

„Prawym czy lewym, a nawet zmieszanym”

Michel Serres czyta Cervantesa

Ewa Wojciechowska*

DOI 10.24425/rl.2022.143010

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

PL ISSN 0035-9602

W *Legendzie o aniołach* (*La Légende des Anges*, 1993) Michel Serres wprowadza na chwilę postaci don Kichota i Sancza¹ w dwóch sąsiadujących ze sobą fragmentach. Jeden z nich to rozmowa dwójki głównych bohaterów, Pantope’a z Pią. Zaczyna ten pierwszy:

- Oto mamy wszechwiedzącego don Kichota, stojącego wysoko na piedestale swojej wiedzy werbalnej (*savoir verbal*), i Sancza, realistę, a jeszcze bardziej marzyciela, z nosem w codziennych sprawach, a głową w krainie przysłów. Cervantes napisał najdoskonalsze z dzieł ludzkiej kreatywności, z wszystkimi innymi i przeciw nim, produkując wielość swoich sobowtórów.
- Kto jest aniołem, który strzeże i inspiruje drugiego: żałosna figura rycerza czy bruchacz na ośle?
- Ten czy drugi? Ten i drugi? A może archangeliczny dyskurs ich wzajemnych relacji?
- Zgadnij, Pantope.
- Gdybym to odkrył, stałbym się pisarzem – odpowiada skromnie Pantope.²

Wówczas Pia rumieni się i bierze go za rękę. Rozdział się kończy, nie mówią już więcej.

* Ewa Wojciechowska – dr, Wydział Polonistyki UJ. ORCID: 0000-0003-1104-5127

¹ Don Kichot pojawia się również w innych tekstach Serresa, też w formie krótkich uwag; m.in. zob. M. Serres, *Le Gaucher boiteux*, Paris 2015, s. 53.

² M. Serres, *La Légende des Anges*, Paris 1993, s. 136, tłum. E.W.

Drugi fragment ma formę metakomentarza i nie jest przypisany do żadnego z powyższych bohaterów (choć nie jest bynajmniej bezosobowy); opisyje on reprodukcję obrazu Daumiera, który towarzyszy temu rozdziałowi:

Arcydzieło Cervantesa – które nazwałbym arcydziełem całej ludzkości – pozostawia nas w niepewności, kto jest sobowtórem czy towarzyszem. Czy jest nim don Kichot czy Sanczo Brzuchacz? Kto napisał ten nasz dialog? Pantope czy Pia?³

Myśliciel nie przedstawia tu żadnej propozycji interpretacyjnej, tezy opatrzonej argumentacją (do której można by się w systematyczny sposób odnieść); nie proponuje też kompleksowego odczytania, raczej wkomponowuje aforyzm w literacki kolaż. Chciałabym jednak przyjrzeć się tym dwóm enigmatycznym fragmentom, Serresowskiej lekturze *Przemysłnego szlachcica*⁴, i zapytać: na czym polega specyfika relacji między don Kichotem a Sanczem, logika tej dwójki? Co różni ją od innych relacji dwójkowych? Aby odpowiedzieć na te pytania, trzeba zacząć od określenia miejsca, jakie zajmuje fragment o don Kichocie w konstrukcji książki.

Don Kichot a anioły

Legenda... to filozoficzny dialog na temat aniołów⁵, rozgrywający się na lotnisku de Gaulle'a między pielęgniarką Pią a inspektorem lotów Pantopem⁶. Rozmowę między bohaterami (którzy zapraszają też czasem do dys-

³ Tamże, s. 136. Ten fragment usunięto, jak wszystkie inne komentarze do reprodukcji, w późniejszym wydaniu paperbackowym z 1999.

⁴ Przyglądnę się więc jednej, Cervantesowskiej nici, z której utkana jest *Legenda*. Takie mikrologiczne podejście zda się ryzykowną, redukcjonistyczną praktyką, przed którą przestrzegają Serresolodzy (podobnie jak lektura odwrotna, czyli kondensowanie jego myśli): to nie tylko uproszczenie, ale i zadanie przemocy rozgałęziającej się, żywej, poetyckiej, dygresyjnej, radykalnie transdyscyplinarnej myśli francuskiego filozofa. Z drugiej strony, czy alternatywą dla tego podejścia nie jest stworzenie mapy wielkiej, jak całe terytorium? Lub zaniechanie pisania o Serresie w ogóle? Te dylematy podsumowuje Christopher Watkin; zob. Ch. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, Edinburgh 2020, s. 17–20.

⁵ Anioły są dla Serresa figurą jednocześnie archaiczną i bardzo aktualną: ci pośrednicy (niczego sami nie produkują, a jedynie przenoszą informacje) obrazują, na czym polega dziś praca i życie wielu ludzi: pisarzy, naukowców, tłumaczy, ale i menedżerów, marketingowców czy dziennikarzy. Pokazują również logikę spotkania, relacji, komunikacji, ale i podróży, przemieszczania się, ruchu. Czytelnicy poprzednich książek filozofa znajdują w aniołach kontynuację figury, na której pracował on wcześniej, mianowicie Hermesa.

⁶ Pantope pojawia się też w późniejszej książce; zob. M. Serres, *Pantopie: de Hermès à Petite Poucette*, Paris 2014.

kusji nowych interlokutorów) uzupełniają reprodukcje obrazów, opatrzone wyróżnionymi graficznie metakomentarzami narratorskimi, głoszącymi rozważania Pii i Pantope’a. Czasem treść metakomentarza jest bardzo bliska wywodom bohaterów, czasem odbiega od nich dalej i uchwycenie bądź ustanowienie relacji między dialogiem a dygresją wymaga od czytelnika nieco wysiłku.

Kompozycja *Legendy...* naśladuje przebieg dnia: od *Świtu* do *Północy*, a zamyka ją mniejszy dialog między czytelnikiem a pisarzem, zatytułowany *Legenda*. Passusy o don Kichocie znajdują się w części trzeciej, *Poranek* i zamykają rozdział *Stróże* (*Gardiens*) – rozdział, który najbardziej ze wszystkich dotyczy literatury i literackości. Zawiera on komentarz do trzech francuskich powieści: *Les grand chemins* Jeana Giono, *Kuzynka Mistrza Rameau* Diderota i *Nieznany arcydzieło* Balzaka.

W tym rozdziale Pantope, Pia i pojawiający się na chwilę brat Pii, Jacques, dyskutują (ale też milczą i tańczą) na temat tych trzech utworów i dochodzą do wniosku, że wszystkie tematyzują tworzenie jako akt zachodzący w relacji, w parze, w podwojeniu. Koncentrują się na dwóch pierwszych tekstach⁷: u Giono narrator, pisarz, potrzebuje żyjącego z niego szulera, narrator-filozof u Diderota potrzebuje kuzynka-naciągacza. To właśnie dzięki tym nieproszonym towarzyszom mogą oni tworzyć: „Twórcą nie jest ani Giono-jako-podmiot, ani szaleniec, który z nim podróżuje, ani Diderot, ani kuzynek Rameau, ale aktywna relacja między artystą a Artystą”⁸.

Pia nieustannie zapytuje o więź między twórcą (narratorem, filozofem) a jego towarzyszem. Dzieli się swoim zdziwieniem, niezrozumieniem: dlaczego narrator Giono ryzykuje, by chronić towarzysza, który jest dla niego tylko ciężarem? Czemu narrator Diderota tkwi w rozmowie (i w relacji) z osobą, którą się brzydzi? Czemu go karmi? Czy twórca i towarzysz są dla siebie nawzajem sobowtórami, czy nie są tak naprawdę jedną osobą,

⁷ Jest zagadką, czemu bohaterowie poświęcają w toku rozmowy tak niewiele miejsca Balzakowi, jakby o nim zapomnieli (a jednocześnie dotykają wielu innych zagadnień, takich jak muzyka czy balet). Czy Serres inscenizuje rytm spontanicznej rozmowy, która odpływa od tematu i tonie w dygresjach? Czy milcząco odsyła czytelnika do innych miejsc, gdzie pisał o *Nieznanym arcydziele*? A może chce zaprosić do lektury, w której książka Balzaka jest rodzajem pasożyta dla relacji między Giono a Diderotem, niewidocznym na pierwszy rzut oka pośrednikiem, na pozór nic niewnoszącym, ale w istocie fundującym relację? Trudno bowiem czytać *Legendę* bez poprzedniej książki Serresa, *Pasożyta* właśnie – w wielu miejscach znajdujemy do niej bezpośrednie i pośrednie nawiązania; zob. M. Serres, *Le parasite*, Paris 2014.

⁸ M. Serres, *La Légende des Anges*, s. 119, tłum. E.W. Serres gra tu homonimem między Artystą (nazwą własną, pseudonimem oszusta z powieści Giono) i artystą (rzeczownikiem pospolitym).

czy zachodzi tu symbioza czy pasożytnictwo⁹? Kto komu się zwierza, kto z kogo korzysta, kto od kogo się uczy? Rozmowa prowadzi ku rozpoznaniu, że ów towarzysz-oszust (bo w obu omawianych powieściach pozycję towarzysza zajmuje cynik, ktoś szemrany, funkcjonujący w szarej strefie, poza prawem, plastycznie dopasowujący się do okoliczności, niezafiksowany na potrzebie trwałej tożsamości, płynny) nie jest jedynie pasywnym konsumentem. Przypomina inną z ulubionych figur¹⁰ Serresa, Arlekina, hermafrodytę łączącego sprzeczności: wysokie i niskie, geniusza i idiotę, pana i sługę, króla i błazna (zresztą, figura ta pojawia się w tym rozdziale, w metatekstowym komentarzu do reprodukcji Claude'a Gillota, *Le Tombeau de Maître André*, gdzie Serres nazywa Arlekina „całkowitą sumą wszystkich ludzi”¹¹).

Towarzysz staje się dla twórcy niejako paletą: to jednocześnie mim, sobowtór, aktor i pośrednik między artystą a światem. Ponieważ nie ma cech indywidualnych, nie ma właściwości, nie ma autonomii, oznacza pełną potencjalność. Serres nazywa go aniołem stróżem twórcy. Jednocześnie to rozpoznanie nie usuwa mocy postawionych przedtem pytań, które powracają refrenicznie: kto jest dla kogo aniołem stróżem? Kuzynek dla filozofa czy filozof dla kuzynka? Narrator dla szulera czy szuler dla narratora? Serres nie pozwala bohaterom znaleźć odpowiedzi, prowokując kolejne pytanie: dlaczego, zupełnie zniecierpliwiony, rozważania na temat francuskich powieści zamyka właśnie Cervantes, pojawiający się jako puenta dość nieoczekiwanie?

Zagadkowy układ rozdziału *Stróże* zachęca do szukania paraleli między powieściami Giono, Diderota i Cervantesa. Ich bohaterowie żyją w drodze, włóczą się bez celu, nigdzie się nie zdomawiając. Pozostają też poza prawem: uciekają przed ścigającą ich policją (Giono), podejmują się różnych aktywności na granicy oszustwa (Diderot) lub wielokrotnie łamią prawo (i obyczaj) w imię obowiązku rycerskiego (Cervantes, najlepszym przykładem jest chyba scena uwolnienia galerników). Podobieństw można też szukać w chęci podejmowania egzystencjalnego ryzyka. Serres pisze o tym przy

9 W tym miejscu także Serres odnosi się do swojej poprzedniej książki, *Le parasite*, w której czytając bajki La Fontaine'a, buduje teorię pasożytnictwa, rozumianego jako (a) biologiczne karmienie się innym organizmem bez dawania nic w zamian, (b) społeczne funkcjonowanie we wspólnocie w sposób skoncentrowany tylko na braniu oraz (c) zakłócenie, szum, który utrudnia komunikację. Pasożyt wydaje się często nieproszonym gościem, niepotrzebnym trzecim elementem relacji, który utrudnia nadawcom i odbiorcom porozumienie się, jednak według Serresa to właśnie on jako zbędny, zakłócający, przeszkadzający umożliwia relacji trwanie. Oszust czy naciągacz, ktoś, kto chce jeść na koszt innego, wydaje się idealnym przykładem pasożyta w tym rozumieniu.

10 O tym, jak Serres rozumie pojęcie figury zob. Ch. Watkin, dz. cyt., s. 189–192.

11 M. Serres, *La Légende des Anges*, s. 135.

okazji komentarza dotyczącego szulera, bohatera Giono: oszust według francuskiego filozofa gra *bardziej*: łamiąc zasady, podnosi stawkę, gra bowiem o więcej niż zwykli gracze. Kładzie na szali własne zdrowie i życie, ponieważ ryzykuje, że zdemaskowany, zostanie ukarany srożej niż utratą pieniędzy. Wystawia na szwank swoje ciało. Podobnego ryzykownego przekroczenia dokonuje don Kichot, pociągając za sobą Sancza: łamie reguły lektury książek rycerskich (które stawiają go w pozycji biernego czytelnika) i z odbiorcy staje się aktywnym reżyserem przygód, tworzy je, aranżuje, co pcha jego i giermka w liczne niebezpieczeństwa. Cervantes mnoży obrazy obrażeń ich ciał: pogruchotanych żeber, chwiejących się w dżiastach i wybitych zębów, siniaków.

Podobieństwa między tymi postaciami możemy też doszukiwać się po prostu w niedostatku. Pierwsze zdania pierwszego rozdziału *Przemysłnego szlachcica* – wyliczenie, co szlachcic z Manczy je w poszczególne dni tygodnia, co nosi i co wiesza na kołku – służą nie tylko wskazaniu jego wyznania, ale i niezamożności¹². Podobnie, przez pryzmat ekonomiczny, zostaje ukazany Sanczo¹³.

Jednak dla Serresa, którego stawką jest zbadanie logiki tej relacji, w której jedna osoba pełni rolę stróża czy towarzysza drugiej, ważne są nie te powinowactwa, lecz to, co wyróżnia dzieło Cervantesa na tle omawianych tekstów. Don Kichot i Sanczo są podobni do par opisanych powyżej, ale jednocześnie odmienni, ponieważ w żadnej innej powieści nie widać tak dobrze ani możliwości zamiany miejsc, ani roli innych, którzy zakłócają pracę pary (czyli don Kichota i Sancza). W *Przemysłnym rycerzu don Kichocie z Manczy* najwyraźniej widać, że, po pierwsze, role „twórcy” i jego „anioła stróża” nie są przypisane trwale do postaci, ale są kwestią pozycji, które bohaterowie zajmują, zmieniają, nie dają się w żadnej z nich zatrzymać; po drugie, że praca dwójki jest nieustannym otwarciem na pracę innych, pasażerów, którzy produktywnie zakłócają układ wyjściowy. I właśnie ta logika w najwyraźniejszy, najczystszy sposób (choć jednocześnie jest on

¹² „W pewnej wiosce Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypomnieć, nie tak dawno żył szlachcic z tych, co to mają wiszącą na kołku kopię, starą tarczę, suchą chabętę i łownego charta. Gotowane mięso, raczej wołowina niż baranina, na kolację głównie kielbasa, w soboty jajecznica na słoninie, soczewica w piątek, a w niedzielę ponadto gołąbek, pochłaniały trzy czwarte jego dochodów. Reszta szła na kaftan z wybornego sukna, aksamitne spodnie na świąteczne dni, z pantoflami z tej samej tkaniny, a w dni powszednie szczyił się swoją najprzedniejszą sukmaną”, M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, tłum., wstęp i oprac. W. Charchalis, cz. 1, Poznań 2022, s. 99.

¹³ „Don Kichot tymczasem nagabywał pewnego wieśniaka, swego sąsiada, porządnego człowieka – jeżeli można za takiego uważać człowieka uboższego – ale o niezbyt lotnym umyśle”, tamże, s. 149.

najbardziej zagmatwany) działa właśnie w arcydziele Cervantesa. Ta właściwość przesądza o jego genialności i o jego twórczej sile, „produkowaniu swoich sobowtórów”, co rozumiem jako stymulowanie powracania przez innych artystów do wypracowanej przez niego figury.

Logika Cervantesowskiej dwójki

Sam Cervantes poświęca sporo miejsca opisowi więzi między don Kichotem a Sanczem, pozycji, jakie zajmują względem siebie oraz tego, jak te pozycje się zmieniają. Błędne rycerstwo jednocześnie ustanawia relację hierarchiczną (rycerza i giermka; don Kichot często zwraca się do Sancza akcentując swoją wyższość, np. per „synu”) i ich zrównuje, jak to opisuje Rycerz Żalosego Oblicza podczas kolacji z koziażkami:

Abyś zobaczył, Sanczo, jakie dobro zawiera w sobie błędne rycerstwo i jak blisko wielkiej chwały i zdobycia sobie szacunku świata są ci, którzy w jego służbie pozostają, chcę, abyś w towarzystwie tych dobrych ludzi usiadł u mego boku i abyś był równy ze mną, bo jestem twoim panem i naturalnym twoim seniorem; żebyś jadł z mojego talerza i pił z mojego pucharu, bo o błędnym rycerstwie można powiedzieć to samo, co się mówi o miłości: że wszystkich zrównuje.¹⁴

Właściwie sytuacje, w których porządek hierarchiczny zostaje unieważniony, zajmują narratora dużo bardziej. Są to na przykład porażki w realizowaniu etosu:

Bo we wszystkich księgach rycerskich, które przeczytałem, a jest ich nieskończenie wiele, nigdy nie natrafiłem na żadnego giermka, który by tyle rozmawiał ze swym panem, ile ty ze swoim. I prawdę mówiąc, uważam to za wielki błąd, twój i mój: twój, bo zbyt mało mnie poważasz, mój, bo pozwalam sobie za mało poważać.¹⁵

Pana i giermka zrównują również ciało, fizjologia (zresztą, kłęski związane są często z ciałem), czego przykład znajdziemy w scenie, gdzie nawzajem wymiotują na siebie rzekomo uzdrawiającym balsamem:

Sanczo zbliżył się tak bardzo, że jego oczy niemal znalazły się w ustach don Kichota, a stało się to w chwili, kiedy w żołądku jego pana zaczął działać balsam, więc gdy Sanczo zajął mu w usta, rycerz gwałtowniej niż rusznica wyrzucił z siebie wszystko, co w sobie miał, i cisnął to na brodę współczującego giermka.

– Matko Boska! – zawołał Sanczo. – Cóż to znowu się przydarzyło? Niechybnie ten grzesznik jest śmiertelnie ranny, bo rzyga krwią przez usta.

¹⁴ Tamże, s. 176.

¹⁵ Tamże, s. 273.

Jednak przyjrawszy się trochę lepiej, zorientował się po kolorze, smaku i zapachu, że nie jest to krew, lecz balsam z bańki, który – jak wcześniej widział – don Kichot wypił. Wstrząsnęło nim przeto tak wielkie obrzydzenie, że przewrócił mu się żołądek, więc wypróżnił flaki prosto na swego pana, a zatem obaj wyglądali przecudnie.¹⁶

W tej znamiennej scenie widać wyraźnie, że Cervantes akcentuje nie tylko momenty uchylenia relacji hierarchicznej, ale zamianę pozycji (raz jeden wymiotuje na drugiego, a następnie odwrotnie, raz jeden wyznacza kierunek, a drugi za nim podąża, raz odwrotnie). Choć don Kichot inscenizuje rycerskie przygody tej dwójki, nadaje im ramy i instruuje Sancza za pomocą wyimków z powieści rycerskich, to przecież Sanczo wymyśla – pół żartem! – przydomek „Rycerz Żałosnego Oblicza”¹⁷, a tym samym nadaje don Kichotowi jego rycerskie imię. Niejako go pasuje, choć to don Kichot obiecuje mu nadać rycerską godność.

Ten ruch zmiany widać też w tym, jak zmienia się pozycja osoby, która drugiej zarzuca głupotę i zupełne niezrozumienie świata, np. don Kichot często śmieje się „z prostoty swego giermka”¹⁸, zaś innym miejscu giermek zaś pyta: „Czy to możliwe, żeby miał pan tak twardy mózg i tak bardzo było panu brak oleju [...]?”¹⁹. Wzajemne obrzucanie się zniewagami, któremu Sanczo i jego pan oddają się bardzo często, unieważnia hierarchiczną relację między bohaterami, na przykład w scenie, w której don Kichot prosi Sancza, by ten szybciej wymierzył sobie razy, które pozwolą przywrócić pierwotną postać zakłętą w brzydką chłopkę Cudenii. Na taką sugestię Sanczo reaguje żywiołowo:

– Na Boga – powiedział Sanczo – z panem coś jest nie w porządku. [...] Teraz, kiedy mam jechać na nieoheblowanej desce, chce pan, żebym sobie zmasakrował pośladki? Naprawdę, naprawdę, nie ma pan rozumu za grosz. Ogołmy teraz te dwórki, a po powrocie obiecuje panu, na to, kim jestem, tak się pospieszyć ze swoimi obowiązkami, że będzie pan zadowolony i więcej nic nie mówię.

Na to don Kichot odpowiedział:

– No, ta obietnica, Sanczo, mnie zadowala, i wydaje mi się, że ją spełnisz, bo rzeczywiście, choć głupiec, jesteś człowiekiem prawym.

– Prawym czy lewym, a nawet zmieszanym, i tak dotrzymam słowa – odparł Sanczo.²⁰

Wymiana obelg, prowadzona z równym zaangażowaniem przez obie strony konfliktu, prowadzi do podważenia opozycji nie tylko między mądrym

¹⁶ Tamże, s. 248.

¹⁷ Tamże, s. 258.

¹⁸ Tamże, s. 154

¹⁹ Tamże, s. 604.

²⁰ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, tłum., wstęp i oprac. W. Charchalis, cz. 2, Poznań 2019, s. 375.

a głupim, ale i opozycji w ogóle (nie prawy czy lewy, ale zmieszany), które dokonuje się dzięki fundującemu zakłóceniu, niezrozumieniu (prawy w znaczeniu szlachetny, który Sanczo rozumiał w bardziej przyziemny sposób, jako określenie strony ciała). Oba te fragmenty, o wymiotach i o wyzwiskach, pokazują też, że to, co pozornie jest dla relacji zakłóceniem (konflikty, sprzeczki, niezrozumienia, niefortunne przypadki, a nawet kłamstwa) konstytuuje ją, stanowi jej rdzeń. Jej nieefektywność, piętzące się w niej przeszkody, wiążą bohaterów ze sobą. Np. kiedy Sanczo oszukuje don Kichota, przekonując go, że trzy wieśniaczki na osiołkach to zaczarowana Cudenia ze swą swiłą, swoim kłamstwem doprowadza do tego, że zamieniają się pozycjami: to Sanczo twierdzi, że widzi coś innego niż rzeczywiście widać, zaś Kichot dokonuje realistycznej korekty tego obrazu. Giermek używa chwytu często wykorzystywanego przez jego pana – interwencji złośliwego czarownika, który zakrzywia rzeczywistość:

- Sanczo, ja widzę tylko trzy wieśniaczki na trzech osiołkach.
- Teraz niech mnie diabli porwą! – odpowiedział Sanczo. – A czy to możliwe, żeby trzy ogiery, czy jak one się tam nazywają, śnieżnobiałe, mogły się panu wydawać osiołkami? Niech Pan nasz wyskubie mi brodę, jeśli to prawda!
- Mówię ci, Sanczo, przyjacielu – powtórzył don Kichot – że jakem don Kichot, a ty Sanczo Brzuchacz, to naprawdę osły albo oślice. Przynajmniej tak mi wyglądają.
- Niech pan zamilknie i nie wygaduje takich rzeczy, tylko niech pan przetrze te oczy i niech pan idzie się pokłonić do pani swoich myśli, bo jest już blisko.²¹

Jest to powtórzenie i nie-powtórzenie: Sanczo dokonuje kopiuje argument swojego pana, ale z innych pobudek (by ukryć, że nigdy nie dotarł do Cudenii). Ponownie też to, co miałoby zakłócać relację (kłamstwo sługi) podtrzymuje ją, prowokuje Sancza do repetycji gestu don Kichota i wejścia na jego miejsce.

Wymienność pozycji, która umożliwia zawieszenie opozycji („Prawym czy lewym, a nawet zmieszanym”) i hierarchii jako zasad organizujących relację to coś więcej niż wzajemność, to sekretne braterstwo. Don Kichot mówi o nim, podkreślając jego niewyraźność, w znamiennej odpowiedzi na popisowe łgarstwa Sancza, zmyślającego na temat swoich rzekomych przygód podczas jazdy na niebie na powietrznym koniu Rączydrağu: „Sanczo, jeśli chcecie, żebym wam wierzył, że to widzieliście na niebie, ja chcę, żebyście mi wierzyli w to, co ja widziałem w jaskini Montesinos. I więcej nic nie powiem”²².

Słowa te nie tylko problematyzują obraz Don Kichota jako niegroźnego pomylenca, który usnąwszy na godzinę, spuszczoney do jaskini, wierzył, że

²¹ Tamże, s. 126.

²² Tamże, s. 384.

tkwił tam zaczarowany przez trzy dni. Wiara okazuje się sprawą decyzji, paktu między bohaterami. W tym sensie fantazje rycerskie nie są sprawą jednostkową, indywidualną, idiosynkratyczną, ale konstytuują się w relacji, wobec innego. Tak, jakby obecność towarzysza, współnika, dzielącego daną fantazję, stanowiła swoistą gwarancję, utrzymywała ją. Ale tego paktu nie wolno wyrazić słowami.

Na pierwszy rzut oka Serres wpisuje się w długą tradycję odczytywania arcydzieła Cervantesa za pomocą kategorii opozycyjnych (chudy – gruby, duch – ciało, ascetyczny – rubaszny, idealistyczny – popędowy, kultura wysoka – kultura popularna, powaga – wesołość), albo wskazując na dialektyczne wzajemne warunkowanie się przeciwieństw (np. Hegel), albo na ich karnawałowe zespolenie (np. Bachtin)²³. Tradycja ta, choć poręczna, prowadzi jednak nie tylko do uproszczeń, ale i do wtłaczania na siłę bohaterów Cervantesa w statyczny układ binarny, jak opisał przenikliwie Salvador de Madariaga. Badacz przywołuje np., jak szybko przyzwyczajamy się do tezy, jakoby Sanczo był tchórzem, ponieważ pasuje wówczas jako antyteza do odwagi don Kichota, przez co prześlepiamy liczne miejsca w tekście, w których giermek wykazuje się dzielnością, zaś jego pan – skłonnością do oddalania się z miejsca niebezpieczeństw²⁴. Madariaga proponuje lekturę skoncentrowaną wokół wpływu, jaki bohaterowie wywierają na siebie, procesu ich wzajemnego upodabniania się do siebie, co uniemożliwiałoby mówienie o opozycji między bohaterami²⁵.

Serresowi chodzi jednak o coś innego: nie o dialektyczne wzajemne warunkowanie, ani nie o karnawałowe zniesienie czy zawieszenie, nie o zacieranie granic i upodabnianie się do siebie, lub raczej – i o jedno, i o drugie²⁶,

²³ Zob. I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012, s. 37–38.

²⁴ S. de Madariaga, *Don Quixote: an introductory essay in psychology*, London 1948, s. 82–83, 98.

²⁵ Na temat takich odczytań zob. też. I. Krupecka, dz. cyt., s. 38 oraz I. Watt, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge 1996, s. 78. Możliwe też, że uwznioślanie Sancza i wytracanie energii do poszukiwania przygód przez don Kichota wiąże się z próbą odróżnienia się od apokryficznego don Kichota Avellanedy, gdzie rycerz trafia finalnie do domu obłąkanych, zaś Sanczo jest prostytutkiem i żarłokiem; zob. W. Charchalis, *Szkielet Cervantesa a literatura*, [w:] M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, cz. 2, s. 31.

²⁶ Wydaje się, że wybór „jedno i drugie” zamiast „jedno czy drugie”, a przynajmniej utrzymanie między nimi napięcia – tak, jak czyni to zresztą sam autor w tym rozdziale, szczególnie głosem Pii – są bliższe wrażliwości samego Serresa, który w wielu miejscach deklaruje próbę myślenia, które nie wyklucza, które afirmuje multiplikację; zob. Ch. Watkin, dz. cyt., s. 90. Wydaje się również, że samo dzieło Cervantesa nie pozwala się zamknąć w żadnej z tych interpretacji. Kiedy np. wydaje się nam, że Sanczo upodabnia się do swego pana („– Z każdym dniem, Sanczo, robisz się mniejszym głupcem, a większym

jednocześnie, czyli o taki układ dwójkowy, który jest pozornie hierarchiczny (zakłada mocniejszą pozycję jednej osoby – tej, która nie jest pasożytem, aniołem i oszukańczym towarzyszem), a jednocześnie te dwa miejsca, artysty i anioła, twórcy i pasożyta, nie są w nim trwale ustalone, żadne nie jest prymarne, ale okazują się kwestią pozycji, którą bohaterowie mogą zmieniać, także w wyniku otwarcia na innych, którzy w nieunikniony sposób zakłócają wewnętrzną pracę tej dwójki. Taka właśnie dwójka tworzy.

Produktywność

Co to znaczy: tworzyć? Dwójka tworzy?

Serresowski fragment o don Kichocie, od którego przytoczenia zaczęłam i wokół którego krążę, występuje tuż po tym, jak Pia objaśnia paradoksalną zasadę oryginalnej twórczości płynącej z powtórzenia, z produkowania odbić i sobowtórów, siebie samego i innych, w nieskończoność. Tę logikę ilustruje powieść Cervantesa: po pierwsze, jako płodne źródło intertekstualnych inspiracji, po drugie, w obrębie samej powieści, gdzie narrator pozwala pączkować kolejnym dwójkom.

Warunkiem wyruszenia rycerza z Manczy w podróż jest jego fascynacja ideałem rycerstwa, Amadisem. To mogłaby być pierwsza dwójka: don Kichot i Amadis, jego niedościgniony wzorzec²⁷. Pamiętajmy też, że przecież w pierwszą podróż don Kichot wybiera się sam, jedynie z obrazem Amadisa w sercu. Jednak ta dwójka nie mogłaby długo funkcjonować, nie karmiąc się nowym materiałem: Amadis może pozostać Amadisem właśnie dlatego, że jest niedościgniony, że naśladowca rywalizując z nim, nie może dowieść swojej wyższości. Im bardziej don Kichot odnosi porażki, próbując imitować Amadisa, tym bardziej przekonuje się o jego doskonałości, o tym, że nie sposób się nim stać, a więc tym bardziej go sakralizuje²⁸.

Dlatego don Kichot potrzebuje Sancza, który stworzy z nim kolejną parę. Dzięki temu, że podróżują razem, motywują się wzajemnie, utwierdzają w swoim projekcie. Ponownie jednak, jako rycerz i jego giermek, potrze-

mędrce – stwierdził don Kichot. / – Tak, bo pewnie coś podłapuję z pańskiej mądrości – odparł Sanczo, gdyż ugór, który sam z siebie jest jałowy i suchy, gdy go nawozić obornikiem, zwykle daje dobre owoce. Chodzi mi o to, że pańskie wywody są obornikiem, który pada na jałową ziemię mego umysłu”; M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, cz. 2, s. 141), giermek „[...] kiedy siłił się na przemowę uczoną albo dworną, na koniec spadał ze szczytów swojej prostoty w przepaście ignorancji”, tamże, s. 142.

27 Serres znał Girardowskie odczytanie powieści Cervantesa, które zapewne wpłynęło na kształt omawianej interpretacji.

28 Zob. C. Zalewski, *Don Kichot Miguela de Cervantesa*, [w:] tenże, *Źródło: René Girard i literatura*, Kraków 2015, s. 42-44.

bują kolejnych przygód, które mogą przyjść ze spotkań z innymi: don Kichot musi kogoś ocalać, z kimś walczyć, w przeciwnym wypadku, bez zewnętrznego pokarmu, relacja Sancza i don Kichota mogłaby okazać się jałowa.

Ci inni często sami wchodzą w grę na zasadach don Kichota: ksiądz, balwierz i bakałarz Samson Carrasco, którzy chcą rzekomo wyleczyć błędnego rycerza, inscenizują w tym celu sceny z romansów, wchodząc w pole wyznaczone przez samego don Kichota. Kiedy zamurują drzwi do biblioteki, udając ich zaczarowanie albo przebijają się czy planują podstęp, by sprowadzić go z powrotem do wioski, wydaje się, mają na względzie nie tylko deklarowany cel – ratowanie szlachcica – ale też własną uciechę. Bo jest don Kichot nieustannym źródłem żartów: nie tylko przedmiotem kpin, nie tylko ich ofiarą (to by go petryfikowało w stabilnym układzie podmiot-przedmiot), ale też ich motorem i inspiracją. Jakby uruchamiał istniejący w innych błędny potencjał błędzenia i zabawy, którego bohaterowie nie potrafią aktywować sami, potrzebują tego zewnętrznego bodźca. W tym sensie tam, gdzie pojawia się don Kichot, widzimy też innych błędnych: albo mu towarzyszących (jak Sanczo), albo grających z nim w grę (jak ksiądz i balwierz), albo mu podobnych (jak błędni pasterze).

Pod tym względem szczególnie instruktywna jest końcówka pierwszego tomu, w którym dzięki don Kichotowi w karczmie łączą się rozdzieleni kochankowie (Cardenio i Lucinda, Dorotea i don Fernando, Don Louis i Klara) oraz rozdzieleni bracia. Choć w ich spotkaniu tkwi pewna doza przygodności, szybko łączą siły we wspólnym przedsięwzięciu: jednocześnie ocalenia don Kichota, ale i zabawy jego kosztem, radosnego uczestnictwa w jego szaleństwie (związanego z odgrywaniem, przebijaniem się, fortelami). Można określić tę sieć relacji, używając innego Serresowskiego pojęcia, mianem pasożytniczej, skoncentrowanej na braniu²⁹: bohaterowie wykorzystują to, co z ich perspektywy jest nieszczęściem błędnego rycerza dla własnej uciechy, dla zabawy; naśladują go, reprodukują jego złudzenia. Ale jednocześnie to don Kichot karmi się nimi: ich uwagą, chęcią uczestnictwa w grze, ale też po prostu pieniędzmi. Ksiądz płaci okradzionemu cyrulikowi za hełm Mambryna, z którego ograbił go rycerz; don Fernando i ksiądz uiszczają rachunki w karczmie. Gdyby nie ich finansowa interwencja, przygody błędnego rycerza i jego giermka mogłyby się skończyć dużo szybciej. Może więc don Kichot, wariat, ktoś, kto jest aberracją w tej społeczności, obiektem kpin, okazuje się też jej spoiwem? A więc: aniołem stróżem, pozbawionym miejsca, w ciągłym ruchu, warunkującym spotkania? Tu znów widać podwójność pozycji: don Kichot jest aniołem stróżem,

²⁹ W podobny sposób można przeczytać psoty planowane w drugim tomie przez księżną i księcia.

ale jednocześnie potrzebuje swoich stróżów (którzy będą mu towarzyszyć, jak Sanczo, lub zapłacą za poczynione przez niego zniszczenia).

Tajemnica

Kiedy czytamy Cervantesa za Michele Serresem, nie widzimy tu binarnych opozycji: idealistyczny don Kichot kontra realistyczny Sanczo, albo błędni rycerze don Kichot i Sanczo, kontra racjonalna reszta świata, szaleństwo kontra rozum. Okazuje się, że na tych pozycjach panuje nieustanny ruch, głównie dzięki temu, że te opozycyjne relacje są nieustannie twórczo zakłócone.

Istnieje pokusa, by pójść za literą tekstu i uznać, że logika tej relacji jest nie zagadką do rozwikłania, ale tajemnicą, tajemnicą literatury – w końcu puentą tego rozdziału są słowa „gdybym to odkrył, stałbym się pisarzem”. To, co przesądza o niezwyklej twórczej sile dzieła Cervantesa pozostaje niedookreślone, niewyrażone; nie da się tego do końca przeanalizować. Podobnie jak z sekretem duchowego braterstwa don Kichota i Sancza, tajemnicą ich relacji („I więcej nic nie powiem”, zastrzega rycerz).

Serres rozgrywa tę tajemnicę także przez to, że każe bohaterom powtarzać te pytania, co więcej, powtarza je też na poziomie formalnym: inscenizuje relację dwójkową w samym swoim tekście, rozpisując go jako dialog między bohaterami. Pia i Pantope to dwójka zamieniająca się miejscami, choć pozornie utrwalona w opozycjach: męskie/kobiece, racjonalne/emocjonalne, mechaniczne/organiczne. Ale być może o tę tajemnicę chodzi, o wyrwę w racjonalnym porządku. Bowiem Cervantesowska dwójka uruchamia inną ekonomię, inną matematykę. Wyraża ją wymiana zdań między don Kichotem a Sanczą, kiedy atakują ich poganiacze kłaczy (w odwecie za zachowanie Chabettona):

- Jak, do diabła, mamy się mścić, skoro ich jest ponad dwudziestu, a nas ledwie dwóch, a może nawet półtora?
- Ja stoję za stu - odparł don Kichot.³⁰

³⁰ M. de Cervantes Saavedra, *Przemyslny szlachcic don Kichot z Manczy*, cz. 1, s. 218.

Ewa Wojciechowska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID: 0000-0003-1104-5127

“Right or left, or even mixed”: Michel Serres reads Cervantes

Summary

This article contains an analysis of a short passage about Don Quixote from Michel Serres' philosophical dialogue entitled *La Légende des Anges*. He claims that the generally accepted view of the relationship between Don Quixote and Sancho Pansa as a binary, hierarchical pairing is an illusion. In fact, Cervantes deconstructs the familiar oppositions of the carer and his subordinate in need of care, the rational thinker and the dreamer, the main character and his associate. As the two protagonists continually exchange their roles, theirs is a story of creating and upholding new kind of bond. In describing the relationship between Don Quixote and Sancho Pansa, Serres alludes to the figure of the parasite (from his 1980 book *Le Parasite*), i.e. a third party or position, an (invisible) go-between or middle ground that makes the relationship possible but also messes things up. Serres acknowledges the dynamics of this configuration on the formal level and makes it the structural axis of his text, which is just a piece of dialogue between a nurse and an air traffic controller. Their interaction seems to be fully inscribed in the binary model, yet, he insists, there is more to it. This may well be the case with the pair of characters in Cervantes' novel.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – the binary model – deconstruction – the parasite figure – Michel Serres (1930–2019)

Słowa kluczowe

anioly, Cervantes, Serres, don Kichot, Sanczo Pansa, pasożyt

Bibliografia

- de Cervantes Saavedra Miguel, 2022, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, tłum., wstęp i oprac. W. Charchalis, cz. 1, Poznań: Rebis.
- de Cervantes Saavedra Miguel, 2019, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, tłum., wstęp i oprac. W. Charchalis, cz. 2, Poznań: Rebis.
- Krupecka Iwona, 2012, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- de Madariaga Salvadore, 1948, *Don Quixote: an introductory essay in psychology*, London: Oxford University Press.
- Serres Michel, 1993, *La Legende des Anges*, Paris: Flammarion.
- Serres Michel, 2014, *Le Parasite*, Paris: Pluriel.
- Watt Ian, 1996, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Watkin Christopher, 2020, *Michel Serres. Figures of Thought*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zalewski Cezary, 2015, *Don Kichot Miguela de Cervantesa*, [w:] tenże, *Źródło: René Girard i literatura*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.