

## Don Kichot – smutny uśmiech czy groteskowy grymas?

Warianty łączenia elementów komizmu i tragizmu w powieści Cervantesa, *Królu Learze* Szekspira, *Monsignor Quixote* Grahama Greene’a i *Ostatnim husarzu* Sławomira Mrożka

Katarzyna Mroczkowska-Brand\*

doi: 10.24425/rl.2022.143003

**ruch literacki** • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035–9602

Motto:

Give me my *pechera*,...,my collar too,...,  
*We are going into battle, Sancho. I need  
My armour. Even if it is as absurd as  
Mambrino’s helmet.*

Graham Greene, *Monsignor Quixote*<sup>1</sup>

Występowanie elementów komicznych i tragicznych, lub bliskich tragizmowi, w tym samym utworze, jakie obserwujemy w *Don Kichocie z Manczy* Cervantesa, nie jest pierwszym przypadkiem współistnienia tak wydawałoby się sprzecznych ze sobą pierwiastków w historii literatury. Może się jednak szczególnie mocno kojarzyć z tą powieścią w powszechnym odbiorze,

\* Katarzyna Mroczkowska-Brand – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.  
ORCID: 0000-0003-4590-5578

<sup>1</sup> G. Greene, *Monsignor Quixote*, London 1982, s. 195.

choćby ze względu na częstotliwość odniesień do tak znanego arcydzieła, albo też, co może bardziej dzisiaj prawdopodobne, z powodu siły wizualnego stereotypowego przedstawienia działającego na zasadzie błyskawicznych asocjacji z jego uproszczoną wersją „komiksową”: postać wysokiego, chudego, pełnego powagi rycerza na koniu obok małego wzrostu, śmiesznego, zażywnego sługi na okrągłym jak jego jeździec osiołku. Tysiące mieszkańców Ziemi, którzy nigdy nie trzymali nawet w rękach, nie mówią o przeczytaniu, powieści Cervantesa, zareagują na ten obrazek, bezbłędnie rozpoznając tę parę. Trudno, niewiele poradzimy na fakt swoistego „przekleństwa” wiszącego nad utworami literackimi, które zostały na zawsze zakłęte, jak powiedziałby Don Kichot „przez wrogich mu czarnoksiężników”, w „rysunkowe” skróty: na tej samej półce znajduje się Hamlet trzymający czaszkę, Lady Makbet myjąca ręce do końca świata, etc.

Na tym etapie rozważań pozwolę sobie zaproponować roboczy termin groteski, a właściwie roboczy zbiór terminów, na określenie badanego zjawiska — łączenie elementów: powagi, dostojeństwa, dramatyzmu, smutku, melancholii, patetyczności z aspektami śmiesznymi, komicznymi, farsowymi i zabawnymi choć bywa, że żałosnymi.

Pierwsza część *Don Kichota* wychodzi drukiem w 1605 roku, druga w 1615. Wiek XVII był okresem zdecydowanej intensyfikacji różnych eksperymentów z łączeniem ducha komicznego z pierwiastkami powagi i dramatyzmu, zwłaszcza w teatrze. Bitwy, potyczki, walki pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami zasad rozdzielania tragedii od komedii toczą się i będą jeszcze toczyć się dalej. Sam Cervantes należał najpierw do obrońców dawnego klasycznego podziału, czego dowodem była jego neo-klasyczna tragedia *Obrona Numancji*, ale na późniejszym etapie swojej twórczości zaakceptował istnienie i funkcjonowanie tragikomedii, i różnych jej wariantów, w tym hiszpańską *comedię*, i sam stworzył dramaty w tym stylu, choćby bardzo oryginalny *Pedro de Urdemalas*. Jednak to nie XVII wiek był pierwszym, kiedy próby takich połączeń w kierunku tragi-komicznym miały miejsce. Biorąc tu pod uwagę nie tylko teatr, spójrzmy na precedensy łączenia elementów komicznych i poważnych, przypominając najpierw roboczą definicję komizmu<sup>2</sup>. Strukturalną istotą komizmu jest zderzanie przeciwieństw: wysoki styl z przyziemną tematyką, wykwintne maniery z prostackim słownictwem, uduchowiona i wzniosła postawa z upokarzającą fizjologią, szumnie brzmiące hasła i przygniatające do ziemi codzienne potrzeby, znajdziemy wiele przykładów takich zestawień funkcjonujących w tekście *Don Kichota*.

<sup>2</sup> Zob. m.in.: H. Bergson, *Śmiech: esej o komizmie*, przeł. [z fr.] Stanisław Cichowicz, Kraków 1977; *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2003; M. Geie, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przekład Joanna Czudec, Kraków 2007; I. Passi, *Powaga śmieszności*, przekł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.

Znali takie konstrukcje i używali ich autorzy i artyści – od czasów antyku do naszych. Przesuwają się jednak akcenty, proporcje, zmienia się skala zderzanych elementów, światów, nastrojów. Zmienia się też status i akceptacja komizmu i jego wariantów: od bardzo jednak drugorzędnej, pośredniej, głównie przeznaczonej dla plebsu rozrywki, do ważnej, całkowicie równouprawnionej (w stosunku do poważnych dzieł), a czasem wręcz fundamentalnej części sztuki, literatury, kultury. Takie tytuły jak *Wojna żab z myszami* (*Batrachomyomachia*) z V wieku przed naszą erą świadczą, że pomysł, by połączyć heroiczne zadęcie z wysmianiem go poprzez parodię, nie był czymś nowym, choć mógł się takim wydawać na przykład odbiorcom *Bitwy Prosiaków z Sardynkami* czytającym lub bardziej prawdopodobnie słuchającym w połowie XIV wieku w hiszpańskiej oberży wersji recytowanej czy śpiewanej dzieła Arcipreste de Hita, alias Juana Ruiza, pod tytułem *Libro de Buen Amor*. Bitwa owa jest częścią *Wojny Postu z Karnawalem*, już wówczas na tyle często eksploatowanym motywem, że nietrudno było go ukazać w komicznym zwierciadle parodystycznym, używając wariantu zderzenia przeciwieństw.

Kpina z nadętego dostojeństwa odnosiła też triumfy w poematach heroikomicznych. W tym, między innymi w *Orlando Furioso* Ariosta, który jest wymieniany przez samego autora *Don Kichota* i przywoływany przez wielu badaczy, jako jedno ze źródeł inspiracji dla Cervantesa. Poematy heroikomiczne to zatem jeden z ważnych punktów na mapie połączeń pomiędzy powagą a humorem, pomiędzy melancholią a śmiechem. Powiązania te są złożone, niezmiernie ciekawe zarówno filozoficznie, psychologicznie, socjologicznie, jak i genologicznie w badaniach literackich, tutaj chciałbym tylko zaznaczyć pewne szczególnie istotne punkty odniesienia potrzebne do rozważań tej problematyki w konkretnych tekstach, czyli w *Don Kichocie* i innych wymienionych w tytule artykułu. W renesansie status utworów zbudowanych na bazie humoru i satyry wyraźnie idzie w górę, staje się coraz bardziej uznany jako zasługujący na uwagę sposób opisu świata i komentarza do jego interpretacji. Takim punktem na rzecz wzmocnienia głosów humorystycznych było bez wątpienia dzieło François Rabelais'go, nie tyle jako przykład łączenia komicznych i dramatycznie poważnych elementów, ile jako utwór, który całą swoją siłę nośną konstruuje na genialnym zastosowaniu humoru w służbie prześmiewczej satyry, a autor staje się niejako mądrym błaznem – błaznem twórcą, błaznem kreatorem, a to w duchu myśli Renesansu oznacza udział w funkcji boskiej – dla komizmu to wielki awans. *Pochwała Głupoty* Erazma z Rotterdamu jest kolejnym kamieniem milowym w budowaniu poważnego traktowania komizmu i łączenia powagi z humorem na sposób błyskotliwy i nowatorski.

Te dwa wyżej wymienione arcydzieła są także ważne na naszej mapie, bo, jako pisane prozą, przyczyniają się do stworzenia miejsca dla humoru traktowanego z powagą i dla powiązań między tym co komiczne, a tym tragiczne poza teatrem, który do tamtego czasu był, praktycznie rzecz biorąc,

jedyną przestrzenią szerszej recepcji kultury, wychodzącej poza dwór i kościół, a więc także, przyczyniają się do poszerzenia odbioru różnorodnych i nowatorskich sposobów przekazu myśli i emocji w literaturze w ogóle.

Czas życia i twórczości Cevantesa (1547–1616) przypada właśnie na okres, w którym coraz poważniejsze podejście do humoru i spełnianych przez niego funkcji zaczyna przynosić owoce. Dzieje się tak zarówno dzięki rozkwitowi tragikomedii, jak i wpływowi epiki heroikomicznej oraz dzięki najlepszym przykładom niezwykle popularnych powieści i nowel łotrzykowskich, z których pierwszy i najważniejszy *Łazik z Tormesu*, skrzy się od znakomitego humoru satyrycznego<sup>3</sup>. Powstaje zatem w różnych gatunkach literackich przestrzeń dla spełniania się funkcji satyry społecznej i innych mądrych, a równocześnie rozweselających działań dydaktycznych lub introspekcyjnych dotyczących człowieka i świata.

*Przemyślny Szlachcic Don Kichot z Manczy* powstaje, jak wiemy, najpierw z intencją stworzenia satyry na powieści rycerskie niskiej jakości literackiej i na dosyć niemądrą modę zaczytywania się takimi utworami. Wiemy z badań nad czytelnictwem w tym okresie w Hiszpanii (między innymi pisał o tym i wykladał Carlos Garcia Gual<sup>4</sup>), że w całym społeczeństwie od górnych do dolnych klas, kto potrafił czytać, czytał takie właśnie utwory, kto nie umiał czytać, słuchał, jak czytali je na głos inni. Obraz tej sytuacji odnajdujemy wielokrotnie w samym dziele Cervantesa (karczmarsz, który zna się na powieściach rycerskich, ze słuchu). Patrząc z perspektywy badań nad kulturą masową, można by przyrównać popularność powieści rycerskich w tamtym czasie do dzisiejszej popularności seriali telewizyjnych. Do zaczytywania się utworami typu *Amadis z Walii* przyznawała się, jak wiemy, św. Teresa z Ávili, św. Ignacy Loyola, cesarz Karol V, powieści takie znalazłibyśmy w kieszeniach wielu z konkwistadorów wyruszających na podbój Nowego Świata, (świadczą o tym nazwy nowych obszarów wzięte z ksiąg rycerskich, jak Patagonia, California, etc.). Jednak nawet jeśli pierwotną intencją Cervantesa, kiedy rozpoczął pracę nad *Don Kichotem*, było stworzenie satyry na powieści rycerskie i manię ich czytania, to powstałe dzieło stało się, i jest ciągle, czymś daleko bardziej złożonym. Stało się i owszem w jakimś stopniu portretem bohatera heroikomicznego, ale też: bazą dla realizmu w powieści europejskiej, prezentacją i rozważaniem problemu iluzoryczności postrzegania rzeczywistości, pra-przykładem metafikcji a także przymiarką do dekonstrukcji struktury narracyjnej, między innymi poprzez autoironię, grę fikcyjnymi narratorami i autorami – by wymienić tylko parę najbardziej genialnie wprowadzonych i nowatorskich cech tego arcydzieła.

<sup>3</sup> Zob. S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970.

<sup>4</sup> C. Garcia Gual, *La luz de los lejanos faros. Una defensa apasionada de las humanidades*, Ariel 2017.

*Don Kichot z Manczy* jest też, wracając do sprawy łączenia powagi i komizmu, dziełem zbudowanym na wielu równoległych sprzecznościach – w tym komizmu i tragizmu. Angel del Rio przedstawia *Don Kichota* jako kwintesencję hiszpańskiego dualizmu i integralizmu, w znaczeniu łączenia przeciwieństw<sup>5</sup>. Wśród wielu możliwych przykładów tegoż łączenia przeciwieństw wymienia on, między innymi: wybór przeciętnej istoty, biednego, beczynnego, starzejącego się prowincjonalnego szlachcica jako ucieleśnienia ideałów reprezentowanych w dotychczasowej literaturze epickiej, przez istoty niezwykle i niemal nadludzkie, skontrastowanie tego, co dotychczas wyobraźnia twórcy ukazywała jako dalekie i mityczne z najbardziej bezpośrednią rzeczywistością przedstawioną w powieści, utożsamienie, w jakimś stopniu, najwyższej z ludzkich wartości, heroizmu, z szaleństwem, stanem godnym pożałowania, przykładów Angel del Rio<sup>6</sup> podaje oczywiście więcej. Ja dodałabym za Carlosem Fuentesem<sup>7</sup>, najbardziej nowatorski przykład integralizmu: stworzenie bohatera literackiego świadomego swojego istnienia i tego, że czyta się o nim, równocześnie zachwyconego sobą i kwestionującego sposób opisu swoich działań, mającego „lepsze” pomysły na ton i styl prezentacji siebie jako wzoru błędnego rycerstwa. A już całkiem od siebie dodam: obecny w powieści Cervantesa tragikomiczny integralizm wynika z opisu śmierci bohatera jako „happy endu” i zarazem tragicznej autodestrukcji. Oczywiście wiele zależy od interpretacji tej śmierci i poprzez wieki czytelnicy zmagali się z tym problemem. Czy mamy do czynienia ze śmiercią Don Kichota, stworzonego przez chory umysł Alonsa Quijany, który odzyskawszy rozum, umiera świadom swoich iluzji, czy ze śmiercią człowieka, który umiera, bo nie może żyć bez iluzji bycia Don Kichotem?

Do definicji komizmu jako skutku zderzenia przeciwieństw, o której wspomniałam wcześniej, trzeba dodać komizm wynikający z błędu w postrzeganiu, gdyż to ten rodzaj błędu ma w dziele Cervantesa największy potencjał tragiczny, zwłaszcza przy kumulacji wielu pomyłek w widzeniu i interpretowaniu otaczającego świata. Gdyby chodziło tylko o nazwanie wiatraków olbrzymami i poturbowanie bohatera, próbującego z nimi walczyć, ale przecież Don Kichot wkrótce znowu zostaje ranny w bitwie z domniemanymi wojskami Alifanfarona, które okazują się owcami, a potem są kolejne zdarzenia, płynące z błędnej percepcji, na szczęście nie wszystkie kończące się obrażeniami bohatera, ale za to niektóre mające opłakane skutki dla innych postaci (choćby dla Andresilla, zbitego przez właściciela

5 A. Del Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*, tom I, przełożył Kazimierz Piekarec, Warszawa 1970.

6 Tamże, s. 287–300.

7 C. Fuentes, *Cervantes, czyli krytyka sztuki czytania*, przełożyła Joanna Petry-Mroczkowska, Kraków 1981, s. 80.

stada, powtórnie i znacznie gorzej po interwencji Don Kichota). Natomiast funkcja pogłębiania realizmu w całościowym obrazie rzeczywistości przedstawionej w powieści zostaje spełniona znakomicie poprzez łączenie komizmu ze smutkiem lub tragizmem w kontekście błędnej percepcji, bo skutki takich błędów bywają jednocześnie i śmieszne, i smutne. Autor odsłania dzięki takiemu zabiegowi prawdę o człowieku, któremu nie została dana zdolność perfekcyjnego rozróżniania prawdy od obrazu prawdy, który sam sobie stwarza.

Ten trop może nas poprowadzić do wprowadzenia jako kontekstu porównawczego tekstu autora, którego wiele łączy z Miguelem Cervantesem, na pewno nie tylko ta sama data śmierci. Spośród analogii intelektualnych, pomiędzy Cervantesem a Szekspirem, ten właśnie sposób użycia wyobraźni twórczej, by odsłonić tragikomiczne skutki błędu percepcji wydaje mi się szczególnie frapujący. Chciałabym tu przytoczyć jedną scenę z *Króla Lear'a* jako przykład analogii w zastosowaniu konstrukcji tragikomicznych przez autora tejże tragedii i autora *Don Kichota*. Chodzi o scenę na wrzosowisku, po wygnaniu Lear'a. Wokół szaleje burza, Król w towarzystwie Błazna i Kenta poszukuje jakiegoś schronienia i w szałasie znajduje Edgara, ukrywającego się pod przebraniem biedaka, żebraka, zwariowanego Toma. Kent zresztą też zmienił tożsamość i szaty, ale przebranie Edgara jest, można by rzec, najbardziej przewrotne, bo przebiera się przez rozebranie się. Okrywają go częściowo lachmany, ale to nagość stwarza najsilniejsze wrażenie, a skutecznie kamufluje też jego prawdziwą tożsamość i pozycję. To, że Lear nie poznaje Edgara, jest w tych okolicznościach częściowo zrozumiałe (wieczór, ciemność, półoszalały, wzburzony król) a częściowo aspektem konwencji teatralnej tamtego czasu, ale to, że z powodu błędu postrzegania wyciąga wnioski, który jest i pomyłką, i prawdą równocześnie, na to trzeba geniuszu Szekspira.

Lear :

Is man no more than this ? ... , Thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art.

Off, off, you lendings ! Come unbutton here. (*Begins to disrobe himself*) [III, iv]

Fool :

Prithee, nuncle, be contented. 'tis not a night to swim in.<sup>8</sup>

Lear :

Czy człowiek jest jedynie tym ? ... , a ty jesteś czystą istotą, Człowiek pozbawiony wszystkiego nie jest niczym więcej niż takim biednym, nagim, dwunożnym zwierzęciem, jakim ty jesteś. Precz, precz, pożyczki ! Podejź, rozepnij tu. (*zdiera z siebie szaty*)

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *The complete works*, Penguin Books 1969, s. 1085.

Błazen :

Błagam, wujku, uspokój się. Nędzna to noc do kąpieli.<sup>9</sup>

Ironia jest tu co najmniej podwójna, a właściwie potrójna. Pierwszy poziom to, nazwanie syna Księcia Glousterera najbiedniejszym i najbardziej sponiewieranym człowiekiem, drugi poziom, to, że w postaci najbardziej perfekcyjnie przebranej Lear widzi najbardziej autentycznego człowieka, co odsyła króla do metafory świata jako teatru i dworu jako arcyteatralnej instytucji – dlatego zaczyna się sam rozbierać, żeby naśladować „autentyzm” Toma/Edgara, trzeci poziom ironii, to fakt, że słowa, jakimi nazywa kondycję ludzką, która poprzez tę pomyłkę, została mu odsłonięta w całej swej mizerii, są bardzo prawdziwe, uczą go naprawdę pierwszy raz dostrzegać los biednych, prostych ludzi, nieosłoniętych komfortem i przepychem teatru władzy. Tragikomizm tej sceny, wynika właśnie z pokazania, komicznych i tragicznych w skutkach równocześnie, błędów w postrzeganiu rzeczywistości. A całość służy pogłębieniu realizmu w obrazie rzeczywistości przedstawionej, paralelnie do funkcji scen tragicomicznych w *Don Kichocie*. Iluzja, która formatuje i rządzi nazywaniem obrazów widzianych przez bohatera Cervantesa jest nam, ludziom, równocześnie niezbędna, by przetrwać i prowadzi nas na manowce. A to powiązanie jawi się w powieści jako tragicomiczne, tak też interpretują je niektórzy artyści malarze.

Jedną z najważniejszych w *Don Kichocie* struktur generujących skutki tragicomiczne, jest właśnie ukazanie zależności człowieka od iluzji, często wręcz uzależnienie od niej i niezdolności uwolnienia się od postrzegania iluzorycznego, a w dziełach Szekspira możemy dostrzec podobną szczególną wrażliwość na ten problem. Łączenie elementów komicznych i tragicznych w wyżej przytoczonym przykładzie pełni funkcję pogłębiania realizmu w obrazie rzeczywistości przedstawionej, ale też utrzymywania pewnej, względnej równowagi pomiędzy mrokiem a światłem. Tak się dzieje zarówno w dziele Cervantesa, jak i Szekspira, choć bywa to równowaga chwiejna i niepewna.

Podążając dalej tropem różnorodności sposobów łączenia aspektów komicznych i tragicznych, a także pełnionych przez to łączenie funkcji, przedstawię teraz dwa wybrane przykłady z drugiej połowy XX wieku, które wydają się wzbogacać interpretacje takich funkcji, które w zarysie pojawiają się już w dziele Cervantesa. A skoro chodzić będzie o autora z literatury angielskiej, warto tu podkreślić kluczową rolę, jaką spełnili Anglicy w recepcji *Don Kichota* poza Hiszpanią, nie tylko dlatego, że jako pierwsi go przetłumaczyli, ale że podeszli poważnie do obecnego w dziele humoru, bo zdaniem znawcy Cervantesa, Andresa Trapiello, kultura angielska jest je-

<sup>9</sup> W. Shakespeare, *Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci króla Leara i jego trzech córek*, przekład Macieja Słomczyńskiego, Kraków 1979, s. 110.

dyną w Europie, może i na świecie, w której humor traktuje się poważnie<sup>10</sup>. Sądzę, że, to bardzo trafna, choć nieco z przymrużeniem oka wyrażona, opinia i bardzo istotna w rozważaniu znaczeń łączenia komizmu i tragizmu w arcydziele Cervantesa, a także w swojej dowcipnej, ironicznej, warstwie, bardzo w duchu Cervantesa i Szekspira.

Nie jest też na pewno przypadkiem, że interesujący nas tu Graham Greene, wybrał cytat z *Hamleta* Szekspira na motto i podtytuł swojej powieści *Monsignor Quixote*<sup>11</sup>, „There is nothing either good or bad, but thinking makes it so”/ „Nie ma rzeczy dobrych ani złych, jedynie myślenie czyni je takimi...” (II,ii)<sup>12</sup>. *Monsignor Quixote* Grahama Greene’a (1982), jak widać już w tytule, jest otwartym nawiązaniem do arcydzieła Cervantesa. Takich świadomych odniesień jest więcej, są bardzo konsekwentne: główny bohater, książdz/ojciec (Father) Quixote, podaje się za potomka Rycerza Smętnego Oblicza (co samo w sobie jest już podwójnym żartem, bo chodzi przecież o postać literacką, która, w dodatku, nawet w powieści, zmarła bezpotomnie), jego stary, prawie rozsypujący się ukochany samochód nazywany jest przez niego Rocinante, towarzysz podróży księdza, mer/sołtys miasteczka Toboso, to Sancho, itd. Ale zabawa intertekstualna prowadzona przez Greene’a idzie o wiele dalej i głębiej niż tylko imiona, nazwiska, nazwy miejscowości. Osią narracji, podobnie jak w *Don Kichocie* Cervantesa, jest najczęściej dialog, tutaj między księdzem a burmistrzem (sołtysiem), dialog, który bywa przekomarzaniem się, ale też zderzaniem się ideologii, polemiką filozoficzną, czasem złośliwą, ale zawsze dowcipną i mądrą. Graham Greene umieszcza akcję powieści w Hiszpanii, już po śmierci generała Franco, ale niedługo po końcu jego dyktatury, z jeszcze trwającymi starymi układami, niejako „zamrożoną” do czasu bardziej radykalnych zmian, a takie ustawienie w czasie i przestrzeni pozwala autorowi osiągnąć swój cel główny, czyli ukazać krytycznie i satyrycznie skomentować to, jak widzi ojczyznę Cervantesa w wersji współczesnej: pękniętą, podzieloną, zranioną jeszcze ciągle po wojnie domowej, konserwatywną z jeszcze bardzo silnym Kościołem, ale też z niejako przyczajoną do skoku lewicą, reprezentowaną przez osobę i poglądy sołtysa Sancza.

Jest to obraz tożsamości Hiszpanii, jak przystało na dobrego pisarza realistę, świetnie wycieniowany. Jest w nim i siła duchowa (którą reprezentuje

10 A. Trapiello, *Żywoty Cervantesa*, przełożył Piotr Fornelski, Warszawa 2005. W kwietniu bieżącego roku brałam udział w debacie w ramach Mesa Redonda w Instytucie Cervantesa w Krakowie na temat uniwersalnych i unikalnych aspektów *Don Kichota*, której uczestnikiem był również Trapiello, przywołujący swoje tezy o brytyjskiej recepcji powieści.

11 G. Greene, *Monsignor Quixote. There is nothing either good nor bad, but thinking makes it so*, London 1982

12 W. Shakespeare, *Hamlet*, II,ii, w przekładzie Słomczyńskiego: *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, Kraków 1982, s. 79.



Father Quixote), mocno osłabiona, ale jednak istniejąca, jest siła ludu świadomego swoich praw, trochę też zależnego jeszcze od pradawnych wierzeń i zwyczajów, jest duma i pycha niegdysiejszego Imperium, ale też bezwład, bałagan i anarchia, kraju który, paradoksalnie, jak na wielkie umiłowanie wolności, nigdy nie miał, nie stworzył sobie możliwości „przezwycięzenia” wolności połączonej z demokracją w swoim społeczeństwie, właściwie robi to w pełni dopiero teraz, zwłaszcza od wejścia do Unii. Znowu jak na mądrego pisarza przystało, Greene potrafi też pokazać paradoks tego, że dwóch pozornych i niepozornych wrogów, ksiądz i komunista, łączy nie tylko przyjaźń, która narodzi się z ich wspólnego losu w ucieczce i w podróży, ale też gdzieś głęboko w obu osobach tkwiące autentyczne przywiązanie do sprawiedliwości, właśnie demokratycznej, dla wszystkich takiej samej, a także wrażliwość i empatia w stosunku do bliźniego. A z tego, między innymi, wyniknie ich wspólna niechęć, a w końcu totalny sprzeciw, wobec rządów autorytarnych i opartych na przemoc, pełnych hipokryzji – w tamtej Hiszpanii reprezentowanych przez hierarchię kościelną i Guardię Civil, wzajemnie się wspierające.

Do takiego wyobrażonego spotkania Don Kichota z Świętą Inkwizycją nawiązał Georg Wilhelm Pabst, w głośnej filmowej wersji *Don Kichota* w 1933 roku. A Tibor Klaniczay komentując scenę z filmu, pisze: „jeśli nawet w powieści Cervantesa do tego nie doszło, to prawdziwych Don Quijote’ów, walczących o renesansowe ideały, Święty Trybunał nieraz posyłał na stos”<sup>13</sup>. Wspomniałam, że celem Grahama Greene’a w powieści *Monsignor Quixote* było stworzenie satyrycznego obrazu Hiszpanii po frankistowskiej, przypomnijmy, że opublikował ją w 1982 roku. Sądzę, że znowu analogicznie do mistrza Cervantesa, zaczęło się od pomysłu na satyrę i niewątpliwie utwór Greene’a jest nią w dużym stopniu, ale, znów podobnie jak u Cervantesa, powstało coś bardziej złożonego, choć nie na taką skalę. A złożoność ta polega, między innymi, właśnie na strukturze tragicomicznej.

Komiczne elementy ilościowo przeważają: od drobnych żartów w potyczkach językowych między księdzem a sołtysem, do wręcz farsowych sytuacji jak próba nadmuchiwania prezerwatyw, które ksiądz, nie wiedząc czym są, bierze za baloniki. Są żarty sytuacyjne i wyrafinowane humorystycznie paradoksy filozoficzne i światopoglądowe, kiedy sołtys komunista cytuje Pismo święte, żeby wesprzeć dany argument, a na to ksiądz odparowuje mu cytatem z Marksa. Jedynym, co na początku wydaje się ich łączyć, oprócz potrzeby ucieczki, jest przywiązywanie tej samej wagi do konieczności zapatrzenia się w odpowiednią ilość dobrego lokalnego wina na drogę. Tak więc różnorodność i ilość scen komediowych generowanych przez sytuacje, charaktery, osobowości i konteksty polityczne prowadzi w sposób oczywisty

<sup>13</sup> T. Klaniczay, *Renesans, manieryzm, barok*, przekład z węgierskiego Elżbieta Cygielska, Warszawa 1986, s. 130/31.

w kierunku lektury komicznej. Tym bardziej zaskakuje nas, że oprócz wykorzystania potencjału komicznego i satyrycznego Graham Greene potrafi też zbudować tak poważny i oryginalnie przedstawiony wymiar tragiczny w rzeczywistości przedstawionej swojej powieści, a to zbliża całość do wariantu tragikomizmu.

Tragizm w powieści *Monsignor Quixote* zbudowany jest na dwa sposoby. Pierwszy to objawiający się skojarzeniami, uporczywymi myślami i powracającymi obrazami lęk, że Father Quixote traci wiarę. Bohater przerażony jest samym podejrzeniem, najmniejszym nawet, że mogłoby do tego dojść. Lęk narasta, momentami jest paraliżujący<sup>14</sup>. Nietrudno zrozumieć, że to dramat dla każdego księdza, ale dla tego właśnie księdza to więcej niż dramat. Monsignor Quixote taki, jakim go wykreował autor utworu, w dotychczasowym życiu w przestrzeni powieści żył wiarą, z wiary się składał, wiarą i duchowością się karmił, właściwie nie miał życia poza nią. Kiedy zatem przecucia jej utraty się kumulują, są czymś tak strasznym, że wystarczają, żeby go wewnątrz zniszczyć. Father Quixote walczy więc nieustannie z myślami, że utrata wiary mogłaby nastąpić, i walczy zarówno heroicznie, jak i rozpaczliwie: rozpaczliwe jest na przykład pochłanianie coraz większej ilości wina. Kontekst psychologiczny sytuacji, w której traci swój dom, musi uciekać, jest dyskretnie – ale jednak – ścigany i taktownie – ale jednak – więziony, znowu ucieka, a wszystko to przyczynia się do rozchwiania nerwowego jego osoby, ale nie jest przyczyną możliwej utraty wiary. Tu odpowiedzi na pytanie o utratę wiary nie dostajemy. Jedną z możliwych przyczyn załamania się i albo utraty wiary, albo czegoś bardzo temu bliskiego, jest raczej zderzenie czołowe ogromnie wrażliwego i naiwnego idealisty z rzeczywistością świata, z całą jej brutalnością i okrucieństwem. W tym tkwi najgłębsze pokrewieństwo Ojca Kichota z Don Kichotem. Mimo, że idealizm każdego z nich był na czymś innym osadzony (u księdza nie były to księgi rycerskie), samo zderzenie idealizmu i naiwności z przemocą i niesprawiedliwością przebiega podobnie, ma wspólną rozmytą granicę z szaleństwem i z połączeniem elementów komicznych z tragicznymi.

Grahama Greene'a musiał fascynować dramat utraty wiary przez osobę duchowną, czego przykładem jest wybranie na głównego bohatera jednej z najbardziej znanych jego powieści *The Power and the Glory* księdza, który całkowicie utracił wiarę, pełni mimo wszystko posługę kapłańską wobec chorych i umierających, ryzykując życiem, gdyż bycie czynnym księdzem na tym etapie rewolucji w Meksyku groziło śmiercią. Z kolei z biografii Greene'a, z jego zapisków, wiemy, że sam długo zmagił się z procesem tracenia wiary, która, zanim to się stało, była dla niego jednak bardzo ważna.

<sup>14</sup> „... when I speak of belief, I become aware always of a shadow, the shadow of disbelief haunting my belief ?”, G. Greene, dz. cyt., s. 172.

Wracając do *Monsignor Quixote'a*, warto zwrócić uwagę, że ostatecznym akcentem dramatycznym lub tragicznym, zależnie od interpretacji, jest scena sprawowania ostatniej ofiary mszy świętej przez Father Quixote'a, po której umiera, a którą odprawia w jakimś przedziwnym stanie półświadomości, transie, w opactwie, w którym się schronił, kiedy ma już zakaz odprawiania mszy. Ta msza święta jest dramatyczna i przedziwna nie tylko z powodu stanu świadomości samego księdza, ale przez uczestnictwo w niej Sancza, niewierzącego, kierującego się empatią wobec przyjaciela, ale przeżywającego coś w rodzaju zawieszenia niewiary. Sama narracja sugeruje zdarzenie z pogranicza cudu. Sugestia ta jest niesłychanie subtelna i operuje jakże angielskim, szekspirowskim, niedomówieniem.

W powieści Grahama Greene'a *Monsignor Quixote*, zostają, jak sądzę, spełnione wszystkie trzy funkcje tragikomizmu, obecne już w jakimś stopniu w dziele Cervantesa: pierwsza to pogłębianie realizmu w opisie rzeczywistości przedstawionej, druga to zaostrenie krytycznej oceny opisywanych postaci i ich otoczenia poprzez satyrę, trzecia zachowywanie, mimo wszystko, pewnej równowagi w obrazie świata, pewnej dawki nadziei, odrobiny światła w tunelu.

Chciałabym zakończyć ten artykuł polskim akcentem, przywołując bohatera opowiadania Sławomira Mrożka jako przykład postaci heroikomicznej, nieco donkichotowskiej i łączącej, w sposób typowy dla heroikomizmu, dostojeństwo z parodią i kpina. Taki jest właśnie ostatni husarz w opowiadaniu o tym samym tytule ze zbioru opowiadań *Słoń*. Heroikomiczny bohater z tekstu Mrożka cierpi na „chorobę” przypominającą tę, która dotknęła Don Kichota: widzi siebie takim, jakim chciałby być, czyli jako waleczny, nieustraszony, zmagający się z siłami mroku, jakimi są dla niego śledzący go wszędzie, w jego mniemaniu, stróżowie komunistycznego reżimu. Otóż, mechanizm widzenia siebie w zwierciadle mitycznych postaci, w obraz których dana osoba chce się wpisać, jest analogiczny do opisanego przez Cervantesa czy Szekspira: błąd w percepcji, prowadzący do trwałego zaburzenia realizmu w samoocenie i ocenie otoczenia<sup>15</sup>. Bohater heroikomiczny, jakim jest Lucuś, skonstruowany jest z dostojeństwa postaci rycerza, w tym wypadku husarza, i równocześnie z parodii tej postaci. Zderzenie heroicznych marzeń Lucusia, uskrzydłonego obrońcy ojczyzny, zwycięskiego, ratującego innych, z charakterem i miejscem jego działalności rzeczy-

15 S. Mrozek, *Ostatni husarz*, z tomu opowiadań *Słoń*, Kraków 1958, Zob. też rozmowę z prawnuczkami: „Cieszcie się, że macie takiego ojca – i pokazuje im obrazki przedstawiające rycerzy w pióropuszkach, galopujących przez równiny. – Wasz ojciec mógłby tak samo. On się nie załamał [...] błyskawicznie wyjmuję z kieszeni ołówek i pisze na ścianie: «Precz z bolszewizmem». Wypada z ustępu, wskakuje do pierwszej lepszej dorożki lub taksówki i klucząc ulicami wraca do domu.”, tamże, s. 108.

wistej, a mianowicie po kryjomu wykonywanych napisów antyreżimowych w toaletach publicznych, owocuje cudownym komizmem.

Autor konsekwentnie utrzymuje optymalną powagę w opisie sytuacji, podążając za tokiem myśli i odczuć bohatera, pokazując narastanie jego obsesji<sup>16</sup> i kumulując efekty komiczne. Obraz postaci heroikomicznej, jaką jest Lucuś, nie wchodzi jednak moim zdaniem w rejestr tragikomiczny, bo do żadnej tragedii nie dochodzi ani się do niej nie zbliżamy, ale podobieństwo heroikomicznych korzeni, z jakich wyrosli Don Kichot i bohater Mrożka jest niewątpliwe, tak jak i analogia mechanizmu zaburzenia percepcji prowadzącego do trwałego nawyku iluzorycznego postrzegania zwłaszcza siebie, ale też otoczenia.

Zatoczyłam koło, zaczynając od heroikomicznych inspiracji, z jakich powstał *Don Kichot*, a kończąc na postaci ostatniego husarza w opowiadaniu Mrożka, w którym heroikomiczne cechy bohatera są wykorzystane do sugestii dominacji absurdu w świecie obrazowanym:

Wszedł w sam środek krzaków i napisał patykiem na śniegu: „Generał Franco wam pokaże”.

Wrócił do domu. Tego wieczoru długo stał przed lustrem, sprawdzając czy do jego ramion nadawałyby się orle skrzydła.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> „Również fizjonomie babci klozetowych przyprawiały go o niepokoję. A nuż to jedynie charakteryzacja?”, tamże, s. 109.

<sup>17</sup> Tamże, s. 110–111.

Katarzyna Mroczkowska-Brand

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID 0000-0003-4590-5578

## **Don Quixote – a rueful smile or a grotesque grin? Combinations of comic and tragic elements in Cervantes’ *Don Quixote*, Shakespeare’s *King Lear*, Graham Greene’s *Monsignor Quixote* and Sławomir Mrożek’s *The Last Hussar***

### **Summary**

The article opens with a brief history of a genre of literary works that blend both tragic and comic elements, the latter of which seem to have been increasingly more prominent in European culture in general. This article examines various functions of the tragic and comic combination in Cervantes’ *Don Quixote*, some scenes from Shakespeare’s *King Lear*, and two modern narrative fictions, where the main character is simultaneously heroic and comic, Graham Greene’s *Monsignor Quixote* and Sławomir Mrożek’s short story *The Last Hussar*.

### **Key words**

tragicomedy – mock-epic – satire – absurd comedy – Miguel de Cervantes (1547–1616) – William Shakespeare (1564–1616) – Graham Greene (1904–1991) – Sławomir Mrożek (1930–2013)

### **Słowa kluczowe**

tragikomizm, epika heroikomiczna, realizm, satyra, absurd

## Bibliografia

- Antonio Villanova, 1965, *La Moria de Erasmo y el prólogo del Quijote Collected Studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford.
- Bataillon Marcel, 1978, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona.
- Bergson Henri, 1977, *Śmiech: esej o komizmie*, przeł. [z fr.] Stanisław Cichowicz, Kraków.
- Geier Manfred, 2007, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przekład Joanna Czudec, Kraków.
- —, 2007, *Groteska*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk.
- Grzeszczuk Stanisław, 1970, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków.
- Kleiner Juliusz, 1956, *Z zagadnień komizmu. Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin.
- Nabokov Vladimir, 2015, *Wykłady o Don Kichocie*, przekł. J. Kozak, Warszawa.
- Passi Izaak, 1980, *Powaga śmieszności*, przekł. Kamelia Minczewska-Gospodarek, Warszawa.
- Russell Peter E., 1969, *Don Quixote as a Funny Book*, „The Modern Language Review” 64.2 (1969).
- Słowiński Mirosław, 1990, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań.
- Sznajderman Monika, 2000, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk.
- Trapiello Andres, 2012, *Żywoty Cervantesa. Próba innej biografii*, przekł. P. Fornelski, Warszawa.
- Wilson Edward M., 1848, *Cervantes and English Literature of the seventeenth century*, “Bulletin hispanique” 1848.