

„Stary Gringo”. Motyw Don Kichota w filmie i literaturze

Monika Sznajderman

„Skoro udałeś się w drogę, chcesz być Tezeuszem i zabić Minotaura, musisz przestać zanadto cenić bezpieczeństwo i musisz być przygotowany na to, że nigdy nie wyjdziesz z labiryntu. (...) Dopóki prawdy szukać będą ludzie prowadzący osiadły tryb życia, nie zostanie zerwane jabłko z drzewa poznania.”

Lew Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*

John I. White, autor *Mythology in Modern Novel* umieszcza postać Don Kichota, postać literacką, wśród klasycznych dla literatury motywów mitologicznych. Współczesne, dwudziestowieczne mitotwórstwo dzieł literackich i filmowych nieustannie, w sposób jawny bądź ukryty czerpie z tych zasobów. Błędem byłoby jednak sądzić, iż Don Kichot, szalony rycerz z Manczy narodził się wraz z dziełem Cervantesa. Ma on bowiem, jak pisze Mielecinski „swoją własną archaiczną rodowód w obrazach różnych 'mądrych szaleńców', a nawet bajkowych 'głupków', którzy robią wszystko na opak”.¹ Jako zaś mądry szaleniec wieńczy Don Kichot jedynie, wedle Stowińskiego, renesansową tradycję błazna. „Dzieło to — pisze Słowiński w swojej historii postaci błazna od starożytności do początków doby romantycznej — wnosi do literatury XVIII i XIX wieku pewien 'odwieczny obraz', archetyp błazna, który ożyje w postaciach nowych, 'dziwnych' bohaterów.”² A tych nie brakuje przecież we współczesnej, literackiej i filmowej, twórczości.

Amerykański socjolog Peter L. Berger widzi w sylwetce hiszpańskiego hidalga prototyp nowożytnego osobowości Zachodu, której podstawowymi cechami mają być wyzwolenie i samotność. „U progu epoki nowożytnej — pisze Berger — spotykamy samotną postać, odbywającą dziwną podróż. To Don Kichot jadący przez ponury i nieurodzajny krajobraz (krajobraz monoteistyczny, przypominający inne pustynie, gdzie dziwne głosy przemawiają do innych, samotnych ludzi). (...) W swych subiektywnych normach i motywacjach Don Kichot reprezentował oczywiście świat średniowieczny, który w szybkim tempie stawał się nie do przyjęcia. Zarazem jednak był on zapowiedzią tych wszystkich samotnych postaci, które zrodziły świat nowożytny — większość z nich to rycerze o smutnych obliczach, zdobywcy królestw przestrzeni i umysłu, badacze i wynalazcy — a wszystkie szalone w oczach swych współczesnych (...).”³

Jeżeli Don Kichot stoi, jak uważa amerykański socjolog, u źródeł nowożytnej, europejskiej koncepcji osobowości to także z tego względu, iż jego mit jest w istocie mitem książki. Od samego początku uwikłany był w pismo, stwarzając idealną, wręcz wzorcową sytuację hermeneutyczną. Korzeniem mitu Don Kichota jest odczytanie i zawierzenie. Nie przypadkiem filozofowie i teoretycy literatury tak chętnie określają bohatera Cervantesa mianem „rycerza wiary”. Wierzącego, pisze Stanisław Cichowicz w kontekście hermeneutycznej teorii Ricoeura, cechuje „ufność pokładana w tekście, w symbolu, w hierofanii”. „Wierzący nie jest panem tekstu, wręcz przeciwnie — to tekst panuje nad wierzącym, który pozwala prowadzić się jego sensowi. Prawdziwym przyswojeniem sobie tekstu jest zdobycie się na uległość wobec niego, nic innego. Akt hermeneutyczny jest w swojej istocie wysłuchaniem, o ile towarzyszy-

szu mu wiara.”⁴ Ta przesadna wiara, prowadząca do identyfikacji z tekstem, stała się źródłem donkichotowskiego obłądzenia, który Michel Foucault nazwał „obłądzeniem przez utożsamienie z fikcją literacką.”⁵

Postać Don Kichota zatoczyła w literaturze szeroki krąg. Tak szeroki, że nie sposób wyczerpać tematu w skrótowym z konieczności omówieniu. Z kart powieści, blisko spokrewnionej z powieścią lotrzykowską i zachowującej, wedle Mielecinskiego „również najistotniejsze cechy strukturalne bajki czarodziejskiej”⁶ przeszedł hiszpański rycerz w świat najbardziej wysublimowanych wartości. „Od samego początku — pisze Nabokov — już w samym oryginale, sylwetka Don Kichota ulega zagadkowemu pomnożeniu.”⁷ Don Kichota, czytelnika romansów, opisał Miguel Cervantes, który wszak swoją historię także przedstawił jako wynik lektury, a nawet przekład arabskiego rękopisu pióra Sidi Hameta Ben Engeli. W tym czasie powstaje dalszy ciąg przygód przemysłnego szlachcica, którego autorem był Alonzo Fernandez de Avellaneda, „żądny zysku pismak”⁸, jak nazywa go Tomasz Mann. Dopisał on do powstałej dopiero części pierwszej dzieła Cervantesa część drugą, atakując przy tym ostro autora pierwowzoru. Niemniej jednak właśnie Avellanedzie zawdzięczamy to, że Cervantes napisał dalszy ciąg bohaterstwa szalonego rycerza. Cervantesowski Don Kichot krytykuje bowiem tę wizję swojej osoby, jaką przedstawia Avellaneda i udaje się do Barcelony, aby ujawnić przed światem „(...) kłamstwo tej nowej historii, a ludzie przekonają się, że nie jestem tym Don Kichotem, jakiego ona opisuje.”⁹ Wszyscy potępiający równie ostro jak Mann „heretycką” wersję Avellanedy nie zgodziliby się zapewne z sądem Jorge Luisa Borgesa, że „Powtórzenia są nie tylko prawem, ale i koniecznością dla literatury, a to, co uchodzi za twórczość, zawsze musi być, niejako w sposób naturalny, prze-twórczością.”¹⁰ W tomie *Fikcje*, w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* argentyński pisarz powołuje do życia jeszcze jednego twórcę sylwetki hiszpańskiego rycerza...

„Zamyka się krąg lektur — pisze w książce *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania* Carlos Fuentes. — Cervantes, autor Borgesa, Borges, autor Pierre'a Menarda, Pierre Menard, autor *Don Kichota*.”¹¹ Krąg ten jest jednak dużo szerszy. „Nic dziwnego — pisze Nabokov — że poczciwy rycerz dobrze się miał i mnożył się, jak świat długi i szeroki, by wreszcie wszędzie po równi czuć się u siebie: czy to jako postać karnawałowa na festynie w Boliwii, czy jako abstrakcyjny symbol szlachetnych, lecz pozbawionych kręgosłupa aspiracji politycznych w dawnej Rosji.”¹² Dostojewski wczytywał się w *Don Kichota* pisząc *Idiotę*, a Tolstoj — *Annę Kareninę*. Hiszpański rycerz rzuca swój, jak to określił Nabokov, długi cień także na *Martwe dusze* Gogola. Wtopił się resztą również i w polski pejzaż. Odnajdujemy go na przykład w wierszu Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego:

Ty jeden wielki znasz to, Don Kichocie,
sadzona rzędem topól polska droga
i rozwichrzona czapy strzech
przy płocie —
jak gniazda ptasie,
ale jak bez ptaków,
okliwie człapania końskie —
trakt —

noga za nogą — — —
o melancholio!
w klekocie wiatraków...¹³

Przez pryzmat *Don Kichota* patrzy na polską kulturę Günter Grass, który mityczną postać hiszpańskiego rycerza stawia, jak pisze Janion „w samym centrum swego obrazu polskości”.¹⁴

Nie sposób zresztą wyliczyć tu wszystkich dotychczasowych literackich i filmowych wcieleń *Don Kichota*, wszystkich „dziwnych” bohaterów, jakimi zaowocował archetyp tego błędnego rycerza. Dość zauważyć, że w owym kręgu nie umieścił Fuentes samego siebie. Na kartach powieści *Stary gringo*, na kanwie której powstał film Luisa Puenzo, meksykański pisarz powołał do życia swojego własnego, nowego *Don Kichota*.¹⁵

Don Kichot jest książką podróży. Podróż wszelkiego rodzaju — w przestrzeni i w czasie, w głąb umysłu i w głębinę duszy. „Tej najsmutniejszej książki nie zapomni zabrać ze sobą człowiek na ostatni sąd Boży”¹⁶ — pisał Fiodor Dostojewski. Tomasz Mann „oprawne w pomarańczowe płótno tomiki” wiozł ze sobą w inną podróż w zaświata — za ocean, do Ameryki. Dzieło Cervantesa prowadzi amerykańskiego pisarza, Ambrose Bierce’a po bezdrożach krainy śmierci, jaką stał się Meksyk w zgiełku rewolucji Pancho Villi.

Pojęcie *gringo* jest w języku hiszpańskim pogardliwym, slangowym określeniem białego, zwłaszcza białego Amerykanina. Oznacza, innymi słowy, cudzoziemca, obcego, tego, który przybywa z oddali; przybłądę. Tak właśnie nazywają Meksykanie dziwnego, starego Amerykanina, który z niezrozumiałych powodów i w niejasnym celu pojawia się nagle w ich świecie w samym środku rewolucji, w centrum powstańczych wydarzeń. I tym właśnie krótkim słowem opisał Fuentes — a za nim reżyser filmu, figurę losu (losu obcego, wędrowca po nieswojej ziemi) Ambrose Bierce’a, autentycznego amerykańskiego pisarza i dziennikarza, który zaginął tajemniczo w Meksyku w czasie rewolucji Pancho Villi.

Doświadczenie obcości i związanej z nią podróży niejednokrotnie odgrywało zasadnicze znaczenie w kulturze. „Dobrześ zrobił, odjeżdżając, Arturze Rimbaud! Jest nas kilku wierzących z tobą bezpodstawnie w możliwość szczęścia”¹⁷ — słowa te dedykował wyjeżdżającemu poecie René Char. Tych „kilku” to pozostali wyznawcy ruchu, czy też trendu w świecie artystycznym, który James Clifford nazywa „postsymbolistyczną poetyką porzucenia” (przemieszczenia, wyjazdu — *postsymbolic poetics of displacement*). „Poetyka ta — pisze amerykański antropolog — której dramatyzmu

przydała ucieczka Gauguina z Europy, wysłała już Artura Rimbauda do Abisynii. Pchnie ona Blaise Cendrarsa dokoła kuli ziemskiej, Leirisa do Afryki, Artauda do Indian Tarahumara.”¹⁸ Bierce’owi także każe pojechać do Meksyku, by tam szukać swego celu i przeznaczenia, swego końca. Bo „podróż — mówi bohater Fuentes — bywa smutna dla tego, kto zostaje i piękniejsza nad wszystko dla tego, kto w nią wyrusza.”¹⁹ „W słoneczne popołudnie — pisał sam Bierce w opowiadaniu *Chickamauga* — mały chłopczyk wymknął się z surowego domu na polanie i nie zauważony przez nikogo zapuścił się w las. Cieszył się swobodą, podniecała go radość wyprawy w nieznaną.”²⁰ „Wygwany tutaj — pisał Rimbaud — miałem scenę, by odgrywać dramatyczne arcydzieła wszystkich literatur.”²¹ Słowa te z pewnością powtórzyłyby za nim zarówno Bierce — bohater powieści i filmu, jak też Bierce — twórca powieści własnych.

Carlos Fuentes — a za nim reżyser filmu Luis Puenzo — swą historię zbuntowanego pisarza, jego ucieczki i śmierci skonstruowali w formie opowieści, której materię stanowią okrucy skandalu, ekscytacja tajemnicą, motywy z ludowych, meksykańskich legend. Są historie, które fascynują nieprzejrzystością, brakiem odpowiedzi. Należy do nich choćby symboliczna, filmowa opowieść Petera Weira *Piknik pod Wiszącą Skalą* lub, jakże podobna, *Przygoda Antoniego*, której bohaterka, Anna, znika tajemniczo na jednej ze śródziemnomorskich wysepek. Fuentes i Puenzo zajrzeli w głąb skały, zafascynowani może bardziej odtworzeniem pewnej struktury myśli mitycznej, reguły mityzacji podobnych zdarzeń aniżeli kontemplacją sacrum. „Nigdy nie poznamy okoliczności jego odejścia — pisał Michał Sprusiński — choć istnieje kilkanaście najróżniejszych wersji, a długo jeszcze po 1914 zniknięcie 'najukochańszego i najbardziej przeklętego człowieka Kalifornii' było sensacją prasy.” „Tajemnicze okoliczności zgonu — ciągnie Sprusiński we wstępie do jedynego wydanego w Polsce zbioru opowiadań amerykańskiego pisarza — stworzyły legendę Bierce’a, 'sekretarza Boga i sekretarza Diabła', u schyłku XIX wieku dyktatora literackiego na Zachodnim Wybrzeżu, dziennikarza — szydery — człowieka, który nie pozostawiał nikogo obojętnym.”²²

Powieść Fuentes’a i skonstruowany na jej podstawie film przedstawiają w istocie historię podwójnego zniknięcia — zniknięcia Ambrose Bierce’a i równie tajemniczego zaginięcia na Kubie ojca amerykańskiej gubernantki na hacjendzie, Harriet Winslow. Ona także przybywa do Meksyku w czasie rewolucji, aby uczyć dzieci meksykańskiego hacjendy, Mirandy. Przed samym jej przyjazdem jednak Miranda wraz z rodziną ucieka, a na hacjendzie stacjonuje powstańczy oddział generała Tomasa Arroyo, który tutaj urodził się



i wychował jako nieślubne dziecko hacjendera. To, co dzieje się później, jest opowieścią o drodze ku śmierci. Śmierć jest tu logicznym i nieuchronnym końcem historii, jest przez wszystkich oczekiwana, bowiem, jak napisał sam Bierce w swym ostatnim liście „znaleźć się jako *gringo* w Meksyku to dopiero prawdziwa eutanazja”²³. Marquez powiedziałby, że nie było nigdy śmierci bardziej zapowiedzianej. Koresponduje to zresztą z innymi słowami samego, autentycznego Bierce’a: „zmierzam do Meksyku, bo lubię walkę i chcę ją zobaczyć. Od pięciu lat niczego nie napisałem. Jestem stary. Jeśli dowiecie się z Meksyku, że postawiono mnie pod ścianą i rozwalono na strzepy, to wierzcie, że będzie to najlepszy sposób pożegnania z życiem.”²⁴

Fuentes delikatnie poprzedzał tkaninę opowieści wątkami z arcydzieła Cervantesa. Jego Bierce jest „wysokim, chudym starcem o siwych włosach, niebieskich oczach, zaróżowionej cerze i zmarszczkach niczym bruzdy na polu kukurydzy, z nogami zwisającymi poniżej strzemion.”²⁵ Ambiwalentny, złożony stosunek miejscowych do niego Fuentes nie przypadkiem porównał z tym, jak „tamte kaziopasy i garkotłuki patrzyły na Don Kichota, kiedy ten zaglądał do ich wiosek, dokąd nikt go nie zapraszał, dosiadając cherlawej szkapę i atakując swoją włóczęgią wyimaginowaną wojska.”²⁶ W podręcznym bagażu, obok rewolweru i dwu własnych książek, ma powieściowy Bierce także tomik Cervantesa. Harriet wiedziała, że *gringo* „przybył tutaj, by przeczytać *Don Kichota*, lecz nie wiedziała, że chciał go przeczytać przed śmiercią.”²⁷ „Nigdy w życiu nie zdołałem przeczytać *Don Kichota*. Chciałbym to uczynić teraz, przed śmiercią. Sam już na dobre przestałem pisać”²⁸ — mówi *gringo*. Na meksykańskich bezdrożach pisze jednak jeszcze jedną opowieść — nową opowieść o samotnym, szalonym rycerzu. Ale czy tak bardzo inną?

Amerykański pisarz szuka w Meksyku swojej śmierci. Autentyczny Ambrose Bierce napisał: „To, co nazywasz umieraniem, jest po prostu ostatnim bólem.”²⁹ „Stary *gringo* przybył do Meksyku, żeby umrzeć”³⁰ — mówią Meksykanie. Mały chłopczyk, bohater opowiadania *Chickamauga*, u kresu swej radosnej wycieczki także spotyka śmierć. Śmierć wieńczy zresztą wszystkie nowele Bierce’a. Spotyka się ją zawsze albo z dala od swoich albo wśród zgłiszcz i ruin własnych domów. Stary *gringo* umrze w Meksyku. Tak przynajmniej przyjmuje zmityzowana wersja Fuentes i Puenzo. Nie będzie mu dana, jak Don Kichotowi, śmierć we własnym łóżku. Zakończenie dzieła Cervantesa nie zadowoliło niemal nikogo. Mann pisał na przykład: „Umierający Don Kichot nawraca się. Odzyskuje — co za radość! — 'zdrowy rozsądek', zapada w długi sen, trwający sześć godzin, i kiedy się z niego budzi jest zdrowy na duchu. Jego umysł uwalnia się od oparów, jakie w nim wytworzyła ustawiczna lektura obrzydliwych powieści rycerskich: umierający widzi, jak są bezsensowne i nikczemne, rozumie 'swoje szaleństwo', nie chce już być Don Kichotem z Manczy, Rycerzem Ponurego Oblicza, Rycerzem Lwów, lecz tylko Alonsem Kichano, człowiekiem rozsądku, człowiekiem takim jak inni. Powinno to nas ucieszyć. Ale cieszymy się dziwnie mało, jesteśmy rozczarowani i pełni żalu.”³¹ I tylko Auden uważa, iż „jedynym ich (przygód — MS) zakończeniem może być to, które nam daje Cervantes, to znaczy odzyskanie zdrowego rozsądku i śmierć.”³² Auden zdaje się być jednak wyjątkiem. Większość czytelników i krytyków chciałaby widzieć Don Kichota do końca błędnym, do końca rycerzem, do końca szalonym.

Czy tak jednak nie było? Czym był, czym jest ów odzyskany dom? Obłąd Don Kichota jest nieodwołalny, uważa Michel Foucault. „Nic nigdy go nie przywieździe do prawdy ani do rozumu. Otwarty jest tylko na rozdarcie, a stamtąd — na śmierć (...) Śmierć Don Kichota następuje co prawda w atmosferze uspokojenia, powrotu w ostatniej chwili do rzeczywistości i rozsądku. (...) Lecz czyż ta raptowna mądrość nie jest 'nowym szaleństwem', które mu weszło do głowy?”³³ Możliwe zresztą, że mamy tu do czynienia z ustępstwem na rzecz „funeralnych” obyczajów

epoki. „Nawet szaleniec Don Kichot — pisze znawca tematu Phillipe Ariès — nie stara się uciec przed śmiercią w mrzonki, na jakich strawił życie.”³⁴ „Wszakże nawet śmierć nie przynosi spokoju — konkluduje Foucault — szaleństwo zatrzymuje raz jeszcze, prawdą, jak na szyderstwo wiekui-ta, przetrwa ostatnie tchnienie.”³⁵ To obłąd uczyni rycerza nieśmiertelnym. „Gdyż kiedy Don Kichot odzyskał na łożu śmierci zdrowy rozsądek, cały świat błagał go, by znowu stał się głupcem [szaleńcem] i zapewniał, że w rzeczywistości jego złudzenia były realnością”³⁶ — pisze Wilhelm Kaiser. Powrót do domu jest złudny i oznacza jedynie śmierć. „Otrzeźwienie — pisze Foucault — może w obłąkaniu oznaczać tylko jedno: rychle nadejście końca.”³⁷ Jak u Bierce’a — dom to ruiny i zgłiszcz, to wspomnienie zakłete w pustych, wymarłych pokojach, to upiory przeszłości. W żadnej z nowel tego pisarza nie jest dom bezpieczną, ciepłą przystanią. W żadnej z nich nie ma do domu powrotu — tak, jak nie ma powrotu do przeszłości. Mały chłopczyk z opowiadania *Chickamauga* „W gorejącym budynku poznał swój dom.”³⁸ Dom? „Czyje pomocne ramiona, jaka dobra godzina przywrócą mi tę ojczyznę moich snów i wszystkich uniesień?”³⁹ — pytał wędrowiec Rimbaud. „Do domu, dziwne wyrażenie! (...) Do domu — co to w ogóle znaczy?”⁴⁰ — pisał w esaju *Podróż przez ocean z „Don Kichotem”* Tomasz Mann. W poetyce bezdomności zatopiona jest również bohaterka powieści Fuentes, Harriet, która pomyślała o generale Arroyo, że „być może, człowiek ten był zdolny zrobić to, czego nie można wymagać od nikogo, wrócić do rodzinnego ogniska i przeżyć jeden z najstarszych mitów ludzkości: powrót do własnych pieleszy, do ciepłego domu naszych początków.

To niemożliwe — powiedziała do siebie samej — i wcale nie dlatego, że prawdopodobnie miejsca takiego już nie ma. Nawet gdyby jeszcze istniało, nic w nim nie byłoby takie samo, ludzie się starzeją, rzeczy się niszczą, uczucia się zmieniają. Nigdy nie możesz naprawdę wrócić do rodzinnego ogniska, chociaż miejsce to byłoby identyczne, z tymi samymi ludźmi, jeżeli przypadkiem zdołał przeżyć, bo ci ludzie nie są tacy sami, tylko po prostu trwają tam w tym swoim istnieniu. (...) Ognisko rodzinne to pamięć. Jedyna prawdziwa pamięć, a więc pamięć jest naszym domowym ogniskiem (...).”⁴¹ W filmie Puenzo aktorzy noszący maski śmierci śpiewają balladę, przepowiadającą koniec generała Arroyo, który „zrobił to, czego robić nie wolno — wrócił do miejsca urodzenia”. Przepowiednia okazała się być prawdziwa. Arroyo zginie, a na zniszczonej hacjendzie ocaleje jedynie lustrzana sala balowa...

Skoro obłąd Don Kichota jest nieodwołalny i był w stanie przetrwać śmierć, skoro marzenie o powrocie do domu okazuje się być tylko ułudą, nic dziwnego, że w centrum zainteresowań badaczy literatury i filozofów zajmujących się dziełem Cervantesa znalazła się kwestia szaleństwa jego bohatera. Wydaje się jednak, że w swoim własnym świecie i Don Kichot, i jego odległy potomek Ambrose Bierce nie są szaleni. Dla Don Kichota najwyższym szaleństwem okazuje się jednak odzyskanie rozumu. Prowadzi bowiem do melancholii, a ta jest przecież klasyczną formą choroby, związanej z obłądkiem. Na poziomie symbolicznym obaj są jednak przybyszami z innego świata. Niczym kłowni Starobinskiego zjawiają się wśród nas jako „obcy z mrocznego obrzeża”, popełniając „szaleństwo przekroczenia granic swego królestwa”. „Jeżeli kłown jest tym — pisze Starobinski — który przybywa z 'gdzie indziej', mistrzem tajemnych przejść, przemytynikiem, który przekracza zakazane granice, zrozumiemy teraz dlaczego w cyrku, na scenie tak wielką wagę przywiązuje się zawsze do jego entrées. Każdy prawdziwy kłown wynurza się z innej przestrzeni, z innego wszechświata; jego wejście powinno oznaczać przekraczanie granic rzeczywistości i nawet pod pozorami największej jowialności powinien wydawać nam się zjawą.”⁴²

Historię obu błędnych rycerzy — Don Kichota i starego *gringo* — rozpoczyna klasyczne kłownowskie entrées. Obu poznajemy w chwili porzucenia domu i rozpoczęcia wędrow-

wki. W momencie, kiedy dla swego otoczenia tracą rozum i stają się szaleńcami. „Takim przybyszem — pisze o Bierce'ie Sprusiński — obcym wśród obcych zdaje się od czasu dzieciństwa aż po śmierć.”⁴³ Obaj zresztą — i amerykański pisarz, i jego hiszpański protoplasta — są od samego początku obcy, obaj nadchodzą niczym zjawy z głębi swego obłędu, przekraczając w realnych i duchowych wędrówkach prawdziwe i symboliczne granice, „jak gdyby granica — pisze o starym *gringo* Fuentes — którą pewnego dnia przekroczył, znajdowała się w powietrzu, a nie na ziemi.”⁴⁴ Niczym klasyczny błazen króla, Bierce staje się mądrym doradcą, dobrym duchem młodego, samozwańczego władcy hacjendy. Bowiemy jako przybysz z zewnątrz, z innego świata, zapewnia mu kontakt ze źródłami magicznej mądrości płynącymi spoza granic królestwa i stanowiącymi alternatywę wobec mocy centrum.

Tak samo ważne jest jednak również odejście błazna. Historia domaga się zakończenia. „Mit (...) powinien mieć zakończenie, szczęśliwe albo nieszczęśliwe, ale przewidziane”⁴⁵ — pisał w *Świętej* Fuentes. Zwracał też na to uwagę Starobinski: „Pod postacią ofiary odkupicielskiej kłown wygnany jest ze świata; obarczony naszymi grzechami i naszym wstydem odchodzi w śmierć: poprzez jego odejście my z kolei osiągamy zbawienie.”⁴⁶ To właśnie ta śmierć błazna, którą oznajmiała smutna melodia, grana na trąbce w opustoszałym cyrku w *Kłownach* Felliniego. I śmierć Gelsominy z *La strady*, która również lubiła grać na trąbce i umarła w przygodnym, nadmorskim miasteczku. Śmierć opuszczonych, niepotrzebnych, starych błaznów. Śmierć Don Kichota. I śmierć *gringo*.

W świecie Don Kichota wszystko dzieje się na opak. Swym wiernym naśladownictwem parodiuje on w istocie święte dla siebie idee. „Kiedy poznamy Don Kichota — pisze Auden — jest a) biedny, b) nie jest rycerzem, c) ma pięćdziesiąt lat, d) nie ma nic do roboty z wyjątkiem polowania i czytania romansów o błędnych rycerzach. Jest całkowitym przeciwieństwem bohaterów, których podziwiał. Brak mu na przykład epickiej *arete* urodzenia, urody, siły itd.”⁴⁷ Bierce jest jeszcze starszy, kiedy postanawia „porzucić gnuśne puchy” i oddać się rycerskiemu rzemiosłu. Podobnie jak śmiali się współcześni z Don Kichota, śmieją się meksykańscy powstańcy, kiedy stary *gringo* deklaruje swe pragnienie uczestniczenia w walce. O ile jednak Don Kichot jest kreacją ironiczną, o tyle ironia bohatera Fuentesa i Puenzo jest w pewnym sensie jego profesją. O ile Don Kichot jest parodią rycerskiego etosu, o tyle *gringo* uprawia autoparodię. Bierce jest bowiem, w przeciwieństwie do hiszpańskiego rycerza, urodzonym i doświadczonym żołnierzem. Odznaczając się cechami, które zjednują mu powszechny szacunek (dostojny wygląd i zachowanie, odwaga i celne oko), cechami żywcem wyjętymi z rycerskich kodeksów, Bierce odnosi się do nich z szyderstwem i ironią. Ironia ta jest zresztą dużo szersza. Dotyka również pojęć najświętszych, takich jak narodowy honor, patriotyczny obowiązek, lojalność wobec flagi. „Naśmiewał się z Boga, z Ojczyzny, z Pieniądza”⁴⁸ — powie o swoim bohaterze Fuentes. Kpiny Bierce'a z honoru, z armii, która jest tego honoru symbolem i obrońcą, czynią z niego klasycznego błazna, wiadomo bowiem, że średnio-wieczne korzenie błazeństwa sięgają właśnie owego przeciwstawienia się rycerskiemu etosowi, którego współczesną kontynuacją jest etos żołnierza. Ponad wszelkimi różnicami wznoszą się jednak, jakże do siebie podobne, dwie sylwetki: Don Kichota, pierwszego w historii błazeństwa błazna (szaleńca) na koniu choćby była nim tylko nędzna, groteskowa, koścista chabeta i Ambrose Bierce'a — „starego, postrzelonego angola na białym koniu”, jak nazywają go w filmie Puenzo; lub, jak u Fuentesa, „dziwnego siwego jeźdźca na białym koniu.”⁴⁹

Zarówno w filozoficznej metaforze, jak i w myśleniu potocznym błazna uważa się za wyraziciela prawdy. Prawdy w kategoriach pojęcia idealnego. Bierce jest szydercą-ironistą, wcieleniem ducha sokratejskiego. Prawda Don Kichota wydaje się być prawdą wiary. Za wszelką cenę próbuje

hiszpański rycerz ocalić prawdę — swoją prawdę. „Jakże ocalić prawdę? — zapytuje w poświęconym Don Kichotowi eseju *Kłamstwo kłamstwem się podpira* Fiodor Dostojewski. No i wymyśla (Don Kichot - MS) dla ocalenia prawdy inne marzenie, ale już dwakroć, trzykroć fantastyczniejsze, bardziej prostackie i niedorzeczne niż pierwsze. A więc realizmowi stało się zadość, prawda, wiarygodność są ocalone i wierzyć w pierwsze, główne marzenie można już bez zastrzeżeń — a wszystko jedynie dzięki drugiemu, znacznie bardziej niedorzecznemu urojeniu, zmyślonemu tylko dla uratowania prawdopodobieństwa pierwszego.”⁵⁰ „Nadchodzi jednak chwila — pisze Ortega y Gasset — gdy w jego nieprzeniknionej duszy zaczynają się rodzić poważne wątpliwości co do sensu wykonywanych czynów i wówczas pojawiają się u Cervantesa słowa przepojone goryczą i smutkiem. (...) 'Serce jego owładnęła melancholia — powiada poeta. — Nie chciało mu się nawet jeść — dodaje — cały był pogrążony w czarnych myślach i melancholii'. 'Daj mi umrzeć — zwraca się do Sancha — niech mnie dobiją moje myśli i moje nieszczęścia'. ”⁵¹ Melancholia, ta słynna donkichotowska melancholia, która w Grassa *Wariacjach na temat miedziorytu Albrechta Dürera* „*Melancholia I*” pojawia się jako przeciwieństwo Utopiii, w *Don Kichocie* zwiastuje przecucie prawdy innej niż ta, jaką dotąd z zapałem wyznawał. Prawdy, jak pisze Kaiser „nieuchwytny i trudnej, niepewnej i paradoksalnej.”⁵² Melancholia zawsze była i jest uważana za chorobę. „(...) zbiorcze określenie melancholia — pisze Grass — nie zatraciło nigdy przypisywanego mu znaczenia równej obłędowi lub z nim spokrewnionej choroby.”⁵³ Kiedy Don Kichot odzyskuje zdrowy rozsądek, popada w obłęd melancholii. Ale nie ucieka przed wątpliwościami. Jest tylko jeszcze bardziej samotny niż kiedyś. Świat się zdesakralizował. Dulcynea jest nie tylko Dulcyneą. Być może wiatraki są zarówno wiatrakami, jak i olbrzymami. Koło ma rację? Tak jak w materii dzieła przenikają się dwa światy: epicki, realny świat Sancho Pansy i iluzyjny, liryczny świat jego pana — tak w życiu możliwe są różne odpowiedzi. Cóż jeszcze pozostaje po takim odkryciu? Jedynie — jak pisał Borges — „Być Alonsem Quijano i nie mieć odwagi, aby stać się Don Kichotem.”⁵⁴

Ów wgląd w złożoną kwestię realności, ów rozsądek, który jest w istocie „najwyższym szaleństwem” i prowadzi do „obłędu melancholii” przedstawia prawdziwą mądrość błazna. Ta mądrość bywa przenikliwa, gorzka i samotna. Ale, paradoksalnie, ów właśnie wgląd, uzyskany przez Don Kichota jest momentem inicjacyjnym, który pozwala mu do rangi błazna awansować. Wyzwolenie przynosi dopiero śmierć. Dla Don Kichota jest to wyzwolenie od smutku i melancholii, od obłędu rzeczywistości. Dla bohatera powieści Fuentesa i filmu Puenzo — również. O łaskę śmierci modlił się prawdziwy Bierce, modlił się też Bierce Fuentesa. W opowiadaniu Bierce'a *Coup de grâce* „Kapitan Madwell rozumiał to spojrzeń, zbyt często patrzył w oczy tych, których wargi potrafiły jeszcze sformułować błaganie o śmierć. Świadomie lub nieświadomie ów strzęp ludzi, ów mikrokosmos boleści, ubogi, odarty z bohaterstwa Prometeusz — błagał wszystko, co istnieje, o łaskę niepamięci. Do ziemi i nieba, do drzew, do człowieka, który nad nim stał, ku każdej drobinie czucia czy świadomości kierował to milczące wołanie.

O co, w rzeczy samej? O to, czego nie szczędzimy najędźniejszymu stworzeniu, niezdolnemu tego pragnąć, a odmawiamy tylko nieszczęśnikom w ludzkiej skórze — o błogosławione wyzwolenie, akt najwyższego współczucia: coup de grâce.”⁵⁵ Te słowa Carlos Fuentes wkłada w usta swego bohatera. On, ten stary błazen-błuznierca, ten, jak sam o sobie powie, „gorzki i sardoniczny uczeń diabła” błaga o łaskę śmierci Boga, którego przeklął i odrzucił.

Stary *gringo* szuka śmierci. Ludwik Stomma przypisuje błaznowi „ciągoty do kultu śmierci.”⁵⁶ „Pragnę być dobrze wyglądającym trupem”⁵⁷ — powtarza wielokrotnie Bierce. Z motywem śmierci ściśle związany jest u Fuentesa i Puenzo

obraz pustyni. Warto przy okazji wspomnieć, że tej samej pustyni — pustyni Chihuahua — poświęcone są strony w innej powieści o uciekinierze, porzucającym świat, w powieści Maxa Frischa *Stiller*. To właśnie pustynia nauczyła starego *gringo* umierania. A do pojechania na nią zmusił go jakiś wewnętrzny nakaz, głos przeznaczenia, któremu nie potrafił się oprzeć. Przypomnijmy słowa Bergera: „krajobraz monoteistyczny, przypominający inne pustynie, gdzie dziwne głosy przemawiają do innych, samotnych ludzi”. Przypomnijmy też spotkanie Rycerza ze Śmiercią na odludnym morskim wybrzeżu w *Siódmej pieczęci* Bergmana. Życie Bierce'a także przypomina pakt zawarty ze śmiercią. On „Nie należy do naszych — mówi powstańcy generał Arroyo. — Nie wierzy w rewolucję. Wierzy w śmierć.”⁵⁸ To ona ofiarowuje Bierce'owi szaleńczą odwagę, spokój i przenikliwą mądrość. W zamian za duszę i ciało śmierć obdarza go swą łaską, coup de grâce.

W wymiarze symbolicznym śmiercią jest już sama wędrówka do innego świata za południową granicą — do Meksyku. „Stary *gringo* umarł w Meksyku. Tylko dlatego, że przekroczył granicę”⁵⁹ — wierzą Meksykanie. Po śmierci jeździ się na południe, do kraju, gdzie „śmierć nie jest końcem a jedynie początkiem”. W Meksyku Harriet zobaczyła kraję śmierci, „zobaczyła tę wyschniętą i brzydkią ziemię, jakkolwiek za sprawą swego dramatyizmu nie pozabawioną piękną, ziemię twardą, odartą z hojności, pozabawioną łatwo rodzących się owoców, ziemię, której nieliczne plody musiały się rodzić z martwego łona i były niczym dziecko, które po wydostaniu się z martwych trzewi swej matki ciągle jeszcze walczy o utrzymanie się przy życiu.”⁶⁰ Meksyk to dla Harriet także budząca lęk kompletnie obca ziemia, „gdzie jedynym przejawem silnej woli była uparta determinacja pozostawania zawsze niczym innym, jak tylko tym starym, biednym i chaotycznym krajem.”⁶¹ Podobnie wspominał Meksyk Josif Brodski w wierszu *Meksykańskie romancero*. A w poetyce, jakże bliskiej *Ziemi jałowej*, tak pisał o swojej ojczyźnie Octavio Paz: „Lecz wody nie ma, wszystko tutaj wyschło / chleb nie smakuje a owoc jest gorzki.”⁶² Meksykańska poezja obfituje zresztą w opisy topografii krainy śmierci, tu bowiem dla bohatera powieści Limy *Raj* „(...) piekło znajdowało się pośrodku ziemi, a głos zmarłych wznosił się i wydobywał jej szczelinami.”⁶³ „Ja piję tylko ze zmarłymi” — mówi w filmie Puenzo Tomas Arroyo, siedząc na cmentarzu. Fascynujące i odpychające zarazem demoniczne piękno Meksyku, krainy rozkładu, zgnilizny i wszechpanującej śmierci wspomina także bohater powieści Frischa, *Stiller*.

Meksyk jest prócz tego w powieści Fuentes'a i filmie Puenzo mitycznym labiryntem, a wędrujący po nim bohaterowie *Starego gringo* przypominają nocne chmury, które „przepłynęły po niebie w poszukiwaniu swego odbicia na pustyni, ale nie znalazłszy go, nadal posuwały się naprzód, zgodnie ze swoim wędrownym przeznaczeniem.”⁶⁴ Jest też Meksyk, w poetyckiej metaforze, ciemnym pragnieniem o strukturze labiryntu. Dla Harriet Meksyk był snem. Lustrzana sala balowa, oszczędzona przez powstańców jest właśnie ową symboliczną bramą snu. Społecznym odzwierciedleniem labiryntowej, pozaziemskiej topografii Meksyku — krainy śmierci — jest panujący w nim rewolucyjny chaos, zagubienie dawnych symboli i znaków. Skądinąd wiadomo, że postać błazna uwikłana jest w symboliczny splot błąkania się, błędu, obłądzenia, poszukiwania, a w konsekwencji w mitologiczną przestrzeń labiryntu — błędniaka. Myśl mityczna wiąże z sobą szaleńca i błędnego rycerza, obłąkanego i przechodzącego inicjację herosa. „Błądzenie = poszukiwanie — pisze Stomma. — Kto poszukuje — błędzi. Z kolei 'błąd — obłąd — przybłąda — obłąkanie'. Związki te ujawniają nam istotny, strukturalny sens atrybutu ekscentryzmu (wariactwa), przydawanego ludziom poszukującym. Łaciński furor, -oris to szaleństwo, obłąkanie, ale również... natchnienie!”⁶⁵

Z labiryntu szaleństwa nie ma ucieczki. Płatanina ścieżek zamyka odwrót. Wiedział o tym Don Kichot, wiedział także

gringo, gdy opuszczał gościnne El Paso i udawał się na pustynię, tam, gdzie tylko „Rebelia i represje, nieszczęścia i głód.”⁶⁶ „On nie mógł już się wydostać, choćby inna była jego wola, spod przemożnej władzy pustyni, na którą przybył dobrowolnie (...).”⁶⁷ Ojczyzna pozostaje w pamięci jako utracony raj, dobry, swojski świat, kraina życia i płodności. „Harriet i stary *gringo* pobiegli teraz myślami do innych, bardziej urodzajnych ziem, do rozlewnych i wiecznie tęsknych rzek, do blasku łąnów pszenicy falujących na równinach niczym obrus na stole, do łagodnie pofałdowanych dolin przylegających do błękitnych gór i parujących maszywów leśnych. Jeśli chodzi o rzeki, to pomyśleli przede wszystkim o tych, które toczyły swe wody na Północy, a wtedy cała litania nazw popłynęła im z ust niczym strumień utraconych rozkoszy podczas tego suchego i spragnionego meksykańskiego zmięzchu.”⁶⁸

Stary *gringo* nie powrócił do domu. Zginął z ręki generała Arroyo. Zginął jak królewski błazen, który wypowiedział za wiele prawdy. Zginął podwójnie — raz zabity strzałem w plecy, drugi raz — uroczyście, podczas honorowej, żołnierskiej egzekucji, u boku swego zabójcy. Jak już wspomniałam, jednym z elementów melancholijnego szaleństwa Don Kichota jest tęsknota do śmierci. Do pięknej śmierci. Śmierci bohatera. Takiej, jak romantyczna śmierć na polu bitwy polskich Don Kichotów, którymi zachwycał się Grass. W książce i filmie *Stary gringo* wielokrotnie przewija się ten wątek, obecny także w twórczości samego Bierce'a (por. np. opowiadanie *Filozof*). Śmierć jest tu chwilą o najwyższym dramatyzmie. Śmierć, jakby powiedział Ariès „patetyczna jak w epoce romantycznej i samotna jak śmierć pustelnika.”⁶⁹ Można przypuszczać, że idea pięknej śmierci, śmierci bohatera, rysująca się zarówno w *Starym gringo*, jak i w twórczości Bierce'a (choć tam występuje ona w swej postaci à rebours, bo, zgoła ironicznie, bohaterowie jego umierają zazwyczaj w sposób niezwykle okrutny i przypadkowy) ma korzenie w tej właśnie XIX-wiecznej, romantycznej wizji. Pomimo pozornej desakralizacji patos i waga „hora mortis” przetrwały w kulturze do dzisiaj, nic więc dziwnego, że śmierć Don Kichota wzbudziła tyle emocji, refleksji i rozczarowań.

„Inocencio Mansalvo wyrwał z trumny na wpół zgniłą deskę i w tym momencie ukazała się twarz starego *gringo*, bardziej w objęciach nocy niż śmierci; zżarła ją przyroda, pomyślał sobie pułkownik Frutos Garcia. Ogorzała, pozieleniała twarz, dziwnie uśmiechnięta, bo grymas ust odstąpił dźwięka i zęby, długie, końskie, typowo amerykańskie zęby, twarz, na której malował się wyraz nieustającej kpiny.”⁷⁰ Śmierć wydobywa istotę błazńskiej natury Bierce'a, deformując jego twarz w klasyczną, przewrotną maskę „człowieka śmiechu”; maskę, która łącząc w sobie tragizm z elementem komicznym daje ostatecznie efekt szyderczej groteski. I w niej właśnie, jak w krzywym zwierciadle, odbija się błazńska prawda nie tylko o życiu, ale i o śmierci samej. Prawda, która od początku do końca jest niezgodą na zastany porządek, przekorą i kpina. Ambrose Bierce szykuje swym potomnym kolejny żart.

„Czeka na ciebie pusty grób na wojskowym cmentarzu, tato”⁷¹ — powie Harriet. Świat nie dowie się nigdy, że w grobie kapitana Winslow spoczywa zaginiony amerykański pisarz. Nie ma już Ambrose Bierce'a, jest bohaterski kapitan Winslow. To będzie dla *gringo* przepustka do domu, jego bilet powrotny. Z kręgu szaleństwa nie ma ucieczki. Do domu powrócić można tylko jako ktoś inny. „Powinszujcie mi, zaci panowie, zem oto już nie Don Kichote z Manczy, ale Alonzo Quijano, którego postępowanie zyskało dawniej przydomek Dobrego”⁷² — mówi na łożu śmierci bohater Cervantesa. „Ja to ktoś inny”⁷³ — powie poeta. „Nie jestem Stillerm!”⁷⁴ — będzie uparcie twierdził bohater powieści Frischa. Jako ktoś inny umiera w amerykańskim państwie kolejny uciekinier — bohater filmu Antonioniego *Zawód: reporter*, David Locke, zamknięty (jakże symboliczne nazwisko) w kręgu swego przeznaczenia, którego kresem jest śmierć. Po drugiej stronie skały Anna, zaginiona tajemniczo

bohaterka *Przygody*, może stać się Klaudją. Jest prawda żywych i prawda umarłych. Jest, jak w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, prawda wiktorjańskiej szkoły dla dziewcząt i prawda wnętrza skały. Przywołajmy jeszcze, na koniec, słynne kłamstwo, wieńczące *Jądro ciemności* Conrada. W rozmowie z narzeczoną Kurtza Marlow całkowicie zmienia jego ostatnie słowa. Zamiast „ohyda, ohyda” mówi: „Ostatnim wyrazem, jaki wymówił, było pani imię”. Ten rodzaj kłamstwa James Clifford nazywa „kłamstwem zbawiennym”, „zbawienną fikcją” (*saving lie, saving fiction*). „Oprócz problemu moralnej dezintegracji Kurtza — pisze amerykański antropolog — Conrad wprowadza temat głębszy i przewrotniejszy: sławne „kłamstwo” — w istocie serię kłamstw, które w *Jądrze ciemności* są fundamentem i wzmacniają zarazem złożoną prawdę narracji Marlowa. Ujmując rzecz bardzo schematycznie — ciągnie Clifford — uważam to kłamstwo za zbawienne. Oszczędzając narzeczonej Kurtza jego ostatnich słów, Marlow dostrzega i konstytuuje różne domeny prawdy — prawdę męską i kobiecą, prawdę metropolii i prowincji. Prawdy te odzwierciedlają podstawowe struktury w konstytuowaniu uporządkowanych znaczeń — wiedzy podzielonej w zależności od płci, kulturowego centrum i peryferii.”⁷⁵ Etnologia długo czekała na swego Conrada, jej przedstawiciele oddawali się bowiem tworzeniu „realistycznych,

kulturowych fikcji.”⁷⁶ Marlow, tak jak Don Kichot, osamotniony jest w swej błazeńskiej świadomości wieloznaczności świata. Clifford proponuje, aby *Jądro ciemności* odczytać jako paradygmat etnograficznej subiektywności, a jej autora uznać za patrona nowoczesnej antropologii, która ujmuje kulturę jako zbiór kontekstualnych opowieści, jako zbiorową fikcję. Zbawienne, ocalające kłamstwo... Być może to także miał na myśli Dostojewski, gdy we wspomnianym już eseju pisał, iż *Don Kichot* jest powieścią, w której prawda ocalona zostaje dzięki kłamstwu. Bo w pewnym momencie swojej historii cervantesowski rycerz wie już, jak a to prawda zostaje ocalona. Zdaje się on bowiem łączyć w sobie dwie postawy, które u Conrada upostaciowane zostają w osobach Marlowa i narratora. „Marlow opowiada pewne skończone historie — pisze Clifford. — Drugi narrator zbiera je, porównuje i (ironicznie) wierzy w te częściowe prawdy.”⁷⁷ Don Kichot wie, że ocala prawdę i świadom jest swoich zabiegów. A świadomość taka jakże jest bliska „perspektywie osiągniętej przez poważnego interpretatora kultury, lokalnej, częściowej wiedzy.”⁷⁸ Być może zatem Don Kichot i jego duchowi spadkobiercy, Don Kichot ze swoją melancholią, zrodzoną z rozpacz i zwątpień mógłby stać się, obok Conrada, ojcem nowoczesnego spojrzenia na kulturę?

PRZYPISY

- ¹ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 348
- ² M. Słowiński, *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 245
- ³ P.L. Berger, *Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność*, „A-neks” nr 43, 1986, s. 3
- ⁴ S. Cichowicz, *Filozofia i hermeneutyka*, (w:) P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985, s. 25
- ⁵ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987, s. 46
- ⁶ E. Mielecinski, op.cit., s. 348
- ⁷ V. Nabokov, *Don Kichote*, „Pismo literacko-artystyczne” nr 2, 1986, s. 124
- ⁸ T. Mann, *Podróż przez ocean z Don Kichotem*, (w:) *Eseje*, Warszawa 1964, s. 297
- ⁹ M. Cervantes, *Don Kichote*, Warszawa 1972, cz. II, s. 488
- ¹⁰ P. Michałowski, *Wypisy z „Księgi piasku”*, „Literatura na Świecie” nr 12, 1988, s. 260
- ¹¹ C. Fuentes, *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, Kraków 1981, s. 99
- ¹² V. Nabokov, op.cit., s. 124
- ¹³ S. R. Dobrowolski, cyt. za: B. Miciński, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970, s. 278–279
- ¹⁴ M. Janion, *Obraz polskości u Grassa* (w:) *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 121
- ¹⁵ C. Fuentes, *Stary gringo*, Kraków 1992
- ¹⁶ F. Dostojewski, *Kłamstwo kłamstwem się podpira*, (w:) *O literaturze i sztuce*, Kraków 1976, s. 263
- ¹⁷ Cyt. za: A. Międzyrzecki, *Legenda Rimbauda*, (w:) *Rimbaud, Apollinaire i inni*, Warszawa 1988, s. 627
- ¹⁸ J. Clifford, *A Poetics of Displacement: Victor Segalen*, (w:) *The Predicament of Culture: Twentieth — Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard 1988, s. 152
- ¹⁹ C. Fuentes, *Stary...*, s. 20
- ²⁰ A. Bierce, *Chickamauga*, (w:) *Jeździec na niebie i inne opowiadania*, Warszawa 1978, s. 32
- ²¹ A. Rimbaud, *Iluminacje* (w:) A. Międzyrzecki, op.cit., s. 112
- ²² M. Sprusiński, *Wstęp*, (w:) A. Bierce, op.cit., s. 6
- ²³ C. Fuentes, *Stary...*, s. 234
- ²⁴ A. Bierce, op.cit., s. 5
- ²⁵ C. Fuentes, *Stary...*, s. 28
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże, s. 172
- ²⁸ Tamże, s. 16
- ²⁹ A. Bierce, motto w: C. Fuentes, *Stary...*
- ³⁰ Tamże, s. 9
- ³¹ T. Mann, op.cit., s. 340
- ³² W.H. Auden, *Geniusz i apostoł*, (w:) *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 346
- ³³ M. Foucault, op.cit., s. 48
- ³⁴ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 23

- ³⁵ M. Foucault, op.cit., s. 48
- ³⁶ W. Kaiser, *Praisers of Folly*, Cambridge 1963, s. 295
- ³⁷ M. Foucault, op.cit., s. 48
- ³⁸ A. Bierce, *Chickamauga*, (w:) op.cit., s. 39
- ³⁹ A. Rimbaud, *Iluminacje*, (w:) A. Międzyrzecki, op.cit., s. 120
- ⁴⁰ T. Mann, op.cit., s. 303
- ⁴¹ C. Fuentes, *Stary...*, s. 152
- ⁴² J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1970, s. 132
- ⁴³ M. Sprusiński, op.cit., s. 8
- ⁴⁴ C. Fuentes, *Stary...*, s. 13
- ⁴⁵ C. Fuentes, *Święta strefa*, Warszawa 1977, s. 11
- ⁴⁶ J. Starobinski, op.cit., s. 132
- ⁴⁷ W.H. Auden, op.cit., s. 341
- ⁴⁸ C. Fuentes, *Stary...*, s. 89
- ⁴⁹ Tamże, s. 67. Por. także W. Kaiser, op.cit., s. 291
- ⁵⁰ F. Dostojewski, op.cit., s. 264
- ⁵¹ J. Ortega y Gasset, *Rozmyślenia o Escorialu*, (w:) *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 93
- ⁵² W. Kaiser, op.cit., s. 280
- ⁵³ G. Grass, *Z dziennika ślimaka*, Gdańsk 1991, s. 222
- ⁵⁴ J.L. Borges, *Sława*, „Literatura na Świecie” nr 12, 1988, s. 83
- ⁵⁵ A. Bierce, *Coup de grâce*, (w:) op.cit., s. 78
- ⁵⁶ L. Stomma, *Wariat czy geniusz...*, maszynopis 1981, s. 4
- ⁵⁷ C. Fuentes, *Stary...*, s. 171
- ⁵⁸ Tamże, s. 160
- ⁵⁹ Tamże, s. 10
- ⁶⁰ Tamże, s. 74
- ⁶¹ Tamże, s. 125
- ⁶² O. Paz, *Elegia przerywana*, „Literatura na Świecie”, nr 8–9, 1985, s. 140
- ⁶³ J.L. Lima, *Raj*, Kraków 1979, s. 38
- ⁶⁴ C. Fuentes, *Stary...*, s. 86
- ⁶⁵ L. Stomma, op.cit., s. 3
- ⁶⁶ C. Fuentes, *Stary...*, s. 17
- ⁶⁷ Tamże, s. 22
- ⁶⁸ Tamże, s. 74
- ⁶⁹ Ph. Ariès, op.cit., s. 596
- ⁷⁰ C. Fuentes, *Stary*, s. 12
- ⁷¹ Tamże, s. 214
- ⁷² M. Cervantes, op.cit.
- ⁷³ A. Rimbaud, *Listy Jasnowidza*, cyt. za: A. Międzyrzecki, *Legenda Rimbauda*, (w:) op.cit., s. 619
- ⁷⁴ M. Frisch, *Stiller*, Warszawa 1976, s. 7
- ⁷⁵ J. Clifford, *On Ethnographic Self - Fashioning: Conrad and Malinowski*, (w:) tenże, op.cit., s. 99
- ⁷⁶ Tamże, s. 100
- ⁷⁷ Tamże, s. 99
- ⁷⁸ Tamże.