



# UNIVERSITAS GEDANENSIS

PÓŁROCZNIK ❖ R. 35 / 2023 / t. 65

Universitas Gedanensis T. 65

*Walcząc  
z wiatrakami...  
cz. 2*

UNIVERSITAS  
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 37/ 2023 / t. 65

**Universitas Gedanensis, t. 65**

Redaktor naczelny  
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego  
Krystyna Bembenek

Redakcja naukowa bieżącego numeru  
Iwona Krupecka  
Krystyna Bembenek

Rada Naukowa  
Paweł Dybel, Tadeusz Gadacz, Andrzej Leder,  
Anatolij Miłka, Aleksander Piwek, Alina Ratkowska,  
Zenon Roskał, Ewa Szumilewicz, Bianca Boteva-Richter

Korektor języka angielskiego  
Teresa Ossowska

Korekta  
Krystyna Bembenek

Skład i łamanie tekstu  
Teresa Stańczyk

Projekt okładki  
Jerzy Wołodźko

W projekcie okładki wykorzystano grafikę Czesława Tumielewicza

Wydawca  
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno Teologiczne  
ul. Lenziona 8/1A  
80-264 Gdańsk

[www.universitasgedanensis.pl](http://www.universitasgedanensis.pl)  
[redakcja@universitasgedanensis.pl](mailto:redakcja@universitasgedanensis.pl)

Zgodnie z komunikatem Ministra Edukacji i Nauki z dnia 1 grudnia 2021 roku  
czasopismo Universitas Gedanensis posiada 20 punktów  
(poz. 32412 w wykazie czasopism)

Nakład 120 egz.

**ISSN 1230-0152**

## SPIS TREŚCI

IWONA KRUPECKA, KRYSZYNA BEMBENNEK	
Wstęp .....	5
RAFAEL ARGULLOL	
Przygoda. Filozofia wędrowna	
<i>Adventure. A nomadic philosophy</i> .....	7
MAGDALENA ŚRODA	
Don Kichot w czterech odsłonach	
<i>Don Quixote in Four Acts</i> .....	23
WOJCIECH CHARCHALIS	
O erasmianizmie i kichotyzmie. Notatki na marginesie <i>Don Kichota</i>	
<i>On Erasmianism and Quixotism: Notes in the Margins of 'Don Quixote'</i> .....	35
JAN GRZANKA	
Mniejszyś, lecz zarazem większy	
<i>Smaller, but also bigger</i> .....	49
JAKUB STUDZIŃSKI	
Donkichotyzm w filozofii politycznej tradycjonalizmu hiszpańskiego na przykładzie	
<i>Obrony Hispanidad</i> Ramiro de Maeztu	
<i>Quixotism in the Political Philosophy of Spanish Traditionalism: The Example</i>	
<i>of 'Defensa de la Hispanidad' by Ramiro de Maeztu</i> .....	65
DOROTA LESZCZYNA	
Fenomenologiczno-transcendentalny wymiar <i>Meditaciones del Quijote</i> José Ortegi	
y Gasset	
<i>The Phenomenological-Transcendental Dimension of 'Meditaciones del Quijote' by José</i>	
<i>Ortega y Gasset</i> .....	77
INÉS RUIZ ARTOLA	
Wanda Landowska i <i>Don Kichot</i>	
<i>Wanda Landowska y 'Don Quijote'</i> .....	103



## WSTĘP

Don Kichot – rycerz błędny, *el caballero errante, el caballero andante*. Wędrówka, wpisana w jego obłądny rycerski los, to przemieszczanie się, kluczenie, z prowizorycznie tylko zarysowaną mapą; to przymusowe i dobrowolne postoje, gdy los rzuci przeszkodę albo okazję; to droga geograficzna, która jest też drogą symboliczną, podobnie jak fizyczna zmiana miejsca znajduje sens w zmianie wewnętrznej, duchowej. Wędruje Don Kichot i wędruje Sanczo, wędrują poprzebierane kobiety, mulnicy, galernicy, cyrulicy i licencjaci. Świat *Don Kichota* jest dynamiczny i niewielu z tych, którzy go zaludniają, mogą cieszyć się stabilnym „ja”, które sprawia, że nie muszą już ruszać w drogę. A może: też muszą, ale o tym nie wiedzą.

Dla pisarza motyw wędrówki jest świetną okazją do poruszania się między światami pozornie osobnymi: bogactwa i biedy, ortodoksji i heterodoksji, męskości i kobiecości, pióra i oręża, szaleństwa i normalności, prawdy i fikcji. To wyliczenie – bardzo pobieżne – rejestrów, pomiędzy którymi wędrują Don Kichot i Sanczo, pokazuje, jak doskonale Cervantes wykorzystał możliwości, jakie oferuje konwencja wędrówki. Przechodzenie między tym, co miało pozostać rozdzielone, ujawnia porowatość granic, miejsca spotkania, ale też konflikt i przemoc, na co dzień starannie skrywane pod gładko biegnącym doświadczeniem. Wędrówka „błądzącego” rycerza w pewnym sensie wprawia w ruch cały świat: to, co zdawało się statyczne, uporządkowane i rozdzielone, podporządkowane zasadzie „jest albo nie jest, *tertium non datur*”, ujawnia swą niestabilność i nierozstrzygalność.

W niniejszym tomie swą wędrowność ujawnia i Don Kichot, i *Don Kichot*. Bohater Cervantesa jest jednym z wcieleń *homo viator*, nomady, tego, który nie boi się przygody i przygodności. Otwieramy tom wyborem fragmentów z książki Rafaela Argullola *Aventura. Una filosofía nómada* (Barcelona 2008), w której autor zabiera czytelnika w wędrówkę momentami niebezpieczną: odślania kontyngencję naszej egzystencji, obnaża lęki, z którymi musimy się zmierzyć, i wskazuje decyzje, które musimy podjąć; ujawnia radykalną przygodność naszego życia-przygody, w którym stałość okazuje się maską lub iluzją, tworzoną na potrzeby naszego poczucia bezpieczeństwa. Puszczanie się w podróż, wyprawa po przygodę, zdanie się na los, podążanie

za marzeniem wyznaczają ten modus ludzkiego bycia, który na swój sposób realizuje Don Kichot.

Wędrowny jest też *Don Kichot*. Kolejne teksty tomu pokazują sposoby, w jakie aktualizowane było i jest dzieło Cervantesa w rozmaitych kontekstach. Tekst Magdaleny Środy stanowi autorską, filozoficzną interpretację wybranych wątków powieści; Wojciech Charchalis rozważa erasmianizm powieści, ale też paralele losów Erazma z Rotterdamu i Miguela de Cervantes; Jan Grzanka przeprowadza porównanie Don Kichota i Hamleta; Jakub Studziński bada wykorzystanie Cervantesowskiej postaci przez Ramiro de Maeztu jako symbolu Hispanidad; Dorota Leszczyna przeprowadza złożoną analizę filozoficzną problematyki donkichotowskiej w myśli José Ortegi y Gasset; Inés Artola śledzi wkład polskiej klawesynistki, Wandy Landowskiej, w operowe inscenizacje powieści. *Don Kichot – la novela andante*, podróżniczka między gatunkami, w nieustającym ruchu interpretacji.

Iwona Krupecka  
Krystyna Bembenek

RAFAEL ARGULLOL

ORCID: 0000-0002-1891-6143

## PRZYGODA. FILOZOFIA WĘDROWNA\*

### I. Niewidzialny labirynt

Zawsze lubiłem wyobrażać sobie pierwszego człowieka, który wszedł do wnętrza jaskini, by narysować jakiś znak i w ten sposób zadać pytanie, na jakie nie mógł znać odpowiedzi. Z tej perspektywy, wychodząc od tego rozpoznania, że prawdziwe cięcie ontologiczne dokonało się wówczas, gdy człowiek zaczął zadawać sobie pytania bez odpowiedzi, być może dałoby się znaleźć alternatywę dla niektórych definicji człowieka, jakie powstawały dotąd w historii kultury. Wówczas znaczną część tego, co określamy jako „malowidła naskalne”, należałoby uznać za próbę postawienia tych pytań. Chociaż w niektórych przypadkach mogły one mieć praktyczne zastosowanie, to być może w innych wprowadzają nas do owej *strefy cienia*, w której pewne pytania pozbawione są odpowiedzi.

W takim wypadku, wszelka ludzka próba *poznania* rozpoczynałaby się w chwili, w której postawiona została kwestia *zagadki*. Wydaje się, jakby w historii ludzkości wysiłki, by osiągnąć poznanie, były od tego momentu powielane niby odbicie tego źródłowego gestu, tego krzyku, tego doświadczenia, które w pewien sposób można uznać za niewypowiedziane. Jakby ludzkość tkła niedostrzegalną tkaninę, jakbyśmy podążali ścieżkami tworzącymi *niewidzialny labirynt*, w którym bez końca rozlegają się kolejne pytania i nawet jeśli czasami można na nie odpowiedzieć, to z każdą odpowiedzią wyłania się nowe pytanie i odsłaniają się nowe obszary niewiedzy.

Miałoby przywoływać pojęcie systemu, skończonej i zamkniętej w sobie samej konstrukcji, ten obraz ludzkiej możliwości poznania przybliżył mi raczej do idei struktury otwartej, subtelnej i niewidzialnej, która ma liczne powiązania z historią sztuki i literatury. Jedno z tych odniesień szczególnie mi się podoba. Angielski pisarz i podróżnik, Bruce Chatwin, wspominał o australijskich aborygenach, że poruszają się oni nieznanymi obcym ścieżkami, rysując tak mapę, która odzwierciedla linie pierwotnej pieśni, powielanej i powtarzanej od lat. Nie ma namacalnych dróg, tylko

\* Tłumaczenie za zgodą Autora: Rafael Argullol, *Aventura. Una filosofia nómada*, Barcelona 2008, Acan-tilado.



nienamacalne, a ich kierunkowskazy nie są widzialne, lecz niewidzialne, i gdy stają się częścią wiedzy, odtwarzają pasma źródłowej pieśni.

Idea nienamacalności, drogi lub niewidzialnego labiryntu skłania mnie ku myśli, że doświadczeniu poznania najbliższe jest próbowanie: poruszamy się, próbując. W tym sensie stwierdzenie Montaigne'a na temat eseju nabiera radykalnego znaczenia, jako że byłby on tą formą literacką, która w największym stopniu zgłębia relację między człowiekiem a poznaniem, zaprasza nas bowiem do próbowania i eksperymentowania.

Cóż jednak próbujemy znaleźć? W pewien sposób chcemy odnaleźć ślady gestów, pasma źródłowych pytań, oczywiście zawsze inaczej stawianych. Sądzę nawet, że próbujemy odnaleźć te źródłowe gesty, które zostaną wykonane dopiero w przyszłości, nie ograniczając się do powielania gestów zapamiętanych z przeszłości, ponieważ ów gest, który wprawia w ruch esej, zawiera również możliwość uchwycenia przyszłości. Powinniśmy więc uznać niejaką ważność Platonskiej *anamnezy*. Poznanie będzie „wspomnieniem”, takim jednak wspomnieniem, które zakłada przeczcucie przyszłości, próbowanie tego, co ma nadejść.

Również nowożytne ujęcia poznania, które krążą wokół terminu „nauka”, zdają się w znacznym stopniu w tym uczestniczyć. Nauka, co oczywiste, przypisuje fundamentalną rolę sprawdzaniu i eksperymentowaniu, jednak co do pytań, również jest próbowaniem. W tym kontekście inspirujące są paralele, jakie możemy zarysować między teoriami naukowymi naszych czasów a narracyjnym opracowaniem starożytnych mitów. Można wskazać wiele przykładów, ale szczególnie uderzające jest porównanie różnych opowieści współczesnych naukowców na temat Wielkiego Wybuchu z opisem wyłonienia się świata z chaosu, stworzonym przez Hezjoda w *Teogonii*. Paralelność tych dawnych historii skłania do wniosku, że chociaż czasami mogą być one nieco zuchwałe, to nie tracą na doniosłości, a nawet pokazują, że z pewnego punktu widzenia nauka może być uznana za rozwinięcie intuicji zawartych w mitach.

## II. Szczelina

W pierwszym momencie jest tak, jakbyśmy się znaleźli przed nieskończonym białym murem, który dopuszcza jednocześnie dwie przeciwstawne formy: „wszystko zostało zapisane”, „nic nie zostało zapisane”. Jeden ze szczególnie pociągających fragmentów *Siedmiu filarów mądrości* Lawrence'a z Arabii zestawia zachodni, zwłaszcza nowoczesny, prometeizm, z ideami predestynacji obecnymi w różnych odmianach

świadości religijnej i świadomości mitycznej. W obliczu arabskiego przeświadczenia, że wszystko zostało zapisane w niebie, Lawrence stwierdza, że „nic nie zostało zapisane”. Ten dobrze znany fragment książki w rzeczywistości podsumowuje jedną z tych kwestii, jakimi obsesyjnie zajmowała się umysłowość zachodnia, przy czym w tej tradycji problem wolności – wpisany w przeciwstawienie tych dwóch formuł – zawsze był silnie związany z problemem wiedzy i poznania.

Z historycznej perspektywy Zachodu problem wolności inspirował zarówno filozofów, jak i teologów oraz polityków. Odnajdujemy jego kolejne odtworzenia na różnych etapach tej historii, a jednym z najbardziej spektakularnych i gwałtownych momentów były wojny religijne Renesansu. A jednak, mimo że temat wolności był podejmowany przez wielu klasyków Zachodu, w tym w sposób wybitny przez Calderona de la Barcę i teatr elżbietański, powinniśmy się raczej cofnąć do tragedii greckiej, gdzie temat ów osiągnął swój najwyższy i chyba niedościgniony poziom.

W tragedii greckiej, zwłaszcza u Ajschylosa i Sofoklesa, uwidocznia się pewien pesymizm co do możliwości wolności. Powierzchnowa lektura tych dwóch tragików mogłaby nawet prowadzić do wniosku, że wolności tam nie ma. Jednakże brak wolności wśród ludzi jest jednocześnie kompensowany brakiem wolności wśród bogów. W tym sensie, jakkolwiek niewielka by nie była, pojawia się szczelina, minimalna luka, w której człowiek może żyć, wierząc, że jest wolny.

Prawdopodobnie nie byłoby błędem przeciwstawienie dwóch pojęć: z jednej strony, Los, kategoria totalizująca i wszechobejmująca, odpowiadająca starożytnej greckiej Konieczności – *ananke*, z drugiej zaś rozmaite osobiste losy, będące urzeczywistnionymi w szczelinie witalnymi możliwościami wyboru i tworzenia. W *Prometeuszu* Ajschylosa, a dokładnie w jednym z nielicznych fragmentów w całej historii literatury greckiej ujawniających, kto kieruje Losem, kto kieruje *ananke*, uwidaczniają się ograniczenia bogów. Jak widzimy, Zeus w tej tragedii podlega takim ograniczeniom, a fakt, że Prometeusz mógł rzucić mu wyzwanie, pokazuje, że Zeus również zdawał sobie sprawę z granic własnej wolności.

W przeciwstawieniu wolności i losu odnajdujemy chyba najgłębszy konflikt w tragedii, albowiem świat jawi się jako spowity gęstą pajęczą siecią, w której człowiek ma niewielką, acz nie żadną, swobodę ruchu. Z tego wynika z kolei problem podwójnego sensu sprawiedliwości, wyrażony na przykład w *Antygonie* Sofoklesa, gdzie konflikt między poziomem ludzkim a poziomem boskim odzwierciedla napięcie między wolnością a losem. Potem jest Szekspir, który podejmuje ten wątek, zwłaszcza w *Królu Learze* i w *Makbecie*, ukazując świat jako wielki mechanizm zegarowy,

w praktyce skazujący człowieka na niewolnictwo, lecz pozostawiający pewną lukę, łagodną szczelinę wolności.

Prowadzi nas to do jednej z sytuacji kluczowych dla człowieka: jeżeli pewnym jest, że ostatecznie poruszamy się pomiędzy dwiema cytowanymi formułami, pomiędzy „wszystko zostało zapisane” a „nic nie zostało zapisane”, pomiędzy negacją a afirmacją wolności, to wówczas zdaje się jasne, że jednym z zasadniczych aspektów kondycji ludzkiej jest – w znaczeniu etymologicznym – życie przygodne (*vivir a la ventura*). Możemy teraz rozwinąć dwojakie znaczenie tego wyrażenia, mianowicie zrozumieć wagę zarówno życia *przygodnego* (*a la ventura*) jako życia w przypadkowości i ze świadomością przypadkowości, jak i wymiaru *przygody* (*aventura*) jako eksploracji oraz w obrębie różnicy między egzystencją a doświadczeniem.

Podejście człowieka nowoczesnego do problemu wolności nie zmieniło się co do istoty w stosunku do postaw odzwierciedlonych już w tragedii greckiej. Tym, co rzeczywiście uległo zmianie, jest pozaświatowa i pozaludzka scenografia. Przestrzeń, którą w greckiej tragedii zamieszkiwały mroczne i niewypowiedziane siły, niekiedy obdarzone imieniem, jak *ananke*, niekiedy bezimienne, pozostające ponad człowiekiem, została zajęta przez pewniki z opowieści naukowych, a w jeszcze większej mierze przez naukową niepewność.

Człowiek współczesny, podporządkowany idei nieskończonego lub dążącego do nieskończoności wszechświata, a także odległościom, kategoriom i liczbom, które całkowicie go przerastają, znajduje się w sytuacji podobnej jak człowiek grecki, chociaż zmieniła się scenografia, w jakiej się porusza. Dlatego nadal należy interpretować problem wolności za pomocą idei luki lub szczeliny. Zasadniczo podlegamy przypadkowości i jesteśmy kontyngentni, lecz ta właśnie kontyngencja sprawia, że tworzymy iluzję wolności i wyboru. Ma to zasadnicze znaczenie, ponieważ owa iluzja wyboru i wolności – nawet będąc iluzją – pozwala nam tworzyć los pisany małą literą, los osobisty. Albo, przynajmniej, iluzję tworzenia go.

#### IV. Żebrak o dwóch obliczach

Ślepy Edyp, błędny bohater, stanowi doskonałą reprezentację przygody (*ponerse a la ventura*) człowieka w poszukiwaniu poznania. Dostrzeżenie fałszu i braku popycha żebraka do wyruszenia w drogę. Uzyskiwanie poznania zawsze było ujmowane – we wszystkich kulturach – jako proces lub podróż. Było tak również w klasycznej Grecji,

pomimo zróżnicowanych odcieni między tym, co nazwalibyśmy wizją „filozoficzną”, a tym, co nazwalibyśmy wizją „tragiczną”.

Te dwie wizje można by z grubsza odróżnić ze względu na ich podejście do ludzkich pragnień.

Dla filozofa, zwłaszcza dla filozofa platońskiego, człowiek powinien wyzbyć się poszczególnych pragnień w imię jedyne go pragnienia, które pożąda Prawdy i Dobra i które, w odróżnieniu od pragnień poszczególnych, zawsze egoistycznych, byłoby bezinteresowne. Bohater tragiczny, dla odmiany, poszukuje poznania z wnętrza ludzkich pragnień. Sytuuje się w obrębie ambiwalencji dobra i zła. W odróżnieniu od platońskiego filozofa, który dąży do mądrości płynącej z doskonałości, bohater tragiczny osiąga mądrość, wychodząc od rozpoznania ludzkiej niedoskonałości.

Być może dlatego właśnie w *Uczcie* Platona Sokrates wskazuje, że Eros nie jest bogiem, lecz siłą. Jego mowa, przedstawiona jako faza majeutyczna, odpowiada fazie ascetycznej z wielu innych kultur. W wypowiedzi mistrza Platona pojawia się zagadkowa kobieta, Diotyma, która według samego mówcy wprowadziła go w tajemnice Erosa. Obrazem, który najlepiej oddaje mowę Sokratesa, są schody, podczas gdy proces poznania tragicznego, jak u Edypa, najlepiej reprezentowałby obraz całkiem odmienny, obraz kręgu. Te schody mają jednakowoż ostatni stopień, niewidzialny. O ile do tego momentu cały proces był przedstawiany jako wyraźnie racjonalny, o tyle ostatnie stadium – kontemplacja Piękna i Prawdy – prowadzi na całkiem odmienny teren: *thaumaston*, objawienia typu mistycznego.

Filozofia prowadzi nas zatem do przedostatniego stopnia poznania, ten ostatni jest jednak osobisty, niekomunikowalny i nieprzekazywalny. Platon postrzega całość tego procesu, nie tylko jego ostatnią część, jako fenomen mistyczny, jako że sam Sokrates odkrywa drogę dzięki Diotymie, kobiecie pochodzącej z Mantineji, czyli z miasta, które w swojej nazwie zawiera rdzeń *wróźbiarstwa* – *mantike* – i która będąc kobietą i będąc cudzoziemką, reprezentuje niemal absolutną inność w stosunku do Sokratesa. Widzimy zatem, że u Platona logos i misterium są wewnętrznie powiązane.

Kontynuując to porównanie między kręgiem a schodami, postawie tragicznej należałoby przypisać horyzontalność w odróżnieniu od tego, co oznacza proces filozoficzny. Zakłada on wznoszenie się, ascezę, obnażenie pragnień i potrzeb, które może mieć niemal fizyczny charakter. Ścisła odpowiedniość ciała i umysłu w świecie greckim pozwala mówić o filozofie jako atlecie, którego przygotowanie gimnastyczne powinno doprowadzić do procesu ascezy. W przypadku Platona chodzi o ascezę progresywną, w której powolotku pozbywamy się pragnień i pożądań, ale w której

ostaje się najwyższe dążenie do piękna i prawdy absolutnej, w odróżnieniu od tradycji wschodnich, które zmierzają do pustki, nirwany, ugaszenia płomienia i braku pożądań.

Na tej drodze ascezy filozofia pełni rolę podobną do ćwiczeń gimnastycznych: przygotowuje atletę, czyli filozofa, do wykonania wielkiego skoku, do wejścia na ten ostatni stopień schodów, gdzie musi dotrzeć sam, osobiście i indywidualnie. Nie można go zapewnić, że uda mu się tam wejść, tak samo jak trening nie gwarantuje dobrego występu na stadionie. Moją ulubioną ilustracją tego jest obraz skoczka o tyczce, który choć wyszkolony w najdrobniejszym szczególe, by osiągać odpowiednią wysokość, nigdy nie może być pewien, że uzyska dość metrów, by wygrać.

Ascezę rodzi siła, która zarazem obdarza i obnaża. Eros jest dążeniem, ale nie jest pięknem, nie jest właściwością, nie jest bogiem. Eros przenika wszystko, prowadzi nas do przewyższającego monolog dialogu. Eros jest umiłowaniem prawdy. Dlatego Eros kroczy pośród zbytku, ale i pośród niedostatku. I dlatego dla filozofa, który kroczy z Erosem, odpowiedni jest obraz żebraka.

## V. Dwie rzeki

Gdybyśmy znaleźli się w skórze żebraka, to skąd patrzylibyśmy na świat? Albo, co wychodzi na to samo: skąd patrzymy na rzekę? Zdaje się, że zanurzenie się w możliwości poznania powinno być jednocześnie akceptacją wielości punktów, z jakich patrzymy na egzystencję. Droga platońskiego filozofa przypomina poszukiwanie doskonałości niemal krystalicznej i niezmiennej, świata praktycznie nieruchomego pod wezwaniem absolutnej prawdy i dobra, podczas gdy, w równoległym lub dialektycznym ujęciu, wizja bohatera tragicznego zdaje się prowadzić nas ku skrajnej ruchomości i skrajnej niepewności co do rzeczywistości rzeczy tego świata.

Być może to właśnie dlatego pierwsze metafizyczne odpowiedzi, proponowane w naszej tradycji, mówią o dwojakim spojrzeniu na rzekę; można by niemal rzec, że mówią o dwojakiej duszy człowieka. Z jednej strony, mamy niezmiennosc wyłaniającą się z metafizycznych twierdzeń Parmenidesa, z drugiej zaś, skrajną ruchomość, z rodzaju bohaterów tragicznych, która wynika z filozofii Heraklita. Tym, co należy rozpoznać, jest oczywiście to, że zarówno teza Heraklita, jak i Parmenidesa, zależą od miejsca, w jakim znajduje się widz.

Jeśli patrzymy na rzekę z bardzo bliska, wszystko jest ruchem, zmianą i niepewnością. Jeśli, na odwrót, niby w kosmicznym zoomie, moglibyśmy patrzeć na rzekę

z bardzo dużej odległości, wszystko jawiłoby się nam niczym zlodowaciały, cichy i niezmienny wszechświat. Żadna z tych dwóch pozycji nie jest bardziej prawdziwa czy bardziej fałszywa niż druga: heterogeniczność poznania jest właśnie ową zdolnością istoty ludzkiej do zajęcia tych odmiennych punktów widzenia.

Być może przez to schizofrenia lub rozszczepienie, jakim tyle razy ulegała kultura zachodnia, nie mają charakteru źródłowego: nie chodzi o przeciwstawienie poszukiwania sensu i doświadczenia życia, albowiem kontemplatywne i teoretyczne poszukiwanie sensu nieuchronnie wiąże się z tym doświadczeniem. Możliwość kontemplowania nieruchomej rzeki jest połączona z możliwością doświadczenia również jej ciągłego ruchu i ciągłej dynamiki.

Podążając śladem wody, by przenieść nas z rzeki nad morze, chciałbym przywołać jedną z wizji Paula Valéry'ego z *Cmentarza morskiego*, gdzie wyraźnie odzwierciedlona została owa ekwiwalencja zmiany i niezmienności, a nawet, już spoza tradycji zachodniej, *bytu*, jakiego poszukiwaliśmy w obrębie naszej metafizyki, i *pułki*, właściwej dla innych tradycji, która z kolei nas napawała wielkim lękiem.

Anatomia oślepienia przez słońce, jaką przeprowadza Valéry, wprowadza nas w tę zasadniczą równość pełni i pułki. Poetycki pejzaż przenosi nas do starożytnej nekropolii z widokiem na morze; w pobliżu rodzinnych grobów, w południe, dokładnie wtedy, gdy słońce znajduje się pionowo nad horyzontem i najmocniej oślepia. W tej scenerii zostaje postawione pytanie o człowieka i poeta przywołuje dwojaką odpowiedź tradycyjnej metafizyki, która wywodzi się od Parmenidesa i od Heraklita. Pierwszy wybór to spojrzenie na świat z transcendencji, drugi – z immanencji.

Tym, co czyni Valéry, jest złączenie obydwu punktów widzenia w ekstatycznym olśnieniu, które wywołuje wrażenie niezmienności i jednoczesnej ulotności. Człowiek oślepiiony przez południowe słońce jest uwięziony w ekstazie powodującej ślepotę. Dopiero gdy słońce zacznie się obniżać, ponownie zobaczy kolory rzeczy i powróci do królestwa doświadczenia. Tutaj zaczyna się rola pływaka.

Valéry, zanurzony w pełnym olśnieniu, wspomina swoje dzieciństwo, to jak pływał w morzu, i wtedy właśnie dzięki zmysłowemu wspomnieniu powraca spod uroku tego, co istotowe, do egzystencji.

Człowiek egzystuje o tyle, o ile jest zdolny uciec od monochromatycznego, białego i jednorodnego światła południa. Dzięki ciału i zmysłowości człowiek przywraca fragmentaryczny charakter egzystencji. Człowiek żyje o tyle, o ile odczuwa niedoskonałość. Według mnie ta wizja Valéry'ego nadzwyczajnie oddaje dwojakie spojrzenie na rzekę, dwojaką duszę, która kształtuje kondycję ludzką. Rozpoznajemy

esencję dzięki olśnieniu i doznajemy zawrotu głowy wywołanego doskonałością, ale zostajemy ocaleni przez egzystencję dzięki niedoskonałości i pobudzeniu zmysłów.

Zbliżanie się do poznania, a także do wolności, oznacza zdolność życia we wnętrzu przeciwieństwa, zdolność jednoczesnego utrzymywania dwojakiego spojrzenia na rzekę: możliwości przeżycia olśnienia oraz doświadczenia pływaka. Dlatego każdy dualizm jest błędny, jak również błędna jest każda wizja rozszczepiona, czy to uprzywilejowująca esencję nad egzystencją, czy to faworyzująca czysty pragmatyzm. Życie i umieć żyć zależą od umiejętności zamieszkiwania we wnętrzu przeciwieństwa. W pewien sposób to, co zwiemy duchem, jest ciałem spostrzeganym w olśnieniu, a to, co zwiemy ciałem, jest duchem widzianym nad falującym i niedoskonałym horyzontem pływaka.

#### XIV. Dwa źródła poezji

Dwie najpotężniejsze gry intelektualne człowieka nazwaliśmy wyobraźnią i pamięcią, jedną kierując ku światu tego, co możliwe, a drugą ku temu, który już przeminął. Obydwie te gry łączą się w ludzkiej walce przeciwko czasowi, w zatrzymującym słowie, w poezji. Jeżeli w tańcu ciało zwraca się ku światu, wiersz zbiera głosy zasiane przez ciszę. W głębi sceny panuje ciemność, ale z ciemności wyłania się ślad iskier, który nazwaliśmy historią.

Wiersz jest głęboką pamięcią historii zarówno świata, jak i każdego z nas. Stąd Muza, której podlegały sztuki w mitologii klasycznej, była Mnemosyne, odpowiadająca za pamięć. Stąd również, jako że bardzo wcześnie człowiek powiązał grę, pamięć i wiersz z tą właśnie muzą, wiele nowoczesnych postaci, między innymi Baudelaire, podążyło za tą tradycją, widząc w poecie mistrza pamięci, czy jak Hölderlin, Rilke lub później Heidegger chciało postrzegać poezję jako ufundowanie świata w obliczu czasu lub w obliczu codziennego przemijania.

W rezultacie to, co nazywamy „literaturą”, stanowiłyby podróże wyobraźni na wskroś pamięci lub wspomnień, zarówno w wymiarze kolektywnym, jak indywidualnym. W tej podróży odkrylibyśmy również zgodność między tym, czym byłaby pamięć, a źródłem literatury.

U fundamentów zachodniej tradycji literackiej znajdujemy przynajmniej dwa założycielskie scenariusze: ten, który prowadzi nas do podróży pojmowanej jako ruch, i ten, który prowadzi nas do podróży w obrębie bezruchu. Paradigmatycznym przykładem pierwszego jest *Odyseja* Homera, gdzie bohater, Ulisses, po długiej

podróży przez cały znany świat dociera do upragnionej Itaki. Wielu późniejszych pisarzy naśladowało ten model, którego kulminacją stanowi *Odyseja* XX wieku: *Ulisses* Jamesa Joyce'a.

Najlepszym literackim modelem dla drugiego scenariusza założycielskiego jest tragedia. Widoczny brak zewnętrznego ruchu – wszystko dzieje się w sztywnej scenerii polis – zmusza albo wymusza na bohaterze nieustanny ruch wewnętrzny. Podobnie jak w wypadku pierwszego modelu, również ten związek między zewnętrznym bezruchem a wewnętrznym ruchem był w historii literatury wciąż odtwarzany. *Dżuma* Alberta Camusa stanowi przykład kolektywnego bezruchu, a figura rozbitka, obecna w tradycjach antycznych i nowożytnych, jak w *Filoktecie* Sofoklesa, to przykład ilustrujący bezruch indywidualny.

Naszą zachodnią tradycję charakteryzuje zarówno lęk przed pustką, jak i lęk przed spokojnością: spokojny bezruch, który zawsze był postrzegany jako kara albo przekleństwo i który, co prawda, prowadzi do poznania i doświadczenia, jednakże tylko na drodze negatywnej. Zdaje się, że już w Starożytności odczuwano ów lęk przed spokojnością, jednak dopiero epoka nowoczesna uczyniła kult ruchliwości wprost jawnym i zewnętrznym.

Czy można wskazać inne założycielskie scenariusze w historii literatury zachodniej? Prawdopodobnie nie. I na tym właśnie polega doniosłość literatury, że potrafi znaleźć niezliczone sposoby postrzegania ludzkich problemów, które ostatecznie zawsze były i są takie same i które, na podstawie tego, co do tej pory widzieliśmy, nadal takie będą. Literatura zdolna jest uchwycić wszystkie te problemy w nieprzerwanym wiecznym powrocie.

Zarówno epika, która wprowadza nas w model podróży w ruchu, jak i tragedia, która przywołuje model podróży nieruchomej, ujmują kondycję człowieka jako cudzoziemca. Z jednej strony, próbuje on poznać samego siebie i odnaleźć swoją ojczyznę i tożsamość, ale w trakcie tej wędrówki dostrzega jednocześnie niemożność odnalezienia ani ojczyzny, ani ostatecznej tożsamości.

Epika zakłada nieustanne przemieszczenie, przez które Itaka zawsze pozostanie prowizorycznym miejscem docelowym. Pod tym względem świetnym dopełnieniem podróży Ulisesa jest wiersz *Itaka* Kawafisa, gdzie nawiązuje się do doświadczenia wieczne oddalającego się celu. Pomimo iluzorycznych tymczasowych ojczyzn, przemieszczenie jest nieustanne i odzwierciedla nieprzerwane przeciwieństwo, albowiem każda ojczyzna, podobnie jak każda tożsamość, stawia nas przed nowymi znakami zapytania i nowymi fragmentami zagadki.



W drugim modelu, w tragedii, miejsce przemieszczenia zewnętrznego w znacznej mierze zajmuje to, co moglibyśmy nazwać przemieszczeniem wewnętrznym. W tragedii w grę wchodzi niemożność osiągnięcia stabilnej i ostatecznej świadomości samych siebie.

Wobec tego zasada przeciwieństwa, jaką odnajdujemy w wiecznie oddalającej się Itace doświadczenia, to w gruncie rzeczy ta sama zasada przeciwieństwa, którą odkryliśmy w wiecznie nieodgadnionej zagadce Edypa. Różnica jest taka, że tragedia umieszcza tę zasadę w wewnętrznej przestrzeni świadomości. W istocie można by niemal powiedzieć, że wszystko to, co się przytrafia Ulissesowi – jego cyklopie, jego Kirke, jego czary – przydarza się również bohaterom tragicznym, z tą jedynie różnicą, że wszystko dzieje się we wnętrzu świadomości.

## XV. Peregrynacje

Literatura jest zapisem naszych podróży przez wspomnienia nie tyle o świecie takim, jaki jest – nie da się go bowiem takim wyrazić – lecz, jak dawno temu zauważył Arystoteles, takim, mógł być, może być i mógłby być. Literatura nie jest więc empirycznym zapisem rzeczywistości, lecz zapisem tego, czym to, co zwiemy „rzeczywistością”, może potencjalnie być.

Również sama w sobie literatura jest podróżą, niezależnie od scenariuszy, jakie może zawierać. Po pierwsze, dla autorów, którzy poruszają się w rozległych przestrzeniach tematów i myśli, gdy odbywają swoją podróż wśród logicznych sieci języka. Po drugie, dla czytelników, gdy dzięki stronicom książki zagłębiają się w podróż, która prowadzi ich do zadania pytań o człowieka lub o egzystencję, jakich prawdopodobnie inaczej nigdy by nie postawili.

Wiedzieć to podróżować. Implikuje to dwojakie ukierunkowanie naszego ducha. Po pierwsze, to, które wymaga osłabienia jego zdolności obronnych, naruszenia jego fos i murów, by mógł dać się ponieść przygodności. Po drugie, to, które skłania go do budowania umocnień, by opracować strategię działania i móc wyruszyć w przygodę. Podróż, jaką jest poznanie, umieszcza więc człowieka w miejscu równo oddalonym tak od tej przygodności, której się on oddaje, jak od owej przygody, którą chce podjąć. Literatura i filozofia wciąż nam przypominają o tym podwójnym ruchu, w którym pragnienie i posiadanie wzajemnie wchodzą sobie w paradę.

Tak właśnie nienasycony Faust w pierwszej części nazwanego jego imieniem dzieła Goethego rozpacza, że gnany pragnieniem, dąży do posiadania, jednak posiadanie

spala się w nowym pragnieniu. Można by powiedzieć, że impulsywny Faust, zostawiając na boku całą jego śmiałość i odwagę, całą jego niezmierną żądzę poznania, zapoznaje mądrość podróży, albowiem peregrynacja wiedzy umieszcza nas między pragnieniem a posiadaniem.

Dlatego dwoista droga Fausta stanowi tak niezrównany przykład. W pierwszej części swej wędrówki Faust nieustannie próbuje rzutować nieskończenie chciwe „ja”, które chce wszystkim zawładnąć, tak iż za każdym razem, gdy próba zagarnięcia wszystkiego się nie udaje, nieuchronnie powraca ono do punktu wyjścia, do tej samej sytuacji, za każdym razem boleśnie rozdarte niemożnością objęcia w posiadanie, niemożnością bycia szczęśliwym lub, jak mówiono dawniej, niemożnością zdobycia wiedzy o tym, jak żyć.

Tymczasem Faust z drugiej części przedstawionej przez Goethego wędrówki jest już ostrożniejszy, ale prawdopodobnie też mądrzejszy.

W owym przemienionym Fauście widać tę ostrożność i mądrość w tym, że nie dąży on już do wiecznej młodości, ale postrzega upływ czasu i mijające lata jako szansę zdobycia poznania dzięki doświadczeniu. Ten późny Faust nie próbuje w absolutystyczny sposób rzutować na wszystko swego ja, lecz raczej usiłuje odkryć, cierpliwie i pośród przeciwieństw, tę całość w swoim własnym wnętrzu, w swym własnym sercu. W ten sposób wszelkie zewnętrzne odkrycie uchodzi za odkrycie wewnętrzne, chociaż ten proces może być również odwrotny.

Subiektywność i obiektywność, dusza człowieka i dusza świata, stają się naczyniami połączonymi, toteż w najwyższym i ostatecznym doświadczeniu Fausta poznanie tej „chwili pięknej”, do której odwoływał się na początku paktu z Mefistofeilesem, nie dokonuje się z hukiem niemożliwego podboju wszystkiego, lecz jako doświadczenie ludzkiej zdolności tworzenia we wnętrzu tej szczeliny wolności, jaką dostrzegamy w greckiej tragedii.

Stary Faust, w trakcie wędrówki przez doświadczenie, rozpoznaje tę szczelinę, uzyskuje świadomość zagadki i dlatego nie aspiruje już do zagarnięcia wszystkiego, ale do tej innej mądrości, do mądrości podróżowania, do tego innego pielgrzymowania mądrości, podczas którego doświadczenie egzystencji obdarowało go wielością żyć i światów. Wreszcie końcowe partie tekstu prowadzą nas nie ku horyzontowi zamkniętemu, trwałemu i ostatecznemu, lecz ku horyzontowi wolności, wyłaniającemu się jednakowoż w perspektywie ciągłego zagrożenia.

Pierwszy Faust, w typowy dla nowoczesnego odczuwania sposób, dąży do zaspokojenia pragnienia przyjemności na drodze posiadania i totalności, co okazuje się

permanentnie niemożliwe, jako że niesie ze sobą antagonizm posiadania i pożądania. To ten rodzaj posiadania, które znosi lub zastępuje pożądanie, podczas gdy mądrość i osobliwość drugiego Fausta polega na tym, że próbuje on ustanowić terytorium pośrednie, gdzie posiadanie, rozpoznane jako nigdy absolutne, usiłuje nie zniszczyć pożądania. Chodzi tu o taki rodzaj posiadania lub pełni, czy nawet szczęścia, który nie oznaczałby zniesienia pożądania lub projektu dążenia.

Podczas gdy początkowy Faust tkwi w błędnym kole niezaspokojenia, Faust dojrzały próbuje przerwać ten krąg, po pierwsze akceptując, że nie ma przyjemności absolutnej, a po drugie rozpoznając, że by móc się czymś cieszyć, niezbędnie konieczne jest, by posiadanie nie zniosło pożądania i na odwrót. O tym bardziej bezwzględnym Fauście można by niemal powiedzieć, że mamy do czynienia z przyjemnością bez radości, podczas gdy możliwość radosnej przyjemności zakłada rozpoznanie jej własnych ograniczeń.

## XVI. Przejście

Rozróżnienie królestwa pożądania i królestwa posiadania, jak również ustanowienie zawiłych relacji między nimi, wyjaśnia zasadniczą doniosłość rytuałów przejścia, wielkich prób inicjacyjnych, bez których wspólnota ponosi ryzyko popadnięcia albo w brutalny i drapieżny infantylnizm, albo w starczą apatię. Pielgrzymowanie ku wiedzy o życiu wymaga nauki o niebezpieczeństwie śmierci i o współodpowiedzialności za śmierć.

Takie jest znaczenie każdej podróży inicjacyjnej, włączając najbardziej skrajny i trudny jej przypadek, *katabazę*, podróż do piekieł, stanowiącą jedną z fundamentalnych tropów tradycji zachodniej, ale obecną praktycznie we wszystkich tradycjach mitycznych. Wiele z religijnych misterii kultur antycznych polegało na podróży przez groźbę lub ku groźbie; podróży poprzez fragmentację, przezwycięzenie której prowadzi na wyższy poziom.

Podróż ku ciemności można rozumieć również jako dekompozycję, która obraca się w nową integrację, co widzimy w bardzo wczesnym przykładzie *Hymnu do Demeter* z poezji homeryckiej. Na planie psychologicznym wiąże się to z utratą tożsamości w transie lub w ekstazie, w „wyjściu poza” siebie samego.

Na swojej drodze Orfeusz zdobywa poznanie światła i ciemności. Tradycja orficka zachowuje tę dialektykę, co w epoce nowoczesnej oddali Novalis czy Rainer Maria Rilke. Śmierć Orfeusza to szczególnie wymowny epizod: bachantki, zazdrośne o piękno Orfeusza, urzekające nawet mężczyzn, rozrywają jego ciało na strzępy,

a jego resztki upadają na ziemię. Ich późniejsze zjednoczenie i powstanie ze zmarłych wprowadza cykliczność do mitologii orfickiej. Podróż, jakiej Dante podejmie się w *Boskiej Komедии*, jest w znacznej mierze orficka, jako że będzie on szukał ciemności, by odnaleźć światło i muzykę raj; raj znacznie bardziej abstrakcyjnego niż piekło, charakteryzujące się barokowością i plastycznością.

Herkules, w odróżnieniu od Orfeusza znacznie bliżej związany z modelem heroicznym niż z modelem misteryjnym, wykorzystuje siłę fizyczną, by pokonać Cerbera i w rezultacie uzyskać nieśmiertelność. Nawiązanie do tej podróży w dziele Dantego jest widoczne, gdy poeta musi wyjść zwycięsko z jednej z prób podczas zejścia przez kręgi piekieł.

W *Odysei* Ulises udaje się do bram Hadesu, by zapytać Tejrzejasa o swe przeznaczenie. Eneas, kontynuując wędrówkę wcześniejszych bohaterów, również schodzi do Hadesu, by rozmawiać z Anchizesem, swym ojcem, który przepowiada mu świetlaną przyszłość.

Zstąpienie Chrystusa do piekieł stanowi warunek wstępny Zmartwychwstania. W chrześcijaństwie ortodoksyjnym zejście do piekieł jest znacznie bardziej eksponowane niż w ujęciu katolickim, gdzie epizod ten jest niemal ukryty. W Chrystusie łączą się dwa modele, heroiczny i misteryjny, zarówno ze względu na fizyczność jego śmierci, jak i psychologiczny aspekt opuszczenia przez Boga, wyrażony w wypowiedzianych na krzyżu słowach: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”.

Znamienne jest, że Dante odbywa swą podróż w Wielki Piątek, dzień śmierci Jezusa, i że jest wówczas w połowie życia, w wieku podobnym do wieku Chrystusa, gdy został ukrzyżowany, mając trzydzieści trzy lata. Tę postawę można określić jako dumną, wyprzedzającą renesansową, indywidualistyczną wizję człowieka jako centrum świata.

W czasach Dantego i ziemia, i kosmologia były statyczne. Człowiek zajmował centrum świata, a Ziemia fizycznie znajdowała się w centrum kosmosu. Dobrze zarysowany był nie tylko człowiek, ale też trzy zaświaty. W znacznej mierze było tak jeszcze w epoce Szekspira. Współczesny mu Marlow w swoim *Fauście* umieścił piekło w tym samym miejscu, w którym znajdują się ludzie: „piekło jest tam, gdzie my jesteśmy”<sup>1</sup>.

W późniejszej literaturze inspirowanej *Boską Komедią* Dantego forma zarówno podróży, jak i światów jest odmienna, jednakże podobna pozostaje relacja między

<sup>1</sup> Mefistofeles mówi Faustowi: „Nie, tu jest piekło! Jam nie poza piekłem. / Azali myślisz, że ja, którym patrzył / W oblicze Boga i pił rozkosz nieba, / Nie znoszę dzisiaj mąk tysiącznych piekieł, / Pozbawion będąc wiecznego zbawienia?”. Ch. Marlow, *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, przeł. J. Kasprówic, Lwów 1908, s. 23-24. Dostęp online: <https://polona.pl/item-view/cbbb71ee-a263-4fee-98e0-0de090f0e276?page=4> (przyp.tłum.).

pielgrzymem a jego peregrynacją. Dante i Wergiliusz przemieniają się w rybaków z *W bezdni Maelströmu* Edgara Allana Poea albo w przedstawiciela kompanii handlowej z opowiadania Conrada *Jądro ciemności*. Eschatologiczne piekło już nie istnieje. U Poea piekło to wodny wir, u Conrada rzeczywiste i skolonizowane Kongo XIX wieku. Za pomocą Maelströmu Poe w wyśmienity sposób ukazuje to, co kilka lat wcześniej zanalizował Kant pod postacią kategorii wzniosłości. Poe bawi się rzeczywistością opisu obiektywnego i para-rzeczywistością opisu subiektywnego. Realny i obiektywny czas jego opowiadania to sześć godzin, podczas gdy dla głównego bohatera mijają lata. Również subiektywna deskrypcja wiru jako leju, przywodzącego na myśl piekło Dantego, nakłada się na obiektywny opis wiru jako zjawiska naturalnego. Doświadczenie rybaków z opowiadania Poea ma rzeczywiście fizyczny charakter, staje się jednak również symboliczne, przez co upodabnia się do doświadczenia inicjacyjnego lub misteryjnego.

Odniesienie do piekielnego leju Dantego można znaleźć również w scenerii dżungli i rzeki Kongo, zarysowanej przez Conrada. Również tam wir wciąga głównego bohatera, Marlowa, i powoli prowadzi go ku jądro piekła. Tam, w jądrze ciemności, mieszka ponury człowiek, Kurtz, autentyczna ludzka namiastka zagadki, który objął władzę nad częścią dżungli i utrudnia działanie kompanii handlowej, dla której pracuje Marlow.

W miarę jak bohater posuwa się naprzód, otoczenie staje się coraz bardziej zwarte, zagęszcza się wokół zmysłów, tak samo jak w poemacie Dantego. Wszystko jest nużące i duszne. Marlow, biały Europejczyk, czuje się coraz bardziej nagi i rozbrojony przez pogodę, przez gorąco, przez kolory, przez zbyt archaiczne, zbyt prymitywne dźwięki. Wszystko jest ekstremalnie niepokojące, a ten obraz lęku przypomina opis Kierkegaarda, gdy mówi o lęku przed odpowiedzialnością pomieszanym z lękiem przed partycypacją w historii rodu ludzkiego.

I dla Kierkegaarda, i dla Conrada ów lęk przed pochodzeniem jest w pewien sposób również lękiem przed nieistniejącą wolnością absolutną. Tak samo jak u Poea, pojawia się zauroczenie grozą i śmiercią. Marlow czuje, że Kurtz, który jest poza granicą człowieczeństwa i w pewnym sensie stał się bogiem i zwierzęciem zarazem, go przyciąga. To właśnie zafascynowanie człowiekiem-bogiem, człowiekiem-instynktem, a ostatecznie po prostu człowiekiem zastąpiło, jak się zdaje, terytorium zagadki.

Płynąc w górę rzeki Kongo, Marlow stopniowo traci swój świat i wkracza w inny świat, w którym jego tożsamość ulega rozpuszczeniu. Jak u Dantego, wszystko zaczyna się powoli, by potem zawrotnie przyspieszyć. Zejście do ciemności to schodzenie do

granic człowieczeństwa, przeczuwając istnienie wolności absolutnej, która uwolniłaby człowieka od wszelkiej moralności i wszelkiego prawa.

Rytuały inicjacyjne wydają się decydujące dla rozwoju ludzkości, ponieważ w istocie stawiają problem przetrwania. Stan dzieciństwa, stan najwyższego pomieszenia pragnienia i posiadania, charakteryzuje się również nieobecnością śmierci jako takiej, przynajmniej wprost wyrażonej, skonceptualizowanej i poddanej refleksji. Nie jest tak, że dziecko nie zna śmierci, lecz stanowi ona część horyzontu, którego ono nie zanalizowało i nie przemyślało.

Co ważne, rytuały przejścia lub inicjacji wprowadzają przepastną świadomość śmierci jako obronę, by człowiek mógł tę świadomość uzyskać. W tym sensie konieczne jest, by *rytuały przejścia* obejmowały sytuacje graniczne dla człowieczeństwa, będące autentycznymi sytuacjami przetrwania, ponieważ tylko popychając człowieka ku granicom człowieczeństwa, a gdy ten je przekroczy, umożliwiając mu zrozumienie, że zdolny jest przetrwać, można nauczyć go czegoś o obronie przed śmiercią.

Dziecko może mieszać pożądanie z posiadaniem, ponieważ jako że śmierć nie jest dla niego niczym namacalnym ani realnym, nawet w sensie fizycznym czy biologicznym, nie potrzebuje wiedzy, jak się przed nią bronić. Dla dziecka śmierć, która wielokrotnie pojawia się pod postacią narcystycznego samobójstwa, jest jego własną śmiercią oglądaną przez rodziców: to nie jest autentyczna śmierć, tylko symulakrum. Dorosły człowiek będzie się musiał zmierzyć ze śmiercią jako rzeczywistością fizyczną, jako rzeczywistością psychiczną, a rytuały przejścia dostarczają wiedzy o śmierci jako obronie przeciwko śmierci.

Obok wspomnianej wcześniej rytualizacji nieodzownej gościnności pojawia się rytualizacja nieuchronnego rozpadu, fundamentalnej dekompozycji i rozkładu, jakim jest śmierć. Sięgając dna podróży do piekieł, podróży do ciemności, człowiek może poczuć jak ten, który przetrwał i można powiedzieć, że w pewnym sensie nauczył się walczyć ze śmiercią. Każdy, kto zdobędzie taką wiedzę o śmierci, potrafi odróżnić pożądanie od posiadania, a więc potrafi przekroczyć autodestrukcyjny narcyzm, polegający na ciągłym ich pomieszaniu.

wybór i tłum. Iwona Krupecka

**Nota o Autorze**

**Rafael Argullol** – profesor estetyki w Universitat Pompeu Fabra w Barcelonie; eseista, filozof i poeta; autor licznych nagradzanych książek, m.in. *La razón del mal* (1993), *Maldita perfección* (2013), *Aventura: una filosofía nómada* (2000), *Una educación sensorial* (2002) czy *Mujeres: abreindo caminos* (2009).

MAGDALENA ŚRODA

UNIwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-1565-216X

## DON KICHOT W CZTERECH ODSŁONACH DON QUIXOTE IN FOUR ACTS

**Słowa kluczowe:** szaleństwo, bunt, rycerz, moralność katolicka, przyjaźń

**Keywords:** madness, rebellion, knight, catholic morality, friendship

**Abstrakt:** Artykuł ma za cel przyjrzenie się postaci Don Kichota z różnych punktów widzenia. Odsłona pierwsza to Don Kichot – szaleniec, widziany przez pryzmat koncepcji szaleństwa Michela Foucault. Odsłona druga to Don Kichot buntownik, widziany przez pryzmat filozofii moralnej Henryka Bergsona. Odsłona trzecia związana jest z pytaniem: jakie są relacje między etosem rycerskim a moralnością chrześcijańską i której z tych etyk wierny jest Don Kichot? Odsłona czwarta ma na celu przyjrzenie się relacji przyjaźni Don Kichota z Sanchem Pansą na tle innych literackich wyobrażeń przyjaźni.

**Abstract:** The aim of this article is to look at the character of Don Quixote from different points of view. The first part is Don Quixote the madman, seen through the prism of Michel Foucault's concept of madness. The second part is Don Quixote the rebel, seen through the prism of Henri Bergson's moral philosophy. The third part is related to the question: what are the relations between the chivalric ethos and Christian morality and which of these ethics is Don Quixote faithful to? The fourth part is to look at the friendship between Don Quixote and Sancho Panso against the background of other literary representations of friendship.

### Mój Don Kichot

Pierwszy raz zetknęłam się z Don Kichotem jako uczennica szkoły baletowej. Miałam wtedy niewielką rolę w balecie Minkusa wystawianym w Teatrze Wielkim w Warszawie. *Don Kichot* to niezwykle dynamiczny, radosny balet, pełen hiszpańskich tańców zbiorowych i solowych popisów. W centrum uwagi był jednak On, nietańczący, wałęsający się po scenie, zagubiony – Don Kichot. Żadna z literackich postaci nie ma tak silnej wizualnej reprezentacji jak właśnie „Rycerz o posępnym obliczu”: w balecie, na rysunkach, szkicach, w komiksach, na filmach – ciągle widać tę samą



postać: wysokiego, mizernego, wyprostowanego, z hiszpańskim nosem i takąż bródką, zapatrzony w dal, szalonego starca (choć bohater Cervantesa miał niewiele więcej niż pięćdziesiąt lat). Jako dziewczynka żywiłam do niego współczucie zmieszane z podziwem i strachem. Żał mi było Don Kichota z powodu jego zagubienia i marzycielstwa, podziwiałam jego niezłomność, bo mimo powszechnego śmiechu, którego przedmiotem była jego niezdarność i mentalna nieobecność, wiedział do czego dąży; a strach czułam zapewne dlatego, że był obcy, nie z tego świata (co miało za swoją przyczynę prozaiczny fakt, że ponieważ nie tańczył, to nie uczestniczył w próbach czy rozgrzewkach, ot! pojawiał się na scenie znikąd). Samej powieści Cervantesa nie udało mi się nigdy doczytać do końca, podobnie jak nie skończyłam *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, choć należę do tego pokolenia, które podobnie jak Don Kichot zawzięcie czytało i żyło w wyobrażonych przez pisarzy światach. Na szczęście Vladimir Nabokov wydając swoje *Wykłady o Don Kichocie*<sup>1</sup> pedantycznie streścił tysiąc stron tej wielowątkowej i wielopoziomowej powieści, z czego chętnie skorzystałam.

Dla mnie *Don Kichot* to literacka prezentacja wielu ciekawych problemów filozoficznych; skupimy się na czterech: na szaleństwie, na buncie, na moralności i na przyjaźni.

### Kto jest szalony?

Już niespełna pięćdziesiąt lat po wydaniu drugiej części *Don Kichota*, w 1656 roku, w Paryżu zostaje otwarty Szpital Generalny, którego zasadniczym celem jest odseparowanie ludzi niezdrowych na umyśle, ubogich i bezużytecznych społecznie, od zdrowych i użytecznych. Według Michela Foucault<sup>2</sup> tak rozpoczynają się dzieje medykalizacji „nierozumu” i stabilizacji norm społecznych sprzyjające narodzinom kapitalizmu. „Praktyka internowania oznacza nową reakcję na nędzę [...] mówiąc szerzej, nowy stosunek człowieka do nieludzkich pierwiastków jego egzystencji”<sup>3</sup>. Don Kichot z całą pewnością znalazłby swoje miejsce albo w szpitalu dla obłąkanych jako typ schizoparanoidalny, względnie ogarnięty manią prześladowczą (czarownicy), albo na terapiach dla osób w kryzysie wieku dojrzałego lub/i ze skłonnością do depresji (o melancholię podejrzewał Don Kichota Sanczo, gdy ten, zamiast szukać „odczarowanej Dulcynei”, postanawia położyć się do łóżka i umrzeć). Don Kichot znalazłby też miejsce na kozetce u Freuda, który – jak wiadomo z listów do narzeczonej

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2015.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszczyka, Warszawa 1987.

<sup>3</sup> Tamże, s. 62.

Marty – analizował jego przypadek. Sam Foucault klasyfikuje ten rodzaj szaleństwa jako „obłąd przez utożsamienie się z fikcją literacką”<sup>4</sup>.

W każdej epoce szaleństwo Don Kichota byłoby inaczej klasyfikowane. W średniowieczu nasz bohater funkcjonowałby jako jeden w wielu błędnych rycerzy czy dziwaków, których tylko bardzo szkodliwe przypadki izolowano, wsadzając na statek szaleńców. Pojęcie „normalności” czy zdrowia psychicznego jeszcze nie funkcjonowało. Dopiero epoka klasycyzmu – zgodnie z badaniami Foucault – rozwija i instytucjonalizuje praktyki izolacji, zamykając „nienormalnych” (co jeszcze nie znaczy „chorych”, lecz niespełniających społecznej normy użyteczności) w azylach, by potem, w kolejnych wiekach, ich diagnozować, leczyć i „uzdrowionych” oswobadzać (jak tego chciał wielki reformator Pinel). Według Foucault jednak humanizacja stosunku do szaleńców była pozorna, a klasyfikowanie chorób i medyalizacja każdego przypadku odejścia od normy było wynikiem rosnącej i zniewalającej, choć niewidzialnej, wiedzy-władzy. Don Kichot, żyjąc w swoich czasach, nie potrzebował ani diagnozy, ani szpitala. Sam się zdiagnozował jako osoba, która popadła w szaleństwo przez nadmiar książek o błędnych rycerzach, i sam doszedł do rozumu na łożu śmierci, gdzie wyrzeka się dawnego życia, spowiada się, sporządza testament i umiera jak prawdziwy chrześcijanin, a nie błędny rycerz.

Dojście do rozumu i chrześcijańska śmierć Don Kichota nie stanowią jednak uzdrowienia i nie cieszą ani jego przyjaciół, ani czytelników, którzy zastanawiają się, czy ozdrowienie nie jest nowym rodzajem szaleństwa i czy wyleczenie z szaleństwa – nad czym pochyła się Foucault – nie jest jakąś poważną stratą, bo zamyka drzwi do poznania tego, co ważne, a co nigdy nie jest udziałem zdrowego rozsądku. Bo szaleństwo ma nie tylko swoją prawdę, ale może być wehikułem Prawdy w ogóle.

W *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michel Foucault wyraźnie odróżnił „szaleństwo krytyczne” (ciemne) od „tragicznego” (jasnego); „Pod krytycznym pojmowaniem szaleństwa, pod filozoficznymi czy medycznymi formami jego pojmowania drzemie przygłuszona świadomość tragiczna”<sup>5</sup>. Szaleństwo tragiczne nazywa też Foucault „solarnym szaleństwem świata” i utożsamia z istotą naszej kultury. Szaleństwo tragiczne jest udziałem mistyków, poetów, malarzy i tych z filozofów, którzy otwierają się na prawdy zamknięte dla rozumu. „Szaleństwo tragiczne prowadzi do oświecenia, które oślepia, do czulej wnikliwości rozumu, przez którą rozum się traci”<sup>6</sup>. Szaleństwo tragiczne jest domeną wyjątkowej wyobraźni, której zawdzięczamy wynalezienie

<sup>4</sup> Tamże, s. 46.

<sup>5</sup> Tamże, s. 39.

<sup>6</sup> Tamże, s. 44.

sztuki w ogóle („Wynalezienie sztuki zawdzięczamy wyobrażeniom nienormalnym. Kaprys Malarzy, Poetów, Muzyków jest nazwą uprzejmie złagodzoną dla wyrażenia ich obłąkania”<sup>7</sup>). Foucault nie ma oczywiście na myśli wszystkich artystów, ale takich, którzy przez szaleństwo własne albo swoich bohaterów odkryli jakąś prawdę o człowieku, jakiś sens, do którego rozum dotrzeć nie jest w stanie. Wymienia Tasso, Artauda, Markiza de Sade, Strinberga, Nietzschego, Rousseau, Goyę, van Gogha czy właśnie Cervantesa, bo jego Don Kichot jakąś Prawdę odsłania, choćby tę, że każdy jest szalony, jeśli żyje w świecie tak szalonym jak ten.

Bo czy Don Kichot był bardziej obłąkanym, niż był (jest) świat, w którym przyszło mu (nam) żyć? Czyż szaleństwem nie są wojny, tortury, cynizm, zbrodnie, handel ludźmi, niewolnictwo, okrucieństwo wszelkiej maści (tu ludzka wyobraźnia nie zna granic, a rozum wspiera ją swoimi uzasadnieniami)? Szczególną uwagę na okrucieństwo Don Kichotowego świata zwraca uwagę Nabokov, który pisze: „uznanie tej książki za przykład humanizmu i humoru znamionuje postawę i sądy dalekie od zdrowego rozsądku”<sup>8</sup>. I dodaje, że Don Kichotowi brakuje tylko korony cierniowej, bo w purpurowy płaszcz został odziany (ku pośmiewisku wszystkich). Tragiczne i okrutne losy Don Kichota przesłania rzekomy komizm jego obłąkania. Don Kichot bawi, śmieszy, zadziwia, choć jego „perypetie” mają miejsce w świecie pełnym okrucieństwa (jak nasz). Don Kichot i jego giermek są bici, wieszani (popularna tortura znana w tamtych czasach jako *strappado*), szarpani przez zwierzęta, kaleczeni, zamykani w klatce, drapani, powaleni na ziemię, tratowani przez bydło, oblewani wrzątkiem, podpalani, a wszystko to dzieje się na oczach lub za sprawą widzów nader rozbawionych tym okrucieństwem. Szaleństwo tego świata wydaje się być znacznie bardziej ciemne niż lochy, w których zamykano szaleńców. Tyle że jest to szaleństwo oswojone przez długowieczne praktyki, rutynę, posłuszeństwo czy ludzką obojętność. W przeciwieństwie do naszej „racjonalnej” rzeczywistości, Don Kichot jest z innego świata: żyje bez kłamstwa, bez cynizmu, bez hipokryzji, bez okrucieństwa, fałszu. Żyje naiwnie, marzycielsko, podczas gdy świat wokoło wyśmiewa (lub nie traktuje poważnie) ludzkiej troski, poświęcenia, honoru, bo są naiwne, niepraktyczne i głupie.

Nawet po śmierci Don Kichot staje się nieśmiertelnym, ale nieśmiertelnym szaleńcem. 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 – pyta Nabokov.

<sup>7</sup> Tamże, s. 46.

<sup>8</sup> V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, dz. cyt., s. 128.

## Bunt nieskończony

Istnieje wiele rodzajów buntu i wielu buntowników; można buntować się wobec niesprawiedliwej władzy, niesprawiedliwego prawa, wobec rodziców, wobec dyscypliny. Bunt musi być dobrze uzasadniony, by stał się postawą lub działaniem wartościowym, zwłaszcza wartościowym moralnie. Życie społeczne opiera się bowiem na ładzie, podtrzymywanym przez ciągle akty konformizmu. Posłuszeństwo normom jest obowiązkiem *prima facie* wszystkich zorganizowanych społeczności. Jednak nasza kultura zastęglaby w jednej formie, w jakieś skostniałej samoreprodukującej się strukturze, gdyby nie jednostkowy bunt. Jak pisał Henryk Bergson w *Dwóch źródłach moralności i religii*<sup>9</sup>: posłuszeństwo jest niezbędne dla utrwalania pewnej formy życia społecznego, osadzenia go w ramach stabilizujących instytucji, norm i rutyny. Ale gdyby rządziła nim wyłącznie zasada posłuszeństwa i społecznego konformizmu, to wspólnoty ludzkie stałyby się jak społeczeństwa owadów błonkoskrzydłych, czyli termitów, mrówek, pszczół, gdzie nikt nie kwestionuje swoich ról społecznych i podziału obowiązków, a życie ogranicza się do reprodukcji wspólnotowych hierarchicznych struktur. Nie byłoby ani postępu moralnego, ani politycznego, a Bergson głęboko wierzył w postęp. W jego koncepcji najważniejszymi czynnikami rozwoju są wybitne jednostki, te, które są jakby nie z tego świata: Sokrates czy Jezus przekraczają rozum i rzeczywistość widzialną, docierając do jej żywotnej siły, do *elan vital*, stanowiącej o dynamice tak ewolucji biologicznej, jak i społecznej (moralność i religia). *Elan vital* znajduje się po stronie „nierozumu”, poza poznawalnym bytem, uchwytne w ramach głębokiej intuicji, niedającej się wyrazić poznaniem konceptualnym. Ceną za wgląd, za irracjonalny przekaz tego, co ma w perspektywie dziejów ożywić moralność i otworzyć społeczeństwa, jest śmierć. Jezus i Sokrates umierają jako buntownicy, niezrozumiani przez otoczenie, a zwłaszcza przez władzę, a jednak ich prawda z czasem zaczyna triumfować, zmieniając moralność i otwierając społeczeństwa ku ludzkości. Cervantes w przeciwieństwie do Bergsona nie był ani filozofem, ani moralistą, nie wierzył też zapewne w postęp ludzkości, tak jak wierzył Bergson, ale jego Don Kichot jest buntownikiem o podobnym znaczeniu. Don Kichot nie daje swojej zgody na zastany świat, odrzuca go w całości, żyjąc światem innym: lepszym, czystym. Z moralnego punktu widzenia Don Kichot swoim buntem dociera do jakiś źródeł moralności, które według niego zawarte są w starych księgach, a które on uosabia swoją wiarą i życiem. Jego bunt, który przedłuża się w nieskończoność, bo trwa do dziś i trwać

<sup>9</sup> H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków 1983.

będzie zapewne wiecznie, przypomina – zachowując proporcje – inny bunt wobec świata dokonany w imieniu świata lepszego. Bunt Jezusa.

### Rycerska moralność chrześcijańska?

Cervantes żyje w czasach panowania rygorystycznie traktowanych zasad wiary i moralności chrześcijańskiej. Pierwszy tom jego dzieła wychodzi w 1605 roku, czyli pięć lat po spaleniu heretyckiego buntownika, wspaniałego filozofa Giordano Bruno. Na Campo di Fiori płonie zresztą stos dla wielu innych „nieskruszonych heretyków” (Luteran, Kalwinistów, Waldensów i czarownic), papież Klemens VIII rozkręca działania Rzymskiej Inkwizycji, a jego następcą Paweł V potępia dzieła Galileusza i Kopernika, wzmacniając jednocześnie władzę papieżstwa wobec świeckiej. Po soborze trydenckim (1566) zaczyna obowiązywać wiernych Katechizm Rzymski, czyli oficjalna doktryna wiary i moralności. W Hiszpanii panuje ortodoksyjny katolik i fanatyk Filip II, a potem jego syn Filip III – zajadły kontrreformator (choć miłośnik sztuki). Cervantes pisze więc *Don Kichota*, kiedy średniowieczna ortodoksja przybiera formę sztywnych dogmatów i skodyfikowanych moralnych zasad, jest to forma niemal karykaturalna wobec tego, co było genezą jej treści. Katolicyzm połączony z silną (i zbrojną) potęgą papieży i świeckich władców zdaje się wyraźnie zapominać o swoim Jezusowym, buntowniczym rodowodzie ujętym w zasady „miłości bliźniego”, „nadstawiania drugiego policzka” i „miłowania nieprzyjaciół swoich”. Jednocześnie równoległe do moralności katolickiej zorganizowanej w ścisłe zakazy i nakazy, funkcjonują resztki etyki rycerskiej, a przede wszystkim etyki dworskiej, zawierające wiele elementów etykietalnych, które z czasem albo zostaną odrzucone jako dziwaczne, klasowe, niepraktyczne, albo upowszechnią się (dotyczy to przede wszystkim norm grzecznościowych, których geneza sięga nie dalej niż właśnie do XIV wiekowej kultury dworskiej). *Ethos* rycerski zawiera elementy cenne, takie jak honor (dziś mówimy raczej o godności osobistej, honor umarł), wierność własnym przekonaniom, i takie, których wartość moralna, z punktu widzenia chrześcijaństwa i praktycznej współczesności, jest wątpliwa. Chodzi na przykład o pragnienie sławy, które wymaga ciągłych działań, ustawicznego podtrzymywania własnego bohaterstwa i szukania okazji do wykazania się nim. „Skoro tu wojna, tu zostanę – powiada rycerz w jednej z ballad Marie de France. Jeśli wojny nie ma, to wędruje się dalej, wyzywając pierwszego napotkanego jeźdźca dla ustalenia, co nazywa się dzisiaj *pe-*

*cking order*, czyli dla ustalenia właściwej hierarchii, w której pozycja zależy od ilości i jakości rycerzy pokonanych”<sup>10</sup> – pisze Maria Ossowska w *Ethosie rycerskim i jego odmianach*, wtóruje jej Don Kichot: „Jeżdżę po tych głuszach i ostępach, szukając przygód, abym gdy los mi najstraszliwszą okazję zdarzy, mógł oferować ramię swe i życie, narażając je za sprawę słabych i nieszczęśliwych”<sup>11</sup>. Inne rycerskie cechy to rzecz jasna nadzwyczajna odwaga, której miarą jest raczej skrajna brawura niż użyteczność, hojność idąca wyraźnie w kierunku nieznającej umiaru rozrzutności, wierność (najczęściej jakiejś Dulcynei), składanie dziwnych ślubów, mszczenie się na krzywdzicielach, najczęściej w kontekście odpowiedzialności rodowej, opieka nad wdowami i sierotami; waleczność, w której ważny jest motyw i forma, a nie zwycięstwo: bowiem śmierć w walce, a więc przegrana, to właściwie zakończenie biografii błędnego rycerza. Istotne i powszechne są również zasady *fair play*, wywodzące się jeszcze z czasów Homera (według Ossowskiej w *Iliadzie* i *Odysei* znajdziemy najstarsze normy moralne), związane z gościnnością, szacunkiem dla przeciwnika, unikaniem podstępów, zakazem wykorzystania słabości: „Nie zabiję nigdy rycerza, który spadł z konia – woła Lancelot – Boże broń mnie przed taką niesławą”<sup>12</sup>, atakowaniem nieuzbrojonych, godzeniem w plecy („Gdybym na ten przykład w bitwie na niego natarł, a nie zawołał, by się obrócił, juźci bym hańbę na się ściągnął”<sup>13</sup>). Oprócz tych wszystkich staromodnych zasad rycerz musiał mieć szlacheckie pochodzenie, damę swego serca, zbroję, giermka i konia. Don Kichot jest nader aktywnym rycerzem, bo nie tylko walczy, broni własnego honoru i wzdycha do ukochanej, ale też: zdobywa królestwa, walczy z prześladowającymi go czarownicami, broni nieszczęśliwych kochanków (co szczególnie widoczne jest w librecie do baletu *Don Kichot*), przede wszystkim jednak broni wszystkich pokrzywdzonych, których spotka na swojej drodze, naprawia krzywdy, zwalcza potwory. „To człek dziewiczo czysty – pisze o nim Nabokov – pełen galanterii dżentelmen, mąż nieskończenie odważny, bohater w najprawdziwszym sensie tego słowa”<sup>14</sup> – i dalej: „Gotów jestem bronić opinii, że jedyną różnicą między Sir Lancelotem, Sir Tristanem czy którymkolwiek innym (prawdziwym rycerzem) jest to, że ten ostatni nie natrafił na ani jednego prawdziwego rycerza, z którym mógłby stoczyć walkę, gdyż żył w stuleciu, w którym proch strzelniczy zastąpił

<sup>10</sup> M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973, s. 95.

<sup>11</sup> Cyt. za: V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, dz. cyt. s. 85.

<sup>12</sup> M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, dz. cyt. s. 101.

<sup>13</sup> Tamże, s. 102.

<sup>14</sup> V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, dz. cyt., s. 45.

magiczne mikstury”<sup>15</sup>. Jest – jako się zowie – bajecznym rycerzem, reprezentantem średniowiecznego etosu. Czy jednak rzeczywiście da się zaklasyfikować Don Kichota jako – tylko – obrońcę minionych wartości rycerstwa? I czy jest w związku z tym odszczepieńcem od moralności chrześcijańskiej, a w szczególności katolickiej?

Te dwie moralności: katolicka i rycerska, wiążą się z innym postrzeganiem siebie, z innymi wzorcami moralnymi i moralnymi obowiązkami. Z historycznego punktu widzenia ideały i zasady obyczajowe, a także moralne, które wiążemy z etosem rycerskim jeszcze od czasów Homera, trwają niejako na uboczu głównego nurtu moralności w postaci etyki dworskiej, etosu dżentelmena czy kodeksów honorowych. Don Kichot żyje w czasach, gdy moralność katolicka stawała się nie tylko hegemonicznym nurtem, dlatego naszego błędnego rycerza traktuje się jako szaleńca żyjącego minioną epoką, nieuznającego żadnych form nowoczesności (stąd walka z wiatrakami, choć trzeba wiedzieć, że wiatraki były w owych czasach absolutnym *novum*, więc mogły przstraszyć nie tylko zagrzebanego w starych książkach mieszkańca prowincji, ale również zwolennika nowinek). Don Kichot nie był jednak żywym reliktem minionych czasów, który powraca do rzeczywistości moralnej (do katolicyzmu) jedynie w godzinie śmierci. Don Kichot jest chrześcijaninem w swoich najbardziej rycerskich wyczynach. I to w najgłębszym rozumieniu tego słowa. Ortega y Gasset pisze w swoich *Medytacjach o Don Kichocie*, że bohater Cervantesa jest „parodią Chrystusa”, że „jest jakimś Chrystusem gotyckim, przesiąkniętym udrękami nowoczesności”. Owszem, był dręczony nowoczesnością (wiatraki), ale nie jest niczyją parodią. Don Kichot ma wiele z Jezusa. Podobnie zresztą jak inny wielki bohater literacki, książę Myszkina (kreując postać bohatera *Idioty*, Dostojewski wzorował się nie tylko na rosyjskich jurodiwych, ale również na Don Kichocie). Głębokie chrześcijaństwo Don Kichota polega nie tylko na jego dobroci, której rozsądek nie buduje żadnych pożytecznych w życiu granic, nie tylko na głębokiej wierze, ale również na szaleństwie, o którego poznawczych funkcjach pisałam powyżej. Wiara jest wszak szaleństwem, opiera się na nierozumie. Co by się stało z Bogiem, gdybyśmy uznawali tylko rozum? Przecież krewni Jezusa, gdy ten porzucił przyzwoity zawód cieśli i zaczął nauczać, uważali, że oszalał. Bo oszalał. Tertulian głosił, że wiara dlatego jest prawdziwa, że jest absurdalna, dlatego jest pewna, bo jest niepojęta. Don Kichot jest więc szaleńcem, gdy wierzy, i jest szaleńcem, gdy walczy i żyje jak rycerz. Autentyczny w świecie prawdziwej wiary, choć niewątpliwie podejrzany w świecie katolickiej ortodoksji; prawdziwy w swoim rycerskim powołaniu, choć świat rycerzy już przeminął. Ale też różnica

<sup>15</sup> Tamże, s. 87.

między obyczajami chrześcijaństwa i rycerstwa nie jest tak wielka, jak się przypuszcza. Ignacy Loyola spędził noc przed założeniem Towarzystwa Jezusowego przed ołtarzem niepokalanej dziewicy, gdyż wyczytał w księgach rycerskich, że takie czuwanie było obyczajem dawnych rycerzy. Czyny wielu świętych (św. Jerzego, który zabija smoka w obronie królewskiej córki, św. Marcina dzielącego się płaszczem z biedakiem) nie tylko wzorowane były na postawach rycerskich, ale rycerskimi były w swej istocie. Don Kichot mówi o nich, że są chrześcijańskimi poszukiwaczami przygód, „między nimi a mną jest taka różnica, że oni byli świętymi i wojowali według prawideł boskich, ja zaś grzesznik niegodny, walczę według prawideł świata”<sup>16</sup>, choć w istocie Don Kichot jest świętym, i tak jak większość świętych nie wie o tym.

Cervantes wciąga nas w dialektykę między szalonym rycerzem Don Kichotem a Alonso Kichano „któremu zacne życie nadało kiedyś przydomek Dobrego”. To dialektyka tożsamości, a nie różnicy. Dobry Alonso jest równie dobrym błędnym rycerzem, co dobrym chrześcijaninem, bo jest w ogóle Dobrym człowiekiem. I zupełnie niepotrzebnie Don Kichot pragnie spalić księgi rycerskie, które przywodzą go do szaleństwa, bo „stanowią one w istocie towar szlachetniejszej jakości, [...] są, moralnie wyższe niż tak zwany zdrowy rozsądek”<sup>17</sup>. Poza tym Ewangelie szczerze czytane też do szaleństwa (wiary) doprowadzić mogą. Przydomek „Dobry” należny jest nie tylko „rozumnemu” katolikowi Alonso Kichano, ale przede wszystkim nierozumnemu błędnemu rycerzowi o posępnym obliczu.

## Przyjaźń

Nie byłoby dobrego Don Kichota bez równie dobrego (co jednak jest mniej oczywiste) giermka Sanczo Pansy. Ta para ludzi, nierównych społecznie i wizerunkowo, wygląda komicznie. Jeden chudy, drugi z wielkim brzuchem, jeden wykształcony, drugi wiejski głupek, jeden pełen wyrafinowanych fantazji i marzeń, drugi pełen przesądów, zabobonów, niby-śmiesznych-opowiaderek. Jeden szlachcic, drugi hultaj. Jednak ich relacja jest nie tylko nierozzerwalna, bo takie są wymogi narracji, ale jakoś głęboko egzystencjalna. W światowej literaturze dużo jest tego typu męskich relacji, które oparte na radykalnej różnicy, stanowią uosobienie – nie oczywistej, ale – przyjaźni: Król Lear i jego błazen, Kubuś fatalista i jego pan, Egipcjanin Sinuhe i jego niewolnik Kaptach, Henryk V i Falstaff, wreszcie Don Kichot i Sanczo Pansa. Jeden

<sup>16</sup> Cyt. za: V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, dz. cyt. s. 92.

<sup>17</sup> Tamże, s. 82.



niby lepszy, drugi niby gorszy, co jednak nie jest pewne, nie tylko dlatego, że nie byłoby lepszosci pierwszego, gdyby nie gorszosc drugiego, ale rowniez dlatego, ze te cechy sa wymienne. Początkowo związek Don Kichota i Sancza wygląda jak relacja między bohaterem i jego tłem. Waleczność, fantazja i dobroć tego pierwszego świeci jasnym blaskiem na tle tchórzostwa, trzeźwości i niecności drugiego. Bohaterowie uosabiają radykalnie odmienne typy charakterów: Pan jest refleksyjny, Sanczo – zmysłowy, Pan jest uosobieniem indywidualności, giermek – powszechności, Pan jest wyjątkowy, Sanczo zwyczajny, Pan jest filozoficznym „Heglem” sięgającym niebotycznych wyżyn abstrakcji, Sanczo jest „Baconem” latającym z brzytwą Ockhama. Ale też w tej relacji widoczne jest nie tylko uzupełnianie, ale i przenikanie się charakterów, Pan staje się bardziej realistyczny, Sanczo ulega fantazjom pana i sam je tworzy (gdy na przykład wierzy, że zostanie władcą wyspy obiecanej mu przez księżną). Głupi giermek często okazuje się sprytniejszy od swojego pana, który nie raz zachowuje się bardzo głupio. Pozorem jest to, że różnice charakterów i przepaść społeczna dzieląca jednego od drugiego są nie do pokonania. W istocie stają się przyjaciółmi, bo nie zawsze warunkiem przyjaźni jest partnerstwo i podobieństwo. Przyjaźń pana z niewolnikiem dopuszczał nawet Arystoteles, który definiował tego ostatniego jako *instrumentum vocale*, gdy występował on w swojej społecznej roli, ale prywatnie mógł być obdarzony przez pana przyjaźnią. Arystoteles w swojej *Etyce nikomachejskiej* poświęca przyjaźni aż dwie księgi, w których wymienia jej trzy rodzaje: przyjaźń dla przyjemności, dla korzyści oraz przyjaźń ludzi prawych, cnotliwych. Czy „przyjaźń” Don Kichota z jego giermkim jest którymś z tych rodzajów przyjaźni? Jest tam wzajemna korzyść, czasem przyjemność (choć dużo więcej cierpienia) i jest prawość, choć prawość każdego z nich zbudowana została na innych cnotach. Sanczo jest wierny, pomocny, troskliwy, uważny, posłuszny, zna swoje miejsce, bez szemrania wchodzi w konwencję gry Don Kichota, myśląc wraz z nim fantazję z rzeczywistością, choć gdy trzeba, potrafi stać na twardym gruncie, ma więcej zdrowego rozsądku, co jednak nie czyni go lepszym od swojego pana, bo rzadko kiedy rozsądek czyni z nas bohaterów. Don Kichot wysługuje się nim, a jednocześnie żywi doń szacunek, jest protekcyjny i pouczający, ale jak mentor, nie jak tyran. Mamy tu też podobną, choć odwróconą dialektykę ról, którą możemy znaleźć u Diderota w jego *Kubusiu* czy u Szekspira, na przykład w *Henryku V* (pierwsze przedstawienie tej sztuki miało miejsce w 1605 roku, czyli w roku wydania Don Kichota). Przyszły król, nim stanie się poważnym władcą, przyjaźni się z Falstaffem – lekkoduchem, pijakiem, rozrabiaką, pełnym poczucia humoru wspaniałym kompanem młodzieńczych, bezbożnych eskapad. Falstaff korzysta na związkach

z prawowitym następcą tronu, które go nobilitują i chronią przed prawem. Henryk i Falstaff bawią się, wciągają się wzajem w pułapki, oszukują, szyczą z prawa, religii, rodziny, wszelkich świętości. Mistrzem tych gier jest Falstaff (podobnie jak Kubuś fatalista góruje dowcipem i szaleństwem nad swoim panem), gdy jednak Henryk przejmuje tron, by panować nad królestwem, brutalnie zrywa przyjaźń, Falstaff ginie. W powieści Cervantesa, gdy kończy się czas rycerskich zabaw i wszystko „wraca do rozumu”, ginie Don Kichot, królestwo (zdrowego rozsądku) zwycięża, ale Sanczo już wszedł w rolę swego pana i mówi mu, że szaleństwem jest umrzeć „tak po prostu”, a nie jak rycerz „z czyjejś ręki”; nie godzi się umierać, zwłaszcza wtedy, gdy przyszła wiadomość o odczarowaniu Dulcynei! Piękna, cnotliwa, „naj” Dulcynea jest jednak tylko marzeniem, punktem odniesienia wszystkich szaleństw Don Kichota; nigdy nie widziana w swojej „prawdziwej postaci”, jest widmem. To nie jest w ogóle powieść o kobietach. To jest powieść o szaleństwie, rycerstwie i przyjaźni.

Łatwo sobie wyobrazić Don Kichota i Sanczo Panse, wędrujących po promieniu księżycy, gotowych do kolejnych przygód, cierpień i marzeń, dokładnie tak, jak wyobraża sobie Bułhakow przyjaźń Jezusa i Piłata, dyskutujących z sobą przez całą wieczność.

## Bibliografia

- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków 1983.  
Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycska, Warszawa 1987.  
Nabokov V., *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2015.  
Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973.

## Nota o Autorce

**Magdalena Środa** – prof. dr hab., pracuje na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się etyką, aksjologią, historią idei, filozofią współczesną. Autorka wielu artykułów z tego zakresu oraz książek(m.in.): „Idea godności w kulturze i etyce” (1992), „Indywidualizm i jego krytycy” (2003), „Etyka dla myślących” (2010), „Obcy, inny, wykluczony” (2020).



WOJCIECH CHARCHALIS

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-2874-4872

## O ERAZMIANIZMIE I KICHOTYZMIE. NOTATKI NA MARGINESIE *DON KICHOTA* ON ERASMIANISM AND QUIXOTISM: NOTES IN THE MARGINS OF *DON QUIXOTE*

**Słowa kluczowe:** Erazm z Rotterdamu, *Don Kichot*, Cervantes

**Keywords:** Erasmus of Rotterdam, *Don Quixote*, Cervantes

**Abstrakt:** Artykuł przedstawia kilka refleksji na temat wpływu dzieła Erazma z Rotterdamu na *Don Kichota* Miguela Cervantesa. Gdy spojrzymy na powieść *Don Kichot*, trzy rzeczy w myśli Cervantesa są zbieżne z ideami Erazma, a są to: umiłowanie ksiąg, wolność człowieka i poglądy na wychowanie. Z jednej strony przedstawiam kilka wątków erazmiańskich w powieści Cervantesa, z drugiej jednak pochylam się także nad oczywistym kichotyzmem Erazma, co może stanowić punkt wyjścia do kreślenia dalszych paraleli pomiędzy tymi dwiema wielkimi postaciami i ich dziełem.

**Abstract:** This article presents some reflections on the influence of the work of Erasmus of Rotterdam on Miguel Cervantes' *Don Quixote*. When we look at the novel *Don Quixote*, three things in Cervantes' thought coincide with Erasmus' ideas, and these are: love of books, human freedom and views on education. On the one hand, I present some Erasmian themes in Cervantes' novel, but on the other hand, I also lean into Erasmus' obvious quixoticism, which can provide a starting point for drawing further parallels between these two great figures and their work.

Trudno przecenić wpływ Erazma z Rotterdamu na kształt reformacji i renesansu, a także całej współczesnej Europy. Idee Erazma – ujęcie chrześcijaństwa w kategoriach etycznych oraz humanistyczne docenienie człowieka w jego złożoności i integralnej jedności ciała, umysłu i ducha – odcisnęły piętno na kulturze wszystkich europejskich krajów. Rewolucyjność erazmiańskich poglądów z czasem została nieco zatarta, niemniej w swoim czasie należał on do wąskiego grona najwybitniejszych i najbardziej wpływowych intelektualistów starożytności.

Cervantes w odróżnieniu od Erazma uznanie zyskał dopiero pod koniec życia. Los sprawił, że większość żywota ten wielki reformator literatury spędził, zmagając się z biedą i walcząc o spełnienie na niwie literackiej. Przed publikacją *Don Kichota* zmagania te nie zyskały oczekiwanej przychylności mu ani publiczności. Dopiero *Don Kichot*, dość przypadkowy żart literacki, przyniósł Cervantesowi upragnioną sławę i nieco grosza i sprawił, że dziś postrzegamy Cervantesa jako największego rewolucjonistę literatury nowożytnej, jako twórcę nowego gatunku literackiego, który od z górą czterystu lat dominuje w literaturze, mianowicie powieści.

Jest oczywiste, że myśl Erazmiańska wpłynęła na życie i twórczość Cervantesa, o czym możemy się przekonać, studiując jego utwory, przede wszystkim *Don Kichota* i *Nowele przykładowe*, niemniej paralele i podobieństwa pomiędzy Erazmem, Cervantesem i wymyśloną przez niego postacią don Kichota znacznie wykraczają poza zwykłe rozpoznawanie tropów i myśli Erazmiańskich w dziełach wielkiego Hiszpana.

\*\*\*

Współcześnie Erazm z Rotterdamu może zostać uznany za jednego z najmniej znanych i najmniej czytanych słynnych pisarzy. Słyszał o nim współcześnie każdy wykształcony człowiek, a dzięki programowi studenckiemu Erasmus pewnie znają go też ludzie, którym jego myśli i życie są obojętne. Niemniej nie mam wątpliwości co do tego, że bardzo niewiele z tych osób czytało którekolwiek z jego dzieł. A gdy z prac Erazma wyłączyć *Pochwałę głupoty*, w swoim czasie będącą lekturą szkolną, to z dużą dozą prawdopodobieństwa można zaryzykować stwierdzenie, że dzieła Erazma zostały definitywnie pogrzebane w uniwersyteckich bibliotekach. Wszechstronne zainteresowania tego humanisty, ogrom publikacji i polemik odszedł w przeszłość, pozostawiając za sobą jedynie echo jego geniuszu. Choć autor ten w epoce odrodzenia oraz reformacji znajdował się w centrum wszelkich dysput i polemik – a nawet można go uznać za pierwszego pisarza nowożytnego<sup>1</sup> – to jednak obecnie na każdym z uprawianych przez niego pól przyćmiewa go sława innych znakomitości, które korzystając z jego światła, osiągnęły większą biegłość, czy przypisano im większe znaczenie u potomnych. I tak na polu pedagogiki częściej wspomina się Juana Luisa Vivesa, znakomitego teoretyka wychowania, którego poglądy niewątpliwie inspirowane naukami Erazma dały owoc pod postacią prądu w nauczaniu o nazwie

<sup>1</sup> J. Ledo, *Erazm z Rotterdamu. Humanizm na rozstaju*, przeł. A. Paleta, Hachette Polska, Warszawa 2019, s. 9.

pochodzącej od jego nazwiska: *vivismo*<sup>2</sup>. Co do reformy kościoła, znacznie większą sławę na tym polu uzyskało dwóch polemizujących z Erazmem w owym czasie ludzi Kościoła, a mianowicie Ignacy Loyola, twardy zwolennik kontrreformacji, oraz Marcin Luter, reformator wielokrotnie ścierający się w polemikach z Erazmem. Co do filozofii nam współcześni zwykle powtarzają, że Erazm był jak Wolter swoich czasów – tzn. wiecznie podróżował i z racji swoich pism uciekał przed prześladowaniami, szukał schronienia u przychylnych mu mecenasów. Nie baczą oni na to, że bez działań i pism Erazma, bez ogromu jego studiów i poświęceń, z pewnością Wolter nie mógłby zaistnieć, a w każdym razie pewnie nie w takiej formie, w jakiej go znamy. Również filozofia Woltera: odrzucenie wszelkich dogmatyzmów i skłanianie się ku realizmowi, wiele zawdzięcza myśli Erazma. Podobnie rzecz się ma z Kościołem luterańskim, który przybrał kształt i formę doktrynalną wykutą w polemikach – między innymi – z Erazmem.

\*\*\*

Erazma i Lutra dzieliło podejście do dwóch fundamentalnych spraw<sup>3</sup>. Pierwszą z nich była kwestia odejścia od Kościoła lub jego reformowania, ściśle powiązana z zagadnieniem doczesnej władzy Kościoła, druga zaś odnosiła się do spraw znacznie bardziej abstrakcyjnych, bo teologicznych. Chodziło mianowicie o spór o to, czy człowiek został obdarzony wolną wolą, czy nie.

Spór pomiędzy tymi intelektualistami o wolną wolę człowieka pozostał nierozstrzygnięty na gruncie filozoficznym i teologicznym po dziś dzień. W zależności od dobranych argumentów łatwo dowieść, że oba kategoryczne stwierdzenia o posiadaniu lub nie wolnej woli są błuźniercze. Jeśli bowiem człowiek posiada wolną wolę, to może swoim zachowaniem wpływać na zmianę boskich postanowień – a to jest bluźnierstwo, jeśli założymy (a przecież tak zakładamy), że Bóg jest wszechmocny i wszechwiedzący. Gdy zaś stwierdzimy, że człowiek wolnej woli nie posiada i całe zło, które wydarza się na świecie, nie wynika ze złych wyborów człowieka, lecz zostało zaplanowane przez Boga – jest to bluźnierstwem, bowiem neguje boskie miłosierdzie<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> L. Sánchez Francisco, *Pensamiento en la literatura española*, Wyd. UAM, Poznań 1992.

<sup>3</sup> Zob. J. Hołowko, *Erazm i Luter o wolnej woli*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2017, t. XI, s. 197–223.

<sup>4</sup> Swoje poglądy na kwestię wolności obaj autorzy przedstawili w: Erazm z Rotterdamu, *Diatryba albo rozprawa o wolnej woli*, przeł. wstęp i opracowanie K. J. Bekieszczyk, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2022 i Marcin Luter, *O niewolnej woli* (1525), przeł. W. Niemczyk, Chrześcijańska Akademia Teologiczna, Warszawa 1977.

Co do reszty mamy w zasadzie pomiędzy nimi zgodność, przede wszystkim łączyła ich podstawowa zasada, że jedynie poprzez Chrystusa i wiarę może nastąpić zbawienie, a zatem nie można kupić sobie zbawienia na ziemi. Odrzucali zatem obaj Kościół instytucjonalny, pojmując Kościół jako wspólnotę ducha. Postulowali studia nad Pismem Świętym – zresztą obaj dokonali przekładu Pisma Świętego – Luter wraz ze swoimi współpracownikami przełożył całość Biblii na język niemiecki, Erazm zaś dokonał filologicznego przekładu Nowego Testamentu na łacinę oraz opatrzył swój przekład komentarzami.

Obaj zatem ci święci mężowie wierzyli w Słowo i Pismo, oddawali się jego studiowaniu i poświęcili życie reformowaniu Kościoła – jakkolwiek ten Kościół pojmowali – oraz studiom nad księgami. Właśnie miłość do ksiąg łączyła ich najbardziej.

\*\*\*

Erazm był wielkim humanistą. Głosił, że studiowanie pisma Świętego nie jest jedyną drogą prowadzącą do Boga, bowiem rozważna lektura ksiąg pogańskich – rzymskich i greckich – również może być korzystna dla uczonego chrześcijanina. Zauroczony łaciną Erazm uważał, że studiowanie tego języka jest konieczne do poważnych studiów, bowiem jeszcze nie przetłumaczono na języki barbarzyńskie wszystkich godnych uwagi dzieł starożytnych. Warto zauważyć, że jego zauroczenie łaciną i dawnymi dziełami było tak wielkie, że porzucił swój język ojczysty, by na codzień posługiwać się łaciną właśnie. Odrzucanie scholastyki opartej na nauczaniu Arystotelesa, wciąż królującej na najważniejszych uniwersytetach, i podążanie w kierunku neoplatonizmu wymagało biegłości w łacinie, ale także w grece, której znajomość na Zachodzie w czasach średniowiecznych w żadnym razie nie była powszechna, a nawet należała do rzadkości (chyba zresztą należy tak stwierdzić w odniesieniu do wszystkich czasów). Erazm poświęcił życie studiom klasycznym, stał się wielkim propagatorem idei klasycznych oraz stosowania ich ku polepszeniu chrześcijańskiego ducha. Z filozofii platońskiej czerpał swoje przywiązanie do równowagi i godzenia przeciwieństw. Również na fundamencie tej filozofii odrzucał zepsucie Kościoła i postulował nawrót do duchowości, dawania świadectwa pobożności poprzez codzienne życie, nie zaś poprzez udział w obrzędach czy życiu Kościoła instytucjonalnego<sup>5</sup>. Jednakowoż Kościoła nigdy się nie wyrzekł i nie przeszedł na luteranizm, co motywował tym, że Luter, odrzucający Kościół jako wadliwy i pełen niedoskonałości, sam

<sup>5</sup> Zob. L. Kołakowski, *Przedmowa*, w: Erazm z Rotterdamu, *Podręcznik żołnierza chrystusowego*, przeł. J. Domański, PWN, Warszawa 1965, s. XVI.

tworzył podobny twór, w którym duchowość szybko została zepchnięta na dalszy plan na rzecz działania wiernych według ziemskich praw nowego Kościoła, co wiązało się z ograniczeniem wolności – wolnego wyboru – wiernych.

Umiłowanie studiów nad księgami dało wyniki w postaci opublikowania wielu ważnych tekstów, z których część okazała się na tyle istotna, że doczekała się kilku wydań w różnych miastach. Przede wszystkim przekład Nowego Testamentu wraz z komentarzami oraz podręczniki do nauki łaciny z wypisami z autorów starożytnych.

Warto też nadmienić, że czas życia Erazma oraz jego polemiki z Lutrem, to okres tworzenia się rynku wydawniczego w Europie. A zatem umiłowanie ksiąg przez tego wielkiego humanistę – również ich formy i pięknej edycji, o czym rzadko się wspomina – wydatnie wpłynęło na powstanie rynku wydawniczego w Europie. Przez długi czas mieszkał Erazm w Bazylei w pobliżu swego wydawcy, aby móc doglądać eleganckich wydań swoich książek. Jak pisze Stefan Zweig: „W książkach zaś kochał się nie tylko ze względu na ich treść. Ubóstwiał je także w sposób zmysłowy, jako jeden z pierwszych bibliofilów; miał zrozumienie i podziw zarówno dla faktu ich istnienia, jak dla procesu ich powstawania oraz ich wspaniałej, poręcznej, a zarazem estetycznej formy. [...] Praca nad książkami i dla książek stanowiła najistotniejszą, naturalną formę jego bytowania”<sup>6</sup>.

Był więc Erazm wielkim miłośnikiem studiów, badań, nauki, *ergo* ksiąg. Poświęcił księgom całe życie. Czy oszalał od tego jak don Kichot? O ile mi wiadomo: nie, niemniej gdy wziąć pod uwagę, że na koniec życia, gdy odmówił Lutrowi odejścia z Kościoła i przejścia na luteranizm i ten obrzucił go ciężką kłutwą, podczas gdy umacniający się w kontrreformacji Kościół katolicki umieścił na indeksie wszystkie jego prace<sup>7</sup>, Erazm, dosięgany ciosami ze wszystkich stron ze względu na swe wolne wybory, których przez całe życie dokonywał, jako żywo przypomina don Kichota. Jego kichotyzm aż się narzuca.

Widoczny jest również kichotyzm Erazma w skutkach, jakie miało jego zawzięte studiowanie ksiąg oraz nieugięte trwanie na stanowisku reformy Kościoła. Mimo że szanowany i obdarzony autorytetem, ostatecznie zmarł obrzucony kłutwą przez Lutra, a zatem przez obóz reformacji, oraz wyklęty przez papieżstwo, które umieściło jego księgi na indeksie. Zbieżność zatem losu Erazma i szlachcica Kichoty jest uderzająca.

\*\*\*

<sup>6</sup> S. Zweig, *Triumf i tragizm Erazma z Rotterdamu*, przeł. R. Centnerszwerowa, Wyd. J. Przeworskiego, Warszawa 1936, s. 57–58.

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.



Powstanie rynku wydawniczego w Europie w pierwszej połowie XVI wieku było wynikiem działania dwóch czynników. Po pierwsze, wynalazienia ruchomej czcionki przez Gutenberga, co pozwoliło na znaczące zwiększenie nakładów publikowanych ksiązek oraz wydatnie obniżyło ich cenę, *ergo* zwiększyło dostępność słowa pisanego. Drugim czynnikiem wpływającym na popularność książki był kryzys Kościoła Katolickiego i wynikające z tego kryzysu polemiki doktrynalne i teologiczne. W miarę popularyzacji pisma i ksiązek, z jednej strony wyłoniła się profesja zawodowego pisarza<sup>8</sup>, z drugiej zaś powstawała coraz liczniejsza grupa kompetentnych odbiorców literatury, czytelników coraz więcej czasu poświęcających lekturze. Szukali oni w książkach nie tylko mądrości, lecz także rozrywki. To oczekiwanie literatury rozrywkowej przyniosło owoce w postaci publikowania przekładów starożytnych tekstów literackich, w tym eposów, lecz także skrojonych na ich wzór przygodowych tekstów współczesnych, które na przestrzeni całego wieku XVI przyjęły formę przede wszystkim powieści rycerskich<sup>9</sup>.

Cervantes bez wątpienia należał do grupy czytelników. Zawodowym pisarzem pewnie chciał zostać, o czym świadczą nieustające próby pisarskie podejmowane przez całe życie, niemniej los sprawił, że dopiero pod koniec życia, gdy zmęczony podążaniem w swych tekstach za panującymi modami, stworzył *Don Kichota*, który moim zdaniem miał być dziełem lżejszym, zabawą konwencją, a nawet literacką chałturą, mógł odrobinę skorzystać na odcinaniu kuponów od swojej twórczości. O ile jednak pisarzem zawodowym z całą pewnością nie był, o tyle czytelnikiem zawołanym z całą pewnością tak. Świadczy o tym choćby deklaracja złożona przez autora w IX rozdziale I części *Don Kichota*, że lubi czytać wszystko, „nawet podarte papiery z ulicy”<sup>10</sup>. Również katalog jego lektur, które możemy znaleźć w scenie autodafe biblioteki Kichota<sup>11</sup> i w nieprzetłumaczonym na język polski poemacie *Viaje al Parnaso* czy wzmianki o wielu autorach dzieł zarówno współczesnych – nie tylko powieści rycerskich czy sielankowych i poezji, ale także dzieł poważniejszych – jak i autorów starożytnych, świadczą o jego niebywałej erudycji i zamiłowaniu do ksiązek. Bez wątpienia to bycie człowiekiem literatury jest nawiązaniem – choć dalekim – do

<sup>8</sup> Zob. K. Setkowicz, *Romans rycerski i początki zawodu pisarza w Hiszpanii. Przypadek Feliciano da Silva (ok. 1489–1554)*, Wyd. UMK, Toruń 2020.

<sup>9</sup> A. Pettegree, *The Book in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven and London 2010, s. 151–153.

<sup>10</sup> M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2014, s. 167.

<sup>11</sup> Tamże, rozdział VI, s. 135–145.

poglądów Erazma<sup>12</sup>, a z całą pewnością wynika bezpośrednio z propagowanego przez Erazma humanizmu, który odcisnął piętno na całej ówczesnej epoce.

\*\*\*

Dzieł Erazma Cervantes prawdopodobnie nie czytywał. Bez względu na to, jak dobra była jego łacina – a poważnego formalnego wykształcenia nie odebrał, w każdym razie wszystko wskazuje na to, że był samoukiem<sup>13</sup> – podczas jego życia wszystkie prace Erazma znajdowały się już na indeksie<sup>14</sup>. Środowisko madryckich erazmianistów – z Lopezem de Hoyos na czele – mogło oczywiście takie księgi posiadać i czytywać je w tajemnicy przed Świętą Inkwizycją, lecz czy autor *Don Kichota* zdążyłby je przeczytać, zanim splot niekorzystnych okoliczności zmusił go do ucieczki z Madrytu, dokąd powrócił po żołnierskiej i niewolniczej tułaczce po z górą dziesięciu latach? Niewczesny pojedynek Cervantesa na dworze królewskim, za który został skazany na banicję, miał miejsce w 1568 roku, kiedy późniejszy autor *Don Kichota* liczył sobie zaledwie dwadzieścia jeden lat. Trudno wyrokować, niemniej zdaje się, że w istocie musiałby w tym celu pokonać mnóstwo przeciwności, a niewiele wskazuje na to, że mógłby to zrobić. Oczywiście przebywanie w środowisku erazmianistów już samo w sobie mogło go przepelnić erazmiańskimi ideami, które we wrzącej kontrreformacyjnymi konfliktami Hiszpanii z pewnością były niebywale atrakcyjne. Gdy bowiem sprowadzimy je do „sprywatyzowania wiary”, odrzucenia jej elementu instytucjonalnego, jak postuluje Erazm w większości swoich pism, przede wszystkim w *Podręczniku żołnierza chrystusowego* i najpopularniejszej *Pochwale głupoty*, gdy wokoło panoszy się wszechpotężny Loyola z jego stosami, badaniami czystości

<sup>12</sup> Zob. Fajardo, „Erasmus y Don Quijote de la Mancha”, *Thesaurus* 1985, tom XL, nr 3.

<sup>13</sup> O życiu Cervantesa wiadomo naprawdę niewiele, czy był samoukiem tego do końca nie wiemy. Różni biografowie chcą widzieć go jako studenta w Sewilli lub Madrycie, niemniej pewne jest tylko to, że był blisko związany z Lopezem de Hoyos, madryckim erazmianistą prowadzącym szkołę dla młodych chłopców, Estudio de la Villa, kiedy sam był już człowiekiem zbyt dojrzałym, by być jej uczniem, mimo że sam Lopez de Hoyos tytułuje Cervantesa „swoim ukochanym uczniem”, prezentując jego pierwsze próby literackie. J. Canavaggio, *Cervantes*, przeł. J.R. Jones, W.W. Norton & Company, New York, London 1990, s. 44. Jakkolwiek by było, wykształcenia uniwersyteckiego z całą pewnością nie odebrał.

<sup>14</sup> Papież Paweł IV umieścił niemal wszystkie jego dzieła na indeksie ksiąg zakazanych w 1559 roku, część zakazu została zniesiona przez Sobór Trydencki, niemniej w Hiszpanii zakazy Erazma traktowano surowiej i tak *Rozmowy potoczne (Colloquia familiaria)* znalazły się na indeksie już w 1536 roku. Swobodne publikowanie przekładów Erazma w Hiszpanii nastąpiło dopiero po zniesieniu Inkwizycji w 1842 r. Zob. A. Torres García, „¿Cuándo, cómo y por qué fue censurado Erasmo?”, w: Javier Vergara Ciordia, Alicia Sala Villaverde (red.), *Censura y libros en la Edad Moderna*, Dykinson, Madrid 2017, s. 173–232.

krwi i wyciskaniem z wiernych ostatniego grosza na podatki i odpusty, uproszczone teorie Erazma jawią się jako głoszące prawdziwą Ewangelię.

Poszukiwanie prawdy, prowadzenie życia w zgodzie z Ewangelią i odrzucanie tego, co zniewala człowieka, na pewno bliskie było sercu Cervantesa, o czym możemy się przekonać czytając *Don Kichota*.

\*\*\*

Czy szaleństwo don Kichota zostało zainspirowanie *Pochwałą głupoty*<sup>15</sup>? Czy pierwotne odwrócenie ról, parodia, karnawałowe przebieranie się Alonsa Kichany za błędnego rycerza don Kichota jest tym samym zabiegiem, do którego uciekł się Erazm w swym najpopularniejszym dziele?

Alonso Kichana, zmęczony jałową egzystencją, postanawia zabawić się w błędnego rycerza, poszukując jakiegoś sensu dla swojego nudnego, powoli zmierzającego do kresu życia. Czy naprawdę oszalał? Osobiście nie sędzę, zwyczajnie jego szaleństwo musiało być w zamierzeniu autora zabiegiem komicznym lub też chciał nim Cervantes odsunąć od siebie zarzuty o propagowanie nieprawomyślnych idei, na przykład erazmianizmu. Zwróćmy uwagę choćby na scenę z galernikami. Spotkawszy świeżo skazanych i prowadzonych nad morze galerników, Kichot po krótkiej z nimi rozmowie z zaskoczeniem stwierdza, że król, który jest wszak źródłem władzy i sprawiedliwości, postępuje niezgodnie z Ewangelią, ograniczając wolność swoich poddanych. Odnosi się tu pośrednio do *Diatryby o wolnej woli* Erazma i do *O wychowaniu księcia chrześcijańskiego*<sup>16</sup>. Nie może wszak król pozbawiać wolności i osądzać swoich poddanych, bowiem ma im świecić przykładem i być dla nich dobry, albowiem to Bóg w niebie wszystkich osądzi<sup>17</sup>. Kara nie może być zbyt surowa i musi prowadzić do poprawy przestępcy. Kary śmierci nie można stosować zbyt pochopnie<sup>18</sup>. Myśl powołującego się na Platona Erazma ewidentnie znajduje posłuch u Kichota, który poruszony historią podstarzałego i schorowanego stręczyciela, dla którego kara galer oznacza śmierć, postanawia uwolnić galerników, licząc na ich wdzięczność i poprawę. Jak bardzo pomylił się don Kichot, widzimy w dalszej części tego samego rozdziału oraz

<sup>15</sup> Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, wstęp H. Barycz, Ossolineum, Wrocław 1953.

<sup>16</sup> Tenże, *O wychowaniu księcia chrześcijańskiego w Pisma moralne. Wybór*, przeł. i opracowała M. Cytowska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970.

<sup>17</sup> Tamże, s. 251.

<sup>18</sup> Tamże, s. 251 i n.

w II części *Don Kichota*, gdy na scenie pojawia się mistrz Piotr z jego teatrykiem<sup>19</sup>. Podobnie zresztą jak sam Erazm, którego łagodność i skłonność do koncyliacji oraz łączenia przeciwieństw doprowadziły do potępienia ze strony dwóch wielkich obozów reformacji oraz do umieszczenia jego ksiąg na indeksie. Obaj swoim idealizmem przegrywają z nikczemną ludzką naturą.

\*\*\*

„Wiedz, Sanczo, że człowiek nie jest wart więcej niż inny, jeśli nie czyni więcej niż inny” – poucza w XVIII rozdziale I części<sup>20</sup> don Kichot swego giermka. To słynne zdanie można odczytywać jako wykładnię doktryny Erazma, jako nawoływanie do odrzucenia blichtru obrzędów i hierarchii urzędniczej ówczesnego Kościoła na rzecz osobistego kontaktu z Bogiem, etycznego pojmowania chrześcijaństwa<sup>21</sup>, bowiem to Bóg ostatecznie dokona oceny naszego życia, za nic mając sądy i oceny ludzi. Nie jest bowiem słuszne, co robi większość albo możni<sup>22</sup>, lecz to, co nakazuje Ewangelia.

Podobnie i w słowach Sancza czasem pojawia się ta idea, idea humanistycznej równości ludzi wbrew feudalnemu, hierarchicznemu uformowaniu renesansowego społeczeństwa. Mimo zabawnej formy i „chłopskiego rozumowania” Sanczo głosi jak najbardziej poważne filozoficzne poglądy wielkiego rotterdamczyka. Gdy Balwier zwraca uwagę Sanczowi, że jego szalony pan zapłodnił go niewczesnymi myślami i pragnieniami, Sanczo odpowiada, podkreślając własną wolność:

– Ja nie jestem przez nikogo zapłodniony – odpowiedział Sanczo – ani nie jestem człowiekiem, który pozwoliłby się zapłodnić, nawet przez samego króla, a chociaż biedny, jestem starym chrześcijaninem i nikomu nic do mnie. Jeśli pragnę wyspy, to inni pragną rzeczy znacznie gorszych, a *każdy jest synem swoich czynów. Jako człowiek mogę nawet zostać papieżem*, a co dopiero gubernatorem wyspy, zwłaszcza, że mój pan jest w stanie zdobyć ich tyle, że nie będzie miał ich komu rozdawać. Proszę uważać, co pan mówi, panie golarzu, bo nie wszystko w życiu to tylko golenie bród i *każdy człowiek jest inny*. Mówię to, bo wszyscy się znamy i nikt nie będzie pode mną dołków kopał. A co się tyczy zaczarowania

<sup>19</sup> Historia mistrza Piotra jest opowiedziana w rozdziałach XXV–XXVII II części powieści, M. de Cervantes, *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2016, s. 253–280.

<sup>20</sup> M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>21</sup> Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, dz. cyt., wstęp, s. XXXVIII.

<sup>22</sup> K. Górski, *Erazm z Rotterdamu*, Czytelnik, Warszawa, 1948, s. 34.

mojego pana, *Bóg zna prawdę*, i niech tak zostanie, bo lepiej tego nie ruszać”<sup>23</sup>.  
(podkreślenia W. Ch.)

\*\*\*

Można *Don Kichota* odczytywać na różne sposoby, ja lubię widzieć tę powieść – czy raczej te powieści, oba tomy są bowiem oddzielnymi powieściami, choć połączonymi postacią głównego bohatera – jako hymn pochwalny wolności, inspirowany właśnie erazmianizmem autora. W innym miejscu<sup>24</sup> opisałem już najbardziej ewidentne przejawy umiłowania wolności zawarte w *Don Kichocie*, dlatego tutaj ograniczę się tylko do ich wymienienia. Po pierwsze, wolność twórczego pisania i łamania panujących konwencji, będąca w zasadzie tematem całej tej powieści, po drugie, przemowa pasterki Marceli na temat wolności osobistej i prawa do wolnej miłości<sup>25</sup>, po trzecie, wolność osobista, o której jest mowa w scenie z galernikami, po czwarte, wolność ekonomiczna, o której mówi Kichot po wyjeździe z domu książąt<sup>26</sup>, po piąte, wolność wyboru drogi, którą będzie się kroczyć, i po szóste i być może najważniejsze: wolność kreowania swojego życia. Jest zatem *Don Kichot* studium wolności w jej różnych odśłonach, wolności inspirowanej właśnie erazmianizmem autora.

\*\*\*

W drugiej części *Don Kichota* nasz dzielny rycerz wraz z giermkim, podróżując w stronę Saragossy, napotyka rycerza w zielonym płaszczu i po krótkiej rozmowie dostaje zaproszenie na kolację oraz spędzenie u niego w domu kilku dni<sup>27</sup>. Szlachcic ów jest zamożny i prowadzi spokojne życie wiejskie. Można by rzec, że jest on przedstawiony jako modelowy przykład dobrego życia. Bez cienia wątpliwości cechy tego dobrego życia, które tak sobie ów szlachcic ceni, możemy odnaleźć również w tekstach Erazma: w *O wychowaniu chłopca*, *Podręczniku rycerza chrystusowego*, *O higienie* i innych.

Gospodarz don Kichota unika skrajności, stara się żyć spokojnie, czytując *Pismo Święte*, jednak nie przesadza w zagłębianiu się w doktrynę, nie przejada się, lecz często jada obficie z sąsiadami, zarówno on, jak i sąsiedzi dbają o czystość i higienę.

<sup>23</sup> Tamże, s. 592.

<sup>24</sup> W. Charchalis, „Problem wolności w *Don Kichocie*”, *Ruch Literacki*, r. LXIII, Z. 6 (375), 2022, s. 961–973.

<sup>25</sup> M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic...*, dz. cyt., s. 191–200.

<sup>26</sup> Tenże, *Przemysłny rycerz...*, dz. cyt., s. 512.

<sup>27</sup> Tamże, s. 170–209.

Szczególnie zajmuje go jednak problem syna, którego stara się wychowywać, dając posłuch jego zainteresowaniom, zgodnie zresztą z Erazmowym *O wychowaniu chłopca* – co wzbudza aprobatę don Kichota. Nota bene don Kichot utwierdza szlachcica w przekonaniu, że ów postępuje słusznie, wygłaszając tyradę o studiach, również przepojoną Erazmiańską logiką i uwielbieniem książek. Teorie te, które dziś wydają się oczywiste, a przed laty stały w opozycji do założeń stosowanych w szkolnictwie, były jak na owe czasy niebywale nowoczesne. Erazm nabył wielkiej niechęci do szkół przepojonych średniowieczną scholastyką i przemocą, z którymi miał do czynienia przede wszystkim podczas swego pobytu w Paryżu i napisał dzieło *O wychowaniu* niejako w reakcji na tę nauczycielską przemoc<sup>28</sup>. Musiała to być rzecz „mocna” jak na owe czasy, skoro Cervantes kilkadziesiąt lat po wpisaniu tych ksiąg na indeks, prezentuje te poglądy w *Don Kichocie*. Zresztą trzeba przyznać, że tak jak scena z galernikami w sposób bardzo pedagogiczny wykląda problem wolności i etyki władzy, tak sceny pobytu w domu rycerza w zielonym płaszczu i rozmowy z nim prezentują w sposób propedeutyczny poglądy Erazma na wychowanie i prowadzenie szczęśliwego, godnego życia.

\*\*\*

Erazm, podejmując wyzwania swojej pracy, nie był samotnym błędnym rycerzem na żadnym z uprawianych przez siebie pól. Niemniej jego podejście do Ewangelii, wiary, reformy Kościoła oraz wykorzystania starożytnych do zgłębiania natury Boga i kształtowania ludzkiego losu, a także godzenie przeciwieństw w ostatecznym rozrachunku doprowadziło go do osamotnienia. Kłątwa Lutra oraz wpisanie jego dzieł na indeks może sprawiać wrażenie – i z pewnością tak było to dawniej odbierane – całkowitej klęski. Patrząc jednak z dzisiejszej perspektywy, wiemy już, że Erazm i jego myśl znalazła naśladowców i jawi nam się obecnie jako serce humanizmu; ewidentnie jego walka i upór zmieniły świat, otaczając go rzeczywistością w sposób absolutnie znaczący.

Podobnie Cervantes, kiedy zabierał się za spisywanie krótkiego literackiego żartu dla kolegów z sewilskiej więziennej celi, nie zdawał sobie sprawy, jak bardzo jego przewrotna chałtura literacka, a w każdym razie dzieło zupełnie przez niego nie cenione, zmieni nasze postrzeganie literatury, stworzy nowy gatunek literacki i wpłynie na kulturę człowieka Zachodu.

<sup>28</sup> J. Huizinga, *Erazm*, przeł. M. Kurecka, PIW, Warszawa 1964, s. 24–27 i 42–44.

Wymyślony przez Cervantesa don Kichot, pozorny szaleniec, również zмага się z rzeczywistością, realizując swoją pasję, która także wszystkim wydaje się niepoważna lub wręcz szkodliwa. A jednak w ogólnym rozrachunku doprowadza do zmian rzeczywistości, w taki czy inny sposób wpływa na życie innych ludzi i je odmienia.

Losy tych trzech bohaterów pełne są walki i zmagania, lecz nade wszystko wszyscy trzej nie ustają w realizacji swych pasji i choć początkowo bywają niedoceniani czy wyśmiewani, ich upór i praca, odmieniają świat. I w każdym z tych trzech przypadków podstawą pasji jest miłość do książek, do wiedzy. Oto najważniejsza paralela losów Erazma, Cervantesa i Kichota.

\*\*\*

Erazm chronologicznie wyprzedzał Cervantesa, gdyż jedenaście lat dzieli moment śmierci wielkiego rotterdamczyka w Bazylei i dzień urodzin Cervantesa w Alcalá de Henares. Wpływy więc tego giganta literatury na przyszłego autora pierwszej powieści wydają się raczej oczywiste. Cervantes na Erazma nie miał możliwości wpłynąć, choć ciekawe jest spojrzenie na wielkiego humanistę przez pryzmat *Don Kichota*. Gdy dzisiaj rzucimy okiem wstecz i zobaczymy Cervantesa z Erazmem w jednorodnej, pozbawionej chronologii magmie czasu, zdaje się, że nie tylko stworzony przez Cervantesa na swój obraz i podobieństwo don Kichot jest postacią na wskroś Erazmiańską, ale też życie Erazma jawi się jako przepojone kichotyzmem w sposób niemal przykładowy.

## Bibliografia

- Canavaggio, J., *Cervantes*, przeł. J.R. Jones, W.W. Norton & Company, New York, London 1990.
- Cervantes, M. de, *Przemysłny rycerz don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2016.
- Cervantes, M. de, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2014.
- Charchalis, W., „Problem wolności w *Don Kichocie*”, *Ruch Literacki*, r. LXIII, Z. 6 (375), 2022 s. 961–973.
- Erazm z Rotterdamu, *Diatryba albo rozprawa o wolnej woli*, przeł. wstęp i opracowanie K. J. Bekieszczyk, Wyd. Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2022.
- Erazm z Rotterdamu, *O wychowaniu księcia chrześcijańskiego w Pisma moralne. Wybór*, przeł. i opracowała M. Cytowska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970.
- Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, wstęp Henryk Barycz, Ossolineum, Wrocław 1953.

Erazm z Rotterdamu, *Podręcznik żołnierza chrystusowego*, przeł. J. Domański, przedmowa L. Kołakowski, PWN, Warszawa 1965.

Fajardo, D., „Erasmus y Don Quijote de la Mancha”, *Thesaurus* 1985, tom XL, nr 3.

Górski, K., *Erazm z Rotterdamu*, Czytelnik, Warszawa 1948, s. 34.

Hołowko, J., „Erazm i Luter o wolnej woli”, *Gdański Rocznik Ewangelicki* 2017, t. XI, s. 197–223.

Huizinga, J., *Erazm*, przeł. M. Kurecka, PIW, Warszawa 1964.

Ledo, J., *Erazm z Rotterdamu. Humanizm na rozstaju*, przeł. A. Paleta, Hachette Polska, Warszawa 2019.

Luter, M., *O niewolnej woli* (1525), przeł. W. Niemczyk, Chrześcijańska Akademia Teologiczna, Warszawa 1977.

Pettegree, A., *The Book in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven and London 2010.

Sánchez Francisco, L., *Pensamiento en la literatura española*, Wyd. UAM, Poznań 1992.

Setkowicz, K., *Romans rycerski i początki zawodu pisarza w Hiszpanii. Przypadek Feliciano da Silva (ok. 1489 – 1554)*, wyd. UMK, Toruń 2020.

Torres García, A., „¿Cuándo, cómo y por qué fue censurado Erasmo?” w: Javier Vergara Ciorrida, Alicia Sala Villaverde (red.), *Censura y libros en la Edad Moderna*, Dykinson, Madrid 2017, s. 173–232.

Zweig, S., *Triumf i tragizm Erazma z Rotterdamu*, przeł. R. Centnerszwerowa, Wyd. J. Przeworskiego, Warszawa 1936.

## Nota o Autorze

**Wojciech Charchalis** – dr hab., prof. UAM, tłumacz, iberysta, wykładowca akademicki. Przekłada z języków: hiszpańskiego, portugalskiego i angielskiego. Przetłumaczył ponad 80 książek, w tym dzieła portugalskiego noblisty José Saramago, poezje Fernanda Pessoa, powieści Maria Vargasa Llosy, Javiera Mariasa, Antónia Lobo Antunesa, Gonçala M. Tavaresa i wielu innych. Redagował Serię Literatury Brazylijskiej w wydawnictwie Rebis. Wykłada literaturę portugalską w Instytucie Języków i Literatur Romańskich UAM, pełnił także funkcję dyrektora Katedry Literatury na Uniwersytecie Jeana Piageta de Cabo Verde w Cidade da Praia na Wyspach Zielonego Przylądka. Laureat Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2022 za najlepsze tłumaczenie tomu poetyckiego wydane w latach 2018–2021 na język polski (*Heteronimy. Utwory wybrane* Fernanda Pessoa). Autor nowego przekładu *Don Kichota*.





JAN GRZANKA

ORCID: 0000-0002-0832-9981

## MNIEJSZYŚ, LECZ ZARAZEM WIĘKSZY SMALLER, BUT ALSO BIGGER



**Słowa kluczowe:** Hamlet, Don Kichot, bohater, szaleństwo, sprawiedliwość

**Keywords:** Hamlet, Don Quixote, hero, madness, justice

**Abstrakt:** Dwa arcydzieła, jakimi niewątpliwie są *Hamlet* i *Don Kichot*, od kilkuset lat inspirują do dokonywania ekscentrycznych porównań i analogii. Tym razem w eseju przeciwstawia się i porównuje osobowości dwóch bohaterów literackich Hiszpanii i Anglii, Don Kichota i Hamleta. W niniejszej pracy wykorzystano przemyślenia rosyjskiego pisarza Iwana Turgieniewa i hiszpańskiego myśliciela politycznego Ramiro de Maeztu.

**Abstract:** The two masterpieces that are undoubtedly *Hamlet* and *Don Quixote*, have inspired eccentric comparisons and analogies for several hundred years. This time, the essay contrasts and compares the personalities of two Spanish and English literary heroes, Don Quixote and Hamlet. This paper draws on the reflections of the Russian writer Ivan Turgenev and the Spanish political thinker Ramiro de Maeztu.

Bliskość w czasie niektórych wydarzeń z życia Wiliama Szekspira i Miguela de Cervantesa skłania do rozważań na temat natury przypadku, a obserwacje dotyczące wzajemnych relacji arcydzieł, jakimi niewątpliwie są *Hamlet* i *Don Kichot*, inspirują do budowania osobliwych paralel.

Zbieżność dat ich powstania (przełom XVI i XVII wieku) jest w tych dociekaniach istotna. Pierwsze wydanie tragedii Szekspira *Hamlet* i pierwsza część powieści Cervantesa *Don Kichot* ukazały się w tym samym roku, na początku XVII wieku. Iwan Turgieniew, wygłaszając 10 stycznia 1860 roku przemówienie w Towarzystwie Pomocy Potrzebującym Pisarzom i Uczynom, zauważył, że wiele osób długo sądziło, iż obaj autorzy zmarli tego samego dnia – 26 kwietnia 1616 roku<sup>1</sup>. Związek między oboma genialnymi twórcami był dla ówczesnych czytelników tak oczywisty, że pojawiła się potrzeba tworzenia podobnych legend. I chociaż daty śmierci obu pisarzy są różne, to interesujący wydaje się fakt, że wydarzenia te dzieli tylko jeden dzień – Cervantes zmarł 22 kwietnia, a Szekspir 23 kwietnia 1616 roku. Ta osobliwa zbieżność z perspektywy czterystu lat może nawet zostać uznana za doniosłą.

Turgieniew dostrzegał, że te dwa tuzy światowej literatury łączy znacznie więcej niż zbieżność dat śmierci. W swoim wystąpieniu bada dwa „nieśmiertelne typy literatury światowej”, których reprezentantami są w jego mniemaniu *Hamlet* i *Don Kichot*. Szekspir napisał swój dramat w okresie, gdy w społeczności angielskiej dało się zauważyć nadchodzące zmiany, a państwo zaczynało tworzyć podstawy przyszłego imperium. Czy to, że niezamożne społeczeństwo na obrzeżach Europy zmieni się na tyle dynamicznie, by w krótkim czasie zostać światową potęgą, było już widoczne? Takie zmiany zwykle mają swoją historię. Rewolucja przemysłowa miała swoje początki już w połowie XVII wieku, gdy w Anglii poczęła następować kluczowa zmiana w energetyce kraju, przejścia z paliw roślinnych na kopalne. Czy pięćdziesiąt lat wcześniej symptomy zmian były odczuwalne? Cervantes napisał *Don Kichota*, gdy na horyzoncie pojawiły się już, być może niedostrzegalne dla zwykłego człowieka, zwiastuny upadku hiszpańskiej potęgi. Konserwatywna i hermetyczna Hiszpania coraz mocniej izolowała się od reszty świata, zasklepiając się w swym „pozornym” bogactwie. Cervantes nie był zwykłym śmiertelnikiem, może więc dostrzegał nadchodzące problemy i obawiał się, do czego może doprowadzić zastój konserwatywnego społeczeństwa.

Czy na te i podobne pytania możemy szukać odpowiedzi w lekturze *Don Kichota*? Czy w *Hamlecie* da się dostrzec jakieś wskazówki dotyczące przeżyć Szekspira? Czy w obu dziełach odnajdziemy cechy reprezentatywne dla epoki, w której powstały?

<sup>1</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, tłum. M. Bohun, „Przegląd Polityczny”, nr 60, 2003, s. 3.

Wybitny intelektualista i dyplomata hiszpański Ramiro de Maeztu pisze, że porównując *Hamleta* i *Don Kichota*, ujrzymy dwie odrębne formy realizowania tego samego modelu poświęcenia i hojności. Wywołują one w widzach i czytelnikach jedną z dwóch reakcji – pragnienie działania lub biernego odpoczynku. Pozostają niejako w sprzeczności do treści dzieła – pasywnej kontemplacyjnej postawy Hamleta oraz porażki Don Kichota. Wielu badaczy sądzi, że opowieści te lepiej niż inne współczesne im dzieła opisują stan emocjonalny, w jakim znalazły się oba społeczeństwa. *Hamlet* jest tragedią Anglii, *Don Kichot* to klasyczna książka Hiszpanii. Wokół nich krystalizowała się dusza obu narodów. Anglia stworzyła imperium, a Hiszpania je straciła<sup>2</sup>.

Kiedy Szekspir pisze *Hamleta*, a Cervantes *Don Kichota*, każdy z nich osiąga szczyt swoich literackich możliwości. Tworzą postacie nieszablonowe, trójwymiarowe, złożone, pełne sprzeczności i podlegające ciągłemu rozwojowi. Szekspir czyni Hamleta księciem Danii, mieszkającym w królewskim zamku. To mroczne tło akcji, wzniosłe, szlachetne i wyrafinowane. Hamlet od początku góruje nad innymi bohaterami. Szekspir nie opisuje jego wyglądu, ale twórcy spektakli intuicyjnie wyczuwają, że powinien być wysoki, szczupły, blade i ponury. Cervantes wkłada wiele wysiłku w opisanie tła *Don Kichota*. To powieść, nie sztuka, dlatego otrzymujemy szczegółowy opis środowiska społecznego jego bohatera. Widzimy stary dom, służącą, siostrzenicę, trochę ziemi wokół domu, niewiele, ponieważ właściciel, zubożały drobny szlachcic, wyprzedawał ją, aby kupić książki, twierdzi Duran<sup>3</sup>.

Turgieniew, analizując osobowości obu postaci, zastanawia się, jaką niosą ze sobą symbolikę. Przestrzega przed pochopnym i powierzchownym postrzeganiem *Don Kichota* jedynie jako powieści satyrycznej. W drugiej części książki jej bohater nie jest już tylko komicznym błaznem, wyśmiewanym i narażonym na nieustanne ciosy, staje się erudycyjnym mentorem. Co więc uosabia Don Kichot? Przede wszystkim wiarę w coś wiecznego i niezniszczalnego, w prawdę, która pozostaje poza ludzkim rozumieniem i którą można osiągnąć jedynie poprzez wyrzeczenie się siebie i niezachwianą cześć. Don Kichot jest całkowicie przeniknięty przywiązaniem do swojego ideału, dla którego jest gotów znieść każde nieszczęście, a nawet poświęcić własne życie, jeśli zajdzie taka potrzeba. Swoje życie ceni tylko o tyle, o ile może służyć dążeniu do ideału, którym jest zaprowadzenie na ziemi prawdy i sprawiedliwości.

<sup>2</sup> Zob. M. Cuiñas Gómez, *Ramiro de Maeztu, Carlos Fuentes: Dos momentos de la cultura hispánica ante el Quijote*, „Anales Cervantinos” 1998, t. 34, s. 269–277, <https://core.ac.uk/download/pdf/235742534.pdf> (dostęp: 12.09.2024).

<sup>3</sup> Zob. M. Duran, *Don Quixote and Hamlet: strangers or brothers?*, „Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura” 2004, nr 1(20), s. 2–8, <https://www.jstor.org/stable/27923023> (dostęp: 12.09.2024).

Można powiedzieć, że jego szalona wyobraźnia czerpie z fantastycznego świata romansów rycerskich i przygody, które w nim przeżywa tworzą komiczną stronę opowieści. Ale sam rycerski ideał pozostaje nieskalany i nienaruszony. Życ dla siebie, zajmować się własnym ego – taki wybór Don Kichot uznałby za hańbę<sup>4</sup>.

Turgieniew miał naturę idealisty i być może dlatego błędny rycerz był mu duchowo bliższy niż duński książę. Sancho Pansa śmieje się z Don Kichota, uważając go za szaleńca, a mimo to przy trzech kolejnych okazjach opuszcza dom, żonę i córkę, aby towarzyszyć swemu panu, znosić wyrzeczenia i pozostać mu oddanym aż do śmierci.

Maeztu pisze, że Don Kichot patronuje wszystkim idealistom i zapaleńcom pragnącym zbawić świat od zła. Rycerze i olbrzymi, z którymi walczy, symbolizują istniejące w rzeczywistości niegodziwości świata. Bezradność Don Kichota wobec nich to bezradność ludzi w ciągłej walce ze złem. Wieczna aktywność bohatera świadczy o wyborze postawy heroicznej – godności człowieka nieustającego w walce ze złem, choć nie ma większych szans na wygraną. Cervantes zakładał być może, że przyszli czytelnicy spojrzą na przygody błędnego rycerza oczami realisty Sancza Pansy, ale pomylił się. Don Kichot całkowicie poddaje się dążeniu do swojego ideału, a jego życie jest tylko środkiem do jego osiągnięcia. Nie ma w nim najmniejszego śladu egoizmu, wierzy mocno i nie ogląda się za siebie. Dlatego nie podaje się strachowi, jest cierpliwy, bardzo oszczędny i zadowala się kiepskim jedzeniem. Jest pokorny w sercu, wielki i lekkomyślny w duchu; jego wzruszająca religijność nie ogranicza wolności. Nie jest próżny, nigdy nie ufa ani swojemu powołaniu, ani nawet sile fizycznej. Jego wola jest niezłomna”<sup>5</sup>.

Widać wyraźnie, że w powieści Cervantesa wiodącym motywem jest skrajny idealizm bohatera. Postrzega on rzeczywistość nie w kategoriach oświeceniowego rozumu, ale opiera się raczej na wyobrażeniach i fantazji.

Turgieniew dowodzi, że konstrukcja moralna Don Kichota (nie należy zapominać, że ten błędny rycerz jest jednym z najbardziej moralnych postaci na ziemi) nadaje szczególną powagę i dostojność wszystkiemu, co mówi i robi. Pozostaje prawy, pomimo absurdalnych sytuacji, w które wpada i doznawanych upokorzeń. Jest entuzjastą, promieniującym oddaniem idei<sup>6</sup>. To godna pochwały postawa, którą się podziwia, pamiętając o wciąż obecnym w portrecie bohatera rysie szaleństwa (choć nacechowanego pozytywnie, bo przecież gdyby nie było pośród nas Don Kichotów, świat stałby się strasznym miejscem).

<sup>4</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 4.

<sup>5</sup> Zob. M. Cuiñas Gómez, *Ramiro de Maeztu, Carlos Fuentes...*, dz. cyt., s. 275.

<sup>6</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 4.

Rycerz z La Manczy, obdarzony mocnymi przekonaniem oraz pewnością zmieszana z idealizmem i optymizmem, podatny na złudzenia i błędy poznawcze, zachowywał stoicką postawę w obliczu licznych przeciwności.

- Jakie olbrzymy? zapytał Sancho Pansa
- Te które tam widzisz – odpowiedział pan jego – o długich ramionach; niektórzy zdają się mieć tak długie na dwie mile.
- Zważcie jegomość – odparł Sancho Pansa – że to, co tam się ukazuje, to nie żadne olbrzymy, ino wiatraki, a to co się wydaje ramionami, to skrzydła, które obracane wiatrem, poruszają kamień młyński.
- Zaraz widać – odszedł Don Kichote – że nie jesteś tego rodzaju przygód zwyczajny; to są olbrzymy. Jeśli się lękasz, precz stąd i klep pacierze, w czasie gdy ja wdam się z nimi w zaciekłą nierówną walkę<sup>7</sup>.

Szaleństwo Don Kichota ma zdecydowanie inny charakter niż choroba Hamleta. Jest autentyczne, nieudawane, wielowymiarowe i wieloaspektowe.

Hamlet to młody człowiek pozbywający się iluzji dobrego świata. Dzieło Szekspira jest dramatem o dojrzwaniu i poznawaniu. To podróż, która w obu omawianych utworach kończy się tragicznie. Bohaterowie wpadają w zastawioną przez świat pułapkę. „Przeklęty mój los” – mówi Hamlet –

– Przeklęty mój los:

Ten czas jest kością, wyłamaną w stawie -  
Jak można liczyć, że ja ją nastawię? (I.5.)<sup>8</sup>

Ciąży na nim brzemień odpowiedzialności za coś, czemu nie jest w żadnym stopniu winien. Na tym zasadza się tragizm młodzieńca, jakby wyjętego prosto ze starożytnej tragedii. „Przeznaczenie przychodzi z zewnątrz” – przypomina Jan Kott<sup>9</sup>.

Hamlet niesie za sobą inną narrację, inny stosunek do świata. Pomimo obecności i działania ducha, pomimo wpadnięcia w szaleństwo, jego stosunek do życia wydaje się bardziej prozaiczny, osadzony w realiach codziennej rzeczywistości.

<sup>7</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, część 1, rozdział VIII, tłum. A.L. Czerny i Z. Czerny, PIW, Warszawa 1986, s. 60, 61.

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1994, s. 52.

<sup>9</sup> Zob. J. Kott, *Zjadanie bogów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 265, cyt. za: M. Płazak, *Świat pułapek w Don Kichocie Cervantesa i Hamlecie Szekspira*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7/8(2–1), s. 232, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/26ba5a57-0028-48e7-a03c-8fbf98a8e41e/content> (dostęp: 12.09.2024).

Świat wyszedł z formy  
I mnie to trzeba wracać go do normy! (I.5.)<sup>10</sup>

Hamlet jest przebiegły – potrafi uknuć intrygę, w którą angażuje wędrownych aktorów, przewidzieć podstęp Klaudiusza, zabić Poloniusza ukrytego za kotarą. Jest w pewnym sensie każdym. Każde stulecie widziało swój obraz w postaci bohatera tej sztuki. Czyżby zatem nie wielki indywidualista, a *everyman*? Młody książę jest pochłonięty autoanalizą. Martwi się o siebie, a nie o swoje obowiązki. Jest sceptykiem – i wiecznie walczy ze sobą. Wątpiąc we wszystko, nie oszczędza nawet siebie; jego umysł jest zbyt dobrze rozwinięty, aby zadowolić się tym, co znajduje w sobie<sup>11</sup>.

Hamlet jest w swym myśleniu i w swych działaniach bardziej racjonalny niż Don Kichot. Wydaje się kierować rozumem, mimo całego uduchowienia, działa racjonalnie i starannie planuje kolejne posunięcia.

Co zatem reprezentuje Hamlet, pyta Turgieniew. I odpowiada – przede wszystkim analizę, badanie, egoizm, a w konsekwencji niedowierzenie. Żyje całkowicie dla siebie, ale nawet jako egoista nie może w siebie uwierzyć. Jego podszyta ironią samoświadomość jest siłą, co sprawia, że bohater Szekspira staje się antytezą entuzjazmu Don Kichota. Hamlet chętnie narzeka na swój charakter, wyolbrzymia własne niedociągnięcia, jest świadom swoich wad. Nie ufa sobie, jednocześnie się o siebie troszcząc. Nie wie dlaczego w ogóle żyje, a mimo to mocno trzyma się życia. W drugiej scenie pierwszego aktu woła:

O, gdyby ciało to zbyt trwałe, mogło  
Stopnieć, roztając i zmienić się w rosę,  
Lub gdyby swego zakazu nie zwrócił  
Sam Wiekuisty przeciw samobójstwu!  
O Boże! Boże! Jakże mi się zdają  
Nużące, stęchłe, jałowej błahe  
Wszystkie uczynki tego świata! Hańba!  
Hańba mu! Jest to ogród pełen chwastów,  
Rozsiewających dojrzałe nasienie,  
A władzą nad nim wyłączną sprawuje  
Wszystko co gnije i cuchnie w naturze. (I.2.)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Wolne Lektury, (<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf>), s. 36.

<sup>11</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>12</sup> W. Szekspir, *Tragiczna Historia Hamleta Księcia Dani*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 24.

Jednak nie poddaje się temu płaskiemu i nieużytecznemu życiu. Chociaż już na długo przed pojawieniem się ducha ojca rozmyślał o samobójstwie, nie potrafi się zdobyć na ten krok. Jego przywiązanie do życia, jak wykazane jest w tej właśnie medytacji, góruje nad jego zakończeniem<sup>13</sup>.

Szekspir żył w epoce, której motywem przewodnim coraz wyraźniej stawał się kult rozumu oraz dążenie do wyzwolenia umysłu od różnego rodzaju błędów i uprzedzeń. Dla Hamleta, który nie ma w sobie wiary, jest ona nadal cenna. Niezmiennie wraca do tej myśli, ponieważ jego dusza nie dostrzega w świecie poza sobą niczego, do czego mogłaby przylgnąć. Jest sceptykiem, ale zawsze jest poruszony, gdy chodzi o niego, wiecznie wzburzony, nie w odniesieniu do swojego obowiązku, ale wobec stanu swoich własnych wewnętrznych spraw.

Dla Turgieniewa Hamletowie tego świata jako całość są nic nie warcą dla ludu; nie wnoszą, nie mogą donikąd doprowadzić, bo sami są w błędzie. Jak ktoś niepewny swego gruntu może kierować innymi? Poza tym nienawidzą pospólstwa. Kiedy ktoś nie szanuje siebie, jak może okazać szacunek innym? Jaką wartość mają masy dla takiej jednostki? Czy spoufalanie się z nimi jest warte wysiłku? Ponadto Hamlet jest arystokratą – nie tylko z racji urodzenia, ale także z powodu swojej natury<sup>14</sup>. Maeztu mówi dosadniej, Hamlet to analiza, egoizm, brak wiary, sceptycyzm, zwątpienie, bezruch<sup>15</sup>. Jeżeli hiszpański filozof miał rację, twierdząc, że Don Kichot i Hamlet są wyrazicielami duszy swego ludu, to racjonalizm księcia i szaleństwo rycerza pomagają zrozumieć powody, dla których w ciągu trzystu lat sytuacja obu narodów tak diametralnie się zmieniła.

Wielkość obu dzieł ma jednak głębsze podstawy, odcisnęły swe piętno na kulturze europejskiej również z innych powodów. W ciągu czterystu lat, jakie minęły od powstania powieści i dramatu, postrzeganie obu bohaterów zmieniało się zależności od kraju i panującej w nim sytuacji. Przykładowo w pierwszej połowie XIX wieku w Europie przedkładano Hamleta nad Don Kichota, a w samej Hiszpanii pod koniec XIX wieku szalała wręcz hamletomania. Ale Turgieniew opisywał Hamletów swoich czasów jako typ „ludzi zbędnych”, którzy „zjadani” przez refleksję cierpią na brak silnej woli i nie są w stanie podołać życiowym zadaniom. Bohater Szekspira jest według rosyjskiego pisarza człowiekiem egoistycznym, którego rozum i wola są

<sup>13</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 4.

<sup>14</sup> Tamże, s. 6.

<sup>15</sup> Zob. M. Cuiñas Gómez, *Ramiro de Maeztu, Carlos Fuentes...*, dz. cyt., s. 275.



od siebie oddzielone i dlatego podobni mu członkowie społeczeństwa są zbędni, nie mogą zaprowadzić innych do celu, ponieważ sami do niego nie dążą<sup>16</sup>.

Postaci Don Kichota i Hamleta od zawsze fascynowały czytelników i nie uległo to zmianie aż do czasów współczesnych. Badacze literatury, filozofowie i psychologowie próbowali wyjaśnić istotę obu bohaterów, porównując ich osobowości oraz charaktery i poszukując różnic i podobieństw. Na pierwszy rzut oka można stwierdzić, że nie mają ze sobą nic wspólnego – wykształcony książę z Danii i zubożały, odrzucony przez los *hidalgo* z głębokiej hiszpańskiej prowincji, który stracił rozum, czytając przeciętne rycerskie opowieści. Przy fizycznie atrakcyjnym Hamlecie Don Kichot na pozór wygląda jak żaloszna karykatura<sup>17</sup>. Jednakże w obu postaciach można odnaleźć wiele wspólnych cech.

Don Kichot i Hamlet wypowiadają wojnę złu na świecie. Młody książę nie radzi sobie z niesprawiedliwością, bo choć jest aktywny, uczciwy i może wygrać tę walkę, nie ma na to odpowiednio dużo siły wewnętrznej. Samotność ostatecznie wzmacnia tragedię bohatera. Stając sam przeciwko przestępczości, kłamstwu i okrucieństwu, chce położyć im kres. Don Kichot przeciwstawia się złu w życiu, ale działa bez zastanowienia, a w swojej lekkomyślności jest przekonany, że osiągnie wyznaczony sobie cel. Don Kichot i Hamlet to męscy wojownicy. Jeden z udawanym, a drugi z jawnym szaleństwem ruszają do walki z niesprawiedliwością. Czy obaj robią to równie nieodpowiedzialnie?<sup>18</sup> Ta nieodpowiedzialność łączy ich i pobudza, ale tym, co zbliża ich do siebie, jest niezgoda na niesprawiedliwość.

Na pierwszy rzut oka musimy umieścić oba dzieła i obu bohaterów po przeciwnych stronach. Hamlet i Don Kichot podążają w różnych kierunkach. Być może gdyby spotkali się w części nieba zarezerwowanej dla najważniejszych postaci arcydzieł literackich, niewiele mieliby sobie do powiedzenia. A jednak obaj tęsknią za sprawiedliwością. Hamlet skupia się na konkretnej zbrodni, która stała się jego obsesją, pragnie znaleźć mordercę ojca i wymierzyć mu sprawiedliwość. Don Kichot jest podobnie opętany potrzebą naprawienia krzywd, które przenikają i zatrują społeczeństwo, w którym żyje. Dla księcia potrzeba poszukiwania sprawiedliwości staje się oczywista, gdy tylko duch jego ojca ujawnia, w jaki sposób został zamordowany. Zamek *Elsynore* staje się więzieniem nawiedzanym przez ducha zamordowanego

<sup>16</sup> Zob. D. Müllerová, *To the I.S. Turgenev's essay Hamlet and Don Quixote*, „Jazyk a kultura” 2011, nr 6, [https://www.ff.unipo.sk/jak/6\\_2011/mullerova.pdf](https://www.ff.unipo.sk/jak/6_2011/mullerova.pdf) (dostęp: 13.09.2024).

<sup>17</sup> Daydreaming, *The madness in Hamlet and Don Quixote*, <https://steemit.com/story/@daydreaming/the-madness-in-hamlet-and-don-quixote> (dostęp: 13.09.2024).

<sup>18</sup> Tamże.

i areną, na której sprawiedliwość zatriumfuje, a zło zostanie pokonane. Cel jest jasny, ale sposoby i środki jego osiągnięcia już do łatwych nie należą. Hamlet będzie myślał, zastanawiał się, czekał, udawał szaleństwo. To właśnie szaleństwo, prawdziwe lub symulowane, łączy naszych obydwu bohaterów. Hamlet poinstruuje wędrujących aktorów, aby przedstawili wszystkim na dworze historię zbrodni, pokazali jej istotę, Don Kichot natomiast podejmuje się bohaterskiego zadania dopiero po długim okresie czytania i rozmyślań, zamierza szukać sprawiedliwości na znacznie większą skalę, na słonecznych równinach środkowej Hiszpanii, a może nawet na całym świecie<sup>19</sup>.

Obaj są podobni wewnątrz, różni ich kultura, w której dorastali i to, w jaki kontekst zostali wpisani przez autorów. Magdalena Sadlik, szukając cech wspólnych obu bohaterów, idzie znacznie dalej, twierdząc, że Hamlet to typ w wielu punktach pokrewny Don Kichotowi, tyle że potraktowany nie humorystycznie, lecz tragicznie. Zróbmy Hamleta bohaterem komedii, a będzie z niego Don Kichot, włóżmy Don Kichotowi koturny i maskę tragiczną, a przeobrazi się w Hamleta – twierdzi badaczka. Obaj przecież tęsknią do wielkich czynów, chcą doprowadzić świat do „normy”, są „rycerzami prawdy” i „sprawiedliwości” – obaj również nie robią nic albo prawie nic pozytywnego, jeden bowiem rąbie worki z winem i zakłuwa barany, drugi zaś w chwili uniesienia przebija „kapitalne cięło”<sup>20</sup>.

Obaj bohaterowie są braćmi w swojej determinacji, odwadze i ostatecznej porażce. Pod koniec życia musieli zdać sobie sprawę, że bez względu na to, jak bardzo próbowali, nie byli w stanie osiągnąć swoich celów. Don Kichot zostaje pokonany przez silniejszego, młodszego mężczyznę, Hamlet umiera jako kolejna ofiara w niemożliwej próbie osiągnięcia sprawiedliwości; zdumieni obserwatorzy na dworze w Elsynorze nie zrozumieją w pełni, co młody książę próbował osiągnąć.

Możemy jednakże utożsamić typowego bohatera tragicznego, takiego jakim jest Hamlet, z pólszalonym drobnym szlachcicem Don Kichotem, którego sam widok wywołuje śmiech i który źle rozumie i błędnie interpretuje wszystko i wszystkich wokół siebie.

*Don Kichot* Cervantesa i *Hamlet* Szekspira to dzieła, których światy przedstawione zawierają wspólne elementy. Jeden z nich związany jest z konstrukcją fabuły. Bohaterowie tych utworów, uwikłani w przeróżne intrygi, żyją w swoistym mikrokosmosie podstępów, zdrady, pułapek i zasadzek wpływających na ich poczynania. Pułapki te występują na różnych poziomach: egzystencjalnym, aksjologicznym, epistemicznym.

<sup>19</sup> Zob. M. Duran, *Don Quixote and Hamlet...*, dz. cyt., s. 2–8.

<sup>20</sup> Zob. M. Sadlik, *Słówkiłka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica” 2016, t. 3(33), s. 243–254, <http://dx.doi.org/10.18778/1505-9057.33.13>.

Ich złożona struktura podporządkowana jest pod metazasadę wynikającą z podejrzliwości, nieufności, prowokacji i lęku<sup>21</sup>. Niespełnienie celów do których dążyli, poświęcając życie jest pociągające, ale pełne pułapek. Pułapką jest wnętrze Hamleta, jego mentalność, dlatego nie może uciec od samego siebie. Został złapany, podjął narzucaną mu rolę i to w końcu doprowadziło go do śmierci. Do smutnego końca prowadzi też pułapka, którą są iluzje Don Kichota i jego wewnętrzne przekonanie o potrzebie istnienia błędnego rycerstwa przywracającego sprawiedliwość. Hiszpański szlachcic złapał się w zastawiony przez siebie potrzask. Chciał czegoś więcej, niż mogło ofiarować mu życie. Dwie są drogi, [...] którymi dążyć mogą ludzie do majątku i sławy: jedna to pióro, druga to oręż. Więcej mam skłonności do oręża niż do pióra. Urodziłem się, jak ta skłonność dowodzi, pod wpływem planety Marsa; tak więc zmuszony niemal jestem iść jego ścieżką i kroczyć ją będę wbrew całemu światu”<sup>22</sup>.

Pułapkami dla Don Kichota i Hamleta okazuje się zderzenie zewnętrznej rzeczywistości z ich wrażliwymi, refleksyjnymi, mocno odczuwającymi zło duszami. Nie chcą i nie mogą pogodzić swej wizji rzeczywistości z nią samą. Z jednej strony uciekają od prawdy, z drugiej – pragną jej i poszukują. Egzystencjalne dylematy, wpadanie w odnoszące się bezpośrednio do sensu życia pułapki oraz próby wyplątania się z nich dotyczą nie tylko głównych bohaterów, także Klaudiusz sam wpędza się w zasadzkę. „Co za los nikczemny” – mówi, zarazem pragnąc rozgrzeszenia i nie chcąc pozbyć się owoców grzechu, łaknąc łaski i nie umiejąc zdobyć się na skrucę<sup>23</sup>.

Bohaterowie Cervantesa i Szekspira bezinteresownie dążą do zmiany świata, przywrócenia nieszkodliwej harmonii w życiu, odzyskania utraconych wartości moralnych, aby człowiek mógł zrealizować swój wielki cel na ziemi. Obaj dążą do zmiany zastanej rzeczywistości, jednakże wybierają różne drogi, które okazują się nieskuteczne.

Hamleta Szekspira i Don Kichota Cervantesa można porównywać na wielu różnych płaszczyznach, odnosząc się zarówno do treści, jak i formy obu dzieł. Niektórzy utrzymywali nawet, że ich twórcy byli jedną i tą samą osobą, iż pobyty Cervantesa w więzieniach to wybieg, dzięki któremu miał czas na przedzierzgnięcie się w Szekspira i tworzenie teatralnych sztuk w Anglii, a tajemnicze momenty w biografii Szekspira są czasem, kiedy pisał w Hiszpanii *Don Kichota*<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> M. Płazak, *Świat pułapek*, „Estetyka i Krytyka”, nr 7/8(2/2004-1/2005), [https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik\\_7-8\\_17.pdf/dd84c7fe-4b1d-4d7d-9eec-01710e288c9a](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik_7-8_17.pdf/dd84c7fe-4b1d-4d7d-9eec-01710e288c9a), s. 227.

<sup>22</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy...*, s. 47.

<sup>23</sup> M. Płazak, *Świat pułapek...*, dz. cyt., s. 234.

<sup>24</sup> Tamże, s. 226.

Przenikliwość Hamleta, jego wychowanie i wykształcenie wyrobiły w nim określoną postawę. Don Kichot szanuje wszystkie ustanowione instytucje, religie, monarchów i księżęta, jednocześnie czując się wolnym i nie ograniczając wolności innych. Hamlet, przeciwnie, gani królów i dworzan, ale sam ma skłonności do bigoterii i tyranii. Książę lubi oddawać się lekturze, Don Kichot jest prawie analfabeta – twierdzi Turgieniew<sup>25</sup>.

Obaj kończą swoje życie w poruszający sposób, jednak nawet w tym finale ich biografie układają się kontrastowo – ostatnie słowa Hamleta są imponujące. Ucisza się, godzi się na los, żegna z Horacjuszem i z łoża śmierci głosuje na korzyść młodego księcia Fortynbrasa, następcy tronu, który nie zbezczeszczył swojego prawa do sukcesji. Ale jego wzrok nie jest już skierowany przed siebie. „Reszta jest milczeniem” – mówi umierający sceptyk, który ma zamilknąć na zawsze.

Kiedy dawny giermek Don Kichota na pocieszenie wspomina o ich planowanej podróży w poszukiwaniu błędnego rycerstwa, umierający odpowiada: „Nie, wszystko już skończone i proszę wszystkich o wybaczenie; nie jestem już Don Kichotem, jestem po prostu Alonzo, albo Alonzo el Bueno, jak mnie przezwano. To dzieło [jak komentuje Turgieniew – J. G.] jest uderzające. Samo odniesienie do tego przezwiska po raz pierwszy i ostatni pozostawia na czytelniku niezatarte wrażenie. Tak, to jedno zdanie nadal ma znaczenie w obliczu śmierci. Wszystko przeminie, wszystko zniknie – ranga, władza, geniusz – wszystko rozsypie się w proch. . . . Cała wspaniałość ziemi Jak dym się rozwiewa? Ale dobre uczynki się nie rozwiewają; są trwalsze niż najbardziej promienne piękno: „Wszystko przeminie”, mówi Apostoł, „tylko miłość przetrwa”<sup>26</sup>.

W wirtualnym świecie literatury potrzeba genialnego pisarza, aby stworzyć postać, która przetrwa dłużej niż jej twórca i w kolejnych pokoleniach czytelników będzie wzbudzać podziw, litość i przerażenie. Hamlet i Don Kichot są na krótkiej liście takich niezapomnianych postaci. Byli w przeszłości i trudno sobie wyobrazić by w przyszłości zniknęli<sup>27</sup>.

Don Kichotowie wymyślają, a Hamleci wykorzystują to, co zostało wymyślone. Ktoś może zapytać, jak Hamleci mogą cokolwiek wykorzystać, skoro wątpią we wszystko i nikomu nie wierzą? To natura steruje tak zręcznie, że nie pozwala ani na dogłębne Hamlety, ani na pełnoprawne Don Kichoty. Są to po prostu skrajne wyrazy dwóch przeciwstawnych tendencji.

<sup>25</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>26</sup> Tamże, s. 11.

<sup>27</sup> Zob. M. Duran, *Don Quixote and Hamlet...*, dz. cyt., s. 2–8.

Należy pamiętać, że tak jak zasada analizy i badania wszystkiego jest wykorzystywana w *Hamlecie* do granic tragedii, tak w *Don Kichocie* entuzjazm sięga przeciwnego krańca skali i zmienia się w komedię. W rzeczywistości oba te gatunki rzadko spotyka się w czystej postaci<sup>28</sup>.

W szaleństwie obu bohaterów jest ukryta myśl, że nie ma granic między rozumem a szaleństwem. Jest to teza, którą trzysta pięćdziesiąt lat później propagował Michel Foucault. Szekspir i Cervantes dają ludzkości najlepsze lekcje mądrości ustami dwóch „szaleńców”.

Don Kichot przedstawia się jako rycerz z La Manchy, którego powołaniem jest wędrowanie po świecie i walka z niegodziwościami. Często sięga do mądrości ludowej<sup>29</sup>:

– Zważ, Sanczo – odpowiedział Don Kichote – przytaczam przysłowia stosownie i wchodzą w sam raz jak pierścień na palec, a ty ciągniesz je tak za włosy, że aż wleciesz je, a nie wprowadzasz; i o ile dobrze pamiętam, już raz ci powiedziałem, że przysłowia są to jakby krótkie sentencje wypowiedziane z doświadczenia i rozmyślań naszych starodawnych mędrców, zaś przysłowie przytoczone na wspak jest raczej głupstwem niż sentencją<sup>30</sup>.

A Hamlet uracza przemyśleniami:

O tak, na Boga, choć w moim mniemaniu  
Mimo że tu mnie poczęto i jestem  
Zrodzony, abym żył w podobny sposób,  
Znacznie by lepiej uczczono ów w zwyczaj,  
Nie ulegając mu, ale go łamiąc.  
Te pijatyki mączące nam w głowach  
Czynią z nas drwiny zachodu i wschodu  
I przedmiot wzgardy u Narodów innych;  
Zwą pijakami nas kładąc haniebny  
Przydomek: świnie, co doprawdy zdziera  
Z naszych osiągnięć, choćby najszczytniejszych,  
Barwę i chwałę naszego udziału. (I.4.)<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Zob. I. S. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>29</sup> Zob. R.D. Alarcón, *Between Don Quixote and Hamlet: Vicissitudes of contemporary Cultural Psychiatry*, „Salud Mental” 2018, t. 41(1), s. 39. 48 [https://revistasaludmental.ddns.net/index.php/salud\\_mental/article/view/SM.0185-3325.2018.006/3289](https://revistasaludmental.ddns.net/index.php/salud_mental/article/view/SM.0185-3325.2018.006/3289) (dostęp: 14.09.2024).

<sup>30</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy...*, s. 423.

<sup>31</sup> W. Szekspir, *Tragiczna Historia Hamleta Księcia Dani*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 41.

Don Kichot został błędnym rycerzem i można chyba zaryzykować stwierdzenie, że był szczęśliwy, a dopiero poznanie prawdy doprowadziło go do tragedii. Hamlet nie posiadał żadnej wewnętrznej pewności – to czyni z niego już od początku bohatera tragicznego, któremu szczęście jest obce<sup>32</sup>.

W powieści Cervantesa jesteśmy świadkami niezwyklej podróży, która chyba nie ma sobie równych w historii literatury. Don Kichot jest pod wieloma względami człowiekiem, który odkrywa się na nowo, nadaje sobie nowe imię, a następnie wyrusza, aby zmienić świat, aby pomóc zbudować społeczeństwo bardziej sprawiedliwe, szlachetniejsze, życzliwsze, pełne miłości. Jak możemy zmienić świat, jeśli najpierw nie zmienimy siebie?<sup>33</sup>

Hamleta widzimy w zamku otoczonym wodą i mgłą, pogrążonym w długiej, ciemnej nocy zimowej Danii. To bohater uwięziony przez swoją udrękę i furię wewnątrz wysokich murów, gdzie za każdym rogiem może spotkać mordercę swojego ojca i gdzie jego matka dzieli łoże z tym mordercą. Horyzont Don Kichota jest o wiele mniej ograniczający. Na dzielnego rycerza czekają wszelkiego rodzaju przygody. Ma on wystarczająco dużo szczęścia albo jest wystarczająco szalony, by przekształcić skromny zajazd w elegancki zamek, w którym karczmarz nada mu tytuł rycerza. Ma konia, lancę, miecz, wkrótce będzie miał giermka, niezrównanego Sancho Pansę. Bez względu na to, jak złe i rozczarowujące okażą się jego przygody i spotkania, zawsze jest nadzieja, że coś dobrego i cudownego pojawi się na kolejnym zakręcie drogi<sup>34</sup>.

Obaj bohaterowie różnią się też fizycznie – Don Kichot jest czasem karykaturalny, natomiast Hamlet ma atrakcyjny wygląd. Ale podczas gdy trudno lubić Hamleta, nie da się nie lubić Don Kichota. Współczujemy temu pierwszemu, ale emocje, które łączą nas z błędnym rycerzem, mają zupełnie inny charakter. Wszyscy bardziej lubią Don Kichota, ale każdy chciałby być postrzegany jako Hamlet. Duński książę chce ukarać zbrodnię, hiszpański szlachcic zamierza zmienić cały świat. Jak motyl z poczwaraki wylania się ze swojej przeciętnej przeszłości w jaskrawych kolorach i dziwnym kostiumie, gotowy zostawić swoich przyjaciół i sąsiadów, gotowy odlecieć<sup>35</sup>.

Rozważania, porównania i analizy można prowadzić niemal w nieskończoność. Od czterystu lat wokół *Hamleta* i *Don Kichota* trwa nieustanny dyskurs. Niech powyższe rozważania zakończy jednak myśl, że należy zrezygnować z podsumowań, gdyż każda próba spuentowania relacji obu dzieł, obecnych w nich idei czy ich bohaterów może

<sup>32</sup> Zob. M. Płazak, *Świat pułapek...*, dz. cyt., s. 231.

<sup>33</sup> Zob. M. Duran, *Don Quixote and Hamlet...*, dz. cyt., s. 2–8.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

okazać się ograniczeniem, które niczego nie wyjaśnia, a jedynie zawęzi to, co dotarło do nas pozawerbalnie. Kończymy więc ten esej myślą innego geniusza – Ludwiga Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”<sup>36</sup>.

Autorem rysunku pt. „Don Kichot trzymający czaszkę” jest hiszpański ilustrator José María Nieto González.

## Bibliografia

- Alarcón R.D., *Between Don Quixote and Hamlet: Vicissitudes of contemporary Cultural Psychiatry*, „Salud Mental” 2018, vol.41(1), [https://revistasaludmental.ddns.net/index.php/salud\\_mental/article/view/SM.0185-3325.2018.006/3289](https://revistasaludmental.ddns.net/index.php/salud_mental/article/view/SM.0185-3325.2018.006/3289) (dostęp: 14.09.2024).
- Cervantes M., *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, t. 2, tłum. A.L. Czerny, Z. Czerny, PIW, Warszawa 1972.
- Cuiñas Gómez M., *Ramiro de Maeztu, Carlos Fuentes: Dos momentos de la culturahispánica ante el Quijote*, „Anales Cervantinos” 1998, t. 34, <https://core.ac.uk/download/pdf/235742534.pdf> (dostęp: 12.09.2024).
- daydreaming, *The madness in Hamlet and Don Quixote*, <https://steemit.com/story/@daydreaming/the-madness-in-hamlet-and-don-quixote> (dostęp: 13.09.2024).
- Duran M., *Don Quixote and Hamlet: strangers or brothers?*, „Confluencia: RevistaHispánica de Cultura y Literatura” 2004, nr 1(20), <https://www.jstor.org/stable/27923023> (dostęp: 12.09.2024).
- Gibson G., *Turgenev on Hamlet and Don Quixote*, 15.04.2016, <https://geoffrey-gibson.com/2016/04/15/turgenev-on-hamlet-and-don-quixote/> (dostęp: 12.09.2024).
- Kott J., *Zjście bogów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Müllerová D., *To the I.S. Turgenev's essay Hamlet and Don Quixote*, „Jazyk a kultura” 2011, nr 6, [https://www.ff.unipo.sk/jak/6\\_2011/mullerova.pdf](https://www.ff.unipo.sk/jak/6_2011/mullerova.pdf) (dostęp: 13.09.2024).
- Płazak M., *Świat pułapek w Don Kichocie Cervantesa i Hamlecie Szekspira*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7/8(2–1), <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/26ba5a57-0028-48e7-a03c-8fbf98a8e41e/content> (dostęp: 12.09.2024).
- Sadlik M., *Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 3(33), s. 243–254, <http://dx.doi.org/10.18778/1505-9057.33.13>.
- Szekspir W., *Tragiczna Historia Hamleta Księcia Dani*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Shakespeare W., *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1994.
- Turgieniew I.S., *Hamlet i Don Kichot*, tłum. M. Bohun, „Przegląd Polityczny”, nr 60, 2003.
- Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. M.L. Kalinowski, Vis-a-vis Etiuda, Kraków 2022.

<sup>36</sup> L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. M. L. Kalinowski, wyd. Vis-a-vis Etiuda, Kraków 2022, teza 7, s. 76.

## O Autorze

**Jan Grzanka** – dr filozofii, absolwent Politechniki Gdańskiej, Uniwersytetu Gdańskiego i Collegium Civitas. Tytuł doktora uzyskał na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Członek Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Redaktor Naczelny „Universitas Gedanensis”. Wykładowca Sopotkiej Akademii Społecznej, autor książek z filozofii nauki: *Między fizyką a filozofią* i *Zapomniany geniusz fizyki* oraz książki *Słowa, słowa, słowa... Szekspir w szesnastu filozoficznych odstonach*. Redaktor serii książek: *Bibliotheca Culturae Scriptae* (Biblioteka Kultury Pisanej), w której ukazały się *Myslenie Szekspirem...* i *Wariacje bachowskie* oraz czterech tomów *Reminiscencji festiwalowych*.





JAKUB STUDZIŃSKI

**DONKICHOTYZM W FILOZOFII  
POLITYCZNEJ TRADYCJONALIZMU  
HISZPAŃSKIEGO NA PRZYKŁADZIE *OBRONY  
HISPANIDAD* RAMIRO DE MAEZTU**

QUIXOTISM IN THE POLITICAL PHILOSOPHY  
OF SPANISH TRADITIONALISM: THE  
EXAMPLE OF *DEFENSA DE LA HISPANIDAD*  
BY RAMIRO DE MAEZTU

**Słowa kluczowe:** Ramiro de Maeztu, tradycjonalizm, humanizm, Don Kichote, donkichotyzm

**Keywords:** Ramiro de Maeztu, traditionalism, humanism, Don Kichote, quixoticism

**Abstrakt:** Niniejszy artykuł przedstawia obraz chrześcijańskiego humanizmu zawartego w *Obronie Hispanidad* Ramiro de Maeztu. Pokazuje jak zdaniem Maeztu idea humanizmu powinna konstituować działanie władzy politycznej. Postać Don Kichota, do której odwołuje się Maeztu, wskazuje na uniwersalność przekazu oraz trudność ze zrealizowaniem programu ideowego.

**Abstract:** This paper presents the image of Christian humanism contained in Ramiro de Maeztu's *Defense of Hispanidad*. It shows how, according to Maeztu, the idea of humanism should constitute the operation of political power. The figure of Don Quixote, to which Maeztu refers, indicates the universality of the message and the difficulty of implementing the ideological program.

Tradycjoniści bywają postrzegani jako „anachroniczni rycerze”, którzy są skazani na porażkę z uwagi na niemożność pogodzenia swoich przestarzałych przekonań ze zmieniającymi się wymogami rzeczywistości<sup>1</sup>. Sami tradycjoniści świadomi są pro-

---

<sup>1</sup> Rozumienie takie przedstawia m.in. Pedro Laín Entralgo w: P. Laín Entralgo, *España como problema*, ed. 2, Madrid 1957, s. 641–642, za: I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O Kichotyzmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012, s. 68.

blemów, jakie niesie ze sobą restauracja „Ładu Prawdziwego”<sup>2</sup> i złożoności zagadnienia, czy taka restauracja jest możliwa. Skazywanie tradycjonalizmu na porażkę wydaje się być jednak działaniem zbyt wczesnym – tak przynajmniej chciałaby sądzić część samych tradycjonalistów wierzących, że ich wizja świata zostanie zrealizowana choćby u końca dziejów. Albowiem „kiedy reakcjonista mówi o nieuchronności Restauracji, to nie należy zapominać, że reakcjonista liczy w tysiącletniach”<sup>3</sup>. Aby podważyć stanowisko tych, którzy skazują tradycjonalizm na porażkę wspomnę fakt, iż decyzja gen. Moli o rozpoczęciu zbrojnego puczu przeciw republikańskim władzom w Madrycie, który zapoczątkował blisko czterdziestoletnie prawicowe rządy gen. Franco i zasądził o dzisiejszym monarchicznym ustroju Hiszpanii<sup>4</sup>, w pewnym stopniu uzależniona była od postawy karlistowskiej Wspólnoty Tradycjonalistycznej<sup>5</sup>. Karlizm jest<sup>6</sup> ruchem społeczno-politycznym zawdzięczającym swoją nazwę Karolowi V, bezprawnie wydziedziczonemu z sukcesji tronu Hiszpanii w 1833<sup>7</sup>. W przeddzień wybuchu wojny domowej w Hiszpanii w 1936 roku, Wspólnota Tradycjonalistyczna, domagająca się tronu dla potomka Karola V, była na tyle znaczącym ruchem politycznym, że mogła nadać zamachowi przeprowadzanemu przez armię charakter prawdziwie ludowy<sup>8</sup>. Jeszcze bardziej dziwić może, że odwoływała się i domagała się ona przywrócenia średniowiecznych praw lokalnych, które zostały de facto zniesione lub ograniczone wraz z przejściem tronu Hiszpanii przez Burbonów ponad 200 lat wcześniej<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> Terminem tym w filozofii tradycjonalistycznej określano część przedrewolucyjnego porządku społecznego korespondującą z prawami bożymi. Więcej na ten temat zobacz w: A. Wielomski, *Filozofia polityczna francuskiego tradycjonalizmu 1796-1830*, Warszawa 2013, s. 75–78.

<sup>3</sup> Zdanie to przypisywane jest Nicolasowi Gomez Davila, zob. [https://pl.wikiquote.org/wiki/Nicol%C3%A1s\\_G%C3%B3mez\\_D%C3%A1vila](https://pl.wikiquote.org/wiki/Nicol%C3%A1s_G%C3%B3mez_D%C3%A1vila) (dostęp: 04.04.2024).

<sup>4</sup> W istocie jest to raczej ukoronowana republika aniżeli monarchia realna. Choć tradycjoniści przywiązani są do idei monarchicznej, nie utożsamiają się bynajmniej z dzisiejszym ustrojem Hiszpanii.

<sup>5</sup> Różniący się politycznie z karlistami gen. Mola wstrzymywał wysłanie sygnału mającego rozpocząć powstanie do czasu zakończenia negocjacji z karlistami, wiedząc, że bez ich aktywnego wsparcia nie dojdzie do powstania w Nawarrze, a wsparcie może okazać się istotne również w innych regionach kraju. Więcej nt. negocjacji z karlistami w przeddzień wybuchu Hiszpańskiej Wojny Domowej zobacz w: W. H. Carrol, *Ostatnia Krucjata. Hiszpania 1936*, przeł. J. Oziewicz, Wrocław 2007, s. 46–52.

<sup>6</sup> *Piszę jest*, nie zaś *był*, albowiem karlizm wciąż istnieje, choć nie jest aż tak popularny jak 90 lat temu. Należy jednak zauważyć, że w latach 90-tych XIX wieku również był niezbyt żywotnym ruchem i mało kto wierzył, że może się takim stać 40 lat później.

<sup>7</sup> Akt prawny wydziedziczający Karola V został wydany w 1830, jednak wszedł w życie dopiero w 1833 na skutek śmierci króla Ferdynanda VII, będącego bratem Karola V. Więcej na temat prawnych aspektów sporu dynastycznego zobacz w: J. Bartyzel, *Tradycjonalizm bez kompromisu. Dzieje dynastii, myśli i akcji karlistowskiej w Hiszpanii 1833-1936*, Dębogóra 2023, s. 106–132.

<sup>8</sup> W. Carrol, dz. cyt., s. 48.

<sup>9</sup> J. Bartyzel, dz. cyt., s. 46–54.

Tradycjonalizm, w rozumieniu, które zostało przyjęte w pracy<sup>10</sup>, oznacza filozofię polityczną zrodzoną jako odruch przeciw ideom rewolucyjnym będącym podstawą panujących dzisiaj paradygmatów dotyczących społeczeństwa i polityki. Choć w pierwszej połowie XX wieku karlizm w Hiszpanii stanowił największy ruch społeczny do którego odnosi się pojęcie „tradycjonalizm”, można wskazać myślicieli tradycjonalistycznych niebędących z nim bezpośrednio związanych. Jednym z takich myślicieli był Ramiro de Maeztu. Jako reprezentant tzw. Pokolenia '98<sup>11</sup> wskazywał na potrzebę reform (w tym reform związanych z industrializacją), szukając równocześnie w sferze duchowej źródła zła tkwiącego w ówczesnym społeczeństwie, jak i źródeł dla przezwyciężenia tegoż<sup>12</sup>. W 1926 opublikował on esej *Don Quijote o el amor*, w którym usiłuje wypracować pewien model tożsamości hiszpańskiej jako przeciwstawionej zepsuciu indywidualistycznej i relatywistycznej Europie<sup>13</sup>. Stosunek Maeztu do Don Kichota ewoluował w czasie<sup>14</sup>. Początkowo uważa on książkę Cervantesa za dzieło szkodliwe, pisząc: „Zachowajmy Don Kichota na nasze wewnętrzne święta [...]. Zachowajmy dla siebie truciznę, a przyszłej Hiszpanii dajmy antidotum”<sup>15</sup>. Dostrzega on jednak, że Don Kichot, należąc do dekadentckiego okresu dziejów Hiszpanii, „może odnaleźć sposób jej przekroczenia”, a dzięki temu, „potrafiąc zdiagnozować chorobę, może wskazać lek”<sup>16</sup> na dekadencję czasów Maeztu.

Z czasem Maeztu oczyści symbolikę Don Kichota z konfliktu człowieka i świata oraz woli i rozumu. Nie będzie rozumiał tej postaci jako idealistycznego marzyciela walczącego z wiatrakami. Stanie się ona dla niego ucieleśnieniem wiary i woli działania na rzecz realnego ideału egzemplifikującego Dobro, Prawdę i Piękno<sup>17</sup>. Don Kichot stanie się najpełniejszym wyrazem hiszpańskiego humanizmu, a zarazem „punktem odniesienia do oceny i opisu stanu obecnego, wczytując w niego projekt uniwersalnej koncepcji świata, zawartej w tradycji hiszpańskiej”<sup>18</sup>.

<sup>10</sup> O możliwych znaczeniach terminu zobacz: J. Bartyzel, *Tradycjonalizm, sensy terminu i kręgi odniesienia*, za: <http://www.legitymizm.org/tradycjonalizm-sensy-terminu> (dostęp: 04.04.2024).

<sup>11</sup> Terminem tym nazywa się grupę intelektualistów hiszpańskich, którzy podjęli się refleksji nad przyczynami upadku imperium hiszpańskiego oraz nad sposobami modernizacji i odnowy kraju. W 1898 Hiszpania poniosła klęskę w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi, w wyniku której utraciła swoje ostatnie kolonie na terenie Ameryki Łacińskiej.

<sup>12</sup> Zob. I. Krupecka, dz. cyt., s. 68.

<sup>13</sup> Tamże, s. 380.

<sup>14</sup> Tamże, s. 375–381.

<sup>15</sup> R. de Maeztu, *Ante las fiestas del Quijote*, „Alma Española”, 13 de diciembre de 1903, <http://www.filosofia.org/hem/190/alm/ae0602.htm> (dostęp: 04.05.2008), za: I. Krupecka, dz. cyt., s. 95.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 339.

<sup>18</sup> Tamże, s. 166–167.

Idea humanizmu<sup>19</sup> jest szczególnie istotna dla politycznej filozofii Maeztu, albowiem jest on przekonany, że społeczeństwo zawsze konstytuuje się wokół pewnej idei humanizmu i organizacja władzy zależy od żywotności tej idei w społeczeństwie. Zauważa on bowiem, że zasada jest pierwszym momentem bytu, konstytuując go<sup>20</sup>. Zasady, według których została zbudowana cywilizacja hiszpańska, są zasadami chrześcijańskimi. Maeztu jest myślicielem na wskroś religijnym i już sam tytuł jego *opus magnum*, tj. *Obrona Hispaniad*, odsyła do religii. Hispanidad to neologizm zbudowany przez analogię do słowa *christianidad*, tzn. chrześcijaństwo. Tym samym humanizm hiszpański staje się po prostu humanizmem chrześcijańskim, a apologia *Hispanidad* stanowi pośrednio apologię chrześcijaństwa, które ze swojej natury jest uniwersalne. Wspomniana książka, choć jest pochwałą wystawioną hiszpańskiej cywilizacji, jest nią nie dlatego, że owa cywilizacja jest hiszpańska, ale dlatego, że została zbudowana na fundamencie chrześcijańskiego obrazu świata. Tradycjonalizm bowiem, jak zauważył uchodzący za założyciela filozofii tradycjonalistycznej Joseph de Maistre, choć respektuje odrębność kultur i odnosi się do jakiejś konkretnej tradycji historycznej, zawsze jest jednak uniwersalny, ugruntowany w prawach wiecznych i koniecznych<sup>21</sup>, albowiem „tradycja nie jest wszystkim, co minione. Nie może być tradycyjne to, co przeciwstawiało się zasadom pochodnym od natury człowieka i od jego życia społecznego, jako że [...] tradycja musi być przez nie ożywiona [...]”. Tradycja jest przeszłością, która kwalifikuje zdadne fundamenty doktrynalne życia ludzkiego w relacji do tego, co rozważane w abstrakcji; innymi słowy jest przeszłością, która przetrwała i jest władna tworzyć przyszłość<sup>22</sup>.

Ramiro de Maeztu, pozostając pod wpływem Akcji Francuskiej<sup>23</sup>, polemizuje z hasłem „najpierw polityka”<sup>24</sup> głoszonym przez jednego z głównych działaczy

<sup>19</sup> Temu wieloznacznemu terminowi w *Obronie Hispaniad* Maeztu nadaje dość jasne znaczenie, które wyłoży w tekście. O różnym rozumieniu humanizmu zobacz: S. Kruszyńska, *Humanizm – stracona idea*, Lublin 2021.

<sup>20</sup> R. de Maeztu, *Obrona Hispaniad*, przeł. A. Styczyńska, M. Wójtowicz-Wcisło, Kraków 2021, s. 24.

<sup>21</sup> A. Wielomski, dz. cyt., s. 72.

<sup>22</sup> V. Pradera, *El Estado Nuevo*, w: „Cultura Española”, Madrid 1941, nr 3, s. 25. Cyt. za: J. Bartyzel, *Tradycjonalizm, sensy terminu...*

<sup>23</sup> Zob. J. Bartyzel, „Umierać, ale powoli!” *O monarchicznej i katolickiej kontrrewolucji w krajach romańskich 1815-2000*, Kraków 2002, s. 824–825.

<sup>24</sup> Wyjaśniając swoje hasło Ch. Maurras pisze: „Kiedy powiadamy: „najpierw polityka”, mówimy, że polityka jest pierwsza, pierwsza w porządku czasowym, lecz absolutnie nie w porządku godności. To tyle, co powiedzieć, że droga musi być obrona zanim dojdzie się do celu; że strzała i łuk muszą być napięte, zanim grot dotknie tarczy; że środek działania poprzedza miejsce przeznaczenia”.

Zob. Ch. Maurras, *Credo*, przeł. J. Bartyzel, za: <http://www.legitymizm.org/maurras-credo> (dostęp: 04.04.2024).

i myślicieli Akcji, Charlesa Maurrasa. Maeztu gotów jest zgodzić się z Maurrasem jedynie wówczas, jeśli pierwszym aktem działalności politycznej będzie ustanowienie zasad, według których prowadzona będzie polityka. Maeztu wskazuje, że próbując osiągnąć konkretne cele polityczne, koniecznym jest wiedzieć, na jakich opiera się je podstawach<sup>25</sup>. Podstawy te nie powinny prowadzić polityka do osiągania własnych korzyści. Przeciwnie. Podstawową cechą dobrego polityka jest bezinteresowność, która wobec absorbującej natury polityki powinna być posunięta do tego stopnia, iż polityk gotów jest zrezygnować ze swoich dóbr prywatnych, aby poświęcić się pracy dla *bonum publicum*<sup>26</sup>.

Dobro publiczne nie jest oczywiście osiągane jedynie przez pracę polityków. Ci zajmują się rolą kierowniczą i dbają, by było ono wytwarzane – a wytwarzają je wszystkie stany społeczne. Jednak „interesy jednostki i interesy społeczeństwa nie są identyczne, nie da się ich pogodzić. Nie da się ukonstytuować społeczeństwa w taki sposób, aby kobietom odpowiadało rodzenie dzieci, a żołnierzom śmierć za ojczyznę, a ponieważ społeczeństwa bezwzględnie potrzebują kobiet, które będą im rodzić dzieci oraz żołnierzy, którzy w razie potrzeby będą za nie umierać, trzeba szukać pozaracjonalnego, pozautilitarnego uzasadnienia dla koniecznego poświęcenia jednostek dla społeczeństw. Jest to jedna z funkcji, którą pełni religia i którą może pełnić tylko ona”<sup>27</sup>. Tron i Ołtarz uzupełniają się w systemie nakłaniania i powstrzymywania tworząc warunki, w których członkowie społeczeństwa w sposób wolny rozwijają talenty pełni przeświadczenia o braterstwie i wspólnych celach<sup>28</sup>.

Zgodnie z regułą, iż zasada konstytuuje byt<sup>29</sup>, nawet jeśli jednostka straci religijną wiarę, to może zachować przekonania dotyczące antropologii, etyki czy polityki, które nabyła, wzrastając w religijnym społeczeństwie<sup>30</sup>. Każde społeczeństwo opiera się bowiem na pewnej zasadzie humanizmu. Ramiro de Maeztu odrzuca i krytykuje współczesny mu humanizm, który uważa za „wskrzeszenie kryterium Protagorasa, według którego człowiek jest miarą wszechrzeczy”<sup>31</sup>. Twierdzenie takie prowadzi do odrzucenia istniejącego obiektywnie dobra godziwego. Przyjemność czy użyteczność dla konkretnych celów staje się bodaj jedynym wyznacznikiem oceny moralnej. Tym samym państwo czy naród zdolny ujarzmić inny staje się przekonany o wyższości

<sup>25</sup> R. de Maeztu, dz. cyt., s. 24.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 202–203.

<sup>27</sup> Tamże, s. 82.

<sup>28</sup> Por. tamże, s. 56, 82–83.

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 24.

<sup>30</sup> Por. tamże, s. 47.

<sup>31</sup> Tamże, s. 46.

własnej rasy lub kultury. Liberalizm błędnie zakładający, iż człowiek kierując się nakazami serca i sumienia, koniecznie podąży drogą postępu, a słuchając jedynie własnych poleceń rozwija swoje zdolności do maksimum możliwości, doprowadził do tego, iż państwa, które podporządkowały tej idei swoje instytucje polityczne, podzieliły ludy na wolne oraz półwolne i niewolne – które należy eksploatować, a ich obywatelom nie wolno pozwolić przyjechać do wolnego kraju o liberalnych instytucjach. Liberalizm zdaniem Maeztu funduje humanizm, który błędzi nie tylko w tym, że widzi człowieka jako monadę, która nawet jeśli zbuduje okno, to nie jest w stanie sama rozwijać swojej doskonałości, ale również w tym, że tych ludzi i te narody, które nie rozwiną swych możliwości, postrzega jako gorszych, których można, a nawet należy wykorzystać dla własnego dobra – w końcu samemu jest się miarą swojego dobra<sup>32</sup>.

Inną nowożytną ideą, walczącą z liberalizmem o miano panującej, jest idea socjalistyczna postrzegająca wszystkich ludzi jako równych z przyrodzenia. Idea ta odrzuca nadrzędne wobec człowieka esencje jak dobro i prawda, widząc w nich puste frazesy i pretekst dla usprawiedliwienia panowania jednych klas nad drugimi<sup>33</sup>. Humanizm ten wyraża się w pragnieniu zburzenia zastanego świata i jego hierarchii oraz zbudowaniu świata nowego, w którym wszyscy będą prawdziwie równi. Będą tak samo traktowani, będą mogli robić to samo i będą posiadać to samo. Ten materialistyczny humanizm nie dostrzega duchowych aspektów życia człowieka, nawet na tak trywialnym poziomie jak ten, że praca człowieka nie służy mu jedynie dla zaspokojenia głodu, ale również dla zyskania szacunku i uznania współobywateli<sup>34</sup>. Jest bowiem tak, że to wartości wyższe nadają sens wartościom niższym.

„Pomiędzy owymi dwoma sposobami rozumienia człowieka: ekskluzywistycznym dumy i fizjologicznym zrównywania, Hiszpan obiera drogą pośrednią. Nie zrównuje on dobrych i złych, lepszych i gorszych, ponieważ różnice w wartości ich czynów wydają mu się bezsporne, nie może też uwierzyć, że Bóg przed stworzeniem podzielił wszystkich ludzi na wybranych i potępionych”<sup>35</sup>. Prawdziwy humanizm odrzuca postulat, iż ludzie z natury są dobrzy, podobnie odrzuca postulat o nieistnieniu dobra i zła. Wyraża się on w przekonaniu, że wszyscy ludzie mogą być dobrzy, jeśli będą dobrze postępować. Humanizm ten sprzeciwia się liberalizmowi, postulując konkretną wolność czynienia dobra zamiast wolności pojętej całkowicie abstrakcyjnie, oraz socjalizmowi, postulując równość ducha zamiast równości ciał. Ludzie są

<sup>32</sup> Por. tamże, s. 48–50.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 52–53.

<sup>34</sup> Por. tamże, s. 50–53.

<sup>35</sup> Tamże, s. 53.

równi w możliwości upadku i powstania, a co za tym idzie, są równi w możliwości nawrócenia się.

Należy w tym miejscu pochylić się szerzej nad rozumieniem proponowanego przez Maeztu humanizmu, który stanowiąc zaprzeczenie rewolucyjnej triady „wolność, równość, braterstwo”, używa tych samych pojęć. Ponieważ wskazane powyżej „wartości”<sup>36</sup> i ich rozumienie w humanizmie proponowanym przez Maeztu wynikają z chrześcijaństwa, nie wpadają one w sprzeczność, wzajemnie się zwalczając, ale wzajemnie się uzupełniają.

Hasło „wolność, równość, braterstwo albo śmierć”, które rewolucjoniści niesli na swoich sztandarach, wskazywało na jedność pomiędzy tymi trzema „wartościami”. Rewolucyjna i postrewolucyjna praktyka pokazuje jednak częstokroć istniejące między nimi sprzeczności. Maeztu argumentuje, że choć pojęcia użyte w rewolucyjnej triadzie są wzniosłe, desygnaty, na które wskazują, stanowią zaprzeczenie ich prawdziwego znaczenia. To znaczenie jest zaczerpnięte z chrześcijaństwa. Równość wobec prawa jest więc rozumiana tak, iż prawo powinno chronić wszystkich tak samo. Nie znaczy to, że wszyscy powinni mieć równe prawa. Inne są prawa żołnierza, inne prawa kupca, a jeszcze inne rodzącej dzieci kobiety. Stany posiadają konkretne obowiązki i wolności polityczne, które z konieczności pociągają za sobą swego rodzaju nierówność społeczną. „Ludzie są równi pod względem ich wolności metafizycznej, zdolności do nawrócenia i upadku. To właśnie czyni ich podmiotami moralności i prawa”. Władza polityczna dostrzegając tę metafizyczną wolność, może się od człowieka domagać, „by zachowywał się jak człowiek” – to znaczy rozpoznawał rozumem prawo naturalne i według niego postępował. Zanim jednak będzie się tego domagać, musi mu to umożliwić. Tym samym władza polityczna musi pozwalać na czynienie dobra i ograniczać wolność do czynienia zła<sup>37</sup>. Maeztu polemizuje z tolerancyjnym liberalizmem Milla, wskazując, iż Sokratesa czy Jezusa nie sposób zagłuszyć, można jednak i należy to zrobić z chowającymi się za ich plecami oszczercami, kłamcami, zbrojeńcami, podżegaczami itd. za pomocą sprawnie działającej cenzury. Maeztu konkluduje, iż „na ten temat można by napisać wiele rozdziałów, ale wystarczy stwierdzić, że wolność myśli musi prowadzić do triumfu fałszu i zakłamania”<sup>38</sup>.

Pomimo oceniania czynów człowieka jako niemoralnych, złych, grzesznych, winnych kary doczesnej nie możemy potępić człowieka jako człowieka. Jest bowiem

<sup>36</sup> Używam cudzożyłowi nie chcąc wikłać się w spory ontologiczne dotyczące tego, czym są desygnaty ujętych w cudzożyłowie pojęć.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 68–69.

<sup>38</sup> Tamże, s. 71–72.



równy nam, może się nawrócić i zostać świętym niż którykolwiek z nas. To jednak do czego jesteśmy zobowiązani w społeczeństwie, to odebrać mu wolność stanowienia zagrożenia publicznego<sup>39</sup>. W społeczeństwie bowiem wszyscy jesteśmy braćmi. Braterstwo to opiera się na wspólnym ojcostwie Boga. Społeczeństwo zaś można rozciągnąć na wszystkich synów Adama i Ewy.

Rozważając władzę polityczną i jej prerogatywy, Maeztu odwołuje się do wizygockiego kodeksu, który wskazuje na to, iż prawo ustanowione jest po to, by dobrzy mogli żyć wśród złych<sup>40</sup>. Innymi słowy, gdyby nie było złych, nie byłoby potrzeby prawa<sup>41</sup>. Im człowiek jest lepszy, tym lepiej rozeznaje prawo naturalne i według niego podąża. Rozpoznaje w sobie represje wewnętrzne zakazujące mu czynić tego, a nakazujące mu czynić tamto. Nie potrzebuje on zewnętrznych represji politycznych pełniących te same funkcje. Kiedy jednak nie dostaje mu rozumu w ocenie dobra lub wola wyrywa się z korbów rozumu i ów człowiek czyni zło, konieczne jest wprowadzenie zewnętrznych represji politycznych, które bądź to powstrzymają, bądź *post factum* ukarzą wyrządzone zło. Mechanizm ten dotyczący jednostkowego człowieka, lecz przekłada się na społeczeństwa. Społeczeństwo, którego członkowie żyją według prawideł życia moralnego, nie potrzebuje wiele praw politycznych. Jeśli jednak istniejące w społeczeństwie represje wewnętrzne zmniejszą, koniecznym będzie zwiększenie represji politycznych<sup>42</sup>. A ponieważ to religia stanowi o represjach wewnętrznych, jak widzieliśmy choćby na przykładzie uzasadnienia hierarchiczności i organiczności społeczeństw, staje się tym samym zagadnieniem politycznym<sup>43</sup>.

Można by rzec, że tak jak zasada poprzedza byt, tak religia i jej żywotność w społeczeństwie poprzedza państwo. Humanizm chrześcijański „ma stać się podstawą życia osobistego i społecznego [...]. Ma stanowić moralny rdzeń wszelkiego działania «praktyk siebie», praktyk wobec innego, praktyk teoretycznych, społecznych, politycznych itd.»<sup>44</sup>. Według Maeztu humanizm chrześcijański, wokół którego ukonstytuowane jest

<sup>39</sup> Por. tamże, s. 76.

<sup>40</sup> Por. tamże, s. 33.

<sup>41</sup> Nie byłoby potrzeby prawa regulującego spraw dotyczących moralności. Wciąż jednak konieczne byłoby prawo regulujące sprawy moralnie neutralne. Dla przykładu koniecznym jest ustanowienie przepisów prawa drogowego, choć to, czy kierowca jedzie prawą czy lewą stroną jezdni, staje się przedmiotem prawa moralnego dopiero w odniesieniu do przyjętych norm w kodeksie drogowym. Przeciwnie morderstwo, które jest złem moralnym, nawet jeśli żaden kodeks prawa stanowionego na to nie wskazuje.

<sup>42</sup> Zob. J. D. Cortes, *Mowa o dyktaturze*, w: J. D. Cortes, *O katolicyzmie, liberalizmie i socjalizmie*, przeł. M. Wójtowicz-Wcisło, Kraków 2017, s. 308–312.

<sup>43</sup> Zob. P. Jakóbczyk, *Europa i kryzys europejski przełomu XIX i XX stulecia w myśli Ramiro de Maeztu (1874–1936)*, w: „Rodzinna Europa” *Europejska myśl polityczno-prawna u progu XXI wieku*, red. P. Fiktus, H. Malewski, M. Marszał, Wrocław 2015, s. 152–153.

<sup>44</sup> S. Kruszyńska, dz. cyt., s. 87.

społeczeństwo hiszpańskie, jest jedynym prawdziwym humanizmem i powinien być broniony i propagowany w świecie. Wezwanie „stoję u progu i kołaczę” skierowane jest do wszystkich stanów i ludów<sup>45</sup>. Dzieje Hiszpanii pokazują, że możliwym jest stworzenie wielkiego imperium bez udziału wielkich mas żołnierskich. Możliwe jest to jednak jedynie wtedy, gdy imperium będzie miało charakter imperium misyjnego, niosącego prawdę o Bogu i człowieku.

Człowiek w myśli Ramiro de Maeztu jest istotą duchowo-cielesną i potrzebuje realizować potrzeby związane zarówno z jedną, jak i drugą częścią jego natury. Władza polityczna choć odpowiada za dobrobyt ciała, to nie może ograniczać do niego swoich perspektyw. Cele ciała są bowiem wtórne wobec celów ducha. Maeztu myśli o polityce, państwie i władzy z perspektywy eschatologicznej i choć pisze o Hiszpanii i jej dawnych koloniach, myśl jego obejmuje troskę o wszystkie ludy ziemi. Hiszpański myśliciel wskazuje, iż nie sposób oddzielić teologii od polityki, bowiem „w każdej ważnej kwestii politycznej zawarta jest zawsze ważna kwestia teologiczna”<sup>46</sup>. Maeztu pisze, iż „twierdzenie teologiczne, że wszyscy ludzie mogą być zbawieni, w etyce jest twierdzeniem, iż powinni się doskonalić, w polityce zaś, iż mogą osiągnąć postęp. Zobowiązuje ono nie tylko do tego, by nie tworzyć przeszkód dla poprawy warunków życiowych, lecz nawet do tego, by w miarę możliwości jej sprzyjać”<sup>47</sup>. Państwo, prócz tworzenia warunków rozwoju ekonomicznego, musi dbać przynajmniej o możliwość rozwoju duchowego i chronić społeczeństwo przed różnymi zagrożeniami dla prawdziwie rozumianej wolności tj. wyboru dobra. Tak jak społeczeństwo ma obowiązki wobec władzy politycznej i boskiej, tak władza polityczna ma obowiązki wobec władzy boskiej oraz społeczeństwa. Władza polityczna, która porzuca uniwersalne ideały i sprzeniewierza się polityce katolickiej, chcąc poświęcić się wyłącznie rzekomym interesom królestwa, nie wywiązuje się ani z obowiązków wobec Boga, ani wobec społeczeństwa. Władza, która występuje przeciw religii, sprzeniewierza się interesom własnego społeczeństwa. Działanie zaś zgodnie z prawidłami polityki katolickiej nie może stanowić pożywki dla pychy mówiącej o sobie, iż jest się lepszym od innych<sup>48</sup>, bowiem ideał, za którym się podąża, jest ideałem transcendentnym<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Por. R. de Maeztu, dz. cyt., s. 59.

<sup>46</sup> J. D. Cortes, *Esej o katolicyzmie, liberalizmie i socjalizmie rozważanych w ich fundamentalnych zasadach*, w: J. D. Cortes, dz. cyt., s. 5.

<sup>47</sup> R. de Maeztu, dz. cyt., s. 7.

<sup>48</sup> Tamże, s. 58.

<sup>49</sup> Tamże, s. 57.

Władza polityczna musi więc „nadać zamię wieczności naszym doczesnym sprawom. [...] Nie chodzi o to, by wybierać między światem i zaświatem, ale o to, by rządzić świat wedle zaświatu w sposób, w jaki ten objawia się nam w naszych sądach wartościujących”<sup>50</sup>. Symbolem wieczności i zaświatów jest dla Ramiro de Maeztu Cervantesowski Don Kichot. Wskazując na tę postać, Maeztu wskazuje na Prawdę, której ona służyła. Wskazując na Prawdę, wskazuje na katolicyzm. Tym samym przez Don Kichota pragnie ukazać możliwość „kolektywnej katharsis, przez którą duch narodowy oczyści się z subiektywizmu i hedonizmu, głównych grzechów nowoczesności, aby znaleźć swe umocowanie w wartościach obiektywnych”<sup>51</sup>.

Ramiro de Maeztu „nie jest tym, który tylko zachowuje, ani tym, który gardząc zachowywaniem, tylko zmienia”; jako tradycjonalista „tworzy i przedłuża istnienie swoich i cudzych dzieł”<sup>52</sup>, bowiem „tradycja, jak historyczny prąd, nie tylko właściwie sytuuje nas w naszej terażniejszości, ale ukierunkowuje nas ku przyszłości”<sup>53</sup>. W swojej filozofii politycznej Maeztu wykorzystuje postać Don Kichota – wariata, szaleńca, półgłówka – jako symbol wierności Prawdzie. Pisząc Don Kichota, Cervantes postawił sobie za cel podważyć wpływ bałamutnych ksiąg rycerskich, jednak sam darzył sympatią rycerza z La Manchy<sup>54</sup>, ukazując jego szaleństwo jako to, co „czyni go jednocześnie tak szlachetnym, czystym, pełnym wykwintnego wdzięku, nadaje całemu jego sposobowi bycia, cielesnemu i duchowemu tyle urzekającej i budzącej szacunek godności, że śmiech wywołany przez jego «ponure» groteskowe oblicze zawsze jest pomieszany z respektem i podziwem, i wszyscy którzy go spotykają, potrząsając głową nad jego pożałowania godną i zarazem wspaniałą osobowością, czują sympatię dla tego pomyłonego na jednym punkcie, ale poza tym nieskazitelnego szlachcica”<sup>55</sup>. Poświęcenie się prawdzie może wydawać się tak szlachetne, jak i zabawne. W tym kontekście na zakończenie rozważań o donkichotyzmie tradycjonalizmu nie sposób nie zapytać za Apostołem: „Gdzie jest mędrzec? Gdzie uczoney? Gdzie badacz tego, co doczesne? Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata? Skoro bowiem świat przez mądrość nie poznał Boga w mądrości Bożej, spodobało się Bogu przez głupstwo głoszenia słowa zbawić wierzących”<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> R. de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, ed. 11, Madrid 1972, s. 158, za: I. Krupecka, dz. cyt., s. 380.

<sup>51</sup> I. Krupecka, dz. cyt., s. 380.

<sup>52</sup> Tymi słowami Vázquez de Mella opisuje tradycjonalistę za: J. Bartzyel, *Tradycjonalizm, sensy terminu...*

<sup>53</sup> R. de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, s. 261, cyt. za: I. Krupecka, dz. cyt., s. 166.

<sup>54</sup> M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 2000, s. 109–110.

<sup>55</sup> T. Mann, *Podróż przez Ocean z Don Kichotem*, przeł. M. Żurowski, w: *Eseje*, Warszawa 1964, s. 299–300, cyt. za: M. Ossowska, dz. cyt., s. 109.

<sup>56</sup> 1 Kor 1, 20–21.

## Bibliografia

- Bartyzel J., *Tradycjonalizm bez kompromisu. Dzieje dynastii, myśli i akcji karlistowskiej w Hiszpanii 1833-1936*, Von Borowiecky, Dębogóra 2023.
- Bartyzel J., „Umierać, ale powoli!” *O monarchicznej i katolickiej kontrrewolucji w krajach romańskich 1815-2000*, Arcana, Kraków 2002.
- Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Pallotinum, Poznań 2008.
- Carrol W. H., *Ostatnia Krucjata. Hiszpania 1936*, przeł. J. Oziewicz, Wektory, Wrocław 2007.
- Cortes J. D., *O katolicyzmie, liberalizmie i socjalizmie*, przeł. M. Wójtowicz-Wcisło, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2017.
- Jakóbczyk P., *Europa i kryzys europejski przełomu XIX i XX stulecia w myśli Ramiro de Maeztu (1874–1936)*, w: „Rodzinna Europa” *Europejska myśl polityczno-prawna u progu XXI wieku*, red. P. Fiktus, H. Malewski, M. Marszał, E-Wydawnictwo. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 139-153.
- Maeztu R., *Obrońca Hiszpanii*, przeł. A. Styczyńska, M. Wójtowicz-Wcisło, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2021.
- Krupecka I., *Don Kichote w krainie filozofów. O Kichotyzmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu Nowoczesnej formuły podmiotowości*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Kruszyńska S., *Humanizm – stracona idea*, Wydawnictwo Academicum, Lublin 2021.
- Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wielomska A., *Filozofia polityczna francuskiego tradycjonalizmu 1796-1830*, Capital, Warszawa 2013.

### Źródła internetowe:

1. N. G. Davila, cytaty, [https://pl.wikiquote.org/wiki/Nicol%C3%A1s\\_G%C3%B3mez\\_D%C3%A1vila](https://pl.wikiquote.org/wiki/Nicol%C3%A1s_G%C3%B3mez_D%C3%A1vila) (dostęp: 04.04.2024).
2. Bartyzel J., *Tradycjonalizm, sensy terminu i kręgi odniesienia*, za: <http://www.legitymizm.org/tradycjonalizm-sensy-terminu> (dostęp: 04.04.2024).
3. Maurras Ch., *Credo*, przeł. J. Bartyzel, za: <http://www.legitymizm.org/maurras-credo> (dostęp: 04.04.2024.)

### O Autorze

**Jakub Stanisław Studziński** – w 2019 roku ukończył studia licencjackie z filozofii na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie broniąc pracy pt. *Koncepcja prawa ludzkiego w myśli św. Tomasza z Akwinu*. W 2024 obronił pracę magisterską z filozofii pt. *Tradycjonalistyczna teologia polityczna na przykładzie pism Josepha de Maistra*.



DOROTA LESZCZYNA

UNIwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0001-5172-0911

FENOMENOLOGICZNO-  
TRANSCENDENTALNY WYMIAR  
*MEDITACIONES DEL QUIJOTE*  
JOSÉ ORTEGI Y GASSETA  
THE PHENOMENOLOGICAL-  
TRANSCENDENTAL DIMENSION  
OF *MEDITACIONES DEL QUIJOTE* BY JOSÉ  
ORTEGA Y GASSET

**Słowa kluczowe:** Ortega, fenomenologia, transcendentalizm, kultura, życie okoliczność, idealizm, świadomość

**Keywords:** Ortega, phenomenology, transcendentalism, culture, life circumstance, idealism, consciousness

**Abstrakt:** Celem niniejszych rozważań jest prezentacja fenomenologiczno-transcendentalnego wymiaru opublikowanej w 1914 roku pierwszej książki José Ortegi y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Wśród najważniejszych filozoficznych koncepcji, które zainspirowały hiszpańskiego filozofa do jej napisania była fenomenologia Edmunda Husserla, zwłaszcza zaś jej transcendentalna wykładnia przedstawiona w 1913 roku w pierwszym tomie Husserlowskich Idei. To w tej pracy znalazł Ortega narzędzia, które posłużyły mu do pierwszych analiz fenomenu życia, a także do opisu relacji między ja i okolicznością oraz życiem i kulturą. Ponadto w fenomenologii upatrywał początkowo Hiszpan możliwości przewyciężenia naiwnego realizmu i subiektywnego idealizmu, co resztą stało się swoistym leitmotive całej jego późniejszej filozofii.

**Abstract:** The aim of this paper is to present the phenomenological-transcendental dimension of José Ortega y Gasset's first book *Meditaciones del Quijote*, published in 1914. Among the most important philosophical concepts that inspired the Spanish philosopher to write it was Edmund Husserl's phenomenology, especially its transcendental interpretation presented in 1913 in the first volume of Husserl's *Ideas*. In this last work, Ortega found tools that he used for his first analyses of the phenomenon of life, as well as for describing the relations between the self and circumstance, and life

and culture. Moreover, the Spaniard initially saw in phenomenology the possibility of overcoming naive realism and subjective idealism, which became a kind of leitmotif of his entire later philosophy.

## Wprowadzenie

Celem niniejszych rozważań jest prezentacja fenomenologiczno-transcendentalnego wymiaru pierwszej, opublikowanej w 1914 roku książki José Ortegi y Gasset, *Meditaciones del Quijote*<sup>1</sup>. Hiszpański filozof pracę nad nią rozpoczął już kilka lat wcześniej, a konkretnie podczas drugiego pobytu w Marburgu w 1911 roku. Wówczas, o czym sam pisał w różnych esejach, często po zajęciach na Uniwersytecie *Philippina*, odwiedzał dom Hermanna Cohena, gdzie dyskutował ze swoim mistrzem na temat powieści Miguela de Cervantesa *Don Quijote de la Mancha*, a także na temat powieściopisarstwa Goethego, porównując ze sobą twórczość tych dwóch wybitnych pisarzy. Należy zwrócić uwagę, że Cohen był wówczas w trakcie pisania książki na temat estetyki *Ästhetik des reinen Gefühls*, która została opublikowana w 1912 roku. Stanowiła ona zwieńczenie jego trzytomowego dzieła, na które składały się wcześniejsze *Logik der reinen Erkenntnis z 1902 roku* oraz *Ethik des reinen Willens z 1904 roku*. Rozmowy z Cohenem, nierzadko jak podkreślał Ortega, zacięte i pełne pasji, znalazły odzwierciedlenie w ortegiańskich *Meditaciones del Quijote* chociażby w tych ich fragmentach dotyczących problemu powieści oraz szerzej gatunków literackich.

Neokantyzm marburski, przede wszystkim zaś filozofia Cohena, nie były jednak jedynym źródłem inspiracji, które pobrzmiwały w pierwszej książce hiszpańskiego myśliciela. Możemy znaleźć ich tam znacznie więcej. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się fenomenologia Edmunda Husserla, zwłaszcza zaś jej transcendentalna wykładnia przedstawiona w 1913 roku w pierwszym tomie Husserlowskich *Ideí*. To w tej pracy znalazł Ortega narzędzia, które posłużyły mu do pierwszych analiz fenomenu życia, a także do opisu relacji między ja i okolicznością oraz życiem i kulturą. Ponadto w fenomenologii upatrywał początkowo Hiszpan możliwości przewyciężenia naiwnego realizmu i subiektywnego idealizmu, co resztą stało się swoistym leitmotivem całej jego późniejszej filozofii.

<sup>1</sup> Na temat wpływu fenomenologii na *Meditaciones del Quijote* Ortegi pisałam między innymi w książce pt. *W poszukiwaniu rzeczywistości radykalnej. José Ortega y Gasset nowa krytyka rozumu*, Wrocław, Złota Seria Uniwersytetu Wrocławskiego, 2022. Niniejszy artykuł jest nieznacznie zmodyfikowaną i skróconą wersją rozdziału drugiego i trzeciego rzeczonej pracy. Ponadto stanowi on rezultat realizowanego przeze mnie projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr projektu 2017/27/B/HS1/00562.

## 1. Spotkanie Ortegi y Gasseta z filozofią Husserla. *Idee I* i transcendentalna wykładnia fenomenologii

Z fenomenologią zapoznał się Ortega w 1907 roku podczas pierwszego pobytu na Philips Universität w Marburgu. Mostem między neokantyzmem a rodzącym się nowym nurtem niemieckiej filozofii był Natorp<sup>2</sup>, który nie tylko prowadził z Husserlem korespondencyjny dialog, lecz także wnikliwie czytał i analizował jego prace<sup>3</sup>. Z listów Ortegi z Hartmannem z lat 1907–1908 dowiadujemy się, że Natorp skierował zainteresowanie młodych marburskich studentów filozofii ku fenomenologii, polecając im lekturę opublikowanych w latach 1900–1901 Husserlowskich *Logische Untersuchungen*, a także wcześniejszych prac: *Philosophie der Arithmetik* i *Psychologische Studien zur elementaren Logik*. Z tych samych listów dowiadujemy się, że Ortega od 1907 roku dążył do uzupełnienia transcendentalnej metody marburczyków deskryptywną metodą fenomenologii, pragnąc uczynić z tej ostatniej swoistą propedeutykę dla pierwszej<sup>4</sup>. O rzeczywistym wpływie fenomenologii na stanowisko hiszpańskiego filozofa możemy mówić jednak dopiero od 1913 roku, kiedy ukazał się pierwszy tom *Ideí* Husserla, a także opublikowane zostały prace dwóch innych fenomenologów: *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß* Maxa Schelera<sup>5</sup> oraz *Untersuchungen über den Empfindungsbegriff* Heinricha Hoffmanna<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Jak podkreślił N.R. Orringer: „Znany jest fakt, że Ortega studiował psychologię i pedagogikę u Natorpa między 1906 a 1907 rokiem oraz to, że niewielu profesorów w Marburgu znało fenomenologię lepiej od niego. Natorp korespondował z Husserlem już od 1897 roku. [...] Obaj filozofowie darzyli się wzajemnym szacunkiem i starali się podkreślać, kiedy to tylko było możliwe, występujące między ich stanowiskami podobieństwa”. *Idem, Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid 1979, s. 76.

<sup>3</sup> Zob. E. Husserl, *Husserliana III/5: Briefwechsel. Die Neukantianer*, Dordrecht 1994, s. 39–160. O prowadzonej przez Natorpa i Husserla korespondencji pisał S. Luft, *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*, Evanston 2011, s. 207–267.

<sup>4</sup> Zob. list Hartmanna do Ortegi z 31 grudnia 1907 roku z Rigi, zlokalizowany w Archivo Fundación José Ortega y Gasset–Gregorio Marañón, pod sygnaturą C17/2.

<sup>5</sup> Wspomniana praca Schelera, szczególnie zaś obecne w niej pojęcie sympatii, zainspirowało Ortegę w jego projekcie narodowego ocalenia, które zgodnie z wykładnią zaprezentowaną w jego pierwszej książce *Meditaciones del Quijote* z 1914 roku miało polegać na zaszczepieniu w Hiszpanach kultury idei jako *amor intellectualis*, tj. całościowego spojrzenia na świat i rzeczy. Zob. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, s. 747. W niniejszej pracy korzystam z najnowszej edycji dzieł zebranych Ortegi. Są to: *Obras completas*, t. I–X, ed. Fundación José Ortega y Gasset/Centro de Estudios Ortegaianos, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset & Taurus, 2004–2010 (t. I i II pochodzą z 2004 roku, t. III i IV z 2005 roku, t. V i VI z 2006 roku, t. VII z 2007 roku, t. VIII z 2008 roku, t. IX z 2009 roku i t. X z 2010 roku).

<sup>6</sup> Dzieło Hoffmanna z kolei posłużyło Ortedze jako pretekst do wyłożenia i przeanalizowania terminu „sposrzczenie”. Pozwoliło mu wyznaczyć linię demarkacyjną między fenomenologią a psychologią. Pierwsza opiera się na czystym opisie istoty fenomenów, przedstawiających się w naszej świadomości. Psychologia natomiast ma za przedmiot „fakt ludzkiej *psyche*”. Zob. J. Ortega y Gasset, *Sobre el concepto de sensación*, t. 1, s. 624–638. Warto również zaznaczyć, że była to pierwsza w Hiszpanii praca poświęcona



Wielu hiszpańskich komentatorów uważa, że w pierwszym tomie *Ideí* Husserla odnalazł Ortega fundamentalne dla dalszych filozoficznych badań pojęcie świata przeżywanego (*Lebenswelt*)<sup>7</sup>. Należy jednak podkreślić, że pojęcie to, w znaczeniu zbliżonym do filozofii życia reprezentowanej przez hiszpańskiego myśliciela, pojawiło się u Husserla dosyć późno, albowiem dopiero w okresie wyznaczonym przez publikację *Krisis der europaischen Wissenschaften und die transzendentale Phaenomenologie* w 1936 roku. W *Ideach* natomiast posłużył się twórca fenomenologii kategorią „świata naturalnego nastawienia”, która, jak zauważył Jarosław Rolewski: „nie posiadała cech «dojrzałego» *Lebensweltu*”<sup>8</sup>. Pojęcie świata naturalnego nastawienia przynależało okresowi fenomenologii transcendentalnej, określonej przez transcendentalną subiektywność, fenomenologiczno-transcendentalną redukcję i egologię<sup>9</sup>. Fenomenologia transcendentalna to z kolei „fenomenologia konstytuującej świadomości”, której zainteresowania kierują się nie tyle ku obiektywnemu bytowi, co ku „świadomości jako świadomości” i jej konstytutywnej, sensotwórczej roli<sup>10</sup>.

W 1913 roku nie przejął więc Ortega od Husserla właściwego pojęcia świata przeżywanego. Niemniej jednak transcendentalno-fenomenologiczne badania stały się dla niego istotne z perspektywy celów, jakie sobie wówczas stawiał. Jednym z najważniejszych było odnalezienie sposobu przewyciężenia naiwnego realizmu i subiektywnego idealizmu. Naiwny realizm, zdaniem Ortegi, przypisał dominację przedmiotowi, który jest nam dany w spostrzeżeniu zmysłowym. Subiektywny idealizm z kolei uczynił to samo z podmiotem, który niejako z siebie dedukuje rzeczywistość, konstruując ją na podstawie własnych form *a priori*. Hiszpański filozof pragnął znaleźć taką płaszczyznę, na której obie te sfery, to jest podmiotowa i przedmiotowa, ja i rzeczy, byłyby mimo odmienności wspólnie rozpatrywane. Płaszczyzną tą stała się dla niego wówczas płaszczyzna sensu, którą u Husserla określało specyficzne rozumienie intencjonalności. Jak zauważył w tej kwestii Wilhelm Szilasi, świadomość, która konstytuuje sens przedmiotowy, nie jest świadomością wytwarzającą swój przedmiot<sup>11</sup>. Nie jest nią, albowiem intencjonalność oznacza, że jesteśmy „zawsze

---

fenomenologii. Jak zauważył J. San Martín: „Dzięki niej Hiszpania stała się pierwszym po Niemczech i Japonii krajem na świecie, w którym przedstawiono znaczenie nowej fenomenologicznej metody”. J. San Martín, *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid 2012, s. 79.

<sup>7</sup> P. Cerezo Galán, *Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid 2011, s. 288.

<sup>8</sup> J. Rolewski, *Husserlowskie pojęcie świata przeżywanego Lebenswelt*, „Ruch Filozoficzny” 72, 2017, s. 181.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> W. Biebel, *Wprowadzenie Wydawcy*, [w:] E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 5–6.

<sup>11</sup> Zob. W. Szilasi, *Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls*, Tübingen 1959, s. 24.

przy rzeczach”, a więc że akty intencjonalne są zarazem aktami konstytutywnymi<sup>12</sup>. Krystyna Świącicka pisała z kolei:

[...] bez intencjonalności nie byłoby ani świadomości, ani rzeczy. Świadomość bowiem musi coś pojmować, z czegoś zdawać sobie sprawę, a więc być intencjonalna, bez tego nie byłaby sobą, tj. właśnie świadomością. Rzecz natomiast, cokolwiek by nią nie było, choćby własne przeżycia podmiotu bądź jakieś zjawiska całkowicie niejasne i zagadkowe, zawsze musi mieć jakiś sens (np. sens czegoś bardzo dziwnego i niezrozumiałego). Sens ten zaś może otrzymać jedynie od świadomości, która *ex definitione* jest źródłem wszelkiego sensu<sup>13</sup>.

Świadomość w swojej intencjonalności oraz sens przedmiotu ku któremu ta świadomość wychodzi są z sobą nierozzerwalnie powiązane. Kulisy tego związku, sposób, w jaki się on dokonuje, za pomocą jakich aktów świadomość konstytuuje jednostki sensu i jakie są tego konsekwencje, stanowią podstawowe zadanie transcendentalnej fenomenologii, pojętej jako fenomenologia badań konstytutywnych. Czytamy u Świącickiej:

Husserla interesowało więc nie tyle to, jak zbudowana jest sama świadomość, lecz to, jak ona funkcjonuje, a tym samym to, jakie są efekty tego funkcjonowania. Opisuując akty świadomości, zawsze miał na uwadze to, co dzięki tym aktom się ukazuje – fenomeny. Świadomość jako aktywność kształtująca sens – to główny przedmiot jego konstytutywnych badań<sup>14</sup>.

Pojęcie fenomenu było dla Ortegi kluczem do zrozumienia husserlowskiego hasła: „z powrotem do rzeczy samych”. Przez fenomen należy tutaj rozumieć swoistą korelację świadomości i jej przedmiotu, albowiem fenomen jest zawsze czymś dla kogoś, to jest dla świadomości, w której się zjawia. Jest on zarazem pojęciem neutralnym wobec tego, co realne i idealne, a więc czymś bezpośrednio danym dla tego, kto stara się spełnić wymóg czystego opisu, wolnego od jakichkolwiek teoretycznych założeń. Jak pisał Jaime Montero Anzola:

Fenomen odnosi się zarówno do danych przedrefleksyjnych, jak i refleksyjnych, przed i po ich ujęciu przez świadomość refleksyjną. W tym sensie Husserl mówi o „powrocie do rzeczy samych”. Rzeczy nie są przedmiotami, ale tym, co jest dane w świadomości [...]. Nie są one również rzeczami w sensie jakiejś kantowskiej

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> K. Świącicka, *Husserl*, Warszawa 2005, s. 85.

<sup>14</sup> Tamże, s. 84.

rzeczy samej w sobie. Fenomen jest tym, co się przedstawia o ile się przedstawia. [...] W tym sensie każdy fenomen obejmuje w sposób konieczny tego, dla kogo jest fenomenem. Wszelkie przedstawianie się stanowi zarazem przedstawianie się komuś<sup>15</sup>.

U Husserla nie mamy więc do czynienia z jakimś przeciwstawieniem podmiotu i przedmiotu, subiektywności i obiektywności, świadomości i rzeczy. Nie dochodzi u niego również do ich utożsamienia, pojętego jako sprowadzenie i zamknięcie jednej sfery w drugiej. Tym, co chce badać fenomenologia w swoim transcendentalnym ujęciu jest wzajemna relacja tych dwóch sfer lub trafniej — ich korelacja. To zaś zdaniem Hansa Georga Gadamera oznacza, że w fenomenologii „pierwotny jest stosunek, a »«bieguny», na jakie się on różnicuje, są objęte nim samym, tak jak istota żywa ogarnia swe życiowe uzewnętrznienia jednolitością swego ograniczonego bytu”<sup>16</sup>.

Tak pojęta fenomenologia transcendentalna pozwoliła Ortedze, po pierwsze, przeprowadzić krytykę idealizmu marburczyków, wskazującego na jednostronny prymat myślenia (rozumu) w stosunku do przedmiotu, oparty na koncepcji świadomości, która wytwarza to, co realne, niejako wewnątrz siebie, pozostając przy tym w pełni samowystarczalną<sup>17</sup>. Po drugie zaś — i jest to bez wątpienia najoryginalniejszy wkład Ortegi do fenomenologicznych badań — dokonać z perspektywy metody fenomenologicznej krytyki nowożytnej wykładni kultury, która ograniczała ją tylko do jej „wielkich obszarów”: nauki, moralności, sztuki, religii, polityki, społeczeństwa, aby zastąpić ją kulturą, rozumianą jako nadawanie sensu temu, co nas bezpośrednio

<sup>15</sup> J. Montero Anzola, *La fenomenología de la conciencia en E. Husserl*, „Universitas Philosophica” 24, 2007, nr 48, s. 130. O przeciwnym Kantowskiemu sposobie rozumienia fenomenu w Husserlowskiej fenomenologii pisał również S. Judycki: „Pojęcie fenomenu w fenomenologii XX w. było programowo antykantowskie, tzn. twierdzono, że fenomeny nie są zjawiskami (*Erscheinung*), tzn. przejawami jakiejś innej rzeczywistości, że fenomenów nie należy przeciwstawiać tajemniczemu kantowskiemu »rzeczom samym w sobie”. Tenże, *Głębia i kontyngencja fenomenu. Fenomenologia i filozofia XX wieku*, „Studia Philosophiae Christianae” 39, 2003, nr 2, s. 200.

<sup>16</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 243.

<sup>17</sup> Pierwszą krytykę neokantyzmu w duchu fenomenologii przedstawił Ortega w swoim konferencyjnym wykładzie *Sensación, construcción e intuición* (*Spostrzeżenie, konstrukcja i intuicja*) wygłoszonym w czerwcu 1913 w ramach *IV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias* (IV Kongresu Hiszpańskiego Towarzystwa na Rzecz Rozwoju Nauki). Wyłożył w nim trzy filozoficzne postawy: empirystyczną, opartą na pojęciu spostrzeżenia empirycznego; neokantowską, ufundowaną w pojęciu konstrukcji lub świadomości konstruktywistycznej; oraz fenomenologiczną, której metoda opiera się na intuicji ejde-tycznej i pozwala nam dokonać czystego opisu fenomenów, tak jak przedstawiają się one w świadomości. Jak zauważył uczeń Ortegi, filozof J. Marías, w konferencji tej Ortega ulokował wszystkie nadzieje w tej ostatniej postawie filozoficznej, albowiem tylko fenomenologia pozwalała zrealizować postulat powrotu do rzeczy i przezwyciężyć neokantyzm, traktujący świat jako wytwór czystej świadomości logicznego i transcendentalnego podmiotu. Zob. J. Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid 1983, s. 416.

otacza. Opierając się na Husserlowskich pojęciach fenomenu, konstytutywnej roli świadomości i świata naturalnego nastawienia, hiszpański filozof zainicjował swoją autorską filozofię, zwaną filozofią okoliczności lub sytuacjonizmem (*circustancialismo*). Samą okoliczność uznał on za drugą część ja, którą owo ja musi ocalić, aby ocalić samo siebie<sup>18</sup>. Ocalenie oznaczało tutaj nadawanie sensu okoliczności, co miało pozwolić człowiekowi stać się w pełni sobą. Bycie sobą polega na „wzięciu w świadome posiadanie” swojego spontanicznego życia i zrozumieniu pozostających w naszym otoczeniu rzeczy, ludzi oraz relacji, jakie wiążą je z sobą nawzajem<sup>19</sup>. Z tego względu fundamentalnym zadaniem dla każdej jednostki uczynił Ortega ponowne przyswojenie sobie przez nią jej własnej okoliczności, co wiązało się z podobnym do fenomenologicznego przejściem od nastawienia naturalnego, w którym jesteśmy niejako w okoliczność wrzuceni, bez świadomości owego wrzucenia, do fenomenologicznego, oznaczającego przeciwne naturze ukierunkowanie, dokonujące się za sprawą podmiotu i jego aktów. Istotę tego zwrotu w fenomenologii przedstawił Piotr Łaciak, który w artykule *Husserl a problem istnienia świata* pisał:

W nastawieniu naturalnym doświadczamy zewnętrznych, obcych świadomości przedmiotów, będąc wprost na nie nakierowani. Zmieniamy nastawienie z nastawienia naturalnego na nastawienie transcendentalne, gdy za pomocą refleksji kierujemy się na przeżycia, w których uświadamiamy sobie owe przedmioty.

<sup>18</sup> Ja dla Ortegi składało się z dwóch elementów: ja pojętego jako osoba bądź „sobość” oraz ja jako okoliczności, czyli tego, co mnie bezpośrednio otacza i ogranicza w porządku fizycznym, psychicznym i duchowym. W niniejszej pracy koncentruję się głównie na drugiej części ja jako okoliczności, ponieważ to ona stanowi autorski wkład hiszpańskiego myśliciela w rozwój dwudziestowiecznej filozofii. Z kolei jego wykładnia ja jako osoby lub „sobości” nosi silne oddziaływanie filozofii kantowskiej i neokantowskiej, szczególnie zaś Natorpa. Chodzi tutaj o założenie niemożności uczynienia z ja przedmiotu intelektualnej refleksji. Tak dla Natorpa, jak i dla Ortegi jedynym ja, do którego docieramy, jest ja wtórne, pojęte jako wyobrażenie ja lub jego odbicie. Owo prawdziwe ja pozostaje zawsze w ukryciu, w cieniu, będąc podmiotem naszych aktów, nigdy zaś ich przedmiotem. Oryginalnym elementem w tej wykładni było natomiast wskazanie przez Ortęę na dokonaniowy (*ejecutivo*) charakter ja. Ja pierwotne, to jest prawdziwe, jest zawsze dokonaniowe. Jest to ja, które myśli, kocha, nienawidzi i odczuwa ból. Uprzedmiotowienie tego ja oznaczałoby konieczność zawieszenia jego rzeczywistego charakteru, a tym samym jego samego. Zawieszenie, które Ortega w kolejnych latach filozoficznej aktywności powiąże z transcendentalno-fenomenologiczną redukcją Husserla, nie pozwala nam więc dotrzeć do ja pierwotnego, albowiem to istnieje tylko o tyle, o ile działa, jest aktywne i dokonaniowe. To też zarzuci Ortega fenomenologii Husserla, która zawiesza „świadomość pierwotną”, „pierwotne ja”, czego efektem było dotarcie do tak zwanego „czystego ja”. O Ortegańskiej krytyce fenomenologii Husserla piszę szerzej w kolejnych częściach niniejszej rozprawy.

<sup>19</sup> „Człowiek bez zrozumienia sensu swojej okoliczności – pisał R. Gaj – nie może stać się w pełni osobą i tylko poprzez okoliczności, poprzez ich wzięcie w świadome posiadanie «mogę się spełnić i być całkowicie sobą». [...] Wyrażenie «ocalić» znaczy dla Ortegi zrozumieć sens rzeczy, ważnych spraw i problemów, czyli witalnych składników okoliczności, oraz zgłębić charakter ich związku z resztą świata”. Tenże, *Ortega y Gasset*, Warszawa 2007, s. 44–45.

[...] Sam rzeczywisty świat pozostaje takim, jakim jest, zmienia się tylko nasze nastawienie wobec niego: świat jest ujmowany tak, jak się nam jawi, przy wyłączeniu (*epoché*) wszelkiego transcendującego korelację noetyczno-noematyczną obiektywnego istnienia (istnienia „w sobie”). Po dokonaniu redukcji dochodzimy tym samym nie tyle do sfery przeżyć, ile do zakrytej w nastawieniu naturalnym korelacji między świadomością i światem, dlatego redukcja fenomenologiczna nie oznacza subiektywistycznego zawężenia pola badań, lecz jego rozszerzenie o nowy wymiar – wymiar świadomości, w której konstrytuuje się świat<sup>20</sup>.

Wykładnia fenomenologii jako przedstawienia i opisu relacji między ja a światem spowodowała, że już w pierwszej książce *Meditaciones del Quijote* z 1914 roku odwołał się Ortega nie do średniowiecznego ujęcia prawdy jako *adequatio*, lecz do jej antycznego pojęcia *aletheia*, czyli właśnie odsłaniania, odkrywania, zrywania zaślony z tego, co pozostaje w ukryciu i do czego nie jesteśmy w stanie dotrzeć, gdy tkwimy w okowach zmysłowych percepcji. Należy więc przeanalizować, w jaki sposób wykorzystał Ortega podstawowe idee fenomenologii Husserla, nadając im przy tym własną interpretację. Jego celem stało się z jednej strony opisanie fenomenu jednostkowego życia ludzkiego jako związku ja i okoliczności, z drugiej zaś ukazanie właściwej, choć pomijanej dotąd przez filozofów roli rozumu, myślenia i kultury jako instrumentów służących utrzymaniu i zabezpieczeniu witalnej spontaniczności.

## 2. Fenomenologiczno-transcendentalny wymiar Ortegańskich *Meditaciones del Quijote*

W 1914 roku opublikował Ortega swoją pierwszą książkę *Meditaciones del Quijote*. Podjął w niej polemikę z własnymi młodzieńczymi fascynacjami filozoficznymi, przede wszystkim z neokantyzmem i filozofią hiszpańskiego Pokolenia 1898. Jego celem stało się ukonstrytuowanie nowej definicji kultury, którą pragnął ująć w relacji z poziomem witalnej spontaniczności, a więc w duchu opozycyjnym względem jej nowożytnych wykładni<sup>21</sup>. Pretekstem do realizacji tego przedsięwzięcia uczynił dzieło

<sup>20</sup> P. Łaciak, *Husserl a problem istnienia świata*, „Folia Philosophica” 32, 2014, s. 135.

<sup>21</sup> Według Ortegi nowożytność, szczególnie zaś wiek XIX, zmarginalizowała potrzebę badań nad jednostkowym życiem człowieka, wysuwając na plan pierwszy kwestie związane z życiem społecznym. Nawet dominująca wówczas w Europie doktryna „indywidualizmu” była w istocie doktryną polityczną i społeczną. Dla potwierdzenia tej tezy można przytoczyć klasyczną już definicję kultury Edwarda Burnetta Tylora, który uznał, iż jest ona „taką złożoną całością, która obejmuje swoim zasięgiem wiedzę, wierzenia,

Miguela de Cervantesa *Don Quijote de la Mancha*, uznawane za pierwszą nowożytną powieść Europy.

Motywy, który skłonił hiszpańskiego autora do napisania *Meditaciones del Quijote* był, jak sam wskazał, *amor intellectualis*, platoński termin, któremu nadał hiszpański autor nowe znaczenie w kontekście własnego fenomenologicznego „powrotu do rzeczy samych”<sup>22</sup>. Zinterpretował je jako dążenie do doskonalenia tego, co ukochane, do wzniesienia przedmiotu miłości na poziom refleksji, powiązania go z innymi rzeczami i ulokowania w perspektywie całości wszechświata. Miłować to wprowadzać jedność i porządek, przemieniać chaos w kosmos i nadawać sens temu, co nas otacza. „Niech uświęcone będą rzeczy! – pisał Ortega – Kochajcie je! Adorujcie je! Każda rzecz to bogini, która pod ubóstwem i pospolitością skrywa swe największe skarby. To dziewica, która aby stać się płodną, musi zostać umiłowana”<sup>23</sup>. Miłość łączy nas z rzeczami, sprawia że stajemy się świadomi świata i naszego w nim zakorzenienia. Dzięki miłości poszerzamy naszą indywidualność, włączając w jej obszar także ukochany przez nas przedmiot. To z kolei ukierunkowuje nas na całość, albowiem okazuje się, że to, co pokochaliśmy pozostaje w nieskończonym łańcuchu relacji z innymi rzeczami, które również musimy włączyć do naszego ja. „W ten sposób – czytamy w *Meditaciones del Quijote* – miłość łączy nie tylko rzecz z rzeczą, ale także i z nami w pewną trwałą, istotową strukturę. Miłość jest boskim architektem, który zstąpił na ziemię [...] według Platona «aby wszystko we wszechświecie żyło we wzajemnym powiązaniu»”<sup>24</sup>.

Za ogólną naukę o spajającej sile miłości uznał Ortega filozofię, albowiem charakteryzuje się ona „największym spośród wszystkich innych nauk dążeniem do całości i wszechogarniającej jedności”<sup>25</sup>. Jedność tę należy pojmować nie jako syntezę poszczególnych faktów lub informacji – a więc jako erudycję – lecz jako jedność sensu, opartą na rozumieniu. Filozofia, tak jak miłość, dąży do zrozumienia badanej przez siebie rzeczy, do ujęcia całości jej związków z innymi, do ukazania jej sensu, wartości i prawdy.

---

sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne umiejętności i przyzwyczajenia, zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa”. *Idem, Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Boston 1871, s. 1.

<sup>22</sup> Na temat pojęcia *amor intellectualis* i jego proveniencji w filozofii Ortegi zob. N. R. Orringer, *Ser y no ser en Platón, Hartmann y Ortega*, „Nueva Revista de Filología Hispánica”, 29, 1, 1980, s. 60–86.

<sup>23</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 747–748.

<sup>24</sup> Tamże, s. 749

<sup>25</sup> Tamże, s. 752.

Znamy tak wiele rzeczy, ale ich nie rozumiemy! Wszelka wiedza o faktach jest „niezrozumiała, nieuchwytna” i może zostać usprawiedliwiona jedynie wówczas, gdy będzie na usługach jakiejś teorii. [...] Erudycja, jako akumulacja faktów stanowi więc jedynie przedsiomek nauki, podczas gdy filozofia ustanawia swoje centryczne dążenia, albowiem jest czystą syntezą<sup>26</sup>.

Filozofia nie może się jednak ograniczać tylko do spraw wzniosłych, takich jak nauka, moralność, sztuka, społeczeństwo, które w epoce nowożytnej określano zbiorczą nazwą „Kultura” (duża litera wprowadzona przez Ortegę). Dla hiszpańskiego autora kulturą jest „wszelki akt o twórczym charakterze”, a więc również ten, w którym refleksyjnie odnosimy się do tego, co pozornie najmniej znaczące, czyli do tych rzeczy, które znajdują się najbliżej naszej osoby. Ortega uważał, że człowiek może rozumieć i kształtować to, co wielkie i poważne, tylko wówczas, gdy zrozumie to, co małe, gdy stanie się świadomy swojego własnego otoczenia i wejdzie w posiadanie swojej okoliczności, za której sprawą „porozumiewa się z uniwersum”<sup>27</sup>. W *Meditaciones del Quijote* pisał:

Okoliczność! *Circum-stantia!* — nieme rzeczy, które znajdują się w naszym najbliższym otoczeniu. Blisko, bardzo blisko unoszą swoje nieme kształty w geście pokory i pragnienia, jakby domagały się naszej akceptacji dla ich ofiary, zarazem zawstydzone pozorną prostotą swoich darów. A my stąpamy pomiędzy nimi, jak byśmy byli na nie ślepi, z nieruchomym spojrzeniem, skierowanym ku odległym przedsięwzięciom, nastawieni na podbój dalekich miast<sup>28</sup>.

Okoliczność to synonim takich pojęć jak bezpośredniość, spontaniczność i jednostkowość. Jest ona tym, co widzimy, czujemy, słyszymy i w czym działamy. Wyznacza ten obszar naszego życia, z którego nie zdajemy sobie sprawy, który nie został wzniesiony na poziom świadomości, refleksji, i z którego nie wydobyliśmy jeszcze *logosu*. W tym sensie okoliczność, o której pisał Ortega nasuwa pewne skojarzenia z Husserlowskim pojęciem świata naturalnego, a nasze zanurzenie w okoliczności z poziomem „naturalnego nastawienia wobec świata”. Przypomnijmy, że świat naturalny to dla Husserla „pewien niejasno uświadomiony horyzont nieokreślonej rzeczywistości”<sup>29</sup>. Z kolei naturalne wobec świata nastawienie to bycie w ten świat wrzuconym i w nim zamkniętym, ale bez świadomości owego stanu. Jak pisał Łaciak:

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże, s. 754.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przeł. D. Gierulanka. Warszawa 1975, s. 82.

Dla nastawienia naturalnego charakterystyczne jest uwięzienie w świecie: podmiot wyobcowuje się, zapomina o sobie, ztraca się w świecie. W nastawieniu naturalnym pozostajemy zamknięci w horyzoncie świata i żywimy jednocześnie przeświadczenie o realnym jego istnieniu, nie rozpoznając świadomości jako podstawy obowiązywania tego przeświadczenia. [...] nasze nastawienie naturalne jest zatem przeniknięte wiarą (*Glaube*) w istnienie świata, wiarą, która sprawia, że świat uświadamiamy sobie przedrefleksyjnie jako wstępnie dany, jako zastany, to znaczy istniejący przed wszelkim możliwym odniesieniem do świadomości, a samych siebie uznajemy za ludzi istniejących w świecie<sup>30</sup>.

Wydobycie się z obszaru „naturalnego nastawienia” polegało u Husserla na wprowadzeniu do niego elementu refleksji, krytyki, kontemplacji. To z kolei wiązało się z jego przezwyciężeniem, albowiem zdając sobie sprawę z naszego uwięzienia w świecie, przestajemy być jego więźniami. „Ten – pisał Józef Tischner – kto żyje wtopiony w horyzont świata, nie wie nic o własnym wtopieniu w świat. A ten, kto o tym wie, kto rozwija teorię tego stanu, wyzwolił się z zanurzenia w świecie”<sup>31</sup>. Z tym wiązała się również Husserlowska *epoché*. Pisał on o generalnej tezie naturalnego nastawienia:

Tezy którą spełniliśmy, nie opuszczamy, nie zmieniamy nic w naszym przekonaniu [...]. A jednak teza doznaje pewnej modyfikacji — podczas gdy pozostaje ona w sobie tym, czym jest, jakby uchylamy jej działanie (*setzen... „ausser Aktion”*), „wyłączamy ją”, „bierzemy ją w nawias”. Istnieje ona jeszcze nadal, tak jak to, co ujęte w nawias, w nawiasie, jak to, co wyłączone, poza zasięgiem połączenia. Możemy też powiedzieć: Teza jest przeżyciem, nie czynimy jednakże z niej „żadnego użytku” [...]; raczej chodzi tu [...] o nasuwające odpowiednie intuicje określenie szczególnego rodzaju odmiany świadomości, która dołącza się do pierwotnej prostej tezy [...] i przewartościowuje ją właśnie w pewien szczególny sposób<sup>32</sup>.

Tworzenie teorii i krytyczna refleksja nad „światem naturalnego nastawienia” w samym tym świecie jednak niczego nie zmienia. Chodzi o modyfikację pozycji, w ramach której z poziomu zanurzenia w świecie wnosimy się na poziom fenomenologiczny, na poziom wolnej od tezy o realnym istnieniu świata refleksji. Nie inaczej widział tę kwestię Ortega, który pisząc o konieczności „przyswojenia” sobie przez każdego jego własnej okoliczności, miał na myśli właśnie ów refleksyjny zwrot, jaki musi uczynić jednostka, aby zdać sobie sprawę i dojrzeć sens tego, co ją bezpośrednio otacza. Niemniej w przeciwieństwie do Husserla relacji między ja i światem

<sup>30</sup> P. Łaciak, dz. cyt., s. 130.

<sup>31</sup> J. Tischner, *W kręgu myśli Husserlowskiej*, [w:] Tenże, *Myslenie według wartości*, Kraków 1993, s. 34.

<sup>32</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii...*, dz. cyt., s. 90.



nadał hiszpański filozof bardziej rzeczywisty, namacalny wymiar. Nie chodziło mu o dotarcie do świadomości czystej, a więc takiej, która „nie musi zakładać żadnych twierdzeń na temat czegokolwiek innego”, lecz o odsłonięcie kulisów związku, jaki zachodzi między konkretną ludzką jednostką i jej okolicznością. Pragnął w ten sposób otworzyć fenomenologię na problematykę witalną i egzystencjalną, a przy tym zachować dostęp jednostkowego ja do świata zewnętrznego. Z tego powodu uznał, że jedyną rzeczywistością absolutną nie jest tak, jak u Husserla świadomość, lecz „pewnego rodzaju dualność”, która konstytuuje fenomen ludzkiego życia, polegający na nieustanym dialogu między ja jako osobą i ja jako okolicznością. Życie człowieka to nasza koegzystencja z okolicznością, z którą musimy się zmagać i liczyć, aby utrzymać się na jej powierzchni.

### 3. W poszukiwaniu źródeł kultury. Opis fenomenu ludzkiego życia

Fenomenologia transcendentalsa Husserla opierała się na przeświadczeniowej tezie „naturalnego nastawienia wobec świata”, pragnąc znaleźć dla niej uprawomocnienie i odsłonić sens tkwiący w jej uznawaniu. Natomiast filozofia Ortegi z okolicznościowego, bezpośredniego i jednostkowego życia, uczyniła podstawę dla odsłonięcia właściwej roli rozumu i kultury, pojętych jako „wszelki akt twórczy, w którym wydobywamy *logos* z czegoś, co było dotąd bez znaczenia”<sup>33</sup>. *Logos* to dla hiszpańskiego autora „sens, związek, jedność”, to wprowadzanie porządku, harmonii i rozumności do tego, co przypadkowe, zmienne i irracjonalne. To zwrot indywidualnego, bezpośredniego życia ku sobie samemu, którego celem jest zrozumienie siebie i stawienie czoła własnej problematyce. Czytamy u Ortegi:

Życie w samej swej istocie ma charakter okolicznościowy, nawet jeśli sądzimy, że jest inaczej to wszystko, co robimy, robimy ze względu na okoliczności. To pozwala nam odkryć prawdziwe zadanie intelektu i kultury. [...] Wszelka praca w obszarze kultury stanowi interpretację – rozjaśnianie, wyjaśnianie, egzegezę – życia<sup>34</sup>.

Dotychczas obowiązująca filozofia, w tym neokantyzm, sprowadziła całą rzeczywistość człowieka do świata kultury, który wolny jest od przypadkowości i zmienności

<sup>33</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 755–756.

<sup>34</sup> Tenże, *Prólogo para alemanes*, dz. cyt., t. IX, s. 152.

naszych osobowych istnień<sup>35</sup>. Nie dostrzegła jednak, że źródłem tej kultury jest czysta bezpośredniość i spontaniczność, a zatem jednostkowe życie ludzkie, które w procesie odsłaniania i wydobywania własnego sensu wznosi samo siebie na poziom pewności i jasności. Jak pisał Ortega:

Kultura dostarcza nam już przedmioty oczyszczone, które kiedyś były życiem spontanicznym i bezpośrednim, a dziś dzięki refleksyjnej pracy, wydają się wolne od czasu i przestrzeni, od zepsucia i kaprysu. Tworzą jakby sferę życia idealnego i abstrakcyjnego, unosząc się ponad naszymi jednostkowymi egzystencjami, które są zawsze przypadkowe i problematyczne<sup>36</sup>.

Zadaniem, jakie postawił Ortega przed nową filozofią, było ponowne zanurzenie rozumu i kultury w ich źródle, czyli w życiu konkretnego człowieka. W kulturze nie widział on jakiejś autonomicznej i beczasowej rzeczywistości, lecz „taktyczny wybieg, który musimy uczynić, aby zwrócić się ku temu, co bezpośrednie”<sup>37</sup>. W tym sensie, to nie życie jest na usługach kultury, lecz odwrotnie, to kultura wyrasta z życia, które będąc troską, problemem i niepewnością, poszukuje pewności, trwałości i panowania nad sobą.

Powinniśmy zaakceptować, że życie społeczne i pozostałe formy kultury są nam dane w postaci życia jednostkowego. To, co dzisiaj otrzymujemy już ozdobione niebem doskonałości, musiało w swoim czasie zwęzić się i skurczyć, aby mogło zmieścić się w sercu jakiegoś człowieka, [...] w duchowym wnętrzu jednostki, pośród jej kapryсів i humorów<sup>38</sup>.

Kultura stanowi swoistą odpowiedź życia na jego własne potrzeby. W tym zawiera się także zdolność życia do jej rozwijania, do tworzenia i poszerzania jej obszaru, albowiem „każda potrzeba, jeżeli się ją wzmacnia, staje się nową dziedziną kultury”<sup>39</sup>. Nie chodzi więc o to, aby powielać i hieratyzować nabytą już kulturę, lecz aby dzięki niej dokonywać kolejnych podbojów na terenie witalnej irracjonalności. Podboje te przekładają się następnie na pełniejsze rozumienie życia, którego cel sprowadza się do zaakceptowania przez każdego z nas jego własnej okoliczności. Ten akt akceptacji jest zarazem aktem twórczym, ponieważ pozwala przekuć okoliczność w wachlarz

<sup>35</sup> Ortega wszystkie koncepcje filozoficzne końca XIX i początku XX wieku sprowadził do jednej formuły „filozofii kultury”. Zob. Tenże, *El tema de nuestro tiempo*, t. III, s. 600.

<sup>36</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 755.

<sup>37</sup> Tamże, s. 756.

<sup>38</sup> Tamże, s. 755.

<sup>39</sup> Tamże.

możliwości, a tym samym przekuć konieczność, charakteryzującą bezpośredniość życia, w wolność, to jest możliwość wolnego projektowania własnej przyszłości.

Wolność to dla Ortegi świadomość jednostki jej własnego życia. To wzięcie na własność swojej okoliczności, a także dostrzeżenie jej specyfiki i ograniczoności. To wreszcie ulokowanie jej we właściwym miejscu w niezmiernym porządku świata, albowiem nie jest ona całym światem, a jedynie jego częścią. Nasza okoliczność wyznacza perspektywę, w ramach której ten świat nam się przedstawia.

Mówiąc o znalezieniu odpowiedniego miejsca dla naszej okoliczności, hiszpański autor miał na myśli konieczność wytworzenia dystansu między ja a jego otoczeniem, co może się dokonać jedynie za sprawą refleksji lub, mówiąc językiem fenomenologów, transcendentalnego zwrotu, w którym zaczynamy rozpatrywać to otoczenie jako nasze, a więc w taki sposób, w jaki przedstawia się ono naszemu ja. Wówczas też zdajemy sobie sprawę, że to, co nas otacza, nie jest jedyną i absolutną rzeczywistością, lecz rzeczywistością naszą. Jest ono rzeczywistością dla nas, nabierając okolicznościowego i perspektywicznego charakteru. W *Meditaciones del Quijote* czytamy:

Egipcjanie wierzyli, że dolina Nilu jest całym światem. Analogiczne twierdzenie, dotyczące okoliczności byłoby nie do przyjęcia i straciłoby swój sens. Pewne dusze okazują wyjątkową niemoc, gdy nie potrafią zauważyć zwykłej rzeczy, bez stwarzania sobie iluzji, że jest ona wszystkim lub czymś najlepszym na świecie. Ten obrzydliwy i dziecinny idealizm powinien zostać wyparty z naszej świadomości. Nie istnieje bowiem nic poza elementami rzeczywistości. Całość zaś stanowi ich abstrakcję i bez nich nie istnieje. Analogicznie to, co lepsze, istnieje tylko tam, gdzie mamy rzeczy dobre i tylko za sprawą naszego zainteresowania nimi zyskują one miano tego, co lepsze<sup>40</sup>.

Dystans, który tworzy się między ja i jego okolicznością pozwala dostrzec perspektywiczny charakter świata. Nawiązując do wykładów Husserla z 1907 roku, Ortega stwierdził, że „substancją świata nie jest ani materia, ani dusza, ani to, co cielesne, ani psychiczne”<sup>41</sup>. Nie jest nią żadna określona rzecz, lecz właśnie perspektywa<sup>42</sup>. Tę ostatnią zdefiniował jako obszar ducha, *logosu*, sensu, a więc jako obszar kultury, co pozwala nam widzieć świat w jedności i całości. Nie jest to jednak całość absolutna, albowiem kultura, jako wyraz zmagania się indywidualnego życia z okolicznością,

<sup>40</sup> Tamże, s. 756.

<sup>41</sup> Chodziło o E. Husserl, Hua XXIV, *Eintleitung in die Logik Erkenntnistheorie, Vorlesungen 1906/1907*, red. U. Melle, M. Nijhoft, la Haya 1984, s. 242. Pisał na ten temat J. San Martín, *La fenomenología...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>42</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 756.

nie może rościć sobie pretensji do wyrażenia całego świata, a więc takiego, który nie byłby światem dla kogoś i przez kogoś przeżywanym. Kultura przedstawia świat w perspektywie całości sensu, jaki miał on kiedyś dla konkretnego, jednostkowego życia. Stanowi swoisty „komentarz do życia” i jest takim jego sposobem, w którym „odrywa się ono od samego siebie”, od własnej bezpośredniości, nabywając dzięki temu „ogłady i porządku”<sup>43</sup>.

#### 4. Dialektyka powierzchni i głębi. Fenomenologiczna próba dotarcia do istoty rzeczy

Podjęty przez Ortegę w *Meditaciones del Quijote* problem życia i kultury oraz próba ich fenomenologicznej interpretacji<sup>44</sup>, mają swoją genezę w polemice, w jaką wdał się on w tamtym czasie z hiszpańskimi intelektualistami, w tym z reprezentantami Pokolenia 1898. Jej istotą było rozróżnienie między kulturą germańską a śródziemnomorską. Przedstawiciele Pokolenia 1898 tę pierwszą uznali za mętną i niezrozumiałą, podczas, gdy drugiej przypisali cechy jasności i wyraźności. Z taką wykładnią nie zgodził się Ortega, który dokonał odmiennego podziału i charakterystyki obu kultur. W kulturze germańskiej widział on przede wszystkim kulturę głębi i rozumu, opartą na ideach, w kulturze śródziemnomorskiej zaś kulturę powierzchni i zjawisk, bazującą na zmysłowych percepcjach. Rozróżnienie to stało się dla niego impulsem do zbadania, przy wykorzystaniu narzędzi fenomenologicznych, relacji zachodzących między zewnętrzem a wnętrzem rzeczy, między tym, co dane w postrzeżeniach zmysłowych, a tym, co dane w czystym spostrzeżeniu, to jest jej głębią i istotą. Pragnął pokazać, w jaki sposób przedstawia się owa istota, która pojawia się w momencie, gdy do gry wkracza podmiot wraz ze swoimi intelektualnymi aktami. Akty te wytwarzają dystans między nami a rzeczami. Odsłaniają związek między ja a światem, ja a jego okolicznością, przekształcając świat-okoliczność z postrzeganej przez nas zmysłowo rzeczywistości fizycznej w rzeczywistość „wirtualną”, rzeczywistość sensu, daną jedynie w świecie naszych czystych przeżyć<sup>45</sup>.

Aby uwyraźnić to, czym jest głębia/istota rzeczy, Ortega nawiązał do metafory lasu jako relacji między tym, co uchwytne w zmysłowych percepcjach, a tym, co się pod

<sup>43</sup> J. Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes*, dz. cyt., s. 152.

<sup>44</sup> W wykładni kultury widział J. San Martín największy i najoryginalniejszy wkład Ortegi w fenomenologię. Zob. uwagi tego autora w jego pracy *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*, Madrid 1998.

<sup>45</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 768.

nimi kryje<sup>46</sup>. Las to dla wchodzącego do niego człowieka rzeczywistość tajemnicza i wymykająca się jego oczom. Bez względu na to, w jakim miejscu lasu będzie się on znajdował, ujrzy tylko pojedyncze drzewa. Są one sposobem, w jaki ów las się nam przedstawia, ale zarazem nigdy go nie wyczerpują, albowiem jego istota pozostaje w ukryciu. Las stanowi dla człowieka związek widocznych i niewidocznych drzew, związek tego, co dane i zadane w sensie niezrealizowanej jeszcze możliwości. Jest on swoistym niejasno uświadomionym horyzontem pewnej rzeczywistości, która konstryuuje się w momencie spotkania naszej aktywności z naszym otoczeniem<sup>47</sup>. „Las – pisał hiszpański filozof – stanowi sumę naszych możliwych aktów, które realizując się, tracą swój naiwny, pierwotny charakter. To, co z lasu znajduje się bezpośrednio przed nami, stanowi jedynie pretekst do tego, aby cała reszta pozostała zakryta i odległa”<sup>48</sup>.

Ortega nie twierdził, że to, co poznawalne i uchwytywane zmysłowo, stanowi jakieś zafałszowanie prawdziwej, aczkolwiek ukrytej rzeczywistości. Chodziło mu raczej o to, że „misją tych widocznych drzew jest sprawianie, iż ukrytą pozostaje cała reszta i tylko wówczas, gdy uświadomimy sobie, że postrzegany przez nas pejzaż czyni skrytym inne niewidzialne pejzaże, pocujemy się jak we wnętrzu lasu”<sup>49</sup>. Bez zmysłowych percepcji nie byłoby możliwe odniesienie się do poziomu niezmysłowego. Ale i odwrotnie: to, co widzialne i namacalne, uzyskuje sens, znaczenie, wartość tylko wówczas, gdy odsłonięty zostanie poziom jego głębi.

To, co uchwytywane zmysłowo, to jest powierzchnia rzeczy, nie wymaga od podmiotu jakiegos specjalnego zaangażowania, albowiem w obszarze zmysłowości pozostaje on bierny i receptywny. Inaczej przedstawia się kwestia odsłaniania istoty rzeczy, co domaga się od podmiotu postawy zaangażowanej i aktywnej. Dotarcie do tego, co skryte, polega na zastosowaniu szeregu zabiegów natury intelektualnej. Wiąże się ze wskazaną wcześniej koniecznością wytworzenia dystansu między ja a światem, który uzyskujemy za sprawą wejścia na poziom fenomenologiczny. Ten dystans ma jednak czysto „wirtualny charakter”<sup>50</sup>, co oznacza, że jest on wynikiem aktu przejścia od świadomości bezrefleksyjnej, którą cechuje zanurzenie i zamknięcie w świecie, do refleksji, w której ów świat staje się czymś dla nas i przez nas przeżywanym.

<sup>46</sup> Na temat metafory lasu i jej ujęcia u Ortegi, Heideggera i Zambrano zob. tekst M. João Nevesa, *Sobre la metáfora operante de los „claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, „Aurora” 2012, nr 13, s. 40–49.

<sup>47</sup> R. Gaj, dz. cyt., s. 68–69.

<sup>48</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 765.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 768.

Kiedy Ortega mówił o „wirtualnym charakterze dystansu”, nie miał na myśli tego, że ów świat dany w przeżyciach staje się nagle czymś przez podmiot skonstruowanym, a więc wytworem jego świadomości. Świat pozazmysłowy, „świat istotnościowy”, pozostaje równie realny jak świat, z którym mieliśmy do czynienia na poziomie zmysłowych percepcji. Modyfikacji ulega nasze wobec niego nastawienie z biernego na czynne, dzięki czemu staje się on dla nas obszarem sensu, *logosu*, który w nim odsłaniamy. Ortega pisał:

Istnieje więc taka część rzeczywistości, która nie wymaga od nas innego wysiłku, jak ten otwarcia oczu i uszu — jest to świat czystych wrażeń, ten który nazywamy światem jawności. Istnieje również inny świat konstytuowany przez struktury tychże wrażeń, ten, który pozostaje skryty w relacji do jawnego, ale nie staje się przez to mniej od niego realny. Aby ów wyższy świat zaistniał przed nami potrzebujemy oczywiście czegoś więcej niż otwarcia oczu, a więc musimy zastosować akty wymagające od nas większego wysiłku, niemniej jednak wysiłek ten nie usuwa, ani też nie nadaje rzeczywistości owemu światu. Świat głębi jest równie jasny, jak świat powierzchni, tylko więcej się od nas domaga<sup>51</sup>.

Świat głębi i istoty nie jest światem mętnym, mglistym i nierealnym, jak chcieli go widzieć reprezentanci Pokolenia 1898. Jest to świat równie jasny i realny, jak ten dostępny naszym zmysłom. Więcej nawet: jasność i realność świata głębi warunkuje i umożliwia jasność, i realność świata powierzchni, albowiem ustanawia w nim ład, jedność i porządek. Bez idealnych struktur, w których świat przedstawia się naszemu ja, byłby on dla nas czymś niezrozumiałym. Byłby światem, którego nie potrafilibyśmy ani poznać, ani w nim działać<sup>52</sup>. Ortega, odwołując się tym razem do terminologii platońskiej, nazwał te idealne struktury ideami lub interpretacjami, pozwalającymi nam widzieć rzeczywistość w jej warstwie pozazmysłowej. W tym sensie idea stanowi swoisty intelektualny ogląd, w którym ujawnia się przed nami istota rzeczy.

Idea, zdaniem Ortegi, pozwala nam „zobaczyć” rzecz w całości, która nigdy nie jest dana w zmysłowym postrzeżeniu, albowiem to przedstawia nam zawsze tylko jakąś jej część lub stronę. Idea nie jest obrazem rzeczy, jako że przynależy do sfery pozasensorycznej. Stanowi ona raczej jej intelektualny schemat, za sprawą którego świat dany zmysłowo staje się określony, sensowny i uporządkowany. Idea nie

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Podobnie u Husserla, u którego, jak pisała Świącicka: „Przejście od świata do transcendentalnej subiektywności nie oznacza jednak w żadnym razie odrzucenia czy jakiegokolwiek ominięcia świata doświadczenia. To dzięki odnalezieniu jego źródła w świadomości transcendentalnej byt samego świata może uzyskać rzeczywiste wyjaśnienie i trwały fundament”. K. Świącicka, dz. cyt., s. 90.

jest więc ani czymś fizycznym, ani psychicznym, nie jest ani materią ani duszą, lecz tym, co duchowe, to jest efektem aktywnego i twórczego zaangażowania podmiotu – u Ortegi jednostki – w świat lub w okoliczność.

Ideę określił też Ortega mianem perspektywy, mając na myśli to, że nie jest ona ani czystą bezpośredniością, ani abstrakcją, lecz właśnie sensem, w którym widzimy to, co bezpośrednio, a więc nasze własne życie. Stąd też idea jest narzędziem służącym interpretacji życia, jego zabezpieczeniu, pozwalając nam każdorazowo stawiać czoło naszej okoliczności. Idea ma rozjaśniać życie i czynić je dla nas zrozumiałym. Ma stanowić jego interpretację, minimalizując zarazem właściwą życiu problematyczność. Kultura z kolei to związek idei, będący wyrazem naszego pragnienia pewności i trwałości.

Ta troska, która rodzi się w Grecji, aby następnie rozprzestrzenić się na ludzi z kontynentu europejskiego, jest troską o pewność, o trwałość. [...] jak mówi Platon – pewność hipotezy. Kultura to hipoteza, której poszukujemy nie po to, aby zastąpić nią życie, lecz aby je zabezpieczyć. Kultura nie stanowi całego życia, lecz jest tylko momentem pewności, stałości i jasności [...] jest ona przede wszystkim *aletheia*, która tak, jak potem *apocalipsis*, pierwotnie oznacza odkrywanie, ujawnianie, właściwie odsłanianie, ściąganie zasłony lub okrycia<sup>53</sup>.

Kultura rozumiana jako zbiór idei i „taktyczny zwrot” życia ku samemu sobie traci u Ortegi swój formalny i beczasowy charakter, nabierając znamion czasoprzestrzennej perspektywy, co pozwala nam właściwie spojrzeć na naszą najbliższą rzeczywistość i ulokować ją w perspektywie całości świata. To z kolei przekłada się nie tylko na intelektualną sferę ludzkiego życia, ale także na tę praktyczną i etyczną, związaną z naszym działaniem w świecie. Uwalnia nas to od utopijnych i wykluczających postaw, albowiem nabywamy świadomości ograniczoności naszej perspektywy, a w rezultacie istnienia także innych możliwych perspektyw. Stajemy się otwarci, ucząc się właściwie hierarchizować wartości. Jak mówił Ortega: „perspektywa doskonalili się przez zwielokrotnienie jej planów i poprzez dokładność, z jaką reagujemy na każdy jej poziom”<sup>54</sup>. Zło, grzech, nienawiść są tylko „błędem perspektywy”, polegającym na absolutyzacji części rzeczywistości i uznaniu jej za całość. Dlatego tak jak „intuicja wyższych wartości czyni płodniejszym nasz kontakt z tymi najniższymi”, tak też

<sup>53</sup> J. Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes*, dz. cyt., s. 152–153.

<sup>54</sup> Tenże, *Meditaciones del Quijote*, dz. cyt., s. 756.

„miłość do tego, co bliskie i zwyczajne, do naszej okoliczności, czyni w naszym sercu realnym i efektywnym to, co wzniosłe”<sup>55</sup>.

## 5. Ortegiańska korekta fenomenologii. Świadomość *versus* życie

Ortegiańska wykładnia fenomenologii<sup>56</sup> – zastosowana przede wszystkim do badań nad fenomenem życia jednostki – z jaką mamy do czynienia począwszy od 1914 roku, czyni zasadnym postawienie pytania, czy wprowadzone przez hiszpańskiego filozofa pojęcia okoliczności, perspektywy i jednostkowego życia ludzkiego, które w *Meditaciones del Quijote* pragnął on wyrazić przy zastosowaniu fenomenologicznych narzędzi, nie zdecydowały zarazem o jego odejściu od tego nurtu. Odpowiedzi na to pytanie udzielił sam Ortega wiele lat później w swoim ostatnim i opublikowanym pośmiertnie dziele *La idea de principio en Leibniz*. Tam w jednym z przypisów wskazał, na czym polegała jego korekta filozofii Husserla, nad którą zaczął pracować już w swojej pierwszej książce. Jej istotą stała się rezygnacja z opisu „fenomenu świadomości czegoś”, stanowiącego istotę fenomenologii, na rzecz opisu „fenomenu życia ludzkiego”, gdzie tym, co realne, nie jest intencjonalny akt świadomości, lecz „koegzystencja ja i rzeczy”. Zdaniem Ortegi świadomość jako pierwotna forma relacji między podmiotem a przedmiotem nie istnieje. Jedynym, co istnieje pierwotnie i realnie, jest ludzkie życie, czyli człowiek, który jest wobec rzeczy oraz rzeczy, które są wobec człowieka. Jak pisał:

Od 1914 roku począwszy moja myśl opierała się na intuicji fenomenowi „życie ludzkie”. Przedstawiając ją w owym czasie, miałem zamiar wiele wykładów poświęcić fenomenologii Husserla – korygowałem w sposób zasadniczy opis fenomenowi „świadomość czegoś”, który, jak wiadomo, stanowi z kolei podstawę husserlowskiej doktryny. [...] W swojej fenomenalności świadomość jest uznająca, tetyczna (*setzend*), co Husserl przyznaje i nazywa „naturalnym nastawieniem świadomości”. Fenomenologia polega na opisie świadomości naturalnej, wychodząc od świadomości refleksyjnej, która ją kontempluje, „nie biorąc jej na serio”, nie towarzysząc jej w jej uznaniach w bycie (*Setzungen*), zawieszając jej „dokonaniowy” charakter (*epoché*). [...] Moje obiekcje w stosunku do fenome-

<sup>55</sup> Tamże. Zob. na temat krytyki fenomenologii u Ortegi artykuł J. A. Fernández Zamora, *La crítica de Ortega y Gasset a la fenomenología las influencias de Husserl y Natorp en la elaboración de las «Meditaciones del Quijote»*, „Revista de Estudios Orteguianos”, nr 28, (2014), s. 117–130.

<sup>56</sup> U Ortegi fenomenologia ulega swoistej witalizacji, przez którą należy rozumieć uczynienie z niej narzędzia, służącego badaniu i opisowi jedynego systematycznego fenomenowi, jakim jest jednostkowe ludzkie życie.



nologii sprowadzają się do trzech zarzutów: 1. Zawieszenie tego, co nazwałem dokonaniowym charakterem świadomości, jej tetyczność, oznacza pozbawienie jej – a więc każdej świadomości jej najbardziej konstytutywnego elementu. 2. Zawiesza się dokonaniowość świadomości, wychodząc od świadomości refleksyjnej [...] – choć nie jest ona w jakimkolwiek sensie wyższa, aby pozbawić prawomocności świadomość pierwotną. 3. Przyjmuje się natomiast, że świadomość refleksyjna jest dokonująca i ustanawia świadomość pierwotną, nadając jej charakter bytu absolutnego i nazywając ją *Erlebnis*, czyli przeżyciem. To zaś jasno dowodzi, że każda świadomość ma dokonaniową prawomocność i nie ma sensu – w przypadku świadomości – pozbawiać tej prawomocności jednej na korzyść drugiej. [...] W następstwie tych zarzutów od 1914 roku począwszy, przedstawiłem opis fenomenu „świadomość czegoś”, stwierdzając – w przeciwieństwie do wszelkiego idealizmu – iż powiedzenie, że akt świadomości jest realny, a jedynie jego przedmiot intencjonalny, przeto irrealny, nie jest czystym opisem, lecz hipotezą. Opis, trzymający się ściśle fenomenu, oznajmia, że w fenomenie świadomości jako percepcji znajdziemy koegzystencję ja i rzeczy, a zatem że nie jest ona idealnością, intencjonalnością, lecz samą realnością. [...] Realnością jest to, że ja jestem, że otwieram oczy i doświadczam boleśnie rzeczywistości, którą jest moje otoczenie; domniemany zaś opis fenomenu „świadomość” sprowadza się w istocie do opisu fenomenu „realne życie ludzkie” jako koegzystencji ja i rzeczy, które mnie otaczają, czyli okoliczności. Wynika z tego, że taka świadomość jako fenomen „nie istnieje”, lecz że jest hipotezą, odziedziczoną po Descartes’ie. Dlatego Husserl powraca do Descartes’a<sup>57</sup>.

W ujęciu Ortegi, fenomenologia Husserla, której największą zasługą było zbadanie świadomości i jej składników, a także zaopatrzenie dawnego idealizmu w precyzję i dyscyplinę, „popęłniła w porządku mikro te same, co on w porządku makro błędy”<sup>58</sup>. Chodziło o uznanie czystej świadomości za rzeczywistość radykalną, to jest przyznanie jej statusu tego, co dane, pozytywne i niezależone przez myślący podmiot. Husserl, poszukując instancji przeciwnej stanowisku subiektywistycznemu, takiej, która spełniałaby wymóg bezzałożeniowości filozofii, odnalazł ją właśnie w czystej świadomości, a więc, jak pisał Ortega, w „pewnym rodzaju ja, które zdaje sobie sprawę ze wszystkiego innego, [...] w ja, które jest jakimś czystym okiem, niewzruszonym zwierciadłem, kontemplacją i niczym więcej”<sup>59</sup>. Tym, co charakteryzuje owo ja, jest

<sup>57</sup> J. Ortega y Gasset, *La idea de principio en Leibniz. La evolución de la teoría deductiva*, t. IX, s. 1119–1120. W niniejszej pracy posiłkuje się również polskim przekładem tego dzieła autorstwa Ewy Burskiej tj. J. Ortega y Gasset, *Ewolucja teorii dedukcyjnej, Pojęcie zasady u Leibniza*, Gdańsk: Słowo, obraz, terytoria, 2004.

<sup>58</sup> J. Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes*, dz. cyt., s. 155.

<sup>59</sup> Tamże.

to, że „nie pragnie ono, lecz zdaje sobie sprawę tak ze swojego pragnienia, jak i z tego, czego pragnie, nie czuje ono, lecz dostrzega swoje odczucia i doznawane przez siebie wartości, w rezultacie nie myśli ono, to znaczy nie wierzy w to, co myśli, lecz ogranicza się do dostrzeżenia tego, że myśli i tego, o czym myśli”<sup>60</sup>. Owo ja jest zatem niczym „król Midas”, gdyż tak jak on przemieniał wszystko czego tylko dotknął w złoto, tak czysta świadomość odrealnia wszystko, co znajduje, przekształcając przedmioty w czyste przeżycia i noematy. „Owa świadomość — pisał Ortega — unieważnia świat i zmienia go w czyste znaczenie. A jako że znaczenie wyczerpuje całą swą konsystencję w byciu zrozumiałym, to z rzeczywistości czyni się czystą inteligibilność”<sup>61</sup>.

Ortega postawił pytanie, na ile owa czysta świadomość jest rzeczywiście tym, co dane i niezależone przez myślenie podmiotu. Jego odpowiedź była negatywna. Czysta świadomość może wyłonić się jedynie wskutek „manipulacji podmiotu”, której podstawą jest redukcja transcendentualno-fenomenologiczna. W tym sensie sytuacja fenomenologa nie odbiega dalece od tej, jaka przytrafia się fizykowi, pragnącemu zbadać i opisać wnętrze atomu, o czym czytamy w *Prólogo para alemanes*:

Chcąc go zbadać, wchodzi on w ów atom, ingeruje w niego i go zmienia. Dlatego zamiast znaleźć jakąś rzeczywistość, po prostu ją wytwarza. Podobnie fenomenolog. Tym, co naprawdę znajduje, jest świadomość pierwotna, nierefleksyjna i naiwna, gdzie człowiek wierzy w to, co myśli, pragnie i odczuwa ból zęba, który nie podlega innej możliwej redukcji niż aspiryna lub usunięcie<sup>62</sup>.

Tym, co dane i niezależone, nie jest czysta świadomość i jej przeżycia, lecz świadomość bezrefleksyjna i naiwna, której dokonujący charakter i uznaniowość w bycie pragnęła zawiesić transcendentualna fenomenologia, wierząc, że w ten sposób uda jej się wykluczyć z obszaru filozofii elementy przeświadczeniowe, naiwne i uczynić z niej ścisłą naukę. Dla Ortegi jednak najgroźniejszym przeświadczeniem i największą naiwnością jest to, w którym sądzimy, że udało nam się naiwność tę z naszego myślenia wyeliminować. Dlatego nowa, rodząca się filozofia nie uznaje ani radykalnej pewności, ani radykalnego wątpienia, wskazuje na ich wzajemną dialektyczną i dynamiczną relację. Wątpienie żywi się pewnością, pewność zaś wątpieniem.

Nowa filozofia uważa, że radykalna podejrzliwość nie jest dobrą metodą. Podejrzliwość oszukuje samą siebie, wierząc, że może wyeliminować własną naiwność.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże, s. 156.

[...] Lepsze od podejrzliwości jest żywe i czujne zaufanie. Chcemy tego czy nie, unosimy się na wodach naiwności i bardziej naiwnym jest ten, kto wierzy, że jej uniknął<sup>63</sup>.

Naiwność i rzeczywistość to dla Ortegi synonimy. Dlatego świadomość bezrefleksyjna, pierwotna i naiwna, którą pragnęła zawiesić fenomenologia, nie była dla niego w istocie świadomością, lecz właśnie rzeczywistością. Nie sposób zaś zawiesić rzeczywistości, gdyż nawet sam fenomenolog, który sądzi, że to, co istnieje, stanowi tylko czyste przeżycie czystej świadomości, „jest ostatecznie nikim więcej, jak realnym człowiekiem, który musi zmagać się z zewnętrznym wobec siebie światem, ukonstytuowanym niezależnie od niego, za sprawą rzeczy wielkiej, zwanej świadomością, lub rzeczy mniejszych, zwanych noematami”<sup>64</sup>. Są one w niemniejszym stopniu rzeczami niż drzewa, samochody i kamienie. Tak samo jak te ostatnie wykraczają poza „ja”, a więc chcąc czy nie, musimy się z nimi liczyć, podobnie jak liczymy się z kamieniem, o który w danym momencie potykają się nasze stopy.

Ortega uważał, że pojęcie świadomości, którym posługiwał się dawny idealizm, a następnie także fenomenologia, jest tylko „hipotezą”, „ryzykownym wyjaśnieniem” i „konstrukcją naszej boskiej fantazji”<sup>65</sup>. Stąd też powinno się „je odesłać do lazaretu” i zastąpić pojęciem, które rzeczywiście odnosi nas do tego, co prawdziwie i autentycznie istnieje. Tym pojęciem staje się „ludzkie życie” jako płaszczyzna spotkania konkretnego człowieka z tym, co go bezpośrednio otacza, a więc z jego okolicznością. Oba te człony istnieją w równie realny sposób. Dlatego nie można żadnemu z nich przypisać dominacji nad drugim czy jednostronnej zależności. Tak jednak dzieje się, gdy wprowadzamy pojęcie świadomości, która „jednostronnie interpretuje zależność rzeczy od człowieka”<sup>66</sup>. Oczywiście trudno mówić o okoliczności pominięwszy istnienie jednostki, dla której jest ona okolicznością. Ale równie niemożliwe okazuje się mówienie o istnieniu jednostki bez tej okoliczności, która stanowi drugą część jej ja i dlatego również musi istnieć.

Tym, co naprawdę istnieje nie jest świadomość, a w niej idee rzeczy, lecz człowiek, który znajduje się w otoczeniu rzeczy, w okoliczności, która również istnieje. [...] To, co naprawdę istnieje i jest dane to moja koegzystencja z rzeczami, owo absolutne wydarzenie: „ja” w swoich okolicznościach. Ja i świat, jedno naprzeciw

<sup>63</sup> J. Ortega y Gasset, *Kant. Reflexiones del centenario*, t. IV, s. 261.

<sup>64</sup> Tenże, *Prólogo para alemanes*, dz. cyt., s. 157–158.

<sup>65</sup> Tamże, s. 158.

<sup>66</sup> Tamże.

drugiego, bez możliwości stopienia w jedno ani rozdzielenia, jesteśmy niczym Kabirowie i Dioskurowie, niczym wszystkie te boskie pary, które według Greków i Rzymian musiały narodzić się i umrzeć razem, i którym nadano piękną nazwę *dii consentes*, bogowie wspólnie istniejący<sup>67</sup>.

Ta koegzystencja ja i okoliczności nie ma statycznego, lecz dokonujący się i wydarzający charakter. W tym sensie Ortega zinterpretował byt jako wzajemne wydarzenie się człowieka i świata, wydarzenie się przybierające formę dramatu. Tam, gdzie mamy do czynienia z językiem statycznym, nieuchronnie wdzierają się błęd, w którym za rzeczywistość, za byt, bierzemy już jakąś interpretację, ideę, intelektualizację. Z tego powodu hiszpański autor postulował wyzwolenie pojęć filozoficznych, w tym fenomenologii, z ich idealistycznego i intelektualistycznego kontekstu, w którym człowieka sprowadza się do samego tylko rozumu, myślenia lub świadomości, uznając, że stanowią one gwarancję i potwierdzenie jego istnienia. Jako przykład podał Ortega pojęcie *Erleben*, mówiąc, że należy usunąć z niego

[...] wszelkie pozostałości umysłowej immanencji czy świadomości, pozostawiając jego groźne znaczenie pierwotne, że człowiekowi o coś absolutnie chodzi, a mianowicie o byt, [...] o istnienie poza myśleniem, na metafizycznym wygnaniu z samego siebie, na wydaniu siebie na prawdziwą obczyznę, jaką jest Uniwersum<sup>68</sup>.

Ortega nie odrzucił zatem w całości fenomenologii, ale dokonał w niej wielu istotnych modyfikacji. Za jej najważniejsze zadanie uznał „danie samej sobie kopniaka, który zmusi ją do wyjścia ku absolutnemu Zewnątrz, gdzie odkryje ona właściwą sobie misję”<sup>69</sup>. Nie było nią jednak poszukiwanie jakiejś nowej rzeczywistości, którą odkrywamy wewnątrz podmiotu, w jego świadomości, lecz wyjście od tego, co już tutaj jest i co nie wymaga naszych manipulacji w postaci stosowania rozmaitych form redukcji. Tym zaś, co znajdujemy jako przez nas niezłożone i niewarunkowane jest nasze własne życie, dane nam w niewymuszonej i nieprzewyciężonej spontaniczności i naiwności<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Tamże, s. 159.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże.

## Bibliografia

- Biebel W., Wprowadzenie Wydawcy, w: E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1990.
- Cerezo Galán P., *Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid 2011.
3. Gadamer H., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Kraków 1993.
- Gaj R., *Ortega y Gasset*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975.
- Husserl E., Hua XXIV, *Einleitung in die Logik Erkenntnistheorie, Vorlesungen 1906/1907*, red. U. Melle, M. Nijhoft, La Haya 1984.
- Husserl E., *Husserliana III/5: Briefwechsel. Die Neukantianer*, Dordrecht 1994.
- Judycki S., *Głębia i kontyngencja fenomenu. Fenomenologia i filozofia XX wieku*, „Studia Philosophiae Christianae”, nr 2(39), 2003, s. 187–203.
- Leszczyna D., *W poszukiwaniu rzeczywistości radykalnej. José Ortegi y Gasset nowa krytyka rozumu*, wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.
- Luft S., *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*, Northwestern University Press, Evanston 2011.
- Łaciak P., *Husserl a problem istnienia świata*, „Folia Philosophica” nr 32, 2014, s. 129–156.
- Marias J., *Ortega. Circustancia y vocation*, Madrid 1983.
- Montero Anzola J., *La fenomenología de la conciencia en E. Husserl*, „Universitas Philosophica” 24, 2007, nr 48, s. 127–147.
- Neves M., *Sobre la metáfora operante de los „claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, „Aurora” 2012, nr 13, s. 40–49.
- Orringer N., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid 1979.
- Orringer N., *Ser y no ser en Platón, Hartmann y Ortega*, „Nueva Revista de Filología Hispánica”, 29, 1, 1980.
- Ortega y Gasset J., *Evolucja teorii dedukcyjnej. Pojęcie zasady u Leibniza*, przeł. E. Burska, Gdańsk: Słowo, obraz, terytoria, 2004.
- Ortega y Gasset J., *Obras completas*, t. I-X, ed. Fundación José Ortega y Gasset/Centro de Estudios Ortegaianos, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset & Taurus, 2004-2010.
- Rolewski J., *Husserlowskie pojęcie świata przeżywanego Lebenswelt*, „Ruch Filozoficzny” nr 72, 2017, s. 181–186.
- San Martin J., *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*, Madrid 1998.
- San Martin J., *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid 2012.
- Szilasi W., *Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls*, Tübingen 1959.
- Święcicka K., *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005.
- Taylor E., *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Boston 1871.
- Tischner J., *W kręgu myśli Husserlowskiej*, w: *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1993.

Zamora J., *La crítica de Ortega y Gasset a la fenomenológica las influencias de Husserl y Natorp en la elaboración de las «Meditaciones del Quijote»*, „Revista de Estudios Orteguianos”, nr 28/2014, s. 117–130.

### **Nota o Autorce**

**Dorota Leszczyna** – dr hab. prof. UWrocław, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Profesora nadzwyczajna w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Badaczka XIX i XX-wiecznej filozofii hiszpańskiej i niemieckiej. Autorka pięciu autorskich monografii, laureatka wielu nagród naukowych, w tym Nagrody Specjalnej Rektora Uniwersytetu w Alicante za rozprawę doktorską z 2020 roku. Od 2010 roku współpracuje z badaczami z Centro de Estudios Orteguianos w Madrycie oraz z madryckim Universidad Complutense.



INÉS RUIZ ARTOLA

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

ORCID: 0000-0003-3025-0580

## WANDA LANDOWSKA I *DON KICHOT* WANDA LANDOWSKA Y *DON QUIJOTE*

**Słowa kluczowe:** Don Kichot, Cervantes, *El retablo de maese Pedro*, Landowska, Falla, Hiszpania, klawesyn, neoklasycyzm

**Palabras clave:** Don Quijote, Cervantes, *El Retablo de Maese Pedro*, Landowska, Falla, España, Clave, París, Nueva York, Neoclasicismo

**Abstrakt:** Związek polskiej klawesynistki z postacią Don Kichota najwyraźniej ujawnił się podczas premiery fundamentalnego dzieła hiszpańskiej awangardy: *El retablo de maese Pedro* Manuela de Falli, opartego na rozdziale powieści Cervantesa. Premiera miała miejsce w Paryżu w czerwcu 1923 roku, a obchody stulecia dzieła w roku 2023 dały impuls do realizacji nowych badań, konferencji i koncertów, ponownie ukazując, jak niezgłębione jest to dzieło ujmowane z wielu perspektyw. W niniejszym artykule najpierw dokonam przeglądu badań poświęconych temu dziełu oraz najnowszych analiz dokonanych z okazji jego stulecia. Następnie cofniemy się do roku 1905, czyli do punktu wyjścia, w którym znajdujemy kilka zbieżności między Landowską, Hiszpanią, Don Kichotem a Manuelem de Fallą. W trzeciej części przeanalizowany zostanie wkład Wandy Landowskiej w dzieło jako inspiratorki, wykonawczynie, a nawet promotorki w Stanach Zjednoczonych. Zakończę, omawiając efekty tej współpracy między Fallą a Landowską: kompozycję *Concerto para clave*, drugiego utworu z okresu neoklasycznego kompozytora, którego stulecie – w 2026 roku – już się zbliża.

**Abstracto:** La relación de la clavecinista polaca con la figura de Don Quijote, cristaliza en el estreno de una obra fundamental del repertorio de vanguardia español: *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla y basada en un capítulo de la novela cervantina. Estrenado en París en junio de 1923, recientemente su centenario ha motivado estudios, conferencias y conciertos durante todo el año 2023 que han aportado más luces y han vuelto a subrayar la fuente inagotable que supone esta obra desde múltiples perspectivas. En este artículo, se realiza en primer lugar un estado de la cuestión sobre los estudios que se han dedicado en torno a esta obra y las últimas aportaciones con motivo de su centenario. Después retrocederemos al año 1905, punto de partida en el que encontramos varias coincidencias entre Landowska, España, Don Quijote y Manuel de Falla. En un tercer punto se analizará el papel de Wanda Landowska en la obra como inspiradora, intérprete e incluso promotora en los Estados Unidos. Concluiremos con la consecuencia de esta colaboración entre Falla y Landowska: la composición del *Concerto para clave*,



segunda pieza de la etapa neoclasicista del compositor y cuyo centenario está ya a las puertas, en 2026.

## Obchody stulecia dzieła i stan badań

Gdy piszę te strony, kresu dobiega rok jubileuszowy dzieła, które jest głównym tematem tych rozważań: mija sto lat od paryskiej premiery *El retablo de maese Pedro*. W 2023 roku, szczególnie w Hiszpanii, odbyły się liczne wykłady<sup>1</sup>, koncerty<sup>2</sup>, międzynarodowy kongres<sup>3</sup>, a nawet wystawy<sup>4</sup>, które miały uczcić tę kluczową pozycję w repertuarze Manuela de Falli. Wszystkie te wydarzenia tylko potwierdziły nieskończone możliwości analizy i refleksji nad tym dziełem.

<sup>1</sup> Od 13 kwietnia do 4 maja 2023 roku odbywał się cykl wykładów w Real Academia de San Fernando w Madrycie. Pod kierunkiem Alfredo Aracila i José Luisa Garcii del Bustospecjaliści podejmowali takie tematy, jak: „*El retablo de maese Pedro* w kontekście międzywojennego neoklasycyzmu” (Elena Torres García, Universidad Complutense de Madrid), „*El retablo de maese Pedro* de Falla albo powrót do źródeł *Don Kichota*” (Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid), „Kukielki, maski, lutka... Rzeczywistość i nierzeczywistość *El retablo de maese Pedro*” (Alfredo Aracil, Fundación Archivo Manuel de Falla) oraz „Falla i Real Academia: radości i smutki” (Antonio Gallego, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Wszystkie wykłady można obejrzeć na stronie Akademii: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/el-retablo-de-maese-pedro-1923-2023/> [dostęp: 18.12.2023].

<sup>2</sup> Spośród wielu wykonani i wersji koncertu z *El retablo* w 2023 wyróżnić należy ten zaprezentowany na Festival de Música y Danza w Granada, do którego scenografię zaprojektowała Compañía Etcétera. Jej kierownikiem jest wnuk Hermenegildo Lanza, jednego z artystów realizujących scenografię do przedstawienia paryskiego. Zob. <https://granadafestival.org/programa/2023-el-retablo-de-maese-pedro/> Z kolei Teatro Real de Madrid, zaprezentował wersję koncertu wraz z wykonaniem *Concerto para clave* Manuela de Falla zadedykowaną Wandzie Landowskiej. Zob. <https://www.teatroreal.es/es/espectaculo/retablo-maese-pedro-1>

Wreszcie miasto, w którym urodził się kompozytor, Cádiz, uhonorowało stulecie dzieła występem kameralnej Orquesta Bética, założonej przez Manuela de Falla, która wyruszyła w pierwszą trasę koncertową w 1925 roku właśnie z *El retablo*. Podczas tego koncertu na klawesynie grał Diego Ares, który uczył się między innymi u jednej z uczennic Wandy Landowskiej, której muzyk dedykował swe ważne wykonania. Zob. [https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/festival-musica-cadiz/evento/97535/ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA Y CÍA DE TÍTERES PER POC. De retablos y maravillas](https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/festival-musica-cadiz/evento/97535/ORQUESTA_BÉTICA_DE_CÁMARA_Y_CÍA_DE_TÍTERES_PER_POC_De_retablos_y_maravillas) [dostęp: 18.12.2023].

<sup>3</sup> Kongres odbywał się w roku 2023 w Madrycie (w maju) oraz w Montpellier (w październiku) pod tytułem „Retornos al pasado, caminos de vanguardia. En el centenario de *El retablo de maese Pedro*”. Jego organizatorami były specjalizujący się w twórczości Manuela de Falla Yvan Nommick (Université Paul-Valéry Montpellier 3) i Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid). Program i szczegóły dotyczące kongresu są dostępne na stronie: <https://congresomulico.wordpress.com/> [dostęp: 18.12.2023].

<sup>4</sup> Wystawa „Manuel de Falla: un retablo para un centenario”, z dziełami Carmen Gozález Castro z okazji stulecia *El retablo* miała miejsce w Archivo Manuel de Falla (Granada). Zob. <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2023/exposicion-manuel-de-falla-un-retablo-para-un-centenario>. Wystawa „Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (1923-2023): el pasado presente”, w Residencia de Estudiantes de Madrid, zob. <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Exposiciones/exposiciones/content.jsp?guid={80CE27D9-D365-4BD8-A7F6-7780A9EF122A}> [consultado 18.12.2023].

Oprócz tych niedawnych propozycji, które wniosły nowe i cenne ujęcia badawcze i artystyczne oraz przypomniały hiszpańskiej publiczności o tym kluczowym dziele, *El retablo de maese Pedro* cieszył się już wcześniej zainteresowaniem znakomitych badaczy. Morze atramentu wylano już na temat tej kompozycji; inspirowała ona z tak wielu perspektyw, że wydaje się niezgłębiona: od ogólnych badań muzycznych i literackich<sup>5</sup>, poprzez bardziej szczegółowe tematy, takie jak zabiegi kompozytorskie, źródła, z których korzystał mistrz, aż po aspekty związane z przekładem dzieła i jego interpretacją w innych językach<sup>6</sup>, a nawet rekonstrukcję pierwotnej scenografii<sup>7</sup>, która wcześniej była nieco zaniedbywana lub traktowana pobieżnie<sup>8</sup>, pomimo że było to dzieło wielokrotnie inscenizowane<sup>9</sup>. Wszystkie te badania, od najstarszych do najnowszych, tylko potwierdzają, że geniusz Cervantesa i Falli nieustannie inspirują do refleksji i badań muzycznych, literackich, filozoficznych i artystycznych.

<sup>5</sup> Pośród poświęconych Falli i jego dziełu ksiązek wyróżniają się zwłaszcza: CHRISTOFORIDIS, M.: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Rozprawa doktorska. Universidad de Melbourne, 1997; HESS, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago- Londres, University of Chicago Press, 2001; TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De "La vida breve" a "El retablo de maese Pedro"*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Należy również wskazać wstęp Torresa Clemente do wydania faksymile partytury opublikowanego przez Archivo Manuel de Falla w Granadzie, zob. FALLA, M. de: *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsimiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011. Pośród licznych artykułów wskazać należy m.in.: ALLEN, J.: "Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show", *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, march 1973, s. 330-335; LATCHAN, M.: "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, s. 95-109; NOMMICK, Y.: "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, s. 289-300; TORRES CLEMENTE, E.: "Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, s. 839-856.

<sup>6</sup> Jedną z najnowszych rozpraw doktorskich poświęconych neoklasycyzmowi muzycznemu w Hiszpanii to: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Universidad de Sevilla, enero 2004. Co do zawłości lingwistycznych francuskich i angielskich tłumaczeń libretta zob. SANTANA BURGOS, L.: "La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla", *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, s. 130-137.

<sup>7</sup> RUIZ ARTOLA, Inés, "La escenografía de *El retablo de maese Pedro* de Falla en sus primeras representaciones (1923-1925)", *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022.

<sup>8</sup> HESS, C., BONET, J.M., PERSIAS, J.: "Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De entre las exposiciones dedicadas al *Retablo* hemos localizado los catálogos: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001 y *Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortiz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, y destacamos aquí, por su aportación de fuentes primeras, el catálogo: *Títeres. 30 años de Etcétera*. Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013.

<sup>9</sup> Zob. wykład Alfredo Aracila, "Títeres, máscaras, espejos... Realidad e irrealidad en *El retablo de maese Pedro*". <https://www.youtube.com/watch?v=cj58EIQWxeY> [dostęp: 18.12.2023].

## 1905: rok pełen znaczących zbiegów okoliczności

Gdy mowa o Wandzie Landowskiej, Hiszpanii, *Don Kichocie* i Manuelu de Falli, nie sposób nie wspomnieć o roku 1905, w którym to doszło do kilku pięknych zbiegów okoliczności, dających początek tej opowieści. Przede wszystkim był to rok, w którym Wanda Landowska po raz pierwszy wystąpiła w Hiszpanii. Po ukończeniu w 1896 roku nauki gry na fortepianie u Aleksandra Michałowskiego w swoim rodzinnym mieście, Warszawie, i spędzeniu czterech lat jako studentka kompozycji u renomowanego profesora Heinricha Urbana w Berlinie (między 1896 a 1900 rokiem), Landowska osiedliła się w Paryżu i rozpoczęła działalność, której poświęciła całe swoje życie, a której główną treścią były gra na klawesynie i odzyskiwanie repertuaru muzyki dawnej.

Spędziwszy pięć lat w stolicy Francji, Landowska odbyła swoją pierwszą europejską trasę koncertową przy wsparciu słynnego impresario Gabriela Astruca<sup>10</sup> jako jej promotora i przedstawiciela. Wśród zagranicznych miast, w których miała występować, znalazł się Madryt. Przybycie Landowskiej zostało przyjęte przez madrycką publiczność z wielkim zainteresowaniem, co z kolei zaowocowało obszerną relacją prasową z występu. Dla hiszpańskiej publiczności była to pierwsza okazja, by usłyszeć w teatrze muzykę dawną graną na klawesynie, co już samo w sobie budziło zaciekawienie. Wykonawczyni była ponadto młoda, utalentowana i pochodziła z dalekiej Polski. Spośród wielu innych notatek prasowych wymieńmy tę:

Madame Wanda Landowska, dwudziestotrzyletnia Polka, wykaże swoje niezwykle umiejętności, jak fama głosi, podczas dwóch zaplanowanych koncertów, pierwszym we wskazanej dacie, a drugim w dniu 25. Wybitna artystka zaprezentuje wykonania na trzech instrumentach: klawesynie, pianoforte i pianinie, aby ukazać, jako rzecz najciekawszą, historię walca, poczynając od tańców granych i tańczonych w XVI wieku, zwanych *voltas*, z których wywodzą się współczesne walce, aż do najnowszych kompozycji tego gatunku. Każda kompozycja zostanie wykonana na instrumencie, dla którego została napisana<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Dziś jest to postać niemal zapomniana, niemniej fundamentalna dla Paryża początku wieku XX, jego sceny muzycznej i skandali, co pokazują wspomnienia samego Astruca (zob. ASTRUC, Gabriel. *Le pavillon des fantômes, souvenirs*, Paris: Bernard Grasset, 1929). Wersja zdigitalizowana dostępna na stronie Francuskiej Biblioteki Narodowej: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4220306b> [dostęp: 18.12.2023].

<sup>11</sup> *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LVI, núm. 17432, 2 de noviembre de 1905, s. 2.

Ten pierwszy koncert, składający się z dwóch trzyczęściowych programów (jeden poświęcony walcom, drugi Bachowi), stanowił początek międzynarodowej kariery Landowskiej, która stała się jedną z pionierek w dziedzinie klawesynu i muzyki klawesynowej, wówczas zapomnianej.

Właśnie w tym roku, gdy Landowska po raz pierwszy odwiedziła Madryt, obchodzono w całym kraju trzechsetlecie pierwszego wydania powieści Cervantesa *Don Kichot z Manczy*. Z tej okazji odbyło się wiele ważnych wydarzeń, począwszy od uroczystości otwarcia obchodów w Bibliotece Narodowej Hiszpanii w Madrycie w obecności króla Alfonsa XIII<sup>12</sup>, aż po dedykowane wydarzeniu dzieła, na przykład poświęcone błędnemu rycerzowi utwory pisarzy z Pokolenia '98, w tym Azorina<sup>13</sup>, oraz szereg wykładów, dyskusji, odczytów itp. Szczególnie warte wspomnienia w kontekście niniejszego artykułu są wykłady na temat „Don Kichot i muzyka”<sup>14</sup>, które w maju 1905 roku wygłosił Cecilio de Roda. Ów muzykolog i krytyk muzyczny (rok później został mianowany członkiem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych św. Ferdynanda) analizował obecność muzyki w powieści Cervantesa, począwszy od odwołań do melodii i rytmów w genialnej powieści, po analizę i spis instrumentów w niej wspomnianych. Jednym z rozdziałów analizowanych przez Rodo był ten o teatrzyku mistrza Piotra w drugiej części *Don Kichota*. Roda mówił wówczas tak:

W *Retablo de Maese Pedro* występują również dulzainy i atabale; dulzaina to rodzaj oboju używanego podczas uroczystości i zabaw, podobny do szałamaji, chociaż Van Der Straeten uważa go za analogiczny do fagotu. Atabale, które również można usłyszeć podczas przygody z osłem i wizyty na galerach, to nasze dawniejsze timbale, na których grano z siodła i wciąż są używane jako historyczne pamiątki podczas corocznej ceremonii ogłaszania bulli<sup>15</sup>.

Wykład ten przeszedł do historii nie tylko jako hołd dla przełomowej powieści i analiza dotąd nieporuszanego tematu, lecz również z tej racji, że stanowił inspi-

<sup>12</sup> 5 maja rozpoczęły się obchody trzechsetlecia wydania *Don Kichota* w Biblioteca Nacional de Madrid, w obecności króla Alfonsa XIII. Zob. STORM, Eric. *El tercer centenario de Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español*, Universidad Complutense, Madrid 1996, p. 10. Dostęp elektroniczny: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-6-96.pdf> [18.12.2023].

<sup>13</sup> José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1942) napisał *La ruta de Don Quijote*, przemierzając Manczę w poszukiwaniu bohaterów powieści trzysta lat po jej publikacji. Całe dzieło można przeczytać na stronie: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ruta-de-don-quiote--0/html/> [dostęp 18.12.2023].

<sup>14</sup> RODA, Cecilio de. *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos músicos y danzas*. Conferencias dadas en el ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con motivo del tricentenario de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, <http://cervantes.bne.es/es/coleccion/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [dostęp 18.12.2023].

<sup>15</sup> Tamże.

rację dla obecnego pośród publiczności młodego kompozytora. Wykładu uważnie słuchał i robił notatki Manuel de Falla (urodzony w 1876 roku, zaledwie trzy lata starszy od Wandy Landowskiej, urodzonej w 1879 roku). Andaluzijski kompozytor jeszcze wtedy nie wiedział, że te notatki posłużą mu jako dokumentacja dla dzieła, które stanie się punktem zwrotnym w jego karierze: *Retablo de Maese Pedro*, którego premiera z udziałem Wandy Landowskiej na klawesynie odbyła się w Paryżu w 1923 roku. Dzieło to, za sprawą Don Kichota, dało wstęp mistrzowi z Kadyksu na szczyt europejskiego neoklasycyzmu.

Zbiegi okoliczności na tym się nie kończą. Ten sam Cecilio de Roda, który w maju 1905 roku dostarczył młodemu Falli tyle wiadomości związanych z *Don Kichotem*, kilka miesięcy później zwrócił uwagę na tę „młodą Polkę”, która właśnie zagrała przed madrycką publicznością na swoim dawnym instrumencie klawiszowym. Występ Wandy Landowskiej zimą 1905 roku był dla tego muzykologa i krytyka nie tylko odkryciem, ale także doskonałą okazją<sup>16</sup> do pogłębienia wiedzy na temat organologii i dawnych instrumentów klawiszowych, co zaowocowało studium tego tematu, przy okazji żywo chwalonego naszą bohaterkę.

Wanda Landowska poświęciła swoją pierwszą część współczesnym Bacha. Nie jest pianistką: jest znawczynią, piewczynią, krytyczną badaczką, która to, co robi, potrafi robić dobrze, wyjaśniać, dlaczego to robi i przekonywać do tego słuchaczy. Jest kompletną artystką. Jej poglądy na temat interpretacji dzieł Bacha, wyłożone niedawno w artykule w „*Mercure de France*”, tak bardzo pokrywają się z moimi, gdy przedstawiałem Koncert d-moll na trzy fortepiany i instrumenty smyczkowe, że nie ośmielałem się wyrazić jej pochwał<sup>17</sup>.

Landowska nie mogłaby mieć w Hiszpanii lepszego listu polecającego niż słowa, jakie Cecilio de Roda, ceniony muzykolog i krytyk, poświęcił jej w swoim artykule. Było to coś niezwykłego. Klawesynistka została bowiem doceniana za swoją pracę dalece wykraczającą poza samą tylko błyskotliwą grę: jej eksploracje i analizy ukazywały ją w Hiszpanii jako intelektualistkę i specjalistkę od muzyki dawnej. To nasiono, które Landowska pozostawiła na ziemi Don Kichota, szybko przyniosło swoje owoce.

Należy jeszcze wspomnieć o innym istotnym wydarzeniu, które również miało miejsce w tym samym 1905 roku. Wówczas to Manuel de Falla otrzymał nagrodę Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych św. Ferdynanda w Madrycie za dzieło *La vida*

<sup>16</sup> RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La época*, suplemento al núm. 19.890, 4 de diciembre de 1905, s. 3.

<sup>17</sup> Tamże.

*breve*. Jednakże Falla nie zdołał wystawić tego utworu aż do 1913 roku, dokładnie tego samego, w którym odbyła się skandalizująca premiera *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Falla i Strawiński będą dzielić nie tylko podziw i przyjaźń, ale także scenę. Obydwaj wystawią swoje utwory w Pałacu Księżnej Polignac<sup>18</sup>, wprowadzając neoklasycyzm na europejską scenę jako jeden z najważniejszych nurtów okresu międzywojennego.

Choć w owym odległym 1905 roku Falla i Landowska prawdopodobnie nie znali się osobiście, na pewno o sobie wiedzieli, przynajmniej dzięki prasie. Nie wiedzieli jeszcze, że będą bohaterami jednego z najbardziej inspirujących (jeśli nie najbardziej) epizodów hiszpańskiego neoklasycyzmu muzycznego, opartego na tekście Cervantesa. Ich późniejsza przyjaźń i współpraca, o której świetnym źródłem informacji jest korespondencja<sup>19</sup>, zapewne stanowiły punkt kulminacyjny w relacjach między Wandą Landowską a Hiszpanią.

Należy wszakże zaznaczyć, że nasza bohaterka regularnie odwiedzała Hiszpanię od roku 1905 aż do wybuchu wojny domowej w 1936 roku. Dzięki prasie wiemy, że dała ponad sto recitali i odwiedziła niemal wszystkie wspólnoty autonomiczne. Landowska była w Hiszpanii kochana i podziwiana: jej koncerty były oklaskiwane, jej teksty cytowane, miała kilku uczniów, którzy podróżowali z Hiszpanii do Francji, aby się u niej uczyć, a poeci i pisarze dedykowali jej piękne teksty. Wanda łączyła się z Hiszpanią, jej ludźmi i muzyką w sposób bardzo szczególny. Przytoczmy na przykład piękny akapit, w którym Landowska, okazując miłość do Hiszpanii, w cervantesowskim duchu porównuje konia Don Kichota z hiszpańskim pociągiem parowym z początku XX wieku:

Trzeba przyznać, że po żadnym kraju nie podróżuje się jak po Hiszpanii. Dzięki systemowi biletów kilometrowych każdy kilometr w pierwszej klasie kosztuje zaledwie pięć centów, więc za czterdzieści centów masz rozrywkę na cały dzień. Jak cudownie jest przemierzać na parowym Rosynancie<sup>20</sup> góry Andaluzji czy piękne równiny Kastylii, które tak bardzo przypominają te z mojego kraju. [...] Im więcej podróżuję po tym kraju, tym bardziej kocham hiszpańską publiczność; mało zdyscyplinowana, dość hałaśliwa, ale bardzo życzliwa, bardzo przyjacielska

<sup>18</sup> KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011.

<sup>19</sup> *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología -serie Epistolario Manuel de Falla-. Archivo Manuel de Falla/ Universidad de Granada, Granada 2022.

<sup>20</sup> Podkreślenie moje.

i ma, podobnie jak Słowianie, tę naturalną skłonność do muzyki, ten naturalny apetyt na muzykę<sup>21</sup>.

Ta więź z hiszpańską publicznością i wrażliwość na muzykę są zauważalne dzięki wizytom, występom i związkom koleżeńskim, czemu poświęciłam dość obszerne monograficzne studium<sup>22</sup>. Tutaj skupię się na latach przygotowań i na premierze *Retablo de maese Pedro*, na tej donkichotowskiej przygodzie, w którą Wanda wyruszyła wraz z mistrzem Fallą.

### Teatrzyk mistrza Falli

Biorąc pod uwagę skrupulatność i drobiazgowość Manuela de Falli w przygotowaniu kompozycji i zbieraniu źródeł, nie ma najmniejszych wątpliwości co do tego, że wybór rozdziału z teatrzykiem nie był przypadkowy. Wspomniany wcześniej wykład Cecilio de Rody mógł mieć istotny wpływ na tę decyzję. Gdy Księżna Polignac zleciła kompozytorowi napisanie utworu (zamówiła również dwa inne, od Erika Satiego i Igora Strawińskiego), on dość jasno, już w 1918 roku, przedstawił swój pomysł:

Ten temat jest z rozdziału [XXVI] drugiej części *Don Kichota*, *Teatrzyk mistrza Piotra*. Będę podążał za tekstem Cervantesa od początku przedstawienia (odgrywanego przez marionetki w małym teatrzyku umieszczonym na scenie). Zakładamy, że obecni w tekście widzowie znajdują się przed szopką. Będziemy ich słyszeć, ale nie będziemy ich widzieć. Dopiero pod koniec Don Kichot gwałtownie wkroczy na scenę, aby ukarać tych, którzy prześladują Melisendrę i Don Gaiferosa, kończąc przedstawienie słowami wygłoszonymi ku chwale rycerstwa...<sup>23</sup>

<sup>21</sup> "Il faut le dire, on ne voyage nulle part comme en Espagne. Avec le système des billets kilométriques, chaque kilomètre en première revient à peine à cinq centimes et pour une quarantaine de sous, il y a de quoi s'amuser pour toute une journée. Et quelle joie de traverser sur la Rossinante à vapeur les montagnes de l'Andalousie ou les belles plaines de la Castille qui rappellent celles de mon pays. [...] Plus je voyage ici, plus j'aime le public espagnol; peu discipliné, assez bruyant, il est très attentif, très bon enfant et il a, à l'instar des Slaves, ce penchant naturel vers la musique, cet appétit naturel de la musique". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, 15 marzo 1911, s. 58. [A.M.F.: 6097-N3]. Cytat za tłumaczeniem hiszpańskim w: TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado», s. 415–416.

<sup>22</sup> RUIZ ARTOLA, Inés. *La Landowska: una crónica por España (1905-1936)*, Chopin University Press (w druku).

<sup>23</sup> List Manuela de Falla do księżnej de Polignac. Madrid, 09-XII-1918. En el A.M.F. (teczka n° 7432) cytowana w: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, s. 302. Tekst oryginalny: "Ce sujet vous le trouverez en lisant le Chapitre [XXVI] de la 2<sup>ème</sup> partie de Don Quijote, "El retablo de maese Pedro" (Le tréteau de maître Pierre). Je suivrai le texte de Cervantes du commencement de la représentation (faite

W donkichotowskiej wersji Manuela de Falli, kompozytor traktował tekst Cervantesa z największą dbałością o wierność<sup>24</sup>. Epizod z rozdziału XXVI drugiej części *Don Kichota* jest jednym z najbardziej inspirujących fragmentów ze względu na narracyjne wykorzystanie nakładających się chronologii i przestrzeni, co było strategią typową dla baroku, a co jednocześnie decyduje o jego aktualności.

Fabula tego rozdziału, by ująć ją w kilku słowach, jest następująca: mistrz Piotr (który w powieści pojawia się już wcześniej) przybywa do gospody, gdzie znajdują się Don Kichot i Sanczo, i wystawia przedstawienie kukiełkowe. Przedstawienie opowiada historię uwolnienia Melisendry i rozgrywa się za czasów Karola Wielkiego. Don Kichot uważnie śledzi spektakl kukiełkowy, a w miarę, jak jego akcja się rozwija, rycerz z Manczy kilkakrotnie przerywa chłopcu, pomocnikowi mistrza Piotra, który opowiada historię, krytykując i wyrażając swoje zastrzeżenia. Ostatecznie Don Kichot, w swoim szaleństwie i rozmyciu granicy między rzeczywistością a fikcją, wstaje i postanawia sam uratować księżniczkę, całkowicie niszcząc teatrzyk. W oryginalnym tekście Cervantesa akcja toczy się dalej (mistrz Piotr zostaje zdemaskowany), jednakże Manuel de Falla postanowił (już pięć lat wcześniej, w 1918 roku) zakończyć gwałtownie na scenie, gdy szopka zostaje zniszczona.

W opowieści tej nakładają się trzy różne przestrzenie i czasy. Trzy narracyjne płaszczyzny z niezależnymi chronologiami rozwijają się równoległe, a mianowicie: scena w gospodzie, gdzie znajdują się bohaterowie, czyli czasy Cervantesa; epoka Karola Wielkiego, która jest inspiracją dla przedstawienia (i która nieprzypadkowo stanowi właśnie tę epokę, w której pogrążona jest wyobraźnia Don Kichota); i trzeci, który jest współczesnym czasem czytelnika Cervantesa i publiczności Falli, uczestniczących w tej „reprezentacji reprezentacji”. Jest to dzieło w dziele, zabieg stosowany w czasach Cervantesa w literaturze, a także w malarstwie (wystarczy spojrzeć na *Panny dworskie* Velázqueza), który pozwala umieścić narrację wewnątrz innej narracji, poszerzając możliwości literackie i muzyczne.

---

par des marionnettes sur un petit théâtre placé sur la scène). On supposera que les spectateurs cités dans le texte se trouvent devant le tréteau. On les entendra, mais on ne les verra pas. C'est seulement à la fin que Don Quijote monte violemment sur la scène pour punir ceux qui sont à la poursuite de Melisendra et Don Gayferos, et la représentation finissant avec les paroles qu'il prononce (D. Quijote) à la gloire de la chevalerie... ”.

<sup>24</sup> Manuel de Falla cytował dosłownie tekst rozdziału, a jeżeli zdarzają się nieznaczne zmiany lub dopowiedzenia, to wynikają z potrzeb dramaturgicznych dzieła. Niemniej jednak nawet uzupełnienia zostały zaczerpnięte z *Don Kichota*, zatem kompozytor pozostał ściśle wierny tekstowi. Analizuje to Elena Torres Clemente w książce *Las óperas de Manuel de Falla: de 'La Vida Breve' a 'El Retablo de Maese Pedro'*, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2007.



Adaptacja muzyczna koncentruje się na ostatniej płaszczyźnie, czyli teatryku, poprzez muzykę i narastające emocje opowiadającego chłopaka zanurzając publiczność w akcję rozgrywającą się między marionetkami, a nie między rzeczywistymi postaciami. W ten sposób wszyscy wczuwamy się w szaleństwo Don Kichota, a nawet zaczyna nam się ono udzielać. Skupiona na działaniach kukiełek muzyka nawiązuje do różnorodnych źródeł dawnych, co sprawia, że przenosimy się w przeszłość: „W swojej kompozycji Falla wykorzystał odniesienia do źródeł średniowiecznych i renesansowych, wracając do muzycznej przeszłości, równie nowoczesnej jak muzyka Landowskiej. Całe dzieło jest przesycone muzyką na gitarę z końca XVII wieku hiszpańskiego kompozytora Gaspara Sanza i melodią z traktatu muzycznego hiszpańskiego teoretyka XVI wieku, Francisco Salinasa”<sup>25</sup>.

Falla potrafił zatem zmierzyć się – dzięki drobiazgowym badaniom źródeł – zarówno z konkretnym literackim fragmentem, jak i z całym dziełem, wykazując dogłębny szacunek i znajomość pierwowzoru. Z pewnością nie bez powodu Salvador de Madariaga zadedykował Manuelowi de Falli swój *Guía del lector del Quijote*, pisząc: „Manuelowi de Falli, którego Retablo de Maese Pedro dało drugą nieśmiertelność nieśmiertelnemu Don Kichotowi, dedykuję z serdecznym podziwem ten esej”<sup>26</sup>.

### **Rola Wandy Landowskiej w *El retablo*: inspiracja, wykonanie i promocja**

Rola Wandy Landowskiej w *El retablo de maese Pedro* była niezwykle istotna, ponieważ nie tylko zagrała ona partię na klawesynie podczas premiery w Paryżu, ale prawdopodobnie zainspirowała Fallę do tego, by w ogóle włączyć klawesyn do dzieła. Ponadto Landowska wykonała niezrównaną pracę promocyjną w Nowym Świecie: podczas swojej pierwszej trasy po Stanach Zjednoczonych, która odbyła się dokładnie w roku premiery opartego na *Don Kichocie* dzieła Falli, propagowała je i zapewniła mu późniejszą nowojorską premierę. Zwróćmy uwagę na kilka istotnych faktów z tym związanych.

<sup>25</sup> “In its composition Falla incorporated references to medieval and Renaissance sources, returning to a musical past in a way as modern as that of Landowska. The whole work is permeated by a piece of late 17th -century guitar music by the Spanish composer Gaspar Sanz, and by a melody from the musical treatise of the 16th-century Spanish theorist Francisco Salinas”. W: LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, s. 4.

<sup>26</sup> Cyt. za: PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, s. 134.

Po pierwsze, musimy się cofnąć do roku 1922, kiedy Wanda zdecydowała się odwiedzić Manuela de Fallę w Granadzie. Znali się od lat (prawdopodobnie od 1907 roku, gdy oboje mieszkali w Paryżu i występowali razem na scenie), a Landowska od dawna przemierzała hiszpańskie ziemie, podróżując ze swoim klawesynem na „parowym Rosynancie”. Tak oto, będąc w jesienno-zimowej trasie koncertowej po Hiszpanii w 1922 roku, Landowska napisała do kompozytora gaditano, ujawniając zarazem zażyłość, jaka ich wówczas łączyła: „Czy naprawdę nie jest możliwe, abyś przyjechał do Barcelony? W takim razie będę musiała pojechać do Granady!”<sup>27</sup>. Po wielu koncertach w Barcelonie i innych miastach, dotarła do Granady w listopadzie 1922 roku. To właśnie wtedy mieli okazję do owocnych dyskusji i wymiany pomysłów. To spotkanie dostarczyło andaluzyjskiemu mistrzowi ostatniego elementu potrzebnego do ukończenia *Retablo*: wglądu w techniki i możliwości instrumentu, jakim jest klawesyn. Później sama Landowska wspominała to spotkanie w ten sposób:

W 1922 roku spędziłam kilka dni w Granadzie z moim przyjacielem Manuelem de Fallą. Pracował wówczas nad swoim *Retablo de maese Pedro*. Ponieważ byłam w trasie koncertowej po Hiszpanii, zabrałam ze sobą mój klawesyn i mogłam dla niego grać oraz przedstawić różne możliwości tego instrumentu. Jego zainteresowanie wzrastało. 26 listopada 1922 roku napisał do mnie z Granady: „Nasza wczorajsza rozmowa, po przeczytaniu *Retablo* i wysłuchaniu wszystkich cennych wskazówek dotyczących użycia klawesynu, wzbudziła we mnie mnóstwo pomysłów i projektów do realizacji”. Był tak podekscytowany, że nie tylko napisał część dla klawesynu w *Retablo*, ale postanowił również napisać koncert na klawesyn i z towarzyszeniem innych instrumentów<sup>28</sup>.

Podczas wizyty w Granadzie Wanda Landowska dała również dwa koncerty (nota bene, dzięki staraniom samego Manuela de Falli), a prasa opisała jak zawsze wyjątkową wizytę klawesynistki. Pisał o niej, między innymi, poeta Federico García Lorca, który

<sup>27</sup> “Vous est-il vraiment impossible de venir à Barcelona? Mais alors, il faut que j’aie à Granada!”. List z 3 listopada 1922 roku od Wandy Landowskiej do Manuela de Falla, opublikowany w: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)... s. 127.

<sup>28</sup> “In 1922 I spent several days in Granada with my friend Manuel de Falla. He was then working on his *Retablo de Maese Pedro*. Being on a concert tour in Spain, I had my harpsichord with me; and I was able to play for him a great deal and to tell him about the various possibilities of the instrument. He became increasingly interested. On November 26, 1922, he wrote from Granada “Our conversation of yesterday, after reading the *Retablo* and all your precious indications on the use of the harpsichord, have awakened in me a multitude of ideas and of projects to realize”. He grew so enthusiastic that he not only wrote a harpsichord part in the *Retablo* but resolved to write a concerto for harpsichord and several instruments”. *Landowska on Music*. Denis Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, s. 346.

wychwalał sztukę Wandy i był zachwycony brzmieniem jej klawesynu<sup>29</sup>. Lorca odegrał również istotną rolę w stworzeniu *Retablo* Falli, gdyż to on wprowadził kompozytora w świat pacynek [*títeres decachiporra*]; zorganizowany w 1922 roku w domu Lorki występ bożonarodzeniowy jest uważany za preambułę do stworzenia *Retablo*<sup>30</sup>. Rzeczywiście, zaprojektowane później dla *Retablo* Falli pacynki były bezpośrednio zainspirowane tymi, które tańczyły i śpiewały do jego muzyki podczas tego bożonarodzeniowego wydarzenia.

Wracając do Wandy Landowskiej i przeskakując nieco w czasie, przytoczmy list, który Manuel de Falla napisał do niej w styczniu 1923 roku po przeczytaniu książki *Musique Ancienne* (Wanda prawdopodobnie podarowała mu ją rok wcześniej podczas swojej wizyty w Granadzie<sup>31</sup>).

Pani książka o *muzyce dawnej* bardzo mnie zainteresowała i gdy ją czytam, mam wrażenie, że nadal z Panią rozmawiam... i czasami nawet się nieco nie zgadzam... ale to tym lepiej, czyż nie? Absolutna zbieżność poglądów na Sztukę byłaby dla samej Sztuki czymś paskudnym; ponadto, kiedy Pani słucham, zawsze się zgadzamy!<sup>32</sup>

Ta książka, która wielokrotnie była wizytówką Wandy Landowskiej, także dla samego Manuela de Falli stanowiła inspirującą lekturę. W jednym z listów stwierdził, że była jednym z motywów do założenia przez mistrza w 1924 roku Orkiestry Betyckiej<sup>33</sup>, która swoją pierwszą trasę koncertową po Hiszpanii odbyła z *Retablo de maese Pedro* w 1925 roku, korzystając ze scenografii bardzo zbliżonej do tej z Paryża. Jasne było, że Fallę i Landowską łączyła fascynacja i szczególne zainteresowanie muzyką dawną i choć przyjmowali różne perspektywy, odegrali decydującą rolę w jej odrodzeniu na początku XX wieku.

<sup>29</sup> GARCÍA LORCA, Federico. «Notas de arte. Wanda Landowska». *Gaceta Sur*, año XV, núm. 6056, 23 de noviembre de 1922, s. 1.

<sup>30</sup> HESS, Carol. «Entre tradición y vanguardia: El *retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March, Madrid. W: <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=17&cl=2> [dostęp: 18.12.2023].

<sup>31</sup> LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from the French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926.

<sup>32</sup> «Votre livre sur musique ancienne m'a énormément intéressé, et encore en lisant il me semble causer avec vous... et même des fois, nous disentons un peu... mais tant mieux- n' est-ce pas? Une absolue coïncidence de points de vue dans l'Art serait pour l'Art même une bien vilaine chose, et d'ailleurs, quand je vous écoute vous écoutez nous sommes toujours d'accord!». W: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.), s. 141.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015.

Premiera w Paryżu w czerwcu 1923 roku stała się przedmiotem licznych studiów, a jedno z najczęściej przytaczanych świadectw pochodzi od krytyka, który zdał relację z obecności na wydarzeniu znaczących postaci ze świata kultury. Był to wielki sukces *maese Falli*:

Oto Paul Valéry, poeta dzisiejszy, który gestykułuje niczym tonący między falami kobiecych ramion. W drzwiach stoi Henri de Régnier, poeta dnia minionego, cały sztywny i pogardliwy jak jego płonące wąsy i wyniosłe oko w monoklu. Muzyk Strawiński jest myszą między kotkami. A malarz Picasso, w smokingu i otoczony zewsząd, wygląda, jakby opierał się w rogu z zsuniętą na jedną brew czapką. Malarz José María Sert wydaje się czynić honory w pałacu. Ale spośród poetów, malarzy i muzyków – dworu księżnej Edmond de Polignac – bohaterem wieczoru jest maestro Falla<sup>34</sup>.

Z kolei Roland Manuel, we francuskim czasopiśmie „Lyrica”, pisał z subtelną precyzją stylu: „Fasada ozdobiona niby teatr marionetek, udająca ciężkie czerwone zasłony, i rysujące się przed nią klawesyn, harfa-lutnia i pudło kontrabasu wystarczyły, by porwać publiczność, która śledziła wykonanie tego małego, dowcipnego, a nawet wzruszającego arcydzieła”<sup>35</sup>.

Wieczór okazał się wielkim sukcesem zarówno wśród publiczności, jak i krytyków, którzy byli oczarowani dziełem emanującym nowoczesnością, opartym na donkichotowskim tekście i lalkach oraz inspirowanego muzyką dawną. Wszystkie te elementy zachwyciły uczestników, a przedstawienie musiało zostać natychmiast powtórzone z powodu wzbudzonej euforii. Jednak dla naszych bohaterów ten wieczór nie zakończył się w pełni pomyślnie:

Publiczność tak bardzo polubiła przedstawienie, że prosiła o jego natychmiastowe powtórzenie, ale wykonawcy odmówili pod pretekstem, że może nie wypadłoby tak dobrze, jak za pierwszym razem. Prawdziwą przyczyną było jednak to, że księżniczka nie zaprosiła ich na wielką kolację, którą zorganizowała dla wybitnej publiczności uczestniczącej w wydarzeniu. Nie zaprosiła też Falli: wielki sukces, mnóstwo róż i kwiatów, ale po zakończeniu przedstawienia potraktowała go jak służącego. Wanda Landowska zapomniała drobnej koronkowej chusteczki, a księżniczka zwróciła ją w pięknym lakierowanym pudełku. Jednakże, również

<sup>34</sup> BARGA, Corpus. «El retablo de maese Falla. Reflejos de París». *El Sol*, Madrid, 30-VI-1923 [A.M.F., P-6411/104].

<sup>35</sup> ROLAND-MANUEL, Alexis. «Une première: *El Retablo de Maese Pedro*». *Lyrica*, XVIII, julio 1923. Citado en: *Un retablo para Maese Pedro...* (katalog wystawy).

poirytowana brakiem zaproszenia, Wanda chusteczkę zatrzymała, a pudełko zwróciła<sup>36</sup>.

Po występie księżniczka nie była więc szczególnie życzliwa dla muzyków, którzy musieli zjeść kolację gdzie indziej: Landowska poszła z matką, a Falla z artystami, którzy pochodzili z Hiszpanii. Wszyscy zjedli kolację w paryskiej knajpce i w ten sposób świętowali swój sukces.

Wsparcie, którego Wanda udzieliła podczas komponowania, a później jako wykonawczyni na klawesynie w Paryżu, umocniło przyjaźń między Landowską a Fallą, a w geście wdzięczności Falla obiecał napisać dla niej koncert na klawesyn. W obliczu sukcesu w Paryżu i wyjątkowej oferty kompozytora, Wanda postanowiła promować utwór w Stanach Zjednoczonych, gdzie od 1923 roku regularnie koncertowała. Korzystając ze swoich kontaktów, elokwencji i umiejętności perswazji, przekonała Ligę Kompozytorów w Stanach Zjednoczonych do przygotowania premiery utworu w Nowym Świecie. Chociaż przedsięwzięcie nie było łatwe i zajęło sporo czasu, ostatecznie zakończyło się szczęśliwie. Po wielu negocjacjach, zmianach dyrygentów, dyskusjach z wydawnictwem kompozytora i tym podobnych komplikacjach, premiera *Retablo* w Stanach Zjednoczonych miała się odbyć w 1925 roku. Landowska również zagrała na klawesynie, a jej rola była kluczowa. W korespondencji między Fallą a Claire Raphael Reis (odpowiedzialną za produkcję i amerykańskie premiery dzieła) przebija zaufanie kompozytora do klawesynistki i uwydatnia się znaczenie Landowskiej w amerykańskim przedsięwzięciu. W czerwcu 1925 roku Falla napisał do Reis:

Podczas mojego pobytu w Paryżu prowadziłem długie rozmowy z Madame Wandą Landowską na temat różnych możliwych rozwiązań dotyczących scenicznej reprezentacji *Retablo*. Za pośrednictwem Madame Landowskiej otrzymanie Państwo wszystkie niezbędne wskazówki w tej sprawie [...]. Jeśli chodzi o śpiewaków, którzy mają występować, oraz utwory towarzyszące *Retablo* w programie, będę bardzo wdzięczny za bezpośredni kontakt z Madame Landowską<sup>37</sup>.

Mając na uwadze zaufanie, jakim Falla ją darzył, można stwierdzić, że Wanda odegrała kluczową rolę, począwszy od możliwości scenicznej reprezentacji, aż po delikatny wybór utworów do wykonania obok *Retablo*, na ostateczny kształt dzieła.

<sup>36</sup> PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, s. 133.

<sup>37</sup> List Manuela de Falla do Claire Reis, napisany na maszynie w języku hiszpańskim, datowany na 24 lipca 1925 roku, zdeponowany w zasobach Archivo Manuel de Falla, który mogłam przeczytać dzięki życzliwości Loes Dommering.

Premiera nowojorska, podobnie jak wcześniejsza w Paryżu, odniosła wielki sukces. Manuel de Falla, który nie mógł być obecny, otrzymał od Wandy Landowskiej pełen entuzjazmu list, opisujący mu muzyków, artystów, salę i reakcję amerykańskiej publiczności na Don Kichota. Na gratulacje Falla odpowiada równie entuzjastycznie na początku 1926 roku:

Otrzymuję i czytam Pani list tak dogłębnie poruszony, że muszę to natychmiast powiedzieć, pomimo bardzo późnej godziny i wbrew wszystkim zaleceniom lekarza! Mówienie o wdzięczności, o uznaniu, to byłoby mało. Te piękne wyrażenia były tak nadużywane!... To raczej hymn wdzięczności, który powinien być śpiewany, tyle zawdzięcza Pani *Retablo* (a jeszcze więcej, gdy myślę o tak bolesnym zbiegu dat!) i tak wielka jest Pani jako Artystka i Przyjaciółka<sup>38</sup>.

Tak oto Don Kichot dotarł do amerykańskiego lądu w towarzystwie klawesynistki, która pomimo wszelkich trudności była przekonana o jego wartości.

### **Podsumowanie: O tym, jak Don Kichot sprawił, że Manuel de Falla skomponował koncert dla Landowskiej**

Zobaczyliśmy powyżej, jak istotna była rola Wandy Landowskiej w dwóch pierwszych premierach *Retablo* poza Hiszpanią. Klawesynistka nie tylko doradzała i wspierała mistrza w ostatnich miesiącach jego pracy twórczej (proces kompozycji trwał ponad pięć lat), ale także zgodziła się osobiście zagrać podczas premier w Paryżu i Nowym Jorku oraz była zaufaną osobą mistrza do podejmowania decyzji podczas premiery po drugiej stronie oceanu, w której on nie mógł wziąć udziału. Ponadto Landowska była niezmierną promotorką dzieła: nieustannie mówiła w amerykańskiej prasie o utworze, broniła go i zdołała wynegocjować jego realizację w Nowym Jorku z zespołem znakomitych artystów muzycznych oraz doskonałym scenografem i kukielkarzem Remo Bufano<sup>39</sup>. Udowodniła tym samym, że nie tylko

<sup>38</sup> “Je reçois et je lis votre lettre avec un si profonde émotion qu’il me faut vous le dire de suite malgré l’heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parler de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusé de cette belles expressions!... C’est plutôt un hymne d’actions de grâces qu’il faudrait vous chanter, tellement le “Retablo” vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coïncidence des dates!) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie”. Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 22 de enero 1926.[84][A.M.F. 7171-078]. W: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)..., s. 266–267.

<sup>39</sup> Postać można zobaczyć w kolekcji cyfrowej Biblioteki Uniwersytetu Columbia, Stany Zjednoczone. Zob.: <https://dlc.library.columbia.edu/catalog/cul:tdz08kps48> [dostęp: 18.12.2023].

była doskonałą wykonawczynią, ale także sprawną promotorką, czyli nowoczesną artystką, świadomą znaczenia nawiązywania kontaktów i siły prasy w dotarciu do publiczności, aby zdobyć miejsce na coraz bardziej konkurencyjnej scenie artystycznej, zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej.

Na te właśnie wysiłki kompozytor, jak już wcześniej wspomniano, chciał odpowiedzieć kompozycją dedykowaną w podziękowaniu. I tak też zrobił. W korespondencji między mistrzem a Landowską możemy śledzić proces tworzenia *Koncertu na klawesyn*. Od wyrażonej w czerwcu 1923 roku obietnicy skomponowania czegoś dla Landowskiej minęły trzy długie lata, podczas których Wanda czasami traciła cierpliwość, a nawet czuła się niekomfortowo. Ale Falla, tak samo jak w przypadku *Retablo* i innych utworów, był kompozytorem pracującym powoli, rozważającym, próbującym, zmieniającym i wgłębiającym się. Z kolei Landowska była osobą aktywną i chciała mieć koncert jak najszybciej pod ręką, pragnąc wystawić go w drugiej połowie roku 1923. Nie ma tutaj czasu ani miejsca na opowiedzenie tej drugiej części historii, która była już przedmiotem wielu studiów<sup>40</sup>; ważne jest to, że ostatecznie kompozytor stworzył utwór, który stanowi, w ścisłym sensie, pierwszy koncert na klawesyn skomponowany w języku nowoczesnym w XX wieku.

Ta kompozycja to drugi zdecydowany neoklasyczny utwór mistrza z Andaluzji, a jej stworzenie było bezpośrednim rezultatem współpracy między Fallą a Landowską przy opisanej w tym tekście scenie z *Don Kichota*. Kiedy wreszcie nadszedł wyczekiwany debiut, w listopadzie 1926 roku, mistrz wyjaśnił w wywiadzie, jak doszło do powstania tej partytury:

Dzieło, które niebawem usłyszycie – mówi wybitny kompozytor – jest konsekwencją premiery *Retablo de maese Pedro* w Paryżu. Na przyjęciu w domu księżnej Polignac Wanda Landowska usiadła do klawesynu, aby wykonać mój utwór. [...] A innego dnia, w Granadzie, ta wspaniała wykonawczyni, jaką jest Wanda Landowska, zrobiła mi wyjątkowy zaszczyt, proponując wykonanie *Retablo*. Wiedziałem wszak, że Landowska oddała się wyłącznie muzyce klasycznej... Tak więc *Koncert* jest wyrazem mojej wdzięczności wobec Wandy Landowskiej za ten gest. Zajęło mi to trzy lata<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> RUIZ ARTOLA, Inés. "Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych – Wanda Landowska i Koncert na Klawesyn i pięć instrumentów Manuela de Falli (1923)", *Notes Muzyczny*, Łódź, czerwiec 2021.

<sup>41</sup> Notka prasowa z 5 listopada 1926 roku (bez nazwy czasopisma). "Manuel de Falla a Barcelona". *Archivo Manuel de Falla* [Sig. P-6414-062].

Historia Koncertu jest już jednak odrębną opowieścią i musimy z nią poczekać na kolejny jubileusz, mianowicie stulecie *Koncertu na klawesyn, flet, obój, klarnet, skrzypce i wiolonczelę* w 2026 roku. W ten sposób możemy powiedzieć: Ciąg dalszy nastąpi...

Tłum. Iwona Krupecka

## Bibliografía

- ALLEN, J.: "Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show", *Hispanic Issue*, The Johns Hopkins University Press, march 1973, pp. 330-335.
- ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004.
- ASTRUC, G.: *Le pavillon des fantômes, souvenirs*, Paris: Bernard Grasset, 1929.
- CHRISTOFORIDIS, M.: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1997.
- Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología -serie Epistolario Manuel de Falla-. Archivo Manuel de Falla/ Universidad de Granada, Granada 2022.
- El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001. (Catálogo de exposición).
- FALLA, M. de: *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011.
- GONZÁLEZ-BARBA, E.: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015.
- HESS, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago- Londres, University of Chicago Press, 2001.
- HESS, C., BONET, J.M., PERSIAS, J.: "Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De
- KAHAN, S.: *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011.
- Landowska on Music*. Denis Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964.
- LANDOWSKA, W.: *Music of the Past*. Translated from the French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926.
- LATCHAN, M.: "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109.
- NOMMICK, Y.: "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.
- PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.
- RUIZ ARTOLA, I.: "La escenografía de *El retablo de maese Pedro* de Falla en sus primeras representaciones (1923-1925)", *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022.



RUIZ ARTOLA, I.: “La Landowska: una crónica por España (1905-1936), Chopin University Press (en prensa).

SANTANA BURGOS, L.: “La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla”, *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.

*Títeres. 30 años de Etcétera*. Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013. (Catálogo de exposición).

TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.

*Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortíz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995. (Catálogo de exposición).

## Fuentes de archivo

BARGA, C.: “El retablo de maese Falla. Reflejos de París”. *El Sol*, Madrid, 30-VI-1923 [A.M.F., P-6411/104].

GARCÍA LORCA, F.: “Notas de arte. Wanda Landowska”. *Gaceta Sur*, año XV, núm. 23 ,6056 de noviembre de 1922, p. 1.

*La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LVI, núm. 2 ,17432 de noviembre de 1905, p. 2.

LANDOWSKA, W.: “Lettres de voyage”. *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, 15 marzo 1911, p. 58. [A.M.F.: 6097-N3].

“Manuel de Falla a Barcelona”. [A.M.F. P-6414-062].

RODA, C.: “Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII”. *La época*, suplemento al núm. 19.890,

4 de diciembre de 1905, p. 3.

ROLAND-MANUEL, A. “Une première: *El Retablo de Maese Pedro*”. *Lyrice*, XVIII, julio 1923.

## Links

STORM, Eric. *El tercer centenario de Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español*, Universidad Complutense, Madrid 1996. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-6-96.pdf>

AZORIN, *La ruta de Don Quijote*, 1905. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ruta-de-don-quijote--0/html/>

Ciclo de Conferencias en el Centenario de *El retablo de maese Pedro*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13 abril-4 de mayo 2023: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/el-retablo-de-maese-pedro-1923-2023/>

Congreso Internacional “Retornos al pasado, caminos de vanguardia. En el centenario de *El retablo de maese Pedro*”, Université Paul-Valéry Montpellier y Universidad Complutense de Madrid: <https://congresomulico.wordpress.com/>

*El retablo de maese Pedro* en el Festival de Música y Danza de Granada

<https://granadafestival.org/programa/2023-el-retablo-de-maese-pedro/>

*El retablo de maese Pedro* en el Teatro Real de Madrid

<https://www.teatroreal.es/es/espectaculo/retablo-maese-pedro-1>

*El retablo de maese Pedro* en el Festival de Música de Cádiz

[https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aiicc/festival-musica-cadiz/evento/97535/ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA Y CÍA DE TÍTERES PER POC](https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aiicc/festival-musica-cadiz/evento/97535/ORQUESTA_BÉTICA_DE_CÁMARA_Y_CÍA_DE_TÍTERES_PER_POC). De retablos y maravillas

Exposición “Manuel de Falla: un retablo para un centenario”, Archivo Manuel de Falla (Granada): <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2023/exposicion-manuel-de-falla-un-retablo-para-un-centenario>.

Exposición “Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (1923-2023): el pasado presente”, Residencia de Estudiantes de Madrid: <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Exposiciones/exposiciones/content.jsp?guid={80CE27D9-D365-4BD8-A7F6-7780A9EF122A}>

HESS, C. “Entre tradición y vanguardia: *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla”. *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March, Madrid.

<<https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=17&l=2>>

RODA, C.: *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos músicos y danzas*.

<<http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas>>

## Uncentenario y el estado de la cuestión

Mientras se escriben estas páginas, se está cerrando el año con otro importante primer centenario, protagonista de estas páginas: los cien años del estreno parisino de *El retablo de Maese Pedro*. Durante el año 2023, muy especialmente en España, se han sucedido conferencias<sup>42</sup>, conciertos<sup>43</sup>, un congreso

<sup>42</sup> Del 13 de abril al 4 de mayo de 2023, se celebró un ciclo de conferencias en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Dirigidas por Alfredo Aracil y José Luis García del Busto, las charlas que dieron los especialistas versaron sobre: “*El retablo de maese Pedro* en el contexto de los neoclasicismo de entreguerras” (Elena Torres García, Universidad Complutense de Madrid), “*El retablo de maese Pedro* de Falla o la vuelta a los orígenes del *Quijote*” (Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid), “Títeres, máscaras, espejos... Realidad e irrealidad en *El retablo de maese Pedro*” (Alfredo Aracil, Fundación Archivo Manuel de Falla) y “Falla y la Real Academia: alegrías y tristezas” (Antonio Gallego, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Todas las conferencias se pueden visualizar en la página de la Academia. Véase: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/el-retablo-de-maese-pedro-1923-2023/> [consultado 18.12.2023].

<sup>43</sup> De entre las muchas representaciones y versiones de concierto de *El retablo* en 2023, destacamos aquí la representada en el Festival de Música y Danza de Granada, en la que la escenografía fue diseñada por la Compañía Etcétera, cuyo director es nieto de Hermenegildo Lanz, uno de los artistas que realizó la escenografía del retablo parisino. Véase: <https://granadafestival.org/programa/2023-el-retablo-de-maese-pedro/>

El Teatro Real de Madrid, por su parte, ofreció la versión de concierto junto con el Concerto para clave, también de Manuel de Falla y dedicado, precisamente, a Wanda Landowska. Véase: <https://www.teatroreal.es/es/espectaculo/retablo-maese-pedro-1>

Por último, que no menos importante, la ciudad que vio nacer al compositor, Cádiz, también le hizo

internacional<sup>44</sup> e incluso exposiciones<sup>45</sup> que han querido homenajear esta pieza decisiva dentro del repertorio falliano. Celebraciones todas que no han hecho sino demostrar las infinitas posibilidades de análisis y reflexión de esta obra.

Además de estas recientes aportaciones que han brindado nuevas y valiosas perspectivas, intercambios y han recordado al público español esta obra crucial, lo cierto es que *El retablo* contaba ya con muy destacados estudios anteriores en torno a él. Antes del centenario, habían sido ya vertidos ríos de tinta en torno a esta pieza, inspiradora desde tantos prismas que parece inagotable: desde estudios que han abarcado desde el punto de vista musical y literario<sup>46</sup>, pasando a temas más específicos como el procedimiento compositivo, las fuentes consultadas por el maestro, incluso aspectos de la traducción de la obra y representación en otras lenguas<sup>47</sup>, e incluso la

---

un homenaje a la pieza con la Orquesta Bética de cámara, fundada por Falla y que daría una primera gira en 1925 con *El retablo* precisamente. En este concierto, al clave interpretó Diego Ares, quien se ha formado, entre otros, con una de las discípulas de Wanda Landowska y a quien el músico ya ha dedicado importantes homenajes. Véase: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/festival-musica-cadiz/evento/97535/ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA Y CÍA DE TÍTERES PER POC. De retablos y maravillas> [consultado 18.12.2023].

<sup>44</sup> Congreso celebrado en el año 2023 en las ciudades de Madrid (mayo) y Montpellier (octubre) bajo título “Retornos al pasado, caminos de vanguardia. En el centenario de *El retablo de maese Pedro*”, dirigido por los especialistas en Manuel de Falla Yvan Nommick (Université Paul-Valéry Montpellier 3) y Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid). El programa y los datos de este congreso se pueden consultar en: <https://congresomulico.wordpress.com/> [consultado 18.12.2023].

<sup>45</sup> Exposición “Manuel de Falla: un retablo para un centenario”, con obras de la artista Carmen Gozález Castro en homenaje al centenario en el Archivo Manuel de Falla (Granada). Véase: <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2023/exposicion-manuel-de-falla-un-retablo-para-un-centenario>. La exposición “Manuel de Falla, El retablo de maese Pedro (1923-2023): el pasado presente”, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, véase: <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Exposiciones/exposiciones/content.jsp?guid={80CE27D9-D365-4BD8-A7F6-7780A9EF122A}> [consultado 18.12.2023].

<sup>46</sup> De entre los libros dedicados a Falla y su composición, destacan especialmente: CHRISTOFORIDIS, M.: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1997; HESS, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2001; TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Asimismo, es de destacar la introducción de Torres Clemente a la edición facsímil de la partitura editada por el Archivo Manuel de Falla de Granada, véase: FALLA, M. de: *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011. De entre los muchos artículos publicados en torno al tema, destacamos: ALLEN, J.: “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show”, *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, march 1973, pp. 330-335; LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109; NOMMICK, Y.: “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300; TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.

<sup>47</sup> Una de las últimas tesis doctorales dedicada al neoclasicismo musical en España: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004. Acerca de los entresijos lingüísticos de las traducciones al francés e inglés para la adaptación

reconstrucción de su primera escenografía<sup>48</sup>, un aspecto que se había quedado algo en el margen, o se había abarcado de manera poco específica<sup>49</sup>, a pesar de ser una obra con tantas puestas en escena en su trayectoria<sup>50</sup>. Todos estos estudios, desde los más antiguos a los más recientes, no hacen más que demostrar que el genio cervantino y falliano son fuentes inagotables de reflexiones e investigaciones musicales, literarias, filosóficas y artísticas.

### 1905: un año de coincidencias reveladoras

Si hablamos de Wanda Landowska, España, Don Quijote y Manuel de Falla, sin duda hemos de remitirnos al año 1905, un punto de partida para reconstruir esta historia en el que hallamos algunas hermosas coincidencias. La primera de ellas, es que aquel año fue la primera vez que Wanda Landowska actuó en España. Después de finalizar los estudios de piano con Michałowski en su ciudad natal (Varsovia) en 1896, y de pasar cuatro años como estudiante de composición con el prestigioso profesor Heinrich Urban en Berlín entre 1896 y 1900, Landowska se estableció en París y comenzó una misión a la que dedicaría toda su vida: la interpretación al clave y la recuperación de los repertorios de *Early Music*.

Así, tras cinco años viviendo en la capital francesa, Landowska dio su primera gira europea con la ayuda del afamado empresario Gabriel Astruc<sup>51</sup> como promotor y representante. Entre las ciudades extranjeras en las que había de actuar se encontraba Madrid. La llegada de Landowska fue recibida en la capital con mucho interés por

---

del libreto, véase: SANTANA BURGOS, L.: “La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla”, *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.

<sup>48</sup> RUIZ ARTOLA, Inés, “La escenografía de *El retablo de maese Pedro* de Falla en sus primeras representaciones (1923-1925)”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022.

<sup>49</sup> HESS, C., BONET, J.M., PERSIAS, J.: “Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De entre las exposiciones dedicadas al *Retablo* hemos localizado los catálogos: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001 y *Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortíz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, y destacamos aquí, por su aportación de fuentes primeras, el catálogo: *Titeres. 30 años de Etcétera*. Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013.

<sup>50</sup> Véase la conferencia de Alfredo Aracil “Titeres, máscaras, espejos...Realidad e irrealidad en *El retablo de maese Pedro*”. <https://www.youtube.com/watch?v=cj58EIQWXeY> [consultado 18.12.2023].

<sup>51</sup> Una figura casi desconocida hoy pero fundamental para conocer más de cerca el París de principios de siglo, su escena musical y escándalos, como relata en sus memorias (Véase: ASTRUC, Gabriel. *Le pavillon des fantômes, souvenirs*, Paris: Bernard Grasset, 1929). La versión digital se encuentra en la página de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4220306b> [consultado 18.12.2023].

parte del público, algo que motivó la prensa española que se hizo eco copiosamente de esta primera visita. Y es que era la primera vez que el público español iba a escuchar en un teatro música antigua interpretada al clave. La ocasión era, cuanto menos, curiosa. Además, la intérprete era joven, talentosa y venía de la lejana Polonia. Entre otras muchas noticias leemos esta que sigue:

Madame Wanda Landowska, una muchacha polaca de veintitrés años lucirá su prodigiosa habilidad, según reza la fama, en los dos primeros conciertos anunciados, el primero para la fecha indicada, y el segundo para el día 25. La notable artista ejecutará su trabajo en tres instrumentos: clavecín, pianoforte y piano, para hacer en ellos, como nota más saliente y curiosa, una historia del vals, desde unas danzas que se tocaban y bailaban allá por el siglo XVI, que se llamaban “voltas” y que fueron la madre de los vales hasta las últimas composiciones modernas de este género. Cada composición será ejecutada en aquel instrumento para el cual fue escrita<sup>52</sup>.

Este primer concierto, con dos programas tripartitos (uno dedicado al vals, el otro a Bach) supusieron el punto de arranque de la carrera internacional de Landowska, que se hizo así una de las pioneras en el clave y la música para este instrumento, entonces olvidado.

Justo aquel año en que Landowska pisó Madrid por primera vez, se celebraba en todo el país el tricentenario de la primera edición de la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*. Con esta ocasión se sucedieron varios acontecimientos destacados, desde los festejos inaugurados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid en presencia del rey Alfonso XIII<sup>53</sup>, escritos dedicados tan reveladores como el dedicado al hidalgo de la Mancha por el escritor de la Generación del 98 Azorín<sup>54</sup> y una serie de conferencias, charlas, lecturas, etc. De entre estas últimas, destacamos aquí una muy pertinente que está en relación con esta historia: aquel mayo de 1905, Cecilio de Roda daba unas importantes conferencias sobre *Don Quijote y la música*<sup>55</sup>. En ellas,

<sup>52</sup> *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LVI, núm. 2 ,17432 de noviembre de 1905, p. 2.

<sup>53</sup> El día 5 de mayo se inauguraron los festejos en torno al tricentenario de Don Quijote en la Biblioteca Nacional de Madrid, en presencia del rey Alfonso XIII. Véase: STORM, Eric. *El tercer centenario de Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español*, Universidad Complutense, Madrid 1996, p. 10. Acceso digital en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-6-96.pdf> [consultado 18.12.2023].

<sup>54</sup> José Martínez Ruiz, Azorín (1967-1873) escribió *La ruta de Don Quijote*, en busca de sus personajes por la Mancha trescientos años más tarde. Se puede leer la fuente completa en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ruta-de-don-quiote--0/html/> [consultado 18.12.2023].

<sup>55</sup> El texto completo se puede consultar en: RODA, Cecilio de. *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos musicales y danzas*. Conferencias dadas en el ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con motivo del

el musicólogo y crítico musical (que sería nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al año siguiente), analizaba la presencia de la música en la novela cervantina, desde las melodías y ritmos aludidos en la genial novela, al análisis e inventariado de los instrumentos que en su interior se citan. De entre los capítulos en los que Roda encontró información a este respecto, se encontraba el episodio del retablillo de maese Pedro en la segunda parte de *Don Quijote*. Dijo de Roda en aquella conferencia:

En el *Retablo de Maese Pedro* intervienen también las dulzainas y los atabales; las primeras una especie de oboe, empleado en los regocijos y fiestas, parecido a las chirimías, aunque Van Der Straeten lo considera como análogo al fagot: los atabales, que también se dejan oír en la aventura del rebuzno y en la visita a las galeras, son nuestros antiguos timbales, que se tocaban a caballo y que todavía se conservan como recuerdo histórico en la ceremonia de la publicación anual de la bula<sup>56</sup>.

Una conferencia que ha pasado a la historia, no solo por homenajear tan importante novela y analizar un tema hasta entonces no abarcado, sino por ser fuente de inspiración para un joven compositor que estaba allí presente. Y es que, durante aquellas charlas, entre el público estaba un joven Manuel de Falla (había nacido en 1876, apenas era tres años mayor que Wanda Landowska, nacida en 1879) atendiendo diligentemente y tomando notas. No sabía el compositor andaluz por aquel entonces que retomaría esos apuntes como fuente de documentación para la obra que supondría un antes y un después en su carrera: *El retablo de maese Pedro*, que estrenaría con Wanda Landowska al clave en París en 1923. Una obra que haría ingresar al maestro gaditano en el neoclasicismo europeo de mano del mismísimo Don Quijote.

Y aquí no acaban las coincidencias, pues el mismo Cecilio de Roda, que dio tantas iluminaciones quijotescas al joven Falla aquel mayo de 1905, se fijaría pocos meses más tarde en aquella “joven polaca” que acababa de tocar ante el público madrileño con su antiguo instrumento de tecla. La actuación de Wanda Landowska aquel invierno de 1905, fue para el musicólogo crítico no solo un descubrimiento, sino la excusa perfecta para ahondar en temas de organología e instrumentos de tecla

---

tricentenario de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

<http://cervantes.bne.es/es/coleccion/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [consultado 18.12.2023].

<sup>56</sup> *Ibidem*.

antiguos y publicar un estudio con este pretexto<sup>57</sup>, de paso que alababa vivamente a nuestra protagonista:

Wanda Landowska ha dedicado su primera sesión a los contemporáneos de Bach. No es una pianista: es una estudiosa, una convencida, una indagadora crítica, que sabe hacer las cosas bien, explicar por qué las hace y convencer a los que la oyen. Es una artista cabal. Sus puntos de vista sobre la interpretación de las obras de Bach, expuestos en un reciente artículo en el *Mercure de France*, coinciden de tal manera con los míos, con los que llevé a la práctica cuando di a conocer el *Concierto en re menor* para tres pianos e instrumentos de arco, que no me atrevo a hacer su elogio<sup>58</sup>.

Landowska no podía tener mejor carta de presentación en España: que Cecilio de Roda, apreciado musicólogo y crítico, le dedicara tales palabras en su artículo, no era algo común. Aquí la clavecinista es reconocida por su labor, que era algo mucho más que una interpretación brillante: sus incursiones y análisis la presentaron en España como una intelectual y especialista en música antigua. Aquella semilla que dejará Landowska en la tierra de Don Quijote daría sus frutos rápidamente.

Por otro lado, hemos de mencionar aquí, además, otro acontecimiento más relevante en esta historia y que sucedió aquel mismo 1905. Fue también aquel año cuando Manuel de Falla recibió un premio por su obra *La vida breve* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Una pieza que Falla no logrará estrenar hasta 1913, exactamente el mismo año que el escandaloso estreno de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. He aquí otra coincidencia, aunque sea fortuita, pues Falla y Stravinsky compartirán no solo admiración y amistad, sino también escenarios pues ambos estrenarán en el palacio de la Princesa de Polignac<sup>59</sup> y llevarán entonces el neoclasicismo a la escena europea como una de las corrientes más destacadas del periodo de entreguerras.

Aunque por aquel lejano 1905, Falla y Landowska probablemente no se conocieran personalmente, aunque seguro que sabían el uno del otro, como mínimo, por la prensa. No sabían aún, por tanto, que iban a protagonizar uno de los episodios más inspiradores (si no, el que más) del neoclasicismo musical español con texto

<sup>57</sup> RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La época*, suplemento al núm. 19.890, 4 de diciembre de 1905, p. 3.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011.

cervantino. Una amistad y colaboración posterior de la que tenemos una encomiable fuente de información a través de la correspondencia entre ambos<sup>60</sup>. Una amistad y unos frutos que, sin duda, fueron el punto culminante en lo que a la relación entre Wanda Landowska y España se refiere.

Sin embargo, hemos de apuntar aquí, que lo cierto es que nuestra protagonista estuvo visitando España regularmente desde aquel 1905 hasta el estallido de la Guerra Civil, en 1936. Solo a través de la prensa sabemos que dio más de cien recitales y que visitó casi todas las comunidades autónomas. Landowska fue muy querida y admirada: sus conciertos eran aclamados, sus textos citados, tuvo varios estudiantes que viajaron desde España a Francia para estudiar con ella e incluso poetas y escritores le dedicaron hermosos textos. Wanda sentía por España, sus gentes y su música, una conexión muy especial. Citemos, como algo más que un ejemplo, este hermoso párrafo en el que Landowska, además de mostrar tanto cariño por el país, establece un comparativo cervantino entre el rocín de Don Quijote y el ferrocarril español de principios de siglo XX:

Hay que reconocerlo, no se viaja por ningún lugar como por España. Con el sistema de billetes kilométricos, cada kilómetro en primera clase cuesta apenas cinco céntimos, y por cuarenta céntimos tienes para divertirte durante todo el día. Y qué alegría atravesar sobre el **Rocinante a vapor**<sup>61</sup> las montañas de Andalucía o las bellas llanuras de Castilla, que recuerdan tanto a las de mi país. [...] Cuanto más viaje por aquí, más adoro al público español; poco disciplinado, bastante ruidoso, es muy atento, muy bonachón y tiene, al igual que los eslavos, esa inclinación natural hacia la música, ese apetito natural de música<sup>62</sup>.

Esta conexión con el público español y la sensibilidad musical se constata con sus visitas, actuaciones y amistades, algo a lo que ya hemos dedicado un estudio

<sup>60</sup> *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología -serie Epistolario Manuel de Falla-. Archivo Manuel de Falla/ Universidad de Granada, Granada 2022.

<sup>61</sup> El destacado es nuestro.

<sup>62</sup> "Il faut le dire, on ne voyage nulle part comme en Espagne. Avec le système des billets kilométriques, chaque kilomètre en première revient à peine à cinq centimes et pour une quarantaine de sous, il y a de quoi s'amuser pour toute une journée. Et quelle joie de traverser sur la Rossinante à vapeur les montagnes de l'Andalousie ou les belles plaines de la Castille qui rappellent celles de mon pays. [...] Plus je voyage ici, plus j'aime le public espagnol; peu discipliné, assez bruyant, il est très attentif, très bon enfant et il a, à l'instar des Slaves, ce penchant naturel vers la musique, cet appétit naturel de la musique". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, 15 marzo 1911, p. 58. [A.M.F.: 6097-N3]. Cita traducida al castellano en: TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado». ...pp. 415-416.



monográfico bastante copioso<sup>63</sup>. Aquí nos centraremos en los años de preparación y estreno de *El retablo de Maese Pedro*, una aventura quijotesca en la que Wanda se embarcó junto al maestro Falla.

### “El retablo de maese Falla”

Sabiendo lo escrupuloso y detallista que era Manuel de Falla en sus procesos compositivos y compilación exhaustiva de fuentes, no cabe la menor duda que la elección del capítulo del retablillo no fue azarosa. Entre otras cosas, además, aquella conferencia de Cecilio de Roda que se ha comentado antes, pudo tener bastante que ver en su elección final. El compositor, cuando la Princesa de Polignac le encargó la pieza (otras dos más encargaría, a Eryk Satie e Igor Stravinsky) para ser interpretada en su palacio, escribió con una idea bastante clara sobre sus planes ya en 1918:

Este tema lo encontrará leyendo el Capítulo [XXVI] de la 2ª parte de *Don Quijote*, «El retablo de maese Pedro». Seguiré el texto de Cervantes desde el comienzo de la representación (hecha por marionetas sobre un pequeño teatro situado sobre la escena). Se supondrá que los espectadores citados en el texto se encuentran delante del retablo. Los escucharemos, pero no los veremos. Es solamente al final cuando Don Quijote sube violentamente a la escena para castigar a aquéllos que persiguen a Melisendra y Don Gayferos, terminando la representación con las palabras que él dedica (D. Quijote) a la gloria de la caballería...<sup>64</sup>.

En la versión quijotesca de Manuel de Falla, el compositor respetó con sumo cuidado el texto cervantino<sup>65</sup> procedente del capítulo XXVI de la segunda parte de

<sup>63</sup> RUIZ ARTOLA, Inés. *La Landowska: una crónica por España (1905-1936)*, Chopin University Press (en prensa).

<sup>64</sup> Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. Madrid, 09-XII-1918. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432) citada en: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 302. Texto original: “Ce sujet vous le trouverez en lisant le Chapitre [XXVI] de la 2<sup>ème</sup> partie de Don Quijote, “El retablo de maese Pedro” (Le tréteau de maître Pierre). Je suivrai le texte de Cervantes du commencement de la représentation (faite par des marionnettes sur un petit théâtre placé sur la scène). On supposera que les spectateurs cités dans le texte se trouvent devant le tréteau. On les entendra, mais on ne les verra pas. C’est seulement à la fin que Don Quijote monte violemment sur la scène pour punir ceux qui sont à la poursuite de Melisendra et Don Gayferos, et la représentation finissant avec les paroles qu’il prononce (D. Quijote) à la gloire de la chevalerie...”.

<sup>65</sup> Manuel de Falla citó al pie de la letra el capítulo, y si hay leves cambios o añadidos al principio y al final, se debe a la dramaturgia de la obra. Sin embargo, incluso esos mismos añadidos, pertenecen igualmente a *Don Quijote*, de modo que el compositor fue estrictamente fiel al texto. Algo que analiza la profesora

*Don Quijote*. Un episodio que supone uno de los fragmentos más inspiradores por su uso narrativo de cronologías y espacios superpuestos, una estrategia muy del barroco que hace que sea este pasaje, al mismo tiempo, tan actual e inolvidable.

La historia de este capítulo, en pocas palabras, cuenta sobre cómo el maese Pedro (que aparece anteriormente en la novela cervantina) llega a la venta en donde están Don Quijote y Sancho y monta una función de títeres. En ella, se representa la liberación de Melisendra en tiempos de Carlo Magno. Don Quijote sigue atento el teatrillo y, conforme va avanzando la acción en aquella ficción de títeres, el hidalgo de la Mancha interrumpe un par de veces al muchacho Trujamán (que cuenta la historia) realizando algunas críticas y apreciaciones. Finalmente, en su delirio y confusión entre realidad y ficción, Don Quijote se levanta y decide salvar él mismo a la princesa, destrozando por completo el retablillo. En el capítulo cervantino, la acción continúa más allá (maese Pedro es desenmascarado, entre otras cosas) sin embargo, Manuel de Falla decide (ya lo tenía decidido cinco años antes, en 1918) terminar abruptamente con el retablillo destrozado.

Dentro de esta narración, encontramos una interesante superposición de realidades que se corresponden a tres espacios y tiempos diferentes. Tres planos narrativos con sus cronologías independientes que se desarrollan en paralelo, a saber: el de la venta en la que se encuentran los personajes, esto es, los tiempos de Cervantes; la época de Carlo Magno en la que se inspira la representación del retablillo (y que es, no por casualidad, la época en la que vive sumergida la imaginación de Don Quijote); y un tercero que es el tiempo actual, el del lector con Cervantes y el público con Falla que asiste a esta “representación de la representación”. Una obra dentro de la obra, mecanismo empleado en tiempos cervantinos en la literatura, y también en la pintura (no hay más que ver *Las Meninas* de Velázquez) y que permite una narración dentro de otra narración, desplegando las posibilidades literarias y musicales.

La adaptación musical, por su lado, se centra en el último plano, el del retablillo, consiguiendo así sumergir al público mediante la música y la emoción *in crescendo* de su narrador Trujamán, en la acción que sucede, no entre los personajes reales, sino entre las marionetas. De este modo, entramos todos en empatía con el delirio de Don Quijote e incluso llegamos a compartirlo. La música, centrada en la acción titiritesca está basada en fuentes antiguas muy diversas que nos hacen desplazarnos a épocas pretéritas: “En su composición, Falla incorporó referencias a fuentes medievales y

---

Elena Torres Clemente en su libro *Las óperas de Manuel de Falla: de ‘La Vida Breve’ a ‘El Retablo de Maese Pedro’*, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2007.

renacentistas, volviendo a un pasado musical tan moderno como el de Landowska. Toda la obra está impregnada de una pieza de música para guitarra de finales del siglo XVII del compositor español Gaspar Sanz, y de una melodía del tratado musical del teórico español del siglo XVI Francisco Salinas<sup>66</sup>.

Una obra que Falla supo afrontar mediante el empleo y búsqueda de todas estas fuentes y mostrando al mismo tiempo un profundo respeto y conocimiento tanto del pasaje literario concreto como de la novela a nivel global. No sin razón, Salvador de Madariaga le dedica a Manuel de Falla su “Guía del lector de *El Quijote*” con las siguientes palabras: “A Manuel de Falla, con cuyo Retablo de Maese Pedro cobra el inmortal Don Quijote segunda inmortalidad, dedica con afectuosa admiración este ensayo”<sup>67</sup>.

### **El papel de Wanda Landowska en *El retablo*: inspiración, intérprete y promotora**

Dentro la historia de esta pieza, el papel de Wanda Landowska es muy destacado, pues no solo interpretó la parte del clave en el estreno parisino, sino que probablemente fuera la inspiración para que Falla incluyera el clave dentro de la pieza. Además, Landowska hizo una labor de promoción en el Nuevo Mundo sin igual: durante su primera gira por los Estados Unidos, exactamente en año del estreno de la obra quijotesca de Falla, promocionó y consiguió el estreno neoyorquino pocos años más tarde. Veamos algunos datos importantes dentro de este proceso.

En primer lugar, hemos de remontarnos a 1922, año en que Wanda decide ir a visitar a Manuel de Falla a Granada. Ya se conocían desde hacía años (probablemente desde 1907, ya que ambos vivían en la capital francesa e incluso compartieron escenario) y Landowska llevaba muchos más pisando tierras españolas y viajando con su clave en aquel “Rocinante a vapor” del principio. Así, estando Landowska en el otoño-invierno de aquel 1922 en una nueva *tournee* por España, escribe resolutiva al compositor gaditano mostrando la confianza que ya se tenían: “¿De veras le es

<sup>66</sup> “In its composition Falla incorporated references to medieval and Renaissance sources, returning to a musical past in a way as modern as that of Landowska. The whole work is permeated by a piece of late 17th -century guitar music by the Spanish composer Gaspar Sanz, and by a melody from the musical treatise of the 16th-century Spanish theorist Francisco Salinas”. En: LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, p. 4.

<sup>67</sup> Cita recogida en: PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 134.

imposible venir a Barcelona? ¡Pues entonces tendré que ir yo a Granada!”<sup>68</sup>. De modo que, tras varios conciertos en Barcelona y otras ciudades, llega a Granada en noviembre de 1922. Será entonces cuando comparta con Falla numerosas ideas y fructíferas discusiones. Un encuentro que supondrá para el maestro andaluz la última pieza que le faltaba para completar su *Retablo*: las consultas y comprobación sobre el clave de la técnica y posibilidades del instrumento. Posteriormente, la propia Landowska, recordaría aquel encuentro como sigue:

En 1922 pasé varios días en Granada con mi amigo Manuel de Falla. Él estaba entonces trabajando en su *Retablo de maese Pedro*. Como estaba de gira de conciertos por España, llevaba mi clavicordio y pude tocar mucho para él y hablarle de las distintas posibilidades del instrumento. Se interesó cada vez más. El 26 de noviembre de 1922, me escribió desde Granada: “Nuestra conversación de ayer, después de leer el *Retablo* y todas sus preciosas indicaciones sobre el uso del clave, han despertado en mí una multitud de ideas y de proyectos a realizar”. Se entusiasmó tanto que no sólo escribió una parte para clave en el *Retablo*, sino que resolvió escribir un concierto para clave y varios instrumentos<sup>69</sup>.

En aquella visita granadina, además, Wanda Landowska dará dos conciertos (*nota bene*, gracias a las gestiones del propio Manuel de Falla) y la prensa relata la siempre especial visita de la clavecinista. Entre otros, escribe sobre ella el poeta Federico García Lorca quien alaba el arte de Wanda y queda maravillado con la sonoridad de su clave<sup>70</sup>. Lorca, además, cumplió también un importante papel en la creación de *El retablo falliano*, pues fue quien acercaría al compositor el mundo de los títeres de cachiporra; de hecho, la actuación de Navidad organizada aquel 1922 en casa de los Lorca, está considerada como el preámbulo en la creación de *El retablo*<sup>71</sup>. Cier-

<sup>68</sup> “Vous est-il vraiment impossible de venir à Barcelona? Mais alors, il faut que j’aille à Granada!”. Carta del 3 de noviembre de 1922 de Wanda Landowska a Manuel de Falla, publicada en: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)...p. 127.

<sup>69</sup> “In 1922 I spent several days in Granada with my friend Manuel de Falla. He was then working on his *Retablo de Maese Pedro*. Being on a concert tour in Spain, I had my harpsichord with me; and I was able to play for him a great deal and to tell him about the various possibilities of the instrument. He became increasingly interested. On November 26, 1922, he wrote from Granada “Our conversation of yesterday, after reading the *Retablo* and all your precious indications on the use of the harpsichord, have awakened in me a multitude of ideas and of projects to realize”. He grew so enthusiastic that he not only wrote a harpsichord part in the *Retablo* but resolved to write a concerto for harpsichord and several instruments”. *Landowska on Music*. Denis Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 346.

<sup>70</sup> GARCÍA LORCA, Federico. «Notas de arte. Wanda Landowska». *Gaceta Sur*, año XV, núm. 6056, 23 de noviembre de 1922, p. 1.

<sup>71</sup> HESS, Carol. «Entre tradición y vanguardia: El *retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March, Madrid. En: <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=17&l=2> [consultado 18.12.2023].

tamente, los títeres diseñados para el posterior retablo de Falla, tendrán inspiración directa en estos lorquianos que cantaban y danzaban con música de Manuel de Falla en aquella Navidad de 1922.

Volviendo a Wanda Landowska y avanzando en el tiempo, en enero de 1923, Manuel de Falla le escribe una carta tras la lectura del libro *Musique Ancienne* (que probablemente Wanda se lo regalara el año anterior durante su visita a Granada<sup>72</sup>) y le dice:

Su libro sobre la *música antigua* me ha interesado enormemente, y al leerlo me parece estar todavía hablando con Vd...e incluso, a veces, disintiendo algo... pero tanto mejor -¿no le parece? Una absoluta coincidencia de puntos de vista sobre el Arte sería, para el Arte mismo, cosa fea; y, además, cuando la escucho ¡estamos siempre de acuerdo!<sup>73</sup>

Este libro, que fue carta de presentación de Wanda Landowska en numerosas ocasiones, fue una lectura inspiradora para el propio Manuel de Falla, quien, en otra de sus cartas, dice haber sido uno de los motores para la creación de la Orquesta Bética, fundada por el maestro en 1924<sup>74</sup>. Una orquesta que realizará, precisamente, la primera gira por España con *El retablo de maese Pedro* en 1925, empleando una escenografía muy similar a la parisina. Estaba claro que tanto a Falla como a Landowska les unía una fascinación e interés particular por la música del pasado y, aunque tuvieran perspectivas diferentes, lo cierto es que cumplieron un papel decisivo en su renacimiento a principios de siglo XX.

Sobre el estreno en París en junio de 1923 se han escrito ya muchos estudios y en ellos, una de las citas que más se repite, es esta que sigue, ya que el crítico es testigo de las importantes figuras del mundo de la cultura que estuvieron presentes. Un acontecimiento que fue todo un éxito para “maese Falla”:

Así se halla Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de naufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier,

<sup>72</sup> LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from the French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bles, 1926.

<sup>73</sup> “Votre livre sur musique ancienne m’a énormément intéressé, et encore en lisant il me semble causer avec vous... et même des fois, nous disentons un peu... mais tant mieux- n’ est-ce pas? Une absolue coïncidence de points de vue dans l’Art serait pour l’Art même une bien vilaine chose, et d’ailleurs, quand je vous écoute vous écoutez nous sommes toujours d’accord!”. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)...p. 141.

<sup>74</sup> GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015.

el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos –la corte de la princesa Edmond de Polignac–, el héroe de la noche es el maese Falla<sup>75</sup>.

O las palabras de Roland Manuel en la revista francesa *Lyricaen* las que sentimos la sutileza de su depurado estilo: “La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laúd y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva”<sup>76</sup>.

No podía haber ido mejor. Tanto público como crítica quedaron fascinados ante una pieza que rezumaba modernidad, al tiempo que se apoyaba en el texto quijotesco, el títere y la inspiración en músicas antiguas. Todos estos elementos hicieron las delicias de los asistentes, e incluso se tuvo que repetir la obra acto seguido de la euforia que provocó. Sin embargo, para nuestros protagonistas aquella velada no terminó del todo bien:

Gustó tanto la obra que el público pedía que se repitiese, pero los intérpretes no quisieron, con la excusa de que acaso no saldría tan bien como la primera vez. La verdadera razón, era que la princesa no les invitó a la gran cena con que obsequió a la concurrencia, distinguidísima, que asistió a la sesión. Tampoco invitó a Falla: mucho éxito, muchas rosas y flores, pero terminada la función lo echó como a un criado. Wanda Landowska olvidó un fino pañuelo de encaje, y la princesa se lo devolvió dentro de una preciosa caja de laca, pero Wanda, molesta también por la desatención de que había sido objeto no invitándola, se quedó con el pañuelo y le devolvió la caja<sup>77</sup>.

De modo que la princesa no estuvo muy amable con los músicos después y tuvieron que marcharse a cenar fuera: Landowska iba con su madre y Falla con los

<sup>75</sup> BARGA, Corpus. «El retablo de maese Falla. Reflejos de París». *El Sol*, Madrid, 30-VI-1923 [A.M.F., P-6411/104].

<sup>76</sup> ROLAND-MANUEL, Alexis. «Une première: *El Retablo de Maese Pedro*». *Lyrica*, XVIII, julio 1923. Citado en: *Un retablo para Maese Pedro...* (catálogo de exposición).

<sup>77</sup> PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p.133.

artistas que habían llegado de España. Cenaron todos en una braserie parisina y celebraron igualmente su éxito.

El apoyo de Wanda durante el proceso de composición y luego como intérprete al clave allí en París hizo crecer la amistad entre ambos y Falla, como gesto de gratitud, prometió entonces escribirle un concierto para clave. Wanda, en vista del éxito en París y como respuesta a ese ofrecimiento tan especial por parte del compositor, decide promocionar la obra en los Estados Unidos, en donde comenzará a dar giras regularmente precisamente aquel año 1923. Landowska, moviendo sus hilos, contactos y haciendo uso de su segura elocuencia y persuasión, logró convencer a la Liga de Compositores en Estados Unidos de llevar a cabo la producción y estreno en el Nuevo Mundo. La empresa no fue fácil y tomó bastante tiempo, sin embargo, finalmente un hubo desenlace feliz. Tras bastantes negociaciones, cambios de director de orquesta, discusiones con la editorial del compositor y varios asuntos, en 1925 parece ser ya un hecho que la producción de *El retablo* en el Nuevo Mundo se llevaría a cabo. Allí también tocaría el clave Wanda Landowska, y de nuevo su papel sería algo más. En la correspondencia entre Falla y Claire Raphael Reis (promotora y responsable de la producción y estrenos estadounidenses de la obra) se denota el grado de confianza e importante papel de Landowska en el estreno americano. Así, en junio de 1925 Falla escribe a Reis:

Durante mi permanencia en París traté largamente con Madame Wanda Landowska de las distintas soluciones posibles para la representación escénica del “Retablo”. Por mediación de Madame Landowska recibirán vds. cuantas indicaciones son necesarias sobre este particular (...). Referente a los cantores que deben actuar y a las obras que han de acompañar al “El Retablo” en el programa, les agradeceré vivamente que se entiendan directamente con Madame Landowska<sup>78</sup>.

Esto es: Wanda cumpliría un papel fundamental, dada la confianza que Falla depositaba en ella, desde las posibilidades para la puesta en escena hasta la delicada decisión de qué obra tocar junto al Retablo.

El estreno neoyorquino, como el anterior en París, fue un gran éxito. Manuel de Falla, que no pudo asistir, recibió de Wanda Landowska una carta llena de entusiasmo hablándole de los músicos, los artistas, la sala y la reacción del público americano ante Don Quijote. Una felicidad a la que Falla responde con igual emoción a principios de 1926:

<sup>78</sup> Carta de Manuel de Falla a Claire Reis mecanografiada y en idioma castellano, fechada el 24 de junio de 1925, depositada en el Archivo Manuel de Falla y consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering.

¡Recibo y leo su carta con tan profunda emoción que debo decírselo de inmediato, pese a la hora muy tardía y en contra de todas las órdenes de mi médico! Hablarte de gratitud, de reconocimiento, sería poco. ¡Se abusó tanto de estas bellas expresiones!...Más bien es un himno de acción de gracias el que se le debería cantar, tanto le debe el Retablo (¡y aún más cuando pienso en la tan dolorosa coincidencia de fechas!) y tan Grande es Vd. como Artista y Amiga<sup>79</sup>.

Y así es como Don Quijote llegó a tierras americanas con una clavecinista convencida de su valía, por complicado fuera.

### **Conclusiones: de cómo Don Quijote hizo que Manuel de Falla compusiera un concierto para Landowska**

A lo largo de estas líneas, hemos visto lo crucial que fue Wanda Landowska en los dos primeros estrenos fuera de España de *El retablo*. La clavecinista no solamente asesoró y apoyó al maestro en los últimos meses de su creación (la pieza llevó al compositor más de cinco años de reflexiones), sino que se ofreció para tocar ella misma en los estrenos parisino y neoyorquino, además de ser la persona de confianza del maestro para tomar decisiones en el estreno al otro lado del océano, ya que él no pudo asistir. Landowska, además, fue una promotora incansable: habló constantemente en la prensa americana sobre la pieza, la defendió y consiguió negociar su realización neoyorquina con un elenco de grandes artistas músico y el excelente escenógrafo y titiritero Remo Bufano<sup>80</sup>. Demostró, así, que no solo era una excelente intérprete, sino una hábil promotora, esto es: una artista moderna, consciente de lo esencial e importante de hacer contactos y del poder de la prensa para llegar al público para hacerse un lugar en la cada vez más competitiva escena artística, ya fuera europea o americana.

<sup>79</sup> “Je reçois et je lis votre lettre avec un si profonde émotion qu’il me faut vous le dire de suite malgré l’heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parler de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusé de cette belles expressions!...C’est plutôt un hymne d’actions de grâces qu’il faudrait vous chanter, tellement le “Retablo” vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coïncidence des dates!) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie”. Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 22 de enero 1926.[84][A.M.F. 7171-078]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)... pp. 266-267.

<sup>80</sup> La figura de Don Quijote se puede ver en la colección digital de la Biblioteca de la Universidad de Columbia, Estados Unidos. Véase: <https://dlc.library.columbia.edu/catalog/cul:tdz08kps48> [consultado 18.12.2023].



Una labor a la que el compositor, como ya se apuntó anteriormente, quiso responder con una composición dedicada en agradecimiento. Y así lo hizo. En la correspondencia entre el maestro y Landowska, podemos seguir el rastro del proceso de creación de *El Concerto para clave*. Desde aquella promesa de componer algo para Landowska en junio de 1923, pasaron tres largos años en los que Wanda, a ratos, se impacientaba e incluso incomodaba. Pero Falla, como con *El retablo* y otras obras, era compositor de hacer lento, de sopesar, probar, cambiar y profundizar. Landowska, por su parte, era persona de “acción” y quería tener el concierto en sus manos lo antes posible, deseosa de estrenarlo desde la segunda mitad del año 1923. No hay ni tiempo ni espacio aquí para relatar esta segunda parte de la historia, de la que ya se han publicado bastantes estudios<sup>81</sup>, lo importante aquí es que, finalmente, el compositor creó una pieza que será, *sensu stricto*, el primer concierto para clave compuesto con lenguaje moderno en el siglo XX.

Una pieza que supone la segunda aportación netamente neoclásica del maestro andaluz y cuya creación fue consecuencia directa de esta colaboración entre Falla y Landowska en el pasaje quijotesco que se ha esbozado en este escrito. Cuando, por fin llegó el deseado estreno en noviembre de 1926, el maestro explicó así en una entrevista el porqué de la partitura:

Esta obra que tan pronto oiréis -dice el ilustre compositor- es una consecuencia del estreno del “Retablo de Maese Pedro” en París. En la fiesta celebrada en la casa de la Princesa Polignac, Wanda Landowska se sentó al clavicémbalo para interpretar mi obra (...) Y otro día, en Granada, la maravillosa intérprete que es Wanda Landowska va y me hace el honor de una excepción conmigo y se ofrece a tocar el “Retablo”. Yo sabía que Landowska se había entregado, exclusivamente respecto a otras músicas, a los autores clásicos... Así que, bueno, el “Concierto” es un fruto de mi agradecimiento a Wanda Landowska por su gesto. Me ha tomado tres años<sup>82</sup>.

Pero el *Concerto* ya es otra historia y, para hablar de ella, habremos de esperar al, casi inminente y aún más esperado centenario del *Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* en el próximo 2026. De este modo, más que cerrar debiéramos decir: “Continuará”.

<sup>81</sup> RUIZ ARTOLA, Inés. “Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych – Wanda Landowska i Koncert na Klawesyn i pięć instrumentów Manuela de Falli (1923)”, *Notes Muzyczny*, Łódź, czerwiec 2021.

<sup>82</sup> Noticia del 5 de noviembre de 1926, (sin título de periódico). “Manuel de Falla a Barcelona”. Archivo Manuel de Falla [Sig. P-6414-062].

## Nota o Autorce

**Ines R. Artola** – doktor historii sztuki, muzykolog i pianistka, jest asystentką w Katedrze Teorii Muzyki (Uniwersytet Chopina, Warszawa). Swoją działalność dydaktyczną i badawczą łączy z kuratorowaniem wystaw, krytyką i pisaniem. Od 2019 roku koncentruje swoje badania na klawesynistce Wandzie Landowskiej, na temat której publikowała artykuły obejmujące różne aspekty, wygłaszała wykłady w Europie i Ameryce oraz organizowała koncerty, nagrania i konferencje. Obecnie pracuje nad dziennikami młodości Landowskiej (1894-1900). Jest autorką książek *Formisí* (Libargo, Granada, 2015), *A contrapelo* (Metales Pesados, Santiago de Chile, 2017) oraz *La Landowska: una crónica por España (1905-1936)* (Chopin University Press, Warszawa, w druku). Jako kuratorka zrealizowała ponad trzydzieści międzynarodowych projektów wystawienniczych we współpracy z aktywnymi artystami w dziedzinie sztuk wizualnych i muzycznych. Jest laureatką nagrody Ambasady RP w Hiszpanii za najlepszą pracę doktorską oraz stypendystką Ministerstwa Kultury w Polsce w dziedzinie sztuk muzycznych. W 2024 r. została laureatką krajowego konkursu literackiego *Jubilare* (Madryt) i została wybrana do programu Hispanex (Hiszpańskie Ministerstwo Kultury) oraz realizacji pierwszego festiwalu muzycznego poświęconego kobietom-twórczyniom między Hiszpanią a Europą Wschodnią.





