

Katarzyna Mroczkowska-Brand
Uniwersytet Jagielloński

Don Kichote – Narcyz i Cervantes – anty-Narcyz

Cechy narcystyczne Don Kichota, bohatera i czytelnika romansów rycerskich, a antynarcystyczne strategie narracyjne Cervantesa jako autora – na tle sposobu prezentacji tego mitu u innych autorów epoki Baroku i nie tylko.

Jak wiele innych opowieści mitologicznych, także i ta o Narcyzie ma różne wersje. W niektórych wariantach akcent postawiony jest głównie na fatalny moment dostrzeżenia swojego wizerunku przez pięknego młodzieńca, moment, który skazuje go na tragiczny koniec. W innych rozbudowana jest historia nieodwzajemnionej miłości nimfy Echo do skupionego na swojej osobie Narcyza. Zależnie od tego, do jakiego słownika mitów zaglądnijemy, dowiemy się, na przykład, którzy bogowie przyczynili się do tak dramatycznego niespełnienia miłości zarówno syna Liriope, jak i nieszczęsnej nimfy – dziewczyny, darzącej go uczuciem¹. W innych kompendiach wiedzy o mitach greckich w historii Narcyza podkreślona będzie problematyka nierozpoznania siebie, braku dojrzałości, zatrzymania się w rozwoju osobowości². Niezależnie od różnic w szczegółach i wariantach trzon struktury tej opowieści mitologicznej zbudowany jest wokół tragicznych skutków miłości niespeł-

¹ Los Echo byłby wynikiem kary, na jaką skazała ją Hera za zagadywanie małżonki boskiego Zeusa, co ułatwiło niewiernemu mężowi jego przygody miłosne. Z kolei tragiczny koniec Narcyza jest wynikiem interwencji Artemis, która wysłuchuje skargi wzgardzonego przez syna Liriope Ameinusa (zob. C.G. Gual, *Diccionario de mitos*, Madrid 2003, siglo veintiuno de espana editores, s.a., s. 122–124).

² R. Graves, *The Greek Myths: 1*, Penguin Books 1955, s. 286–288; por. również edycja polska: *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa, s. 250–252.

nionej, niemożliwej, połączonej z fundamentalnym błędem w percepcji świata i siebie.

W zależności od epoki i autora opowieść mitologiczna o Narcyzie, lub o Echo i Narcyzie, jest odtwarzana i przetwarzana w sztukach plastycznych i w literaturze w różnych odcieniach przynoszących rozmaite interpretacje.

Chciałabym przedstawić najpierw mały przegląd stosunkowo typowych i, można by nawet powiedzieć, dosyć przewidywalnych wybranych wariantów opowieści o Narcyzie w literaturze europejskiej XVI i XVII wieku, żeby na tym tle pokazać bardziej oryginalne sposoby potraktowania tego tematu w *Don Kichocie* Cervantesa i w XX-wiecznych opowiadaniach Borgesa (*Dociekania Awerroesa* i *Dwudziestego piątego sierpnia 1983 roku*), uważającego Cervantesa za jednego ze swoich mistrzów.

W pierwszej grupie omawianych przez mnie utworów opowieść mitologiczna o losach Narcyza, lub Narcyza i nimfy Echo, jest prezentowana przede wszystkim jako historia nieszczęśliwej, niemożliwej do spełnienia, w jakiś sposób przekłętej miłości-fascynacji, powiązanej z błędem w ludzkim postrzeganiu. Natomiast w tekście Cervantesa mit Narcyza wydaje mi się obecny w sposób o wiele bardziej złożony i nowoczesny: po pierwsze, rzeczywiście jako chorobliwe zafascynowanie głównego bohatera swoim własnym wizerunkiem odbitym w lustrze innych, ubóstwianych utworów literackich, a po drugie, równocześnie, przejawia się w strategii antynarcystycznej samego autora, który nie tylko nie wpada w pułapkę zapatrzenia w siebie obecnego w swoim utworze, ale wręcz oferuje bacznemu czytelnikowi lekcję „zaszczepienia” na wirusa narcyzmu poprzez oryginalne formy dystansowania się do siebie jako autora i do procesu powstawania i recepcji dzieła literackiego.

Przegląd klasycznych sposobów przetworzenia mitu Narcyza zacznę od wątku Doni Serafyny z komedii Tirso de Moliny *Nieśmiały na dworze*.

Autor sztuki wprowadza opowieść o Narcyzie głównie dla potrzeb stworzenia charakterystyki postaci, a także dla efektownego skomplikowania akcji w typowej komedii intrygi i trzeba przyznać, że robi to z dużym wdziękiem, ale chyba jednak w sposób trochę zbyt oczywisty i konwencjonalny. Nie dając nam szansy na domyślenie się podobieństwa postaci i sytuacji do opowieści mitologicznej, Tirso nazywa postać Serafyny i jej postawę wprost, stawiając kropkę nad „i”, w sposób następujący:

Serafina: *Podaj lustro.*

Juana (podsuwając jej lustro): *Pani, radzę,
Byś się w nie nie wpatrywała,
Bo się nam zakochać możesz.*

Serafina: *Aż tak jestem doskonała?*

Juana: *Jak sam Narcyz.*³

Na szczęście komediopisarz nie poprzestaje tylko na pokazaniu palcem analogii w charakterze i postawie skoncentrowanej na sobie, niezdolnej pokochać kogokolwiek dziewczyny do postaci i zachowań Narcyza. Wprowadza wątek namalowania portretu Doni Serafiny, na którym jest ona w stroju mężczyzny, gdyż tak właśnie ubrana ćwiczyła rolę do sztuki w pałacowym przedstawieniu teatralnym i w tej postaci z portretu, nie rozpoznawszy siebie, zakochuje się. Dzięki temu temat Narcyza zyskuje tu pewną dodatkową warstwę znaczeniową: nie tylko lustrzane odbicie, ale i dzieło sztuki malarskiej, jako zwierciadło, staje się przyczyną fatalnego zauroczenia. Ponieważ jest to jednak przede wszystkim komedia intrygi i omyłek, w której najważniejsze jest szczęśliwe, efektowne i zabawne rozwiązanie wszystkich nieporozumień oraz dobranie wszystkich zakochanych „do pary”, temat portretu Serafiny jako zwierciadła nie zostaje rozwinięty.

Słowa odtrąconego Antonia skierowane do Serafiny wydają się zapowiadać dramatyczny koniec, przekleństwo losu Narcyza:

Antonio: *(...) Obyś również ty poznała
Gorycz miłości, której brak spełnienia!
Oby Ciebie też spotkała
Wzgarda kochanka i ból odtrącenia!
Życzę ci wreszcie, ty zakato kobiet,
Żebyś się sama zakochała w sobie!*⁴

Jednak mechaniczne rozwiązanie, zmuszające Donię Serafinę do akceptacji Don Antonia jako męża, zamyka tę wersję tematu Narcyza w konwencji komediowej i nie pozwala na wykorzystanie zasygnalizowanej przez wątek portretu interpretacji opowieści mitologicznej o Narcyzie jako powiązanej z motywem uwiedzenia patrzącego przez piękniejszy przez sztukę obraz siebie.

³ Tirso de Molina, *Dramaty*, przeł. L. Biały, BN, s. II, nr 245, Wrocław 1999, s. 238.

⁴ *Ibidem*, s. 283.

Inaczej, choć, niestety, też zasadniczo przewidywalnie, a w każdym razie bez wielkich niespodzianek, wykorzystana zostaje opowieść mitologiczna o Narcyzie i o Echo w dramacie Calderona zatytułowanym po prostu *Echo i Narcyz*. Należałoby, nawiasem mówiąc, zrobić zaraz małą korektę do mojego rozczarowania zbyt konwencjonalnymi i przewidywalnymi formami wykorzystywania mitów w epokach (XVI i XVII/XVIII w.), kiedy podziwiana i wskazana była właśnie imitacja, posłuszna wzorcom uznanym za doskonałe. Taka zasada, z nielicznymi, choć znaczącymi wyjątkami, obowiązywała w epokach klasycznych lub klasycyzujących.

Sztuka Calderona *Echo i Narcyz*, choć napisana na zamówienie królewskie i odegrana na dworze 12 lipca 1661, z okazji dziesiątych urodzin infantki Margarity, tej samej, którą tak dobrze znamy ze sławnego obrazu Velázqueza *Las Meninas*, o którym będzie tu jeszcze mowa, nie jest jednak wyłącznie pałacowym „świecidełkiem”. Wpisuje się oczywiście jak najbardziej w modę na inscenizacje w rodzaju pełnych muzyki, śpiewu i tańca obrazów opartych na wątkach mitologicznych, typowych dla dworskiego teatru barokowego, ale jest równocześnie tekstem zawierającym dość ciekawe przesłanie psychologiczne, społeczne i religijne.

W interpretacji Calderona wina za tragiczny los Narcyza i nimfy Echo – a trzeba podkreślić, że mimo obowiązującej wówczas w Hiszpanii nazwy *comedia mitologica*, sztuka Calderona ma zakończenie tragiczne – otóż wina rozkłada się na parę osób i fatalnych okoliczności równocześnie. Fatalną okolicznością jest zbliżenie się Narcyza do źródła, w którym zobaczył swoje oblicze, i nie rozpoznanie siebie, a przede wszystkim samego zjawiska odbicia obrazu. Ale najważniejszy fatalny ciąg, który nakreśla tragiczną sprężynę, to gwałt na Liriope, matce Narcyza, i jej napędzana lękiem zaborcza miłość do syna, odgradzająca go od życia, społeczeństwa i prawdziwej miłości (Echo). Przemoc generuje przemoc, w takiej czy innej postaci. Doznawszy przemocy, Liriope sama ją stosuje, ograniczając wolność syna, i przyczynia się tym bardziej do spełnienia się fatalnej przepowiedni. Narcyz musi popełnić podstawowy błąd percepcji, bo izolacja pozbawiła go możliwości uczenia się poprzez porównywanie siebie z innymi. Calderon odsłania tu podstawowe mechanizmy psychologiczne i społeczne ukazując poprzez swoją wersję historii Narcyza tragiczne skutki nadopiekuńczej posta-

wy matki, niezdolność określenia, a więc i rozpoznania siebie, gdy nie ma możliwości kontaktu z innymi. Równocześnie Calderon, jak i inni jego koledzy po piórze doby kontrreformacji w Hiszpanii, wykorzystuje opowieści mitologiczne, by zasugerować błędne koło mrocznej rzeczywistości czasów przedchrześcijańskich, kiedy to brak miłosierdzia i przebaczenia powodował ciągle powtarzanie cykli przemocy, która mściła się z pokolenia na pokolenie⁵.

Klasycznym przykładem podobnej, tylko jeszcze bardziej rozbudowanej tragedii prezentującej ten mechanizm jest *La hija del aire* Calderona. Historia królowej Semiramis, która jest też owocem gwałtu (jej matka zabiła swego gwałciciela, a dziecko rodząc się „zabija” matkę), jest przez dramaturga przedstawiona jako koszmarny ciąg wiecznie powtarzającej się przemocy, której nigdy nie zatrzymało przebaczenie. Francisco Ruiz Ramon nazywa ten typ postaci u Calderona „embrion de violencia”: postać tragicznie naznaczona przemocą „prenatalną” i tuż po urodzeniu uwięziona, izolowana, niekochana, lub kochana niemądrze i egoistycznie, musi generować dalsze cykle przemocy.

W ten sposób Calderon łączy odsłanianie ważnych mechanizmów psychologicznych i społecznych z sugerowaniem podtekstu religijnego, wpisującego się w kontrreformacyjny obyczaj przypominania jak najczęściej o wyższości chrześcijaństwa i katolicyzmu nad innymi światopoglądami, a szczególnie światopoglądami pogańskimi. O wykorzystywaniu mitów greckich do takich właśnie celów przypomina, na przykład, Zofia Karczevska-Markiewicz w swojej monografii o autorze *Wielkiego Teatru Świata*, a także Charles Aubrun w przedmowie do *Eco y Narciso*⁶.

Nawet w dworskim teatrze, w pałacowej fieście na urodziny infantki, małej dziewczynki, Calderon nie zapomina o swoich obowiązkach dramaturga-teologa i używa mitologicznej opowieści o Narcyzie i Echo, by przypomnieć, że świat pogański był absurdalnym chaosem, w którym ucieczką od samotności, niespełnienia, fatalnych skutków iluzji,

⁵ Można by wymienić tu takie sztuki, jak *La venganza de Tamar* Tirso de Moliny czy *El fingido verdadero* Lope de Vega, jako inne przykłady tekstów zawierających podobne przesłanie.

⁶ Z. Karczevska-Markiewicz, *Calderon de la Barca*, Warszawa 1970 i P. Calderon de la Barca, *Eco y Narciso*, preface, editions et notes de Ch.V. Aubrun, Imprimerie Follolpe, Flers 1961.

błądów percepcji mogły być tylko metamorfozy, przepoczwarczenia się, wieczna nietrwałość i płynność form: Echo zmieniona w powtarzający głos i Narcyz w kwiat z bólu nieodwzajemnionej miłości wyrosły.

Od przykładów tekstów literackich, w których nawiązanie, bądź to w formie komediowej, bądź tragicznej, do mitologicznej opowieści o Narcyzie jest otwarte i oczywiste (poprzez oparcie całej sztuki na tym micie lub zbudowanie bocznego wątku na tej opowieści z nazwaniem zachowania bohaterki zachowaniem Narcyza), chciałabym teraz przejść do utworów, które zawierają ciekawe warianty elementów historii nieszczęsnego syna Liriope, mimo że nie znajdujemy w nich jego imienia ani innej „deklaracji” świadomego powiązania z tematyką tego mitu.

Wspomnę krótko o dwóch szekspirowskich wariantach postawy narcystycznej autofascynacji, żeby następnie skupić się na tytułowym Don Kichocie i Cervantesie.

Myślę o elementach narcystycznego zapatrzenia w siebie u Malvolio z *Wieczoru Trzech Króli* i u Otella w dramacie noszącym jego imię. Oczywiście w pierwszym przypadku chodzi o tonację komediową i komiczną, w drugim o tragiczne skutki poważnego błędu percepcji. Ciekawe, że w obu wypadkach podkreślona jest pycha potrzebna, by zaistniał tak silny egocentryzm nawet w momencie zakochania w innej osobie, a więc wtedy, kiedy wydawałoby się, że następuje odwrócenie uwagi od siebie samego i skupienie jej na innej osobie, obiekcie miłosnej fascynacji. W *Wieczorze Trzech Króli* chodzi o epizod, kiedy Malvolio daje się nabrać na wymyślone dla zakpienia z niego zainteresowanie nim księżnej Oliwii i wedle instrukcji zawartej w sfałszowanym liście paraduje w złotych pończochach ozdobionych skrzyżowanymi czarnymi podwiązkami bez przerwy się uśmiechając, przekonany, że właśnie w takiej postaci będzie jeszcze bardziej pociągający dla swojej pracodawczyni. Farsowa scena może mieć miejsce tylko dlatego, że Malvolio, pełen pychy, a więc i narcystycznie zapatrzonej w siebie, nawet tak absurdalny pomysł jak to, że złamał serce księżnej, uznaje za oczywiście możliwy.

Natomiast fragment, który chciałabym zacytować z *Otella*, jest częścią struktury głębokich mechanizmów psychologicznych, które puszczają w ruch tragiczne koło mające zmiążyć głównych bohaterów dramatu. Kiedy Otello, oskarżony o zniewolenie czarami Desdemony, wyjaśnia przed zebraniem senatem weneckim, jak doszło do wzajemnego zauroczenia sobą pary kochanków, wypowiada następujące słowa:

*Miłość wzbudziły w niej niebezpieczeństwa,
Które przeżyłem, we mnie – jej współczucie.*⁷

Oczywiście wydawałoby się, że naturalną częścią miłości jest także to, iż sprawia nam przyjemność, kiedy kochana osoba wzrusza się naszymi przejściami, ale nie jest dobrze, gdy to jest głównym motorem naszego uczucia.

Nie jest dobrze, gdyż świadczy, że nasze zapatrzenie w siebie i zachwyty nad własną osobą są tak silne i tak dominują, że nie pozwalają na zobaczenie i poznanie drugiej osoby, nawet takiej, która nas bardzo interesuje. Zamiast tego w jej oczach szukamy przede wszystkim zachwyty naszą osobą. Rzeczywiście, niestety, Otello nie dostrzega i nie poznaje osoby, jaką jest Desdemona, dopóki nie jest za późno. I nawet tak diabolicznie genialnie zaplanowany i wykonany plan fałszywego oskarżenia Desdemony przez Jaga nie byłby skuteczny, gdyby Otello choć raz zajrzał przez oczy Desdemony do wnętrza jej duszy i jej osoby, a nie tylko użył jej wejrzenia jako zwierciadła do narcystycznego zapatrzenia się w siebie z zachwytem.

Szekspir sygnalizuje tu jeszcze jeden ważny element prawie każdej miłosnej fascynacji, także i tej narcystycznej, a mianowicie że zakochujemy się bardzo często nie w danej osobie, tylko w idealnym jej wyobrażeniu – i to dotyczy też zapatrzenia w siebie w jakiejś „oprawie”, w roli wspaniałej postaci, często uformowanej przez wzorce legendarne, literackie, historyczne *etc.* Desdemona też nie zakochała się naprawdę w Otellu jako takim, lecz w Otellu z opowieści dramatycznych i romantycznych pełnych fantastycznych przygód, w których to opowieściach występował w roli szlachetnego, a równocześnie cierpiącego bohatera, godnego podziwu i współczucia⁸.

⁷ W. Shakespeare, *Tragedia Otella Maura Weneckiego*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 32.

⁸ *Ibidem: Pragnęła o tym słuchać Desdemona, / A gdy ją sprawy domowe odwiodły, / Wracała prędko, by łapczywym uchem / Chwytać opowieść mą; gdy to dostrzegłem, / Wykorzystałem sprzyjającą chwilę, / Kiedy gorąco z serca poprosiła, / Bym opowiedział jej całe me dzieje, / Które zna dotąd jedynie w okrucinach, / Lecz nie w całości. Zgodziłem się chętnie / I lzy roniła często z mej przyczyny, / Słyszac o ciosach, które młodość moja / Musiała znosić. Gdy kończyłem mówić, / Westchnień tysiącem za trud mój płaciła / I zaklinała się, że to „przedziwne”, / „Najprzedziwniejsze”, „smutne”, „najsmutniejsze”. / Pragnęła tego nie słyszeć, a przy tym / pragnęła, by ją Niebiosa stworzyły / Takim człowiekiem jak ja; dziękowała / Mówiac, że jeśli któryś z moich przyjaciół, / Kocha ją, niechaj go tylko nauczę / Tak opowiadać, a tym ją zdobędzie.* A. I, s. 31–32.

Opisywanie tego właśnie fenomenu, tej cechy natury ludzkiej poprzez obrazy i metafory zawarte w tekście literackim, jest jednym z pomostów łączących twórczość Szekspira i Cervantesa i prowadzi nas prosto do *Don Kichota*. Pokrewieństwo dusz i umysłów Williama Szekspira i Miguela Cervantesa można rozważać na wiele sposobów, ale chyba najistotniejszą cechą analogiczną była zdolność dostrzeżenia i przeniesienia w świat obrazowania literackiego tego, jak bardzo człowiek uzależnia się od swoich iluzji, od obrazów wyobrażonych, a nie rzeczywistych, samego siebie i otaczającego go świata, od roli, które gra, od masek, które nosi, od odbicia swojej twarzy czy postaci w zwierciadle idealnych wizerunków, tak, że już potem nie rozróżnia siebie od obrazu siebie, którym chciałby być. A ten zbiór problemów ma wspólne pole ze zbiorem problemów Narcyza, a mianowicie: zobaczenie siebie nie siebie w zwierciadle obrazu, tekstu upiększającego oblicze patrzącego, co jest źródłem trudności w rozpoznaniu siebie. Nierozpoznanie siebie połączone jest z toksyczno-słodkim zauroczeniem tym obrazem, który przyciąga, niejako obiecuje rozkosz i równocześnie niszczy patrzącego nieustanną frustracją niemożliwości spełnienia. Stąd zapewne podawane przez niektóre słowniki powiązanie etymologiczne słowa narkotyk, *narcos*, z imieniem Narcyza⁹. Słodka trucizna substancji narkotycznych wciągająca do raju, który zamienia się w piekło.

W samym sercu zbioru problemów autofascynacji narcystycznej znajduje się błąd w percepcji powodujący, że, używając języka optyki miłości, strzały, promienie miłości zamiast podążać ku innemu obiektowi, zakręcają, odbijają się od wizerunku postrzeganego w zwierciadle i uderzają w patrzącego, niszcząc go.

Tak więc przechodząc po pomoście wspólnej Szekspirowi i Cervantesowi tematyki uzależnienia człowieka od iluzji, które sam sobie tworzy, musimy oczywiście trafić do tekstu *Don Kichota*. A drugim, jeszcze ważniejszym wspólnym dla Szekspira i Cervantesa terenem będzie przestrzeń ironii, lekcja mądrego, kwestionującego dystansu do tychże iluzji i do samego procesu ich opisywania, czyli do tworzonego przez autora utworu literackiego i do jego w nim odbicia – a więc strategii antynarcystyczne.

⁹ C.G. Gual, *Diccionario...*

Można by sądzić, że nie ma bardziej odległej od narcystycznego egocentryzmu postaci niż wcielenie altruizmu i szlachetności, jakim ma być błędny rycerz naprawiający krzywdy, ratujący dziewice, walczący ze złymi mocami...

I owszem, można by było tak sądzić, gdyby nasz bohater był prawdę takim rycerzem. Można by było tak sądzić, idąc za powierchownym czytaniem i za stereotypem mocno już utrwalonym przez masową kulturę i przez tych, którzy tekstu książki nigdy nie mieli w rękach, stereotypem Don Kichota sprowadzonego wyłącznie do walczącego z wiatrakami szlachetnego marzyciela... Długo by tu można mówić o krzywdzie, jaką kultura masowa czyni tekstom klasycznym, utrwalając uproszczony lub wręcz błędny ich obraz i interpretację poprzez zamrażanie w „ikonach” typu Hamlet z czaszką – a do tego dołączony cytat *Być albo nie być*, albo zwrot językowy „walka z wiatrakami – donkiszoteria” połączony z plastikowym Don Kichotem z wiatrakami, kupionym w kiosku z pamiątkami na madryckiej ulicy czy w zaułkach Toledo... W takim kontekście mniej szkodliwe i bardziej prostolinijne jest zarabianie pieniędzy na serze manczegańskim nazwanym „Sancho Pansa” czy winie „Don Kichote”.

Wracając jednak do tekstu *Don Kichota* – jeśli przypatrzymy się uważnie nie tylko samej postaci, ale także **sposobowi jej opisaniam**, powinien nas zainteresować Don Kichote przede wszystkim jako PROBLEM (psychologiczny, społeczny, kulturowy, historyczny, teoretycznoliteracki, filozoficzny i parę jeszcze innych) i to problem naprawdę bardzo złożony; lecz żeby dostrzec i docenić jego złożoność, musimy całkowicie odłożyć na bok stereotypowe podejście do samej postaci.

I owszem, Don Kichote, jako typ postaci, ma w sobie także i pewne cechy szlachetnego marzyciela, ale ma sporo innych równie ważnych lub ważniejszych, a już na pewno marzycielstwo nie jest ukazane jako jego cecha wyłącznie pozytywna – można tu przywołać choćby epizod z Jędrkiem, ciężko pobitym po interwencji Rycerza Smętnego Oblicza, w którym to epizodzie szlachetny altruizm Don Kichota wyrządza konkretnym osobom krzywdę, a więc ukazany jest jako szkodliwy w sposobie „wykonania”, nie sam w sobie.

I tak Don Kichote jest też, między innymi, zapatrzonym w siebie Narcyzem. Choćbyśmy nie wiem jak nie chcieli tego usłyszeć, czy choćby to bardzo psuło nam prosty i piękny obrazek, w jakim bohater ten

był dla nas utrwalony na półce z „wyjaśnionymi” już raz na zawsze klasycznymi tekstami. Możemy też nie chcieć tego usłyszeć tak, jak nie lubimy dowiadywać się, że nasz ulubiony aktor czy pisarz pił na umór lub zażywał narkotyki. A właśnie tu trafiamy znów na właściwy trop: Don Kichote zażywał narkotyki – jego narkotykami były księgi z romansami rycerskimi. Spełniały bardzo podobną rolę. Potwornie znudzonemu, rozczarowanemu życiem, zubożałemu, samotnemu, starzejącemu się szlachetce pozwalały poczuć się lepszym, wspanialszym; życie nabierało fantastycznych barw, stawało się pełne cudownych przygód i wielkich szlachetnych uniesień. Mitologicznej opowieści o Narcyzie nadaje tu Cervantes nowy, ogromnie ciekawy sens: Narcyz jako czytelnik, ale czytelnik bez dystansu do swojej lektury, stającej się tym zdradzieckim zwierciadłem, w którym dostrzega – myśli, że dostrzega, chce dostrzec – siebie upiększonego, siebie w oprawie pięknej roli jaką gra, w aurze szlachetnej misji, w kostiumie herosa – a w wypadku Don Kichota, oczywiście w kostiumie Amadisa i jemu podobnych.

Mało tego, częścią narcystycznego zachwytu nad samym sobą jest wyobrażanie sobie, jak będzie się opisanym, wedle wzorca ze zwierciadła, czyli z ksiąg rycerskich, czyli w fatalnym kiczowatym stylu:

Jadąc więc dalej nasz świeżo upieczony poszukiwacz przygód tak rozmawiał ze sobą: Któż by wątpił, że w przyszłości, gdy na jaw wyjdzie przedziwna historia moich świetnych czynów, mędrzec, który ją spisze, w ten sposób zacznie opowieść o mojej pierwszej wyprawie zarannej: „Zaledwie rumiany Apollo rozpostarł na obliczu szerokiej i rozległej ziemi złote zwoje swoich pięknych włosów, zaledwie małe różnopióre ptaszęta w swym dźwięcznym języku, słodką i miódopłynną harmonią pozdrowiły wżeście różanej jutrzeńki, która rzucając miękkie łoże zazdrosnego męża, w podwojach i krużgankach horyzontu manceńskiego ukazała się śmiertelnym, a już sławny rycerz Don Kichote z Manczy rzucając gnuśne puchy dosiadł słynnego rumaka Rosynanta i puścił się w drogę przez starożytną i znaną równinę Montielu”. Istotnie jechał teraz tamtędy. I dodał jeszcze: „Szczęśliwy wiek i epoka szczęśliwa, które oglądać mogą słynne moje przewagi, godne aby były wyrzeźbione w brązie, wyrzeźbione w marmurze, malowane w obrazach na wieczną pamiątkę. O ty, mądry czarodzieju, kimkolwiek byłbyś, gdy ci w udziale przypadnie zostać kronikarzem tej przedziwnej historii, błagam cię nie zapomnij o mym zacnym Rosynancie, nieodstępny towarzyszu moich dróg i przygód”¹⁰.

¹⁰ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny i Z. Czerny, Warszawa 1972, s. 33–34.

Fragment ten najlepiej jest zestawić natychmiast, obróciwszy parę stron do tyłu, z rzeczywistym początkiem opisu przygód Rycerza Smętnego Oblicza, czyli z pierwszymi linijkami powieści:

*W pewnej miejscowości Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać, żył niedawno temu pewien szlachcic, z tych co to mają kopię w tuleji, starodawną tarczę, chudą szkapę i gończego charta...*¹¹

W tym zestawieniu, oprócz znakomitej zabawy delektowania się poczuciem humoru autora, zauważymy obecność elementu narcystycznego zachwytu sobą głównego bohatera powieści, ale – co jeszcze ciekawsze i oryginalniejsze – ironiczny dystans autora do stworzonej przez siebie postaci, do reprezentowanego przez Don Kichota braku krytycznego spojrzenia na siebie i jego zamiłowania do bardzo podłej jakościowo stylistyki i literatury. Jest tu też wskazówka dla czytelnika powieści Cervantesa dotycząca strategii narracyjnej autora, polegającej, między innymi, na „zaszczepianiu” siebie i nas przeciwko wirusowi narcyzmu w różnych jego postaciach.

Zanim powiem coś więcej o antynarcystycznych strategiach ironicznych narracyjnych Cervantesa, jeszcze słów parę o Don Kichocie jako Narczyzie. Cervantes, tak jak Szekspir, umiał cieniować stwarzane przez siebie postacie, ukazywać ich złożoność, a czasami nawet równoczesną obecność w jednej osobowości cech, wydawałoby się, sprzecznych. Tak więc Don Kichote nie posiada cech wyłącznie narcystycznych. Bywa nam pokazany jako człowiek wielkiej kultury, pełen dobroci, wrażliwości, odważny i waleczny, odczytany, głęboko myślący i zatroskany o stan społeczeństwa, o moralny rozwój ludzi, o wolność, o dzieła sztuki literackiej, a równocześnie naiwny jak dziecko, tchórzliwy, samotny i nieszczęśliwy, żaloszny, porywczy i skłonny do niemądrego gniewu, teatralny i maniakalnie skoncentrowany na swoim własnym wizerunku idealnego błędnego rycerza. Niestety, ta ostatnia cecha, właśnie ta narcystyczna, jest w dużej mierze dominująca. To ona staje się motorem wszystkich działań. Narcystyczny charakter fascynacji sobą w roli nowego wcielenia Amadisa, określony już we fragmencie, kiedy to szlachcic wyobraża sobie, jak opisane zostaną jego wyczyny, najlepiej jest chyba sprawdzić jeszcze na wątku Dulcynei. Dulcynea z Toboso zostaje stworzona, żeby dopełnić obraz Don Kichota jako pasującego

¹¹ *Ibidem*, s. 27.

we wszystkim, co istotne do modelu błędnego rycerza znanego mu ze zwierciadła literatury¹² i dlatego, chociaż zostaje zaznaczone jakieś jej powiązanie – teoretyczne – z wieśniaczką Aldonzą Lorenzo z sąsiedniej wsi, w rzeczy samej Don Kichote mimo nieustających deklaracji wielkiego uczucia do niej nie tylko nigdy naprawdę nie usiłuje spotkać się z nią, ale wręcz robi wszystko, żeby ani z nią, ani z żadną „rzeczywistą” kobietą nie znaleźć się w bliskim kontakcie (Maritornes, Altisidora). Ważniejsze jest zapatrzenie się w siebie cierpiącego z miłości, jak każdy porządny rycerz z tekstu literackiego cierpieć powinien, niż jakiegokolwiek miłosne spełnienie. Jak Narcyz, Don Kichote do żadnej miłości, oprócz zakochania się w sobie samym (postrzeganym w zwierciadle ksiąg rycerskich) nie jest zdolny.

Podobnie inne działania Don Kichota, nie tylko te wprost dotyczące Dulcinei z Toboso, motywowane są zapatrzeniem się w siebie jako w nowy model Amadisa, nieustannie pracującego nad sobą, aby osiągnąć większą doskonałość niż literacki prawzór. Wszystko jedno, czy są to pojedynki, bitwy z olbrzymami, oswobodzanie więźniów czy ratowanie damy w potrzebie, za każdym razem najważniejsza jest motywacja, żeby postąpić tak, by zasłużyć na miano ideału rycerza i móc dalej zachwycać się sobą – Amadisem, a także zostać opisanym w równie pięknej jak te, które tak ubóstwiał, księdze.

Już samo stworzenie takiej wersji narcystycznej autofascynacji jak przypadek Don Kichota jest dosyć oryginalnym osiągnięciem Cervantesa, ale o wiele bardziej nowatorskie jest połączenie takiego portretu ze strategią narracyjną, która ocenia krytycznie takie zjawisko i dystansuje się od wszelkich pokus wpadnięcia w podobną pułapkę samouwielbienia siebie jako autora.

Jednym z głównych problemów Narcyza jest brak dystansu. Chodzi o zrobienie kroku, czy paru kroków do tyłu i zobaczenie siebie patrzącego lub siebie piszącego, czy też siebie malującego. Tego właśnie nie robi Don Kichote – czytelnik, a robi to, bardzo świadomie, Cervantes – pisarz.

¹² *Ibidem* (s. 31): *Wyochędożywszy tedy zbroję, z szyszaka hełm sporządziwszy, nadawszy nazwę swemu podjeźdkowi i przybrawszy sobie imię jak na bierzmowaniu, osądził, że nie pozostaje mu nic innego, jak wyszukać sobie damę, w której by się zakochał; rycerz błędny bez miłości jest bowiem jak drzewo bez liści i bez owoców lub jak ciało bez duszy.*

Robi to na szereg sposobów. Najważniejszym jest stworzenie dystansu do procesu powstawania powieści. Tego dokonuje Cervantes poprzez wprowadzenie postaci kronikarza arabskiego, Sidi Hamet Ben Engeli, który jakoby jest prawdziwym autorem opowieści o Don Kichocie. Edward C. Riley, autor fundamentalnego opracowania teoretycznoliterackiego na temat dzieła Cervantesa, *Cervantes's Theory of the Novel*, nazywa to *The fictitious- authorship device* i poświęca tej strategii Cervantesa dużo miejsca, twierdząc, że na tym polega najbardziej oryginalna i nowatorska funkcja jego systemu narracji¹³. To pozwala prawdziwemu autorowi oceniać krytycznie sposób opowiadania przygód Don Kichota i zyskać dystans do procesu powstawania powieści i do samego siebie w tej powieści obecnego. Drugim zabiegiem autotematycznym i antynarcystycznym jest uczynienie głównego bohatera (i jego towarzysza i giermka) świadomym, że jest bohaterem literackim i że została o nim napisana książka, co znów umożliwia ironiczne i krytyczne dystansowanie się do fenomenu recepcji dzieła literackiego, do jego lektury, a więc zapobiega zbyt daleko idącej identyfikacji czytelnika z bohaterem – a taka właśnie zbyt duża identyfikacja była u Don Kichota główną przyczyną narcystycznej fascynacji sobą. Tak więc Cervantes potrafi w tej samej powieści zawrzeć portret bohatera-czytelnika „Narcyzopodobnego”, zapatrzonyego w siebie i zakochanego w sobie dostrzeżonym w zwierciadle romansu rycerskiego i, równocześnie, metodę na zaszczepienie się na wirusa autofascynacji poprzez strategię narracyjną stwarzającą dystans krytyczny do procesu tworzenia dzieła literackiego i do procesu lektury. Podobnie jak Velázquez w obrazie *Las Meninas* (o którym wspomniałam tu już w związku z dramatem *Echo i Narcyz* Calderona, napisanym na urodziny figurującej na tym obrazie habsburskiej infantki Margarity), który maluje siebie malującego obraz, stawia ten krok do tyłu i stwarza możliwość rozważenia sposobu powstawania odbicia rzeczywistości w sztuce malarskiej, Cervantes, ironicznie komentując sposób opisywania dziejów Don Kichota, stwarza możliwość dyskusji z procesem *mimesis* w literaturze i kwestionowania „boskiej” mocy narratora.

Edward C. Riley tak o tym pisze we wspomnianej już książce *Cervantes's Theory of the Novel: When Cervantes in „Don Quixote”, like*

¹³ E.C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, Oxford 1962, s. 205–212.

Velásquez in „Las Meninas”, in imagination stepped out of himself and stepped back from the work he was doing, and then proceeded to put the whole scene into the work he was engaged on – artist, work, audience and all – he realized artistically an act of mental detachment which is a distinguishing mark of European thought around 1600. It was a similar act ‘essayed’ earlier by Montaigne, that produced the first axiom of the philosophy of Descartes¹⁴.

Określeniem kluczowym w wypowiedzi Rileya jest, dla naszego tematu, *mental detachment* – to właśnie jest lekarstwo na narcystyczne „mental attachment”. Jednocześnie jest to dowód na prekursorski i niezwykle nowoczesny charakter myśli autora *Don Kichota* o tym, czym jest powieść i czym jest prawda w literaturze, a także co to znaczy *mimesis*. Carlos Fuentes w swoim znakomitym eseju *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania* porównuje rolę, jaką odgrywał Cervantes przy powstawaniu powieści, do roli Joyce’a w literaturze współczesnej¹⁵. A warto przypomnieć, że Cervantes tworzył w czasie, kiedy proza dopiero zaczynała nieśmiało wkraczać na salony literackie, a powieść istniała w fazie początkowej.

Jak bardzo autor *Don Kichota* wyprzedzał swoją epokę i był, i jest autorem nowoczesnym, widać, kiedy zestawimy jego sposób pisanie z jednym z najoryginalniejszych prozaików XX wieku, czyli Jorge Luisem Borgesem, który zresztą uważał Cervantesa za jednego z najważniejszych swoich mistrzów. Właśnie niektóre opowiadania Borgesa przychodzą mi zdecydowanie na myśl, kiedy zastanawiam się nad problemem strategii antynarcystycznych autora w stosunku do swojego wizerunku w dziele i swojej roli twórcy – chociaż z drugiej strony istnieją również takie opowiadania Borgesa, gdzie mamy wrażenie, że autor nie zamierza dystansować się krytycznie wobec wyraźnego syndromu fascynacji swoim obrazem w swoim dziele.

Chodzi mi, w pierwszym przypadku, o opowiadanie *Dociekanie Awerroesa*, a w drugim o *Dwudziestego piątego sierpnia 1983 roku*.

W *Dociekaniu Awerroesa* Borges wykonuje szereg dystansujących kroków do tyłu, cofając się za każdym razem o jeden poziom, żeby krytycznie ocenić tzw. realizm, a dalej przypatrzeć się sobie piszącemu

¹⁴ *Ibidem*, s. 223.

¹⁵ C. Fuentes, *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981, s. 100–103.

i właśnie „zaszczepić się” na wszelkie możliwe wirusy zachwyty nad samym sobą i swoimi umiejętnościami pisarskimi. *Poczułem, że to co stworzyłem kpi ze mnie. Pomyślałem, że Awerroes, pragnący zrozumieć czym jest dramat, nie przeczuwając nawet czym jest teatr, wcale nie jest bardziej absurdalny, niż ja pragnący wyobrazić sobie, kim jest Awerroes, z paru słów Renana, Lane’a i Asin Palacios. Kończąc ostatnią stronę, poczułem, że moje opowiadanie jest obrazem człowieka, jakim sam byłem w czasie jego pisania, że aby napisać je, musiałem stać się tym człowiekiem, zaś, żeby stać się nim, musiałem napisać to właśnie opowiadanie i tak w nieskończoność¹⁶.*

Zabieg antynarcystyczny służy tu równocześnie zakwestionowaniu naiwnej wersji *mimesis* i w swojej istocie jest kontynuacją i konsekwencją działań Cervantesa. Natomiast opowiadanie *Dwudziestego piątego sierpnia 1983 roku* bardziej przypomina mi szekspirowskie „ćwiczenia” antynarcystyczne z epilogu w *Burzy*, które są równocześnie pławieniem się w rozkoszach jakiegoś jednak zachwyty nad swoją obecnością w dziele i swoją potęgą jako twórcy.

Borges, który spotyka siebie samego z przyszłości, umierającego, i rozmawia ze sobą, ale nie wiemy, który z Borgesów śni się któremu, bawi siebie i nas nieco analogicznie do Prospera-Szekspira, który ma magiczną władzę twórcy światów scenicznych, a równocześnie czuje się starym, słabym człowiekiem zdanym na łaskę i niełaskę swojej publiczności:

*Teraz czarami już nie władam
i własną tylko moc posiadam,
Bardzo niewielką; wy możecie
Tu mnie uwięzić jeśli chcecie,
Albo Neapol ujrzeć dacie.
Wierzę, że mnie nie zatrzymacie.¹⁷*

Jeśli porównać tu autora do Narcyza przyglądającego się sobie w zwierciadle-źródle swojego dzieła, to mam wrażenie, że jego działanie jest bardzo ambiwalentne – wchodzi do swojej sztuki i wychodzi z niej, delektuje się swoją potęgą i rozpacza nad jej utratą, nie może

¹⁶ J.L. Borges, *Dociekania Awerroesa*, w: *idem, Alef*, przeł. Z. Chądzyńska i A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972, s. 115.

¹⁷ W. Shakespeare, *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 131.

właściwie ani zrezygnować z zachwytu nad swoją obecnością w utworze, swoją funkcją magiczną, ani rzeczywiście się w pełni krytycznie do siebie i swoich działań zdystansować. Problemy Narcyza z tożsamością, z nierozpoznaniami siebie w masce stworzonej przez siebie postaci – być może, ale nie tylko..., także narkotyczny urok fascynacji własnym obrazem; upiększone sztuką oblicze przyzywa, przyciąga i odtrąca równocześnie, działa więc cały złożony mechanizm tajemnicy mitu autofascynacji, esencja opowieści o pięknie autodestrukcyjnym.

Don Kichote – Narcissus, Cervantes – anti-Narcissus

The paper presents two examples of a relatively conventional transformation of the mythological story of Narcissus included in two Spanish Baroque plays: in a comedy *The Bashful Man at Court* by Tirso de Molina and the Calderon's drama *Echo and Narcissus*. Comparing the two transformations of the Narcissus theme to the Shakespeare's way of presenting behavioral elements of self-fascination in some of the characters whom he created, the author concentrates on Cervantes' work, analyzing the original and novel construction: a hero – Narcissus and an anti-Narcissus – the narrator. Chivalric books which Don Kichote delighted in reading are a mirror in which the hero saw his own reflection as a paragon of knight-errant and with which he fell in love. Cervantes not only exposes it to view, but also administers an antidote for the narcissistic disease of self-fascination, being irony contained in his narrative strategy. Cervantes is juxtaposed in this role with Shakespeare in his relation to Prosper in *The Tempest* and with Borges in some of his stories.