa kwestia relacji między realnością a iluzją, to oczywiście epokowa trylogia *Matrix* w reżyserii braci Wachowskich (1999–2003), po brzegi wypełniona odniesieniami do twórczości Dicka, choć nieodwołująca się wprost do żadnego konkretnego utworu tego autora.

Omawiając ze studentami *Ubika*, zawsze zaczynam od niewielkiego eksperymentu, który zapożyczam właśnie z pierwszej części *Matrixa*. Neo, główny bohater filmu, nie wiedząc jeszcze, jaką rolę ma do spełnienia w historii, otrzymuje do wyboru dwie kolorowe pigułki. Jeśli połknie niebieską, zaśnie, a kiedy się obudzi, zapomni o wszystkim, co się wydarzyło w ciągu ostatnich kilkunastu godzin i do śmierci będzie żył w niewiedzy. Jeśli wybierze czerwoną, pozna prawdę o naturze rzeczywistości i o zadaniach, jakie przed nim stoją. Ale uwaga: prawda może być gorzka! Kiedy pytam studentów, jakiego dokonaliby wyboru na miejscu Neo, zazwyczaj odpowiadają, że – inaczej niż on – sięgnęliby po niebieską pigułkę. Dawniej bywałem takim wyborem często zaskoczony, teraz niekoniecznie. Myślę, że moi studenci, nawet jeśli powoduje nimi zwykły lęk przed nieznanym, intuicyjnie mogą mieć rację: czy kiedykolwiek przekonująco dowiedziono, że prawda rzeczywiście wyzwala? A może to właśnie iluzja jest gwarantem istnienia? Przecież i Neo przekona się w przyszłości, że owszem, może uratować świat, ale również ów uratowany świat będzie w pewnym sensie iluzją, nawet jeśli dylematy, przed jakimi stają zamieszkujący go ludzie, sprawiają wrażenie realnych. A więc może popełniamy błąd, utożsamiając

wybór między rzeczywistością a iluzją z wyborem między dobrem i złem? Może instynkt, nakazujący nam tak często wybierać niebieską pigułkę, mówi coś istotnego o naszych potrzebach – które niekoniecznie powinniśmy określać jako niewłaściwe tylko dlatego, że takimi widzi je instancja moralna nad nami?

3

Nie przypominam sobie, żeby kiedykolwiek poważnie podawano w wątpliwość szaleństwo Don Kichota. Jak się wydaje, przemawiają za nim potężne dowody. Po pierwsze kontekst kulturowy: utwór Cervantesa wyraża – nawet jeśli nie czyni tego, jak nieco późniejsze *Życie snem* Calderona, na modłę nieomal filozoficzną – charakterystyczny dla baroku relatywizm poznawczy, niemożność dokładnego odróżnienia rzeczywistości od fikcji. Po drugie: historycznoliteracki kontekst powieści, będącej przecież parodią fantastycznych powieści rycerskich. Po trzecie słowa samego narratora, który w taki sposób pozycjonuje powieściową instancję narracyjną, że czytelnik ani przez chwilę nie wątpi, po czyjej stronie ma leżeć prawda. Już na pierwszych stronach otrzymujemy wyraźną informację, że z „braku snu” i „nadmiaru lektur” Don Kichotowi mózg wysechł [...] na wiór do tego stopnia, że stracił rozum” („Roił sobie o tym wszystkim, co wyczytał w książkach, zarówno o czarach, bitwach, pojedynkach, ranach, zalotach, miłości, burzach i niemożliwych głupotach, a tak bardzo zakorzeniły mu się one w wyobraźni, że stał się prawdą cały ogrom tych wynśnionych wymysłów, o których czytywał, bo dla niego żadne inne historie na świecie nie były prawdziwsze”)⁶. Co więcej, w tak spozycjonowaną instancję narracyjną zostaje od samego początku wbudowana odpowiednia, również nie pozostawiająca żadnego miejsca na wątpliwości, instancja epistemologiczna, która wyraźnie zaznacza swą obecność wszędzie tam,

⁶ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, s. 101 n.

gdzie dochodzi do zderzenia „iluzji” Don Kichota z „rzeczywistością” – taką, jaką widzą ją zarówno pozostali bohaterowie powieści, jak i hipotetyczni czytelnicy, co do których panuje milczące założenie, że pod każdym możliwym względem będą podzielać punkt widzenia narratora („Przypadkiem u bramy stały dwie młode panienki, z tych, co to się je zwie lekkich obyczajów, podążające do Sewilli z kilkoma mulnikami, którzy tej nocy postanowili odpocząć w gospodzie. A ponieważ naszemu łowcy przygód wydawało się, że wszystko, co myśli, widzi albo sobie wyobraża, jest zrobione i dzieje się w taki sposób, jak to był wyczytał, zaraz gdy tylko zobaczył gospodę, przedstawiło mu się, że jest to zamek z czterema wieżami i dachami z lśniącego srebra, obowiązkowo ze zwodzonym mostem, głęboką fosą i wszystkimi tymi dodatkami, z jakimi odmalowuje się podobne fortece. Zbliżał się zatem do gospody, która jemu wydawała się kiem...”⁷). I rzeczywiście: nawet jeśli komiczna postać Don Kichota budzi ogromną sympatię, to jej obłęd w zasadzie nie podlega dyskusji. W epokowym, uznawanym za arcydzieło dwudziestowiecznej humanistyki i jej „wzorzec z Sèvres”, studium Ericha Auerbacha, problematyzującym stosunek fikcji literackiej do rzeczywistości przedstawionej w literaturze, wielokrotnie mowa właśnie o „obłędzie” Don Kichota, jego „szaleństwie”, będącym wynikiem „zabłąkania się” w świecie, o „obsesji” i „niedorzecznościach”, o jego „absurdalnych planach”, śmiesznych zwłaszcza, jeśli zestawić je z „rzeczywistością mocno ugruntowaną”⁸. Narrator bezwzględnie korzysta z autorytetu, z zasady przysługującego powieściowej instancji narracyjnej, która z kolei reprezentuje w utworze niepodlegającą dyskusji instancję prawdy. W rezultacie – również z zasady – to narratorowi wierzymy, nie zaś stworzonemu przezeń bohaterowi, którego stosowane przez narratora zabiegi obdarzają, owszem, urokiem, lecz nieodmiennie nadają mu też rysy karykaturalne. Co więcej, w pewnym sensie trudno

⁷ Ibidem, s. 110.

⁸ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, rozdz. *Zaczarowana Dulcynea*.

nawet uznać Don Kichota za pełnokrwistego „bohatera”. To raczej ekstrakt groteski, czysty stereotyp, stuprocentowy schemat, w odniesieniu do którego Martin Walser słusznie pisał na marginesie swoich rozważań o Kafce, że „[...] można niemal obliczyć współczynnik i z góry podać, co w jego umyśle zamieni się w co. [...] Efekt groteskowy, a następnie i tragikomiczny może powstać tylko dzięki temu, że narrator ukazuje nam najpierw czynniki realne, potem proces zwielokrotniania, a wreszcie wynik: iloraz fantastyczny”⁹. No dobrze, tylko dlaczego, czytając powieść Cervantesa, nieustannie mamy wrażenie, że jedyną postacią, o której moglibyśmy z czystym sumieniem powiedzieć, że w jej świecie przedstawionym żyje pełnią życia, jest właśnie „fantastyczny”, „groteskowy”, „schematyczny”, „szalony” Don Kichot? Jeśli istotnie byłby dotknięty takim obłędem, jak próbuje nas do tego przekonać narrator, to dlaczego wydaje się jedynym bohaterem, którego istnienie jest ontologicznie „mocne” w takim znaczeniu, że zostało ono w pełni dookreślone w swoich najdrobniejszych aspektach (na tyle, na ile jest to możliwe w utworze fikcyjnym)? Dlaczego pozostałe postaci i ich świat (z wyjątkiem Sanza) wydają się ontologicznie po prostu „liche”, jak gdyby zmierzwały ku ostatecznemu „schłamieniu”, mimo że to właśnie o tych postaciach i o ich świecie z pełnym przekonaniem chcemy mówić, iż reprezentują rzeczywistość i prawdę? Jednym słowem: skąd ten dysonans między poczuciem, jakie ogarnia czytelnika podczas lektury, a deklaracjami instancji narracyjnej?

Barokowe pytanie „Czy ja naprawdę istnieję?” nie pada w powieści Cervantesa, owszem, lecz tylko dlatego, że w pewnym sensie Don Kichot musiał udzielić sobie na nie odpowiedzi dużo wcześniej, zanim jeszcze narrator wypowiedział swoją pierwszą kwestię. Ta odpowiedź była oczywiście twierdząca: „Tak, istnieje naprawdę, ale tylko jako błędny rycerz”. Odtąd świat Don Kichota staje się – tak by powiedział Schopenhauer – jego wola i przedstawieniem. A ponieważ, jak przekonywałby w dalszym

⁹ M. Walser, *Opis formy. Studium o Kafce*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1972, s. 31 n.

ciągu Schopenhauer, świat jest dla każdego z nas tylko i wyłącznie tym, Don Kichot w pewnym sensie nie różni się od żadnego innego człowieka, on jedynie wyciąga ostateczne konsekwencje ze stanu, w jakim najwyraźniej znajdujemy się, jako ludzie, od chwili narodzin: w klatce zbudowanej z przyczyn i skutków, czasem zwanej – nie wymyślono na to lepszego słowa – po prostu życiem.

Kiedy Auerbach opisuje sytuację Don Kichota, szlachcica, który należąc do uprzywilejowanej warstwy społecznej, jest skazany na bezproduktywną beczynność, dlatego w jego szaleństwie można upatrywać ucieczki od „nieznośnej, a zarazem zbyt długo znoszonej sytuacji”¹⁰, intuicyjnie rozumie dylematy, przed którymi stanął bohater Cervantesa, jednak mówiąc wciąż o jego „szaleństwie”, wyciąga z nich (i nie on jeden rzecz jasna) fałszywe wnioski. Bo przecież w pewnym sensie prawdziwe życie Don Kichota zaczyna się dopiero wtedy, kiedy bohater zanurza się bez reszty w „woli i wyobrażeniu”, czyli w fikcji. Dopiero wtedy, kiedy dołącza do pewnej wyobrażonej przez siebie wspólnoty narracyjnej, czuje, jak to się kolokwialnie mówi, że oddycha pełną pierśią. Mam wrażenie, że w naszych odczytaniach zbyt łatwo lekceważymy to uczucie. Dlatego założmy na próbę, że to Don Kichot ma rację – nie narrator, nie my. Bo to może my w naszym „realizmie” błądzimy?

4

I Cervantes, i Dick ukazują bohaterów, którzy chcą się uwolnić od życia, mianowicie takiego, jakie prowadzili wcześniej. Owszem, może i pod pewnym względem realnego, tylko można by słusznie zapytać, coż to za realność, która zniewala człowieka podobnie, jak Calderonowego Zygmunta więziła jego wieża? Czy to naprawdę ten rodzaj realności, o który warto się bić? Don

¹⁰ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, s. 340.

Kichot, który nie jest filozofem, świadomie rzadko zadaje sobie takie pytania (choć nawet i on zdobywa się raz na filozoficzne, zgodne z duchem barokowego relatywizmu, wyznanie, że „[...] nic nie wydaje się tym, czym jest naprawdę”¹¹), z drugiej strony robi wszystko, żeby udzielić sobie na nie praktycznej odpowiedzi. Za to Joe Chip jest bardziej refleksyjny i z wolna zdaje sobie sprawę, że walka toczy się przede wszystkim nie między iluzją a rzeczywistością, lecz między wolnością a zniewoleniem. Nie, może skromniej, może wystarczyłoby, gdyby zamiast „wolności” napisać „wyjście”. Nic lepszego nie przychodzi mi w tym miejscu do głowy od słów Czerwonego Piotrusia, „ucywilizowanego” szympansa ze *Sprawozdanie dla Akademii Kafki*:

Używam tego słowa w jego najzwyczajszym i najpełniejszym sensie. Naumyślnie nie mówię: wolność. Nie myślę o tym poczuciu wszechstronnej wolności. Jako mała znałem je może i poznałem ludzi, którzy za nim tęsknili. [...] Mówiąc nawiasem, tą wolnością ludzie zbyt często się oszukują. [...] Nie, wolności nie chciałem. Tylko wyjścia: na prawo, na lewo, dokądkolwiek; nie miałem żadnych innych wymagań, niechby nawet to wyjście było złudzeniem. [...] Naprzód, naprzód! Przede wszystkim nie tkwić w miejscu, z podniesionymi ramionami, przyciśnięty do ścian skrzyni¹².

Nie prawda zatem, nie wolność, takie pojęcia to dla Don Kichota zbyt wysoka półka. Chodzi – tylko i aż – o zwykłe wyjście; o coś, co można by nazwać nie negacją pierwiastka realistycznego (a więc szaleństwem, obłędem, absurdem itp.), lecz przestawieniem „zwrotnic” realizmu; odnowieniem, na innych zasadach, paktu z własnym życiem, które w swoim poprzednim wydaniu – bezczynne, ubogie, do głębi samotne, pozbawione miłości i przyjaźni, pozbawione poczucia przynależności do czegokolwiek, krótko mówiąc, egzystencjalnie kalekie – stało się po prostu nie do wytrzymania. O tym właśnie wydaje mi się traktować *Don Kichot*, jeśli zastosować Menarda śmiałą technikę błędnych atry-

¹¹ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, s. 247.

¹² F. Kafka, *Sprawozdanie dla Akademii*, przeł. J. Kydryński. W: idem, *Wyrok*, Warszawa 1992, s. 98.

bucji i zgodzić się, że to utwór napisany przez Dicka, a może nawet, że to... scenariusz filmu, który nakręcili na początku szesnastego wieku bracia Wachowscy.

Podczas finałowej walki w trzeciej części *Matrixa* główny szwarczarakter filmu, Smith, pyta Neo, który za każdym razem znajduje w sobie dość sił, by wstać z ziemi i znów podjąć wyzwanie:

Dlaczego? Dlaczego pan to robi? Dlaczego pan wstaje? I dalej walczy? Wierzy pan, że walczy o coś? O coś więcej niż życie? Powie mi pan, co to jest? Czy to wolność? Prawda? A może pokój albo miłość? To wszystko złudzenia. Kaprysy percepcji. Ulotne twory słabego ludzkiego rozumu, który szuka przyczyny bytu tam, gdzie nie ma sensu i celu. Wszystkie te twory są sztuczne [...]. Nie ma pan szans. Walka nie ma sensu. Więc dlaczego się pan upiera?¹³

Podobnie jak Don Kichot, Neo nie jest filozofem i może nawet niezbyt dobrze rozumie cokolwiek pretensjonalne schopenhauerzmy Smitha. Jednak, podobnie jak bohater Cervantesa, intuicyjnie zdaje sobie sprawę, o co w tej rozgrywce chodzi. I krótko odpowiada: „Bo tak chcę”. A dokładniej: „Because I choose to”¹⁴. Bo tak wybrałem. Tak mógłby też odpowiadać Don Kichot za każdym razem, kiedy – sponiewierany, obity, utyłany błotem, wyszydany – właśnie zabiera się do tego, by wstać z ziemi, dotrzeć Chabettona i ponownie stawić czoło potworom, czarnoksiężnikom, złoczyńcom. Bo mieć wybór, to mieć wyjście. Bo nawet jeśli wybór i wyjście okażą się kiedyś być może złudzeniem (i nie będzie „drugiej strony lustra”, albowiem lustro i rzeczywistość zleją się w jedno¹⁵), to mimo wszystko współczucie, litość, miłość, a nade wszystko poczucie wspólnoty z innymi ludźmi mogą istnieć również w takim świecie¹⁶. Nie czyni to nikogo wolnym, lecz daje życiodajne – życiodajne, podkreślmy! –

¹³ *Matrix. Rewolucje*, reż. bracia Wachowscy, 2003.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cf. J. Baudrillard, *Two Essays*, w: „Science Fiction Studies”, 1991, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm>, dostęp: 20.01.2016.

¹⁶ Cf. C. Pagetti, *Dick and Meta-SF*.

złudzenie jakiegoś możliwego wyjścia i świadomość, że nie jest się na tym świecie samemu; że zawsze znajdzie się jakiś wierny Sanczo, który – z takich powodów czy innych – do końca będzie stał po naszej stronie. Nielogiczne? Może i tak. Ale to przecież Schopenhauer powiedział, że nierozumność jest cechą bytu. Szalone? Być może. Ale chyba jeszcze większym szaleństwem byłoby świadomie pozostawać w klatce, „przyciśniętym do ścian skrzyni”.

I Don Kichot, i Joe Chip (Neo oczywiście też) dążą do stanu, w którym przestaliby się czuć jak „bezradna ćma”, „odbijająca się o szybę rzeczywistości, znajdująca się na zewnątrz, bez możliwości ujrzenia, co jest w środku”¹⁷; który sprawiłby, że codziennie mogliby się budzić w świecie „nowym, jaśniejszym, trwalszym”¹⁸ od tego, który był im wcześniej dany. Działania jednego i drugiego odznaczają się w związku z tym pewnego rodzaju anarchizmem i równocześnie idealizmem... donkiszoterią, miejscami komiczną, miejscami osobiście poruszającą. W końcu i Joe ma swoje „wiatraki”, które stają mu na drodze: to automatyczne drzwi wejściowe do jego własnego mieszkania, prowadzące z nim pełen uszczypliwości dialog i otwierające się tylko po wrzuceniu monety. Tej jednak Joe oczywiście nie ma. Ale przy odrobinie uporów i szczęścia, i oczywiście przy wsparciu innych ludzi, może pozyskać ubik, który problem zamknięcia uczyni nieistotnym.

Mam poczucie, że dokładnie w takim samym sensie nieistotne staje się dla Don Kichota także jego dawne, niby to „realne” życie. Drzwi klatki, jaką było ono do tej pory, zostają otwarte dzięki opowieściom rycerskim, a przede wszystkim dzięki wędrówkom po świecie w roli błędnego rycerza. Tak, to w pewnym sensie jego ubik, jego niebieska pigułka. To przyprawa dodana do zwiedłej egzystencji, jaką wiódł; podpora zwiotczącej rzeczywistości. Bezpieczna, jeśli używać ją zgodnie z instrukcją. Gdyby Don Kichot był, podobnie jak Joe Chip lub Zygmunt, umysłem trochę bardziej spekulatywnym, powiedziałby być może, że to

¹⁷ Ph.K. Dick, *Ubik*, przeł. M. Ronikier, Poznań 2011, s. 193.

¹⁸ *Ibidem*, s. 197.

wszystko istnieje tylko w jego wyobraźni; że cały świat znalazł się wewnątrz niego; że życie jest

[...] iluzji tłem,
Snem cieniów, nicości dnem.
Cóż szczęście dać może nietrwałe,
Skoro snem życie jest całe
I nawet sny tylko są snem!¹⁹

Z drugiej strony może i dobrze Cervantes to sobie wymyślił, nie obdarzając swojego bohatera nadmierną przenikliwością i bystrością umysłu, a raczej pozwalając mu działać w zgodzie z instynktowną wolą przetrwania w świecie pełnym zmagania, „[...] w których – jak to pisał Lem w odniesieniu do bohaterów *Ubika* – już niezupełna przegrana może przypominać zwycięstwo”²⁰. Takie zwycięstwo to ostatecznie zawsze więcej niż nic.

Przez co tak naprawdę chcę powiedzieć, że gdyby Dick urodził się nie w roku 1928 w Chicago, tylko w roku 1547 w Alcalá de Henares, a zmarł 23 kwietnia 1616 roku w Madrycie, nie zaś w roku 1982 w Santa Ana (Kalifornia), to byłby nie Philipem K. Dickiem, autorem *Ubika*, lecz Cervantesem, twórcą *Don Kichota*.

P.S. Sprzykrzyło ci się czytanie książek akademickich? Praca badawcza cię nudzi? Nie masz ochoty przygotowywać kolejnego wykładu dla studentów? I co tu zrobić? Rozwiążemy twój problem: kup różowe okulary marki UbiK®! Wyprodukowane z najlepszych materiałów, zapewniają właściwe spojrzenie na świat wraz z codzienną porcją entuzjazmu niezbędną w pracy każdego badacza! Dzięki nim spojrzysz na wszystko inaczej: skarbiec literatury ponownie objawi ci swe niewyczerpane bogactwo, a twoja praca nabierze z dawną oczekiwaną świeżości. Uwaga: Bezpieczne, jeśli używać je zgodnie z instrukcją.

¹⁹ P. Calderón de la Barca, *Życie snem*, przeł. E. Boyé, Wrocław 1956, s. 108 (akt drugi, scena XIX).

²⁰ S. Lem, *Posłowie*, s. 264.

Nadmiar lektury i „oaza zła pośród pustyni nudy”: Don Kichot, Roberto Bolaño, smutek tricksterów

Jakich nowych przygód dozna Don Kichot w Soplicowie?¹, „zastanawiał się Bruno Schulz w roku 1937, zaświadczać o żywotności oraz czasoprzestrzennej ekspansji postaci hiszpańskiego hidalga i dokonując jednocześnie jednozdaniowej, a jakże trafnej komparatystycznej interpretacji polskiej epepei narodowej. Don Kichot, w różnych wcieleniach, działa na całym świecie od kilkuset lat; stanowi mit, archetyp, swoistą siłę kulturową przybierającą coraz to nowe postaci.

W ramach obchodów czterechsetnej rocznicy śmierci Miguela de Cervantes, warto przyjrzeć się jednemu z ciekawszych obecnie projektów literackich, w którym dostrzec można wpływ, a nawet obecność ducha Rycerza Smętnego Oblicza: twórczości chilijskiego pisarza Roberta Bolaño, uznawanego za jednego z najważniejszych dziś (mimo że zmarł w 2003 roku) autorów latynoamerykańskich². W jego tekstach doskonale ukazują się obie strony donkichotyzmu³ wyróżnione przez Magdalenę Barbaruk: bibliomania

¹ B. Schulz, *Druga jesień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 230.

² Cf. W. Charchalis, A. Żychliński (red.), *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*, Poznań 2015.

³ W słowniku PWN figurują hasła „donkiszotyzm”, „donkiszoteria” i „donkiszot”. O problematyce terminologicznej związanej z imieniem bohatera powieści

oraz zło, przemoc⁴. Analiza tego złożonego zjawiska pozwala na nowo zastanowić się nad ogólną interpretacją i potrzebą obecności donkichotowskich figur we współczesnej kulturze, zmierzającej w stronę przyrostu wiedzy, profesjonalizacji i performatywności.

Część pierwsza: Don Kichot i Roberto Bolaño (oraz Bruno Schulz)

Wyjście z biblioteki

Wśród wielu prac naukowych, podejmowanych przez mego ojca w rzadkich chwilach spokoju i uciszenia wewnętrznego, pomiędzy ciosami klęsk i katastrof, w jakie obfitowało to życie awanturnicze i burzliwe – najbliższe jego sercu były studia nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji, pełnym jedynych w swoim rodzaju osobliwości. On to właśnie, mój ojciec, położył podstawy pod umiejętną analizę formacji klimatycznych. Jego „Zarys ogólnej systematyki jesieni” wyjaśnił raz na zawsze istotę tej pory roku, która w naszym klimacie prowincjonalnym przybiera tę przewlekłą, rozgałęzioną, pasożytniczo rozrosłą formę, która pod nazwą „chińskiego lata” przeciąga się daleko w głąb naszych zim kolorowych. Cóż powiedzieć?⁵

Przede wszystkim, należy zauważyć, że twórczość Brunona Schulza wyróżnia się na tle literatury polskiej wyjątkową donkichoterią (w sensie pozytywnym), a jeden z jej głównych bohaterów, ojciec (Jakub), szalony filozof, należy z pewnością do grona ciekawszych polskich donkichotów⁶. Dzień jesienny, zgodnie

Miguela de Cervantes oraz wyrazami od niego pochodnymi napisano już tak wiele, że kolejne roztrząsanie problemu wydaje się wysoce redundantne. Odsyłam do obszernego, aktualnego studium i ciekawej refleksji M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015. Stosuję pisownię „Don Kichot”, zgodnie z pierwszym pojawiającym się w moim esejach użyciem imienia rycerza (przez Schulza), wszelkie derywaty tworzone są więc od tej bazy.

⁴ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*.

⁵ B. Schulz, *Druga jesień*, s. 226.

⁶ M. Janion, analizując twórczość G. Grassa, łączy Don Kichota z polskością w ogóle, jako że dla niemieckiego pisarza jest on Polakiem, Panem Kichotem. Cf. M. Janion, *Günter Grass i polski Pan Kichot*, Gdańsk 1999.

z wytycznymi jego meteorologii porównawczej, to „stary filut-bibliotekarz, łąjący w spelzłym szlafroku po drabinach i kosztujący z konfitur wszystkich wieków i kultur”. Donkichoci to osoby (czytelnicy) o podobnej, „jesiennej” dyspozycji, którzy pewnego dnia postanawiają wyjść ze swej biblioteki, „by zacząć działać podług tego, co wyczytali w księgach”⁷, co naturalnie łączy się z ryzykiem szaleństwa. Jak zauważa Szymon Wróbel,

[...] literalnie rzecz traktując, szaleństwo Don Kichota powstało na skutek nadmiaru lektur: od ciągłego czytania tak bohaterowi wyschł mózg, że całkiem utracił rozsądek. Cervantes odróżnia jednak mózg, organ rozumu, od duszy, regionu wyobraźni, która u szaleńców pokroju Don Kichota napęlnia się wszystkim tym, o czym czytali [...]. Wyobraźnia [...] zaczyna reprezentować realność wyższego rzędu niż realność życia codziennego⁸.

Stanowiące główny symptom donkichotyzmu zjawisko obłąkania (objawiające się postrzeganiem pewnego świata fikcyjnego jako rzeczywistego lub przynajmniej nadrzędnego w stosunku do świata realnego, czyli bardziej rzeczywistego), wynikające z nadmiaru lektur, Barbaruk określa mianem „bibliomanii”. U większości ludzi „choroba” ta przemija wraz z dzieciństwem. Jeśli się jednak tak nie stanie, mamy do czynienia z „Błękitnookimi” z Schulzowskiej *Republiki marzeń*⁹, pragnącymi także w dorosłym życiu kontynuować budowę niepodległego królestwa poezji. Don Kichot stanowi przypadek skrajny, jako że obrazuje stan całkowitego estetycznego nierozróżnienia¹⁰ (o ile uznamy, że w istocie zatracił poczucie granicy między fikcją, a rzeczywistością, co jednak nie jest oczywiste).

Być może to właśnie dzięki ich intensywnym właściwościom donkichotycznym opowiadania Schulza czyta bohater powieści

⁷ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 11.

⁸ S. Wróbel, *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*, Kraków 2014, s. 564.

⁹ B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 324–333.

¹⁰ Termin Hansa-Georga Gadamera. Cf. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000.

Roberta Bolaño *Gwiazda daleka*, gdy szykuje się do konfrontacji z przerażającym go mordercą. Teksty Schulza zdają się oferować podwójne schronienie: po pierwsze jako księga w ogóle, w której czytelnik o skłonnościach do bibliomanii zawsze może się zatopić (co chętnie czynią bohaterowie Bolaño; narrator *Gwiazdy dalekiej* w momencie lektury czuje, że Schulz na niego patrzy)¹¹, po drugie, jako utwór już sam w sobie zawierający dodatkowe królestwo fikcyjne, udzielające schronienia przed zbójcami i wilkami, proponujące odbiorcy świat alternatywny.

Magdalena Barbaruk sugeruje odróżnienie znaczeń potocznego, literaturoznawczego oraz kulturoznawczego „donkichotyizmu”¹². Pierwsze z nich to walka z wiatrakami, pozbawienie poczucia rzeczywistości, marzycielstwo skutkujące często śmiesznością. Drugie dotyczy pojawiania się motywu lub postaci Don Kichota w literaturze. Trzecie znaczenie natomiast, najbardziej interesujące badaczkę, to swoista postawa życiowa, sposób istnienia w kulturze (bycia-w-świecie). Donkichotyizm oznacza w tym przypadku tragiczną sytuację człowieka odczuwającego nieadekwatność rzeczywistości do swojego o niej wyobrażenia (żyje on niejako w dwóch światach naraz i dostrzega niezrealizowany potencjał gorszego z nich), a także porzucenie kontemplacji na rzecz sprawczego działania, czynu przeobrażającego świat, czyli, w rozumieniu Barbaruk, performansu. Don Kichot staje się wówczas „patronem kultury w jej wymiarze czynnościowym, performatywnym, praktycznym”¹³.

Wszystkie wymienione powyżej aspekty donkichotyizmu obecne są w twórczości Roberta Bolaño. Ponadto, obserwować można je na różnych poziomach ontologicznych. Miguel de Unamuno odróżniał „donkichotystów” od „cervantystów”, José Ortega y Gasset chciał zgłębiać donkichotyizm Cervantesa i jego

¹¹ Cf. Z. Grzesiak, *Przygodny fokus w „Gwieździe dalekiej” Roberto Bolaño: Bruno Schulz jako punkt wyjścia teorii przenośnej*, w: W. Charchalis, A. Żychliński (red.), *Katedra Bolaño...*, s. 31–53.

¹² M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 21.

¹³ *Ibidem*, s. 61.

powieści. Osoba i dzieło Bolaño oferują wgląd w donkichotyzm(y) zarówno autora, jak i jego tekstów oraz postaci je zamieszkujących.

Bibliomania i zło w tekstach Bolaño

W twórczości Bolaño możemy dostrzec zarówno oznaki nieziemskiego marzycielstwa, jak i równie charakterystyczną dla rycerza z La Manchy przemoc. Dzieła chilijskiego autora charakteryzują się interesującym zestawieniem wpływów literatury eksperymentalnej, skomplikowanej formalnie (zwłaszcza francuskiej oraz „boomu” latynoamerykańskiego), co można uznać za przejaw bibliomanii, z elementami niemal naturalistycznymi. Wysublimowanie konstrukcyjne i narracyjne spotyka się z eksploracją traum oraz krytyką społeczeństwa i kultury. Na przykład: *Literatura faszystowska w obu Amerykach* (1996, tłumaczenie na polski: 2012) to zainspirowany *Powszechną historią niktzemności* Jorge Luisa Borgesa leksykon apokryficznych pisarzy o skłonnościach nazistowskich, badający powiązania między sztuką a ekstremizmem ideologicznym czasów drugiej wojny światowej, dyktatur latynoamerykańskich i naszej, rzekomo (do pewnego stopnia) spokojnej, teraźniejszości. Powieść *Gwiazda daleka* (1996, pol. 2010), opowiadająca historię pułkownika Carlosa Wiedera, poety, pilota w reżimie Pinocheta i mordercy kobiet, przez niektórych krytyków uznawana jest za najlepiej skonstruowany utwór Bolaño¹⁴. Sam autor natomiast określał ją jako „bardzo skromne zbliżenie do absolutnego zła”¹⁵: przemocy dyktatury i przerażającej postaci artysty-zbrodniarza.

Teksty chilijskiego autora pełne są żyjących literaturą postaci, pisarzy i czytelników, dla których lektura stanowi jedną z podstawowych czynności życiowych, a spełnieniem marzeń jest

¹⁴ E. Gandolfo, *La apretada red oculta*, w: C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires 2002, s. 118.

¹⁵ R. Bolaño, *Preliminar. Autorretrato*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2006, s. 19.

status wyklętego poety. Często są to osoby pochodzące z marginesów społecznych. Ich przygody literackie splatają się z tragedią dyktatur, codzienną biedą i przemocą lokalną, a także nieznikającym nigdy do końca cieniem wojny. *Dzicy detektywi* (1998, pol. 2010), powieść nagrodzona Premio Rómulo Gallegos między innymi za swą ciekawą konstrukcję¹⁶, przedstawia życie aspirujących poetów „bebechorealistów” w mieście Meksyk. Jednocześnie jednak poprzepłataną jest wątkami gangsterskimi oraz wspomnieniami masakry na Placu Tlatelolco (1968). Natomiast wielka, dosłownie i w przenośni, powieść *2666* (2004, pol. 2012), skupia w sobie wątki profesora filozofii na granicy szaleństwa, krytyków literackich tropiących losy zaginionego autora, a zarazem seryjnych morderstw kobiet na północy Meksyku oraz drugiej wojny światowej, doświadczonej przez owego poszukiwanego pisarza.

Literatura Bolaño posiada podwójną kondycję bibliomanijsko-demaskatorską, jest wysoce intertekstualna oraz krytyczna, tragiczna i komiczna, cervantesowsko melancholijna i ironiczna. Ukazuje świat, który potrzebuje naprawy, czyli taki, jakim widział go Don Kichot.

Donkichotyzm postaci

Mózgi bohaterów Bolaño nie wyschły dostatecznie od nadmiaru lektur, by podjęli się zadania naprawy świata poprzez praktykowanie błędnego rycerstwa. Ich dusze jednak, reprezentujące region wyobraźni, zdecydowanie dominują nad rozsądkiem i każą im pragnąć losu najbardziej w ich mniemaniu heroicznego, czyli życia wyklętego poety, odpowiednika błędnego rycerza przy założeniu, że modelem osobowości jest tzw. „silny poeta”¹⁷ (z czym Bolaño zapewne chętnie by się zgodził). Mokra

¹⁶ *Dictamen del Jurado. Verdicto de la XI edición del premio internacional de novela Rómulo Gallegos*, w: C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño...*, s. 205–206.

¹⁷ Cf. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; oraz refleksje R. Rorty’ego dotyczące tekstu Blooma, np. w książce *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.

i żyzna, w przeciwieństwie do suchego mózgu, dusza, zdaje się emblematem twórcy.

W postaciach zamieszkujących utwory chilijskiego pisarza łączą się potoczne, literaturoznawcze i kulturoznawcze rozumienia donkichotyzmu. W praktycznym i materialistycznym świecie, już samo pragnienie bycia poetami zdaje się kwalifikować je – w powszechnej opinii – jako swoistych błędnych rycerzy. Przyjęcie punktu widzenia bohaterów sprawia jednak, że jesteśmy w stanie, nawet w ich najabsurdalniejszych planach czy przygotowaniach, dostrzec specyficzną, donkichotyczną postawę życiową, co oczywiście można interpretować jako efekt wpływu *Don Kichota* na całą literaturę. Zdaniem Bolaño, wszyscy pisarze hiszpańskojęzyczni są dłużnikami Cervantesa i znajdują się pod jego wpływem albo powinni się pod nim znajdować¹⁸.

Wynikający z bibliomanii czyn heroiczny w wykonaniu bohaterów Bolaño przybiera liczne postaci. Z jednej, poważniejszej strony, tytułowy protagonista opowiadania „Oko Silva” zdobywa się podczas podróży do Indii na odwagę, by uratować (porwać) z burdelu zatrudnionych w nim małych, wykastrowanych chłopców. Z drugiej strony, poeci bebecorealiści w *Dzikich detektywach* rzekomo planują porwanie Octavio Paza, w celu podważenia jego statusu w kulturze oraz reformy i tym samym zbawienia meksykańskiej poezji. Oblakany malarz Carlos Coffeen w *Amulecie* (1999, pol. 2011) przedstawia Orestesa i Pyladesa jako aspirujących beatników. W tej samej powieści, nieco szalona narratorka, dająca świadectwo z okropnych wydarzeń meksykańskich 1968 roku, postanawia utrzymać swe stanowisko w wieży strażniczej (jak postrzega damską toaletę na uniwersyteckim wydziale filologii), podczas gdy budynek zajmowany jest przez gwałcące autonomię uczelni wojsko. Młody Arturito Belano rzuca, również w *Amulecie*, wyzwanie Królowi Dziwek (wpływowemu przestępcy i alfonsowi), by wyzwolić przyjaciela spod jego władzy. W *Dzikich detektywach* zaś, dorosły już Arturo Belano odbywa szermierczy

¹⁸ R. Bolaño, *The Last Interview*, New York 2011 (epub).

pojedynek z krytykiem, który zamierza przedstawić negatywną recenzję jego najnowszej powieści.

Największym jednak oraz najbardziej donkichotycznym heroizmem postaci Bolaño jest pragnienie, wola stania się kimś, kim (jeszcze) nie są¹⁹. Fakt, że chcą być poetami, czyni z nich poetów, mimo że niczego nie piszą. Prowadzenie życia wyklętego poety staje się ważniejsze od produkcji tekstów. Bolaño zresztą twierdził, że niektórzy z najlepszych poetów, jakich znał, nigdy nie napisali ani słowa. Można bowiem żyć jako poeta i nie tworzyć poezji, nie można jednak być „prawdziwym” poetą, jeśli nie wiedzie się poetyckiego życia²⁰. Podobnie przedstawia się sprawa protagonisty Cervantesa. Magdalena Barbaruk, powołując się na uwagę Zofii Szmydtowej, zauważa, że Don Kichot to niedoszły powieściopisarz. Po przeczytaniu ksiąg rycerskich nie był w stanie stworzyć ich uzupełnienia lub kontynuacji jako autor, więc postanowił przyjąć rolę ich bohatera²¹.

Ważny element życia błędnych (dzikich) poetów stanowi naturalnie bibliomanijne przekształcanie swych lektur w czyny. Lektura, na przykład, dzieł Markiza de Sade oczywiście oznacza konieczność eksperymentów seksualnych (w *Dzikich detektywach*). Ciekawszy jednak wydaje się inny sposób łączenia życia z literaturą, a mianowicie prowadzone jednocześnie na obu polach śledztwo literackie. W *Gwieździe dalekiej* narrator, na podstawie dostarczanych mu przez detektywa Romero czasopism literackich, tropi ślady ukrywającego się, lecz wciąż publikującego Carlosa Wiedera. W *Dzikich detektywach* Arturo Belano i Ulises Lima ruszają w podróż na północ, by odnaleźć Cesareę Tinajero, założycielkę pierwszego ruchu bebehorealistów, choć znają tylko jeden jej wiersz. W 2666 natomiast czwórka europejskich literaturoznawców wyrusza do Meksyku, by odnaleźć zaginionego pisarza Benna von Archimboldiego, którego utwory stanowią ich

¹⁹ Cf. J. Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, s. 129.

²⁰ R. Bolaño, *Entre paréntesis*, s. 109.

²¹ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 170.

przedmiot badawczy. Autor ten zaś to jedna z bardziej donkichotowskich i cervantesowskich postaci Bolaño. Tak jak twórca *Don Kichota*, w młodości odbył służbę wojskową (podczas drugiej wojny światowej), później zaś zajął się pisaniem. Tak jak bohater Cervantesa, gdy odkrył swe powołanie na skutek lektury (znalezionych przypadkiem zapisków niejakiego Borysa Anskiego), zdecydował się przybrać nowe imię, symbol tego, czym postanowił się stać. W ten sposób żołnierz Hans Reiter zmienił się w Archimboldiego, czytelnik w pisarza, czyli pewną odmianę błędnego rycerza.

Jawiące się jako heroiczne zadanie podróże bolańowskich postaci to w istocie ironiczno-melancholijne parodie wielkich wypraw, podobnie jak przygody Don Kichota. Héctor Hoyos opisuje Belana i Limę jako współczesne inkarnacje hiszpańskiego rycerza, żarłocznych czytelników walczących o stracone sprawy. Dodaje też, że ich niezachwiane poczucie celu to niemal absurd²², co jest spostrzeżeniem trafnym tylko o tyle, o ile odnosi się do samej intencji zrealizowania określonego zadania. Celowość czy sens podejmowania go to zupełnie inna spawa. Belano i Lima nie mają konkretnej przyczyny działania. Robią to dla swoich dziewczyn i dla Meksyku, jak sami stwierdzają w wypowiedzi, którą trudno traktować poważnie, zwłaszcza że na zadane wprost przez dawnego przyjaciela Tinajero, Amadea Salvatierę, pytanie, czy warto to szukać zaginionej poetki, odpowiadają w pijanym półśnie: „tak i nie”²³. Postrzegają swój rzekomy plan zrewolucjonizowania poezji meksykańskiej autoironicznie, jedyny znany wiersz Cesarei („Syjon”) to ich zdaniem żart, choć kryje się w nim także coś bardzo poważnego²⁴. Bohaterowie Bolaño to czytelnicy nie tylko Cervantesa, lecz także Pierre’a Menarda (oczywiście w opracowaniu Borgesa), którego projekt literacki (stworzenia w XX wieku *Don Kichota* z pozoru identycznego z tekstem oryginalnym) opiera się na następującym założeniu:

²² H. Hoyos, *Beyond Bolaño. The Global Latin-American Novel*, New York 2015, s. 12.

²³ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona 2011, s. 554.

²⁴ Ibidem, s. 376.

Nie ma zajęcia umysłowego, które nie byłoby w rezultacie beużyteczne. [...] rzeczą godną uwagi jest decyzja, którą [...] powziął Pierre Menard. Postanowił wyprzedzić beużyteczność, jaka oczekuje wszelkie trudy ludzkie; podjął się przedsięwzięcia niezwykle skomplikowanego i od początku bezsensownego²⁵.

Wynikające z bibliomanii działanie może nie mieć sensu, ale – jak już wiemy – donkichotyzm domaga się czynu, Don Kichot to symbol lektury aktywnej (i potencjalnie teorii recepcji). Lima i Belano (oraz Menard), współczesne aktualizacje Cervantesowskiego *hidalga*, wydają się jeszcze bardziej donkichotowscy niż sam Rycerz Smętnego Oblicza, ponieważ wychodzą z biblioteki w świat czynów z uświadomionym od początku poczuciem własnej tragiczności (do której podchodzą z melancholijnym a zarazem ironicznym dystansem); wiedzą, że ich działania prawdopodobnie pozbawione są sensu. Niemniej jednak w razie potrzeby sens doraźny mogą im nadać, podobnie jak odgadują „prawdziwe” znaczenie wiersza Tinajero. Interpretacja „poważnego żartu” sama jest poważnie wypowiedanym żartem.

Belano i Lima zamieszkują świat, w którym od czasów Don Kichota pismo i rzeczy nie odwzorowują się nawzajem²⁶. Widzą więc znaki jako zasadniczo puste i wypełniają je samodzielnie dobranym znaczeniem. Dotyczy to zarówno postępowania w lekturze, jak i w świecie, w rzeczywistości rycerskim wyczynem Don Kichota przekształconej w znak²⁷.

Bohaterowie Bolaño niekiedy zwyczajnie widzą świat takim, jakim chcą go widzieć, zamiast takim, jakim intersubiektywnie uważa się, że jest (tak postawę życiową Arturita i Ernesta San Epifania komentuje Auxilio w *Amulecie*). Niekiedy ich interpretacja rzeczywistości zależy też od indywidualnego szaleństwa, które, *notabene*, obok bibliomanii i przemocy jest kolejnym, stale powracającym symptomem donkichotyizmu twórczości Chilijczyka,

²⁵ J.L. Borges, *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, w: idem, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa 2003, s. 59.

²⁶ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, s. 54.

²⁷ Ibidem.

symbolizowanym przez pojawiającą się w różnych utworach postać o imieniu Lalo Cura (hiszp. *la locura* oznacza „szaleństwo”). Szalona jest narratorka *Amuletu*, przepowiadająca przyszłość latynoamerykańskich poetów i światowej literatury. W 2666 Archimboldi, wprowadzony przez znajomego niemieckiego eseistę do sanatorium tudzież azylu dla zaginionych pisarzy, odkrywa bez najmniejszego zdziwienia, że ośrodek ten to w rzeczywistości szpital psychiatryczny. W tej samej powieści, stojący na krawędzi szaleństwa profesor Amalfitano nieświadomie tworzy geometryczne wykresy łączące nazwiska filozofów, następnie zaś zastanawia się, czy mogą one mieć jakikolwiek sens. Ponadto domniemywa on, że zjawisko znane jako *jet lag* w istocie ukrywa fakt, że gdy podróżujemy na drugą półkulę planety, pierwsza przestaje istnieć. Przykładów można by podać o wiele więcej. Sam Bolaño także dostrzega w doświadczeniu rzeczywistości sekretne znaki, które racjonalne osoby zapewne uznają za przypadkowe zbiegi okoliczności lub w ogóle nie widzą między nimi powiązań, lecz jego przyprowadzają o dreszcze²⁸. Donkichotyzm takiego sposobu bycia w świecie podkreśla następujące spostrzeżenie Carlosa Fuentesa: „Niech jegomość popatrzy – mówi ciągle Sanczo – [...] to, co tam się ukazuje, to nie żadne olbrzymy, ino wiatraki». Don Kichote nie patrzy: Don Kichote czyta, a jego lektury mówią, że są to właśnie olbrzymy”²⁹. Bohaterowie Bolaño oraz ich twórca czytają rzeczywistość.

Niekiedy, podobnie jak w przypadku bohatera Cervantesa, ich lektury oraz wynikające z nich działania prowadzą do skutków odwrotnych niż zamierzone lub po prostu tragicznych. Przemoc i zło, podobnie jak szaleństwo, zawsze czyhają za rogiem. Odnalezienie Cesarei Tinajero skutkuje jej śmiercią (ratuje życie Belana, gdy strzela do niego nikkzemny alfons Alberto). Uczestniczący w poszukiwaniach Carlosa Wiedera bohater odkrywa, że identyfikując go, staje się współnikiem morderstwa

²⁸ R. Bolaño, *Discurso de Caracas*, w: idem, *Entre paréntesis*, s. 34.

²⁹ C. Fuentes, *Cervantes, czyli krytyka sztuki czytania*, „Literatura na Świecie” 1980, nr 5, s. 214. [Podkreślenie Z.G.]

(detektyw Romero ma za zadanie zlikwidować wojskowego zbrodniarza). Oko Silva, ratując (porywając) niewinnych chłopców z burdelu także musi uciec się do przemocy (wobec ich „przełożonych”), mimo że zawsze starał się jej unikać³⁰. Ponadto, nie każdy donkichot w tekstach Bolaña jest postacią pozytywną: Carlosa Wiedera, pragnącego złączyć swe życie z poezją poprzez popełnianie „artystyczne” morderstwa, można zinterpretować jako donkichota demonicznego.

Bazując na *Wykładach o „Don Kichocie”* Vladimira Nabokova, Magdalena Barbaruk przypomina o okrucieństwie powieści Cervantesa (reprezentowanej przede wszystkim przez książęcą parę) i samego jej bohatera. Podkreśla katastrofalne w rzeczywistych skutkach interpretacyjne pomyłki Don Kichota (jak np. gdy uwalnia zniewolonych „galerników”), brak odpowiedzialności lub poczucia winy za popełnione czyny (połamane kończyny ratowanych „ofiary” lub ich „oprawców”, rażenie batem, szkody materialne) oraz strach innych postaci wobec perspektywy „ratunku” błędnego rycerza³¹. Zarazem jednak badaczka twierdzi, że takowe postępowanie zwiększa tragizm postaci, jako że skutki jej czynów okazują się bardzo często odwrotne od zamiarów. Gdy Alonso Quijano odzyskuje rozum, umiera – prawdopodobnie z żalu.

Fakt, że świat potrzebuje naprawy, nie oznacza, że da się go naprawić. Barbaruk, porównując Don Kichota do farmakonu (w rozumieniu Jacques’a Derridy), trującego leku, sugeruje, że zło to naturalna choroba świata, z którą on sam musi się zmierzyć bez pomocy środków farmakologicznych, które zaleczają jedynie symptomy choroby, o ile jej nie pogorszą (co jest wysoce możliwe). Ponadto, badaczka zauważa, że Don Kichot w istocie nie należy do tego świata, w związku z czym nie może być też nań zewnętrznym lekarstwem. Szaleństwo Don Kichota, stwierdza gorzko Carlos Fuentes, polega na tym, że wydaje mu się, że może zaradzić niesprawiedliwości³².

³⁰ R. Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona 2001, s. 5.

³¹ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 305–306.

³² C. Fuentes, *Cervantes, czyli krytyka sztuki czytania*, s. 228.

Roberto Bolaño, donkichot

Wewnątrz świata, który nazywamy rzeczywistością, reprezentantem Bolañoskiego uniwersum jest pisarz Roberto Bolaño. Barbaruk twierdzi, że praktycznym skutkiem bibliomanii, czyli wywołanym przez nią (szalonym) działaniem, może być pisanie, przekształcenie się czytelnika w autora³³. Dla Bolaño ekscesywne czytanie to wręcz warunek możliwości pisania (co potwierdza np. jego esej *Consejos sobre el arte de escribir cuentos*, albo refleksja nad tym, co musiałoby się wydarzyć, żeby Isabel Allende stała się porządną pisarką)³⁴. Ponadto, zajmowanie się literaturą to jego zdaniem zadanie wysoce niebezpieczne, wymagające nieprzeciętnej odwagi oraz z góry skazane na porażkę. Pisarz to ktoś, kto patrząc w niezmierną ciemność otchłani nie boi się wejść do środka. To samuraj, który stawia się do pojedynku, choć wie, że go nie wygra³⁵. Bolaño reprezentuje pisarskie błędne rycerstwo także na polu przemysłu wydawniczego oraz literackiego rynku, gdzie walczy (o kanon oraz wizję roli pisarza) z wiatrakami przybierającymi częstokroć postać olbrzymów, tj. gigantów hiszpańskojęzycznej kultury literackiej³⁶.

Sama pozycja pisarza jako błędnego rycerza wydaje się jednak dla niego niewystarczająca. Przywołując raz jeszcze refleksje S. Wróbla nad zjawiskiem ogłupienia, należy przypomnieć, że:

³³ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 172–173.

³⁴ R. Bolaño, *Entre paréntesis*, s. 324–325, 102. Isabel Allende musiałaby się przyśnić Juana Inés de la Cruz i dać jej listę lektur.

³⁵ Te oraz inne liczne metafory pisania jako balansowania na krawędzi otchłani i wkraczania w nieprzeniknioną ciemność występują w największym skupieniu w *Entre paréntesis*.

³⁶ Cf. R. Bolaño, *Mity z Chtulhu*, przeł. N. Pluta, „Literatura na Świecie” 2004, nr 9–10, s. 398 n.; C. Manzoni, *Ficción del futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño*, w: E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona 2008, s. 335–357; oraz numer tematyczny „Romanische Studien” 2015, nr 1, zatytułowany *Roberto Bolaño frente al canon literario*, <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/issue/view/1> (dostęp: 08.07.2016). *Entre paréntesis* można zaś uznać za swoisty przewodnik lub podręcznik współczesnej literatury (nie tylko, choć w znacznej mierze, hiszpańskojęzycznej). Octavio Paz, Pablo Neruda, a nawet Gabriel García Márquez, zostają zdebronizowani na rzecz Pedra Lemebela, Reinalda Arenasa, Rodolfa Wilcocka, Enrique Linha, choć także Nicorora Parry i Sergia Pitola.

Prawdziwe szaleństwo rodzi się [...] wraz z chwilą, kiedy podmiot wiedzy, po okresie inkubacji ogłupienia w przestrzeni transcendentcji, kiedy to aspirował do miana podmiotu wiedzącego³⁷, wkracza w plan gry i zaczyna działać w przestrzeni immanencji. Podmiot aspirujący do miana podmiotu wiedzy, przeniesiony z bezpiecznych pozycji zasiedlenia i nieruchomości w przestrzeń działania czasu i polityki, jest podmiotem prawdziwie widowiskowym i rozpaczliwym zarazem³⁸.

Héctor Hoyos uważa zaś Bolaño za „myśliciela immanencji”. Druga część *Dzikich detektywów* to, jego zdaniem, opowieść o immanencji, „o ruchu literackim [przemierzających Ziemię niczym Don Kichot La Manchę bebehorealistów], który staje się światem”. A skoro literatura jest światem, „krytycy i pisarze nie mogą znajdować się «na zewnątrz»”³⁹. W ten sposób można wyjaśnić fakt, że Bolaño postanawia wprowadzić samego siebie do swych tekstów, a następnie oddać własną tożsamość na rzecz *alter ego*, Artura Belana (potencjalnie kogoś, kim chciałby być). Staje się świadkiem (łac. *auctor*)⁴⁰, kronikarzem jego przygód, swoistym giermkim, nieoddzielnym od swego Don Kichota Sanchezem Pansą. Dzięki temu, nie opuszczając terenu tekstu, może jednocześnie na powrót stać się „tylko” czytelnikiem – tym razem utworów napisanych przez siebie.

W *Literaturze faszystowskiej* pojawia się bohater o imieniu Bolaño. W stanowiącej rearanżację tego utworu *Gwieździe dalekiej* nazywa się on już Arturo B., natomiast autor powieści, jak oznajmia w prologu, jest jego przyjacielem, zwykłym skrybą spisującym opowiadaną mu przez B. historię. Na tym jednak Bolaño nie poprzestaje, pod wpływem ducha Pierre’a Menarda, a także pod wpływem ducha Cervantesa i stosowanych przez niego konstrukcji szkatułkowych, umieszcza w tekście jeszcze jednego „siebie”. W opowiadaniu Belana pojawia się bowiem Bibiano O’Ryan, autor antologii faszystowskich pisarzy amery-

³⁷ Innymi słowy: po okresie spędzonym w bibliotece.

³⁸ S. Wróbel, *Lektury retroaktywne*, s. 559.

³⁹ H. Hoyos, *Beyond Bolaño*, s. 12–13.

⁴⁰ S. Wróbel, *Lektury retroaktywne*, s. 564.

kańskich. Innymi słowy, Bolaño staje się jednym z bohaterów powiadania Belana.

Arturo Belano jako *alter ego* czyni ponadto utwory Bolaño autofikcyjnymi⁴¹. Niczym w umyśle Don Kichota, rzeczywistość i fikcja mieszają się w dziełach chilijskiego autora. To „szaleństwo” bywa zaraźliwe: liczni czytelnicy profesjonalni (krytycy) oraz amatorzy zatracili zupełnie zdolność rozróżnienia między Belanem a Bolańem. Pojawiają się więc plotki o uzależnieniu tego drugiego od heroiny⁴², kwestionuje się pobyt obu z nich w więzieniu po zamachu stanu Pinocheta⁴³, myli się ich adresy zamieszkania⁴⁴ oraz liczne wykonywane przez nich profesje. Od czasu publikacji *Dzikich detektywów*, powieści stanowiącej swoisty *roman à clef* (bebehorealiści to ruch infrarealistów, założony przez Bolaña, czyli Belano, i Maria Santiago, czyli Ulisesa Limę, w Meksyku w latach siedemdziesiątych)⁴⁵, każdy z utworów Bolaño, w którym występuje Belano, Bolaño, B. lub anonimowy narrator pierwszoosobowy, stał się podejrzany o potocznie rozumianą faktyczność. Wiadomo jednak (być powinno), że autofikcja to nie autobiografia i, jak przypomina Bolaño, w przypadkach *alter ego* część danych biograficznych się zgadza, część zupełnie nie.

Fakt, że złączenie światów fikcyjnego i realnego następuje w przypadku Bolaño zarówno w przestrzeni powieści, jak i w przestrzeni recepcji, a więc realności (namacalny efekt lektury to konfuzja czytelników, stopienie Belana z Bolaño) dowodzi sku-

⁴¹ Cf. M. Chihai, *Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño*, w: V. Toro, S. Schlickers, A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La autoficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Frankfurt/M. 2010, s. 141–153; Z. Grzesiak, *Roberto Bolaño: la declinación del «yo»*, „Castilla. Estudios de Literatura” 2016, nr 7, s. 756–773.

⁴² J. Lethem, *The Departed*, „The New York Times” 09.11.2008, http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html?_r=0 (dostęp: 08.07.2016).

⁴³ L. Rohter, *A Chilean Writer’s Fictions Might Include His Own Colorful Past*, „The New York Times”, 27.01.2009, http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?pagewanted=all&_r=0 (dostęp: 03.07.2016).

⁴⁴ Cf. C. de Mora, *Los espacios del horror en Roberto Bolaño*, w: F. Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, s. 183–196.

⁴⁵ C.M. Madariaga, *Bolaño Infra. 1975–1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, 2010.

teczności i siły jego zaraźliwego donkichotyzmu. Dzięki niej, jak bohater Cervantesa, który umarł w swej rzeczywistości, lecz pozostał nieśmiertelny w książce, Bolaño żyje nadal jako Belano. Ponadto, Don Kichot właśnie jako przedmiot czytania, a nie jako czytelnik, zmienia świat, który chcąc uczestniczyć w jego lekturze musi się do niego dostosować⁴⁶ (choć zawsze istnieje ryzyko wiecznego nieporozumienia). Czytanie zmieniające życie okazuje się dla tożsamości swego wykonawcy równie niebezpieczne jak pisanie⁴⁷.

Pisarz – błędny rycerz, mieszający realność z fikcją, toczy skazane na klęskę bitwy (z wykorzystywanymi jako materiał twórczy rzeczywistością i literaturą) na polu pisanych ksiąg, które mogą okazać się lekarstwem, lecz równie dobrze trucizną dla chorego świata. Z pewnością jednak staną się pożywką dla czyjegoś ogarniętego bibliomanią mózgu. Idealny czytelnik, zdaniem Bolaño, to właśnie donkichot: ktoś, kto po przeczytaniu *W drodze* Jacka Kerouaca skończy w deszczu na szosie jako autostopowicz⁴⁸.

Warto jednak podkreślić, że Bolaño nie należy do optymistycznie interpretowanych donkichotów herosów i idealistów. Podobnie jak swe postaci, odczuwa nieustannie wątpliwości dotyczące sensu podejmowanych działań (ciągłe widmo klęski). Nie jest przeświadczony o słuszności swego postępowania, w najlepszym przypadku ma do niego stosunek ambiwalentny, jednocześnie ironicznie zdystansowany i melancholijny⁴⁹. Innymi słowy, należy do kluczowych w obecnej kulturze donkichotów o smętnym obliczu.

⁴⁶ C. Fuentes, *Cervantes, czyli krytyka sztuki czytania*, s. 216.

⁴⁷ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 223.

⁴⁸ U. Stolzmann, *Entrevista a Roberto Bolaño*, w: F. Moreno (ed.), *Roberto Bolaño...*, s. 374.

⁴⁹ Najlepszy przykład owej podwójności stanowi wizja bebehorealistów przedstawiona w *Dzikich detektywach*, będących, wedle słów pisarza, powieścią – listem miłosnym do jego pokolenia i czasów młodości. (Cf. R. Bolaño, *Discurso de Caracas*). Zarazem jednak młodzi meksykańscy poeci ukazani są w całej swej młodzieńczej śmieszności.

Część druga: o potrzebie donkichota i smutku tricksterów

Współczesny Don Kichot może być smutny, okazuje się jednak dla kultury niezbędny. Po pierwsze, jak zauważa Nabokov, powieść Cervantesa to wprawdzie baśń, bez niej jednak nasz świat nie byłby prawdziwy⁵⁰. Każda epoka, jak twierdzi Ortega y Gasset, stanowi pewną zasadniczą interpretację człowieka. W związku z tym, każda epoka musi wytworzyć nową wizję Don Kichota. Dziś już się z niego nie śmiejemy. Jego obłęd okazuje się cechą pożądaną, rzadko kto cieszy się, gdy rycerz odzyskuje tradycyjny rozum; czytelnicy zdają się wręcz mieć nadzieję, że jednak „odzyska szaleństwo”⁵¹. Don Kichot jest potrzebny kulturze, gdyż reprezentuje jedną z największych pokus „uczonego świata wiedzy – pokus[ę] szaleństwa”.

Pokusa oglupienia zaistniała [...] na świecie wraz z odkryciem wiedzy. Ten związek wiedzy i oglupienia jest tak silny, że należałoby powiedzieć: nie ma oglupienia bez edukacji, a im więcej edukacji w kulturze danej społeczności, tym większa pokusa oglupienia; im bardziej oświecone społeczeństwo, tym większe jego ryzyko. Prawdziwie oglupiałym społeczeństwem będzie zatem społeczeństwo aspirujące do miana społeczeństwa wiedzy⁵².

Naszą kulturę postrzega się dziś najczęściej przez pryzmat wiedzy, informacji i performatywności⁵³, którą, zdaniem Baraburuk, także reprezentuje Don Kichot. Marvin Carlson, w monografii dotyczącej performansu, stwierdza, że jedyną wspólną cechą wszystkich zagadnień interesujących współczesną performatykę jest „świadomość podwójności, z jaką faktycznie spełnioną czynność porównuje się w myślach z pewną potencją, ideałem czy z zapamiętanym pierwotnym wzorem tej czynno-

⁵⁰ V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2015, s. 25.

⁵¹ M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 234.

⁵² S. Wróbel, *Lektury retroaktywne*, s. 558.

⁵³ Cf. J. McKenzie, *Performuj, albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011.

ści⁵⁴. Błędne rycerstwo i życie wyklętego poety to pierwowzory zachowań i świadomie przyjmowane – odpowiednio przez Don Kichota i bohaterów Bolaño – role.

Stając się jednym z emblematów performatywności, Don Kichot wraca do swych korzeni błazeńskich (nazywany bywa „ostatnim z wielkich błaznów”, zawieszonym między mądrością a głupotą), a przez to do swych jeszcze głębszych korzeni tricksterskich⁵⁵. To właśnie postać trickstera (rozumiana co prawda dość powierzchownie jako boski szelma, przechera) została uznana przez Dwighta Conquergooda za emblemat jednej z kluczowych cech performansu, jaką jest gra. „Gdy tylko świat został stworzony, linie wytyczone, kategorie zdefiniowane, hierarchie wzniesione, wówczas trickster, archetypiczny performer, wkroczył, by łamać normy, naruszać tabu, odwrócić wszystko do góry nogami⁵⁶.”

Figura trickstera cechuje się ambiwalencją i podwójnością. Pochodząca z mitologii Indian północnoamerykańskich postać to jednocześnie bohater kulturowy i komiczny głupiec. Paul Radin opisuje go jako zarazem boga, zwierzę i człowieka; stwórcę i niszczyciela, który daje i odbiera, „jest tym, który oszukuje i sam zostaje oszukany⁵⁷”, nieustannie przemierza świat, wchodzi w interakcje z wszelkimi żywymi istotami, płata im różne figle, często brutalne (podczas gdy Don Kichot „ratuje” ludzi z opresji), najczęściej jednak sam pada ofiarą żartów innych lub własnej głupoty (co w przypadku Don Kichota najboleśniej uwidacznia się na dworze pary książęcej). Pierwotny trickster poza zaspokojeniem własnych apetytów niczego nie pragnie, nie wyznaje żadnych wartości (ponieważ ich nie zna, jako że narodził się przed ich powstaniem), wszelako poprzez swą działalność przyczynia się do rozwoju ludzkiej cywilizacji (choć równie dobrze może

⁵⁴ M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 29.

⁵⁵ Cf. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, s. 35.

⁵⁶ D. Conquergood, *Poetics, Play, Process and Power: The Performative Turn in Anthropology*, „Text and Performance Quarterly” 1989, nr 1, s. 83. [przeł. Z.G.].

⁵⁷ P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Warszawa 2010, s. 21.

przypadkiem doprowadzić do jej zagłady). „Symbol, którego uosobieniem jest Trickster, nie jest [jednak] statyczny [...]. Z tego powodu każde pokolenie od nowa podejmuje się interpretacji Trickstera. Żadne pokolenie nie rozumie go w pełni, lecz żadne nie może się bez niego obejść”⁵⁸. Wraz z rozwojem cywilizacji trickster traci coraz więcej dzikości, staje się „udomowiony”, a jego działania przestają permanentnie grozić apokalipsą, zmieniając się w kontrolowane psoty i zaplanowany bunt. To właśnie taką postać stawia w centrum zainteresowania Conquergood, gdy mówi (cytując Donnę Haraway) o performansie jako „zasadzie” burzenia oczywistości oraz igrania z porządkiem społecznym. Kanadyjski uczoney uważa, że postać trickstera może nas doprowadzić do głębszej samowiedzy i transformacji poprzez radykalne kwestionowanie nas samych i kultury, w której żyjemy⁵⁹.

Refleksja ta wywodzi się z przemyśleń Carla Gustava Junga, który uważał, że trickster to „prastara archetypowa struktura psychiczna”⁶⁰. Objawia się ona w kulturze europejskiej w karawale, powieściach łotrzykowskich, średniowiecznych świętach kościelnych *festum stultorum* i *festum asinorum*, a po dziś dzień w postaci błazna i zjawiskach zmienności i ambiwalencji oraz kiedy wydaje nam się, że los płata nam figle⁶¹.

Zdaniem Radina, trickster to *speculum mentis*, ukazujące zmaganie człowieka z samym sobą i światem, w który został wbrew swojej woli wciśnięty. To wytwór wspólnej „dla całej ludzkości mitopoetyckiej wyobraźni”⁶². Ponadto, postać trickstera, niszczyciela i twórcy, funkcjonuje jako prefiguracja artysty (i, paradoksalnie, zbawiciela)⁶³. Archaiczny szelma kradnie bogom ogień i przynosi go ludziom, uczy ich refleksyjnego myślenia, tworzy język (najczęściej przypadkiem) tam, gdzie panuje cisza.

⁵⁸ Ibidem. s. 194.

⁵⁹ D. Conquergood, *Poetics, Play, Process and Power*, s. 83.

⁶⁰ C.G. Jung, *O psychologii postaci trickstera*, w: P. Radin, *Trickster*, s. 226.

⁶¹ Ibidem, s. 233.

⁶² Ibidem, s. 22.

⁶³ M. Sznajderman, *Błazen*, s. 33.

Jako pierwszy kłamca staje się natomiast wynalazcą fikcji. Właśnie ten artystyczny i bohaterski aspekt postaci trickstera najbardziej interesuje performatyków. Bolaño, jako „błędny pisarz”, w swych tekstach (powieściach – karnawałach – przejawach tricksterstwa) także reaguje na otaczającą go rzeczywistość i oferuje czytelnikom kolejne jej „zwierciadła”.

Podsumowując, różne wcielenia trickstera doprowadziły do powstania *Don Kichota*, utworu warunkującego prawdziwość naszego świata i sterującego rozwojem powieści, oraz umożliwiły narodziny jej tytułowego bohatera. Siła, jaką jest trickster, to donkichotyczne szaleństwo, które istniało w świecie przed dziełem Cervantesa, lecz dopiero w nim znalazło ucieleśnienie i symbol – postać hidalga z La Manchy.

Wraz z rozwojem cywilizacji Don Kichot-trickster zyskuje samoświadomość, co ilustruje przypadek donkichotycznej twórczości Bolaño. Błędni rycerze, wyklęci poeci, wiedzą, że odgrywają pewne role, że wszystkie ich działania mogą obrócić się przeciw nim. Nie porzucają jednak wyznaczonych sobie zadań.

Potrzeba ogłupienia, potrzeba szaleństwa oznacza chęć walki z „łękliwością poznawczą”⁶⁴, chęć wejścia w Bolańowską otchłań, przed czym wzdraga się rozum tradycyjnie uznawany za racjonalny.

Kultura, która *prima facie* jest raczej dotknięta nadmiarem refleksyjności i kontemplatywnego sposobu bycia, kultura, która jawi się światu jako nauka i wiedza, lęka się [...] przekroczenia progu świadomości, słowem – samorefleksji mogącej się okazać – jak miemam – dla tej kultury czymś w rodzaju greckiego *pharmakon*, czyli zabójczego leku⁶⁵.

Trickster, Don Kichot, Bolaño – *speculum*, farmakon. Don Kichot Cervantesa pomnaża, wbrew swym zamiarom, cierpienie istniejące w świecie dosłownie i metaforycznie: „ratując” potrze-

⁶⁴ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 317.

⁶⁵ S. Wróbel, *Nihilizm polityczny*, „Przegląd Polityczny” 2011, nr 107, <http://www.przeglądpolityczny.pl/artukul/49/szymon-wrobel---nihilizm-polityczny.html> (dostęp: 07.07.2016).

bujących z opresji i czyniąc im fizyczną krzywdę oraz obnażając okrucieństwo świata, zmuszając nas tym samym do refleksji nad nim i zwiększając naszą samoświadomość. W brutalnym świecie nawet posiadający najczystsze intencje błędny rycerz staje się przedmiotem i podmiotem przemocy. Donkichotyzm Bolaño sprawia, że jego farmakoniczne utwory to jednocześnie potencjalnie epifaniczne katharsis i przerażająco-deprymujące doświadczenie zła.

Trickster to uosobienie ambiwalencji. Jego dzisiejszy smutek ma podstawy bardzo poważne: próby „unarzędziowienia” (zniewolenia) przez zinstytucjonalizowaną performatykę, naukę, która tym samym dąży do ukrycia strachu przed nadmiarem rzekomo pożądanej samowiedzy; przebywanie w okrutnym i brutalnym świecie. Jako Don Kichot, którego szaleństwo, *notabene*, tragicznie opiera się na filarach sprawiedliwości, wolności i piękna⁶⁶, jest symbolem kultury i nowożytnej osobowości: jednostki wolnej, ale samotnej⁶⁷. Zarazem jednak nie przestaje być zjawiskiem komicznym. To Bolañowski poważny żart, jak apokaliptyczna już w tytule powieść *2666*, w której obok raportów o setkach zamordowanych w Meksyku kobiet zgromadzona została ogromna kolekcja (innych, mniej przerażających) absurdów świata. Donkichotyczny obłęd to nie tylko skok w przepaść, to także ukazująca tragiczność rzeczywistości, przekonanej o swej powadze, nietscheańska wiedza radosna⁶⁸ i filozofia Jakuba z opowiadań Schulza.

Bolaño jako błędny rycerz w postaci pisarza, jako współczelnik własnych tekstów i rozmówca swego odbiorcy posiada podwójną kondycję, zdaje się zawsze mówić jednocześnie poważnie i ironicznie. Uwydatnia tym samym tricksterski komponent roli pisarza. W jego utworach fakty mieszają się z fikcją, życie z literaturą, apokaliptyczna wizja świata i krytyka przeszłości

⁶⁶ M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, s. 55.

⁶⁷ M. Sznajderman, *Błazen*, s. 221.

⁶⁸ F. Nietzsche, *Wiedza radosna = La gaya scienza*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.

z naiwną tęsknotą za młodością i marzeniem o przyszłości; bibliomania łączy się z przemocą. Przecucie nadchodzącej katastrofy nie przeszkadza w igraniu tradycją literacką i normami kulturowymi. Wręcz przeciwnie, prowokuje tego typu donkichotyczny performans.

Noty o autorach

Magdalena BARBARUK – kulturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2012–2014 w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego realizowała projekt badawczy „La Mancha jako ziemia literatury. Kulturowy status tras literackich”, którego rezultatem jest m.in. film dokumentalny *Błędne mapy*. W 2015 r. opublikowała monografię *Długi cień Don Kichota*. Autorka licznych artykułów (w tym wielu o kulturze hiszpańskiego obszaru językowego) publikowanych m.in. w „Kontekstach”, „Pracach Kulturoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Kulturze Współczesnej”.

Elżbieta BENDER – dr hab., pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Studiów Hispanistycznych Filologii Romańskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się twórczością Pokolenia '98, hiszpańską literaturą autobiograficzną, obrazem wojny domowej w literaturze hiszpańskiej, narracjami historycznymi i dziełem Artura Barei. Autorka monografii *Los orígenes de la Generación del 98. Estudio crítico de los textos sobre la infancia y la adolescencia en la obra autobiográfica de Azorín, Pío Baroja y Miguel de Unamuno* oraz *Historia del relato y relato de la historia. La obra autobiográfica de Arturo Barea*.

Wojciech CHARCHALIS – adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się współczesną powieścią hiszpańską i portugalską oraz literaturami afrykańskimi języka portugalskiego. Tłumacz licznych utworów literatur hiszpańskiego i portugalskiego obszaru kulturowego, w tym F. Pessoa, J. Saramago, A. Lobo Antunesa, J. Mariasa, J. Goytisolo, A. Muñoz Moliny, M. Vargasa Llosy. Autor najnowszego przekładu *Don Kichota*.

Małgorzata GASZYŃSKA-MAGIERA – dr hab., prof. UW, iberystka. Pracuje w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się teorią przekładu literackiego, lingwistyką kulturową oraz metodyką nauczania języka polskiego jako obcego. Na jej dorobek składają się dwa podręczniki do nauczania języka polskiego jako obcego, monografie *Granice przekładalności. Subjuntivo i jego polskie ekwiwalenty w tłumaczeniach prozy iberoamerykańskiej* (1997) i *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej* (2011) oraz artykuły poświęcone glottodydaktyce, translatoryce oraz recepcji literackiej.

Zofia GRZESIAK – absolwentka Iberystyki i Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Zjawisko lektury w twórczości Roberta Bolaño. Strategie i praktyki odbioru autora, bohaterów i czytelnika*. Interesuje się teoriami dotyczącymi praktyk czytania, pragmatyką, patafizyką. Opublikowała artykuły w najważniejszych polskich czasopismach hispanistycznych, „Itinerarios” i „Estudios Hispánicos”, oraz w wielu publikacjach zbiorowych.

Katarzyna KACPRZAK – dr nauk humanistycznych, specjalizuje się w literaturze i teatrze krajów hiszpańskojęzycznych. Jej najnowsze publikacje dotyczą m.in. hiszpańskiej i europejskiej alternatywy teatralnej, przede wszystkim hiszpańskiej grupy La Fura dels Baus, problemów przemocy, ciała i warsztatu aktorskiego, a także dydaktyki przekładu specjalistycznego. Przełożyła na polski książki m.in. Fernando Savatera i Pío Moa oraz jedną ze sztuk Alberta Boadelli. Wykładała na Uniwersytecie Wrocławskim, a aktualnie w Grupie Uczelni Vistula, na Uniwersytecie SWPS w Warszawie oraz Uniwersytecie Warszawskim.

Iwona KRUPECKA – adiunktka w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; autorka książki *Don Kichote w krainie filozofów* (Toruń 2012) oraz artykułów poświęconych historii filozofii nowożytnej, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii hiszpańskiej (publikowanych m.in. w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”, „Topologik”, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”); autorka przekładów z języka hiszpańskiego, m.in. *Dysputy w Valladolid*.

Łukasz MUSIAŁ – badacz literatury, krytyk, tłumacz. Dr hab., profesor w Instytucie Filologii Germańskiej UAM. Opublikował m. in. monografię *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości* (2011).

Katarzyna OSIŃSKA – dr hab., profesor w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk (Warszawa). Zajmuje się teatrem rosyjskim XX w.; najważniejsze publikacje książkowe: *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku* (1997); *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?* (2008); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009). Interesuje się problematyką transferu kulturowego w odniesieniu do związków rosyjsko-hispańskich. Wykłada historię teatru rosyjskiego w Katedrze Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Katarzyna PŁACZEK – studentka studiów magisterskich w zakresie hispanistyki w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. Barbary Łuczak.

Kazimierz SABIK – profesor doktor habilitowany (Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego). Studia podyplomowe w Institut d'Etudes Hispaniques Sorbony (1962–65), wykładowca języka i kultury polskiej na Universidad Autónoma i Universidad Complutense w Madrycie (1981–1990), visiting professor na Uniwersytecie we Florencji (1993), współpracownik Consejo Superior de Investigaciones Científicas w Madrycie (2006–2010, seminarium na temat hiszpańskiej kultury i literatury okresu baroku w kontekście europejskim). Autor licznych publikacji: monografii, rozpraw i artykułów dotyczących twórczości Cervantesa, recepcji literatury hiszpańskiej w Polsce, hiszpańskiego teatru Złotego Wieku i literatury porównawczej (teatr dworski w Europie w epoce baroku).

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI – filolog, tłumacz, fikcyjznawca. Dr hab., profesor w Instytucie Filologii Germańskiej UAM oraz członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych w tej uczelni. Autor monografii na temat poetyki przekładu pisarstwa filozoficznego Heideggera *Unterwegs zu einem Denker* (2006), tomu esejów *Wielkie nadzieje i dalsze rozważania* (2013) i monografii *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne* (2014), współredaktor zbioru interwencji krytycznych *W sprawie Agambena* (2010), antologii zbierającej wpływowo filozoficzne odczytania pisarstwa Kafki *Nienasycenie* (2011) oraz studiów krytycznoliterackich *Powinowactwa Pessoa* (2013) i *Katedra Bolaño* (2015).

The Eternal Wandering: Sketches on *Don Quixote*

Summary

The 400th anniversary of the publication of *Don Quixote* and death of its author provide a good pretext to reread Miguel Cervantes' masterpiece and ponder its place in contemporary cultural space. This monograph is a pioneering publication of its type in this field in Polish and in it we offer a multidimensional look at selected perspectives of authors representing the many disciplines of the humanities.

In the opening essay "400 years later" the editors outline the wider historical and literary context, allowing Cervantes' work to be presented against the backdrop of turbulent historical events, and relate the novel's long history of translations into Polish. Kazimierz Sabik's article "Don Quixote in 18th- and 19th-century Poland" focuses attention on the key period of its early reception and presents interpretational polemics from that time which paved the way for subsequent interpretations. Małgorzata Gaszyńska-Magiera analyses extra-textual elements accompanying the two post-war Polish editions of *Don Quixote* (published at a 60-year interval – in 1955 and 2005). In doing so, she reconstructs a strategy for grounding this work in culture. Katarzyna Osińska's sketch "Don Quixote in Russian worldview disputes" discusses the subject matter and background of Russian intellectual debates (and not only those of literary theorists) from the mid-19th century until the 1930s. In her sketch "Don Quixote or Robinson?" Iwona Krupecka's juxtaposition of two prototypical protagonists from the European novel forms the starting point for the dispute on the model of modernity that has lasted right up until the present day. Arkadiusz Żychliński's article "Breaking off and continuity, or about progress" recalls the concept of literary evolution and suggests reactivating it in literary theorists' in-

quiries into progress in the art of the novel. Magdalena Barbaruk's sketch "Don Quixote in the cultural sciences" is a synthetic lecture on the knight-errant, a subject whose significance to cultural studies discourse never wanes. Katarzyna Kacprzak writes about La Fura dels Baus' provocative performance *DQ. Don Quijote en Barcelona* in her article "An unformed inspection of Don Quixote AD 3015". In her sketch "Introduction to psychoanalysis, or Freud meets Cervantes" Katarzyna Płaczek provides a commentary on the young author of *The interpretation of dreams*' reading of Cervantes. Elżbieta Bender recapitulates Miguel de Unamuno's reflections on Don Quixote, while Łukasz Musiał considers Cervantes' perceptible affinity with Philip K. Dick. The final sketch in the book is Zofia Grzesiak's "Surfeit of readings and 'the oasis of horror in a desert of boredom'", in which she contemplates the presence of Don Quixotean figures in contemporary literature, discerning elements of affinity with the work of Roberto Bolaño. The fleeting mosaic of contextualised readings emerging from the twelve sketches that comprise this book testifies to the unremitting ability of Cervantes' work to inspire. It also provides a useful complement to the invariably relevant re-readings of the adventures of this inventive knight.

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 14,00. Ark. druk. 17,75

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Okrągłe rocznice publikacji *Don Kichota* i śmierci jego autora to dobry pretekst, aby ponownie – czterysta lat później – przeczytać arcy-powieść Miguela Cervantesa i zastanowić się nad jej miejscem w powszechnej przestrzeni kulturowej. Niniejsza monografia proponuje wielowymiarowe spojrzenie uwzględniające wybrane perspektywy poszczególnych autorów, reprezentujących rozmaite dyscypliny nauk humanistycznych. Wyłaniająca się z dwunastu pomieszczonych w zbiorze szkiców migawkowa mozaika kontekstualizujących odczytań jest świadectwem niesłabnącej inspiracyjności dzieła Cervantesa i stanowi użyteczne uzupełnienie niezmiennie aktualnej relektury przygód przemysłnego rycerza.



9 788323 231158

ISBN 978-83-232-3115-8

ISSN 0554-8187