

# ARCYDZIEŁA LITERATURY HISZPAŃSKIEJ



UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
Seria Filologia Romańska nr 57

# ARCYDZIEŁA LITERATURY HISZPAŃSKIEJ

Dziesięć wykładów

Pod redakcją  
MAGDY POTOK



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE

POZNAŃ 2016

ABSTRACT. Potok Magda (ed.), *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów* [Masterpieces of Spanish Literature. Ten lectures]. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Adam Mickiewicz University Press). Poznań 2016. Seria Filologia Romańska nr 57. Pp. 288. ISBN 978-83-232-3027-4. ISSN 0554-8187.

New interpretations of the finest literary works in Spanish culture by eminent specialists in the field of Iberian Studies. In these 10 essays Polish and Spanish literary theorists present their own original interpretations of works in Spanish, and in doing so create a panorama spanning the period from the Middle Ages to the second half of the 20<sup>th</sup> century. The works discussed include: Juan Ruiz's *The Book of Good Love*, Fernando de Rojas' *La Celestina*, *The Life of Lazarillo de Tormes and of His Fortunes and Adversities* (anonymous), Miguel Cervantes' *Don Quixote*, Pedro Calderón de la Barca's *Life is a Dream* and *The Constant Prince*, *The Regent's Wife* by Leopoldo Alas ("Clarín"), *Mist* by Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán's *Bohemian Lights*, Federico García Lorca's *The House of Bernarda Alba* and Eduardo Mendoza's *The Truth about the Savolta Case*. In addition to describing these works' significance for Spanish literature, the authors of these analyses indicate how they function in the international arena, as well as in Polish translation and reception contexts.

Magda Potok, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Romańskiej, Zakład Literatury Hiszpańskiej i Iberoamerykańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzent: dr hab. Anna Sawicka, prof. UJ

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

Publikacja ukazała się dzięki wsparciu  
Fundacji Banku Zachodniego WBK



ISBN 978-83-232-3027-4  
ISSN 0554-8187

# Spis treści

---

<b>Magda Potok</b>	
Kanon i hispanistyka. Glosa do <i>Arcydział literatury hiszpańskiej</i> (zamiast wstępu) .....	7
<b>Piotr Sawicki</b>	
<i>Księga dobrej miłości</i> – „komedia ludzka” hiszpańskiego średniowiecza i jej konteksty recepcyjne .....	19
<b>Barbara Łuczak</b>	
W siódlach czasu: o <i>Celestynie</i> Fernanda de Rojasa .....	39
<b>Fernando Cabo Aseguinolaza</b>	
Lokalność, miasto, wspólnota. <i>Łazik z Tormesu</i> i nardziny nowoczesnej powieści .....	69
<b>Katarzyna Mroczkowska-Brand</b>	
<i>Don Kichote</i> – konstrukcja i dekonstrukcja .....	99
<b>Beata Baczyńska</b>	
<i>Życie jest snem</i> i <i>Księżę Niezłomny</i> , czyli dwa „polskie” dramaty Pedra Calderóna de la Barca .....	131
<b>Carmen Servén Díez</b>	
Kody <i>Regentki</i> .....	157
<b>Agnieszka Kłosińska-Nachin</b>	
<i>Mgła</i> Miguela de Unamuno: między polifonią, metalepsją i ontologią .....	179
<b>Urszula Aszyk</b>	
Życie w „piekielnym kręgu” albo „tragiczna <i>mojiganga</i> ”. Studium o ponadczasowości Valleinclanowskich <i>Świąteł cyganerii</i> .....	207
<b>Maria Falska</b>	
<i>Dom Bernardy Alba</i> – świat dramatu i dramat świata Federica Garcíi Lorki .....	231
<b>Justyna Ziarkowska</b>	
<i>Prawda o sprawie Savolty</i> Eduarda Mendozy jako powieść postmodernistycznego przełomu .....	257
Indeks osobowy .....	273
Noty o autorkach i autorach .....	283



Magda Potok

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

---

## Kanon i hispanistyka. Glosa do *Arcydzieł literatury hiszpańskiej* (zamiast wstępu)

Tytuł książki i poprzedzającego ją przedsięwzięcia operuje pojęciami, których rola jako modeli teoretycznych i aksjologicznych została zakwestionowana przez współczesną humanistykę. Nie można dziś rozmawiać o idei arcydzieła z pominięciem wiedzy o mechanizmach warunkujących proces dystynkcji w polu literackim, będącym – jak dowiódł Pierre Bourdieu – szczególną odmianą społecznego pola władzy. Dyskusja o kanonie, zapoczątkowana w Stanach Zjednoczonych na pograniczu komparatystyki i studiów kulturowych, zaostrzona wydaniem w 1994 roku głośnej książki Harolda Blooma *The Western Canon*<sup>1</sup>, objęła środowiska literaturoznawcze na całym świecie, także w Hiszpanii<sup>2</sup>, oscylując pomiędzy tezą o uniwersalnym i ponadczasowym statusie arcydzieła (głoszoną przez Blooma)

---

<sup>1</sup> H. Bloom, *The Western Canon, The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, London 1994. Podaję oryginalny tytuł, gdyż książka ta nie została w całości przetłumaczona na język polski. Fragment, zatytułowany *Podzwonne dla kanonu*, w przekładzie Marcina Szustera, opublikowała „Literatura na Świecie” w numerze 9–10/2003, s. 164–198. Hiszpanie przetłumaczyli książkę Blooma rok po jej oryginalnym wydaniu. Vide H. Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona 1995.

<sup>2</sup> Szerokim echem odbiły się zwłaszcza dwie komentowane antologie tekstów o kanonie: E. Sullà, *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid, 1998; J.M. Pozuelo Yvancos, R.M. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Cátedra, Madrid 2000.

a przekonaniem o historycznym i polisystemowym charakterze klasyki literackiej.

Równie trudno użyć dziś przymiotnika „hiszpańska” w odniesieniu do literatury bez wyjaśnienia związanych z tym faktem wykluczeń. Niniejsza książka posługuje się kategorią „hiszpańskości” w najwęższym możliwym znaczeniu, tj. w odniesieniu do literatury powstałej na Półwyspie Iberyjskim w języku kastylijskim, pomijając zarówno „literatury mniejsze”, pisane w Hiszpanii w językach katalońskim, galisyjskim i baskijskim, jak i literaturę języka hiszpańskiego powstającą w obu Amerykach, a także, coraz częściej traktowaną jako integralna część dziedzictwa kultury hiszpańskiej – tradycję piśmiennictwa iberyjskiego w językach arabskim, hebrajskim i łacińskim<sup>3</sup>. Przy wyborze poszczególnych tekstów przyjęto wąskie rozumienie kategorii „literatury”, ograniczając ją do fikcji literackiej w trzech tradycyjnych rodzajach, z pominięciem twórczości filozoficznej, historycznej, podróżniczej, eseju naukowego, publicystyki – wszelkiej, szeroko rozumianej „prozy idei”, choć włączenia tego gatunku w obręb kanonu domagają się w Hiszpanii literaturoznawcy tej miary co Jordi Gracia<sup>4</sup>.

Wybór utworów omawianych w niniejszej antologii oraz ostateczny kształt tej, miejmy nadzieję, nieostatniej prezentacji wypowiedzi o arcydziełach literatury hiszpańskiej, podyktowany był indywidualnymi decyzjami autorów opracowań. Podstawową motywacją leżącą u źródeł po-

---

<sup>3</sup> Vide F. Cabo Aseguinolaza, *El lugar de la literatura española*, w: J.C. Mainer (red.), *Historia de la literatura española*, vol. 9, Crítica, Barcelona 2012.

<sup>4</sup> Profesor literatury hiszpańskiej na Uniwersytecie w Barcelonie, autor wielu ważnych monografii z zakresu współczesnej literatury i kultury hiszpańskiej, orędownik dowartościowania eseju w tradycji literackiej oraz dydaktyce akademickiej i szkolnej. Vide między innymi: J. Gracia, D. Ródenas de Moya, *El ensayo español: siglo XX*, Crítica, Barcelona 2009; J. Gracia, D. Ródenas de Moya, *Pensar por ensayos en la España del siglo XX*, Ediciones UAB, Barcelona 2015; J. Gracia, *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Iberoamericana Verduert, Madrid-Frankfurt 2015.

wstania książki była świadomość niedostatku literatury krytycznej i dyskusji towarzyszących literaturze hiszpańskiej wydawanej w Polsce, a zarazem gotowość zamianifestowania własnego wyobrażenia o kanonie, zgodnie z przekonaniem, że o kanoniczności poszczególnych dzieł literackich stanowi nie tyle, albo nie tylko, ich znaczenie dla wspólnoty języka i kultury, która je wykształciła, ale także ich ważkość w wymiarze uniwersalnym, ponadnarodowym. Umieszczenie dzieła w nowym kontekście interpretacyjnym, w kulturze innej niż macierzysta, stanowi potwierdzenie jego doniosłości, a zarazem kwalifikację do wejścia w obręb tak zwanej „literatury światowej”<sup>5</sup>. Tak też widzi istotę arcydzieła wybitny hiszpański teoretyk i historyk literatury, José María Pozuelo Yvancos, który podkreśla znaczenie „otwarcia na *inność*” (*proyección hacia otredades*)<sup>6</sup> – rangę dzieła literackiego ma potwierdzać fakt jego czytania, komentowania, a w końcu uznania za własne przez przedstawicieli wspólnot innych kultur i języków. Hiszpański uczyony wspomina przy tym o obowiązku, jaki spoczywa na środowiskach akademickich, by to spotkanie – obcego tekstu z nową kulturą – umożliwić i ułatwić.

Projekt, którego rezultatem jest niniejsza książka, próbuje to zadanie wypełnić. Obficie przekładana i wydawana w Polsce literatura hiszpańska stanowi wyzwanie poznawcze i estetyczne, któremu należy się pośrednictwo zawodowych czytelników, obeznanych z tradycją źródłową. Autorzy zaproszeni do projektu – znakomici hispaniści z polskich i hiszpańskich uniwersytetów – podjęli się interpretacji (w formie tekstów krytycznych) i popularyzacji (w formie wykładów i debat) jej najważniejszych osiągnięć. W dwuletnim (2013–2015) cyklu spotkań z czytelnikami, studentami i badaczami literatury zaproponowali nowe odczytania wybranych dzieł hiszpańskiego kanonu, stawiając czoła wyzwa-

---

<sup>5</sup> Cf. P. Czaplinski, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 14.

<sup>6</sup> J.M. Pozuelo Yvancos, *Razones para un canon hispánico*, „Signa” 2009, nr 18, s. 95–96.

niom zasygnalizowanym wcześniej, w sytuacji raczej wątlej, a w każdym razie szczególnej dynamiki kontaktów pomiędzy hispanistyką uniwersytecką a czytelnikami literatury hiszpańskiej. Poświęcę im kilka słów komentarza.

Kultura i język hiszpański budzą w Polsce żywe zainteresowanie – świadczy o tym popularność studiów iberystycznych i kursów językowych, frekwencja na festiwalach kina hiszpańskiego, liczba przekładów literackich i związana z nią żywa obecność hiszpańskich pisarzy na polskim rynku wydawniczym. Dynamicznie rozwijają się hispanistyczne ośrodki akademickie. Najstarsze z nich – Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego oraz Zakład Filologii Hiszpańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego – obchodziły niedawno 40-lecie istnienia<sup>7</sup>. Filologię hiszpańską można dziś studiować na kilkunastu wyższych uczelniach, publicznych i prywatnych. Intensywną działalność związaną z upowszechnianiem języka i kultury hiszpańskiej prowadzi Instytut Cervantesa, mający placówki w dwóch polskich miastach – Warszawie i Krakowie.

Literatura hiszpańska jest stale obecna w obiegu czytelnicznym. Wydawnictwa promują nowych pisarzy. Spośród tych, którzy zyskali uznanie i popularność w ostatnich latach, wymienić można choćby Eduarda Mendozę i Artura Péreza-Reverte. Ukazują się nowe przekłady dzieł klasycznych<sup>8</sup>. Kulturze hiszpańskiej towarzyszy aktywność hispa-

---

<sup>7</sup> Ośrodek warszawski – jako Katedra Iberystyki – powstał w roku 1972, ośrodek krakowski uruchomił filologię hiszpańską w roku 1975. Proces kształtowania się i rozwoju polskiej hispanistyki uniwersyteckiej opisuje szczegółowo Piotr Sawicki w artykule *Hispanistyka polska. Rys historyczny*, w: M. Sarna (red.), *¿De dónde venimos? ¿quiénes somos? ¿Adónde vamos? Polska iberystyka: skąd pochodzimy, kim jesteśmy, dokąd zmierzamy?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016 [w druku].

<sup>8</sup> W 2014 roku, po niemal 60 latach od ostatniego spolszczenia, ukazał się nowy przekład *Don Kichota* Miguela Cervantesa, autorstwa Wojciecha Charchalisa. Vide M. Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy* (tom I) oraz *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy* (tom II), przekł., wstęp i oprac. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2014.

nistów – polskich i zagranicznych, uczących w szkołach wyższych oraz publikujących coraz liczniejsze prace naukowe. Ich działalność jednak często ogranicza się do sfery języka hiszpańskiego. Zwrot „ogranicza się” brzmi może przewrotnie – mowa o języku otwierającym 500-milionowy krąg czytelników, nam jednak chodzi o komunikację z polskim odbiorcą. Niektóre z ważnych dla kultury hiszpańskiej utworów, choć spolszczone, nie zdołały zadomowić się w naszej kulturze. Ukazującym się w Polsce hiszpańskim tekstom literackim rzadko towarzyszą opracowania krytyczne, jeszcze rzadziej dyskusje i polemiki. Spośród pokazanej liczby publikacji polskich hispanistów poświęconych literaturze hiszpańskiej tylko niewielki odsetek wydawany jest w języku polskim. Na tym tle wyjątkowa i cenna okazuje się tradycja wrocławskiej szkoły iberystyki, w obrębie której wydano – w języku polskim – kilkanaście ważnych monografii naukowych<sup>9</sup>, a ostatnio – w 2014 roku – oczeki-

---

(tom I) i 2016 (tom II). Z kolei *Don Kichota* Avellanedy w 1997 roku przyswoił polszczyźnie Piotr Fornelski. Vide A. Fernández de Avellaneda, *Don Kichote*, przekł., przedm. i przypisy P. Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

<sup>9</sup> Vide P. Sawicki, *Twórczość literacka Vicente Blasco Ibañeza i jej recepcja w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1978; P. Sawicki, *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej. Ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna*, PWN, Warszawa 1985; B. Baczyńska, *Księżę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; E. Kulak, *Owoce hesperyjskich ogrodów. Obraz literatur Półwyspu Iberyjskiego w polskich wydawnictwach informacyjnych i popularnonaukowych*, Adam Marszałek, Toruń 2002; J. Ziarkowska, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2004. B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005; A. August-Zarębska, *Poezja wobec rzeczywistości: poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006; J. Ziarkowska, *Ucieczka do głębi. O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej przed 1936*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010; M. Krupa, *Duch i litera: liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Wy-

waną od niemal pięćdziesięciu lat *Historię literatury hiszpańskiej*<sup>10</sup>. Pojedyncze książki w języku polskim poświęcone kulturze hiszpańskiej opublikowali iberyści z innych ośrodków<sup>11</sup>, jednak w ogólności komentarz do literatury hiszpańskiej oferowany polskojęzycznemu czytelnikowi wydaje się skromny i fragmentaryczny.

W tych okolicznościach zrodził się projekt cyklu wykładów oraz wieloautorskiej publikacji, które pogłębiłyby znajomość klasyki hiszpańskiej w Polsce. Ich podstawą miała być uważna lektura i interpretacja pojedynczego tekstu. Hispaniści wystąpili tu w podwójnej roli – przewodników po literaturze obcej, a zarazem poręczycieli wartości dzieła dla kultury źródłowej, dla której „eksport” tekstu stanowi element konstrukcji kanonu. Zadanie miało złożony charakter: dokonać selekcji, a następnie rozpoznać i opisać oryginał w jego wyjątkowości, w sposób dostępny – oswajając obce imaginarium, ukazując siatkę kulturowych wpływów.

---

dawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; A. Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013; P. Sawicki, *Polska-Hiszpania, Hiszpania-Polska: poszerzanie horyzontów*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej, Wrocław 2013.

<sup>10</sup> Vide B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014. Poprzedni, historyczny zarys literatury hiszpańskiej pochodzi z roku 1966. Vide M. Strzałkowa, *Historia literatury hiszpańskiej (zarys)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

<sup>11</sup> Vide np. U. Aszyk, *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, PIW, Warszawa 1988; T. Eminowicz, *Hiszpański romans pasterski*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994; K. Sabik, *Recepcja hiszpańskiej prozy fabularnej w Polsce w latach 1781–1918*, Katedra Iberystyki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1995; U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Energeia, Warszawa 1997; U. Aszyk (red.), *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002; T. Eminowicz-Jaśkowska, *Baltasar Gracián: hiszpański pisarz i moralista barokowy*, ABRYS, Kraków 2003; M. Jagłowski et al. (red.), *Między złotym a srebrnym wiekiem kultury hiszpańskiej*, Wydawnictwo OWSliZ, Olsztyn 2008; U. Aszyk, P. Olkusz (red.), *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Proponując określone kategorie postrzegania i oceny, zespół dziesięciu naukowców stał się klasyczną (uniwersytecką) instytucją władzy w polu wytwarzania kultury. O kanoniczności zdecydowano za pomocą najbardziej tradycyjnych instrumentów – antologii i pedagogiki. Definiując arcydzieło, przyjęto zasadę, że chodzi o tekst obecny w kanonie historii literatury i w bieżącej praktyce interpretacyjnej, a więc, jak chciał Bloom (to zapewne najmniej polemiczny element jego teorii), o „dzieło literackie, któremu świat nie pozwala umrzeć”<sup>12</sup>. Jeśli zgodzimy się z amerykańskim krytykiem, że kanon jest „sztuką pamięci”<sup>13</sup> i jednocześnie za Frankiem Kermode<sup>14</sup> uznamy, że życie tekstu zapewnia poświęcana mu uwaga i powracanie w komentarzach, warto zastanowić się, czy decyzja o interpretowaniu tego a nie innego dzieła w przypadku literatury tłumaczonej ma charakter autonomiczny.

W świetle teorii polisystemów, sugestywnie opisanej przez Itamara Evena-Zohara<sup>15</sup>, literatura tłumaczona przyjmuje postać konkretnego systemu literackiego w układzie, który ma charakter hierarchiczny. Włączenie obcego tekstu w strukturę literatury docelowej ukazuje relacje podległości (centrum–peryferie), widoczne w praktyce wydawniczej i przekładowej. We wzajemnym oddziaływaniu polisystemów hiszpańskiego i polskiego zauważalna jest dominacja tego pierwszego. Świadczy o tym liczba tłumaczeń, a także strategię przekładowe: w przypadku translacji literatury polskiej na język hiszpański – zachowawcze i adaptacyjne, w kierunku odwrotnym – otwarte na eksperymenty, nowe

---

<sup>12</sup> H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 168.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>14</sup> F. Kermode, *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona 1988 [oryginalnie: *Forms of Attention*, 1985].

<sup>15</sup> I. Even-Zohar, *Połyssystem Theory*, „Poetics Today” 1990, 11,1, s. 9–26; idem, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 195–203.

modele i treści, obfitujące w przypisy i wchodzące w dialog<sup>16</sup>. W określonych momentach historii literatury w sieci relacji międzykulturowych pojawiają się też instancje pośrednie. Jak przypomina Pascale Casanova, od XVI do połowy XX wieku mapę literatury światowej organizował Paryż. Aby dzieło literackie zaczęło przenikać do innych kultur, musiało najpierw zostać przetłumaczone na język francuski oraz przejść proces akceptacji recenzenckiej i czytelniczej we Francji<sup>17</sup>. Pośrednictwu języka i kultury francuskiej zawdzięczamy między innymi wciąż utrzymującą się w Polsce wariantową wymowę „don Kiszot” oraz obiegowe przekonanie, że postać Cyda wykreował Pierre Corneille<sup>18</sup>.

Kanon czy, jak woli Even-Zohar, „repertuar” literatury obcej funkcjonujący w kulturze docelowej nie wynika zatem wyłącznie z wartości estetycznej poszczególnych tekstów, ale rodzi się w procesie produkcji kulturowej, w polu oddziaływania instytucji literackich, rynków wydawniczych i praktyk czytelniczych. Znaczącą rolę w ustanawianiu repertuaru odgrywa uniwersytet, gdzie w ramach katedr filologii obcych bądź przedmiotów takich jak „literatura powszechna” czy „literatura światowa”, w oparciu o podsystem literatury tłumaczonej, tworzone są programy nauczania i listy lektur. Istotnym źródłem kanonu okazuje się więc praktyka dydaktyczna, uczestnicząca w międzykulturowym procesie transferu literatury. W tym kontekście interesujące wydaje się pytanie: w jakim stopniu i czy w ogóle konkretny podmiot (nauczyciel akademicki, tłumacz, wydawca) może ów transfer kształtować lub modyfikować, wnosząc

---

<sup>16</sup> Cf. M. Koszarska, *Przekład w popkulturze, popkultura w przekładzie, czyli polsko-hispańskie interakcje kulturowe na przykładzie tłumaczeń wybranych dzieł literatury popularnej*, nieopublikowana praca doktorska, UAM, Poznań 2013.

<sup>17</sup> Casanova zauważa jednocześnie, że od lat 60. XX wieku rolę instancji kwalifikującej do ligi światowej przejął język angielski. Cyt. za P. Czapliński, op.cit., s. 23–25.

<sup>18</sup> Pisałam o tej kwestii szerzej w artykule: M. Potok, *Kim jest Cyd? – Historia, literatura, przekład*, „Pamiętnik Literacki” 2007, XCVIII, s. 5–26.

do pola literackiego nowe wartości, motywowane indywidualnymi kompetencjami i fascynacjami? A także – jak dalece swoistość tłumaczenia, nowy kontekst recepcyjny, wreszcie autorskie odczytanie wpływa na sposób rozumienia tekstów?

Autorzy niniejszej antologii zwracają uwagę na drogę przenikania hiszpańskich arcydzieł do polskiej tradycji, na ich tłumaczenie, odbiór i szerokie kulturowe promieniowanie – w teatrze, malarstwie, w intertekstualnych odniesieniach. Ich „formy uwagi” (Kermode) w dążeniu do zrozumienia obcych tekstów obejmują dorobek krytyczny kultury źródła, funkcjonowanie tekstu w tkance ponadnarodowej oraz polskie konteksty recepcyjne. Kanon literatury hiszpańskiej w Polsce konstryuuje się zatem w sieci zależności systemowych, w odniesieniu do porządku kultury oryginalnej, do tradycji przekładu i recepcji, w oparciu o kryteria estetyczne oraz własne, autorskie odczytania.

Każdy wybór, każda antologia, jest efektem kompromisów i rezygnacji, a w efekcie „mniejszością wobec wykluczonej większości”<sup>19</sup>. Jako taka, zawsze będzie budzić zastrzeżenia, a w każdym razie niedosyt. W tym przypadku, w zbiorze ograniczonym do dziesięciu pozycji, poczucie towarzyszyło nam od początku. Jediną możliwością jego przewyciężenia wydaje nam się przyporządkowanie antologii liczebnika porządkowego (1), zapowiadającego konieczną kontynuację. Być może należałoby otworzyć kanon na inne języki współtworzące kulturę Hiszpanii, tak jak to się dzieje w programach nauczania literatury<sup>20</sup>, a także z uwagi na intensywne badania prowadzone w tym obsza-

---

<sup>19</sup> E. Sullà, *op.cit.*, s. 13.

<sup>20</sup> Jak wynika z badań przeprowadzonych na uniwersytetach brytyjskich, w ostatnich latach listy lektur obowiązujące studentów filologii hiszpańskiej rozszerzono o autorów piszących w innych językach Półwyspu Iberyjskiego (choć czytanych i omawianych w języku hiszpańskim). Są to przede wszystkim pisarze współcześni: Mercè Rodoreda, Mònica Roig, Sergi Belbel, Quim Monzó (j. kataloński), Manuel Rivas (j. galisyjski), Bernardo Atxaga (j. baskijski). Vide S. Davis, cyt. za F. Cabo, *op.cit.*, s. 544.

rze przez polskich iberystów<sup>21</sup>. Z drugiej strony wciąż pojawia się postulat, by ustalić jeden kanon literacki dla języka hiszpańskiego, włączając dzieła powstające poza Półwyspem Iberyjskim, przede wszystkim literatury hispanoamerykańskie, wyrastające – jak zgodnie twierdzą pisarze po obu stronach Atlantyku – z tego samego pnia. To „język jest nośnikiem literatury” – twierdził znany hiszpański komparatysta (wykształcony w Stanach Zjednoczonych) Claudio Guillén<sup>22</sup>. José María Pozuelo Yvancos dodaje, że o jedności kultury języka hiszpańskiego świadczą dobitnie wzajemne wpływy, ale także cały szereg instytucji, nagród literackich, stowarzyszeń, inicjatyw wydawniczych, obejmujących pisarzy języka hiszpańskiego bez względu na ich tożsamość narodową<sup>23</sup>. Fernando Cabo Aseguinolaza w obszernej monografii poświęconej analizie miejsca literatury hiszpańskiej w geografii i historii kultury światowej (*El lugar de la literatura española*, 2012)<sup>24</sup> przekonuje, że kroniki Nowego

---

<sup>21</sup> Vide między innymi: A. Sawicka, *Paryż-Barcelona-Sitges. Modernistyczny «genius loci» w Katalonii z perspektywy Santiago Rusinola* Księgarnia Akademicka, Kraków 2003; A. Sawicka, *Drogi i rozdroża kultury katalońskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007; L. Rodríguez Caeiro, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Policromía. Języki i kultury mniejszościowe Półwyspu Iberyjskiego w studiach polskich*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007; M. Loba, B. Łuczak, A. Gregori (red.), „Literatury mniejsze” Europy romańskiej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012 (t. I), 2015 (t. II); M. Kurek, *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

<sup>22</sup> C. Guillén, *Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad*, „Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada” 1995, nr IX, s. 53.

<sup>23</sup> J.M. Pozuelo Yvancos, *Razones para un canon hispánico*, „Signa” 2009, nr 18, s. 89. Cf. M. Pozuelo Yvancos, R.M. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española...*

<sup>24</sup> Praca Cabo Aseguinolazy stanowi ostatnią, dziewiątą część najnowszej *Historii literatury hiszpańskiej*, przygotowanej pod redakcją José-Carlosa Mainera, opublikowanej w latach 2010–2013. Trzon edycji zajmują tomy 1–7, będące chronologicznym, podzielonym na epoki, zapisem historii literatury. Tom ósmy nosi tytuł *Idee literackie. Od XIII do XX wieku*. Vide J.M. Pozuelo Yvancos, *Las ideas literarias: siglos XIII–XX*, w: *Historia de la literatura española*, red. J.C. Mainera, vol. 8, Crítica, Barcelo-

Świata, poematy epickie czy teatr i liryka okresu baroku, które być może, jak chciał José Lezama Lima, osiągnęły w Ameryce, pod piórem meksykańskiej zakonnicy sor Juany Inés de la Cruz, swoją szczytową formę, nie mogą zostać uznane za zjawiska przygodne czy marginalne względem głównego nurtu literatury hiszpańskiej. Nie należy również zapominać, że hiszpańska droga do modernizmu wiodła przez Nowy Świat oraz że w latach 60. proza języka kastylijskiego stała się częścią literatury światowej za sprawą autorów latynoamerykańskich<sup>25</sup>.

Antologię trzeba też, rzecz jasna, uzupełnić omówieniami licznych, pominiętych tutaj arcydzieł z kręgu literatury kastylijskiej, od *Pieśni o Cydzie* przez *Strofy na śmierć ojca* Jorge'a Manrique'a, twórczość poetów mistycznych – św. Teresy od Jezusa i św. Jana od Krzyża, dzieła Lopego de Vega, Luisa de Góngora, Francisca de Quevedo i dalej – prozę Benita Péreza Galdósa i Emilii Pardo Bazán, osiągnięcia twórców pokolenia 1898 oraz 1927, po powojenne powieści laureata Nagrody Nobla Camila José Celi i współcześnie zgłaszanych do tej nagrody – Juana Goytisolo czy Javiera Maríasa.

Literatura zawsze będzie szukać swoich wielkich mistrzów – żeby odczuwać dumę, budzić zachwyt, „żebyśmy nie zapomnieli, czym jest przyjemność”<sup>26</sup>. W tym sensie, podobnie jak Harold Bloom zapamiętane sięgał do Szekspira, hiszpańscy autorzy i krytycy pozostaną zwrócenii w stronę Cervantesa, w jego dziele odnajdując źródło estetycznej siły. Przemawiając w 2007 roku na Kongresie Języka Hiszpańskiego w kolumbijskiej Cartagena de Indias, Carlos Fuentes nazwał tę przestrzeń kultury „terytorium La Mancha”, przekonany, że nazwa ta „obejmuje nas wszystkich, językiem i wyobraźnią, nie poświęcając ani istoty, ani różnicy”.

---

na 2012. Tom dziewiąty – *Miejsce literatury hiszpańskiej*. Vide F. Cabo Aseguinolaza, *El lugar de la literatura española...*

<sup>25</sup> F. Cabo, *Introducción*, w: *El lugar de la literatura española...*, s. 1–9.

<sup>26</sup> H. Bloom, *op.cit.*, s. 167.

Oddajemy zatem w ręce czytelników świadectwo fascynacji, efekt namysłu i filologicznych studiów, w nadziei, że odnowią ich spotkanie z wielkimi dziełami literatury, te zaś uruchomią trwałą dialog – z kulturą hiszpańską, z innymi tekstami, z samym sobą, gdyż – jak uznał Bloom – najważniejszym, co może dać nam lektura klasyki, jest „umiejętność czynienia właściwego użytku z naszej samotności, której ostatecznym kształtem jest konfrontacja z własną śmiertelnością”<sup>27</sup>. Pisał o tym poruszająco – w arcydziele hiszpańskiej liryki średniowiecznej, o którym koniecznie trzeba opowiedzieć w następnej edycji cyklu – Jorge Manrique:

Powstań, duszo uśpiona,  
obudź się i rozum porusz,  
rozmyślając,  
jak szybko życie kona,  
jak śmierć ostrzy kosę swą,  
nie czekając;  
jak wartko mija, co miłe  
jak gdy się wspomni na to,  
serce boli;  
jak nasza myśl zawiała,  
dawno minione lata  
woli<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibidem. s. 183.

<sup>28</sup> Przytaczam pierwszą strofę dzieła Manrique’a w przekładzie Zygmunta Wojskiego z roku 2007 (za zgodą autora). Jest to jedyne kompletne tłumaczenie hiszpańskiego arcydzieła (40 strof), niestety, jeszcze niewydane drukiem. Fragmenty *Coplas a la muerte de su padre* tłumaczyli między innymi: Edward Porębowicz, profesor Uniwersytetu Lwowskiego (3 strofy) – vide *Wielka Literatura Powszechna*, tom VI, red. S. Lam, nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1933, s. 10; Janusz Strasburger (5 strof) – vide *Z hiszpańskiego przekłady poezji*, oprac. i tłum. J. Strasburger, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 86–88; Andrzej Nowak (9 strof) – vide *Bracia ochotni sławić imię Chrysta... czyli garść okruchów ze skarbcza hiszpańskiej poezji nabożnej*, wybór i tłum. A. Nowak, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 19–22. Ten światowej klasy klejnot poezji elegijnej, jak wiele innych hiszpańskich arcydzieł, wciąż czeka na swoje pełne i krytyczne wydanie w Polsce.

Piotr Sawicki

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu  
Uniwersytet Wrocławski (prof. em.)

---

## ***Księga dobrej miłości – „komedia ludzka” hiszpańskiego średniowiecza i jej konteksty recepcyjne***

Jako pierwszy skojarzył *Libro de Buen Amor*, XIV-wieczne dzieło Księdza Prałata (hiszp. *Arcipreste*) z Hity, z Balzackowską *Comédie humaine* profesor Józef Dzierżykraj-Morawski. Podsumował on, w dziale „Literatura hiszpańska” wydanej w latach 30. *Wielkiej Literatury Powszechnej*, swoją skreśloną błyskotliwym piórem prezentacją owego pulsującego zmysłowością traktatu moralnego „bodajże największego – jak pisze – poety średniowiecznej Hiszpanii” słowami: „Włoch wymyślił *Boską Komedie*, Hiszpan ludzką”<sup>1</sup>. Zdaniem poznańskiego hispanisty jest to „barwny kalejdoskop zmieniających się wciąż nastrojów i tematów”, w którym przewija się przed naszymi oczyma galeria postaci powołanych do życia „z nieubłaganą wiernością Velazquezowego pędzla; widać, że [autor] malował podług natury”. Dalej cytowany badacz zauważa, że Juan Ruiz był „nie tylko niezrównanym obserwatorem i kolorystą”, ale też „oczytanym i uczynym klerikiem”. Naśladował autorów łacińskich i francuskich (dziś dodalibyśmy, że także arabskich i żydowskich), ale nigdy w sposób niewolniczy: „wszystko na-

---

<sup>1</sup> Vide J. Dzierżykraj-Morawski, *Literatura hiszpańska*, w: *Wielka Literatura Powszechna*, nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa, 1933, s. 703–705.

biera u niego kolorytu rdzennie hiszpańskiego”. Hiszpański jest nawet „ów brak ładu i składu, czyniący wrażenie ciągłej jakoby improwizacji”. Morawski wyznaje wręcz, że „trudno wyobrazić sobie większy bigos pod względem formy i treści”, a o piastującym wysokie godności duchowne literackim kuchmistru pisze wprost, iż „szczerłość, z jaką odsłania nam tajniki swej aż nadto przyziemnej duszy, zakrawa prawie na cynizm”.

Przywołana tu, dość w sumie niejednoznaczna, opinia sprzed lat blisko osiemdziesięciu otwiera zapowiedziany w tytule niniejszego szkicu temat recepcyjnych kontekstów *Księgi Dobrej Miłości* – utworu, którego humanistyczny przekaz, zgodny z hasłem Terencjusza „Nic, co ludzkie, nie jest mi obce”<sup>2</sup>, przekracza ramy rodzimej literatury i epoki, która go zrodziła. Niestety, w Polsce znamy go jedynie, poza urywkami publikowanymi w kilku antologiach poetyckich, z arcyskromnego wyboru, jaki ogłosiła w 1980 roku zasłużona popularyzatorka hiszpańskiej klasyki, Zofia Szleyen<sup>3</sup>. O ile jednak przedwojenny historyk literatury uważał, iż owa konfrontacja „dobrej” (*bueno, divino*) i „szalonej” (*loco, mundano*) miłości „nie jest bynajmniej arcydziełem”, raczej „dokumentem epoki”, choć o „pierwszorzędnym dla literatury znaczeniu”, zdaniem tłumaczki chodzi o utwór będący „szczytowym i ostatnim osiągnięciem sztuki trubadurów średniowiecza”<sup>4</sup>.

Jest to zresztą dzisiaj opinia powszechna, podzielana oczywiście przez grono polskich hispanistów, w tym badaczkę związaną z Uniwersytetem Jagiellońskim, profesor Marię Strzałkową („arcydzieło, przedziwny traktat poetyc-

---

<sup>2</sup> W pełnym brzmieniu: „Jestem człowiekiem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce” (*Homo sum; humani nil a me alienum puto*). Sformułowanie to, powtórzone w czasach starożytnych między innymi przez Senekę, stało się w okresie Renesansu dewizą humanistów. Vide H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, PIW, Warszawa 1990, s. 657.

<sup>3</sup> J. Ruiz Ksiądz Prałat z Hity, *Księga dobrej miłości*, wybór, przekład i słowo wstępne Z. Szleyen, PIW, Warszawa 1980.

<sup>4</sup> Z. Szleyen, *Słowo od tłumacza*, w: ibidem, s. 7.

ki”<sup>5</sup>) i jej następczynię, Teresę Eminowicz, autorkę studium o *Libro de Buen Amor*, nazwanym już w tytule „arcydziełem hiszpańskiego Średniowiecza”<sup>6</sup> czy wreszcie krakowskiego tłumacza Andrzeja Nowaka („jedno z najwybitniejszych i najbardziej znanych dzieł wczesnej literatury hiszpańskiej”<sup>7</sup>).

Te głosy specjalistów dostępne są wszak tylko nielicznym, niewielką książeczką Szleyenowej, wydana w mikroskopijnym nakładzie, przeszła bez echa (to osobny temat, do którego jeszcze powrócę). Ogółowi polskich czytelników, w tym coraz liczniejszym miłośnikom literatury hiszpańskiej, nazwisko Juana Ruiza mówi niewiele<sup>8</sup>, a strofy jego rubasznej poezji, zgrzebnej w formie, a dosadnej w treści, głoszącej – jakby wbrew tytułowi – pochwałę miłosnych swawoli, nie przeniknęły do świadomości publicznej. Wypadałoby więc zacząć od prezentacji samego autora, którego postać i koleje życia badacze w ostatnich dziesięcioleciach dogłębnie prześwietlili, spierając się co do szczegółów, ale akcentując autobiograficzny wymiar dzieła i zaskakującą aktualność wyrażonych w nim opinii o prawach rządzących światem i o naturze człowieka, jego skry-

<sup>5</sup> M. Strzałkowa, *Literatura hiszpańska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Florian, PWN, Warszawa 1977, t. I, s. 889.

<sup>6</sup> T. Eminowicz, *Juan Ruiz Arcipreste de Hita: „Księga o Dobrej Miłości” – arcydzieło hiszpańskiego Średniowiecza*, „Studia Iberystyczne”, Kraków 1994. Przedruk, w tłumaczeniu na język hiszpański: „Studia Iberystyczne”, t. 10, Kraków 2011.

<sup>7</sup> *Bracia ochotni sławić imię Chrysta... czyli garść okruchów ze skarbcza hiszpańskiej poezji nabożnej*. Wybrał, przełożył i krótkim wstępem opatrzył A. Nowak, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 14. Słowa z noty o autorze, reprezentowanym tu przez zaledwie jeden wiersz – „Pieśń ku chwale przynajświętszej Dziewicy Maryi”.

<sup>8</sup> Odnotować jednak wypada zawierające szczegółową analizę treści utworu i jego heterogenicznej kompozycji stronicę, jakie poświęca mu autorka świeżo wydanej *Historii literatury hiszpańskiej* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014), Beata Baczyńska, określając go jako „dzieło o niezwykłym rozmachu, w którym spotykają się niemal wszystkie formy i motywy literatury średniowiecznej, świeckiej i religijnej, w przedziwnym połączeniu” (s. 45).

tych pragnieniach i właściwych wszystkim przywarach (na hołdy złożone cnotom miejsca zostało tu niewiele...).

Badania archiwalne, na które powołuje się Julio Rodríguez-Puértolas<sup>9</sup>, pozwoliły ustalić, iż Juan Ruiz Rodríguez de Cisneros (przybliżona data urodzin to rok 1295, śmierci – 1353), wnuk mistrza zakonu Santiago Rodrigo González, poległego w roku 1280 w potyczce z Maurami z arabskiego królestwa Nasrydów, narodził się ze związku swego wziętego do niewoli ojca z chrześcijańską branką, a pierwszych dziesięć lat życia spędził na ziemiach muzułmańskich, na terenie dzisiejszej prowincji Jaén. Był drugim z sześciu synów; czy miał też siostry, nie wiemy. Po uwolnieniu całej rodziny i jej powrocie do Kastylii Juan i trzej z jego braci wybrali karierę duchowną, objęci opieką stryja, Simona de Cisneros, biskupa Sigüenzy. Jako najzdolniejszy z rodzeństwa w wieku szesnastu lat został mianowany kanonikiem kapituły wspomnianej diecezji, sprawując następnie podobne obowiązki w Palencji, w Burgos, wreszcie, od roku 1329, w byłej wizygockiej stolicy, Toledo. Dodatkową prebendę przysłał autorowi *Libro de Buen Amor* zapewniała lukratywna posada prałata<sup>10</sup> w miejscowości Hita (prowincja Guadalajary). Pod tym mianem, jako Arcipreste de Hita, przeszedł do dziejów literatury.

Ukoronowaniem kościelnej kariery stać się miała, po wymaganym kościelnymi przepisami ukończeniu trzydziestu lat, godność biskupa. Z uwagi na fakt, iż był dzieckiem poczętym w związku niesakramentalnym, papież Jan XXII udzielił mu w roku 1321 niezbędnej dyspensy, przywołując zasługi krewnych młodego duchownego, z których kilkoro straciło życie w walkach z niewiernymi. Wkrótce też mianował go swoim kapelanem, dyspensując zarazem od wszel-

---

<sup>9</sup> Vide J. Rodríguez-Puértolas, *Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, EDAF, Madrid 1978, w szczególności rozdziały *Biografía de Juan Ruiz* (s. 11–18) i *Cuadro cronológico* (s. 264–269).

<sup>10</sup> B. Baczyńska (vide wyżej) preferuje na określenie pełnionej przez niego godności słowo „archiprezbiter”, bardziej zbliżone do hiszpańskiego *arcipreste*.

kich obowiązków zawiązanych ze stanem duchownym na okres trzech lat (bez wstrzymania przynależnych jego funkcji beneficjów), by mógł pogłębić swą wiedzę teologiczną. Odbywane w Montpellier (niedaleko Avignonu, ówczesnej siedziby dworu papieskiego) studia były niepowtarzalną okazją do kontaktu z kulturą europejską i światem tzw. wagantów, często niedoszłych duchownych, utrzymujących się z prezentowania płodów swego pióra w tawernach i na placach publicznych.

Tak rozległy zakres przywilejów uzyskanych przez młodego hiszpańskiego duchownego jest zastanawiający. Przyczyniła się do tego dodatkowa protekcja – tym razem ze strony wpływowego dostojnika kościelnego, jakim był w owym czasie kardynał Gil de Albornoz, arcybiskup Toledo w latach 1337–1350. Jego względy Juan Ruiz niespodziewanie jednak utracił w roku 1343, gdy *juglares* roznosili po placach kastylijskich miasteczek, ku uciechu gawiedzi, nadto odważne w krytyce obyczajów duchowieństwa satyry z nowej wersji *Libro*. Kardynał, któremu o tym usłuźnie a zawistne języki doniosły, zareagował decyzją o klasztornym odosobnieniu nieobliczalnego prałata, a kopiści opatrzyli rękopis dzieła stosowną adnotacją o znamionach – jak byśmy to dziś określili – kryptoreklamy („Księgę tę ułożył Książdz Prałat z Hity, w więzieniu będący na rozkaz kardynała Gila de Albornoz, arcybiskupa Toledo”<sup>11</sup>). Niełaska, w jaką popadł, nie trwała wszak wiecznie. Wprawdzie w roku 1351 funkcję *arcipreste de Hita* pełni już niejaki Pedro Fernández, ale dwa lata później twórca *Księgi dobrej miłości* towarzyszy swemu protektorowi, ze statusem „domownika” (*familiar*), w podróży do Italii<sup>12</sup>. Jego dalsze kościelne beneficja w tymże 1353 roku zostały przydzielone innym, a o dalszych losach księdza-poety nic nie wiadomo.

Tekst *Libro de Buen Amor* zachował się do naszych czasów w trzech rękopiśmiennych kopiach; dwie z nich są zapisami wersji pierwotnej, datowanej na rok 1330, trzecia

<sup>11</sup> Cyt. za polskim wydaniem, s. 113.

<sup>12</sup> Vide J. Rodríguez-Puértolas, op.cit., s. 269.

zawiera redakcję definitywną, z roku 1343. Różni się ona znacznie od poprzedniej, wprowadza nowe epizody i postacie, w tym słynną Trotaconventos (Obieżykruchtę), z której stręczycielskich usług bohater skwapliwie korzysta. Wyjaśnić tu trzeba, że narracja prowadzona jest w taki sposób, iż jej autorem wydaje się być, niemal zawsze, Juan Ruiz, zapewne w swych młodzieńczych latach. Na początku utworu widzimy go w roli nieśmiałego, bezradnego zalotnika. Gdy jednak z czasem zdobędzie niezbędną wprawę w sztuce uwodzenia, staje się nałogowym wręcz poszukiwaczem miłosnych przygód. Ich opisy bawiły współczesnego czytelnika (a raczej słuchacza recytowanych publicznie utworów), ale, choć je nieustannie kopiowano w okresie średniowiecza, z czasem dzieło popadło w zapomnienie.

Pierwsze, oczyszczone przez edytora z wszelkich niestosowności wydanie, ukazało się w roku 1790, w zbiorowej kolekcji starej poezji hiszpańskiej (*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*). Na kolejne (reedycja pierwszej wersji tekstu w wielotomowej serii *Colección de Autores Españoles*) trzeba było poczekać aż do roku 1864. Dalsze, tym razem już krytyczne edycje, pojawiły się w pierwszej połowie wieku dwudziestego (Toulouse 1901; Madryt 1913, seria „Clásicos Castellanos”; Buenos Aires 1941).

Dyskusyjną (moim zdaniem) przysługę wyświadczyła autorowi mediewistka María Brey Mariño, modernizując – a więc w istocie wyrażając własnymi, zrymowanymi konstrukcjami słownymi – trudny miejscami do zrozumienia przez współczesnego czytelnika średniowieczny, nieskodyfikowany jeszcze w pełni język XIV-wiecznego poety. Jej adaptacja (pierwsze wydanie: Walencja 1954) stała się podstawą najpopularniejszej dziś edycji, dostępnej w serii „Odres nuevos” (nazwa nawiązuje do przelewania starego wina do nowych buteleków, czyli *odres*), z podtytułem *Clásicos medievales en castellano actual*, madryckiego wydawnictwa Castalia<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Egzemplarz, z którego korzystałem (Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Editorial Castalia, Madrid 1987), reprezentował siedemnaste wydanie utworu w jego zmodyfikowanej wersji słownej.

W tej sytuacji za najbardziej wiarygodne uznawane jest krytyczne opracowanie tekstu oryginalnego pióra katalońskiego filologa Joana Corominasa (Madryt 1967). Operuje ono powszechnie dziś stosowaną numeracją strof utworu, w większości typu *cuaderna vía* (czternastozgłoskowe wersety, o powtarzającym się w każdej zwrotce rymie konsonantycznym), przeplatanych znanymi z *romances* formami ośmiozgłoskowymi bądź skromniejszymi, o odrębnej konstrukcji stroficznej, bliskiej nierzadko popularnemu gatunkowi poezji arabskiej, jakim był przeznaczony dla ulicznych śpiewaków *zéjel*. Strof tych jest w sumie 1728.

Roboczy schemat konstrukcji utworu, ułatwiający czytelnikowi orientację w gąszczu zróżnicowanych, zarówno pod względem tematyki, jak też zastosowanych konwencji literackich, tekstów, składających się na *Księgę Dobrej Miłości*, sporządził pod koniec XIX stulecia wybitny hiszpański paleograf Marcelino Menéndez Pelayo. Wyróżnił w niej poszczególne elementy kompozycyjne; jest ich w sumie siedem. Oto ich krótki przegląd:

- pierwszy to narracja „autobiograficzna”, czyli ciąg kilkunastu domniemanych, nie zawsze zakończonych sukcesem, romansów księdza prałata, będących pełną meandrów osią strukturalną dzieła,
- drugi to zbiór trzydziestu dwóch bajek ilustrujących międzyludzkie stosunki na przykładach zaczerpniętych ze świata zwierząt; owe średniowieczne *exempla* wywodzą się z Ezopa, ze źródeł orientalnych (przypomnijmy, że poeta poznał już w dzieciństwie język arabski), z tekstów neolacińskich i z francuskich *fabliaux*,
- trzeci to seria dygresji i rozważań natury moralnej o wyraźnym ostrzu satyrycznym; w tej kategorii umieścić należy słynne *Enxiemplo de la propietat qu'el dinero ha*, ponadczasowy traktat o wszechmocy pieniądza,
- kolejnym, już czwartym, jest swoista parafraza *Ars amatoria*, czyli *Sztuki kochania* Owidiusza, przybierająca tu kształt porad udzielanych w duchu *amour*

- courtois* (miłości dwornej) przez ucieleśnioną postać Don Amora, wdającego się w dysputę z prałatem,
- piąty to naśladownictwo XII-wiecznej komedii łacińskiej *Pamphilus*, w formie porad miłosnych kolejnej postaci alegorycznej, bogini Wenus (*doña Venus*) oraz rozbudowanego epizodu zalotów niezgrabnego don Melóna de la Huerta (dosł. „don Melona z Ogrodu”) do kuszącej wdowy, doñi Endriny (Tarniny, w polskim przekładzie), zwieńczone sukcesem dzięki pomocy Trotaconventos,
  - szóstym jest dygresyjna parodia tradycyjnego motywu folklorystycznego, jakim była obchodzona corocznie w średniowieczu Walka Karnawału z Postem, zmateriałizowanych tu pod postaciami *don Carnala* (Mięso-pustu) i *doñi Cuaresmy* (Postnej Doby),
  - wreszcie element ostatni, o nieco odmiennym charakterze; są to rozsiane po całej przestrzeni dzieła kompozycje, utrzymane w duchu *mester de juglaría* (poezji średniowiecznych żonglerów, rywalizującej z *mester de clerecía*, uczoną twórczością klerków, przeznaczoną dla nielicznych); mieszczą się tu pieśni religijne i laudacje (*gozos*, od łacińskiego *gaudium*) poświęcone Najświętszej Pannie, przyśpiewki żakowskie i żebracze, przydatne przy wyprasaniu jałmużny, wreszcie osobny cykl tzw. *serranillas* („śpiewanek o góralkach” – jak je określa polska tłumaczka), opisujących w satyrycznej konwencji, z obfitością naturalistycznie oddanych szczegółów, miłosne epizody pieszych wędrowek autora po górskich bezdrożach Kastylii.

Ta część dzieła pozwala uznać księdza prałata za *clérigo ajuglarado* (określenie wybitnego filologa, Ramóna Menéndeza Pidala; Szleyenowa tłumaczy je jako duchowny „zatrudniony”<sup>14</sup>), a jednocześnie zrozumieć pravidła luźnej

---

<sup>14</sup> Vide *Słowo od tłumacza*, s. 8. Autorka wspomnianej wyżej *Historii literatury hiszpańskiej* pisze w tym kontekście o wyraźnie zaznaczającej się w utworze obecności „tematów i motywów charakterystycznych dla literatury goliardzkiej, czyli twórczości wędrownych klerków (goliardów)”; vide s. 48.

konstrukcji *Libro* – książki otwartej, niedokończonej, zachęcającej jej odbiorców do współtworzenia, dopisywania kolejnych strof. To życzenie wyraża zresztą wprost sam autor, zwracając się do każdego, kto „składać wiersze umiałby”, by coś poprawił „lub dodał, gdy chciałby”. Wędrowni recytatorzy zapewne z tej wspaniałomyślnej oferty korzystali, a samo przywołanie tytułu i osoby autora („A teraz sięgniemy do *Księgi* księdza prałata z Hity”) przyciągało zgromadzoną w miejscach ich występów publiczność, co potwierdzają dokumenty z XV wieku, odnalezione przez wspomnianego wyżej badacza.

Czas wreszcie zapytać, kim był – w świetle swego na wpół autobiograficznego utworu – *Arcipreste de Hita* jako człowiek; za kogo się uważał, jaką filozofię życiową wyznawał; czemu i komu chciał swą, w znacznej mierze prowokacyjną, wymykającą się obowiązującym kanonom twórczością służyć, nie bacząc na konsekwencje, jakie jego samego mogły spotkać. Duchowny z powołania czy skutek splotu okoliczności, na które wpływ miał ograniczony? Nie on przecież zdecydował o wyborze drogi życiowej (podobnej jak w przypadku trójki jego braci), natomiast świadomie utracił tym, **co** i **jak** napisał, możliwość dalszych awansów kościelnych. Oddajmy zatem głos jemu samemu, przerzucając kolejne stronicie *Księgi dobrej miłości*.

Wierny przekonaniu, że „człęk każdy się rodzi i żyje pod znakiem swojej gwiazdy” („tak mówi Ptolemeusz i Platon tak rzecze”), poeta ogłasza, że jego gwiazdą jest Wenus, a wszak „pod znakiem Wenus kto szczęśliwie narodzony,/ niewiasty ten miłuje, ciągle myśli o nich” (przekład Zofii Szleyen). On sam zatem, wierny przeznaczeniu, gorliwie służył białogłowom, chociaż nie zawsze przynosiło to upragnione rezultaty. Z tych doświadczeń wywodzi jedną z myśli przewodnich utworu, sentencję o następującym brzmieniu: „aunque non goste la pera del peral, en estar a la sombra es plazer comunal”, którą tak oto na moją prośbę zrymowała specjalizująca się w przekładach klasycznej literatury hiszpańskiej Magdalena Pabisiak: „Choć nie skosztu-

ję gruszek, co mnie kuszą,/ zaliż nie miło posiedzieć pod gruszą?”.

Odchodząc nieco od tematu, dodać w tym miejscu chciałbym, że skojarzenie kobiety z gruszą utrwalone zostało również w hiszpańskim *Refranero*, skarbnicy ludowych mądrości, w następującym przysłowiu: „La buena moza es como la pera zumosa, que comiéndola da gana de otra” (w wersji mojej nieocenionej współpracownicy brzmi to następująco: „Dorodna dziewczuszka jak soczysta gruszka; ledwie jedną zjesz, a już drugiej chcesz”).

Powróćmy jednak do Księdza Prałata. Co właściwie jest, w jego przekonaniu, głównym motorem ludzkich działań? Wspierając się kolejnym, niepodważalnym autorytetem (chodzi bowiem o samego Arystotelesa), tłumaczy nam *Arcipreste* już na wstępie swego utworu (strofy 71–76), iż zgodnie z prawami natury („según la naturaleza”) tak ludzie („el mundo”, czyli mężczyźni), jak i inne stworzenia („los otros animales”) dążą do zespolenia („aver juntamiento”) z istotą płci przeciwnej („con fembra plazentera”). Kluczowy fragment jego wywodu, w nowym polskim przekładzie pióra krakowskiej tłumaczki, brzmi następująco: „Arystoteles twierdzi i jest szczerą prawdą,/ że o dwie człek zabiega rzeczy niestrudzenie:/ pierwszą jest byt dostatni, drugą zespolenie/ z tą niewiastą, co miłą zda się i powabną”. Skoro tak robią wszyscy, o czym zaręcza mędrzec („a gdy mówi filozof, zaufać wypada,/ bowiem liczne przypadki jego słów dowodzą”), jakże on sam mógłby postępować inaczej? Wszak „so omne, como otro, pecador” (czyli: jam człek, jako inni, grzeszny).

Zauważmy na marginesie, że podobne przekonanie wyraża kolejne przysłowie hiszpańskie, *refrán* o następującym brzmieniu: „Por la mañana, la siembra; y por la tarde, la hembra” (po polsku, nieco modyfikując użyte tu określenia, moglibyśmy oddać jego sens następująco: „Rano za pługiem, wieczorem za spódnicą”).

Miłość ma u *Arcipreste* wymiar fizyczny, pobudza zmysły, prowadzi do zespolenia cielesnego z osobą, której męż-

czyzna pożąda, by nasyciwszy się... skierować swoje pragnienia ku kolejnej potencjalnej zdobyczy. Niewiasty autor lojalnie uprzedza, że „el amor sienpre fabla mintroso” (u Szleyenowej: „Amor łgarzem jest niefrasobliwym”). Jednocześnie jednak oświeca prostaka, wymownym czyni niemego, młodemu dodaje mocy i „słabość starego kryje”; najbrzydszy człek, „gdy mu miłość ukazana,/ i dama wielce szpetna, ale miłowana,/ gdy na się pozierają, już świata nie widzą”. Zatem – jest to uczucie dostępne wszystkim. *Każdemu wolno kochać* – chciałoby się w tym miejscu przywołać tytuł przedwojennego szlagieru filmowego.

Jeżeli jednak mamy wybór, Prałat – słowami Amora – udziela nam rad nadzwyczaj rzeczowych i nie duszy naszej wybranki dotyczących, lecz jej ciała. Ma być wysmukła, główkę mieć drobną, oczy duże i piękne, uszy małe, nos ostry w czubku, zęby ostre i zgrabne, wargi małe i różane, usta zaś nie powinny być suche, dobrze też jest – cytując dosłownie, za przekładem Szleyenowej – „jeśli pachy dama wilgotne ma trochę”; nóżki winna mieć małe, ale biodra szerokie. Zresztą „lepiej, byś ją najpierw w koszuli obaczył,/ bo jej ciało ci powie, czym może uraczyć”. Z pochodzącego z końcowej części dzieła poematu o intrygującym tytule *De las cualidades que las dueñas chicas han* (w wersji Janusza Strasburgera *O przymiotach niewielkie zdołujących białogłowy*<sup>15</sup>) dowiadujemy się ponadto, że zgodnie z życzeniem Amora autor pragnie rozślawić „białogłowy kusieńkie”, te bowiem, „choć zimne od zewnątrz, w miłości są jak ogień,/ w łożu miłe i wdzięczne, roześmiane a błogie”. Zatem obcowanie z „białogłową niewielką (...) raj to naprawdę ziemski, (...) błogosławieństwo boże”. Ironiczną konkluzją owego traktaciku są takie oto słowa: „zło wybieraj najmniejsze, zacny mędrzec powiada,/ przeto z niewiast najmniejszą też nam wybrać wypada”.

Aby jednak dotrzeć do takiego znawstwa zapowiadających rajskie rozkosze wdzięków, ułokowanych w niewie-

<sup>15</sup> Vide J. Strasburger, *Antologia poezji hiszpańskiej*, Elma Books, Warszawa 2000, s. 31–32.

ścich ciałach, ich niestrudzony amator przejść musiał przez cały szereg miłosnych doświadczeń, z początku kończących się porażkami, dopóki – za radą Amora – nie odwołał się do pomocy usłużnej pośredniczki, nazwanej Trotaconventos, a to z tej racji, że „po kościołach chadza, (...) różaniec ma na piersi, złe gadki przemycyca,/ potrafi czary czynić i nimi zachwyca”. Ta pełna obłudy, wywiedziona z rzymskiej i arabskiej tradycji literackiej rajfurka, prekursorka słynnej Celestyny z późniejszego o dwa wieki arcydzieła Fernanda de Rojas, nie jest tu wszak postacią negatywną. Przeciwnie – gdy niespodziewanie umiera, w żalobnym epitafium „Na zgon Obieżykruchty złorzeczenie śmierci” poeta przypomina, że „damy, o które dbała, do stóp jej padały”, a oplakując zgon powierniczki swych intymnych pragnień, popada w autentyczną rozpacz: „Dokąd mi cię zabrano? Nie wiem, moja miła,/ kto w tę drogę odchodzi, nowin nie przysyła”. Wzywa ku jej chwale boskie miłosierdzie, obiecuje odprawić mszę, rozdać jałmużny, a tych, co „słuchać będą słów jego najprostszych” – „jego”, bo wciela się tu w rolę trubadura, choć „byle jakiego” – prosi: „niech zmówią pacierz za tę szafarkę miłości” (przekład Szleyenowej).

*Księga dobrej miłości* jest hołdem miłości złożonym, ale nie tyle jej boskiej (*divino*), ile ziemskiej (*mundano*) odmiannie; miłości zmysłowej, lubieżnej, zatem i grzesznej, ale przyrodzonej człowiekowi i wszelkim stworzeniom. *Arcipreste* się jej nie wstydzi, ochotnie eksponuje i to – na własnym przykładzie. Możemy w tym oczywiście widzieć jedynie swoistą konwencję literacką i dociekać – taka już rola krytyków i historyków literatury – które z opisanych tu przygód zdarzyły się, czy mogły zdarzyć, jemu samemu, a o których mógł jedynie usłyszeć czy przeczytać, przypisując je następnie sobie, z chępliwością i bezwstydem urodzonego uwodziciela. Uwodziciela dość szczególnego, bowiem przesiąkniętego szczerą wiarą w Bożą miłość i w miłosierdzie dla grzeszników.

*Amor divino* i *amor mundano* harmonijnie tu ze sobą współistnieją, uzupełniają się doskonale, choć jedynie na

gruncie uniwersum, którego prawa, normy i przywileje dyktuje obu płciom tylko jedna z nich, i to nie ta piękniejsza. *El omne* jest myśliwym, *la fembra* (czy *hembra*, kobieta w sensie biologicznym, do dziś w hiszpańskim zamiennik słowa *mujer*) zwierzyną łowną. Co prawda, z tego schematu wyłamują się żyjące w górach dzikuski, *serranas*, strażniczki pasących się tam stad krów czy owiec; to one zapuszczają sidła na wędrowców i narzucają im reguły gry, której finał jest z góry wiadomy.

Miłości Arcipreste przeciwstawia śmierć; jest to druga z centralnych kategorii dzieła. Poeta przyjmuje do wiadomości jej nieuchronność („es natural cosa el nacer y el morir” – pisze), ale w głębi ducha nie umie pogodzić się z tym, że ludzie umierają. Jak wyznaje, zgon Obieżykruchty wprowadził go w taki stan, że przez kilka dni nie mógł podnieść się z łoża. Świadomość przyszłej śmierci niejednokrotnie napędza go lękiem, widzi w niej „nieprzyjaciółkę świata”, upostaciowanie zła („es todo mal”). W swych rozważaniach nad systemem wartości wyznawanych przez autora *Libro* Rafael Lapesa doszedł do wniosku, że w oczach Juana Ruiza „terminy odpowiadające *dobru* i *złu* to nie *duch* i *ciało*, lecz *życie* i *śmierć*”<sup>16</sup>. Ta ostatnia powoduje utratę wszystkich pięciu zmysłów, którymi człowiek jest obdarzony; z jej nadejściem zanikają radość i piękno, ulegają przerwaniu wszelkie międzyludzkie więzi. Co natomiast otrzymujemy w zamian? Epitafium dla „szafarki miłości” nie pozostawia złudzeń co do naszej niewiedzy w tej materii; zacytujmy ów tekst raz jeszcze, tym razem za oryginałem: „¿Dó te me han levado? Non sé cosa certera:/ nunca torna con nuevas quien anda esta carrera”.

Owa niepewność kładzie się cieniem na całym dziele, jest kolejnym momentem przesądzającym o jego wyjątkowości, a zarazem uniwersalizmie, bo mało budujący w kontekście literatury religijnej hiszpańskiego średniowiecza

<sup>16</sup> „Los términos que corresponden a *bien* y *mal* no son *espíritu* y *carne*, sino *vida* y *muerte*” (R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, s. 74; cyt. za: J. Rodríguez-Puértolas, op.cit., s. 114).

niepokój egzystencjalny autora, piastującego przecież niepoślednią kościelną funkcję, stawia go – pod tym przynajmniej względem – obok wielu wątpiących myślicieli dób późniejszych (w samej Hiszpanii przywołać by tu można pisarzy baroku czy pokolenia 98, z Miguelem de Unamuno na czele).

Na jeszcze jeden zastanawiający moment chciałem zwrócić uwagę. Oto w opisie romansu z Damą Trzynastą („De cómo Trotaconventos aconsejó al Arcipreste que amase a alguna monja”) mniszka doña Garoza, nakloniona przez staruchę, zaloty prałata przyjmuje (choć pod warunkiem uszanowania jej czystości cielesnej), a ten na jej widok, w kościele podczas jutrzni, popada w prawdziwą ekstazę i, wzywając Najświętszą Pannę Marię na świadka, wykrzykuje: „Krew się we mnie burzy;/ habit czarny, kwef czarny któż dał białej róży?/ Urodziwym niewiastom dzieci mieć i wnuki,/ a nie w czarnych osłonach chadzać jako kruki!” I dalej: „W mniszce się zakochałem, a zaś mniszka we mnie”. Los wszak owemu zbożnemu uczuciu nie sprzyjał; po dwóch miesiącach zakonnica odeszła z tego świata. „Póki żyła – wyznaje poeta – czynami mymi Bóg kierował”. Dalej wszak pozostało mu już jedynie życie grzeszne, wiedzione ze świadomością, że „czynów złych najszczerza skrucha nie ulepszy”; zatem – nieraz jeszcze „po grzechu pokutne nałożę ubranie” (przekład Szleyenowej).

Owa rozbieżność między słowami a czynami opisanymi w traktacie o dobrej (podkreślam to słowo) miłości pozwala, zdaniem profesor Strzałkowej, przypuszczać, że „tytuł i rzekomy zamiar *Księgi* miały stanowić jedynie dymną zasłonę dla przemycenia całości utworu, nie zawsze budującego”<sup>17</sup>. Choć ten sąd wydaje się nadmiernie uproszczony, bo *carne* i *espíritu* stanowią tu nierozzerwalną całość – jest nią życie ludzkie w obu swoich wymiarach, najcenniejszy skarb stworzonego przez Boga świata – uderzający pozostaje tak bliski współczesnemu człowiekowi sceptycyzm, roz-

---

<sup>17</sup> M. Strzałkowa, op.cit., s. 889.

czarowanie rzeczywistością, w której nic nie ma za darmo (poza modlitwą zakonniczy), za wszystko trzeba płacić, nawet za miłość, która bez podarunków obejść się nie może. „Gdzie pieniądź nie chadza, amor idzie nierad” – czytamy w przywołanym tu dotąd jedynie z tytułu słynnym traktacie *O mocy pieniądżom właściwej*. Przypatrzmy się kilku strofom tego tekstu o ponadczasowej wymowie – co czyni zbędnym jakikolwiek komentarz – przełożonym na nowo przez Magdalenę Pabisiak, przed przejściem do tematu polskiej recepcji wydawniczej dzieła Księdza Prałata.

Wiele pieniądź sprawi, wiele lza go lubić;  
czyni, że cnym niecny, a roztroptnym głupi,  
że chromy pobieży, niemowa przemówi,  
kto ręce postradał, chce go przyhołubić.

On z nieokrzeszańca, ciemnego wieśniaka  
uczonego człeka czyni i magnata:  
więcej wart wśród ludzi, kto więcej posiada:  
kto nie ma pieniądzy, tym drugi człek włada.

Kto by miał pieniądze, temu i pociecha,  
więc żywot rozkoszny, papieska prebenda;  
za pieniądź raj kupisz, dostąpisz zbawienia,  
gdzie pieniądzy strumień, błogosławieństw rzeka.

Widziałem na dworze papieskim w Italii,  
jak się przed pieniądżem wszyscy uniżali,  
jako go wielbili, nisko się kłaniali,  
niczym przed wielmożą gromada wasali. (...)

pieniądz ciężkie dźwierze lekko ci otwiera;  
mów ze starą szczerze i nie skąp pochlepstwa,  
wiele dasz czy mało, przecie coś dać trzeba:  
gdzie pieniądź nie chadza, amor idzie nierad.

\* \* \*

W roku 1980, nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, ukazała się – wydana w Polsce po raz pierwszy, po siedmiu stuleciach od chwili powstania – *Księga dobrej miłości*, w przekładzie Zofii Szleyen, która opatrzyła swą

edycję obszernym i kompetentnym *Słowem od tłumacza*. Zdaniem tłumaczki dzieło to, „tchnące miłością życia”, zapowiadające już (w pierwszej połowie XIV wieku!) piśmiennictwo Renesansu, stało się w ostatnim półwieczu „najpopularniejszą w Hiszpanii książką”<sup>18</sup>. Jeśli chodzi o zainteresowanie nim hispanistów z różnych krajów, moglibyśmy przyznać, że sąd ten nie był, i dalej nie jest, daleki od prawdy; trudno byłoby znaleźć wśród hiszpańskich klasyków doby przedcervantesowskiej innego, poza Juanem Ruizem, autora, któremu poświęcono by tyle regularnie odbywających się kongresów międzynarodowych i tyle książkowych, często odkrywczych opracowań (głównie zresztą, w ostatnich latach, ogłaszanych w języku angielskim).

Na stronie tytułowej zaznaczono, że jest to jedynie wybór z oryginału. Wybór skromny, obejmujący zaledwie trzydzieści kompozycji, ale bardzo zróżnicowany i dość w sumie reprezentatywny, zwłaszcza dla świeckiej części dzieła (choć otwiera go wierszowana *Inwokacja do Trójcy Świętej*, po której następuje pieśń *O łaskach, jakich doznała Maryja Panna*). Nie zabrakło bajek i gadek ludowych (między innymi *O żabach, co chciały mieć Jupitera za króla*; o tym, *Jako koń pomścił się na lwie, co chciał go pożreć*; o kolejnym lwie, który „w złości śmierć zadał sobie”; o żabie i krecie itd.), pouczających opowieści moralnych (np. *O grzechu skąpstwa* czy *O zaletach, jakie pieniądz posiada*) i kupletów o łatwowiernych mężczyznach i sprytnych niewiastach (przykładem *O młodym, co chciał się żenić z trzema* czy o tym, *Co się przygodziło Pitasowi Payas, malarzowi z Bretanii*). Te ostatnie zresztą, jak już wiemy, nieustannie przyciągały uwagę Księdza Prałata, by przypomnieć choćby *Pochwałę niedużej białogłowy* czy cykl *serranillas* (tu mamy, niestety, tylko jedną, ale w pełni reprezentatywną – tytułowa „góralka z Malgosto”, „diabła córka perkata”, ugościła przybysza „jak zwyczaj każe”, po czym musiał ulec „pasterce krów zuchwałej”, czego bynajmniej nie żałował). Całą

---

<sup>18</sup> *Słowo od tłumacza*, s. 10.

resztę wyboru wypełniają epizody o treści mało przykładowej, czy będą to dysputy między Prałatem a odwiedzającym go Amorem, czy też historie kolejnych księżowskich romansów, od Damy Pierwszej poprzez Drugą (co się zwała Cruz, stąd polski tytuł *Rozpustne kuplety o krzyżowej wojnie*) i Czwartą (doña Endrina, czyli Tarnina, wybranka don Melona), po Jedenastą (o bogatej wdowie, co „upaść nie chciała, więc ja nie zgrzeszyłem”) i Trzynastą, znaną już nam mniszkę Garozę.

Kłopotliwa (to najlżejsze z określeń) dla autora „Kanta o księżach z Talavery” też się w wyborze Zofii Szleyen zmieściła, zatem i polski czytelnik może się dowiedzieć, za co Arcipreste został ukarany i poznać argumentację miejscowych duchownych, którzy podczas wymyślonego przezeń, fikcyjnego zgromadzenia kolejno zabierali głos, wypowiadając posłuszeństwo swemu arcybiskupowi, bo zgodnie z zatwierdzoną przez papieża regułą wyrzec się mieli swych konkubin pod sankcją ekskomuniki, a przecież „choć my księża (...) /to/ ludzie z ciała przecie” i, jak to ujął sam dziekan miejscowej kapituły, biegły w łacinie, „Nobis enim dimittere quoniam suave!” („Należy nam zatem przebaczyć, boć to przyjemne!”). Argumentacja nie do odrzucenia!

Zofia Szleyen, w ówczesnej korespondencji z piszącym te słowa, kilkakrotnie żaliła się na brak zainteresowania krytyki jej ostatnimi przekładami, przyswajającymi polskiemu czytelnikowi zasługujące na uwagę dzieła hiszpańskich klasyków. Chodziło o *Konterfekt zalotnej Andaluzyjki* Francisca Delicado, *Niezwyuczajne przygody Persilesa i Sigmundy* Miguela de Cervantesa i, oczywiście, *Księgę dobrej miłości*. Obawiała się, że podobnie będzie w przypadku znajdujących się w druku *Nowel dla Marcii* Leonardy Lopego de Vegi. „Może by Pan rąbnął jakąś recenzijkę choćby małą jak ziarnko maku (...) o moich ostatnich eksperymentach z klasyką hiszpańską?” – zachęcała w niedatowanym liście z wiosny 1981 roku. Zajęty wówczas przygotowaniem habilitacji, zasugerowałem, by jej przekłady skomentowała adeptka krakowskiej hispanistyki Magdalena Pabi-

siak, przygotowująca pod moją opieką magisterium ze *Zwodziela z Sewilli* Tirsa de Moliny i mająca już na swym koncie pierwsze próby przekładowe. W kolejnych listach pani Zofia kilkakrotnie się o obiecany tekst dopominała, upewniając się jednocześnie co do możliwości jego druku na łamach tygodnika „Literatura”. Recenzja *Księgi dobrej miłości* niestety jednak nie została napisana.

W liście z 24 września 1981 roku czytam: „jeśli chodzi o wyraz artystyczny tej książeczki, to czytał ją Jastrun, Buczkówna, Pollak, Lewin, Słobodnik (...) – i każdy z nich mówił bardzo miłe rzeczy o tych tekstach”. Obawiała się przy tym zapowiadanej przez Carlosa Marrodána krytycznej opinii o jej wyborze: „będzie się starał porównywać oryginał z przekładem. Ale że moja książeczka jest zbiorem wybranych wierszy i strof, ma z tym wiele roboty (...)”. I dalej: „Ja nie potrafię jakoś mobilizować sobie obrońców, bo niehispanista mówi: «nie jestem hispanistą», a przecież naprawdę to chodzi tutaj raczej o kształt literacki tego wyboru – przekładu, a nie o porównywanie słowa po słowie”.

Zapowiadana analiza polskiej wersji *Libro* pomieszczona została w dziale *Literatura hiszpańska* „Rocznika Literackiego”, redagowanym w owym czasie przez warszawskiego krytyka, znanego tłumacza literatury hiszpańskojęzycznej. Tom dotyczący roku 1980 ukazał się w PIW-ie z czteroletnim opóźnieniem, w międzyczasie nie pojawiła się w prasie choćby najskromniejsza notka o książce Juana Ruiza, a ton recenzji był, niestety, taki, jakiego się tłumaczka obawiała. Krytyk zarzucał jej „zbytni pośpiech w opublikowaniu skromnych wyjątków, zbytnią arbitralność w ich doborze, błędy translatorskie, interpretacyjne i edytorskie”. W efekcie, chociaż „Zofia Szleyen dokonała pracy ogromnej i pionierskiej”, „satisfakcja z pierwszego polskiego wydania *Księgi dobrej miłości* jest właściwie minimalna”, gdyż „z dzieła, z którego wyrosła *Celestyna, Konterfekt zalotnej Andaluzyjki*, powieść łotrzykowska, satyryczna poezja Quevedo, z dzieła, o którego interpretacje walczą od lat hispaniści z całego świata – pozostały jedynie strzępy, które

miast o wielkości *Księgi* świadczą tylko o jako takiej zręczności Ruiza i jego polskiej tłumaczki<sup>19</sup>.

Nie chciałbym jednak kończyć w tak minorowym nastroju. Do jakiego stopnia krytyk miał rację, ocenić może każdy, kto wczyta się w poszczególne strofy kompozycji, które się na ów wybór złożyły. Będzie to z całą pewnością danie smakowite, choć może raczej tylko przekąska, a czasami coś nam nieprzyjemnie zazgrzyta między zębami. Otwarte natomiast pozostaje pytanie, czy lepiej móc przynajmniej skosztować owego średniowiecznego hiszpańskiego smakołyku, przyprawionego polskimi ingrediencjami, na miarę możliwości i słownej inwencji doświadczonej, choć nie zawsze bezbłędnej tłumaczki, czy jedynie obejść się smakiem. A może – to apel do młodych hispanistów – warto popробować własnych sił, dobierając inne składniki i przyprawy, mniej ostre, a bardziej wytrawne?

Macie bowiem przed sobą, Drogie Koleżanki i Drodzy Koledzy, „arcydzieło hiszpańskiego i europejskiego średniowiecza”<sup>20</sup>; żywe i pełne emocji, mieniące się wszelkimi barwami malarskiej palety, łaskawe dla człowieka i ułomności jego natury, wierne zwierciadło „komedii ludzkiej” owej odkrywanej dziś na nowo epoki, Niesie ono treści uniwersalne, bliskie każdemu, bo pragnienie miłości, choćby grzesznej i przelotnej, nigdy nie wygaśnie, o czym Ksiądz Prałat z Hity dobrze wiedział, a jego *Księga* powinna o tym pouczać i przypominać również w naszym własnym języku.

---

<sup>19</sup> Vide C. Marrodán Casas, *Literatura hiszpańska*, „Rocznik Literacki 1980”, PIW, Warszawa 1984, s. 539–544.

<sup>20</sup> B. Baczyńska, op.cit., s. 48.



Barbara Łuczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

---

## W sidłach czasu: o *Celestynie* Fernanda de Rojasa

Świat *Celestyny* Fernanda de Rojasa zbudowany został na niedopowiedzeniach, nieciągłościach i niejednoznacznościach. Już sama historia powstania dramatu dobrze ilustruje tę właściwość. Wydany po raz pierwszy najprawdopodobniej w roku 1499, niesygnowany, składał się z 16 aktów zaopatrzonych w streszczenia i nosił tytuł *Comedia de Calisto y Melibea* („Komedia o Kalikście i Melibej”). Edycja z roku następnego została poszerzona o serię paratekstów sugerujących, komu przypisać dzieło (albo przynajmniej sporą jego część). W przedmowie mającej formę listu „do swego przyjaciela”<sup>1</sup> autor stwierdzał, iż natrafił na anonimowe „papiery”<sup>2</sup>, których twórcą „wedle jednych, miał być

---

<sup>1</sup> Fragmenty dramatu w wersji polskojęzycznej (również imiona bohaterów) cytuję zgodnie z wydaniem: F. de Rojas, *Celestyna*, przeł. K. Zawanowski, PIW, Warszawa 1962. W przytoczeniach zachowuję oryginalną interpunkcję. Natomiast fragmenty dramatu w wersji oryginalnej cytuję według edycji: F. de Rojas, *La Celestina*, red. D.S. Severin, Cátedra, Madrid 1988. W obu przypadkach w nawiasie podaję numer strony, z której pochodzi cytat.

<sup>2</sup> „Papeles” (69) w wersji oryginalnej. Tego samego słowa używa Cervantes w IX rozdziale I części *Don Kichota*, w którym mowa o odnalezieniu rzekomych zapisków arabskiego kronikarza. Zastosowaną przez Cervantesa formułę „papeles viejos” niektórzy tłumacze przekładają jako „stare papierzyska” (vide M. de Cervantes, *Don Kichot*, przeł. E. Boyé, Muza, Warszawa 1995, s. 79) lub „stare papiery” (vide M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2014, s. 167). Z uwagi na to, że tak u Rojasa, jak i u Cervantesa pojawia się motyw odnalezionego rękopisu, posługuję się

Juan de Mena, a wedle innych – Rodrigo Cota” (23). Przeczytawszy zawartą w nich historię, dopisał jej dalszy ciąg, a oryginalny tekst ujął w I akcie<sup>3</sup>. Dalej, w jedenastu oktawach, wyjaśniał, jaki cel przyświecał mu przy tworzeniu kolejnych części dramatu, a całość zamykał wiersz, w którym korektor Alonso Proaza ujawniał, że strofy napisane przez autora są akrostychem<sup>4</sup>. Rzeczywiście, odczytując początkowe litery wersów składających się na tę kompozycję, czytelnik dowiadywał się, iż „bakalarz Fernando de Rojas ukończył komedię o Kalikście i Melibei, a urodził się w Puebla de Montalván”. Prawdopodobnie w roku 1502<sup>5</sup> ukazała się nowa wersja dramatu, wzbogacona o pięć aktów włączonych w tekst *Komedii*, począwszy od środka aktu XIV. Utwór zyskał teraz tytuł *Tragicomedia de Calisto y Melibea* („Tragikomedia o Kalikście i Melibei”), a w napisanym na tę okazję prologu autor tłumaczył, iż poszerzył pierwotną wersję utworu na prośbę przyjaciół pragnących, „aby dłużej trwała miłość kochanków” (28)<sup>6</sup>. Niedługo potem w tytułach hiszpańskich edycji zaczyna pojawiać się imię Celestyny – dodane na końcu około roku 1518 (*Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*)<sup>7</sup>, w 1569 wy-

---

terminem „papiery”, gdyż moim zdaniem można go zastosować w obu przywołanych sytuacjach z lepszym skutkiem niż słowo „karty” (23) użyte w polskim przekładzie *Celestyny*.

<sup>3</sup> Wśród znawców tematu do dziś toczą się spory dotyczące tożsamości autora I aktu. Część krytyków jest zdania, że jest nim sam Rojas, a historię o znalezionym rzekomo rękopisie uznaje za zabieg literacki. W pracy nie zajmuję się jednak problemem autorstwa poszczególnych partii tekstu, stosuję więc uproszczoną formułę „dramat Rojasa” (i podobne) na określenie całości dzieła.

<sup>4</sup> Żadnej z tych kompozycji nie ujęto w polskim przekładzie. Treść akrostychu została przedstawiona przez tłumacza we wstępie; vide K. Zawanowski, *Przedmowa*, w: F. de Rojas, *Celestyna*, op.cit., s. 11.

<sup>5</sup> Vide P.E. Russell, *Introducción*, w: F. de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Barcelona 2013, s. 14.

<sup>6</sup> Prócz pięciu nowych aktów, do istniejącego tekstu pierwotnej *Komedii* wprowadzone zostały również inne modyfikacje, przede wszystkim uzupełnienia.

<sup>7</sup> „Książka o Kalikście i Melibei, i o starej kurwie Celestynie”.

suwa się na czoło ([*Celestina*] *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) i z czasem spycha w cień imiona dwojga nie-  
szczęsnych kochanków<sup>8</sup>.

Zredagowany w co najmniej dwóch etapach, hybry-  
dyczny z uwagi na rozwiązania przypominające gatunek  
powieściowy<sup>9</sup>, nacechowany parodią, a przez to ambiwa-  
lentny, dramat Rojasa maluje obraz rzeczywistości, która  
również jest niejednorodna, „popękana”. Maravall w swoim  
klasycznym społeczno-historycznym ujęciu pokazuje, że  
świat „panów” ściera się tu z coraz wyraźniej emancypują-  
cym się światem „służących”, a zerwanie więzów między  
tymi dwiema grupami, ustalonych w średniowieczu, jest,  
w wizji autora, prawdziwą przyczyną tragedii bohaterów  
i upadku tradycyjnego społeczeństwa<sup>10</sup>. Przełamania za-

---

<sup>8</sup> Vide E. Berndt Kelly, *Peripencias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas, „Celestinesca”* 1985, 9.2, s. 12–13; cf. P. Botta, *La última década de la labor ecdótica sobre „La Celestina”*, w: *„La Celestina”, V centenario (1499–1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre – 1 de octubre de 1999)*, red. F.B. Pedraza, R. González & G. Gómez, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2001. Wcześniej jednak zmiana tytułu dokonuje się poza granicami Półwyspu Iberyjskiego – we włoskim przekładzie z roku 1519; zgodnie z tą tendencją pierwsza francuskojęzyczna edycja, z roku 1527, nosi tytuł *Celestine*; vide E. Berndt Kelly, op.cit., s. 9–10, 18 i 21 oraz P.E. Russell, op.cit., 25.

<sup>9</sup> Dyskusja dotycząca zagadnienia gatunku literackiego, do jakiego winno się zaliczyć *Celestynę*, ma długą i bogatą historię. W myśl dwóch dominujących – i ścierających się ze sobą – opinii dzieło Rojasa uznać można bądź to za dramat, bądź to – przede wszystkim z uwagi na jego hybrydyczność – za swoistą formę powieściową. Historię tej debaty przedstawiają pokrótce M<sup>a</sup>. E. Lacarra, *Cómo leer la Celestina*, Júcar, Madrid 1990, s. 37–38 i I. Ruiz Arzálluz, *Género y fuentes*, w: F. de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, red. F.J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota & F. Rico, Crítica, Barcelona 2000, s. XCII–CVII (traktując to jako przyczynek do dyskusji dotyczącej autorstwa dramatu, zauważmy, że w wydaniu tym, na karcie tytułowej, po nazwisku Fernanda de Rojasa dodano w nawiasie „i poprzedni autor”); vide również S. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, Taurus, Madrid 1974, s. 337–340.

<sup>10</sup> Russell zauważa, że w dramacie wszystkie postaci, bez względu na miejsce, jakie zajmują w hierarchii społecznej, zwracają się do siebie

uważamy również w czasowej strukturze dramatu. Czas w *Celestynie* – nieciągły, chwilami wewnętrznie sprzeczny, zaskakujący – staje się elementem niepokojącym, którego nie sposób zignorować. W odczytaniu, które przedstawiam, historia opowiadana przez Rojasa postrzegana jest właśnie przez pryzmat czasu i czasowości.

Zacznijmy od sceny z pierwszego aktu, w której Sempronio, służący Kaliksta, przez długą chwilę nie może zdecydować się, czy wejść do pokoju, w którym jego pan cierpi w miłosnej udręce po spotkaniu z Melibeą. Jeśli pojawi się nieproszony, może drogo za to zapłacić; lęka się jednak, że pozostawiony samemu sobie Kalikst, w odruchu rozpaczony, targnie się na życie. W końcu postanawia: „A niechaj sam zostanie, co mi tam, ostatecznie; jeśli życie mu ciąży, lepiej niech on umrze niżli ja, mnie życie miłe” (32–33). Kolejne akty dramatu potwierdzają, iż owo zadeklarowane przez Sempronia cieszenie się życiem, chęć wykorzystania każdej nadarzającej się okazji, by zakosztować jego uroków i przyjemności, jest – bynajmniej nieskrywaną – siłą napędową działań bohaterów *Celestyny*, gdyż „żyć jest przyjemnie” (73), a w hiszpańskim oryginale nawet słodko: „el bibir es dulce” (155). Maravall, łącząc to zdanie ze „słodyczką życia”, o której Leon Battista Alberti pisze w *I Libri della Famiglia*<sup>11</sup>, stwierdza, iż życie pojmowane jako wartość sama w sobie,

---

w drugiej osobie liczby pojedynczej. Ta formuła, zapożyczona z komedii łacińskiej, była obca XV-wiecznej kulturze i literaturze hiszpańskiej i mogła tym mocniej wyrazić zmiany i przewartościowania dokonujące się w społeczeństwie przedstawionym przez Rojasa; vide R.E. Russell, op.cit., s. 42.

<sup>11</sup> „Chociaż umieranie nazbyt mnie nie niepokoi, to przecież ta słodycz życia, ta przyjemność spotkania się i rozmawiania z Wami i z przyjaciółmi, to cieszenie się widokiem należących do mnie rzeczy – żal ścisła, że trzeba się z tym rozstać” („Benchè il morire non mi turbi troppo, pure questa dolcezza del vivere, questo piacere di avermi e ragionarmi con voi e con gli amici, questo diletto di vedermi le cose mie, pur mi duole lasciarlo!”); L.B. Alberti, *Della famiglia*, Sonzogno, Milano s. a., s. 43. Dziękuję Pani dr Joannie Dimke-Kamoli za pomoc w przekładzie tego fragmentu.

a zarazem i przyjemność, której łaknie się ponad wszystko, jest podstawą wizji świata społecznego w dramacie Rojas.

„Wszystko dla życia” (73) – mówi więc Celestyna i w swych działaniach kieruje się zasadą utylitaryzmu, korzystając z każdej sposobności osiągnięcia zysku, niezależnie od jej kwalifikacji etycznej: „Czy to cnota, czy niecnota, / Aż po strych dom pełen złota!” (52), tłumaczy oryginalną formułę „A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo” (123) Zawanowski. Każda decyzja podejmowana jest zgodnie z zasadami ekonomii korzyści i przez nią zdeterminowana – nawet dobrych czasów nie ma sensu wspominać, bo to „[n]ic nie daje” (133). „Jakiej chcesz innej korzyści, niemądra, nad zaspokojenie własnych życzeń?” (70), pyta Lukrecję Celestyna, a Sempronio nie tai: „[p]ragnę zarobku” (66). W oryginale hiszpańskim we wszystkich tych zdaniach<sup>12</sup> pojawia się – różnie przełożony przez polskiego tłumacza – termin *provecho*, który staje się prawdziwym *leitmotivem* dramatu Rojas. Maravall przypomina, że słowo to, powszechnie używane w XV wieku, stosowane było w znaczeniu łacińskiego *lucrum*, rozumianego jako materialny zysk będący wynikiem czynności podjętej w celu jego osiągnięcia<sup>13</sup>. I takie też znaczenie ma w *Celestynie*. „Procuraremos provecho mientras pendiere la contienda” (141), zachęca Sempronio, co Zawanowski tłumaczy jako „[k]orzystajmy więc, póki można” (62). W przekładzie tym nie do końca wyraźnie wybrzmiewa jednak znaczenie słowa „contienda”, które Castro rozumie jako „walkę ludzkiego życia z czasem”<sup>14</sup>, a warto przy tym zauważyć, iż ten sam wyraz pojawia się również w pierwszym zdaniu wstępu do *Tragikomedii*. „Wszystko rodzi się w walce i zmaganiach” (25), pisze Rojas, przytaczając słowa Heraklita: *Omnia secundum litem*

<sup>12</sup> „[N]ingún provecho trae” (236); „¿Más provecho quieres, bova, que cumplir hombre sus desseos?” (151); „Desseo provecho” (146).

<sup>13</sup> Vide J.A. Maravall, *El mundo social de „La Celestina”*, Gredos, Madrid 1981, s. 67.

<sup>14</sup> A. Castro, „*La Celestina*” como contienda literaria (*castas y casticismos*), *Revista de Occidente*, Madrid 1965, s. 121.

*fiunt*. Zacytowany wcześniej fragment można zatem przełożyć jako: „Szukajmy korzyści, póki jeszcze trwają nasze zmagania”<sup>15</sup>, a w takim rozumieniu umiejscawia nas w samym środku problematyki czasu i czasowości w dziele Rojasa. A Elicja dorzuci: „[N]ie możemy żyć wiecznie, używajmy i bawmy się, mało ludzi doczeka starości” (113–114).

Ta łączywa chęć wykorzystania każdej chwili i okazji, jaką daje istnienie, przejawia się przede wszystkim w zaskakującym pośpiechu, w jakim działają i umierają bohaterowie dramatu, których autor obdarza wyjątkową świadomością upływu czasu i własnej czasowości. Czas jest czynnikiem, który determinuje losy i wszelkie pragnienia postaci bez względu na ich pozycję społeczną i rolę, jaką odgrywają w opowiadanej historii. „Wszyscy rodzimy się, by umrzeć” (76), stwierdza, nie bez racji, Celestyna, a Berndt<sup>16</sup> zauważa, że nawet rodzice Melibei, choć znajdują się – jak powiedziałby autor *Żywota Łazika z Tormesu* – „u szczytu powodzenia”<sup>17</sup>, w swych działaniach kierują się właśnie myślą o śmierci. To ona skłania ich, by szybko wydać córkę za mąż i w ten sposób zapewnić jej odpowiedni byt, gdy ich zabraknie. W wypowiedzi Pleberia dotyczącej tej właśnie kwestii zauważamy długą listę literackich i kulturowych motywów mówiących o kruchości życia, upływie czasu, nieuchronności i bliskości śmierci:

Aliso, przyjaciółko moja, zdaje mi się, że czas, jak się to mówi, przecieka nam przez palce; dni płyną niby woda w rzece; nic nie przemija szybciej niż życie; śmierć zdąży w nasze ślady

<sup>15</sup> Zauważmy również, że według słownika Królewskiej Akademii Hiszpańskiej czasownik „pender” zastosowany w oryginale wyraża przejściowy stan, po którym nastąpi rozwiązanie lub zakończenie; *Diccionario de lengua española*, wyd. 23, Real Academia Española, Madrid 2014. Użycie tego czasownika w cytowanym zdaniu podkreśla nieunikniony koniec ludzkich zmagañ.

<sup>16</sup> E.R. Berndt, *Amor, muerte y fortuna en „La Celestina”*, Gredos, Madrid 1963, s. 92–93.

<sup>17</sup> „[E]n la cumbre de toda buena fortuna”; *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, red. A. Blecua, Castalia, Madrid 1989, s. 177.

i krąży wokół nas, z nią przestajemy, zasypiamy pod jej sztandarem, wedle praw natury. Wszystko to jest widoczne, gdy rozejrzemy się wokół; spójrzmy na naszych braci i naszych krewnych – ziemia pochłania wszystkich, wszyscy w jej czeluściach znajdują pomieszczenie. Nikt z nas nie wie, kiedy zostanie powołany, ale widząc znaki tak oczywiste, musimy baczyć i szykować nasze sakwy na nieuchronną drogę, by okrutny głos śmierci nie przechwycił nas raptownie i niespodziewanie; przygotujmy zatem nasze dusze, gdyż lepiej uprzedzić niż być uprzedzonym: oddajmy całe nasze mięsie miłemu sukcesorowi, znajźmy naszej jedynej córce męża równego nam stanem, byśmy odeszli ze świata w spokoju i bez żalu. (185)

Wykorzystanie tradycyjnych toposów w zacytowanym fragmencie nie powinno nas dziwić; Rojas często odwołuje się do średniowiecznej obrazowości i repertuaru gatunkowego, a oryginalność jego dzieła, jak podkreślał już Maravall, polega na tym, iż bohaterom wpisanym w ogólne ramy *exemplum* potrafi nadać cechy indywidualne, które czynią ich niepowtarzalnymi. Rzeczywiście, nie ujmując im siły i „ciepłokrwistości”, ich historie wpisać można w triadę tradycyjnych motywów związanych z czasem i czasowością: *carpe diem*<sup>18</sup> – *tempus fugit* – *vanitas vanitatum*. Pchani chęcią wyzyskania szalonej namiętności Kaliksta – Sempronio zdaje sobie sprawę, że miłosny zapał wkrótce przeminie – służący i rajfurka niezwłocznie przystępują do działania. „[N]ie traćmy czasu na próżno” (41) – przestrzega Sempronio Celestyna i chwilę później, gdy wspólnie przemierzają będą ulice miasta, chłopak opowie jej historię raptownego zauroczenia swego pana. Od tej właśnie opowieści rozpo-

---

<sup>18</sup> Jak w tym fragmencie, którego siłę wzmacnia użycie *amplificatio*, często zresztą stosowanej przez Rojas: „Niech Bóg zezwoli jej cieszyć się szlachetną młodością i rzadką urodą, bo to czas uciech rozkosznych i rozrywek, a starość to przytułek ułomności, oberża kłopotów, przyjaściółka waśni, bezustanny niepokój, niezagojona rana, plama na tym, co przeminęło, cierpienie na teraz, ciężka troska na przyszłość, krewniczka śmierci, źle nakryta buda, do której deszcz leje z każdej strony, to pręt wikliny gnący się pod najłżejszym ciężarem” (72–73).

czyna się historia stręczycielskich usług Celestyny, które, jak wiadomo, zakończą się śmiercią wielu osób. Przyczyną ich tragedii będzie pośpiech, z jakim dążą do osiągnięcia korzyści, pośpiech mający być remedium na nieubłagane uciekający czas, na życie przeciekające przez palce, na dni płynące niby woda w rzece, o których mówi Pleberio w przywołanym przed chwilą przytoczeniu.

Wróćmy na moment do sceny, w której Sempronio opowiada Celestynie o szaleńczym uczuciu Kaliksta. Autor wykorzystuje w niej zabieg, do którego ucieka się również w innych partiach dramatu: jego postaci wygłaszają kwestie, ani na chwilę nie przerywając swej aktywności, często przemieszczając się z jednego miejsca w drugie, jakby chciały zyskać na czasie. Przydaje to, rzecz jasna, dynamizmu akcji, ale przede wszystkim jest kolejnym dowodem na to, iż bohaterowie Rojasa żyją – jeśli można tak rzec o literackich postaciach – w zawrotnym tempie, nie pozwalając sobie na chwilę wytchnienia, zawieszenia, spoczynku. W akcie VII Celestyna i Parmeno zajęci rozmową zdążają do domu Areusy; kilkakrotnie widzimy rajfurkę, jak idzie i rozmawia ze sobą: gdy po raz pierwszy udaje się do Melibei, zastanawiając się gorączkowo, jakie pożytki i niebezpieczeństwa mogą wyniknąć z tej wizyty, po rozmowie z dziewczyną i jeszcze wtedy, gdy po raz drugi wychodzi z jej domu<sup>19</sup>. W przywołanych scenach Celestyna dwa razy skarży się na spódnice<sup>20</sup>, które krępują jej ruchy: nie pozwalają iść tak szybko, jakby sobie życzyła, chcąc jak najrychlej przekazać Kalikstowi dobre nowiny, a w innym miejscu – dogonić Sempronio. Ten ostatni na jej widok wykrzykuje, zapewne w odruchu zaskoczenia: „i[H]aldear que trahe!”

<sup>19</sup> Sempronio potwierdza, że Celestyna, idąc ulicą: „[c]oś tam mamroczę przez zęby” (84). W streszczeniu aktu XI czytamy również: „Celestyna, odprowadzona przez Melibęę, idzie ulicą, mówiąc sama do siebie” (144).

<sup>20</sup> W hiszpańskim oryginale raz są to „malditas haldas, prolixas y largas” (171; przekłete, obfite i długie spódnice), a w drugim przypadku „luengas haldas” (249; długie spódnice).

(172), co Zawanowski tłumaczy jako „[a] to się kryguje, idąc” (84). Gubi w ten sposób sens czasownika „haldear”, który, jak podaje słownik Królewskiej Akademii Hiszpańskiej<sup>21</sup>, opisuje szybki marsz osoby ubranej w spódnice. Zwracam uwagę na ten drobny wszak szczegół, gdyż wydaje mi się znaczący. Zdecydowany marsz Celestyny, szybki mimo „przeklętych spódnic”, jej uparty i pospieszny zarazem ruch naprzód, w jakiś sposób wyraża ogromny wysiłek, którego dokonują bohaterowie Rojas, by zwalczyć wszelkiego rodzaju opór, jaki stawia życie, i szybko osiągnąć zamierzony cel<sup>22</sup>. I dodajmy od razu, że w *Celestynie* ruch w kierunku pionowym jest równie ważny jak ten, który odbywa się w wymiarze poziomym. Kalikst pospiesznie przeskakuje mur ogrodu Melibei; śmiertelny upadek z drabiny dokonuje się, rzecz jasna, jeszcze szybciej. Tragicznym rysem bohaterów Rojas jest nieświadomość tego, że ich gorączkowy ruch kończy się unicestwieniem. Korzyści i przyjemności, których tak pospiesznie poszukują, jeszcze szybciej obracają się w nicłość: „Moje szczęście uleciało jak dym, moja radość stracona i moja chwała szczeźła!” (204), wykrzyczy na krótko przed śmiercią Melibea. Chwilę później potwierdzi wpisana w ludzkie życie rozdzierającą nieumiejętność docenienia doznawanego szczęścia, które przeminie, nim człowiek zda sobie sprawę, że go doświadcza: „Czemu nie nacieszyłam się tą radością? Czemu ją tak mało ceniłam, gdy znajdowała się w moich rękach? O, śmiertelni, śmiertelni, jakżeście głupi! Nie potraficie cenić szczęścia, póki go nie straciecie!” (204).

Ten nerwowy pośpiech, który popycha bohaterów do kolejnych działań, dostrzec można już w scenie otwierającej dramat. „Kalikst, wtargnąwszy za zaginionym sokołem

---

<sup>21</sup> W innym miejscu pytanie Lukrecji „¿Quién es esta vieja que viene haldeando” (151) Zawanowski tłumaczy – zbliżając się do oryginalnego sensu – jako „[c]óż to za starucha tak się spieszy?” (70).

<sup>22</sup> W tym kontekście warto podkreślić, że słowa wyrażające ruch są w dramacie wyjątkowo liczne; vide C. Baranda, „*La Celestina*” y *el mundo como conflicto*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca 2004, s. 159.

do ogrodu, spotyka Melibęę, a zapłonawszy do niej nagłym afektem, próbuje nawiązać rozmowę” (31), czytamy w streszczeniu aktu I. Ten początkowy fragment odczytywano najczęściej przez pryzmat zespołu zasad tworzących tradycję miłości dwornej i z tej perspektywy okazuje się on mieć wymiar parodystyczny<sup>23</sup>. Komentatorzy zwracali wielokrotnie uwagę na to, że reguły dwornego dialogu między damą a kawalerem zostają w nim zaburzone. Deyermond dosłuchuje się w tej scenie wyraźnych ech traktatu *De amore libri tres* Andreasa Capellanus<sup>24</sup>. Idąc tym tropem, Lacarra zauważa, że zarówno Kalikst, jak i Melibea są raczej nieważnymi czytelnikami tego XII-wiecznego tekstu. Kalikst, owszem, wychwala urodę Melibei, lecz nie wymienia jej zalet i cnót, choć tego właśnie należałoby się spodziewać po uczniu Capellanus; nie obiecuje również przyszłych służb i poświęceń, które uczyniłyby go godnym miłości damy. W rozmowie egoistycznie skupia się na opisie własnych uczuć, dając tym przedsmak dalszego rozwoju wypadków. Melibea, z kolei, nie wykazuje się rozważą i dyskrecją i nie powstrzymuje jego wyznań; wręcz przeciwnie, zdaje się go do nich nawet zachęcać, wciągając młodzieńca w retoryczną pułapkę, co pozwoli jej zakończyć spotkanie formalnym i pełnym (szczerego?) oburzenia odrzuceniem<sup>25</sup>. Wspólnym mianownikiem tych wszystkich wykroczeń przeciw doktrynie miłości dwornej jest niecierpliwość, jaką wykazują oby-

<sup>23</sup> Omówieniu parodii miłości dwornej w *Celestynie* poświęciła swą monografię Y. Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en „La Celestina”*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt nad Menem 2009. W rozdziale I (s. 13–31) przedstawia również przekrojowy stan badań nad tym zagadnieniem.

<sup>24</sup> A.D. Deyermond, *The text-book mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of La Celestina*, „Neophilologus”, 1961, nr 3, s. 218–221.

<sup>25</sup> Vide M<sup>a</sup> E. Lacarra, op.cit., s. 54–55. Warto również zauważyć możliwe symboliczne znaczenie sokoła, ucieleśniającego pożądanie. Wyrwał się on spod kontroli Kaliksta i znalazł w – otoczonym murami, wpisującym się w obrazowość toposu *hortus conclusus* – ogrodzie Melibei. Odnośnie do dyskusji dotyczącej tego symbolu, vide Ch.B. Faulhaber, *The Hawk in Melibea’s Garden*, „Hispanic Review”, 1977, t. 45, nr 4, s. 436.

dwoje bohaterowie. Kalikst zbyt raptownie inicjuje rozmowę, Melibea zaś dziwnie się spieszy, zachęcając pytaniami nieznanego kawalera<sup>26</sup>. Pośpiech ten jest, rzecz jasna, również elementem parodii, gdyż przeczy cierpliwości, jaką winni odznaczać się dwornicy zakochani w opowieściach sentymentalnych. Świat, w którym poruszają się XV-wieczni bohaterowie Rojas, nie realizuje jednak abstrakcyjnych modeli kulturowych przedstawionych w traktacie Capellanus, ale jest opartą na doświadczeniu i znajomości ludzkich słabości rzeczywistością Celestyny, która świetnie zdaje sobie sprawę, iż „[n]iecierpliwość to powszechny objaw u zakochanych: każda zwłoka ich niepokoi” (61), i potrafi wyciągnąć z tego korzyść.

Ten sam, niezgodny z zasadami miłości dwornej, pośpiech pojawia się w kolejnych odsłonach historii. Bez wątpienia mógł on zaskakiwać współczesnych Rojasowi, którzy nawet jeśli nie znali traktatu Capellanus, czytali zapewne *Cárcel de amor* (1492; „Więzienie miłości”) Diega de San Pedro i inne opowieści, których bohaterowie kierowali się wytycznymi tej miłosnej doktryny; co ciekawe, zdumiewa on nawet samych bohaterów dramatu. Przywołajmy scenę, w której Celestyna przynosi Kalikstowi wieści o postępach, jakie poczyniła w staraniach mających skłonić Melibea do miłosnej schadzki. Dziewczyna właśnie zgodziła się porozmawiać jeszcze tej samej nocy z kawalerem. Słyszac od Celestyny, że Melibea „[b]ardziej (...) do was należy niż do samej siebie” (145), Kalikst zrazu upomina stręczycielkę, by mówiła „dwornie” i nie gorszyła służących<sup>27</sup>, jakby, para-

---

<sup>26</sup> Zauważmy przy okazji, że zdaniem M. de Riquera (zwolennika tezy o odrębnym autorstwie pierwszego aktu) w wyjściowej wersji pierwszej sceny, czyli w rękopisie znalezionym przez Rojas, młodzi znali się, a ich spotkanie zostało umiejscowione nie w ogrodzie, lecz w kościele; vide M. de Riquer, *Fernando de Rojas y el primer acto de „La Celestina”*, „Revista de Filología Española”, 1957, t. XLI, nr 1/4, s. 383–391.

<sup>27</sup> „Habla cortés, madre, no digas tal cosa, que dirán estos moços que estás loca” (250). Przekład polski nie jest w tym fragmencie wierny oryginałowi, gdyż Zawanowski tłumaczy: „Gadaj z sensem, matko, a nie po-

doksalnie, chciał bronić cnoty Melibei, której wszak – w świetle zasad dwornej miłości – nie wypadało tak szybko przystać na spotkanie; później, gdy Celestyna potwierdzi nowiny, nie wierząc własnym uszom, dorzuci: „Chłopczy, czyżbym śnił?” (146). Jeśli słowa te można złożyć na karb szczęścia przekraczającego wszelkie oczekiwania zakochanego młodzieńca, w wypowiedziach służących wyraźnie wybrzmiewa obawa, jaką wywołuje przychyłność Melibei względem Kaliksta. Zmiana w jej nastawieniu, tak nagła i niespodziewana, budzi niedowierzanie: „Byle jeno nie krył się w tym podstęp, żeby nas wszystkich trzymać w łapach...” (147), niepokoi się Sempronio. „Rodzi się we mnie podejrzenie względem tak nagłego nawrócenia tej damy i całkowitego poddania się woli Celestyny” (147), dorzuca Parmeno. Podejrzenia nie opuszczają go podczas nocnej wizyty Kaliksta u bram domu Pleberia: „Czy nie czai się tam zdrada? Czy ja wiem, zali Melibea nie ma zamiaru ukarać naszego pana za jego śmiałość?” (150). Rewolucja, jaka dokonuje się w zachowaniu Melibei, jest więc bez wątpienia pewnego rodzaju „skandalem” w XV-wiecznym świecie dramatu Rojasa. Egoistyczna, łamiąca społeczne<sup>28</sup>, kulturowe i moralne zasady, a przez to właśnie „szalona” miłość Kaliksta wyzuwa podmiot z miejsca, które zostało mu przypisane w świecie i naturze, a efektem tego pierwszego wykroczenia może być jedynie popadnięcie w jeszcze większy chaos i sprowadzenie go na innych, co widzimy wyraźnie w kolejnych epizodach dramatu. I zaznaczmy od razu, że „szaleństwo” tej namiętności nie jest, w oglądzie Rojasa, elementem uwznioślającym czy „romantycznym”, ale kwa-

---

wiadaj byle czego, bo te pachółki rzekną, żeś szalona” (145); cf. M<sup>a</sup> E. Lacarra, op.cit., s. 71.

<sup>28</sup> Kalikst wie, że rezygnacja z szukania pomsty za śmierć służących okrywa go publiczną niesławą; nie robi tego jednak, by móc dalej spotykać się nocami z Melibęą. Ayllón uważa, iż to zaniechanie Kaliksta zyskuje wymiar ironiczny w zestawieniu z zemstą, jaką podejmują Areusa i Elicja; vide C. Ayllón, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1984, s. 224–225.

lifikuje miłość jako „złą” – jako przeciwieństwo owej „dobrej miłości”, do której, jakże przewrotnie, nawiązuje tytuł XIV-wiecznego dzieła Juana Ruiza.

Rozpatrywana w tym kontekście odpowiedź, jakiej za-  
pytany, czy jest chrześcijaninem, Kalikst udziela Sempronowi, wydaje się niemal logiczną konsekwencją wyobcowania zakochanego: „Jestem melibejczykiem, uwielbiam Melibęę, wierzę w Melibęę, kocham Melibęę” (34)<sup>29</sup>. Zachowanie młodzieńca jest na tyle niesłychane i „ekscentryczne”, że nawet sami służący – wyraźnie zakłopotani – starają się tłumić jego niepoahamowane pragnienie natychmiastowego zdobycia łask wybranki. Nie umyka też ich uwadze, że pośpiech w miłości redukuje przedmiot uczucia do towaru, który należy szybko zdobyć: „Chcieliście wczoraj, by na pierwsze wasze słowo przyprowadzono wam Melibęę, spowitą i opasaną jej własną przepaską, jak byście posyłali na rynek po łada jaki towar, który trzeba tylko wybrać i zapłacić” (122)<sup>30</sup>. Sami jednak również wpadają w wir

---

<sup>29</sup> Stwierdzeniu temu, które bez wątpienia opiera się na przyrównaniu miłości do religii, można by przypisać sens niemal bluźnierczy. Jednak redaktorzy cytowanego już wydania krytycznego z roku 2000 przypominają, iż podobne nawiązujące do świętości hiperbole były obecne w literaturze od czasów trubadurów i często pojawiały się w iberyjskiej poezji średniowiecznej. Dlatego też, ich zdaniem, zastosowana przez Rojasa formuła nie ma charakteru świadomego aktu profanacji; zaraz jednak dodają, iż obawiając się takiej właśnie interpretacji, Inkwizycja w roku 1640 nakazała wykreślić ten fragment tekstu; vide F. de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea...*, s. 34, przyp. 90. Podobnie Russell przypomina, iż Fray Iñigo de Mendoza potępiał w *Vita Christi* poetów zwących bogami uwielbiane przez siebie damy; vide P.E. Russell, *op.cit.*, s. 58. To samo potępienie pojawia się w (nieprzełożonym na język polski) incipicie *Celestyny*. Czytamy w nim, że dramat powstał „en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios” (82) („na przyganę szaleńczo zakochanym, którzy ogarnięci nieuporządkowanym apetytem, zwą swe przyjaciółki bogami”; tłum. B.Ł.).

<sup>30</sup> To i inne odniesienia do pola semantycznego związanego z handlem czy towarem (np. liczne nawiązania pojawiające się w końcowym monologu Pleberia i w wypowiedzi Sempronia: „O, jakże trudno rozeznać

tego chocholego tańca. Otrzymałszy złoty łańcuch za swe usługi, Celestyna umyka z domu swego zleceniodawcy, by „ukryć się ze swym skarbem w bezpiecznym miejscu” (148), a Parmeno może kpić „[z] pośpiechu, z jakim starucha zabiera się do odejścia” (148). Sam jednak, jeszcze przed świtem, uda się wraz z Semproniem do jej domu, by odebrać swą część zapłaty. Baranda zauważa słusznie, że w dramacie umierają ci, którzy najbardziej się spieszą; reszta zaś otrzymuje szansę, by po tragedii ułożyć swe życie na nowo. Pośpiech, wynikający z niemożności zapanowania nad namiętnościami, w oczywisty sposób łączy się tu więc z klęską<sup>31</sup>.

Uprzedmiotowanie kochanej – czy może jedynie pożądanej – osoby, wynikające z braku cierpliwości, która jest cnotą dwornego kochanka, staje się jednym z głównych rysów obrazu miłości „szalonej”, miłości fatalnej, miłości szkodliwej, krytykowanej przez Rojasa<sup>32</sup>. Najwyraźniej widać je w opisach miłosnych zbliżeń Kaliksta i Melibei, których nie skąpi nam autor. Gwałtowność młodzieńca nie tylko przełamuje zasady pewnego modelu kultury, ale ocie-

człowieka! Słusznie powiadają, że ani towar, ani zwierzę nie przysparzają tyle mozołu” [86]) Maravall traktuje jako kolejny przejaw dokonujących się w XV wieku przemian społecznych, przede wszystkim pojawienia się grupy, która swą pozycję zawdzięczała zgromadzonemu kapitałowi. Jej przedstawiciele, wywodzący się z wyższych grup mieszczaństwa i uszlachceni („[D]la kogo zbierałem zaszczyty?” [211], pyta Pleberio, a oryginał hiszpański jest jeszcze bardziej wymowny w tym względzie: „[P]ara quién adquirí honrras (...)?” [337]) przejmują modele zachowań szlachty, wiodąc życie dostatnie i wolne od pracy; J.A. Maravall, op.cit., s. 46.

<sup>31</sup> Baranda obrazuje ten bieg ku nieuniknionej katastrofie, posługując się przykładem Parmena, który w akcie I bez pośpiechu opowiada Kalikstowi o życiu Celestyny i zostaje za to przez niego upomniany, a następnie w swych wypowiedziach i działaniach staje się coraz bardziej niecierpliwy, co doprowadzi go do tragedii; vide C. Baranda, op.cit., s. 166 i 116–167.

<sup>32</sup> „[N]ie żądajcie wszystkiego naraz, nie jest udziałem mądrych czekać z jawną niecierpliwością tego, co się może smutnie skończyć. Jeżeli chcecie, by się spełniło jednego dnia to, na co trzeba roku, wasze życie nie będzie długie” (120), napomina Kaliksta Sempronio.

ra się o groteskę, i chyba właśnie w podobny sposób musiała być odczytywana przez XV-wiecznego czytelnika, zwłaszcza że sceny nocnych schadzek w ogrodzie Melibei okraszane zostały obscenicznymi komentarzami wygłaszanymi nie tylko przez służących, ale i samego Kaliksta, w którego zachowaniu Castro dopatruje się wręcz przejawów sadyzmu. Krytyk zauważa również – a na tym etapie rozważań wydaje się to oczywiste – że w dramacie Rojas związki między formami literackimi zakładającymi idealizację postaci a samą postacią ulegają raptownemu zerwaniu<sup>33</sup>. W samych opisach miłosnych nocy znajdujemy na to kilka przykładów. Kalikst bez wyraźnego powodu nie stawia się punktualnie na schadzke – „Coś zbyt późno się ten rycerz” (171), zauważa pełną obaw, ale i podejrzeń Melibea. Młodzieniec nie ma też nic przeciwko temu, by w chwili pierwszych erotycznych uniesień parze towarzyszyła Lucrecja, która odchodzi jedynie na wyraźne polecenie swej pani. Momentem brutalnie wręcz nacechowanym groteską jest scena, w której Melibea skarży się na „niewczesne poczynania” i „zuchwałe gesty” (201–202) kochanka, który pospiesznie zdiera z niej suknie, na co młodzieniec odpowiada bezceremonialnie: „Pani moja, kto chce zjeść ptaka, musi go przedtem oskubać z piór” (202). Ton tej wypowiedzi w niczym nie odbiega od komentarzy służących, które stanowią kontrapunkt dla rozmów toczonych w ogrodzie.

Niecierpliwość i pośpiech to niejedyne sposoby, na jakie czas i czasowość ludzkiego istnienia wyrażają się w scenach miłosnych spotkań w *Celestynie*. Sama Melibea w – rytualnej, zdaniem Lacarry<sup>34</sup> – skardze po stracie dziewictwa stwierdza, że poświęciła je „dla tak krótko trwającej rozkoszy” (173). A i po śmierci Kaliksta żalić się będzie na skąpość czasu, jaki został jej dany na korzystanie z miłosnych przyjemności, które szybko ustąpiły miejsca bólowi. „[J]akże krótko zaznawałam rozkoszy i zaraz przyszło cier-

---

<sup>33</sup> Vide A. Castro, op.cit., s. 110–111 i 121–122.

<sup>34</sup> Vide M<sup>a</sup>. E. Lacarra, op.cit., s. 72.

pienie!” (204), wykrzyknie, a w zdaniu tym zdają się pobrzmiewać echa również XV-wiecznych, choć nieco wcześniejszych, *Strof na śmierć ojca* autorstwa Jorge Manrique, jednego z najpiękniejszych utworów o czasie i przemijaniu, jakie zrodziła literatura hiszpańska<sup>35</sup>. I zauważmy przy okazji, że podobny lament – nieprzypadkowo, gdyż Rojas ustanawia paralelizm pomiędzy miłosnymi uniesieniami „panów” i „służących”, który również jest elementem parodii miłości dwornej – wzniesie po śmierci Sempronia i Parmena Areusa, podkreślając gwałtowność, z jaką „fortuna obróciła swe koło” (180). Podobny motyw odnajdujemy w wypowiedziach Kaliksta – tuż przed miłosną schadzką, w długim monologu wypowiedzanym już po śmierci Celestyny i służących będzie się skarżył: „O, znikoma rozkosz tego świata! Jakże drogo kosztujesz, a jak krótko trwają twe powaby” (174). Jedynym pocieszeniem dla Melibei będzie zatem śmierć – niezwłoczna, rzecz jasna – która pozwoli jej połączyć się z Kalikstem: „Nie pora mi żyć” (...) „Muszę zaryglować drzwi, (...) aby zobaczyć się dziś jeszcze z tym, który przyszedł do mnie minionej nocy” (204 i 206). Wraz z utratą kochanka dla Melibei istnienie straciło ową *dolcezza del vivere*, o której mówił Alberti. Sposób, w jaki położy kres swemu życiu – rzucając się z wieży – nawiązuje do śmierci Kaliksta, przez co rację ma Castro, mówiąc, że Rojas nie buduje swego świata na kontrastach między cnotą a występkiem czy przyjemnością a refleksją, ale pomiędzy – pojętymi tak dosłownie, jak symbolicznie – szczytami i upadkami<sup>36</sup>. W istocie, opowiadana przez Rojasa historia rozgrywa się między wyniesionym wysoko nad poziom

---

<sup>35</sup> W oryginale *Celestyny* czytamy: „tan poco tiempo posseýdo el plazer, tan presto venido el dolor” (328); Jorge Manrique pisze natomiast w pierwszej zwrotce swej elegii: „cuán presto se va el plazer, / cómo despúes de acordado, / da dolor;” J. Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Castalia, Madrid 1990, s. 47. Polski przekład Z. Wojskiego podaje: „[J]ak wartko mija, co miłe, / jak gdy się wspomni na to, / serce boli”, cyt. w: B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 71.

<sup>36</sup> Vide A. Castro, op.cit., s. 113.

ulicy ogrodem Melibei a brukiem, z którego Sosja i Trystan pospiesznie zbierają do czaszki mózg swego pana.

Wczytując się w tekst dramatu, zauważamy, że przynajmniej w początkowej jego partii upływ czasu mierzony jest bardzo dokładnie – uderzeniami zegara – a to jeszcze wyraźniej podkreśla jego intensywność. Dla bohaterów *Celestyny* zegar wybijający godziny jest częścią codzienności, tak mocno w nią wpisana, że pojawia się nawet w obrazach, którymi się posługują: Parmeno stwierdza, że jego pan „niedorzeczności plecie. A nigdy mniej niż dwanaście, jak zegar, co na wieży bije w południe” (91). Zegar gwarantujący dokładniejszy pomiar czasu i wyznaczający rytm dnia jest atrybutem świata mieszczan rządzonego przez pieniądź, który zastępuje naturalną gospodarkę okresu średniowiecza<sup>37</sup>. Ten właśnie świat portretuje Rojas w *Celestynie*. Gilman stwierdza wręcz, iż „w literaturze zachodniej nie ma prawdopodobnie zespołu postaci bardziej świadomych nie tego, iż czas jest nieszczęsnym współnikiem fortuny i śmierci, ale tego, która jest właśnie godzina dnia czy nocy”<sup>38</sup>. I rzeczywiście, dokładność, z jaką Rojas określa porę, w której rozgrywają się kolejne wydarzenia, może zaskakiwać. Z dialogów dowiadujemy, że Sempronio czeka na Celestynę już od pierwszej, a rajfurka wraca do domu po zmroku. Spędziwszy noc z Areusą, Parmeno zauważa, że słońce dawno już weszło i umawia się z nią na dwunastą. Kalikst z kolei udaje się do domu Melibei z wybicciem pół-

---

<sup>37</sup> Vide J.A. Maravall, op.cit., s. 75–76 i C. Baranda, op.cit., s. 160. Baranda zauważa też, iż pod wpływem tych zmian kulturowych w dramacie dochodzi do modyfikacji toposu: zakochany nie prosi, by czas się zatrzymał, by w ten sposób przedłużyć miłosne spotkanie, ale by zegar przyspieszył i wybił wreszcie godzinę schadzki. Podkreśla ponadto, że bohaterowie Rojas są również świadomi zmian społecznych, jakie dokonują się w ich otoczeniu: życie Celestyny zmieniło się pod wpływem nowych rozporządzeń dotyczących prostytucji, a Kalikst, szlachcic kastylijski, musi liczyć się z wyrokami organów wymiaru sprawiedliwości, których znaczenie w życiu miasta jest coraz wyraźniejsze; ibidem, s. 158–161.

<sup>38</sup> S. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, Taurus, Madrid 1974, s. 217 (tłum. B.Ł.).

nocy, a o czwartej po południu śpi jeszcze w najlepsze, czym wprawia w zdumienie służących. W świecie stworzonym przez Rojasa uderzenia zegara są równie głośne i wyraźne, co uderzenia serca, i popychają bohaterów do nieustannych prób stawiania oporu strumieniowi czasu, do biegu pod prąd tego strumienia, do przeżywania życia z niebywałą intensywnością.

Czas w *Celestynie* odznacza się bowiem gęstością wyrażającą się w nagromadzeniu wydarzeń, w szybkości, z jaką się one rozgrywają. Kalikst spotyka w ogrodzie Melibęę i rażony gromem namiętności wraca do domu. Widząc afektowaną desperację swego pana, Sempronio zrazu próbuje odwieść go od zamiaru zdobywania dziewczyny, a następnie, widząc, że jego perswazje na nic się zdają, proponuje usługi Celestyny i natychmiast wyrusza, by ją sprowadzić. Zdecydowana kuć żelazo póki gorące Celestyna niezwłocznie przybywa do domu młodzieńca, stamtąd wraca do siebie i, wezwawszy pomocy „posępnego Plutona” (67), udaje się do domu Melibei. Następnie z nowinami wraca do domu Kaliksta. Tymczasem nadchodzi noc – Parmeno spędzi ją z Areusą, której wdziękami Celestyna wynagradza przychylność służącego. Następnego dnia na prośbę samej Melibei powróci do jej domu, uzyska zgodę na spotkanie z młodzieńcem, a następnie, już w domu Kaliksta, otrzyma za swoje usługi złoty łańcuch, który nazajutrz stanie się przyczyną jej śmierci. Wcześniej, nocą, Melibea i Kalikst spotkają się na progu domu Pleberia.

A jednak, czytając dramat, można odnieść wrażenie, że bohaterowie Rojasa, pomimo ciągłego pośpiechu, nie zyskują nigdy na czasie, bo tego czasu ciągle im brakuje. Rajfurka ma powrócić do domu Melibei, gdyż podczas pierwszej wizyty dziewczyna nie zdążyła przed powrotem matki spisać modlitwy, która miałaby pomóc rzekomo cierpiącemu na ból zębów Kalikstowi. Elicja wyrzuca Semproniovi, że nie odwiedził jej przez trzy dni. Postaci dramatu niecierpliwą się, gdy ich interlokutorzy gubią się w dygresjach i rozwlekłych eksplikacjach. „Twoja opieszałość mnie zabi-

ja! Powiedz, na Boga, czego chcesz?” (138), wykrzykuje do Celestyny zirytowana Melibea. „[P]owiedz mi prędko, pod jakim pretekstem tam weszłaś?” (91), nalega z kolei Kalikst, a wyjaśnienia Parmena przerywa, mówiąc: „Nie traćmy już czasu, bo sprawa wymaga pośpiechu” (46). Nawet organy sprawiedliwości, „nie zwlekając” (181), pozbawiają życia służących. Ten przedziwny pośpiech chwilami wydaje się przeradzać w ślepe zapamiętanie: bohaterowie nie przestają pędzić naprzód nawet wtedy, gdy może to działać na ich niekorzyść – „gnasz teraz nierozważnie do Kaliksta, by mu wyłuszczyć wszystko, co się wydarzyło. Nie pojmujesz (...), że z każdym dniem rośnie jego cierpienie, a przez to podwaja się nasz zarobek?” (86), napomina Celestynę Sempronio.

Bohaterowie dramatu Rojas żyją więc niczym w transie, poganiani biciem zegara i kolejnymi wydarzeniami, które zdają się tłoczyć i napierać jedno na drugie. Zagęszczenie czasu, o którym mówiliśmy przed chwilą, jest bez wątpienia przemyślanym zabiegiem, dzięki któremu *Celestyna* przedstawia ludzkie życie jako sekwencję zdarzeń, które następują po sobie z oszalałą dynamiką, a każde z nich pozbawia znaczenia poprzednie. Nawet jeśli autor nie stosuje w dramacie motywu tańca śmierci, konwulsyjność wpisana w to wyobrażenie jest bez wątpienia bardzo istotną częścią obrazowości utworu. Zauważa to również Maravall, przypominając, iż w XV wieku temat śmierci pojawia się w kulturze europejskiej ze szczególną intensywnością, znajdując wyraz w obrazach „triumfów” czy – właśnie – *danse macabre*<sup>39</sup>. Śmierć jako koniec słodkiego życia –

---

<sup>39</sup> Cf. J.A. Maravall, op.cit., s. 177–178. J.H. Martin McCash uważa, że w *Celestynie* miłość, zrównując wszystkich, odgrywa rolę podobną do tej, jaką w średniowieczu pełnił taniec śmierci. Rojas nie różnicuje bowiem sposobów wyrażania i przeżywania miłosnego uczucia z uwagi na przynależność społeczną bohaterów, a w rozmowach o miłości tak „panowie”, jak i „służący” używają zarówno języka dwornego, jak i obscenicznego. Istnieją zresztą wyraźne podobieństwa między historią Kaliksta i Melibei oraz Parmena i Areusy. Zatarcie tych różnic jest, zdaniem badaczki, elementem parodii doktryny miłości dwornej; vide Y. Iglesias, op.cit., s. 26–27.

koniec wszystkiego – wydaje się wyzierać z tego obrazu z przemożną siłą, uprzytamniając czytelnikowi przemijalność i jałowość wszelkiej formy ludzkiego działania. „[Ż]adna namiętność ludzka nie jest wieczna ani trwa długo” (117), stwierdza Parmeno, a Sempronio w jednym z najbardziej poruszających fragmentów dramatu mówi:

Co dzień spotykamy coś nowego, co przykuwa naszą uwagę, wkrótce to mijamy zostawiając poza sobą; czas pomniejsza wartość tych rzeczy, aż wreszcie spowszednieją. Bardzo byś się zdziwiła, gdyby ci powiedziano na przykład, że ziemia zdrząła, albo coś podobnego, a czy nie zapomniałabyś o tym wkrótce? Że rzeka zamarzła albo ślepiec znów widzi, albo twój ojciec nie żyje, albo piorun uderzył, albo Granada została zdobyta, albo król dziś wjeżdża, albo Turków pobito, albo że jutro zaćmienie słońca, albo że most się zawalił, albo że ktoś tam został biskupem, albo że okradli Piotra, albo że Ines się powiesiła. I cóż rzekniesz na to, czyż po trzech dniach albo przy następnym spotkaniu będziesz się jeszcze temu dziwiła? I tak ze wszystkim, wszystko przemija, wszystko przepada, wszystko ginie w niepamięci (62).

Sempronio ma bez wątpienia rację; jego pan, zdaniem Trystana, zapomni o nim już w dniu jego śmierci (173)<sup>40</sup>.

W dziele Rojas'a życie ludzkie nacechowane jest nieporządkowaniem, które ma również wymiar czasowy. „Zbyt wcześnie zbierasz doświadczenia starości” (206), powie do córki Pleberio, a dla Melibei lekarstwem na to „ugryzienie przez czas” może być jedynie śmierć, która ów chaos jeszcze powiększa. Nieład wpisany w strukturę świata widać również w ironii, jaką autor stosuje obficie w tekście. W wielu wypowiedziach bohaterów (np. w scenach, w których służący Kaliksta komentują zachowanie i słowa swojego pana) ironia ma, by tak rzec, wymiar „punktowy”, ale Rojas stosuje ją również w wymiarze głębszym, zasadzając na niej tworzony przez siebie świat. Jest to ironia tragiczna.

---

<sup>40</sup> Nie jest to do końca prawdą, gdyż nieco później Kalikst snuć będzie rozmyślenia nad hańbą, na jaką się skazał, nie mszcząc śmierci służących.

Bohaterowie *Celestyny* nierzadko wypowiadają słowa, którym późniejsze wydarzenia nadadzą nowe, nieprzewidziane znaczenie. W I akcie, tuż po spotkaniu z Melibear, rozgniewany Kalikst wykrzykuje do Sempronia: „No me hables, si no quiçá, ante del tiempo de mi ravisosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin” (89). Zawadowski, tłumacząc: „[A]ni słowa, bo me ręce przyprawia cię o śmierć gwałtowną i przed czasem przyśpieszą twój koniec” (32), zmienia sens wypowiedzi, gdyż w rzeczywistości Kalikst mówi o własnej gwałtownej śmierci („*mi ravisosa muerte*”) i o tym, że przyczyni się do śmierci służącego – oba te wydarzenia, jak wiemy, rozegrają się wkrótce potem. Podobny nieświadomiony proroczy charakter mają słowa Elicji, która, rozżłoszczona, życzy kochankowi śmierci z rąk sprawiedliwości, i Sempronia, gdy zaleca Kalikstowi, by uleczył swą szaloną namiętność lekturą dzieł traktujących o „podłych i haniebnych przykład[ach] upadku tych, którzy (...) mieli zbyt ni respekt dla kobiet” (36), przy czym rzeczownik „caýdas” (upadki), zastosowany w hiszpańskim oryginale w liczbie mnogiej, wydaje się oddawać również fizyczny sens przyszłej katastrofy<sup>41</sup>. Ten sam Sempronio dziwi się, gdy Celestyna wspomina o szkodach, jakie niepoohamowane uczucie Kaliksta może przynieść służącym – czas pokaże, że miała rację, choć ona sama chyba nie taki sens przypisywała swoim słowom. Celestyna raz jeszcze da temu wyraz, gdy otrzymawszy za swe usługi złoty łańcuch, stwierdzi: „Zawsze słyszałam, że trudniej znosić łaskawą fortunę niż nieprzyjazną” (146). I rzeczywiście, i dla niej, i dla służących „łaskawa fortuna”, jaką jest sowita zapłata, okaże się nie do udźwignięcia; a dla wszystkich bohaterów podobny zgubny efekt będzie miało szczęście, jakim jest dla Kaliksta odwzajemnione przez Melibear uczucie. Ironia polegająca na tym, iż życie nadaje słowom sens zgoła inny od tego, w jakim zostały pierwotnie wypowiedziane, w najbardziej przejmujący chyba

---

<sup>41</sup> „Llenos están los libros de sus viles y malos exemplos, y de las caídas que levaron los que en algo (...) las reputaron” (96).

sposób przejawia się w chwili, w której Kalikst niedługo przed feralnym zejściem po drabinie wyraża życzenie: „Oby dzień nie nadszedł nigdy” (202)<sup>42</sup>. Stosując ten rodzaj ironii, Rojas zamyka bohaterów w swoistego rodzaju tragicznej pułapce, której wymiar, również w tym przypadku, jest czasowy. Czas nie tylko weryfikuje nadzieje i zamiary bohaterów, lecz nawet znaczenie wypowiedzianych przez nich słów, przeistaczając otaczający ich świat w chaotyczny spektakl, w którym nikt nie zna do końca roli, jaką przyjdzie mu odegrać, w tragiczną farsę, w sen wariata. Taka wizja wyda się jeszcze bardziej bolesna, jeśli zauważymy, że bohaterowie *Celestyny* wierzą w logiczny związek między przyczyną i skutkiem, często zastanawiają się, jak wypada im postąpić (przypomnijmy wahania Sempronia z fragmentu cytowanego na początku), wyjaśniają przyczyny swych działań (Aresa tłumaczy, dlaczego nie chce być służącą, a Parmeno – dlaczego kocha swojego pana<sup>43</sup>) i starają się racjonalnie kierować swoim życiem. „[G]łęboki namysł zawsze wyda dobry owoc” (69), zapewnia Celestyna. A jednak podjęte przez nich decyzje przynoszą rezultaty inne niż zamierzone, a słowa obracają swój sens przeciwko tym, którzy je wypowiedzieli.

Omawiając problematykę czasu w *Celestynie* – w świetle przedstawionych rozważań możemy go już chyba uznać za jeden z zasadniczych tematów utworu – nie sposób nie poru-

---

<sup>42</sup> Przykładów zastosowania ironii tragicznej jest, rzecz jasna, więcej. Podobny sens ma, na przykład, odpowiedź Melibe z pierwszej sceny: „¡aún más ygal galardón te daré yo, si perseveras” (87), co przetłumaczyć można jako „już ja większą dam ci nagrodę, jeśli będziesz dalej nalegał!” (w przekładzie Zawadowskiego siła ironii nieco się zatracza: „Zachowuję dla was nagrodę bardziej odpowiednią, jeśli tak obstajecie” [31]). Zagadnienie ironii w *Celestynie* stało się przedmiotem uwagi wielu krytyków, którzy, jak M.R. Lida de Malkiel w klasycznym opracowaniu, podkreślali „ironiczny kontrast między ludzkimi kalkulacjami a fatalnym rozwojem wypadków, który niweczy te próżne wysiłki”; vide M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de „La Celestina”*, EUDEBA, Buenos Aires 1962, s. 255 (tłum. B.Ł.). Analizę różnych wymiarów ironii w dziele Rojas znaleźć można w: C. Ayllón, op.cit.

<sup>43</sup> Vide C. Baranda, op.cit., s. 191–192.

żyć zagadnienia wyraźnej niekonsekwencji, jaka pojawia się w strukturze czasowej dramatu. Współistnieją w nim – i współzawodniczą – dwie koncepcje czasu, które w uproszczeniu można nazwać „czasem dialogu dramatycznego” i „czasem psychologicznym”. Pierwszy, mierzony biciem zegara i precyzyjnie określony dzięki licznym odniesieniom do zmian pór dnia i nocy, zawęża akcję utworu do kilku dni, z miesięczną przerwą wprowadzoną w rozszerzonej wersji dramatu, gdy z *Komedii* stał się *Tragikomedią*. Dokładne śledzenie następujących po sobie scen dramatycznych pozwala przyjąć, iż nagłe zakochanie Kaliksta, pojawienie się Celestyny, jej pierwsza wizyta u Melibeï, ponowna rozmowa z Kalikstem i wreszcie wieczorny powrót do domu, gdzie oczekuje na nią Elicja, składają się na wydarzenia pierwszego dnia akcji. Streszczenie ósmego aktu rozpoczyna się – w polskim przekładzie – słowem „ranek”<sup>44</sup>; zapewne chodzi tu o „ranek dnia następnego”, gdyż początek tej partii dramatu przedstawia przebudzenie Areusy i Parmena, których czytelnik pozostawił sam na sam w sypialni pod koniec poprzedniego aktu. Zgodnie z tym sposobem odczytywania czasu w dramacie, drugi dzień akcji kończy się spotkaniem u bram domu Pleberia, w trzeci natomiast giną Celestyna i służący, a Melibea po raz pierwszy spotyka się z Kalikstem w ogrodzie. Opisawszy to pierwsze miłosne spotkanie, w dwudziestojednoaktowej wersji dramatu Rojas przerywa ciągłość wydarzeń, ustanawiając miesięczną przerwę między scenami: Melibea może więc mówić o tym, co przeżyła z Kalikstem podczas upływającego miesiąca<sup>45</sup>. Zastanawia-

---

<sup>44</sup> Hiszpański oryginał podkreśla wyraźniej tę ciągłość: „La mañana viene” (211; nadchodzi poranek).

<sup>45</sup> „[N]o paresce sino que les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él un mes ha, he pasado” (303). To precyzyjne odniesienie do długości romansu Melibeï i Kaliksta znika w polskim przekładzie, gdyż tłumacz, być może zdziwiony przerwaniem ciągłości wydarzeń w dramacie, pisze jedynie: „Wydaje się, że serce im mówi o wielkiej miłości, jaką noszę w sobie dla Kaliksta, i o wszystkim, co zaszło między nami (...)” (186).

jąc się, dlaczego Rojas zdecydował się na ten krok, Gilman<sup>46</sup> jest zdania, iż w poszerzonej wersji dramatu autor wykazał się większą świadomością twórczą. Być może starał się choć częściowo rozwiązać kwestię tej jakże frapującej sprzeczności zachodzącej między dwiema koncepcjami czasowymi przecinającymi się w dramacie.

Już w pierwszym akcie pojawiają się bowiem informacje, które rozsadzają zarysowane powyżej ramy czasowe akcji, sugerując, iż odległości między składającymi się na nią wydarzeniami są o wiele większe niż te wspomniane przed chwilą. „Utrata waszego sokoła, panie, dała wam niedawno sposobność wtargnięcia do ogrodu Melibei” (58) – mówi Parmeno, dając do zrozumienia, że do spotkania Kaliksta i Melibei nie doszło tego samego dnia, jak moglibyśmy wywnioskować z następstwa scen, ale wcześniej<sup>47</sup>. Podobnie wspomina to spotkanie Melibea podczas pierwszej wizyty Celestyny w jej domu: „To on spotkał mnie któregoś dnia” (78), a podczas drugiej dodaje: „Sporo już minęło czasu, jak ten szlachetny rycerz mówił mi o miłości” (141)<sup>48</sup>. To rozciągnięcie czasu, jaki upłynął od pierwszego spotkania, choć czytelnikowi dramatu wydaje się, że od tamtego zdarzenia minął dzień czy dwa, nie dokonuje się wyłącznie w psychice zakochanej Melibei, gdyż w wypowiedziach Kaliksta odnajdujemy podobne symptomy. „We śnie ją widzę prawie co noc” (95) – mówi w akcie VI, a podczas pierwszego spotkania zakochanych, myśląc o swoim uczuciu, stwierdzi: „Ile już dni temu zrodziła się ta myśl w moim sercu” (153), na co dziewczyna odrzeknie: „przez wiele dni zmagalam się ze sobą” (153). Bez wątpienia poszerzone współrzędne czasowe przydają wiarygodności opowiadanej historii, zwłaszcza w tej części, która dotyczy na-

<sup>46</sup> S. Gilman, op.cit., s. 344.

<sup>47</sup> W hiszpańskim oryginale pojawia się formuła „el otro día” (134; niedawno, któregoś dnia).

<sup>48</sup> Oryginał hiszpański znów okazuje się bardziej wymowny: „Muchos y muchos días son passados” (245; wiele już dni minęło).

głej zmiany nastawienia Melibei – wtłoczona w ramy dni czy godzin zasugerowanych przez dialog dramatyczny wydaje się ona nazbyt rewolucyjna i mało prawdopodobna (chyba, że dopuścimy możliwość działania „posepnego Plutona”, do którego zwraca się Celestyna przed pierwszą wizytą w domu dziewczyny<sup>49</sup>).

Można, rzecz jasna, zastanawiać się nad przyczynami tych niejednoznaczności czasowych. Konwencje drama-

---

<sup>49</sup> Problem czarów i uroków w *Celestynie* jest bez wątpienia ciekawy. Jak już wspomnieliśmy, przed udaniem się do domu Melibei Celestyna wzywa pomocy Lucyfera, rzucając urok na nici, które chce sprzedać dziewczynie: „Zaklinam cię, posepnny Plutonie, władco piekielnych czeluści, cesarzu potępionego dworu, pyszny wodzu upadłych aniołów, panie ognia siarkowego (...), omotaj się tą nicią i nie oddzielaj się ani na chwilę, póki jej nie kupi Melibea (...); i niech tak się w nią zaplącze, by po każdym spojrzeniu na nią stawała się coraz bardziej uległą mojej woli (...)” (67). Gdy rozmowa z Melibęą zdaje się przyjmować niekorzystny obrót, dorzuca: „Bracie-czarcie, wszystko stracone” (77). Krytyka różnie jednak podchodziła do kwestii diabelskiej interwencji w historii opowiedanej przez Rojas. Bataillon zwraca uwagę na to, iż przynajmniej w pierwszym akcie dramatu (krytyk jest zwolennikiem tezy, iż autorem tej części nie jest Rojas) Celestyna jest przede wszystkim stręczycielką, a w charakterystyce jej postaci, dokonanej przez Parmena, informacja o czynieniu uroków pojawia się na końcu i jest najmniej przekonująca („Różnych próbowała zawodów; wypada je znać: była praczką, przyrządzała wody pachnące, pasty, wszelkie do lic bielidła, potrafiła przywrócić utracone dziewictwo, była stręczycielką i po trochu czarownicą” [44]). W innym miejscu Parmeno uważa czary czynione przez Celestynę za „oszustwo i drwinę” (46). Rzeczywiście, wydaje się, że Celestyna stosuje pewne formy *philocaptio* obliczone na wzbudzenie miłosego uczucia, ale swe sukcesy zawdzięcza również znajomości ludzkiej psychiki i umiejętności przekonywania; vide M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Didier, Paris, 1961, s. 66–67. W częściowej opozycji do tej tezy Russell stwierdza, iż terminy „oszustwo i drwina” wcale nie muszą oznaczać, iż Parmeno nie traktuje poważnie tej sfery działalności Celestyny, gdyż w traktatach o czarach słowa te określają relację między czarownicą a demonem. Krytyk obserwuje w dramacie Rojas wyraźne zainteresowanie praktyką czarów i rzucania uroków i uważa, iż odbija ono ogólnoeuropejską tendencję, która doprowadziła do największego nasilenia procesów czarownic w XVI i XVII wieku; vide P.E. Russell, op.cit., s. 70–76.

tyczne zdają się tu walczyć o lepsze z niedookreślonymi, pozostawiającymi większą dowolność w konstrukcji akcji strukturami powieściowymi. Gilman przyczyn tego współzawodnictwa upatruje w renesansowym doświadczeniu wyzwolenia od dogmatycznych, pojęciowych ograniczeń i łączącym się z nim odkryciem możliwości, jakie w konstrukcji dzieła artystycznego – u Rojasa i Rabelais’go, ale również u Boscha i Dürera – daje umiejętne wykorzystanie czasu i przestrzeni. Dzięki nim autor *Celestyny* odkrył i ukazał życie wewnętrzne postaci wymykające się sztywnym strukturom i relacjom ustanowionym w utworze dramatycznym. Russell, ze swej strony, przyczyn tych rozbieżności upatruje we wpływie komedii humanistycznej, ale nie przywiązuje do nich specjalnej wagi. Zauważając częstotliwość, z jaką w dramacie pojawiają się aluzje do upływu czasu, owszem, tłumaczy ich obecność chęcią nasycenia dialogu „codziennym realizmem”, dalej jednak neguje istnienie jakiegoś konkretnego planu autorskiego, przejawiającego się w konstrukcji czasowej utworu<sup>50</sup>.

Te niejednoznaczności, jakiegokolwiek byłyby ich przyczyny, jeszcze mocniej skupiają uwagę odbiorcy na zagadnieniu czasu i czasowości poruszonym w utworze. W tym sensie być może dobrze się stało, że Rojas, choć, zdaniem Gilmana, w chwili pisania *Tragikomedii* był już twórcą bardziej świadomym i krytycznym, nie ujednoczył jednak konstrukcji czasowej dramatu. Ta nieciągłość wywołuje bowiem dodatkowy efekt, prawdopodobnie niezamierzony, choć któż może być tego pewien? Uważny czytelnik, natra-

<sup>50</sup> S. Gilman, op.cit., s. 345 i P.E. Russell, op.cit., s. 52 i 149. Rojas stosuje również pewne konwencjonalne rozwiązania w układzie i następstwie scen mające wpływ na konstrukcję czasu dramatycznego – za przykład niech posłuży scena posiłku w domu Celestyny przerwana przez przybywającą Lukrecję. W czasie, jaki upływie od momentu, w którym Lukrecja zapuka do drzwi, aż do chwili jej pojawienia się wśród biesiadników, Areusa wygłosi monolog dotyczący sytuacji kobiet służących w możnych domach. Użycie tego i podobnych konwencjonalnych rozwiązań w konstrukcji czasu dramatycznego analizuje E. de Miguel Martínez, „*La Celestina*” de Rojas, Gredos, Madrid 1996, s. 187–195.

fiając na kolejną niespójność czy niejasność w konstrukcji czasu w dramacie, powraca nerwowo do poprzednich partii tekstu, a widząc, iż nie rozwiąże w sposób logiczny wpisanych w niego zagadek, odnosi wrażenie, iż wpadł... w sidła, w pułapkę, której istotą jest niemożność pogodzenia czasu wymierzalnego, absolutnego, astronomicznego, z czasem psychologicznym, przeżywanym indywidualnie, z czasem życia postrzeganym przez pojedynczy ludzki byt. „Zegarze opieszały, gdybyś (...) tego samego co ja wyczekiwał, gdy bijesz dwunastą, nigdy byś nie posłuchał woli mistrza, który cię stworzył” (176–177) – skarży się Kalikst, oczekując na nocne spotkanie z Melibęą. *Celestyna* ustanawia zatem wyraźny kontrast czy wręcz konflikt między dwoma nieprzystawalnymi czasami: ograniczonym – i ograniczającym – metrykalnym czasem ludzkiego życia, mierzonym od dnia narodzin do dnia śmierci, i czasem indywidualnym, psychologicznym, elastycznym, nieprzewidywalnym, zdolnym rozszerzać się na przeróżne przestrzenie doświadczeń, uczuć, porywów, szaleństw, wyobrażeń. To ten wymiar decyduje o bogactwie, intensywności i swoistej autentyczności życia bohaterów Rojas. Eksperyment, jakiego autor – świadomie bądź nie – dokonał na strukturze czasowej, otworzył wykreowany przez niego literacki świat na tę różnorodność.

W literaturze hiszpańskiej *Celestyna* należy do tej grupy tekstów, które odnotowują moment przenikania się epok, przechodzenia z jednego okresu w następny. W *Don Kichocie* Cervantes, mnożąc obrazy i odczytania rzeczywistości, prowadzi nas od renesansu do baroku i każe zatrzymać się gdzieś w połowie drogi. Rzeczywistość, którą tu odnajdujemy, wykreowana z użyciem zasady perspektywizmu – zawikłana, nieprzezroczysta, o niejasnych konturach – nie jest już wspierającym się na porządku świata natury obrazem z sielanek Garcilasa de la Vegi, ale nie jest też jeszcze fantasmagorią z *Życia jest snem* Calderóna. XV-wieczna *Celestyna* pełni podobną funkcję w odniesieniu do wcześniejszego przełomu: rejestruje moment przechodzenia od średniowiecza do renesansu. Wydaje się nie ulegać wątpli-

wości, że zdaniem Rojasas zmiany dokonujące się na jego oczach są symptomami dekadencji i rozkładu organizacji społecznej. W jego osądzie brak jednak żonglerskiej ambiwalencji, karnawałowej uciecznej względności cechującej *Księżę dobrej miłości* Juana Ruiza, który już półtora wieku wcześniej w równie mistrzowski, choć zgoła odmienny sposób odnotowywał zjawiska wynikające z rozwoju społeczeństwa miejskiego. Rozpoznanie postawione przez Rojasas, choć wsparte na parodyjnej konwencji, sformułowane zostało w całkowicie poważnym tonie.

Źródła tej diagnozy i czynniki, jakie na nią wpłynęły, stały się podstawą kilku znaczących odczytań tekstu, które naznaczyły sposób jego odbioru. O społeczno-historycznej wykładni Maravalla, który odnajduje w *Celestynie* obraz odchodzącego do przeszłości świata feudalnego i załamania się właściwych dla niego ról społecznych i relacji, wspomnieliśmy wcześniej. Zdaniem Bataillona, reprezentującego tzw. chrześcijańsko-dydaktyczną szkołę interpretacji dramatu, *Celestyna* jest moralitetem malującym „rozprężenie kryteriów moralnych”<sup>51</sup> widoczne przede wszystkim w uleganiu egoistycznym, nieuporządkowanym, łamiącym normy boskie i ludzkie, namiętnościom. Sam Rojasas zdaje się sugerować takie dydaktyczne podejście w pełniącym rolę prologu liście „do swego przyjaciela”<sup>52</sup>; również podtytuł dramatu przedstawia historię Kaliksta i Melibei jako „mieszcząc[ą] w sobie (...) mnóstwo (...) wskazań dla młodzieży nieodzownych, aby wiedziała, jakiego fałszu i podstępny doświadczyć może od sług swoich i rajfurek” (21).

Z kolei w opinii Castro i Gilmana czynnikiem determinującym kosmowizję autora jest jego pochodzenie. Fernando

<sup>51</sup> M. Bataillon, op.cit., s. 191.

<sup>52</sup> Czytamy tam między innymi: „[R]ozpamiętywałem, że dzieło to powinno przynieść pożytek nie tylko naszej wspólnej ojczyźnie i całej rzeszy galantów, i zakochanej młodzieży, ale przede wszystkim tobie, którego młodość widziałem udręczoną od miłości i okrutnie przez nią doświadczoną, gdyż pozbawiona była broni dla ugaszenia swych płomieni; broń tę odkryłem na tych kartach (...)” (23).

de Rojas, wywodzący się z linii nawróconych Żydów (*judíos conversos*), miałby w dramacie wyrazić pełne rozpacz i rozczarowanie tej grupy, zepchniętej na margines po katastrofie, jaką dla społeczności żydowskiej było wygnanie z Hiszpanii, w roku 1492. Castro nie waha się porównać tego wydarzenia do tragedii zburzenia Świątyni w Jerozolimie<sup>53</sup>. Centralne miejsce w tej interpretacji *Celestyny* zajmuje końcowy monolog Pleberia, który choćby ze względu na swoje szczególne umiejscowienie w tekście zapada w pamięć czytelnika. Ten lament ojca nad śmiercią córki jest równocześnie bolesną, pełną niedowierzania i skrajnego pesymizmu konstatacją chaosu i absurdu władających światem<sup>54</sup>. W monologu Pleberia nie sposób dopatrzeć się nawiązań do działania Bożej opatrności. Zastępuje ją fortuna „zmienna, co zarządza (...) i rozdziela (...) dobra ziemskie” (211), i to z jej wyroków zrozpaczony ojciec pozostaje sam *in hac lacrimarum valle*, a są to ostatnie słowa dramatu. Monolog wydaje się ostatecznym potwierdzeniem przecucia, iż śmierć jest końcem wszystkiego – to ono kryje się za gorączkowym pośpiechem bohaterów i ich łączywą żądzą życia. W tym fragmencie tekstu *Celestyna* rzeczywiście oddala się od chrześcijańskiej wizji biegu świata, ale pochodzenie Rojas wydaje się niejedynym kluczem do jego zrozumienia. Zdaniem Barandy treści pojawiające się w monologu można łączyć również z tendencjami neoepikurejskimi<sup>55</sup>, które pojawiają się w środowisku XV-wiecznych humanistów po lekturze dzieł Lukrecjusza i Diogenesa Laertiosa.

Rozmaitość odczytań potwierdza, rzecz jasna, bogactwo i wielowymiarowość dzieła Rojas. Którego by jednak nie

---

<sup>53</sup> A. Castro, op.cit., s. 108.

<sup>54</sup> C. Baranda zauważa, że jedną z oznak tego chaosu jest brak ciągłości między przeszłością a teraźniejszością, przejawiający się w daremności lub niewydolności ludzkiej pamięci. Parmeno daje się przekonać Celestynie, choć dobrze pamięta, kim jest i czym się zajmuje; Melibea tuż przed śmiercią nie potrafi przypomnieć sobie „słów pociechy, wybranych z (...) starych ksiąg” (209); vide C. Baranda, op.cit., s. 179–188.

<sup>55</sup> Vide ibidem, s. 203–204.

wybrać, każde pozostawia przejmujący dreszczem obraz schyłku XV stulecia w Hiszpanii. Brak stabilizacji, wpisany w tekst dramatu przed ponad pięcioma wiekami, nadal niepokoi, choć zapewne, zależnie od przyjętego punktu widzenia, można go uznać za przejaw niszczycielskiego zamętu albo ożywczego fermentu dającego początek nowej epoce. Tak czy inaczej, wydaje się, że to właśnie z tego niepokoju wyrastają zaskakująco nowoczesne rozwiązania zastosowane w *Celestynie*. Nieciągłości i niejednoznaczności w strukturze formalnej – również czasowej – i w rysunku postaci są odbiciem dramatycznej dynamiki schyłku średniowiecza i próbą odpowiedzi na zjawiska i pytania wynikające z nowych stanów rzeczywistości. I pewnie nie jest przypadkiem, że główną strategią zastosowaną przez autora jest kwestionująca przyjęte modele parodia, którą sto lat później posłuży się Cervantes w swym również „granicznym” *Don Kichocie*. Cóż nadaje się lepiej do odmalowania upadku wzorców i schematów, erozji wartości i nieuchronnego upływu czasu?

Fernando Cabo Aseguinolaza

Universidade de Santiago de Compostela

---

## **Lokalność, miasto, wspólnota. *Łazik z Tormesu* i narodziny nowoczesnej powieści**

*Łazik z Tormesu* jest bez wątpienia utworem prawdziwie niezwykłym. Dodać należy, że, zgodnie z tytułem cyklu wykładów, których owocem jest niniejszy tom, jest to również jedno z arcydzieł literatury hiszpańskiej. Niesie to, jak się wydaje, dwa następstwa, różne w swej naturze, które warto odnotować już na samym początku: po pierwsze, mamy do czynienia z tekstem kanonicznym dla tej konkretnej literatury; po drugie, jest to jeden z utworów, dzięki którym literatura hiszpańska wpisała się w literaturę europejską i światową. Stwierdzenia takiego nie podważają bynajmniej jego niepokazne, wręcz niesłychanie skromne rozmiary. Znalazły one odzwierciedlenie w formatach edytorskich, w jakich tekst funkcjonował w swojej epoce. Pierwsze znane edycje ukazały się bowiem w formatach *octavo* (w wydaniach z Mediny de Campo, Burgos i Alcalá de Henares) bądź *duodecimo* (w wydaniu antwerpskim), sprzyjających szerszemu odbiorowi, wykorzystywanych jednak w przypadku dzieł o niewygórowanych ambicjach, zredagowanych w językach narodowych. Wybór ten pozostawał w zgodzie z niewielką objętością tekstu (przy najmniejszym rozmiarze czcionek skład wymagał nie więcej niż ośmiu cięć), która, z kolei, dobrze wpisywała się w zespół cech charakterystycznych dla *libelli*, rozumianej w różnorodnych znaczeniach, jakie ma ten termin. Taką skromność formy dyktuje sama materia, którą się tu przed-

stawia, banalna, a jednocześnie nadzwyczajna. Jest nią autobiografia tolekańskiego obwoływacza<sup>1</sup>, niezawierająca jakiegokolwiek niezwyklego wydarzenia, które usprawiedliwiłoby jej powstanie – zasadność jej spisania jest więc o wiele mniej oczywista niż w przypadku opowieści żołnierzy, awanturników i konkwistadorów, które, mimo skromnego pochodzenia ich głównych bohaterów, zajmowały niepoślednie miejsce na ówczesnym rynku księgarskim. Również staranny styl, czasem z żartobliwą nutą, nie wprawia w zdumienie. Do tego autor – daleki od poszukiwania poklasku, co, jak czytamy w pierwszych akapitach tekstu, stanowi główną motywację wszelkiej sztuki – wolał w sprawie swej tożsamości zachować dyskretne milczenie (i tym samym pozostawił dzieło, którego autorstwo po czterech wiekach wciąż stanowi zagadkę).

Od samego początku zatem w *Łaziku z Tormesu* wybrzmiewają paradoksy i ironia. Zauważyliśmy przed chwilą, że dzieło, którego autor sam pozostaje w cieniu, otwiera, na kształt motta, stwierdzenie, że siłą napędową wszelkiego pisarstwa jest żądza poklasku. W tej samej, początkowej partii tekstu odnajdujemy uwagę – czynioną na wzór pierwszych wersów poematu *La Araucana*<sup>2</sup> – o niestosowności,

---

<sup>1</sup> „Ja to mam obowiązek ogłaszać o sprzedaży wina w naszym mieście, o przetargach, o przedmiotach zgubionych; mam też oprowadzać osoby przez sąd skazane, głośno wywołując ich występki. Mówiąc wyraźniej, jestem heroldem” (130). Polskie cytaty z omawianego dzieła, jeśli nie wskazano inaczej, za: *Żywot Łazika z Tormesu*, przeł. Maurycy Mann (Tekst porównał z oryginałem i przełożył wyodrębnione kursywą fragmenty Marceli Minc), Książka i Wiedza, Warszawa 1988; numery stron podaje się w nawiasie po cytowanym fragmencie. Polski termin „herold”, podobnie jak jego dokładny hiszpański odpowiednik „heraldo”, oznaczał funkcję znacznie bardziej dostojną niż oryginalny hiszpański wyraz „pregonero”. Funkcja obwoływacza natomiast (w polszczyźnie istnieją także nazwy „klikon” i „krzykacz miejski”) wiązała się w XVI-wiecznej Hiszpanii z dość niskim statusem społecznym (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> Szesnastowieczna epepeja hiszpańska autorstwa Alonsa de Ercilla, mówiąca o wojnie pomiędzy wojskami hiszpańskimi a plemieniem Mapuczów. Konflikt ten stanowił jeden z epizodów podboju Chile (przyp. tłum.).

jaką byłoby przemilczeć „zdarzenia tak niezwykle, a przy tym nigdy zapewne nie słyszane ani oglądane” (21); w tym przypadku jednak słowa te odnoszą się do historii, która koniec końców traktuje jedynie o tym, co banalne i codzienne. Te i inne paradoksy oraz przykłady zastosowania ironii bliskie maskaradzie i retorycznej iluzji, jakich często dopatrywano się w utworze, wskazują bez wątpienia na pewną niestabilność kontekstu dyskursywnego epoki. Nie zapominajmy, że, jak odnotował Francisco Rico<sup>3</sup>, pośród ówczesnych druków kastylijskich proza fabularna nie była gatunkiem zbyt obficie reprezentowanym, może z wyjątkiem powieści rycerskich i miłosnych, nielicznych prób adaptacji tekstów wywodzących się z tradycji bizantyjskiej i przekładu *Arcadii Sannazara*. W zestawieniu z poprzednikami *Łazik* okazuje się jednak podążać w kierunku, który – nawet jeśli zaczynał się już kształtować – wcześniej skusił niewielu twórców prozy fabularnej. Mowa tu o tendencji, by tworzywem fikcji literackiej uczynić znajome miejsca i codzienne sytuacje, a bohaterowi i narratorowi nadać taką doniosłość i gęstość dyskursywną, dzięki którym tekst uniesie się ponad utarte sądy, będące podstawą ówczesnego rozumienia komizmu, nawet jeśli te stanowią jego punkt wyjścia<sup>4</sup>. Wydaje się zatem, że stoimy wobec narodzin nowego literackiego zjawiska.

Zaskakujący charakter dzieła wzmacniają dodatkowo niewiadome wpisane w jego historię. Nie będziemy zatrzymywać się dłużej nad tą kwestią, ale pamiętać należy, że wciąż nie ma pewności co do tego, kto, kiedy i gdzie napisał *Łazika*, ani też w którym roku został on wydany po raz pierwszy (choć zachowały się cztery edycje z roku 1554). Niejasny pozostaje również kontekst ideologiczny, w jakim należy umieścić powstanie tego niewielkiego utworu, który

---

<sup>3</sup> F. Rico, red. i opracowanie krytyczne, *Lazarillo de Tormes*, RAE i Galaxia Gutenberg, Madrid-Barcelona 2011.

<sup>4</sup> Istnieją jednakże opinie odmienne, między innymi R. Cacho, *Hide-and-seek. Lazarillo de Tormes and the art of deception*, „Forum for Modern Language Studies” 2008, nr 44, s. 322–339.

zresztą niemal natychmiast trafił na listę ksiąg zakazanych Świętej Inkwizycji (1559). Ostatnim naprawdę istotnym dla historii tej książki odkryciem było przypadkowe odnalezienie w roku 1992 jednej z czterech edycji z roku 1554, która ukazała się nakładem oficyny Matea i Francisca del Canto w Medina del Campo. Egzemplarz tego wydania wraz z innymi problematycznymi z punktu widzenia cenzury dziełami wydobyto ze ściany pewnego domu w miejscowości Barcarrota w prowincji Badajoz (Estremadura). Wiemy, że dom ten należał do lekarza wywodzącego się z nawróconych żydów, który zwał się Francisco de Peñaranda; prawdopodobnie zamurował on wspomniane książki około roku 1557<sup>5</sup>.

Zmieńmy jednak na chwilę perspektywę i zauważmy, że w ramach kultury hiszpańskiej *Łazik* stosunkowo wcześniej uznany został za dzieło wybitne. Jego wartość potwierdził sam Cervantes, tworząc w *Don Kichocie*<sup>6</sup> postać Ginezjusza Górala<sup>7</sup>, który jest nie tylko czytelnikiem przygód Łazika i jego rywalem<sup>8</sup>, ale również galernikiem... tak jak Guzmán de Alfarache (tytułowy bohater powieści łotrzykowskiej Mateo Alemana). Francisco de Quevedo, z kolei, nie tylko zaciąga dług wobec autora *Łazika*, pisząc *Żywoł młodzika niepoczciwego*<sup>9</sup>, ale również wyraża podziw dla tradycji,

---

<sup>5</sup> Cf. F. Serrano Mangas, *El secreto de los Peñaranda. El universo judeo-converso de la biblioteca de Barcarrota*, Universidad de Huelva, Huelva 2004.

<sup>6</sup> M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2014.

<sup>7</sup> Tradycyjnie imię Ginés de Pasamonte, podobnie jak inne nazwy własne, polscy tłumacze pozostawiali w brzmieniu oryginalnym (Cf. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. i Z. Czerny, PIW, Warszawa 1957). W. Charchalis w przekładzie z 2014 roku spolszczył całą donkichotowską onomastykę, nadając Cervantesowskiemu łotrzykowi miano Ginezjusz Góral (przyp. tłum.).

<sup>8</sup> Cervantesowski łotr w rozdziale XXII części I oświadcza z pychą, że autobiografia, którą właśnie pisze, przyćmi *Żywoł Łazika z Tormesu* (przyp. tłum.).

<sup>9</sup> F. de Quevedo, *Żywoł młodzika niepoczciwego imieniem Pablos czyli wzór dla obieżyświatów i zwierciadło filutów*, przeł. K. Wojciechowska,

która miała wywrzeć istotny wpływ na nowoczesną literaturę. W jednym ze swoich pism, zatytułowanym *Hiszpania obroniona*, uznaje *Łazika* i *Celestynę*<sup>10</sup> za dzieła emblematyczne dla kultury hiszpańskiej. Zwracając się do flamandzkiego kartografa Gerarda Merkatora, zapytuje:

Powiedz (...) kto w jakimkolwiek języku, czy to greckim, hebrajskim, łacińskim, czy w waszych, wszystkich zajętych służbą bluźnierstwu, może równać się z (...) *Celestyną* albo *Łazikiem*? Gdzież znajdziesz zdania z równą trafnością, wdziękiem i słodczą poskładane? Który naród nie przełożył ich sobie, tak, jak potrafił, na własny język? Nawet Maurowie i Turcy!<sup>11</sup>.

Tymi słowami Quevedo domaga się wpisania obu książek w kontekst ogólnoeuropejski, a za główny argument uznaje to, że zostały one przełożone na inne języki. Rzeczywiście, od samego początku *Łazik* znany był poza granicami Hiszpanii, dzięki czemu można go było uznać za dzieło o zasięgu europejskim.

Jak wiadomo, książka została przełożona na język francuski już w roku 1560 (w Lyonie), a więc zaledwie sześć lat po publikacji pierwszych znanych wydań kastylijskich, w okresie, w którym działalność wydawnicza w Hiszpanii została sparaliżowana cenzurą Inkwizycji. Do Anglii wprowadził ją David Rowland, którego tłumaczenie wydano po raz pierwszy prawdopodobnie w 1576, chociaż najstarszy zachowany egzemplarz pochodzi z roku 1586. Istnieją też świadectwa, że przekład na angielski planowano już od końca lat 60. XVI wieku. *Łazika* tłumaczono – na przykład na włoski i niemiecki – pod wpływem międzynarodowego

---

PIW, Warszawa 1978. Oryginał znany jest po skróconym tytule *El Bucón* (przyp. tłum.).

<sup>10</sup> F. de Rojas, *Celestyna*, przeł. K. Zawadowski, PIW, Warszawa 1962.

<sup>11</sup> F. de Quevedo, *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, (red.) Victoriano Roncero, EUNSA, Pampeluna 2012, s. 88. (Jeśli adres bibliograficzny odsyła do dzieł hiszpańskojęzycznych, polskie przekłady cytatów pochodzą od tłumacza artykułu).

sukcesu *Guzmána de Alfarache* Mateo Alemána. Za jego sprawą pojawiły się również nowe wydania kastylijskie, na co zwrócił uwagę Claudio Guillén. W ten sposób *Łazik* stał się częścią zbioru tekstów, które miały odegrać decydującą rolę w narodzinach nowoczesnej powieści w Europie. Pamiętać też należy, że wiele kastylijskich wydań *Łazika* drukowano od początku poza Półwyspem Iberyjskim, a zatem przez długie lata historia krążyła po Europie także w wersji oryginalnej<sup>12</sup>. Tak czy inaczej, wydaje się, że właśnie owo wszędobylstwo, owo krążenie po kontynencie w różnych wydaniach, wersjach i adaptacjach oraz ślad, jaki odcisnął na tradycji pikarejskiej, pozwoliły *Łazikowi* odegrać ważną rolę w procesie formowania standardów nowoczesnej powieści realistycznej, a mówiąc ściślej, w wypracowywaniu zasad perspektywizmu cechującego literacką nowoczesność.

Okolo roku 1797 poeta i hispanofil Robert Southey<sup>13</sup> uznał, iż *Łazik* jest jedną z nielicznych pozycji literatury hiszpańskiej okresu imperialnego, które Anglicy „naturalizowali”. W rzeczywistości było ich znacznie więcej niż wskazywał Southey, wymieniając, oprócz *Łazika*, jedynie *Don Kichota*, *Sny* Queveda<sup>14</sup> oraz *Guzmana de Alfarache*.

---

<sup>12</sup> Pisze o tym Jaime Moll w zawierającej wiele cennych informacji pracy dotyczącej druku hiszpańskich książek w Europie. Z kolei Pedro Martín Baños przypomniał niedawno pewną wciąż nieobaloną hipotezę (konkurencyjną wobec opinii bronionej przez Francisca Rico w ostatnim wydaniu krytycznym tekstu), w myśl której tzw. *editio princeps* ukazała się w Antwerpii na kilka lat przed pierwszymi znanymi wydaniem. W tym kontekście warto przypomnieć, iż to właśnie Martín Nucio i Guillermo Simón, dwaj antwerpscy wydawcy *Łazika*, opublikowali w 1555 dalszy ciąg historii, w której bohater przeobraża się w tuńczyka (cf. J. Moll, *El libro español impreso en Europa*, w: *Historia ilustrada del libro español: De los incunables al siglo XVIII*, red. Hipólito Escolar, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 1994, s. 499–521, P. Martín Baños, *Nuevos asedios críticos al Lazarillo de Tormes*, I, „Per Abbat”, nr 3, 2007a, s. 9 i n.)

<sup>13</sup> R. Southey, *Letters written during a short residence in Spain and Portugal, with some account of Spanish and Portuguese Poetry*, Joseph Cottle, Bristol 1797, s. 127–128.

<sup>14</sup> F. de Quevedo, *Sny* w: *Sny. Godzina dla każdego czyli Fortuna mógiem obdarzona*, przeł. K. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1982.

Spis wskazywał jednak jasno, że w międzynarodowym przeświadczeniu *Łazik* należał do ścisłego kanonu ówczesnej literatury hiszpańskiej. Mieli to potwierdzić dziewiętnastowieczni pisarze podróżujący po Hiszpanii, np. Théophile Gautier, a także tłumacze, którzy w XIX wieku poszerzali listę przekładów, na której pierwszy wpis pojawił się, jak pamiętamy, w roku 1560. Nie wdając się w tym miejscu w szczegóły, zauważmy, że *Łazik z Tormesu* odegrał istotną rolę w kształtowaniu się obrazu Hiszpanii widzianej z zewnątrz. W szczególności, wpisując się w XIX-wieczny proces krzepnięcia narodowych stereotypów, był utworem kluczowym dla powstania wyobrażeń o Hiszpanii pod rządami dynastii Habsburgów. Ten sposób postrzegania można było zresztą zaobserwować już w lyońskim tłumaczeniu z roku 1560.

W dzisiejszym międzynarodowym kanonie, określanym, jak się wydaje, przez rozkwitające obecnie, a naznaczone perspektywą amerykocentryczną, tzw. *World Literature Studies*, miejsce przypadające *Łazikowi* jest nie do końca jasne. Wystarczy kilka spostrzeżeń, by tego dowieść. W *Longman Anthology of World Literature*<sup>15</sup> w ogóle nie wzięto go pod uwagę (wydawcy tej kolekcji zdają się właściwie pomijać całość tradycji pikarejskiej), w *Norton Anthology of World Literature* natomiast uwzględniono go po raz pierwszy w trzecim wydaniu<sup>16</sup>, z roku 2012, zamieszczając całość tekstu w tłumaczeniu Stanleya Appelbauma. Wahanie to odzwierciedla sposób, w jaki Harold Bloom potraktował *Łazika* w swym dziele *The Western Canon*<sup>17</sup> – nie przyznał mu osobnego miejsca, ale przypomniał, że Cervantes mówi o nim w *Don Kichocie* i uznał za „wspaniałą lekturę”.

---

<sup>15</sup> D. Damrosch, D.L. Pike (red.), *The Longman Anthology of World Literature*, vol. I, Longman, 2<sup>nd</sup> ed. rev. New York 2008.

<sup>16</sup> M. Puchner (red.), *The Norton Anthology of World Literature*, vol. C, Norton, 3<sup>rd</sup> ed. rev., New York 2012.

<sup>17</sup> H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Co, New York, San Diego, London 1994.

*Łazik*, jak każde dzieło o długiej historii, doczekał się najróżniejszych odczytań i przekształceń<sup>18</sup>. Powróćmy jednak do kwestii jego specyfiki i przyjrzyjmy się z jednej strony zagadkom tkwiącym w jego bezpośrednim kontekście, a z drugiej – faktom dotyczącym jego międzynarodowego odbioru i znaczenia. Traktując rzecz w kategoriach tak zwanej „geografii literackiej”, od razu zauważamy napięcie, które powstaje między tymi dwoma ujęciami. Geografia zewnętrzna obejmuje zrazu przestrzeń pomiędzy Kastylią a Flandrią, skąd pochodzą znane nam wydania, a następnie, za sprawą przekładów i kolejnych wersji historii, poszerza się o takie miejsca jak Lyon, Paryż, Delft, Lejda, Mediolan, Bergamo, Londyn i Kolonia. Ten kosmopolityzm wyraźnie kontrastuje z geografiami wewnętrzną, o nieporównywalnie mniejszym zasięgu, rozciągającą się między okolicami Salamanki, w początkowej partii książki, a Toledo, gdzie narrator kończy opowiadać swą historię. Z tej perspektywy *Łazika* można uznać za powieść wybitnie lokalną, a konkretnie, tolekańską.

Warto poświęcić tej kwestii nieco więcej uwagi. Pozwoli nam to odczytać znaczenia tekstu na kilku poziomach abstrakcji, z których żadnego nie sposób pominąć, jeśli chce się zrozumieć, dlaczego *Łazik* jest tym, czym jest – dziełem klasycznym. Zastanówmy się nad tym przez chwilę. Oto pierwszy poziom abstrakcji: Łazarz pisze z Toledo do anonimowego odbiorcy, zwanego Waszą Miłością, który również zdaje się rezydować właśnie w tym mieście. Wniosek taki wysnuć można z opowieści o życiowych perypetiach bohatera, które wieńczy małżeństwo – pożywka dla plotek – ze służącą pewnego duchownego opisanego jako „prałat od Świętego Zbawiciela”<sup>19</sup>. Wydaje się oczywiste, że duchowny również mieszka w Toledo i jest związany z parafią

---

<sup>18</sup> A. Martino, *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 1999.

<sup>19</sup> W oryginale „arcipreste de San Salvador”; w polskim przekładzie postać ta występuje jako „ksiądz prałat Świętego Zbawiciela” (przyp. tłum.).

pod wspomnianym wezwaniem. Toledańskość służącej prałata, która jest żoną Łazarza w momencie spisywania historii, podkreślona zostaje przez ironiczne i dwuznaczne zapewnienie, że jest ona „najuczciwszą żoną ze wszystkich, jakie żyją w murach miasta Toledo” (135). Wyraźne osadzenie w konkretnym kontekście przestrzennym uwydatniają jeszcze mocniej odniesienia deiktyczne, ułatwiające lokalizację miejsca, w którym narrator spisuje swą relację. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy – potraktowany kijem, a następnie wypędzony przez księdza ze wsi Maqueda – Łazik daje subtelnie do zrozumienia, że przybycie do „ce-sarskiego miasta” stanowi punkt zwrotny w jego historii: „z pomocą dobrych ludzi dowlokłem się do [tego oto] sławnego miasta Toledo” (71)<sup>20</sup>. Od tego momentu akcja rozgrywa się właśnie tutaj, jedyny wyjątek stanowi epizod ze sprzedawcą bulli odpustowych (usunięty w całości przez cenzurę inkwizycyjną). Zresztą już wcześniejsze losy kierują Łazarza w stronę tych ziem – z chwilą, w której opuszcza Salamankę, a jego drogę znaczą toponimy, takie jak Almorox, Escalona, Torrijos i Maqueda, zasadnicza część akcji przenosi się do diecezji toledańskiej. Przypomnijmy też słowa narratora dotyczące ślepca, w towarzystwie którego opuszcza on miasto nad Tormesem: „Kiedyśmy opuścili Salamankę, dziad miał zamiar udać się do Toledo” (40).

Mamy zatem w tekście nie tylko bardzo precyzyjną lokalizację, ale także nierozzerwalnie z nią związany punkt widzenia, ustaloną perspektywę. Należy mieć to na uwadze zarówno podczas prób interpretacji dzieła, jak i starając się wyjaśnić związane z nim zagadki – co niezupełnie jest tym

---

<sup>20</sup> W oryginale: „con ayuda de las buenas gentes, di conmigo en esta insigne ciudad de Toledo” (F. Rico 2011, s. 42.) Odniesieniem deiktycznym, o którym pisze autor artykułu, jest zaimek wskazujący „esta” określający (w odróżnieniu od dystansujących „esa” i „aquella”) bezpośredni kontakt pomiędzy osobą mówiącą a określanym przez zaimek obiektem. Wskazanie na „[to oto] miasto” jest jedną z przesłanek, które pozwalają stwierdzić, że narrator w chwili pisania znajduje się w Toledo (przyp. tłum.).

samym. Weźmy za przykład badania historyczne z ostatnich lat, w szczególności próby zidentyfikowania pierwowzoru jednej z kluczowych postaci fabuły, księdza prałata od Świętego Zbawiciela. Jest on protektorem Łazarza i swata go ze swoją służącą, aby zamaskować związek, jaki z nią utrzymuje mimo przynależności do stanu duchownego. María del Carmen Vaquero porusza kwestię pozornie mało istotną, choć rzucającą się w oczy, podnoszoną uprzednio przez innych badaczy, takich jak Víctor García de la Concha czy Agustín Redondo – badaczka przypomina, że w tolekańskim kościele pod wezwaniem Świętego Zbawiciela nie było żadnego prałata, gdyż była to zwyczajna miejska parafia (choć rzeczywiście jedna z najstarszych), podczas gdy „godność prałata sprawowali jedynie kapłani na wsiach, a nie ci w stolicy archidiecezji”<sup>21</sup>. Czy jest to zatem przykład *licentia poetica* albo niedopatrzzenie? Ta ostatnia możliwość wydaje się niezbyt prawdopodobna w przypadku autora, który zdradza dogłębną znajomość Toledo i jego struktur eklezjastycznych; tę pierwszą zaś trudno pogodzić z chęcią przypisania owego duchownego do konkretnej parafii, czego nie obserwujemy w przypadku żadnej innej postaci.

Być może jest więc inne wyjaśnienie. Hipoteza Vaquero jest dobrze udokumentowana i bez wątplenia atrakcyjna. Pojawia się w niej pewien członek rady miejskiej Toledo, nauczyciel katedralny, wywodzący się z wpływowej rodziny nawróconych żydów. Bernardino de Alcaraz – bo tak się nazywał – w wieku trzynastu lat był już kanonikiem Sewilli i ubiegał się o beneficjum prałackie w Requenie, związane z kościołem Świętego Zbawiciela. Jego zabiegi okazały się jednak przedwczesne i nabrały posmaku skandalu, wcale nie z uwagi na młody wiek duchownego, lecz dlatego, że wysłany przez niego pełnomocnik naraził się na śmiesz-

---

<sup>21</sup> M. del C. Vaquero Serrano, *Una posible clave para el Lazarillo de Tormes: Bernardino de Alcaraz, ¿el arcipreste de San Salvador?*, „Lemir” 2000, nr 5, <http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista5/Revista5.htm>

ność. Gdy przybył na miejsce, przyszło mu stwierdzić, że stanowisko jest zajęte, a dotychczasowy prałat cieszy się dobrym zdrowiem. Do owego groteskowego *faux pas* doszło w roku 1497, ale zdaniem Vaquero na zawsze naznaczyło ono sposób, w jaki postrzegany był Bernardino, przynajmniej przez niektóre kręgi tolekańskie. Jego kariera rozwijała się i w okresie, w którym powstał *Łazik*, był on ważną postacią w życiu miasta. Ponadto jego rodzina, znana pod nazwiskiem Zapata (dokładnie Álvarez de Toledo Zapata), była mocno związana z tolekańską dzielnicą Świętego Zbawiciela, gdzie jej członkowie mieszkali i posiadali liczne nieruchomości. „Żaden inny ród renesansowego Toledo nie był tak silnie związany ze swoją parafią” – zaznacza Vaquero. W świetle tych faktów wzmianka o nieistniejącym prałacie od Świętego Zbawiciela nabiera znamion odniesienia kluczowego, wystarczająco czytelnego dla lokalnych kręgów. Nawiązanie do konkubinatu, w jakim żyje hierarcha, mogły one uznać za coś więcej niż tylko echo średnio-wiecznej tradycji literackiej, w której aluzje do nieliczącego ze stanem duchownym sposobu prowadzenia się kleru były jednym ze stałych elementów. Rzecz staje się jeszcze bardziej wymowna, gdy weźmiemy pod uwagę, że w roku 1547 arcybiskup Juan Martínez Silíceo wprowadził słynny statut o czystości krwi<sup>22</sup>. Bernardino de Alcaraz, wpływowy członek kapituły katedralnej, stanowczo przeciwstawiał się temu aktowi, podobnie jak inni przedstawiciele rodu Zapata, z których spora część również sprawowała funkcję kanonika<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> *Estatuto de Silíceo*, podobnie jak inne *estatutos de limpieza de sangre*, czyli statuty o czystości krwi, był aktem ograniczającym dostęp „nowych chrześcijan” (*cristianos nuevos*), czyli konwertytów pochodzenia żydowskiego, do ważnych urzędów kościelnych i cywilnych (przyp. tłum.).

<sup>23</sup> Á. Fernández Collado, *Grupos de poder en el cabildo toledano del siglo XVI*, w: *Sociedad y élites eclesíásticas en la España moderna*, red. F.J. Aranda Pérez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2000, s. 149–162.

Trudno powiedzieć, na ile te przypuszczenia przybliżają nas do prawdy historycznej. Wiele jest hipotez i linii interpretacyjnych wywodzących się z podobnych „rozpoznań” bohaterów. Niektóre sugerują, by kandydatów na autora tekstu szukać pośród rywali czy wrogów owego „prałata”. Nie ma jednak żadnych wątpliwości co do tego, że *Łazik* wpisany jest niezwykle silnie w lokalny kontekst tolekański<sup>24</sup>. Dzieło powstało w okresie napięć społecznych i politycznych oraz głębokich przeobrażeń w strukturze miasta. Równie ważną rolę odgrywa zastosowana w nim poetyka, odbierana jako realistyczna, w której działanie fikcji jest niezwykle subtelne, wsparte na pozorach rzeczywistości (co nie wyklucza literackiej gęstości) oraz delikatnych odniesieniach do różnorodnych szczegółów z życia miasta, poczynając od cen artykułów, poprzez odległości między miejscowościami, kończąc na toponimii i lokalnych zwyczajach. Wszystko to ma na celu uwiarygodnienie i osadzenie w konkretnych realiach tego niejednoznacznego, oscylującego pomiędzy podniosłością a niedomówieniem wyznania tolekańskiego obwoływacza związanego z parafią Świętego Zbawiciela. Pracuje on w administracji królewskiej, co podkreśla tekst, ale sprawowany przez niego urząd jest pośledni, podległy radzie miejskiej i nie cieszy się dobrą sławą; do tego, chcąc nie chcąc, pozostaje on w kręgu wpływów rodu Zapata.

Trudno więc nie zauważyć kontrastu pomiędzy bogactwem odniesień lokalnych, z których część do dziś nie została do końca odczytana, a skalą popularności dzieła w Europie, gwarantującą mu status jednego z prototypów nowoczesnej powieści. Można tu więc mówić o dwóch geografiach, przeciwstawnych i zrazu trudnych do pogodzenia, zwłaszcza że stanowią one podstawę dla dwóch różnych

---

<sup>24</sup> Na temat pochodzenia tolekańskich elit epoki nowożytnej oraz o endogamicznym i ściśle lokalnym charakterze ich struktur, szerzej pisze F. Aranda Pérez w *Poder y poderes en la ciudad de Toledo: gobierno, sociedad y oligarquías urbanas en la Edad Moderna*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1999.

modeli interpretacyjnych. Model krótkiego zasięgu skupia się na bezpośrednim kontekście lokalnym, model długiego zasięgu sugeruje uniwersalny wymiar tekstu i, mówiąc w skrócie, dostarcza przesłanek, by uznać go za dzieło klasyczne. Wśród tych przesłanek odnajdujemy zainteresowanie, jakie budzi opis awansu życiowego sieroty czy kontrast pomiędzy mizernym i anonimowym żywotem bohatera a cesarskim splendorem przejawiającym się w nawiązaniach do wydarzeń epoki, takich jak zwołane przez Karola V Kortezy w Toledo czy bitwa o Dźerbę. Należałoby też oczywiście wspomnieć o uroku narracji pierwszoosobowej i umiejętnym zastosowaniu subiektywnej perspektywy, której podporządkowana jest cała opowieść, co z kolei jest głównym źródłem jej głębokiej niejednoznaczności. Wszystko to zostało już wielokrotnie przestudiowane i opisane. Pomyślmy zatem o innej możliwości, która mogłaby przerzucić pomost pomiędzy wizją uniwersalistyczną a lokalną. Chodzi o możliwość odnalezienia w *Łaziku* załączka tradycji powieści miejskiej. Będzie to nasz drugi poziom abstrakcji i, zarazem, interpretacji dzieła.

Warto zatrzymać się na chwilę nad konsekwencjami miejskiego osadzenia opowiadanej historii. Franco Moretti, autor błyskotliwej hipotezy dotyczącej gatunku powieściowego i jego relacji z geografą, zwraca uwagę na wieloaspektowy związek pomiędzy rozwojem powieści i rozwojem miast w nowoczesnej Europie. W swojej pracy *Atlas de la novela europea* omawia powieść łotrzykowską reprezentującą, jego zdaniem, „Hiszpanię ludną, bogatą, składającą się z dróg i miast, przede wszystkim dróg”. Nieco dalej, ze szczególną emfazą, pisze o: „narodzie drogi, gdzie nieznanymi spotykają się i wspólnie podróżują, opowiadając sobie historie własnego życia, pijąc i razem biesiadując... Droga ta jest wielkim chronotopem, wielkim portretem nowoczesnego narodu, gdzie obcy nie jest już do końca obcy, a w każdym razie niezbyt długo”<sup>25</sup>. Kładąc nacisk na życie

---

<sup>25</sup> F. Moretti, *Atlas de la novela europea, 1800–1900*, przeł. M. Merlino, Trama Editorial, Madrid 2001, s. 47.

i narrację *in itinere*, włoski badacz wyznacza granicę między powieścią pikarejską a późniejszą, pokrewną jej formułą *Bildungsroman*. Nieco dalej precyzuje:

W Hiszpanii *Łazika* i jego towarzyszy akcent położony jest na drogę (...), podczas gdy miasto jest miejscem, które zazwyczaj wiąże się z podporządkowaniem jakiemuś panu i z niedostatkiem. Natomiast w miarę rozwoju *Bildungsroman*, od Goethego po Flauberta, zainteresowanie drogą powoli zanika, a miejsce centralne zajmują wielkie miasta stołeczne<sup>26</sup>.

Czy tak jest w istocie? Z pewnością nie do końca, przynajmniej nie w przypadku *Łazika*<sup>27</sup>. Część przypadająca na „bycie w drodze” jest tutaj stosunkowo nieistotna – składa się na nią wycinek pierwszego rozdziału i jeszcze mniejszy fragment drugiego. Ponadto cel podróży, wyznaczony przez ślepcę na rogatekch Salamanki, jest od samego początku jasny – jest nim region Toledo i jego stolica. Próżno szukać w *Łaziku* spotkań nieznanymi, którzy wspólnie przemierzają drogę, dzielą łoże czy wymieniają się autobiograficznymi opowieściami. Szlak, jaki pokonuje Łazarz, jest krótki, a jedyną osobą, z którą wchodzi w osobistą relację, jest ślepiec. Bohater z czasem opuszcza swego pana, a opis jego ucieczki jest bardzo skrótowy. Równie pobieżnie potraktowana zostaje jego samotna podróż do Toledo, gdzie rozgrywa się reszta akcji, z wyjątkiem epizodu ze sprzedawcą bulli, który zresztą ma wszelkie znamiona wtrętu dodanego niejako na siłę. Moretti<sup>28</sup> sugeruje również, że formuła *Bildungsroman* została wypracowana w odniesieniu do trzech podstawowych przestrzeni: rodzinnej wsi, związanej z minionymi pokoleniami, małego prowincjonalnego

<sup>26</sup> Ibidem, s. 61–62.

<sup>27</sup> Jednym z największych obrońców tezy o miejskim charakterze „ekosystemu pikarejskiego” jest J.A. Maravall. Dostrzega on w mieście, siedzibie Korteżów, oś, wokół której koncentruje się aktywność łośrzyka, także Łazika. Cf. J.A. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social: siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid 1986, s. 717.

<sup>28</sup> F. Moretti, op.cit., s. 63.

miasta, będącego przestrzenią pośrednią, i stolicy, gdzie stosunki międzypokoleniowe zastąpione zostają horyzontalnym modelem relacji („owe twarze nieznane, a jednak kryjące pewne sekretne podobieństwo”), co nie oznacza jednak, że relacja ta ma charakter egalitarny, jako że, koniec końców, mówimy tu o mieście jako scenerii poczynań bohatera aspirującego do społecznego awansu. Każdą z tych trzech przestrzeni, choć pierwsze dwie nie zostały do końca wyraziście odmalowane, odnajdujemy w *Łaziku*, gdzie Toledo przedstawiono jako „sławne miasto”, w którym Karol V zwołuje Kortezy.

W czasach powstania *Łazika* Toledo było miastem, które na fali odrodzenia idei cesarstwa za sprawą Karola V<sup>29</sup> starało się wydobyć na światło dzienne swoją mityczną i imperialną przeszłość. Czyniło to w nadziei zjednania sobie względów monarchy i utrzymania statusu głównego ośrodka miejskiego, w którym znajdowała się druga co do ważności, po Bazylice św. Piotra, świątynia świata chrześcijańskiego – tolekańska katedra Najświętszej Marii Panny (był to jeden z argumentów za wprowadzeniem wspomnianego wcześniej statutu o czystości krwi). Jest zatem Toledo prawdziwym miastem, przynajmniej jeśli idzie o ambicje, miastem, które postanawia również przeobrazić swój wygląd i zatrzeć ślady islamskie i żydowskie, realizując program urbanistyczny oparty na stylu renesansowym, zakładający otwarcie przestrzeni i wzniesienie okazałych budynków. To właśnie dlatego w powieści mówi się o „sławnym mieście Toledo”, a szlachcic wypytuje Łazika, „skąd i jak dostał się do miasta” (76). Podobne formuły pojawiają się też w innych fragmentach tekstu.

Mając to wszystko na uwadze i pamiętając, że jedną z głównych cech charakterystycznych *Łazika z Tormesu* są radykalne zmiany tempa opowieści, zazwyczaj bardzo osz-

---

<sup>29</sup> Karol Habsburg, znany w Hiszpanii jako Carlos I, był królem tego kraju w latach 1516–1566; od 1519 piastował również godność cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego jako Karol V (przyp. tłum.).

czędnej i wybiórczej, zwróćmy uwagę na fragment, w którym po kilku dniach żebrania od drzwi do drzwi Łazarz spotyka szlachcica. Po lapidarnej wymianie zdań nawiązuje się między nimi relacja pan-sługa, w wyniku czego bohater zaczyna podążać za szlachcicem, który, choć jest wczesny ranek, prowadzi go „przez całe miasto” (72). Tu właśnie tempo narracji spada, współgrając z oczekiwaniami Łazarza. Przemierzają place, gdzie sprzedaje się jedzenie, ale, ku głębokiemu rozczarowaniu narratora, jego nowy pan nigdzie się nie zatrzymuje, jak ktoś, kto zdąża w jakieś konkretne miejsce. Trzymając się kilka kroków za szlachcicem i zachowując postawę świadka, bohater próbuje wytłumaczyć sobie zaskakujący brak zainteresowania, jaki jego pan przejawia wobec mijanych straganów z jedzeniem: „- Zapewne on tu nie znajduje nic, co by go zadowalało (...) i chce kupić żywność na drugim końcu miasta” (72), przypuszcza początkowo. Później, widząc, że nigdzie się nie zatrzymują, stwierdza, że jego „nowy gospodarz należy do takich ludzi, co kupują żywność na zapas i że posiłek już czeka gotowy, jak tego pragnąłem i potrzebowałem” (75). Nic z tego się jednak nie potwierdzi. W tle tego epizodu płynie czas, który wyznacza zegar (prawdopodobnie ten sam, który do dziś wieńczy portal *Puerta del Reloj* tolekańskiej katedry Najświętszej Marii Panny) wybijający kolejne godziny: jedenastą – szlachcic wstępuje wtedy do kościoła, by wysłuchać mszy, dwunastą, pierwszą, kiedy to docierają do domu i nadal nie słychać o obiedzie, aż w końcu zbliża się godzina druga i szlachcic mimochodem pyta trwającego w oczekiwaniu Łazika, czy już jadł, a następnie wydaje mu polecenie, by poczekał do kolacji. Łazik po raz kolejny jest więc w biedzie. Ta wędrówka przez Toledo, podczas której nowo przybyły traci stopniowo nadzieje, jakie rozbudziło w nim miasto, uwidacznia prosty, lecz zarazem bardzo skuteczny system orientacji w miejskiej przestrzeni. Jej centralnym punktem (tym, co Kevin Lynch w swoim klasycznym opracowaniu pt. *The Image of the City* określa jako *landmark*) jest główna świątynia miasta z zegarem wybija-

jącym godziny. Obserwujemy tu również drogi (*paths*) wiodące przez place w okolicach katedry, węzły komunikacyjne (*nodes*), takie jak plac *Cuatro Calles*, gdzie wymierza się baty obcym, którzy przybywszy do miasta, żebrzą na ulicach, i obrzeża (*borders*)<sup>30</sup>, jak podmiejskie tereny nad Tagiem, gdzie Łazarz przyłapuje szlachcica na „smaleniu cholewek” do pewnych nieco podejrzanych dam. Elementy te składają się na to, co badacze problematyki miejskiej nazywają scenerią miejską, związaną z procesem postrzegania i pamięcią. To na niej opiera się poetyka miasta i również Łazarz wpisuje ją w swoją opowieść.

Toledo w opowieści Łazika jest miastem również w znaczeniach nie tak znowu oczywistych. W swojej klasycznej pracy *Upadek człowieka publicznego* amerykański socjolog Richard Sennett sformułował myśl, którą można by potraktować niemalże jako definicję miasta – przynajmniej w zakresie istotnym z punktu widzenia rozwoju współczesnej powieści. Pisał on, że miasto „jest środowiskiem, w którym spotykają się ludzie obcy”<sup>31</sup>. Przy czym „obcy” nie oznacza tutaj przybysza z zewnątrz. Nie chodzi bowiem o to, że miasto sprzyja przypadkowemu napotykananiu cudzoziemców, którzy mogą zostać natychmiast zidentyfikowani jako tacy z uwagi na różnice etniczne czy rasowe (jak na przykład Zaid, ojczym Łazarza w Salamance). Rzecz w tym, że miasto jest środowiskiem sprzyjającym spotkaniu osób, które się nie znają, nie potrafią siebie nawzajem skontekstualizować, zidentyfikować, między innymi dlatego, że ich poczucie własnej tożsamości opiera się na niepewnych podstawach. Nie miejsce tutaj na dyskusję z tezami Sennetta dotyczącymi roli, jaką te grupy „obcych”, związane ze środowiskiem miejskim, odegrały w kształtowaniu współczesnego pojęcia domeny publicznej, choć być może warto przypomnieć, co mówi o osiemnastowiecznym Paryżu i Londynie:

---

<sup>30</sup> Cf. K. Lynch, *La imagen de la ciudad* [1960], przeł. E.L. Revol, G. Gili, Barcelona 1984.

<sup>31</sup> R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego* [1997], przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009, s. 87.

W tworzeniu populacji obu stolic główną rolę odgrywał więc szczególny rodzaj obcych. Byli to samotni mężczyźni lub kobiety, odcięci od dotychczasowych więzi, przybywający do miasta z dość znacznej odległości<sup>32</sup>.

Przypadek Łazika nie do końca pasuje do tego opisu – przebyty dystans nie jest aż tak wielki i być może dlatego odcięcie od „dotychczasowych więzi” również nie jest tak radykalne, jak to bywało w innych okolicznościach historycznych. Ale to, co najważniejsze, można już zauważyć w dziele, które omawiamy. W połowie XVI wieku lęk przed migracją ze wsi do miast był już wyraźnie odczuwalny w takich ośrodkach jak Segovia, Burgos, czy właśnie Toledo<sup>33</sup>. Nie tylko Łazarz przybył do miasta, nie znając w nim nikogo – w podobnej sytuacji, może nawet jeszcze bardziej dramatycznej, znajduje się zubożały szlachcic, który przyjmuje bohatera na służbę. Obaj przybyli do miasta z zewnątrz, na krótko przed spotkaniem, obaj są samotni. Po prostu zauważają się przypadkiem na ulicy. Przypomnijmy lakoniczny opis tego momentu:

Spojrzał na mnie. Ja na niego – i spytał:

– Chłopcze, szukasz służby?

– Tak, panie! – odrzekłem.

– No to chodź ze mną – powiedział. – Bóg wyświadczył ci wielką łaskę, wysławszy cię na moje spotkanie. Zapewne dziś gorąco się modliłeś. (72)

<sup>32</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>33</sup> Martino przypomina w tym kontekście *List do przyjaciela autora, szlachcica Juana z Castejonu* napisany około roku 1560 przez Eugenio de Salazara, w którym skarży się on na liczbę przebywających w Toledo przybyszy. Zdaniem autora zasilają oni szeregi „niegodziwców, zbrojców, łotrów, zabójców, złodziei, szubrawców, krętaczy, szulerów, mataczy, oszustów, pochlebców, fałszerzy, rajfurów, łajdaków, włóczęgów i innych kanalii”. Cf. A. Martino, *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa* (1554–1753), t. I, s. 464 i n. Zaś szlachcic z *Łazika*, odmawiając zakupu jedzenia na kolację, podaje taki pretekst: „Łazarzu, już późno jest, a stąd do rynku porządny kawał drogi; prócz tego po mieście wałęsa się mnóstwo włóczęgów, którzy w nocy zajmują się kradzieżą. Przecierpmy jak bądź do rana, a gdy dzień nastanie, Bóg nas wynagrodzi” (29).

Jest to sytuacja całkowicie odmienna od okoliczności, jakie towarzyszyły spotkaniom ze ślepcem i z księdzem, kiedy to relacja między postaciami nawiązywała się przy okazji, by tak rzec, pełnienia przez nich właściwych im funkcji. Tym razem wzajemne stosunki zostają zadzierzgnięte w miejscu publicznym, nieznanym, na wprost anonimowym, pomiędzy „obcymi” w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi Sennett – między dwiema jednostkami niezakorzenionymi w miejscu, w którym przebywają, nieprzynależącymi jednoznacznie do żadnej grupy, przybyłymi do miasta w nadziei na poprawę statusu materialnego<sup>34</sup>. Nieznajomi, jak uważa Sennett, tworzą grupę, której członkowie nie rozpoznają się nawzajem, chociaż wymiana spojrzeń pomiędzy bohaterami *Łazika* mogłaby sugerować coś przeciwnego: „Pojawienie się nowej klasy może więc stworzyć środowisko obcych, w którym wielu ludzi coraz bardziej się do siebie upodabnia, ale o tym nie wie”<sup>35</sup>. Przypomnijmy raz jeszcze, że również szlachcic z takich czy innych powodów przybył do Toledo w poszukiwaniu nowych perspektyw, oddaliwszy się od miejsca będącego gwarantem jego szlachectwa. Mówi o tym sam narrator: „Już pierwszego dnia, jak tylko zamieszkałem u niego, poznałem, że on nietutejszy, bo miał bardzo mało znajomości wśród miejscowych mieszkańców” (92–93). Ten brak stabilizacji, niedostatek i szlachecką ambicję widać najlepiej w obrazie ponurego domu w centrum miasta, którego szlachcic nie jest w stanie opłacić. Niecierpliwie wygląda końca miesiąca, gdyż swe nieszczęścia przypisuje właśnie złemu wpływowi wywieranemu przez dom, który zamieszkuje:

a powiem ci, że odkąd wszedłem do tego domu, nic mi się nie wiedzie. Widać zbudowano go na niedobrej ziemi, bo bywają

---

<sup>34</sup> Omawiając postać Łazarza, José Antonio Maravall zwracał uwagę na proces rozpadu więzi. Warto go jednak zauważyć także w historii szlachcica. Pozwoli to lepiej zrozumieć obraz środowiska miejskiego w omawianej powieści. Cf. J.A. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social: siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid 1986. s. 245–293.

<sup>35</sup> R. Sennett, op.cit., s. 88.

takie nieszczęśliwe domy, w złą godzinę zbudowane, które przynoszą nieszczęście wszystkim, co w nich mieszkają. I ten niewątpliwie do takich należy. Ale ja ci przyrzekam, że jak tylko skończy się ten miesiąc, za nic dłużej w tym domu nie zostanę, choćby mi go darmo dawali. (85)

Wygaśnięcie wynajmu i związane z nim nadzieje zostają przywołane aż trzy razy: „Ale ja ci przyrzekam, że jak tylko skończy się ten miesiąc, za nic dłużej w tym domu nie zostanę, choćby mi go darmo dawali” (85); „Dopóki tu mieszkamy, musimy cierpieć. Czekam, kiedy się skończy ten miesiąc, żeby się stąd wydostać” (89); „A jeszcze to ci na pociechę oznajmię, że wynająłem inny dom, i w tym nieszczęśliwym przesiedzimy tylko do końca miesiąca” (90). Również w tym przypadku czas jest elementem zewnętrznej presji – oczekiwania i niepokoju – a jednocześnie wyrazem wykorzenienia, którego szlachcic doświadcza w mieście. Ale Sennett uważa także, że za sprawą grupy „obcych” napływających do miast wyłoni się koncepcja „publiczności” (także w znaczeniu odbiorców nowego typu fikcji literackiej). W tym miejscu wypada zaznaczyć inny aspekt istotny w odczytywaniu *Łazika* – jego głęboką teatralność rozumianą w znaczeniu, jakie temu terminowi przypisywał Diderot, czyli jako zachowanie, które antycypuje reakcje odbiorcy i bierze pod uwagę jego oczekiwania, rozbudzone przez dane postępowanie. Teatralność staje się zasadą nowoczesnej estetyki, ale i moralności, a w omawianym dziele zostaje rozwinięta w zadziwiającym wymiarze. Dostrzec ją można oczywiście w pozach przyjmowanych przez szlachcica i w innych zabiegach, którymi kreuje swój publiczny wizerunek, ale przede wszystkim w praktyce retorycznej Łazarza usprawiedliwiającego się przed odbiorcą. Rewersem tego, co publiczne, jest sfera prywatna, a nawet intymna, która w przedziwny sposób rodzi się w relacji bohatera ze szlachcicem, a także wzajemne zrozumienie i empatia, o których zaświadcza Łazarz, wspominając dni spędzone u boku swego zubożałego pana.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają nam przejść do kolejnej kwestii i na trzeci poziom abstrakcji. Wiąże się on ze złożonością procesu formowania się nowoczesnego podmiotu, wynikającą z jego niejednoznacznej relacji z rodzącą się koncepcją wspólnoty. Istotności tej kwestii dowodzą niektóre znaczące fragmenty *Łazika*. Nie wydaje się błędem odczytywanie z tej perspektywy słów, jakimi bohater odpowiada na rady (tak zwanego) prałata od Świętego Zbawiciela, który zaleca mu, bynajmniej nie bezinteresownie, by dla własnej korzyści nie przejmował się „plecieniem złych języków” (134). Łazarz w tym momencie wygłasza zdanie, które możemy uznać za jego swoistą dewizę: „Panie mój – odpowiedziałem – postanowiłem przystać do ludzi dobrych”<sup>36</sup>. Jak wiadomo, w początkowej partii powieści również matka bohatera po śmierci męża postanawia „zwrócić się do dobrych ludzi” (28) i udaje się do miasta, Salamanki. Postanowienia Łazika trzeba zresztą odczytywać, mając na uwadze cel narracji, wyłuszczone w pierwszych akapitach powieści: aby „szlachetnie urodzeni [dowiedzieli się], jak małe są ich zasługi. Wszak szczęście im sprzyjało. O ileż więcej zdziałali ci, co mimo przeciwności losu, dzięki własnym siłom i zdolnościom, zawinęli do zacisznej przystani” (23). Opowieść obwoływacza przedstawia zatem proces, w którym podmiot definiuje się i wpisuje w obręb pewnej wspólnoty – w jej ramach kategorii publiczności i miejskości okazują się niezwykle istotne. Konfliktowy czy ambiwalentny stosunek jednostki do wspólnoty, przedstawiany z przeróżnych perspektyw, stanowi zresztą jedno z kluczowych zagadnień wielkiej literatury hiszpańskiego Złotego

---

<sup>36</sup> Przekład tłumacza artykułu. W oryginale: „yo determiné de arrimarme a los buenos”. M. Mann przekłada to jako „postanawiam iść za dobrą radą” (134). Nie oddaje tym samym znaczenia omawianego przez autora artykułu, także dlatego, że nie nawiązuje do wcześniejszego fragmentu, odnoszącego się do matki bohatera, która „postanowiła zwrócić się do dobrych ludzi” (28). Powtórzony w oryginale czasownik *arrimarse* może być rozumiany dwuznacznie, jako ‘uciekać się do czyjejś pomocy’, ale także ‘zbliżać się do kogoś, przyłączać się’ (przyp. tłum.).

Wiek, zarówno w beletrystyce, jak i w pismach doktrynalnych, co nadaje twórczości tego okresu charakter głęboko polityczny.

Łazarz jest całkowicie świadomy tego, że wybrana przez niego ścieżka prowadząca do integracji jest wyjątkowo trudna i dlatego nieustannie towarzyszy mu strach przed zawsze możliwym wykluczeniem. Fragmentem szczególnie istotnym pod tym względem jest chociażby ustęp – szeroko komentowany w dyskusji dotyczącej daty powstania dzieła – w którym bohater mówi o strachu, jaki wzbudzają w nim środki wprowadzone po to, by wygnać z miasta przybyszy<sup>37</sup> parających się żebractwem. Przewidywały one dodatkową karę w postaci publicznej chłosty. Przypomnijmy, że Łazarz przybył do Toledo jako żebrak i w mieście nadal prosił o jałmużnę, próbując zaradzić biedzie panującej w posępnym domu szlachcica. Narrator relacjonuje z przejęciem:

I rzeczywiście, w cztery dni po ogłoszeniu widziałem, jak stosując to prawo pędzono ulicami, chłoszcząc, całą procesję żebraków. To nabawiło mnie takiego strachu, że w żaden sposób nie odważyłem się przekroczyć rozporządzenia i prosić o wsparcie. (89)

Jakiegoż awansu dostąpi zatem bohater, gdy z zagrożonego chłostą stanie się miejskim obwoływaczem i w ramach wykonywanych funkcji informować będzie, między innymi, o wprowadzeniu podobnych środków, a także, jak czytamy, będzie „oprowadzać osoby przez sąd skazane, głośno wywołując ich występki” (130)! W tym miejscu należy podkreślić jeszcze jeden aspekt, który czyni z Łazika postać wyjątkową. Opisuując z wyraźnym sarkazmem miejsce, jakie zajmuje pośród mieszkańców Toledo, nie przyjmuje – jak to mają w zwyczaju narratorzy satyryczni – punktu widzenia kogoś wyobcowanego, zdystansowanego wobec świata, w którym przyszło mu żyć. Pomimo wyraźnej skłonności do

---

<sup>37</sup> W oryginale *estranjeros* czyli ‘nietutejsi’ – tego przymiotnika używa się również w odniesieniu do szlachcica (przyp. tłum.).

ironii snuje swoją opowieść z pozycji jednostki, która zintegrowała się ze światem poprzez kompromis lub układ o wymiarze moralnym i z pełnym zaangażowaniem i energią broni swojej decyzji. Wystarczy przywołać słowa, którymi bohater zamyka i podsumowuje swoją opowieść:

Nie mogę uważać za swego przyjaciela człowieka, który sprawia mi przykrość, a zwłaszcza gdy chce powaśnić mnie z żoną, którą kocham ponad wszystko w świecie, ponad siebie samego. A z nią Pan Bóg zsyła na mnie więcej, znacznie więcej dobrodziejstw, niż zasługuję. I gotów jestem przysiąc na wszystkie świętości, że jest ona najuczciwszą żoną ze wszystkich, jakie żyją w murach miasta Toledo. A kto powie inaczej, będzie miał ze mną do czynienia. (135)

Można by nawet posunąć się do stwierdzenia, że Łazik jest, *avant la lettre*, radykalną wersją problematycznego bohatera Lukácsa, czyli bohatera powieści realistycznej. Alberto Martino<sup>38</sup> uważa z kolei, że jednym z najważniejszych podtekstów dzieła jest problem erozji tradycyjnych form współżycia wspólnotowego, form organicznych, opartych na powiązaniach rodzinno-stanowych i na solidarnej integracji ze wspólnotą, z której się pochodzi. Tym formom stabilności (ale i zależności) przeciwstawione zostają teraz samotność wyrażona słowami „radź sobie sam” (33), którymi matka żegna małego Łazika opuszczającego dom u boku ślepcy, oraz stopniowe upowszechnienie się relacji opartych na pieniądzu i systemie płacowym.

Warto w tym kontekście przywołać rozważania etymologiczne Roberta Esposito dotyczące pojęcia *communitas*<sup>39</sup>, a zwłaszcza jego związków z terminem *munus*, który oznacza pewną formę daru, ale, jak podkreśla badacz, wyraża również relację powinności czy obowiązku powstającą między darczyńcą a obdarowanym: „jeśli już ktoś przyjął mu-

---

<sup>38</sup> A. Martino, op.cit., s. 462–464.

<sup>39</sup> R. Esposito, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, przeł. C.R. Molinari Marotto, Amorrortu, Buenos Aires 2003, s. 27.

nus, zobowiązany jest do wynagrodzenia ofiarodawcy, czy to w dobrach, czy to w usługach (*officium*)". Z takiego ujęcia wyprowadzić można pojęcie tradycyjnej wspólnoty, rozumianej jako grupa osób „powiązana nie ‘własnością’, ale właśnie należnością, czy też długiem”<sup>40</sup>. Tak postrzegana wspólnota jest siecią długów i wzajemnych należności, czy też, innymi słowy, ekonomią kompensacyjną. Odwrotnością terminu *communitas* jest *immunitas*, który oznacza tutaj uwolnienie, czy też wyłączenie podmiotu z obiegu wzajemnych świadczeń<sup>41</sup>. Według Esposito kategoria ‘immunitetu’ mogłaby nawet stać się podstawą definicji nowoczesnego paradygmatu, przynajmniej w pewnym zakresie. Píše on: „Projekt ‘immunitywności’ wpisanej w nowoczesność zwraca się nie tylko przeciw pewnym konkretnym *munera* – obowiązkom klasowym, należnościom kościelnym, czy darmowym świadczeniom – które wcześniej ciążyły na ludziach, ale przeciw samemu prawu regulującemu współżycie zbiorowości”<sup>42</sup>. Konsekwencje złamania tego prawa są rozliczne i właściwie do dziś znajdują odbicie w myśli politycznej. Wysuwają na pierwszy plan ideę umowy, a równocześnie ustanawiają podstawy relacji społecznych, wyrażające się poprzez system płacowy i system świadczeń wzajemnych, które są przeciwieństwem kompensacyjnej logiki stanowej opartej na *munera*.

Zrozumiałą zdaje się pokusa, by czytać *Łazika* przez taki właśnie pryzmat. Jak wykazał Francisco Rico, w tekście znaleźć można wyraźne nawiązania do pojęcia *munus*. Najlepszym tego przykładem jest fragment, w którym bohater tłumaczy, na czym polega radykalna różnica pomiędzy szlachcicem a poprzednimi panami:

---

<sup>40</sup> R. Esposito, op.cit., s. 29. W językach romańskich pojęcia powinności i długu są etymologicznie spokrewnione. Hiszpańskie „deber” to zarówno „musieć”, jak i „być winnym” (przyp. tłum.).

<sup>41</sup> „Obieg wzajemnych świadczeń, którego specyfika polega właśnie na układzie stosunków zapośredniczonych, w odróżnieniu od bezpośredności relacji podmiot-przedmiot” (ibidem, s. 31).

<sup>42</sup> Ibidem, s. 40

To biedak – mówiłem sobie – a nikt nie może dać tego, czego nie posiada. Lecz oto skąpy ślepiec i przeklęty sknera ksiądz morzyli mnie głodem, choć Bóg im dawał niemało, jednemu za całowanie po rękach, drugiemu za obrotny język. Takich to trzeba nienawidzić, a tego tylko pożałować. (87–88)

Powyższy ustęp zawiera aluzję do typologii ‘darów’ (*munera*) funkcjonującej w tradycji kanonicznej od czasów Grzegorza Wielkiego. Francisco Rico<sup>43</sup> posuwa się nawet do rozważania tezy, jakoby „trzej pierwsi panowie Łazarza stanowili ilustrację tradycyjnej triady *munerum*”, choć być może narrator stara się przede wszystkim pokazać sytuację szlachcica, który popadł w stan *inmunitas*, jest więc jednostką wyłączoną z obiegu wzajemnych świadczeń oraz – co w zasadzie jest tym samym – z systemu zależności i wza-

---

<sup>43</sup> F. Rico, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Festín de Esopo, Barcelona 1982, s. 75–76. Rico wyjaśnia, że Święty Grzegorz wyróżniał trzy rodzaje *munerum*: „a manu (z ręki), a lingua (z języka) i ab obsequio (przez lojalność). Jednak w traktacie *Moralia* ‘munus ab obsequio’ został najpierw zastąpiony przez ‘munus a corde’ (IX, XXXIX, 53), a później (XII, LIV, 62–63) jeden i drugi zostały zapomniane na rzecz prostej pary ‘munus a manu’ / ‘munus a lingua’. Nie ulega, jak sądzę, wątpliwości, że w *Łaziku* (w którego prologu kładzie się nacisk na niektóre kwestie tradycyjnie podejmowane w traktatach dotyczących ‘munus a lingua’) wykorzystana została znana dychotomia ‘darów z ręki’ i ‘darów z języka’. Autor wykonuje jednak piruet (zasadzający się na dodaniu dwu imiesłowów), co pozwala mu odnieść te pojęcia nie do sposobu otrzymywania przysług, ale do strategii zdobycia korzyści. Zastanawiam się przy tym, czy bezpośredni kontekst – paradoksalna sytuacja, w której sługa utrzymuje pana dzięki ‘pełnieniu funkcji’ żebraka – nie implikuje, że usługi Łazarza – rekompensowane wszelako ‘a corde’ – stanowią dla szlachcica ‘munus ab obsequio’, czy też ‘munus ab officio’.” F. Rico, *Problemas del „Lazarillo”*, Cátedra, Madrid 1988, s. 70. Imiesłowy, o których pisze autor artykułu, to słowa „besada” (od „besar”, czyli „całować”) i „suelta” (od „soltar” czyli „puszczać wolno”) dodane odpowiednio do rzeczowników „mano” („ręka”) i „lengua” („język”). Zabieg ten ośmiesza scholastyczną terminologię, tworząc jakby nowe, parodystyczne pojęcia, które można by tłumaczyć jako „ze względu na całowanie ręki” („de mano besada”) i „ze względu na obrotność języka” („de lengua suelta”) (przyp. tłum.).

jemnych powinności. Taka jest w końcu przyczyna wszystkich jego problemów ekonomicznych. Znalazłszy się w mieście, szlachcic odmawia świadczenia usług, albo też nie znajduje nikogo, komu mógłby takie usługi świadczyć, nawet przyjmując wobec tej konieczności cyniczną postawę. Nie udaje mu się też zachować statusu społecznego w ramach wiejskiej wspólnoty przodków. Prowadzi to do odwrócenia logiki obdarowywania pomiędzy panem a służbą, co narrator wyraża z pełną jasnością: „Coraz częściej zastanawiałem się nad tą nieszczęsną dolą. Uwolniwszy się od złych gospodarzy, którym pierwiej służyłem, i szukając lepszego, napotkałem takiego, co nie tylko, że mnie nie utrzymywał, ale jeszcze ja musiałem go żywić” (87). W ten sposób podkreślony zostaje niezwykle, daleki od normalności charakter przywiązania Łazika do szlachcica, w imię którego, wbrew temu, czego można by oczekiwać, żebrze na ulicy, by utrzymać swego pana.

Wydaje się oczywiste, że służba u ślepeca i u księdza, jakkolwiek nie wywiązywali się oni z obowiązku utrzymywania chłopaka, wpisywały się w logikę tradycyjnej wspólnoty. Żebzanina, którą ozdrowiała już Łazik trudni się na początku pobytu w Toledo, spycha go w stan niemożliwy do zaakceptowania dla wspólnoty: „Póki byłem chory, dawali mi jeszcze jakie takie wsparcie, lecz odkąd się wylizałem, wszyscy zaczęli mówić: – Ty wałkoniu, próżniaku! Szukaj, szukaj sobie pana! Zgódź się do służby!” (71). Nie powinno umknąć naszej uwadze, że później, kiedy bohater wstępuje na służbę do jednego z księży należących do środowiska katedralnego i zostaje zatrudniony jako woziwoda, zawarty między nimi układ ma (po raz pierwszy w życiu Łazika) wymiar czysto ekonomiczny: umowa przewiduje pieniężne wynagrodzenie i pozwala zachować zyski z każdej soboty oraz codzienną nadwyżkę przekraczającą trzydzieści marawedów. W obiegu tym bohater pozostanie już na dobre, aż obejmie „królewski urząd” (130) miejskiego obwoływacza. Był on częścią systemu administracji miejskiej, na czele której stał *corregidor*, faktycznie podporząd-

kowany bezpośrednio dworowi. Urząd obwoływacza zapewnił stałą pensję, powiększoną o premie należne za wykonanie konkretnych zadań, z których wiele było szczególnie uregulowanych prawnie, a udział w aukcjach i licytacjach wiązał się z dodatkową możliwością uzyskania prowizji.

Wychodząc od ledwie przecież zarysowanej historii bohatera, można by czytać dzieło jako opowieść o konstytuowaniu się nowoczesnego podmiotu, który oscylując między ironią a dochodzeniem własnych praw, opowiada historię ekonomicznej emancypacji dokonującej się poprzez wejście w system płacowy. Na tych samych przesłankach można oprzeć interpretację, zgodnie z którą *Łazik* byłby zapisem procesu wyłaniania się nowego rodzaju wspólnoty, opartej na zasadach innych niż tradycyjne, w której jednostka wybijająca się na podmiotowość odnajdzie swoje miejsce. Jednak *Łazik* jest dziełem złożonym i nietrudno dostrzec, że pomimo końcowego „zawinięcia do zacisznej przystani” (23), jaką jest stanowisko w królewskiej administracji, bohater pozostaje uwikłany w sieć stosunków, które można z powodzeniem nazwać klientelistycznymi. Wystarczy pomyśleć o „pomocy przyjaciół i życzliwości panów” (130), której zawdzięcza swój urząd, czy też o powiązaniach determinujących zasadniczą dla opowieści relację epistolarną między nim a adresatem nazywanym „Waszą Miłością”. Na samym początku opowieści, właśnie w chwili nawiązywania tej relacji, uwidacznia się w całej okazałości logika wymiany *munerum*<sup>44</sup>: „Upraszam więc Waszą Miłość, przyjmijcie skromną pracę z rąk tego, co chętnie uczyniłby ją cenniejszą, gdyby zdolności jego odpowiadały pragnieniom. A ponieważ napisaliście, abym drobiazgowo opisał i wyłożył całą historię...” (23)<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> F. Rico, op.cit., s. 76.

<sup>45</sup> Eduardo Torres Corominas zauważa trafnie, że Łazarz, obejmując urząd obwoływacza, staje się częścią „ciała politycznego Korony”, jakkolwiek chodzi o stanowisko najniższe w hierarchii. Bardziej kontrowersyjne wydaje się już odczytanie dzieła z perspektywy awansu, jakiego bohater

Te niedomówienia i dwuznaczności stanowią integralną część sensu utworu. Ale jego nowatorstwo polega przede wszystkim na zdolności poszerzenia literackich horyzontów. To dzięki niej bohater pokroju Łazarza zostaje wyniesiony do rangi postaci złożonej i dynamicznej, która obrazuje wielowymiarowość społeczeństwa przechodzącego proces gruntownych przemian. Z drugiej strony warto pamiętać, że osadzenie podmiotu literackiego w kontekście problematyki kształtowania się sfery publicznej i przemian w pojmowaniu wspólnoty było warunkiem koniecznym, by wydobyć na światło dzienne inną sferę o wielkim potencjale, wcześniej pomijaną – jest nią sfera intymna, która wbija się klinem w sieć społecznych stosunków o charakterze publicznym. Jest to kolejna kwestia, istotna dla odczytania *Łazika*, która teraz zostaje jasno przedstawiona. Po raz pierwszy można ją dostrzec w portrecie ojczyzna bohatera, Zaida, człowieka rodzinnego i pełnego ciepła. Najpełniej jednak dominium prywatności zostaje przedstawione w opisie więzi, jaka powstaje między Łazarzem a jego trzecim panem, gdy wewnątrz domu w Toledo napęnia się wzajemnym zaufaniem i szacunkiem i szlachcic w rozmowie ze służącym uchyla nieco zasłony, za którą skrywa lęki, ambicje i niepewność. W pewnym sensie można by uznać *Łazika* za literacką odpowiedź na pytanie, które, z perspektywy historycznej i socjologicznej, stawiał sobie Sennett w przywołanej wcześniej książce: „Czy istnieje (...) różnica między ekspresją właściwą w relacjach publicznych a odpowiednią dla relacji intymnych?”<sup>46</sup>. Napięcie ustanowione pomiędzy tym, co mówi i co robi szlachcic w każdej z tych sfer, i tre-

---

niałby dostąpić w środowisku dworskim (Cf. E. Torres Corominas, „Un oficio real”: el Lazarillo de Tormes en la escena de la Corte, „Criticón”, nr 113, 2011, s. 85–118). O awansie społecznym jako wyznaczniku prawdziwego sukcesu pisze w swoich pracach M.J. Woods (*Pitfalls for the Moralizer in Lazarillo de Tormes*, „The Modern Language Review”, nr LXXIV, 1979, s. 580–598) i R. Wright (*Lázaro's succes*, „Neophilologus”, nr LXVIII, 1984, s. 529–533).

<sup>46</sup> R. Sennett, op.cit., s. 16.

ści, jakie ono niesie, należą do wielkich estetycznych i formalnych osiągnięć tego anonimowego dzieła.

Być może w tym właśnie tkwi główna przyczyna atrakcyjności *Łazika*: w pozornej naturalności, z jaką poszerza pole tego, co literatura zdolna jest przedstawić. Nie chodzi zatem o sam zabieg uczynienia bohaterem i narratorem jednostki łączonej z tradycją komiczną, ale o mistrzostwo, z jakim udaje się tę postać wpisać w dynamiczny obraz społeczeństwa w przebudowie, społeczeństwa problematycznego, w którym treści intymne i dwuznaczne stają się czynnikami istotnymi dla moralnego zdefiniowania pobudek kierujących bohaterami. Być może właśnie dlatego to niezwykle dzieło zdołało przemierzyć drogę od interpretacji skupionych na kontekście lokalnym do odczytań, które z całą słusznością dostrzegają w nim nieodzowny element procesu powstawania nowoczesnej powieści, a nawet kanoniczną pozycję literatury światowej.

*Z języka hiszpańskiego przełożył Wojciech Sawala*



## ***Don Kichote* – konstrukcja i dekonstrukcja**

Kiedyś usłyszałem w Hiszpanii opinię, że Cervantes i Kolumb byli bardzo bliscy sobie duchowo. Obaj umarli nie zdając sobie w pełni sprawy z wagi własnych odkryć. Kolumb myślał, że dotarł na Daleki Wschód płynąc ku Zachodowi. Cervantes sądził, że stworzył jedynie satyrę powieści rycerskich. Żaden z nich nie podejrzewał, iż wylądował na nowych kontynentach w przestrzeni (w Ameryce) i w prozie (nowoczesność powieści).

Carlos Fuentes<sup>1</sup>

Arcydzieła literatury, paradoksalnie, są bardziej zagrożone niż mniej znane utwory. Przez zagrożenie rozumiem tu możliwość obniżenia ich wartości w procesie recepcji i rozpowszechniania wiedzy o nich. Z jednej strony mogą one ulec „mumifikacji” poprzez ciągle powtarzanie, zwłaszcza w szkole, utartych opinii o konieczności sakralnego ich traktowania. Z drugiej strony, bywają one upraszczane, spłaszczane, redukowane do kluczowego jakoby cytatu czy zwrotu językowego, który czyni z nich coś w rodzaju tzw. „ikonki”, na którą się klika, lecz ona się nie otwiera, tylko, wręcz przeciwnie, zamyka dalszy dostęp do siebie, wyświetlając, na granicy podświadomości, znak „zaliczone”, co daje poczucie, że można ten utwór odłożyć jako już przyswojony. Dla arcydzieła oznacza to coś gorszego niż zupełne zignorowanie go, oznacza śmierć przed utworzeniem

---

<sup>1</sup> C. Fuentes, *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 13.

książki. Tekst zamiera w „ikonce” cytatu czy zwrotu, jako zminiaturyzowana skamielina.

Klasycznym przykładem takiego procesu jest to, co dzieje się dosyć często z takimi arcydziełami, jak *Hamlet* czy właśnie *Don Kichote*. *Hamlet* zastyga w sławnym cytacie „być albo nie być”, czasem w połączeniu z „ikonką” sylwetki trzymającej w ręku czaszkę, a *Don Kichote* najczęściej w zwrocie „walczyć z wiatrakami”, na przykład w zestawie z „ikonką” rysunkową bądź trójwymiarowym plastikowym koszmarkiem do nabycia w kiosku z pamiątkami, przedstawiającym dużego chudego mężczyznę w zbroi, na szkieletowatej szkapie, i obok małego grubego człowieka na osiołku. Najgorsze w tym zjawisku jest owo poczucie „zaliczenia” całości. Dla utworów takich jak wyżej wymienione *Hamlet* czy *Don Kichote*, dzieł szczególnie złożonych, wielowarstwowych, o niezwykle subtelnym strukturach ironicznych i metatekstualnych czy metateatralnych, nie mówiąc o pięknie językowym czy głębokiej mądrości zawartych w nich idei i towarzyszących im perspektywach kwestionujących owe idee, zmuszających do przemyślenia na nowo prawd, które wydawały się oczywiste – otóż w przypadku takich właśnie arcydzieł proces: spłaszczenia, zminiaturyzowania do breloczka zawieszonoego przy kluczach, zwulgaryzowania – daje szczególnie gorzkie poczucie krzywdy wobec arcydzieła i autora, poczucie utraty, zaprzepaszczenia części dziedzictwa kultury. W wersji „ludowej” śmierć utworu w adaptowanym do sytuacji cytacie przetworzonym brzmi na przykład tak: „Pić albo nie pić” – powie ku uciesze gawiedzi dowcipniś, wznoszący kolejny kieliszek na zakrapianej imprezie towarzyskiej.

Dlatego, wydaje mi się, trzeba próbować przeciwdziałać takim procesom i bronić arcydzieł jak się da i gdzie się da, między innymi pokazując ich bogactwo i złożoność, ich ponadczasowość czy właśnie wręcz przed-czasową, czyli prekursorską nowoczesność, a tym samym uczulając na skalę utraty, gdy zostaną one poddane barbarzyństwu spłaszczenia, czyli „pożarciu” przez kulturę masową, choć-

by poprzez reklamę: wino „Don Kichote” czy wódka „Chopin” to i tak jeszcze najłagodniejsze formy tego rodzaju barbarzyństwa.

Jednym z dobrych punktów wyjścia dla takiej obrony arcydzieła, czy poddania go reanimacji, jest zwrócenie uwagi na bezzasadność utartych opinii i uproszczeń lub wręcz kłamstw ich dotyczących. Tak więc reanimację *Hamleta* można zacząć od podważenia twierdzenia, iż jest to tragedia zemsty. Uważna lektura w zestawieniu z prawdziwymi tragediami zemsty dowiedzie nas, że jako żywo arcydzieło Szekspira nie tylko nią nie jest, ale jest niejako jej zaprzeczeniem. Można też zwrócić uwagę na, wydawałoby się, drobne, a w rzeczywistości bardzo istotne zafalszowanie. Otóż Hamlet trzyma w ręku czaszkę konkretnej osoby, błazna królewskiego Yoricka, dzieje się to w czasie rozmowy z grabarzami, w kontekście „Danse Macabre”, czarnego humoru, a nie kiedy wygłasza monolog „Być albo nie być...”. Można w celu takiego odkłamywania zwrócić uwagę na struktury ironiczne, które, jeśli dobrze zostaną wyeksponowane przy analizie i interpretacji tekstu, powinny nas poprowadzić ku złożoności znaczeń, wielości punktów widzenia, a w konsekwencji odwrócić procesy „spłaszczania”. Tą samą metodą warto się posłużyć, przystępując do reanimacji arcydzieła, które jest „siostrzaną duszą” *Hamleta* – na wiele sposobów, między innymi z racji znaczenia struktur ironicznych – jakim jest *Don Kichote* Cervantesa.

Uderzmy więc od strony najbardziej utartych i najbardziej fałszujących utwór zwrotów czy wizualizacji, z których, między innymi, wywodzą się potem plastikowe pamiątki przedstawiające don Kichota i Sancza w stylu „Flipa i Flapa”, mających wyrażać kwintesencję powieści Cervantesa. Najgorsze, jak mi się wydaje, konsekwencje możemy odnotować z powodu niezwyklej popularności, a co za tym idzie, częstotliwości w użyciu zwrotu „walka z wiatrakami”, utożsamianym z don Kichotem bohaterem i, co gorsze, także z powieścią. Zwrot istnieje w kilku językach europejskich, w tym po polsku. Potoczne znaczenie tego określenia

to: bezsensowna, beznadziejna, skazana na klęskę aktywność osoby lub grupy ludzi. Ci, którzy się w ową aktywność angażują są albo, choćby po części, szaleńcami, albo niepoprawnie idealizującymi siebie, swoje cele i możliwości ich realizacji marzycielami oderwanymi od rzeczywistości. Jest to zatem kwintesencja żalostnej niedojrzałości i braku rozsądku, w dodatku prowadząca donikąd.

Straty, jakie ponosi genialna powieść Cervantesa na skutek rozpowszechnienia owego powiedzenia („walka z wiatrakami”) i utożsamienia jej z tymże, są wielorakie. W pierwszej kolejności należałoby wskazać na silnie negatywne oświetlenie całego utworu, a także sprowadzenie do jednego tylko epizodu, zyskującego rangę symbolu, bogatej, różnorodnej treści książki. Wprowadzenie jako nadrzędnego tonu politowania dla jakoby żalostnego bohatera niweluje wielobarwną gamę tonów powieści – od komicznego do tragicznego, z oryginalnymi odcieniami tragikomizmu, heroikomizmu i innych wariantów. Identyfikacja ta odwraca uwagę od głębokiej wymowy filozoficznej dzieła, kwestionującej możliwości percepcji, poznania świata i siebie samego przez człowieka, na rzecz pobłażliwego uśmiechu, połączonego z protekcyjnym westchnieniem nad niepoprawnością ludzi nie dosyć dojrzałych. Wreszcie jest to uproszczenie, które zasłania lub pozostawia w głębokim cieniu całą strukturę ironiczną utworu, jego poziom autotematyczny, metatekstualny, czyli to, co stanowi o największej oryginalności i nowoczesności *Don Kichota*, a tym samym o jego przynależności do kategorii arcydzieł.

Ten ostatni punkt na liście strat jest szczególnie znaczący dla moich rozważań nad specyfiką arcydzieła, jakim jest *Don Kichote*. Następuje tu bowiem nie tylko zasłonięcie całości utworu literackiego w jego bogatej, oryginalnej złożoności przez postać, ale w dodatku przez postać już od razu zafalszowaną i zbanalizowaną. Nie twierdzę, że po części szalony marzyciel, podejmujący się zadań skazanych na niepowodzenie, nie jest w ogóle obecny w powieści Cervantesa. Ten aspekt postawy don Kichota nie może ująć

naszej uwadze, gdyż wielokrotnie się z nim spotykamy. Chodzi raczej o proporcje tego aspektu w relacji do innych, czyli o to, by nie wyróżniać jednego, ignorując inne, a może, co najważniejsze, by nie odcinać go od struktur ironicznych, w których funkcjonuje i które nadają zupełnie inny sens temu epizodowi i jemu podobnym, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu, i by nie stosować techniki *pars pro toto*, która tutaj jest szczególnie nieadekwatna.

Jednym słowem, chcąc pokazać, jak bardzo należy się *Don Kichotowi* tytuł arcydzieła, spróbujmy skierować nasz analityczny „reflektor” na to, co w odbiorze popularnym, odbijającym się w powszechnie stosowanych zwrotach językowych czy okaleczonych z kontekstu cytatach, umyka uwadze, a jest istotą nowoczesności tego tekstu, którą w tytule tego wykładu nazwałam roboczo „konstrukcją i dekonstrukcją”.

Dekonstrukcja może się nam kojarzyć negatywnie już na poziomie czysto filologicznym z powodu możliwego skojarzenia z destrukcją. W obszarze historii literatury w jej współczesnym wydaniu może przywołać na myśl bezradność twórców w obliczu, jak im się wydaje, nieodwracalnego wyczerpania się środków literackiego wyrazu, bezsilność wobec dominujących przekonań, że wszystko już było, a nawet „post” wszystko też już było i pozostaje rozłożyć wszystko na części pierwsze, zdekonstruować i zjeść własny ogon w ostatecznym geście rozpacz. Nie będę tu komentować, na ile określenia takie mogą być zasadne, a na ile okazują się modnymi, rozdmuchiwanymi medialnie wybiegami sfrustrowanych artystów. Pewna negatywna siła takiego skojarzenia pozostaje.

Natomiast dekonstrukcja w *Don Kichocie* była i jest nadal czymś zdecydowanie pozytywnym. Jest etapem pomiędzy konstrukcją a nową (lepszą, pełniejszą, mocniejszą i bardziej elastyczną) konstrukcją. Jeśli można mówić o jakiegokolwiek roli destrukcyjnej, to tylko w niektórych przypadkach, kiedy zburzeniu ulegają pewne utarte, uważane za oczywiste, przyzwyczajenia, konwencje, pewniki,

po to, by możliwe było zbudowanie nowych punktów widzenia, z których postrzegamy dalej i głębiej, w nowy, inny sposób. Nadrzędną zasadą przy zastosowaniu modelu: konstrukcja – dekonstrukcja – nowa konstrukcja jest zakwestionowanie zbyt jednoznacznych, jedynie słusznych sposobów postrzegania literatury, siebie i świata, zbyt skonwencjonalizowanych środków ekspresji. Jeśli więc burzyć, dekonstruować, to po to, by uzyskać dalszą, więcej ogarniającą perspektywę, z której nie tylko zobaczymy więcej, ale zobaczymy siebie patrzącego, siebie piszącego, siebie czytającego, a więc i sam proces powstawania i istnienia dzieła literackiego.

Dekonstrukcja w *Don Kichocie* działa na wielu różnych, choć często przenikających się wzajemnie poziomach. Można więc mówić o dekonstrukcji na poziomie epizodycznym i na poziomie systemowym, na poziomie treści i formy, na poziomie filozoficznym i autotematycznym. Najlepiej pokazać to na przykładach.

Zacznijmy od samego początku, bowiem już w pierwszym akapicie mamy przykład systemowej dekonstrukcji. Znajdujemy tam grę ze starą konstrukcją i sugestią potrzeby nowej.

W pewnej miejscowości Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać, żył niedawno temu pewien szlachcic, z tych co mają kopię w tulei, starodawną tarczę, chudą szkapę i gończego charta. Garnek bigosu, w którym więcej było chabliny niż barana, sałatka mięsna prawie co wieczora, w sobotę „żałosne szczątki”, soczewica w piątek, a w niedzielę gołąbek jakiś na dodatek – pochłaniały trzy czwarte jego mienia. Reszta szła na kaftan z przedniego sukna, aksamitne hajdawery odświętne i takież ciżmy, zaś w dni powszednie przyodziewał się w bardzo przedni samodział. W domu swym miał gospodynię, której czterdziestka minęła, siostrzenicę, która dwudziestki jeszcze nie dosięgła, oraz pachółka do robót w polu i koło domu, który zarówno konia kulbaczył, jak ogrodniczym nożem władał. Szlachcic nasz zbliżał się do pięćdziesiątki: silnie zbudowany, suchy, chudego oblicza, lubił wczas wstawać i był wielkim miłośnikiem łowów. Mówią, że miał przy-

domek Quijada czy Quesada (co do tego nie ma zgody między autorami, którzy o tym pisali), ale na podstawie pewnych prawdopodobnych poszlak przypuszczać można, że nazywał się Quejana. Nie ma to jednak znaczenia dla naszej opowieści; chodzi o to, by opowiadanie nie odbiegało na jotę od prawdy<sup>2</sup>. (27)

Postarajmy się w pełni docenić wyrafinowaną zabawę, jaką proponuje nam autor w tym akapicie i równocześnie zauważyć jego działania konstrukcyjno-dekonstrukcyjne na rzecz budowy powieści. Gatunek powieściowy w XVII wieku tworzony jest od podstaw, ale w dziele Cervantesa znajdujemy już większość elementów potrzebnych dla rozwoju całej powieści europejskiej – fragment, w którym don Kichote wyobraża sobie, jak będą opisane jego dzieje i jego postać, jest nie tylko zapowiedzią autotematyzmu w arcydziele Cervantesa, który zostanie pełniej rozwinięty w drugim tomie, ale jest też załączkiem nowoczesnej powieści. Otóż, aby docenić subtelność gry niesionej przez dzieło, które zawiera rozważania na temat swojego sposobu istnienia oraz bohatera świadomego tego, że jest opisywany i sam „wtrąca” się w ten proceder, tj. kwintesencję tego, co najczęściej uważamy za wynalazek XX wieku i najbardziej rozwiniętej literatury czyniącej z procesów swego funkcjonowania temat samego utworu, otóż aby rozszyfrować znaczenia ironii, jedną z warstw ironii, obecną w początkowym akapicie, konieczne jest zestawienie tego cytatu z fragmentem, w którym główny bohater wyobraża sobie, jak będą opisane jego dzieje i jak będzie brzmiał ich początek:

Jadąc dalej nasz świeżo upieczony poszukiwacz przygód tak rozmawiał z sobą: „Któż by wątpił, że w przyszłości, gdy na jaw wyjdzie przedziwna historia moich świetnych czynów, mędrzec, który ją spisze, w ten sposób zacznie opowieść

---

<sup>2</sup> M. Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Man-czy*, t. I, przeł. A.L. Czerny i Z. Czerny, PIW, Warszawa 1972. Wszystkie cytaty z *Don Kichota* pochodzą z tego wydania; numery stron podaje się w nawiasie po cytowanym fragmencie.

o mojej pierwszej wyprawie zarannej; «Zaledwie rumiany Apollo rozpostarł na obliczu szerokiej i rozległej ziemi złote zwoje swoich pięknych włosów, zaledwie małe różnopyóre ptaszęta w swym dźwięcznym języku, słodką i miódopłynną harmonią pozdrowiły wzejście różanej jutrzenki, która rzucając miękkie łoże zazdrosnego męża, w podwojach i krużgankach horyzontu manczeńskiego ukazała się śmiertelnym, a już sławny rycerz don Kichote z Manczy rzucając gnuśne puchy, dosiadł słynnego rumaka Rosynanta i puścił się w drogę przez starożytną równinę Montielu...». (33)

Dekonstrukcją tego drugiego fragmentu jest oczywiście rzeczywisty początek powieści, który przecież nie jest tym, co wymarzył sobie don Kichote. Pierwszym efektem zestawienia obu cytatów jest śmieszność płynąca ze zderzenia całkowitych przeciwieństw: wyszukanego, pretensjonalnego, przesłodzonego i ciężkiego od niezgrabnych, rozbudowanych porównań i ozdobników stylu wraz z wyidealizowanym obrazem bohatera z prostym, wręcz przyziemnym stylem i obrazem przedstawiającym nam i owszem szczegółowo, ale bez żadnych ozdobników, realia dotyczące głównego bohatera, jego wyglądu, obyczajów, domostwa i domowników, z których wynika, że zarówno bohater, jak i jego otoczenie było skromne, wręcz siermiężne, na granicy ubóstwa i pozbawione jakichkolwiek znamion wyróżniających z szarej, prowincjonalnej egzystencji.

Ze zderzenia tych cytatów na pierwszym, oczywistym poziomie wyłania się satyra na fatalny styl, jakim pisane były romanse rycerskie, które tak ubóstwiał Rycerz Smętnego Oblicza (jak również prawie wszyscy umiejący czytać Hiszpanie w XVI i XVII wieku), ale równocześnie wyśmiany zostaje gust literacki samego don Kichota. Otóż sygnalizuje się nam, czytelnikom, że warto zwrócić uwagę na don Kichota jako czytelnika właśnie, o czym bardzo trafnie pisał Carlos Fuentes<sup>3</sup>, z tym, że chodzi tu zdecydowanie o anty-model czytelnika. Antymodel nie tylko dlatego, że podoba

---

<sup>3</sup> C. Fuentes, op.cit., s. 104–115.

mu się źle napisana literatura, choć już to jest bardzo szkolidliwe, ale także dlatego, że czyta bez dystansu krytycznego. Ten brak dystansu będzie związany nie tylko z możliwą częściową utratą zdrowia psychicznego, ale pośrednio też z niedojrzałością i niestosowaniem tak niezbędnej krytyki postrzegania, w tym postrzegania samego siebie jako czytelnika właśnie, bo trudno nie zauważyć, jak bardzo brak naszemu bohaterowi autoironii, która nie pozwoliłaby mu aż na takie błędzenie w pełnym iluzji świecie<sup>4</sup>. Dekonstruując wyobrażenia don Kichota o spisaniu jego dziejów, Cervantes oferuje nam jedną z wielu „szczepionek”: czytanie dobrej literatury i czytanie z dystansem krytycznym może uchronić czytelnika przed zbytnim utożsamianiem się z bohaterami literackimi, ale też nauczyć czujności wobec pułapek, jakie różne rodzaje iluzji zastawiają na każdego, kto zbyt zachłannie angażuje się we wszelkie procesy poznawcze.

Takie właśnie ćwiczenie czujności pod tytułem – „Czytelniku, patrz mi na ręce!”, „Patrz na to, JAK opowiadam Ci tę historię, a nie tylko na samą historię, na bieg wypadków i na to co będzie dalej!” – wprowadza Cervantes w pierwszym przytoczonym przeze mnie cytacie, czyli na samym początku powieści. Dzieje się tu bardzo dużo, na wielu poziomach: konstrukcja – dekonstrukcja – nowa konstrukcja. Na pozór niewinna i prosta garść informacji o bohaterze i miejscu, w którym go poznajemy... Nie dajmy się zwieść tym pozorom.

„W pewnej miejscowości...” zaczyna się narracja, początek powieści, który jest odwrotnością początku narracji w romansach rycerskich, a będąc tą odwrotnością, pokpiwa

---

<sup>4</sup> Vide K. Mroczkowska-Brand, *Don Kichote – Narcyz i Cervantes – anty-Narcyz. Cechy narcystyczne Don Kichota, bohatera i czytelnika romansów rycerskich, a antynarcystyczne strategie narracyjne Cervantesa jako autora – na tle sposobu prezentacji tego mitu u innych autorów epoki Baroku i nie tylko*, w: *Oblicza narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 35–50.

z owych tekstów, wprowadzając proces dekonstrukcji przyzwyczajęń czytelnicznych i samego stereotypu, w którym miejsce urodzin bohatera i jego pochodzenie było nazwane na samym początku. Bohaterem mógł być tylko wysoko urodzony mężczyzna, wielkiej urody i o nadludzkich wręcz zaletach charakteru, a jego imię i kraina, z której się wywodził, kojarzyć się z miały z co najmniej baśniowymi sferami lub odległymi gwiazdami.

Otóż dekonstrukcja przekonania, że takie powinny być imiona, nazwy miejsc, a w dodatku, że ich podanie jest dowodem na prawdziwość lub co najmniej prawdopodobieństwo opisywanej rzeczywistości, sugeruje, że *mimesis* nie musi polegać na liczbie podanych szczegółów, że *realizmu* nie gwarantuje brak najmniejszego błędu w nazwie miejscowości czy w opisie stroju, w rodzaju tkaniny, z której był uszyty kaftan bohatera. Przypomnijmy, że Cervantes pisze *Don Kichota* w czasach, kiedy zasadniczo jedynie poezja i pisany wierszem dramat uważane były za literaturę piękną. Jest ironią losu, że jednoręki geniusz prozy, twórca, a właściwie stwórca powieści żył w czasach, kiedy pogardzono prozą. Autor *Don Kichota* walczy więc o akceptację i szacunek dla prozy, w tym w szczególności dla powieści. Proponuje powieść atrakcyjną dla czytelnika za sprawą głębokiego, mądrego realizmu, a nie tylko sensacyjnych przygód lub raczej nieudanej imitacji wysokiego stylu.

Wróćmy do istotnej sprawy dekonstrukcji oczekiwań czytelnicznych i z tego punktu widzenia przeanalizujmy pierwszy akapit powieści. Przecież nasze oczekiwania czytelniczne rozbudzone słowami „W pewnej miejscowości Manczy...” dają nam wszelkie prawo oczekiwać, że zaraz dowiemy się dokładnie, o jaką miejscowość chodzi, że konstrukcja świata przedstawionego zacznie się od stworzenia iluzji, że oto nakreślona piórem autora otworzy się przed oczyma naszej wyobraźni scena, na którą wkroczy pięknie i dostojnie ubrany bohater, widok na piękny krajobraz, imponujący zamek lub pałac, w którym zamieszkuje od wieków szanowana rodzina, z której pochodzi godzien po-

dziwu wzór rycerstwa etc., etc., czyż nie tak zaczynały się typowe popularne epickie utwory? Toteż następujące po tym słowa – „której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać” – są jak uderzenie obuchem, a może raczej łomem, bo łomem zaczyna się burzenie – burzenie istniejącej konstrukcji przyzwyczajzeń i stereotypowych oczekiwań czytelnika. Szok powinien czytelnika zbudzić ze swoistej „drzemki”, tj. percepcji podobnej do dobrze znanego snu: snu, w którym będzie tak jak zawsze – pięknie, kolorowo, wzniosłe, będzie wiadomo, kto jest zły, a kto dobry, dobry zwycięży – szlachetny, waleczny rycerz otrzyma nagrodę, a boskiej urody księżniczka pozwoli mu się adorować i, mimo knoń złego czarnoksiężnika, uda im się... etc., etc.

A tymczasem, nagle, wszystko dzieje się inaczej. Autor nie ma ochoty sobie przypominać! Cóż, może tylko taki drobny żart na początek i zaraz znowu będzie tak jak dawniej...? Nic z tego. Co prawda, zaczyna się jakaś narracja, przynajmniej mowa jest o szlachcicu, to już krok w dobrą stronę, ale, niestety, znów nic się nie zgadza: biednie ubrany, jedzący byle co, „żałosne szczątki”, właściciel chudej szkapy – coś okropnego. Ale znów pojawia się promyk nadziei – „miłośnik łowów”, to brzmi dobrze, może chociaż dowiemy się dokładnie, jak się nazywa, z jakiego znamienitego rodu się wywodzi, skoro nie znamy nazwy miejscowości..., ale tu kolejne uderzenie, policzek, chyba już kpiny... „Quijada czy Quesada..., autorzy nie są zgodni”, a na koniec to już chyba szyderstwo: „to nie ma znaczenia dla naszej opowieści; chodzi o to by opowiadanie nie odbiegało na jotę od prawdy”. No tego już za wiele.

A jednak, jeśli „terapia szokowa”, czyli dekonstrukcja oczekiwań, otworzyła oczy i umysł czytelnika, oto, nad czym mógłby się teraz zastanowić: czy tylko wysoko urodzeni rycerze mogą być bohaterami w literaturze, czy nie można ustawić sceny ciekawych wydarzeń w pozornie nieciekawym otoczeniu, czy nazwy miejscowości, imiona i tym podobne szczegóły rzeczywiście świadczą o prawdziwości tego, co jest nam opowiadane, kto nam opowiada to, co

czytamy, skoro autorzy mogą być różni i nie zawsze się ze sobą zgadzają, czy może być prawdopodobna i nawet prawdziwa opowieść o nieznaney, w sensie statusu społecznego, trochę na pierwszy rzut oka szaroburej osobie/postaci, a jeśli tak, to czym jest prawda w literaturze i poza nią i czy w ogóle możemy ją poznać, wreszcie, czy czasem nie warto zburzyć, zdekonstruować muru, spoza którego nic nowego nie można było zobaczyć, choć raz spróbować zmienić dotychczasowe obowiązujące przyzwyczajenia, oczekiwania wobec gatunków literackich, sposobów opowiadania, może po zburzeniu muru zobaczymy inaczej opowiedziane historie, na przykład *powieści*? Może *mimesis* można urzeczywistnić właśnie poprzez dobrą prozę, pokazując, że ma inną, ale równie istotną wartość jak upiększająca rzeczywistość poezja królująca dotąd niepodzielnie na salonach...

A jeśli ten potraktowany „terapią szokową” pacjent-czytelnik jest gotowy na dalsze eksperymenty z rodzącym się na jego oczach nowym gatunkiem literackim i zamiast obrazić się za żarty z jego oczekiwań i ironię wobec ukończonych lektur, pozwala się wciągnąć w nową lekturę i równocześnie, patrząc już autorowi, kimkolwiek on jest, na ręce – uczyć się krytycznego dystansu, może zacząć ćwiczyć ten nowy rodzaj sztuki czytania, obserwując gry, jakie zacznie z nim prowadzić autor w obszarze narracji i narratora/narratorów. W tym celu zobaczymy, jak się dokonuje i czemu służy dekonstrukcja autora, to, co E.C. Riley nazywa w swojej *Cervantes's Theory of the Novel* – „the fictitious authorship device” (trik z fikcyjnym autorem)<sup>5</sup>. Otóż w pewnym momencie dowiadujemy się, że autorem dziejów don Kichota jest Sidi Hamet Ben Engeli, arabski kronikarz. A przecież na pierwszej stronie powieści pojawiła się, przed chwilą cytowana, informacja o „różnych autorach, którzy o Don Kichocie pisali”...? No cóż, skupmy się teraz

---

<sup>5</sup> E.C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, London, 1962, s. 205–211.

na arabskim kronikarzu, bo o nim, mimo wszystko, często jest mowa. Ale uwaga, ćwiczymy czujność („patrz mi na ręce”) – będzie nam potrzebna, bo kiedy wydawałoby się, że możemy poważnie potraktować Sidi Hamet Ben Engeliego i zapewnia się nas, że to szacowny uczony, mędrzec, godny pochwał niestrudzony kronikarz [czujność nasza uśpiona], w najbardziej niespodziewanym momencie dowiadujemy się, że wierzyć mu nie można, bo „autor był Arabem, a właściwością tej nacji jest skłonność do łgarstwa” (84). Pojawia się też uwaga, że nie mógł znać, wiedzieć tego, o czym pisze, bo nie było go tam, kiedy don Kichote siadał pod dębem. Skąd zatem wie, że to był dąb etc., etc., Jakby tego było mało, w innych miejscach powieści arabski kronikarz przepoczwarza się w maga, poetę, czarodzieja. Ale czy na pewno korzysta z białej magii, czy może jednak z czarnej... – tak może podejrzewać sam główny bohater, który, jak już wiemy, będzie się wtrącał w narrację, a więc i podważał uczciwość kronikarza, narratora, zwłaszcza gdy sprawy nie idą po jego myśli. Tego rodzaju komentarze będzie też podsuwał mu Sanczo, coraz bardziej upodabniający się do swego pana. W innym miejscu pojawia się sugestia dotycząca drogi, która prowadziła od zapisów, zeszytów arabskiego kronikarza poprzez tłumaczenia (nowa postać – tłumacza) do sprzedawcy brakujących zeszytów na targu (79–84) i do autora. Ale kim jest autor, a może to jednak on jest narratorem... Jaki cel mogą mieć te meandry dekonstrukcji?

Nie chodzi przecież tylko o zabawę, raczej o wyraźne, choć dyskretne, zwrócenie uwagi czytelnika na znaczenie tego, *jak* się opowiada, a także *kto* opowiada to, co się dzieje w powieści. Najczęściej czytelnik niejako „połyka” opowieść z opakowaniem, czyli charakterem narracji. Ale jeśli będzie świadomy rozmyślnie dekonstruowanej, bo odsłanianej *fikcyjności* i choć trochę świadomy *mechanizmów* narracji, ma szanse znacznie więcej wynieść z lektury. Znowu – „czytelniku, jeśli patrzysz mi na ręce i podążasz za moimi zmyłkami krok w krok...”, nie tylko dowiesz się, co się stało (tego byś się dowiedział w byle jakiej narracji), ale

dowiesz się, jak się narrację buduje i jak można ją zakwestionować, zdekonstruować, a z tych klocków ułożyć inną, może podobną, może inną. Po takiej lekturze masz szansę być zaszczerpiony na chorobę, na jaką cierpiał główny bohater powieści: niemożność zachowania dystansu krytycznego, niezdolność zrozumienia, że można zaangażować się wyobraźnią w lekturę i równocześnie to zaangażowanie kontrolować. Nie sposób oprzeć się pokusie, żeby przywołać tu Szekspira i jego lekcję ze *Snu nocy letniej*, dotyczącą tego problemu. Pamiętamy, jak Bottom przekonywał swoich towarzyszy, amatorów-aktorów, że widza, a zwłaszcza panie, trzeba zapewnić, że aktor nie jest lwem naprawdę i odkryć połowę jego twarzy zakrytej maską imitującą głowę drapieżnika, a ponadto jeszcze zapewnić, że grający lwa aktor jest rzemieślnikiem ateńskim, stolarzem zwanym Klinem<sup>6</sup>. Śmiejemy się z Bottoma (Spodka, Podszewki, Dupka), że nie potrafi zrozumieć istoty recepcji teatru, że nie może pojąć, że istnieje coś takiego, jak częściowe zaangażowanie wyobraźni odtwórczej widza z równoczesnym trzymaniem jej na wodzy. Czy jednak nie miał racji poczciwy, troszczący się o nerwy dam, tkacz? Przenieśmy się z powrotem do dzieła Cervantesa: scena z teatrykiem Mistrza Piotra i gwałtowna reakcja don Kichota, który by ratować piękną Melisendrę, rąbie mieczem kukiełki przedstawiające Maurów (223–224). W obu utworach jawna teatralność polegająca na dekonstrukcji iluzji teatralnej otwiera perspektywę pozwalającą zobaczyć mechanizmy powstawania tej iluzji i postawić najciekawsze pytania o funkcje przestrzeni metateatralnej i metaliterackiej.

Jako ilustrację takiego stwarzania perspektywy, z której możemy obserwować tych, co obserwują, na przykład – teatr, ale nie tylko, sztukę w ogóle, a zwłaszcza moment jej tworzenia, można przywołać klasyczne dzieło Velázquez'a *Las Meninas* [*Panny dworskie*]. Łatwo dostrzeżemy analogię

---

<sup>6</sup> W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 47–48.



Ryc. 1. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Panny dworskie (Las Meninas)*, 1656. © Muzeum Prado, Madryt

w konstrukcji metaprzestrzeni literackiej u Cervantesa i metamalarskiej u Velázquez, o czym tak pisze Riley:

Kiedy Cervantes w *Don Kichocie*, tak jak Velázquez w *Las Meninas*, w swojej wyobraźni wykroczył poza siebie i odsunął się na pewien dystans od dzieła, nad którym pracował, a następnie wprowadził całą tę scenę w dzieło, które tworzył – artystę, obraz, publiczność i wszystko inne – zrealizował artystycznie akt mentalnego oderwania się, które jest cechą wyróżniającą myśli europejskiej około roku 1600. Był to akt

podobny do tego, czego wcześniej „próbował” Montaigne, i który stał się podstawą filozofii Kartezjusza, jego pierwszym aksjomatem<sup>7</sup>.

Chciałabym pokazać tu jeszcze jeden, mniej znany, obraz holenderskiego malarza, Willema van Mierisa, o którym dowiedziałam się od krakowskiego niderlandysty, komparatysty i historyka sztuki, Piotra Oczuki.



Ryc. 2. Willem van Mieris, *Retablo (De rarekiek)*, 1718. © Rijksmuseum, Amsterdam

<sup>7</sup> E.C. Riley, op.cit, s. 223. Tłum. K. Mroczkowska-Brand.

Obraz przedstawia tych, którzy oglądają teatrzyk kukielkowy (podobny, sądząc z opisu w dziele Cervantesa, do tego, jakim posługiwał się Mistrz Piotr w gospodzie, w której zatrzymał się don Kichote) oraz tych, którzy ich obserwują. Barok kochał się w takich grach, ale nie była to tylko gra dla gry, dla zabawy, choć zabawa była, i to przednia. Dla artystów tego czasu było to stawianie pytań filozoficznych – o granice percepcji i poznania, pytań epistemologicznych, czy wręcz ontologicznych: co jest, a co się być wydaje? Opozycja czy współistnienie pomiędzy *ser/parecer* (byciem a pozorem bycia, iluzją istnienia), a więc pytanie będące jądrem *Don Kichota*, wpisuje się w bodaj największą barokową (a szczególnie manierystyczną) fascynację zagadką relacji między pozorem a rzeczą samą w sobie.

W tym momencie warto powrócić do wspomnianej na początku, w kontekście szkodliwości przerabiania cytatów z arcydzieł na powiedzonka, „walki z wiatrakami”, w zestawie z innymi klasycznymi epizodami, gdzie dostrzeżona przez don Kichota rzecz lub sytuacja zostaje uznana za jedną, a okazuje się drugą. Wybieram epizody najbardziej charakterystyczne – posłużą tu do ilustrowania mechanizmu „konstrukcja – dekonstrukcja – nowa konstrukcja”. Wiatraki, czyli olbrzymy, stada owiec, czyli armie, miska balwierza, czyli hełm Mambryna. Zwróćmy uwagę na fakt, że za każdym razem pierwsze wrażenie, pierwszy obraz lub dźwięk, albo dźwięk i obraz, jest niejasny i mogący być interpretowany niejednoznacznie: 1. widziane z daleka poruszające się powoli skrzydła wiatraka, 2. kurzawa, wzniesiona przez setki kopyt, niepozwalająca widzieć niczego wyraźnie i połączona z tętentem, 3. znowu z bardzo daleka połyskujące złotawym odcieniem nakrycie głowy, na głowie jeźdźca – mogłyby zostać wzięte za różne rzeczy.

Najlepszym dowodem na to, że można je zobaczyć różnie, między innymi tak jak określa je don Kichote, jest zgoda Sancza na to, że na przykład kurzawę mogą wzniesić konni żołnierze, rycerze, jakieś wojsko, mało tego – wierny giermek deklaruje gotowość stanięcia natychmiast do walki

w słusznej sprawie, walka z Maurami, i dopiero później, gdy już depcą po nim barany, Sanczo zmienia swoje postrzeganie zjawiska widzianego wcześniej inaczej.

Dlaczego autor tak konsekwentnie ustawia mylne interpretacje pewnych zjawisk (wizualnych) przez Don Kichota w kontekście nagromadzenia złudzeń optycznych, dźwiękowych, gry światła, perspektywy, która pomniejsza lub przybliża etc.? Przecież mógłby te obrazy opisać jako pojawiające się tylko w głowie don Kichota, który zaczyna o nich mówić i je opisywać, bez żadnego odniesienia do otaczającej bohatera rzeczywistości przedstawionej w powieści.

Mógłby, ale wtedy trop prowadziłby nas jednoznacznie w kierunku historii dotyczącej pacjenta cierpiącego na omamy, paranoję czy schizofrenię: nikt nic nie widzi, nie słyszy, a biedny chory słyszy głosy, widzi postacie etc. Nie byłoby to wtedy stawianiem pytań o miejsce iluzji w postrzeganiu, o możliwość pełnego poznania, o sposób istnienia tego, co widzimy, i tego, co błędnie interpretujemy, o to jak może ta interpretacja nabrać swoistego bytu w naszej wyobraźni tak, że przekształca nie tylko nasze wrażenia, ale i to, jak myślimy i jak działamy.

W takim ujęciu, czyli w połączeniu z innymi analogicznymi – umyślnie analogicznymi, choć nie identycznymi! – epizodami, zdarzeniami (wiatraki, owce, hełm itp.) „walka z wiatrakami” nie może być już tylko symbolem beznadziejnej nieskuteczności chorobliwego marzycielstwa; przy całej różnorodności możliwych interpretacji, jakie się przed czytelnikiem otwierają, szczególnie znaczące jest jej funkcjonowanie w strukturze – „od iluzji prawdy – do prawdy o iluzji”.

Można by to też określić jako czytelniczą podróż: od stereotypowego, łatwego, uproszczonego rozumienia tego epizodu jako symbolu słabości umysłowej bohatera, od której wtedy z politowaniem, podświadomie lub świadomie się odcinamy, droga poprzez dekonstrukcję – do pogłębionej, nowej konstrukcji: wszyscy się często mylimy, ulegamy

złudzeniom, niejasnym wrażeniom, do których, przy bogatej wyobraźni, dobudowujemy nieproporcjonalne ciągi dalsze. A owe ciągi dalsze mogą zacząć żyć własnym życiem. Na przykład coś, co zaczęło się jako żart – dotyczący hełmu Mambryna, czyli miski balwierza, przeradza się w niekończące się spory i dyskusje, w których gubią się sami pomysłodawcy żartu (I, 484–490). Czym zatem jest prawda, a czym obraz prawdy, jaki sami sobie stwarzamy? Na te epistemologiczne i ontologiczne pytania nie zna odpowiedzi ani Sidi Hamet Ben Engeli, ani Cervantes, ani Szekspir... Bo zadaniem mędrców jest stawianie mądrych pytań, a nie dostarczanie jednoznacznych, jedynie słusznych odpowiedzi.

Wśród różnych, istniejących na wielu poziomach przykładów dekonstrukcji mogę tylko wybrać niektóre. Bogactwo i obfitość są tu ogromne, zdaję sobie sprawę, że moje wybory nie są wyczerpujące, ale staram się przedstawić kategorie, rodzaje, szczególnie relewantne dla integralnej interpretacji przesłania powieści. Nie może więc zabraknąć najbardziej chyba nowoczesnego w naszym odczuciu, a niesłychanie oryginalnego na owe czasy przykładu systemowej dekonstrukcji poprzez autotematyzm. Myślę o tym poziomie, na którym świadomość postaci, że są bohaterami książki, że spisywane są ich dzieje i przygody, że się o nich czyta, a to czytanie ma dla nich konsekwencje, stanowi treść samej powieści. Pozwolę sobie przytoczyć tutaj ten fragment eseju Carlosa Fuentesa, który wyjątkowo trafnie wyjaśnia znaczenie i skalę oryginalności Cervantesa w tej materii:

Z pewnością jest to pierwszy przypadek w historii literatury, kiedy postać wie, że jest opisywana, a równocześnie przeżywa swe fikcyjne przygody. Ten nowy poziom lektury, kiedy don Kichote wie, że jest opisywany, ma decydujące znaczenie dla pozostałych aspektów. Don Kichote przestaje bazować na wcześniejszej epice, aby móc oprzeć się na swojej własnej epopei. Lecz jego epopeja nie jest już tamtą epopeją i właśnie w tym punkcie Cervantes odkrywa nowoczesną powieść. Don

Kichote czytelnik wie, że o nim się czyta, z czego nigdy nie zdawał sobie sprawy Amadis z Galii, i wie, że los don Kichota został nierozzerwalnie złączony z książką „Don Kichote”, z czego nigdy nie zdawał sobie sprawy Achilles w odniesieniu do „Iliady”. Jego integralność dawnego bohatera, zrodzona z lektury, ukryta w niszy wcześniejszej lektury epickiej, jednolitej i denotatywnej, zostaje unicestwiona nie przez galerników czy żarty Maritornes, nie przez kije i kamienie, które spadają na niego w gospodach uważanych za zamki czy na pastwiskach branych za pola bitwy. Jego wiara w lektury epickie pozwala mu przetrwać wszystkie ciężki. Jego integralność zostaje zniszczona przez czytanie, któremu zostaje poddany<sup>8</sup>.

Efekt tej dekonstrukcji dla samej postaci don Kichota i dla czytającego o nim wrażliwego odbiorcy jest smutny, ale dla jakości literackiej dzieła w całości – znakomity. Otwiera bowiem nowe drogi myślenia o sposobach istnienia dzieła literackiego, o jego recepcji, o nowych perspektywach filozoficznych interpretacji relacji pomiędzy tym, co jest i tym, co się być wydaje.

*Finis coronat opus*, zobaczmy, jak mechanizm „konstrukcja – dekonstrukcja – nowa konstrukcja” funkcjonuje w finale drugiego tomu, w zakończeniu dziejów sławnego rycerza, czyli w sposobie przedstawienia nam śmierci don Kichota. Jeśli próbujemy się zmierzyć z interpretacją jego śmierci, musimy wziąć pod uwagę nie tylko samą interpretację jego odejścia ze świata przedstawionego powieści w aspektach filozoficznym, religijnym, psychologicznym, ale też możliwe rozumienia jego szaleństwa. Potrzebne jest wyważenie proporcji między komicznym a tragicznym tonem dzieła i charakteru relacji don Kichota i Sancza. Trudny to moment do interpretacji także dlatego, że tyle aspektów i poziomów struktury zbiega się równocześnie. Nic dziwnego, że tyle sprzecznych opinii możemy znaleźć, szukając rozstrzygnięcia kontrowersji wokół interpretacji śmierci don Kichota.

---

<sup>8</sup> C. Fuentes, op.cit., s. 80.

Jeśli bowiem wybierzemy prostą konstrukcję bez dekonstrukcji, mamy interpretację jednoznaczną w kontekście religijnym (wiara, modlitwa, zaufanie Bogu), renesansowym (odzyskanie rozumu i klarownych proporcji przy ocenianiu siebie i świata), bliżej tonu dobrego komediowego zakończenia: don Kichote odzyskuje zdrowie, rozsądek, jasność oceny tego, co było błędem, wyraża skruchę za wszelkie grzechy czy słabości, odbywa spowiedź, i dziękując Bogu, że pozwolił mu odzyskać zdrowe zmysły, uporządkowawszy sprawy materialne wobec najbliższych, umiera otoczony życzliwymi mu ludźmi, podążając ku życiu wiecznemu i akceptując śmierć. Przychodzi wtedy na myśl klasyczny tekst z literatury hiszpańskiej późnego średnio-wiecza *Coplas por la muerte de su padre* autorstwa Jorge Manrique: spokój, akceptacja, godność i Śmierć przywitana bez cienia strachu, honor i wiara zachowane – jest dobrze, a będzie jeszcze lepiej...

Zanim jednak spojrzymy z perspektywy innej interpretacji, którą otwiera nam dekonstrukcja, postawmy najpierw pytanie, czy powyższa interpretacja współgra z integralnością struktury całego dzieła. Czy powieść, która ma konstrukcję opartą na strukturach ironicznych, kwestionujących wszelkie jednoznaczności, bazujących na ciągłym odślanianiu innych punktów widzenia, na technikach *mise en abîme*, na ukazywaniu złożoności i wieloznaczności otaczających nas zjawisk, w tym nas samych, może proponować nam tak prostolinijnie rozumiane zakończenie?

Pierwsze pytanie, czyli pierwszy stopień dekonstrukcji, kwestionujące powyższą interpretację, nazwijmy ją skrótowo, choć z pewnym uproszczeniem, „optymistyczną”, to: jaka jest przyczyna śmierci? na jaką chorobę umiera don Kichote, czy raczej, jak sam już siebie nazywa: Alonzo Quijano? Ale też: czy don Kichote umiera w tym samym momencie i w ten sam sposób, co Alonzo Quijano?

Dalsze pytania, dalsze etapy dekonstrukcji: jeśli Alonzo Quijano, Alonzo Quijano El Bueno (Dobry), jest tak szczęśliwy, że odzyskał zdrowe zmysły, że zrozumiał swoje

szaleństwa i od nich się odzegał, jeśli jest tak spokojny i akceptuje swoją sytuację, to dlaczego tyle w nim smutku, melancholii i zgryzoty? I znowu: dlaczego nie chce dalej żyć i umiera?<sup>9</sup>.

Oto jedyne odpowiedzi co do przyczyn medycznych, jakie znajdujemy w tekście: mowa jest o gorączce, długim śnie po zmęczeniu, z którego wszelako budzi się bardzo rześki. Medyk powiada: „melancholia i zgryzota go dobiły” (II, 591), a więc ściśle fizycznych czy fizjologicznych przyczyn nie ma (a nie zapominajmy, że Cervantes, syn felczera i sam często chorujący, nie najgorzej znał się na medycynie, na takim poziomie, na jakim ona wtedy była, i gdy chciał, to precyzyjnie opisywał symptomy chorób swoich bohaterów) – choć słowa medyka, mówiąc dzisiejszym językiem, prowadzą nas w kierunku psychosomatyki i podłoża psychicznego osłabienia, i zbliżającej się śmierci. Najtrafniej ujmuje to jednak, jak sądzę, najwierniejszy przyjaciel don Kichota, Sanczo:

Ach! – odpowiedział Sanczo płacząc – Panie mój! Niech jegomość nie umiera, ale posłucha mojej rady i żyje długie lata, bo największym szaleństwem, na jakie człowiek w tym życiu zdobyć się może, jest pozwolić sobie umrzeć tak ni stąd, ni zowąd, nie z czyjejs ręki ale ze zmartwienia. (II, 594)

A więc nie tylko nie zostały nam podane żadne choroby, żadne symptomy śmiertelnych zagrożeń od strony fizycznej, ale parokrotnie powtórzone zostały sugestie, bo nie tylko Sanczo tak uważa, że przyczyną braku chęci życia, a zatem i samej śmierci, jest *smutek, melancholia*, czyli, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, głęboka *depresja*. I owszem, Alonso Quijano odzyskuje zdrowe zmysły, rozpoznaje swo-

---

<sup>9</sup> Wiemy, że gniew Cervantesa na dzieło Avellanedy, a przede wszystkim na postawę autora, wpłynął na podkreślenie nieodwołalnego charakteru śmierci Rycerza Smętnego Oblicza w ostatnich liniach tomu drugiego, aby nikt nie ważył się go wskrzeszać i pisać ciągów dalszych, jednak uwagi te nie dotyczą faktu jego śmierci ani jej przyczyny, nie wpływają też na znaczenie całej powieści.

je omamy, powraca do rozumowego oglądu świata i siebie, bo don Kichote umarł, a don Kichote umarł, bo nie mógł już być błędnym rycerzem, a nie można być nikim, a on tylko tym mógł być, a z kolei bez Don Kichota Alonzo Quijano nie chciał już żyć, bo...

Bo bez iluzji nie da się żyć, zwłaszcza bez pięknych iluzji, czyli: póki iluzji, póty życia...

Nie da się pogodzić tej interpretacji z poprzednią („optymistyczną”, religijną, renesansowo rozumną i wyważoną), oczywiście można, i tak bywa, proponować ją jako alternatywną. Dekonstrukcja pierwszej interpretacji śmierci don Kichota i całej powieści przebiega przecież wedle sposobu widzenia i rozumienia świata, a w tym, przede wszystkim, czytania i omawiania literatury, jakie dominują w danej epoce.

Jednak tym, co stanowi o niesłuchanej oryginalności, nowoczesności *Don Kichota*, jest fakt zawarcia w utworze literackim równocześnie: struktury narracji, portretów bohaterów, akcji, wtrąconych narracji, dialogów, komentarzy, rozważań – pozwalających na lekturę na poziomie w miarę zrozumiałej dla wielu zabawy, czyli śledzenia przygód, śmiechu z farsowych scen, przyswajania prostych złotych myśli wynikających z doświadczeń – i – równocześnie – włączenie takich struktur ironicznych, które pozwalają na zakwestionowanie lektury jako wyłącznie lekkiej, łatwej i przyjemnej, choć nie eliminują zabawy w ogóle.

Struktury ironiczne, czyli rekonstrukcyjne, żyją w dziele cały czas, są dostępne, są raz mniej, a raz bardziej czytelne, ale są w powieści jak dobre bakterie, jak zestaw wyrafinowanych narzędzi załączonych do arcydzieła. Zależnie od wariantów, które wysuwają się na czoło w kodzie kulturowym danej epoki, narzędzia te będą użyte, na przykład jedynie jako satyra na złe powieści rycerskie, na ich naiwną lekturę, a w innej fazie historii literatury i kultury posłużą się nimi ci myśliciele czy artyści, których fascynuje percepcja, stopień poznania rzeczywistości dostępny człowiekowi.

Dalej – i teraz mam na myśli czasy nam bliskie – z tych narzędzi dekonstrukcji skorzystać mogą czytelnicy, interpretatorzy, dla których historia don Kichota i sposób jej opowiadania stanowią odzwierciedlenie fragmentaryzacji i relatywizacji świata i człowieka, a tragikomiczne dzieje Błędnego Rycerza wyrażają poszukiwanie absolutu w całkowicie już względnej rzeczywistości. Za każdym razem, w każdym czasie, czytelnik będzie miał do dyspozycji narzędzia konstrukcji – dekonstrukcji – nowej konstrukcji, a dekonstrukcja będzie mogła zawsze być użyta do otwierania nowych punktów widzenia, nowych możliwości interpretowania.

Wiemy, że interpretacje dzieła Cervantesa, w tym śmierci don Kichota, bardzo się zmieniały na przestrzeni wieków. Za czasów życia autora dominowała interpretacja utworu jako komedii, jako satyry, jako bardzo zabawnej książki. Znane już było wtedy powiedzenie o kimś zanoszącym się od śmiechu, że albo zwariował, albo czyta *Don Kichota*. W kolejnych wiekach podkreślano w lekturze *Don Kichota* inne jego aspekty, od epoki romantyzmu szala zasadniczo przechyla się na korzyść interpretacji coraz bardziej pesymistycznej, ku don Kichotowi jako figurze symbolizującej tragiczne aspekty kondycji ludzkiej. Dostojewski o arcydziele Cervantesa powiedział, że jest to najsmutniejsza książka, jaką kiedykolwiek czytał. A później komentarze, omówienia, parafrazy *Don Kichota* nabierają tonu albo tragikomicznego, albo dramatycznego z odcieniem mocno melancholijnym lub wręcz tragicznym, łącząc go z wariantami widzenia losu ludzkiego jako teatru absurdu czy, jak chciałby Nabokov, teatru okrucieństwa<sup>10</sup>. Jeszcze inaczej przedstawiają się omówienia z perspektywy teorii literatury i studiów nad strukturami autotematycznymi. Natomiast idąc tropem interpretacji filozoficznych, powiązanych z historią literatury i sposobami jej czytania,

---

<sup>10</sup> Vide V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Muza SA, Warszawa 2001, zwłaszcza s. 89–119.

możemy zauważyć, że tonacje komentarzy układają się w pewną linię – od komediowych, przez umiarkowane komediowe do coraz bardziej smutnych aż po tragiczne. Ażeby zilustrować najnowszy, współczesny etap myślenia o Don Kichocie i podsumować moje rozważania o mechanizmach konstrukcji i dekonstrukcji w tym arcydziele, chciałabym pokazać parę prac z wystawy, jaka odbyła się w Krakowie z okazji 400-lecia pierwszego wydania *Don Kichota* (tomu pierwszego), w Galerii Dominika Rostrowskiego, a więc w 2005 roku zatytułowanej *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*. Na boku pozostawiam kwestię poziomu artystycznego tych prac, interesuje mnie z jednej strony różnorodność odpowiedzi grafików, malarzy i rzeźbiarzy na pytanie „Czym jest dla mnie Don Kichote dzisiaj?“, dają one bowiem jeszcze jeden dowód na to, że w epoce dekonstrukcji nie wyobrażamy już sobie możliwości jedynej i jedynie słusznej interpretacji. Z drugiej strony, ciekawie potwierdziła się hipoteza, że dominuje widzenie smutne, jeśli z uśmiechem, to jednak melancholijnym, ale raczej z gorzką zadumą nad tym, jak bardzo wyalienowani są na tym świecie wrażliwi lub nadwrażliwi ludzie, jak bardzo nie ma miejsca dla tych, którzy patrzą oczyma dziecka, wiecznego dziecka albo z naiwnością na pół szalonego poety, mistyka, świętego, jak wszelka „inność” bywa nazywana szaleństwem, wreszcie jak bardzo krucho są nasze iluzje, a jeszcze bardziej ci, którzy wiedząc o tym, nie mogą bez nich żyć. Kruchość wrażliwych i kruchość życia... i egzystencjalny smutek uświadomienia sobie, że ani ze złudzeniami, ani bez nich nie potrafimy sobie poradzić z istnieniem.

\* \* \*



Ryc. 3. Alicja Raczkiewicz, *Narodziny D. Kichota*, 2004. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X–6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Dziecko z wiatraczkiem + wiatrak elektryczny pod pupą – wieczne dziecko? żart (walka z wiatrakami); wiatraczek, ironiczny uśmiech – ale dziecko się nie uśmiecha – oczy zagalone, ale wyrażające już alienację i nieprzystawalność do realnego świata – dziecko autystyczne?



Ryc. 4. Alicja Raczkiewicz, *Dzieciństwo D. Kichote*, 2004. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X–6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Freud? nadopiekuńcza matka – nadwrażliwe dziecko, dziecko–rycerzyk/ papierowy kapelutek/ hełm z tektury Don Kichota, dziecko niechące dorosnąć – Piotruś Pan? – dziecko, symbol bezbronności, naiwnego spojrzenia?



Ryc. 5. Grzegorz Bednarski, *Don Kichote uwięziony*, 2004. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X–6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Uwięziony, okrutnie potraktowany, oszukany? Don Kichote uwięziony w klatce (pod koniec tomu I), a miało być tak zabawnie, czyż nie tak, Doroto? Księżniczko Mikomikono? W oczach i szaleństwo, i bezsilność, i niezrozumienie/ beznadzieja/ alienacja/ niewola/ wyrzucenie poza wspólnotę, która nie akceptuje inności?



Ryc. 6. Grzegorz Bednarski, *Don Kichote umiera*, 2004. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X-6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Fragmentaryzacja rzeczywistości, świat w kawałkach, znowu bezbronność, znowu bezradność, przemoc – przywiązanie pasem do łóżka, jak chorych psychicznie? Próba uwolnienia się z więzów, ucieczki od bólu?, obrzydliwość fizjologii – nocnik-miednica? Z krwią? Z moczem? ale na głowie jeszcze hełm? żałosne resztki po roli rycerza?



Ryc. 7. Eugeniusz Mucha, *Don Kichote i Galernicy*, 1998. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X–6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Nagość – bezbronność – poddanie przemocy, okrucieństwu, niewdzięczność galerników, których Don Kichote uwolnił; dominacja ciemnej czerwieni – krew, przemoc, zwycięstwo siły fizycznej. Don Kichote osłania się od razów – nierówność sił – poczucie beznadziei.



Ryc. 8. Leszek Sobocki, *Plus + minus – nieskończoność ∞*, 2003. Za: *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, Katalog wystawy w Galerii Dominika Rostworowskiego (14 X–6 XI 2004 r.), Kraków 2004

Nagość – kruchość – bezbronność – choroba („is Man no more than this?” – Szekspir, *Król Lear*, Lear mówiący o Edgarze, w czas burzy – nagim i dygoczącym na wrzoso-wisku, o Człowieku; Don Kichote – Everyman). Godność i powaga w twarzy, a słabość i bezbronność gestu zasłaniania rękami tego blasku, który może być sercem, dosłownie i w przenośni, wizualizacją wrażliwości i jej kruchości. Medyczne, techniczne szczegóły: wenflony przyklejone plasterami, przechodzące w „skrzydła” – kabelki; całkowita dysproporcja pomiędzy tym co kruche, bezbronne, uduchowione, a okrutną rzeczywistością, na przykład szpitala,

bolesnych zabiegów, tego co w życiu nieuniknione, bezduszne, zimne, odbierające nadzieję. A jednak on idzie dalej, wciąż czerwonym blaskiem pulsuje w nim serce, iluzja życia? wielkich zadań do wykonania? Tytuł – *Plus/minus-nieskończoność*... Nieskończoność, która się otwiera i czeka, jest złudzeniem plus/minus? liczenie, policzalność też jest iluzją? Iluzją jest uleczenie z choroby? z choroby bycia człowiekiem?

Beata Baczyńska

Uniwersytet Wrocławski

---

## ***Życie jest snem* i *Księżę Niezłomny*, czyli dwa „polskie” dramaty Pedra Calderóna de la Barca**

### **Dwa dramaty**

*La vida es sueño* i *El príncipe constante*, czyli *Życie jest snem* i *Księżę Niezłomny*, Pedro Calderón de la Barca należą do kanonu światowej dramaturgii. Użycie przymiotnika „polski” w odniesieniu do tych dwóch dramatów nie jest nadużyciem – oba bowiem znacząco wpisały się w dzieje polskiej sceny. Bohaterem pierwszego jest polski następca tronu odsunięty od władzy przez swojego ojca, tym samym Polska w *Życiu jest snem* od zawsze stanowiła (i nadal stanowi), z jednej strony, wyzwanie dla twórców, a z drugiej, problem dla odbiorców przedstawień realizowanych dla polskiej publiczności. Każdorazowo próbuje się dociec związku Calderonowskiej Polski z polską rzeczywistością, tym bardziej, że imiona głównych osób dramatu – królewicza Segismunda i jego ojca Basilia – nie pochodzą z pocztu królów polskich. W przypadku *El príncipe constante* sytuacja jest zgoła odwrotna: tytułowym bohaterem dramatu jest postać historyczna – portugalski infant don Fernando, który zmarł w mauretańskiej niewoli, odmawiając oddania chrześcijańskiej Ceuty w zamian za własne uwolnienie. Dodajmy jednak, że Calderón dość swobodnie manipuluje faktami z życia rzeczywistego don Fernanda (1402–1443), którego męczeńska śmierć wcześniej przeszła do legendy:

szczątki „świętego infanta” sprowadzono do Portugalii w 1471 roku<sup>1</sup>. Dramat zwrócił uwagę niemieckich romantyków. Lektura przekładu Augusta Wilhelma Schlegla sprowokowała Johanna Wolfganga Goethego do stwierdzenia, że „gdyby któregoś dnia zniknęła poezja na świecie, można byłoby ją było odtworzyć na podstawie tej jednej sztuki”<sup>2</sup>. Polskie tłumaczenie jest o czterdzieści lat późniejsze, a zadomowiło się na tyle silnie w polskiej świadomości, iż usunęło w cień barokowy pierwowzór i w powszechnym odbiorze uważane jest za arcydzieło polskiego romantyzmu. *Księżę Niezłomny*, ogłoszony drukiem przez Juliusza Słowackiego w Paryżu w 1844 roku, stał się bowiem dla kolejnych pokoleń Polaków modelem niezłomnej postawy wobec dziejowych bądź osobistych przeciwności. To właśnie głębokie zakorzenienie w polskiej kulturze zdecydowało o roli, jaką *Księżę Niezłomny* we wrocławskiej realizacji Teatru Laboratorium w reżyserii Jerzego Grotowskiego (1965) odegrał w przemianie języka teatru w skali światowej.

Pedro Calderón de la Barca miał świadomość wyjątkowego charakteru obu tych dramatów. Znalazły się w pierwszej części jego dzieł dramatycznych, która ukazała się w 1636 roku. Co więcej, *La vida es sueño* ten tom otwiera, a *El príncipe constante* – zamyka<sup>3</sup>. Wybór dwunastu sztuk – stanowiący podsumowanie pierwszych kilkunastu lat kariery dramaturga – był gotowy jesienią 1635 roku, co potwierdzają daty na dokumentach, które – zgodnie z obowiązującymi w siedemnastowiecznej Hiszpanii regulacjami – znalazły się na pierwszych kartach tomu, który nosił tytuł

---

<sup>1</sup> Vide M. Danilewicz-Zielińska, „*Księżę Niezłomny*” – *Portugalczyk, rycerz, katolik, zakładnik – w dramacie Calderóna i w historii*, „Znak” 1986, R. XXXVIII, z. 7/8, s. 91–105.

<sup>2</sup> List do F. Schillera z 28 stycznia 1804, cyt. za B. Baczyńska, „*Księżę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 57.

<sup>3</sup> Vide B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 355 i n.

*Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Składające się nań sztuki musiały powstać co najmniej kilka lat wcześniej. Premiera *El príncipe constante* wywołała głośny skandal w Madrycie na przełomie kwietnia i maja 1629 roku. *La vida es sueño* – a ściślej pierwotna wersja dramatu – pochodzi z tego samego czasu<sup>4</sup>. Klamra, jaką stanowią *La vida es sueño* i *El príncipe constante* w układzie całego tomu *Primera parte*, nabiera nowych znaczeń z perspektywy prawie czterechsetletniej recepcji dramaturgii Calderóna. Edward M. Wilson, jeden z pionierów angielskiej calderonistyki, która w połowie XX wieku zapoczątkowała nową epokę w badaniach nad spuścizną hiszpańskiego dramaturga, w 1939 roku zwrócił uwagę, że oba dramaty wzajemnie się uzupełniają: *El príncipe constante* jest historią dobrego człowieka, który dorasta do świętości, a *La vida es sueño* – dzikiego męża, który staje się dobrym człowiekiem<sup>5</sup>.

## **Życie jest snem – dramat o polskim królewiczu odsuniętym od tronu**

Sześć polskich tłumaczeń *La vida es sueño* tworzy typową serię przekładową<sup>6</sup>, począwszy od spolszczenia Leona

---

<sup>4</sup> Większość źródeł podaje rok 1635 jako czas powstania dramatu; tę datę wypada odnieść do tzw. wersji drugiej *La vida es sueño*, która ukazała się w autorskiej *Primera parte* (1636). Pierwsza redakcja sztuki powstała co najmniej pięć lat wcześniej, vide między innymi J.M. Ruano de la Haza, *Las dos versiones de „La vida es sueño”*, w: *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermánico*, (red.) H. Flasche, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991, s. 133–146; idem, *La primera versión de „La vida es sueño”*, de Calderón, Liverpool University Press, Liverpool 1992.

<sup>5</sup> E.M. Wilson, *Calderón's „Príncipe constante”: Two Appreciations*, „Modern Language Review” 1939, XXXIV, s. 217: „*El príncipe constante* is a study of how a good man becomes a saint, as *La vida es sueño* is a study of how an animal man becomes a good Man”.

<sup>6</sup> Tytuł sztuki był różnie tłumaczony na język polski: *Życie snem* (L. Rudkiewicz, J. Szujski, E. Boyé), *Życie jest snem* (B. Zan, J.M. Rymkie-

Rudkiewicza, które pokazano w Teatrze Lwowskim w 1826 roku pod tytułem *Władysław, królewic polski, czyli Życie snem*<sup>7</sup>, po najnowsza wersję Marty Cichockiej, którą w 2013 roku posłużył się Wojciech Klemm, realizując przedstawienie zatytułowane *Życie to sen* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie<sup>8</sup>. „Baza realizacji polskiego teatru” odnotowuje trzydzieści realizacji<sup>9</sup>. *Życie snem* dopiero w 111 lat po lwowskiej prapremierze trafiło ponownie na scenę w przekładzie Edwarda Boyé<sup>10</sup>, również we Lwowie (1937), w reżyserii Antoniego Cwojdziańskiego, który tę samą inscenizację pokazał w Teatrze Narodowym w Warszawie (1937). Wiadomo jednak, że pomysłodawcą wystawienia *Życia snem* był Wilam Horzyca, który po wojnie wyreżyserował dramat Calderóna w Toruniu (1947)<sup>11</sup>. Wypada odnotować, że w archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

---

wicz), *Życie to sen* (M. Cichocka); cf. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, t. A–K, s. 135; oraz S. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej, *Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 47.

<sup>7</sup> Odbłyło się wówczas tylko jedno przedstawienie z okazji benefisu Leona Rudkiewicza, który nie tylko przygotował adaptację sztuki (w oparciu o niemiecki przekład dramatu), lecz zagrał w niej rolę Zawiszy, czyli Calderonowskiego Clotalda; vide B. Baczyńska, *El estreno polaco de „La vida es sueño” (Lwów, 1826)*, „Estudios Hispánicos” 1992, II, s. 349–364.

<sup>8</sup> P. Calderón de la Barca, *Życie to sen*, przekład i adaptacja M. Eloy Cichocka, reżyseria W. Klemm, premiera 2.03.2013; vide [http://www.wspolczesny.szczecin.pl/423,zycie\\_to\\_sen.html](http://www.wspolczesny.szczecin.pl/423,zycie_to_sen.html) [dostęp: 6.03.2015] oraz materiały dostępne na teatralnym blogu: <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/category/spektakle/zycie-to-sen/> [dostęp: 6.03.2015].

<sup>9</sup> Vide „Baza realizacji teatru polskiego”: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/587,sztuka.html> [dostęp: 6.03.2015].

<sup>10</sup> Przekład drukiem ukazał się w serii drugiej Biblioteki Narodowej po wojnie: P. Calderón de la Barca, *Życie snem*, przełożył z oryginału hiszpańskiego E. Boyé, wstępem i komentarzem opatrzyła M. Strzałkowa, Ossolineum, Wrocław 1956.

<sup>11</sup> Vide B. Baczyńska, *Calderón na scenie toruńskiej*, w: *80 lat teatru w Toruniu, 1920–2000*, pod redakcją J. Skuczyńskiego, Wydawnictwo UMK, Toruń 2000, s. 212–219.

zachowało się sześć egzemplarzy maszynopisu *Życia jest snem* w przekładzie Barbary Zan, co sugeruje, że dyrekcja teatru około roku 1927 nosiła się z zamiarem wystawienia sztuki<sup>12</sup>.

Wcześniej, bo w 1882 roku, Józef Szujski wydał drukiem *Życie snem* we własnym przekładzie, opatrując ciekawym prologiem, w którym – jak na historyka dziejów Polski przystało – odniósł się do realiów historycznych przedstawionych w dramacie:

Ta Polska – to jak Czechy Szekspira w *Opowieści zimowej*. (...) Stolica jej i zamek królewski stoi nad morzem, hipogryfy gnieźdzą się w jej górach, a na wiosnę rozkwita w niej drzewo magnolii, pełne woni! Nie mamy się jednak co gniewać na Kalderona: jeżeli nas nie znał, miał najlepsze o nas wyobrażenie; król Bazyl jest wielkim uczonym, na kształt Alfonsa Kastyljskiego, królewicz Zygmunt (...) dzielny w gruncie człowiekiem, grand Klotald reprezentuje wierne tronowi możnowładztwo, państwo samo jest wielkie i sławne. Jest to niezawodnie odbicie opinii, jaką miano na dworze Filipa IV o Polsce Zygmunta III i Władysława IV<sup>13</sup>.

Szujski niezwykle trafnie zinterpretował intencję hiszpańskiego dramaturga, który, chcąc nadać opowiadanej na scenie historii wymiar paraboli, świadomie sięgnął po kolaż zdarzeń oraz osób prawdziwych i fikcyjnych.

Warto pamiętać, iż w czasach, gdy dramat powstawał, Polska była dla hiszpańskich Habsburgów ważnym – strategicznym – partnerem w toczącej się od 1618 roku wojnie

---

<sup>12</sup> W tym samym czasie, w roku 1926 i 1927, *Księżę Niezłomny* w legendarnej inscenizacji na wolnym powietrzu z Juliuszem Osterwą w roli Don Fernanda pokazywany był w całej Polsce podczas letnich objazdów zespołu Reduty; cf. B. Baczyńska, „*La vida es sueño*” de Pedro Calderón de la Barca y su recepción teatral: una olvidada traducción polaca, w: *Encuentros*. Vol. II: *Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, eds. J. Wilk-Racięska, J. Lyszczyna, Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2008, s. 50–63.

<sup>13</sup> *Życie snem. Dramat Kalderona dziejący się w Polsce*, w przekładzie J. Szujskiego, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1882, s. 4.

trzydziestoletniej, której „czeską fazę” rozpoczęła głośna praska defenestracja, kiedy (23 maja 1618) „na zamku w Hradczanach zjawiała się delegacja czeskiej szlachty i wyrzuciła namiestników Habsburgów – Jaroslava Martinica i Wilhelma Slavatę – przez okno, z dużej wysokości, wprost na kupę gnoju (co złagodziło upadek)”<sup>14</sup>. W Madrycie spodziewano się, że król Zygmunt III Waza zechce się opowiedzieć otwarcie (i militarnie) po stronie Habsburgów przeciwko Szwecji, jako że król Polski był prawowitym dziedzicem szwedzkiej korony. W tym celu Hiszpania zamierzała sfinansować flotę wojenną na Bałtyku, na której czele miał stanąć polski królewicz Władysław, blisko – po kądzieli – spokrewniony z Filipem IV, ich matki były bowiem siostrami<sup>15</sup>.

Zygmunt III Waza, żeniąc się dwukrotnie z Habsburżankami (siedem lat po przedwczesnej śmierci swojej pierwszej żony, Anny Austriaczki, poślubił jej młodszą siostrę Konstancję), chciał poprawić relacje pomiędzy Polską a dynastią Habsburgów, na których cieniem położyła się w 1587 roku podwójna elekcja: kontrkandydatem Zygmunta Wazy na tron Polski był arcyksiążę Maksymilian Habsburg, wspierany przez Madryt i Wiedeń<sup>16</sup>. Zarówno Annę (1592), jak i Konstancję (1605), przybywające z Wiednia, witano w Krakowie z wielkim przepychem i honorami, czego świadectwem są zachowane ryciny oraz specjalnie bite złote

---

<sup>14</sup> N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przekład E. Tabakowska, Znak, Kraków 2001, s. 605.

<sup>15</sup> Filip IV, król Hiszpanii w latach 1621–1665, syn Filipa III i Małgorzaty Austriaczki (Margarita de Austria), która była córką arcyksięcia Karola Habsburga (Styryjskiego) oraz Marii Anny Bawarskiej, a tym samym młodszą siostrą Anny Habsburżanki, królowej Polski w latach 1595–1598, pierwszej żony Zygmunta III Wazy i matki jego pierwszorodnego syna Władysława, przyszłego króla Władysława IV Wazy; ich brat, Ferdynand II Habsburg, był królem Czech (1617), Węgier (1618) i cesarzem Austrii (1619–1637).

<sup>16</sup> Vide R. Skowron, *Od wrogości do przyjaźni. Dyplomaci Zygmunta III na dworze madryckim w latach 1588–1623*, w: idem, *Dyplomaci polscy w Hiszpanii w XVI i XVII wieku*, Universitas, Kraków 1997, s. 123–145.

monety. Szczególnie wymownym dokumentem jest tzw. Rolka Sztokholmska – szesnastometrowy rulon z malarzkim przedstawieniem wjazdu orszaku ślubnego Konstancji Austriaczki i Zygmunta III Wazy do Krakowa, którą oglądać można na Zamku Królewskim w Warszawie.

Hiszpańscy dyplomaci, w miarę dorastania królewicza Władysława, obserwowali z uwagą coraz trudniejsze relacje pomiędzy Zygmuntem III Wazą i jego pierworodnym synem. Zdawali sobie sprawę ze specyfiki ustroju Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W Polsce raz po raz wybuchały rokosze szlachty, obawiającej się, że Zygmunt III Waza wprowadzi *absolutum dominium* na wzór hiszpańskiej monarchii, pozbawiając przywilejów stan szlachecki<sup>17</sup>. W 1606 roku szlachta pod wodzą Mikołaja Zebrzydowskiego wypowiedziała posłuszeństwo królowi. Rokoszan rozbiły wojska koronne w 1607 roku. W tym samym czasie Polska była zaangażowana politycznie i militarnie w rozwiązanie kryzysu dynastycznego w Moskwie. Polska magnateria wsparła Dymitra Samozwańca, który został wprowadzony na tron moskiewski w 1605 roku. Rok później Dymitr został zamordowany, a carem Moskwy ogłosił się Wasyl Szujski, przywódca spisku bojarów. Rzeczpospolita poparła wówczas kolejnego Dymitra Samozwańca, który zjawił się na Ukrainie w 1607 roku. Dwa lata później sytuacja była już zgoła inna: Rzeczpospolita wysłała ekspedycję zbrojną przeciwko carowi Wasylowi Szujskiemu. Zbuntowani przeciwko niemu bojarzy zgodzili się uznać królewicza Władysława za cara Moskwy, przystając na unię z Polską i Litwą. Gdy wyprawa okazała się sukcesem, a car Wasyl Szujski pojmany, przewieziony do Polski i osadzony w więzieniu, sam król Zygmunt zapragnął zasiąść na tronie moskiewskim. Spierano się – pisze Jerzy Łojek w *Polemicznej historii Polski* – „czy żądany przez Moskali Władysław, czy też sam Zyg-

<sup>17</sup> Vide R. Skowron, *Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621–1632*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Jagiellonica”, Kraków 2002.

munt III Waza ma zostać carem Moskwy<sup>18</sup>. Na ziemiach rosyjskich trwały walki, w Moskwie wybuchło powstanie, które po wielomiesięcznym oblężeniu zmusiło polsko-litewską załogę Kremla do kapitulacji (1612). Bojarzy wybrali na cara Michała Romanowa (1613).

Zygmunt III Waza prowadził działania militarne na terenie Rosji do 1619 roku, zabiegając o wsparcie Habsburgów. Ryszard Skowron zauważa, iż właśnie w związku z wojną z Moskwą w 1609 roku doszło do ponownego ożywienia polsko-hispańskich stosunków dyplomatycznych<sup>19</sup>. Zachowała się instrukcja poselska wystawiona 16 kwietnia 1612 roku dla Samuela Grodzickiego, któremu zalecono w mowie podczas audiencji u Filipa III skupić się na wojnie polsko-moskiewskiej. Zygmunt III Waza chciał bowiem uzyskać w Madrycie pomoc finansową na wojnę z Moskwą. Grodzicki zmarł podczas podróży, nie wypełniając swojej misji. Do Hiszpanii został wówczas wysłany Krzysztof Koryciński, który dotarł do Madrytu z końcem 1614 roku. Jak pisze Ryszard Skowron, jedyną pozytywnie załatwioną przez Korycińskiego sprawą było przyznanie orderu Złotego Runa królewiczowi Władysławowi na prośbę królowej Konstancji: „Filip III postąpił podobnie jak jego poprzednicy, zamiast konkretnej pomocy militarnej czy finansowej dla Polski, członek rodziny królewskiej otrzymał przynoszący splendor, lecz nic niekosztujący order”<sup>20</sup>.

Dramat *La vida es sueño* jest wariacją na polski temat<sup>21</sup>. Składa się z rozpoznawalnych – a zarazem zaskakujących – elementów. Dopatruje się w nim nawiązań do dziejów Czech, Polski, Szwecji, Rosji i ich wzajemnych relacji. Calderón spleta poezję z historią, nie unikając anachroni-

---

<sup>18</sup> J. Łojek, *Kalendarz historyczny. Polemiczna historia Polski*, Alfa, Warszawa 1994, s. 92.

<sup>19</sup> R. Skowron, *Od wrogości do przyjaźni. Dyplomaci...*, s. 132 i n.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 135–136.

<sup>21</sup> Vide B. Baczyńska, „*Cayó del balcón al mar*”. *Calderón a sprawa polska w „Życiu jest snem” po raz kolejny*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2002, VII, s. 35–45 (w szczególności s. 36).

zmów, które w jego rozumieniu – i zgodnie z Arystotelesowskim zaleceniem – nie stanowiły zagrożenia dla spełnienia warunków prawdy mimetycznego przedstawienia:

zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności. Historyk i poeta (...) różnią się (...) tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważana niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe. Przez „ogólne” rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja, chociaż nadaje imiona bohaterom<sup>22</sup>.

W *La vida es sueño* zwraca uwagę właśnie dobór imion, który – z punktu widzenia polskiego odbiorcy – kłóci się z historycznymi realiami. Król Polski ma bowiem na imię Basilio, a jego syn – Segismundo<sup>23</sup>. Imiona pozostałych po-

<sup>22</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i opracował H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 30 (IX). *Poetykę* Arystotelesa w Madrycie czytano, omawiano i tłumaczono, czego dowodem między innymi monumentalny komentarz Jusepe Antonia Gonzáleza de Salas – *Nueva idea de la tragedia Antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita* (Nowa idea tragedii starożytnej lub ostateczne objaśnienie księgi *Poetyki* Arystotelesa Stagiryty, 1633); vide B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze...*, s. 171.

<sup>23</sup> Cf. B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze...*, s. 430: „Rozgrywający się w planie władzy konflikt ojca z synem w *La vida es sueño* kontekstualizował dobór imion: ich etymologia – oczywiście dla wtajemniczonych – zdradzała intencję dramatu, konfrontując króla Polski Basilio, a więc tego, który ma władzę, z głoszącym zwycięstwo Segismundo. Nie wykluczało to jednak i innych konotacji oraz skojarzeń, także tych związanych z historią najnowszą i polityczną aktualnością, a więc stosunkowo niedawnej problematycznej sukcesji na tronie moskiewskim, której głównymi ‘aktorami’ byli Wasyl (Basilio) Szujski, Zygmunt III Waza i dwóch samozwańczych Dymitrów (przypomnę tylko, że w *La vida es sueño* mamy również dwóch „zygmuntów”) czy bieżącej sytuacji na warszawskim dworze Wazów”.

staci pozbawione są historycznych konotacji i nadają akcji wymiar baśniowej powieści. W dramatach Calderóna nie ma elementów incydentalnych – nazwy własne, nawiązania do motywów mitologicznych, toposów układają się w zaskakujące konstelacje, które uruchamiają ciąg erudycyjnych skojarzeń. Dlatego też warto zwrócić uwagę, że słowo *Polonia* (Polska) pojawia się w sztuce osiemnaście razy – w poszczególnych aktach odpowiednio sześć, pięć i siedem. Po raz pierwszy już w siedemnastym wierszu otwierającego dramat solilokwium Rosaury, we frazie: „Mal, Polonia, recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tus arenas; / y apenas llega, cuando llega a penas”<sup>24</sup> (ww. 17–20). Najwyraźniej dramaturgowi zależało na tym, aby widzowie nie tylko rozpoznali Polskę jako miejsce akcji, lecz jednocześnie zapamiętali nazwę krainy, która w przestrzeni tekstu przywoływana jest z dużą regularnością, stając się jednym ze słów kluczowych dramatu.

Jarosław Marek Rymkiewicz, którego nowa wersja *Życia jest snem* w 1969 roku pojawiła się od razu w repertuarze aż pięciu polskich teatrów<sup>25</sup>, pozostawił – w odróżnieniu od wcześniejszych polskich tłumaczy – imiona postaci w ich oryginalnym hiszpańskim brzmieniu. Uwolnił tym samym tekst od narzucających się – deformujących przekaz dramatu – historycznych skojarzeń. Nazwał swoje tłumaczenie imitacją. W prologu, jakim opatrzył wydanie dramatu drukiem w 1971 roku, napisał:

---

<sup>24</sup> P. Calderón de la Barca, *Życie snem*, przeł. E. Boyé, w: idem, *Życie snem. Księżę Niezłomny*, oprac. B. Baczyńska, Ossolineum, Wrocław 2003, s. 4: „...Jak niegościnnie, jak wrogo/ Przyjmujesz, Polsko, obcych, którzy na piaskach twych mogą/ krwią stóp oznajmić przybycie,/ Idąc w udęcie i bólu, gdzie nowe ich czeka rozbicie!” (ww. 15–18).

<sup>25</sup> Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, reżyseria Stanisław Bugajski, premiera 15.03.1969; Teatr Nowy w Łodzi, reżyseria Witold Zatorski, premiera 23.05.1969; Teatr Dramatyczny w Warszawie, reżyseria Ludwik René, premiera 7.06.1969; Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, reżyseria Waldemar Wilhelm, premiera 5.10.1969; Teatr Stary w Krakowie, reżyseria Bogdan Hussakowski, premiera 31.12.1969.

Imitacja moja chce się równać z oryginałem, czyli chce – niech wolno mi będzie użyć tego ulubionego obrazu poetów wieku siedemnastego – być zwierciadłem, choćby i krzywym, choćby i nieudolnie wykonanym, ale przecież zwierciadłem, w którym mógłby się odbić samoistnie żyjący dla nas oryginał<sup>26</sup>.

Tekst Rymkiewicza dobrze służy obecności dramatu Calderóna na polskich scenach już niemal od półwiecza – doczekał się aż dwudziestu czterech realizacji, z czego trzech w 2013 roku. Jego potencjał teatralny wykorzystał w sposób perfekcyjny Jerzy Jarocki w 1983 roku, realizując *Życie jest snem* z zespołem Teatru Starego w Krakowie. To przedstawienie uznawane jest za jedno z ważniejszych wydarzeń teatralnych lat 80. Powstało w trudnych okolicznościach stanu wojennego i utrzymało się na afiszu przez dziewięć sezonów. Jerzy Jarocki uruchomił charakterystyczną dla hiszpańskiego teatru barokowego – metateatralnie motywowaną – wewnętrzną dynamikę tekstu scenicznego. Z tym, że odwołał się do polskich mitów i symboli, sięgając po cytaty – elementy scenografii, kostiumy – zapożyczone ze słynnych realizacji polskiej klasyki na scenie Teatru Starego. Wymiar symboliczny miało w przedstawieniu Jarockiego „okno na plac Szczepański”, przez które wyskakiwał Rollison w *Dziadach* w reżyserii Konrada Swinarskiego (1973). W krakowskim *Życiu jest snem* posłużyło do „defenestracji” lokaja, którego Segismundo wyrzuca z balkonu w morze<sup>27</sup>. Tego typu znaczących przytoczeń było więcej. Nie przeszkodziło to jednak uniwersalnemu przekazowi tego przedstawienia, które pokazywane było z sukcesem na wielu festiwalach teatralnych w Europie,

---

<sup>26</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja*, w: P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J.M. Rymkiewicz, PIW, Warszawa 1971, s. 12.

<sup>27</sup> Uważa się, że Calderón tą zaskakującą sytuacją sceniczną nawiązał do defenestracji praskiej (1618), czyli politycznej manifestacji czeskiej szlachty protestanckiej, która w ten sposób wypowiedziała posłuszeństwo cesarskim namiestnikom na Hradczanach, wyrzucając przedstawicieli cesarza przez okno; vide B. Baczyńska, *Cayó del balcón al mar...*, s. 39.

także w Hiszpanii, gdzie w 1987 roku zostało przyjęte owa-  
cyjnie.

W 2013 roku, kiedy aż cztery polskie sceny sięgnęły po *Życie jest snem*<sup>28</sup>, Julia Holewińska, współautorka przed-  
stawienia, które Kuba Kowalski wyreżyserował na Scenie  
Kameralnej Teatru Wybrzeże w Sopocie, powiedziała  
w wywiadzie poprzedzającym premierę dramatu:

To aż nieprawdopodobne, że dramat, który ma sporo ponad  
300 lat, brzmi tak bardzo współcześnie. *Życie jest snem* było  
pisane w czasie kryzysu w Hiszpanii, u schyłku imperium.  
Dzisiaj najczęstszym hasłem także jest hasło kryzysu, czy mor-  
ralnego, czy ekonomicznego<sup>29</sup>.

Holewińska z Kowalskim „przepisali” dramat Calde-  
róna, umieszczając akcję w świecie rządzonym przez glo-  
balną korporację sprzedającą sny i, świadomie, nie akcentu-  
jąc faktu, iż akcja dzieje się w Polsce. W przedstawieniu  
Lecha Raczaka zrealizowanym we Wrocławskim Teatrze  
Współczesnym nawiązania do polskiej rzeczywistości sta-  
nowiły dominantę. Całość inscenizacji utrzymana była  
w poetyce koszmaru – snu, w którym pojawiają się obsesyj-  
ne skojarzenia, przywołujące obrazy z niedawnej przeszło-  
ści. Reżyser powiedział po premierze:

Dramat zaczyna się od słów „niegościnna Polsko” (...). Sporu  
opisanego w dramacie nie da się przetłumaczyć na nasze do-

---

<sup>28</sup> W kolejności chronologicznej: Wrocławski Teatr Współczesny, re-  
żyseria L. Raczak, premiera 19.01.2013, vide <http://www.wteatrw.pl/index.php/przedstawienia/zycie-jest-snem> [dostęp 6.03.2015]; Teatr Wybrzeże  
Gdańsk – Scena Kameralna w Sopocie, reżyseria K. Kowalski, premiera  
2.03.2013, vide <http://www.teatrwybrzeze.pl/spektakle/zycie-jest-snem> [do-  
stęp 6.03.2015]; Teatr Współczesny w Szczecinie, reżyseria W. Klemm,  
premiera 2.03.2013, vide [http://www.wspolczesny.szczecin.pl/423,zycie\\_ to\\_sen.html](http://www.wspolczesny.szczecin.pl/423,zycie_to_sen.html) [dostęp: 6.03.2015]; Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie  
Wielkopolskim, reżyseria J. Celeda, premiera 7.09.2013.

<sup>29</sup> J. Zalesiński, *To taka rewolucja z zasadami*, „Dziennik Bałtycki”  
2013, 28 lutego (nr 50), cyt. za [http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/157050\\_druk.html](http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/157050_druk.html) [dostęp 6.03.2015].

świadczenie, ale daje się przełożyć na polskie fobie. A tak już jest, że kiedy opowiada się o konflikcie polsko-rosyjskim, zawsze wkracza się w sferę stereotypów. Ciągłe istnieje poczucie, że z Rosją trzeba być ostrożnym, uważnym. Tworzywem spektaklu są sytuacje związane z historią. W rzeczywistości nie mają ze sobą nic wspólnego, ale we śnie mogą się skomponować w surrealistyczny obraz (...). Są czerwone kalosze ze Smoleńska, jakie nosili rosyjscy ratownicy na lotnisku, wątek insurekcyjny w konfliktach polsko-rosyjskich i powstanie warszawskie. Powstańcy terroryzują wszystkich, wrzucają do kanałów granaty, a teoretycznie to oni powinni być w kanałach. We śnie tak się może zdarzyć. Nie opowiadamy historii, opowiadamy o fobiach, które przybierają różne kształty<sup>30</sup>.

Wojciech Klemm, reżyser szczecińskiego przedstawienia, swoją realizację odniósł otwarcie do światowego ruchu oburzonych – szczecińskie przedstawienie rozpoczynał manifest Stéphane’a Hessela *Czas oburzenia!* wypowiedziany przez aktora, występującego w roli Rewolucjonisty. Dramat *La vida es sueño* po raz kolejny pokazał ponadczasowy i uniwersalny charakter, jaki Calderón potrafił nadać pytaniu o sens ludzkiej egzystencji i jej uwikłaniu w historię, bo „największą winą człowieka/ jest właśnie to, że się rodzi”<sup>31</sup>.

## **Księżę Niezłomny – dramat o portugalskim infancie-męczenniku i jego polskiej konkwiście**

*El príncipe constante* Calderóna został przetłumaczony na język polski dwukrotnie. W 1844 roku *Księcia Niezłomnego* ogłosił drukiem Juliusz Słowacki; w 1990 roku – Leszek Biały, mając nadzieję, że jego „przekład pozwoli zoba-

---

<sup>30</sup> Cytuję za J. Cieślakiem, *Polskie fobie i koszmary*, „Rzeczpospolita” 2013, 27 lutego, s. 12.

<sup>31</sup> P. Calderón de la Barca, *Życie to sen*, przekład i adaptacja M. Eloy Cichocka, s. 3 [wydruk scenopisu przedstawienia udostępniony przez autorkę przekładu].

czyć sławne dzieło Calderóna w innym niż romantyczne światło, jak również odśloni na nowo – choć pośrednio – wielkość i oryginalność *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego<sup>32</sup>. Leszek Biały opatrzył swój przekład datą – 1983 rok. Nowe polskie tłumaczenie *El príncipe constante* powstawało w stanie wojennym<sup>33</sup>. Warto przypomnieć, że okoliczności historyczne odegrały bardzo ważną rolę w polskim odczytaniu *Księcia Niezłomnego*, począwszy od polskiej prapremiery dramatu w Teatrze Krakowskim w 1874 roku. Pisał wówczas Adam Asnyk:

Nie ma pewnie narodu na całym świecie, któryby mógł i powinien zrozumieć i odczuć tak głęboko wszystkie wzniosłe piękności *Niezłomnego Księcia*, jak my Polacy; inne bowiem narody mogą się nim zachwycać tylko jako najszczytniejszym kwiatem poezji i sądzić go wedle wymagań sztuki, miarą powszechnych ideałów ludzkości, gdy my tymczasem zarobiliśmy sobie na zrozumienie jego całą przeszłością naszą, ofiarą i cierpieniem, nawet nędzą i poniżeniem<sup>34</sup>.

*Księżę Niezłomny* był wystawiany przez polskie teatry ponad trzydzieści razy – wiele z tych przedstawień to bardzo ważne wydarzenia w dziejach polskiego teatru, bo dramat Calderóna w przekładzie Juliusza Słowackiego należy do kanonu polskiej dramaturgii<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> L. Biały, *Od tłumacza*, w: P. Calderón de la Barca, *Księżę Niezłomny*, przełożył L. Biały, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 92; vide K. Mroczkowska-Brand, *Słowacki i Calderón: „Księżę Niezłomny” od imitacji idealnego rycerza do imitacji Chrystusa (studium translologiczne)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, W. Szturca, A. Ziółowicz, Universitas, Kraków 2000, s. 113–127.

<sup>33</sup> Pochodzi tym samym z tego samego czasu, co pamiętne przedstawienie *Życia jest snem* w reżyserii Jerzego Jaroskiego, którego premiera odbyła się 30 kwietnia 1983 roku w Teatrze Starym.

<sup>34</sup> A. Asnyk, *Teatr. Księżę Niezłomny. Dramat Don Pedra Calderóna de la Barca. Przekład Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Polski” 1874, IX, 4, s. 293.

<sup>35</sup> Vide B. Baczyńska, „*Księżę Niezłomny*” w teatrze, w: eadem, „*Księżę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 177–193; ibidem, *Aneks*.

Już w 1918 roku o powodzeniu *Księcia Niezłomnego* w Polsce i przekładzie Słowackiego pisał obszernie Tadeusz Peiper, polski literat przebywający od kilku lat w Madrycie, na łamach czołowego hiszpańskiego dziennika „El Sol”, które w założeniu jego współpracowników (m.in. filozofa José Ortegi y Gasset) miało kreować nową elitę polityczną i kulturalną Hiszpanii<sup>36</sup>. Czytelnicy „El Sol” w wydaniu z 24 grudnia 1918 roku przeczytali:

*Księżę Niezłomny* wszedł w serce Polski w sposób tryumfalny. Był to podbój: podbity musiał uściskiem objąć najeźdźcę, jak ten, kto wita najbliższego. Dzięki wyjątkowym okolicznościom (...) sztuka Calderóna zdobyła u nas powodzenie, jakim dotąd nie cieszyła się żadna sztuka obcego autora. Jej wyjątkowa sytuacja jest w Polsce absolutnie bez precedensu. Jest żywo odbierana nie tylko w ekskluzywnej grupie zawodowych erudytów czy wybrednych wielbicieli literatury pokrytej patyną; cały naród składa daninę podziwu dla księcia męczennika. Gdziekolwiek jest rodzina mająca tuzin polskich książek, znajduje się tam sztuka Calderóna, i nie brak jej w żadnej bibliotece publicznej. Dramat (...) stale znajduje się w repertuarze krakowskiego teatru, pociąga nieustannie co wybitniejszych aktorów i naszych reformatorów sceny inspiruje również do podejmowania cennych innowacji<sup>37</sup>.

Peiper, pisząc swój artykuł, miał na myśli przedstawienie zrealizowane w Teatrze Miejskim w Krakowie (obecnie Teatr im. Juliusza Słowackiego) z nowatorską oprawą plastyczną i świetlną<sup>38</sup>. Co więcej, w przypisie nie zawahał się

---

*Polskie wykonania „Księcia Niezłomnego” Pedra Calderóna de la Barca w przekładzie Juliusza Słowackiego*, s. 207–219; vide także „Baza realizacji teatru polskiego”: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/3240,sztuka.html> [dostęp: 22.07.2015].

<sup>36</sup> T. Peiper, *Calderón en Polonia*, „El Sol” 1918, 24 grudnia, s. 9.

<sup>37</sup> T. Peiper, *Calderón w Polsce*, w: idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 34–39.

<sup>38</sup> Teatr Miejski w Krakowie, premiera 28 kwietnia 1906. Dyrekcja – Ludwik Solski; część dekoracji projektu Karola Frycza wykonał Jan Spiziar; muzyka: Henryk Opieński.

stwierdzić, iż sięgnięto wówczas po tekst *Księcia Niezłomnego*, aby „spróbować innowacji wprowadzanych przez Gordona Craiga i Maxa Reinhardta przy wystawianiu dzieł Shakespeare’a”<sup>39</sup>. Trudno odmówić przenikliwości Peiperowi, który chcąc przybliżyć Hiszpanom specyfikę recepcji dramatu Calderóna w Polsce, odniósł się wprost do jej niezwykłego fenomenu: „Czy to nie nadzwyczajne? Dlaczego w ten sposób traktuje się obcą sztukę, prawie nie znaną dziś reszcie świata i całkowicie zapomnianą w swojej ojczyźnie?”<sup>40</sup>.

Po 1918 roku, w okresie międzywojennym, dramat Calderóna był jednym z najczęściej wystawianych na polskich scenach tekstów Juliusza Słowackiego. Rolę don Fernanda, portugalskiego infanta, upodobał sobie szczególnie Juliusz Osterwa, jeden z największych aktorów w historii polskiego teatru, a zarazem reformator, który wprowadzał nowe metody kształcenia i pracy teatralnej w założonym przez siebie Instytucie Reduty. *Księżę Niezłomny* w jego reżyserii i z nim w roli tytułowej otworzył – zdaniem Edwarda Krasieńskiego – „manifestacyjnie” pierwszy sezon Teatru Polskiego w Warszawie po uzyskaniu przez Polskę niepodległości<sup>41</sup>.

Jak pisze Józef Szczublewski, biograf Osterwy, już w 1923 roku „kusił [go] *Księżę Niezłomny* z tłumem statystów na tle jakiś zamkowych ruin, na dziedzińcach pałaców”<sup>42</sup>. Plenerowa inscenizacja zrealizowana w 1926 roku przez Osterwę z zespołem Reduty docierała do najdalszych

---

<sup>39</sup> T. Peiper, *Calderón w Polsce*, s. 34; krakowska inscenizacja *Księcia Niezłomnego* z 1906 roku była wznawiana w kolejnych sezonach (po raz ostatni w 1914 roku).

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Teatr Polski w Warszawie, premiera 18 września 1918. Dyrekcja – Arnold Szyfman; inscenizacja i reżyseria – Juliusz Osterwa; muzyka – Lucjan Marczewski; dekoracje – Wincenty Drabik; kostiumy – Stanisław Szreniawa-Rzecki; cf. E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, PIW, Warszawa 1976, s. 93.

<sup>42</sup> J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, PIW, Warszawa 1965, s. 216.

zakątków ziem przedwojennej Rzeczypospolitej. Premiera odbyła się 23 maja w Wilnie na dziedzińcu Piotra Skargi na tle fasady kościoła św. Jana; w czasie letniego objazdu przedstawienie pokazano między innymi w Grodnie, Białymstoku, Nowogrodku, Łucku, Lwowie, Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wejherowie. W 1927 roku zespół ruszył w kolejny objazd, podczas którego miało się odbyć ponad 60 przedstawień. Zdumiewa skala tego wyjątkowego przedsięwzięcia. Iwo Gall, scenograf, jeden ze współtwórców przedstawienia, wspomni po latach:

były to najciekawsze imprezy artystyczne, jakie pamiętam. Interesujący był charakter (odbywały się na wolnym powietrzu, co nadawało im specyficzny wyraz i gromadziło specyficzny rodzaj publiczności), interesujący sposób reagowania publiczności na tę formę widowisk i, nie mniej, komentarze, jakich wysłuchiwalismy w ciemności nocy z ust rozchodzących się widzów. (...) Wieczory te ściągały tysiące ludzi; w Częstochowie było na przedstawieniu ponad 11 000 osób, w Poznaniu 7000, w Stanisławowie 5000. W każdym mieście tłumami ciągnęli ludzie gotowi zapłacić każdą cenę za dostanie się za sznur strażacki (strażacy zazwyczaj utrzymywali porządek wśród publiczności). W widowisku brało udział 40 aktorów, 300 statystów i 300 koni, cała orkiestra wojskowa i obsługa techniczna Reduty<sup>43</sup>.

Władysław Folkierski we wstępie do wydania dramatu Calderóna w przekładzie Słowackiego dla Serii Drugiej „Biblioteki Narodowej”, które ukazało się w 1930 roku, pisał z nieukrywaniem entuzjazmem:

I nie umiem zamilczeć faktu kresowych wypraw *Księcia Niezłomnego*, urządzanych przez Redutę niegdyś warszawską, dziś wileńską. Mamy tu *sui generis* konkwestę Fernanda, który podbija sobie obcą publiczność, nie w zamkniętej widowni, ale pod gołym niebem, stwarzając sobie – o dziwo – niby

---

<sup>43</sup> I. Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, w: idem, *Pisma o teatrze*, teksty zebrała i przygotowała U. Aszyk, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 170–171.

hiszpańskie *corrale* w dalekiej północnej Rzeczypospolitej. I tu istotnie rzec wolno, że się ten jego konkwistadorski pochod nie skończy nigdy, bo jego moc wewnętrzna nie zgaśnie<sup>44</sup>.

Słowa Folkierskiego miały okazać się prorocze, gdy po tekst dramatu sięgnął Jerzy Grotowski i przygotował przedstawienie *Księcia Niezłomnego* z zespołem Teatru Laboratorium 13 Rzędów. Oficjalna premiera odbyła się 25 kwietnia 1965 roku we Wrocławiu, chociaż prace nad *Księciem* rozpoczął Grotowski jeszcze w Opolu, wiosną 1964 roku. Z inicjatywy Eugenio Barby, który w latach 1961–64 współpracował z Grotowskim, przebywając w Polsce jako stypendysta, w lutym 1966 roku Teatr Laboratorium po raz pierwszy wyjechał na zagraniczne występy. W Sztokholmie, Kopenhadze i Oslo zostało pokazane właśnie przedstawienie *Księcia Niezłomnego*. W tym samym roku zespół wziął udział w X sezonie Teatru Narodów w Paryżu i – jak pisze Barba – „w ciągu dziesięciu dni, pośród zakłopotania, zaskoczenia, negacji i entuzjazmu, uznano niezwykłą wartość Grotowskiego, aktorów i współpracowników zespołu, który potrafił zbudować”<sup>45</sup>. Po Paryżu przyszła kolej na pokaz spektaklu w Amsterdamie, Liège. Z dniem 1 września 1966 roku zespół zmienił nazwę na Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium, co samo w sobie było otwartą deklaracją celu, jaki sobie postawił Jerzy Grotowski i jego współpracownicy. *Księcia Niezłomnego* w latach następnych wystawiano w Spoleto i Belgradzie w 1967 roku; w Meksyku – 1968; w Londynie, Manchesterze, Lancaster oraz Nowym Jorku – 1969, w Szirazie i Teheranie, Libanie, Berlinie Zachodnim – 1970. Przedstawienie wywierało ogromne – nierzadko szokujące – wrażenie na widzach. Barba opi-

---

<sup>44</sup> W. Folkierski, *Wstęp*, w: P. Calderón de la Barca, *Księżę Niezłomny*, przekład J. Słowacki, wstęp i objaśnienia W. Folkierski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1930, s. LIII.

<sup>45</sup> E. Barba, *Ziemia popiołów i diamentów*, przeł. M. Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 122–123.

suje we wspomnieniowej książce *Ziemia popiołów i diamentów* własne doznania:

Są takie momenty szczęścia, których intensywność wzbudza strach. Ale ja się nie bałem. Byłem oszołomiony *Księciem Niezłomnym*. Nigdy wcześniej żaden spektakl nie poruszył mnie w taki sposób, każąc mi ulecieć i powrócić na pierwotne miejsce, które stało się tymczasem zupełnie odmienne. Wszystko wywróciło się do góry nogami. Nie mogłem pojąć, co stało się z tymi aktorami, których przecież tak dobrze znałem. (...) podziwiałam Cieślaka w tytułowej roli: był jednocześnie jak duch i lew tańczący na ostrzu igły. Ten obraz naznaczył moją duszę. Jeszcze dziś jako reżyser marzę, by któryś z moich aktorów zawładnął w takim stopniu widzem, jak Ryszard Cieślak zawładnął mną. Ryszard i ja nigdy nie zostaliśmy przyjaciółmi, ale jego *Księżę Niezłomny* trwa przy mnie i trwać będzie do końca moich dni<sup>46</sup>.

*Księżę Niezłomny* w wykonaniu Teatru Laboratorium nie mógł zostać pokazany w ojczyźnie Calderóna, ponieważ Hiszpania nie utrzymywała kontaktów z krajami zza żelaznej kurtyny. Tym niemniej, hiszpańscy twórcy teatralni z wielkim zainteresowaniem śledzili echa przedstawienia zrealizowanego przez polskich aktorów. W 1968 roku (a więc dokładnie pięćdziesiąt lat po ukazaniu się artykułu Tadeusza Peipera pod tytułem *Calderón en Polonia* na łamach „El Sol”) czołowe hiszpańskie czasopismo teatralne „Primer Acto” poświęciło polskiemu *Księciu Niezłomnemu* w reżyserii Jerzego Grotowskiego cały numer. Obok opisu przedstawienia Teatru Laboratorium sporządzonego przez Serge’a Ouaknine’a oraz szeregu tekstów poświęconych metodzie Grotowskiego znalazł się w nim także *El príncipe constante* Calderóna w wersji oryginalnej, bo ten dramat nie należał nigdy do kanonu hiszpańskiej klasyki<sup>47</sup>. José Monleón, redaktor naczelny „Primer Acto”, nie ukrywając zdziwienia, pisał w artykule zatytułowanym *Grotowski, o el*

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>47</sup> „Primer Acto” 1968, nr 95.

*teatro-límite* (Grotowski albo na granicy teatru), który wprowadzał materiały przedrukowane za włoskimi i francuskimi wydawnictwami teatralnymi, o „godnej podziwu mocy stymulującej, jaką przeniesiono na stary Calderonowy tekst, traktując go jako punkt wyjścia do pracy nad jednym z najbardziej polemicznych spektakli eksperymentalnych współczesnej doby”<sup>48</sup>.

W opracowaniach dotyczących dramaturgii Calderóna, a w szczególności *El príncipe constante*, hispaniści wiele miejsca poświęcają polskiej recepcji, we współczesnych wydaniach dramatu zamieszczone są zdjęcia z przedstawienia zrealizowanego przez Teatr Laboratorium we Wrocławiu. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że ten dramat Calderóna znalazł się w polu zainteresowania hiszpańskich badaczy teatru po sukcesie polskiego przedstawienia<sup>49</sup>. Antonio Regalado, autor monumentalnego opracowania *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, w którym twórczość hiszpańskiego autora została ukazana jako jedno ze źródeł przemian w dramaturgii i filozofii europejskiej, poczynwszy od XIX wieku, poświęcił wiele miejsca *Księżciu Niezłomnemu* w kontekście doktryny teatralnej Grotowskiego. Jego zdaniem rola don Fernanda

wydaje się skrojona na miarę „świętego aktora” (...). W inscenizacji Grotowskiego ofiara i męczeństwo głównego bohatera spełnia się w obecności świadków, którymi są aktorzy i widzowie, kaci i beneficjenci ofiary aktora-męczennika<sup>50</sup>.

Regalado w pasjonujący sposób odnosi się do inscenizacji *Księżcia Niezłomnego* zrealizowanej przez Grotowskiego i Teatr Laboratorium, w której „oko widza nakierowane zostało na umieranie głównego bohatera po to, aby zwrócić

---

<sup>48</sup> B. Baczyńska, „Księżę Niezłomny”. *Hiszpański pierwowzór...*, s. 193.

<sup>49</sup> Vide A. Porqueras Mayo, *Impacto de „El príncipe constante” en la crítica hispanista (1972–1992)*, „Scriptura” 1996, 11, s. 179–189.

<sup>50</sup> A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona 1995, I, s. 531 (tłum. B.B.).

uwagę na tłumioną przez współczesnego człowieka – po-  
grzebaną w niepamięci własnej kondycji – potrzebę święto-  
ści”. Grotowski tym samym udowodnił, że „[j]eśli istnieje  
w teatrze europejskim jakiś wzór, który mógłby stać się  
wskazówką dla poszukujących świętego teatru dzisiaj, kiedy  
«śmierć Boga» stała się truizmem, jest nim teatr religijny  
Calderóna”<sup>51</sup>.

Ważnym dokumentem pozwalającym dotknąć tajemni-  
cy powodzenia *Księcia Niezłomnego* w realizacji Teatru  
Laboratorium, są teksty Ludwika Flaszena, współtwórcy  
zespołu, który w sposób precyzyjny odnosił się do relacji  
dramatu z jego wersją sceniczną. W druku ulotnym „*Księżę  
Niezłomny*”. *Przebieg scen*, który towarzyszył pierwszym  
przedstawieniom we Wrocławiu, Flaszen pisał:

Z tekstu, zachowując oryginalne brzmienie klasycznego sło-  
wa, wypreparował Grotowski jego wątek zasadniczy – i ten  
uczynił podstawą przedstawienia. Maurowie – w czasie walk  
z Portugalczykami – biorą do niewoli Księcia Henryka. Z kolei  
jeńcem zostaje brat Henryka, Fernand, który pragnął go wy-  
zwolnić. Fernanda (...) traktują Maurowie z honorami. Żądają  
zań okupu: warownej (...) Ceuty. Dla dokonania tej transakcji  
wysyłają do ojczyzny Księcia Henryka. Na uwolnienie za taką  
cenę nie zgadza się jednak sam Fernand: nie chce bowiem, by  
ludność Ceuty przehandlowano za jednostkę. Ofiarny upór  
Fernanda – tak właśnie staje się on Księciem Niezłomnym –  
sprawia, że Maurowie zaczynają go traktować jak zwykłego  
niewolnika, poddając go upokorzeniom i wymyślnym mę-  
kom. Księżę Niezłomny ginie, nie przystając na proponowane  
warunki uwolnienia. W przedstawieniu nie istnieje konflikt  
pomiędzy Portugalczykami a Maurami. Akcję z planu histo-  
rycznego przeniesiono w uniwersalny. Społeczność fanatycz-  
nego konformizmu boryka się z fenomenem niezłomności –  
postawy zorientowanej ku wartościom wyższym<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 537 (tłum. B.B.).

<sup>52</sup> L. Flaszen, „*Księżę Niezłomny*”. *Przebieg scen*, w: idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wro-  
cław 2014, s. 92.

Oficjalnym programem do przedstawienia *Księcia Niezłomnego* według Calderóna-Słowackiego stał się tekst Fla-szena zatytułowany *Przypisy do przedstawienia*, który zachował się w kilku wariantach i wersjach językowych, bo towarzyszył pokazom poza granicami kraju. Wprowadzał widza w akcję sztuki, wskazując na cel, jaki stawiał sobie jego twórca:

1. Przedstawienie oparto na tekście wielkiego dramaturga hiszpańskiego XVII wieku, Calderóna, w głośnej transkrypcji polskiej Słowackiego. Zamiarem inscenizatora nie jest jednak granie *Księcia Niezłomnego* w sposób, jaki został napisany. Grotowski daje własną wizję tego utworu, która tak się ma do oryginału, jak w muzyce – wariacje do tematu. (...)

6. Inszenizator skłonny jest sądzić, że odchodząc od litery tekstu, pozostaje w zgodzie z jego duchem. Przedstawienie stanowi współczesną transpozycję stylu barokowego – wraz z tkwiącymi u podstaw baroku przeciwieństwami światopoglądowymi. I z fakturą, która jest wizyjna, skłonna do muzyczności; która od zmysłowego konkretności zmierza ku czemuś, co się po staroświecku nazywa uduchowieniem.

7. Przedstawienie jest jednocześnie modelem roboczym, na którym Grotowski sprawdza skuteczność metody aktorskiej. Wszystko tu wymodelowane zostało w aktorze: w jego ciele, głosie, psychice<sup>53</sup>.

W 1966 roku powstała rysunkowa dokumentacja scenariusza przedstawienia, którą za zgodą Grotowskiego sporządził Serge Ouaknine, stażysta przybyły z Francji. Stała się ona podstawą opisu inscenizacji *Księcia Niezłomnego*, którą Ouaknine opublikował w 1971 roku w prestiżowej francuskiej serii *Voies de la création théâtrale*<sup>54</sup>, co przypieczętowało eksponowane miejsce przedstawienia w dziejach teatru światowego ostatniego półwiecza.

<sup>53</sup> L. Flaszyn, „Książę Niezłomny”. *Przypisy do przedstawienia*, ibidem, s. 91.

<sup>54</sup> Vide S. Ouaknine, *Książę Niezłomny. Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przekład J. Tyszka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.

Każdorazowo powraca pytanie, na ile *Księżę Niezłomny* jest polską, a na ile hiszpańską sztuką. Pisał o tym na łamach „El Sol” w 1918 roku Tadeusz Peiper:

Panuje u nas ogólne przekonanie, że przekład Słowackiego przewyższa oryginał. Z pewnością różni się od niego. Chociaż nasz poeta pracował nad wybranym dziełem z największą starannością i bardzo troszczył się o wierność, siła jego osobowości nie pozwoliła mu podporządkować się w zupełności tekstowi. Jego odejścia od oryginału nie są więc kapryśną samowolą, lecz najbardziej charakterystycznymi przejawami jego własnej duszy<sup>55</sup>.

Konfrontacja przekładu z oryginałem pokazuje, z jednej strony, jak dalece polski poeta stara się być wierny tekstowi Calderóna, a właściwie własnemu wyobrażeniu o hiszpańskim dramaturgu, którego „brylantową i pełną świętości imaginacją” upajał się we Florencji – jak pisał w liście do matki – chodząc „rano do biblioteki czytać po hiszpańsku”<sup>56</sup>. Z drugiej zaś strony, widać wyraźnie, że na ostateczny kształt polskiej wersji *Księcia Niezłomnego* wywarły przemożny wpływ jego osobiste przeżycia. On sam, w liście do matki napisanym w Paryżu w lutym 1845 roku, lecz nigdy do niej nie wysłanym, a więc rok po wydaniu drukiem dramatu Calderóna, zawarł przejmujące świadectwo własnej lektury dramatu Calderóna: „(...) ten Księżę, który mi kości wewnętrzne połamał – gdzie są pioruny poezji – a z którymi Ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy – ale na same czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza – nie rozhartowuje czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi”<sup>57</sup>.

Zainteresowanych porównaniem obu wersji wypada odesłać do wydania dwujęzycznego dramatu, które ukazało

<sup>55</sup> T. Peiper, op.cit., s. 37.

<sup>56</sup> List do matki, Florencja 3 października 1837, cyt. za: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Ossolineum, Wrocław 1962, I, s. 374.

<sup>57</sup> Cyt. za: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, II, s. 80.

się nakładem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we współpracy z Instytutem Polskim w Madrycie w 2009 roku, który UNESCO ogłosiło rokiem Jerzego Grotowskiego w dziesięciolecie śmierci polskiego twórcy teatralnego, co zbiegło się dwusetną rocznicą urodzin Juliusza Słowackiego<sup>58</sup>. Wydaniu towarzyszą zdjęcia *Księcia Niezłomnego* w realizacji Teatru Laboratorium, ponieważ sam proces powstawania i kształt tego legendarnego przedstawienia, które doprowadziło do przełomu w sztuce aktorskiej drugiej połowy wieku XX, pokazuje potencjał teatralny hiszpańskiego pierwowzoru i jego polskiego przekładu. Dwujęzyczne wydanie „daje możliwość obserwacji procesu powstawania w polskim tekście kształtów dramatu w konfrontacji z hiszpańskim pierwowzorem, tym bardziej iż mamy prawo przypuszczać, że Słowacki w *Księciu Niezłomnym* utrwalił własny sposób wypowiedzenia tekstu, u którego źródła była głosowa i gestyczna realizacja *El príncipe constante* Calderóna”<sup>59</sup>. Kluczowe jest prześledzenie sposobu, w jaki Słowacki wykorzystał etymologię przymiotnika „niezłomny”, który pozwolił polskiemu poecie unaocznic przesłanie dramatu, wyrastające „z biblijnej paraleli człowieka i kwiatu, a właściwie jej głosy z Listu Powszechnego św. Jakuba Apostoła, w którym naucza on o chrześcijańskiej cnocie wytrwałości”<sup>60</sup>. Polska wersja tytułu uwydatnia bowiem – obecną w vanitatywnej topice pierwowzoru – paralełę ciała i kwiatu.

---

<sup>58</sup> P. Calderón de la Barca / J. Słowacki, *El príncipe constante / Księzę Niezłomny*, wstęp i opracowanie wydania dwujęzycznego B. Baczyńska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009; wydanie dostępne w wersji elektronicznej: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-constante-ksiazka-niezlomny-z-calderona-de-la-barca/> [dostęp: 27.07.2015].

<sup>59</sup> B. Baczyńska, *Wstęp*, w: *ibidem*, s. 45.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 37: „Niech zaś brat ponizony chlubi się w podwyższeniu swoim, a bogaty w ponizeniu swoim, albowiem jak «kwiat trawy» przemienie. Wzeszło bowiem słońce palące i «wysuszyło trawę i opadł jej kwiat» i zginął wdzięk oblicza jego; tak jak bogacz w swych przedsięwzięciach zmarnieje. Błogosławiony mąż, który wstrzyma pokusę, bo gdy będzie wypróbowany, otrzyma koronę życia, którą obiecał Bóg tym, co go miłują” (Jak 1, 9–12).

## „Polski” Calderón współczesny

Kiedy Teatr Stary pokazał w Hiszpanii *Życie jest snem* w reżyserii Jerzego Jarockiego (najważniejszą jak dotąd polską inscenizację tego dramatu Calderóna), na łamach „Primer Acto” ukazała się recenzja zatytułowana „¿Calderón, nuestro contemporáneo?” (Calderón nam współczesny?), w której można było przeczytać, że polskie przedstawienie „dzięki niespotykanej fuzji elementów przypomina najlepszego Szekspira i oddaje Hiszpanom bliskiego i groźnego zarazem Calderóna”<sup>61</sup>. Retoryczne pytanie tytułu nawiązywało do zbioru esejów, jakie Jan Kott poświęcił dramatom Szekspira, z początkiem lat 60. XX wieku rewolucjonizując myślenie o klasyce dramatu we współczesnym teatrze. W tym samym czasie Jerzy Grotowski rozpoczął pracę nad *Księciem Niezłomnym* Calderóna-Słowackiego. Zbieżność tych dat nie jest przypadkowa. Ryszard Cieślak w legendarnej roli Księcia Niezłomnego – „młody człowiek z białą przepaską na biodrach, w pozycji na kolanach, z nagim torsem, otwartym ku przestrzeni, z twarzą promienną, z ekspresją jogina w zachwyceniu lub chrześcijańskiego, chrystusopodobnego świętego”<sup>62</sup> – stał się ikoną teatru drugiej połowy XX wieku. Zdjęcia z wrocławskiej realizacji *Księcia Niezłomnego* reprodukowane są w kompendiach teatralnych na całym świecie.

---

<sup>61</sup> L. Ortiz, *Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?*, „Primer Acto” 1987, nr 2, s. 16–17 (tłum. B.B.).

<sup>62</sup> L. Flaszen, *Dzieci Października patrzą na Zachód*, w: idem, *Grotowski & Company...*, s. 31.



## Kody *Regentki*

**Autor: Leopoldo Alas, Clarín**

*Regentka*<sup>1</sup> jest wielką, z pewnością najwybitniejszą powieścią hiszpańską XIX wieku, jak twierdzi Mario Vargas Llosa w książce *La orgía perpetua*<sup>2</sup>. Co ciekawe, jej autor, Leopoldo Alas, wahał się, czy oddać ją do druku, krytyczny wobec samego siebie, zgodnie z tym, jak postrzegali go współcześni – bardziej jako krytyka literackiego niż pisarza.

Leopoldo Alas, w prasie używający pseudonimu „Clarín”, pochodził z Asturii, tam też skończył szkołę średnią. Urodził się natomiast w Zamorze (1852), okresowo mieszkał też w innych hiszpańskich miastach. Od 1871 do 1878 roku studiował prawo w Madrycie – wówczas też zadebiutował jako publicysta. Po studiach wygrał konkurs na uniwersytecką katedrę, choć jej nie otrzymał. Dopiero pierwszy liberalny rząd<sup>3</sup> zaoferował mu pracę na uniwersytecie w Saragossie; później przeniesiono go do Oviedo, gdzie kierował Katedrą Prawa Rzymskiego, a następnie Prawa Naturalnego. Zmarł w Oviedo w roku 1901.

Clarín należał do znakomitej grupy hiszpańskich intelektualistów, którzy kształtowali kulturę okresu Restauracji

---

<sup>1</sup> Polskojęzyczny tytuł i inne odwołania do powieści zgodnie z wydaniem: L. Alas „Clarín”, *Regentka*, przeł. K. Wojciechowska i J. Carlson; wstęp E. Skłodowska, PIW, Warszawa 1988, t. 1 i 2 (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, Taurus, Madrid 1975, s. 254.

<sup>3</sup> Chodzi o rząd utworzony w 1881 r. przez Práxedesa Mateo Sagastę z Partii Liberalnej, sprawującej władzę w okresie Restauracji (przemienienie z Partią Konserwatywną (przyp. tłum.).

– epoki zapoczątkowanej przez przewrót 1868 roku i ponowne ustanowienie monarchii Burbonów w roku 1874. Uformowany w duchu krausizmu, myśli filozoficznej zaimportowanej z Niemiec i zaszczerpionej na gruncie hiszpańskim przez Juliána Sanz del Río, wyznawał poglądy republikańskie. Po rewolucji 1874 roku związał się ze środowiskiem wolnomyślicieli. Był człowiekiem serdecznym i oddanym swoim przyjaciołom, do których należeli między innymi José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Marcelino Menéndez Pelayo i Emilio Castelar; jednocześnie wielu obawiało się go ze względu na jego cięte recenzje literackie<sup>4</sup>.

Przenikliwość i uczciwość intelektualna wyniosły Clarína do rangi największego autorytetu krytycznego epoki. Publikował w czasopiśmie w całym kraju, ściągając na siebie nienawiść niektórych i szacunek ogółu<sup>5</sup>. Chociaż

---

<sup>4</sup> W kontekście uprawianej przez niego ostrej krytyki warto spojrzeć na karykatury, w jakich przedstawiali go rysownicy epoki, np. na podobiznę Clarína z pejczem zamieszczoną w czasopiśmie *Los Madriles* (20–VII–1889) i zdigitalizowaną pod adresem <http://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/bonet.htm> lub na rysunek autorstwa Ramóna Cilla, na którym krytyk przebija ostrzem postać pisarza, opublikowany w *Madrid Cómico* (4–II–1883), dostępny pod adresem: <http://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/martinez.htm>

<sup>5</sup> Według J.M. González Herrána: „wielu jego kolegów – zwłaszcza tych bezpośrednio *dotkniętych* – widziało w Alasie jedno z najgroźniejszych piór krytycznych”. Vide J.M. González Herrán, *Clarín y la sociedad literaria de su tiempo: estado de la cuestión*, w: *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901–2001): actas del congreso celebrado en Oviedo (12–16 de noviembre de 2001)*, red. E. de Lorenzo Álvarez, A. Ruiz de la Peña Solar, A. Iravedra Valea, tom. I, Oviedo 2002, s. 203–218. Vide też: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarin-y-la-sociedad-literaria-de-su-tiempo--estado-de-la-cuestin-o/html/ffe8b36c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarin-y-la-sociedad-literaria-de-su-tiempo--estado-de-la-cuestin-o/html/ffe8b36c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html). Aktywność recenzencka Clarína, naznaczona konsekwentnym, czasem bezdusznym rygoryzmem, zaowocowała potężnym zbiorem artykułów. Ich spis oraz antologię sporządził Yvan Lissorgues we wczesnej pracy z lat 1980–1981. Vide Y. Lissorgues, *Clarín, político*, Institut d’Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 1980–1981, 2 vols. Stosunkowo niedawno (2002–2009) wydawnictwo Nobel de Oviedo opublikowało *Obras completas* [„Dzieła Wszystkie”] Clarína w dwunastu obszernych tomach, z których pięć zawiera różnorakie

mieszkał na prowincji, na bieżąco śledził europejskie życie literackie<sup>6</sup>. Szybko stał się jednym z najwybitniejszych znawców i komentatorów współczesnej literatury. Swoje recenzje zbierał i sukcesywnie publikował. Tak powstały: *Solos de Clarín* (1881), *La literatura en 1881*, we współautorstwie z Palacio Valdésem (1882), *Sermón perdido* (1885), *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y revistas* (1892) i *Palique* (1894). Ponadto przygotował osiem autorских „brozur literackich” pod nazwą *Folleto literarios*.

Recenzje Clarína znane były i poważane w całej Hiszpanii. Nierzadko ujawniały satyryczny ton, zabarwiony ironią, kpiną czy sarkazmem, za pomocą których zwalczał zły smak i nadmierną pewność siebie dyletantów. Jego działalność krytyczna, która przyczyniła się do upowszechnienia twórczości najlepszych powieściopisarzy hiszpańskich, takich jak np. Benito Pérez Galdós, nie opierała się na rozbudowanym, erudycyjnym warsztacie, ale na uważnej refleksji, na znajomości literatury europejskiej i wnikliwej lekturze.

Chociaż sławę w Hiszpanii lat 70. XIX wieku zawdzięczał talentowi i ciętości recenzenckiej, z powodzeniem publikował też opowiadania i nowele, które zebrał później w kilku tomach, między innymi *El Señor y lo demás son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896) czy *Pipá, Doña Berta, Cuervo y Superchería*. Pięć lat po opublikowaniu swojego szczytowego osiągnięcia oddał do druku kolejną powieść, *Su único hijo* (1890).

---

artykuły, zebrane i przygotowane przez Yvana Lissorgues i Jean François Botrela.

<sup>6</sup> „Istotnie, niewielu pisarzy jego czasów mogłoby się poszczycić (on sam, nie grzesząc skromnością, robił to regularnie) bieżącą znajomością tego, co rzeczywiście liczyło się w prądach myślowych, estetycznych, literackich i politycznych jego czasu; jednocześnie Clarín nie ograniczał się do tego, by *wiedzieć*, ale starał się dzielić zdobytą wiedzą, dbając o jej upowszechnienie wśród czytelników, których niemała rzesza stale śledziła jego działalność krytycznoliteracką. (...) W ten sposób organizował i dynamizował życie kulturalne” (J.M. González Herrán, op.cit.).

Arcydziełem Clarína pozostaje *Regentka*, powieść, którą zaczął pisać w roku 1883, pełen wątpliwości co do tej inicjatywy. W listach do Benita Péreza Galdósa<sup>7</sup>, swojego wielkiego przyjaciela i podziwianego pisarza, wielokrotnie wyraża żal, że podjął się tego zobowiązania wobec wydawnictwa Daniela Cortezo z Barcelony. W końcu jednak złożył do druku powieść w dwóch tomach, z których każdy liczył piętnaście rozdziałów – razem 527 stron.

Dziś książka Clarína stanowi integralny element kulturalnej tożsamości Oviedo, miasta, o którym opowiada pod fikcyjną nazwą „Vetusta”. W asturyjskiej stolicy, przy katedrze, stanął pomnik *Regentki*, bohaterki dzieła Alasa. Rzeźba jest dziełem Mauro Álvareza Fernándeza, miejscowego artysty, urodzonego w 1945 roku. Piękną statuę Any Ozores odsłonięto w 1997 roku.

*Regentkę* przeniesiono też na duży ekran. W 1974 roku na podstawie powieści Gonzalo Suárez wyreżyserował film, obsadzając w głównej roli Emmę Penella. W 1995 Fernando Méndez Leite nakręcił z kolei miniserial w trzech odcinkach, z Aitaną Sánchez Gijón i Carmelo Gómezem w rolach *Regentki* i księdza kanonika. Ekranizacja ta cieszyła się wielką popularnością.

Wirtualna biblioteka Instytutu Cervantesa [Biblioteca Cervantes Virtual] udostępnia elektroniczną wersję wielkiej powieści Clarína wraz z interesującym wstępem, którym jego przyjaciel, Benito Pérez Galdós, opatrzył drugie wydanie dzieła. Jest to wersja, którą wydawnictwo Fernando Fe opublikowało w roku 1900. Z kolei najbardziej kompletną kolekcję dzieł Clarína – w dwunastu tomach (2002–2009), opracowanych przez znakomitych specjalistów z Hiszpanii i Francji – przygotowało wydawnictwo Ediciones Nobel z Oviedo.

---

<sup>7</sup> W połowie 1884 roku pisał do Galdósa: „Być może wiadomo Panu, że ja także zabrałem się za pisanie powieści, a nawet sprzedałem ją już (choć nie otrzymałem jeszcze wynagrodzenia) wydawnictwu Daniela Cortezo z Barcelony. Gdyby nie zawarta umowa, wycofałbym się chyba z tego zamiaru. Nosi tytuł *Regentka* i liczy sobie dwa tomy, zgodnie z założeniem wydawcy (vide G. Sobejano, *Introducción*, w: L. Alas, „Clarín”, *La Regenta*, Clásicos Castalia, Madrid, 2014, s. 5).

## Powieść: *Regentka*

Fabula *Regentki* jest prosta: w prowincjonalnym mieście lokalny uwodziciel oraz ksiądz nastają na wdzięki mężatki. Jądrym akcji jest akt cudzołóstwa, temat dobrze znany i regularnie powracający we wszystkich literaturach od początku narodzin powieści<sup>8</sup>. W pewnym momencie pojawia się nawet kilka arcydzieł prozy realistycznej osnutych wokół tej tematyki: *Pani Bovary* (1857), *Anna Karenina* (1877), *Regentka* (1884), *Effie Briest* (1895). Wszystkie one powstają w Europie drugiej połowy XIX wieku, w czasie, kiedy kobiety zaczynają działać na rzecz poprawy swojej sytuacji.

We wszystkich wspomnianych powieściach, analizowanych przez Biruté Ciplijauskaitė, niespełniona kobieta pada ofiarą swojego środowiska; wszystkie pokazują wpływ warunków społecznych i historycznych na indywidualne losy bohaterek, wpisując się tym samym w nurt francuskiego naturalizmu. Benito Pérez Galdós, hiszpański powieściopisarz, któremu w pewnej fazie twórczości także bliska była estetyka naturalistyczna, zobaczył w dziele Clarina udany model naturalizmu w stylu hiszpańskim, powstały w konsekwencji powszechnego zainteresowania, czy wręcz kultu, jakim obdarzyli naturalizm hiszpańscy pisarze tamtego czasu<sup>9</sup>. Dzięki temu, mimo iż Hiszpania w zakresie edukacji i walki o prawa kobiet miała znaczące zapóźnienia<sup>10</sup>, *Regentka* współbrzmiała z europejską literaturą epoki.

Postaci i główne tematy powieści zostały sprawnie wpisane w jej strukturę; konflikty wewnętrzne poszczególnych bohaterów ujawniają problemy o zasadniczym znaczeniu dla społeczeństwa hiszpańskiego XIX wieku, a portrety psychologiczne postaci są tak przenikliwe jak charakterystyka prowincjonalnego środowiska, w którym osoby te się

---

<sup>8</sup> Co wykazała Biruté Ciplijauskaitė w pracy *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*. Edhasa, Barcelona 1984, s. 7.

<sup>9</sup> B. Pérez Galdós we wstępie do wydania *Regentki* z 1900 r., s. VIII. Vide też <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/>.

<sup>10</sup> B. Ciplijauskaitė, op.cit., s. 32–33.

obracają<sup>11</sup>. Z kolei przestrzeń ukształtowana jest tak, by pozycja lub perspektywa postaci odgrywały istotną rolę. Wielokrotnie wskazywano na symboliczną, realistyczną, ale też profetyczną siłę pierwszego rozdziału powieści, w którym przedstawiciel lokalnego establishmentu ogląda panoramę miasta z najwyższej położonego miejsca – wieży katedry. W rozległym spojrzeniu tego człowieka i w jego punkcie obserwacyjnym, usytuowanym wysoko na dzwonnicy, krytycy dostrzegli przesłanki wskazujące na władcze ambicje tej postaci – jej dążenie do psychologicznego i społecznego panowania nad wspólnotą oraz żądzę posiadania<sup>12</sup>. Obraz ten stanowi niezaprzeczalną zapowiedź konfliktu, w którym miłość, władza i religia zostaną ze sobą dramatycznie i nierozzerwalnie splecione.

## Jądra tematyczne i główni bohaterowie

### Zakochany ksiądz: don Fermín de Pas

Powieść podejmuje wiele wątków obecnych w prozie europejskiej epoki. Jednym z nich jest temat zakochanego księdza. Jak zauważył wiele lat temu hiszpański badacz Mariano Baquero Goyanes<sup>13</sup>, figurę pożądanego kapłana znajdujemy w centrum wielu powieści europejskich tego czasu, m.in. w *Podboju miasta Plassans* (1874) i *Grzechu księdza Mouret* (1875) Emila Zoli, w *Zbrodni księdza Amaro*

---

<sup>11</sup> Już Benito Pérez Galdós we wspomnianym prologu do *Regentki*, na s. XII, zwrócił uwagę na znakomite rysunki postaci i ich otoczenia.

<sup>12</sup> Vide M.T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, FCE, México DF 2000, s. 138–142.

<sup>13</sup> Baquero Goyanes stworzył jedno z pierwszych zestawień powieści osnutych wokół postaci zakochanego duchownego. Oprócz wymienionych tekstów obejmuje ono jeszcze inne powieści hiszpańskie. Vide M. Baquero Goyanes, *Exaltación de lo vital en La Regenta*, „Revista de la Facultad de Filología”, 1952, t. II, s. 198.

(1875) José Marii de Eça de Queirós, w *Regentce* (1884–1885) Leopoldo Alasa... Wszystkie te obszerne opowieści, odpowiednio – z Francji, Portugalii i Hiszpanii, pokazują katolickiego księdza w sidłach cielesnej miłości, człowieka rozdartego pomiędzy złożonymi ślubami czystości a grzeszną namiętnością. Wymienione książki ukazują się w przeciągu dziesięciu lat; zbieżność czasowa nie może być przypadkowa, podobnie jak równoległe zapalczywe wystąpienia hiszpańskich wolnomyślicieli przeciwko duchowieństwu, w szczególności przeciw niegodziwemu wykorzystywaniu sakramentu spowiedzi ze strony niektórych duchowych. Hiszpańskie pokolenie pisarzy okresu Restauracji wielokrotnie podnosiło problem zakochanych księży – wystarczy wspomnieć tu dwie powieści, z których każda wyróżnia się z innych powodów: *Pepitę Jiménez* (1874) Juana Valery i *Tormento* (1884) Benita Péreza Galdósa. W obu tych ciekawych hiszpańskich książkach duchowni padają ofiarą miłosnych popędów, łamiąc zasadę wstrzemięźliwości seksualnej, jaką Kościół katolicki nakłada na swoich kapłanów. W pierwszym przypadku rzecz dotyczy kleryka, który nie zdążył złożyć ślubów, w związku z czym może jeszcze dostąpić małżeńskiego szczęścia, natomiast drugi, opisywany w połowie lat 80., kiedy naturalizm francuski opanował już hiszpańskie pióra, opowiada o księdzu pogrążonym w grzechu nieczystości.

Spojrzenie na spowiednika jako na człowieka odczuwającego popęd seksualny, a przez to podatnego na cielesne pokusy wobec spowiadających się kobiet, pojawiło się w twórczości pisarzy ze szkoły naturalizmu w Europie drugiej połowy XIX wieku. Kwestia ta roztrząsana była także w liberalnej prasie. Kiedy w jednej z powieści tego czasu pojawia się ojciec Amaro, który snuje marzenia o Amelii, aby „czuć w poufnym mroku konfesjonatu, jak jej czarna jedwabna suknia ociera się o jego starą sutannę”<sup>14</sup>, a na-

---

<sup>14</sup> Eça de Queiros, *Zbrodnia księdza Amaro*, tłum. D. Górniak, Ordeno, Milanówek 2010, s. 54.

stępnie podejmuje współzycie seksualne z młodą penitentką, czasopismo „Las Dominicales Del Libre Pensamiento”, ukazujące się w Hiszpanii od 1883 do 1909, pisze o „scenach budzących odrazę”<sup>15</sup>. Kapłan i spowiadająca się kobieta, połączeni intymną rozmową w skrytości konfesjonału, oddający się nieświętym (*non sanctas*) pasjom, wywoływali jednocześnie wstręt i pożalowanie. Liberalna prasa uznała spowiedź za obrzydliwą praktykę, nie zapominając jednak, że ksiądz jest w istocie człowiekiem i że jego obcowanie z płcią przeciwną należy do kategorii spraw o wyjątkowo delikatnej materii.

Skoro w latach 80. XIX wieku tego rodzaju refleksja na temat spowiedzi obecna była w wolnomyślicielskiej i masonskiej prasie, a także w twórczości zagranicznych pisarzy, nie może zaskakiwać, że w wybitnej powieści Leopolda Alasa Regentkę nagabywać będzie jej spowiednik, kanonik don Fermín de Pas. Książka zawiera długie i soczyste passusy, w których urok, elokwencja i zręczność kapłana rozpala ją w konfesjonale młodą mężatkę (rozdział 9), w następstwie czego wyznaje mu ona swoje najbardziej skryte tajemnice (rozdział 17). Wkrótce roznamiętniony spowiednik uświadamia sobie, że jest głęboko zakochany w swojej penitencie (rozdział 25). Na wieść o tym, że Ana oddała się innemu, reaguje w sposób władczy, z gwałtowną zazdrością.

Znaczącym osiągnięciem Leopolda Alasa jest ukazanie uczuciowej ewolucji, jakiej doświadcza silny, inteligentny i ambitny ksiądz, weteran lubieżnych praktyk, w relacji z otwartą, żarliwą i piękną młodą kobietą. Rola tej męskiej postaci w miarę rozwoju powieści wyraźnie się rozrasta<sup>16</sup>; w kondycji duchownego odnajdujemy liczne słabości przypisywane klerowi przez dziewiętnastowiecznych wolnomyślicieli.

---

<sup>15</sup> Justa González, *Los frailes*, „Las Dominicales del Libre Pensamiento” 1886, 1 sierpnia.

<sup>16</sup> Benito Pérez Galdós zobaczył w postaci kanonika „portret estetycznie doskonały”. Vide prolog do powieści, s. XVII.

Wątek zakochanego księdza był jedną z przyczyn skomplikowanej recepcji powieści: już na samym początku jej dystrybucję próbował powstrzymać z ambony biskup Oviedo, czytania jej zakazano też w latach wczesnego frankizmu. Obraz lubieżnego kapłana, wpisany w fabułę *Regentki*, jest tylko jednym z serii społeczno-psychologicznych portretów duszpasterzy z Vetusty. Jak stwierdził Benito Pérez Galdós w prologu do powieści, Clarín przedstawia w niej autentyczny „zapis z życia duchownych”, wśród których znajdują się: archidiakon o przydomku „Gloucester”, archiprezbiter don Cayetano Ripamilán, beneficjant don Custodio i prostoduszny Biskup diecezjalny. Żaden z nich nie wydaje się zdolny przysporzyć dobra ani świętości otaczającej go rzeczywistości, o niektórych można natomiast powiedzieć, że wszelkimi sposobami starają się tę rzeczywistość wykorzystać dla osobistych korzyści.

Mało budujący obraz Bożych namiestników stał się przyczyną czasowego wycofania powieści w epoce frankistowskiej. Po zakończeniu hiszpańskiej wojny domowej zwycięstwem prawicy w roku 1939 reżim generała Franco, przy wsparciu władz kościelnych, ustanowił twardy aparat cenzury obejmujący publikacje, audycje radiowe i filmy. Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika<sup>17</sup>, że *Regentka* stała się przedmiotem licznych raportów cenzorskich i, co warte odnotowania, zawsze uważana była za książkę niebezpieczną, także wtedy, kiedy ostatecznie udzielono zgody na jej publikację<sup>18</sup>. W postępowaniu z roku 1946 cenzor zanotował, co następuje:

---

<sup>17</sup> Vide C. Servén Díez, *La Regenta frente a la censura franquista*, w: Leopoldo Alas „Clarín” en su centenario (1901–2001): *Espejo de una época*, red. M<sup>a</sup>.P. García Pinacho, I. Pérez Cuenca, Universidad San Pablo-CEU, Madrid 2002. Także na stronie [http://cvc.cervantes.es/literatura/clarin\\_espejo/serven.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/serven.htm).

<sup>18</sup> Aż do roku 1946 żaden wydawca nie zdecydował się wystąpić o zgodę na wydanie powieści; dopiero w 1946 r. Miguel Ruiz Castillo wyraził zamiar włączenia jej do przygotowywanego ekskluzywnego wydania *Obras Selectas* [Dzieł Wybranych] Alasa w serii *Biblioteca Nueva*.

Czytając tę książkę można odnieść wrażenie, że Clarín ma jakiś osobisty uraz do duchowieństwa. Dostojnicy kościelni wyprowadzają go z równowagi. Powieść, w wielu aspektach zasługująca na uznanie, może stanowić zagrożenie dla osób niedostatecznie ukształtowanych moralnie i religijnie (...), momentami ociera się o herezję.

W 1956 roku cenzor sporządzający kolejny raport na temat *Regentki* podtrzymał opinię, że powieść nie podważa doktryny, ale owszem zasady moralne, a ponadto atakuje Kościół oraz jego urzędników. Tłumaczył wówczas: „Nie wskazuję konkretnych akapitów ani stron, po pierwsze dlatego, że ich lista ciągnęłaby się w nieskończoność, a po drugie dlatego, że to nie konkretne sformułowania, ale duch powieści jest gorszący i czyni całą rzecz niestosowną”, przyznając przy tym, że Alas ma „mistrzowskie pióro”, a *Regentka* to „literacki klejnot”<sup>19</sup>.

Podsumowując, na podstawie czerwonych zakreśleń pozostawionych w egzemplarzu czytany przez cenzora, można stwierdzić, że w epoce frankistowskiej *Regentkę* odrzucano z dwóch powodów: 1) ze względu na portret

---

Opublikowano wówczas negatywny raport na temat *Regentki*, który wprawdzie uznawał, że „nie zagraża bezpośrednio dogmatom”, ale uwzględniał wszystkie krytyczne uwagi wymienione wcześniej.

<sup>19</sup> Zakaz utrzymano do roku 1962, w którym wszczęto nowe postępowanie na wiosek profesora José Marii Martíneza Cachero i wydawnictwa Planeta. Tym razem raport cenzorski podpisał Manuel de la Pinta Llorente, urzędnik, któremu zawdzięczamy także zalecenie wydania innych dziewiętnastowiecznych dzieł objętych cenzurą. Urzędnik tak tłumaczy swoje stanowisko: „Chodzi o powieść naturalistyczną, umiejscowioną w Oviedo, zorientowaną na szczegół i życie codzienne hiszpańskiej prowincji. Jej bohaterowie – duchowni, arystokraci, urzędnicy – objęci są wnikliwą analizą oraz ironicznym, inteligentnym spojrzaniem autora. Z pewnością w wielu fragmentach dochodzi do głosu głęboko zakorzeniony, krzykliwy hiszpański antyklerykalizm tamtej, ale też naszej epoki, warto mieć jednak na względzie, że jest to dzieło intelektualisty o dość ograniczonym kręgu czytelników. Uważamy, iż dalszy zakaz rozpowszechniania tej powieści, pomimo wcześniejszych negatywnych opinii, byłby poważnym błędem, mamy bowiem do czynienia z dziełem o zasadniczym znaczeniu dla współczesnej literatury hiszpańskiej”.

duchowieństwa, ujawniający jego brak odporności na pokusy pieniężne i cielesne 2) z uwagi na celną i często artykułowaną krytykę restrykcyjnej moralności seksualnej, narzucaanej przez przedstawicieli Kościoła katolickiego w czasach frankizmu. I nie chodzi tylko o to, że *Regentka* opowiada o cudzołóstwie i o zakochanym księdzu. Niejako niezależnie od tych dwóch głównych wątków powieść ma w sobie potężny ładunek erotyczny<sup>20</sup>, obecny w spojrzeniach, słowach, nieznaczących poruszeniach ciała bohaterów. Wszystko to składało się na niemoralny obraz społeczeństwa, niemożliwy do przyjęcia dla cenzorów.

Powyższe uwagi potwierdzają fakt, że recepcja *Regentki* stała się przedmiotem obstrukcji i manipulacji ze strony władzy politycznej i religijnej<sup>21</sup>, co z kolei pomaga zrozumieć, dlaczego dzieło tej rangi literackiej pozostawało mało znane kilku pokoleniom Hiszpanów.

## Powieściowa heroina: Ana Ozores

Istnieje pewien rodzaj frustracji nierozzerwalnie związanej z doświadczeniem kobiet. Składa się na nią sytuacja życiowa kobiet oraz porządek symboliczny obowiązujący w danej społeczności. Frustracja ta jest wyraźnie widoczna w twórczości hiszpańskich pisarek XX wieku, co opisała badaczka literatury współczesnej, Magda Potok, w książce *El malestar*<sup>22</sup>. Już jednak w tej wielkiej powieści z XIX wieku

---

<sup>20</sup> Błyskotliwą pracę na ten temat napisał Jean François Botrel. Vide J.F. Botrel. *Alquimia y saturación del erotismo en «La Regenta»*, w: *Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, red. M. Díaz-Diocaretz i I.M. Zavalá, Teuro, Madrid 1992, s. 109–128. Także pod adresem: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/alquimia-y-saturacin-del-erotismo-en-la-regenta-o/html/>

<sup>21</sup> Chociaż krytycy, tacy jak np. Gonzalo Sobejano, przypisują powieści „głęboko chrześcijańską wartość moralną”. Op.cit., s. 97.

<sup>22</sup> M. Potok, *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010. Słowo „malestar” oznacza dyskomfort, niepokój, złe samopoczucie (przyp. tłum.).

znajdujemy inteligentną i wrażliwą bohaterkę, uwięzioną w gnuśnej i nieprzyjaznej rzeczywistości, która nie przewiduje dla niej jako kobiety innych opcji życiowych niż rodzina, klasztor, ewentualnie los dysydentki. Leopoldo Alas, pisarz realistyczny *par excellence*, pokazuje z całą dosłownością udrękę i poczucie niespełnienia tej postaci. Ana Ozores znajduje się w sytuacji bez wyjścia: w jej domu wieje chłodem, Kościół jest pełen hipokryzji, rozwiązłości i kłamstwa; jedynym pociągającym rozwiązaniem okazuje się złamanie norm – wejście w pozamałżeński związek miłosny.

W konstrukcji tytułowej bohaterki Leopoldo Alas stawia kwestię kobiecą na pierwszym planie. Robi to jako intelektualista doskonale obeznany z „naukowymi” sądami formułowanymi w odniesieniu do kobiet w tamtym czasie. W Hiszpanii, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, podstawowe poglądy dotyczące wykształcenia i powołania kobiet kształtowały się w obrębie dwóch fundamentalnych zagadnień: społecznej roli kobiety i jej konstytucji biologicznej.

Powołanie kobiety określone zostało przez ideologię „udomowienia”, której mieszczańska wersja zdominowała cały XIX wiek: kobieta powinna ograniczyć swoją aktywność do rodziny, w której – najpierw jako córka, a następnie jako żona i matka – spędzi cały swój żywot. Pomimo zastrzeżeń, jakie wobec rodzinnego ideału zgłaszały takie autorytety kobiece, jak Concepción Arenal<sup>23</sup>, w ostatnim

---

<sup>23</sup> Trzeci rozdział swojego dzieła *La mujer de su casa* [1881] Concepción Arenal zatytułowała *Ideal kobiety udomowionej jest pomyłką*, przekonując, że obszar działania kobiet musi ulec rozszerzeniu i wyjść poza obręb rodziny. W 1892 r. hiszpańska pisarka podjęła ponowną próbę podważenia obowiązującego modelu „kobiety domowej”: „Wmawianie kobietom, że ich jedynym powołaniem jest bycie żoną i matką, stanowi poważny błąd, jedno z najbardziej zgubnych nieporozumień, oznacza bowiem tyle, co powiedzieć jej, że sama w sobie nic nie znaczy, a tym samym zniszczyć jej poczucie tożsamości moralnej i intelektualnej”. Vide C. Arenal, *La educación de la mujer*, „Boletín de la Institución Libre de Enseñanza”, 1892, nr 377, s. 307.

kwartale XIX wieku powszechnie utożsamiano kobietę z figurą „anioła w domu”. Wykształcenie i aktywność intelektualna kobiet uznawane były wyłącznie jako metoda doskonalenia się w roli żony i matki, nie jako zachęta do podjęcia lotu z dala od domu. Przypomnijmy, że w latach 70. i na początku lat 80. wciąż wydawano poradniki *dobrego* zachowania oraz czasopisma i powieści o *dobrych* obyczajach autorstwa pisarek elżbietańskich, uznających pochwałę „kobiety udomowionej” za swój program etyczny i estetyczny<sup>24</sup>. Intensywna propaganda szerząca mieszczański model cnotliwej, oddanej rodzinie kobiety działała na najwyższych obrotach<sup>25</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że pomimo drobnych pęknięć w latach 80. XIX wieku ideologia udomowienia pozostawała w mocy. W owym okresie, jak pokazały badaczki Alda Blanco, Catherine Jagoe i Cristina Enríquez de Salamanca, hegemonia macierzyństwa jako najwyższej formy kobiecego spełnienia okazywała się niezaprzeczalna. Dziewiętnastowieczni myśliciele utrzymywali, że „kobieta urodziła się, żeby kochać”; miłość jest jej cechą wyróżniającą, a jej przeznaczeniem „ozdabiać i usiewać kwiatami trudną drogę życia mężczyzny, kształtować serca dzieci i otaczać opiekuńczą troską wszystkich potrzebujących”<sup>26</sup>. Jednym słowem: powołaniem kobiety jest podtrzymywanie ogniska domowego i wychowywanie dzieci<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim pisarki: Marię del Pilar Sinués i Faustinę Sáez de Melgar, jako że Ángela Grassi zmarła w 1883 roku.

<sup>25</sup> Przypominam, że powiew emancypacji dotarł do Hiszpanii z zagranicy, za sprawą artykułów przedrukowywanych w prestiżowych czasopismach (np. w numerze poważanej „Revista Europea” z marca 1874 r.), a także dzięki działalności wybitnych postaci kultury o postępowych poglądach, jak hrabina de Pardo Bazán, która zabiegała, upowszechniała i komentowała przekłady reformatorskich tekstów autorstwa takich myślicieli, jak John Stuart Mill czy August Bebel.

<sup>26</sup> F. Alonso y Rubio, *La mujer w: La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, red. C. Jagoe, A. Blanco i C. Enríquez de Salamanca, Icaria, Barcelona 1998, s. 66.

<sup>27</sup> Francisco Pi i Margall, *La misión de la mujer en la sociedad*, w: *La mujer en los discursos de género*, op.cit., s. 81–83.

Ana Ozores, pociągająca bohaterka powieści Leopolda Alasa, jest wrażliwą i interesującą kobietą; jednak podobnie jak inne tragiczne postaci literatury hiszpańskiej<sup>28</sup> pozostanie bezdzietna, mimo iż jest mężatką. Podstawowy wymiar bolesnej rzeczywistości, z jaką musi się zmierzyć, stanowi poczucie pustki – chłód własnego domu i brak potomstwa. Równowagę Regentki zaburza jednak coś jeszcze: Ana Ozores jest kobietą, co zgodnie z naukowymi kryteriami epoki wywołuje różnorakie zaburzenia w układzie nerwowym. Jak zauważa Catherine Jagoe, w XIX wieku

sądono, że funkcje reprodukcyjne kobiety nie tylko powodują niedyspozycje i fizyczne dolegliwości, ale mogą też przyczyniać się do zmienności nastroju, zaburzeń umysłowych, melancholii, zbrodniczych zamiarów, a nawet do szaleństwa. Wszystko wskazywało na to, że kobieta ma osobowość liminalną (...) i że jej fizjologia graniczy z patologią<sup>29</sup>.

Kiedy więc Clarín przypisuje Anie Ozores rozstrój nerwowy o niejasnej etiologii, nakładający się na oziębłe i bezdzietne życie rodzinne, łączy ze sobą elementy, które zgodnie z dominującymi w tej epoce przekonaniami miały ze sobą ścisły związek.

Należy wspomnieć jeszcze o dwóch innych cechach Any Ozores, które przyczyniły się do jej skrępowania i osłabienia, a mianowicie o jej skłonnościach religijnych i ambicjach intelektualnych.

Analizę niepożądanych „fantazji mistycznych”, prowadzących do zachowań destruktywnych oraz sugerowany związek religijności z obłąkaniem znajdziemy w niejednej dziewiętnastowiecznej powieści. Rok wcześniej, w 1883, Hiszpanie poznali inne postaci kobiece, których umysł i zachowanie uległy rozstrojeniu z powodu niezdrowej pasji

<sup>28</sup> Przypomnijmy przede wszystkim dramat Federica Garcíi Lorki pt. *Yerma* [1934].

<sup>29</sup> C. Jagoe, we wstępie do rozdziału VII zatytułowanego *El sexo y el género en la medicina del siglo XIX* [Płeć biologiczna i kulturowa w medycynie XIX wieku]. Vide eadem: *La mujer y los discursos...*, s. 307.

religijnej: mam tu na myśli przede wszystkim Marię z powieści *Marta y María* (1883) Palacio Valdésa, wielkiego przyjaciela Alasa, także pochodzącego z Asturii. Powieściowa María podejmowała ekstremalne, fizyczne wyrzeczenia, jednocześnie zaniedbując pilne obowiązki domowe. Ta nienasycona czytelniczka heroicznych opowieści o ludziach gotowych na wszystko dla wzmocnienia ideału wiary, pełna pasji młoda kobieta, dała się uwieść okrutnym, masochistycznym praktykom, które nikomu nie przyniosły nic dobrego.

Leopoldo Alas podjął zatem myśl obecną już w prozie hiszpańskiej epoki, sugerującą, że kompulsywna religijność może doprowadzić do zaburzeń psychicznych. Pisarz dał jednak asumpt do jeszcze innej konstatacji. Ana Ozores była samotną, delikatną kobietą – bezradną i zagubioną, pomimo wysokiej pozycji społecznej, szukającą pocieszenia w religii w sposób najbardziej niewinny z możliwych. Zamiast ukojenia, cyniczne społeczeństwo, w którym żyła i obłudny Kościół brutalnie ją odrzuciły.

Nawiązując z kolei do intelektualnych niepokojów młodej damy, pamiętać trzeba, że w XIX wieku hiszpańscy i europejscy lekarze, tacy jak np. Baltasar Viguera, pisali o „nadmiernym nerwowym pobudzeniu kobiety”, przekonując, że żyje ona w polu „przemoznego oddziaływania swojej macicy”<sup>30</sup>. Uważano, że kobiece system nerwowy jest bardziej rozwinięty, co skutkuje większą wrażliwością, bardziej rozbudowaną wyobraźnią i skłonnością do fantazji. W wykładach inauguracyjnych rok akademicki w Hiszpańskim Towarzystwie Ginekologicznym<sup>31</sup> dowodzono, że żeń-

---

<sup>30</sup> B. Viguera, *La fisiología y patología de la mujer*, w: C. Jagoe, A. Blanco, C. Enríquez de Salamanca, op.cit., s. 373.

<sup>31</sup> Á. Rubí Pacheco i Á. Fernández de Velasco, *Discursos leídos en la sesión inaugural del año académico 1882-1883 de la Sociedad Ginecológica Española verificada el 8 de Diciembre de 1882* [„Wykłady wygłoszone w czasie uroczystej inauguracji roku akademickiego 1882–1883 w Hiszpańskim Towarzystwie Ginekologicznym 8 grudnia 1882”], Imprenta de Alejandro Gómez Fuentesnebro, Madrid 1882. Oba przytoczone cytaty pochodzą z wykładu pierwszego z mówców, odpowiednio ze stron 56 i 66.

skie narządy rozrodcze w sposób ewidentny zakłócają funkcje poznawcze kobiet:

wrażliwość systemu nerwowego pobudzanego przez narządy rozrodcze nie gwarantuje odpowiedniej reakcji i dokładnej transmisji rejestrowanych bodźców, przeciwnie, sprawia raczej, że przeżycie ulega drobnym zniekształceniom...

Jako że „wrażliwość i wyobraźnia są u kobiet szczególnie rozwinięte”, wielu autorów uważać będzie, że „kobiety (...), ze względu na dynamikę swojej inteligencji, są dużo bardziej narażone na negatywne skutki swoich lektur niż mężczyźni”<sup>32</sup>. Europejscy i hiszpańscy lekarze odradzali więc kobietom intensywny wysiłek intelektualny i zalecali „higieniczny” dobór lektur, uwzględniający kobiecą pobudliwość i żarliwość wyobraźni:

Bez wątpienia czytanie wywiera potężny wpływ na kobiecą psychikę. Kobięca imaginacja nadaje zdarzeniom gigantyczne (sic!) proporcje, prowadząc dużo dalej niż zamierzał autor danego dzieła<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Stwierdzenie to pochodzi z poważanego, znanego w przekładzie na hiszpański traktatu Jego Eminencji Felixa Dupanloup, którego książka o edukacji kobiet ukazała się po raz pierwszy w Paryżu w roku 1868. Dzieło to zostało przetłumaczone i wydane w Hiszpanii w 1880 roku, zyskawszy duży rozgłos. Autor dokłada starań, by udowodnić, że kształtowanie kultury duchowej jest prawem i obowiązkiem kobiet, jednocześnie jednak ogranicza pole lektur rekomendowanych kobietom, sytuując pewien rodzaj literatury poza jego obrębem. Cytuję z ostatniego wydania: Universidad de Cádiz, Cádiz 1995, s. 32.

<sup>33</sup> J. Olmedilla y Puig, *Algunas páginas acerca de la importancia social de la mujer*, Fernando Fe, Madrid, 1882, s. 97–98. Zalecenie, by kobiecie lektury były nadzorowane przez odpowiedzialnego mężczyznę – ojca, męża lub spowiednika – pojawia się w wielu wypowiedziach myślicieli i moralistów epoki. Część autorów wyraża też przekonanie, że kobietom i młodym ludziom nie powinno się pozwalać na swobodną lekturę powieści. Uważają oni, że lektury mogące wywołać zaburzenia nastroju są mało higieniczne. O tej kwestii pisałam już w: C. Servén Díez, *Mujer y novela: prescripciones sociales en la España de la Restauración*, w: *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona,

I tak czytanie, które już Sobór Trydencki uznał za praktykę moralnie niebezpieczną, okazywało się szczególnie ryzykowne dla kobiet. Zalecano, by ich lektury, dla higieny psychicznej i moralnej, pozostawały pod kontrolą<sup>34</sup>.

Czytelnicze ekscesy kobiet wzbudziły zainteresowanie pisarzy europejskich XIX wieku na wzór psychicznego pomieszania (w efekcie lektur), jakie w postaci Don Kichota zobaczył Cervantes. Najbardziej znanym tego przykładem w obrębie kultury zachodniej jest zapewne Emma Bovary z powieści Flauberta. Anę Ozores można by umieścić w tym samym szeregu, z tą różnicą, że Clarín wyposażył swoją bohaterkę w wyższą kulturę literacką: Regentki nie rozczulają powieści rycerskie ani popularne romanse; ona czyta klasyków hiszpańskich, mistyków, ogląda spektakle teatralne... Ana Ozores jest wyszydzana w swoim środowisku właśnie ze względu na skalę swoich ambicji intelektualnych, odróżniających ją od przeciętnego poziomu ograniczonych i beztroskich kobiet, wśród których się obraca i które stanowiły normę w Hiszpanii owego czasu<sup>35</sup>. Śmieszność i niewdzięczną pozycję czytających i piszących kobiet w Hiszpanii XIX wieku obrazują liczne dzieła pisarek tej epoki<sup>36</sup>.

---

23–25 de octubre de 2002), (red.) L. Díaz Larios... [et al.], Universitat de Barcelona; PPU, Barcelona 2005, s. 333–346. Także: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mujer-y-novela-prescripciones-sociales-en-la-espaa-de-la-restauracin-o/>

<sup>34</sup> Sądy te potwierdza María del Carmen Simón Palmer w publikacji poświęconej czytającym kobietom: M. Simón Palmer, *La mujer lectora*, w: *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472–1914*, red. V. Infantes, F. López i J.F. Botrel, Fund. Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 2003, s. 743–753.

<sup>35</sup> S.E. Schifter, *La loca, la tonta, la literata: Women's Destiny in Clarín's «La Regenta»*, w: *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. red. G. Mora i K.S. van Hooft, Ypsilanti, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Michigan 1982, s. 229–241.

<sup>36</sup> Wystarczy przypomnieć takie utwory, jak *Carta a Eduarda* (1865) Rosalii de Castro albo romaneć *La poetisa en un pueblo* (1845) Karoliny Coronado.

Ana Ozores jest więc silną, atrakcyjną i przekonującą postacią, zbudowaną w oparciu o kody kulturowe stanowiące o kobiecości w XIX wieku, wyposażoną dodatkowo w wyjątkową urodę i zamiłowanie do lektury. Hart ducha, z jakim stara się sprostać zobowiązaniom wynikającym z jej pozycji społecznej, i upór, z jakim przeciwstawia się machinacjom podstępnego środowiska, czynią z niej figurę niezapomnianą.

Gustavo Correa zwrócił uwagę na skrupulatność, z jaką Alas – na podobieństwo Flauberta – odtworzył ewolucję psychologiczną Any. Na dojmujące poczucie samotności młoda kobieta szukała lekarstwa w lekturze. Tak pisał o tym krytyk w roku 1982:

autor przedstawia nam drobiazgowo, na wzór techniki opisu stosowanej przez Flauberta, biografię emocjonalną Any i jej monotonne życie w Vetuście. Uciekając od bezduszości otaczającego świata, Ana od dziecka znajduje schronienie w obrazach podsuwanych jej przez wyobraźnię, w poczuciu tożsamości z bohaterami książek, których poznawała, czytając literaturę klasyczną i wybrane powieści współczesne. Jako młoda dziewczyna znalazła się nawet – pod wpływem lektury świętego Augustyna i dzieł Chateaubrianda – w spektrum doświadczeń mistycznych<sup>37</sup>.

W świecie Vetusty Ana Ozores czuje się wyobcowana. Ogarnia ją melancholia. Wybawienia szuka w książkach. Do Pani Bovary upodabnia ją uczucie pustki egzystencjalnej w środowisku życia na prowincji i właśnie ucieczka w lekturę; to w książkach obie bohaterki znajdują zachętę do tego, by podążyć za marzeniem. Obie czują się niespełnione; obie też oddają się obcemu mężczyźnie, sądząc, że w ten sposób zaspokoją swoje pragnienia<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> G. Correa, *El bovarysno y la novela realista española*, „Anales galdosianos” 1982, XVII. Także pod adresem: <http://www.cervantesviral.com/nd/ark:/59851/bmcms4d7>

<sup>38</sup> Gustavo Correa pisze: „Obie powieści, *Pani Bovary* i *Regentka*, ujawniają obmierzłość życia na prowincji, które pogłębiało frustrację

## Uwodziciel: Álvaro Mesía

Álvaro Mesía, powieściowy uwodziciel, to nędzny, prowincjonalny Don Juan, który zaprzyjaźnia się z mężem Regentki, aby uwieść jego żonę. W odróżnieniu od kanonika don Fermína de Pas, który jest człowiekiem żywotnym i krzepkim, don Álvaro Mesía to wymizerowany elegancik, oszołomiony pożądaniem, jakie rozbudził w swojej kochance, i trapiący niepokojem, że nie zdoła sprostać seksualnym oczekiwaniom Any.

Postać wykreowana przez Alasa jest dużo bardziej złożona niż figury dożuanów znane z dziewiętnastowiecznych powieści Galdósa i innych pisarzy. W sylwetce don Álvára pojawiają się odcienie odświeżające tradycyjny model. Clarín, w sposób wyjątkowo przekonujący, uczynił go „kwintesencją, wzorcowym obrazem życia społecznego w Vetuście czasów Restauracji, człowiekiem, do którego wszyscy mężczyźni w mieście pragnęli się upodobnić, a wszystkie kobiety rozkochać w sobie”<sup>39</sup>. Ponadto Clarín pozbawił postać wymiaru romantycznego: Álvaro Mesía jest wyrachowany, zimny, interesowny i próżny. Ani przez chwilę nie daje się porwać miłosnemu uniesieniu. Oleza widzi w tej kreacji wielkie osiągnięcie Clarína – całkowitą dyskredytację romantycznego czy barokowego Don Juana, „zawodowego” uwodziciela. Także Benito Pérez Galdós w swoim prologu zawarł celną charakterystykę tej postaci: „doskonały przykład zepsucia w «dobrym

---

bohaterek, a w końcu cisnęło w ramiona obcego mężczyzny, z którym, jak sądziły, zdołają osiągnąć świat swoich marzeń. Aura idealizmu, pochodząca z książek, które czytały, rozpałała ich wyobraźnię sztucznym światłem, doprowadzając do powstania fałszywych nadziei i zniekształcenia otaczającej rzeczywistości. Obie kobiety mylnie oceniły charakter swoich kochanków, którym oddały się z całą pasją”. Vide G. Correa, op.cit.

<sup>39</sup> J. Oleza Simó, *Lecturas y lectores de Clarín, w: Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901–2001). Tomo I. Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12–16 de noviembre de 2001)*, red. E. de Lorenzo Álvarez, Á. Ruiz de la Peña Solar, A. Iravedra Valea, Universidad de Oviedo, Oviedo 2002, s. 253–287. Także pod adresem: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm547>

guście»: rasowy arystokrata, obrastający w piórka w stolicy historycznego regionu, tak jak robiły to w Madrycie czy jakiegokolwiek innej europejskiej metropolii; człowiek, który posiadał sztukę obracania w uprzejme gesty swoich nikczemnych zachowań i kacykowskiego despotyzmu”.

## Czytelnicy

*Regentkę* czytano na bardzo różne sposoby; jej liczni entuzjaści wskazywali na rozmaite znaczące elementy dzieła. Do najwybitniejszych komentatorów powieści należy do dzisiaj Benito Pérez Galdós, przyjaciel Clarina i czołowy przedstawiciel hiszpańskiego realizmu. Do uwag Galdósa, który przyznawał, że jest oczarowany książką i zachwycał się portretem zbiorowości, jaki w sobie zawiera<sup>40</sup>, nawiązywali też późniejsi krytycy. Przywołajmy niektóre znaczące opinie formułowane w okresie ostatnich pięćdziesięciu lat.

Jean Bécarud, już pół wieku temu, widział w *Regentce* „kwintesencję życia na prowincji w ostatnich dekadach XIX wieku”<sup>41</sup>. Według niego autor powieści „doskonale scharakteryzował poszczególne grupy tworzące miejską społeczność”<sup>42</sup>: usytuowanych na szczycie piramidy społecznej kanoników katedralnych, sprzymierzonych z wpływową klasą wyższą, wśród której do dobrego tonu należało posiadanie „przewodnika duchowego” doradzającego rodzinie w kwestiach związanych z wychowaniem dzieci, ślubami, testamentami etc.; starą arystokrację, której rezydencje wznosiły się w pobliżu katedry, w dzielnicy Encimada, i która spotykała się na salonach u markizy de Vegallana, gdzie znajdowała ucieczkę od bezczynności i przyjemność w praktykowaniu obmowy; reemigrantów wzbogaconych w Ameryce, którzy w swoich okazałych domostwach postawionych w dzielnicy

---

<sup>40</sup> Vide prolog Galdósa do *Regentki*, strony VII i XVIII.

<sup>41</sup> J. Bécarud, *La Regenta de Clarín y la Restauración*, Taurus, Madrid, 1964, s. 7.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 10.

zwanej Kolonią próbowali naśladować zwyczaje arystokracji; przedsiębiorczą klasę średnią oraz lud, nierzadko żyjący w nędzy, jak górnicy, wśród których wyrósł don Fermín de Pas... Daleki od kostumbryzmu, nie zatrzymując się nigdy na powierzchni kształtów i kolorów, Leopoldo Alas przedstawił drobiazgowy opis mechanizmów leżących u podstaw funkcjonowania społecznej struktury Vetusty.

Profesor Juan Oleza z Uniwersytetu w Walencji, autor edycji powieści z lat 80. i wybitny znawca prozy Leopolda Alasa, położył nacisk na nieposłuszeństwo, wypowiedane przez kobietę rodzinie i małżeństwu<sup>43</sup>. Temat ten, obok Alasa, jak zauważa Juan Oleza, podejmowali inni powieściopisarze epoki – Gustaw Flaubert, Theodor Fontane, José Maria de Eça de Queiros, George Eliot, Lew Tołstoj, Benito Pérez Galdós – naturalista czy Narcís Oller. Wszyscy oni ujawniali głęboką frustrację kobiet swojego czasu. Na tym tle jednak *Regentka* okazuje się powieścią wyjątkowo wyrafinowaną:

Różnica, jaka dzieli *Regentkę* od powieści, które posłużyły jej za wzór, nie leży w skrajności ujawnionego konfliktu ani w śmiałości obrazu, ani w intensywności graniczącej z szaleństwem, z jaką jest przeżywany. Literatura europejska знаła już bohaterki, które oddawały się miłosnym przygodom równie intensywnie jak Ana oraz pisarzy, którzy potrafili wyizolować konflikt, niczym w laboratorium, aby można go było zobaczyć w całej ostrości, bez taryfy ulgowej. Cechą szczególną *Regentki* jest jej złożoność<sup>44</sup>.

Z kolei Adolfo Sotelo, profesor Uniwersytetu Barcelońskiego, zwraca uwagę na kontrast pomiędzy „egoistycznym

---

<sup>43</sup> Także Benito Pérez Galdós akcentował fakt, że powieść ujawnia problemy kobiet swojego czasu. W prologu pisał: „Ana Ozores jest wcielaniem obłędu, do jakiego prowadzi nuda życia w społeczeństwie niepotrafiącym ożywić kobiecego ducha przez solidną edukację, wydającym kobiety na pastwę religianckich wizji, tak dalekich od prawdziwej pobożności, oraz narażającym je na ryzyko nierozważnych, trywialnych znajomości, w których mężczyźni – słabi, występni i niezdolni do pożytecznego życia, życia na serio – wykorzystują religijną pryncypialność kobiet jako środek do osłabienia ich woli”.

<sup>44</sup> J. Oleza, op.cit.

i obłudnym” społeczeństwem Vetusty a poetyką, marzycielką duszą Any Ozores: „Z punktu widzenia strategii autor-skich, ideologicznych i estetycznych to, co Clarín opowiada i opisuje w *Regentce*, to życie w charakterze towaru, w sposób nieunikniony i obiektywny skazane na ból i porażkę, a zarazem silnie odczuwane pragnienie życia duchowego”<sup>45</sup>.

Podsumowując, jeszcze raz podkreślmy, że *Regentka* nie ustępuje innym wielkim powieściom europejskim XIX wieku. Książka Alasa uwydatnia kontrast pomiędzy subtelnym, cierpiącym umysłem, skazanym na inercję, a prowincjonalną, surową i obłudną społecznością, w której postać ta żyje. W konstrukcji bohaterki pisarz uwzględnił panujące wówczas poglądy dotyczące kobiecej natury; w obrazie Vetusty ujawnił swoje przekonania etyczne i przywiązanie do realizmu. Mistrzowsko nakreślił moralną i społeczną mapę prowincjonalnego miasta drugiej połowy XIX wieku. Dwaj mężczyźni nastający na Anę Ozores to dwie typowe figury życia społecznego i politycznego hiszpańskiej prowincji tamtych czasów i zarazem dwa ludzkie portrety, sporządzone z przenikliwością pisarza, który widzi złożoną problematykę płci w kontekście społecznym swoich czasów. Kunsztowna konstrukcja *Regentki* oddaje obyczaje i niepokoje epoki, ujawniając jednocześnie ogromną wrażliwość Clarína na rzeczywistość psychospołeczną; pozostawia nam niezapomnianych bohaterów – ich galeria nie ogranicza się do centralnego trio – Ana Ozores, Fermín de Pas, Álvaro Mesía; obejmuje także wyraziste postaci drugoplanowe. Powieść Clarína łączy w udanej kombinacji estetyczne i ideologiczne kody, które kształtowały literaturę hiszpańską i europejską epoki. Jest arcydziełem hiszpańskiej prozy.

*Z języka hiszpańskiego przełożyła Magda Potok*

---

<sup>45</sup> A. Sotelo Vázquez, *Los discursos del Naturalismo en España (1881–1889)*, w: *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1<sup>o</sup>. 1996. Barcelona)*, *Del Romanticismo al Realismo*, red. F. Díaz Larios, E. Miralles, Universitat de Barcelona, Barcelona 1998, s. 455–465. Także pod adresem: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq8196>

## ***Mgła* Miguela de Unamuno: między polifonią, metalepsją i ontologią**

### **Miguel de Unamuno – człowiek i pasja**

Miguel de Unamuno (1864–1936) jest jednym z najbardziej znanych i najczęściej tłumaczonych na inne języki hiszpańskich pisarzy końca XIX i pierwszej połowy XX wieku. W 2014 roku przypadała 150. rocznica jego urodzin, jednocześnie obchodziliśmy 100. rocznicę wydania *Mgły* – jego najczęściej komentowanej powieści. To dwie doskonałe okazje, aby przypomnieć sylwetkę Unamuna i na nowo odkryć wspomnianą powieść. Przypomnieć, gdyż za życia nie był on obcy polskiemu czytelnikowi: w latach 20. „Wiadomości Literackie” pisały o nim jako o Don Kichocie XX wieku, przytaczając między innymi wywiad, który Edward Boyé przeprowadził z nim w czasie jego zesłania we francuskim Kraju Basków<sup>1</sup>. *Mgła* przetłumaczona została w 1928 roku przez Edwarda Boyé, a w 1937 roku Stefania Ciesielska-Borkowska na łamach „Przeglądu Współczesnego” zwracała uwagę na niezależność intelektualną i zapał hiszpańskiego pisarza, cechy, które – w ujęciu polskiej badaczki – czyniły jej autora bliskim polskiemu odbiorcy<sup>2</sup>. Nie po raz pierwszy zresztą krytycy przedwojenni dostrzegali pokre-

---

<sup>1</sup> E. Boyé, *Wywiad własny z Unamuno*, „Wiadomości Literackie”, 27.VI. 1926, 26/130, s. 1.

<sup>2</sup> S. Ciesielska-Borkowska, *Miguel de Unamuno*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 181, s. 108–117.

wieństwo między nieugiętą postawą hiszpańskiego pisarza a charakterem Polaków<sup>3</sup>. Dodajmy jeszcze, że Unamuno udzielił jednego z ostatnich swoich wywiadów polskiemu dziennikarzowi, Romanowi Fajansowi, który opublikował go w „Kurierze Warszawskim”<sup>4</sup>.

Gdybym miała poszukać słowa, które najlepiej scharakteryzuje postawę Unamuna jako pisarza i intelektualisty, bez wątpienia byłoby to słowo pasja. Przez całe życie prowadził swoje prywatne i osamotnione wojny. Ścierał się z władzą, z leniwymi intelektualistami, z krytykami literatury, z otoczeniem uniwersyteckim, niedostatecznie stymulującym niezależną myśl młodych, z republiką, z frankistowskimi rebeliantami, z pisarzami młodego i starego pokolenia. Z samym sobą wreszcie. Był wielkim zwolennikiem wojny domowej w sensie metaforycznym: nieustającego sporu toczonego z samym sobą, płodnej polemiki z różnymi warstwami osobowości. Wymyślił nawet formę „monodialogu” („monodiálogo”), która owe wewnętrzne spory miała wyrażać. W ostatecznym rozrachunku chodziło o to, aby nic z osobowości nie uronić, nie zasklepić się w jednej myśli, nie poddać się linearnemu rozwojowi osobowości, bowiem najistotniejszą pasją Unamuna było jego zmaganie się ze śmiercią. Całe jego życie to walka o nieśmiertelność, a właściwie jedynie o możliwość, nawet minimalną, dopuszczającą przetrwanie wieczne. Jak powiada

---

<sup>3</sup> Vide J. W., *Miguel de Unamuno*, „Wiadomości Literackie” 1924, 31 sierpnia, s. 2. Autor artykułu podpisuje się inicjałami.

<sup>4</sup> R. Fajans, *Wielki Hiszpan w swej Ojczyźnie*, „Kurier Warszawski” 1936, 6 grudnia, s. 19; R. Fajans, *Tragedia Miguela de Unamuno*, „Kurier Warszawski” 1937, 3 stycznia, s. 19. Okoliczności i treść wywiadu skrupulatnie prześwietlił P. Sawicki, „*Los españoles son un pueblo enfermo*”. *Una entrevista olvidada con Miguel de Unamuno* w: P. Sawicki, *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, „Estudios Hispánicos” 2001, IX, s. 25–33. Jeśli chodzi o recepcję Unamuna w Polsce, vide również S. Pieczara, *La difusión de la obra de Unamuno en Polonia*, „Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno” 1964–1965, XIV–XV, s. 103–118.

w swoim najbardziej znanym eseju *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, rozum umacnia nas w przekonaniu, że umrzemy w sposób ostateczny, gdyż nieśmiertelna dusza nie istnieje, ale siły irracjonalne obecne w człowieku pragną nieśmiertelności<sup>5</sup>. Samo to pragnienie zaś nie bierze się znikąd, powiada Unamuno, nie mogło przecież zostać wygenerowane przez skończoną naturę człowieka. Pragnienie nieśmiertelności pozwala więc dostrzec szansę na przetrwanie, gdyż jest śladem nieskończoności pozostawionym w człowieku. Unamuna nie interesowało jednak zbawienie w postaci bezosobowej i bezimiennej duszy. Chciał trwać jako Unamuno, ze swoją pamięcią, świadomością i doświadczeniami. Obsesyjny temat śmierci pojawia się – w takiej czy innej formie – w całej jego, bardzo rozległej, twórczości literackiej. Aby uświadomić sobie, jak dalece problem nieśmiertelności zajmował myśli hiszpańskiego pisarza, warto odwołać się do pewnej anegdoty. W jednym ze swych rozlicznych artykułów Unamuno opowiada, z jak wielkim trudem znosił wszelkie towarzyskie spotkania i oficjalne imprezy wpisane w obowiązki rektora Uniwersytetu w Salamance, którym był, z przerwami, od 1901 roku. Na tych spotkaniach okolicznościowych przychodził zwykle moment, gdy otwierano szampana. W takich chwilach, kiedy doczesność i trywialność zdecydowanie brały górę nad ponadczasowymi potrzebami człowieka, pisarza nachodziła chęć, by wstać i wykrzyknąć: „¡Hermanos, pensemos en de la muerte!” („Bracia, pomyślmymy o śmierci!”)<sup>6</sup>.

Pasja, witalność i zaangażowanie Unamuna jako intelektualisty znalazły upust w sposób najdobitniejszy w wydarzeniu z ostatnich lat jego życia. Gdy w 1931 roku w Hisz-

---

<sup>5</sup> M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, tłum. H. Woźniakowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.

<sup>6</sup> M. de Unamuno, *Desahogo lírico w: Soliloquios y conversaciones*, Espasa Calpe, Madrid 1956, s. 57.

panii proklamowano republikę, Unamuno należał do jej wielkich entuzjastów: z balkonu ratusza w Salamance ogłosił to wydarzenie w obecności licznie zgromadzonych mieszkańców miasta. Nigdy nie szczędził słów krytyki pod adresem rządzących Hiszpanią. Podobnie stało się i tym razem: pisarz bardzo szybko wszedł w konflikt z rządami republiki. Tak naprawdę Unamuno obawiał się o los kultury i myśli chrześcijańskiej; bał się, że rosnący w siłę komunizm mógłby zmieść z oblicza ziemi duchowy wymiar człowieczeństwa, czyli ten, który on sam reprezentował i który pragnął krzewić nie tylko w Hiszpanii, ale i w Europie. Biografowie pisarza przytaczają w tym kontekście następujące zdarzenie: w dniu, w którym proklamował republikę, jakiś człowiek stłukł rzeźbę stojącą na korytarzu ratusza w Salamance<sup>7</sup>. Wydarzenie to nabrało dla Unamuna charakteru symbolicznego, zapowiadającego zbliżającą się katastrofę. Radykalizacja nastrojów społecznych zdawała się potwierdzać powzięte w tych przypadkowych okolicznościach przekonanie, że republika niesie z sobą unicestwienie świata kultury. Rozczarowanie republiką było zresztą doświadczeniem wspólnym dla niemal większości znanych liberalnych intelektualistów hiszpańskich, którzy od lat walczyli o jej proklamowanie<sup>8</sup>. Desperacki okrzyk: „To nie jest to, to nie jest to!” Ortegi y Gasset<sup>9</sup> okazuje się znamienny w tym względzie: wymarzona republika nie była w stanie pomieścić w sposób harmonijny wszystkich wizji Hiszpanii. Gdy wybuchła rebelia w 1936 roku, Unamuno, jako jeden z bardzo nielicznych intelektualistów, a na pewno jako najbardziej znany ich przedstawiciel, poparł rebeliantów. Spadły

---

<sup>7</sup> Vide najnowsze biografie Unamuna: C. y J.-C. Rabaté, *Miguel de Unamuno. Biografía*, Taurus, Madrid 2009; J. Juaristi, *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid 2012.

<sup>8</sup> Vide P. Sawicki, *Między Republiką a frankizmem. Polityczne i moralne dylematy liberalnych pisarzy hiszpańskich w latach trzydziestych* w: P. Sawicki, *Las plumas...*, s. 13–24.

<sup>9</sup> Cytuję za P. Sawicki, *ibidem*, s. 16.

na niego gromy nie tylko ze strony republikańskiej Hiszpanii, lecz z całej lewicującej Europy. Ale działania rebeliantów okazały się nie mniej radykalne niż rządy republikańskie. Fala represji przetoczyła się przez Salamankę. Unamuno, jako znana osobistość w Salamance, proszony był o wstawiennictwo w sprawach dotyczących aresztowań wielu jego przyjaciół. Do otwartej konfrontacji z nowymi władzami doszło w czasie obchodów „Dnia Rasy” („Día de la Raza”) 12 października 1936 roku w auli Uniwersytetu w Salamance. Jak można się było spodziewać, dzień ten stał się pretekstem dla zgromadzonych przedstawicieli rebeliantów do wystąpień o charakterze propagandowym. Gniew Unamuno wywołała wypowiedź skierowana przeciwko nacjonalizmowi Basków i Katalończyków (przypomnijmy, że Unamuno był Baskiem), a czarę goryczy przelał faszystowski okrzyk „¡Viva la muerte!” („Niech żyje śmierć!”). Jak już wspomniałam, Unamuno przez całe swe życie walczył o nieśmiertelność. Nie mógł więc znieść, że przedstawiciele militarne go reżimu w tak bezceremonialny sposób bezczeszczą jego intelektualny dorobek i to w miejscu, z którym się utożsamiał i z którego pragnął zrobić świątynię wolnej myśli. Nie o taką wojnę domową zabiegał autor *Mgły*. Mimo że nie zamierzał w tym dniu przemawiać, w trakcie wystąpień swych adwersarzy pospiesznie zanotował myśli na przypadkowej kartce<sup>10</sup>. Dokładnego brzmienia tego przemówienia nie znamy, z rekonstrukcji wiemy jednak, że miało ono charakter gwałtowny i było miażdżącą krytyką frankistowskiej retoryki i ideologii. Do historii przeszło zdanie „¡Venceréis pero no convenceréis!” („Wygracie, ale nie przekonacie!”)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Kartka ta była w istocie listem, jaki do Unamuno skierowała żona jednego z jego przyjaciół aresztowanych przez rebeliantów. List zawierał prośbę o wstawiennictwo, jako że Unamuno postrzegany był jako osoba z jednej strony bardzo wpływowa, a z drugiej zaprzyjaźniona z rządzącymi wówczas w Salamance siłami generała Franco.

<sup>11</sup> M. de Unamuno, *Discurso en réplica a Millán Astray* <http://www.alejandriatics.com/file.php/61/Guerra.Civil.7.Unamuno.Millan.Astray.pdf> [dostęp: 3.02.2015]

## Mgła

Na *Mgłę* Unamuna proponuję spojrzeć z trzech perspektyw: polifonii, metalepsji i ontologii. Wprowadzam te kategorie dla pewnego porządku i wbrew metodzie proponowanej przez samego Unamuna, który przeciwny był ostrym kategoriom, rozróżniającym i dzielącym poznawaną materię na mniejsze fragmenty według zasad logiki<sup>12</sup>. Jak jednak zobaczymy, wspomniane kategorie, mimo że mają moc porządkującą, zazębiają się, prowadząc nas różnymi drogami do tych samych pytań zasadniczych.

### 1) Polifonia

Unamuno był człowiekiem kultury i erudytą, choć o erudycji nie wyrażał się pochlebnie, uznając, że to narzędzie w służbie antywitalnej nauki. Jako zagorzały czytelnik literatury nie tylko hiszpańskiej, przybliżał swym czytelnikom jej zawilgości, prowadząc chociażby rubrykę w madryckim piśmie „La lektura” dotyczącą aktualnej literatury latynoamerykańskiej<sup>13</sup>. Ciekawość intelektualna Unamuna była nieograniczona: w kręgu jego zainteresowań znajdowały się wszelkie przejawy myśli, zarówno naukowej, jak i filozoficznej, estetycznej i socjologicznej. Chciałabym pokazać, w jaki sposób *Mgła* przepełniona jest odniesieniami nie tylko do innych tekstów literackich, lecz, najogólniej rzecz ujmując, do innych dyskursów, z którymi Unamuno prowadził nieustający dialog. Nieoczywiste sensy jego powieści są rozpoznawalne w kontekście tego nieprzerwanego dialogu, bowiem każdy głos słyszalny we *Mgle* jest jednocześnie pewnym oglądem postawionego problemu. Dialog staje się w ten sposób formą poznawczą i stoi w jawnej opozycji do monolitycznych systemów rozumienia świata, stanowią-

---

<sup>12</sup> Vide M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Espasa Calpe, Madrid 1998, s. 85.

<sup>13</sup> Obok Rubéna Darío, Unamuno był ważnym łącznikiem między literaturą hiszpańską a latynoamerykańską przełomu XIX i XX wieku.

cych nienaruszalną całość<sup>14</sup>. Polifonia stanowi więc u Unamuna ścieżkę dojścia do określonej koncepcji powieści (jej natura ma charakter estetyczny) i umysłu (poprowadzi nas do pytań o charakterze ontologicznym).

Pierwsze odniesienie warte zasygnalizowania dotyczy *Celestyny* Fernanda de Rojas. Przypominamy sobie Kaliksta, zakochanego w Melibei, prowadzącego rozmowę ze swoim służącym, kiedy następuje zderzenie wyidealizowanej wizji bohatera z materialistyczną, wulgarną, niską interpretacją Sempronia. W dalszej części dzieła Rojas uduchowiona miłość dworska, jakiej ucieleśnieniem jest dyskurs Kaliksta, poddana zostaje degradacji, między innymi w zestawieniu z czysto seksualną relacją między służącymi Kaliksta a podopiecznymi Celestyny. Spójrzmy teraz na tekst Unamuna i na fragment, w którym August rozmawia z Liduviną o Eugenii:

- Moja żona będzie grała na fortepianie – powiedział August do Liduvinie, przecinając nic swych wspomnień.
- Na fortepianie? A fortepian do czego służy? – zapytała Liduwinina.
- Do czego służy? Największą jego zaletą jest właśnie to, że nie służy do niczego. To prawdziwe przekleństwo, że wiecznie czymś musimy się posługiwać. Mam już powyżej uszu wszystkich posług i usług.
- Czy naszych usług?
- Nie, waszych nie! Jeśli chcesz zresztą wiedzieć, to ci powiem: fortepian służy do wnoszenia harmonii w ognisko rodzinne. Tak, aby ognisko nie stało się popieliskiem.
- Harmonia? Ach! To pewnie jakaś nowa fajerka na piec!<sup>15</sup>. (42)

I dalej Liduwinina przekonuje Augusta, że Eugenia na pewno przestanie grać na pianinie, jak tylko wyjdzie za

---

<sup>14</sup> Taka konceptualizacja znaczenia dialogu nakazuje poszukiwać punktów wspólnych między Unamunem a Bachtinem. Vide I.M. Zavalá, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Anthropos, Barcelona 1991.

<sup>15</sup> M. de Unamuno, *Mgła*, tłum. E. Boyé, Książka i Wiedza, Warszawa 1958. Cytaty z powieści podaję zgodnie z niniejszym wydaniem, umieszczając numer strony w nawiasie po cytowanym fragmencie.

mąż, pozbawiając go złudzeń dotyczących bezinteresowności jego ukochanej i jej związku z muzyką. Podobnie jak w *Celestynie*, mamy więc do czynienia ze skontrastowaniem rozumienia rzeczywistości typowego dla służących i głównego bohatera w połączeniu z motywem miłości i kobiety. Zderzenie to staje się źródłem groteski: to, co idealne, ulega konfrontacji z tym, co płaskie i przyziemne, wprowadzając dysharmonię do uporządkowanej rzeczywistości. Unamuno nie przywołuje jednak literackiej tradycji po to jedynie, aby pokazać, iż jego bohater funkcjonuje w podobnych realiach, co Kalikst. Sens *Mgły* nie wynika ani z prostego potwierdzenia tradycyjnej wizji, ani też z jej odrzucenia. Spojrzenie na rzeczywistość z *Celestyny* jest oglądem rzeczywistości w jakiejś części jedynie tożsamym z doświadczeniem miłości Augusta, któremu wprawdzie, jak zobaczymy, będzie dane przeżyć degradującą konfrontację z idealnym obrazem kobiety, ale degradacja ta nie wyczerpuje całości jego doświadczenia. W ten sposób Unamuno wprowadza tradycję literacką do *Mgły*, by stała się ona częścią wieloaspektowej i złożonej wizji, traktując głosy ze świata fikcyjnego na równi z głosami rzeczywistymi, zgodnie ze swym wielokrotnie przytaczanym przekonaniem, że bohaterowie tacy jak np. don Kichote istnieją w taki sam sposób, jak ich autorzy.

Bohater Cervantesowskiej powieści interesował Unamuno w sposób szczególny, a „donkichotyzm” stał się dla niego uosobieniem hiszpańskiej religii, w której Don Kichote rozumiany był jako wcielenie woli, idealizmu, artystycznej wizji, wiary na przekór innym i witalizmu, czyli wartości, której miały zregenerować nie tylko Hiszpanię, lecz całą Europę, owładniętą duchem pragmatyzmu i utylitaryzmu. W 1905 roku, w trzechsetną rocznicę wydania pierwszego tomu Cervantesowskiego *Don Kichota*, Unamuno opublikował esej *Życie don Kichota i Sancho*, będący reinterpretacją siedemnastowiecznego dzieła, a jednocześnie biblią „donkichotyzmu”. Wtedy też ponownie przeczytać musiał

*Don Kichota*<sup>16</sup>. Wiadomo dziś, że pierwsza wersja *Mgły* ukończona była w 1907 roku, co oznacza, że Unamuno, pisząc swą powieść, znajdował się w zasięgu oddziaływania bohatera sprzed wieków<sup>17</sup>. Nie dziwi zatem, że śladów Cervantesowskiej powieści we *Mgle* znaleźć można co niemiara. Na przykład sam prolog o charakterze metaliterackim przypomina prolog Cervantesa, w formie dialogu z przyjacielem, na temat pisania prologów. Przypomnijmy sobie również don Kichota, który po długim zastanowieniu wybiera imię dla swego konia, dla swej ukochanej i dla siebie samego. Aldonsa Lorenzo staje się w ten sposób Dulcyneą z Toboso. August ma podobne zapędy i usiłuje przekonać jednego ze swych rozmówców, że Eugenia winna nazywać się nie Domingo, a Dominga. Przypomnijmy również, że don Kichote oddaje niejako inicjatywę Rosynantowi, jeśli chodzi o kierunek, w jakim zamierza się udać w poszukiwaniu przygód. Tu oczywiście przypomina się nam August, który, wychodząc z domu, postanawia podążyć za pierwszym napotkanym psem. Inną cechą łączącą obydwie książki są liczne opowieści wtrącone we *Mgle* Unamuna, będące niewątpliwie echem powieści wtrąconych z *Don Kichota*. Głosy Cervantesa i jego postaci we *Mgle* słyszalne są przynajmniej na dwóch poziomach. Po pierwsze, na poziomie samego bohatera: dla Augusta, podobnie jak dla don Kichota, doświadczenie miłości kobiety łączy się z pragnieniem nieśmiertelności, a przynajmniej w ten sposób odczytuje don Kichota Unamuno. August Pérez jednak dystansuje się od don Kichota o tyle, że umierając, nie rezygnuje ze

<sup>16</sup> W rzeczywistości bohater Cervantesa znajduje się w kręgu zainteresowań Unamuna przynajmniej od 1898 roku, kiedy ukazał się jego kontrowersyjny artykuł ¡*Muera don Quijote!* Esej z 1905 roku nie kończy cyklu poświęconego don Kichotowi, o czym świadczyć może choćby artykuł *Grandes, negros y caídos* (1914).

<sup>17</sup> Jeśli chodzi o proces powstawania *Mgły*, vide R. Johnson, *El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de Niebla*, w: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, red. S. Neumeister vol. 2, Vervuert, Frankfurt 1989, s. 303–308.

swych pragnień, wręcz przeciwnie, zrodziły się one w nim w obliczu śmierci. Don Kichote zaś umiera, rzec by można, bo wyrzeka się swych życiodajnych wizji. Mamy więc znów do czynienia z dialogiem, jaki Unamuno nawiązuje z tradycją literacką, traktowaną jako głos w dyskusji o prawdach zasadniczych i ostatecznych. Po wtóre wreszcie, na poziomie bardzo ogólnym, metaliterackim, lektura *Don Kichota* niesie z sobą lekcję perspektywizmu i polifonii.

We *Mgle* Unamuno prowadzi również dialog z duńskim filozofem i pisarzem Sørenem Kierkegaardem. Powszechnie wiadomo, że hiszpański pisarz nauczył się języka duńskiego, aby móc czytać jego pisma w oryginale. Jeden z monumentów duńskiej literatury, *Dziennik uwodziciela*, znajduje się bez wątpienia wśród twórczych inspiracji *Mgły*. Kierkegaard opowiada w nim historię uwodziciela, Johanna, zakochanego w Cordelii, którą ostatecznie porzuca. Historia ta była niewątpliwie echem autobiograficznych doświadczeń Kierkegaarda, który rozstał się ze swą narzeczoną Reginą Olsen, żywiąc przekonanie, że miłość do kobiety odciągnie go od teologicznych zainteresowań. Hiszpański pisarz bardzo zainteresował się historią Kierkegaarda i odtworzył ją w noweli *Una historia del amor*, będącej zresztą echem doświadczeń samego Unamuna. W młodości bowiem, kiedy był już zaręczony ze swą przyszłą żoną, otworzył Biblię na przypadkowej stronie i trafił na fragment wzywający do głoszenia dobrej nowiny<sup>18</sup>. Ale przede wszystkim Unamuno cenił filozofię Kierkegaarda, gdyż była wezwaniem jednostki do zaangażowania i stawania się bytem autentycznym, dojrzewającym do refleksji egzystencjalnej. Z tego względu krytyka hiszpańska mówi o duchowym pokrewieństwie między autorem duńskim i hiszpańskim<sup>19</sup>. Podobnie jak w przypadku *Celestyny* i *Don Kichota*, dialog

---

<sup>18</sup> Vide R. Gullón, *Autobiografias de Unamuno*, Gredos, Madrid 1976, s. 298.

<sup>19</sup> J. Uscatescu, *Unamuno y Kierkegaard*, „Cuadernos Hispanoamericanos” 1987, 440–41, s. 283–312.

między Unamunem i *Dziennikiem uwodziciela* rozpoczyna się od pewnej intertekstualnej gry. Zauważmy na przykład, że sytuacja rodzinna Cordelii, bohaterki *Dziennika*, i Eugonii z *Mgły* są podobne; Augusta i Johannesesa cechuje zaś zbliżona postawa wobec życia: obaj pogrążeni są w świecie swoich myśli. I wreszcie przypomnijmy sobie pierwszą scenę z *Mgły*, gdy August zastanawia się nad pięknem złożonego parasola i nad tym, jak użytkowanie przedmiotów niszczy to piękno. Podobnie jak bohater Kierkegaarda, jest estetą, czyli jego zasadnicza relacja ze światem polega na czerpaniu przyjemności płynących na przykład z obcowania z ładnymi przedmiotami. Dodajmy jeszcze, że Kierkegaard wyłonił w życiu człowieka trzy etapy: estetyczny (poszukiwanie przyjemności; wcieleniem tej fazy jest don Juan); etyczny (rezygnacja z przyjemności na rzecz przestrzegania norm moralnych, typowym przejawem przejścia z fazy estetycznej do etycznej jest małżeństwo); religijny (faza, w której człowiek ustanawia swój stosunek do Boga)<sup>20</sup>. Ewolucja Augusta bardzo mocno przypomina te trzy etapy: przejawem fazy estetycznej byłby jego zachwyt nad parasolem oraz zachłyśnięcie się urodą kobietą pod wpływem zakochania w Eugonii; etap etyczny rozpoczyna się od decyzji dotyczących hipoteki Eugonii i pracy Maurycego, ślub z Eugenią ma być kulminacją tej fazy. I wreszcie etap religijny, zakładający świadomość śmiertelności bytu, do której August dochodzi w czasie rozmowy ze swym Stwórcą. Wydaje się jednak, że kwestią determinującą przywołanie *Dziennika uwodziciela* we *Mgle* jest nurtujący pisarza problem zależności między miłością ludzką a religijnymi potrzebami człowieka. Głos Kierkegaarda o niemożności pogodzenia teologicznych pragnień jednostki z uwikłaniem w miłość doczesną jest niewątpliwie pewną opcją, rozważaną przez Unamuna, tak samo zresztą jak kwestia trywializacji świata ludzkich uczuć, widoczna w historiach po-

<sup>20</sup> F. Copleston, *Historia filozofii*, tłum. J. Łoziński, t. VII, Pax, Warszawa 1995, s. 336–352.

bocznych omawianej powieści i stojąca w jawnej sprzeczności z transcendentnymi aspiracjami człowieka.

We *Mgle* słyszymy również dyskursy innej natury: utrzymująca się z lekcji gry na pianinie Eugenia reprezentuje kiełkujący feminizm, jej wujek – niezwykle prężny na początku XX wieku w Hiszpanii anarchizm, a Antolín S. Papparrigopulos – dyskurs erudycji i nauki. Aby wyjaśnić tę nadzwyczajną polifoniczność tekstu Unamuna, odwołać się należy do teorii Bachtina i jego komentarza do powieści Dostojewskiego: polifonia (dialogiczny charakter) w jego ujęciu jest cechą stojącą w opozycji do powieści naturalistycznej<sup>21</sup>. Rozliczność głosów, sytuujących się jedne na równi z drugimi, stanowi reakcję powieści na nowoczesność, rozumianą jako proliferacja dyskursów w obliczu zaniku autorytetu w sferze nauki, sztuki czy religii. Jedna, ortodoksyjna, dominująca ideologia ustąpiła miejsca mnogości wzajemnie dopełniających się lub wykluczających wizji, próbujących wyjaśniać świat. Powieść naturalistyczna przedstawiała określoną koncepcję świata (deterministyczną i materialistyczną, choć sprecyzujemy, że powieść hiszpańska usiłowała w różny sposób z tego determinizmu się wyzwolić). Powieść polifoniczna, taka jak *Mgła* Unamuna, rozbija to monolityczne spojrzenie na rzeczywistość, czyniąc z dialogu, jak widzieliśmy, narzędzie poznawcze. Z drugiej strony, takie nagromadzenie dyskursów (głosów) nie pozostaje bez wpływu na strukturę podmiotu. Jeśli przyjrzeć się tekstom programowym z przełomu wieku XIX i XX, szczególnie tym, które uchodzą za manifesty modernizmu, uderza nas rzecz następująca: ich autorzy zwracają uwagę na nadzwyczaj szybkie starzenie się idei, na ich przyspieszone rozprzestrzenianie się, na bankructwo dogmatu i na zdezorientowanie człowieka w tym ideologicznym gąszczu<sup>22</sup>. Pamiętajmy, że od drugiej połowy XIX wie-

---

<sup>21</sup> Vide A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Bachtin w: Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 153–172.

<sup>22</sup> Vide *El modernismo visto por los modernistas*, red. R. Gullón, Guadarrama, Barcelona 1980.

ku, dzięki między innymi rozwojowi prasy i pojawieniu się kolei, znacznie wzrasta tempo rozpowszechniania się myśli. Zwróćmy wreszcie uwagę na fakt, iż we *Mgle* dyskursy świata rzeczywistego traktowane są na równi z dyskursami postaci fikcyjnych: jedne i drugie są pewnym oglądem interesujących Unamuna kwestii. Polifonia zawiodła nas w ten sposób do zagadnienia metalepsji, zjawiska bardzo mocno umocowanego w hiszpańskiej literaturze i ogólnie kulturze.

## 2) Metalepsja

W dziedzinie narratologii pojęcie metalepsji wprowadzone zostało przez francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette w latach 70. XX wieku. Na początku naszego wieku Genette poświęcił temu zjawisku osobny esej<sup>23</sup>. Co to takiego metalepsja? Jest to rodzaj przekroczenia granic fikcji, transgresji dokonującej się jednocześnie wewnątrz tej ostatniej i polegającej na nałożeniu się dwóch poziomów rzeczywistości: rzeczywistość autora (czyli również nasza) dyskretnie ingeruje w rzeczywistość świata przedstawionego. Zostaje w ten sposób zerwane niepisane porozumienie pomiędzy autorem a czytelnikiem, pakt pozwalający temu ostatniemu zanurzyć się z ufnością w świecie iluzji: przed oczami bystrego czytelnika pojawia się bowiem twórca dzieła, który w ten sposób zdradza fikcyjny charakter świata przedstawionego. Z drugiej strony, ontologiczne konsekwencje tego zabiegu mają ogromny wpływ na postrzeganie rzeczywistości pozaliterackiej, pokazując odbiorcy jej niepewny, oscylujący charakter. Metalepsja staje się w ten sposób narzędziem poznawczym w służbie literatury i ogólnie sztuki. Przykłady tego zjawiska przytaczane przez francuskiego autora są bardzo liczne i zaczerp-

---

<sup>23</sup> G. Genette, *De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004. Vide również T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalespie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183–194; A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno. Pomiedzy fikcją a rzeczywistością*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 97–104.

nięte nie tylko z literatury, ale również z filmu, teatru i reklamy. Wspomnijmy tutaj chociażby o filmach Alfreda Hitchcocka, w których sam reżyser pojawia się dyskretnie, jako postać drugoplanowa, zaburzając iluzję (oczywiście dla tych, którzy potrafią go rozpoznać). Podobne doświadczenie przeżywamy, kiedy spotykamy na ulicy osobę bardzo znaną, o której całą wiedzę czerpiemy z ekranów telewizyjnych. Doznajemy wtedy czegoś w rodzaju metaleptycznego wstrząsu, stając „rzeczywiście” twarzą w twarz z bytem, który jest podobnie nacechowany jak byt fikcyjny. Cudysłów, w którym zawarłam słowo „rzeczywiście”, zdaje się bardziej jeszcze niż zwykle przydatny, gdyż wspomniane doświadczenie uświadamia nam problem statusu naszej „rzeczywistej rzeczywistości”. Z metalepsją mamy też do czynienia, gdy znajdujemy się, na przykład, na ulicy Kubusia Puchatka (ten ostatni jest tworem przecież nierzeczywistym, który staje się częścią naszej rzeczywistej, geograficznej przestrzeni), czy kiedy o kimś mówimy, że jest prawdziwym „don Juanem”. Rzeczywistość utkana jest bowiem z metalepsji, tak samo jak fikcja, nawet ta najbardziej zdehumanizowana, abstrakcyjna, awangardowa, musi się odwoływać do rzeczywistości. Inaczej fikcji byśmy nie rozumieli, nie rozpoznalibyśmy kubistycznego byka na obrazie Picassa, gdyby Picasso w jakiś sposób nie przywoływał byka z rzeczywistości. Mówiąc o metalepsji, mówić należy również o świadomości metaleptycznej, która jest świadomością egzystencjalną, czyli taką, która niesie ze sobą refleksję dotyczącą autentycznego bytowania człowieka w świecie. Literatura hiszpańska, szczególnie w XVII wieku, z zadziwiającym zamiłowaniem sięga do tego zabiegu poprzez motyw życia snem, życia, które jest teatrem. To oczywiście nawiązanie do Calderóna. Z metalepsją można się również zetknąć w malarstwie. Wspomnijmy tu słynny obraz Diego Velázquez’a *Las Meninas* (*Panny dworskie*) z 1656 roku. Przedstawia on scenę dworską: infantkę Małgorzatę Teresę i towarzyszące jej dwórki. W głębi widać lustro,

w którym odbija się para królewska: Filip IV i jego żona Marianna, rodzice infantki. Po lewej stronie obrazu znajduje się sam malarz, ukazany w trakcie malowania. Interpretacje dzieła mogą być różne i dotyczą przedmiotu malowanego przez Velázquezę obrazu: mogłaby to być para królewska, odbijająca się w lusterku; inni interpretatorzy mówią, że to scena dworska, którą właśnie oglądamy. Mnie zainteresowała postać dworzanina przekraczającego próg komnaty. Zwróćmy też uwagę na temat malarstwa obecny na obrazie: po pierwsze, widzimy malarza malującego, po drugie, na ścianach przestawionego pomieszczenia wiszą obrazy Rubensa. Oto dwa motywy istotne dla metalepsji: przekroczenie progu i akt twórczy. Mamy tu więc metalepsję na bardzo podstawowym poziomie. Ale można też inaczej zinterpretować przedmiot obrazu malowanego wewnątrz obrazu: patrząc w oczy Velázquezę, zdajemy sobie sprawę, że jego spojrzenie pada na widza. Malarz, malując, patrzy wprost na nas. Wyciągnąć stąd można wniosek, że to nas właśnie maluje, że to my jesteśmy przedmiotem obrazu, czyli fikcją. Jednocześnie, jeśli para królewska nie mieści się na obrazie, oznaczać by to mogło, że stoi przed malarzem. Wobec tego wyobrazić sobie można, że król i królowa wepchnięci zostali do tego samego poziomu rzeczywistości, w której bytujemy my. Takie zamieszanie wywołuje u nas swego rodzaju metafizyczny zawrót głowy: mamy do czynienia z jednej strony z ludycznym wymiarem metalepsji (to rodzaj zabawy, zagadki), z drugiej – egzystencjalnym: człowiek zmuszony zostaje do refleksji nad kruchością istnienia.

Przyjrzyjmy się ponownie *Mgle* Unamuna, tym razem z wykorzystaniem metalepsji. Przyjdzie nam mówić o słynnym 31. rozdziale, chyba najbardziej komentowanym fragmencie tej powieści, gdzie dochodzi do spotkania Unamuna z bohaterem. Gdy August wchodzi do gabinetu swego autora, rozgląda się po nim uważnie, a jego wzrok pada na obraz olejny przedstawiający Unamuna i na jego publikacje stojące na półkach. To bardzo ważny moment tej wizyty,

zresztą odniesienie do obrazu olejnego z pisarzem pojawi się ponownie w trakcie tej zaskakującej rozmowy. Zauważmy również, że rozmowa okazuje się próbą sił między Unamunem a bohaterem. Na początku autor wydaje się niezwykle pewny siebie, jest bowiem przekonany, wyjawiając Augustowi jego fikcyjny charakter, że to on decyduje o losie swego bohatera i że wobec tego ten nie może popełnić samobójstwa:

Prawda polega na tym, mój Augustie – rzekłem słodkim głosem – że nie możesz się zabić, ponieważ nie istniejesz.

– Ja nie istnieję? – wykrzyknął.

– Istniejesz tylko jako osoba fikcyjna, jesteś wyrazem mojej imaginacji i imaginacji czytelników, którzy czytają o twych przejściach i przygodach spisanych przeze mnie. Jesteś tylko bohaterem noveli czy też nivoli. Teraz poznałeś już zagadkę swego istnienia. (207)

Jednak w trakcie rozmowy pewność siebie Unamuna ulega wyraźnemu zachwianiu. Jego irytację wywołuje następujące stwierdzenie Augusta: „Sztuką jeszcze trudniejszą jest dla romansopisarza czy dramaturga poznanie protagonistów, których tworzy, a raczej, o których jest przekonany, że ich tworzy!” (210).

Mamy tutaj do czynienia z motywem poznania: autor obcuje ze swymi bohaterami, którzy okazują się tworamami na tyle niezależnymi, że są w stanie uruchomić jakiś proces poznawczy. Według znanego hiszpańskiego filozofa wszystkie powieści Unamuna rozpatrywać należy jako narzędzia epistemologiczne<sup>24</sup>. Zauważmy, że poznającym jest, w pierwszej kolejności, sam autor. Wróćmy do spotkania Unamuna z Augustem: wkrótce autor ujawnia bohaterowi, że ten nie popełni samobójstwa, tylko umrze, bo taka jest decyzja autora. Jednak proces poznawczy już się rozpoczął i zwątpienie zawitało w umyśle samego pisarza, który powoli przestaje być panem sytuacji. August wykrzykuje: „Ale pan

<sup>24</sup> J. Marías, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid 1943, s. 74–75.

także umrze, pan także obróci się w proch, z którego pan powstał... Bóg przestanie pana śnić" (214).

Fikcyjna postać, twór umysłu realnego Unamuna, wyjawiał mu w bliżej nieokreślonym procesie poznawczym paralelę między istnieniem autora a bohatera: pisarz funkcjonuje tak samo jak August Pérez. To jeden z efektów metalepsji – przenikanie się granic między fikcją a rzeczywistością ukazuje, że na pewnym poziomie, to jest na poziomie, na którym rozpatrujemy naszą śmiertelność, byt rzeczywisty istnieje dokładnie w ten sam sposób, co nierzeczywiści bohaterowie. Jednocześnie nabierają sensu odniesienia do obrazu i pism Unamuna, o których wspominałam wcześniej. Podobnie jak August, Unamuno jest dla nas tylko tworem myślowym, jakimś przedstawieniem, jego śmierć zrównała go ze sposobem bytowania Augusta, don Kichota, Kaliksta i Kierkegaarda. Proces poznawczy, którego ofiarą staje się Unamuno (ofiarą w tym sensie, że traci on poczucie kontroli nad własnym życiem), jest niczym innym jak procesem twórczym: pisanie powieści i wymyślanie bohaterów okazuje się tragiczne w skutkach, ujawnia bowiem kruchość ludzkiej egzystencji, zbliżonej do iluzorycznego istnienia postaci fikcyjnych. Zdajemy sobie przy tym sprawę, że rozmowa Augusta z Unamunem staje się metaforą procesu twórczego, opartego – jak każdy proces poznawczy u autora *Mgły* – na dialogu. Ale Unamuno idzie o krok dalej, bowiem nie tylko wyjawia nam, w jaki sposób doszedł do zrównania bytu fikcyjnego i rzeczywistego, ale, podobnie jak wspomniany wcześniej Velázquez, konsekwentnie wciąga odbiorcę w proces poznawczy, przez który sam przeszedł: „Umrą także wszyscy ci, którzy będą czytali tę historię... wszyscy, wszyscy umrą... i żaden nie zostanie”<sup>25</sup>.

Czytelnik, mimo że nie przechodzi przez proces twórczy, powinien również doświadczyć objawienia fikcyjnego charakteru swojego istnienia. Zresztą w jednym z później-

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 214.

szych tekstów Unamuno zrezygnuje z konstruowania fikcji na rzecz swojego czytelnika. Mam na myśli *Cómo se hace una novela* (pierwotna wersja, opublikowana po francusku, ukazała się w 1926 roku), zadziwiający esej, w którym autor sugeruje – w trybie przypuszczającym – naturę konfliktu, jaki przeżyłby jego bohater, gdyby on, Unamuno, zechciał napisać powieść. Ostatecznie ceduje to zadanie na czytelnika. Nikogo nie zdziwi chyba, że centralnym przeżyciem, jaki autor *Cómo se hace una novela* każe zawrzeć czytelnikowi w swej książce, jest odkrywanie śmierci<sup>26</sup>. Bez wątplenia więc metalepsja we *Mgle*, podobnie zresztą jak rozpatrywana wcześniej polifonia, ma wydźwięk egzystencjalny i prowadzi nas do kwestii ontologicznego statusu podmiotu<sup>27</sup>.

### 3) Ontologia

Perspektywa ontologiczna przez długi czas była dominująca w badaniach nad *Mgłą* Unamuna. I w naszych refleksjach przyszedł czas, aby zastanowić się nad istotą bytu Augusta oraz nad wagą problemu śmierci. Zauważmy wprawdzie, że zarówno polifonia, jak i metalepsja, które nas do tej problematyki przywiodły, są, w pierwszej kolejności, kategoriami estetycznymi. I tym razem proponuję pochylić się nad sposobem istnienia Augusta, wychodząc od pewnych fascynacji estetycznych autora. Chciałabym zająć się obrazem kobiety u Unamuna, jak również zastanowić się nad rodzajem inspiracji determinujących ów obraz. Droga ta może wydać się nieco zaskakująca, zwłaszcza że kobieta w jego twórczości jak dotychczas nie przyciągnęła w sposób szczególny uwagi krytyki.

---

<sup>26</sup> M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1977.

<sup>27</sup> Perspektywa egzystencjalna jest mocno obecna w badaniach nad Unamunem. Vide na przykład E. Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Ossolineum, Wrocław 1979.

Obraz kobiety u Unamuna uległ pewnej znamiennej ewolucji i, aby ją prześledzić, chciałabym przyjrzeć się pierwszej jego powieści, nietłumaczonej na język polski, w Hiszpanii wydanej dopiero w 1994 roku. Mam na myśli *Nuevo mundo*, w której młody bohater, Eugenio Rodero, w czasie jednej ze swych wiejskich wycieczek doświadcza następującej wizji:

Na tle pachnącego pola pojawiła się czysta postać dziewczyny ubranej na różowo. Jej oczy spojrzwały na niego jak spogląda niebo, spokojne i bez żadnego zamiaru, jakby spojrzenie pochodziło z nieskończonej głębi. Przeszła obok, a blade warkocze opadały na jej różowe plecy. Wydało mu się, nie zdając sobie z tego w pełni sprawy, że wizja powstała z otoczenia, że była tajemniczą kondensacją wiosennej zieleni pól, weselnego zapachu kwiatów, świeżości powietrza, czystości nieba<sup>28</sup>.

Nie bez znaczenia pozostaje dla nas fakt, że powieść powstała w 1895 roku, w czasie, gdy Unamuno pisał cykl esejów wydanych kilka lat później pod wspólnym tytułem *En torno al casticismo*. W tekstach tych definiuje pojęcie „nimb” („nimbo”), będące wówczas jego ideałem estetycznym. „Nimb” rozumieć można z jednej strony jako pewną właściwość rzeczywistości, z drugiej zaś – sztuki, która tę rzeczywistość stara się przywołać. W rozumieniu pisarza jest to fuzja porządku ziemskiego i boskiego, a zarazem narzędzie artystyczne, sugerujące harmonijne współistnienie człowieka z transcendencją. Na poziomie doświadczeń jednostki nimb przejawia się w relacji, jaka zawiązuje się między człowiekiem a ideałem, rządzącym jego życiem. Ideał winien być, jeśli ma mieć charakter „nimbatyczny”, wynikiem doświadczenia rzeczywistości, a nie narzuconym instytucjonalnie dogmatem. Przeciwnieństwem sztuki „nimbatycznej” był dla Unamuna Calderón, u którego – w interpretacji autora *Mgły* – porządek boski i ludzki są wyraźnie od siebie oddzielone, a prawa boskie istnieją jako nadrzęd-

---

<sup>28</sup> M. de Unamuno, *Nuevo mundo*, Trotta, Madrid 1994, s. 47. Tłum. autorka artykułu (A. K.-N.).

ne zasady nieumotywowane ludzkim odczuwaniem<sup>29</sup>. Wracając do cytatu z *Nuevo mundo*, sadzę, że w sposobie przedstawienia kobiety mamy do czynienia z próbą wprowadzenia w życie unamunowskiego „nimbu”. Zauważmy, że dziewczyna ukazuje się bohaterowi wiosną, która stanowi tło dla jej sylwetki, będącej jednocześnie częścią wiosennego pejzażu. Zwróćmy również uwagę na liczne elementy zmysłowości, jakie pojawiają się w tym obrazie: zapachy, kolory, cielesność postaci (warkocze, plecy), przemieszane z boskimi cechami dziewczyny, takimi jak głębia spojrzenia i czystość. I wreszcie wyrażenie kluczowe dla moich rozważań: dziewczyna jest „tajemniczą kondensacją wiosennej zieleni pól, weselnego zapachu kwiatów, świeżości powietrza, czystości nieba”. W *Nuevo mundo* Unamuno sugeruje więc pożądaną fuzję poprzez „nimbatyczny” obraz kobiety.

Analizowany fragment jest interesujący jeszcze z jednego powodu. W innym miejscu *Nuevo mundo* znajdujemy nawiązanie do włoskiego malarza z XV wieku Fra Angelico<sup>30</sup>. Sądzę, że inspiracją dla unamunowskiej dziewczyny w różowej sukni przedstawionej w wiosennej scenerii był obraz *Zwiastowanie* autorstwa Fra Angelico, znajdujący się od połowy XIX wieku w madryckim Muzeum Prado.

Zauważmy, że zwiastowanie miało miejsce w marcu, czyli wiosenny charakter sceny potwierdza moje przypuszczenia. Poza tym hipoteza ta znajduje swoje umocowanie w tekście *Nuevo mundo* w postaci licznych odwołań do Matki Bożej, przybierających charakter lejtmotywu. Należy również dodać, że w opublikowanych w ostatnim wydaniu *Obras Completas* Unamuna znalazło się opowiadanie, stanowiące załączek jego pierwszej powieści. Bohater tego tekstu nosi znaczące imię Gabriel, tak jak przynoszący dobrą nowinę archanioł, co wskazuje na fakt, że wizja zwiastowania nakłada się na doświadczenia bohatera *Nuevo mundo*<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> M. de Unamuno, *En torno...*, s. 81–85.

<sup>30</sup> Idem, *Nuevo...*, s. 45.

<sup>31</sup> Idem, *Sin título* w: *Obras completas*, t. II, Turner, Madrid 1995, s. 751–755.

Obecność Fra Angelico wśród twórczych inspiracji Unamuna jest nie do przecenienia z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, dziewczyna ukazująca się bohaterowi nosi cechy Matki Bożej – postaci, która chyba jak żadna inna kobieta realizuje fuzyję tego, co boskie, z tym, co ziemskie, niosąc z sobą jednocześnie promesę nieśmiertelności: zwiastowanie zapowiada narodziny Zbawiciela. Idealem kobiety Unamuna jest więc kobieta zmysłowa, ale jednocześnie czysta, pozbawiona elementów erotyzmu, stanowiąca zapowiedź nieśmiertelności. Implikacja nieśmiertelności (transcendentalnej głębi) jest niezwykle istotnym wymiarem tego obrazu i odsyła nas do estetyki symbolistów. W ten sposób dochodzimy do drugiego powodu, dla którego warto pochylić się nad związkami *Zwiastowania* Fra Angelico i *Nuevo mundo*. Modernizm hiszpańskojęzyczny bardzo szeroko czerpie z twórczości Fra Angelico, jeśli chodzi o obraz kobiety właśnie, tworząc wymiar „kobiety kruchej”, stojącej w opozycji do demonicznej „femme fatale”. W powieści kolumbijskiego modernisty José Asunción Silvy *De sobremesa* (1925) widzimy na przykład dziewczyną Helenę, kobietę-duszę, postać w sposób bezpośredni inspirowaną prerafaelizmem<sup>32</sup>. Helena ma uratować głównego bohatera, poetę José Fernández, od otchłani erotyzmu, a wiadomość o jej śmierci przynosi jednocześnie koniec twórczości poetyckiej bohatera. Modernistyczna „kobieta krucha” jest bowiem łącznikiem między światem poety a porządkiem idealnym, który literatura inspirowana symbolizmem pragnie sugerować. Z drugiej strony ujawnia się charakterystyczna dla modernizmu dialektyka: kobieta nosi w sobie element boski, ale uwikłanie w erotyzm prowadzi do niemożności zbliżenia się do har-

---

<sup>32</sup> W 1925 roku ukazało się pierwsze, pośmiertne wydanie *De sobremesa*. Powieść powstała prawdopodobnie w latach 1887–1896 (takie daty widnieją na wydaniu z 1925 roku). Odnośnie do kobiety prerafaelickiej w literaturze modernizmu vide H. Hinterhauser, *Mujeres prerrafaelitas*, w: H. Hinterhauser, *Fin de siglo, Figuras y mitos*, Taurus, Madrid 1980, s. 91–121.

monii i elementu transcendentálnego. Miguel de Unamuno w *Nuevo mundo* realizuje dokładnie taką samą dialektykę, przeciwstawiając „nibatyczną” dziewczynię z analizowanego fragmentu kobietę zepsutą cielesnością.

Zanim przejdziemy do obrazu kobiety we *Mgle* i jej związku z ontologicznym statusem bohatera, warto zauważyć, że kobieta dziewicza, mocno zakorzeniona w malarstwie prymitywnym, pojawia się również w późniejszej twórczości Unamuna i poddana zostaje procesowi degradacji, którego ogniwem stanie się również, jak zobaczymy, Eugenia z *Mgły*. Spójrzmy wpierw na *Miłość i pedagogikę*:

Pewnego razu, wychodząc czy wchodząc do pracowni, do której idzie się przez prywatne pokoje nauczyciela, dostrzegł Apollodor przesuwającą się bezszelestnie, jak na skrzydłach, postać dziewczyny na tle półmroku. Kiedy indziej zobaczył przez półotwarte drzwi w głębi pokoju przy zamkniętym oknie w łagodnym świetle sączącym się przez firankę postać nachyloną nad białym haftem; wyglądała niby naiwny obraz, nie jak istota z krwi i kości, a jak kwiat wzrosły w półmroku mieszkania: cichy fiołek domowego ogniska<sup>33</sup>.

W powieści z 1902 roku mamy wizję przypominającą dziewczynę z *Nuevo mundo*. Malarskość tego obrazu została podkreślona za pomocą wyrażenia „wyglądała niby naiwny obraz”. Ale Clarita, ukochana Apollodora, nie jest już wcale, pomimo pozorów, kobietą „kruchą”: „Przy pierwszym spotkaniu sam na sam z Frederikiem, ten bez niepotrzebnych słów, chwyta dziewczynę w objęcia i całuje jak szalony w usta, a ona, omdlewająca, podczas gdy serce jej wali jak młotem, myśli: «Oto mężczyzna! Biedny Apollodor»<sup>34</sup>. Wiedziona swą cielesnością, porzuca Apollodora, który popełnia samobójstwo. Kobieta-dusza została skażona erotyzmem, a obietnica transcendencji, jaką ze sobą wniosła, ulotniła się wraz z jej degradacją. „Kobieta krucha”

---

<sup>33</sup> M. de Unamuno, *Miłość i pedagogika*, tłum. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 114.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 137–138.

i erotyczna spotkały się w jednej osobie, ujawniając, że ideał Matki Bożej nie przystaje do kobiety realnej, dlatego miłość staje się dla bohatera kresem jego transcendentalnych aspiracji. Pod tym względem *Mgła* wprowadzi pewną istotną zmianę, pozostającą w ścisłej zależności z przyjętą przeze mnie perspektywą ontologiczną.

Wróćmy więc do *Mgły*. Jak już wcześniej mówiłam przy okazji związków tej powieści z Kierkegaardem, August żyje zanurzony w świecie swoich myśli. Komentatorzy już dawno zwrócili uwagę na tę cechę dzieła Unamuno, wskazując jednocześnie na jego pokrewieństwo z szerzej pojętym modernizmem<sup>35</sup>. Dla moich rozważań istotny jest fakt, że świat zewnętrzny i świat świadomości stanowią dwa różne porządki rzeczywistości, co z kolei daje świadectwo wyalienowania człowieka nowoczesnego, rzeczywistość jest bowiem czymś zasadniczo różnym od postrzegającego go podmiotu. Warto w tym momencie przytoczyć choć jeden monolog Augusta:

Lecz jaka ona jest właściwie? Jaka jest moja słodka Eugenia? Przypominam sobie tylko jej oczy. Wpiły się we mnie. Urzekły mnie podczas lirycznej włączki. Eugenia Domingo del Arco... Domingo! Nie mogę przyzwyczaić się do tego nazwiska Domingo. Poproszę ją, aby je zmieniła na Dominga. Czy nasi synowie będą musieli nosić jako drugie nazwisko Domingo? (27–28).

August widział Eugenię tylko przez chwilę, a już zastanawia się, jakie nazwisko będą nosić ich synowie. Jej rzeczywisty obraz uległ zamazaniu w pamięci bohatera, zaś brzmienie jej nazwiska poddaje wirtualnej korekcie. Następnego dnia, idąc ulicą, natknął się na Eugenię, ale był tak pogrążony w swych rozważaniach, że jej nie dostrzegł. August to nade wszystko bohater poddający wszystko obróbce swojej świadomości; jest świadomością bez celu przechadzającą się ulicami miasta – przypomnijmy choćby epizod otwierający powieść, kiedy decyduje, że uda się za

---

<sup>35</sup> Vide R.E. Batchelor, *Unamuno Novelist: A European Perspective*, The Dolphin Book, Oxford 1972, s. 130–131.

pierwszym przechodzącym psem. W tym kontekście tytułowa mgła aktualizuje dezorientację i zagubienie bohatera, błędzającego – jak pamiętamy – również wśród rozlicznych dyskursów. Odnośnie do statusu egzystencji głównego bohatera, czytelnik dysponuje również wskazówkami dotyczącymi sposobu, w jaki postrzegają go inni. Eugenia na przykład powiada: „Patrzę na niego jak na powietrze! Nie istnieje zupełnie dla mnie! On w ogóle zasadniczo nie istnieje!...” (104). Wśród ludzi August czuje się jak duch lub cień, zupełnie jakby był niewidzialny. Jeśli dodać do tego desperacki okrzyk samego Augusta: „Potrzeba mi duszy, tak, duszy!” (103), staje się jasne, że mamy do czynienia z postacią pozbawioną pierwiastka nieśmiertelnego, czyli przyjmując terminologię Unamuna, z bytem fikcyjnym, nieistniejącym w sposób autentyczny. Konkludując tę część moich rozważań, rzecz by można, że do pewnego momentu August, jako postać cerebralna, poszukująca doraźnych przyjemności (epizod z parasolem) i pochłonięta swoją świadomością, jawi się nam jako byt skończony, nie tylko skazany na śmierć, ale nade wszystko nieżyjący naprawdę.

Zakochanie w Eugenii sprawi jednak, że August powie do siebie: „Ja, to jestem ja” (136). Jakiego rodzaju proces rozpoczyna się, gdy na drodze bohatera staje kobieta? Spójrzmy, w jaki sposób August patrzy na Eugenię:

Rozmyślania przerwał mu lekki szmer, podobny do szmeru skrzydeł gołębia zrywającego się do lotu. Krótkie i suche och! i ach! Oczy Eugenii i jej twarz, twarz która była wcieleniem wiosennej świeżości życia... postać tak powiewna i wiotka, jakby wcale nie dotykała ziemi. Mistyczne światło rozlało się po komnacie. (62)

Eugenia widziana oczami Augusta przypomina kobietę malowaną ręką prymitywnego malarza. Nawiązanie do wiosny i do szmeru skrzydeł gołębia przypomina *Zwiastowanie* Fra Angelico, obraz będący, jak widzieliśmy, ważnym dla Unamuna punktem odniesienia w procesie konceptualizacji ideału kobiety. Eugenia jest więc obietnicą nieśmiertelności, a zarazem autentyczności bytu dla poszukującego

duszy Augusta. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że Eugenia gra na pianinie, bowiem muzyka kojarzona jest przez Augusta z harmonią, czyli z narzuceniem rytmu egzystencji i ze zharmonizowaniem chaotycznego życia z otaczającym światem. Zarówno poszukiwanie harmonii i transcendentalnej głębi, jak i inspirowany prerafaelizmem obraz kobiety bez wątpienia przywołują dykcję symbolizmu<sup>36</sup>. Przypomnijmy również, że gdy August spotyka Eugenię, przygarnia psa, którego nazywa Orfeusz. Jak pamiętamy, w znanym micie Orfeusz udał się do Hadesu, aby uratować ukochaną Eurydykę. Mamy więc motyw przezwycięzania śmierci (również za pomocą muzyki) oraz poszukiwania kobiety, złączony uniwersalną klamrą mitu. Hipotezę o pragnieniu nieśmiertelności potwierdza wiersz, jaki August recytuje przy akompaniamencie Eugenii:

Dusza moja błdziła z daleka od ciała,  
Dusza moja, idea we mgle zagubiona (...)  
Lecz wówczas twe oczy  
Rzuciły zdroje światła na mą mroczną drogę (...)  
Oczy twe: rozpalone gwoździe firmamentu  
Przykuły duszę moją do mojego ciała. (186)

Ale ta wspólna interpretacja niewolna jest od dysonansów: Eugenia nie znosi pianina i z trudem godzi się towarzyszyć narzeczonemu, a jej komentarz do wiersza ma charakter pogardliwy. Oznajmia też, że August będzie musiał pozbyć się Orfeusza, gdy zamieszkają razem. Zapowiada to niepowodzenie planu ocalenia, podobnie zresztą jak dzieje się w micie o Orfeuszu. Ucieczka z Maurycym ostatecznie potwierdza cielesny charakter ich relacji. Eugenia okazuje się w ten sposób bardziej jeszcze odległa od ideału dziewczyny z *Nuevo mundo* niż Clarita z *Miłości i pedagogiki*.

Jak już wcześniej sugerowałam, degradacja ideału „kobiety kruchej” nie zamyka jednak drogi do nieśmiertelności, bo-

---

<sup>36</sup> A. Parker dopatruje się w postawie Augusta śladów neoplatonizmu. Vide *En torno a la interpretación de Niebla w: Miguel de Unamuno*, red. A. Sánchez Barbudo, Taurus, Madrid 1984, s. 203–225.

wiem, jak widzieliśmy, miłość do Eugenii niesie z sobą pierwiastek rozbudzający wolę i budujący autentyczny charakter. Ten ostatni wiąże się u Unamuna ze świadomością śmiertelności i pragnieniem nieśmiertelności zarazem; jest więc nade wszystko dziełem świadomości; to konfrontacja świadomości z Bogiem, która następuje w analizowanym już 31. rozdziale *Mgły*. Przypomnijmy, że jednym z kluczowych momentów jest okrzyk Augusta: „Don Miguelu! Ja chcę żyć i być sobą” (213). Podobnie jak u Spinozy, na którego w tym względzie powoływał się Unamuno, miłość leży u podstaw pragnienia nieśmiertelności. Dlatego obraz kobiety nasycony jest u niego odwołaniem do transcendencji. Wprawdzie miłości towarzyszy bardzo silny wymiar trywializacji i groteskowości (przypomnijmy sobie dialog, jaki pisarz prowadzi z *Celestyną*), ale dzięki niej zostało ujawnione zasadnicze dążenie człowieka. A jak już wspominałam wcześniej, pragnienie nieśmiertelności nie daje wprawdzie gwarancji nieśmiertelności, ale daje nadzieję, że zostało tchnięte w człowieka przez instancję wyższą, sytuującą się po stronie transcendencji.

Po przeanalizowaniu *Mgły* z perspektywy polifonii, metalesji i ontologii wypada postawić pytanie o aktualność tej powieści na tle postmodernistycznej literatury i kultury. Oczywiście odpowiedź siłą rzeczy musi być dość powierzchowna, biorąc pod uwagę złożoność zagadnienia postmodernizmu i nieostry charakter tego pojęcia. Jeśli za dominanty postmodernizmu przyjąć intertekstualność, grę konwencją, nieciągłość podmiotu, przemieszanie faktu i fikcji i hybrydyzację formy<sup>37</sup>, na pewno *Mgła* te wszystkie cechy posiada i z tego punktu widzenia można ją uznać za powieść postmodernistyczną. Nie chciałabym jednak, idąc za wyrażeniem Włodzimierza Boleckiego, urządzać polowania na postmodernistów<sup>38</sup> i polować na grubego zwierza, jakim bez wątpienia jest Unamuno. Raczej skłonna byłabym przy-

---

<sup>37</sup> G. Gazda, *Postmodernizm w: Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2000, s. 504–510.

<sup>38</sup> Vide W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

jąc perspektywę, że postmodernizm jest restrukturyzacją modernizmu i że wszystkie jego cechy zawarte były w modernizmie, ale nie jako dominanty, lecz jako cechy drugorzędne<sup>39</sup>. Takie spojrzenie na proces historycznoliteracki w ogóle wydaje mi się słuszne: ewolucja literatury jest nieustanną restrukturyzacją, a nie następowaniem po sobie przeciwstawnych tendencji. Według innej tezy Fredrica Jamesona postmodernizmów jest tylu, ile ustabilizowanych form modernizmu<sup>40</sup>. Idąc za tą myślą, warto umiejscowić Unamuna na tle modernizmu hiszpańskojęzycznego, pamiętając o tendencjach, które udało mi się wskazać w komentarzu. Nasuwają się następujące wnioski:

- 1) *Mgła* rozprawia się z symbolizmem, czyli przynosi koniec takiej koncepcji sztuki i rzeczywistości, w której artysta jako jednostka wyjątkowa jest depozytariuszem prawdy transcendentalnej. Unamuno, obcując z postaciami fikcyjnymi, odkrywa swoją śmiertelność. Literatura nie prowadzi więc do odkrywania transcendentalnej głębi. Polemiczny dialog z symbolizmem obserwować można u Unamuna również na poziomie obrazu kobiety.
- 2) Dialog z tradycją symbolistyczną jest bardzo mocno obecny w modernizmie hiszpańskojęzycznym: paradygmatycznym przykładem mogą tu być *La voluntad* (1902) José Martíneza Ruiza i *De sobremesa* (1925) Asunción Silvy. Z tej perspektywy *Mgła* wpisuje się w modernistyczną tradycję literatury hiszpańskojęzycznej<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Vide F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czaplinski, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 190–213.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>41</sup> Takie podejście do miejsca Unamuna w historii literatury hiszpańskiej kłóci się z tradycyjnym ujęciem, w którym pisarz uchodzi za czołowego przedstawiciela Pokolenia 98. Vide A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.



Urszula Aszyk

Uniwersytet Warszawski

---

# **Życie w „piekielnym kręgu” albo „tragiczna *mojiganga*”.** **Studium o ponadczasowości Valleinclanowskich *Światel cyganerii***

## **Wprowadzenie**

*Światła cyganerii* (*Luces de bohemia*) to dzieło mistrzowskie – zarówno w dorobku Valle-Inclána<sup>1</sup>, jak i w hiszpańskim teatrze XX wieku. Wpisana w ten dramat teoria *esperpento* sytuuje jego twórcę wśród prekursorów europejskiego tea-

---

<sup>1</sup> Ramón del Valle-Inclán (1866–1936), właściwie: Ramón José Simón Valle y Peña, urodził się 28 października 1866 roku w Vilanova de Arosa (Pontevedra). Podpisywał swoje utwory różnymi pseudonimami, ale ostatecznie utrwaliła się wersja „Ramón del Valle-Inclán”. Jest on autorem licznych opowiadań, powieści i dramatów. Pochodził z rodziny zubożałej szlachty galisyjskiej; ojciec był marynarzem, a także dziennikarzem, pisarzem i poetą. W tej atmosferze Valle-Inclán wcześniej zaczął pisać i publikować. Po śmierci ojca (1890) przerwał studia prawnicze w Santiago de Compostela i przeniósł się do Madrytu. W 1892 roku wyjechał do Meksyku, gdzie spędził prawie rok, współpracując z tamtejszą prasą i podróżując. Do Meksyku powrócił oficjalnie zaproszony w 1921 roku. Wcześniej, w 1910 z zespołem teatralnym Garcii Ortegi, w którym grała jego żona, aktorka Josefina Blanco, odbył podróż do Argentyny, Chile, Paragwaju, Urugwaju, Boliwii. W latach I wojny światowej był korespondentem we Francji. Bardzo aktywnie brał udział w życiu publicznym i literackim Hiszpanii; w czasach II Republiki dostąpił zaszczytów i pełnił wiele prestiżowych funkcji. Zmarł 5 lutego 1936 w Santiago de Compostela.

tru absurdu, Jarry'ego, Artauda i Witkiewicza<sup>2</sup>, a podjęta tematyka sprawia, iż jest to utwór ponadczasowy. Powrócimy do tych kwestii w dalszej części tej pracy, tutaj dodajmy tylko, że Valle-Inclán nadał *Światłom cyganerii* bardzo precyzyjną strukturę, analogiczną do powieści podróży, których bohater przeżywa wiele niezwykłych przygód. I choć przygody Maxa Estrelli, ociemniałego poety na skraju nędzy, są tylko groteskowym ekwiwalentem tych opowiadanych przez prawdziwych podróżników, można dojrzeć w nich bez trudu odbicie doświadczeń bohaterów *Odysei* Homera, *Boskiej Komedii* Dantego i *Don Kichota* Cervantesa.

Już to krótkie wprowadzenie wystarcza, by zdziwić się, że tak ważny w kontekście europejskim utwór jest w Polsce praktycznie nieznan. Zaskakuje to tym bardziej, że na język polski był on tłumaczony dwukrotnie: w 1970 roku przez Gustawa Kolińskiego<sup>3</sup> i w 1975 przez Zofię Szleyen<sup>4</sup>. Przekładów doczekały się też inne dramaty Valle-Inclána, w tym zaliczane przez niego – podobnie jak *Światła cyganerii* – do *esperpentos*: *Rogi pana Bagateli* (*Los cuernos de don Friolera*), *Niedzielny garnitur nieboszczyka* (*Las galas del difunto*) i *Córka kapitana* (*La hija del capitán*)<sup>5</sup>. Żaden z tych utworów nie zadomowił się jednak w naszej kulturze i tylko *Rogi pana Bagateli* (prem. Teatr Klasyczny w Warszawie, 14.11.1970) i *Światła cyganerii* (prem. Teatr Studio w Warszawie, 27.11.1981) trafiły na polskie sce-

---

<sup>2</sup> Cf. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London 1991 [1961], s. 395–396.

<sup>3</sup> R. del Valle-Inclán, *Światła cyganerii*, „Dialog” 1970, nr 5, s. 30–72. Cytaty z dramatu, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą z niniejszego wydania. Numery stron podaje się w nawiasie po cytowanym fragmencie.

<sup>4</sup> Idem, *Blaski cyganerii* (*Luces de bohemia*). *Komedia krzywego zwierciadła* (*Esperpento*), przekład i posłowie Z. Szleyen, w: idem, *Dziwadła i makabrydy*. *Teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 5–103.

<sup>5</sup> Cf. *Rogi pana Bagateli* w przekładzie G. Kolińskiego ukazały się w „Dialogu” w 1969 roku (nr 7, s. 57–92); pozostałe z wymienionych tu utworów oraz jednoaktowa *La rosa de papel* ukazały się w przekładzie Zofii Szleyen w: R. del Valle-Inclán, *Dziwadła i makabrydy*. *Teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

ny<sup>6</sup>. Trzeba też zauważyć, że jeszcze mniej wiadomo u nas o twórczości dramatopisarskiej Miguela de Unamuno czy Azorina, autorów reprezentujących to samo, co Valle-Inclán, Pokolenie 98<sup>7</sup>. Ale równie źle przedstawia się w Polsce znajomość twórców hiszpańskiego Złotego Wieku, Lopego de Vega, Calderóna de la Barca i Tirsa de Moliny. Ich nazwiska kojarzymy zaledwie z kilkoma tytułami, gdy tymczasem stworzyli oni setki utworów scenicznych. Wpływ na ten stan rzeczy miał bez wątpienia brak utrwalanych przez wieki stosunków kulturalnych między Polską a Hiszpanią, a w pewnych okresach historycznych ich całkowity zanik.

Gdy w 1966 roku Jerzy Ziomek zatytułował swoją recenzję z poznańskiego przedstawienia *Słów Bożych* (*Divinas palabras*): *Odkrycie Valle-Inclána*<sup>8</sup>, o stosunkach kulturalnych polsko-hiszpańskich nie było mowy. Jak wiemy, po zakończeniu II wojny światowej Polskę oddzieliła od Europy Zachodniej „żelazna kurtyna”, docierały jednak do nas stamtąd wiadomości kulturalne, najczęściej drogą pośrednią poprzez Francję. Tak też się dokonało „odkrycie” Valle-Inclána przez Stanisława Hebanowskiego, tłumacza i współreżysera *Słów Bożych*<sup>9</sup>: w 1963 roku w czasopiśmie „Dialog”

<sup>6</sup> Nie doczekał się teatralnego wystawienia również inny wybitny dramat Valle-Inclána: *Wilcza romanca* (*Romance de lobos*), tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1990, nr 11 (vol. 232), s. 66–127. Nadmienić jednak wypada, że *Niedzielny garnitur nieboszczyka* miał realizację w Teatrze Polskiego Radia w 1995 roku. Radiowy Teatr zrealizował też słuchowisko oparte na jednoaktówce Valle-Inclána *Papierowa róża* (1975) w przekładzie Z. Szleyen (druk w: R. Valle-Inclán, *Dziwadła i makabrydy...*, s. 283–303).

<sup>7</sup> Na temat Pokolenia 98 vide: Á. del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 1972, t. II, s. 216–275; G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 528–533.

<sup>8</sup> Cf. J. Ziomek, *Odkrycie Valle-Inclána*, „Teatr” 1966, nr 6, s. 9. O „odkryciu” Valle-Inclána pisał również Z. Greń, *Odkrycie w Poznaniu*, „Życie Literackie” 1966, nr 5, s. 3.

<sup>9</sup> Cf. R. del Valle-Inclán, *Słowa Boże. Tragikomedie* [maszynopis]. Przekład: S. Hebanowski, s. 2–3, maszynopis w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Raczyńskich. Tekst przekładu nie został opublikowany.

ukazała się relacja z paryskich premier dwóch sztuk Valle-Inclána, *Słów Bożych* zrealizowanych przez zespół Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault w reżyserii Rogera Blina w Odeonie i *Światel cyganerii* wystawionych w Palais de Chaillot w reżyserii George'a Wilsona<sup>10</sup>, a trzy lata później polska wersja *Słów Bożych* trafiła na poznańską scenę<sup>11</sup>. Hebanowski wyznał w związku z polską prapremierą *Słów Bożych*, że dramat ten wywarł na nim „głębokie wrażenie”. Był to teatr, mówił, „jakiego nigdy nie widziałem – teatr, który zrywał z wzorcami i formami konwencjonalnego teatru”. „Możemy w dziele Valle-Inclána odszukać – podkreślał Hebanowski – ten głęboki nurt, który przenika *Viridiańę* Hiszpana Buñuela i *Milczenie* Szweda Bergmana”<sup>12</sup>.

*Światła cyganerii* i *Słowa Boże* powstawały w tym samym czasie i ukazywały się drukiem nieomal równolegle, pierwszy z nich między 1919 i 1920<sup>13</sup>, a drugi w 1920<sup>14</sup>. Są to

Cf. komentarz: S. H. [Stanisław Hebanowski, nota bez tytułu], w: R. del Valle-Inclán, *Słowa Boże*, przełożył S. Hebanowski, „Życie Literackie” 1966, nr 4, s. 8. *Słowa Boże* przełożyła na język polski także Z. Szleyen (1975) oraz C. Marrodán Casas (1998), w którego tłumaczeniu dramat ten wystawiły w 1998 roku dwa teatry: Teatr Miniatura (scena Teatru im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie i Teatr Rozmaitości w Warszawie.

<sup>10</sup> W 1963 r. „Dialog” (nr 8, s. 110–114) opublikował artykuł, w którym zebrane zostały opinie krytyków zagranicznych na temat tych dwu paryskich przedstawień.

<sup>11</sup> Premiera *Słów Bożych* odbyła się w poznańskim Teatrze Polskim 14 stycznia 1966 r. Reżyserem przedstawienia był Argentyńczyk Delfor Peralta; program i recenzje wymieniają Hebanowskiego jako współreżysera. Scenografia, którą zaprojektowała Teresa Ponińska, była bardzo ważnym elementem tej „ascetycznej” inscenizacji.

<sup>12</sup> S. H. [Stanisław Hebanowski, nota bez tytułu] w: R. del Valle-Inclán, *Słowa Boże. Dzień pierwszy*, przeł. S. Hebanowski, „Życie Literackie” 1966, nr 4, s. 8.

<sup>13</sup> Ukazywał się ten dramat w 1919 roku w madryckim dzienniku „El Sol”, na stronach „powieści w odcinkach”; jego edycja książkowa jest o rok późniejsza. Cf. ustalenia Luisa Iglesiasa Feijoo w *Introducción*, w: R. del Valle-Inclán, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, red. L. Iglesias Feijoo, Espasa Calpe, Madrid 1991, s. 49–50; Cf. także: U. Aszyk, *Trzy dramaty – trzy propozycje „odnowy” teatru*, w: *Słowa, rzeczy, imiona. Sześć sztuk z Hiszpanii*, Panga Pank, Kraków 2008, s. 8–26.

jednak utwory bardzo różne. Miejszem zdarzeń *Słów bożych* jest hiszpańska Galicja końca XIX wieku, najbardziej zacofane i ubogie wsie i miasteczka Hiszpanii, a w *Światach cyganerii* – Madryt, w którego przestrzeni, obok biedoty i cynicznych przedstawicieli władzy, żyją artyści i pisarze. W pierwszym z tych utworów dominuje ekspresjonistyczne przerysowanie, w drugim autor podejmuje dialog z modernizmem i – korzystając z doświadczeń sztuki ekspresjonistycznej – buduje podstawy nowej estetyki, którą definiuje jako *esperpento*. W obydwu utworach odnajdziemy jednak wspólną dla całej twórczości Valle-Inclána poetykę ironii, skłonność do groteskowej deformacji oraz – stanowiące stały element jego dramaturgii – rozbudowane didaskalia, świadczące o jego plastycznych upodobaniach i wrażliwości, a także o znajomości hiszpańskiego i europejskiego malarstwa.

Nie miejsce tu na rozważania na temat twórczości dramatopisarskiej Valle-Inclána, wspomnieć jednak należy, że zadebiutował on w 1899 roku sztuką *Cenizas (Popioły)* wystawioną przez Teatr Artystyczny, którego był współzałożycielem. Widoczny w jego pierwszych utworach dramatycznych liryzm, typowy dla hiszpańskiego modernizmu i literackiego impresjonizmu, w późniejszych dramatach poddany zostaje parodii, a tę z czasem zastąpi świadome przerysowanie i karykatura. Widać to szczególnie wyraźnie w utworach, które Valle-Inclán pisał po powrocie z Francji, gdzie w czasie I wojny światowej znalazł się jako korespondent dziennika „El Imparcial”. Konfrontacja z okrucieństwami wojny spowodowała radykalny przełom w jego poszukiwaniach estetyczno-formalnych. W wydanym wówczas tomie wierszy *La pipa de kif (Fajka kifa, 1919)* jego *musa moderna* jest *grotesca* i *funambulesca*<sup>15</sup>, a w *Światach*

---

<sup>14</sup> *Świata cyganerii (Luces de bohemia)* ukazywały się drukiem „w odcinkach” w 1920, w piśmie *España* (między 31 lipca a 23 października). Poprawiona i znacznie zmodyfikowana wersja dramatu została opublikowana w 1924 roku jako XIX tom *Opera Omnia* Valle-Inclána.

<sup>15</sup> Te krótkie cytaty pochodzą z wiersza *¡Alleluya!*, który jest zbyt długi, żeby przytoczyć go tu w całości, a fragmenty przez nas cytowane są

cyganerii (1920)<sup>16</sup> jest już „esperpentyczna”. W tym też dramacie pojawia się po raz pierwszy termin *esperpento*.

Będącemu w potocznym użyciu słowu Valle-Inclán nadaje w *Światach cyganerii* funkcję nazwy gatunkowej i nazwy kategorii estetycznej<sup>17</sup>, wprowadza również pojęcie *esperpentización* (esperpentyzacja) jako techniki czy też sposobu przedstawiania świata. W konsekwencji tak rozumianego postępowania twórczego powstał w przypadku *Światał cyganerii* utwór, który daje się interpretować w różny sposób, o czym świadczy dotycząca go bibliografia krytyczna<sup>18</sup>. W dalszej części tego studium przedstawiamy

---

rozrzucone na dwóch stronach utworu. Cf. R. del Valle-Inclán, *¡Alleluja!*, w: *La pipa de kif. Versos de Don Ramón Valle-Inclán*, Sociedad General Española de Librería Ferraz, Madrid 1919, s. 20–21. Aby uniknąć błędnej interpretacji, wyjaśnijmy, że swoją muzę (*mi musa*) autor określa jako groteskową (*grotesca*), tym samym jest ona ekstrawagancka (*funambulesca*), a kończąc, ironizuje: „czyż nie będzie ona muzą nowoczesną?” (¿no será musa moderna?).

<sup>16</sup> Tytuł *Światał cyganerii* pochodzi z przekładu Gustawa Kolińskiego („Dialog” 1970, nr 5, s. 30–72) i nim będziemy się tu posługiwać zgodnie z powszechnie przyjętą zasadą używania tytułu pierwszego polskiego przekładu. Czasami będziemy jednak odwoływać się do tłumaczenia Zofii Szleyen: pt. *Blaski cyganerii (Luces de bohemia). Komedia krzywego zwierciadła (Esperpento)* w: R. del Valle-Inclán, *Dziwadła i makabrydy. Teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 5–104.

<sup>17</sup> Słowo „esperpento” pojawiło się w potocznym języku hiszpańskim [w Hiszpanii] pod koniec XIX wieku i odbierane było jako latynoamerykanizm. Używano go wtedy w znaczeniu: straszdyło, dziwadło, czego dowodem jest jego obecność w powieściach tego czasu, w *Pequeñeces* Juana Valery z 1891 roku i *La de Bringas* Benita Péreza Galdósa z 1882 roku. W użyciu pozostaje to słowo do dziś i jest synonimem: 1) osoby lub rzeczy śmiesznej, wyjątkowo brzydkiej, pokracznej, groteskowej; 2) bzdury, nonsensu, głupstwa, idiotyzmu, absurdu; 3) głupstwa, nonsensu literackiego. Zanim Valle-Inclán użył go jako nazwy gatunku literackiego, posłużyli się nim w znaczeniu literackiego nonsensu Ortega y Gasset oraz Gómez de la Serna. Cf. U. Aszyk, *Esperpento* [hasło] w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Univeritas, Kraków 2006, s. 239–243.

<sup>18</sup> Nie sposób przytoczyć tu pełnego wykazu studiów nt. *Światał cyganerii*, wymienimy jednak kilka opracowań twórczości Valle-Inclána, w któ-

nasze propozycje lektur z nadzieją, że choć w niewielkim stopniu poszerzamy dotychczasowe odczytania tego wybitnego dzieła.

## Max Estrella – bohater u dramatyzowanej opowieści o ironii losu

Tekst dramatu otwiera odautorska nota: „Pora przedwieczorna. Pokój na poddaszu z małym okienkiem pełnym jeszcze słońca” (31). W tym ubogim wnętrzu uwagę zwraca osoba ociemniałego poety Maxa Estrelli. Jest on scharakteryzowany w didaskaliach jako autor „niejednej ody i wielu madrygałów”. W tekście oryginału w tym wstępnym opisie osoby Maxa Estrelli pojawia się też określenie *hiperbólico andaluz*, które w przekładzie Kolińskiego zniknęło, a w wersji Zofii Szleyen zastąpione zostało wyrażeniem „patetyczny Andaluzyjczyk”. Gubi się tak oto intencja Valle-Inclána, który przymiotnikiem *hiperbólico* akcentuje pewien typ zachowań: hiperboliczny, czyli przesadny.

Obok protagonisty widzimy w tej pierwszej scenie dramatu także jego żonę, Francuzkę, znaną w sąsiedztwie jako Madame Collet. Czyta ona mężowi list, z którego wynika, że redakcja pisma, z którym on dotychczas współpracował, zerwała z nim umowę. „Źle będzie z nami bez tych czterech artykułów, Collet. Gdzie ja zarobię cztery razy po piątku?” – martwi się Max, a ona go pociesza: „Otworzą się inne wrota” (31). Ale Maxa to nie przekonuje. Rzuca nawet myśl

---

rych dramat ten jest szczegółowo analizowany: M. Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Anaya, Madrid 1971; S.M. Greenfield, *Ramón del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972 i 1990; M. Aznar Soler, „*Luces de bohemia*”: *teoría y práctica del esperpento*, w: *Valle-Inclán (1898–1998): Escenarios*, Universidad Santiago de Compostela, 2000, s. 339–360. B. Arce Sanjuan, *Estudio crítico de „Luces de bohemia”*. *Ramón María del Valle-Inclán: luces y sombras*, Mira Editores, Zaragoza 2010; R. Cardona, A.N. Zahareas, *Revisión del esperpento*. Nueva edición corregida y aumentada, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2012.

o popełnieniu samobójstwa wraz z żoną i córką. Przejęty zaistniałą sytuacją wstaje z fotela, ma wrażenie, że odzyskał wzrok. Ukazuje się teraz w pełni jego okazała sylwetka, dorodna broda „przetykana siwymi pasmami” i kędzierzawa głowa „klasyczo-archaiczna” prowokująca do porównań z głową Homera<sup>19</sup>. Skłania do tego porównania również późniejsza wędrówka Maxa w towarzystwie Don Latina. Prowadzi go on jak młodzieniec z obrazu Bouguereau *Homer z przewodnikiem*<sup>20</sup>, tyle że Don Latino de Hispalis nie jest młodzieńcem, lecz „astmatycznym staruszkiem”. Gdy wchodzi do mieszkania Maxa ze swym nieodłącznym psem, rzuca się w oczy jego niedbały wygląd: „Kepi, okulary, pod pachą trzyma teczkę z ilustrowanymi czasopismami” (32). Niechętnie witany przez żonę i córkę Maxa, zaskakuje jeszcze jedną złą wiadomością: za sprzedane książki Maxa dostał tylko „trzy nędzne pesety”. Przekonany, że poeta wyciągnie od księgarza więcej, nakłania go do wyjścia z domu. Collet przeczuwa, że coś złego może się wydarzyć, prosi, żeby mąż pozostał w domu, ale on chce odzyskać należną zapłatę; bierze laskę, zakłada kapelusz i wsparty na ramieniu przyjaciela wychodzi.

Tak kończy się pierwsza scena; pierwsza z piętnastu scen wyodrębnionych w tekście przez autora: czternaście numerowanych i piętnasta nazwana „ostatnią”. Każda scena odpowiada aktualnemu miejscu zatrzymania się Maxa Estrelli w czasie wędrówki ulicami Madrytu, od chwili wyjścia z domu aż do powrotu pod jego próg, gdzie umiera jak bezdomny nędzarz. Śmierć zamyka całonocną odyseję Maxa i jest zamknięciem sceny XII, nie oznacza jednak zakończenia akcji dramatu. Następuje potem scena XIII z trumną Maxa w centrum mieszkania na poddaszu, przy której czuwa żona i córka. Cześć zmarłemu poecie oddaje

<sup>19</sup> Aluzja do greckiej rzeźby przedstawiającej głowę Homera, której rzymskie kopie znajdują się w wielu muzeach, m.in. w Muzeum Kapitołańskim w Rzymie i w londyńskim British Museum.

<sup>20</sup> Cf. obraz *Homer z przewodnikiem* Williama-Adolphe’a Bouguereau (1874).

zaledwie kilku przedstawicieli madryckiej bohemy, w tym Don Latino. W scenie XIV akcja dramatu przenosi się na cmentarz, gdzie grabarze wiodą rozmowę o zmarłym, który właśnie został pochowany:

Grabarz I: Nieboszyk był człowiekiem pióra.

Grabarz II: Nędzny miał pogrzeb.

Grabarz I: Gazety pisały, że był zasłużony.

Grabarz II: W Hiszpanii zasług się nie nagradza. nagradza się łodzi i łobuzów. W Hiszpanii nagradza się samo zło. (66–67)

Scena ta jest oczywistą aluzją do sceny na cmentarzu w Szekspirowskim *Hamlecie* i podobnie przynosi refleksje ważne dla zrozumienia przesłania autora, co potwierdza następujący zaraz po rozmowie grabarzy dialog dwóch intelektualistów, Markiza Bradomína i Rubéna Darío. Warto pamiętać, że nazwisko pierwszej z tych postaci występuje w kilku innych utworach Valle-Inclána i stanowi jego *alter ego*, a imię i nazwisko drugiej jest intertekstualną aluzją do znanego w Hiszpanii i poza jej granicami poety-symbolisty z Nikaragui, mistrza hiszpańskich modernistów<sup>21</sup>. W dramacie można wskazać więcej takich odniesień do rzeczywistych osób, do pisarzy, artystów i polityków przełomu XIX i XX wieku. Zresztą również w postaci Maxa Estrelli Valle-Inclán sportretował po części poetę Alejandra Sawę (1862–1909), który zapowiadał się jako wybitna indywidualność w hiszpańskim modernizmie, ale stracił wzrok, zachorował psychicznie i umarł, popełniając samobójstwo.

Ostateczne zakończenie, zarazem ironiczny epilog, przynosi wspomniana już scena „ostatnia” dramatu. Upłynęła właśnie doba od wyjścia Maxa z domu w towarzystwie Don Latina. Tego ostatniego widzimy teraz w Tawernie Jaszczurki. Okazuje się, że los na loterię, który Max kupił

---

<sup>21</sup> Rubén Darío (1867–1916), właśc. Félix Rubén García Sarmiento, nikaraguański pisarz i poeta tworzący w języku hiszpańskim, także dyplomata i dziennikarz. Wychodząc od francuskiego parnasizmu oraz symbolizmu, stworzył podstawy modernizmu w literaturze iberoamerykańskiej i inspirował modernistów w Hiszpanii.

i schował do portfela, a który w godzinie śmierci ukradł mu Don Latino, był szczęśliwy i ten oszukujący go przyjaciel nagle się wzbogacił. Stawia kolejkę wszystkim obecnym przy barze, ale w tej właśnie chwili Gazeciarka przynosi najnowszy dziennik, w którym na pierwszej stronie wielki tytuł informuje o śmierci dwóch kobiet. Zmarły zazadzone. „Zbrodnia czy samobójstwo?“, pyta autor artykułu. Trudno mieć wątpliwość, że były to żona i córka Maxa, które pozostawione bez środków do życia uznały śmierć za najlepsze rozwiązanie. Don Latino perfidnie jednak odrzuca podejrzenie samobójstwa: „Po co miałyby sobie odbierać życie?”. A gdy ktoś powie: „Nie chciały się dłużej męczyć”, cynicznie stwierdzi: „Były do tego przyzwyczajone” (72).

## **Zejsście do „piekielnego kręgu” albo „tragiczna *mojiganga*”**

Tytuł *Luces de bohemia – Światła cyganerii* jest nacechowany ironicznie, o czym przekonujemy się już w pierwszej scenie dramatu. Słowo *lucos*, którego dokładnym ekwiwalentem jest polskie słowo „światła”, w kontekście zdarzeń dramatycznych zyskuje wymiar ironiczny, jest ironiczną aluzją do wszechobecnej w dramacie gry ze światłem i ciemnością. Ironią nacechowane jest też imię i nazwisko głównej postaci dramatu, ociemniałego poety Maxa Estrelli, co Gustaw Koliński wyjaśnia w tekście swojego przekładu: „czyli Maximo Gwiazda”. On też, poeta, który stracił wzrok, zdaje się widzieć wyraźniej i oceniać świat trafniej niż ludzie widzący.

Valle-Inclán, który niejednokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat sytuacji w swoim kraju i jawnie protestował, w *Światałach cyganerii* wykrzykuje ustami stworzonej przez siebie postaci pewne bolesne dla Hiszpanów prawdy w nadziei, że wypowiedziane ze sceny zostaną usłyszane. Czy jednak w latach nasilających się w Hiszpanii konfliktów politycznych, a wreszcie puczu wojskowego w 1923 roku

i dojścia do władzy generała Primo de Rivera można było zrealizować w teatrze przedstawienie *Świąteł cyganerii*? Są w tym dramacie sceny, na których pokazanie ówczesna cenzura z pewnością by nie pozwoliła, tak jak później – po wojnie domowej (1936–1939) – nie pozwalała na realizację tego utworu cenzura frankistowska<sup>22</sup>. By to zrozumieć, wystarczy przypomnieć scenę XI, w której miejscem zdarzeń jest ulica w starej części Madrytu (*Madrid de Austrias*).

Słychać w tej scenie rozpaczliwy lament matki: „Kaci! Mordercy! Zabili mi dziecko!”. Max Estrella, niewidomy, ale wrażliwy na ludzkie niedole, natychmiast reaguje, chce wiedzieć, co się stało. Z dialogów wynika, że kula przeszła skroń dziecka, gdy na protesty okolicznych mieszkańców policja odpowiedziała ogniem. Bezwzględność i okrucieństwo przedstawicieli władzy przerażają Maxa. „Latino, wyrwij mnie z tego piekielnego kręgu”<sup>23</sup> – prosi towarzyszącego mu Don Latina, bo ten, jak Dante prowadzony przez Wergiliusza, wiedzie go do miejsca, które przypomina mu wyobrażenia Piekła. Autorowi ewidentnie zależy jednak na tym, żeby czytelnik i widz skojarzyli słowa Maxa z *Boską Komedią* Dantego. „Nasze życie to dantejski krąg” (60)<sup>24</sup> – rozmyśla na głos Max. Na tym jednak nie kończy się seria Valleinclanowskich porównań, mających uzmysłowić odbiorcy, jak niewidzący Max Estrella ocenia rzeczywistość.

---

<sup>22</sup> Po raz pierwszy wystawiono ten dramat w Hiszpanii w 1970 roku (prem. 1. XII) w Teatro Principal de Valencia. Rolę Maxa Estrelli zagrał tam wybitny aktor tego czasu José María Roderó, a jego towarzysza Don Latina – Agustín González. Później (1971) przedstawienie to wystawiano w Madrycie w Teatro de Bellas Artes, a rolę Maxa Estrelli grał w nim Carlos Lemos.

<sup>23</sup> W oryginale: „Latino, sácame de este círculo infernal” (Valle-Inclán, 2006, s. 122). Przekład Gustawa Kolińskiego: „Latino, wyprowadź mnie z tego piekła” (Valle-Inclán, 1970, s. 60), oddała się od oryginału, dlatego wybrałam w tym miejscu tłumaczenie Zofii Szleyen (Valle-Inclán, 1975, s. 76) wierniejsze wersji oryginalnej.

<sup>24</sup> W oryginale: „Nuestra vida es un círculo dantesco” (Valle-Inclán, 2006, s. 123); w przekładzie Zofii Szleyen: „Nasze życie jest kręgiem dantejskiego piekła” (Valle-Inclán, 1975, s. 77). Tu cytuję przekład Gustawa Kolińskiego (Valle-Inclán, 1970).

A poznał jej smak tak samo jak ci, którzy kilka godzin wcześniej wyszli na ulice Madrytu, by protestować: jest uznanym poetą, ale żyje w biedzie i właśnie stracił jedyne możliwe w jego przypadku źródło utrzymania. Jego oburzenie wzrasta, gdy słyszy, co mówią ludzie tacy, jak Właściciel Lombardu i Właściciel Tawerny: miast ulitować się nad losem nieszczęsnej kobiety i próbować zrozumieć przyczynę zamieszek, egoistycznie myślą wyłącznie o zdemolowanych witrynach i porozbijanych szybach. A gdy chwilę później w oddali słychać będzie strzał i Stróż skomentuje to ze spokojem: „Jakiś więzień usiłował zbiec”, Maxa – jak mówi – „dławi wściekłość”. Poznał wcześniej owego więźnia i wie, że wypuszczono go, aby sfingując jego ucieczkę, móc go zabić. Przychodzi mu na myśl „Czarna Legenda” Hiszpanii i w końcu stwierdza, że życie w tym kraju to „tragiczna *mojiganga*” (*trágica mojiganga*)<sup>25</sup>.

Oboje polskich tłumaczy przełożyło to porównanie jako „tragiczną maskaradę”. W wersji oryginalnej nie pojawia się jednak słowo *mascarada*, choć takowe w języku hiszpańskim istnieje. Autor użył w tym miejscu bardziej wieloznacznego słowa *mojiganga*. Maskarada to w całej Europie zabawa karnawałowa, a *mojiganga* to karnawałowe pochody i maski, ale również specyficznie hiszpańskie intermedium, krótki utwór sceniczny o charakterze komiczno-groteskowym. Wyrósł on wprawdzie z tradycji karnawałowych maskarad, ale stał się częścią konwencji teatralnej, która rozwijała się w XVII wieku w Hiszpanii. *Mojigangą* zamknięto tam przedstawienia w *corrales de comedias*, czyli ówczesnych teatrach publicznych. Grano ją w maskach i w karnawałowych kostiumach, bardzo często przedstawiających zwierzęta. Gatunek ten posługiwał się parodią i karykaturą, czego świadectwem jest również towarzysząca temu intermedium muzyka: głośne, przejmujące dźwięki służące karykaturalnemu przerysowaniu. Dodajmy, że termin *mojiganga* przejęty został przez język potoczny i używa

---

<sup>25</sup> R. del Valle-Inclán, op.cit., 2006, s. 123.

się go w różnym kontekście np. w odniesieniu do wydarzeń politycznych, w celu ośmieszenia jakiegoś wydarzenia czy zjawiska i podkreślenia jego groteskowego charakteru. W tej też funkcji użył go Valle-Inclán i być może w nim należy widzieć klucz do zrozumienia estetyki teatralnego *esperpeneto*, a tym samym do zrozumienia *Świąteł cyganerii*. Jak widzieliśmy, scena z rozpaczającą kobietą na ulicy Madrytu została opisana zbitką dwóch wykluczających się kategorii estetycznych, tragizmu i groteski: „tragiczna *mojiganga*”. Nie jest to jednak zabieg tylko stylistyczny.

W metateatralnej scenie XII *Świąteł cyganerii* ustami Maxa Estrelli Valle-Inclán wykłada teorię *esperpento*, estetyki, której podstawę stanowi efekt krzywego zwierciadła (*espejo cóncavo*), taki sam, jaki dają lustra umieszczone przy wejściu do baru przy ulicy Alvareza Gato<sup>26</sup> w starej części Madrytu. Tak zatem, chodzi tu o osiągnięcie „groteskowej deformacji” (*deformación grotesca*). I nie tylko w sposobie przedstawiania zdarzeń dramatycznych. Valle-Inclán poddaje transformacji normy klasyczne, degradując tym samym tragicznego bohatera. Przykładem takiego postępowania twórczego jest dramat, którym tu się zajmujemy, i jego główny bohater Max Estrella<sup>27</sup>.

Estetykę *esperpento*<sup>28</sup> uznaje Valle-Inclán za jedyną, która pozwala na przedstawienie hiszpańskiej rzeczywistości, bo tę

---

<sup>26</sup> Gustaw Koliński błędnie tłumaczy nazwę jako ulica Kocia, bo nie kota, ale poety o nazwisku Gato (Kot) nosi imię ta ulica; w przekładzie Zofii Szleyen: „ulica del Gato” ze stosownym przypisem, ale z niepotrzebnie dodanym rodzajnikiem.

<sup>27</sup> Polscy tłumacze mają problem z przekładem terminu *esperpento*, które w *Świątkach cyganerii* pojawia się po raz pierwszy. Cf. w przekładzie Kolińskiego: „Groteskę makabryczną wymyślił Goya” (s. 61); w przekładzie Szleyenowej: „Goya wymyślił spokracznienie – *esperpento*, deformację krzywego zwierciadła” (s. 79).

<sup>28</sup> Podstawą Valleinclinowskiej estetyki *esperpento* jest systematyczna deformacja obrazu rzeczywistości, obecność elementów groteski i absurdu, degradacja gatunków uświęconych tradycją, stała obecność motywu śmierci, ironia i czarny humor, karykatura i satyra, stosowanie animalizacji, reifikacji i personifikacji, podnoszenie do rangi artystycznej języka kolokwialnego i wyrażeń żargonowych. Terminu *esperpento* użył

widzi jako groteskową deformację cywilizacji europejskiej. Przyjęte w *Światłach cyganerii* założenia teoretyczno-estetyczne precyzuje w prologu i epilogu do *Rogów pana Bagateli*. Z prowadzonych tam dialogów wynika, że wyklucza on realistyczne przedstawianie „bólu i śmiechu” i dąży do spojrzenia na rzeczywistość pozateatralną z góry, z perspektywy zmarłych<sup>29</sup>. W późniejszej rozmowie (1928) z Gregorio Martínezem Sierrą, dramaturgiem, tłumaczem i reżyserem teatralnym, uzupełnił to, co wyraził wstępnie w metateatralnych fragmentach *Świeł cyganerii* i *Rogów pana Bagateli*. Tam też określił swoją pozycję autora jako pozycję demiurga względem tworzonej postaci, nie tylko zresztą dramatycznej. Imieniem *esperpento* „ochrzcił” bowiem, jak się wyraził, także powieść *Tyran Banderas* (1926) i utwory prozą zebrane w tomie *El ruedo ibérico (Iberyjski krąg, 1927)*. Raz jeszcze podkreślił tam, że podstawy estetyki *esperpento* stworzył Goya, ale jej źródła należy szukać w tradycji groteski, którą w Hiszpanii ugruntowali Cervantes i Quevedo<sup>30</sup>.

## Dramat wędrówki albo nowa wizja „wielkiego teatru świata”

Jak zauważyliśmy już w części wstępnej tego studium, wędrówkę Maxa Estrelli można porównać z pełną przygód

---

Valle-Inclán w funkcji określenia gatunkowego w podtytułach czterech utworów scenicznych: w *Światłach cyganerii* (1920), *Rogach pana Bagateli* (1921), *Niedzielnym garniturze nieboszczyka* (1926) i *Córce kapitana* (1927). „Imieniem” *esperpento*, jak się wyraził, „ochrzcił” również powieść *Tyran Banderas (Tirano Banderas, 1926)* i utwory prozą zebrane w tomie *El ruedo ibérico (Iberyjski krąg, 1927)*. Cf. U. Aszyk, *Esperpento* [hasło] w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, (red.) G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Univeritas, Kraków 2006, s. 239–243.

<sup>29</sup> Cf. R. Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, w: tenże, *Martes de carnaval*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, s. 114 i 115; polski przekład: R. Valle-Inclán, *Rogi pana Bagateli*, tłum. G. Koliński, „Dialog” 1969, nr 7, s. 57–92.

<sup>30</sup> Cf. G. Martínez Sierra, *Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra*, „ABC” (7.12.1928). Przedruk w: D. Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Fundamentos-Espiral-Ensayo, Madrid 1983, s. 173–179.

wyprawą Odysa. Jest ona podobnie ujęta w precyzyjnie skonstruowaną strukturę: bohater zatacza krąg i wraca do punktu wyjścia, ale inaczej niż Odys, Max nie cieszy się spotkaniem z rodziną, albowiem umiera. Jego śmierć pod progiem domu wpisuje się – jak całe jego życie – w tragiczno-groteskowy obraz świata. Wędrowkę protagonisty *Światel cyganerii* można jednak porównać, o czym też już była mowa, także z *Boską Komedią* Dantego, a fakt, iż odbywa ją w towarzystwie średnio inteligentnego, ale sprytnego Don Latina, przywołuje na myśl *Łazika z Tormesu* i *Don Kichota* Cervantesa. Obydwa te dzieła powstały pod wpływem rozpowszechniających się w Hiszpanii w XVI wieku myśli Erazma z Rotterdamu i jego wizji świata jako teatru<sup>31</sup>. Przyjrzyjmy się z tej perspektywy madryckiej podróży Maxa Estrelli.

Po wyjściu z domu Don Latino prowadzi Maxa Estrellę do księgarza Zaratustry (scena II), nie dochodzi tam jednak do rozwiązania kwestii zapłaty za książki, bo księgarz wraz z Don Latinem oszukują niewidomego poetę. Nie wie on o tym i tym samym nie protestuje, spokojnie wdaje się w intelektualną rozmowę, którą inspiruje pojawienie się Don Gaya. Wrócił on właśnie z Londynu i dzieli się swoimi wrażeniami. Wynikają z tego niekorzystne dla Hiszpanii porównania. „Hiszpania – mówi Max – swą koncepcją religijną przypomina szczep Afryki Środkowej. (...) Nędza narodu hiszpańskiego, a przede wszystkim jego nędza moralna, polega na prostackim rozumieniu tajemnicy życia i śmierci” (35). Po bezowocnej wizycie u księgarza Max

---

<sup>31</sup> Topos *theatrum mundi* rozpowszechniał się w Hiszpanii w połowie XVI wieku, a jego źródłem były przede wszystkim pisma Erazma z Rotterdamu. Z czasem źródłem inspiracji stały się też tłumaczone na język kastylijski *Dialogi* Lukiana i *Listy moralne do Lucylusza* Seneki, a także *Encheiridion* Epikteta, w którego tłumaczenie Quevedo włączył swój wiersz. Starszy od Calderóna Cervantes i Lope de Vega pozostawali w tym samym kręgu oddziaływań, ale tworzyli swoje dzieła głównie w duchu myśli erazmiańskiej, pierwszy *Don Kichota*, a drugi *Na niby – naprawdę* (*Lo fingido verdadero*), dramat, który jest pierwszym w Hiszpanii przedstawieniem toposu *theatrum mundi* w formie tekstu scenicznego.

Estrella wraz z Don Latinem udają się do Tawerny Jaszczurki (scena III), gdzie poeta zostaje namówiony do kupienia losu na loterię, o którym już wcześniej wspomniałam. Jego numer: „Składa się z samych piątek i siódemek” (36), dlatego może być szczęśliwy. By go kupić, Max zastawia swoją pelerynę. Opuszcza w końcu tawernę (scena IV) i wraz z Don Latinem: „trzymając się pod ręce, idą chwiejnym krokiem przez opustoszałą ulicę” (39). Didaskalia odautorskie informują o wyglądzie ulic po niedawnych zamieszkach: porozbijane latarnie, szczelnie zamknięte drzwi i okna. Max i Don Latino wstępują do kawiarni Modernistów. Max jest zmęczony i chce wracać do domu, ale wtedy pojawia się Enriqueta zwana Zgrabną Nóżką, która w Tawernie Jaszczurki sprzedała mu los na loterię, on chce jej go zwrócić, bo jest bez grosza, ale do tej nowej transakcji nie dochodzi.

Tymczasem z kawiarni wychodzą Epigoni Parnasu Moderny. Krzyczą, protestują, zatrzymuje ich kapitan policji konnej, Max jest aresztowany. Moderniści towarzyszą Maxowi aż do hallu Ministerstwa Porządku Publicznego, awanturując się jednocześnie ze strażnikami. Tam z kolei (scena V) Max ironizując, oznajmia inspektorowi: „Przywodziłem dwóch gliniarzy! Zalewali się bez pamięci w knajpie, ale zmusiłem ich do wyjścia stamtąd w charakterze mojej eskorty” (43). Kiedy inspektor, zwany Serafinem, a przez Maxa przechrzczony na Serafina-Ślicznotę, oznajmia, że Max jest aresztowany, ten domaga się rozmowy z ministrem, który był jego kolegą. Zamykają go jednak jak pijaka i włóczęgę. W więzieniu (scena VI), które jest piwnicą słabo oświetloną lampą oliwną, z mroku wyłania się postać mężczyzny. Max nie może go zobaczyć, ale wyczuwa jego obecność i zaczyna rozmawiać. Okazuje się, że to Katalończyk, robotnik barceloński i anarchista, zwolennik rewolucji. Po chwili przychodzi po niego strażnik.

Więzień: Wybiła moja godzina... I co jutro na to powie ta łajdacka prasa?

Max: To, co im każą.

Więzień: Pan płacze?

Max: Z bezsilnej złości. Uściskajmy się, bracie. (46)

W tym samym czasie Don Latino w towarzystwie modernistów (scena VII) udaje się do redakcji dziennika „El Popular” i rozmawia z Don Filiberto: „Przychodzimy zaprotestować przeciwko nadużyciu władzy przez policję. Maximo Estrella, nasz wielki poeta, wielki mimo że niektórzy go nie uznają, został aresztowany i w bestialski sposób wtrącony do podziemia Ministerstwa Porządku Publicznego” (47). Dialog między poetami i redaktorem pełen jest złośliwych aluzji, wzajemnych oskarżeń i kpin, ale w końcu słyszą to, co chcieli usłyszeć: „Wydano już polecenie, aby naszego przyjaciela Estrellę wypuszczono na wolność” (50). Tak oto akcja przenosi się pod gabinet ministra, gdzie pojawia się Max: jest „blady, podrapany, krawat przekręcony na bok, spojrzenie wyniosłe, cokolwiek nieprzytomne” (51). W tym stanie domaga się spotkania z Jego Ekszelencją Ministrem. Gdy ten w końcu wychodzi, Max nie widzi, że jest on postacią groteskowo-karykaturalną: „ukazuje się w drzwiach gabinetu bez marynarki, w kamizelce, z rozpiętym rozporkiem” (52). Pamięta Maxa z lat młodości, czytuje jego artykuły. Max oczekuje z jego strony przeprosin, ale on rozumie to dosłownie: wsuwa Maxowi do kieszeni pieniądze i uznaje sprawę za zamkniętą. Po wyjściu Maxa powie: „oto człowiek, któremu zabrakło silnej woli. Natura szczerze go obdarzyła: piękną aparycją, wdziękiem, talentem oratorskim... (...) zapowiadał się najlepiej z nas wszystkich”. A teraz: „Stoczył się do rynsztoka, cuchnie wódką i jest za pan brat z wszystkimi alfonsami” (54).

Po spotkaniu z ministrem Max dalej wędruje ulicami Madrytu w towarzystwie Don Latina i tak obaj trafiają do kawiarni Colón (Kolumba). Ktoś gra tam na skrzypcach, ktoś na pianinie. „Zwielokrotnione w lustrach obrazy pełne są niepokojącej tajemniczości. (...), a cała kawiarnia nabiera jakichś absurdalnych geometrycznych kształtów” (54). Przy marmurowych stolikach siedzą nocni goście, przy jednym z nich widzimy poetę Rubéna Darío. Max ze swym kompa-

nem przysiadają się do niego. Rozmowa się nie klei, sypią się ironiczne komentarze i niewybredne porównania. Mają jednak wspólne wspomnienia z Paryża, pamiętają Verlainé'a. Nastrój zmienia się zasadniczo, gdy Max podejmuje temat śmierci. Pyta Rubéna, czy wierzy w Boga, ten to potwierdza, na co Max odpowiada: „Tam nie ma już nic. Jeżeli cokolwiek jest, przyjdę ci powiedzieć. (...) Rubén, pamiętaj o tej wieczery”. Rubén recytuje potem końcowe wersy swojego ostatniego wiersza:

Droga się wiała, sięgając kresu  
w mrocznym ustroniu porośłym winem.  
Siedliśmy dzielić twardy bochen chleba  
z Markizem Bradominem. (57)

W scenie dziesiątej Max z Don Latinem przechadzają się po ogrodach, świeci księżyc i rozchodzi się zapach lilii. W tym romantycznym otoczeniu spotykają Wymalowaną Staruchę, która wzywa Pannę Pieprzyk i obie prostytutki oferują im swoje usługi. Don Latino oddala się ze Staruchą, zostawiając Maxa z młodą Panną Pieprzyk. Gdy znowu znajdują się na ulicy (scena XI), Max jest świadkiem tragicznych zajść, o których pisaliśmy już wcześniej. Zaczyna świtać, kiedy dociera pod drzwi wejściowe domu, w którym mieszka, czuje się źle, próbuje zawołać żonę, siada, jest mu zimno (scena XII). Rozpoczyna się słynny dialog między Maxem a Don Latinem, pozornie absurdalny, bo dwóch pijanych, starszych mężczyzn dyskutuje na temat literatury i sztuki. Ich stan zdaje się usprawiedliwiać sformułowanie podstaw estetyki i gatunku literackiego *esperpento*, który pozwala na pokazanie Hiszpanii w krzywym zwierciadle. Ze względu na metadyskursywny charakter ten właśnie dialog przeszedł do historii literatury i teatru hiszpańskiego. To, co mówi Max, Don Latino bierze za majaczenie pijanego. Max tymczasem ma objawy najprawdopodobniej zawału serca, kładzie się, czuje, że umiera, ale jego towarzysz nie daje temu wiary. Don Latino odchodzi, po czym wraca, jakby występował w średniowiecznym czy barokowym tań-

cu śmierci: stara się podnieść nieprzytomnego poetę i szepce: „jesteś kompletnie zalany i byłoby rzeczą lekkomyślną zostawić cię z portfelem w kieszeni. Jeszcze ci go ukradną. Max, zabieram twój portfel. Jutro ci go zwrócę” (63). Martwe ciało Maxa odnajduje chwilę później Dozorczyńni wraz z Sąsiadką.

Wybiła właśnie piąta, minęło zatem około dwunastu godzin od chwili, gdy opuścił dom. W czasie swej madryckiej odysei był on w wielu miejscach, trafił nawet do więzienia, wyszedł z niego – rzecz niemożliwa w ciągu dwunastu godzin życia człowieka, ale konwencja teatralna na to pozwala. Spotkał w tym czasie dziesiątki ludzi. Przed oczami czytelnika, a widza w teatrze, przewija się tak oto ponad pięćdziesiąt postaci. Są wśród nich intelektualiści, poeci i artyści, księgarz, prostytutki, oszuści i włóczędzy, zamożni mieszczanie, biedacy, policjanci i inni stróże porządku publicznego, więźni i strażnicy więzienni, minister i urzędnicy, a nawet grabarze. Jak w Calderonowskim *Wielkim Teatrze Świata*, mamy tu przegląd różnych stanów i zawodów, tyle że Valle-Inclán nie zgadza się z tezą, iż wolą Boga jest, by biedny był zawsze biedny, a bogaty zawsze bogaty.

Przypomnijmy, że w *Wielkim Teatrze Świata* Autor – personifikacja Boga – zwraca się do Świata: „Będziemy – ja autorem, za chwilę/ ty teatrem, a człowiek aktorem”<sup>32</sup>. W 1635 roku, kiedy, jak się przypuszcza, powstał *Wielki Teatr Świata*<sup>33</sup>, Francisco de Quevedo opublikował swój wiersz,

---

<sup>32</sup> W oryginale: „Seremos, yo el autor, en un instante,/ tú el teatro, y el hombre el recitante”. Cf. P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*. Edición y estudio preliminar de J.J. Allen y D. Ynduráin, Crítica, Barcelona 1997, s. 5, w. 65–66. Cytat podaję w tłumaczeniu własnym, ponieważ tłumaczenie Leszka Białego zmienia porządek zdania. Cf. P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata. Magia grzechu, Życie jest snem*, Ossolineum, Wrocław 1997, s. 8, w. 50–51.

<sup>33</sup> Wystawione w 1649 *auto sacramental* uchodzi już za „stare”, musiało zatem powstać wcześniej; powszechnie sądzi się, że ok. 1635–1636; tekst *El gran teatro del mundo* (*Wielki Teatr Świata*) ukazał się drukiem w tomie: *Autos sacramentales con quatro comedias nuevas, y sus loas, y entremeses*. Primera parte. (...) Madrid, cf. María de Quiñones. Año 1655.

w którym w rymowanej formie wyraził myśl Calderóna obecną już w przypisywanym Epiktetowi *Encheiridionie*:

(...)  
 graj rolę, jaką ci Bóg przydzielił;  
 twoim wyłącznie zadaniem  
 jest z perfekcją kreować tę postać  
 w czynach, działaniu i mowie; (...)³⁴.

To przypomnienie wydaje się uzasadnione, bo nie tylko w *Światłach cyganerii*, ale też w innych utworach, zwłaszcza w *Słowach Bożych*, Valle-Inclán gra z dawną formułą wielkiego teatru świata, burząc przedstawiany niegdyś w tym duchu porządek: tworzy wizję świata jako teatru, ale jego reżyserem nie jest już Bóg, lecz człowiek.

Symboliczno-metaforyczna wędrówka ociemniałego poety może jednak zainspirować inną lekturę. Przykładem niech będzie inscenizacja *Światła cyganerii* Grażyny Chorążyczewskiej, zrealizowana na scenie Teatru Studio w Warszawie w oparciu o przekład Gustawa Kolińskiego. Była to praca dyplomowa powstała pod kierunkiem Józefa Szajny na Wydziale Scenografii. Tekst był tu właściwie pretekstem do zbudowania plastycznego widowiska w konwencji teatru Szajny, a zarazem okazją do wyrażenia przez młodą artystkę filozoficznej refleksji nad ludzkim losem. Max Estrella z Don Latinem przemieszczali się w tym przedstawieniu z miejsca na miejsce w wyznaczonym w przestrzeni sceny kręgu, ciągnęli jednocześnie wóz, który w zależności od sytuacji zmieniał funkcje: raz był to próg domu, raz ławka, a na koniec trumna, w której spoczęło ciało Maxa. Gdy Max Estrella i Don Latino zatrzymywali się w poszczególnych miejscach sceny, gdzie w wielkim skrócie i symbolicznie odgrywane były kolejne sytuacje dramatyczne, można było

---

³⁴ Francisco de Quevedo opublikował ten wiersz w tomie przekładów, pt. *Epicteto y Phocilides en español con consonantes*. Przytaczamy fragment w przekładzie własnym, opierając się na: Á. Valbuena Prat, *Prólogo*, w: P. Calderón de la Barca. *Autos sacramentales*, Clásicos Castellanos, Madrid 1967, s. XLVI.

jednak mieć wrażenie, że celebrują drogę krzyżową. Premiera tak odczytanych *Świąteł cyganerii* odbyła się na krótko przed ogłoszeniem w Polsce stanu wojennego, grano je więc niewiele razy, ale w tym szczególnym kontekście napięcie politycznych dramat Valle-Inclána okazał się niezwykle aktualny, uległy bowiem uniwersalizacji aluzje do historii Hiszpanii i wydarzeń w tym kraju z początku XX wieku.

## ***Esperpento*, czyli zapowiedź hiszpańskiego teatru absurdu**

Przeciw bezduszości władzy i panującej niesprawiedliwości Valle-Inclán używa broni, jaką jest ironia i czarny humor, błyskotliwy dialog, drastycznie przerysowane obrazy. *Świątła cyganerii* dalekie są zatem od realistycznej konwencji dominującej na scenach hiszpańskich lat dwudziestych. Jako przeciwnik „literackiej koncepcji teatru” i wyznawca „koncepcji scenicznej” dramatu, którego wystawienie zależy od „formy, światła i koloru”<sup>35</sup>, jak mawiał, zbudował w tym utworze sceny oparte na silnych kontrastach, groteskowe, w pewnych momentach szokujące. W jednej z nich, przytaczanej tu już wcześniej, Minister pojawia się w gabinecie „z rozpiętym rozporkiem”. Inna – to scena śmierci Maxa Estrelli. Tym razem dominuje ton tragigroteski: poeta umiera, a tuż obok uliczny pies podnosi łapę i załatwia swoją potrzebę. W scenie następnej pies Don Latina oprze swoje łapy o trumnę z ciałem poety, machając przy tym kikutem ogona, a po zamknięciu trumny przez nią przeskoczy.

Budowanie scen i rozwiązywanie akcji na zasadzie zaskakującego kontrastu jest cechą stałą Valleinclánowskiej poetyki. Szczególnie jednak drastyczne wydawały się współczesnym czytelnikom i krytykom *esperpenta*, co między

---

<sup>35</sup> Cf. list Valle-Inclána do Rivasa Cherifa w: M. Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Cop d'Idees, Barcelona 1992, s. 63.

innymi stało się przyczyną całkowitego ich odrzucenia przez współczesne sceny w Hiszpanii. W opinii przychylnych Valle-Inclánowi autorów jego *esperpentos* to „udialogowane powieści” lub „teatr do czytania”. Na co on publicznie odpowiadał, wyjaśniając, że wszystkie jego dramaty bez wyjątku są „wystawialne”, więcej – są „odpowiednie dla hiszpańskiego aktora”, ponieważ czuje on „ponad wszystko to, co ludowe”<sup>36</sup>. Taki też jest rodowód estetyczno-formalny *esperpento*, wyrasta bowiem z dawnych form i gatunków teatru ludowego.

Estetyka *esperpento* jest rezultatem wieloletnich poszukiwań Valle-Inclána: od dramatu realistycznego z elementami obrazowania modernistycznego i zdecydowanie modernistycznych utworów poprzez sztuki tworzone pod wpływem niemieckiego ekspresjonizmu<sup>37</sup> i przedstawień futurystycznych realizowanych przez Włocha Vittoria Podreccę<sup>38</sup>. Tych związków dopatrzono się jednak dopiero w latach 60. w kontekście studiów nad europejskim teatrem absurdu, a potwierdziły je ukryte w hiszpańskiej i zagranicznej prasie wypowiedzi Valle-Inclána. Rozwijające się później badania nad jego twórczością przyniosły ustalenia na temat analogii między estetyką *esperpento* a dadaizmem i surrealizmem<sup>39</sup> oraz Artaudowskim teatrem okrucieństwa<sup>40</sup>. To, co jednak zwracało zawsze uwagę, to jego surowa krytyka współczesnego teatru. Nie był jednak w tym odosobniony. Metadys-

<sup>36</sup> W: F. Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Poseidón, Buenos Aires 1943, s. 351.

<sup>37</sup> Cf. C. Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Ediciós do Castro, A Coruña 1989.

<sup>38</sup> Vittorio Podrecca (1983–1959), włoski twórca teatru marionetek, założyciel zespołu „Piccoli” w 1914 r. (potem: Teatro dei Piccoli) w Rzymie.

<sup>39</sup> Cf. P. Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid 1972.

<sup>40</sup> Cf. J.C. Esturo Velarde, *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, Ediciós do Castro 1986; Cf. także U. Aszyk, *Valle-Inclán–Witkiewicz–Artaud: la teoría del esperpento a la luz de las teorías del teatro puro y del teatro de la crueldad*, w: *Valle-Inclán y su obra. Actas del I Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, red. M. Aznar Soler, J. Rodríguez, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 1995, s. 137–145.

kursywny charakter nierzadko miały także inne utwory sceniczne powstające w Hiszpanii w okresie poprzedzającym wybuch wojny domowej, a w dramatach, takich jak *Pan Pigmalion* (1921) Jacinta Graua czy *Publiczność* (1930) i niedokończona *Sztuka bez tytułu* (1936) Federica Garcii Lorki miejscem zdarzeń dramatycznych jest teatr i jednym z głównych tematów – potrzeba zburzenia konwencjonalnie pojmowanego modelu teatru, realistycznego i mieszczańskiego. Dyskusja ze współczesnym środowiskiem teatralnym w Hiszpanii przeradza się w nich w atak na skostniałe formy i mało ambitne upodobania twórców i publiczności. Równie bezwzględny wobec popadającego w coraz głębszy kryzys hiszpańskiego teatru jest Valle-Inclán, szczególnie ostro ocenia go w prologu do *Rogów pana Bagateli*, zaś w *Światła cyganerii* wpisuje swoją propozycję odnowy.

Estetyka *esperpento*, którą w tych dwu utworach przedstawił i zastosował, zaczęła inspirować autorów i reżyserów hiszpańskich dopiero wiele lat po wojnie domowej. I choć Valle-Inclán przez dziesiątki lat był nieobecny na hiszpańskich scenach, oddziaływał na młodych próbujących odrealniać w swych utworach rzeczywistość, by w ten sposób uzyskać zgodę cenzury na ich realizację. Deformowanie zjawisk na drodze hiperbolizacji, czyli przesady, przerysowania czy karykatury, prowadziło bowiem do osiągnięcia efektu absurdu lub groteski, co pozwalało na ukrycie ataku na współczesność, przynajmniej na scenach studyjnych i w teatrach niezależnych. Szczególnie wyraźnie widać tę technikę w dramaturgii autorów współpracujących z tego rodzaju teatrami. Do historii teatru wszyscy razem przeszli pod nazwą Nowego Teatru hiszpańskiego. Stanowił on swego rodzaju antyfrankistowskie „podziemie” teatralne, którego walka skierowana była również przeciw pokoleniu realistów okupujących przez lata oficjalne sceny. Wyróżniali się w tej walce uporem i konsekwencją Alberto Miralles, Luis Rianza, José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero. Indywidualność niektórych dramaturgów z tego pokolenia, w tym Fernanda Arrabala i Francisca Nievy,

sytuowała ich twórczość w nurtach powojennej awangardy europejskiej, zwłaszcza w modelu znanym jako teatr absurdu, który wyrósł we Francji na podstawach stworzonych przez filozofów egzystencjalizmu oraz na Artaudowskiej teorii teatru okrucieństwa i doświadczeniach teatralnych Jarry'ego i Apollinaire'a. Wszyscy wymienieni tu hiszpańscy autorzy są jednak przede wszystkim spadkobiercami Valle-Inclána. Ale – w przeciwieństwie do jego dzieł wystawianych dziś z powodzeniem nie tylko w Hiszpanii – ich utwory w większości nie przetrwały próby czasu.

Maria Falska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

---

## ***Dom Bernardy Alba* – świat dramatu i dramat świata Federica Garcíi Lorki**

### ***Dom Bernardy Alba* – szczytowe osiągnięcie i testament Lorki w Polsce**

Sądzę, że można zaryzykować stwierdzenie, iż Federico García Lorca jest najbardziej znanym w Polsce autorem hiszpańskim; od co najmniej pół wieku cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem zarówno odbiorców, jak i tłumaczy oraz twórców teatralnych. Wystarczy powiedzieć, że właściwie wszystkie jego utwory dramatyczne (z niewielkim zastrzeżeniem uczynionym dla ciągle jeszcze odkrywanych w archiwach nieznanymi wcześniej jego sztuk lub ich fragmentów) zostały przetłumaczone na język polski, co nie stało się dotychczas udziałem żadnego innego autora hiszpańskiego. Większość istniejących przekładów powstała w latach 50. i 60., a niektóre nawet wcześniej (*Krwawe gody* w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna inscenizowano w 1948 roku w Teatrze Placówka w Warszawie), przy czym prawie wszystkie sztuki tłumaczone były przez dwóch lub nawet trzech tłumaczy (patrz aneks 1). Nie tak dawno, bo w 1998 roku, ukazał się przekład (wraz z opracowaniem) nietłumaczonych wcześniej utworów dramatycznych Lorki, zawierający między innymi jego utwory młodzieńcze oraz tzw. dramaty niedokończone, autorstwa Urszuli Aszyk, najwięk-

szego w Polsce znawcy twórczości tego dramaturga. Popularność sceniczną *Domu Bernardy Alba* w Polsce, dramatu uważanego za szczytowe osiągnięcie i testament pisarza, ilustruje zestawienie załączone w aneksie.

Z czego wynika tak wielkie i powszechne w Polsce zainteresowanie twórczością Garcíi Lorki? Otóż, w moim przekonaniu, nie tylko z jego znaczenia jako poety i dramaturga w historii literatury hiszpańskiej i światowej<sup>1</sup>. Wydaje się, że odczytanie pewnych treści w sposób tendencyjny, przez pryzmat powojennej ideologii komunistycznej, otwarło temu twórcy szeroko bramy polskiej kultury. W świadomości polskiego czytelnika i widza funkcjonował Lorca przez długie lata (a może po części i do dziś) jako obrońca uciesnionego ludu i bojownik wojny domowej. Prawda natomiast jest taka, że chociaż Lorca w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch wojny domowej „włączył się w pewnej mierze do życia politycznego”<sup>2</sup> (popierał republikański Front Ludowy i podpisał między innymi manifest *Los intelectuales con el Bloque Popular* oraz był członkiem Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura)<sup>3</sup>, na cztery dni przed wybuchem Wojny Domowej schronił się w swoim domu w Granadzie (14 lipca), skąd miesiąc później (19 sierpnia) został wyciągnięty przez nacjonalistów i brutalnie rozstrzelany na szosie pod Granadą w miejscowości Víznar. Stąd tak popularne w Polsce przekonanie o jego czynnym udziale w wojnie domowej jest fikcją, bowiem z powodu tragicznej śmierci, *de facto*, nie było mu dane w niej uczestniczyć.

Niemniej, jakiegokolwiek były powody powodzenia wydawniczego i teatralnego Lorki, niewątpliwie stało się to z ogromną korzyścią dla polskiej kultury i polskiego odbiorcy.

---

<sup>1</sup> Na temat mechanizmu tworzenia się legendy Lorki („mitu naszych czasów”) w świecie czytaj w: U. Aszyk, *Entre la crisis y la vanguardia*, Cátedra de Estudios Ibéricos Universidad de Varsovia, Varsovia 1995.

<sup>2</sup> U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Energeia, Warszawa 1997, s. 57.

<sup>3</sup> Cf. op.cit., s. 58.

## Okoliczności powstania *Domu Bernardy Alba* i jego miejsce w twórczości Lorki

Federico García Lorca pracował nad tekstem *Domu Bernardy Alba* od 1935 roku, planując wystawienie utworu na wiosnę 1936 w Ameryce Południowej (Buenos Aires), dokąd w styczniu 1936 udawał się zespół teatralny Margarity Xirgu<sup>4</sup>. Ukończył jednak sztukę później niż przewidywał, dopiero w czerwcu, na miesiąc przed swoją śmiercią, i nigdy nie zobaczył jej już na scenie. Prapremiera *Domu Bernardy Alba* miała miejsce w Teatro Avenida w Buenos Aires, 8 marca 1945 roku z samą Margaritą Xirgu w roli tytułowej, a prapremiera hiszpańska dopiero w 1950 roku (w Teatro de Ensayo „La Carátula” Madrycie).

Tak jak sugeruję to w tytule, moje rozważania na temat tego chyba najbardziej znanego utworu hiszpańskiego dramaturga będą się składać z dwóch części: analizy immanentnej świata dramatycznego Lorki zawartego w *Domu Bernardy Alba* oraz krótkiej syntezy poziomu ideologicznego utworu, kreślącego pewną wizję świata, w którym autorowi przyszło żyć i tworzyć. W pierwszej, znacznie obszerniejszej części, zobaczymy, czy i w jakim stopniu utwór ten odpowiada klasycznej strukturze arystotelesowskiej. Przyjrzymy się w tym celu (w pewnym skrócie i uproszczeniu) poszczególnym elementom, które na tę strukturę się składają, takim jak: przestrzeń, czas i postać, a także sposób budowy znaku teatralnego, wirtualnie zawartego w tekście i realizowanego w spektaklu. W części drugiej, określonej jako dramat świata Lorki, analiza poziomu ideologicznego utworu pozwoli nam zobaczyć, jakie przesłanie, mniej lub bardziej ukryte, chce on przekazać odbiorcy (czytelnikowi/widzowi).

Federico García Lorca w dzieje literatury hiszpańskiej wpisuje się jako dramaturg i teatralny nowator i niewątpliwie nim jest, szczególnie w odniesieniu do teatru hiszpań-

---

<sup>4</sup> Cf. op.cit., s. 57.

skiego swoich czasów i przeważających w nim tendencji, gustów publiczności oraz, co za tym idzie, dominujących na scenach autorów, takich jak np. Jacinto Benavente, Carlos Arniches czy bracia Álvarez Quintero. Twórczość dramatyczna Lorki, przy ogromnej różnorodności form i gatunków, jest dwutorowa: całkowicie awangardowa<sup>5</sup> oraz w pewnym sensie (struktury dramatycznej) klasyczna, niewyłamująca się z arystotelesowskiej koncepcji teatru zamkniętego. W ten drugi nurt wpisuje się, co postaram się wykazać, *Dom Bernardy Alba*.

Zakładając, że *Dom Bernardy Alba* reprezentuje to, co w odniesieniu do struktury dramaturgicznej nazywamy formą zamkniętą, przyjrzyjmy się sposobowi realizacji poszczególnych elementów tej struktury w utworze.

## Przestrzeń

Konstrukcja przestrzeni klasycznej zakłada rozdział przestrzeni aktora od przestrzeni widza. Elementem demarkacyjnym jest rampa, która nie pozwala na ich wzajemne przenikanie się. W ten sposób trzy ściany architektury scenicznej uzupełnia „czwarta ściana”, niewidoczna, istniejąca fikcyjnie między widzem i aktorem, umownie tylko odsłonięta, aby wzrok widza mógł przeniknąć do zamkniętej przestrzeni scenicznej. Taka przestrzeń, ograniczona od strony widza, otwarta jest natomiast wirtualnie ku nieskończonej przestrzeni pozasceniczej, której istnienie w różny sposób jest sugerowane lub uwidocznione widzowi (np. widok z okna, na taras etc.).

---

<sup>5</sup> Utwory opublikowane wiele lat po śmierci Lorki, które autor sam nazwał „niemożliwymi”, „nie do wystawienia” (irrepresentables): *Publiczność*, *Kiedy minie pięć lat*, *Dramat bez tytułu albo sen życia*. W tym ostatnim burzy tradycyjną relację scena-widownia: „akcja rozprzestrzenia się na cały budynek teatralny, a granice między sceną a widownią przestają istnieć”; „Lorca planował «interwencję publiczności z sali i ulicy»” (cf. U. Aszyk, wstęp do F. García Lorca, *Teatr nie dokończony – teatr otwarty*, Energeia, Warszawa 1998, s. 26).

Przestrzeń sceniczna w dramacie Lorki ograniczona jest do domu Bernardy<sup>6</sup>, przy czym w obrębie tego domu występują (prawdopodobnie) dwa jego pomieszczenia. I tak akt I przedstawia: „*Bielony pokój w domu Bernardy. Grube mury, drzwi łukowe osłonięte jutowymi portierami zdobnymi w falbany i ujęte sznurem z pomponami. Wyplatane krzesła. Na ścianach te okropne pejzaże (inverosímiles) z nimfami lub legendarnymi królami*” (479)<sup>7</sup>. Jedne z drzwi pokoju, jak wynika z dalszego ciągu, wiodą na dziedziniec. Akt drugi sytuuje akcję w przestrzeni, którą dramaturg określa jako: „*Bielona środkowa izba w domu Bernardy Alba. Drzwi po lewej prowadzą do pokoju córek. (...)*” (506). Brak jest, jak widać, wskazówek scenicznych pozwalających zinterpretować tę przestrzeń jako tę samą co w akcie pierwszym, chociaż wydaje się to wielce prawdopodobne, jako że w obu przypadkach mowa jest w trakcie rozwoju sytuacji, że córki wychodzą do swojego pokoju. Akt trzeci rozgrywa się w przestrzeni, którą autor przedstawia jako: „*Białe lekko niebieskawe ściany wewnętrznego dziedzińca (patia) (...) Dekoracja ma się odznaczać doskonałą prostotą. Drzwi oświetlone światłem z wnętrza domu rzucają złoty blask na scenę. Pośrodku stół ze stojącą lampą, przy którym siedzą przy kolacji Bernarda i jej córki*” (535). Didaskalia u Lorki nie precyzują form scenograficznych przestrzeni, część wskazówek może być odczytywana z tzw. „didaskaliów wewnętrznych” (w terminologii Anne Ubersfeld), to znaczy zawartych w dialogu, a wynika to zapewne z faktu, że dramaturg sam inscenizował (lub zamierzał inscenizować) swoje utwory.

Przestrzeń sceniczna zawarta w tekście dramatycznym, niezależnie od dalszego sposobu jej widzenia i interpretacji

---

<sup>6</sup> W pewnym sensie można by mówić tu nawet o jedności miejsca w rozumieniu normatywy klasycystycznej.

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z *Domu Bernardy Alba* pochodzą z polskiego przekładu utworu autorstwa Z. Szleyen zamieszczonego w wydaniu: F. Garcíá Lorca, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968. Dla uproszczenia podaję w nawiasie jedynie numer strony.

przez reżysera i scenografa, jawi się w dramacie Lorki jako zamknięta i ściśle ograniczona. Nawet jeśli wirtualnie prowadzi do innej przestrzeni, otwartej, zewnętrznej, nie komunikuje się z nią w sposób sceniczny. „Grube mury” nie pozwalają wzrokowi widza przenikać dalej niż przestrzeń przez nie ujęta. Takie ukształtowanie przestrzeni nie jest oczywiście przypadkowe, lecz niesie w sobie treści symboliczne. Poza mimetyczną realizacją konkretnego fragmentu rzeczywistości nabiera wymiaru drugiego stopnia przez zbudowanie binarnych opozycji: wewnętrzny – zewnętrzny; ograniczony – nieograniczony; zamknięty – otwarty; wolny – zniewolony.

Bezpośrednia przestrzeń wirtualna pozasceniczna jest też miejscem, w którym pojawiają się mężczyźni w tym „dramacie kobiet”. W I akcie, nie przekraczając progu domu, pozostają tam po nabożeństwie żałobnym, popijając lemoniadę, którą wynosi im służąca. W zamian obdarowują ją torbą pełną datków na mszę żałobną za zmarłego męża Bernardy. Wspomniany zostaje też po raz pierwszy Pepe Romano, przywoływany później wielokrotnie w wypowiedziach postaci w dalszym rozwoju akcji.

Przestrzeń dramatyczna (czyli rekonstruowana przez wyobraźnię widza/czytelnika w oparciu o dane przekazane w dialogu) jest w utworze zredukowana, ale też konkretnie ograniczona do hiszpańskiej wioski, w której żyje Bernarda i jej rodzina. Istnieje wyraźne rozgraniczenie dom/reszta świata, które Bernarda stale podkreśla i którego świadome są postaci należące do przestrzeni scenicznej/dramatycznej: „Bernarda woli, żeby ludzie nie widzieli, jak ona króluje w swoim państwie” – mówi Poncja (481). Wyraźna jest animozja między Bernardą (przestrzeń wewnętrzna) i resztą wioski (przestrzeń zewnętrzna). Kobiety jeszcze w trakcie pobytu w domu Bernardy określają ją między sobą za pomocą deprecjonujących epitetów: „A to jędza! (...) Stara jaszczurka! (...) zeszcła jak kij, tak ją pożera gorączka za mężczyzną!” (486). Z kolei Bernarda żywi głęboką pogardę do mieszkańców wioski, którzy nie dorównują jej rangą

społeczną. Tak więc dwa światy i dwie przestrzenie pozostają nieprzenikalne. Córki Bernardy muszą pozostać niezamężne nawet po zakończeniu żałoby, bowiem, jak konstatuje ona w rozmowie z Poncją: „nie ma takiego na sto wiorst dokoła, co by miał prawo zbliżyć się do której z nich. Tutejsi mężczyźni są z niższej sfery. A może chcesz, abym moje córki wydawała za mąż za parobków?” (494).

Przeźrenia dramatyczna przywołana jest w utworze kilkakrotnie. Dwukrotnie nawiązuje do historii postaci dramatu: służąca wspomina swoje intymne relacje ze zmarłym mężem Bernardy, a Bernarda wypomina Poncji niechlubne prowadzenie się jej matki. Również pozostałe krótkie relacje, wplecione w dialog, związane są ze swobodą obyczajową i są silnie nacechowane seksualnie. Pojawiają się w nich mężczyźni, nigdy nieobecni w przestrzeni scenicznej.

Fragmety przestrzeni zewnętrznej przenikają do dusznej atmosfery, ograniczonej fizycznie i pozbawionej wszelkich wolności przestrzeni wewnętrznej, za pośrednictwem Poncji, która łączy i komunikuje ze sobą dwa światy. Nieobyčajność, która stanowi sedno przekazu, na ogół związana jest z jednostkami przybywającym do wioski z zewnątrz. Tak jest w przypadku żniwiarzy najemców zabawiających się z prostytutką czy mężczyzn z wioski, którzy porywają Paquitę jej mężowi. Rozwiązłość Paquity tłumaczy Poncja następująco: „Bo ona nie jest z tych stron. Przybyła z daleka. A ci, co z nią tam byli, to też synowie przybyszów” (493). Jedna z relacji ma charakter czasowo bezpośredni. Dzieje się bowiem w czasie równoległym do relacji. Poncja komentuje zdarzenie, które właśnie ma miejsce w pozascenicznym przestrzeni wirtualnej i którego odgłosy przenikają do przestrzeni wewnętrznej. Chodzi w tym wypadku o młodą dziewczynę, która urodziwszy nieślubne dziecko, zabiła je i zagrzebała pod kamieniami, „(...) a psy (...) wyciągnęły je stamtąd i (...) położyły je pod drzwiami matki” (534). Mieszkańcy wioski, co znamienne, głównie mężczyźni, chcą teraz zabić dziewczynę. Aprobują to Bernarda i Martirio, a sprzeciwia się namiętnie Adela, „chwyt-

*jąc się za brzuch*" (535). Odruch ten, który sygnalizuje Lorca w didaskaliach, może sugerować, że Adela obawia się, iż mogłaby podzielić los dziewczyny. W ten sposób przestrzeń zewnętrzna pojawia się w obrębie wewnętrznej przestrzeni scenicznej w określonych momentach akcji silnie nacechowanych dramatycznie.

### **Przestrzeń ludyczna (gestyczna): relacje między postaciami**

Jest to przestrzeń tworzona przez ruchy ciała aktorów. Obejmuje ona mimetyczną realizację codziennych czynności, przemieszczanie się postaci, ekspresję ich wzajemnych relacji z naruszeniem ich osobistej przestrzeni zastrzeżonej oraz gesty. W obrębie przestrzeni ludycznej *Domu Bernardy Alba* mimesis codziennych czynności nie ma większego znaczenia w utworze. W akcie drugim tłem dla dialogu jest sytuacja, w której córki Bernardy szyją i haftują. Czynności te przedstawione są jako codzienność kobiet z określonej grupy społecznej, przy czym wyraźne jest pewne nacechowanie semantyczne, bowiem postaci przygotowują wyprawę ślubną dla Angustias. Liczne są zatem aluzje do jej rychłego zamążpójścia, które córki Bernardy czynią nie bez intencji sprawienia przykrości pozostałym siostronom: „Te [koronki] dla Angustias, do pościeli na noc poślubną, są prześliczne” (516); „Te koronki są też odpowiednie do czapeczki i kapy, kiedy podaje się dziecko do chrztu (...) A jak posypią się jej maleństwu, będziecie miały szycia od rana do wieczora” (517). Akt trzeci rozpoczyna się rozmową przy kolacji, która stopniowo nabiera dramatycznej intensywności, aby doprowadzić do tragicznego finału.

Ruch postaci obejmuje przemieszczanie się w obrębie przestrzeni scenicznej, jej opuszczanie oraz ponowne wejścia. W akcie pierwszym ma zamierzony wymiar plastyczny wejście w przestrzeń sceniczną dwustu kobiet – żałobniczek, które czernią swoich ubrań wypełniają kontrastowo

biel ścian domu: „Z głębi zaczynają wchodzić parami Kobiety – żałobniczki w czarnych chustach, czarnych sukniach, z czarnymi wachlarzami. Wchodzą powoli, wreszcie zapętniają scenę” (484). Po odprawieniu modłów „defilują przed Bernardą i wychodzą” (488). Kolejne wyjścia i wejścia postaci służą nie tylko zmianie konfiguracji uczestników dialogu, lecz często są nacechowane dramatycznie. Są formą ucieczki od natrętnej i niszczącej obecności innych. Przestrzeń pozasceniczna, w której mogą się schronić, ograniczona jest do przyległych pomieszczeń, jedyny kontakt z przestrzenią zewnętrzną odbywa się przez kraty okien. Nawet gdy ciekawość wydarzeń mających miejsce w świecie zewnętrznym popycha je w jego kierunku „nasłuchują głosów z ulicy, ale nie odważają się przekroczyć drzwi wyjściowych” (533). W końcowych scenach utworu wyjścia i wejścia postaci stają się głównym elementem rosnącego napięcia dramatycznego. Bernarda „wypada biegiem” (556), aby wymierzyć z fuzji do Pepe Romano; słysząc strzał, Adela „wybiega” i zamyka się w swoim pokoju. Klasyczna katastrofa, którą jest samobójcza śmierć Adeli, ma miejsce w przestrzeni pozascenicznej i tylko z reakcji pozostałych postaci widz dowiaduje się, co naprawdę się stało.

Istotne znaczenie dla kreowania przestrzeni ludycznej w *Domu Bernardy Alba* mają relacje między postaciami. Cała konstrukcja akcji oparta jest na rosnącym napięciu we wzajemnych stosunkach między kobietami zamkniętymi w przestrzeni wewnętrznej i nieznajdującymi ujścia dla swoich pragnień. Tak więc relacje te od samego początku nacechowane są agresywnie. Agresja wyraża się jednak przede wszystkim w formie werbalnej, obejmując szeroką gamę aktów mowy. Agresywne wypowiedzi postaci orientują się bezpośrednio na interlokutora, adresata agresji, bądź skierowane są do osoby trzeciej jako audytora wyłącznego lub pośredniego. Głównym nadawcą tego typu wypowiedzi jest Bernarda, a odbiorcą nie tylko córki, ale i wszystkie pozostałe postaci. Wypowiedzi Bernardy w dużej mierze mają charakter aktów dyrektywnych (w rozumieniu Sear-

le'a), głównie w formie żądań, nakazów, rozkazów, zakazów, poleceń, gróźb<sup>8</sup>. W terminologii Albuquerque<sup>9</sup> można mówić o wypowiedziach znieważających, zawierających obraźliwe epitety, ale także o charakterze zawstydzającym i upokarzającym. Ton wypowiedzi nie tylko Bernardy, ale również innych postaci utworu jest ostry, zaczepny, deprecjonujący, z intencją zranienia lub sprowokowania drugiej osoby lub zawierający groźbę agresji fizycznej. Przyjrzyjmy się kilku przykładom:

Nadawca	Odbiorca	Odbiorca pośredni	Wypowiedź	Rodzaj komunikatu
Bernarda	Angustias	Adela, Poncja	„Umizgalska! Kokietka!” (492)	obraźliwy epitet
Bernarda	Angustias	Córki, Poncja	„A niech cię wciórności, ty świętoszko. Ty bazyliuszku!” (524)	obraźliwy epitet
Bernarda	Angustias	Córki, Poncja	„Zepsuta dziewczyna!” (526)	obraźliwy epitet
Adela	Poncja	-----	„Nie pchaj nosa do cudzych spraw, podglądaczka, zdraczczyń!”	obraźliwy epitet
Angustias	Adela	Bernarda, córki, Poncja	„Złodziejka! Hańba naszego domu!” (556)	obraźliwy epitet
				obraźliwy epitet
Służąca	Żebraczka	-----	„Wynoś mi się zaraz” (483)	rozkaz, zakaz
Bernarda	Służąca	córki Bernardy	„Cicho mi bądź!” (484)	rozkaz, zakaz
Bernarda	córki	Poncja	„Spokój, cisza! – powiedziałam. Milczenie!” (558)	rozkaz, zakaz
Bernarda	córki	Poncja	„Od dzisiaj nikt nie śmie tu kroku postawić bez mojej wiedzy!” (533)	rozkaz, zakaz
Bernarda	Córki, Poncja	-----	„Wynoście mi się stąd wszystkie!” (492)	rozkaz, zakaz
Magdalena	Adela	Martirio, Amelia	„Najlepsze co możesz zrobić, to podarować ją [zieloną suknię] Angustias na jej ślub z Pepem Romano” (501)	wypowiedź prowokująca, raniąca

<sup>8</sup> Cf. klasyfikacja D. Pytel-Pandey, *Dyrektywne akty mowy w Nowym Testamencie*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2013, t. 13, s. 95–104.

<sup>9</sup> S. Albuquerque, *Violent acts. A study of contemporary latin american theatre*, Wayne State University Press, Detroit 1991.

Adela	Martirio	Poncja, Magdalena	„Jeśli chcesz, dam ci moje oczy jeszcze młode, i moje plecy, żebyś sobie nimi wyprostował swój garb (...)” (513)	wypowiedź prowokująca, raniąca
Adela	Poncja	-----	„Zamiast szorować podłogę i modlić się za dusze swoich zmarłych, zachciało się starej babie węszyć sprawy między mężczyzną i kobietą, żeby się obsłiniać z uciechy” (515)	wypowiedź prowokująca, raniąca
Adela	Poncja	-----	„Powinna byś oslepnąć!” (514)	wypowiedź prowokująca, raniąca
Martirio	Adela	-----	„Wolę cię widzieć martwą!” (534)	wypowiedź prowokująca, raniąca
Bernarda	Służąca	Kobiety żalobniczek, Poncja, córki	„Mniej krzycz, a więcej rób. (...) Idź stąd, nie twoje tu miejsce” (484)	wypowiedź prowokująca, raniąca
Bernarda	Kobiety żalobniczek	Poncja, córki	„Biedacy są jak zwierzęta: sądzić można, że są z innej gliny” (484)	wypowiedź prowokująca, raniąca

Oprócz wypowiedzi adresowanych do odbiorcy w sposób bezpośredni, agresywne, nasycone nienawiścią enuncjacje kierowane są często do osoby trzeciej:

Nadawca	Odbiorca komunikatu	Adresat agresji	Wypowiedź
Poncja	Służąca	Bernarda	„Niech będzie przeklęta! (...) Niech będzie przeklęta! Niech jej zaraza oczy wyżre!” „(...) będę jej pluła w twarz przez cały rok bez ustanku, aż stanie się jak jaszczurka rozdeptana przez chłopców (...)” (481)
Kobieta I	Kobiety żalobniczek	Bernarda	„Stara jaszczurka!” (486)
Kobieta II	Kobiety żalobniczek	Bernarda	„A to jędz!” (486)
Kobieta III	Kobiety żalobniczek	Bernarda	„Tnie jęzorem jak nożem” (486)
Bernarda	Córki, Poncja	Kobiety żalobniczek	„Tak przyszli tu, żeby napełnić moje mieszkanie zapachem przepoconych kaftanów i opryskać jadem swoich języków” (488)
Bernarda	Córki, Poncja	Kobieta z wioski	„(...) niech przyjdą z sękatymi kijami i motykami w garści i niech zabiją tę dziewczkę” (535)
Martirio	Bernarda, Poncja, Magdalena, Angustias, Służąca	Adela	„Gdybym mogła, utopiłabym ją we krwi” (556)

Wrogość relacji realizuje się także, choć w stopniu ograniczonym, przez kontakt fizyczny, tj. naruszenie prywatnej przestrzeni postaci. Kiedy nie wystarczają słowa, w grę wchodzi czyny lub zamiary o różnym stopniu nasycenia przemocą. Oto kilka przykładów protagonizowanych przez Bernardę, która stosuje przemoc fizyczną wobec swoich córek: „Bernarda podchodzi, żeby ją [Martirio] zbić” (524); „Podchodzi do Angustias i bije ją (492); „Rzuca się, wściekła, ku Adeli” (555); „ściera jej [Angustias] brutalnie puder z twarzy chusteczką” (504).

Przemoc stosowana jest też wielokrotnie w stosunku do Marii Josefy przez różne postaci, najczęściej na polecenie Bernardy: „Służąca unieruchamia Marię Josefę (...). Kobiety ciągną za sobą Marię Josefę” (506); „[Martirio] popycha ją przed sobą” (551).

Agresją nasycone są również stosunki między córkami, szczególnie Martirio, Adela i Angustias. Intensywność ich wzajemnych odniesień nasila się w miarę rozwoju akcji, a czynnikiem dynamizującym ten konflikt relacji, w którym stają się one na zmianę protagonistą i antagonistą, jest pozostająca w przestrzeni pozasceniczej postać Pepe Romano. Przytoczmy kilka przykładów:

*Adela skacze do niej przejęta zazdrością* (525)

*Odpycha ją* (Martirio – Adela) (553)

*Borykają się* (Adela, Martirio) (555)

*Chwytając ją* (Angustias, Adela) (556)

Utwór nie obfituje w didaskalia odnoszące się do znaków paralingwistycznych, takich jak np. ton wypowiedzi. Trzeba jednak zauważyć, że te, które autor zamieścił, klasyfikują wypowiedź, do której się odnoszą, prawie wyłącznie jako co najmniej niechętną, jeśli nie wrogą lub wręcz agresywną. Możemy przekonać się o tym na podstawie poniższych przykładów: *przedrzeźniając, surowo, sucho, donośnie, ironicznie, z naciskiem, wściekła, głośno, sarkastycznie, przez zęby, znacząco, rozwścieczona, wybucha, tupiąc w podłogę i mówi głośno do siebie, uszczypliwie, starając się nie-*

nawiść ukryć pod troskliwością, z nienawiścią, ze złością, powściągnąć złość, zagniewana.

Z koncepcją przestrzeni jest związany także przedmiot sceniczny. Rozumiemy pod tym pojęciem element należący do przestrzeni scenicznej, który w odróżnieniu od zwykłego rekwizytu poddawany jest działaniu aktorów. W *Domu Bernardy Alba* przedmioty dramatyczne nie są zbyt licznie reprezentowane, ale każdorazowo poza ewentualną funkcją utylitarną pełnią również funkcję symboliczną. Można by powiedzieć, że Lorca starannie dobiera przedmioty, eliminując wszystkie, które byłyby zbędne, tak aby nadać głębszy sens dramatyczny tym, które selekcjonuje. Poniżej podajemy listę przedmiotów nacechowanych semantycznie:

- pożywienie – kielbasa, którą je Poncja – służy zbudowaniu opozycji biedny – bogaty i wyraża treści społeczne;
- wachlarzyk w kolorowe kwiaty (w opozycji do czarnego oznaczającego żałobę), który Adela podaje matce, wywołując jej oburzenie („taki wachlarz daje się wdowie?”, s. 489), jest symbolem życia, którego nie będzie dane doświadczyć córkom Bernardy przez długie lata;
- pierścionek zaręczynowy Angustias z trzema perełkami, które, jak sugeruje Prudencja, „wróżą łyż” (538), jest jakby przecuciem niespełnienia jej nadziei na związek z Pepe Romano;
- wyprawa, którą haftują córki Bernardy, przewrotnie odwołuje się do ich zapewne nigdy niezrealizowanych marzeń o zamążpójściu, czyniąc ponadto ich trud bezsensownym;
- szklanka wody, którą pije Adela, aby ugasić Pragnienie. Pragnienie, które ją trawi, jest jednak innej natury;
- zielona suknia Adeli oznaczać może nadzieję (zawiedzioną), ale także naturę (świeżą, bujną, niepowstrzymaną), pełni również w utworze funkcję dramatyczną jako wyraz buntu;

- owieczka, którą wnosi na rękach Maria Josefa w scenie o silnym wyrazie symbolicznym, oznacza niewinność, ale też, lub przede wszystkim, ofiarę, która będzie złożona z ciała Adeli;
- kij Bernardy, który w jednej ze scen finalnych łamie Adela: „Adela wyrywa kij z ręki matki i łamie go na dwoje. – Tak się robi z tyrańską łaską” (555) oznacza bunt i wyzwolenie;
- biały ogier w przestrzeni pozasceniczej, który kopie w ścianę stajni, ponieważ „widocznie wzięła go ochota”, i który w końcowych scenach staje się „(...) jakby dwa razy większy i biały!” (542) ma konotacje erotyczne i jest w twórczości Lorki symbolem popędu seksualnego<sup>10</sup>.

Kolejne przedmioty związane z dramatycznymi wydarzeniami stanowiącymi rozwiązanie akcji pełnią zasadniczo funkcję utylitarną:

- fuzja Bernardy, z której strzela ona do Pepe Romano;
- młotek, za pomocą którego wyważone zostają drzwi do pokoju Adeli.

## Czas sceniczny i dramatyczny

W sensie relacji czasowych zdarzeniowość dramatu skonstruowana jest linearnie. Czas sceniczny nie jest równy czasowi dramatycznemu, co nie pozwala sklasyfikować utworu w kategorii jedności czasu, chociaż brak jest, zarówno w didaskaliach, jak i w dialogu, wyraźnych odniesień do czasowości wydarzeń. Należy przypuszczać, że między kolejnymi aktami upływa jakiś niezdefiniowany czas, w którym mieszczą się np. nocne spotkania Adeli i Angustias z Pepe Romano, relacjonowane następnie w wypowiedziach postaci. Jedyna wzmianka nawiązująca do konkret-

---

<sup>10</sup> Białe konie podobnie semantycznie nacechowane pojawiają się w dramacie Lorki *Publiczność*.

nego wymiaru czasowego znajduje się w akcie drugim w wypowiedzi Angustias, która informuje, że Pepe „już od tygodnia odchodzi zawsze o pierwszej”. Kwestia ścisłej godziny, o której Pepe odchodzi od okna Angustias, ma kluczowe znaczenie dla budowania sytuacji dramatycznej, bowiem z relacji innych postaci wynika, że był on widziany znacznie później (o wpół do piątej). Ta niezgodność czasowa sugeruje (postaciom dramatu oraz czytelnikowi/widzowi) podejrzenie, że spędza on pozostały czas z inną z córek Bernardy.

Brak jednoznacznych wyznaczników czasu scenicznego czyni skądinąd upływ czasu niemierzalnym nadaje mu charakter monotonii, powtarzalności jednakowych szarych dni, które stanowić będą odtąd całe życie córek Bernardy.

Czas dramatyczny pojawia się tylko sporadycznie w odniesieniu do historii osobistej niektórych postaci, zarówno widocznych scenicznie, jak i niewidocznych. Poncja w rozmowie ze służącą mówi: „Od trzydziestu lat piorę jej prześcieradła (...), zjadam resztki z jej talerzy (...), podglądam sąsiadów (...), żeby znosić jej plotki” (481). Służąca wspomina zmarłego męża Bernardy; „Już nie będziesz mi podnosił spódniczki za bramą obory!” (484). Z kolei Bernarda przywołuje skomplikowaną rodzinną historię ojca Adelajdy, dziewczyny z wioski.

Należy też wspomnieć o czasie równoległym pozascenicznym: dochodzi w nim do wydarzeń, których odgłosy docierają do przestrzeni wewnętrznej lub które są relacjonowane w formie dyskursu.

## Postać dramatyczna

Jest elementem, bez którego teatr nie istnieje. Pomimo głębokich zmian, jakie zwłaszcza od drugiej połowy ubiegłego stulecia nastąpiły w koncepcji postaci dramatycznej i, niezależnie, jaką formę ta postać przyjmuje, niewyobrażalny jest teatr bez postaci. W *Domu Bernardy Alba* mamy do

czynienia z jej formą klasyczną. Jak w klasycznej tragedii francuskiej postać tytułowa wprowadzona jest przez dialog służących, zanim pojawi się na scenie i poznamy ją w działaniu. Poncja w rozmowie ze Służącą charakteryzuje dosadnie Bernardę jako tyrana, osobę bez serca, dbającą tylko o pozory, znienawidzoną przez rodzinę zmarłego męża oraz przez nią samą. Wspomnianych też jest pięć córek Bernardy – „pięć brzydalek”, w tym najstarsza Angustias z bogatym posagiem. Niebawem poznamy wszystkie postaci w działaniu, tj. głównie dzięki dialogowi.

Ze względu na obecność sceniczną postaci dzielimy je na trzy typy: widzialne, niewidzialne i nieobecne (*patente, latente, ausente*)<sup>11</sup>. Podział ten jest nacechowany semantycznie w dramacie Lorki, bowiem postaci widzialne to wyłącznie postaci kobiece. Mężczyźni pojawiają się jedynie w formie *latente*, tzn. istnieją w bezpośrednio przylegającej przestrzeni pozasceniczej (żałobnicy na patio, Pepe Romano) i mogą lub nie, być postrzegane przez postaci obecne scenicznie. W tej przestrzeni pojawiają się także postaci reprezentujące wioskę, czyli świat zewnętrzny, także głównie mężczyźni (żniwiarze, „same chłopcy na schwał” (518), prześladowcy kobiety, która zabiła nieślubne dziecko). Postaci nieobecne to te, które przywołane są w przestrzeni i we wspomnianym już czasie dramatycznym (zmarły mąż Bernardy, mąż Adelaidy, który „zabił na Kubie pewnego mężczyznę, żeby ożenić się z jego żoną” (496), mąż Poncji, a także Enrique Humanas, dawny pretendent do ręki Martirio, którego Bernarda potajemnie odprawiła).

Przeważają sceny o konfiguracji wielopostaciowej, chociaż sceny o charakterze *duo* mają istotny charakter katalizujący w rozwoju sytuacji dramatycznych i w konsekwencji akcji (np. scena Poncja – Adela lub Adela – Martirio). Odwołując się do klasyfikacji Barrientosa<sup>12</sup>, można, jak się wy-

---

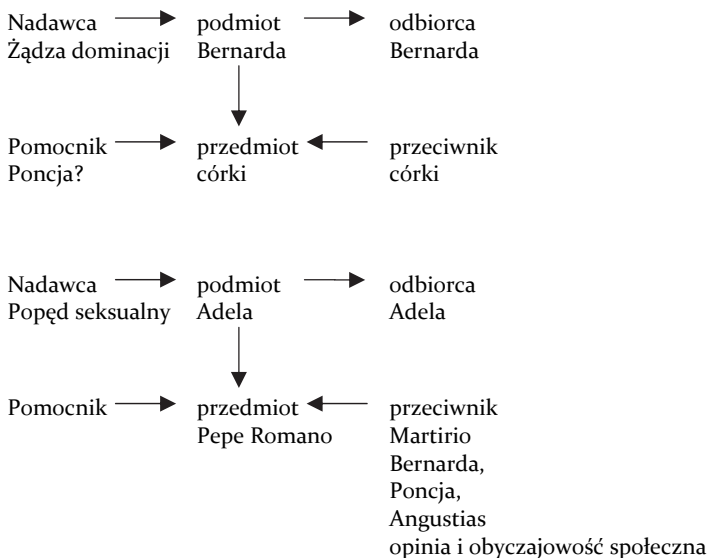
<sup>11</sup> J.-L. Barrientos, *Cómo se comenta un obra de teatro*, Paso de Gato, México 2012.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

daje, uznać, że wszystkie postaci pierwszoplanowe mają charakter złożony i stały. Technika charakteryzacji jest zróżnicowana, zarówno bezpośrednia, jak i pośrednia, werbalna i pozawerbalna, refleksywna i tranzytywna.

Postaci dramatu Lorki można sklasyfikować według podstawowych cech dystynktywnych wyrażających się w binarnych opozycjach semicznych: kobieta – mężczyzna, brzydki – ładny, młody – stary, rządzący – rządzony, należący do rodziny – poza rodziną.

W kategoriach funkcji aktancyjnych w strukturze dramatu Lorki należałoby wyróżnić co najmniej dwa modele, w których funkcję podmiotu pełnią Bernarda lub jej córka Adela:



## Dialog

Wymiana wypowiedzi słownych w *Domu Bernardy Alba* ma charakter dialogiczny, w tym znaczeniu, że odbiorcą i audytorem pośrednim nadawcy są inne postaci dramatu.

Brak jest zasadniczo wypowiedzi o charakterze monologu, z jednym małym wyjątkiem – kiedy adresatem jest postać nieobecna (Służąca do zmarłego męża Bernardy, s. 483–84). Przeważa dialog wielopostaciowy, który realizuje w się różnego rodzaju konfiguracjach o regularnym podziale ról, bądź rzadziej, w formie skoncentrowanej na jednej z postaci. Trzeba jednak zauważyć, że najistotniejsze dla struktury dramatu i budowania sytuacji dramatycznych są sceny oparte na wymianie słownej między dwoma postaciami – protagonistą i antagonistą. Tak dzieje się w przypadku dialogu między Poncją i Adelą, kiedy ta pierwsza ujawnia Adeli, a także czytelnikowi/widzowi, prawdziwe zamiary Pepe Romano (akt II), oraz w wymianie wypowiedzi w scenie między Adelą i Martirio (akt III). Dwupostaciowy jest też dialog Poncji ze Służącą, wprowadzający elementy intrygi, który zgodnie z określonym modelem klasycznym przedstawia postaci dramatu, zanim pojawią się one na scenie. Mówiąc w kategoriach Anne Ubersfeld<sup>13</sup>, w utworze można zaobserwować liczne dialogi typu „konfrontacji konfliktowej”, można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że przeważa ona nad pozostałymi formami. Brak jest w tej sztuce o namietności formy dialogicznej „miłosnego duo” czy „konfrontacji afektywnej”, bowiem obiekt pożądań miłosnych postaci pozostaje niemy w przestrzeni pozasceniczej.

W klasyfikacji „figur tekstualnych” Vinavera<sup>14</sup> w konstrukcji dialogu przeważają repliki typu atak – obrona – kontratak – unik, konfiguracja typowa dla układu określonego jako „pojedynek”. Dla zilustrowania przytoczmy fragment tekstu:

Martirio. – Bądź wdzięczna przypadkowi, który mi zamknął usta.

Adela. – I ja miałabym coś do powiedzenia.

Martirio. – A co ty byś mogła powiedzieć? Chcieć czegoś, to nie to samo, co robić, co się chce!

---

<sup>13</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996.

<sup>14</sup> M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, Babel, Arles 2000.

Adela. – Żeby coś uczynić, trzeba móc i mieć odwagę. Ty chciałaś, ale nie mogłaś.

Martirio. – Nie na długo będziesz go miała.

Adela. – Będę go miała zawsze.

Martirio. – Ja rozerwę wasze uściski.

Adela. – (...) Martirio, porzuć to!

Martirio. – O, nie! (533)

Częste są również wypowiedzi z grupy „przesłuchanie” (seria pytań i odpowiedzi).

Rytm wymiany wypowiedzi słownych jest szybki, przeważa forma stychomytii (tzn. replik jedno- lub dwuwersowych) charakterystyczna dla scen o dużym napięciu dramatycznym.

## Struktura wewnętrzna

*Dom Bernardy Alba* jest utworem o zamkniętej klasycznej strukturze, której podstawowe części to wprowadzenie (ekspozycja), zawiązanie i rozwinięcie akcji (nudo), prowadzące do punktu kulminacyjnego, oraz rozwiązanie akcji. Ekspozycja, która polega na wprowadzeniu podstawowych postaci oraz danych konfliktu, ma w utworze formę mieszaną (połączenie formy narracyjnej – rozmowa Poncji ze Służącą oraz akcji). Zawiązanie akcji następuje w akcie I, kiedy Adela dowiaduje się, że Angustias ma poślubić Pepe Romano. Od tego momentu wyraźne rysuje się konflikt, który stanie się podstawą sytuacji dramatycznej i jej ewolucji – akcji. Adela uosabia siłę motoryczną (tematyczną), która napotyka przeszkodę natury zewnętrznej – wolę autorytarnej matki. W klasyfikacji José Luisa Alonso de Santos<sup>15</sup> jest to „konflikt relacji”, kiedy zderzają się ze sobą przeciwstawne i wykluczające się nawzajem dążenia protagonisty i antagonisty. Ponieważ przeszkoda, jaką napotyka

---

<sup>15</sup> J.-L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid 2008 (III wydanie).

protagonista (Adela), a raczej pewna kumulacja przeszkód, jest nie do pokonania, rozwiązanie akcji musi prowadzić do katastrofy, którą jest śmierć Adeli. Wraz z jej śmiercią ustaje działanie sił antagonistycznych i przywrócona zostaje równowaga: „Spokój, cisza! – powiedziałam. Milczenie!” (557) – nakazuje Bernarda. Natura akcji jest psychologiczna, nie zdarzeniowa, wszystko, co się dzieje, wynika z napięć między postaciami, bez interwencji sił zewnętrznych.

Posługując się teorią „osi dramaturgicznych” Michela Vinavera<sup>16</sup>, można stwierdzić, że dramat Lorki sytuuje się dolnej pozycji schematu<sup>17</sup>, typowej dla dramaturgii klasycznej (m.in. akcja scentralizowana, „sztuka-maszyna” oparta na związku przyczynowo-skutkowym, nienaruszona fikcja teatralna, silnie zarysowana sytuacja, słowo jest narzędziem akcji).

### ***Dom Bernardy Alba* jako realizacja koncepcji „teatru totalnego”**

Samo pojęcie pochodzi od Antonina Artauda. Oznacza teatr, który odcina się od koncepcji czysto literackiej i wykorzystuje wszystkie środki, jakimi dysponuje sztuka sceniczna, tj. również całą serię znaków teatralnych poza znakiem językowym. Kowzan<sup>18</sup> wyróżnia 13 kategorii znaków, wśród których znajdują się między innymi: ciało aktora, ruch, światło, muzyka, efekty dźwiękowe. Lorca wykorzystuje cały repertuar znaków teatralnych pozawerbalnych.

Światło i związany z nim kolor pełnią w dramacie Lorki istotne funkcje dramaturgiczne i semantyczne. Już w pierwszej scenie kurtyna odsłania przestrzeń zorganizowaną na kontraście bieli (bielonych ścian domu) i czerni (sukni ko-

---

<sup>16</sup> M. Vinaver, op.cit.

<sup>17</sup> Cf. op.cit., s. 910.

<sup>18</sup> T. Kowzan, *Spectacle et signification*, Les éditions Balzac, Candiac (Québec) 1992.

biet żałobniczek). W dalszych scenach, w białej przestrzeni pokoju, córki Bernardy odziane w czerń haftują białą wyprawę ślubną. Kolor inny niż czerń jest zakazany przez Bernardę. Próba wprowadzenia koloru do czarno-białej przestrzeni wyzwała jej gwałtowną reakcję. Widzimy to w scenie, kiedy z oburzeniem rzuca na ziemię kolorowy wachlarz w kwiaty, który podaje jej Adela.

Monotonia kontrastu bieli i czerni przerwana jest tylko zieloną suknią Adeli. Zieleń, która tradycyjnie symbolizuje naturę, nadzieję i wolność, jest tutaj wyrazem buntu młodej dwudziestoletniej kobiety skazanej na zesterzenie się w samotności: „Nie przyzwyczaję się! Nie mogę żyć w zamknięciu. Nie chcę dostać takiej cery, jak wy macie, nie chcę, żeby w tych izbach moja twarz utraciła świeżość; (...)” (502). Formą buntu są też kwiaty we włosach staruszki, matki Bernardy. Maria Josefa niesie na ręku białą owieczkę. Kolor biały jest dla niej wybawieniem od ciemności: „Wszystko jest bardzo ciemne (...) moje dziecko też będzie miało białe włosy, a wszystkim w końcu włosy zbieleją jak śnieg i będziemy jak fale (...). Później wszyscy siądziemy razem i wszyscy ze śnieżnymi włosami i stanimy się morską pianą. Czemu tu nie morskiej piany? Tutaj tylko same żałobne chusty” (551).

Efekty dźwiękowe, które wprowadza Lorca do utworu, związane są zawsze z przestrzenią zewnętrzną, pozasceeniczną, i przenikają do przestrzeni wewnętrznej, scenicznej jako przejawy świata, od którego odcięty jest dom Bernardy Alba. W pierwszej odsonie dramatu „*na pustej scenie panuje cisza*” (479), która zamknie utwór po ostatniej sekwencji wypowiedzianej przez Bernardę w finale: „Spokój, cisza! – powiedziałam. Milczenie!” (558). Didaskalia wprowadzające akt trzeci informują podobnie: „*Gdy kurtyna się podnosi, panuje cisza przerywana tylko szcękaniem talerzy i sztuców*”. Ciszę pierwszej sceny dramatu przerywa bicie dzwonów, które dwukrotnie milkną i odzywają się ponownie: „*Słyszać bicie dzwonów*”, „*Dzwony przestają bić*”, „*Słyszać bicie dzwonów*”, „*Dzwony przestają bić*”, „*Znowu słyszać*

bicie dzwonów”. W dalszych scenach efekty foniczne związane są z życiem wioski, a więc na przykład z powrotem z pola żniwiarzy: „*dochodzi dalekie brzęczenie dzwonków spoza murów*” (517), „*Słyszać daleki śpiew (...) Słyszać dzwonienie tamburynów i świergotanie fujarek (...)*” (519) czy też innymi wydarzeniami: „*Słyszać dalekie krzyki*”, „*Słyszać rosnący gwar*” (533–534).

Jak mogliśmy zobaczyć, *Dom Bernardy Alba* jest utworem o doskonałej konstrukcji, nawiązującej do klasycznej struktury arystotelesowskiej. Dramaturg nie pozostawia niczego przypadkowi, każdy element jest doskonale zorganizowany w całość i pełni w niej określoną funkcję.

Tak zorganizowana struktura służy zbudowaniu poziomu ideologicznego i przekazaniu szeregu treści, które pragnę tu tylko pokrótce zasygnalizować, ze względu na to, że w większej mierze niż struktura dramaturgiczna były one już przedmiotem zainteresowania wielu badaczy<sup>19</sup>.

Federico García Lorca opatrzył swój utwór znaczącym podtytułem: „dramat kobiet w wioskach Hiszpanii” (*drama de mujeres en los pueblos de España*), nieprzetłumaczonym przez Zofię Szleyen w polskim przekładzie, a który zdaje się stawiać sytuację kobiet w ówczesnej Hiszpanii w centrum zainteresowania autora. Świat kobiet i mężczyzn jest wyraźnie rozgraniczony w utworze i każdemu z nich przypisane są inne funkcje i wartości.

Obraz mężczyzny widziany oczami postaci kobiecych dramatu jest jednoznacznie negatywny: to brutalny samiec, rozwiązły i niemoralny, zainteresowany niezobowiązującym seksem i posagiem przyszłej żony. Obchodzą go tylko „morgi, woły i byle pokorna psina, która mu przyrzadza jedzenie” (497). Angustias, trzydziestodziewięcioletnia, najstarsza córka Bernardy z pierwszego małżeństwa, jedyna, której nie obowiązuje żałoba, jasno zdaje sobie z tego sprawę i widzi w tym swój atut, który daje jej przewagę nad

---

<sup>19</sup> Cf. bibliografia zawarta np. w polskojęzycznej pracy U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Energeia, Warszawa 1997.

młodą i piękną Adelą: „(...) więcej warta uncja złota w szafie niż piękne oczy!” (507).

Poncja ostrzega młode kobiety przed tym, jak musi wyglądać życie mężatki: „Wy jako panienki powinnyście w każdym razie wiedzieć, że mężczyzna piętnastego dnia po ślubie zaczyna zaniedbywać łóżko dla stołu, a potem stół dla karczmy, a która żona się z tym nie godzi, musi trawić życie na popłakiwaniu po kątach” (511). Życie kobiety musi więc być pełne wyrzeczeń i niespełnienia, podczas gdy mężczyznom „wszystko się wybacza” (519), stąd gorzkie stwierdzenie Amelii: „Urodzić się kobietą to kara boska” (519). Podobnie postrzega Bernarda życie kobiety w małżeństwie, które zakłada całkowite podporządkowanie się kobiety mężczyźnie, o czym poucza swoją córkę Angustias: „Mów tylko, kiedy on do ciebie przemówi, i patrz na niego wtedy, kiedy on spojrzy na ciebie. (...) Nie próbuj odkrywać jego sekretów, nie wypytuj go, przede wszystkim uważaj, żeby cię nigdy nie widział płaczącej” (541). Kobieta musi „wysiadzać całymi dniami w (...) izbie”, bo to jest „przeznaczenie kobiety” (489). Istnieje ściśle rozgraniczenie zadań kobiecych i męskich i związanych z tym przedmiotów: „Nici i igły są dla kobiet, tak jak biczyska i muły dla mężczyzn” (490).

Maria Josefa, w swoim szaleństwie, które nie poddaje się konwenansom, mówi to, czego nie mogą wykrzyczeć córki Bernardy: „(...) chcę prawdziwego mężczyzny, żeby wyjść za niego za mąż i mieć z nim dużo radości!”, „(...) chcę wyjść za mąż za pięknego mężczyznę (...)” (505). Jednocześnie zdaje sobie sprawę z tego, jaki los czeka młode kobiety: „Żadna z was i tak za mąż nie wyjdzie. Żadna!” (505).

Seks jest domeną męską. Mimo to Bernarda chętnie nastawia ucha, kiedy Poncja relacjonuje podsłuchane „nieprzyzwoite” rozmowy mężczyzn, „co to nigdy nie nadają się do słuchania” (492). Mowa jest o Paquicie, która, zdaniem Bernardy, jest jedyną rozwiązłą kobietą w ich wsi (493).

Istotne miejsce w dramacie Lorki zdaje się zajmować problem społeczny. W hiszpańskiej wsi czasów Lorki istnieje

je wyraźnie rozwarstwienie społeczne, które ustala ścisłą hierarchię i dystans między poszczególnymi grupami. Widać to w początkowych scenach pierwszego aktu, w których spotykają się Żebraczka, Służąca i Poncja. Służąca ma poczucie wyższości w stosunku do Żebraczki, a więc odmawia jej resztek z obiadu i wyrzuca ją za drzwi: „Wynoś mi się zaraz. Kto ci pozwolił wejść do mieszkania?” (483). Sama, z kolei, pokornie prosi Poncję: „A może mi dasz jedną [kielbasę] dla mojej małej?” (479). Obie, Służąca i Poncja, służąc Bernardzie, nienawidzą jej za despotyzm i stałe poniżanie. Bernarda ma poczucie, że należy do lepszej kasty i żywi głęboką pogardę dla „gorszych” mieszkańców wioski.

Na zakończenie wspomnijmy już tylko o dwóch, może najbardziej istotnych w twórczości Lorki motywach, które pojawiają się również w *Domu Bernardy Alba*. Należą do nich: motyw miłości niemożliwej, zawiedzionej, niespełnionej, wszechobecny w jego utworach, oraz motyw destrukcyjnej, zagrażającej obecności drugiego człowieka, który na dobre dwadzieścia lat wyprzedza sartrowskie „piekło to inni”.

## Aneks

Premiery *Domu Bernardy Alba* na scenach teatrów polskich od 1949 roku:

- 10.06.1949 Teatr Wojska Polskiego, Łódź, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Józef Wyszomirski
- 19.01.1956 Teatry Dramatyczne, Wrocław, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Jerzy Ukleja, scenografia Jerzy Ukleja
- 14.03.1956 Teatr Stary, Kraków, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Halina Gall, scenografia: Jolanta Boni-Marczyńska
- 28.11.1956 Teatry Dramatyczne (Teatr Polski), Poznań, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Włodzisław Ziemiński, scenografia Jerzy Szeski
- 19.01.1957 Teatr Wybrzeże, Gdańsk, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Walerian Lachnitt, scenografia Marian Kołodziej
- 25.03.1959 Teatr Nowy, Łódź, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Jerzy Ukleja, scenografia Jerzy Ukleja
- 11.04.1959 Teatr Polski, Scena Kameralna w Warszawie, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Maria Wiercińska, scenografia: Otto Axer
- 17.12.1960 Teatr im. Osterwy w Lublinie, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Zofia Modrzewska (25+22)<sup>20</sup>
- 31.01.1963 Teatr Śląski, Duża Scena, Katowice, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Aleksandra Mianowska, scenografia: Kazimierz Wiśniak (24)
- 14.12.1974 Teatr im. Żeromskiego, Kielce – Radom, przekład: Jan Winczakiewicz, reż. Zdzisław Grywałd (53)
- 17.09.1977 Teatr im. Jaracza, Olsztyn, przekład: Zofia Szleyen, reż. Zbigniew Wróbel (29)
- 31.03.1978 Teatr Powszechny, Warszawa, przekład: Zofia Szleyen, reż. Janusz Wiśniewski, scenografia Henryk Waniek (25)
- 4.05.1979 Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, Koszalin, przekład: Zofia Szleyen, reż. Halina Dzeduszycka, scenografia Jerzy Gorazdowski (13+29)
- 03.11.1979 Teatr im. Adama Mickiewicza Częstochowa, przekład: Zofia Szleyen, reż. Bogdan Tosza, scenografia Marian Panek (14)

---

<sup>20</sup> Liczby w nawiasach oznaczają liczbę przedstawień w siedzibie teatru (pierwsza liczba) oraz spektakli wyjazdowych (druga liczba).

- 10.11.1979 Teatr Polski Bydgoszcz, przekład: Zofia Szleyen, reż. Grzegorz Mrówczyński, scenografia Ryszard Strzembala (52)
- 8.03.1980 Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Mała Scena, Rzeszów, przekład: Zofia Szleyen, reż. Stanisław Wieszczycki (32)
- 01.05.1981 Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole, przekład: Zofia Szleyen, reż. Włodzimierz Fełenczak, scenografia Jan Banucha (10+2)
- 17.12.1983 Teatr na Targu Węglowym, Gdańsk, przekład: Zofia Szleyen, adaptacja i reżyseria: Stanisław Różewicz (20)
- 26.02.1984 Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego, Scena Studyjna, Wałbrzych, przekład: Zofia Szleyen, reż. Bogusław Danielewski (35)
- 22.02.1985 Teatr im. A. Fredry, Gniezno, przekład: Zofia Szleyen, reż. Maciej Ehrlich (8+10)
- 22.02.1986 Teatr Powszechny, Łódź, przekład: Jarosław Marek Rymkiewicz, reż. Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Xymena Zaniewska i Mariusz Chwedczuk (28)
- 7.05.1986 Teatr Narodowy (Teatr Mały), przekład: Zofia Szleyen, reż. Krystyna Skuszancka (44)
- 20.12.1986 Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, przekład: Zofia Szleyen, reż. Maciej Korwin, scenografia Elżbieta Iwona Dietrych (24)
- 10.12.1987 Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, przekład: Zofia Szleyen, reż. Andrzej Jakimiec, scenografia Katarzyna Żygulska (30)
- 29.04.1990 Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń, przekład: Zofia Szleyen, reż. Grzegorz Stanisławiak, scenografia Krzysztof Wejman (20)
- 16.06.1991 Stary Teatr, Kraków (Piwnica przy Sławkowskiej), przekład: Zofia Szleyen, reż. Kate Raper (Wielka Brytania), scenografia Zofia de Ines-Lewczuk (23)
- 23.10.1999 Teatr Studyjny PWSFT, Łódź, przekład Jarosław Marek Rymkiewicz, reż. Józef Jasielski
- 4.05.2012 Wrocławski Teatr Pantomimy, reż. i choreografia Zbigniew Szymczyk
- 05.04.2013 Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego, Poznań, przekład: Zofia Szleyen, reż. Magdalena Miklasz, scenografia Dominika Błaszczuk

Justyna Ziarkowska

Uniwersytet Wrocławski

---

## ***Prawda o sprawie Savolty* Eduarda Mendozy jako powieść postmodernistycznego przełomu**

W bieżącym roku minęło czterdzieści lat od ukazania się *Prawdy o sprawie Savolty*, debiutanckiej powieści Eduarda Mendozy, która otworzyła przed pisarzem drzwi długiej i owocnej kariery literackiej. Dziś ma on na swym koncie, poza dramataми, esejami i artykułami, kilkanaście utworów narracyjnych tłumaczonych od razu nie tylko na wszystkie niemal języki europejskie, ale także na japoński i hebrajski, oraz adaptowanych przez znanych reżyserów (Mario Camus, Jaime Chávarri) na filmy fabularne. Jest również laureatem wielu nagród międzynarodowych i hiszpańskich, w tym prestiżowej i wartościowej (sześćset tysięcy euro) Premio Planeta za *Walkę kotów*. Jego twórczość doczekała się kilku monografii naukowych i setek artykułów badaczy z różnych krajów, jest człowiekiem popularnym i rozpoznawanym.

Jednak uznanie krytyki i czytelników przyniosła barcelońskiemu autorowi już jego pierwsza książka. Jej pojawienie się w kwietniu 1975 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią gen. Franco, przyjęto jak rewolucję, dostrzeżono niemal od razu jej przełomowość i uznano za pierwszą w Hiszpanii powieść postmodernistyczną oraz za pierwszą powieść hiszpańskiej demokracji, przerzucającą pomost nad przeszło trzema dekadami dyktatury. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że hiszpańska wojna domowa gwałtownie przerwała rozkwit tamtejszego pisarstwa, dokonujący

się z trudem, chociaż błyskotliwie po wielu wiekach jego wycofania z głównych scen europejskich. Rok 1939, data zakończenia zbrojnego starcia, otworzyła zupełnie nowy rozdział w historii literatury hiszpańskiej. Ten rozdział, choć daje się podzielić wewnętrznie na rozmaite odcinki czasu, trwał niezwykle długo, blisko czterdzieści lat, i charakteryzował się ustanowionym w jasnych celach propagandowych ścisłym związkiem reżimu politycznego z „oficjalnym” życiem intelektualnym kraju, drastycznym podziałem na literaturę krajową i emigracyjną, pełnym i bezprecedensowym zerwaniem z bezpośrednią tradycją literacką kraju, niespotykanym brakiem ciągłości kultury, obłąkaną próbą stworzenia w opustoszałym intelektualnie państwie nowego człowieka i nowej tradycji poprzez przemilczenie dorobku dużej części XIX i całego XX stulecia. Wszystkie te cechy z różnym natężeniem trwają po interesujące nas tu lata 70.

Hiszpańską prozę powojenną historycy literatury dzielą zwykle na dekady: pierwsze dziesięciolecie opisywane jest jako tremendyzm, rodzaj mrocznego realizmu z elementami egzystencjalizmu, zapoczątkowany w 1942 roku przez powieść *Rodzina Pascuala Duarte* ostatniego jak dotąd hiszpańskiego noblisty, Camilo José Celi; drugie dziesięciolecie to okres dominacji powieści określanej jako neorealistyczna lub społeczna z bezosobowym narratorem, przewagą dialogu, skłonnością do bohatera zbiorowego i świadomym unikaniem analizy psychologicznej, której przykładem może być także powieść Celi z 1951 roku pt. *Ul*; i wreszcie trzecie dziesięciolecie związane z prozą eksperymentalną, rozpoczętą w 1962 roku przez Luisa Martína-Santosa i jego *Czas milczenia*, będące pochodną antyrealistycznego zwrotu w prozie światowej lat 50., kreujące powieści gęste i trudne w odbiorze, najeżone różnymi technikami narracyjnymi, przedstawiające głównie aktywność umysłową bohaterów i akcje pozbawione chronologicznego porządku, pisane z pomocą różnorodnych rejestrów językowych. To właśnie formalnie eksperymentalna i społecznie zaangażo-

wana powieść dominuje w hiszpańskiej prozie w pierwszej połowie lat 70., gdy kończą studia i wchodzi w dorosłość autorzy urodzeni, podobnie jak Eduardo Mendoza, już w czasie dyktatury frankistowskiej i mający teraz poczucie wyczerpania się tej formuły narracyjnej. Zresztą podobny mechanizm – zmęczenie postawangardowymi rozwiązaniami obecnymi głównie w nowej powieści francuskiej – doprowadził kilka lat wcześniej do międzynarodowej kariery latynoamerykańskiego boomu. W Hiszpanii dążenie do odmiany dotyczyło zresztą także pozaliterackiego kontekstu i oznaczało chęć ucieczki od szarej i dusznej atmosfery kraju oraz od oficjalnej powagi i świętoszkowatości prowadzącej do społecznej hipokryzji. Zniechęcenie i pragnienie zmian pomogły w entuzjastycznym przyjęciu *Prawdy o sprawie Savolty*. Książka zdobyła prestiżową Nagrodę Krytyki i wkrótce stała się obowiązkową lekturą hiszpańskich maturzystów. Utwór ten zaskoczył krytykę i czytelników, bo nie miał nic wspólnego z powszechnie panującą wówczas modą literacką. Świeżość tej powieści, jej wątki historyczne oraz kryminalna intryga odróżniały ją wyraźnie od powieści eksperymentalnych początku lat 70. Powieść zabawna i pełna wariackich sytuacji odkorkowała butelkę, czy jak mówił u nas Marcin Świetlicki, przewietrzyła pokój. Przypomnij tutaj fragment tego polskiego wiersza:

*Dla Jana Polkowskiego*

Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,  
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.  
Zawsze się udawało, ale teraz się nie  
udaje. Jedyne przypadki,  
kiedy po wierszach  
pozostaje smród.

(...)

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem  
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,  
nasza ulica — mówią cicho: Wanda  
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,

Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,  
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś  
w jidysz.

(...)

Patrzę w oko smoka  
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.  
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw  
na idealnie kwadratowych skwerach.

Przytaczam wiersz Marcina Świetlickiego, gdyż można tu dodać na marginesie, że utwór ten, opublikowany w czerwcu 1990 roku w „Tygodniku Literackim”, podobnie jak debiut Mendozy, ukazał się w momencie przełomowym. Jednak obaj autorzy pisali je dwa lata wcześniej (Mendoza miał gotowy maszynopis w 1973, Świetlicki datuje *Dla Jana Polkowskiego* na czerwiec 1988), gdy nic jeszcze nie zapowiadało w obu krajach tak radykalnych i bliskich historycznych zwrotów. A zatem utwory te nie mogą odnosić się bezpośrednio do ustrojowych przesileń w swoich krajach: odpowiednio do listopada 1975 roku w Hiszpanii i do czerwca 1989 roku w Polsce. Mimo to właśnie one zadecydowały o najpopularniejszych interpretacjach i odczytaniach. Tak jak – pisze o tym Dariusz Pawelec – wiersz Świetlickiego nie był „poetyckim przywitaniem III Rzeczypospolitej”<sup>1</sup>, tak *Prawda o sprawie Savolty* nie była powieściowym przywitaniem demokratycznej Hiszpanii. Chociaż Eduardo Mendoza nie pisał powieści programowej, jego *Prawdę o sprawie Savolty* uznano powszechnie za powieść-manifest. Utwór ten świetnie pasował bowiem do nowych czasów, do czasów transformacji ustrojowej i świeżej demokracji, kiedy mieszkańcom półwyspu wszystko jeszcze wydawało się możliwe. Powieść była nowa i inna, jak nowy i inny był moment jej publikacji.

---

<sup>1</sup> D. Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 177.

A oto, jak doszło do napisania *Prawdy o sprawie Savolty*. Pierwszym impulsem do powstania książki stał się pobyt autora w Wielkiej Brytanii. Eduardo Mendoza, po ukończeniu studiów prawniczych w 1965 roku, uzyskał stypendium i rok akademicki 1966/1967 spędził w Londynie, studiując socjologię w London School of Economics oraz szlifując swój angielski na kursach językowych. Po latach przyznawał w wywiadach, że pochłonęło go miasto, pełne rozmaitych możliwości, znakomitych księgarń, miasto, gdzie królowali wówczas Rolling Stones i Beatlesi – przywiózł sobie ze stolicy Wielkiej Brytanii płytę *Orkiestra Samotnych Serc Sierżanta Pieprza*. Jednak przede wszystkim w Londynie dużo czytał, głównie nieznanne w jego ojczyźnie podręczniki historyczne wybitnych brytyjskich hispanistów. I tak poznał twórczość Geralda Brenana, brytyjskiego powieściopisarza i hispanisty, autora *The Spanish Labyrinth* – ważnej, wciąż jeszcze wznawianej monografii z 1943 roku kreślącej społeczne, ekonomiczne i polityczne tło hiszpańskiej wojny domowej, książki w Hiszpanii frankistowskiej surowo zakazanej. Czytał prace Raymonda Carra, profesora Oksfordu zajmującego się historią polityczną Hiszpanii czasów Drugiej Republiki i wojny domowej, i wreszcie dorobek Hugh Thomasa, autora między innymi znanej i tłumaczonej na wiele języków bibliografii wojny domowej. Zainteresował się zatem w Londynie początkiem XX wieku, okresem historycznym, który dyktatura Franco chciała z całej siły przemilczeć i wymazać z ludzkiej pamięci. Mendoza, jak przed nim Miguel de Unamuno, powtarzał wielokrotnie, że Hiszpanię poznał za granicą, że teksty wspomnianych badaczy odkryły dla niego inną twarz własnego kraju, pokazały mu, że historia nie jest, jak sądził w szkole, spisem nazwisk i dat, ale że pełna jest dla pisarza niezwykłych możliwości kreatywnych. W Wielkiej Brytanii pojawiła się pierwsza myśl, by napisać powieść zawierającą w sobie rozmaite interesujące pamiątki historyczne, jak choćby dawne trasy tramwajowe Barcelony, by zrekonstruować życie społeczeństwa w określonym momencie historycz-

nym. Inspirująca dla Mendozy lektura prac brytyjskich badaczy jest przy okazji jeszcze jednym dowodem na znaczenie i wpływ angielskiej szkoły hispanistycznej tworzonej przez znakomitych badaczy teatru Złotego Wieku i Romantyzmu, jak Alexander A. Parker, Edward M. Wilson, Robert Pring-Mill czy Edgar Allison Peers. Jeśli mowa o inspiracjach historycznych, to Eduardo Mendoza zaczytywał się także w hiszpańskich pracach na temat przedwojennego terroryzmu i anarchizmu, czego ślad pozostawia czytelnikom w nocie otwierającej powieść<sup>2</sup>. Nota ta, jak i wpływ wymienionych prac nie tylko, jak pisze autor, na „redakcję pewnych ustępów”<sup>3</sup> stanowiących w zasadzie interteksty, ale i na konstrukcję bohaterów, jest pierwszym (jeśli chodzi o kolejność pojawiania się) dowodem na postmodernistyczny charakter tej powieści. Po pierwsze dlatego, że usiłuje tym sposobem zasypać podział między pisarzem a badaczem, po drugie – że pozornie historyczna powieść nie denotuje w zasadzie realnych faktów, ale włączone interteksty zgodnie z ponowoczesną konstatacją, że współczesne znaki nie odsyłają do tego, co znaczone, ale do innych znaków.

O ile pierwszy pomysł powieści powstał w Londynie, to kolejne impulsy pojawiły się nieco później w Barcelonie. Po powrocie do Hiszpanii Mendoza w 1967 roku rozpoczął pracę w przedsiębiorstwie energetycznym FECSA, które odesłało młodego jurystę do zespołu prawnego zajmującego się pewnym procesem. Chodziło o działającą w Hiszpanii

---

<sup>2</sup> Szczegółowe badania nad związkiem dwóch wymienionych przez Mendozę w nocie prac historycznych z treścią samej powieści przeprowadził i opisał J. Soubeyroux, *De la historia al texto: génesis de „La verdad sobre el caso Savolta” de E. Mendoza*, w: *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas, Actas XI Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine-92*, red. J. Villegas, vol. V, *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, University of California, 1994, s. 370–378, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_5\\_044.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_044.pdf) [dostęp: 11.09.2015].

<sup>3</sup> E. Mendoza, *Prawda o sprawie Savolty*, przeł. Z. Chądzyńska, PIW, Warszawa 1980, s. 6.

kanadyjską spółkę opartą na belgijskim kapitale, która elektryfikowała Katalonię w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, spółkę pod nazwą Barcelona Traction Light and Power. Otóż rząd generała Franco wprowadzał w latach 60. rozmaite utrudnienia dla zagranicznych firm działających w Hiszpanii, w wyniku czego ogłoszono upadłość kanadyjskiej spółki. Wówczas rząd belgijski wytoczył przez Trybunał w Hadze proces rządowi hiszpańskiemu, domagając się rekompensaty dla stanowiących większość belgijskich akcjonariuszy kanadyjskiego holdingu, których interesy zostały naruszone po ogłoszeniu upadłości firmy w Hiszpanii. Trybunał w Hadze w 1970 roku odrzucił w końcu żądania belgijskie, argumentując, że sprawę winien był wytoczyć rząd kanadyjski, czym ustanowił precedens, że nominalna narodowość przedsiębiorstwa ważniejsza jest niż narodowość rzeczywista. Proces ten znany jako „sprawa Barcelona Traction” okazał się precedensowy i przywoływany jest do dziś na wielu europejskich wydziałach prawa. Eduardo Mendoza uczestniczył w nim w charakterze dokumentalisty: zbierał, porządkował i analizował całe archiwum transakcji i korespondencji kanadyjskiej spółki od momentu jej powstania w 1911 roku, spędził też wiele miesięcy w Hadze w czasie trwania procesu. Pisarz wspomina w wywiadach, że niezwykle spodobało mu się wówczas studiowanie dokumentów pisanych w różnych językach i tworzonych w najrozmaitszych formatach, że do dziś uwielbia badania w archiwach i bibliotekach czasopism stanowiące podstawę wielu jego kolejnych powieści. Z pewnością jednak tej metodzie badawczej wiele zawdzięcza struktura *Prawdy o sprawie Savolty*, której akcja rozwija się w oparciu o różnego rodzaju dokumenty (artykuły prasowe, stenogramy przesłuchań, zeznania, fiszki z kartotek policyjnych, prywatne listy, publiczne petycje) zawierające szczegóły, które same w sobie byłyby marginalne i anegdotyczne, ale zebrane razem tworzą spójną i zamkniętą historię. Równocześnie powieść ta, scalająca tak różne materiały oraz akcję prezentowaną zarówno poprzez narrację trzecioosobową, jak

i pierwszoosobową, ukazująca wiele punktów widzenia, spełnia też postulatę zwłaszcza francuskich postmodernistów o konieczności zniknięcia autora i śmierci podmiotu. Praca przy sprawie Barcelona Traction zmusiła młodego prawnika do przerobienia góry nudnych urzędowych dokumentów, ale także rozmaitych pism dziwnych, opisujących osobiste historie, które pisarz skrętnie notował dla celów projektowanej opowieści. A zatem proces w Hadze zdecydował niejako o wyborze metody pisarskiej opartej na konstrukcji kilku niezwiązanych ze sobą epizodów. Także o sposobie pracy nad powieścią przypominającą układankę puzzli, czyli rozpoczynającą się od obszarów brzegowych, peryferyjnych i służących za punkt zaczepienia. Podobne założenie, by opowiedzieć historię jak ktoś, kto układa mozaikę, oraz by w jednym dziele połączyć wiele modeli wzajemnie na siebie oddziałujących czy interferujących, to kolejne cechy definicyjne pojęcia postmodernizmu.

Eduardo Mendoza, określiwszy ramy przestrzenno-czasowe swojej powieści, zdecydował, że będzie ona opowiadać o losach Savolty – katalońskiego przedsiębiorcy i producenta broni zastrzelonego w momencie napięć społecznych drugiego dziesięciolecia XX wieku. Postać ta zainspirowana jest biografią Josepa Alberta Barreta Monera, inżyniera, wykładowcy Wyższej Szkoły Przemysłowej, przedsiębiorcy branży metalurgicznej, właściciela dużej fabryki produkującej zapalniki do pocisków na zamówienie armii francuskiej, zastrzelonego w styczniu 1918 roku. Mendoza nie ukrywał zresztą nigdy tych nawiązań. Przeciwnie, podkreślał je i utrzymywał, że im bliższa rzeczywistości jest podstawa opowieści, tym bardziej pisarz może sobie pozwolić na sytuacje absurdalne i nieprawdopodobne, których w tym utworze przecież nie brakuje.

Najtrudniejszy był oczywiście wybór języka i własnego stylu narracyjnego. Pisarz zawsze żywił podziw dla kilku autorów: przede wszystkim dla Tołstoja za *Wojnę i pokój*, zachwycała go proza Pío Barojy, autora piszącego przed wojną domową. Dodajmy tu zresztą ma marginesie, że abu-

liczny i bierny, z góry zakładający przegraną bohater Mendozy przypomina pozbawione sił wolicjonalnych postaci Baroju. Mendoza jednak nie śledził literackich aktualności i nie zakładał, była już o tym mowa, ustanawiania granicy, nie chciał się definiować ani zajmować pozycji. Był raczej wolnym strzelcem. I strukturalna mozaika wypowiedziała mu zapewne pomysł łączenia gatunków i stylów, języków i tonacji z przewagą stylizacji i deformacji zbliżających Mendozę do tradycji Quevedo i Valle-Inclána. Bo w *Prawdzie o sprawie Savolty* każda linijka jest jak u Cervantesa albo u Borgesa imitacją, pastiszem lub najczęściej ukrytą parodią czegoś i parodia właśnie jest tu centralnym środkiem stylistycznym. Jest to zresztą jeszcze jeden element postmodernistyczny – przypomnijmy znane zdanie Johna Bartha, który w *Literaturze wyczerpania*<sup>4</sup> przyznawał, że kategorie nowości i oryginalności przestały mieć sens dla literatury, która niczym Borgesowski Pierre Menard może jedynie pisać siebie na nowo.

*Prawda o sprawie Savolty* parodiuje powieść kryminalną, a parodia gatunku staje się, jak u Cervantesa, rodzajem namysłu nad literaturą, zabiegiem metaliterackim. Podstawą struktury tego utworu jest historia policyjno-detektywistyczna: akcja rozpoczyna się tajemnicą i zabójstwem, aby następnie przedstawić czytelnikowi domysły i usiłowania odkrycia prawdy. Książkę otwiera nowojorski proces sądowy, ale odpowiedź, czego ów proces dotyczy, otrzymujemy dopiero na końcu (wypłata polisy ubezpieczeniowej Leppince'a). Wszystko tutaj jest odwrotnie niż w tradycyjnej konstrukcji tego typu: język jest barokowy i wzniosły, opisywane sytuacje są niewiarygodne, postaci niezwykle i dziwaczne, historia kryminalna pozbawiona logiki, epizody, często absurdalne, nie prowadzą do jasnego finału pozwalającego czytelnikowi uwierzyć, że umysł ludzki potrafi dzięki dedukcji dotrzeć do słusznych wniosków i odkryć

---

<sup>4</sup> J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 49.

porządek świata. Mendoza pokazuje ostatecznie, że prawdy nie udaje się odkryć. Pytania dla rozwiązania zagadki kryminalnej podstawowe, czyli: czy Lepprinca popełnił samobójstwo, czy działał sam, jakie zagadkowe okoliczności towarzyszyły śmierci komisarza policji Vázquez'a itd., itp., pozostają bez odpowiedzi. W finale mamy więcej plotek i niepewności co do zabójstwa przemysłowego magnata niż faktów, rzeczywistość zbrodni pozostaje całkowicie niezrozumiała, a z pozoru racjonalne powiązania między zdarzeniami ostatecznie okazują się fikcją. Widzimy też, że tytułowa „prawda” zależnie od perspektywy przyjmuje różne oblicza: inna jest dla żony Lepprinca, inna dla Javiera Mirandy, inna dla Cortabanyesa. Pisarz – wbrew modernistycznym pragnieniom – nie poszukuje i nie tęskni za prawdą skończoną i pełną, zdaje sobie sprawę z niemożności objęcia całości wydarzeń i sytuację tę przyjmuje z optymizmem. Mendoza, parodiując gatunek kryminalny, demitologizuje zaufanie dla rozumu ludzkiego, jakie w powieściach kryminalnych uosabia detektyw poszukujący prawdy, oraz wiarę, że struktura świata ma z góry założony porządek i logikę. Przypomnijmy tu znane konstatacje Umberto Eco z *Dopisków na marginesie „Imienia róży”*:

Moim zdaniem ludzie lubią kryminały nie dlatego, że są tam trupy zamordowanych, ani dlatego, że sławi się w nich triumf końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego i moralnego) nad nieładem przestępstwa. Rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. Ale również w przypadku diagnozy medycznej, badań naukowych, a także pytań metafizycznych mamy do czynienia z domysłami. W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę, którą narzucił winowajca<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 612.

Można przy tej okazji powiedzieć, że gdyby przyjąć podział powieści postmodernistycznej zaproponowany przez Krystynę Wilkoszewską, to należałoby uznać *Prawdę o sprawie Savolty*, wydaną pięć lat przed pojawieniem się *Imienia róży*, za utwór pionierski. Badaczka, zastrzegając, że istnieje skłonność do przesuwania początków postmodernizmu coraz bardziej w przeszłość (przytacza nawet obawę Eco, że niedługo będziemy wyprowadzali pojęcie postmodernizmu od samego Homera<sup>6</sup>), uznaje bowiem, że pierwsze amerykańskie narracje ponowoczesne z lat 60. pełne były jeszcze awangardowych z ducha eksperymentów formalnych (których w zasadzie nie ma u Mendozy), kolejna dekada przyniosła raczej zabawy językowe i dopiero lata 80., otworzone przez powieść Eco, zaoferują połączenie popularnych wątków kryminalnych z wyrafinowaną dyskusją filozoficzną oraz gier intertekstualnych z refleksją nad własną strukturą, przypominającą labirynt lub sieć<sup>7</sup>. A zatem Mendoza wyprzedzałby Eco w próbie postmodernistycznej fuzji wątków kryminalnych (i historycznych), ujawniających złudę wiary w potęgę rozumu z wizją porządku świata jako kłacza, w którym możliwe jest jedynie transwersalne przechodzenie od pędu do pędu bez szans na ujęcia całościowe, z lotu ptaka.

Można, jak sądzę, uznać, że debiutancka powieść Mendozy, chociaż gatunek traktuje parodystycznie, rozpoczęła w Hiszpanii boom powieści kryminalnych, które z czasem przestały być postrzegane przez krytykę jako gatunek niższy, przede wszystkim dlatego, że uległy hybrydyzacji uszlachetnione całym szeregiem elementów obcych, jak analiza społeczna, polityczna, filozoficzna, intertekstualne nawiązania do kultury wysokiej, ironia i humor, polemika z aktualnym systemem ekonomiczno-społecznym, pytania o to, czy prawo determinuje przestępstwo, czy odwrotnie.

---

<sup>6</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 8.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 137.

*Prawda o sprawie Savolty* jest równocześnie parodią powieści łotrzykowskiej, pisarz prezentuje bowiem w znacznej mierze autobiograficzną relację awanturniczych przygód, które pochodzący z niskich warstw społecznych narrator-bohater rekonstruuje już po ich zakończeniu i kieruje do niewidocznego interlokutora. Javier Miranda niczym Łazik z Tormesu ucieka przed biedą zagrażającą mu w rodzinnym Valladolid i popada w coraz to nowe zależności od kolejnych pracodawców, które przynoszą mu gorzką naukę życia. Jednakże absolutna naiwność i dobroduszość bohatera Mendozy, wierzącego jako jedyny mieszkaniec Barcelony w uczciwość małżeńską Marii Coral, jest odwrotnie proporcjonalna do cynizmu i przebiegłości Łazika z Tormesu pozbawionego złudzeń co do relacji jego małżonki z księdzem.

Jest wreszcie debiutancka powieść Mendozy parodią powieści historycznej. Z jednej strony mamy tu udokumentowaną historycznie prezentację atmosfery Barcelony w burzliwych latach 1917–1919, w czasach *belle époque*, Barcelonę pełną społecznych i materialnych kontrastów (nieludzką biedę robotników zestawioną z dosłownie królewskim przepychem mieszczaństwa) i wynikających z nich strajków, zamachów i represji, Barcelonę związkowców i tajniaków, międzynarodowych szpiegów, finansistów i przemysłowców, Barcelonę anarchizmu, bomb i terroryzmu. Z drugiej jednak mamy datowane historycznie fikcyjne i zupełnie nieobiektywne „dokumenty” (artykuły, zeznania i listy), interteksty służące pisarzowi, jak wcześniej już wspominałam, za pośrednika rzeczywistości, za mimetyczne modele pisarstwa i wreszcie za żartobliwą aluzję do werystycznych pretensji historyków pragnących obiektywnie zrekonstruować historię. Mamy tu także bohaterów, którzy, nie budząc naszego zaufania, opowiadają, jak Cortabanyes, historie np. przedsiębiorstwa Savolty, niezwykle i dziwaczne (przypadek arystokraty holenderskiego Hugo van der Vicha, założyciela firmy, który oszalał i zaczął udawać niedźwiedzia), choć równocześnie znów historycznie udoku-

mentowane. Tak przedstawiana historia przestaje mieć sens i nie daje się zrozumieć. Powieść udowadnia raczej, że literatura nie nadaje się do wyjaśniania rzeczywistości, także rzeczywistości historycznej, że jest sztuką falsyfikacji, sztuką, gdzie obalone są z zasady rozróżnienia na to, co rzeczywiste i wyobrażeniowe, świadome i podświadome, przeszłe i teraźniejsze, prawdziwe i kłamliwe.

Wymienione cechy sprawiły, że uznano *Prawdę o sprawie Savolty* za pierwszą powieść postmodernistyczną w Hiszpanii: bo powątpiewała co do możliwości dostępu do rzeczywistości i prawdy pisanych wielkimi literami; bo zawierała w sobie wiele gatunków literackich i z przymrużeniem oka traktowała wszelkie granice gatunkowe; bo wymazywała podział na literaturę wysoką i niską; bo jej faktura przypominała kolaż, a jej fragmentaryczność dawała czytelnikowi do dyspozycji wiele punktów widzenia; bo chodziło o powieść otwartą, zmuszającą czytelnika do czynnego udziału; bo stanowiła ironiczną próbę odzyskania przeszłości; bo w sposób wywrotowy traktowała tradycyjne wartości; bo wprowadzała bohaterów, którzy, jak Maria Coral, uosabiali inność lub jak narrator-świadek zdarzeń, Javier Miranda, nie pozwalali, abyśmy mu mogli ślepo zaufać; bo wszechobecny humor zapowiadał dobrą zabawę; bo podmiotowość autora zniknęła w polifonii głosów itd. itp. Zresztą sam Eduardo Mendoza, pisząc w maju 1993 roku na łamach dziennika *El País* między innymi o pojęciu postmodernizmu, konstatował: „w tym ruchu literackim, chociażby trudno nam było w to uwierzyć, hiszpańska proza narracyjna odegrała główną rolę w Europie”<sup>8</sup>. Pośród przyczyn takiej wysokiej pozycji pisarz wymieniał nagromadzony przez czterdzieści lat dyktatury sceptycyzm wobec retoryki reżimu, która skarykaturowała podstawowe pojęcia świata zachodniego, takie jak religia, ojczyzna, rodzina czy bohaterstwo oraz dopiero odzyskaną wolność, która wszelkim dawnym i pozbawionym już witalności

---

<sup>8</sup> E. Mendoza, *Mayo del 68 posmoderno*, w: *El País. Babelia*, 29.05.1993, s. 3.

retorykom, językom i gatunkom przywracała ważność, ale wyłącznie w formie zabawy i gry konwencjami. Powieść definiowała sposób oglądu rzeczywistości: zdystansowany i ironiczny. Po sprawie Barcelona Traction Eduardo Mendoza w latach 1971–1973 pracował wspólnie z przyjacielem Diego Medina, któremu powieść jest dedykowana, w Banco Condal w Barcelonie. Wbrew oporom ojca, znanego barcelońskiego prokuratora, pisarz postanowił porzucić zawód prawnika, czując, że zawód ten pogrąży go w poczuciu niespełnienia i odpowiedział na ogłoszenie z dziennika *La Vanguardia* o naborze na tłumaczy przy ONZ. Zdał egzaminy i wkrótce otrzymał posadę. Wcześniej jednak zdążył złożyć maszynopis powieści w wydawnictwie Seix Barral u jednego z redaktorów, Pere Gimferrera, z którym przyjaźnił się od czasów studiów. Wydawnictwo przyjęło książkę do druku i podpisało z pisarzem umowę, ale ze względu na natłok pracy powieść wydano dopiero dwa lata później, w kwietniu 1975 roku. Mendoza miał wówczas 32 lata i pracował od dwóch lat w Nowym Jorku jako tłumacz języka hiszpańskiego. W 1973 roku maszynopis musiał jednak uzyskać pozwolenie na druk frankistowskiej cenzury. Recenzja cenzorska była następująca: „powieści dło głupie i chaotyczne, napisane bez ładu i składu”<sup>9</sup>. Cenzor nakazał jednak zmienić oryginalny tytuł książki – *Żołnierze z Katalonii* (frankistowskiej cenzurze słowo „Katalonia” brzmiało obrzydliwie) i wydawca zaproponował *Prawdę o sprawie Savolty*, sugerując się jednym z tytułów wspomnianych przez Mendozę w nocie wstępnej.

Książka ukazała się w 1975 roku, kiedy przed Hiszpanią stanęły takie problemy, jak pamięć historyczna, odbudowa

---

<sup>9</sup> Pełną notę cenzorską datowaną na 14.09.1973 cytował w wywiadach Eduardo Mendoza i brzmiała ona w oryginale następująco: „Novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos de una empresa comercial, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos y todo lo típico de las novelas pésimas escritas por escritores que no saben escribir” (Cf. J. Cruz, *La verdad sobre el 'caso Mendoza'*, w: *El País. Babelia*, 15.01.2015, [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/07/babelia/1420661357\\_583340.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/07/babelia/1420661357_583340.html)).

życia politycznego, budowa kultury świeckiej i demokratycznej. Ukazała się na samym początku drogi od dyktatury do demokracji, która opierała się na konieczności przynajmniej chwilowego zapomnienia i potrzebie poszukiwania zbiorowej zgody mimo wszystko. Seweryn Blumsztajn, omawiając na łamach „Gazety Wyborczej” niedawne polskie wydanie powieści *Anatomia chwili* Javiera Cercasa, pisał:

Demokratyczną Hiszpanię od dyktatury Franco oddzielała rzeka krwi (...). Obie strony miały tę masakrę zakodowaną w pamięci. Aby skleić demokratyczną Hiszpanię, trzeba było tę rzekę przekroczyć. Niezbędne było zawarcie porozumienia: pokonani w wojnie domowej musieli się wyrzec wyrównywania rachunków za terror wojny i dyktatury, zwycięzcy – pogodzić się z powrotem systemu, w którym jest miejsce dla wszystkich, a który 40 lat wcześniej obalili.

Powołując się dalej na Cercasa, felietonista pisze, że nie tyle chodziło o pakt zapomnienia czy niepamięci, ale o nieużywanie jej w celach politycznych<sup>10</sup>. Książka bywała więc interpretowana w taki właśnie sposób: fragmentaryczność narracji i konstrukcja przypominająca kolaż gatunków wskazuje na trudność ujednolicenia i uzgodnienia rozmaitych społecznych dyskursów w jedną „oficjalną” wersję historycznej prawdy.

Javier Miranda po powrocie z podróży poślubnej miał następujące spostrzeżenia:

Mój pobyt w uzdrowisku był tylko przerwą, teraz, z powrotem w Barcelonie, stawałem się świadkiem dalszego ciągu tragedii, rozwijającej się z tą samą nienawiścią, z tą samą przemocą, bez radości, bez sensu. Poprzez długie lata stałej i okrutnej walki wszyscy biorący w niej udział, robotnicy, właściciele, politycy, terroryści, konspiratorzy stracili poczucie proporcji, zapomnieli motywy, zrezygnowali z osiągnięć. Bardziej złączeni antagonistami i niepokojem niż rozdzieleni różnicami ideologicznymi, my, Hiszpanie, schodziliśmy w za-

---

<sup>10</sup> S. Blumsztajn, *Hiszpańska lekcja o naszej wolności*, „Gazeta Wyborcza”, 10–11.10.2015, s. 37.

mieszaniu po odwróconej Jakubowej drabinie, której szczeblami był splątany kłębek pomst, sprzymierzeń, donosów, represji i zrad, prowadzących do piekła nieustępliwości opartej na strachu, na zbrodni, na rozpacz<sup>11</sup>.

Czytelnicy i krytyka wyczuwała, że opisywane niespokojne lata 1917–1919 miały wiele wspólnego z latami 1973–1975, że opisywany w powieści burzliwy anarchizm i strajk generalny z 1917 roku, krwawo stłumiony przez władze i zakończony licznymi represjami społecznymi, miały swoje odbicie w sytuacji Hiszpanii lat 1973–1975, charakteryzującej się dekompozycją państwa, zabójstwem premiera Luisa Carrero Blanco, zamachami ETA, strajkami i gwałtowną odpowiedzią państwa za pomocą egzekucji terrorystów i komunistów. Zabrzmiała zatem debiutancka powieść barcelońskiego autora jako opowiedzenie się po stronie tolerancji, jako wołanie o konieczność znalezienia narodowej zgody i jako groźne przypomnienie, do czego potrafi doprowadzić i na czym polega hiszpańskie piekło nieustępliwości.

---

<sup>11</sup> E. Mendoza, *op.cit.*, s. 289.

## Indeks osobowy

---

- Abuín, Anxo 284  
Alas, Leopoldo zob. Clarín  
Alberti, Leon Battista 42, 54  
Albornoz, Gil de 23  
Albuquerque, Severino João  
240  
Alcaraz, Bernardino de 78–79  
Alemán, Mateo 72, 74  
Alonso de Santos, José Luis  
249  
Alonso y Rubio, Francisco 169  
Álvarez Fernández, Mauro 160  
Álvarez Quintero, bracia Joa-  
quín i Serafín 234  
Anna Austriaczka (Anna Habs-  
burżanka, królowa Polski  
i Szwecji jako żona Zyg-  
munta III Wazy) 136  
Apollinaire, Guillaume 230  
Appelbaum, Stanley 75  
Aradra Sánchez, Rosa María  
7, 16  
Aranda Pérez, Francisco José  
79–80  
Arce Sanjuan, Beatriz 213  
Arenal, Concepción 168  
Arniches, Carlos 234, 284  
Arrabal, Fernando 229  
Artaud, Antonin 208, 228,  
230, 250  
Arystoteles 28, 139  
Asnyk, Adam 144  
Aszyk, Urszula 12, 147, 207–  
230, 231–232, 234, 252, 283  
Atxaga, Bernardo (właśc. Jo-  
seba Irazu Garmendia) 15  
Augustyn, św. 174  
August-Zarębska, Agnieszka 11  
Axer, Otto 255  
Ayllón, Cándido 50, 60  
Aznar Soler, Manuel 213, 227–  
228  
Azorín (właśc. José Martínez  
Ruiz) 209  
Bachtin, Michaił 185, 190  
Baczyńska, Beata 11–12, 21–22,  
37, 54, 131–155, 283  
Banucha, Jan 256  
Baquero Goyanes, Mariano  
162  
Baranda, Consolación 47, 52,  
55, 60, 67  
Barba, Eugenio 148  
Baroja, Pío (właśc. Pío Baroja  
y Nessi) 264–265  
Barrault, Jean-Louis 210  
Barret Moner, Josep Albert 264  
Barth, John 265  
Bataillon, Marcel 63, 66  
Batchelor, Ronald Ernest 201  
Bebel, August 169  
Bécarud, Jean 176  
Bednarski, Grzegorz 126–127  
Belbel, Sergi 15  
Benavente, Jacinto (właśc. Ja-  
cinto Benavente y Martí-  
nez) 234

- Bergman, Ingmar 210  
 Bermejo Marcos, Manuel 213  
 Berndt Kelly, Erna Ruth 41, 44  
 Biały, Leszek 143–144, 225  
 Blanco, Alda 169, 171  
 Blanco, Josefina 207  
 Blasco Ibáñez, Vicente 11, 286  
 Blecua, Alberto 44  
 Blin, Roger 210  
 Bloom, Harold 7, 13, 17–18, 75  
 Blumsztajn, Seweryn 271  
 Błaszczyk, Dominika 256  
 Bolecki, Włodzimierz 204  
 Boni-Marczyńska, Jolanta 255  
 Borges, Jorge Luis 265  
 Bosch, Hieronim 64  
 Botrel, Jean François 159, 167, 173  
 Botta, Patrizia 41  
 Bouguereau, William-Adolphe 214  
 Bourdieu, Pierre 7  
 Boyé, Edward 39, 133–134, 140, 179, 185  
 Brand, William 285  
 Brennan, Gerald 261  
 Brey Mariño, María 24  
 Brossa, Joan 16  
 Buczkówna, Mieczysława 36  
 Bugajski, Stanisław 140  
 Bukowski, Piotr 13  
 Buñuel, Luis 210  
 Burzyńska, Anna 190  
  
 Cabo Aseguinolaza, Fernando 8, 15–17, 69–96, 284  
 Cacho Casal, Rodrigo 71  
 Calderón de la Barca, Pedro 11–12, 65, 131–155, 192, 197, 209, 221, 225–226, 283–284  
 Camus, Mario 257  
  
 Capellanus, Andreas 48–49  
 Cardona, Rodolfo 213  
 Carlson, Janina 157  
 Carr Raymond (właśc. Raymond Albert Maillard Carr) 261  
 Carrero Blanco, Luis 272  
 Casanova, Pascale 14  
 Castelar, Emilio 158  
 Castro, Américo 43, 53–54, 66–67  
 Castro, Rosalía de 173  
 Cebreiro Rábade Villar, María do 284  
 Cela, Camilo José 17, 258  
 Celeda, Justyna 142  
 Cercas, Javier 271  
 Cervantes, Miguel de 10, 17, 35, 39, 65, 68, 72, 76, 99–130, 160, 173, 186–187, 208, 220–221, 265  
 Charchalis, Wojciech 10, 39, 72  
 Chateaubriand, François 174  
 Chávarri, Jaime 257  
 Chądzyńska, Zofia 262  
 Chorążyczewska, Grażyna 226  
 Chwedczuk, Mariusz 256  
 Cichocka, Marta zob. Eloy-Cichocka Marta  
 Ciesielska-Borkowska, Stefania 179  
 Cieślak, Jacek 143  
 Cieślak, Ryszard 149, 155  
 Cieśla-Korytowska, Maria 107, 144  
 Cilla, Ramón 158  
 Ciplijauskaitė, Birutė 161  
 Cisneros, Simón de 22  
 Clarín (właśc. Leopoldo García Alas y Ureña) 42, 54, 157–178

- Claudel, Paul 284  
 Copleston, Frederick Charles 189  
 Corneille, Pierre 14  
 Corominas, Joan 25  
 Coronado, Karolina 173  
 Correa, Gustavo 174-175  
 Cota, Rodrigo (właśc. Rodrigo Cota de Maguaque) 40  
 Craig zob. Gordon Craig, Edward Henry  
 Cruz, Juan 270  
 Cruz, Juana Inés de la 17  
 Cwojdziniński, Antoni 134  
 Cyd (właśc. Rodrigo Díaz de Vivar) 14, 17  
 Czaplinski, Przemysław 9, 14, 205  
 Czerny, Anna L. 72, 105  
 Czerny, Zygmunt 72, 105  
  
 Damrosch, David 75  
 Danielewski, Bogusław 256  
 Danilewicz-Zielińska, Maria 132  
 Dante Alighieri 208, 217, 221  
 Darío, Rubén 184, 215, 223-224  
 Davies, Norman 136  
 Davis, Stuart 15  
 Delicado, Francisco 35  
 Deyermund, Alan David 48  
 Díaz-Diocaretz, Myriam 167  
 Díaz-Mas, Paloma 41  
 Diderot, Denis 88  
 Dietrych, Elżbieta Iwona 256  
 Dimke-Kamola, Joanna 42  
 Diogenes Laertios 67  
 Domínguez, César 284  
 Dostojewski, Fiodor 122, 190  
 Dougherty, Dru 220  
  
 Drabik, Wincenty 146  
 Dupanloup, Felix 172  
 Dürer, Albrecht 64  
 Dymitr Samozwaniec 137  
 Dzieduszycka, Halina 255  
 Dzierżykraj-Morawski, Józef 19-20  
  
 Eça de Queirós, José Maria de 163, 177  
 Eco, Umberto 266-267  
 Ehrlich, Maciej 256  
 Eliot, George (właśc. Mary Ann Evans) 177  
 Eloy-Cichocka, Marta 134, 143  
 Eminowicz-Jaśkowska Teresa 12, 21  
 Enríquez de Salamanca, Cristina 169, 171  
 Epiktet 221, 226  
 Erazm z Rotterdamu 221  
 Ercillo, Alonso de 70  
 Escolar, Hipólito 74  
 Esposito, Roberto 91-92  
 Esslin Martin 208  
 Esturo Velarde, Juan Carlos 228  
 Even-Zohar, Itamar 13, 14  
 Ezop 25  
  
 Fajans, Roman 180  
 Falska, Maria 231-256, 284  
 Faulhaber, Charles B. 48  
 Fełenczak, Włodzimierz 256  
 Fernández Collado, Ángel 79  
 Fernández de Avellaneda, Alonso de 11, 120  
 Fernández de Velasco, Ángel 171  
 Fernández, Pedro 23  
 Filipowicz-Rudek, Maria 16

- Flasche, Hans 133  
 Flaszen, Ludwik 151-152, 155  
 Flaubert, Gustaw 82, 173-174, 177  
 Folkierski, Władysław 147-148  
 Fontane, Theodor 177  
 Fornelski, Piotr 11  
 Fra Angelico 198-199, 202  
 Franco, Francisco (właśc. Francisco Franco Bahamonde), generał 165, 183, 257, 261, 263, 271  
 Freud, Zygmunt 125  
 Frycz, Karol 145  
 Fuentes, Carlos 17, 99, 106, 117-118
- Gall, Halina 255  
 Gall, Iwo 147  
 García Barrientos, José Luis 246  
 García Lorca, Federico 12, 170, 229, 231-254, 283  
 García de la Concha, Víctor 78  
 García Pinacho, María del Pilar 165  
 Garcilaso de la Vega zob. Vega, Garcilaso de la  
 Gautier, Théophile 75  
 Gazda, Grzegorz 204, 209, 212, 220  
 Genette, Gérard 191  
 Gilman, Stephen 41, 55, 62, 64, 66  
 Gimferrer, Pere 270  
 Goethe, Wolfgang Johann 82, 132  
 Gómez de la Serna, Ramón 212  
 González, Agustín 217  
 González de Salas, Jusepe Antonio 139  
 González Herrán, José Manuel 158-159  
 González, Justa 164  
 González, Rafael 41  
 González, Rodrigo (właśc. Rodrigo González Mejía), mistrz Zakonu Santiago 22  
 Gorazdowski, Jerzy 255  
 Gordon Craig, Edward Henry 146  
 Goya y Lucientes, Francisco de 219-220  
 Goytisolo, Juan 17  
 Gómez, Carmelo 160  
 Gómez, Gema 41  
 Góngora, Luis de (właśc. Luis de Góngora y Argote) 17  
 Górski, Eugeniusz 196  
 Gracia, Jordi 8  
 Gracián, Baltasar (właśc. Baltasar Gracián y Morales) 12  
 Grassi, Ángela 169  
 Grau, Jacinto 229  
 Greenfield, Sumner M. 213  
 Gregori, Alfons 16  
 Greń, Zygmunt 209  
 Grodzicki, Samuel 138  
 Grotowski, Jerzy 132, 148-155, 283  
 Grywałd, Zdzisław 255  
 Grzegorz Wielki, św., papież jako Grzegorz I 93  
 Guillén, Claudio 16, 74  
 Guillén, Jorge 11  
 Gullón, Ricardo 188, 190  
 Gurgul, Monika 148
- Hałabuda, Stanisław 134  
 Hanuszkiewicz, Adam 256

- Hebanowski, Stanisław 209–210  
 Heraklit 43  
 Hessel, Stéphane 143  
 Heydel, Magda 13  
 Hinterhauser, Hans 199  
 Holewińska, Julia 142  
 Homer 208, 214, 267  
 Horzyca, Wilam 134, 256  
 Hussakowski, Bogdan 140  
  
 Iglesias, Yolanda 48, 57  
 Iglesias Feijoo, Luis 210  
 Ilie, Paul 228  
 Ines-Lewczuk, Zofia de 256  
 Infantes, Victor 173  
 Iravedra Valea, Araceli 158, 175  
  
 Jagłowski, Mieczysław 12  
 Jagoë, Catherine 169–171  
 Jakimiec, Andrzej 256  
 Jameson, Fredric 205  
 Jan od Krzyża, św. 11, 12, 17  
 Jan XXII, papież 22  
 Jarocki, Jerzy 141, 143, 155  
 Jarry, Alfred 208, 230  
 Jasielski, Józef 256  
 Jastrun, Mieczysław 36, 231  
 Jerez Farrán, Carlos 228  
 Johnson, Roberta 187  
 Juaristi, Jon 182  
  
 Kapuściński, Ryszard 285  
 Karol V Habsburg, król Hiszpanii jako Karol I 81, 83  
 Kartezjusz 114  
 Kermodé, Frank 13, 15  
 Kierkegaard, Søren 188–189, 195, 201  
 Klemm, Wojciech 134, 142–143  
 Kłosińska-Nachin, Agnieszka 179–205, 284–285  
 Koliński, Gustaw 208, 212, 213, 216–217, 219–220, 226  
 Kolumb, Krzysztof 99  
 Kołodziej, Marian 255  
 Korwin, Maciej 256  
 Koryciński, Krzysztof 138  
 Koszarska, Maja 14  
 Kott, Jan 155  
 Kowalski, Kuba 142  
 Kowzan, Tadeusz 250  
 Kozak, Jolanta 122  
 Krasieński, Edward 146  
 Krupa, Marlena 11  
 Kulak, Ewa Krystyna 11  
 Kurek, Marcin 16  
  
 Lacarra, María Eugenia 41, 48, 50, 53  
 Lam, Stanisław 18  
 Lapesa, Rafael 31  
 Larra, Mariano José de 11, 287  
 Lemos, Carlos 217  
 Lewicki, Zbigniew 265  
 Lewin, Leopold 36  
 Lezama Lima, José 17  
 Lida de Malkiel, María Rosa 60  
 Lissorgues, Yvan 158–159  
 Loba, Mirosław 16  
 Lobera, Francisco J. 41  
 Lope de Vega zob. Vega, Lope de  
 López, François 173  
 Lorenzo Álvarez, Elena de 158, 175  
 Lukács, György 91  
 Lukian 221  
 Lukrecjusz 67

- Lynch, Kevin 84–85  
 Lyszczyzna, Jacek 135
- Łojek, Jerzy 137–138  
 Łoziński, Jerzy 189  
 Łuczak, Barbara 16, 39–68, 285
- Madrid, Francisco 228  
 Mainer, José-Carlos 8, 16, 284  
 Maksymilian III Habsburg, arcyksiążę 136  
 Mann, Maurycy 70, 89  
 Manrique, Jorge 17–18, 54, 119  
 Maravall, José Antonio 41–43, 45, 52, 55, 57, 66, 82, 87  
 Marczewski, Lucjan 146  
 Marías, Javier 17, 194  
 Markiewicz, Henryk 20  
 Markowski, Michał Paweł 190  
 Marrodán Casas, Carlos 36, 37, 210  
 Martín Baños, Pedro 74  
 Martin McCash, June Hall 57  
 Martín-Santos, Luis 258  
 Martínez Cachero, José María 166  
 Martínez Mediero, Manuel 229  
 Martínez Ruiz, José 205  
 Martínez Sierra, Gregorio 220  
 Martínez Silíceo, Juan (kardynał) 79  
 Martinic, Jaroslav 136  
 Martino, Alberto 76, 86, 91  
 Medina, Diego 270  
 Mena, Juan de 40  
 Méndez Leite, Fernando 160  
 Mendoza, Eduardo 10, 257–272  
 Mendoza, Íñigo de 51
- Menéndez Pelayo, Marcelino 25, 158  
 Menéndez Pidal, Ramón 26  
 Merkator, Gerard 73  
 Mianowska, Aleksandra 255  
 Mieris, Willem van 114  
 Miguel Martínez, Emilio de 64  
 Miklasz, Magdalena 256  
 Mill, John Stuart 169  
 Miłosz, Czesław 11  
 Minc, Marcelli 70  
 Miralles, Alberto 229  
 Miralles, Enrique 178  
 Mochnecki, Maurycy 11, 287  
 Modrzewska, Zofia 255  
 Moll, Jaime 74  
 Monleón, José 149  
 Montaigne, Michel de 114  
 Monzó, Quim (właśc. Quim Monzó Gómez) 15  
 Mora, Gabriela 173  
 Moretti, Franco 81–82  
 Mota, Carlos 41  
 Mroczkowska-Brand, Katarzyna 99–130, 144, 285  
 Mrówczyński, Grzegorz 256  
 Mucha, Eugeniusz 128
- Nabokow, Władimir 122  
 Nawarecki, Aleksander 260  
 Nieva, Francisco 229  
 Nowak, Andrzej 18, 21  
 Nucio, Martín 74  
 Neumeister, Sebastián 187  
 Nycz, Ryszard 205
- Oczko, Piotr 114  
 Oleza Simó, Juan 175, 177  
 Oller, Narcís 177

- Olmedilla y Puig, Joaquín 172  
Olsen, Regina 188  
Opieński, Henryk 145  
Ortega y Gasset, José 145, 182,  
212  
Ortiz, Lourdes 155  
Osterwa, Juliusz 135, 146–147  
Ouaknine, Serge 149, 152  
Owidiusz 25
- Pabisiak, Magdalena 27, 33,  
35  
Panek, Marian 255  
Pardo Bazán, Emilia 17, 169  
Parker, Alexander Augustine  
203, 262  
Pawelec, Dariusz 260  
Pedraza, Felipe B. 41  
Peers, Edgar Allison 262  
Peiper, Tadeusz 145–146, 149,  
153  
Peñaranda, Francisco de 72  
Penella, Emma 160  
Peralta, Delfor 210  
Pereda, José María de 158  
Pérez Cuenca, Isabel 165  
Pérez Galdós, Benito 17, 158–  
–165, 175–177, 212  
Pérez-Reverte, Arturo 10  
Petry-Mroczkowska, Joanna  
99  
Pi i Margall, Francisco 169  
Pieczara, Stefan 180  
Pike, David L. 75  
Pinta Llorente, Manuel de la  
166  
Podbielski, Henryk 139  
Podrecca, Vittorio 228  
Pollak, Seweryn 36  
Ponińska, Teresa 210
- Porębowicz, Edward 18  
Porqueras Mayo, Alberto 150  
Potok, Magda 7–18, 167, 178,  
285  
Pozuelo Yvancos, José María  
7, 9, 16  
Primo de Rivera, Miguel, ge-  
nerał 217  
Pring-Mill, Robert 262  
Proaza, Alonso 40  
Puchalska, Iwona 107  
Puchner, Martin 75  
Pytel-Pandey, Danuta 240
- Quevedo Francisco de 17, 36,  
72–74, 220–221, 225–226,  
265
- Rabaté, Colette 182  
Rabaté, Jean Claude 182  
Rabelais, François 64  
Raczak, Lech 142  
Raczkiewicz, Alicja 124–125  
Raper, Kate 256  
Redondo, Agustín 78  
Regalado, Antonio 150  
Reinhardt, Max 146  
Renaud, Madeleine 210  
René, Ludwik 140  
Riaza, Luis 229  
Rico, Francisco 41, 71, 74, 77,  
92–93, 95  
Riley, Edward Calverley 110,  
113–114  
Río, Ángel del 209  
Riquer, Martín de 49  
Rivas Cherif, Cipriano 227  
Rivas, Manuel 15  
Ródenas de Moya, Domingo 8  
Rodero, José María 217

- Rodoreda, Mercè 15  
Rodowska, Krystyna 209  
Rodríguez Caeiro, Lucía 16  
Rodríguez, Juan 228  
Rodríguez-Puértolas, Julio 22–  
–23, 31  
Roig, Monserrat 15  
Rojas, Fernando de 30, 39–68,  
73, 185  
Romanow, Michał 138  
Romanowski, Andrzej 20  
Romero Esteo, Miguel 229  
Rowland, David 73  
Rostworowski, Dominik 123–  
–129  
Różewicz, Stanisław 256  
Ruano de la Haza, José M. 133  
Rubí Pacheco, Ángel 171  
Rudkiewicz, Leon 133–134  
Ruibal, José 229  
Ruiz Arzálluz, Iñigo 41  
Ruiz Castillo, Miguel 165  
Ruiz de la Peña Solar, Alvaro  
158, 175  
Ruiz Rodríguez de Cisneros,  
Juan (Ksiądz Prałat z Hity,  
Arcipreste) 19–37, 51, 66  
Russell, Peter E. 40–42, 51,  
63–64  
Rymkiewicz, Jarosław Marek  
133, 140–141, 256
- Sabik, Kazimierz 12  
Sáez de Melgar, Faustina 169  
Salazar, Eugenio de 86  
San Pedro, Diego de 49  
Sánchez Barbudo, Antonio  
203  
Sánchez Gijón, Aitana 160  
Sannazar, Jacopo 71
- Sanz del Río, Julián 158  
Sarna, Marcin 10  
Sawa, Alejandro (właśc. Ale-  
jandro Sawa Martínez) 215  
Sawala, Wojciech 97  
Sawicka, Anna 16  
Sawicki, Piotr 10–12, 19–37,  
180, 182, 286  
Sawrymowicz, Eugeniusz 153  
Schifter, Sara E. 173  
Schiller, Fryderyk 132  
Schlegel, August Wilhelm 132  
Searle, John 239  
Seneka 20, 221  
Sennett, Richard 85, 87–88,  
96  
Serés, Guillermo 41  
Serrano Mangas, Fernando 72  
Servén Díez, Carmen 157–178,  
286  
Severin, Dorothy S. 39  
Silva, José Asunción 199, 205  
Simón, Guillermo 74  
Simón Palmer, María del Car-  
men 173  
Sinués, María del Pilar 169  
Siwec, Magdalena 107  
Skłodowska, Elżbieta 157  
Skowron, Ryszard 136–138  
Skuczyński, Janusz 134  
Skuszanka, Krystyna 256  
Slavata, Wilhelm 136  
Słobodnik, Włodzimierz 36  
Słomczyński, Maciej 112  
Słowacki, Juliusz 132, 134, 143–  
–148, 152–155  
Smičková, Jitka 286  
Sobejano, Gonzalo 160, 167  
Sobocki, Leszek 129  
Solski, Ludwik 145

- Sotelo Vázquez, Adolfo 177–178
- Soubeyroux, Jacques 262
- Southey, Robert 74
- Spinoza, Baruch 204
- Spitziar, Jan 145
- Stafiej, Anna 134
- Stanisławiak, Grzegorz 256
- Stein, Edyta 12
- Strasburger, Janusz 18, 29
- Strzałkowa, Maria 12, 20–21, 32, 134
- Strzembala, Ryszard 256
- Suárez, Gonzalo 160
- Sullà, Enric 7, 15
- Swinarski, Konrad 141
- Swoboda, Tomasz 191
- Szajna, Józef 226
- Szczublewski, Józef 146
- Szekspir (Shakespeare), William 17, 101, 112, 117, 129, 135, 146, 155, 215
- Szeski, Jerzy 255
- Szleyen, Zofia 20–21, 26–27, 29–30, 32–33, 35–36, 200, 208–210, 212–213, 217, 219, 235, 252, 255–256
- Szreniawa-Rzecki, Stanisław 146
- Szturc, Włodzimierz 144
- Szujski, Józef 133, 135
- Szujski, Wasyl 137
- Szuster, Marcin 7
- Szyfman, Arnold 146
- Szymanowski, Adam 266
- Szymczyk, Zbigniew 256
- Świetlicki, Marcin 259–260
- Tabakowska, Elżbieta 136
- Terencjusz 20
- Teresa od Jezusa, św. (właśc. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, Teresa z Ávili) 17
- Thomas, Hugh 261
- Tirso de Molina (właśc. Gabriel Téllez) 36, 209
- Tołstoj, Lew 177, 264
- Torres Corominas, Eduardo 95–96
- Tosza, Bogdan 255
- Tynecka-Makowska, Słowinia 212, 220
- Tyszką, Juliusz 152
- Ubersfeld, Anne 235, 248
- Ukleja, Jan 255
- Unamuno, Miguel de (właśc. Miguel de Unamuno y Jugo) 32, 179–205, 209, 261, 285
- Uscatescu, Jorge (właśc. Jorge Uscatescu Barrón) 188
- Valbuena Prat, Ángel 226
- Valdés Palacio, Armando 159, 171
- Valera, Juan 163, 212
- Valle-Inclán, Ramón María del (właśc. Ramón del Valle y Peña) 207–230, 265
- Van Hooft, Karen S. 173
- Vaquero Serrano, María del Carmen 78–79
- Vargas Llosa, Mario 157, 286
- Vega, Garcilaso de la 65
- Vega, Lope de 17, 35, 209, 221, 283, 285
- Velázquez, Diego de (Diego Rodríguez de Silva y Ve-

- lázquez) 112–113, 192–193,  
195  
Verlaine, Paul 224  
Viguera, Baltasar de 171  
Vinaver, Michel 248, 250
- Walerich, Alicja 12  
Waniek, Henryk 255  
Wejman, Krzysztof 256  
Wergiliusz 217  
Wiercińska, Maria 255  
Wieszczycy, Stanisław 256  
Wilhelm, Waldemar 140  
Wilkoszewska, Krystyna 267  
Wilk-Racięska, Joanna 135  
Wilson, Edward M. 133, 262  
Wilson, George 210  
Winczakiewicz, Jan 255  
Wiśniak, Kazimierz 255  
Wiśniewski, Jacek 265  
Wiśniewski, Janusz 255  
Witkiewicz, Stanisław 208,  
228  
Wojciechowska, Kalina 72,  
74, 157  
Wojski, Zygmunt 18, 54  
Woods, M.J. 96  
Woźniakowski, Henryk 181
- Wright, Roger 96  
Wróbel, Zbigniew 255  
Wyszomirski, Józef 255
- Xirgu, Margarita (właśc. Mar-  
garida Xirgu i Subirà) 233
- Zahareas, Anthony N. 213  
Zalesiński, Jarosław 142  
Zan, Barbara 133, 135  
Zaniewska, Xymena 256  
Zapata, Bernardino de 79  
Zatorski, Witold 140  
Zavala, Iris M. 167, 185  
Zawanowski, Kazimierz 39–40,  
43, 47, 49, 59–60, 73  
Zebrzydowski, Mikołaj 137  
Ziarkowska, Justyna 11, 257–  
272, 287  
Ziemiński, Włodzisław 255  
Ziołowicz, Agnieszka 144  
Ziomek, Jerzy 209  
Zola, Emil 162  
Zygmunt III Waza, król Pol-  
ski i Szwecji 136–138
- Żygulska, Katarzyna 256

## Noty o autorkach i autorach

---

**Urszula ASZYK** – profesor zwyczajny Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik Zakładu Literatury w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. W pracy badawczej zajmuje się historią teatru i dramatu hiszpańskiego, a także niektórymi zjawiskami w teatrze polskim oraz polsko-hiszpańskimi związkami teatralnymi. Jako *visiting professor* prowadziła zajęcia na uniwersytetach w Niemczech, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Szwecji, Wielkiej Brytanii. Jest autorką licznych rozpraw i artykułów opublikowanych w wydawnictwach polskich i zagranicznych, a także szeregu książek, między innymi *Współczesny teatr hiszpański w walce o ...teatr* (1988), *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX* (1995), *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów* (1997), *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii, koniec XVI w.– pocz. XVIII w.* (2005), *Drama–Teatro–Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014). W jej przekładzie i opracowaniu ukazały się m.in.: Federico García Lorca, *Teatr nie dokończony – teatr otwarty* (1998); Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach. Przedstawiona Akademii w Madrycie* (2008). Jest też redaktorem tomów prac zbiorowych, w tym: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność* (2002).

**Beata BACZYŃSKA** – profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, kierownik Zakładu Iberystki. Autorka syntezy akademickiej *Historia literatury hiszpańskiej* (2014). Jednym z głównych obszarów jej badań jest dramaturgia hiszpańska Złotego Wieku, a w sposób szczególny twórczość Pedra Calderóna de la Barca, któremu poświęciła dwie monografie: „*Książę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład* (2002) oraz *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca* (2005). Współpracuje z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Brała udział w pracach międzynarodowego konsorcjum TC/12. *Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación*, jest członkiem grupy badaw-

czej PROTEO (Universidad de Burgos), która zajmuje się edycją krytyczną dramatów Agustína Moreto.

**Fernando CABO ASEGUINOLAZA** – profesor zwyczajny (*catedrático*) Uniwersytetu w Santiago de Compostela, specjalista w zakresie teorii literatury i literatury porównawczej, przewodniczący Asociación Española de Teoría de la Literatura (ASETEL). Autor monografii *El concepto de género y la picaresca* (1992), *Infancia y modernidad literaria* (Biblioteca Nueva, 2001), podręcznika *Manual de teoría de la literatura* (2006, współautorka: María do Cebreiro Rábade Villar) oraz krytycznych edycji dzieł literackich: *El quitón Onofre* (1988), *El Buscón* (1993, 2011) i *Execración contra los judíos* (1996). W 2010 roku w wydawnictwie John Benjamins w Amsterdamie w serii *Comparative History of Literatures in European Languages* (ICLA) ukazał się pierwszy tom *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* przygotowany przez zespół: Fernando Cabo, Anxo Abuín y César Domínguez. W 2012 wydawnictwo Crítica opublikowało dziewiąty tom serii *Historia de la literatura española* (red. José-Carlos Mainer) autorstwa Fernando Cabo zatytułowany *El lugar de la literatura española*.

**Maria FALSKA** – profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, kierownik Zakładu Studiów Hispanistycznych. Z wykształcenia historyk sztuki, romanistka-hispanistka o specjalności literaturoznawczej. Główne dziedziny zainteresowań badawczych to teatr i dramat krajów romańskich oraz teoria dramatu. Z tego zakresu opublikowała książki: *Le baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVII<sup>e</sup> siècle: Calderón imité par Thomas Corneille* (1999), *El universo dramático de Carlos Arniches: aproximación a una lectura estructural del texto* (2006). Szczegółowe zainteresowania naukowe: studia komparatystyczne teatru hiszpańskiego i francuskiego, wpływy teatru hiszpańskiego na teatr francuski XVII wieku, współczesny teatr i dramat hiszpański i hispanoamerykański, przekład literacki. Jest autorką polskiego przekładu *Partage de midi* Paula Claudela.

**Agnieszka KŁOSIŃSKA-NACHIN** – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, literaturoznawca. Pracuje w Katedrze Filologii Hiszpańskiej UŁ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się

wokół zagadnień teorii i historii literatury hiszpańskiej. Jest autorką monografii dotyczącej monologu wewnętrznego w powieści hiszpańskiej *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del Mundo* (2001) oraz wielu artykułów o modernizmie hiszpańskojęzycznym i twórczości Miguela de Unamuno, publikowanych w specjalistycznej prasie w Polsce i za granicą. Tym ostatnim zagadnieniom poświęcona jest książka *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana* (2012). W swoich najnowszych publikacjach podejmuje problematykę związków literatury hiszpańskiej z dziennikarstwem.

**Barbara ŁUCZAK** – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, katalonistka i hispanistka. Pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UAM, w Pracowni Katalonistyki. Jest autorką prac poświęconych współczesnej powieści katalońskojęzycznej i problematyce przestrzeni w literaturze, m.in. monografii pt. *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda–Bonet–Moix–Riera–Barbal)* (2011), oraz współredaktorką tomów pt. „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej* (2012 i 2015). Publikowała również artykuły dotyczące XV-wiecznych literatur romańskich oraz związków literatury z naukami przyrodniczymi.

**Katarzyna MROCZKOWSKA-BRAND** – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, romanistka, hispanistka, komparatystka, tłumaczka. Pracuje w Katedrze Komparatystyki Literackiej UJ. Autorka książek *The "Theatrum Mundi" Metaphor in Spanish and English Drama 1570-1640* (1993), *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku* (2009) oraz artykułów na tematy związane z dramatem europejskim przełomu XVI i XVII wieku, powieścią Iłtryzkowską i realizmem magicznym, publikowanych w czasopismach i książkach zbiorowych. Napisała przedmowę do pierwszego polskiego tłumaczenia dwóch sztuk Lopego de Vegi *Na niby – naprawdę* i *Rycerz z Olmedo* (Kraków 2007). Wraz z Williamem Brandem przełożyła na angielski *Cesarza, Szachinszacha* i *Jeszcze dzień życia* Ryszarda Kapuścińskiego.

**Magda POTOK** – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, iberystka, literaturoznawczyni. Pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UAM, w Zakładzie Literatury Hisz-

pańskiej i Iberoamerykańskiej. Opublikowała monografię autorską *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* (2010), monografie zbiorowe (we współautorstwie) *Discurso sobre fronteras – fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano* (2009), *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia* (2009), *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości* (2013) oraz artykuły naukowe z zakresu literatury hiszpańskiej, translatologii i krytyki genderowej.

**Piotr SAWICKI** – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Wrocławskiego, kierownik Katedry Kultur i Literatur Ibero-romańskich Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, założyciel iberystyki wrocławskiej, współpracownik ośrodków hispanistycznych w Uniwersytecie Jagiellońskim (1979–1988) i Uniwersytecie Ostrawskim (*Ostravská univerzita*, 1995–2010), promotor kilkunastu rozpraw doktorskich, redaktor serii wydawniczych „Estudios Hispánicos” (do 2005) i „Biblioteka Iberoromańska”. Najważniejsze publikacje: *Twórczość literacka Vicente Blasco Ibáñeza i jej recepcja w Polsce* (Wrocław, 1978), *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej. Ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna* (1985, wyd. hiszp. *La narrativa española de la Guerra Civil. Propaganda, testimonio y memoria creativa*, 2010, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie* (1995), *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930* (1996), *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España* (2001), *Srovnávací frazeologie a paremiografie. Vybrané studie ze slovanských a romanských jazyků* (2010, współautorka: Jitka Smičeková), *Polska–Hiszpania, Hiszpania–Polska. Poszerzanie horyzontów* (2013).

**Carmen SERVÉN DÍEZ** – profesor Uniwersytetu Autonomicznego w Madrycie, specjalistka w zakresie literatury XIX i XX wieku, edukacji literackiej oraz studiów genderowych. Pracuje na Wydziale Edukacji i Kształcenia Nauczycieli, jest członkinią Rady Instytutu Studiów Kobięcych (Instituto de Estudios de la Mujer) madryckiego uniwersytetu. Kierowała licznymi projektami badawczymi oraz wydawniczymi, m.in. *La mujer en los textos literarios* (2007), *Escritoras españolas*

*en los medios de prensa, 1868-1936* (2013). Jest autorką artykułów naukowych publikowanych w książkach zbiorowych oraz w specjalistycznych czasopismach hiszpańskich i zagranicznych.

**Justyna ZIARKOWSKA** – profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, badaczka XX-wiecznej literatury hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej. Pracuje w Zakładzie Iberystyki UW. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół technik narracyjnych i poetyk awangardowych. Redaktorka naczelną pisma naukowego „Estudios Hispánicos”, od kilku lat na liście ERIH. Jest autorką dwóch monografii: *Ucieczka do głębi. O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej przed 1936* (2010) i *W gorączce. Krytyka literacka Maurycego Mochnackiego i Mariano José de Larra* (2004), współautorką antologii krytycznej *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań* (2007), książki *Rzeczywiste i możliwe* (2005), a także redaktorką tomów zbiorowych oraz autorką artykułów publikowanych w kraju i za granicą.

Projekt okładki: Karolina Kotowska, Robert Czajka

Redaktor: Bożena Kapusta

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 15,00. Ark. druk. 18,00

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4