

Tadeusz Sławek

*NICowanie świata
Zdania z Szekspira*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2012

NICowanie świata
Zdania z Szekspira



NR 2937

Tadeusz Sławek

*NICowanie świata
Zdania z Szekspira*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Komparatystyka Literacka i Kulturowa
Tadeusz Sławek

Recenzent
Małgorzata Grzegorzewska

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Tak więc, chciałbym bardzo czytać i pisać w przestrzeni lub obrębie dziedzictwa Szekspira, w stosunku do którego odczuwam nieskończony podziw i wdzięczność; chciałbym stać się (niestety, już za późno) „ekspertem od Szekspira”; wiem, że u Szekspira można znaleźć wszystko i jeszcze trochę, wszystko lub prawie wszystko.

Jacques DERRIDA: *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Przeł. M.P. MARKOWSKI.

1. Te zapiski są notatkami tego, dla którego jest już „za późno”.
2. Dotykają, lub może jedynie chcą dotykać; nie „wszystkiego”, lecz tego, co mieści się w określeniu „jeszcze trochę”.
3. Co za tym idzie, tyczą się „prawie wszystkiego”.

Będą to więc

„jedynie zapiski z dalekiej podróży. A także zaproszenie do wspólnej refleksji nad istotą tragedii i wpisanej w nią wizji człowieczeństwa. Istota prawdy nie tkwi bowiem w porządkujących i podporządkowujących rozróżnieniach, lecz w żmudnym i cierpliwym poznawaniu siebie. Literatura i filozofia nie zastąpią nas w tym trudzie, ale mogą dodać siły tym, którzy wątpią w sens wszelkich poszukiwań”.

Małgorzata GRZEGORZEWSKA: *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i w dramacie Williama Szekspira*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007, s. 26.

„Wszystko i jeszcze trochę”. Ta dziwna figura sięgająca poza to, co sama obiecuje (po to, co jest **poza** „wszystkim”, a co daje się pomyśleć jedynie jako niesprecyzowane „trochę”, które słowo „jeszcze” dodatkowo czyni jakąś osobliwą nadwyżką, z którą nie możemy sobie racjonalnie poradzić), chce wyrazić sprzeciw wobec zamknięcia, nawet w tak pojemnej kategorii jak „wszystko”. Czy „wszystko” istotnie obejmuje wszystko, czym dysponujemy, a jeśli tak, to czy owo „wszystko” da się wypowiedzieć, zamknąć w językowej formule? W *Królu Learze* „wszystko” jest miłością; ryzyko takiego kroku łagodzi fakt, że miłość, o której mowa, to miłość rodzicielska, a więc wolna od partykularyzmów i uprzedzeń erotycznej namiętności oblubieńców. Miłość, która jest bardziej „wszystkim” niż *matrimonium*, miłość przyodziana we wszelkie przedmioty i dobra świata, podczas gdy kochanków i małżonków urzeka nagość i cały dramatyzm spojrzenia przesuwanego po nagim ciele. Akteon, do którego jeszcze powrócimy, jest bohaterem tej miłosnej sceny.

Powiedzieliśmy przed chwilą: „miłość, o której mowa”, i ten banalny zwrot retoryczny zbliża nas do ważnego pytania: czy miłość istotnie jest tym, o czym mowa być może, a zatem czy podlega ona wiedzy, której żywiołem jest język? Czy miłość daje się ująć (a więc „zamknąć”) w jakimkolwiek, nawet najbardziej bujnym wypowiedzeniu? Z jednej strony tak, jest bowiem siłą pobudzającą obrazy wiążące „wszystko” z ukochanym/ukochaną („Tyle obrazów ukazując miłość, / Że mieści w sobie całą wyobraźnię”¹ –

1 W. SHAKESPEARE: *Dzieła wszystkie*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2004. Jeśli nie podano innego źródła, wszystkie cytaty z dzieł Szekspira pochodzą z tego wydania.

mówi Księżę w pierwszych słowach *Wieczoru Trzech Króli*); z drugiej – nie, gdyż namiętność miłości posługuje się językiem wyłącznie dla swoich celów, natomiast nie słucha języka, gdy ten usiłuje wpisać ją w pewien ogólniejszy ład: „skłonność, która nie słucha języka” – powie o niej Angelo w II akcie *Miarki za miarkę*. Wynika z tego, że literatura może być formą przybliżania się do miłości, która może być jedynie zapowiedziana, obiecana, lecz nie wypowiedziana. W sonecie 106. Szekspir czyta stare opowieści i kroniki miłosne jako „prorocstwo” (*prophecies*) jego własnego uczucia, jako przeczucie tego, co da się spostrzec, lecz czego nie sposób wypowiedzieć. Wszystko to, by na koniec napisać: „Jasnowidzenia moc ich oczy miały, / Lecz cię wysławiać w pieśni nie umieli. / A my, żyjący, dzisiaj podziwiamy, / Okiem wielbimy, języka nie mamy” (*Have eyes to wonder, but lack tongues to praise*). Ale pisząc to, wpisuje swe dzieło w tę niekończącą się sekwencję „jasnowidzenia” i „ciemno-mówienia”. Sonet 85. przeciwstawi „złociste pióro” (*golden quill*), z jego zdolnością „sławienia” (*polish'd form of well-refined pen*), skromnej Muzie, która jest „niemową” (*my dumb thoughts*). Wypowiedzieć niewypowiedziane – to nadać kształt pewnemu „nic”.

„Wszystko i jeszcze trochę”, które można znaleźć u Szekspira, jest postacią pewnego Nic. W pierwszej scenie *Króla Leara* stary monarcha przystępuje do podziału królestwa, przekonany o równobieżności mowy i uczucia pozostających z sobą w relacji pełnej prawomyślności. „Wszystko” miłości nie tylko daje się wypowiedzieć, lecz także gwarantuje prawdziwość wypowiedzianego. Lear nie jest w stanie dostrzec zwodniczości zapewnień dwóch starszych córek; nie podejrzewa, że gdy Goneryla twierdzi, że „miłuje [go] bardziej, niż słowa mogą wyrazić” (*I love you more than word can wield the matter*), i „ponad wszelką rzecz” (*Beyond what can be valued*), zdradza samą siebie. Gdyby istotnie tak było, gdyby miłość (a zatem „wszystko” świata) była „ponad” i „bardziej”, wówczas Goneryla musiałaby milczeć. Tylko milczenie otwiera hipotetyczną możliwość wyjścia „poza” (a może słuszniej powiedzieć: „przed”?) słowa; wychodząc poza słowa za pomocą słów, jesteśmy jak baron Münhaussen wyciągający się z błota za sznurówki własnych butów. Faktycznie Goneryla ogranicza się do sfery „wszystkiego”; mnoży jej przykłady, sporządza-

dza inwentarz („[...]droższy mi jesteś / Nad wzrok, szeroką swobodę i wolność, / Nad najcenniejsze rzeczy i najrzadsze [...]); jej *dictum* – „mowa zbyt uboga” – jest czystą kokieterią mistrza retoryki, sofisty popisującego się przed uczniami, którzy za chwilę hojnie mu za ów popis zapłacą.

Tak też i Lear czyni córkę panią „Włości leżących w granicach tych linii, / Ich równin żyznych i borów ciemnych [...]”. Tak długo, jak długo pozostajemy w sferze „wszystkiego”, rzeczywistość rządzi się prawami wymiany; „wszystko” oznacza tyle, co „coś”, które otrzymujemy za „coś” innego, przy czym panuje tu zasada ekonomizacji prowadzącej do osiągnięcia jak największej korzyści. Chodzi o to, aby za swoje „coś” pozyskać „coś” większego lub bardziej wartościowego. „Cóż powiesz, aby zyskać większy udział / Niż owe, które wzięły siostry (*more opulent than your sisters*)? Przemów”. *Speak*: ta zachęta Leara skierowana do Kordelii stoi w ostrym kontraście z jej „Nic”. Kluczem do owego „Nic” jest podwójne wyznanie. Pierwsze wyraża nieprzyległość mowy i miłości („[...] serca wydzwignąć nie umiem / Ku moim wargom [...]), które pozostają w dwóch różnych rejestrach człowieczeństwa: miłość jest więzią, której mowa nie obejmuje i której nie może uwidocznic. Drugie wyznanie rozwija ową rozbieżność: ekskursy mowy w domenę owej fundamentalnej więzi są „nienaturalne” („[...] kocham twój majestat / Zgodnie z naturą (*according to my bond*), ni mniej, ani więcej”). Zgodność z naturą nie oznacza przyległości więzi i języka, lecz przyległość więzi i czynów. „Natura” człowieka jest „czynieniem”, nieprzerwanym następstwem czynów w zmieniającym się świecie, podczas gdy mowa jest z konieczności „zatrzymaniem”, „zamknięciem” czynienia. Do tego odnosi się pytanie Kordelii: „Czemu me siostry mają mężów, jeśli / Ciebie jednego, jak mówią, kochają?”. To, co wypowiedziane („jak mówią”, *if they say*), nie tylko stoi w opozycji do tego, co uczynione („mają mężów”), lecz także – co gorsza – ustanawia fikcję konstruującą świat w pożądanym dla określonych interesów kształcie.

Kordelia i jej „Nic” wykraczają „poza” to zamknięcie. Wie ona, że retoryczna biegłość sióstr sankcjonuje pozory służące ich politycznym celom, władzy i bogactwu, i najpierw żywi złudzenia, iż Lear potrafi przeniknąć grę pozorów („[...]pewna jestem, że na szali / Zaważy więcej miłość niż wymowa”, *my love's / More ponderous than my tongue*).

Lecz odejdzie niemal w milczeniu, a jej wiedza, wiedza owego „Nic”, próbująca uchwycić bezwiednie owo „jeszcze trochę” niemieszczące się we „wszystkim”, ledwie zarysuje się jako ostrzeżenie: „[...] wiem, kim jesteście, / Lecz siostrą będąc, nie chcę wypominać / Wad waszych”. „Nic” milczy („Cóż ma Kordelia rzec? Kochać i milczeć”) lub przemawia jak demon Sokratesa, głosem przestrogi, który niczego nie narzuca, lecz sugeruje ostrożność.

„Kordelia: Nic, panie mój. / Lear: Nic? / Kordelia: Nic. / Lear: Nic ci niczego nie da (*Nothing will come of nothing*). Przemów znowu” – słynna wymiana zdań otwierająca tragedię Szekspira zderza dwa rodzaje wiedzy. Z jednej strony jest Lear i jego przekonanie, że język jako narzędzie rozumu wiernie i prostomyślnie porządkuje rzeczywistość, dając nam dostęp do „wszystkiego”. Z drugiej – Kordelia, która uświadamia sobie, że aby zrozumieć „wszystko”, do czego daje nam dostęp rozum i mowa, niezbędne okazuje się wykroczenie poza ścisły protokół ich procedur. Potrzebne jest „jeszcze trochę”, które pozostanie poza „wszystkim”, a skoro tak, to za pośrednictwem owego całkowicie niepojętego dla pragmatyka Leara „nic” możemy zyskać wgląd we „wszystko”.

Nothing tylekroć powtórzone w tej rozmowie jest „bezwiedne”, gdyż otwiera możliwość innego rodzaju wiedzy, która nie daje się pojąć w kategoriach zamknięcia, właściwych wiedzy absolutnej. Pytanie Kordelii: „Cóż ma Kordelia rzec?”, jest jednym z najistotniejszych pytań, jakie stawia Szekspir; dostrzeżemy w nim nadzwyczajną bliskość „czynienia” i „mowy”; i nie myli się tłumacz, oddając czasownik *do* w kwestii *What shall Cordelia do?* jako „rzec”. *Król Lear* jest bowiem dramatem, w którym performatywność mowy odgrywa szczególną rolę: wszystko w tej sztuce zaczyna się od wypowiedzi, które „czynią”, same będą jedynie czynami słownymi. Goneryla i Regana, mówiąc, mową ustanawiają nowe królestwa. Kwestia Kordelii stoi na przeciwnym biegunie do Hamletowego przekonania, że czyta jedynie „słowa, słowa, słowa”. Hamlet nie wierzy w moc mowy; córka Leara wie, że mowa może być śmiertelnie groźna.

Kordelia nie tylko stawia znak zapytania przed owym „co” stanowiącym od zawsze cel i przedmiot poznania, nie tylko pyta o skuteczność mowy, a nawet wręcz – o jej możliwość, lecz także znamienne dystansuje siebie pytającą

od samej siebie. Dziewczyna nie zastanawia się, „co mam rzec?”, lecz zwracając się do siebie w trzeciej osobie, ustanawia osobliwy, dramatyczny dystans do siebie samej. To w istocie pytanie potrójne: o wiedzę (gdy akcentujemy „co”), o efektywność języka (gdy nasza uwaga zwróci się ku „rzec”) i wreszcie o siebie (gdy nie zapomnimy o imieniu, jakim córka Leara zwraca się do siebie samej). Wiedza pełna nie-pewnej-wiedzy: nie wiemy na pewno „co”, nie wiemy na pewno „jak”, nie wiemy na pewno „kto”, a przynajmniej nie jesteśmy już pewni naszej pewności.

Za Derridą powiedzmy zatem, że pytanie Kordelii jest pytaniem „niesłuchanym”, które „nie prowadzi ani do wiedzy, ani do nie-wiedzy jako wiedzy przyszłej. W otwarciu tego pytania *nie wiemy już*, co nie znaczy, że nie wiemy nic, lecz że jesteśmy poza wiedzą absolutną (i jej systemem etycznym, estetycznym czy religijnym), kierujemy się ku temu, poczynawszy od czego, oznajmia się i rozstrzyga jej zamknięcie. Pytanie takie będzie na mocy swego prawa rozumiane jako *nic nie znaczące*, jako nie należące już do systemu znaczenia”². Lear wciąż błądzi w świecie wiedzy zamkniętej w prawidłach następstwa zdarzeń. Gdy pod koniec dramatu spotyka Kordelię, mówi jej, że ma ona „przyczyny”, by go skrzywdzić, córka odpowie reiteracją bez-wiednej wiedzy „Nic”: „żadnej przyczyny, żadnej”. „Brzemienna pustka. Utrata przedmiotów, utrata świata jest warunkiem wszelkiego stworzenia. Dokonuje się ono z wnętrza pustki: *ex nihilo*”³.

Pascal Quignard przytacza dramatyczną wymianę zdań między mężem i żoną w starożytnym Rzymie. „Jesteś jałowa” – mówi mąż; „Jestem niema”⁴ – odpowiada żona. Mógłby to być dialog między człowiekiem i historią. „Jesteś jałowa – niczego się od ciebie nie można nauczyć, nie wydajesz owoców” – mówi człowiek. „Jestem niema – nic nie mówię, milczę, to ty, zagłuszając moje milczenie, tworzysz swoje pozorne mądrości, których częścią jest nieoparte na niczym przekonanie, że historia jest nauczycielką życia” – odpowiada historia. „Nic” Kordelii jest dramatycznie ściągniętą do jednego słowa wersją tej drugiej kwestii.

2 J. DERRIDA: *Głos i fenomen*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1997, s. 173.

3 N.O. BROWN: *Love's Body*. New York, Vintage Books, 1966, s. 262.

4 P. QUIGNARD: *Albucjusz*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa, Czytelnik, 2002.

Wróćmy do pierwszej sceny *Króla Leara*, która wraz z przytoczonym pytaniem Kordelii uświadamia nam dwa modusy ludzkiego zwracania się do siebie. Król chce pozostać w obrębie tego, co wypowiedziane, zapewnia mu to bowiem odpowiednie, jak sądzi, funkcjonowanie, właściwe „urządzenie się” w świecie. Najmłodsza córka – przeciwnie: milczy, gdyż „urządzenie się” w rzeczywistości dopuszcza jedynie sądy afirmujące stan rzeczy, nie pozwalając na jakiegokolwiek zapytywanie. Zapytywanie zaś zawsze tyczy się „niesłuchanego” (jak by rzekł Derrida) lub „niepowiedzianego” (jak chciałby jego niemiecki mistrz). Za Heideggerem powiedzielibyśmy, że Lear chce „konwersacji” (do tego słowa jeszcze wrócimy), Kordelia zaś „rozmowy”: „[...] właściwa rozmowa nie sprowadza się do konwersacji. Ta bowiem polega na penetrowaniu obrzeża tego, co w danym wypadku powiedziane, i właśnie nie wdaje się w to, co niepowiedziane. [...] W wielu przypadkach to wystarcza. W naszym nie. My bowiem pytamy”⁵.

„Nic”, *Nothing*, otwierające możliwość pytania – oto „Wszystko i jeszcze trochę”, które – nie potrafiąc ich nazwać – znajdujemy u Szekspira.



Nothing. „Nic” jest przesłaniem kierowanym w naszą stronę przez nieokreśloną siłę, która sprawia, że jest raczej „coś” niż „nic”. Innymi słowy, „Nic” daje nam do myślenia; jest tym, co nas nie tylko „dotyczy”, lecz wręcz „dotyka”. W 1691 roku John Wilmot, książę Rochester, ogłasza odę, w której „Nic” (*Nothing*) jest nie tylko eponimicznym bohaterem, lecz przede wszystkim (zanim tekst Wilmota skłoni się w stronę satyry) jawi się jako zaczyn wszystkiego, co jest. „Nic”, starszy brat Cienia, istniało, zanim pojawił się świat (*ere the World was made*). „Świat unicestwiony, koniec wszelkich złudzeń. Świat to zasłona, którą tkamy, aby zasłonić pustą otchłań. Zniszczenie tego, co nigdy nie istniało. Dzień świta, cienie pierzchają”⁶. *Ex nihilo* to formuła mówiąca o tym, że świat powstał z „niczego”, ale przede wszystkim ma ona dać nam do zrozu-

5 M. HEIDEGGER: *Co zwie się myśleniem?* Przeł. J. MIZERA. Warszawa, PWN, 2000, s. 119.

6 N.O. BROWN: *Love's Body...*, s. 261.

mienia, że za pośrednictwem „nic” to-co-jest stara się nam powiedzieć „coś” najbardziej istotnego. Od takiej sceny zaczyna się komedia *Dwaj szlachcice z Werony*: Lucetta upuszcza list miłosny, którego adresatem jest Julia, jej pani, i od tego miejsca „nic” rozpoczyna swoją grę z człowiekiem. Na pytanie: „Cóż tak podniosłaś z taką ostrożnością?” (I.2), bystra służąca odpowiada krótko: „Nic” (*Nothing*). To sąd, który powinien oznaczać koniec naszego zainteresowania: „nic” nie może nas zajmować, jest bowiem „niczym”, a więc go „nie ma” lub – ostrożniej – „prawie” nie ma. Po takiej wypowiedzi sprawy nie powinny mieć dalszego ciągu. A jednak od tego „nic” wiele spraw bierze (jak w *Królu Learze*) swój początek. *Creatio ex nihilo*.



Nothing. Zaczyna się od gestu troskliwego pochylenia właśnie nad „niczym”. Troskliwość tę odnotowuje Julia; nie uchodzi jej uwagi, że panna służąca podchodzi do zapisanej kartki papieru w szczególny sposób. Odnotujmy – „podchodzi”, gdyż *gingerly* użyte w pytaniu Julii: *What is't you took up / So gingerly?*, to właśnie nam mówi: zgodnie ze swym skandynawskim rodowodem, *gingerly* oznacza ‘zbliżyć się do kogoś/czegoś z ostrożnością, pełnymi uwagi i pozbawionymi zwyczajowego pośpiechu małymi krokami’. Z troską podnosimy to, co „prawie” nie istnieje, czego „niemal” nie ma, a co niebawem spowoduje wielkie komplikacje. List będący owym „nic” zawiera wyznanie miłości, którego odczytanie natrafia na dwie trudności: poczucie obyczajności, cechujące młodą adresatkę, oraz plany jej ojca, który przeznaczył jej innego kandydata na małżonka. Sama Julia wyznaje: „A jednak bardzo chciałam list przeczytać”, a więc list jest podwójnie nieprzeczytany: nie otwarła go powodowana skromnością (*modesty*) adresatka, a poza tym jest przecież „niczym”, „niczym”, które musi zostać odesłane nadawcy: „Masz, weź ów papier i przypilnuj zwrotu, / Lub mi się więcej nie zjawiaj na oczy”. Za chwilę list stanie się „niczym” jeszcze w innej postaci: rozsierdzona Julia podrze list na strzępy. A jednak im bardziej list ów staje się „niczym”, tym większą rolę zaczyna odgrywać; za moment Julia wykrzyknie: „O nienawistne dłonie, podarłyście / Słowa kochane!”.



„Niczym dotyczącym mnie”. *Nothing concerning me*. Sposób istnienia „niczego” nie pozostawia nas obojętnymi. „Nic” jest prawie „czymś” bytującym w jakimś szczególnym trybie. Stąd pytanie Julii: „A czy ten papier jest niczym?”, w którym drży skryta chęć poznania treści przekazu, dąże-

nie do przesunięcia listu ze sfery „niczego” na pozycję „czegoś”. Wszak aby list przestał być „niczym”, musi zostać odczytany. Wraz z lekturą pojawia się zagadnienie adresata. Czytelnikiem listu może być ten, do którego rąk ma on trafić; nie każdy umiejący czytać, lecz ten, który ma być tym przekazem „dotknięty”. Kolejna odpowiedź Lucetty przypomina o tym fakcie: „Niczym dotyczącym mnie”. Nie ona jest adresatką miłosnego wyznania i w tym sensie list ów istotnie jej „nie dotyczy”; ale jednocześnie to wokół tego listu rozgrywa się cała scena włączająca Lucettę w główny nurt wydarzeń, a zatem owa zapisana, acz nieodczytana karta jest „niczym” wciągającym wszystkich w swoje ciemne, nieznane, nieodczytane wnętrze. *Nothing concerning me* – powiada służąca, to zaś oznacza zarówno to, że pozostaje na marginesie sprawy, jak i to, że jest już w nią „wmieszana” (łacińskie *concernere* oznacza „mieszanie” właśnie). „**Nic**”, które się mnie (nie) tyczy, ale w którym już tkwię i z którego rzeczy biorą swój początek – to sugeruje Lucetta, mówiąc, że jej pani może „stać się brzemiennej, gdy zaśpiewa”, gdy przeczyta list, owo „nic”, i tym samym zagłębi się w jego świetle.

Wciągający nas wir „nic”, któremu musimy się poddać, aby przetrwać. Przypomnijmy E.A. Poe’go i jego słynne opowiadanie, w którym żeglarze porwani wichurą pod niebiosami „czarnymi jak smoła” zmierzają „wprost do samego leja” wciągającego wszelkie przedmioty: „Obserwując nawałę płynnego hebanu, która porywała nas za sobą, spostrzegłem, że nasza łódź nie tkwi samotnie w szponach wiru. Ponad nami i poniżej widać było szczątki okrętów, zbite masy drewna tudzież nieociosanych pni, jak również drobniejsze sprzęty, połamane meble, skrzynie, beczki, pojedyncze klepki”⁷.



„Nicość przeciw światu”. W I akcie *Ryszarda III* Gloucester przygląda się sobie i snuje plany na przyszłość. Jest odpychający, „chromy i ułomny”, „niegodny połowy Edwarda” (1.2), a jednak to on uczyni świat brzemieniem w straszne wydarzenia, od których nawet Bóg odwróci spojrzenie („Boże, [...] czyś spał, gdy spełniał on ów czyn straszliwy” – woła Elżbieta, 4.4). Gdy mówi o sobie: „nicość przeciw światu” (1.2), owo

7 E.A. POE: *W bezdni Maelstromu*. W: IDEM: *Wybór opowiadań*. Przeł. S. STUDNIARZ. Warszawa, Świat Książki, 2009, s. 250.

nothing ma walor tego „nic”, o którym mówi Lucetta: to **falliczna siła sprawcza, myśląca niepozornym wyglądem**. Gloucester, już jako Król Ryszard, wprost odwoła się do tej symboliki. We wstrząsającej scenie z aktu IV, oznajmiając Królowej Elżbiecie zamiar poślubienia jej córki, na straszny zarzut Elżbiety: „Lecz to ty dzieci me zamordowałeś”, odpowie, powołując się na swą rozrodczą siłę: „Lecz je pochowam w łonie twojej córki; / W tym wonnym gnieździe poczną same siebie, / By się odrodzić ku twojej pociesze” (4.4). Jest „niczym”, które ma przeciwko sobie „wszystko” całego świata: „Przeciw mnie Bóg był, jej sumienie, zwłoki, / Za mną nikt, tylko diabeł i obłuda. / Lecz ją zdobyłem – nicość przeciw światu” (1.2).



„By się odrodzić ku twojej pociesze”. Nie powinniśmy bagatelizować uwagi o rodzących się dzieciach. To, że mają one „odrodzić się”, podsuwa myśl o regeneracji porządku, zmartwychwstaniu, wielkim przyrzeczeniu restytucji kosmicznego ładu. Ale pamiętajmy, kto wypowiada te słowa; Ryszard nie zawaha się przed niczym, nawet przed zamordowaniem dzieci mogących w przyszłości zagrozić jego panowaniu. Nie tak odległe echa motywu Edypa, które dosłyszimy także w motywie Perdity w *Zimowej opowieści* i w tylu innych wątkach porzuconych lub zagubionych dzieci. Rzecz zatem nie w przywróceniu wiary w powszechną władzę światła, lecz jedynie w zwróceniu uwagi, że wszystko, co nam dane, to jedynie krótki rozbłysk jasności będący udziałem tych, którzy przychodzą na świat. Rodzić się – to opuszczać ciemność. Rodolphe Gasché przytacza wiele mówiące słowa Klausa Helda na ten temat: „Niemieckie wyrażenie *das Licht der Welt erblickt*, ‘dziecko, które się rodzi, widzi światło świata’, nie oznacza, że świat nagle się rozjaśnia, dając powód do wielkiego optymizmu. Chodzi raczej o to, że wszelka jasność jest wynikiem dzwigniania się świata z ciemności Niczego, które to wydarzenie jest godne podziwu [...]. Z każdymi narodzinami ludzkiej istoty ciemność zostaje na moment rozerwana i świat zostaje oświetlony światłem pozwalającym nam dostrzegać wyłaniające się rzeczy. W tym sensie każde narodziny mają charakter światotwórczy”⁸.

8 R. GASCHÉ: *Europe, or the Infinite Task. A Study of a Philosophical Concept*. Stanford, Stanford University Press, 2009, s. 393.

„Za mną nikt, tylko diabeł i obłuda”. *Plain devil and dissembling looks*. „Nic” może wejść w ludzki świat na różne sposoby. Jest nagie „nic” Kordelii, które stara się odsłonić surową materię bycia, „nic” milczące, co najwyżej powtarzające swoje miano w ludzkiej mowie. To „nic”, za którym nie ma „nic”. Przykład Lears dowodzi, jak trudno owo „nic” pojąć, jak bardzo wykracza ono poza ludzkie „wszystko”; zwłaszcza poza politykę, która jest sztuką zarządzania „wszystkiego” i dysponowania „wszystkim” – Lear wchodzi na scenę z mapą królestwa, z kartograficznym wizerunkiem „wszystkiego”, po to, aby dokonać dystrybucji ziemi między córki i zięciów. „Nic” Ryszarda III jest inne. Nie może niczego odsłonić, przekreśliłoby bowiem zamierzenia i plany; musi się więc zasłonić, aby być skuteczne. Nie odnosi się do materii bycia, do bycia nagiego, wręcz przeciwnie – działa na poziomie struktur politycznych i jedynie ta platforma, tylko poziom „wszystkiego” je interesuje. Owo „nic” Ryszarda jest tylko samotnością indywiduum, które usiłuje bez żadnych ograniczeń wypełniać plany mające nasycić jego ambicje. To „nic” od początku działa w świecie „wszystkiego”, a zatem musi być odpowiednio przyodziane. „Tak to okrywam me nagie łotrństwo / Strzępkami Pisma Świętego i jestem / Z pozoru świętym, a naprawdę diabłem” (1.3). Za „nic” Kordelii nie stoi „nic”; za „nic” Ryszarda jest „wszystko”. Kordelia nie mówi o sukniach i przyodziewku, Ryszard od tego zaczyna. „Jak widać, muszę zakupić zwierciadło / I krawców kilka dziesiątków zatrudnić, / By sztuką swoją zdobili me ciało” (1.2). Trzeba by czytać *Ryszarda III* wraz z baśnią Hansa Christiana Andersena o nowych szatach cesarza.

„Nic” i „wszystko” pozostają z sobą ściśle splecione. Tak jak zero jest nierozzerwalnym węzłem złączone z innymi cyframi. Gdy Szekspir tworzy swe dzieła, stary rzymski system notacji matematycznej ustępuje przed arabskimi znakami, w których zero odgrywa rolę zasadniczą. Co więcej, zero (o) było także symbolem kobiecej seksualności, jej odsłoniętą nagością, w której fascynacja i podniecenie mieszały się z lękiem i obawą⁹. Los Akteona był tu wyraźną przestrogą. A zatem nie jest obojętne, że to córka, kobieta,

9 Pisze o tym M. GARBER: *Shakespeare and Modern Culture*. New York, Anchor Books, 2009, s. 263–265. Patrz także B. Rotman: *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*. Stanford, Stanford University Press, 1987.

jest patronką i rzeczniczką owego „nic”, które zarządza dramatem Szekspira. „Nic” przyciąga, ale ma także wielką moc niszczącą; za jego sprawą ludzie tracą zmysły, popełniają okrucieństwa i występne czyny. Wobec „nic” nie można przejść obojętnie; jest ono jak Sfinks nieubłagane zadający swą zagadkę podróżnym, zagadkę, której tymczasowym „rozwiązaniem” jest ich śmierć. Opowieść Andersena pokazuje dwa sposoby pojmowania owego „nic”. Jednym jest ten, o którym właśnie powiedzieliśmy kilka słów: „nic” Kordelii, które przeszywa „wszystko”, obnaża je, sprawiając, że teraz widzimy „wszystko” inaczej, precyzyjniej, chociaż nie przynosi nam nic prócz cierpienia. Drugi sposób – przeciwnie: nie obala pozoru, lecz go utrwala; nie otwiera nam oczu, lecz je zamyka. Teraz „nic” jest zasłoną iluzji każącą nam widzieć to, czego nie ma; to sztuczna rzeczywistość, na którą się godzimy w braku śmiałości przeNICowania jej tak, jak czyni to swoim „nic” Kordelia. W baśni Andersena dwaj oszuści tkają cesarzowi szatę, która w zamierzeniu miałaaby „tę cudowną własność, że byłaby niewidzialna dla każdego człowieka, który nie nadawał się do swego zawodu albo odznaczał się wielką głupotą”¹⁰. Monarcha, który mógłby nosić imię Lear, traktuje to jako test przydatności swych urzędników, tak jak stary król Szekspira testuje miłość swych córek, badając siłę ich retorycznych umiejętności. Wszyscy dworzanie powtarzają z zachwytem, że szata cesarza jest wspaniała, „ale nic nie widzieli, gdyż niczego nie było”. Andersenowski monarcha paraduje nago, podobnie jak Lear zrzucający ubranie na wrzosowisku, lecz ponieważ królewskiej nagości nie wolno zobaczyć, przeto mamy do czynienia z konfekcyjną pantomimą: „Szambelanowie, którzy mieli nieść tren, sięgnęli rękoma ku ziemi, jakby podnosili tren. Szli za królem i sztywno trzymali ręce przed sobą, aby nie dać poznać, że nic nie widzieli”.

„Nic” Kordelii przeszywa „wszystko” i ukazuje je w świetle dotychczas nieznanym; „nic” oszustów z baśni Andersena zafałszowuje „wszystko”, każąc nam widzieć to, czego nie ma. Pierwsze „nic”, NICując, urealnia świat;

¹⁰ H.Ch. ANDERSEN: *Bajki*. Przeł. M. TARNOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1938, s. 55–59.

drugie „nic” niczego nie NICuje, lecz stwarza jedynie pozór rzeczywistości, którą bierzemy za prawdziwą. „Nic” Kordeii wyostre spojrzenie; „nic” z baśni Andersena jest demonstracją potęgi wszystko przesłaniającego złudzenia. Co ciekawe, finał Andersenowski jest momentem prawdziwego NICowania: wraz z okrzykiem dziecka: „Przecież on nie ma nic na sobie!”, kurtyna złudzenia miałyby się rozwinąć bezpowrotnie. Lecz tak się nie dzieje. Wszystko toczy się dalej w kręgu iluzji: „Cesarz strapił się bardzo, gdyż wydawało mu się, że lud ma rację, ale pomyślał: – Teraz nie mam już innej rady, jak wytrwać do końca! Przybrał więc jeszcze dumniejszą postawę, a szambelanie nieśli za nim tren, którego nie było”. Ani cesarz, ani Lear nie są w stanie wyrwać się z zaklętego kręgu swoich złudzeń: cesarz wierzy, że nosi szaty, których nie ma, Lear mniema, że Goneryla i Regana kochają go tak, jak dały temu wyraz w swych wybuchających wypowiedziach.



„Książę Maroka otwiera złotą szkatułę”. W *Kupcu weneckim* „nic” uczestniczy w złożonej grze przesłon. Najpierw są zasunięte kotary i zamknięte pokrywy szkatuł, cały skomplikowany ceremoniał, w którego trakcie – niczym w misteryjnym rytuale – mamy przeniknąć pod powierzchnię rzeczywistości i zgłębić jej ukryte znaczenie. „Idźcie, odsuńcie zasłony (*curtains*) i wskażcie / Wszystkie szkatuły (*caskets*) szlachetnemu księciu [...]” (2.7) – mówi Porcja, której wizerunek kryje jedna ze szkatuł. Lecz znacznie ważniejsza jest przesłona innej natury, oddzielająca jednostkę od jej własnych pragnień; kurtyna zaciągnięta przez kogoś innego, skutecznie uniemożliwiająca podejmowanie własnych decyzji. Porcja nie może wybrać życiowego partnera, nie może wykonać istotnego ruchu na życiowej szachownicy, zaszachowana wolą nieżyjącego ojca. Chodzi więc o sparaliżowanie wyboru, obłożenie go anatema, aktem rodzicielskiego terroru. „O ja nieszczęsna, cóż za słowo »wybrać«!” – skarży się Porcja, ponieważ nawet sam czasownik „wybierać” został wykreślony z jej semantycznego zasobu. Nie mogąc podjąć decyzji w najważniejszej sprawie, którą sama nazwie sprawą „krwi” (*blood*) (1.2), Porcja jest „niczym”. Pierwsze słowa, jakie wypowiada na scenie, są dojmującym wyznaniem takiej nicości: „Na mą część, Nerisso, moje niewielkie ciało znużone jest tym wielkim światem” (1.2). *Little body* jest „niczym” wobec *great world*, w którym zostało zamknięte.



Little body – great world. „Wielki świat” to świat historii, dzieje wielkich celów i prowadzących do nich dróg; jest „wielki”, gdyż chcielibyśmy przypisać mu wzniosłość i szlachetność. Ciało jest „niewielkie”, nie tylko dlatego, że przytłacza je rozmiar świata, lecz także dlatego, że wydaje się w porównaniu z ową „wielkością” trywialne i banalne. Historia jest „wielka”, gdyż chcemy wierzyć, że nawet okrucieństwa mają w niej swój sens; ciało nie jest „wielkie”, gdyż jego własna fizjologia ciągnie je „w dół”. Świat jest wzniosły, ciało – „przyziemne”. Bliżej mu do ziemi Karnawału niż do niebios Postu. Tak czyta „bujność” Szekspira Henryk Elzenberg, dla którego Szekspir stanowi przeciwieństwo napuszonej sztuki Rubensa, dającej widzowi fałszywą namiastkę wielkości. Malując, „wznosi okrzyk triumfu: patrzcie, patrzcie, życie wspaniałe, życie na szczytach jest właśnie takie! Śpiewa pieśń zwycięstwa, a to zwycięstwo, to zwycięstwo rozpasanej siły żywotnej, ciał, w których duszy nie było nigdy; zwycięstwo bogactwa, zwycięstwo możliwych, zwycięstwo miecza rzymskiego. Jego [Rubensa – T.S.] kult Rzymu to kult przemocy władztwa, ujarzmiania i buty [...]”¹¹. Szekspir byłby więc bardziej „karnawałowy” (w Bachtinowskim sensie tego słowa); kto wie, czy nie najlepiej oddaje ów odwrót od oficjalnej filozofii państwa jako dzieła ostatecznego krótką kwestia Pindarusa w *Juliuszu Cezarze*. Wyzwolony przez umierającego Kasjusza, w jednym zdaniu wyrazi niechęć indywiduum oraz jego poddanego śmierci i znużonego niewolą ciała do państwa i jego filozofii uszlachetniania człowieka: „Pindarus ujdzie z krain tych daleko / Tam, gdzie Rzymianin żaden go nie spotka” (5.3). Ciało jest „znużone”, gdyż „świat” czyni wszystko, by zrozumiało ono swą podrzędność, z której nie dane mu będzie się wyrwać.



„Moje niewielkie ciało znużone jest tym wielkim światem”. Tak przenicowane, ciało wypada z reguł erotycznej polityki będącej domeną czynu; może chcieć lub nie chcieć, lecz nie jest w stanie czynić. Jest to ciało, któremu się czyni. Tak mówi o tym sama Porcja: „Nie mogę ani wybrać, kogo zapragnę, ani odmówić temu, którego nie zechcę; tak wola żywej córki okiełznana jest ostatnią wolą zmarłego ojca: czyż to nie twardy los, Nerriso, że nie wolno mi nikogo wybrać ani odrzucić?” (1.2). Porcja, „małe ciało”, któremu czyni coś „wielki świat”; nagle doty-

11 H. ELZENBERG: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002, s. 122.

kamy samej istoty polityki. „Wielki świat” jest sceną, na której rozgrywa się nieprzerwany dramat dziejów, a jego scenariusz polega głównie na tym, że żywym „małym ciałom” czyni coś „wielki świat” politycznych decyzji. Kroniki Szekspira pełne są opisów okrutnego czynienia, jakich dopuszcza się „wielki świat” wobec *little bodies*. „Małym ciałom” pozostaje „znużenie”. „Małe ciała” są „niczym” w potocznym rozumieniu tego słowa: nikt nie liczy się z nimi i nikt nie słucha ich racji. Służą do tego, by zadawać im cierpienia (Lodovico zakończy *Otella* obietnicą brutalnej tortury: „[...] ty, gubernatorze, / Osądzisz tego piekielnego łotra. / Wybierz czas, miejsce, męki. O, najcięższe!”, 5.2) lub wykorzystywać w zabiegach o polityczne poparcie („Najśłodsze głosy! / Lepiej jest umrzeć, lepiej się zgłodzić, / Niż należności prośbami dochodzić” – skarży się Coriolanus, 1.3).



„Moje niewielkie ciało znużone jest tym wielkim światem”. Wszystko rozgrywa się między „wielkim” i „małym”, między „chceniem” i „odrzućeniem”. Podobnie jak protagoniści *Otella* i *Miarki za miarkę*, Porcja spogląda w chaos, w którym człowiek przestał już rymować się zarówno ze światem, jak i z samym sobą. Nie może uczynić tego, co chce, nie może nie postąpić tak, jak chcą inni. Zgadza się na taką sytuację, nie zgadza się sama z sobą; zgadzając się z sobą samą, sprzeniewierza się światu ukształtowanemu przez martwego ojca. Jedyłą sferą, w której Porcja może szukać harmonii i zgody, jest mowa. Tylko tam jeszcze ocalał rym; nawet wtedy, gdy rytm mowy jest już rytmem prozy. „Wybierać” i „odmówić” w oryginale to *choose* i *refuse*; i Porcja parokrotnie wróci do tej rymowanej pary. „Znużenie” „małego ciała” szuka pociechy w poetyckich operacjach mowy, w których przetrwało to, co pierzchnęło z otaczającego świata. „Co dzisiaj, w czasie pozbawionym kultury, wydaje się jedyną wartością, opierającą się wszelkiej inflacji, i czego wartość, paradoksalnie, zwyżkuje? Znaczący odpowiadają jednomyślnie: prawdziwe dzieło sztuki. Czego też chciałem dowiedzieć”¹². Znaczenie dzieła sztuki polegałoby więc na tym, że „rymując” (już to dosłownie, już to przenośnie, w znaczeniu konstruowania mniej lub bardziej harmonijnych całości), ukazywałoby jednocześnie zgodność i niezgodę, tożsamość i nieredukowalną różnicę. Dzieła Szekspira, pełne kunsztownych zdań i tyrad, pojedynków słownych i fajerwerków porównań, to właśnie chcą nam powiedzieć: **musimy mówić, nie-**

¹² M. SERRES: *The Troubadour of Knowledge*. Przekł. ang. Sh. GLASER and W. PAULSON. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, s. 108.

ustannie zmagać się z mową, aby rzucić trochę światła na świat i jego sprawy, ale na końcu mowy jest tylko ciemność. Tak widzi to Friedrich Schlegel, odwołując się zresztą do Szekspira jako do „mistrza” tej formy: „Także w środku i w całości najznakomitszych wierszy nowoczesnych znajdziemy rym, symetryczny powrót podobieństw. To nie tylko wybornie zaokrągla, ale może również wywołać jak najbardziej tragiczny nastrój”¹³. *Choose – refuse*.



Choose – refuse. Porcja nie ma wyboru – poza tym, by zgodzić się na bycie wybieraną i sprzyjać jednemu kandydatowi na męża bardziej niż innym. Nie ma też wyboru Miranda w *Burzy*, całkowicie podległa władzy ojca, który poddaje ją na swej wyspie pedagogicznemu eksperymentowi. Miranda jest „czystą kartą” pozbawioną przeszłości; „nie wiesz o tym, kim jesteś” (1.2) – mówi Prospero; a przez moment nawet fakt ojcostwa wyda się Mirandzie złudny – „nie jesteś mym ojcem?” – zapyta (1.2). Ale nade wszystko Miranda nie ma wyboru. Jej małżeństwo z Ferdynandem zostanie starannie ukartowane, nawet sen zostaje jej narzucony. Kończąc rozmowę z córką, Prospero zarządzi: „[...] Dość już. / Nie pytaj więcej: jesteś senna teraz; / Nie walcz z sennością tą, lecz jej ulegnij; / Wiem zresztą o tym, że nie masz wyboru” (1.2). *I know thou canst not choose* – to dewiza przyświecająca każdej władzy.



„Moje niewielkie ciało znużone jest tym wielkim światem”. „Wielki świat” obezwładnia indywiduum nie tylko przemocą fizyczną, lecz także reżimem przeszłości konstytuującym władzę i nadającym jej odpowiednio hegemoniczną postać. Ciało jest „małe”, gdyż oderwane od własnej woli porusza się pod dyktando woli cudzej. To nie tylko ubezwłasnowolnienie, lecz przede wszystkim pozbawienie jednostki prawa do przeżywania istotnie „własnego” czasu. „Teraz” Porcji należy do niej tylko wtedy, kiedy jest świadoma, że chwila terażniejsza do niej nie należy. Ma majątek, lecz jest „niczym”, nie ma bowiem swojego „dzisiaj”, które jest „wczoraj” zmarłego ojca. *The will of a dead father* – mówi Porcja, dając nam obraz dogłębnego znużenia. Nie tylko o wycofanie jej własnej woli i zastąpienie jej wolą ojca tu chodzi. Człowiek, jako „małe ciało”, jest „cudzo-wolny”, co dotyka samej tkanki jego bycia: żywe staje się mar-

¹³ F. SCHLEGEL: *Fragments*. Przeł. C. BARTL. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, s. 33.

twe – wola „żywej córki okiełznana (*curbed*) jest ostatnią wolą zmarłego ojca”. Bez-wolność króluje w państwie, którego „teraz” zostało całkowicie poddane polityce historycznej; przeszłość (zmarły ojciec) przejęła rolę teraźniejszości. Bez-wolność paraliżuje wszelkie działanie, mocą bowiem obdarzone jest tylko to, co minione i zmarłe. Porcja to figura państwa bezruchu, a jej matrymonialna energia („gorące usposobienie [które – T.S.] przeskakuje zimne dekrety” – jak sama powie) musi zostać zahamowana w miejscu poddanym władzy fallusa martwego ojca. *The will of a dead father*: rządy martwej przeszłości, zastąpienie woli testamentalnym zapisem (*the will*), erotycznej energii – bezwładem martwego fallusa (*the will*).



„Książę Maroka otwiera złotą szkatułę”. Warunek otrzymania ręki Porcji stanowi otwarcie właściwego puzderka kryjącego jej portret. „Mój wizerunek jest w jednej z nich, książę; / Gdy go wybierzesz, wraz z nim mnie otrzymasz” (2.7) – mówi Porcja, wprowadzając kandydata do komnaty, gdzie za ciężkimi portierami leżą trzy szkatuły (przypomnijmy, że w 1913 roku Freud w swym eseju o trzech szkatułkach podsuwa myśl, iż w istocie to motyw komediowo przetwarzający motyw trzech córek, będący tragiczną dominantą *Króla Leara*). Książę Maroka, otwierając wieko, dostrzeże śmierć („Cóż tu leży? / To trupia czaszka, a w jej oczodole / Tkwi zapisany zwój”, 2.7), a władca Aragonii – figurę głupca („Cóż to? Tępego głupca wizerunek, / Który podaje mi pismo”, 2.9). Dzieło nieżyjącego ojca, przeNICowawszy żywą córkę, zamieniwszy ją w bez-wolne „nic”, w „małe ciało”-któremu-czynią, teraz stara się ją ukryć dodatkowo za alegorycznymi obrazami służącymi zdawkowemu pouczeniu („Nie wszystko złoto, co się świeci”, w przypadku Księcia Maroka; „Niejeden cienie całuje / I cień szczęścia obejmuje”, tego dowiadyuje się Aragończyk). Szkatuły nie tyle chronią Porcję, ile ciągle odsuwają ją dalej i dalej; staje się ona „niczym” skrywanym za rozmaitymi postaciami i obrazami¹⁴. Zupełnie zrozumiałym staje się wymóg, aby niefortunny kandydat na męża natychmiast po nieudanym wyborze opuszczał dom Porcji. Właściwie mimo fizycznej obecności Porcja była cały czas w istocie „nieobecna”, a on sam starał się o „coś”, co jest „niczym”.

¹⁴ W tym duchu wypowiadają się na ten temat J.R. LUPTON i K. REINHARD w książce *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*. Ithaca, Cornell University Press, 1993, s. 145–162.



Nothing concerning me. Teraz dialog między Lucettą i Julią w *Dwóch szlachcicach z Werony* skupia się na owym byciu „wmieszanym” w to, co się dzieje, na niemożliwości utrzymania dystansu do dziania; to, co się dzieje, „dotyczy” mnie, lecz jednocześnie odczuwam lęk przed owym „dotknięciem” i jego „ciążarem” (*burden*). Jeżeli list, owo nieodczytane, choć upragnione, „nic” niesie pewną prawdę o mnie, to z obawy zarówno przed sobą samym, jak i przed osądem społecznym zaczynam się go obawiać, uciekając się do pewnej kamuflującej gry. Gdy Julia wypędzi Lucettę wraz z listem, natychmiast przystąpi do autoanalizy swej decyzji: „Jak ostro kazałam odejść Lucetcie, / Gdy ją tak bardzo pragnęłam mieć tutaj! / Jak gniew zmusiłam, by zmarszczył me czoło, / Gdy radość w sercu uśmiech nakazała!” (1.2). To, co mnie dotyka, co wy-powiada ukrywaną prawdę o mnie, będzie wyjawiać tę prawdę i kłamać, tak jak kłamie przed światem Julia, uzmysławiając sobie prawdę swego uczucia do Proteusa, autora listu. Dlatego odpowie: *Then let it lie for those that it concerns*. Nad leżącym na ziemi skrawkiem papieru toczy się skomplikowana gra – ma on spoczywać w oczekiwaniu na swego adresata, ale sytuacja ta jest jednocześnie kłamstwem, jako że faktyczny adresat, ten, który ma dotknąć list, właśnie pozwala listowi leżeć nieprzeczytanym. Lucetta podejmie grę. W jej odpowiedzi kryje się myśl następująca: list musi trafić do właściwego adresata, musi zostać odczytany w języku, w którym go napisano, w dyskursie miłosnego zauroczenia, w każdym bowiem innym przypadku będzie wymagał „tłumaczenia”, a tym samym zostanie „przekłamany”. Lucetta: *Madam, it will not lie where it concerns, / Unless it have a false interpreter*. **Tam, gdzie mierzy list, niczym strzała celnie wypuszczona z łuku, tam kłamstwo nie wchodzi w rachubę, ale aby tak mogło się stać, konieczne jest, by odczytał go adresat, ten zaś nie może tego uczynić.** To, co mnie „dotyczy”, to pewne „nic”, w którym prawda spleciona jest z kłamstwem. Wszystko zaczyna się od owego „nic”.



„Nic”. *Nothing*. Jest w tej samej sztuce scena, w której nie tylko „nic” dotyczy mnie, lecz która pokazuje, że dotknięty owym „nic” sam staję się „niczym”. Gdy Valentine, którego matrymonialne zamiary Proteus zdradza ojcu wybranki, zostaje wygnany z księstwa Mediolanu, „nic” przejmuję nad nim władzę. Cokolwiek uczyniłby, nie będzie w stanie zrzuć tego jarzma. Zostając, skaże się na przyrzeczoną wyrokiem księcia śmierć, odchodząc – umrze, pozbawiony życiodajnego spojrzenia Sylwii.

Jest już „niczym”, i to w potrójnym sensie. Po pierwsze dlatego, że rychła śmierć zdaje się nieunikniona. Po drugie, gdyż w sytuacji, w której każda decyzja prowadzi do tego samego końca, przestaje być autonomicznym podmiotem. Po trzecie, i tego powodu Valentine jeszcze nie zna, najbliższy przyjaciel i powiernik zdradził go haniebnie; byli dla siebie wszystkim, teraz Valentine jest już „niczym”. Dlatego sam przedstawi się jako „nic” (*Nothing*); byt, który nie jest psychologicznie tożsamy z Valentinem (gdy Proteus zawoła go po imieniu, odpowie: „nie”, 3.1), nie jest nim fizycznie ani duchowo (gdy Proteus pyta dalej: „Więc kto? Duch jego?”, Valentine odpowie: „Także nie”), a zatem jest bytem umiejscowionym w dziwnej przestrzeni między życiem i śmiercią. Jako „nic”, Valentine stoi poza tym, co społeczne, z czego praw został już wyjęty wyrokiem skazującym go na banicję. Piskorz rozumie to doskonale i wykraczając jaskrawo poza porządek ról społecznych, chce uderzyć owo „nic” („Ależ, panie, to nic. Proszę cię” – suplikuje u Proteusa). „Nic” NICuje hierarchię pieczołowicie konstruowaną i chronioną przez społeczeństwo. To za owo pragnienie NICowania, odwracania ładu, książę orzeknie go banitą: „[...] czyżbyś zapragnął powozić / Rydwanem niebios i w zuchwałym szale / Świat cały spalić? Czy pragniesz gwiazd sięgnąć / Dlatego tylko, że świecą nad tobą? / Precz podły chłystku, nędzny niewolniku!” (3.1). Rewolucja (w tej komedii Szekspira naszkicowana nadmiernie ambitnym matrymonialnym planem) zaczyna się od buntu „niczego”, rebelii „niczego” nagle wybuchającej w środku tego, co stanowi „wszystko”, czyli wewnątrz tego porządku, którym stoi społeczny świat.



„Nasz zamek / Drwi w swej potędze z oblężenia”. Świat ten jest miastem, otoczonym murami, strzeżonym przez zamknięte bramy. „Nasz zamek / Drwi w swej potędze z oblężenia. Niechaj / Leżą tu, póki ich głód i zaraza / Nie zeżrą [...]” (5.5). To już niemal koniec świata Makbeta, osaczonego w swej siedzibie króla uzurpatora. Las birnamski zaraz ruszy z miejsca, krusząc gwarancje pomyślności losu, jakimi chciał się cieszyć monarcha. Z murów zamku zwieszają się chorągwie, wiemy również ze słów Cathnessa, iż mury zostały „silnie obwarowane”. Wszystko to wyodrębnia, wyosabnia tę polityczną siedzibę z otoczenia, nad którym wznosi się z ponurą wyniosłością. Władza „wy-naturza”, a mówiąc to, mamy na myśli nie tylko zbrodnie popełniane w politycznych celach, lecz przede wszystkim to, że wraz z władzą i jej nieodrodnymi pokusami „od-chodzi” od nas życie. Zachowujemy je jako indywidua, czasem za cenę ucieczki z rodzinnego kraju (historię *Makbeta* gęsto przecinają

szlaki uciekinierów szukających ratunku przed decyzjami tyrana), lecz takie życie – teraz skażone chorobą politycznego systemu – jest jakby „naroślą” na życiu, jego schorzałą formą.



„Macduff był z łona matki swej zmarłej wyrwany” (5.8). W tej sytuacji żyjemy, owszem, ale jakby „poza” życiem, a to, co żyje, odwraca się od nas. Zamek/miasto/*polis* „wy-naturza” podwójnie. Po pierwsze dlatego, że sam jest tworem sztucznym, wzniesionym przeciwko naturze siedliskiem, mającym politycznym ładem oddzielić człowieka od zamętu i powszechnej wojny natury. Ale także, i to drugi powód, dlatego że aby dokonać korekty poczynań ludzkiej, miejskiej, poli(s)tycznej sfery, sama natura musi zadziałać przeciwko sobie, okazać się naturą „nienaturalną”. Las birnamski wbrew prawom i obyczajom natury ruszy z miejsca, nagle pozbawiony swych korzeni; Macduff pokona Makbeta tylko dlatego, że przyszedł na świat „nienaturalnie”, przed czasem dobyty z łona matki. Natura musi wystąpić przeciwko sobie, aby poprawić poczynania człowieka i jego historii. Chodzi o zachwianie wyniku z doświadczenia bycia nie „na czasie”, bycia wypchniętym z wytyczonych kolein czasu, czyli z uświadomienia sobie, że nasze istnienie, które zwykle umieszczamy we wnętrzu stosownych kapsuł czasowych, teraz znalazło się nagle na krawędzi czasu. Bez żadnej już osłony przed czasem, który nie daje nam schronienia, lecz jest „wieczną nawałnicą” (powrócimy do tej frazy). Macduff, którego czas nie osłonił swoją ochronną otuliną (wydobyty z łona matki „przed czasem”), zniszczy tak bardzo osadzone w czasie nadzieje Makbeta. Doczesność i czasowość władzy królewskiej (podkreślone także bezdzietnością monarchy kasującą ewentualne dynastyczne plany na przyszłość) zostają zmiecione podmuchem tego-co-nie-na-czasie. Koniec Makbeta jest końcem człowieka, który daremnie szukał schronienia w królestwie czasu.



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. W *Peryklesie* podobnego losu doświadcza Marina. Kilka wersów z jej wypowiedzi to synteza życia człowieka postawionego na krawędzi czasu, a zatem wystawionego na podmuch tego, co lekceważy ludzki czas, o czym nie wiemy, czy jest czasem, i co w związku z tym nazywamy wiecznością: „Biada mi, biednej dziewczynie, / Zrodzonej w burzy z konającej matki! / Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą / Odrywającą mnie od mych przyjaciół”

(4.1). Nic nie dokonuje się tu w sposób, jaki przyjmujemy za właściwy, a zatem nic nie następuje w „swoim czasie”. Akt narodzin zwykle jest (mimo bólu) chwilą radosnego spełnienia, ciało matki stanowi gwarancję opieki nad nowo narodzonym istnieniem, opieką roztoczoną w nadziei na życie spokojne i szczęśliwe, spełniające się w harmonijnym związku z innymi. **Wszystko zostaje tu zanegowane: narodzinom towarzyszy groza burzy, matka przechodzi na stronę śmierci, świat jest wrogą zawieruchą, a człowiek zostaje skazany na samotność.** Czas nie spełnia tu funkcji bezpiecznej otuliny, przeciwnie – stale wstrząsają nim paroksyzmy; o chwili swych narodzin Marina powie, że „Nigdy gwałtowniej wicher wód nie wzburzył”, a wszystko dookoła jest sceną „potrojonego zamętu”. Czułość matki (która jest figurą dopełnionego we właściwym momencie czasu) zostaje zastąpiona podstępą zapobiegliwością macochy. Pozornie troskliwa uwaga okrutnej Dionizy: „Proszę, idź wolno, nie zgrzej się. Cóż, muszę / Czuwać nad tobą [...]” (4.1), ma na celu nie chronienie istnienia Mariny, lecz przeciwnie – niespieszny spacer ma ułatwić mordercy zadanie śmiertelnego ciosu.



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. Zatem bycie jest „wieczną nawałnicą” (*lasting storm*), a los indywiduum wkraczającego w istnienie jest wejściem w burzę (*born in a tempest*); co ciekawe, burza ta ogarnia także mowę, w której kryją się zimne i wrogie podmuchy. Świat jest szalejącą nawałnicą, która niekiedy kryje się za pozornie spokojnymi formami; gładka mowa skrywa w sobie lodowaty wicher zdrady. „Ciepłe” zalecenie Dionizy („nie zgrzej się”) mające chronić właściwą „ciepłotę” ciała, bez której życie byłoby niemożliwe, w istocie owiewa Marinę chłodnym podmuchiem śmierci. *Don't heat your blood* – mówi macocha, a dwuznaczność tej frazy poraża: nie zgrzej się, nie przecieplaj swego ciała nie dlatego, byś uniknęła groźnego (prze)(wy)ziębienia, lecz dlatego, że w istocie (pamiętajmy, że towarzyszem spaceru mającego służyć zdrowiu i urodzie dziewczyny – „dbaj o piękną cerę”, poleci Dioniza – jest jej morderca) twoje ciało nie ma już temperatury żywego organizmu. Z tego zdania wynika, że dla Dionizy Marina jest już jedynie chodzącym jeszcze trupem obdarzonym piękną cerą. Burza wstrząsa nie tylko światem, nie tylko rujnuje życie jednostki, lecz także nurtuje, „przewiewa” od wewnątrz ludzką mowę. **Aby być, trzeba stawić czoła burzy. To zaś oznacza – traktować słowa jako obietnice, którym nie należy dawać wiary.**

„Czas, byś wymowę twoją wypróbował”. W świecie, w którym bycie jest „nawałnicą”, język odgrywa rolę szczególną. Ma on stanowić nie tyle domenę ładu opartego na mocnych przekonaniach, ile rodzaj doraźnego „radzenia sobie” w rzeczywistości. Wymowa okazuje się niezbędna, aby „wy-mówić się” z trudnej sytuacji. Nie aby „wy-mówić siebie” (w sensie „wypowiedzenia” tego, co ma się na myśli, ujawnienia prawdy o sobie), lecz aby „wy-mówić się” – za pomocą słów niekoniecznie mających wiele wspólnego z prawdą znaleźć wyjście z jakiejś kłopotliwej dla nas sytuacji. Towarzyszymy prawdzie (która, całkowicie sprywatyzowana, pozbawiona zostaje podstaw metafizycznych) tylko tak długo, jak długo odpowiada to naszym zamierzeniom. W *Antoniuszu i Kleopatrze* Szekspir nazywa to „chytrością”, w której działaniu obietnica zajmuje znaczące miejsce. Zwycięski Oktawiusz Cezar wysłał Thidiasa do egipskiej władczyni w imię „chytrości” i niczym nieskrępowanej swobody „obiecywania” mających stanowić główne mechanizmy napędowe „wymowy”. „Czas, byś wymowę twoją wypróbował” (*try thy eloquence*). / Idź Kleopatrze zdobyć i oderwać / Od Antoniusza, przyrzeknij (*promise*) jej w naszym / Imieniu wszystko to, o co prosiła, / Wraz z dodatkami, które sam wymyślisz” (3.12). Wszystko to ma być taktycznymi zwrotami w służbie „chytrości” – *try thy cunning*, powie Cezar do wysłannika, udzielając mu szerokich plenipotencji.

„Czas, byś wymowę twoją wypróbował”. „Chytrość” wymowy polega na umiejętnym posługiwaniu się obietnicą oraz obserwowaniu reakcji, jakie obietnica ta wywołuje. Thidias może składać dowolne przyrzeczenia, gdyż chodzi nie o ich dotrzymanie, lecz o osiągnięcie własnego celu. Dlatego rzeczywistość składa się z dowolnie poszerzanego rejestru obietnic; już nie tylko tych, które bezpośrednio dotyczą wysuwanych przez drugą stronę żądań, lecz takich, które stworzą swoistą nadwyżkę, szczególny fundusz gwarancyjny zapewniający o szczerych intencjach obiecującego. Świat polityki jest zmieniającą się stale sekwencją dostawianych do siebie obietnic; Thidias może „dodać” wszystko, co sam wymyśli. *Add more from thine invention*, mówi Cezar i obydwa słowa są tu ważne: *add*, gdyż akcentuje addytywny charakter konstruowania świata polityki, *invention*, gdyż pozwala nam zyskać wgląd w zasadnicze ukierunkowanie działań podejmowanych w tymże świecie, który nie jest światem „namysłu”, lecz „wymysłu”, inwencji skupiającej się nie

na spełnianiu, lecz na generowaniu obietnic. Szczególne rozumienie słowa: jest ono „właściwe” nie dlatego, że wynika z namysłu, lecz dlatego, że służy „chytrości”. Wypowiedziane nie wychodzi, jak powiedziałby Ferdinand Ebner, ku Ty, lecz zagarnia owo Ty, wciągając je bez reszty w siebie, czyniąc je niejako „fikcją gramatyczną”¹⁵, przedmiotem i sceną oddziaływania performatywnych zabiegów wymowy.

Pascal Quignard przypomina, że los Antoniusza splótł się z losami Cyclerona nie tylko węzłem politycznym, lecz także za sprawą retoryki i jej możliwości. Polecenie: „czas, byś wymowę twoją wypróbował”, nie jest związane z jedną tylko stroną politycznego sporu; konflikt wymaga błysku mieczy oświetlającego ich okrutną pracę, ale nie może obejść się bez odpowiednio ukształtowanej mowy. Ta zaś jest groźniejsza, gdyż miecze wypadają na zawsze z martwych dłoni, natomiast śmierć nie obezwładnia języka. Kraina cieni, a nikt tego nie nauczy nas lepiej niż Dante, którego piekło jest zbiorowiskiem niezwykle elokwentnych duchów, rozbrzmiewa wieloma głosami. Po śmierci nie ma już ciał, które mogłyby przyjąć ostrze w swą miękką materię, natomiast duch pozostaje wciąż podatny na to, co usłyszysz. Gdy Popilliusz wraz z odrąbanymi dłońmi słynnego oratora wysłę w darze Antoniuszowi także jego głowę, upomni się o nią Fulwia, a Quignard tak napisze o tym, co dalej: „Z trudem rozwarła szczęki Marka Tuliusza Cyclerona, wyciągnęła język i wbiła weń igły, ażeby nie przemawiał już w piekle i nie kompromitował ich imion w skargach do cieni”¹⁶. Dzieje to brutalna zemsta czynu na języku, paradoksalnie utrwalona później mową, a więc językiem, innych. Dalej czytamy, że szwagierka Cyclerona swoją zemstę dopełniła na Filologusie, którego głodziła, a wreszcie nakarmiła jego własnym wyciętym i pokrajanym w kawałki językiem. W *Tytusie Andronikusie* dzieje są pasmem okrucieństw, ale – i to jedyne pocieszenie – okrucieństwa te – choćby nawet zakładały niemotę – nigdy nie pozostają nieopowiedziane. Lawinia, której oprawcy wyrwali język, znajdzie jednak sposób wyjawienia swych

15 F. EBNER: *Słowo i realności duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*. Przeł. K. SKORULSKI. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN, 2006, s. 107.

16 P. QUIGNARD: *Albucjusz...*, s. 100.



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. Bycie jest „wieczną nawałnicą”, a to lokuje człowieka pomiędzy siłami, których wzburzenie ledwie pozostawia dla niego miejsce. To miejsce jest teraz zacieśniającą się coraz bardziej szczeliną, w której człowiek ma już tylko tyle przestrzeni, aby umrzeć. Świat będący „nawałnicą” wypycha człowieka poza swoje ramy, nie zostawia dla niego miejsca, miażdży go niczym zaciskające się szczęki. Człowiek wciąż jeszcze egzystujący w świecie jest jakby poza nim, obcuje już z duchami bardziej niż z żywymi. Duch starego Hamleta wciąga syna w cienie swego zaświatowego bytowania i odtąd Hamlet syn jest jakby niezupełnie żywy; istnieje, naznaczony stygmatem śmierci. W *Zimowej opowieści* Antigonus wysłuchuje przesłania ducha zmarłej Królowej napełniony „niezmierną trwogą”, a przesłanie ducha obiecuje mu śmierć jako karę za spełnienie niecnego rozkazu suwerena: „[...] Żeś przystał / Na tę nikczemną przysługę (*ungentle business*), do której / Zmusił cię pan mój, nie ujrysz już więcej / Swej małżonki Pauliny” (3.3). Teraz niebo ciemnieje gwałtownie, jakby spadając swym ciężarem na głowę nieszczęśnika, i rozlegają się złowrogie głosy: „[...] Nigdy / Niebios tak mrocznych za dnia nie widziałem. / Ryk dziki! Obym już był na pokładzie! / To łowy! Jestem zgubiony na wieki!” (3.3). „Łowy” (*chase*), o których mowa, to polowanie losu na jednostkę, i nawet statek, który ma stanowić ratujące wyjście z sytuacji, jest tylko elementem nagonki. Bycie jako „wieczna nawałnica” oznacza, że człowiek staje się łowną zwierzy-
ną. Teraz człowiek postrzega siebie jako ofiarę splotu wielu okoliczności. Walter Benjamin pisał, że łowy „nie mają żadnej spójności ani porządku. Są wytworem przypadku i niosą z sobą fundamentalną niedomkniętość [...]”¹⁷. Tylko dygresyjnie powiedzmy, że owa „nawałnica” całkiem niespodziewanie nabrała, nie-
długo po śmierci Szekspira, politycznego wymiaru, kiedy to po bitwie pod Białą Górą „nawałnica” Habsburgów zmiotła czeskich protestan-
tów, wywołując wzburzenie w proreformacyjnie nastawionej Anglii¹⁸.

¹⁷ W. BENJAMIN: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005, s. 844.

¹⁸ Na ten temat patrz J. LIMON: *Dangerous Matter. English Drama and Politics 1623/24*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 16.



„Najlepszy ogród świata”. Człowiek nie może jednak istnieć „poza ramami”. Nawet ci, którzy z premedytacją ramę chcą zdradzić, wypowiadając posłuszeństwo jej prawom (jak Coriolanus odrzucający Rzym czy Timon Ateny), nawet oni pozostaną w jakimś sensie z ową „ramą” związani. Jeśli tak wiele razy powraca w sztukach Szekspira motyw ogrodu, to objaśnieniem może być właśnie owo niezbywalne dążenie do kadrowania, obramowywania świata w obronie przed jego obezwładniającą wielkością. Nie darmo Alexander Pope sto lat po Szekspirze będzie pisał o „Naturze ujętej w szranki przyzwoite”¹⁹ (*Nature methodiz'd*), czyli o ogrodzie jako o modelu oświeceniowego świata. W *Henryku V* Anglia jawi się Francuzom jako nieobramowany żywioł: „[...] Anglia się zbliża / Z taką wściekłością, jak wody wysysane / Potężnym wirem” (2.4). Księżę Burgundii temu niedającemu się ująć w żadne ramy wizerunkowi przeciwstawi obraz Francji; „obraz”, a zatem to, co ornamentalnie ograniczone ramami („parergon – *apotrop*, ozdoba, obrona i parada”²⁰), jest jednocześnie obrazem malarskim i ogrodem. Pytając o przyczyny wojny, zapyta także o powód, dla którego pokój, „Droga piastunka sztuk, dóbr i płodności, / Nie może swego pięknego oblicza / Ukazać w owym najlepszym z ogrodów / Świata, to znaczy w naszej żyznej Francji?” (5.2). Historia to dzieje naporu niedających się ująć „w szranki” sił na wyodrębniony obszar kulturowanego ogrodu.



„Jednak jest tu plama”. To Lady Makbet w słynnej nocnej scenie (5.1), gdy wszystko rozpada się już w gruzy. Stąd znaczenie wojny: rozbija ogrodowe żywopłoty, niszczy ramy *polis*, wykrwawia miasto, pozbawia niewinności. Erotyka i polityka spotykają się w symbolice muru ramującego miasto. W *Henryku V* Król Francji mówi o pokoju, jako o przywracaniu niewinności miastom, które są „otoczone dziewiczymi murami, w które nigdy nie wtargnęła wojna” (5.2). Pokój jest restytuowaniem naruszonej dziewiczości, zadaniem, które nie może się powieść, a zatem z konieczności stanowi zapowiedź kolejnej wojny. **Ramę historii wyznacza działalność krusząca ramy.** Zaślubiny kończące tyle sztuk Szekspira to jeden ze sposobów obramowywania świata. Tak jak w *Hen-*

19 A. POPE: *Wiersz o krytyce*. W: IDEM: *Wybór poezji*. Przeł. L. KAMIŃSKI. Warszawa, Nakładem Zawadzkiego i Węckiego, 1822, s. 123.

20 J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2003, s. 95.

ryku V, gdzie Królowa Izabela kończy sztukę modlitwą: „Złącz oba serca i oba królestwa! / Jak mąż i żona stają się jednością, / Niech dwa królestwa złączy taki związek / [...]” (5.2). Ale historia kadrowana jest wojną ramy niszczącą. Jeszcze w epilogu dowiemy się, że „Lśniła ta gwiazda Anglii krótkie lata”. Wojna nigdy nie znika z horyzontu ludzkiego świata. Krwawa plama na dłoni Lady Makbet jest ozdobnikiem na ramie historii. O tym samym mówi Cymbelin po zawarciu zwycięskiego pokoju z Rzymem: wzywa do uroczystego celebrowania pokoju, lecz kończy wszystko znaczącym pytaniem: „Wojna minęła (choć krwi z rąk nie starto); / Czyż pokój taki gdziekolwiek zawarto?” (5.5). Dwuznaczność tego pytania oddaje naturę historii. Jest w nim nieszczerście hubrystyczne przekonanie kolejnego władcy, że oto ustanowił ramy ostateczne i niepodlegające skruszeniu; ale jest tu także cyniczne przeświadczenie o niesłuszności tego przekonania – wszak krwi z rąk nawet nie starto. **Krwawa plama na rękach pozostaje; to jednocześnie znamię i mapa dziejów.** Na pytanie Lady Makbet: „Czy dłonie te nigdy nie będą czyste?” (5.1), odpowiedź brzmi „nie”; chyba żeby udało się wyjść poza ramę historii. Wojna „ustanawia obramowanie i je rujnuje. Sprawia, że obramowanie podtrzymuje [...], a zarazem zapada się w sobie”²¹.



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. „Wieczna nawałnica” bycia („Burza nadchodzi” – mówi zaniepokojony Antigonos, porzuciwszy dziecko na niegościnnym brzegu Czech) nie zostawia człowiekowi miejsca; jednostka zostaje „wysiedlona” z domu bycia, które nie daje się już pomyśleć w kategoriach domu ani niczego, co wyszłoby spod ręki człowieka. Zostają tylko stykające się z sobą żywioły. Czytajmy dalej trzecią scenę III aktu *Zimowej opowieści*: „Widziałem dwa takie widoki, na morzu i na lądzie! Ale nie mówię, że to morze, bo stało się niebem; między nie a sklepienie niebios nie wcisnąłbyś końca szpilki”. Nie ma więc miejsca dla człowieka w świecie, w którym nadeszła „nawałnica”, a zwierające się żywioły są niczym szczęki miażdżące wszystko, co stanie na ich drodze. Uparcie powracająca retoryka jedzenia: zwiódłszy dwóch pasterzy, Autolycus powie: „Fortuna wrzuca mi zdobycz w otwarte usta” (4.4). W świecie dającym się opisać jako „nawałnica” bycie jest paszczką, która kładzie kres życiu człowieka. Wpada się w paszczę bycia, jak Jonasz wpada w paszczę „wielkiej ryby”. Trzy retoryczne punkty wytyczają azymut lektury długiego opisu końca statku i końca Antigonusa: czasownik „połykać” (*swallow*), bolesny „ryk” (*roar*) lub „żałosny okrzyk”

21 Ibidem, s. 87.

(*piteous cry*) człowieka oraz „drwiący” (*mock*) głos nawałnicy żywiołów: „Ach, ów najżałośniejszy krzyk tych biednych dusz! To widziało się je, to nie widziało się ich; raz okręt ryje księżyc wielkim masztem i zaraz połykają go spienione wiry, jak gdybyś wrzucił korek do beczki. A wnet nastały sprawy na ziemi i widok niedźwiedzia, gdy wyrwa mu ramię z łopatką, a ów wołał do mnie o ratunek i rzekł, że jest szlachcicem, a imię jego jest Antigonus. Ale żeby już skończyć z okrętem, widok, jak morze go łyknęło, ale najpierw, jak te biedne dusze ryczały, a morze z nich drwiło; a jak ryczał ów biedny szlachcic, a niedźwiedź drwił z niego, obaj przy tym ryczeli głośniejsz niż morze i burza” (3.3).



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. „Wieczna nawałnica” – oto, co ujawnia się bezlitośnie wtedy, gdy usunięte zostają przesłony pokoju i ładu. Kiedy Lear wymaże swoje nazwisko z mapy świata, rozszałe się dziki żywioł rozkiełznanej żądz (w najszerszym tego słowa znaczeniu), którego alegorią jest burza. Mówi o niej Lear, że jest „nawałnicą”, (*contentious storm*) i burzą „bezlitosną” (*pitiless storm*) (3.4). Istnienie jest bezlitosnym zmaganiem się spornych racji, w którym do głosu dochodzi natura, ta zaś zna tylko porządek przemocy. W tej samej scenie na pustym i ciemnym wrzosowisku, nad którym krzyżują się błyskawice, Kent zaprasza Leara do szałas, a w tej zachęcie kryje się cały podstępny dramat natury. Mówi Kent: „Wejdz tam, panie. / Przemoc tej nocy jest nazbyt gwałtowna, / Aby natura ludzka mogła znieść ją, / Będąc bezdomną [...]” (3.4). Osobliwe przemieszczanie ról: nieokiełznana natura przechodzi do rejestru spraw ludzkich, triumfując tam jako zaprzeczenie politycznej wolności – „zbyt gwałtowna” w przekładzie Słomczyńskiego to „noc tyrańska” Józefa Paszkowskiego, któremu bliżej tu do Szekspira, u którego czytamy o *the tyranny of the open night*. Natura ucłowiecza się w postaci despotycznego władcy, tyrana. A jednocześnie człowiek wkracza w krąg natury, niemal sam staje się jej uosobieniem. „Natura ludzka”, o której Szekspir mówi po prostu *Nature* (i wielka litera powinna zwrócić naszą uwagę), nie może znieść natury, która na sposób ludzkiej władzy narzuca swe bezlitosne i okrutne pęta. Człowiek jest „naturalnie nienaturalny”.



„Świat ten jest dla mnie wieczną nawałnicą”. „Wieczna nawałnica” to zatem nic innego, jak Natura, której nic, co żyje, nie może znieść

(*endure*), a przecież wszystko, co żyje, jest jej nie tyle podporządkowane, ile stanowi wręcz jej część, jej przejaw. To, co żyje, zabiega wytrwale o to, aby się schronić przed Naturą; nieprzypadkowo Kent i Lear stoją przed szalesem, jedynym schronieniem na przeraźliwie pustym i wietrznym wrzosowisku. Również nieprzypadkowo Lear odmówi wejścia pod dach. Jego: „Proszę cię, sam wejdź i spróbuj wypocząć”, wypływa z przekonania, że człowiek, jako element tego-co-żyje, jest bezdomny. Bezdomność okazuje się wyznacznikiem natury człowieka, ponieważ jako to-co-żyje, człowiek nie może nigdzie schronić się przed Naturą, która przecież jest już nim samym. Przed sobą samym nie sposób znaleźć ucieczki. Nawałnica szaleje na wrzosowisku, którego nazwa brzmi „Lear”. Król sam nam to wyzna: „Lecz nawałnica grzmiąca w mym umyśle / Zmysłom mym całe odebrała czucie” (3.4). Podobnie Makbet, powie Cathness, „Nie może zapiąć swej burzliwej duszy (*distemper's course*) / Klamrą spokoju [...]” (5.2) i szczelnie zamknięty w ufortyfikowanym Dunsinane, pozostaje w istocie bezdomny. Dlatego trafnie czyni Słomczyński, dopisując człowiekowi „bezdomność” obecną u Szekspira jedynie domyślnie. Paszkowski nada temu jeszcze inny odcień: żaden człowiek nie zniesie samego siebie jako przejawu czystego, nagle wyzwolonego bycia: „Żadna żyjąca istota nie zniesie / Takiej tyrańskiej nocy [...]”. Sam Lear zwróci się do Błazna jako do „bezdomnej biedy” (*houseless poverty*), a pozostałych zapyta: „Jak uchronicie (*defend*) w porze tak przeciwnej / Ciała pokryte strzępami łachmanów / I wasze głowy bezdomne?” (3.4).



„Jak uchronicie [...] wasze głowy bezdomne?”. „Bezdomna bieda” ujawniona przez nawałnicę bycia – to lekcja *Króla Leara*. Lekcja okrutna, przed którą nie sposób się obronić. Pytanie o możliwość uchronienia się pada z ust Leara, ale wiadomo, że nie będzie na nie odpowiedzi. Nawałnica jest „zbyt gwałtowna”, człowiek jako to-co-żyje, jako przejaw i pojawienie się bycia, jest nie do obrony, nie do uchronienia. Mówi o tym tekst *Króla Leara*, z którego dokładnej lektury dowiemy się, że to nie człowiek ma ochronić swą głowę i ciało, lecz przeciwnie – że to „bezdomne głowy” (*houseless heads*), „wygłodzone boki” (*unfed sides*), „łachmany, w których dziury wybiły swe okna” (*window'd raggedness*), mają ochronić człowieka przed nawałnicą bycia. To wszakże okazuje się niemożliwe, jak wiemy bowiem, człowiek znajduje się w samym sercu cyklonu zwanego istnieniem. Nawet pogoda zewnętrznego świata nie zapobiegnie nawałnicy szalejącej w jego piersi. Lekcja *Króla Leara* wymaga zrzucenia z siebie wszelkich osłon; jej nauką jest przeciwsta-

wienie szaleństwa braku i nędzy szaleństwu nadmiaru i zbytku. Dlatego Lear zawoła: „Obnaż się (*Expose thyself*), byś uczuł / To, co nędzarze czują, strząśnij z siebie / Na nich ów nadmiar zbytku (*superflux*) [...]”. Nie jest to droga prowadząca do bezpiecznego schronienia; otwiera przed nami „nic”, którym jesteśmy. Lear, spoglądając na nagiego Edgara skutecznie udającego szaleńca, zapyta: „Czy człowiek jest jedynie tym?”. Odpowiedź brzmiałaby tak: gdy człowiek rozpatrzy siebie jako to-co-żyje, gdy dostrzeże siebie jako „czystą istotę” (*the thing itself*), pozostanie mu szalona wiedza o tym, że jest „biednym, nagim, dwunożnym zwierzęciem” (3.4).



„Bezdomna bieda”. Tym właśnie jest człowiek jako „czysta istota”, *the thing itself*, jako „rzecz” pozbawiona wszelkich uzupełnień i dodatków, wszystkiego, co nie należy do niej, a co zostało jedynie pożyczone. „Bezdomna bieda” – to człowiek bez tego, co cudze. Owo dojście do „siebie” wymaga od-cięcia się od tego, co „cudze”, a ruch ten pozostawia na mnie ślad: jestem znamięm nieobecności, braku drugiego, jednak „nie jest to zwykły brak [...]”. Bez czystego cięcia nie zawiera braku, niczego mu nie brakuje²², a jednak kiedy doznaje owego „bez”, „okazuje się, że mojej wiedzy czegoś brakuje”²³. Ten, kto odkrył swą „bezdomną biedę”, ten zgłosi sprzeciw wobec człowieka zadłużonego. Jak *Kupiec wenecki* jest traktatem o etycznych, ekonomicznych i prawnych skutkach długu, jaki w coraz większym stopniu staje się formułą istnienia człowieka w świecie, tak *Król Lear* określa powołanie człowieka jako obowiązek rozpoznania i odrzucenia długu, który narasta na jego egzystencji jako „czystej istoty”. Formuła ekonomicznego zobowiązania do uiszczenia długu, *I owe you*, odnosi się teraz do odsłonięcia naszych długów dotychczas pieczołowicie skrywanych. Pożyczone dobra przedstawialiśmy światu jako naszą własność. Dlatego Lear zapyta retorycznie: „Nie zawdzięczasz (*thou ow'st*) gąsienicy jedwabiu, bydlęciu skóry, owcom wełny, cybetom wonności” (3.4), po czym nastąpi deklaracja człowieka jako „czystej istoty”, jako tego-co-żyje, deklaracja, której warunkiem jest odrzucenie pozoru własności, rozpoznanie stanu swego zadłużenia, zredukowanie tego, co istotnościowo ludzkie, do podstawowego minimum dającego się pomyśleć jako ów dziwny, niezwykle „brak”. „My trzej jesteśmy sfalszowani; a ty jesteś czystą istotą”, *here's three on's are sophisticated! Thou art the thing itself* – powie Lear do nagiego Edgara.

²² Ibidem, s. 105.

²³ Ibidem.

Ten, kto odkrył własną „bezdomną biedę”, ten przestał być człowiekiem sfalszowanym.



„Bezdomna bieda”. Człowiek autentyczny jest „bezdomną biedą”. Dokładniej rzecz ujmując, „sfalszowanym” (według Paszkowskiego „zamalgowanym”) jest ten, kogo edukacja prowadzona pod dyktando przemysłnego, chytrego myślenia oddaliła od Natury, ten, kto znaczenie przeonaczył i zniekształcił, czyniąc je nie do poznania. Tyle każe powiedzieć Szekspir Learowi w zdaniu *here's three on's are sophisticated*. Stary król jest *sophisticated*, zaślepiony bowiem pewnością swej wiedzy, nie rozpoznaje głębi znaczenia tego *nothing*, którym częstuje go Korde lia, ale jest *sophisticated* także dlatego, że „upolowawszy” Kordelię, sam wpadł w sidła zastawione na niego przez równie *sophisticated* dwie pozostałe córki. Mówimy o „polowaniu”, gdyż tak pisze Cezary Wodziński o sofistach, których sztuka polegała na „polowaniu na ludzi” przy pomocy przekręconego znaczenia: „Sztuka sofisty jako »naukowy żart«, »chwyt retoryczny«, dwuznaczność i sprzeczność służące do »wytracania« ludzi, »wywracania« dowodów – dowodzenia dowolnych twierdzeń za pomocą niepoprawnych sylogizmów i niedorzecznych przesłanek”²⁴. Człowiek „sfalszowany” wywraca znaczenia i kieruje się w stronę niedorzeczności, a przecież to w jego rękach najczęściej znajdują się losy świata. Trzeba więc zobaczyć obłąd, szaleństwo tego sposobu urządzania, a trafniej będzie rzec – „przystrajania” rzeczywistości. Ale to umożliwi nam nie zdrowy rozsądek, lecz innego rodzaju szaleństwo, które nie paraduje w pożyczonych szatach rozumu, ale rozpoznawszy status człowieka jako „kredytobiorcy”, uznaje, że jest on „niczym”, każe mu ukazać swą nagość, przemawiać pozornie bez sensu. Wyrażenie „bez sensu” powinno przykuć naszą uwagę: umożliwia funkcjonowanie racjonalnego i racjonalizującego dyskursu, a jednocześnie wysyła sygnał o jego niewystarczalności wobec sfery owego dziwnego „braku”, szczególnie „nic”: „Dyskurs naukowy musi w nim zamilknąć lub staje się po prostu niemożliwy. Zostaje pozbawiony dopełniającego pojęcia, to znaczy takiego pojęcia, które ma postać nasycającej ogólności (*le concept supplémentaire*), czyli ogólności, która zjawia się po to, aby wchłonąć owo *bez* czystego cięcia lub dokonać jego zatarcia”²⁵.

24 C. WODZIŃSKI: *Logo nieśmiertelności. Przypisy Platona do Sokratesa*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2008, s. 104.

25 J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie...*, s. III.

„To wyobraźnia wtrąca go w szaleństwo” (1.4). Tak mówi Horatio, gdy Hamlet decyduje się wbrew oporowi przyjaciół ruszyć w niebezpieczną, ich zdaniem, wędrówkę za widmem. „Wyobraźnia” sugerowałaby, że Hamlet w istocie widzi to, czego nie ma, a jednak chyba trzeba powiedzieć inaczej: Hamlet idzie za tym, co zobaczył, a czego postanowili nie widzieć inni. Innego rodzaju szaleństwo, o którym już wspomnieliśmy, jest dyspozycją podwójną. Po pierwsze, do przenikliwego spojrzenia pozwalającego wnikać w świat, a nie jedynie przyjmować jego powierzchniową warstwę. Tak dzieje się na początku *Hamleta*; ci, którzy dostrzegają pojawiającego się na murach ducha, jednocześnie stają się świadomi tego, że, jak mówi Marcellus, „coś przegniłego jest gdzieś w państwie duńskim” (1.4). Przenikliwe spojrzenie nie pozwala zaakceptować *status quo*. Po drugie, szaleństwo (mówią o nim zresztą cały czas towarzysze Hamleta) oznacza wyzwolenie z rzeczywistości „zaczarowanej” polityczną decyzją władzy. Duch wpędza Hamleta w stan, który Platon nazwałby „szaleństwem przepowiadającym” i który definiuje w *Fajdrosie* jako ozdrowienie z choroby rzeczywistości: „Stąd to właśnie sięganie do oczyszczeń i wtajemniczeń czyni tego, kto ich dostąpił, ozdrowieńcem teraz i na przyszłość, znajdując dla naprawdę szalonego i nawiedzonego wyzwolenie od obecnych bied”²⁶. Szaleństwo wyzwala Hamleta od gorszej biedy, jaką jest życie w Danii, w której, jak twierdzi Grabarz, wszyscy są szaleni (5.1). Sam Hamlet ujmie to następująco: „[...] można / być uśmiechniętym, zawsze uśmiechniętym / I być skończonym łotrem. A mam pewność, / Że tak przynajmniej dźać się może w Danii” (1.4). Pisze Nicola Chiaromonte, interpretując *Hamleta*: „Kto nie może ulec namiętności – jak Hamlet – mając świadomość, że jest ona bezpodstawna, ten jest szalony podwójnie, ponieważ jest szalony rozumnie, tkwi zamknięty w swoich racjach jak w szaleństwie bez reszty nieprzeniknionym. Nie można usunąć szaleństwa ze świata ludzi, nie można go umieścić wśród ludzkich potworności, a przeciwnie, musi się je przyjąć po bratersku między nas, by niczego, co ludzkie, szczerze nie uznawać za nam obce. Jeśli chce się człowieka zrozumieć i ukazać go prawdziwie, trzeba zagłębić się w meandry jego szaleństwa, gdyż są to zarazem meandry naszego świata, skoro świat nie ma innej formy prócz tej »przemiennej na sposób wszelaki«, jaką nadają mu ludzkie namiętności”²⁷.

26 PLATON: *Fajdros*. Przeł. L. REGNER. Warszawa, PWN, 1993, s. 28.

27 N. CHIAROMONTE: *Granice duszy*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Warszawa, Czytelnik, 1996, s. 317.



„Coś przegniłego jest gdzieś w państwie duńskim” (1.4). *Something is rotten* – sąd nieobojętny dla czytelnika sztuki. Mówi wyraźnie o tym, że chodzi o „państwo” (*the state of Denmark*), a nie o „Danież”, kraj, miejsce zamieszkania i społecznej interakcji grupy ludzi. To w państwie następuje „rozkład”, złowroga, grobowa fermentacja śmierci, której miazmaty przesączają się do sfery żywych. To dlatego, że „państwo” jest skażone trupim jadem (nikczemny czyn Klaudiusza pociągający za sobą etyczne skażenie władzy, której legitymizacja może być uświęcona „prawem”, lecz nie etyką; władza może być „praworządna”, nie zakłócając ładu prawnego, lecz nie jest „sprawiedliwa” w etycznym sensie tego słowa), Dania jest „więzieniem”. Rozbieżność między praworządnością (sankcjonowanie postępowania „literą” prawa) a prawomyślnością (sankcjonowanie postępowania „duchem” prawa) sprawia, że życie staje się trudne do zniesienia. Można zatem tak odczytywać początkowe sceny tragedii: Duch Ojca pojawiający się na murach ujawnia obecność tego, co „przgniłe” i „trupie” w pozornie zdrowym organizmie państwa, a jednocześnie przypomina o politycznym kryzysie następującym wówczas, gdy legitymizowanie działania w sferze publicznej opiera się wyłącznie na mechanicznej zgodności z „martwą” literą prawa.



„Ugodzony prawdą sztuki”. To, że Hamlet rozmawia z Duchem, wskazuje, że należy już do świata, w którym bogowie oddalili się od ludzkich spraw. W tragedii greckiej przemówiłaby wyrocznia, czyli bóg ukryty w jej słowach. W *Ofiarnicach* Ajschylosa Orestes zapowiada postać Hamleta. Jak duński królewicz, będzie chciał pomścić śmierć rodzica, ale inspiratorem nie będzie widmo ojca, lecz bóg, na którego Orestes nieustannie się powołuje. Chodzi nie tylko o to, że boska dyrektywa okazuje się niezawodna („Nie zdradzi nas niemyślne słowo Apollona”²⁸), lecz także o to, że opatrzona jest surowym nakazem wykonania („wszystkich mieć wrogami lepiej, niżli bogów”). Wola bogów jest tym, co ujmuje zemstę w szerokie ramy powszechnego porządku; nic nie jest „prywatne”, a jeśli podpadałoby pod taką kategorię, to z pewnością porządek ów naruszałoby. Świat Hamleta jest już światem „sprywatyzowanym”. Duch opowiada o cierpieniach piekielnych, ale fakt, że czyni to sam,

28 AJSCHYLOS: *Ofiarnice*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii greckiej*. Oprac. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989, s. 153. Dalsze cytaty pochodzą z tej edycji.

własnym głosem, czyni Boga dziwnie nieobecnym; piekło jest tym, co czeka nas po śmierci i niekoniecznie musi wiązać się z sądem i wyrokiem. Inaczej u Ajschylosa; to od wyroczni dowiadujemy się szczegółów mąk, to ona objawia „śmiertelnym o podziemnym gniewie / umarłych [...], liszajach, trądach, co się na ludzi rzucają / i wściekłymi szczękami żrą ciało do kości [...]”. Orestes może się wahać, ale nie może mieć wątpliwości: „muszę to uczynić” – powie, powołując się na „rozkazy boga”. Hamlet tymczasem mówi o sobie, że jest „nicponiem bezmyślnym” (*a dull and muddy-mettled rascal*), który „wałęsa się wkoło / Niby odmieniec” (2.2). Nie ma już bogów, jest tylko „hańba”; nie ma bezpośredniego czynienia, jest „sztuka”, chytra replika rzeczywistości, czyniąca w naszym imieniu: „Mówią, że zbrodniarz niejeden w teatrze / Tak ugodzony bywa prawdą sztuki (*the very cunning of the scene*), / Że zbrodnie swoje wyznaje otwarcie” (2.2).



Something is rotten. Nie każdy może dostrzec Ducha, a nawet ci, którym jest to dane, nie zawsze zdołają go „wysłuchać”. Chodzi nie tylko o spojrzenie przebijające krytycznie wyznaczoną zwyczajem powierzchnię rzeczywistości, spojrzenie wykonujące czynność grabarza, odsłaniające gmach państwa jako kryjący marne szczątki „grób” (w tym sensie trudno przecenić znaczenie sceny na cmentarzu na początku V aktu *Hamleta*), ale przede wszystkim o naukę płynącą z takiego spojrzenia. Nauka ta odwraca podstawowy porządek naszego świata wytyczony pozornie jasną granicą między tym, co prawdziwe, a tym, co złudne. Rzecz nie w twierdzeniu, że twarda polityczna rzeczywistość jest fizycznie nieistniejąca, lecz w tym, by pokazać, jak jej istnienie jest fabrykowane i przedstawiane jako „naturalne”, a zatem niepoddające się żadnej interrogacji. A.P. Rossiter w swych nader ciekawych wykładach o Szekspirze mówi o „odwróceniu” (pojęcie, do którego przyjdzie nam powrócić) relacji między światem *Hamleta* (*Hamlet-world*) a światem elsynorskiego dworu (*Elsinore-world*). Dopiero po czwartej i piątej scenie „następuje odwrócenie wartości i przekonujemy się, że »faktyczny« świat Elsynoru z jego dworem, pogrzebami, weselami nie jest w istocie *prawdziwy*. [...] Rzeczywistość »świata Hamleta« była czymś, co wydawało się iluzją, nocną fantazją grozy [...]. A to złowrogi »świat Hamleta« jest światem »prawdziwym«”²⁹.

29 A.P. ROSSITER: *Angel with Horns. Fifteen Lectures on Shakespeare*. London, Longman, 1989, s. 173.



„Wpadł w obłąd, w którym miota się bezładnie (*wherein now he raves*)” (2.2). Tak mówi Poloniusz o zachowaniu Hamleta. Szaleństwo jest „bezładne”, obejmuje nie tylko zakłócenia normalnych funkcji organizmu, lecz także wypowiada posłuszeństwo językowi będącemu przecież ostoją wszelkiego ładu i składu, rzeczywistości. Poloniusz twierdzi, że Hamlet mówi bez ładu i składu, że nie tylko on sam, lecz także jego mowa oszalała. Dlatego posługuje się czasownikiem *rave*; Hamlet *raves*, to znaczy miota się fizycznie, ale przede wszystkim nie sprawuje władzy nad językiem. Paradoksalnie, Poloniusz naraża się na ten sam zarzut. Gdy Hamlet figuruje szaleństwo, nie panując nad językiem, stary dworak wpada w retoryczny obłąd, usiłując wykazać się wyrafinowanym rozumem. Jego opowieść o szaleństwie Hamleta jest tak kunsztownie skonstruowana retorycznie, że zdaniem Królowej, wykazuje przerost formy nad treścią. Jej zwięzłe: „Więcej tu treści trzeba, a mniej kunsztu” (2.2), jest odpowiedzią na długą tyradę Poloniusza, w której piętrzą się tropy i rozbłyskują fajerwerki retoryki. Potrzeba zatem *less art and more matter*: ale Poloniusz nie należy do pojętnych uczniów. Ledwie Królowa pouczy go o mankamentach stylistycznych ekscesów, powróci do starych przyzwyczajęń. Żegna się z „kunsztem” („Głupia figura retoryczna, ale / Wnet ją pożegnaj, nie mówiąc kunsztownie”), ale czyni to szczególnym popisem „kunsztownych” umiejętności: „A więc uznajmy, że oszalał, czyli / Trzeba nam tylko odnaleźć powody, / gdyż mamy dowód, albo mówiąc ściślej, / Powód dowodu, gdyż dowód ma powód”. Szaleństwo języka w królestwie pozornie racjonalnej polityki.



„Choć to szaleństwo, lecz jest w nim metoda”. Nawet Poloniusz podejrzewa jednak, że szaleństwo jest sposobem NICowania rzeczywistości, chociaż zdolność tę skłonny byłby przypisywać nie tyle świadomym wysiłkom, ile raczej przypadkowemu biegowi słów. Słowa szalonego dyskursu, „lekkie”, niesione bowiem bezładnym tokiem mowy, nagle nabierają ciężaru, dają do myślenia, chociaż temat owego namysłu pozostaje niejasny, ukryty we wnętrzu samych słów. To dlatego Poloniusz osądzi, że słowa Hamleta momentami są „byste”, lecz owa „bystrość” to właściwie „brzemienność” – *How pregnant sometimes his replies are!* (2.2). W przeciwieństwie do jasnego dyskursu codziennego porządkowania świata, szaleństwo jest „brzemienne” nieznanym znaczeniem i jawi się jako podwójnie monstrualne: nie wiemy, skąd biorą się owe ciemne miejsca, kto jest ich „ojcem”, nie wiemy także, jakie znaczenie przyjdzie

tam na świat. Szaleństwo odkrywa, że nasza mowa, pozornie tak uporządkowana i rygorystycznie przestrzegająca ładu gramatyki i logiki, rodzi znaczenia wykraczające poza owe „legalne” związki. Szaleństwo to „miejsce” nielegalnych sensów, których przeznaczenie pozostaje nieznane. Nieprzypadkowo rozmowa Hamleta z Poloniuszem obraca się wokół metaforyki poczynania i rodzenia dzieci. Hamlet najpierw powie, że „słońce rozmnaża robaki w zdechłym psie”, a potem doradzi ojcu Ofelii: „Nie zezwalaj jej na przechadzki w słońcu: poczęcie jest błogosławieństwem, lecz cóż pocznie twoja córka, gdy pocznie?” (2.2).



„Poczęcie jest błogosławieństwem”. Początek nowego życia łączy się z radością, której towarzyszy błogosławiący gest niebios: *conception is a blessing*. Aby jednak przekonanie to nie ześlizgnęło się na poziom banalnego konwenansu pozbawionego głębokiego przeżycia, i w tym sensie dokonującego – paradoksalnie – niemal aborcyjnego aktu, trzeba je przeNICować, tylko wtedy bowiem nie będzie przykładem tego, co nazwiemy później „niemądrością”. NICowanie to ma początek w trzeźwym osądzie rzeczywistości, w której będzie uczestniczyć to-co-się-narodzi (Hamlet: „[...] tak się na tym świecie dzieje, że będąc uczciwym, jest się człowiekiem wybranym spośród dziesięciu tysięcy!”), po czym następuje odwrócenie ról podstawowych elementów wyznaczających porządek naszego świata. To, co jest życiodajne, okaże się teraz śmiertelne, akt obdarowywania życiem umiejscawia się pośród rozkładu. To dlatego Hamlet wypowie swoje słynne słowa: „A jeśli słońce rozmnaża robaki w zdechłym psie, jest ono bogiem całującym padlinę” (2.2). Jeśli (musimy cały czas być świadomi obecności tego słowa, gdyż NICowanie często dokonuje się takim trybem, trybem warunkowym, metodą pewnego zakładu, pewnego „jak gdyby”, *als ob, as if*) istnienie jest miłosnym aktem boga i padliny, a *god-kissing carrion*, poczęcie jawi się jednocześnie jako narodziny i śmierć. Teraz i czas wydaje się rozregulowany; wszak słońce jest nie tylko dawcą życia, lecz także rozumu wyrażonego jasnym sądem, mierzy też czas, oddzielając noc od dnia. Teraz jednak czas pozostaje bez-mierny, wypowiedział posłuszeństwo mierze, jest czasem źle uporządkowanym, uporządkowanym w imieniu i w porządku zła. Jest, jak mówi Arcybiskup w II części *Henryka IV*, „czasem niespokojnym” (4.1), a właściwiej: bezładnym, *time misorder'd*. Nic dziwnego, że to czas, w którym na świat przychodzą zniekształcone twory, czas politycznych rebelii i podejrzanych komeraży; to czas formy spotworniałej, *monstrous form* (4.2). Mówiąc inaczej: zły czas nastaje wtedy, gdy rzeczy tak bardzo zajmują człowieka, że zabierają całą

przeestrzeń. Rzeczy są monstrualne, gdy w całości, bez reszty, wypełniają świat, zabierając zeń całe powietrze. „Zło oznacza sprowadzanie zajmowania miejsca przez rzeczy do zwykłego faktu, zapomnienie o transcendencji kryjącej się w samym zajmowaniu miejsca przez rzeczy”³⁰.



„Choć to szaleństwo, lecz jest w nim metoda” (2.2). Dla Hamleta szaleństwo to forma ozdrowienia, spojrzenia sanującego chorą rzeczywistość, chociaż metoda to daleka od powszechności. Ozdrowieńczego szaleństwa Hamleta dostępuje tylko on sam i kilku wtajemniczonych spiskowców. Jest ono wynikiem refleksyjnego, przenikliwego spojrzenia, a Duch, który je wyzwala, dodatkowo uniemożliwia polityczne wykorzystanie wiedzy wynikającej z tego spojrzenia. **Polityka sprzeciwu jest wynikiem spotkania z „duchem”, z tym, czego nie widzą, nie doświadczają inni, przyjmujący zastaną rzeczywistość jako niekwestionowany i naturalny stan rzeczy.** „Nie wątpienie, jeno pewność prowadzi człowieka do obłądu”³¹ – zauważa Nietzsche *à propos* Hamleta. Dla „zdrowej” części duńskiego dworu Hamlet jest szalony (a więc chory) z powodu, który nie może mieć nic wspólnego z „duchem”; wszak dwór nie może uznać istnienia owego „ducha” podważającego fundament istnienia aktualnej władzy. Dlatego desperacko poszukuje się fizycznej, wytłumaczalnej, neutralizującej wszelką polityczność przyczyny szalonego zachowania następcy tronu. Stąd bezcenna interwencja Poloniusza z jego miłosną eksplikacją i detektywistyczno-diagnostyczną dedukcją: odrzucony przez Ofelię Hamlet „Najpierw posmutniał, później zaczął pościć, / Później w bezsenność popadł, osłabienie, / Zgłupiał i wreszcie, schodząc tak stopniowo, / Wpadł w obłąd, w którym miota się beładnie, / Wszystkich nas smucąc” (2.2). *Though this be madness, yet there is method in't.*



„My trzej jesteśmy sfalszowani”. Tak brzmi odpowiedź na retoryczne pytanie: „Nie zawdzięczasz gąsienicy jedwabników?”, po którym następuje kategoryczne odrzucenie kredytu: „Precz, precz pożyczki!” (*Off, off, you lendings!*). Nad wszystkim wisi cień długu i idea „od-dłużenia” człowieka,

30 G. AGAMBEN: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 21.

31 F. NIETZSCHE: *Ecce homo*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków, Wydawnictwo A, 2002, s. 55.

jakby Szekspir uporczywie dążył do przekonania nas, że jednostka musi uznać, że to, co ma, nie tworzy jednej substancji z jej egzystencją. Przed każdym z nas trudny paradoks: muszę odrzucić nader materialne fakty jako jedynie towarzyszące mej egzystencji, a ponieważ idzie za tym uznanie tego, że nie wchodzi one w żywą materię mojego bytowania, zatem to, co nazywam „istnieniem” i co wydawało mi się do tej pory całkowicie niesubstancjalne, nabiera materialnego charakteru. **Odkryć substancjalność, „mięsiistość” człowieka jako tego-co-żyje oznacza zdystansować się od fizycznych przejawów stanu posiadania, które do tej pory utożsamiałem z życiem.** Na pustym wrzosowisku Edgar sformułuje filozofię „od-dłużania” człowieka, wiążąc ją wcześniej z bliską renesansowi postacią bogini Fortuny: „Ciebie chcę objąć, ulotne przestworze! / Nieszczęśnik, na dno pchnięty twym podmuchem, / Nie jest dłużnikiem twym!” (4.1). „Ulotne przestworze”, *unsubstantial air*, wszystko to, co przynoszą nam zmienne koleje losu i czego człowiek nie może się wyrzec; przeciwnie – co wręcz powinien radośnie przyjąć. *Welcome then* – powie Edgar. Ale owo gościnne przyjęcie (wszak *welcome* jest najzwyczajniejszą formułą gościnności wobec tego-co-przychodzi) jest jedynie pierwszym etapem naszego postępowania, który wyczerpie się w bezrefleksyjnej, bezkrytycznej, „bez-myślnej” akceptacji wydarzeń, jeżeli nie postąpimy dalej. Na drugim etapie musimy z gotowością przyjąć myśl, że nasze prawdziwe istnienie odsłoni się dopiero wtedy, gdy zostaniemy оголоceni, „pchnięci na dno”, gdy wiatr dziania się zepchnie nas w „najgorsze” (*blown unto the worst*). Dopiero wtedy zostajemy uwolnieni z długu, przestajemy być winni cokolwiek (*owes nothing*), czyli jedynym naszym długiem, niezbywalnym zadłużeniem wobec bycia będą nie „jedwabie”, nie „wełna”, nie „wonności”, lecz owo „nic” (*nothing*), którym jest nasze bycie.



„Nie jestem dłużnikiem twym!” oznacza, że nagle osiągam swoisty „stan zero”: pozbawiłem się tego, co ciążyło nade mną i co paraliżowało moje ruchy, nadając ciężar nawet temu, co samo było bezcielesne, przybierając kształt rzędu cyfr. Wykrzyk taki jednocześnie uświadamia nam, że pozostajemy we władzy posiadania (wszystko jest rzeczą, wszystkim zarządza czasownik „mieć”; wszak mówi się „mieć długi”) i zwalnia nas z tego serwitutu (zrzucam z siebie ciężar, który niosłem). „Nie jestem dłużnikiem twym!” NICuje posiadanie jako formułę naszego bytowania. Zdaję sobie teraz sprawę, że posiadanie pozbawia człowieka „możliwości dysponowania sobą, projektowania swojego życia bez społeczeństwa lub nawet przeciwko niemu”, a gdy odrzucimy posiadanie jako

model egzystencji, zostaniemy zmarginalizowani jako rodzaj „pustego miejsca”³². Tyle Jean Améry. Moglibyśmy dodać, iż Szekspir poszukuje sposobów ukazania owego „pustego miejsca”, miejsca, w którym dokonało się NICowanie świata, po to, aby nadać mu walor pozytywny – by pokazać je jako punkt, w którym i z którego może dokonywać się prawdziwie ludzkie dysponowanie tym, czego zostaliśmy w jakimś głębokim sensie „pozbawieni”. „Sprzedaj wszystko, co masz, rozdaj ubogim, potem przyjdź i chodź za Mną” (Mk 10, 21–24), mówi Chrystus, i to polecenie doskonale ujmuje istotę NICowania, o którym mówimy. Dopiero pojawiwszy tę sytuację, możemy podjąć lekturę najsłynniejszego monologu Hamleta, w którym książę staje na krawędzi samobójstwa („któż by niósł ów ciężar / I dźwigał życie swoje udręczone [...]”). „Nie jestem dłużnikiem twym!”: taka konstatacja otwiera możliwość podniesienia na siebie ręki – uwolniony od „długu”, wolny, mogą dysponować już nie rzeczami i tytułami, lecz sobą.



„Nie jestem dłużnikiem twym!”. Tak mówi ten, kto przestał być „sfałszowanym”, komu odsłoniło się „nic” bycia stanowiące nigdy niespłacalne zadłużenie zaciągnięte nie wiadomo u kogo i na jakich warunkach. Szekspirowi zależy na zaakcentowaniu myśli o „od-dłużeniu” jednostki, aby mogła stanąć wobec „nic” swego (lecz czy naprawdę „swego”?) bycia; jedynie wyzwolony z więzów długu i zobowiązań człowiek może stawić czoła losowi. Okrutnie oślepiiony Gloucester pojawia się na mrocznym wrzosowisku w towarzystwie Starego Człowieka, który kilkakrotnie podkreśli swą zależność i wypływające z niej ekonomiczne i emocjonalne zadłużenie wobec suwerena: „O panie łaskawy, / Byłem dzierzawcą twym i twego / Lat osiemdziesiąt” (4.1). Ale człowiek „odfałszowany” nie może czerpać inspiracji z faktu takiego sentymentalnego kredytu; ponieważ znalazł się na pustyni pozbawionej wytyczonych szlaków („Nie ma już drogi, więc na co mi oczy?” – spyta za chwilę Gloucester), ponieważ doznał siebie jako tego-co-żyje, uchwycił surową materialność swego bycia rozwiewającą wszelkie materialne przedmioty w powietrzne smugi, nie może czerpać pociechy z tego, że ktoś jest mu coś „winien”. Dlatego odprawi starca: „Idź, odejdź, dobry przyjacielu, odejdź. / Starania twoje (*thy comforts*) nie mogą mi pomóc, / Tobie zaszkodzą” (4.1). **To-co-żyje, jest więc nie-winne – poza etycznymi zobowiązaniami, poza dobrem i złem, poza długiem; nikomu nic**

32 J. AMÉRY: *O starzeniu się. Podnieść na siebie rękę*. Przeł. B. BARAN. Warszawa, Czytelnik, 2007, s. 75.

nie jest winne. W tej czystej nie-winności trwa. Oto co mówi Edgar na końcu sztuki: „O! Życie słodkie musi być! Wolimy / Odczuwać lęk przed śmiercią co godzina / Raczej niż umrzeć raz!” (5.3).



„Wolimy odczuwać lęk przed śmiercią co godzina raczej, niż umrzeć raz!”. Do tej myśli, nienowej przecież, Szekspir powróci wielokrotnie, a w *Miarce za miarkę* nada jej kształt szczególny. Życie i śmierć stają się tutaj przedmiotem pewnego bilansowania zaczynającego się od pytania, jaka jest cena życia, lub inaczej – czy życie istotnie jest bez-cenne. Skazanego na śmierć za czyny lubieżne Claudia może ocalić siostra, lecz stawką ratunku jest jej cnota, na którą nastaje występny i hipokrytyczny namiestnik królewski Angelo. Życie Claudia można uratować za cenę podwójnej utraty honoru: Isabelli i Claudia. Siostra nie jest pewna postawy brata: „O Claudio, lękam się ciebie; drzę cała, / Byś nie chciał przyjąć gorączki żywota / I sześciu albo siedmiu lat istnienia / W zamian za honor wieczny” (3.1). Odkrywamy więc coś, co znacznie przewyższa życie wartością i samym trwaniem: podczas gdy życie jest zawsze ograniczone czasem, honor (bo o nim mowa) jest niezniszczalny i należy do całej wieczności. Życie niespokojnie zabiega o przedłużenie swego trwania, jest „gorączkowe”, a to słowo, *feverous*, przywołuje na myśl chorobę, która draży życie pragnące podtrzymać swe istnienie maksymalnie długo. W tym sensie życie jest „chorobą” nie tyle na śmierć, ile na „życie” właśnie; jeśli nie przestanie być panem i wzorem dla samego siebie i nie będzie miało czegoś, w imię czego będzie mogło się żyć, pozostanie trawione chorobą, która skutecznie zredukuje jego trwanie.



Feverous life: uzdrowienie życia z gorączki może nastąpić w imię czegoś, co nie podlega zmiennym kolejom losu, co jest „nad” życiem, a tym czymś okazuje się „honor”, któremu przysługuje określenie „wieczny”, *perpetual honour*. A jednak rzecz jest prosta jedynie jako teoretyczny dylemat, gdy śmierć nie dotyka nas bezpośrednio. Wtedy możemy powiedzieć jak Isabella – „jesteś zbyt szlachetny, by uratować życie” (3.1). Lecz nawet przyjmąwszy z pokorą tę lekcję, nawet wyznawszy, jak czyni to Claudio, „powitam ciemność jak oblubienicę / I wezmę ją w ramiona” (3.1), owa wiedza okaże swą słabość jako teoria; będzie czymś, co Benedick w *Wiele bałasu o nic* nazywa „papierowymi pociskami umysłu” (2.3). Pewnie także podpada pod krytykę Gertrudy: ma więcej kunsztu niż sensu. Praktyka umierania wymusi na mnie wyzna-

nie: „śmierć to rzecz okropna”, *death is a fearful thing*. Argumentacja Isabelli jest zresztą naznaczona skazą od samego początku. Gdy powie bratu, iż „sens śmierci leży tylko w myślach”, miał przynieść uspokojenie, otworzy przed nim wszystkie możliwe lęki. Myśl potrafi ogarnąć śmierć, potrafi ją zrozumieć, lecz nie ma sposobu, by odseparować się od strachu. Poruszając się bowiem w świecie pojęć i przedmiotów, **myśl układa z konieczności mapę świata; wie, gdzie jest, tymczasem śmierć kończy wszelkie „gdzie”**. Tak zaczyna Claudio swój przejmujący monolog w więziennej celi. Zgadza się z siostrą, że „życie w hańbie” jest „nienawistne”, „ale umrzeć i odejść w nieznane” jest wyzwaniem przekraczającym możliwości myśli. Wracając do terminologii starego Leara, powiedzielibyśmy, iż człowiek „sfalszowany”, który zawsze zapobiegliwie określa swoje „gdzie”, zostaje przeNICowany owym „nieznany” właściwym śmierci. Ta ciemna nic wyznacza nam los „bezdomnej biedy”.



„Umrzeć i odejść w nieznane”. *Go we know not where*. Claudio wykazuje daremność całej przemyślanej postawy Isabelli. Ona jest, jak powie Lear, *sophisticated*, on jest już *unaccommodated*. Jego monolog należy do świata Dantego, w którym piekło jest szczególnie widowiskową postacią archiwum gromadzącego nasze przewiny. „Gdzie diabły się urządzają, tam powstają piekła – czyli, inaczej mówiąc, archiwa winy, w których przechowuje się ku ciąglemu powtarzaniu bogactwa gniewu i impulsy zemsty”³³. W monologu Claudia przemierzamy w kilku wersach zgniliznę grobu („leżeć w ciemności zimnej i gnić z wolna”), ogniste rzeki, lodowe pustynie, owiewają nas zimne, niewidzialne wiatry, wszystko po to, by sięgnąć samego przerażającego dna. Najgorszym z najgorszych (*worse than worst*), mówi Szekspir, jest rozpad wszystkiego, co stanowiło nasz świat – śmierć, jeśli w ogóle można ją pomyśleć poza dyskursem filozoficznej pociechy, oznacza regres poza kulturę i mowę. Przerażająca to świadomość, że śmierci nie sposób wypowiedzieć, że jest ona chaosem zgłosek, magmą dźwięków, szaleńczym bełkotem. Claudio kończy takim właśnie obrazem: „[...] nędzniejszym być niż ci nędzni, / Co myśli nie znające prawa i żadnej pewności / Witają wyciem” (przekład – T.S.). Jeżeli człowiek jest „bezdomną biedą”, dzieje się tak dlatego, że śmierć daje się pomyśleć jako wypędzenie z domu, banicja w nieznane, a wyrok ten nie podlega żadnej apelacji, nie „zna” bowiem żadnego prawa i żadnej trwałej dla prawa podstawy (*lawless and uncertain*

33 P. SLOTERDIJK: *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011, s. 196.

thoughts), a język zamienił się w nieartykułowany skowyt (howling). To nadmiar, którego człowiek nie może udźwignąć, ciemny ciężar, wobec którego stajemy bezradni. „To zbyt okropne!”, a to *it's too horrible!* ma moc słynnych ostatnich słów Kurza z wielkiej opowieści Conrada.



„Bylebym mógł żyć”. Parolles, pusty jak wydrążona tykwa, żołnierz samochwał z komedii *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, błaga: „Tak, czy inaczej, darujcie mi życie, panie. Nie dlatego, bym obawiał się śmierci, lecz po to, bym mając tak wiele grzechów, mógł pokutować do końca dni moich. Pozwól mi w lochu żyć, w dybach, gdziekolwiek. Bylebym mógł żyć” (4.3). *So I may live* – to zawołanie ma odwrócić uwagę człowieka od świata ludzkich spraw i interesów. Stanowi wybieg, którym życie pragnie obronić swe czyste biologiczne trwanie, uciekając się zarówno do natury, jak i do tego, co boskie. „Do końca dni moich” to dokładnie *the remainder of nature*, a więc to, co natura, a nie człowiek, przewidziała dla człowieka. Pokuta i grzechy natomiast odwołują się do sankcji transcendentalnej. Żyć za cenę „ludzkiego” świata w imię natury lub Boga, niejako wykupić obligację natury lub Boga po to, aby odwlekając termin ich realizacji na później, utrzymać się teraz przy życiu. *So I may live*.



Najgorsze z najgorszych: „najnędzniejszym stać się z wszystkich nędznych”, *worse than worst*. Claudio wypowiada te słowa tuż przed tym, zanim śmierć przerazi go rozpadem wszelkiej artykułowanej mowy, którą zastąpi zwierzęce wycie. A przecież nie przestaje mówić; po tych słowach nie zapada cisza; nawet groza wywołanego przez nie obrazu, groza „zbyt okropna”, *too horrible*, by ją znieść, nie pozbawia Claudia mowy. Przeciwnie, za jej pomocą w ostatnich wersach powróci do życia; język jest tym, co przywraca nas życiu. „Życie na tym świecie, / Choćby najcięższe – jakim starość, nędza / I uwięzienie mogą nas uciskać – / Rajem jest, jeśli chcemy je porównać / Z lękiem przed śmiercią” – tak kończy się monolog Claudia. **Dopóki mogę mówić, nawet „najgorsze” nie jest jeszcze „najgorsze”; dar mowy polega na tym, że potrafi zdradzać sama siebie – mówiąc, nie mówi tego, co mówi, i tym sposobem otwiera nadzieję.** Nadzieja ta nie jest w żadnej mierze nadzieją „na lepsze”; jest tylko i aż nadzieją na to, że będzie jakiś ciąg dalszy, na to, że będzie można mówić dalej. Dopóki mówię, dopóty świata nie spotkał „koniec”. Znakomicie ujmuje to Edgar: „Gorsze nastąpi. Gdyż nie

nastąpiło / Najgorsze, póki rzec możesz »najgorsze« (4.1). „Najgorsze” nastąpi dopiero wtedy, gdy dookoła rozlegnie się wycie; wszak mowa niezdolna jest podołać „najgorszemu”. „Najgorsze” to śmierć strącająca nas w otchłań „najgorszego” – tam, gdzie pokruszona mowa nie pozwoli nam już powiedzieć „będzie gorzej”.



„My trzech jesteśmy sfalszowani”. Aby zmyć z siebie szminkę fałszu, zerwać pożyczone szaty, pokazać najdosłowniej, że król jest nagi (przypomnijmy o wielkiej opowieści Hansa Christiana Andersena: Lear na widok nagiego Edgara „zdiera z siebie szaty”, co Błazen komentuje: „Błagam, wujku, uspokój się. Nędzna to noc do kąpieli”), trzeba pouczenia filozofa. To jakby odtworzenie w kilku wersach sceny z któregoś z dialogów Platona: aby wiedzieć, trzeba zacząć pytać, stwarzać problemy, utrudniać innym życie. Tak czyni Lear, gdy wbrew namowom odmawia wejścia do szałasu, a tym samym wystawia wszystkich na chłostę ulewy i wichru. Gdy Gloucester zaprosi go: „Udaj się do mnie”, odpowie: „Najpierw pomówić chcę z tym filozofem” (3.4). Na kolejną prośbę Kenta: „Mój dobry panie, zgódź się, zechciej wejść tam”, odrzeknie: „Najpierw z uczonym tebańczykiem słowo”. Jak Sokrates, Lear przeszkadza wszystkim dookoła, opóźnia ruchy, wystawia innych na niewygody. Jest, niczym ateński mędrzec, *atopotatos*, człowiekiem „nie na miejscu”, bez miejsca własnego, a zatem nigdzie na miejscu, aczkolwiek żadne miejsce nie może go odrzucić. Lear, rozpoznawszy swe „sfalszowanie”, odchodzi od zmysłów; odnajdzie drogę, a on sam będzie na niej kamieniem, o który będą się potykać inni. Tak też widzi rolę Sokratesa Wodziński: „O takiego Sokratesa przychodzi się im [solistom – T.S.] potykać, podobnie jak innym towarzyszom »dziwnego męża«. I przeważnie nie mogą sobie z nim jako aporią poradzić. Z aporią, która zawadza, wystaje, wprawia w zakłopotanie, niepokój, budzi wątpliwości, a niekiedy irytację i wściekłość. [...] Ale w każdym razie przejść obok nie pozwala”³⁴. Lear nie pozwala innym szukać schronienia w lichej chacie, a kiedy już na to przystanie, jako warunek postawi zabranie z sobą szalonego „filozofa” („chcę zostać z moim filozofem”). Przeszkoda, aporia, zawada, opór, nagłe zająkliwe zatrzymanie potoczystej, miódopłynnej mowy – to chwile, w których odsłania się „sfalszowanie” człowieka.

34 C. WODZIŃSKI: *Logo nieśmiertelności...*, s. 112.



„My trzej jesteśmy sfalszowani”: *sophisticated* – czyli dzięki zaciemnieniu, zasłanianiu znaczenia dopasowujemy się, dostrajamy do rzeczywistości. Posłuchajmy należycie owego „dostrojenia”, mówi nam ono bowiem o tym, że człowiek „sfalszowany” należy do tych, którzy zgodliwie i bezkrytycznie mówią tak, jak inni; należy do chóru, a zatem jego głos wtapia się w tonację pozostałych głosów. Ale jest także „strojny” w to, co „pożyczył” od świata. Dług ten zresztą skrupulatnie ukrywa, udając, że jedwab wzięty od gąsienicy i wełna skredytowana mu przez owcę stanowią przedłużenie jego skóry (jeszcze raz przypomnijmy wielką baśń Andersena). Myśl o dostrojeniu znajdzie się w wypowiedzi Leara. Zaraz potem, gdy określi człowieka jako „sfalszowanego”, gdy padnie słowo *sophisticated* z całym wielkim bagażem znaczeń, pojawi się też inne podejście do wyrażenia tej samej sprawy. Teraz stary monarcha mówi o „człowieku pozbawionym wszystkiego”, *unaccommodated man*; to zaś znaczy (jeśli pamiętać, że *accommodate* wyprowadza się z łacińskiego *modus*), że człowiek „sfalszowany” jawi mu się jako ten, kto pozbawiony jest własnego trybu i sposobu istnienia, że nie jest tym-co-żyje, lecz raczej tym-co-i-jak-żyją inni. Nie ma własnego sposobu ani własnej miary (*modus*) bycia. I jeszcze jedno, indywiduum, które jest *unaccommodated*, przestaje bezkonfliktowo „pasować” do świata, nie upodabnia się do niego w akcie egzystencjalnej mimikry, odstaje od niego i wychyla się poza jego ramę (łacińskie *commodus* oznacza kogoś lub coś pasującego, odpowiedniego). „Bezdomna bieda” to stan, w którym człowiek od-staje od świata, odrzucając jego (muzyczny i konfekcyjny, ale przede wszystkim egzystencjalny) „strój”. Przeciwnieństwem tej myśli jest pogląd Edmunda, który wręczając Kapitanowi tajemny rozkaz zamordowania Kordelii, powie: „Wiedz o tym, / Że ma być człowiek takim, jak czas zechce [...]” (5.3).



„My trzej jesteście sfalszowani”. W *Cymbelinie* czytamy następującą przestrożę: „[...] nie bądź jak świat płochy, / Kryjący lichą treść w pięknej oprawie. / Niechaj zawartość twa będzie odmienna / Od naszych dworzan i wypełni wszystko, / Co obiecujesz” (5.4). Ale to, co następuje po tej kwestii, jest jaskrawym przykładem mowy jako niejasnej obietnicy znaczenia. Posthumus czyta zawiły tekst wyroczni, który opatruje następującym komentarzem: „Jest to sen nadal lub coś, co szaleńcy / Mówią bezmyślnie. Lub jedno i drugie, / A może żadne?”. I to, i tamto,

ale zarazem ani to, ani tamto: taka jest struktura obietnicy, która za wszelką cenę usiłuje obronić się przed podejrzeniem o jednoznaczność, umieszczając się w przestrzeni zapowiedzianego, lecz niespełnionego znaczenia. „Słowa nierozumne / Lub takie, których rozum nie rozplącze?” – to pytanie Posthumusa lokuje język między kompletną niezrozumiałością, charakterystyczną dla wypowiedzi zacierającej swą artykułacyjną i semantyczną wyrazistość („bezmyślna” mowa „szaleńca”), a mglistym widokiem dalekiego konturu znaczenia, dodajmy – znaczenia do końca niepoznawalnego, „nierozplątanego” przez rozum. Szaleństwo zdejmuje z mowy obowiązek racjonalności, zwalnia bowiem od odpowiedzialności za czyny. „Jest obłąkany, więc nie musi zdawać / Rachunku z czynów swych” – powie w *Królu Learze* Sługa o Gloucesterze (3.7). W *Genealogii moralności* Nietzsche definiuje człowieka jako zwierzę zdolne do składania obietnic (*das versprechen darf*), co Derrida odczytuje jako formę diagnozy „niekompletności” człowieka, zwierzęcia „niedoskonałego” pozostającego – w przeciwieństwie do pozostałych zwierząt – w wewnętrznej niezgodzie z samym sobą³⁵.



„Muszę być skryty”. W świecie, który jest „nawałnicą”, słowa są nie więcej niż przyrzeczeniem. Lecz niedawanie im wiary nie okazuje się łatwe, gdyż rozpoznawszy nawałnicę zdrady ukrytą wewnątrz słowa, odkrywamy niejawne i brutalne siły, burzące od środka spokojną powierzchnię dyskursu, nie możemy ujawnić owej wiedzy – wszak nasze słowa także są tylko „obietnicą”. Odpowiadamy więc obietnicą na obietnicę, pozorem na pozór, przyjmując spokojnie ową burzę zdrady, czynimy tak po to, aby ukryć własne „wz-burzenie”, utajnić burzę, ukrytej burzy przeciwstawić inną ukrytą burzę. Mówiąc tytułem sztuki Szekspira, odpowiadamy miarką za miarkę. W *Peryklesie* podstępność ma strukturę piętrową: Simonides, król Pentapolis, zwodzi podstępem kandydatów do ręki córki, jako że popiera zabiegi wybranego przez nią Peryklesa, ale jednocześnie czyni wszystko, aby ukryć poparcie dla tego wyboru. „Muszę być skryty” – powiada, i owo *I must dissemble it* ujmuje istotę rzeczy: mowa i zachowanie są sposobami ukrycia właściwego znaczenia. Słowo i znaczenie stają przeciwko sobie. Subtelność mowy jest wybiegiem, rodzajem pułapki. Tak zresztą czytamy u Szekspira. Perykles wysiłki króla zmierzające do pozbawienia go życia nazywa „subtelność

35 J. DERRIDA: *The Animal that Therefore I Am*. Przekł. ang. M.L. MALLETT. New York, Fordham University Press, 2008, s. 3.

ciami”, *subtilty*. Czas ściga się z samym sobą, występuje przeciwko sobie, gdy nakazuje dziecku (jak w *Makbecie*) narodzić się „przed” czasem. Nic dziwnego, przecież „świat ten jest wieczną nawałnicą”.



„Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie?”. W świecie, który jest „nawałNICą”, dokonuje się nieustanne przeNICowywanie wartości i pozycji. Nie chodzi o ich unieważnianie lub kasowanie, lecz właśnie o NICowanie. Dążenie do władzy jest motorem działania, ale jednocześnie bieg świata demonstruje ulotność i pozorność nie tyle samej władzy, ile przyjętego przez człowieka porządku legitymizowania i utrwalania tejże władzy. **Zaskoczenie budzi nie tyle to, że władza jest nietrwała, ile fakt, że tak łatwo ulegamy złudzeniu, jakobyśmy potrafili uczynić ową władzę solidną i zabezpieczyć ją przed okolicznościami losu.** Los NICuje władzę i porządek polityczny. Ale co najbardziej zdumiewa: fakt ten zawsze wpędza nas w konfuzję, w naszym bowiem dążeniu do utrwalania raz nadanego porządku ulegamy przeświadczeniu, że nasza władza rozciąga się także na los. Nigdzie nie widać tego lepiej, jak w pierwszej scenie *Burzy*, w której hierarchia ludzkiego świata zderza się z rozszalałym żywiołem. Bosman pozbywa się z pokładu dworskiego polityka w sposób jaskrawo dowodzący tego, że los ustanawia wyrwę w każdym wymiarze ludzkiego ładu. Dlatego może sobie pozwolić na grubiańskie „Precz!” (*Out of our way*) skierowane do kogoś, kto stoi znacznie wyżej od niego na drabinie społecznej hierarchii. Rzecz znamienita: los NICuje nie tylko społeczne ustalenia, lecz także sam porządek znajdujący odbicie w języku. Imię traci znaczenie wobec losu. Dlatego Bosman może zawołać: „Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie?” (I.I).



„Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie?”. W świecie, w którym „nawałNICA” NICuje ludzki porządek, imię królewskie niewiele znaczy. Na pytanie, czym jest w takim razie owo imię, moglibyśmy odpowiedzieć, że sprowadza się już tylko do zapowiedzi krańcowej bezradności. Nie ma nic wspólnego z chwałą i z majestatem, który może czynić, co zechce; teraz imię pokazuje złudność politycznych decyzji oraz wszelkich związanych z nimi procedur i zabiegów sumarycznie określanych jako „rada”. Bosman powie ironicznie do Gonzála: „Jesteś doradcą króla; jeśli możesz nakazać tym żywiołom, aby ucichły, nie tkniemy już lin. Użyj twej władzy, a jeżeli nie możesz, podziękuj,

że żyłeś tak długo, i przygotuj się w swej kabinie na nadejście tej nieszczęsnej godziny”. Owo „użyj twej władzy” (*use your authority*) ma szczególną wagę; kiedy padnie ta ironiczna zachęta, przekonamy się, że polityka to posługiwanie się władzą wyłącznie w sferze możliwego, wąskiego obszaru podlegającego kontroli człowieka. Kontrola ta jest do pomyślenia tylko dlatego, że los jeszcze nie wdarł się tam w postaci jakiegś „nawałNICy”. Politykę można prowadzić jedynie tam, gdzie los ignoruje człowieka, nie czyni zeń celu swego NICującego uderzenia. Tam, gdzie szaleje „burza” (przypomnijmy tytuł komedii Szekspira), tam polityka się kończy lub staje się własną karykaturą. Gdy polityka jest domeną „rady”, los dyktuje bez-radność i tym samym kończy z polityką. Nie znaczy to, że człowiek pozostaje bezczynny. Ale teraz ludzkie „czynienie” przenosi się na inną płaszczyznę, na której stykamy się z ostatecznością („nieszczęsna godzina”). Polityka nie zna ostateczności. Nawet jeśli stosuje ostatecznie okrutne metody postępowania, wciąż czyni to w imię „królewskie”, które zależnie od okoliczności może być imieniem „narodu”, „partii” *etc., etc.* W imię ludzkiego porządku, który ma być utrwalony raz na zawsze (tysiącletnia Rzesza to dramatyczny i krwawy przykład takiego porządku), ale nie w imię tego, co ostateczne. Polityka nie zakorzenia się w tym, co ostateczne, to bowiem, co ostateczne, dokonałoby radykalnego jej NICowania. Polityka czasami stosuje środki, które określamy jako „ostateczne” (w swej brutalności lub głupocie), ale czyni to, by wymknąć się z pola rażenia tego, co z całą powagą należałoby określić jako Ostateczne.



„Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie?”. Kiedy mimo niszczącej wszystko burzy Gonzalo i dworacy utrzymują, że Bosman powinien ponieść konsekwencje swej anarchistycznej postawy („Jeszcze on zawiśnie, / Choć wszystkie krople wody się przysięgły / I rozdziawiły czelusć, by go połknąć”), usiłują za wszelką cenę przywrócić w obliczu Ostatecznego ludzki porządek będący zawsze porządkiem nieostatecznym. **Prawo przeciwko burzy – imię króla przeciwko rozszałnym falom: w punkcie styku tych dwóch linii dokonuje się NICowanie polityki.** Dalsze losy rozbitków na wyspie Prospera dowodzą, że polityczne mechanizmy ludzkiego porządku nie są w stanie wyciągnąć właściwych wniosków z lekcji, jaką stanowi zetknięcie się z Ostatecznością. Katastrofa i śmierć nie zmieniają ambicji ani pragnień, dokonują jedynie przesunięć w obsadzie na scenie, na której rozgrywa się ciągle ta sama sztuka. *Realpolitik* może być *real* tylko wówczas, gdy nie uczy się niczego ze zderzenia z Ostatecznym. Ale jeśli tak jest, jeśli pod-

stawą polityki (zajmującej się tym, co nieostateczne, co manifestacyjnie ziemskie, doraźne i tymczasowe) powinna być refleksja człowieka nad Ostatecznym, które zawsze oznacza kres naszego znajomego, pewnego siebie świata, to nie powinno nas dziwić, iż dosłowne i metaforyczne burze i katastrofy nawiedzają dramaty Szekspira. W *Zimowej opowieści*, w *Peryklesie*, w *Burzy*, w *Królu Learze*... wszędzie (czy to nad morzem czy nad wrzosowiskiem) wyje wiatr, niebo rozcinają błyskawice i zagłada zagłada ludziom w oczy.



„Wyrok niezwłocznej przeraźliwej śmierci”. Nie sposób myśleć człowieka poza katastrofą. To ona stanowi najlepszą metaforę jego losu. To, co pisze Małgorzata Grzegorzewska, czytając *Coriolanusa*, trafia w sedno świata Szekspira, a zatem i naszego świata: „Przepowiadając upadek bohatera, jego wrogowie przy okazji formułują kluczową zasadę tragedii. W porze największego triumfu, w południe, cień postaci kurczy się, ale nie ginie. Mroczne przeznaczenie czeka na stosowną porę; katastrofa jest tak samo nieunikniona i nieuchronna jak zachód słońca”³⁶. **Doświadczenie katastrofy jest krystalicznie ludzkim doświadczeniem.** „Wielkie dzieła literatury napisane w »blasku morskiej katastrofy«. [...] Blask morskiej katastrofy czasem niejasno zapowiedziany w duszy proroka [...]. Motto, jakim Milton opatrzył swego *Lycidasa*, pochodzi, o dziwo, z Petroniuszowego *Satyriconu* i brzmi: *si recte calculum ponas, ubique naufragium est* – »gdy wszystko dobrze rozważyć, wszędzie jeno morska katastrofa«. Gdzie nie spojrzeć – rozbite statki, i wtedy przystępujemy do działania”³⁷. Tragedia ujmuje życie jako serię przygodnych zdarzeń uruchamianych kolejnymi katastrofami i przesileniami, po których rozpoczyna się odbudowywanie skruszonej struktury. W ten sposób dochodzimy do tragikomedii jako formuły pojmowania bycia. *Komedię omyłek* rozpoczyna opowieść o tym, jak „[...] zawsze-wiatrom-posłuszna głębina / Dała nam poznać nadejście tragedii” (I.I), pozbawiającej nadziei („A wkrótce uszła i cała nadzieja”) w obliczu Ostatecznego („Przyćmiony niebios blask dał zatrwożonym / Umysłom naszym ujrzeć nadchodzący / Wyrok niezwłocznej przeraźliwej śmierci (*a doubtful warrant of immediate death*)”. *Naufragium* jest zaczynem tragikomicznej wizji istnienia. Już w 1601 roku tak pisał

36 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi. Szekspira tragedia zemsty*. Kraków, Universitas, 2006, s. 117.

37 N.O. BROWN: *Apocalypse – and/or – Metamorphosis*. Berkeley, University of California Press, 1991, s. 163.

o niej Giambattista Guarini w głośnym eseju *Compendio della Poesia Tragicomica*: „[celem tragicomedii – T.S.] jest naśladowanie przez sceniczne ukazanie akcji łączących elementy tragiczne i komiczne, mogące z sobą zgodnie współistnieć, ujęte w ramy jednolitej formy dramatycznej, która ma dostarczyć przyjemności oczyszczającej smutek, będący udziałem widzów”³⁸.



„Okręt na morzu: słysząc huk gromu, błyskawica”. To pierwsze słowa zapowiadające wydarzenie, od którego zaczyna się *Burza*. Za chwilę okręt zatonię zagnany na zdradliwe skały, lecz na końcu wszystko – wedle modelu komediowego romansu opisanego przez Northropa Frye’a – powróci do stanu wyjściowego. Ale owa restytucja dokonuje się za pośrednictwem czarodziejskiego, romantycznego świata duchów i magicznych ksiąg Prospera ubranego w płaszcz czarnoksiężnika. To ważna okoliczność: tonący statek jest nie tylko środkiem morskiego transportu, lecz przede wszystkim państwem. Na jego pokładzie stoi król i cały dwór wracający z zaślubin królewskiej córki. Katastrofa tego statku to katastrofa państwa, koniec sfery publicznej, której uczestnicy zamieniają się w błakających się bezładnie rozbitków. To już druga katastrofa państwowej nawy; wszak wiemy, że na pokładzie płynie władca będący w istocie uzurpatorem, który podstępnie wydarł koronę prawowitemu monarsze. Katastrofa goni katastrofę. **Szekspir oświecla ten moment, w którym wspólnota doznaje wstrząsu, kiedy nawa państwa uderza w podziemne skały; to moment szczególny, gdyż wspólnotę można zrozumieć tylko w ciemnym świetle grożącego jej niebezpieczeństwa.** Dwie kwestie z II części *Henryka IV* ujmą to dobitnie. Najpierw Arcybiskup określi moment *naufragium*: „Dobro wspólnoty (*the commonwealth*), ten mój brat powszechny, / Sponiewierane jak brat w domu własnym” (4.1), a następnie wskaże, iż to właśnie *naufragium* nadaje nowy, niezwykle kształt wspólnotie: „Czas niespokojny (*the time misorder’d*) zegnał, jak to widać, / Wszystkich nas i zbił w taki kształt niezwykle” (4.2). Gdy John Donne będzie opisywał morską burzę, spojrzysz na nią, jak Nietzsche wieszczący konsekwencje śmierci Boga w 125. aforyzmie *Wiedzy radosnej*, jako na radykalne zaburzenie przestrzeni i czasu oraz ich głównych mierników: „Kiedym się zbudził, widzę, że widzieć nie mogę. / Jak słońce, które przecież winno znać swą drogę, / Zapomniałem, gdzie zachód, wschód, dzień, noc: że dnieje, / Przyjąłem,

38 D. HIRST: *Tragicomedy*. London and New York, Methuen, 1984, s. 5.

zakładając, że świat wciąż istnieje”³⁹. „Nie galery i barki, ale szczątki władają na morzu”⁴⁰. Walter Benjamin łączy doświadczenie katastrofy, rozpadanie się wszelkich spójnych całości, niejako zapowiedziane w słynnej frazie Marksa i Engelsa z *Manifestu komunistycznego* utrzymującej, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”, z możliwością zajęcia postawy etycznej: „Gdy wszystko się rozpada, gdy na pustym horyzoncie nie pojawia się żaden żagiel ani grzebień fali przeżyć, wówczas jednostce osamotnionej, dotkniętej *taedium vitae*, pozostaje tylko jedno: wczuwanie się”⁴¹. Jako nagłą iluminację etyczną odczytuje Marshall Berman scenę, w której na dzikim wrzosowisku Lear zdziera z siebie monarsze odzienie. To także jeden z wariantów *naufragium*. „Ten akt, który w przekonaniu Leara miał go zepchnąć na dno egzystencji, paradoksalnie okazuje się jego pierwszym krokiem ku pełni człowieczeństwa, ponieważ Lear po raz pierwszy dostrzega więź łączącą go z bliźnim. Dzięki temu zaczyna więcej czuć i rozumieć”⁴².



„[...] wyspa ta wydaje się bezludna” (2.1) – mówi Adrian, ale wbrew jego słowom, jak wiemy, przez cały czas na wyspie Prospera trwa wyteżona praca mająca przywrócić funkcjonowanie państwa i jego organów. Lecz restytuowanie państwa jest możliwe tylko dzięki tragicomicznej mocy romansu. Friedrich Schelling zauważył to, przeciwstawiając Szekspira Calderonowi. Hiszpańska tradycja podtrzymywała „powszechność” silną pozycją Kościoła, „tylko w Kościele było jeszcze życie powszechności. [...] Szekspir natomiast, któremu czas i miejsce urodzenia odmówiły takiego gruntu, stworzył sobie dla komedii całkowicie własny, romantyczny świat, także poniekąd pasterski, ale o większej barwności, mocy i bogactwie”⁴³. To nie chytre, acz łatwe do przejrzenia, zabiegi polityków, lecz sztuka i jej księgi mają moc restytuowania państwa dzięki przypomnieniu i odtworzeniu cyklicznych opowieści i rytuałów w świecie pragnącym o nich zapomnieć. Tak jest w *Zimowej opowieści*, gdzie ceremonia strzyżenia owiec w czwartym akcie odtwarza świat komunii bogów i śmiertelnych („To strzyżenie

39 J. DONNE: *Burza morska*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 115.

40 P. QUIGNARD: *Albucjusz...*, s. 66.

41 W. BENJAMIN: *Pasaże...*, s. 848.

42 M. BERMAN: „*Wszytko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków, Universitas, 2006, s. 141.

43 F.W.J. SCHELLING: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, PWN, 1983, s. 468.

owiec / Jest jak zebranie urodziwych bogów, / A ty królową jego jesteś" [...], 4.4), ale jednocześnie nieustannie konfrontuje ambicje „młodych” zaprowadzenia nowego ładu („Będę twoim, piękna, / Lub mego ojca nie będę”, deklaruje Florizel) z wysiłkami „starych”, zmierzających za wszelką cenę do podtrzymania dotychczasowego porządku („Sądzę, że ojciec / Winien być gościem na weselu syna / I zająć miejsce najwyższe u stołu” – tak Polixenes mrozi rozpalone wyzwoleńczą miłością ambicje syna). Nim w ostatnich scenach romansu Szekspira światy „starych” i „młodych” spotkają się w akcie błogosławieństwa („Spójrzcie w dół, bogowie, / I z czar najświętszych na głowę mej córki / Niechaj popłyną wasze łaski”, 5.3, mówi Hermiona, spoglądając na odnalezioną po latach Perdite), najpierw stary świat musi zablźnić własne rany, integrując przeszłość z żywą materią terażniejszości. Leontes odnajdzie utraconą dawno żonę, lecz owa integracja stanie się możliwa dzięki sztuce właśnie. „Jakże wyrzeźbić można dławem oddech?”, pyta monarcha, podziwiając w długiej medytacji rzekomy posąg Hermiony. Northrop Frye komentuje: „Wszystko odbywa się w kaplicy, gdzie rzekomy posąg i malowidło zostają ożywione, a cudownemu zdarzeniu towarzyszy poezja i muzyka. Warunkują to jednak dwie okoliczności: otrzymujemy wizję szczęśliwej przyszłości wspólnoty, ale do tego konieczne jest ponowne włączenie przeszłości do życia, w którym to akcie to, co umarłe, powraca pod magicznym wpływem sztuki”⁴⁴.



W *Ryszardzie III* czasy nazwane są „grubiańskimi” (3.1) (*grossness of this age*), co oznacza stan, w którym człowiek traci człowieczeństwo, a natura swą naturalność. **Czasy stają się wynaturzone; nie chodzi tu jednak o prostą zdradę natury, lecz o wykroczenie czasu przeciwko swej własnej naturze.** Czas kieruje się przeciwko sobie, występuje ze swych brzegów, a ludzie doznają czegoś, co można nazwać „trzęsieniem czasu”. Jak ujmie to Gloucester: „Jak najzwyczajniejszy Występek, Nieprawość (*Iniquity*), / Nadaję słowu dwa sprzeczne znaczenia” (3.1). W *Timonie Ateńczyku* czasy zostaną określone jako takie, w których chytrość w postępowaniu bierze górę nad etyczną motywacją: „[...] muszą dzisiaj ludzie / Swe miłosierdzie puścić w zapomnienie, / Gdyż spryt zasiada wyżej niż sumienie” (3.2). Może to oznaczać, że człowiek podporządkowuje się działaniom czasu, który nagle porzucił przypisaną mu przez nas koleinę. Występna chytrość człowieka okazuje się sposo-

44 N. FRYE: *Creation and Recreation*. In: *Northrop Frye on Religion*. Eds. A. LEE, J. O'GRADY. Buffalo, London, University of Toronto Press, 2000, s. 50.

bem dotrzymywania kroku rozszalałemu i niezrozumiałemu czasowi. Wypowie się na ten temat Perykles: „Czas jest królem ludzi, / Jest ich rodzicem, a także ich grobem; / Daje co zechce; nie to, o co proszą” (2.3). Nieprawość jest więc drogą (zawsze w ostateczności daremną) do dostępnego zyskania czegoś od czasu przez chytre „wkręcenie się” w jego nieobliczalne łaski. Nieprawością usiłujemy dopasować się do świata, by dzięki temuż dopasowaniu nadawać bieg sprawom.



To be or not to be. Zdaniem Johanna Gottfrieda Herdera, to trzęsienie czasu obraca wniwecz stabilny porządek Arystotelesowskiego świata. Nie tylko dlatego, że czas zostaje znacznie rozciągnięty poza ograniczenia, jakie stawiał mu Arystoteles, lecz przede wszystkim dlatego, że był czasem „nasyconym”, czasem o szczególnym stopniu gęstości. To czas, który wyslizgnął się z tradycyjnych Arystotelesowskich miar, nie przylega do nich i nie poddaje im się. Czas poza miarą. Czas Szekspira nie zna zegara. „Cóż to będzie za iluzja, jeśli widz po każdej odsłonie zechce patrzeć na zegarek i się zastanawiać, czy coś takiego mogło się wydarzyć przez tyle a tyle czasu...”. Działanie nie tyle nie mieści się w powszechnie dostępnym czasie, ile rezygnuje z niego, ustanawia własny czas. Kontynuuje Herder: „Jako twórcy nie bije ci żaden zegar na wieży i w świątyni, lecz ty sam musisz stworzyć świat, ten zaś nie istnieje inaczej niż w przestrzeni i czasie”⁴⁵. Teraz, gdy z pejzażu znikają zegary miarowo wytyczające przedziały czasu i przeznaczające im odpowiednie czynności, przemijanie nie jest już jedynie ogólnikową prawdą, lecz przejmującym dramatem konkretnego wydarzenia dotyczącego konkretnych osób. Nietzsche napisze, że to spełnienie mądrości tragicznej, polegającej na „afirmacji przemijania oraz unicestwiania”, afirmacji tak radykalnej, że wykraczającej poza klasyczne Arystotelesowskie *catharsis* i niewahające się nawet przed możliwością odrzucenia „pojęcia byt”⁴⁶. Tak da się zrozumieć Hamletowskie „być albo nie być”: jako doznanie czasu tak zintensyfikowanego, tak nasyconego działaniem, że niewytrzymującego własnego ciśnienia. Kto tak formułuje zapytanie, już wychylił się poza krawędź bycia. Może Hamlet, jak Cioran, pragnie doznać „owej jasności wybuchłej nagle na obrzeżach naszego istnienia”, a w konsekwencji poczucia tego, że nie ma „żadnej już przeszłości ani

45 J.G. HERDER: *Wybór pism*. Oprac. T. NAMOWICZ. Wrocław, Ossolineum, 1987, s. 259.

46 F. NIETZSCHE: *Ecce homo...*, s. 77.

przyszłości; nikną wieki, materia odchodzi, nikną ciemności; śmierć wydaje się śmieszna i śmieszne wydaje się życie⁴⁷.



„Zbliża się dwunasta” (I.4). Ta zwięzła informacja przypomina o tym, że miary czasu mimo wszystko nie opuszczają ludzkiego świata. Szekspir nawet intensyfikuje wrażenie ich obecności. Gdy Horatio mówi o dwunastej godzinie, Marcellus doda, że „już wybiła”. Nie dalej niż w siódmej kwestii zabrzmi dźwięk zegara jako strażnika czasu. Na uwagę Francisca: „Ściśle przestrzegasz oznaczonej pory”, Bernardo odpowie: „Biła dwunasta”. *’Tis now struck twelve* wyznacza nie tylko porządek ludzkiej chronologii, sygnalizuje też trwały w tym porządku związek czasu z pracą. „Dwunasta” zespala dzień z nocą, wskazując, że rzeczy dzieją się nieprzerwanie; nawet noc nie przynosi przerwy w tym pracowitym dzianiu – strażę czuwając, zmiennicy wartowników skrupulatnie pilnują zegara. Nieco dalej Marcello jeszcze zacieśni ten związek pracy i czasu jako podstawowego, choć nie do końca zrozumiałego, wyznacznika ludzkiego porządku, który w zapale pracy zapoznaje już naturalne cezury czasowe: „Czemu spędzono cieśli okrętowych, / Których mozolny trud już nie odróżnia / Reszty tygodnia od świętej niedzieli? / Cóż to nadchodzi, że spocony pośpiech / Złączył dzień z nocą, by sły w jednym jarzmie? / Kto mnie objaśni?” (I.1). Nie sposób wymknąć się czasowi, ale ludzka skala chronologii kurczy się i karleje: wszak mówi się o godzinach pracowicie odmierzanych ruchem zegara po to, aby wkroczył w nie Duch, dla którego ludzkie trudy i właściwy im czas są obojętne. Jak mówią stojący na blankach helsynorskiego zamku przyjaciele Hamleta, widmo jest cezurą, granicą między czasem świętym i zbawionym a porą potępionych i grzesznych. Marcellus mówi o „czasie uświęconym i łaskawym” (*so hallowed and so gracious is the time*) oraz o tym, który sprzyja „wałęsającym się duchom” (*no spirit dare walk abroad*) (I.1). Te dwie miary czasu nijak nie mają się do miarowo wybijanych godzin i wykonywanej w nich pracy. Widmo przypomina o czasie starszym niż czas ludzki – z właściwym mu pośpiechem, niecierpliwością i żalem za tym, co mija.

47 E. CIORAN: *Historia i utopia*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa, Aletheia, 2008, s. 162.



Moralize two meanings in one word. Nieprawość nie jest prostym odrzuceniem sprawiedliwości, lecz polega na kreowaniu czynów w ten sposób, że to, co nieprawe, zyskuje pozór prawości. Nieprawość opisuje stan świata, w którym czyny wywodzą się z nieprawego czynienia, tak jak bękart wywodzi się z nieprawego łoża. W tym sensie **historia jest nieprawą**. Tersytes tak ją podsumuje w *Troilusie i Cressidzie*: „Ileż tu błazeństwa, ileż kuglarstwa, ileż łotrostwa! A cały spór o kurwę i rogacza!” (2.3). Gdy Gloucester powie, że nadaje słowu dwa sprzeczne znaczenia, faktycznie mówi o tym, że nie chodzi tu o zwykłe obdarzanie słów kolejnym, „nowym” znaczeniem. Nie chodzi tu o nic „nowego”, lecz o odwrócenie porządku tego, co „stare”, tego, co już jest. Gdy Gloucester wyjaśnia, iż jego zamiarem jest *moralize two meanings in one word*, owo *moralize* ma przenieść nieprawość i występki w świat uznanych i usankcjonowanych wartości; czynom nieprawym zapewnia się teraz sławę, jaką winna się cieszyć jedynie prawość. Nie chodzi o „nowy” porządek, lecz o skryte (Gloucester świadomie przesuwając znaczenia, ale czyni to „na stronie”, *aside*, aby ukryć ów zabieg przed światem) wykorzystanie „starego” do własnych celów.



„Ileż tu błazeństwa, ileż kuglarstwa, ileż łotrostwa!” . Nikt nie mówi tyle o pochodzeniu z nieprawego łoża, co Tersytes. Gloucester jest „nieprawym” swym kalectwem, jest – jak sam mówi – jedynie „na pół wykonany”, *unfinish'd* (1.1); Tersytes okazuje się nieprawym we wszystkim, gdyż ostatecznie bękartstwo uniemożliwia kompletność właściwą prawości. Kto jest bękartem, ten nie może się zmieścić w żadnej formule właściwej prawym bytom. Na końcu *Troilusa i Cressidy* Tersytes tak uściśla fenomen nieprawości: „Jestem bękartem od poczęcia, bękartem z wychowania, bękartem w umyśle, bękartem w męstwie, nieprawym we wszystkim (*in every thing illegitimate*)” (5.6). Wszystko, czego dokonuje ten, kto zrodził się z nieprawego łoża, nosi stygmat nieprawości, ponieważ człowiek taki jest – *in every thing illegitimate*. Nieprawość czynu wywodzi się z nieprawowitości pochodzenia, stąd pojawia się pokusa, aby zwrotem ku naturze jako źródłu ludzkiego bycia wymazać znamię wyroku prawa ustanowionego ludzką przeciwieństwem. Edmund w *Królu Learze* uczyni słowo *legitimate* centralnym punktem swego monologu, w którym „prawowitość” będzie zwalczał odwołaniem do Natury. „Jakie to piękne słowo »prawowite«!” (1.2) (*legitimate*), wykrzykuje Edmund, a jego ironia kieruje się przeciwko ludzkiemu prawu i zwyczajowi (*pla-*

que of custom) i ich przewidywalności pozbawiającej czyny człowieka spontaniczności i energii. Bękart należy do natury, uważa ją za swego boga („Ty jesteś moją boginią, Naturo”), wyprowadza bowiem swoje istnienie nie ze struktury związków ustalonych przez prawo, lecz przez niekontrolowaną energię namiętności: „Natura pięknie nas [bękartów – T.S.] wyposażyla / I więcej wlała życia w nas niż w rzesze / Głupców spłodzonych między snem a jawą, / Na łożu stęchłym, w nudzie i znużeniu?” (I.2). Bękart wyrzucony zostaje nie tylko poza nawias prawa, lecz także czasu; wyprzedzony przez pierwotnego syna („[...] wyprzedził mnie brat o dwanaście czy też czternaście księżyców”), jest skazany na niemożliwe zadanie „ścigania” swego czasu.



„Czas nami włada”. *We are time's subjects*. Mówi to Hastings, zamykając I akt II części dziejów Henryka IV. Człowiek musi podporządkować się temu-co-przychodzi, lecz nie jest to tylko lekcja rezygnacji. Ustanawia ona także specyficzną relację między nami a naszym działaniem: jeśli istotnie postępowanie jednostki musi być działaniem „na miarę czasu”, to czas bierze na siebie znaczną część odpowiedzialności za nie. **Zrozumieć czas można jedynie, badając ludzkie czyny, które tenże czas wymusza.** Człowiek jest nie tyle aktorem, ile re-aktorem czasu – jego działanie jest od-reagowywaniem na wymogi chwili. To czas ustanawia konieczność czynu; człowiek jedynie wchodzi w wyznaczoną mu rolę. Tak ujmuje to Westmoreland w rozmowie ze skarżącym się na niewdzięczność króla Mowbrayem: „[...] chciej pojąć te czasy, / Tak jak konieczność każe je pojmować, / A szczerze powiesz, że to one właśnie, / Nie król, przyczyną twoich krzywd się stały” (4.1). Sam Mowbray wcześniej mówi o tym, że czasy położyły na nim swą ciężką rękę (*these times / To lay a heavy and unequal hand / Upon our honours*). Podobnie Parys w *Troilusie i Cressidzie* będzie mówił o niefortunnej sytuacji jako o „gorzkiej konieczności tych czasów (*the bitter disposition of the time*)” (4.1). Można się zastanawiać, czy myśl Szekspira nie stara się wyswobodzić człowieka z tej ścisłej zależności i czy w ten sposób nie dąży do tego, by istnienie człowieka uczynić w pełni odpowiedzialnym. **Droga do tej odpowiedzialności prowadzi przez sprzeciw wobec konieczności, które narzuca czas.**



„Czas nami włada”. Ale sprzeciwić się wymogom czasu można tylko, uznając, że jego działanie generalnie biegnie w poprzek naszych ocze-

kiwań. Obstawać przy swoich zasługach, dopominać się trwałości ich uznania dowodzi tego, że czas już nas pognębił, i tylko czekać jak zdruzgotcze nasze wymyślnie skonstruowane budowle. Ulega czasowi ten, kto usiłuje dowieść niezniszczalności swych zasług. Jak Achilles w *Troilusie i Cressidzie*, który zdziwiony obojętnością dawnych towarzyszy pyta: „Cóż to? Czyżby moje / Czyny zostały zapomniane?” (3.3). Tylko pogodzenie się z tym zapomnieniem może uczynić z nas godnych przeciwników czasu. **Opiera się czasowi ten, kto wie, że jego czyny idą w niepamięć, i kto w związku z tym uświadamia sobie, że w istocie nie ma czynów w pełni „dokonanych”, że musimy wciąż czynić na nowo, wiedząc, że to, co uczynione, zostaje natychmiast pożarte przez czas.** Dokonane staje się niemal natychmiast niedokonanym. Tak mówi o tym Ulisses, odpowiadając na naiwne zapytanie Achillesa: „Jest z niego [z czasu – T.S.] potężny, / Niewdzięczny potwór (*a great siz'd monster of ingratiitudes*), a owe okruczości / To piękne czyny przemienione, które / Są pożerane, zaledwie nastąpią, / I zapomniane, zaledwie się spełnią” (3.3). Czynienie rychło od-czynione jest naszym powołaniem w i do historii, której ruch polega na tym, że człowiek musi nieustannie przypominać światu o sobie. Tak więc nieuchronnie balansujemy na krawędzi *hubris*. Przypominanie o sobie ma walor heroicznego działania, zawsze i mimo wszystko jest, jak by powiedział Sloterdijk, „tymotejskie”, ale tym samym łatwo naraża nas na zarzut pychy. Gdy Ulisses tłumaczy niezbyt pojętnemu Achillesowi („Wolałbym być owczym kleszczem niż tak walecznym głupcem” – powie o słynnym wojowniku Tersytes w tej samej scenie), że „oko dzisiejsze cieszy rzecz dzisiejsza”, a „rzecz w ruchu / Łatwiej jest dostrzec niżli nieruchomą” (3.3), ma na myśli tyleż filozoficzną wykładnię ludzkiego losu pogrążonego w strumieniu stawania się i przemiany, co prostą mechanikę społecznego statusu i uznania, wedle której „Spocząć to tyle, co wyjść całkiem z mody” (3.3).



„Spocząć to tyle, co wyjść całkiem z mody”. Walter Muschg odczytuje przywołaną przed chwilą wypowiedź Ulissesa jako wyznanie samego Szekspira, którego los czarował urokami i sławą sceny, a jednocześnie skazywał na zapomnienie w momencie, w którym scena przestawała cieszyć oko widza. Dramaty trwały dopóty, dopóki paliły się świece i pochodnie nad sceną teatru The Globe. „Wycofanie się Szekspira ze sceny stanowi wyraz wielkiego sceptycyzmu wobec sukcesu, ale jest zagadkowe. Powody pozostają niejasne, nie tak jednoznaczne jak w wypadku proroka pogardzającego światem. To zagadkowe zamilknę-

cie jest ostatecznością, do jakiej może skłonić maga przesyt światem”⁴⁸. „Błahostka” poety nie jest tym samym, co „błahostka” proroka (do tej figury przyjdzie nam powrócić). Artysta nie może definitywnie rozstać się z „błahostką”, tylko ona bowiem zapewnia mu istnienie. Przenicowuje błahostki pozornie nowe, a w istocie powtarzające dobrze znane wzory (*garws [...] made and moulded of things past*), lecz ich nie porzuca; nie ma ich czym zastąpić. Prorok radykalnie odrzuca skonstruowany przez człowieka świat na rzecz domeny świętej, państwo ludzkie zastępuje państwem boskim. Miejsce proroka jest szczególne, gdyż wypowiadając się spoza obszaru doczesności władzy państwowej (przypomnijmy: „Królestwo moje nie jest z tego świata”), musi wcześniej czy później wypowiedzieć posłuszeństwo normom panującym w państwowym świecie. Jeśli nawet prorok, jak Jeremiasz, zapowiada nadejście przyszłego państwa, to właściwie termin „państwo” jest nadużyciem: podczas gdy w rozumieniu polityki realnej państwo jest zawsze dziełem ludzkim, prorok wyraźnie mówi o nim jako o dziele boskim. Stąd słuszna uwaga Waltera Muschga: „Polityka jasnowidztwa obraca się wokół tego, jak położyć kres całej biedzie z państwem. Neguje rzeczywiste państwo, które jest tworem tej biedy, i odwołuje się do utopii. Pozostaje w stałym przeciwieństwie do polityki potężnych. Nie zadowala jej żadna konkretna realizacja”⁴⁹.



„Odmiany czasu”. Henryk IV jest „wyrzucony” z czasu; znajduje się w sytuacji człowieka „nie na czasie”, gdy bowiem inni śpią, on nie może zmrużyć powiek. Godność królewska nie tylko nie łagodzi bezsenności, lecz ją wręcz zaostcza. „Ilu moich najuboższych / Poddanych śpi już twardo o tej porze?”, pyta król, w odpowiedzi konstatując, że zgodność z czasem, działanie harmonijne z jego wymaganiami, jest podstawą szczęścia, którego on sam nie może zaznać: „Więc niechaj w szczęściu śni nisko zrodzony; / Bezsenne głowy dźwigają korony” (3.1). A skoro oryginał mówi, iż *uneasy lies the head that wears a crown*, wniosek daje się wyprowadzić następujący: ten, kto nie może uzgodnić siebie i swych czynności z czasem (nie śpi, jak czynią to inni, w czasie na to przeznaczonym), nie może zaznać spokoju i skazany jest na wieczną „nie-swojskość”. Ale w dalszej części monologu otwierającego III akt *Henryka IV* części II odnajdziemy jeszcze jeden fundamentalny powód, dla

48 W. MUSCHG: *Tragiczne dzieje literatury*. Przeł. B. BARAN. Warszawa, Aletheia, 2010, s. 639.

49 Ibidem, s. 108.

którego człowiek okazuje się bytem „nie na czasie”. Nawet ten, kto z wyjątkową gorliwością dopasowuje się do konieczności chwili, ma jedynie nader ograniczony horyzont jawienia się czasu. Nie chodzi już tylko o radykalną rozbieżność między czasem ludzkim a geologicznym, niepojętym w swych odmianach i długim trwaniu. To owe „odmiany czasu” (*the revolution of the time*), za których sprawą zmienia się geologiczne oblicze ziemi, to praca czasu „[...] gdy góry kruszy, każąc łądom / Znużonym własną niezłomną twardością, / By rozpuściły się i znikły w morzu”. Przede wszystkim rzecz w tym, że jedynie powierzchowna znajomość czasu sprawia, że jesteśmy przekonani o naszej wierności jego wymogom. Powierzchnowość owa polega na tym, że jesteśmy zbyt krótkowzroczni, by przewidzieć przyszłość oraz docenić rolę przypadku. Świetnie powie o tym Lancaster w rozmowie z Hastingsem: „Jesteś zbyt płytki, Hastingsie, zbyt płytki (*much too shallow*), / By móc przeniknąć do dna przyszłych czasów (*to sound the bottom of the after-times*)” (4.2). Żeglarska retoryka jest nieprzypadkowa: jeśli czas jest oceanem, nie mamy skutecznych sposobów ani by zbadać jego dno (*to sound to* zapuszczać sondę w poszukiwaniu dna), ani by przeniknąć poza horyzont „teraz” („przyszłe czasy” to *after-times*, zatem czas znacznie wykraczający za widnokrąg obecnej chwili, a może nawet poza ludzki czas w ogóle).



„Czas nadchodzi, który zadrwi z ładu”. Czas wymusza na nas działania dlatego, że nie zagłębialmy się weń, przyjmując, że dzięki akceptacji jego warunków zapewniamy sobie automatycznie przyznanie racji naszym planom i zamierzeniom. Wszystko to zawdzięczamy chorobie spojrzenia, która kreuje złudzenie przyszłości (zawsze na naszą miarę) i iluzję kontroli nad wydarzeniami (wyeliminowanie przypadku, w konsekwencji czego rzeczywistość znajduje się w naszej mocy). „O, gdyby dało się to ujrzyć, wówczas / Młodzieniec, nawet najszcześniejszy, widząc / Na drodze swojej dawne zagrożenia / I krzyże, które jeszcze go czekają, / Zamknąłby księgę, usiadłby i skonał” (3.1), mówi Henryk. Działam zgodnie z czasem, bo wydaje mi się, że wiem, co nastąpi, oraz dlatego, że sądzę, że przypadek nie gra roli – to dwie zasady polityki bycia „na czasie”. Szekspir będzie dążył do wykazania braków takiego stanowiska przez wskazanie jakże ograniczonego i z konieczności ułomnego pojmowania czasu właściwego człowiekowi. W tym sensie Szekspirowska diagnoza radykalnej odmiany czasu (np. w *Troilusie i Cressidzie*, gdzie mówi się o czasie nowożytnej Europy jako o zaproszeniu do chaosu, czy w II części *Henryka IV*, w której król wyrokuje, iż „czas nadchodzi,

który zadrwi z ładu”, *time is come to mock at a form*) odnosi się do każdej epoki historycznej. Czas, jak pojmuje go człowiek, istotnie jest szyderstwem z formy, narzuca bowiem ludzki kształt przyszłości kreowanej w znacznej mierze przez siły nie-ludzkiego. **Ludzki czas to dystorsja czasu, lecz tylko tak może nam być dostępny.**



„Młodzieniec nawet najszcześniejszy”. Gdybym więc znał księgę przeznaczenia (*the book of fate*), nie wybrałbym swojego życia nawet wtedy, gdybym przystępował do tej lektury z daną sobie samemu obietnicą szczęścia („młodzieniec nawet najszcześniejszy”). To właśnie ta obietnica złożona samemu sobie (czyż ja właśnie mogę być nieszczęśliwy?) sprawia, że wybieram pewną drogę działania, zakładam bowiem, że czas będzie sprzyjał mojej szczęśliwości. Wybieram więc „to” życie, wyobrażając sobie i obiecując jego przebieg, lecz w istocie „to” życie, kształtowane bardziej przez niewiadomą przyszłość i przypadek niż przeze mnie, jest mi nieznane, faktycznie okazuje się innym, „tamtym” życiem. Ono zaś jest zaprzeczeniem życia – znając jego przebieg, „usiadłbym i skonał”. Człowiek – uczy Szekspir – bytuje między „tym” i „tamtym” życiem. „To” daje obietnicę i nadzieję; „tamto” stawia go w obliczu ostatecznej przeciwności, jaką jest śmierć. W „tym” życiu, ilekroć otworzę usta, już przemawiam z wnętrza nadziei: „Jak tylko otworzę usta, już coś obiecałem; a może raczej obietnica schwytała to »ja«, które obiecuje przemówić do drugiego, chce coś powiedzieć [...]”⁵⁰. Kiedy Makbet wypowiada swą głośną kwestię, iż życie jest „opowieścią idioty pełną wściekłości i wrzasku”, mówi o spojrzeniu na „to” życie z perspektywy „tamtego”, które wcześniej czy później utworzy sobie do nas drogę. „Tamto” życie przeraża nas tym, że jest poza nadzieją i poza obietnicą. Mimo wszystko trzeba zachować wdzięczność.



„Jakim potworem jest człowiek, kiedy oblecze się w kształt niewdzięczności”. Goszczący w Atenach dwaj cudzoziemcy, w których rozmowie pada przytoczony sąd o hegemonii sprytu (*cunning*) nad sumieniem (*conscience*), szukają dłań metafizycznych podstaw. Ich zdaniem, „dusza świata” (*world's soul*) jest popsuta, człowiek bowiem nie zachowuje zasady równowagi, która w *Timonie* przyjmuje postać wdzięczności. Zepsuta dusza świata to źródło monstrialności człowieka, który

50 J. DERRIDA: *Psyché: Invention de l'autre*. Paris, Galilée, 1987, s. 547.

staje się człowiekiem niewdzięcznym: „[...] jakim potworem jest człowiek, / Kiedy oblecze się w kształt niewdzięczności (*in an ungrateful shape*)” (3.2). Na niewdzięczność tę składają się dwa elementy: odmowa przyjęcia do wiadomości faktu, że ma się u Drugiego wielki dług, że zatem nie jest się samowystarczalnym, oraz odrzucenie wszelkiej inicjatywy pochodzącej od kogoś innego niż ja sam. **Będąc niewdzięcznym, jestem też podwójnie nie-odpowiedzialnym – nie tylko nie słyszę tego, o co prosi mnie ktoś inny, ale słysząc, szukam wymówki, by nie odpowiedzieć, wymawiam się z odpowiedzialności.** Niewdzięczność to zasadnicze odrzucenie Drugiego fałszujące własną postać. Nie mówię: nie dam ci, lecz – chciałbym ci dać, ale nie mogę, gdyż... Niewdzięczność jest nieodpowiedzialnością zaprzeczającą dzielności, gdyż odpowiada, kłamiąc, a kłamie, bo nie ma odwagi mówić wprost. Ubiera rzecz w słowa, miast zostawić ją „nagą” – jak określi to później Timon (odpowiedzialność jest byciem „nagim” wobec świata), a tym samym radykalnie odrzuca Drugiego jako osobę „skończoną”, której nie warto, a może nie można już pomagać. Fałszywy przyjaciel Lucjusz, odmówiwszy po serii łgarstw pomocy Timonowi, powie do innych: „[...] to już kres Timona / I każda prośba będzie odrzucona” (3.2). Ten, komu okazujemy niewdzięczność, komu odmawiamy pomocy, kurczy się, znika (w oryginale *Timon is shrunk*), a zatem w konsekwencji nie ma komu odpowiedzieć; niewdzięczność jako zasadniczy brak równowagi między mną a Drugim uśmierca.



„Sumienie to niebezpieczna rzecz”. Czasy właściwe człowiekowi są też jego dziełem. „Dziś” oznacza „teraz” (*now*), a właśnie owo „teraz” stanowi żywioł egzystencji człowieka. „Dziś” należy więc oduczyć się współczucia (*pity*), i to nie tylko w imię własnej korzyści, chociaż ta odgrywa tu ważną rolę. Odłożenie na bok „miłosierdzia” jest także wymogiem społecznym: wspólnota *polis* nie może kierować się zasadami *caritas*, gdyż to „spryt” (*policy*) stanowi o jej dobrostanie. Państwo, *polis*, ogrodzone murem jestestwo władzy i poddanych, musi się opierać właśnie na owej *policy*, polityczności postępowania, nie na apolitycznym przecież sumieniu (*conscience*). To ostatnie może wręcz przeszkadzać w pełnieniu funkcji politycznych: miłosierdzie wymaga bowiem wyobraźni (trzeba odejść od prawnych schematów i mechanicznego przyporządkowywania kary do winy), urząd natomiast musi traktować wyobraźnię jako poważne zagrożenie (zmuszając do odstępstwa od litery prawa, wystawia ona na szwank reputację całego systemu). Morderca w *Ryszardzie III* nazwie rzecz po imieniu, wskazując sumienie jako zagrożenie dobro-

stanu republiki: „Jako rzecz groźna, bywa [sumienie – T.S.] przepędzane z wszystkich grodów i miast, a każdy człowiek pragnący żyć dostatnio stara się wierzyć sobie i obywa się bez niego” (1.4).



„Miłosierdzie jest cnotą dla prawa”. Gdy Alcybiades wstawi się za Timonem, zwróci się do „cnoty” senatorów ateńskich: „Gdyż miłosierdzie jest cnotą dla prawa, / Którym okrutnie tylko tyran włada” (3.5), lecz czyniąc tak, popełnia podwójną pomyłkę: po pierwsze, „cnota” należy do sfery indywiduum, podczas gdy sędziowie należą do świata urzędu; po drugie, nie bierze pod uwagę tego, że owa pozaosobowa sfera, jaką jest urząd, i określająca to, czym jest *polis*, musi wykazać brak miłosierdzia, gdyż jednostka jawi się tam wyłącznie jako bezosobowy, pozbawiony biografii, a zatem niebezpieczny składnik wpłątany w tryby maszynierii prawa. Wnoszenie o miłosierdzie nabiera tutaj charakteru prośby, petycji lub supliki, ta ostatnia zaś narusza integralność senatorów. Tak też jeden z nich to nazwie: „Dbamy o prawo. Umrze. Nie prosz więcej, / Gdyż nas obrażasz. Przyjaciół ni braci / Nie znamy [...]”. **Oto eteryczna sfera władzy *polis*: prawo zamykające drogę do wszelkiej supliki traktowanej jako obraza, państwo bez przyjaźni i braterstwa, z prawem w roli głównej.** Ideał państwa: tam, gdzie sfera prywatna i publiczna nie spotykają się ze sobą. Pierwszą reguluje sumienie (*conscience*), drugą – taktyczne zabiegi niezbędne do sprawowania władzy (*policy*). Pytanie brzmiałoby: czy do pomyslenia jest państwo bez rozziwu między *policy* a *conscience*?



„Jakże mnie dręczysz, tchórzliwe sumienie!”. Z tego, co dzieje się w *Ryszardzie III*, wynikałoby, że myślenie o państwie jako o sposobie sprawowania władzy dąży do wygłuszenia sumienia, które nie przestaje istnieć, lecz którego głos nie powinien rozbrzmieć publicznie. Gdy Ryszard, nieprawy król, tyran i przebiegły morderca, obudzi się po nocy, w której nawiedziły go duchy zamordowanych przezeń w drodze do tronu ludzi, odwoła się do sumienia, zachowując w tymże odwołaniu trzeźwy o sobie sąd: „Moje sumienie (*my conscience*) / Posiada tysiąc odmiennych języków; z nich każdy / Inną opowieść przynosi, a każda / Z tych opowieści nazywa mnie łotrem” (5.3). Ale trybunał ten pozostanie sceną czysto prywatną, osądem mowy wewnętrznej; do świata zostanie skierowana mowa innego rodzaju, której nicią przewodnią jest zalecenie: „Ty, głupcze, mów dobrze o sobie”. **Prywatyzacja sumienia jest jednym z głównych mechanizmów władzy, dzięki bowiem temu**

procesowi zachowuje ona siłę, bez której manifestacji nie byłaby zdolna do dalszego funkcjonowania. Budząc się z wypełnionego krwawymi widmami koszmaru, Ryszard wykrzyknie: „[...] Spokój, śniłem tylko. / O jakże dręczysz, tchórzliwe sumienie!” (5.3). Sumienie nazwane jest „tchórzliwym” (*coward conscience*), gdyż osłabia władzę, pozbawia pewności jej poczynania. Władza należy do twardej rzeczywistości, sumienie – do świata snu (*I did but dream*, wyjaśni sobie Ryszard). Dlatego swą przemowę do gotującego się do decydującej bitwy wojska przygotowuje, upewniając samego siebie, że nie będzie zawierała odwołań do sumienia – pojęcia nienależącego do świata polityki: „Niech sny ułudne duszy nam nie trwożą. / Słowa »sumienie« używają tchórze, / Aby wzbudzało grozę pośród silnych” (5.3).



„Silne ramiona będą nam sumieniem”. To warunek wstępny podejmowania politycznych decyzji. Widać wyraźnie, że prywatyzację sumienia wzmacnia relegowanie go do poziomu chwytu retorycznego. **Sumienie nie jawi się tu jako niepokojąca siła, lecz jako wyrażenie językowe;** sumienie pojmowane nie jako czyn dokonany (którego domaga się świat polityki), lecz jako słowo (to zaś przechodzi na tym świecie rozmaite koleje losu). *Conscience is but a word that cowards use*: to, o czym nie mówimy, nie istnieje, a przynajmniej nie istnieje w pełni mocy. Dlatego o sumieniu należy milczeć, jeśli chce się uczestniczyć w grze zwanej polityką, w której jest miejsce tylko dla „twardych” (*the strong*). Sumienie zostaje przeciwstawione czynowi, to, co prywatne, temu, co publiczne. Dlatego gdy elementy prywatnej rozterki i słabości przenikną do świata życia publicznego, niszczą polityczne kariery. „Silne ramiona będą nam sumieniem, / A miecze nasze staną się nam prawem” (5.3). Czyny bowiem rozstrzygają ponad wszelką wątpliwość i niepewność, gdy sumienie opiera się na niepewności, wahaniu i rozterce właśnie. Sumienie należy do szarego kręgu czyścica, polityka zna tylko niebo albo piekło. Ryszard ujmie to zwięźle: „Więc idźmy dzielnie; w bój nam ruszyć trzeba; / Razem do piekła, jeśli nie do nieba” (5.3).



„Razem do piekła, jeśli nie do nieba”. Ta skrajność polityki biorącej górę nad sumieniem oznacza osłabienie wrażliwości. Niebo i piekło to skrajne bieguny, z których każdy kończy okres wątpliwości i niezdecydowania, a zatem i od-wrażliwia, i od-czula: już nie trzeba przeżywać trudnych chwil wyboru, teraz wszystko jest gotowe i ustrukturo-

wane. Decyzja Ryszarda nie pozostawia cienia wątpliwości: do nieba lub piekła, czyli poza wszelkie dylematy sumienia, które w tych dwóch miejscach znajdują ostateczne rozwiązanie. **Niebo i piekło wyznaczają koniec wrażliwości**, w tym sensie, że rozterki i wstrząsy indywidualnego sumienia znajdują tam rozstrzygnięcie i wyciszenie. Ryszard okazuje się politykiem, czyli człowiekiem praktycznym, ten zaś musi spełniać warunek opisany przez Pessoa: „Najważniejszy warunek, jaki musi spełniać człowiek praktyczny, to nie mieć wrażliwości”. I dalej: „Władza należy do niewrażliwych. Rządzą sami szczęśliwi, bo żeby być smutnym, trzeba czuć”⁵¹. Ryszard nie może okazać smutku przed wojskiem, nie może czuć, musi zrezygnować z sumienia.



„Sumienie moje drgnęło po raz pierwszy”. W niewielu sztukach Szekspira słowo „sumienie” pada tak często, jak w *Henryku VIII*. Maszynę prawa wprowadzając w ruch niepokoje królewskiego sumienia targanego niepewnością dotyczącą legalności małżeństwa: „Sumienie moje drgnęło po raz pierwszy, / Gdy w nim uczułem cierń po pewnych słowach / Biskupa Bayonne, posła francuskiego, / Który przysłany tu był dla zbadań / Sprawy małżeństwa księcia Orleanu / I naszej córki Marii” (2.4). Sumienie splata w jedno sprawę państwową ze sprawą najściślej prywatną („[...] czy zrodzona / Jest córka nasza w prawym łożu”), to, co rodzinne, z tym, co polityczne („My ślub wzięliśmy z wdową, która / Była żoną naszego brata”). W dalszym ciągu swej przemowy przed trybunałem Henryk VIII przedłożył kolejne przyczyny niepokoju: brak męskiego potomka może być karą niebios za nielegalność związku, a tym samym bezpośrednim zagrożeniem ciągłości dynastycznej władzy. Ale przede wszystkim skupi się na przedstawieniu dramaturgii indywidualnego sumienia. Niepokoje wstrząsają sumieniem „do głębi”, „wzburają się” (*splitting power*) niczym „ostrze” w okolicy serca, każą „jęczeć z bólu”, wywołują gorączkowość myśli. A wszystko wieńczy metafora przedstawiająca sumienie jako nieokiełznany żywioł o niszczącej sile – „wzburzone morze sumienia”, *the wild sea of my conscience*. Metafora nad wyraz trafna, choć powód tej celności pozostaje na razie w ukryciu: sumienie jest „dzikim morzem”, gdyż poruszone jest przede wszystkim nie sprawami państwowymi, lecz erotycznym zainteresowaniem inną kobietą. „Dzikość” erotyki z jej pragnieniem posiadania tego, czego nie mamy, a czego brak powoduje cierpienie, sprzeciwia się sprawom poli-

⁵¹ F. PESSOA: *Księga niepokoju*. Przeł. M. LIPSZYC. Izabelin, Świat Literacki, 2007, s. 240.

tycznym, które skupiają się wokół tego, co mamy i co trzeba koniecznie utrzymać w swoim stanie posiadania. Jak napisałby Sloterdijk, erotyka konfrontuje się z tymotyką⁵².



„Nigdy król samotnie / Nie wzdycha”. Ta krótka fraza o walorach aforyzmu kończy przemowę Rosencrantza, w której kreśli klasyczny wizerunek władcy jako słonecznego splotu, zbiegu wszystkich włókien nerwowych społeczeństwa. *Never alone did the king sigh* – król jest wielkim kołem, mandalą, „[...] więc jeśli / Runie to koło, wówczas te dodatki / I przyległości drobne runą także / W otchłań zagłady” (3.3). Nieświadomie Rosencrantz dotyka wszakże istotniejszej sprawy: król jest figurą publiczną, alegorią wszystkich istot żyjących w państwie, ale król jest także ludzkim indywiduum, a ten fakt zmusza do zastanowienia się, czy przeżycia owego indywiduum mogą zostać tak starannie ukryte, by nie wchodzić w skład owej wielkiej alegorii (co skazuje króla na swoiste istnienie podwójne), czy też pomimo szczelnych filtrów i tak przesącza się do jego publicznej działalności (co w oczywisty sposób zachwieje wielką alegorią). Pełne zdanie Rosencrantza brzmi następująco: „Nigdy król samotnie / Nie wzdycha, echo zabrzmi tysiąckrotnie”, i daje się odczytać następująco: wszystkie odczucia monarchy przekładają się na ruchy „dodatków i przyległości”, a zatem **straszna samotność królewska polega na tym, że jest zawsze już „tłumna”, a monarcha nigdy nie może zaznać samotności właściwej jednostce, nieustannie bowiem ma przed oczyma ekran, na którym miriady społecznych mikrobów poruszają się jego ruchami.**



„Nigdy król samotnie / Nie wzdycha”. To także ostrzeżenie przed samotnością jako żywiołem sumienia. Gdy tylko goście opuszczą komnatę królewską, sumienie podnosi głos. Poloniusz wychodzi, by ukryty za portierą podsłuchać rozmowę Hamleta z matką; sumienie jest tym, co ukrywa się za kurtyną publicznego obrazu króla jako wielkiej alegorii. Dyskurs sumienia radykalnie różni się od retoryki polityka; gdy ten oddaje się ideologicznym sądom i ocenom, przemawiając w imię państwa (stąd „królewskie my”, ów *pluralis maiestaticus* zacierający granicę między jednostką a instytucją), sumienie każe mówić w pierwszej osobie i obywa się bez retorycznych wzniosłości. Sumienie jest konfesją (ta

52 P. SLOTERDIJK: *Gniew i czas...*, s. 20–25.

okazuje się zabójcza dla polityka, może on sobie na nią pozwolić, jedynie schodząc z politycznej sceny), która musi być obnażeniem mowy, mową nagą, nieskrywającą istoty rzeczy za przesłonami wymyślnych figur. Gdy Poloniusz, przedstawiając domniemane szaleństwo Hamleta, sili się na popisy „kunsztowności”, *art*, Gertruda karci go krótkim – „Więcej tu treści trzeba, a mniej kunsztu” (2.1). Tak więc o napięcie między *art* a *matter* tu chodzi. **Sumienie nie jest „kunsztowne”, nie należy do domeny *art*; surowość sumienia i nagość jego mowy przerażają.**



More matter than art. Gdy Gertruda to mówi, wykonuje ruch, który podwójnie kieruje się przeciwko niej samej. Po pierwsze dlatego, że przemawia jako matka, *mater*, i domagając się „treści”, *matter*, domaga się nieświadomie ujawnienia własnej roli w szaleństwie syna. Po drugie dlatego, że odżegnując się od zagadkowych figur językowych, sama czyni z nich użytek. *More matter than art* – więcej mnie, matki, w tym wszystkim niż pustej sztuki językowego strojenia faktów. Lecz przecież nie chce tego powiedzieć. Zawile są ścieżki sumienia.



„Lubię go widzieć w posępnym nastroju, gdyż pełen wówczas bywa spraw istotnych”. *I love to cope him in these sullen fits, for then he's full of matter*. Ta kwestia Księcia Seniora z pierwszej sceny II aktu *Jak wam się podoba* akcentuje silną więź między smutkiem, myśleniem i samotnością. Splot tych trzech elementów sprawia, że człowiek nabiera (po)-wagi. *Sullen*, które Słomczyński oddaje jako „posępny nastrój”, wywodzi się od łacińskiego *solus* przywołującego wprost jednostkę w całej jej samotnej odrębności. Gdy zachowamy w pamięci, że znaczenie *sullen* prowadzi nas w stronę melancholijnej posępności, okaże się, że człowiek rozpatrywany nie jako drobina tłumu, lecz jako indywiduum jawi się bytem nieuchronnie smutnym. Jednostkowość i smutek idą z sobą w parze, stanowiąc warunek (po)-wagi. Jakub, o nim tu bowiem mówi Książę, nabiera „wagi”, staje się ucieleśnionym człowiekiem, istnieje mocniej, bardziej materialnie i fizycznie dopiero wtedy, gdy przywołane zostają jego smutek i samotność. Człowiek jest samotnym smutkiem i smutną samotnością. Tylko to pozwala człowiekowi rozpoznać siebie jako istotę ludzką, ale jednocześnie stawia go to w sytuacji nie do pozazdroszczenia: wie, co go określa, lecz nie potrafi dociec, skąd i dlaczego owo „coś” konstituuje jego jestestwo. Tak rozpoczyna się *Kupiec wenecki*. Antonio, zamożny przedsiębiorca, wydaje się nie mieć

żadnych konkretnych powodów do smutku, a jednak to smutek jest tym, co „dręczy” (dodajmy, że dręczenie owo, zaznaczone czasownikiem *wear*, ma charakter przeciągłego nużenia, doznawania czegoś, co nieustannie NICuje moje bycie) nie tylko jego, lecz także – jak wynika z jego kwestii – wszystkich ludzi. Oto mówi Antonio: „Doprawdy nie wiem, skąd wziął się mój smutek; / Dręczy (*wears*) mnie i was także, jak mówicie; / Lecz jak mnie schwytał, znalazł lub napotkał, / Gdzie się narodził i co nań się składa, / Pojąć nie mogę” (I.I).



I love to cope him in these sullen fits, for then he's full of matter. Ale Szekspirowska *matter* dotyczy nie tylko „materii” i materialności rzeczy zwanej człowiekiem, lecz także rzeczowości tego istnienia. Człowiek jest tym, co jest „na rzeczy”, o czym jest „rzecz”, zatem tym, co „daje do myślenia”. Orzec, że Jakub jest *full of matter*, to wskazać, że godność jego myślenia (*matter*) pozostaje w głębokiej relacji z ciężarem jego substancjalności (*matter*). Świadomość cielesności otwiera możliwość poważnego myślenia, które także innym daje „do myślenia”. Ale też zbliża człowieka do zwierzęcia żyjącego w materialności swego ciała. Nieprzypadkowo, gdy dworscy panowie dostrzegają Jakuba, ten snuje monolog o umierającym jeleniu.



„Natura [...] ta gospodarna bogini procentów”. *Miarka za miarkę* jest sztuką niemal bachtinowską, „w której najlepiej można dostrzec serio-komiczną koncepcję Karnawału”⁵³. Angelo zostaje depozytariuszem władzy suwerena, zespaja bowiem harmonijnie dwie linie motywacyjne kształtujące nasze działanie. Z jednej strony zna Naturę i to, czym obdara ona człowieka, z drugiej – potrafi oddać owe siły w służbę dobra nie tylko własnego, lecz także publicznego interesu. Książę nada temu spłotowi metaforę długu: indywiduum zaciąga kredyt u Natury, spłaca go zaś, obracając wierzytelność ku pożytkowi powszechnemu. Istota działania Natury polega właśnie na „spłacie zadłużenia”; społeczeństwo doskonalili się dzięki zwrotowi jednostkowego kredytu, którego procenty zasilają konto wspólnoty. „Gdyby nasze cnoty / Służyły tylko nam, byłyby niczym. [...] / I nigdy Natura / Nie chce pożyczyć nawet odrobiny /

53 *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin.* Ed. R. KNOWLES. London, Macmillan, 1998, s. 202.

Doskonałości swej, jeśli nie zyska / Ta gospodarna bogini procentów / W postaci chwały, jaka spłynie na nią, / Gdy dłużnik wdzięcznie wyzyska pożyczkę” (I.I). Natura jest więc „gospodarną boginią” (*a thrifty goddess*) i „wierzycielem” (*a creditor*), a połączenie atrybutów nieśmiertelnych („bogini”) i śmiertelników (gospodarność, kredyt) pozostaje nie bez znaczenia. Polityczne zarządzanie państwem powinno wynikać ze splotu tych dwóch przebiegów: ludzkiego (z właściwymi mu cechami) oraz boskiego (tylko te bowiem gwarantują skuteczne i długoterminowe pożytki publiczne). Natura jest tym, w czym boskie splata się z ludzkim. Dzięki niej odpowiedzi dotyczące spraw politycznych (jak powinna funkcjonować dobrze zorganizowana wspólnota) dochodzą do nas ze sfery zjawisk naturalnych (talenty indywiduów będące przecież „darami natury”).



„Ta skłonność, która języka nie słucha”. Nie ma jednak takiego działania, które byłoby czysto „naturalne”. Wszystko bowiem zostaje przetworzone lub – by podtrzymać naszą metaforę – wplecione w to, co jako mechanizm prawn-administracyjny należy już do świata ludzkiej kultury. Tam zaś, gdzie Natura weźmie górę, zerwie spłot, stanowiąc zagrożenie tkanki społecznej. W miarę pograżania się w namiętym uczuciu do Isabelli Angelo będzie odstępował od spraw publicznych. Jak sam powie, „sprawy państwa, / Które przedmiotem były mych dociekań, / Są niby książka dobra, lecz zbyt często / Czytana: stały się suche i nudne”. Natura okazuje się zagrożeniem spraw ludzkich, gdy zakłócony zostaje program spłaty kredytu przez indywiduum, które teraz zabiega wyłącznie o własne dobro, lekceważąc zarówno sferę publiczną (czyli to, co ludzkie w wymiarze wspólnoty), jak i powagę sfery boskiej. W II akcie Angelo dostrzega wyraźnie owo anarchiczne rozprzężenie: „Kiedy się modłę i myślę, modlitwa / I myśli biegną w różne strony. Puste / Me słowa Niebo otrzymuje; jednak / Ta skłonność, która języka nie słucha, / Przy Izabeli zostaje. W ustach / Mam Boga; żuję tylko Jego imię, / Lecz w moim sercu silne i rosnące / Rządzi pragnienie zła”. Pragnienie zła staje się silne i rosnące, *strong and swelling*, gdy naszymi poczynaniami zaczyna rządzić to, co wymknęło się spod władzy języka i co *hearing not my tongue* dokonuje zabójczego drenażu słowa, z którego pozostaje pusta skorupa. *Empty words*, puste słowa, pomimo to, że najczęściej występują w nadmiarze, są ostatnim przypomnieniem kultury, a co za tym idzie – spraw wspólnoty w rzeczywistości, w której władzę objęła już wyemancypowana Natura.

„A co z sumieniem?”. Znamienna jest wymiana zdań między Szambelanem i Suffolkiem w drugiej scenie II aktu *Henryka VIII*. Do jawnej, jurydycznej lekcji sumienia Szambelana („Sumieniu jego dojadło małżeństwo / Z małżonką brata, jak sądzę”) Suffolk doda, chociaż z ostrożności uczyni to „na stronie”, zgoda inną interpretację: „Sumienie dopada inne damy”. Tekst niezwykle gęsty, więc spójrzmy na oryginał, ten bowiem zdaje się sugerować dwa sposoby funkcjonowania sumienia. Szambelan mówi o tym, co stanowi materię wielu sztuk Szekspira: **historia z jednej strony konstruuje sytuację, odsuwając sumienie, tłumiąc jego sprzeciw wobec wydarzeń, lecz z drugiej strony historia to dzieje powolnego i skrytego powrotu sumienia**. Historia, jak powiadali Grecy, jest historią powrotu, *nostos*. U Szekspira ten powrót jest powrotem sumienia. To odnajdziemy w kwestii Szambelana z jej naciskiem na czasownik *creep* oznaczający mozolne drążenie podziemnych przejść, którymi sumienie powraca do tego, co było: *It seems the marriage with his brother's wife / Has crept to near his conscience*. Henryk, jak Odyseusz, powraca do domu, tam kieruje go sumienie (niepewność legalności małżeństwa), ale w gruncie rzeczy okazuje się, że to on sam jest zdrańskim zalotnikiem pustoszącym rodzinne dobro. To odkrywa Suffolk: *No, his conscience / Has crept too near another lady*. Historia jest więc grą z sumieniem. Stawką w tej grze jest poszukiwanie sposobów, jakimi to, co etycznie wątpliwe, można by uwolnić spod jurysdykcji sumienia. Gdy koronują młodzieńca Annę Bullen, której uroda i młodość uwiiodły Henryka („Mnie nienawidzi, a już dawno wygnał / Mnie z łóża swego i odjął swą miłość? Jestem już stara, o moi lordowie, / I łączy mnie z nim tylko posłuszeństwo” (4.1), powie Katarzyna, odsunięta żona, ustępująca miejsca młodszej następczyni), obserwatorzy ceremonii skupią się na uwolnieniu króla od cierpień sumienia: „Słodszej twarzyczki nie widziałem dotąd. / Panie, na duszę mą klę się, to anioł. / Król wszystkie skarby Indii wziął w ramiona, / Choć jest bogactwem większym posiadanie / Tej damy. Trudno mi winić sumienie / Królewskie” (4.1). *I cannot blame his conscience* – o ten efekt rozgrzeszenia wobec stanu wyższej konieczności chodzi w polityce.

„A co z sumieniem?”. Sumienie królewskie ma zostać uwolnione od winy z dwóch powodów: miłosnego i politycznego. Drugi, w swym tymotejskim charakterze, skupia się na strategiach mających zapewnić

w perspektywie kontynuację władzy, pierwszy, w swej erotycznej naturze, na doraźnym zaspokojeniu pożądania. Obydwa spotykają się w pojęciu szczęścia, każda bowiem z dwóch tendencji właśnie „szczęście” stawia sobie za cel. „Nasze szczęście / To dar najwyższy” (2.3), mówi Stara Dama do niepewnej swych pragnień młodej Anny Bullen. „Szczęście” to nic innego, jak rodzaj najwyższej satysfakcji, zadowolenia – *our content*; to zaś, w czym satysfakcja owa się wyraża, to stan posiadania, *our best having*. Nie jest to zwykłe posiadanie dóbr, chodzi wszak o *best having*, zatem o posiadanie w stopniu najwyższym, posiadanie, które „nie posiada się” z radości z powodu swego posiadania. Nie zadowala się zatem rzeczami, lecz musi dysponować jeszcze czymś innym, ponad rzeczy wyrastającym, a tym samym nadającym im zupełnie inne znaczenie i inny sens. Chodzi o urząd królewski, gdyż to właśnie jego splendor ma zdolność „uszcześliwiania”. Dialog Starej Damy i Anny to spór dwóch postaw: jedna wierzy w eudajmoniczne właściwości władzy, druga – odrzuca taki pogląd (Anna: „Lepiej być nisko zrodzonym i w szczęściu / Przebywać wśród małych i pokornych”, 2.3).



„A co z sumieniem?”, „by rzec prawdę”. Na to pytanie możemy teraz odpowiedzieć następująco: sumienie musi wykazać się elastycznością po to, aby cielesne zabiegi w sferze erotycznej mogły przynieść stosowne rezultaty w kręgu tymotycznym. Tak przedstawia to Stara Dama: „Ja bym nią [królową – T.S.] była i dałabym za to / Moje dziewictwo [...] / Musisz mieć serce niewieście, a ono / Jak dotąd zawsze kochało bogactwo, / Sławę i władzę, które, by rzec prawdę, / Błogosławieństwem są; a dary owe, / Choć tak się mizdrzysz, umiałoby twoje / Sumienie z miękkiej kozłej skórki przyjąć, / Jeśli rozciągniesz je (*stretch it*)” (2.3). Stara Dama stawia tezę radykalną („by rzec prawdę”, *to say sooth*, to krótkie wtrącenie zapowiada, że to, co nastąpi po nim, będzie wreszcie wolne od udawania i gry iluzji): sława i władza są nie tylko „darami” (*gifts*), lecz także „błogosławieństwem” (*blessing*), co oznacza, że porządek ludzki zyskuje sankcję boską. Rola szczególna w tym procesie przypada ciału; dziewictwo (*maidenhead*) oraz wzmiankowane w tym samym monologu „zalety niewieście”, które jako *fair parts of woman* w istocie bliżej stoją delikatnych i miękkich części ciała niż cnót moralnych, nie pozostawiają wątpliwości: polityka jako praktyka działania społecznego musi zyskać transcendentny duchowy protektorat (bez niego władza będzie nietrwała i łatwa do podważenia), ale dzieje się tak za sprawą tego, co najbardziej intymne – związku ludzkich ciał.



„By rzec prawdę”. Jeżeli dotychczasowa królowa Katarzyna ma uosabiać rzymski katolicyzm, Anna Bullen zaś jawić się jako figura reformacji, trzeba uznać, że kwestia Starej Damy rzuca na reformatorskie ambicje Henryka VIII inne światło. „Elastyczność” sumienia prowadząca do powstania nowego, rzekomo nieustępliwego wobec rzymskiej tradycji, ładu (w tym sensie kwestia męskiego potomka staje się dla monarchy szczególnie istotna) przedstawiana jest jako właśnie ustępliwość jednego ciała wobec drugiego. *Fair parts of woman* muszą ustąpić, poddać się wigorowi majestatu królewskiej mocy prokreacyjnej świętowanej podczas sceny chrzcin nowo narodzonej Elżbiety. W jej opisach aż skrzy się od fascynujących, ale i od karnawalizujących powagę władzy aluzji do seksualnej energii. Dwór jest niczym „Ogród Paryski”, Sługa nie chce stracić nadziei „ujrzenia miłej szczeliny, której nie odda[m] za całą jałówkę”, przy bramie „klębi się cudzołóstwo”, kobiety przyglądają się wszystkiemu z tak silną emocją, jakby „na dwór przybył dziwny Indianin z ogromnym narządem” (5.3). Nie jest to zapowiedź odrzucenia dotychczasowego porządku polityczno-religijnego, lecz jedynie próba skutecznieszego wykorzystania przeciwko niemu jego własnych, do tej pory tłumionych i skrywanych (nie bez racji Stara Dama mówi o „hipokryzji”) mechanizmów. Wszak celem matrymonialnych zabiegów monarchy był dziedzic tronu, tymczasem na świat przychodzi Elżbieta, dziewczynka, a ów ponowny zwrot historii ku kobiecości zdaje się potwierdzać to, że świat i polityka powracają w stare koleiny. Czytając *Henryka VIII*, spostrzegamy, że „reformacja nie wyznacza nowego celu historii, lecz staje się w najlepszym wypadku czasowym przekierowaniem historii oczekującej dalszych zwrotów [...]. Przeznaczeniem reformacji jest nieskończona procesualność i lepiej myśleć o niej w kategoriach podróży raczej niż osiągniętego celu”. W tej sztuce Szekspira reformacja jest przelotnym epizodem dokonującym się w sferze materialnej. Teologiczne i eklezjologiczne debaty „wciągnięte są w krąg świata materii i podporządkowują się zasadzie niższych funkcji cielesnych”, tak jak „sumienie staje się waginą, wiara luterkańska melancholią, a sakrament formą buntu”⁵⁴.



„Błazeńskie piórka”. Spór między wyznaniem jest w gruncie rzeczy sporem politycznym. Ma on moc niszczącą, nie toczy się bowiem na

54 G. McMULLAN: „Swimming on Bladders”. *The Dialogics of Reformation in Shakespeare & Fletcher's Henry VIII*. In: *Shakespeare and Carnival...*, s. 220, 225.

specjalnej arenie politycznego cyrku, lecz obejmuje wszystkie dziedziny życia i pozwala także na wyraźne pozycjonowanie i wartościowanie tego, co „swojskie”, i tego, co „obce”. W *Henryku VIII* załamanie się pokoju z Francją ma sartorialne konsekwencje: francuska moda i sposób bycia, dotychczas panujące na gościnnym dworze w Londynie, zostają skazane na banicję. Patriotyzm oznacza powrót do angielskiego ubioru, co jest wszakże czymś więcej niż jedynie kwestią stroju – to powrót do prostoty wywodzącej się z danej lokalności, a co za tym idzie, restytucji honoru. Honor to prostota bycia i stroju, w której najdobitniej artykułuje się swojskość, wartość w najwyższej cenie w sporze, w którym rolę główną odgrywa patriotyzm. Chodzi o odrzucenie wszelkiego „tam” w imię naszego „tutaj”. Mówi o tym wyraźnie Lovell, komentując decyzję dworu nakazującą porzucenie nowych obyczajów: „Muszą albo / (gdyż takie dano warunki) porzucić / Resztki błazeńskich cudzych piórek, które / Przywieźli z Francji, a wraz z nimi owe / Głupstwa, będące ich punktem honoru, / Jak pojedynki i igraszki z ogniem, / Wzgardę dla ludzi lepszych niżli oni, / Płynącą z cudzej mądrości; a także / Winni odżegnać się od długich pończoch, / Bufiastych spodni, tenisa i oznak / Oznajmujących o owych podróżach; / I żyć ponownie jak ludzie honoru. [...]” (1.3). Na scenie politycznej patriotyzm przypisuje sobie **wyłączenie** rolę poważną, a **żeby uczynić ją taką, potrzebne mu radykalne odrzucenie tego, co nie „nasze”; „obce” jest niegodną uwagi postacią błazenady** („błazeńskie piórka”).



„Przedziwny Indianin z ogromnym narządem”. Interesujące jest nie tylko utożsamienie swojskości z prostotą (odrzuć „błazeńskich piórek” na rzecz „prostych piosenek”), lecz także zaakcentowanie, że obce – określone zbiorowo jako *foreign wisdom* – zagraża swojskiemu, naruszając ustalone prawa dostępu do kobiet i sposobów ich uwodzenia. Bawiący na dworze Francuzi to „skurwysyny podstępne”, które „umieją / Położyć damę prędko i przemyślnie”. Uwaga ta wskazuje, że kobiety mogą odegrać na scenie politycznej niebezpieczną rolę, gdyż – metaforycznie rzecz ujmując – otwierają bramy miasta przed tym, co obce. Nowość i odmiennność fascynują kobietę, dlatego też wychodząc im naprzeciw, porzuca bezpieczne schronienie cnoty, którą w porządku architektoniczno-militarnym symbolizują miejskie mury. Kobieta jest podatna na erotyczną „przemyślność” obcego, która przyjmuje kształt zadziwiająco odmiennych elementów anatomicznych. Komentując tłumność ceremonii towarzyszących narodzinom Elżbiety, Odźwierny (jeszcze raz przypomnijmy znaczenie bramy w fenomenologii *polis*)

powie: „A może przybył na dwór przedziwny Indianin z ogromnym narzędziem (*the great tool*), że kobiety tak nas oblegają?” (5.3).



The great tool. Podstępny erotyczny francuski dwór stanowi inny przykład tej niebezpiecznej podatności na to, co „przedziwne” (*strange Indian*). Ulegając temu, co Szekspir nazywa *speeding trick*, niewiasty prowadzą do podważenia podstaw swojskości. Jeżeli obce jest chorobą, i to, co gorsza, „zaraźliwą” (*their diseases are grown so catching*), erotyka czyni ją podwójnie niebezpieczną. Po pierwsze, choroba polega na zdradzie „prostoty” swojskiego ideału, lecz jednocześnie, jako „choroba francuska”, kazi ciało kobiety stanowiące w sensie najdosłowniejszym źródło wszelkich obecnych i przyszłych ciał politycznych. Stąd westchnienie Szambelana: „Ileż stracą damy / Przez te próżnostki!”, jest tyleż ironiczne (jako wyraz ulgi z powodu wyjazdu zepsutych Francuzów), co całkowicie poważne („próżnostki”, *trim vanities*, odbierają kobiecie powagę jej zobowiązania wobec mężczyzny z jej macierzystej wspólnoty, a zatem narażają ją na „stratę”). Po drugie, samo określenie zachowania Francuzów jako *speeding tricks* przenosi ich, a wraz z nimi ulegające im kobiety, do sfery „błazenady”. „Przemysłne” i „podstępne” zabiegi są właściwe kłownom i ich zwodniczym, zawiłym manewrom, podczas gdy patriotyzm swojskości potrzebuje erotyczności jako domeny „prostoty”. Dlatego w sferze fallicznych symboli „francuskie skrzypce i pieśń” (*A French song and a fiddle*) zostają zastąpione odzyskującymi utracony teren „prostymi piosenkami” (*plain-song*) oraz „mlecznym zębem” (*colt's tooth*) i „korzeniem” (*stump*).



The great tool. Ciekawa decyzja tłumacza otwiera jeszcze jedną możliwość interpretacyjną: patriotyzm swojskości oddala język obcego jako taki, którego wypowiedziom należy przyglądać się z podejrzliwą uwagą. Swą antygallońską filipikę Lovell kończy odesłaniem gości do domu: „[...] niech wracają, skąd przyszli, do dawnych / Swych towarzyszy zabaw, aby mogli, / *Cum privilegio*, rzec *oui* rozwiązłości / I pośmiewiskiem pozostać do końca”. Ale oryginał nie zawiera żadnych francuskich wtrętów, i to, co następuje po frazie *cum privilegio*, wygląda następująco: *wear away / The lag end of their lewdness, and be laugh'd at*. Rozwiązłość, *lewdness*, jest u celu (*end*), lecz cel ten wyznacza jednocześnie kres wszelkich możliwości jego osiągnięcia: *end*, z jego falliczną konotacją, jest wszak *loose* (luźny, opadły), a zatem niezdolny do wypełnienia zadania, którego wypełnianie aż w nadmiarze („rozwiązłość”) sobie

wyzaczył. *Oui* dodane przez Macieja Słomczyńskiego przenosi ów paradoks w sferę mowy. W języku obcego afirmacja to przyzwolenie na grzech, a zatem z moralnego punktu widzenia patriotyzmu swojskości jest opowiedzeniem się po stronie negacji. Obca mowa deklaruje „tak” temu wszystkiemu, czemu my mówimy „nie”.



„Mów po angielsku”. Gdy kardynał Wolsey próbuje narzucić łacinę w rozmowie z Katarzyną, ta protestuje nie ze względu na nieznamość tego języka, lecz dlatego, że obca mowa zniekształci tak żywotną dla popadłej w niełaskę królowej sprawę. „A obcy język uczyni mą sprawę / Obcą i bardziej godną podejrzania. / Mów po angielsku [...]” (3.1) – język obcy, teraz obcy podwójnie, gdyż demonstrujący dumnie odrębny świat wiedzy prawniczej i teologicznej (łacina), jest groźny, ponieważ wyprowadza kwestię, której dotyczy, poza obszar codziennego dyskursu, a co za tym idzie, czyni domniemaną winę monstrualną, potworną, nie z tej ziemi i nie z tego języka. Dlatego Katarzyna uparcie dąży do tego, by sprawa toczyła się w powszechnie zrozumiałej angielszczyźnie; tylko ten język pozwoli rozpatrywać jej ewentualną winę z zachowaniem należytej miary: „Największe z grzechów mych rozgrzeszyć można / W mowie angielskiej...”. Wypowiedzenie grzechu w języku angielskim pozwala ulokować transgresję w kręgu codziennego życia, podczas gdy francuski czy łacina przeniosłaby go do uroczystych sfer dworu lub Kościoła. Taki zabieg sprawia, że grzech zostaje pozbawiony owego uroczystego ostrza, a tym samym zyskuje możliwość rozgrzeszenia aktem zwykłego, „ludzkiego” przebaczenia raczej niż ceremonialną i formułaistyczną procedurą prawa. Tym samym przebaczenie, dzięki mowie ojczystej, unika wikłania się w zawiłości prawnych zabiegów i wybiegów, stając się jakby przebaczeniem w „stanie czystym”. Podobna scena pod koniec *Ryszarda II*: gdy York doradza Księżnej przejście na język francuski, zamieniając „przebaczam” na *pardonnez moi*, ta oponuje w imię czystości przebaczenia. „Pardon” przenosi akt wielkoduszności w sferę militarnej wspaniałomyślności oraz wikła przebaczenie w gąszcz procedur jurydycznych: „Pardon ma litość zabić, świętokradco? / [...] Powiedz: »Przebaczam«, jak mówią w ojczyźnie; / Któż się w wykrętnej wyzna francuszczyźnie? (*chopping French*)” (5.3).



„A co z sumieniem?”. Skromną postać przybiera to wielkie pytanie. Zadaje je w *Burzy* Sebastian, gdy Antonio już wzbudził w nim, niczym

wcielenie trzech wiedźm z *Makbeta*, pragnienie władzy. Wystarczy jedno pchnięcie szpady i Mediolan znajdzie się w rękach tego, który na razie jest tylko uzurpatorem, lecz po skutecznym zamachu będzie szanowanym suwerenem. Wszak, jak powie Antonio, sam spiskujący z powodzeniem przeciwko swemu bratu Prosperowi, „Słudzy brata byli / Towarzyszami mymi, dziś mi służą” (2.1). Lojalność i wierność pozostają w specyficznej relacji z sumieniem: wymaga ono przede wszystkim zwrotu w stronę kogoś innego niż ja sam, tymczasem pragmatyka działania politycznego najczęściej zwraca nas ku nam samym. *But, for your conscience* – pyta Sebastian, i w odpowiedzi dowie się dwóch rzeczy. Najpierw tego, że sumienie, podobnie jak dusza, nie ma swojej lokalizacji, jest więc na swój sposób „niczym”, banitą pozbawionym domu i ojczystego kraju, a w świecie, w którym władza własność, liczy się to, co jest lokalizowalnym i dającym się zdefiniować przedmiotem. „Panie, gdzie ono mieszka?” – pyta Antonio, wiedząc, że brak *domicilium* usunie sumienie z konstruowanego przezeń świata. Pytanie „gdzie zamieszkuje sumienie?” jest niebezpiecznie podchwytliwe: w jego założeniu tkwi wiara, że rzeczywistość jest regulowana jedynie tym, co daje się dokładnie określić, nazwać i opisać; **tylko to, co ma konkretny adres, dom, miejsce, może odgrywać jakąś rolę na scenie świata. Sumienie jako bezdomne jest niebezpieczne, gdyż grozi wywróceniem „adresowego” porządku rzeczywistości.**



„A co z sumieniem?”. Do tej pory przyjrzelśmy się jedynie części argumentacji Antonia. Dalej znajdziemy jeszcze jedno istotne pouczenie: sumienie musi zostać skazane na banicję („Lecz bóstwa tego w piersi mej nie czuję”), gdyż sprzeniewierza się podstawowej zasadzie nowoczesnego świata, to znaczy najsprawniejszemu dochodzeniu do celu zakładającemu konieczność eliminowania wszystkiego, co staje na mojej drodze. Antonio pouczy Sebastiana: „Ty możesz w drzemkę wiekuiłą wpędzić / To stare próchno, Pana Rozważnego, / By nie zawadzał nam w drodze do celu (*should not upbraid our course*)” (2.1). Już w założeniu funkcją sumienia jest refleksyjny namysł nad celem własnych czynów, a w związku z tym będzie ono zwracało szczególną uwagę na to, co stanowi „przeszkodę”, co nas „powstrzymuje” krytycznym spojrzeniem lub komentarzem, czasami wręcz karci (*upbraid*). Sumienie zajmuje się przeszkodami na naszej drodze życia, więcej – jest sztuką nie eliminowania tychże przeszkód, lecz przeciwnie – ich uważnego rozpoznawania, a nawet tworzenia. Dlatego Antonio chce ukołysać sumienie Sebastiana do snu.

„Ocean, który rycząc, wypadł z granic”. Powracający z zagranicznych wojazy Laertes pragnie pomścić ojca, a zemsta radykalnie kwestionuje sumienie na dwóch poziomach. Przekracza wszelką miarę, gdyż pomsta z zasady bywa nieumiarkowana, nawet jeśli droga do jej spełnienia prowadzi przez zimną kalkulację. Zemsta jest triumfem nieracjonalnego nad racjonalnym, jedynie pozornie ma związek ze sprawiedliwością, gdyż ta wspiera się na racjonalnej konstrukcji prawa, wyważającego rachunek winy i kary. Dlatego Szlachcic ostrzega Króla: „Ratuj się, mój władco! / Ocean, który rycząc, wypadł z granic, / Tak prędko nizin nadbrzeżnych nie zmywa, / Jak nadchodzący z falą buntowników / Młody Laertes znosi twoje strażę” (4.5). **Zemsta jest sposobem działania nieuznającym granic, wynoszącym mściciela ponad wszelkie miary.** Dlatego Szlachcic mówi o Laertesie jako o *overpeering ocean*, fali nieznającej granicy lądu, łamiącej jurysdykcję żywiołów i natury. Nie ma zemsty umiarkowanej. „Beczka Amontillado” Edgara Allana Poeego przekonuje, że nawet cierpliwość i chłodne wyrachowanie muszą w przypadku zemsty prowadzić do okrutnego nadmiaru. Hamlet długo nie podejmuje żadnego działania, wie bowiem, że zemsta – chociaż ma na celu przywrócenie porządku opartego na proporcji i mierze – nie będzie w stanie tego uczynić, gdyż środki, jakie ma do dyspozycji (morderstwo), lokują ją w sferze poza wszelką miarą.

„Złożymy naszą skargę Niebiosom”. Tak mówi Jan z Gandawy w I akcie *Ryszarda II*, a słowa te warto pamiętać; każą nam zastanowić się nad kwestią następującą: czy zemsta nie jest prerogatywą ludzkiego wyłączenia świata, w którym bilansując natychmiast nasze żale i urazy, wchodzimy mimowolnie w rolę Boga, który takiego bilansu dokona sposobem dalekim od zwykłej pomsty. Gdy Księżna Gloucester gwałtownie namawia Jana z Gandawy do pomszczenia śmierci jego brata, a jej męża, ten odpowiada: „Niestety, byłem jednej krwi z Gloucesterem / I to mnie bardziej podjudza przeciwko / Jego mordercom niż twe głośne skargi. / Lecz skoro kara spoczywa w tych rękach, / Które spełniły czyn, choć ukarane / Nie mogą przez nas być, złożymy naszą / Skargę Niebiosom, a gdy ujrzą one, / Że już dojrzała na ziemi godzina (*the hours ripe on earth*), / Spuszczą na głowy złych deszcz zemsty wrzącej” (1.2). Małgorzata Grzegorzewska trafnie zwraca uwagę na ten *passus* jako na „swoistą polemikę z elżbietańską tragedią odwetu. Istotą zemsty jest pośpiech, pragnienie niezwłocznej odpłaty. Tej logice książę przeciw-

stawia cierpliwość, która wypływa nie tylko z wiary, lecz także, a może przede wszystkim, z politycznej roztropności”⁵⁵.



„Złożymy naszą skargę Niebiosom”. Tak, to prawda, co pisze Małgorzata Grzegorzewska – w tym miejscu przechodzimy z kręgu historii do wielkiego świata tragedii. Wszak mamy teraz do czynienia już z siłami nie-ludzkimi; w grę wkraczają Niebios, a zatem chodzi o relacje między ludzkim indywiduum a Opatrznością. Ale musimy zauważyć, że Niebios nie działają, jak spodziewalibyśmy się, wedle reguł innych niż ludzkie: wszak i one „spuszczą deszcz zemsty wrzącej”. Różnica zdaje się polegać nie tyle na samej „technice” dochodzenia sprawiedliwej odpłaty, ile na czasie, w jakim się dokonuje. Ludzka zemsta jest skazana na to, aby być zawsze arytmiczna, w niezgodzie z czasem, spełnia się bowiem w czasie „niedojrzałym”. „Niedojrzałość” cechuje go z racji tego, że jest czasem ludzkim, dalekim zatem od tego, co zwalibyśmy „pełnią” czasu, a także dlatego, że nie dopuszcza do powstania należytego dystansu między czynem a tym, co ma stanowić za ów czyn karzącą odpłatę. Zemsta byłaby więc do pomyślenia jedynie jako akt bogów lub jako czyn dokonujący się po wielu latach, może nawet pokoleniach, a więc jako swoista zemsta „zza grobu”.



Revenge this foul and unnatural murder. A jednak zemsta, choć sama nieracjonalna jako triumf czystego resentymentu, przygotowywana jest nader starannie; nim wybuchnie dzikim czynem, poprzedzi ją prezentowanie racji, aby zemsta w całym swym nieracjonalnym okrucieństwie poczuła się racjonalnie uzasadniona. Długi wywód Ducha Ojca w I akcie *Hamleta* stanowi dobry tego przykład. Zemsta jest sposobem takiego reżyserowania wydarzeń, że racjonalne i nieracjonalne spotykają się na jednej scenie. Nic dziwnego, że zemsta stała się jedną z przewodnich gwiazd teatru XVI i XVII wieku, której protagoniści to często wirtuozi zemsty. Zawołanie *vindicta mihi* słysząc co chwilę ze scenicznych desek; mściciel jest aktorem doskonale wypełniającym polecenia reżysera, który (jak Duch w *Hamlecie* czy Prospero w *Burzy*, Andronikus w *Tytusie Andronikusie*) opracowuje szczegółowy tok zdarzeń. To prawda, że Hamlet rozkazuje grać wędrownym aktorom i podsuwa im pomysły i sceniczne wzory, ale on sam został wprawiony

55 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi. Szekspira tragedia zemsty...*, s. 154.

w ruch przez Ducha i wypełnia jego zamysły. Można rzec, że **niepokój i niepewność** przesycające atmosferę Szekspirowskich sztuk mają swe źródło w pewnej metodzie sprawowania władzy nad światem i ludźmi; **nawet więcej, niepokój i strach są takimi metodami.** Roztrząsał ten problem Stephen Greenblatt w swej głośnej książce *Shakespearean Negotiations*, twierdząc, że „Marlowe i Szekspir, w przeciwieństwie do swych średniowiecznych poprzedników, potrafili wzbudzić niebывale wysoki poziom zarówno przedstawianego na scenie, jak i wywoływanego w widzach niepokoju”⁵⁶.



Taint not thy mind. Jednak niepokój, o którym mowa, nie znajduje prostego ukojenia. Aby tak mogło się stać, aby wykolejony bieg spraw (*unnatural murder* zapoczątkowujące wydarzenia *Hamleta*) znalazł się z powrotem na właściwym torze, potrzebny byłby ktoś, kto działając jakby z zewnątrz tych spraw, miałby moc ich bezstronnego korygowania. Mściciel musiałby reprezentować agendę spoza świata, być przybyszem z transcendentnego królestwa duchów i cieni. To Czarownice kreślące ścieżkę, którą pójdzie Makbet, Duch Ojca, domagający się zemsty, nim powróci między siarkowe płomienie piekła; Prospero zaś szczyci się tym, że opanował magiczne arkana pozwalające mu zarządzać ludzkim światem. Ale oni wszyscy jedynie przygotowują scenę zemsty. Ten, kto podejmuje działanie, musi się natomiast znaleźć w samym środku wydarzeń, nawet jeśli (jak Makbet) jeszcze o tym nie wie; jego umysł jest już nakierowany na jeden jedyny cel. **Zemsta nie naprawia świata, gdyż obiecuje coś, czego nie może dopełnić: chce restytuować porządek, sugerując, że dysponuje sankcją osadzoną poza granicami popsu tego świata, tymczasem podejmując się tego zadania, jest już głęboko w świat ów uwikłana.** Dlatego, gdy Duch ojca upomina Hamleta, aby nie kaził umysłu (*taint not thy mind*, 1.5), jego nakaz sprzeciwia się słowom, w których został wypowiedziany: wszak ojciec nie czyni nic innego, jak właśnie „kazi” umysł syna szczegółami historii dokonanej zbrodni, która nie jest zwykłą opowieścią, lecz w istocie jest już gotowym osądem. „Pomścij” pada już na samym początku przemowy, zanim jeszcze cokolwiek zostanie ujawnione.

⁵⁶ S. GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations*. Oxford, Clarendon Press, 1988, s. 133.



Taint not thy mind I am cut to the brain. Nie da się wykonać tego polecenia z jeszcze jednej przyczyny. Umysł jest skażony, gdyż skażony jest sam człowiek. Antropologia Szekspira jest nauką o zatruciu człowieka, lub lepiej – o człowieku jako bycie zatrutym. Historia otrutego króla w *Hamlecie* nie jest tylko opowieścią o losach jednego indywiduum; da się ją zrozumieć jako ogólny opis tego, co dzieje się, gdy byt staje się bytem człowieczym. Zdrowie jest złudzeniem, któremu ulegamy, dopasowując się do wymogów gier rzeczywistości; „wmawiali mi, że jestem ponad wszystkim, lecz to kłamstwo, gdyż nie oparłem się febrze (*I am not ague-proof*)” – mówi Lear (4.6). To, co w *Hamlecie* było antropologią człowieka jako bytu zatrutego, w *Królu Learze* przyjmie postać formuły człowieka jako bytu zranionego. „Mam ranę w mózgu”, *I am cut to the brain* (4.6) – wykrzykuje stary monarcha. Umysł jest skażony „febrą”, trawiony gorączką pozoru, któremu zgodnie nadajemy charakter „zdrowej” rzeczywistości. Dopiero wychyliwszy się za ramy owych bezpiecznych struktur, możemy dostrzec ich zwodnicze działanie. Inaczej nie będziemy się w stanie przekonać o chorobliwej naturze tego, co nazywamy „zdrowiem”, o społecznych źródłach społeczeństwa. To ma na myśli Lear: „Gdy pewnego razu deszcz mnie przemoczył, wiatr kazał dygotać, a burza nie chciała ustać na moją prośbę, wówczas dopiero przejrzałem ich i przewąchałem rzecz całą” (4.6). **Człowiek i świat nie są zgodnymi towarzyszami i przy pierwszej okazji wzajemnie się zdradzają.**



Ay and no. Nie chodzi jedynie o zdradę polegającą na tym, że obojętny świat ukazuje bezsilność ludzkiego porządku wobec przemocy natury, ani też o zademonstrowanie słabości jednostki niepanującej nawet nad własnym ciałem, któremu wiatr każe „dygotać” (*chatter*). Rzecz głównie w ukazaniu stopnia, do jakiego język stał się motoryczną siłą tworzenia iluzji, co z kolei wiąże się z uwolnieniem mowy od wszelkiej relacji z transcendencją. Język jednocześnie tworzy pewien system sądów porządkujących rzeczywistość i wymusza dostosowywanie się do tegoż systemu. Tak właśnie Lear rozważa historię swej rodziny: „Mówili »tak« i »nie« na wszystko, co rzekłem! Lecz »tak« i »nie« nie są bogobojne” (4.6). Świat gwarantuje bezpieczeństwo tak długo, jak długo jesteśmy gotowi do akceptacji jego zasad, bo nawet „nie” wypowiedane jest tu nie jako formuła odrzucenia, lecz przeciwnie – jako wyraz skrajnie konformistycznego przystosowania. To „nie” nie jest negacją czegokolwiek,

lecz ochoczym potwierdzeniem „nie” wypowiedzianego wcześniej przez hegemoną. „Nie” stanowi tu szczególną postać „tak”. Lekcja chłostanego wichurą wrzosowiska jest więc następująca: **nie można przedrzeć się przez gąszcz pozorów jawiący się nam jako uporządkowany ogród społeczeństwa, dopóki nie odnajdziemy silnego „nie”, „nie” odpętanego od „tak”, oraz dopóki nie znajdziemy sposobów jego wypowiedzania.**



Ay and no. Daje nam do zrozumienia coś jeszcze innego: zachowania znajdujące wyraz i potwierdzenie w naszych wypowiedziach, utrwalających „tak” wobec hegemonicznego ładu i jego aktorów, pozostają zamknięte w zaklętym kole, jakie zataczają wokół siebie. Nie są w stanie wyprowadzić nas na zewnątrz, poza granice tej rzeczywistości, nawiązać relacji z tym, co przekraczając jej miarę, mogłoby stać się podstawą do zakwestionowania obowiązującego ładu. Lear mówi, że wypowiedzi afirmujące ów porządek „nie są bogobojne” (*was no good divinity*). Oznaczać mogłoby to, że dyskurs i nasze zachowania społeczne zmierzające do utrzymania *status quo*, nie odnosząc się do niczego poza sobą, służą pozornej wspólnotocie, której celem nie jest dobro wspólne, lecz wypracowanie powszechnie akceptowanych sposobów i zasad, wedle których każde indywiduum zabiega o własny dobrostan. Nie są więc „bogo-bojne”, gdyż odwołują się do Boga, a zatem i od bojaźni przed tym, co zostaje poza granicami naszego świata. Przekład Józefa Paszkowskiego „nie są bogomyślne” pięknie i głęboko oddaje ten stan zubożenia naszego języka jako podstawowej płaszczyzny bycia razem. Owo bycie nie jest „bogomyślne”, gdyż nie myśli Boga; nie jest w stanie Go myśleć, jest On bowiem skrajnym przykładem tego, co zewnętrzne, poza-światowe. Bóg tworzy świat, ale i osłabia go, wskazując, że nie jest on swoim własnym dziełem, a przecież – mówi Lear – myśl i słowo Goneryli i Regany dążą jedynie do tego, by umocnić granice własnego świata i pozostać w ich wnętrzu. W tym świecie człowiek jest swoim własnym stwórcą. Przekład Witolda Chwalewika („Nie była to dobra teologia”) podsuwa myśl, że w takim świecie możliwa jest jedynie „zła” teologia – teologia tego, co niebogomyślne.



Ay and no. Nie da się obwiniać Goneryli i Regany o przynależność do świata binarnych opozycji, rzeczywistości, w których wszystko jest albo białe, albo czarne. Wręcz przeciwnie – jak wynika z analizy Leara (co ciekawe, dopiero „szalony” monarcha jest w stanie „racjonalnie” przemy-

śleć to, co go spotkało) – ich postępowanie zaciera tę podstawową różnicę. Teologia jest „zła”, uprawiana w świecie, w którym język odchodzi od biblijnej zasady św. Mateusza: „wasza mowa niech będzie: Tak, tak – Nie, nie” (Mt 5, 37). Tymczasem, jak rzekliśmy, nawet „nie” jest tu formą „tak”, usłudze wypełniającego dwie funkcje: wpisywania się w obowiązujący porządek działania oraz skutecznego zabiegania o własną sprawę. Starsze córki Leara należą do świata, w którym Wielka Narracja biblijna, oparta na jasnym rozróżnieniu między przeciwieństwami, zostaje potraktowana już tylko jako „zwykła” opowieść stanowiąca, obok innych narracji, element ludzkiego wyłączonego porządku. Nie jest to już opowieść „bogomyślna”; człowiek nie zabiega w niej o zbawienie, lecz o własny dobrostan.



Ay and no. Oczywiście, nie możemy nie zauważyć kryjącego się tu niebezpieczeństwa: **ten, kto ustanawia ład gestem oddzielającym „tak” od „nie”, łatwo może narazić się na pokusę władzy absolutnej, ta zaś polega na tym, by w praktyce różnicę między tymi dwoma postawami czy gestami zacierać.** Na początku tragedii Lear z mapą w ręku, roszczący sobie prawo do dysponowania całym królestwem, wytyczający i zmieniający granice, jest ciemną karykaturą Boga w świecie ludzkiej polityki. Kiedy mówi, że oznajmi swój „mroczny zamysł” (I.I), jest niczym Bóg odsłaniający ludziom to, co skrywał do tej pory; *darker purpose* oryginału podkreśla efekt boskości nigdy przecież niepoznanej do końca, a zatem stale kryjącej w sobie ciemniejsze tajemnice objawiane wedle Boskiego życzenia („mroczny zamiar objawimy”). Na sposób boski stwarza nowy świat („królestwo nasze na trzy części podzielimy”), a stworzeniu temu towarzyszy sankcja nienaruszalnej wiecznotrwałości (włości są ofiarowane „na wieki” i stanowią „wiekuiste dziedzictwo”). To właściwie koniec dotychczasowej historii pisanej konfliktami i wojnami. Po decyzji Leara, niczym po Powtórny Przyjściu Boga, następuje zapowiedziany przez Ezechiela „wieczny pokój”; to spełnienie w ludzkim świecie Boskiej obietnicy, już „teraz” objawianie i zainstalowanie wielkiej „przyszłości”, kładącej kres wszelkiemu ludzkiemu czasowi. Lear wszak chce „zapobiec już dziś wszystkim przyszłym sporom” (I.I). **Pozbawiony rozsądku i miłosierdzia, wydziedziczający Kordelię, ustanawia jedyną różnicę dominującą w świecie ludzkiego ładu – różnicę między zwycięzcą a przegranym.** *Her price is fallen*, „teraz staniała”, mówi Lear Księżciu Burgundii, przedstawiając mu kandydaturę wydziedziczonej Kordelii na żonę, i owo „staniała” oddaje istotę świata człowieka o zatrutym (*tainted*) umyśle.



Ay and no. Stanowi skrót pierwszej sceny, w której Lear mówi „tak” Reganie i Goneryli, natomiast surowym „nie” obdarza Kordelię. Jest w tym geście przypomnienie Malachiaszowego tekstu, w którym Bóg ustami proroka mówi (niepytany przecież), iż jednego z braci ukochał, drugiego odrzucił: „Czyż Ezaw nie był bratem Jakuba? – mówi Pan – a Ja jednak umiłowałem Jakuba, Ezawa zaś miałem w nienawiści i oddałem jego góry na spustoszenie, a dobytek jego szakalom pustyni” (Rdz 1, 2–3). Kordelia spełnia w tragedii Szekspira funkcję Ezawa: siostry pozbawiają ją udziału w spuściźnie ojca. Retoryczne bogactwo ich mowy to odpowiednik miski soczewicy, za której pomocą Jakub podstępnie wyłudził prawa syna pierworodnego od głodnego brata. W tej opowieści Lear jest zarazem Bogiem, ustanawiającym świat swoim różnicującym rozkazem, i Izakiem, rozdartym, wewnątrznie podzielonym między Jakuba i Ezawa.



„Być żrenicą twoją”. *The true blank of thine eye*. Niełatwo znaleźć pozycję, z której można w świecie, w którym wszystko, jak czas, jest *out of joint*, wywichniętym ramieniem wypadłym ze stawu, mówić „nie”. Świat Szekspira, świat, w którym nie obowiązuje zasada „stopniowania” (*degree*), jest światem „tak”. Nawet „nie” znajduje się w jego jurysdykcji; nie jest to wszakże „tak” afirmacji, lecz „tak” przemocy i wynikającego z niej przymusu. Skromną domeną „nie” pozostanie skrytość i odległość; pierwsza spełnia się we wszelkiego rodzaju spiskach i konspiracjach, druga – w banicji i mizantropii. Władcę i poddanego musi łączyć bezwarunkowe „tak”. Tak przedstawia to Kent, mówiąc do Leara: „Słuchałem ślepo, gdyż byłeś mym panem” (I.1); hegemon prowadzi, wasalom nie pozostaje nic innego, jak kroczyć jego śladem, zamykając oczy. Dlatego Leara tak oburza propozycja Kenta wywracająca na nice dotychczasowy porządek: „Byś widział lepiej, Learze, daj mi zostać / I być żrenicą twoją” (I.1). **Poddany wiodący króla – to formuła rewolucji.** Lear dostrzega tę groźbę, a jego odpowiedź: „O ty wasalu niewierny!”, wyznaczy linię obrony, której poddać nie wolno – wierność i posłuszeństwo. Ale rewolucja i tak się dokona; w III akcie Lear wejdzie na scenę prowadzony przez Błazna.



The true blank of thine eye. Aby mówić „nie”, trzeba zatem widzieć, ale nie tylko dla siebie, działać nie tylko „w swoim imieniu”. Kent prag-

nie zostać okiem monarchy, ten bowiem stracił zdolność widzenia, co nie oznacza, że nie widzi w ogóle, lecz że jego wzrok nakierowany jest jedynie na niego samego. Kent ratuje Kordelię, wchodząc między nią a jej ojca, gdyż to jedyny sposób, by uratować państwo, któremu zagraża władca niedostrzegający niczego prócz swego planu, zamiaru i decyzji. Lear jest królem niewidzącym własnego państwa; nawet na mapie jest ono tylko projekcją jego zamierzeń, a nie losem rzeczywistych ludzi. Ale oskarżenie monarchy o ślepotę to akt najpoważniejszy z możliwych; nieprzypadkowo Lear powie o Kencie „zdrajca” i skaże go na banicję właśnie za to, że chciał widzieć więcej i lepiej niż hege-
mon. **Takie pragnienie pośredniczenia między władzą i światem jest niedopuszczalnym pogwałceniem zasad rzeczywistości, w której władza i świat stanowią jedną materię.** Lear do Kenta, ogłaszając wyrok ekspulsji: „A butną pychę gnany, wejść pragnąłeś / Między nasz wyrok i naszą potęgę, / Czego ni godność nasza, ni natura / Ścierpieć nie mogą, weź to za zapłatę” (1.1). Kto mówi „nie”, wchodzi między postanowienia władzy a ich wykonawczą moc, uprawiając dywersję, osłabiając performatywną sprawność maszyny rządzenia, jest *between [our] sentence and [our] power*. Jest więc w samym sercu władzy, a przecież od razu daleko na jej obrzeżach i peryferiach, zgoła w innym świecie. Tylko tam znajdują się ci, których stać na „nie”. Dlatego Lear zarządzi banicję Kenta („niech na szósty dzień nasze królestwo / Ujrzy z oddali grzbiet twój nienawistny”, 1.1), dlatego nazwie go „zdrajcą”.



„Nie mając oczu, człowiek może widzieć, jak świat się toczy”. Wszystko to, co ma uzasadniać przenikliwość spojrzenia, dowodzi skrajnej ślepoty: Lear nie widzi fałszu córek, nie dostrzega cnoty Kenta. Władza jest ślepa. Nie bez powodu tyle miejsca w tragedii poświęca się oczom i okaleczeniom. Akt oślepienia Glouceстера jest tak okrutny, że buntują się przeciw niemu nawet słudzy oprawców. Wszystko po to, aby wydobyć ślepotę jako cechę świata politycznego. Edyp i Meduza urastają do rangi patronów tego świata. Król Teb, gdyż broniąc miasta i swojej władzy, nie widział siebie, a gdy się zobaczył, nie był w stanie znieść tego widoku, i musiał pozbyć się oczu. Meduza, ponieważ tych, na których spojrzała, zamieniała w kamień. Kto tkwi w tym świecie, nie widzi tego, co jest, i widzi to, czego nie ma. Lear łączy te funkcje: nie dostrzega hipokryzji starszych córek, widzi nieistniejącą zdradę Kordelii. Długo potem, w przejmującym scenie, o której Edgar powie na stronie, „Opowiadaniu / O tym uwierzyć bym nie mógł. Lecz jest tak” (4.6), formułuje warunek sprawowania władzy, czyniąc nim dyspozycję do niewidzenia, ślepotę,

a dokładniej – zastąpienie oczu przydatnymi protezami: „Spraw sobie szklane oczy (*glass eyes*) i podobnie / Jak politycy nikczemni (*scurvy politician*), udawaj / Ze to dostrzegasz, czego nie ma wcale” (4.6). Przenikliwość spojrzenia polityka polega na udawaniu ślepoty. Kto to wie, a jest nim ten, który mówi „nie”, może się obejść bez oczu. Lear: „Nie mając oczu, człowiek może widzieć, jak świat się toczy” (4.6).



There is hell, there is darkness / There is the sulphurous pit. Gry stanowiące rzeczywistość są obowiązkowe, i nawet ci, których ożywia pragnienie zderzenia masek i zrzucenia pozorów, muszą – jak Hamlet – sami zachowywać przyjęte sposoby działania. Mściciel nie przychodzi z zewnątrz, nie jest niewinnym, karzącym ramieniem; przeciwnie – spiskiem i przebraniem toruje sobie drogę w samym sercu świata, przeciwko któremu chce podnieść rękę. Człowiek jest bytem zatrutym. Mówi o tym Hamlet w słynnym monologu w rozmowie z Rosencrantzem i Guildensternem, a najdosadniej – Lear, i nie powinniśmy dać się zwieść, podejrzewając starego monarchę o mizoginizm. Teza Leara o hybrydycznym, a więc monstrualnym, charakterze człowieka, o tym, że jesteśmy bytami centaurycznymi bądź sfinksowatymi, to nic innego jak metaforyczny obraz człowieka jako bytu zatrutego. Mówi Lear: „Ponad biodrami są jako niewiasty, / W dole to centaury. / Od pasa w górę są pod władzą bogów, / Niżej jest wszystko w mocy złego ducha: / Piekło tam znajdziesz, mrok, czeluść siarczaną, / Smród i płomienie, tfu, tfu, tfu, cha, cha, cha!” (4.6). Henryk w *Marii Stuart* Słowackiego podobnie zwróci się do królowej-żony: „Gdyś mnie pocałowała, piekło było w tobie”⁵⁷. Nie można nie zauważyć, że stary król mówi o kobietach, ale przede wszystkim nie sposób nie spostrzec, że *mówi*, i tym aktem – a nie tylko samą odmiennością płci – usiłuje wydzwignąć się poza zasięg demonicznego pierwiastka. „Niżej” włada demon, „wyżej” – artykułowany język, który chroni nas przed tym, co nie-ludzkie. „Niżej” są chaotyczne i zabójcze płomienie instynktów oraz nic prócz nieartykułowanych pomruków i akustycznych odruchów ciała; wyżej jest uporządkowana retorycznie mowa głosu, „niżej” – jedynie fizjologiczny od-głos obrzydzenia („tfu, tfu, tfu”) lub dzikie wzburzenie mięśni („cha, cha, cha!”). Jeśli mowa egzorcyzuje demona, któremu zwykle przypisujemy formę niemownego zwierzęcia, to wypowiedź Leara lokuje się w kręgu tych chrześcijańskich myślicieli, którzy – jak Grzegorz z Nazjansu – odrzucali

⁵⁷ J. SŁOWACKI: *Dziela*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 6. Wrocław, Ossolineum, 1952, s. 149.

hieroglificzną przeszłość języka właśnie jako niedopuszczalnie blisko spokrewniającą człowieka ze zwierzęciem, a tym samym ograniczającą boskie pochodzenie stworzenia i samej mowy. Herezja Eunomiusza polegała wszak na tym, dowodzi Grzegorz, że święty *logos* jest bytem pośrednim nie tyle zbawiającym i wyzwalającym człowieka od namiętności, ile właśnie zstępującym w krąg instynktów⁵⁸.

Oddajmy sprawiedliwość, choćby tylko marginesowo, jeszcze jednej sprawie: śmiech Leara poprzedzony jest nieartykułowaną odrazą. Śmiech poprzedzony odruchem wstrętu przestaje być śmiechem „niewinnym”, wyrazem jedynie zabawy, czystego i bezinteresownego rozbawienia. Zachowuje łączność ze światem karnawału będącym światem odwróconego, przeciwnego porządku, ale owemu NIC przecinającemu dobrze spleciony węzeł ładu społecznego i politycznego zostaje nadany nowy kierunek; teraz chodzi już jeśli nie o uregulowanie rachunku z przeszłością, to o rewolucyjny przewrót mający nadać nowe oblicze przyszłości. Połączenie wstrętu i śmiechu jest groźne, nie daje się bowiem uwięzić w granicach zapustnej symulacji przewrotu; śmiech dąży do usunięcia przyczyn odrazy, to zaś może się dokonać już tylko poza enklawą zapustnego króla. Nieartykułowany charakter śmiechu sprawia teraz, że dochodzi do nas jako od-głos niespodziewanego, czegoś w całej rozciągłości nieoczekiwanego i mającego źródło poza naszym światem. Ów dziwaczny od-głos zatem teraz oddaje brzmienie samego bycia. Nim odsłoni złowrogo zęby, śmiech jest najpierw rodzajem piekielnego zgrzytania zębami (przypomnijmy, iż w domenie potępionych panuje „płacz i zgrzytanie zębów”, i szloch nie powinien nas zmylić – mamy tu do czynienia nie tyle ze „śmiechem przez łzy”, ile z samymi początkami śmiechu, który rodzi się ze wstrętu do otaczającego świata; być może to, co straszne w tych obrazach otchłani, to właśnie owo szczególnie nasycenie przestrzeni akustycznej tym, co groźnie nieartykułowane, co brzmi jak pomruk, jak zgrzyt, szmer, szelest i tym samym kwestionuje panowanie ludzkiego języka). Znowu przyjdzie nam z pomocą Edgar Allan Poe.

58 J. MILBANK: *The Word Made Strange. Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell, 1997, s. 88.

W *Żabim skoczku*, opowiadaniu szczególnie skupionym na niepokojącej postaci Błazna, mistrzu zapustnych rozrywek, przejmującą ciszę, jaka zapada po okrutnym czytnie monarchy, przerywa „ostry i przeciągły zgrzyt, który zdawał się dochodzić równocześnie ze wszystkich kątów komnaty”⁵⁹. Władca bez przekonania przystaje na wyjaśnienia dworaków, iż „to papuga za oknem ostrzyła dziób o pręty swej klatki”, co Błazen odczytuje jako klęskę instrumentalnego rozumu poszukującego łatwych rozstrzygnięć, lecz – wskutek osłabienia metafizycznej wrażliwości człowieka – sprzyjającego mimowolnie skrytej sile subwersywnego (nie)porządku. Czytamy, że „Na te słowa karzeł zaśmiał się [...], pokazując rząd dużych, silnych i nader drapieżnych zębów”.

„Cha, cha, cha” ujawnia nie tylko demona cielesności, lecz przebija także balon sztucznej powagi, jaką otacza się duch oraz jego instrumentarium przydane mu przez umysł. To śmiech nie tyle karnawałowo natrzęsający się, ile filozoficznie otrząsający człowieka z ducha. II akt *Marii Stuart*, jakże szekspirowskiego dramatu Słowackiego, zaczyna się od klasycznej sceny rewidującej roszczenia człowieka faustycznego. Pośród ksiąg i instrumentów naukowych astrolog wygłasza monolog o „nicości nauki” będącej „gorzkim owocem doświadczenia”. Za chwilę pojawi się Nick, który wyprowadzi rodzinne pokrewieństwo między mądrością i błazeństwem („Z głupstwa rosną nauki – a z nauk szaleństwo; / Jestem więc twoim synem [...]). Nicość nie opuszcza nas w tej scenie. Nick spojrzy przez teleskop obrócony w niebo, a jego reakcją będzie „Cha! Cha! Cha!”, które jest odpowiedzią na „nic”, jakie zobaczy na niebie. „Co widziałeś?” – pyta Astrolog, na co Nick odpowiada: „Nic”. To samo słowo padnie, gdy Błazen odwróci teleskop tak, aby pomniejszał obserwowane przedmioty. To zabieg *par excellence* swiftowski i takąż jest eksplikacja owego „nic” będącego tym razem synonimem „Ziemi”. „Byłeś mały jak proszek, mądry astronomie” – wywodzi Nick, „Nie patrz na niebo, znikniesz w tych światów ogromie” – kontynuuje w duchu Pascala, „Ale patrzaj na ziemię, patrzaj z tamtej

59 E.A. Poe: *Opowiadania*. Przeł. S. Wyrzykowski. T. I. Warszawa, Czytelnik, 1956, s. 454.

strony, / Jak małą ci się wyda! Nauki! i sława! / Tym lepszy jest teleskop, im bardziej oddala”. „Nic” jest tym, co odsłania się naszemu spojrzeniu z oddalenia, a wówczas (tragi)komizm („Cha! Cha! Cha!”) okazuje się najlepszym sposobem relacji z samym sobą.

Magdalena Popiel przypomina, że Italo Calvino i Milan Kundera wprowadzają śmiech („Cha! Cha! Cha!”) w krąg autoparodii i ironii, niezbędnych do tego, aby nasze myślenie było „lekkie”. Dlatego z jednej strony są ci, którym – jak Cervantesowi i Szekspirowi – patronuje Guido Cavalcanti, „poeta lekkości, filozof, który wznosi się ponad ciężar świata, którego powaga skrywa tajemnice lekkości”. Z drugiej zaś – mamy Dantego, u którego „ciężar rzeczy jest ściśle ustalony”⁶⁰.



„Piekło tam znajdziesz, mrok, czeluść siarczaną”. Oto co wykrzykuje Lear (4.6), myśląc o ludzkim zepsuciu. Człowiek nowoczesny zaczyna się od dostrzeżenia własnej potworności. Jonathan Swift w *Podróżach Gulliweru* i w licznych wierszach stanie się największym badaczem tej monstrualności. Nie bez powodu Emil Cioran nazywa *Podróż Gulliweru* „biblią człowieka bez złudzeń, kwintesencją wizji pozbawionych chimer, utopią bez nadziei”⁶¹. Co różni irlandzkiego dziekana od Greków, którzy też mieli dobre pojęcie o potworze jako drugiej stronie, ciemnej podszevence człowieka, to to, że w greckim pejzażu potwór stał na straży, pilnował; pilnował czegoś cennego, co musiało spoczywać w ukryciu. Złośliwe karły z baśni braci Grimm są przedłużeniem greckich opowieści. „W zetknięciu z potworem istotne jest przede wszystkim to jedno: czy potwór posiada skarb lub skarbu strzeże, lub czy wręcz sam nim nie jest. Zabić go to tyle, co wchłonąć go w siebie, zastąpić go. Heros staje się więc sam nowym potworem, ubranym w skórę potwora starego i ozdobionym jakimś jego przenośnym elementem”⁶². Tymczasem u Swifta i poprzedzającego go o ponad sto lat Szekspira są potwory, lecz nie ma już żadnego skarbu prócz władzy, żadnego źródła prócz

60 M. POPIEL: *O lekkości i ciężkości bytu. W: Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA i M. SOKALSKA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 323.

61 E. CIORAN: *Historia i utopia...*, s. 117.

62 R. CALASSO: *Zasłubiny Kadmosa z Harmonią*. Przeł. S. KASPRZYSIAK. Kraków, Znak, 1995, s. 341.

żędzy. Długa przemowa (z której zacytujemy jedynie kilka zdań) Gulliwiера do coraz bardziej zdumionego gospodarza obnaża irracjonalną istotę dziejów: „Czasem dwóch monarchów miewa ze sobą wojnę przez to, że obydwa chcą z państwa wyzuć trzeciego, choć żaden do tego nie ma prawa. [...] Bliskość krwi, związki małżeństwa są także przyczyną wojny między monarchami. Im bliżsi krewni, tym prędsiej stają się nieprzyjaciółmi. Narody ubogie są zgłodniałe, bogate – ambitne. Głód z ambicją będą zawsze i wiecznie w niezgodzie”⁶³. Okrzyk Leara: „Do dzieła, Żądzo! (*To it, luxury!*) Gdyż brak mi żołnierzy” (4.6), lapidarnie streszcza dzieje. Gdy Lear wchodzi na scenę okryty kwiatami, gdy to samo czyni Ofelia w *Hamlecie*, obydwoje są szaleni; uciekający przed pościgiem Edgar przybierze kształt na poły zwierzęcia, na poły szaleńca: „Postanowiłem więc się przeistoczyć / W najnikczemniejszy i najbardziej nędzny kształt, który bieda gardząca człowiekiem / Stworzyła, aby go do zwierząt zniżyć” (2.3). Jedynym potworem, jakiego spotyka człowiek, jest natura, ta zaś jest jego przewodniczką i twórczynią („Ty jesteś moją boginią, Naturo, / I służyć pragnę twym prawom jedynie” (1.2) – mówi Edmund, jeden z największych potworów Szekspirowskiego świata. **Człowiek – byt zatruty, człowiek – byt zraniony, człowiek – byt potworny, pozostający poza wszelkim ratunkiem.** To, co miało go ocalić i zapewnić wspaniałą przyszłość – rozum i jego naukowe i techniczne konstrukcje, jedynie pogarszają sytuację. Gdy rozumny koń ironizuje po wysłuchaniu pierwszej części peanu Gulliwiера na cześć ludzkiej cywilizacji („To, co mi powiadasz o przyczynach waszych wojen, daje mi wysokie wyobrażenie o waszym rozumie. Szczęściem dla was, że będąc tak złośliwi, nie jesteście w stanie wyrządzić wiele złego, przez co hańba jest większa od niebezpieczeństwa. Przyrodzenie dało wam usta płaskie na twarzy płaskiej, przeto nie widzę, jakbyście się ze sobą gryźć mogli [...]”), dzielny żeglarz, nie mogąc „się powstrzymać od trząśnięcia głową i uśmiechu z prostoty [jego – T.S.] pana”, szeroko opisze mu techniczne doskonałości wojennej maszyny służącej wzajemnej eksterminacji. Człowiek zatruty jest bytem faustycznym. Patron wszelkiej poznawczej *hubris* snuje marzenie o potędze wnikliwego i pozbawionego skrupułów rozumu na początku dramatu Marlowe’a: królowie i cesarze władają jedynie na swoim terytorium, lecz władza uczonego rozciąga się wszędzie tam, gdzie sięga ludzka myśl (*Stretcheth as far as doth the mind of man*⁶⁴).

63 J. SWIFT: *Podróże Gulliwiера*. Przekł. anon. Warszawa, PIW, 1956, s. 314.

64 Ch. MARLOWE: *Dr Faustus*. London, A & C Publishers, 1989, s. 9.

There is hell, there is darkness / There is the sulphurous pit, a kingdom for a horse. Może dobrze jest, z pełną świadomością anachronicznego charakteru takiego gestu, odczytać słynne zawołanie Ryszarda, chcącego rozpaczliwie zamienić królestwo za konia, mając w pamięci ostatnią podróż dzielnego angielskiego żeglarza do krainy mądrych koni. Być może to nie tylko efekt odruchu samozachowawczego. **Być może monarcha, uosobienie potworności, który w wykręconym ciele, kryjącym równie zniekształconą duszę, służy czasowi, który to czas jest, jak wiemy z *Hamleta*, ramieniem zwisającym z wywichniętego stawu, dostrzega to, czym jest świat, który pomagał stworzyć: jest mniej wart od konia, świat tak potwornie ludzki, iż jedynie zwierzę może nas z niego wyzwolić.** Dlatego dołączamy zawołanie Ryszarda (5.4) do gorzkiej jak cykuta opinii Leara. Jedynie zwierzę zdoła nam pomóc. Koń nie tylko może unieść Ryszarda z pola bitwy, ale przede wszystkim – jak czyni to tajemniczy rumak z baronem Metzengersteinem w opowiadaniu Edgara Allana Poe’a – może z nim przebiec po krawędzi ludzkiego świata, przyprowadzając jeźdźcę o zawrót głowy nagłą zmianą punktu widzenia ludzkich spraw, które teraz, z perspektywy zwierzęcego – a więc w ludzkich kategoriach „nierozumnego”, „nieracjonalnego”, czysto instynktownego – biegu okazały się niewiele znaczącą pomyłką, skazą bycia. Jacques Derrida cytuje wiersz Paula Valéry’ego, w którym mowa o nagle otwierającej się przepaści tego, co zwierzęce (*l’abîme animal*). Otwiera się ona wtedy, gdy ludzki czas, jego budowle i nadzieje leżą w ruinie (*Temps, sa ruine*). Zdaniem filozofa, dopiero wtenczas znajdujemy się „na krawędzi bycia, a zatem i tego bycia, którym jestem ja sam, to bowiem, co zwie się tutaj »przepaścią tego, co zwierzęce«, nie jest jakąś dziurą, przepaścią; jest nadmiarem bycia i odkryciem tego, że jest raczej coś niż nic”⁶⁵. Wynika z tego, że gdy mówimy o piekielnej otchłani, wyciągamy na jaw to, co zwykle staramy się ukryć: ciemną, nie-ludzką stronę ludzkich spraw. Spojrzenie takie zaś jest możliwe tylko na krawędzi bycia, na której właśnie znalazł się Ryszard ofiarujący wszystkie dobra za konia.

Jedynie w dygresyjnej przestrzeni przypomnijmy taki zwierzęcy bieg po krawędzi bycia ze słynnej opowieści amerykańskiego mistrza, jaki mógłby być udziałem Ryszarda:

„W długiej alei, wysadzonej starymi dębami, co wiodła z boru do głównej bramy pałacu Metzengersteinów,

65 J. DERRIDA: *The Animal that Therefore I Am...*, s. 66.

ukazał się rumak z rozczochranym jeźdźcem na siodle, pędzący z chyżością istnego demona burzy.

Znać było, że jeździec nie miał już władzy nad tym biegiem. Przerazenie na jego twarzy i kurczowy wysiłek całego ciała świadczyły o nadludzkich zapasach; ale zbolące jego usta raz tylko drgnęły urwanym okrzykiem i zaciskały się coraz mocniej, nieme ze zgrozy. Po chwili tętent podków szczęknał twardo i donośnie wśród szumu wichrów i ryku płomieni; w okamgnieniu, przesadziwszy jednym susem rów forteczny i bramę wjazdową, wpadł rumak na chwiejące się schody pałacu i znikł wraz ze swym jeźdźcem w chaotycznym zamęcie ognia”⁶⁶.



There is hell, there is darkness / There is the sulphurous pit. To werdykt dwoistości człowieka pojętej biologicznie (rozdział wpływów umysłu i ciała, człowieka i zwierzęcia), ale i teologicznie (piekło i niebo mieszczą się w człowieku). Sąsiedztwo boga i „złego ducha” (*fiends*) jest znakiem ludzkiej egzystencji. Zostać skazanym na piekło – to nic innego, jak odnaleźć istotny fragment własnej istoty. Przypomnijmy słynną naukę człowieka faustycznego w wykonaniu Christophera Marlowe’a, który każe Mefistofelesowi obwieścić, iż piekło nie zna granic ani nie jest zlokalizowane w jednym miejscu; mieści się bowiem tam, gdzie jest człowiek (*for where we are is hell, / And where hell is, must we ever be*⁶⁷). W piekle jest się więc „u siebie”, ale w radykalnie przewrotnym, rewolucyjnym sensie: „u siebie” powstającym z gwałtownego zaprzeczenia temu wszystkiemu, czym „u siebie” było do tej pory. Teraz jestem „u siebie”, które jest zwierzęce, „u siebie”, które jest nie-ludzkie. Centaur i sfinks to połączenia kształtów zwierzęcych i ludzkich.

Taką samą bliskość, niemal jednocielesność człowieka i zwierzęcia, bycia dziennego i nocnego, światła i cienia odnajdziemy w przywołanym przed chwilą opowiadaniu Poe’go, którego bohater ma nadzieję, że „zdola okiełznać nawet diabła ze stajni Berlifitzingów”, i stopniowo coraz bardziej zespala się z demonicznym zwierzęciem: „Nie widywano go nigdy poza granicami jego włości i wśród wielkiego mrowia ludzkiego był on zupełnie samotny – o ile

66 E.A. POE: *Metzengerstein*. W: IDEM: *Opowiadania...*, T. I, s. 35.

67 Ch. MARLOWE: *Dr Faustus...*, s. 30.

się pominie owego tajemniczego, narowistego, ognistej maści rumaka, na którym odtąd stale jeździł i który – nie wiadomo z jakiego powodu – sam jeden mógł chęłpić się mianem jego przyjaciela. [...] W słonecznej pełni południa czy wśród głuszy nocnej, w zdrowiu czy w chorobie, w czasie burzy czy czasie pogody młody Metzengerstein zdawał się nie schodzić z grzbietu olbrzymiego rumaka, którego nieuskromione zuchwałstwo licowało tak dobrze z jego własnym usposobieniem”.



Taint. Można podjąć próbę obrony człowieka, uciekając się do takich pojęć, jak „honor” i „godność”. Wówczas jednak musimy uznać, że bronimy człowieka jako tego, który *był* raczej, niż tego, który *jest*. Honor i wszystko, co mu towarzyszy, odgrywają rolę wówczas, gdy pewna partia zostaje już rozegrana, a przynajmniej wtedy, kiedy jej wynik został już rozstrzygnięty, więc wszystko pozostaje tylko kwestią czasu. Do honoru i szlachetności Timona uciekają się Senatorowie wtedy, gdy pod mury Aten podchodzą wrogie hufce Alcybiadesa; jest już *za późno* – Timon nie wierzy w szlachetność tych, którzy wygnali go z miasta. Podobnie Coriolan: o jego honorze będą mówić Rzymianie wtedy, gdy armia Wolsków zagrozi ich życiu i mieniu. Szlachetność, którą chętnie nazwalibyśmy „zdrowiem” istnienia, pokonują słabości choroby, jaką skażone jest bycie. Owo „zdrowie” pozostaje wciąż ważne, myśl o nim niezmiennie nam towarzyszy; ale, paradoksalnie, „zdrowie” życia przemawia do nas po śmierci, gdy zdołała je pokonać trucizna niszcząca człowiecze bycie. Na końcu *Henryka VIII* biskup Cranmer, zapowiadając rządy Elżbiety I, dostrzeże wielkość monarchini w sławie jej prochów: *Who from the sacred ashes of her honour / Shall star-like rise [...]* (5.5). „Wielka wartość honoru, jak prawdziwa sława, przychodzi wraz ze śmiercią”⁶⁸. **Życie znajduje remedium na truciznę bycia w śmierci. To element antropologii bycia zatrutego, jaką proponuje Szekspir.** Wszystko, co żyje, jest już omamione i zatrute. Gdy wcześniej w *Henryku VIII* kardynał Wolsey odwiedza przegraną już Katarzynę, zastrzeże się, że nie przychodzi, by plamić (*taint*) jej honor – *To taint that honour every good tongue blesses* (3.2). Ale wiemy, że w istocie jest inaczej. Już wydał na nią wyrok. Udając „zdrowego”, jest już splamiony chorobą; nie chcąc plamić jej honoru, plami go najmocniej swą obecnością.

68 H. WHITE: *Antiquity Forgot. Essays on Shakespeare, Bacon and Rembrandt*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1978, s. 78.



„Oto gdzie doszedłem!”. Zemsta problematyzuje granice także w antropologicznym sensie. Mściciel jest tym, który staje na granicy, a dokładniej: jest tym, który dochodzi do pewnej granicy. „Dojść do granicy” znaczy osiągnąć stan, którego na ogół staramy się unikać. Gdy na co dzień przebywamy „we wnętrzu” naszych trywialnych czynności oraz uznanych zobowiązań („wierność i przysięgi”, *allegiance and vows*, o których mówi Laertes), do zemsty przystępujemy już spoza tego bezpiecznego schronienia. „Oto gdzie doszedłem!” (4.5) – woła Laertes, znalazłszy się tam, gdzie musi się znaleźć mściciel: na samym końcu wysuniętego w ciemność cypla człowieczej i społecznej miary – *To this point I stand*. Ten niezwykle punkt widzenia przenosi nas poza znany nam świat rzeczywisty oraz poza projekcje świata przyszłego, a zatem poza twarde realia polityki oraz poza wiarę i religijną nadzieję. **Zemsta jest poza polityką i wiarą, mściciel bowiem należy do osobliwej przestrzeni, w której zarówno polityka, jak i wiara okazują się nieprzydatne.** „Oba światy mam w pogardzie” – *to credo* pomsty, a co za tym idzie, sumienie, mające skutecznie przeprowadzić nas przez ten świat z myślą o świecie następnym, traci swe znaczenie. Ostra wypowiedź Laertes: „A najczarniejszy z diabłów do otchłani / Niech wrzuci łaskę i sumienie! Nie dbam o potępienie”. Ten, kto się mści, stawia swoją wolę przeciwko całemu światu: „Jedynie wola moja, / A nie świat cały”.



„Oto gdzie doszedłem!”. Zemsta jest więc szczególnym związaniem człowieka z przeszłością. Kto podejmuje się zemsty, zamyka się w minionym i pragnie, aby to-co-będzie, jak najściślej nawiązywało do tego-co-było. Przyszłość jest niewolnikiem przeszłości. Wola, która przecież ma moc nad jutrem, zostaje zaprzęgnięta w służbę wczoraj. Na tym polega perfidia podwójnego nakazu, z jakim Duch Ojca rozstaje się z synem na początku najsłynniejszej tragedii Szekspira. Każe mu jednocześnie „pamiętać” (*Remember me*) i „pomścić” (*Revenge this foul and most unnatural murder*), to zaś oznacza uwięzienie przyszłości w celi tego-co-było. Gdy Hamlet przyrównuje Danię do więzienia, trapi go myśl o tym, że jego królestwo jest ziemią bez przyszłości, że to-co-będzie, odtworzy i powieli to-co-było, że „nowe” nie narodzi się nigdy, lecz przyjmie jedynie kształt potwornie odmłodzonej przeszłości. Łono czasu jest jałowe; kołyska, jaką Lady Makbet przygotowuje dla dziecka, pozostanie pusta, Hamlet w geście podwójnej eliminacji przyszłości odeśle Ofeilię do klasztoru. Celibat zakonnego życia i zerwanie nici erotycznej

namiętności to nader silny wyraz zwątpienia w wartość i samą możliwość uczynienia czegoś „nowego”. To-co-przychodzi (na świat), jest monstrualnie odmłodzonym starcem. Można by więc utrzymywać, że **zemsta to schorzenie woli polegające na jej niezwykle nasileniu, którego efekt musi wszelako przynieść rozczarowanie, nie można bowiem odwrócić biegu czasu. Dlatego zemsta jest właściwie formą nienawiści do czasu.** Mściciel nie pragnie zmienić przeszłości; dąży do tego, aby pod dyktando tejże przeszłości budowała się przyszłość. Jego czas jest w istocie zamknięty: zaczyna się od wydarzenia minionego dającego asumpt do pomsty, a kończy się wraz z dopełnieniem tejże. Tylko to interesuje mściciela, gdyż świat i wydarzenia wykraczające poza granice zemsty są mu obojętne. Jego *dictum* to: żądam zemsty, a potem rezygnuję już z woli i chcenia, i niech się dzieje, co chce.



Remember me – revenge his foul and most unnatural murder. Hamletowi nie spieszno do działania. „Napięcie między kierującym nas ku przeszłości »pamiętaj« a wymierzonym w przyszłość »pomścij« jest jednym ze źródeł tragicznego rozdarcia Hamleta i przypuszczalną przyczyną jego rozterki i braku działania”⁶⁹ – pisze krytyk. Hamlet znajduje się w sytuacji, w której jego czyny – być może konieczne, gdyż mające przywrócić poczucie tego, co „naturalne” – będą przerośniętym i monstrualnie zdeformowanym ciałem tego-co-już-było. To, co „naturalne” w Hamlecie i czym działa (nie działając) na rzecz „naturalnej” miary naruszonej przez Klaudiusza, to właśnie niepodjęmowanie żadnych czynów; „nieczyniące czynienie” myślenia w sytuacji, w której każdy czyn, jaki podejmą jednostka, nie przemawiałby na rzecz (nowej) przyszłości kraju, lecz mniej lub bardziej nieudolnie odtwarzałby minione dzieje, spychając przyszłość w stronę tego-co-było. Milczenie i bezsilność prawa (Dania jest „więzieniem”, prawo bowiem znajduje się w rękach uzurpatora, a zatem – nakierowane jedynie na czystą przemoc oddaną interesom władcy – nie może działać na rzecz równowagi i miary, samo stając się w ten sposób częścią *unnatural murder*), jednocześnie groźna, oślepiająca potęga państwa oraz jego mroczny, ciemny, wilgotno-piwniczny charakter (Dania jest „więzieniem”) sprawiają, że każdy gest indywiduum nabiera radykalnej wymowy, bo nawet najlepsze chęci nie wybronią go przed klątwą przeszłości. Działanie Hamleta będzie nieuchronnie „wywrotowe”: po pierwsze – wobec państwa i królewskiej władzy, która od samego początku wzywa go do posłuszeństwa, po dru-

69 W. CLEMEN: *Shakespeare's Dramatic Art*. London, Methuen, 1972, s. 135.

gie – wobec siebie i powziętego zobowiązania (mordując Klaudiusza, popełnia Hamlet czyn znów „nienaturalny”, a zatem obraca wniwecz własny plan przywrócenia naturalnego stanu rzeczy).



„Gdybym był panem rozległego świata, oddałbym wszystko, by ów czyn odwrócić”. Jak pisze Agamben, powołując się na Nietzschego, że „źródłem ducha zemsty, największej kary wynalezionej przez ludzkość, jest odraza, niechęć woli wobec czasu i jego »było«”⁷⁰. Jeśli tak, to alternatywą dla zemsty byłoby rozmyślanie nad tym, czy można cofnąć czas, tak aby nie stało się to, co już dokonane. Wtedy znika przyczyna pragnienia zemsty i czas zostaje podwójnie uwolniony: dlatego, że oto przekształcamy przeszłość (co wydaje się niemożliwe), oraz dlatego, że wyzwalamy przyszłość od nawiedzających ją widm przeszłości (co wydaje się pożądane). W IV akcie *Peryklesa* Dioniza i Cleon, małżeńska para niczym Makbet i jego żona nakreśleni grubą kreską karykaturzysty, odbywają krótką rozmowę. Dioniza właśnie wydała polecenie podstępного zamordowania Mariny przyćmiewającej zalety jej rodzonej córki, a teraz wchodzi na scenę, zapewne reagując na żądanie Cleona, aby odstało się to, co się stało: „Czy oszalałeś? Jak można to cofnąć? (*Can it be undone?*)” (4.3). Ten, kto chce cofnąć bieg wydarzeń, musi być albo szalony, albo zdzieciniały. W następnej kwestii Dioniza powie wprost: „W dziecko przemieniasz się ponownie”. Czy można przeszłość uczynić niebyłą? Odmówić minionym wydarzeniom prawa do istnienia, wybrać inną drogę postępowania, która sprawi, że nie stanie się to, co się już stało? Dioniza odpowie: na drodze rozumu nie jest to możliwe; tylko ten, komu rozum został odjęty chorobą (szaleństwo, starcza demencja wpędzająca w dziecięcość), mógłby się poważić na taki zamiar. Cleon, człowiek doświadczony, władca i polityk, zdaje się to rozumieć, choć rozumienie nie oznacza w tym przypadku akceptacji. Przyjmuje do wiadomości bezradność człowieka wobec czasu i istnienia, ale w przeciwieństwie do małżonki nie znajduje w tym pocieszenia. Gdy dla niej wszystko to jest częścią prawidłowego biegu rzeczy, gramatycznie sprowadzonego do chłodnego trybu oznajmującego („Jesteś jak prostak skarżący się bogom, / Ze zima muchy zabija”), Cleon znajduje w tym powód do rozpacz. Dioniza jest racjonalistką; z przytoczonego tu zdania zniknął przysłówek *superstitiously* – żona Cleona wie, że tylko

⁷⁰ G. AGAMBEN: *Bartleby, czyli o przypadkowości*. Przeł. G. JANKOWICZ. W: H. MELVILLE: *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2009, s. 148.

przesąd, zaprzeczenie kalkulacyjnego rozumu, pozwala sądzić, że da się odwrócić to, co już się wydarzyło. Cleon przyjmuje wyrok rozumu ze smutkiem, którego wyrazem jest kompletna bezsilność wypowiedziana pełnym żalu trybem warunkowym: „Gdybym był panem rozległego świata, / Oddałbym wszystko, by ów czyn odwrócić” (4.3).



„Gdybym był panem rozległego świata, / Oddałbym wszystko, by ów czyn odwrócić”. A jednak sztuki Szekspira często snują myśl o odwróceniu czynu. Widząc wymykające się zwycięstwo i postępującą zdradę, Salisbury zawoła w *Ryszardzie II* do króla: „O, wezwij wczoraj, aby powróciło; / Każ, by się cofnął czas, a znajdziesz zaraz / Walecznych ludzi dwanaście tysięcy!” (3.2). W ostatnim akcie *Peryklesa* król odnajdzie córkę, którą już opłakał; odnajdzie też żonę, której zwłoki powierzył niegdyś morskim falom. Grobowiec pierwszej widział w Tarsie, ciało drugiej osobiście zamknął w skrzyni przesyconej wonnościami. Teraz, mając obydwie koło siebie, całe i żywe, może wykrzyknąć: „[...] Bogowie, obecna / Łaskawość wasza zmienia dawną boleść / W igraszkę” (5.3). Odwrócenie wydarzenia oznacza dwie rzeczy: korekturę losu, polegającą na zmianie cierpienia w radość, oraz przekonanie, że jest to możliwe dzięki sile, nad- i nie-ludzkiej, sile, nad którą nie mamy żadnego władania, ani też na którą nie mamy wpływu. Może zresztą Cleon przeczuwa to, gdy bowiem mówi, że „gdyby był panem rozległego świata”, owo *were I chief lord of all spacious world*, projektuje siebie jako boga, nie jako jednego z możliwych, lecz jako głównego pana. Tylko on, tylko Bóg może decydować o kierunku czasu i konsekwencjach jego zmiany. Nie możemy także nie zauważyć poczucia niepewności, jakie towarzyszy nagłemu zwrotowi – nic nie jest trwałe, ponieważ bogowie, łaskawi „obecnie”, niebawem mogą zmienić zdanie. To, co – być może – nie jest niemożliwe dla szaleństwa lub zdziecinnienia, leży w gestii bogów, lecz ich działania są dla nas nieprzewidywalne, jakby przypadkowe. **Bogowie stanowią szlachetną nazwę przypadkowości naszego losu.** Zasady postępowania bogów jedynie przypominają zasady naszego świata, lecz zbieżność ta jest także przypadkowa, a zatem oceny postępowania stosowane w ludzkim świecie nie odnoszą się do nieśmiertelnych. Na wieść o śmierci żony Perykles wybuchnie: „Bogowie! Czemu kążecie nam kochać / Te boskie dary, które nam zsyłacie / I odbieracie zaraz? My, tu w dole (*here below*), / Nie chcemy zwrotu tego, co dajemy; / Uczciwsi wobec was jesteśmy” (3.1).

„Co mieści owa przepaść czasu”. Pisze wielki walijski poeta Ronald Stuart Thomas, że agresywności faktu (*an aggression of fact*) można się przeciwstawić jedynie wierszem, który walczy z językiem jego własną bronią⁷¹. Powroty u Szekspira zdają się sugerować, że to najszerzej rozumiana sztuka, sztuka jako mądre czynienie (*poiesis*) zdoła odwrócić bieg zdarzeń. Agresywności faktu dokonanego przeciwstawia się niedokonywanie sztuki i nauki. W *Peryklesie* to uczony Cerimon, biegły w medycynie, przywróci Thais do życia, powołując się na znane mu z literatury precedensy („[...] Ongi / Słyszałem o tym, że człowiek z Egiptu / Przez dziewięć godzin leżał jak umarły, / Lecz go zabiegi mądre uzdrowiły” (3.2). W *Opowieści zimowej* Paulina upozuje, wcześniej opłakaną jako zmarłą, Hermionę jak posąg, by następnie tchnąć w nią życie, zastrzegając przy tym, że nie ma w tym żadnej czarnej magii („Ci zaś, / Którzy posądzić mnie mogą o sprawy / Nieczyste, niechaj wyjdą”, 5.3). W tym przypadku gra z czasem jest szczególnie wyrafinowana, 16 lat, przez które Leontes opłakuje swą pospieszną decyzję o odrzuceniu żony, ma być świadomie ustanowionym dlań okresem pokuty. Także dlatego, że odwracając wydarzenie, od-czyniając (*undo*) je, nie odrzucamy pracy czasu, nie zawieszamy jego działania i skutków. Spoglądając na „posąg” Hermiony, Leontes zauważy, że 16 lat temu twarz żony była gładsza, niż przedstawia to „rzeźba”, na co Paulina odpowie: „[...] Tym jest doskonały / Nasz rzeźbiarz, który pozwala przeminąć / Szesnastu latom i czyni ją taką, / Jaką być mogła dziś” (5.3). Odwrócenie biegu czasu nie jest więc możliwe ani jako od-tworzenie, ani jako od-twarzanie; przeciwnie – przywraca ono twarz, uczy doceniać zmiany zaciemniające wyidealizowany wizerunek, odnajdować w nich piękno. Nie ma bowiem ucieczki z tego, co w ostatnich zdaniach sztuki Leontes nazywa „przepaścią czasu”, a *wide gap of time*. Czynimy wydarzenie niebyłym dzięki przebiegłości sztuki, która jednocześnie każe nas za to, że – jak Leontes – czynimy rzeczy zbyt pospiesznie, narzucamy wydarzeniom istnienie bez należytego namysłu i cierpliwej rozwagi. „Pozostała ci jedynie rozpacz” – powie Paulina Leontesowi, przynosząc wieść o śmierci Hermiony. I doda: „Tysiące modłów na klęczkach przez dzień / Tysięcy długich lat, nago, wśród postu, / Na szczycie góry, zimą, pośród burzy / Nieustającej, nie poruszy bogów, / Każąc im spojrzeć ku tobie” (3.2).

⁷¹ R.S. THOMAS: *After Jericho*. W: IDEM: *Frequencies*. London, Macmillan, 1978, s. 43.



„Co mieści owa przepaść czasu”. Seria ślubów kończy *Zimową opowieść*, ale najważniejszy z nich jest ślubem podwojonym, a jednocześnie ślubem nie jest – Leontes ponownie „poślubi” Hermionę, której małżonkiem nigdy w istocie nie przestał być. Paulina – jak powie sam król – „znalazła” dla niego żonę. I ten czasownik określa temat komedii: życie jest odnajdywaniem tego, co utraciliśmy nie tylko z woli losu, lecz przede wszystkim z woli własnego braku opanowania i kontroli. Gdy nieokiełznana wola, coś, co stoi blisko greckiego *thymos*, bierze górę nad rozważą, *nous*, w nasze życie wpłwa utrata. To „groźne, szalone, złudzenia królewskie” (2.2) powodują domniemaną śmierć Hermiony, rzeczywistą śmierć syna i równoznaczne z wyrokiem śmierci wygnanie córki, której nowe imię: Perdita, będzie nieustannym przypomnieniem zagubienia i straty. „Przepaść czasu”, o której mówi Leontes, jest otchłanią, w której tracimy i rozpaczamy nad utratą; „romansowe” happy endy komedii Szekspira nie każą nam wierzyć w restytucję stanu sprzed utraty, przeciwnie – nieustannie przypominają nam o nieuchronności i nieodwracalności utraty. Zachwianie tej prawdy jest do pomyślenia tylko w sztuce, ale czyni to ona po to, aby nam przypomnieć o nieodwołalności tego-co-dokonane. „Utraciłem dzieci” – woła dramatycznie Cymbelin (5.5), przeżywając zdarzenia sprzed wielu lat, lecz już za moment Belarius cudownie przywróci mu synów w osobach dwóch dzielnych żołnierzy, których męstwo zdecydowało o zwycięskiej bitwie. I znów wola staje się powodem utraty. Belarius do króla: „Twoja wola stworzyła zbrodnię moją” (5.5), a „wola” jest tu równoznaczna ze ślepym oddaniem się namiętności; Belarius mówi: *Thy pleasure was my mere offence*.



„Miłość nie okiem, lecz myślą ocenia”. To zdanie Heleny z I aktu *Snu nocy letniej* (1.1) daje do myślenia; stara się mianowicie ustanowić rzecz bardzo trudną – równowagę i równobieżność myśli i oka. Zdawałoby się, że „myśl” (*mind*) jest zdolna do formułowania spolegliwych sądów, lecz z dalszego ciągu wyводу dowiemy się, że miłość nie pozwala wydać rzetelnego sądu (*judgment*). „Miłość nie wyda sądu rzetelnego”, pozbawiona jest bowiem korygującego działania spojrzenia, Kupido jest ślepy: „Choć nie ma oczu, lecz będąc skrzydlata, / [Miłość – T.S.] Na chybił trafił i bezładnie lata”. Z jednej strony są więc rozum, myśl (*mind*) z ich rygorami racjonalności ograniczającymi przygodność losu, z drugiej – miłość/Kupido reprezentujący myślenie ślepe, poddane całkowicie władowi przypadku. Są więc dwa rodzaje myślenia: jedno – zmierzające

do wyprowadzenia człowieka spod władania przygodności, i drugie – w tejsze przygodności znajdujące swój żywioł. Pierwsze oddane jest prawdzie, drugie – kłamstwu, o którym Szekspir mówi, że jest *unheedy haste* – pośpiechem niezdolnym do okazania troski (*heed* związane jest etymologicznie ze starogórnoniemieckim słowem oznaczającym „troskę”), niecierpliwym przebieganiem świata. Las ateński, w którym nieustannie krzyżują się drogi duchów i ludzi, zakochanych ścigających przedmiot swego uczucia, stanowi scenę takiego świata – świata „ślepej myśli”. Najbardziej ślepa jest Tytania, gdy rozmiłowana w oślogłowym Dupku, chwali przenikliwość swego spojrzenia: „Podobnie kształt twój me oczy zachwyca” (3.1). Sonet 137. otwierają wersy wytykające miłości nie tylko ślepotę, lecz – co gorsza – zniekształcenie widzenia powodujące, że człowiek nie widzi tego, na co patrzy: *Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes, / That they behold, and see not what they see?*.



„Zakochani mają umysły rozgorączkowane”. *Seething brains* stoją w opozycji do „umysłu chłodnego” (*cool reason*). Tezeusz wygłasza swą kwestię (5.1) w odpowiedzi na stwierdzenie Hippolity, że „kochankowie mówią rzeczy niezwykle”. Dziwność (*strange*) jest właściwością myślenia zakochanych, jak bowiem wyjaśnia Tezeusz, ich umysły są „rozgorączkowane”, a ściśle rzecz biorąc, płoną ofiarniczym ogniem (gotyckie *sauth* oznaczało całopalną ofiarę). Kto kocha, składa w ofierze swe chłodne myślenie oraz zdolność ostrego widzenia – płonie i ślepie. Stąd wspólnota kochanka, szaleńca i poety: łączy ich wybujała wyobraźnia niezdolna do zatrzymania ich w strefie stanów średnich, w dziedzinie zdominowanej przez umiar i miarę. Dupek intuicyjnie pojmując tę prawdę: „[...] rozum i miłość rzadko widują się ostatnio” (3.1). Szaleństwo, miłość i poezja są bez-mierne. Szaleniec dostrzega „więcej diabłów, niżli / Zdoła pomieścić cały obszar piekła”, zakochany smagłość cery wybranki uczyni bielszą od śniegu („Dostrzega urodę / Pięknej Heleny w obliczu Cyganki”), poeta nie zna siły ziemskiego przyciągania („Poeta okiem w natchnieniu zatacza / Z ziemi ku niebu i z nieba ku ziemi”). Trzeba więc złożyć w ofierze chłodną myśl, aby wkroczyć w transgresywne obszary wyobraźni (*imagination*). **Umysł rozgorączkowany – to umysł, który płonie.**



„Już cała młodzież Anglii w ogniu stoi” (2.1). Tak woła Chór na początku II aktu *Henryka V*, kreśląc obraz gotującej się do wojny Anglii. Ogień

(*Now all the youth of England are on fire*) jest tym, co każe człowiekowi radykalizować swoje postępowanie. Płonąć, *to be on fire*, to odrzucić dotychczasowe przesłony dzielące mnie od świata, a co za tym idzie – zetknąć się z całą okrutną szorstkością bycia, której starałem się do tej pory uniknąć. Docieramy do figury niemal Nietzscheańskiej: ten, kto płonie, jest bytem lekkim, odrzucił to („jedwabie”), co do tej pory dawało mu iluzję „gładkości świata”. Teraz ma uskrzydłone stopy. Nie chodzi, lecz wzlatuje; nie maszeruje, lecz tańczy; teraz bowiem „honor króluje samotnie w piersi każdego człowieka”, każdego – dodajmy – kto „ma stopy uskrzydłone” (2.1). Wspomniany radykalizm ognia jako symbolu jednostki służącej sprawie honoru (przede wszystkim honoru egzystencjalnego, którego aurą jest samotność) widać wyraźnie w noc poprzedzającą bitwę, kiedy to „Biedni, skazani Anglicy / Siedzą bezsennie przy swoich ogniskach / Niby ofiary” (4.1). „Stać w ogniu” – to z pewnością doznawać zbiorowych wojennych zapałów pod wodzą tego, kto jest „zwierciadłem chrześcijańskich królów” (2.1), ale przede wszystkim „stać w ogniu” – to metafora tego, co się dzieje wtedy, gdy odrzucając dotychczasowe osłony („Jedwabie wdzięczne w skrzyniach spoczywają”, 2.1), zostajemy ogarnięci przez bycie, zawładnięci nim niczym płomieniem. Kto „jest” w głębokim znaczeniu tego słowa, ten „płonie”.



„Siedzą bezsennie przy swoich ogniskach / Niby ofiary”. Ogniska są żarem wojny, „w warstwie metaforycznej przedstawiają »cieplny« wymiar wojny, lecz »ciepło« w tym kontekście posiada jedynie aspekt niszczycielskiego żaru, będącego uosobieniem najbardziej niehumanitarnych instynktów, budzących się przy okazji konfliktów”⁷². Z pewnością tak jest, lecz „niehumanitarność” oznacza tu coś więcej niż zwykłe okrucieństwo: ogień, o którym mowa, znaczy miejsce, w którym to, co transcendentne, co nie-ludzkie, wkracza w krąg ludzkich spraw. Dlatego Anglicy siedzą wokół ognia jak „ofiary”, gdyż nie-ludzkie domaga się rytuału ofiarniczego. Ten sam ogień pali się pod kociołkiem, w którym w *Makbecie* wiemy warzą swe tajemnicze, magiczne wywary („Słuchaj, słuchaj, trudź się, dmuchaj, / Bulgocz, kotle, ogniu, buchaj!”, 4.1). Otello zawoła, że pochłania go ogień („Wichrom oddajcie mnie, usmażcie w sierce, / W jeziorach ognia płynnego zatopcie”, 5.2), a to oznacza zarówno kres (doczesnej – „Tu kres mej wędrówki”, 5.2), jak i początek (wiecznej –

⁷² J. SŁAWEK: *Jemen – świat wartości plemiennych*. Łódź, Wydawnictwo Ibidem, 2011, s. 26.

„Kiedy się spotkamy na sądzie”, 5.2) męki. Nie-ludzkie sprawia, że człowiek nie panuje nad swym losem. Ale ów żar niszczycielskiego ognia jest również żarem miłości, w niej bowiem także nie-ludzkie wkracza w ludzki los. Ogień, jak w *Koranie niran*, ale i *tapas*⁷³ obecne w hinduskiej kosmogonii, jest wieloznaczny: jest żarem niszczenia, ale i żarem żądz, unosi i zrzuca w przepaść. Przeczytajmy *Romea i Julię*, by się o tym przekonać.



„Gdyż żadna woda miłości nie schłodzi”. Ogień jest zasadą niezniszczalną. To, co ożywia bohaterów Szekspira, to – najogólniej mówiąc – „żądza”, radykalne, gwałtowne nakierowanie swego spojrzenia i działania na coś lub na kogoś innego niż ja sam. Mówimy o nakierowaniu „radykalnym”, nie ma bowiem w tym świecie umiaru, a tworzenie i niszczenie – to dwie fazy tego samego procesu. W najbardziej mrocznym opisie tej sytuacji Ulisses powie, że to świat opanowany przez żądzę, *appetite* (*Troilus i Cressida*, 1.2), która na koniec zjada samą siebie. Jak czytaliśmy, żar ognia czyni lekkim, łudząc niekończącym się lotem. W poemacie *Venus i Adonis* bogini miłości przekonuje: „Miłość jak płomień w głąb się nie zapadnie, / Lecz lekko w górę ulatywać pragnie”. Ale wzlot ów zakończy się tragicznie, gdyż „żądza” jednoczy w sobie błogosławieństwo i przekleństwo. Miłość zaczyna się od przerwane go biegu („Różanolicy Adonis na łowy / Mknie [...]”), zaczyna się upadkiem („Gdy tylko upadł, ona przy nim pada, / Leżą biodrami ku sobie przywarci”). Zawiedziona Venus uczyni z miłości chorobę, którą już była na samym początku (poemat niemal zaczyna się od stwierdzenia: „Chora z miłości Venus [...]”): „Za jej przyczyną wojna niech wybuchą, / Niech syna z ojcem na wieki pokłóci; / Niech się lubuje w buntach i rozruchach, / Niech się jak głownia w każdy ogień rzuci”. A kończący wielki cykl *Sonetów* sonet 154. ponad wszelką wątpliwość wskaże niezniszczalny charakter ognia, żaru, zapału: nimfa (ciekawie odwracając opowieść o Prometeuszu) co prawda skradnie pochodnię z ogniem Kupida, ale chociaż będzie chciała zgasić jej płomień, wysiłek okaże się próżny: „Pochodnię w chłodnej studni ugasiała, / Która jest dotąd niby źródło gorący / I się w lecznicze źródło przemieniła / Dla chorych. Ja też przybyłem cierpiący. / Lecz choć ogrzała je miłość, zaszkodzi, / gdyż żadna woda miłości nie schłodzi”.

73 S. OBIREK: *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2011, s. 86.



„Z ziemi ku niebu i z nieba ku ziemi”. Ten ruch opisuje działalność poety. Ale musi w takim razie umieścić to działanie w innym czasie, zdolnym do połączenia tego, co wiąże się z chronologią skończonego ludzkiego bycia i wiecznością przypisaną niebiosom. Poziomej linii ludzkiego czasu dodaje się teraz linię pionową prowadzącą w sferę nieśmiertelnych, a zatem tam, gdzie ograniczenia ludzkiego trwania nie mają zastosowania. Jakbyśmy czytali Schopenhauera, który o myśleniu przyczynowo-skutkowym nauki mówi jako o linii poziomej, sztukę zaś wykreśla jako linię pionową. „W teorii czasu Schopenhauera linia horyzontalna wiąże się z linearnym czasem nauki, podczas gdy linia wertykalna wyobraża wieczność, która w każdym punkcie może przeciąć linearny porządek czasowy, to znaczy wtargnąć weń”⁷⁴. Wtargnięcie owo, to właśnie ruch *from earth to heaven and from heaven to earth*, niebios bowiem nie są wszak dostępne naszej codzienności. Czas zostaje teraz poddany operacjom, które mają go wybić z przyjętej kolejiny rutynowo następujących po sobie momentów. Tezeusz zaraz zacznie zastanawiać się nad możliwością „skrócenia trzech długich godzin między wieczrą a spoczynkiem” (5.1). Pytanie: „jak chcesz skrócić nam dzisiejszy wieczór?” – znajduje odpowiednik w innym, które brzmi: „[...] jak mamy oszukać / Czasu bieg wolny, jeśli nie uciechą?” (5.1). Sztuka wyrwa nas na moment z tyranii czasu (Tezeusz mówi wprost o *torturing hour*), jest „ucieczką” (*delight*) stwarzającą – paradoksalnie na moment jedynie – możliwość oszukania (*beguile*) leniwych, lecz nieustępliwych godzin. Ale to dwuznaczny komplement wobec sztuki: jest „ucieczką”, która pozwala skrócić czas dzielący nas od innej (erotycznej) „ucieczki”, jest rozkoszą dzielącą nas od innej rozkoszy.



„Wyobraźnia nasuwa marzeniu kształty nieznane”. Płomieniem jest wyobraźnia, której ogień jednak nie spopiela, lecz wypala formę. Ogień wyobraźni, jak ogień Heraklita, ma właściwości formotwórcze. Powraca teraz temat „nic”. Tezeusz powie, że to, co nieznane (*things unknown*), i to, co jest niczym (*airy nothing*), zostają przez wyobraźnię obdarzone ciałem (*imagination bodies forth*). **Wyobraźnia ucieleśnia, czyli to, co nieznane, czyni znanym, a to, co nieistniejące, istniejącym. Wcielenie jest domeną wyobraźni.** Tę in-karnację musimy pojmnawać najdosłow-

⁷⁴ R. DÖHRENDAL: *Wabadło cierpienia. Pojęcie nudy w filozofii Schopenhauera*. Przeł. A. PRZEGALIŃSKA. „Kronos” 2010, nr 4, s. 142.

niej. Tezeusz nie tylko wszak posługuje się czasownikiem *body forth*, lecz jeszcze dwukrotnie wzmocni go dookreśleniem miejsca oraz nazwy. Wyobraźnia reprezentowana przez poezję dokonuje wcielenia, to znaczy obdarza to, co niedostępne naszym oczom, miejscem oraz zaopatruje je w nazwę. Tezeusz: „[...] poeta swym piórem / Je ucieleśnia, przydając nicości / Miejsce na ziemi i nadając imię” (5.1). Wcielone jest to, co zamieszkuje właściwe miejsce, *local habitation*, oraz jest obdarzone odpowiednim i jemu tylko przypasowanym imieniem, *name*. Swoista poetycka teologia wcielenia odżegnuje się zatem od centralizującej wizji jednego uszlachetniającego wcielenia, odkupującego przewiny mnogich grzesznych ludzkich ciał, na rzecz całej nieprzewidywalnej konstelacji wcieleń lokalnych, które nie mają funkcji zbawczej, lecz ukierunkowują człowieka na lokalność jego egzystencji oraz każą mu rozpatrywać znaczenie językowych form, jakimi owe lokalności opisuje. Ruch w stronę *local habitation* ustanawia jednocześnie pomost między człowieczym i zwierzęcym; wszak to człowiek uchodził za byt „niestateczny”, jak dowodzi Henry Vaughan w wierszu *Człowiek*, przeciwstawiając *steadfastness* zwierząt („Byt rozważając stateczny i stały / Stworzonek, którym Ziemia udziela gościny”⁷⁵) niepokoju i nieuchronnej ruchliwości człowieka, dla którego znajduje metaforę nigdy niezaznajającego spoczynku „czołenka” („Człowiek jest to czołenko [*shuttle*], co kierunek zmienia, / Wędrując tam i sam w osnowie: / Stwórca ruch mu nakazał, lecz nie dał wytchnienia”).



„I tak na skrzydłach wyobraźni leci / Ta nasza scena, mknąc z szybkością myśli”. Wyobraźnia nie tyle pokonuje czas, ile łączy sztukę i myśl. To za sprawą tego połączenia dokonuje się wcielenie historii. Mówi o tym wyrażnie Chór na początku III aktu *Henryka V*; dzięki wyobraźni, a dokładniej: dzięki „skrzydłom wyobraźni”, *imagin'd wing*, myśl wciela się w przedmioty, a towarzysząc im („Niech się myśl wasza uchwyci burt floty / I pozostawcie Anglię [...]”, 3.1), zabudowuje scenę historii i sztuki jednocześnie. Skrzydła wyobraźni sprawiają, że możemy dokonać oglądu historii. Chór rozpoczyna od znamiennego wezwania: „I tak na skrzydłach wyobraźni leci / Ta nasza scena, mknąc z szybkością myśli” (3.1). Ten niezwykle ruch jednoczący sztukę i myśl stwarza ekran, na który rzucone będą obrazy konkretnych wydarzeń przedstawionych na scenie; **wyobraźnia i myśl unaoczniają to, co niewidoczne**

75 H. VAUGHAN: *Człowiek*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*. Red. S. BARAŃCZAK. Warszawa, PIW, 1991, s. 427.

w historii, a co niezbędne do jej zrozumienia. Nim zobaczymy na scenie port Harfleur, musimy wy-myśleć i wy-obrazić sobie to, czego na scenie nie ma i nie będzie: „Niech wam się zdaje, że mogliście ujrzeć / Zbrojnego króla na nadbrzeżu w Hampton, / Gdy wszedł na pokład w całym majestacie [...]” (3.1). Wy-myśleć i wy-obrazić – to dwa bardzo ważne procesy, bez których dzieje tracą głębię i znaczenie.



„Niech wam się zdaje, że mogliście ujrzeć zbrojnego króla na nadbrzeżu w Hampton”. To tylko jeden ze sposobów wyrażenia efektu wspólnej pracy wyobraźni i myśli. Wszystkie one prowadzą do jednego celu: mają wy-myśleć nas z „tu i teraz”, wyprowadzić naszą myśl poza doraźność chwili obecnej oraz przesunąć pole naszego widzenia tak, byśmy naszym spojrzeniem ogarniali nie te obrazy, które mamy przed oczyma, lecz te nieobecne, odsunięte w przestrzeń niewyraźną i zamgloną. Zostajemy „wy-obrażeni”, wyrzuceni poza dotychczasowe obrazy postrzegane, znajdujące się w zasięgu wzroku. „Wy-myślenie” i „wy-obrażenie”, tych dwóch mechanizmów używa Szekspir, by pokazać złożoność i meandryczność historii, której nie można zrozumieć, pozostając jedynie w obszarze „tu i teraz”; trzeba z niego wyjść, zostać wy-prowadzonym, aby na nowo spojrzeć na historię. **Historię zgłębiaamy jako banici z „teraz i tu”; tylko tym, którzy odrzucili (chwilowo przynajmniej) swojskość i domowość „tu i teraz”, dzieje zechcą pokazać swą bogatą fakturę.** Dlatego Chór stale powraca do kwestii widzenia tego, co nieobecne, a nas umiesci w roli widza spoglądającego na wedutę, która mogłaby wyjść spod pędzla holenderskiego mistrza scen marinistycznych. Niekiedy dostrzeżemy drobne szczegóły („Niech wam igraszki umysłu ukażą / Drabinki z sznurów konopnych i majtków, / Którzy wspinają się po nich [...]”, 3.1), niekiedy widok panoramiczny („O, chciejcie / Pomyśleć tylko, że oto stoicie / Na brzegu, patrząc na miasto tańczące / Na zmiennych falach [...]”, 3.1), który ostatecznie zogniskuje się tam, gdzie rozegra się kolejna scena dramatu („Natężcie / Myśl waszą, aby ujrzeć obłęzenie, / Spójrzcie, to działa leżą na lawetach / [...]”, 3.1).



„Wybaczcie zeru!”. O zerze mówi Prolog w *Henryku V*, gdy wojska dopiero przygotowują się do bitwy pod Agincourt. Zero to bez wątpienia przestrzeń teatru, owo „drewniane zero”, *this wooden o*, kruche i łatwopalne, nic nieznaczące, a jednak pilnie spoczywa na nim oko władców.

„Czy moglibyśmy w tym zerze drewnianym / Stłoczyć chociażby hełmy, których widok / Drżeniem przejmował powietrze w Agincourt?”. Szekspir dotyka samej istoty sztuki, ale przede wszystkim każe zastanowić się nad pewnym trybem myślenia o historii. Tak jak niewielka scena kondensuje ogrom wydarzeń historycznych w dramatycznym skrócie metonimii („[...] musimy z pomocą / Czterech czy pięciu pogiętych rapierów / Zniesławić Agincourt [...]”, 4.1), tak niewielki punkt, jakim jest „teraz” naszego życia, owo „zero”, o którym nie wiemy, czy aby nie jest „opowieścią idioty pełną wściekłości i wrzasku”, musi pomieścić to-co-było. Tylko tak możemy zrozumieć sami siebie, tylko tak możemy próbować odnieść się do historii. Lecz to-co-było, jest już naszą konstrukcją, naszą opowieścią, a ściślej – naszym obrazem tego-co-było. Wy-myśleni i wy-obrażeni z „tu i teraz”, kreślimy obraz minionego świata wciąż w nas trwającego. Niezwykła inicjatywa Szekspira: historia to obraz minionego, ścieśniony w ramach „zera”, nic nieznaczącego indywiduum; a przecież właśnie to indywiduum owo minione stwarza i powołuje do życia jako pewien „obraz”. Dlatego Prolog woła: „Wybaczcie zeru! To małe kółeczko / Może, dodane, stworzyć nawet milion”. **To najkrótsza definicja historii: milion (to-co-było) stworzony (zinterpretowany, namalowany) przez zero (ludzki podmiot).**



„Wybaczcie zeru!”. A wybaczenie to dokonuje się za sprawą wyobraźni. Zero jest bowiem tyleż sceną Szekspirowskiego teatru, co podmiotem myślącym, obrazującym dzieje. „Wyobraźcie sobie” – wzywa Prolog – „że w tych ścianach / Zawarto dzisiaj dwa wielkie królestwa, / A ich wyniosłe i strome krawędzie / dzieli cieśnina wąska i zdradliwa”. **Myślenie historii jest tworzeniem jej obrazów** – „Niedoskonałość naszą niech myśl wasza / Wesprze: podzielcie jednego człowieka / Na tysiąc części i tak armię stwórzcie [...]”. To nie tylko odsłonięcie magicznych zabiegów teatru, ale ukazanie naszego pojmowania historii, dla której my, „zero”, jesteśmy ramą, to bowiem w naszej myśli, naszej interpretacji, a nie w tym, „jak było naprawdę”, dokonuje się historia, którą żyjemy. Tylko taka historia ma sens, a zarazem chroni nas przed roszczeniami tych, którzy twierdzą, że zdołali zgłębić jedyne i właściwe rozumienie tego-co-było. Ostatecznie dzieje są także, a może nawet przede wszystkim, historią pomyłek. Zupełnie jakby Szekspir przeczuwał zdania modernistycznej pisarki: „[...] musimy być jedno dla drugiego obrazem. W żaden sposób nie potrafimy wyłamać się poza jego ramy, wypowiadając zwyczajne słowa. Widzi mnie pani opartego o drzwi kuźni, z podkową w ręku, i przechodząc, myśli pani: »Jakie to malownicze!«. Ja,

widząc panią, siedzącą tak swobodnie w samochodzie [...], myślę, jakież to obraz starej, zbytkowej, arystokratycznej Anglii! Na pewno oboje mylimy się w swoich sądach, ale to nieuniknione”⁷⁶.



„Jeżeli w zerze jedynka zagości”. Ta linia słynnego sonetu 136. zespala temat szkatuła, stanowiący motyw przewodni *Kupca weneckiego*, i zera, o którym mówił Chór w *Henryku V*. Dwaj pierwsi konkurenci do ręki Porcji nie odnajdą w szkatule jej wizerunku, nie zdobędą ręki pięknej wenejanki; szkatuła pozostanie pustą ramą, niczym odpowiednik „drewnianego zera”, jakim była scena elżbietńskiego teatru. Dziewczość Porcji – to owo nienaruszone „zero”, do którego nie dołącza żadna inna cyfra; to scena, na której rozgrywa się jedynie prolog właściwej akcji. Dokończmy cytowanie 7. i 8. wersu sonetu 136., a zobaczymy właściwe wydarzenie, będące erotycznym spełnieniem, jednością powołującą do życia nowe istnienia: „Jeżeli w zerze jedynka zagości, / Choć nie jest pierwsza, lecz jak tysiąc służy”. Osobliwa arytmetyka erotyki, w której jedynka nie jest „pierwsza”, nie poprzedza nie tylko „zera”, lecz została wyprzedzona także przez inne „jedyńki” (przypomnijmy początek słynnej *Relikwii* Johna Donne’a: „Bo umie grób, po kobiecemu, / Być łóżem więcej niż jednemu”⁷⁷), a jednak daje namiastkę i wrażenie, ułudę „tysiąca” dzięki wielokrotnym wysiłkom erotycznej wytrwałości i umysłowej przebiegłości. To za sprawą tej ostatniej Porcja, kobieta dzielna, acz „wyzerowana” wolą ojca pozbawiającą ją własnego wyboru męża, czyli w arytmetyce Szekspirowskiej erotyki owej „jedyńki”, ocali życie Antonia i zdobędzie wymarzonego męża. **Dwa teatry – erotyki i historii: w obydwu podstawową rolę odgrywa wyobraźnia pozwalająca eterycznemu „nic”, owemu *airy nothing*, rzeczywiście wpływać na kształt i przebieg wydarzeń.** W sonecie 135. mocarny i groźnie wyglądający Will traci rychło krzepkość; jest złudzeniem, scenicznym majakiem, a jednak wypełnia swoje zadanie: „Czy inni krzepcy, a tylko się Will gnie / I nie zniewoli woli twej, choć musi?”. Indywiduum, działająca „jedyńka”, fallus na scenie erotyki i bohater na scenie historii w ostatecznym rozrachunku zmierza do „zera”, którym jest cnota kobiety sprawująca, iż to, co „twarde”, gnie się, jak mówi Szekspir, lub wielka (nie)-pamięć wynikająca z następstwa zdarzeń i przepływu czasu, w którym

⁷⁶ V. WOOLF: *Trzy obrazki*. W: EADEM: *Dama w lustrze*. Przeł. M. LAVERGNE. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2003, s. 139.

⁷⁷ J. DONNE: *Relikwia*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku...*, s. 96.

w najlepszym razie ostanie się tylko imię. „Zero” w jednym i drugim wydaniu, na jednej i drugiej scenie, jest – znów oddajmy głos sonetowi 135. – jak morze, które mając w sobie już nadmiar wody, wciąż przyjmuje kolejne jej przypływy (*The sea, all water, yet receives rain still*).



„Jeżeli w zerze jedynka zagości”. Jak scena teatru zapełnia się postaciami, tak zero i szkatuła, metaforyczne przedstawienia kobiecości, nie są już „puste”, chociaż – podobnie jak postaci teatru – to, co „zanurza się” (termin zaczerpnięty z sonetu 136.) w „zerze”, nie może rościć sobie specjalnej chwały. Chór ostrzegał wszak w *Henryku V*, że ledwie kilka pogiętych mieczy będzie „udawało” bitewne zmagania licznych armii; wszystko jest dziełem wyobraźni pozwalającej zobaczyć to, czego „nie ma”. *Airy nothing* – powie Tezeusz. W komicznym dramacie erotyki „jedynka” przemyka przez scenę, „zanurza się” w „zerze”, napęlnia (*fill*) je, stwarzając wrażenie mocy i potęgi; w istocie wszakże jest „niczym”. Dziwny to rodzaj „nic”, który pozostawia po sobie „coś”, co sonet 136. nazywa „słodyczą”: „I choć nicością przez ciebie nazwany (*for nothing hold me*), / Lecz da ci nicość ta nieco słodczy (*something sweet*)”. W świetnym przekładzie Macieja Słomczyńskiego „nicość” daruje nam „nieco”, podobnie jak przedstawienie teatralne daje nam namiastkę wielkiej bitwy. Nicość – „niecość” sztuki i erotyki. Niby „*nic*”, *nothing, no-thing*, a jednak trudne do nazwania wrażenie, dla którego nawet enigmatyczne „coś”, nie tylko *something*, lecz nawet skromne i ostrożne *some-thing*, jest już zbyt rygorystyczne. Dlatego zostaje nam tylko „nieco”, a właściwie „nie co”. Czyli „*nic*”?



„Prostacka farba [...] dla lic bezkrwistych”. Słowo „*nic*” wymaga ostrożności, gdyż łatwo pomylić dwie jego postaci. Jedna, o której mówiliśmy przed chwilą, jest spotkaniem z tym, co rzuca nam szczególne wyzwanie: stojąc po stronie „coś”, przemawiając spośród przedmiotów, które nawet w najbardziej ascetycznej scenerii stanowią naszą otulinę, spoglądam i usiłuję dojść do ładu z czymś, co do rzeczywistości sygnowanej przez „coś” nie należy. To, co czynię, znajduje się na granicy tych dwóch światów. Druga postać „*nic*” to natomiast chytre, karnawałowe przebranie „coś”; jest „czymś” noszącym maskę „*nic*”. Świat zamienia się teraz w scenę ulicznego karnawału (powracają ulice i kanały Wenecji), gdzie w tłumie równie zamaskowanych postaci ukrywam swoją tożsamość. W sonecie 82. to rzeczywistość „barwiczek” (tak tłumaczy

Barańczak), nachalnego makijażu zmieniającego twarz w maskę (*gross painting*), „prostackiej farby” (Słomczyński) nie tylko przesłaniającej twarz, lecz także – co przenosi nas w sferę poetyki grozy – nadającej pozór życia twarzy już martwej, policzkom trupioblady (*cheeks need blood*). Pierwsze „nic” swym radykalnym wyzwaniem dramatycznie inspiruje życie; drugie „nic” jest rodzajem imitacji życia, pośmiertnej maski, widmowego powrotu życia zza grobu. Oto zakończenie sonetu 82.: „Prostacka farba, która dobra bywa / Dla lic bezkrwistych, jest ci obelżywa”. W *Hamlecie* Klaudiusz też przywoła malarską sztukę jako patronkę pozorów maskującego szpetotę: „Twarz ładacznicy, barwiona przemysłnie / Sztuką malarską, nie bardziej jest wstrętna / Pod tą zasloną, która ją wspomaga, / Niż mój czyn, skryty w słowach jakże barwnych” (3.1).



„[...] wszystkie chwile przeminione, święte, / Ujrzyć się dają bez ozdób, prawdziwe”. To fragment sonetu 68. Czy da się dojrzyć twarz bez maski, przejrzeć zasłony i zmyć wszelkie szminki? Tylko za sprawą sytuacji granicznej – odpowiada Szekspir. „Nic”, jeśli ma porzucić powierzchowne znaczenie przebranego „coś” („powierzchnowość chwałą powierzchownie”, powiada sonet 59.), potrzebuje przeNICowania; musi się ukazać pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie; w przejściu między pamięcią („co w pamięci się twojej nie mieści, / Powierz tym kartom”, sonet 77.) a obietnicą trwania („Twoim pomnikiem będzie wiersz mój miły”, sonet 81.). Sonet 68. naucza, że dopiero „Nic” śmierci zrywa ozdoby, które Szekspir nazywa „niesławnymi” (*bastard signs*), i to zapewne z kilku powodów. Dlatego, że stanowią zapis niszczącego działania czasu groźnego dla piękna (ozdoby, o których mówi poeta, „wdarły się na czoło”, a temat zmarszczek nieraz zagości w sonetach i będzie nieobojętny dla Leontesa w *Opowieści zimowej*). „Niesława” ozdób ma jednak źródło i w tym, że są one formą zadłużenia się tego, co piękne, w tym, co sztuczne, aneksji dokonanej siłą pewnego kontraktu – „Wiosny nie czynią kwiaty innym wzięte”. Dług tego rodzaju jest ukrytą śmiercią, którą miłość odrzuca („I martwej szaty nie chce piękno żywe”), ale by dotrzeć do takiego wniosku, potrzebna jest śmierć właśnie, owo ciemne „Nic” unicestwiający nasze „teraz” i wszystkie jego pokusy. **Możemy powiedzieć, czym miłość „była”, nigdy tego, czym „jest”**: „Jego jak wzorzec Natura ukryła, / By Sztuce fałszu rzec, czym piękność była”. Dlatego miłość rozkwita („jak kwiaty” – powiada Szekspir w tym samym sonecie), dopiero doświadczwszy przeNICowania.

„Nic”, o którym mówimy, nie jest prostym odkryciem marności rzeczy tego świata, chociaż z pewnością zmienia sposób naszego widzenia tychże rzeczy. Jeśli uznać, że nauka Koheleta jest odkryciem marności ludzkich sposobów organizowania świata („marność nad marnościami, wszystko marność”, Ekl 1, 2), dzieło Szekspira jedynie po części uznaje ten patronat, nie dlatego, aby negować to, co mówi Kaznodzieja Salomona, lecz dlatego, że Szekspir odkrywa w jego słowach głębsze znaczenia owej „marności”. Po pierwsze, dotyczy to ostrzeżeń przed głupotą, która w opinii świata paraduje jako mądrość (przyjdzie nam jeszcze powrócić do tego tematu w tym eseju). Gdy Kaznodzieja Salomona mówi: „Lepszy młodzieniec ubogi, lecz mądry od króla starego i głupiego, który już nie umie korzystać z rady” (Ekl 4, 13), zapowiada dramat Leara. Natomiast uparty refren Koheleta, wedle którego wszystko jest „marnością i gonitwą za wiatrem”, lśniłby w zdaniach Szekspira dodatkowym światłem. „NIC” Kordelii ostrzega przed niemądrością, choć ostrzeżenie to nieskuteczne, bo NICowanie nie dokonuje się metodami uznanymi powszechnie za skuteczne. Przypomina buddyjski koan, który w żaden sposób nie przystaje do racjonalno-pragmatycznej konstrukcji rzeczywistości. Ale NIC pozwala wykroczyć poza naukę o marności odkrywającą w nudzie dominujący żywioł egzystencjalny. Gdy Kordelia mówi swoje „NIC”, nie poprzestaje na prostym odrzuceniu tego, co oferuje świat; chciałaby to, co jest światem, rozumieć odmiennie i nawiązywać z nim relacje inne niż te, które uznajemy za powszechnie obowiązujące. Idąc za myślą Mariona, powiedzielibyśmy, że Kordelia „myśli otoczona płaskością w nieskończenie bardziej niepokojącym znaczeniu doskonałego i spokojnego posiadania, które nagle cicho, niewidzialnie i niewyczuwalnie zapada się w całkowitej marności”⁷⁸. „NIC” nie niszczy rzeczywistości, lecz każe na nią spojrzeć inaczej, a pod wpływem tego spojrzenia zaczynamy wchodzić ze światem w relację do tej pory nam nieznaną. Bardzo przydatne okaże się tu spostrzeżenie Mariona, iż „marność” to zgoła co innego niż „nicość”, i podsuwa nam „obraz pary, dymu i powiewu”.

78 J.-L. MARION: *Bóg bez bycia*. Przeł. M. FRANKIEWICZ. Kraków, Znak, 1996, s. 176.

Jeśli tak, to „NICowanie” oznacza utratę statusu ciała stałego przez przedmioty, które teraz jako „para, dym” stają się podatne na działanie ducha, który tradycyjnie jest oddechem (*pneuma*) lub tchnieniem (*ruah*). Docieramy teraz do konkluzji: NICowanie, którego doświadcza Kordelia, jest otwieraniem świata na działanie ducha (wiatr smagający Leara i jego towarzyszy na nocnym wrzosowisku zyskuje teraz dodatkowe znaczenie).

A zatem NIC Kordelii sprawia, że przyjmujemy inny punkt widzenia, z którego jesteśmy w stanie przeniknąć mgliste przesłony iluzji. Pisał o takiej zmianie perspektywy Henry Vaughan, jeden z najgłębszych metafizyków angielskich XVII wieku, jako o odkryciu wolności:

*O Father of eternal light, and all
Created glories under thee!
Resume thy spirit from this world of thrall
Into true liberty.*

*Either disperse these mists, which blot and fill
My perspective (still) as they pass,
Or else remove me from hence unto that hill,
Where I shall need no glass*⁷⁹.

„NIC” jest teologicznym odkryciem Boga jako wielkiej ciemnej otchłani, otwierającej się w samym sercu bytu. Tak ujmuje to Vaughan w innym wierszu:

*There is in God (some say),
A deep, but dazzling darkness; As men here
Say it is late and dusky, because they
See not all clear
Oh for that night! Where I in him
Might live invisible and dim*⁸⁰.

„NIC” pozwala doświadczyć niezwykle przenikliwego spojrzenia, które przebijając przesłony iluzji, nie unicestwia świata, lecz przeciwnie – intensyfikuje jego doznawanie

79 H. VAUGHAN: ...*they are all gone into the world of light!*. In: *The Metaphysical Poets*. Ed. H. GARDNER. Harmondsworth, Penguin, 1972, s. 277.

80 H. VAUGHAN: *The Night*. In: *The Metaphysical Poets...*, s. 281.

dzięki poczuciu niezwyklej z nim jedności. To działanie Nietzscheańskiego wykrzyku o śmierci Boga, będącego metafizycznym pokonaniem wszelkiej metafizyki.



„Czemu złem dobro we mnie nazywają?” To pytanie z sonetu 121. kontynuuje wenecką maskaradę nicości ukrytych za wspaniałymi strojami. „Nic” w masce „czegoś” – oto temat tego sonetu, w którym kwestia osądu etycznego pozostaje wyłącznie w gestii zewnętrznego pozoru: „Lepiej być podłym, niż mieć sławę podłą, / Gdy nazywają podłymi niewinnych”. „Sąd własny” (*our feeling*) zostaje wyparty przez „osąd innych” (*other's seeing*). W kręgu drugiej nicości oczy masek są ślepe, ale korowód i tak stąpa zgodnie w mechanicznym rytmie. Kierkegaard wnika w ten rodzaj egzystencji, nazywając „niczym” tego, którego postawę opisuje, posługując się metaforami maski i karnawałowego korowodu: „Pouczasz nas, że życie jest maskaradą, a ta stanowi dla ciebie niewyczerpane źródło konwersacji i dotychczas nie udało się jeszcze nikomu poznać Cię naprawdę; każda próba zdemaskowania Ciebie kończy się fiaskiem i tym tylko właśnie żyjesz, że przeszkadzasz ludziom, by Cię przeniknęli i by przez to utrudnili Ci życie. Cała Twoja działalność polega na utrzymaniu tego przebrania i to Ci się udaje, gdyż Twoja maska jest najbardziej zagadkowa ze wszystkich; jesteś niczym, a jesteś w stałym związku z innymi ludźmi, i to, czym jesteś, zawdzięczasz tym właśnie powiązaniom”⁸¹. Ostatni fragment jest szczególnie interesujący: utworzony przez spojrzenia innych, pozostają w ścisłym z innymi związku, co z kolei każe mi nałożyć kolejne maski. Nawet gdy spoglądam w lustro, widzę za sobą widma spojrzeń innych; jestem jak człowiek na obrazach Caspara Davida Friedricha – za plecami mam nieustannie szpiegujące mnie spojrzenia innych. Znakomicie, że Stanisław Barańczak zachowuje czynność „szpiegowania” w swoim przekładzie sonetu: „Czemu słabości moje ma szpiegować skrycie / Ktoś słabszy (*why are frailer spies*), kto »Grzech!« woła, zanim grzeszyć zacznie?”⁸². To dlatego protagonista płócien Friedricha nie odwraca się ku nam: zamiast twarzy zobaczylibyśmy maskę.

81 S. KIERKEGAARD: *Albo-albo*. Przeł. K. TOEPLITZ. T. 2. Warszawa, PWN, 1967, s. 211.

82 W. SHAKESPEARE: *Sonety*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Poznań, Wydawnictwo A5, 1993, s. 149.



„Pouczasz nas, że życie jest maskaradą, a ta stanowi dla ciebie niewyczerpane źródło konwersacji”. Zostańmy przez chwilę przy tej frazie Kierkegaarda. W komediach Szekspira bowiem rzeczywistość jest istotnie „przedmiotem konwersacji”, świat stanowi jej „niewyczerpane źródło”. Ludzkie istnienie spełnia się w tworzeniu niekończącej się serii retorycznych masek, w które przebierane są przedmioty. Świat jest „maskaradą” tropów i metafor, Wenecją, na której wieczornym niebie rozbłyskują *strained touches [of] rhetoric*, czyli „retoryczne fajerwerki”, jak celnie tłumaczy Stanisław Barańczak frazę z sonetu 82. (Słomczyński mówi w tym miejscu o „pięknej wymowie”, a Jan Kasprowicz nawet o „słów dobieranych napuszystości”⁸³). Rosalina, jedna z pięknych bohaterek *Serc starań straconych*, opisując Berowne’a, swego przyszłego adoratora, uchwyci istotę procesu zamieniania świata w „niewyczerpane źródło konwersacji”. Posłuchajmy: „Oczy mu dają sposobność do żartów, / Gdyż przedmiot, który jedno z nich zobaczy, / Drugie przemienia w żart i radość budzi, / A jego język (herold tych dowcipów) / Umie przedstawić je w tak zręcznych słowach, / Że stare uszy pragną wysłuchiwać / Tych opowieści, a młodzi słuchacze / Milkną w zachwycie i trwają w milczeniu, / Słyszając tak słodką i płynną wymowę” (2.1). Świat nosi teraz zmienną maskę żartu, a to, co Kierkegaard nazywał pozostawaniem w związku z innymi ludźmi, staje się reagowaniem na nieustanny ciąg masek/żartów, *mirth-moving jest[s]*. Nasuwa się zatem pytanie o możliwość egzystencji, która nie byłaby sekwencją masek.



„Oczy mu dają sposobność do żartów”. Znajdujemy więc jedno z możliwych wyjaśnień, dlaczego oczy maski są, jak mówiliśmy, „ślepe”: w drugim kręgu znaczenia „nic” spojrzenie ma charakter rozbieżny, jest na swój sposób astygmatyczne. Jedno oko widzi coś innego niż drugie, oba spojrzenia są ostre, lecz w konsekwencji rzeczywistość traci wyrazisty kontur, rozplywa się w metamorficznych procesach zachodzących między jednym a drugim okiem. Trwa karnawał niezwykłych form i kostiumów. Trzeba jednak zachować ostrożność; to, co Słomczyński nazywa „sposobnością do żartów”, odnosi się w istocie do charakterystycznego sposobu myślenia i konstruowania rzeczywistości. *Occasion for his wit* – to początek myśli, dla której nic nie jest tym, czym się wydaje, dla której przedmiot nie jest „końcem”, lecz „początkiem” podróży w stronę świata.

83 W. SZEKSPIR: *Sonet*y. Oprac. J. SITO. Warszawa, PIW, 1964, s. 104.

Wit to charakterystyczne mówienie nie tyle „DO rzeczy” (słusznie kładziemy tu silny akcent na celowość procesu nazywania przedmiotu: język zmierza do nazwania rzeczy, ale też w momencie kończy się misja mowy), **ile „OD rzeczy”** (przedmiot to dopiero zaczyn myśli i mowy, to, co widzimy i co obdarzamy nazwą, natychmiast okazuje się czymś innym, co znów wymaga podjęcia wysiłku nazywania).



„A język (herold tych dowcipów)”. Nie każda mowa ma jednak takie możliwości – w oryginale czytamy *his fair tongue – conceit’s expositor*. Język oddany sprawie *wit* musi być językiem „pięknym” (*fair*), dopiero wtedy zdoła podjąć zadanie wy-łożenia, wy-sunięcia na zewnątrz (*to ex-pose*) owej gry zmieniających się masek przedmiotów. Językowa forma tej maski nosi nazwę *conceit*, lecz to coś więcej niż jedynie „zręczne słowa”. Do całego bogactwa *conceit* przyjdzie nam jeszcze powrócić, na razie powiedzmy, że z pewnością może ono odnosić się do sofistycznej formy mądrości, której celem jest przykuć uwagę słuchaczy i pozyskać ich poparcie. To mądrość, z którą spiera się Sokrates w dialogach Platona, a w satyrycznej formie wyszydzi ją Arystofanes w *Chmurach*. To mądrość uwodząca, zawłaszczająca, biorąca w posiadanie, a nawet wręcz obezwładniająca – wiemy, że słuchacze, niezależnie od wieku, są *quite ravished*. To, czym uwodzi mowa, to słodycz i płynność, *sweet and voluble is his discourse*. Sokrates powie Kalliklesowi: „[...] uważam publicznych mówców i sofistów za jedynych ludzi nie mających prawa oskarżać tych, których wychowują, że okazują się niegodziwi wobec swych nauczycieli, gdyż tym samym oskarżają samych siebie, iż nie oddali żadnej przysługi tym, którym, jak zapewniają, mieli ją oddać”⁸⁴.



„Jestem, kim jestem”. „Widząc coś, co nie jest sobą”. Pierwszy cytat pochodzi ze 121. sonetu, drugi – z poematu *Feniks i turkawka*, który Louis Zukofsky nazywa „najprawdopodobniej największym angielskim wierszem metafizycznym”⁸⁵. Teraz *conceit* nie uwodzi już publiczności, nie stara się o jej względy, nie jest potoczystym strumieniem błyskotliwych tropów, „retorycznym fajerwerkiem”; przeciwnie – otwiera przed nami sferę pierwszego „nic”, które nie rozkwita w konwersacji, lecz wymusza milczenie. To *conceit* obecne w dziwnej rozmowie, jaką

84 PLATON: *Gorgiasz. Menon*. Przeł. P. SIWEK. Warszawa, PWN, 1991, s. 121.

85 N.O. BROWN: *Apocalypse – and/or – Metamorphosis...*, s. 171.

Lear prowadzi z Kordelią, rozmowie niebędącej w istocie „konwersacją”, wszak w jej trakcie „mózg nie sypie słów jak mennica” (I.I, to Król o kawalerze de Armado w *Serc staraniach straconych*). Nie chodzi o to, aby być „słów nowych twórcą i mody rycerzem” (I.I, znów *Serc starania stracone*, lecz tym razem Berowne); rzecz w tym, by milczeć, a przynajmniej – by słów oszczędzać. W pierwszym rodzaju *conceit* rozum zostanie pominięty, odsunięty całkowicie na bok, w najlepszym razie sprowadzony do roli skutecznego narzędzia. **Drugie „nic” i odsłaniające je *conceit* – to rozum pokonany, przekroczony, złuzowany w akcie poznania, wobec którego musi uznać swą bezsilność. Teraz to miłość jest siłą NICującą.** Pisze Szekspir w *Feniksie i turkawce*: „Kochali się, jedna była / Istota miłości dwojga; / Jedność żyła wśród obojga: / Ich miłość liczbę zabiła”. Nie ma już mowy o manipulatywnym uwodzeniu mającym na celu uczynić kogoś „swoim”. Własność zostaje przekroczona. Miłość jest komunistyczną rebelią przeciw prawu własności: „Własność się na to zatrwoży, / Widząc coś, co nie jest sobą; / Dwojgiem ni jedną osobą / Zwać ich istoty nie może”.

Miłość, która NICuje, idzie w parze z niewinnością. „O nieba! Słuchajcie głosu niewinności” – woła w baśni Andersena ojciec dziecka, które przejrzało oszustwo domniemyanych tkaczy i krawców króla. Simone Weil czyta bajkę braci Grimmów o sześciu łabędziach, w której siostra z miłości do zaklętych w łabędzie braci ratuje ich, tkając koszule z kwiatów zawilca. Czyni to pośród wyrzeczeń, z których najistotniejszym jest konieczność zachowania milczenia przez wiele lat pracy. Milczenie nie tylko poświadcza poświęcenie motywowane miłością, lecz także dowodzi wycofywania się z siebie, rezygnacji z prezentacji siebie przed światem. To już sytuacja Kordelii, ale też Chrystusa zachowującego milczenie w trakcie przesłuchania u Piłata. Gdy dziewczyna zostaje oskarżona o śmierć królewskich synów, musi milczeć, zaniechać obrony siebie, aby móc dalej ratować braci. Andersen opowiada tę samą historię. Tym razem łabędzi jest nie sześć, lecz jedenaście, koszule zastąpiono kolczugami z parzących cmentarnych pokrzyw; ale istota opowieści jest ta sama – wycofanie z siebie, umniejszenie znaczone milczeniem o najwyższą stawkę stanowi warunek dobrze spełnionego życia. Z jednej strony jest miłość, a więc także własne pragnienia, z drugiej – wyrzeczenie się siebie nieodzowne do tego, aby miłość była czymś więcej niż tylko zachłannym wzięciem

w posiadanie. Pisze Weil: „Milczenie małej dziewczynki u Grimma, która wybawia siedem łabędzi, swoich braci. Milczenie Izajasza Sprawiedliwego, Milczenie Chrystusa. Pewnego rodzaju boska umowa, układ Boga z samym sobą, skazuje tu, na ziemi, prawdę na milczenie”⁸⁶. To już Kordelia i jej „nic”, które właściwie oznacza milczenie. Gdy Kordelia w finale dramatu zacznie mówić, zostanie niemal uświęcona. Wszak spełniła do końca swój obowiązek. Gdy kat sięga po dziewczynę w baśni Andersena, ta ostatnim ruchem kończy swą pracę, oddaje jedenaście kolczug braciom, wyzwała ich z władzy czarów i oznajmia: „Teraz wolno mi mówić! – zawołała Elżunia – Jestem niewinna! A lud, który widział, co się stało, pokłonił się przed nią jak przed świętą”⁸⁷.



„Miłość rozum przewyższyła, gdy osobne spoić zdoła”. Ta konkluzja *Feniksa i turkawki* musi nam przyjść na myśl, gdy czytamy początek *Króla Leara* ze słynnym „nic” Kordelii, a potem z równie słynnym zakończeniem, w którym Lear wchodzi z ciałem martwej córki na rękach. Dziwna jedność tego, co biegunowo odmienne: starości z młodością, życia ze śmiercią, przebaczenia z poczuciem winy. *Love hath reason, reason none*: rozum miłości, który jest szaleństwem rozumu. *Love hath reason, reason none*: rozum przeNICowany, postawiony wobec tego, czego nie zdoła ani pojąć, ani wyartykułować. A przecież wypowiedzieć się stara. To staranie nie tyle „błyskotliwe”, ile „bełkotliwe”, to właśnie *conceit* w swym drugim, głębokim znaczeniu.



„I do tych jęczących biedaków będziesz mówił”. Oto wielka lekcja ostatniej sceny *Serc starań straconych*. **Drugie „nic” jako remedium na pierwsze „nic”**; mądrość przeciwko sofistyce. Do lekcji tej potrzeba silnego wstrząsu, rozbicia, *naufragium*. Odyseusz wyrzucony na brzeg królestwa Feaków, nagi i ociekający wodą, najpierw opowie swoje losy, a potem rozpocznie wszystko od nowa. Hero, rozpaczając nad wyrzucenym przez morze ciałem Leandra, dowiaduje się, że jej miłość jest tak bezgraniczna, że sama skoczy do morza ze swej wieży, chcąc się złą-

86 S. WEIL: *Dzieła*. Przeł. M. FRANKIEWICZ. Poznań, Brama, 2004, s. 722.

87 H.Ch. ANDERSEN: *Bajki...*, s. 208.

czyć z kochankiem w ciemnych wnętrznościach wody. „Zawsze nadaje się jakiś sens topielcowi wyrzuconemu przez morze”⁸⁸. Do wesołego, oddanego amorom towarzystwa właśnie wkroczył Marcade, oznajmiając śmierć króla, ojca Księżniczki. Reakcja Berowne’a przypomina o mrocznym niebie i nadciągającej nawałnicy: „Scena się chmurzy. Precz, Znakomitości” (5.2). To zapowiedź pierwszej sceny *Burzy*, w której nie ocali już miotanego falami statku; to także odsunięcie sztuki, „Znakomitości” bowiem to mniej lub bardziej udolni uczestnicy (niczym we *Śnie nocy letniej*) dworskiego przedstawienia. Wobec śmierci pozostaje tylko powaga, a to oznacza odrzucenie masek, za którymi pierwsze, retoryczne *conceit* skrywało przedmioty i uczucia. Teraz Berowne powie: „Uczciwe proste słowa przenikają / Ucho boleści najprościej” (5.2). Jak pamiętamy z lektury Kierkegaarda, związek z ludźmi oznaczał proliferację sekwencji masek, ale tak dzieje się w kulturze „konwersacji”, kulturze ludzi „zadowolonych”, niepotrafiących dać odpowiedzi na pytanie: „co począć?”, ludzi, którzy „nie są w stanie prostemu człowiekowi powiedzieć nie tylko tego, co on ma w swoim życiu tu i teraz zrobić, ale sami nie wiedzą, jak mają postępować”⁸⁹. Dlatego Rosalina odeśle Berowne’a na rok próby, każąc mu obcować z cierpiącymi („[...] musisz przez rok cały / Co dnia odwiedzać chorych”, 5.2). Choroba to zresztą specyficzna; polega na zakłóceniu mowy; leczenie płochego dowcipu, powierzchownego *conceit* przejawiającego się w „fajerwerku retoryki”, dokonuje się wśród tych, którzy niezdolni są dopasować się do wymogów wymyślnych retorycznych gier. To chorzy, „którym mowę odjęło”, którym pozostał już tylko grymas, fizjologiczna reakcja nagiego bycia ciała: „[...] Twa [Berowne’a – T.S.] powinność / Polega na tym, abyś najzarliwiej / Próbował boleść zmusić do uśmiechu” (5.2).



„I do tych jęczących biedaków będziesz mówił”. Spektakularna katastrofa mowy załamującej się nie tylko pod własnym ciężarem, lecz przede wszystkim nagle przeNICowanej tym, co najbardziej dramatyczne w ludzkiej egzystencji. Pozostaje zapytać, czy Szekspir nie znajduje się w samym centrum zamieci rozwijającej obowiązujące do tej pory pewniki: wobec załamania dotychczasowej wizji świata (idea „stopniowania”, *degree*, do której niebawem znów nawiążemy) poeta szuka schronienia w coraz bardziej wymyślnych pałacach języka, ale *domici-*

88 P. QUIGNARD: *Noc seksualna*. Przeł. K. RUTKOWSKI. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2008, s. 239.

89 S. KIERKEGAARD: *Albo-albo...*, T. 2, s. 228.

lium, jakie tam odnajduje, jest pozorne. Trwa tak długo, jak długo los nie upomni się o nas. Wtedy trzeba powrócić do „zwykłych”, codziennych form wypowiedzi; żaden koncept, żadne *concelto* nie jest w stanie ani wyrazić, ani stanąć pomiędzy mną a tym, co stanowi najsurowszą materię mej egzystencji. Do „jęczących biedaków” nie dotrze żadna manierystyczna *figura serpentinata*. Potrzebują oni albo milczenia, albo najprostszych słów. To one próbują nazwać graniczność naszego doświadczenia, starają się bowiem przeciwdziałać rozsadzającej mowę anarchicznej sile retorycznych figur. Dlatego Ludwig Wittgenstein spogląda na Szekspira z pełną szacunku nieufnością: „Jego utwory sprawiają wrażenie szkiców raczej niż skończonych malowideł, jakby działał je ktoś, kto może sobie pozwolić na wszystko. Mogę zrozumieć to, że są ludzie, którzy podziwiają dzieło Szekspira jako sztukę najwyższą, lecz ja za nią nie przepadam”⁹⁰. Christopher Norris odczytuje sąd Wittgensteina jako sprzeciw wobec tej osobliwej formy anarchicznej inteligencji, jaką był *wit* i wytworzone przez niego formy wypowiedzi: „W moim przekonaniu postawa Wittgensteina wobec Szekspira mogła wiązać się z wyczuleniem na anarchiczny potencjał języka wyzwolonego nagle z ograniczeń właściwych codziennemu społecznemu użyciu”⁹¹.



„I do tych jęczących biedaków będziesz mówił”. Ta terapia ma przywrócić człowiekowi zdolność dążenia do prawdy, a nie do stałego potwierdzenia jej osiągnięcia. **Mamy dyspozycję do prawdy, lecz prawda nie jest do naszej dyspozycji.** W ostatecznym rozrachunku prawda przemawia przez ciało, a to tylko do pewnych granic pozostaje w naszej mocy. Niewiele lat po Szekspirze John Donne w *Sonetach świętych* będzie desperacko poszukiwał sposobu dotarcia poza to, co jest „zewnątrznym znakiem, widnym dla każdego”. Stawką jest dotknięcie tego, co stanowi samą tkankę naszego bycia, miejsca, z którego biorą się nasze działania podejmowane w świadomości powagi bytowania, a co Donne nazywa pięknie *my mind's white truth*. Owej „białej prawdy myśli” nie da się stekstualizować, nie można jej sprowadzić do zbioru zdań, jest poza wszelkim dowodem: „Jakże im białej prawdy mych myśli dowiodę?”⁹² – pyta Donne. To, co stanowi ową „białą prawdę”, jest moją istotnościową relacją z byciem; nie z tym, co akcydentalne i „zewnątrzne”, lecz z tym,

90 L. WITTGENSTEIN: *Culture and Value*. Przekł. ang. P. WINCH. Oxford, Blackwell, 1980, s. 83.

91 Ch. NORRIS: *Fiction, Philosophy and Literary Theory. Will the Real Saul Kripke Please Stand Up?*. London, Continuum, 2007, s. 165.

92 J. DONNE: *Sonety święte*. W: IDEM: *Wiersze wybrane...*, s. 133.

co czyni moje bycie możliwym. Donne, jak Szekspir, sam mistrz wyrafinowanego *concelto*, teraz musi przeNICować własną sztukę. Owym NICującym ruchem jest zwrot do Boga, lecz – zaakcentujmy to mocno – do Boga, a nie do Boskiego imienia, to bowiem podlega, nie mniej niż inne imiona i nazwy, prawom karnawałowej maskarady. Donne wyraźnie zastrzega się, iż widzi „zręczność, z jaką kuglarz podły / Wzywa Chrystusa imię”; zwrot w stronę Boga jest odwrotem od korowodu przebierańców, w których rej wodzą *vile blasphemous conjurers*. Ale taki zwrot („Niech już raczej dusza / Od Boga jedynego prosi zrozumienia”) pozostaje poza imieniem i mową, i Bóg jawi się jako forma „Nic”. To „Nic” nie manifestuje się w słowie, lecz w smutku i cierpieniu. Stąd terapia, jaką Rosalina zaleca Berowne’owi; stąd Donne’owskie przeświadczenie, iż Bóg okaże zrozumienie, sam bowiem umieścił cierpienie w sercu jednostki – „On zna – bo sam je wszczepił w mą pierś – jej cierpienia”.



„Czas przeskakując”. Nie da się pokonać ani odwrócić czasu; można natomiast budować pomosty między rozmaitymi wydarzeniami i miejscami, chociaż czas nie sprzyja takiemu wysiłkowi. Biegnie uparcie w jedną stronę, podczas gdy rozumienie dziejów wymaga ruchów o znacznie bardziej skomplikowanym wykresie kierunków. „Tu i teraz” nabiera sensu, gdy połączymy je pomostem z tym, co rozgrywało się „wtedy i tam”. Historię rozumie się, stojąc na moście między „dziś” i „wczoraj”, między „tu” i „tam”. Szekspir jest takim *pontifex maximus*, budowniczym mostów między wyspami wydarzeń. Może Wenecja – ten archipelag wysp połączonych mostami, miasto, o którym historyk powie, iż w jak żadnym innym wszystkie miejsca łączą się z sobą siecią gęsto splecionych nici⁹³ – jest modelem pojmowania historii i dlatego nieprzerwanie przyciąga nas do siebie? Dlatego rozpoczynając *Henryka V*, Prolog powie nam, widzom i czytelnikom: „Wasza myśl musi odziać naszych królów, / Czas przeskakując (*jumping o’er times*), by jedna klepsydra / Mogła przesypać zdarzenia lat wielu”. Czas da się więc „przeskoczyć” tylko w takim sensie, w jakim most „przeskakuje” rzekę: nie niweluje różnicy między dwoma brzegami, jest miejscem, skąd każdy z brzegów widać w inny niż do tej pory sposób.

93 E. CROUZET-PAVAN: *Venice Triumphant. The Horizons of a Myth*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, s. 234.

„Hermiona zmarszczek nie miała tak wielu”. W otchłani czasu świat „naprawia” to, co zepsuła (samo)wola człowieka. Nie jest to łatwy optymizm; za pozornym happy endem kryje się rozpacz. W *Zimowej opowieści* minie szesnaście lat żałoby, zanim Leontes odzyska Hermionę, którą stracił z racji (samo)woli. Teraz radość jest zaprawiona gorzkim smakiem tego, czego odzyskać już nie sposób; czas, nawet jeśli restauruje jakiś stan rzeczy, pozwalając nam pozornie odnaleźć to, co utracone, ostentacyjnie manifestuje swoje zwycięstwo – odzyskując utracone, zdajemy sobie boleśnie sprawę z tego, czego nie da się już nigdy odzyskać – ze straconego czasu. Spoglądając zauroczony na zastygłą w postaci posągu Hermionę, Leontes zawoła: „Jednak, Paulino, / Hermiona zmarszczek nie miała tak wielu / I młodszą była, niż się tu wydaje” (5.3). *Not so much wrinkled, nothing so aged* – to, co znajdujemy, jest zupełnie inne od tego, co utraciliśmy. Istnieje ciemne serce utraty, nad którym władzę sprawuje czas, to, czego odzyskać nie da się nigdy. Szesnaście lat w *Zimowej opowieści*, niemal dwadzieścia w *Cymbelinie* – po tym czasie mąż odnajduje żonę, ojcowie i matki odzyskują dzieci, ale wszystkie te lata utraty dostępne są już tylko w formie opowieści. **Życie to opowiadanie utraty.** Tylko w tej postaci Hermiona odzyska życie Perdity: „Powiedz, / Jedyna moja, gdzie się przechowałeś? / Gdzie żyłeś, jak się odnalazłeś?” (5.3).

Time is out of joint. Może jednak utrata, dramatyczne rozdzielenie, które Leontes w ostatnim zdaniu komedii określa czasownikiem *dissever*, jest niezbędne, byśmy mogli odzyskać poczucie sprawiedliwości. Dopiero wszystkie procesy opłakiwania i żałoby dokonujące się w „otchłani czasu” przypomną nam o przewinach (samo)woli, którym „zawdzięczamy” utratę. Leontes spędza szesnaście lat, opłakując Hermionę, i jest to czas, jak powiedziałby Hamlet, „zwichnięty”, a „zwichnięcie” to polega na wybiciu człowieka z poczucia jedności z czasem. W takiej sytuacji jesteśmy nagle w czasie „innym”, w którym czujemy się nieswojo, w czasie, który jest *unheimlich*. „Teraz” nie jest już tylko „teraz”; to moment, w którym woła do nas to, co utraciliśmy z racji (samo)woli, a skoro tak, to w tym „zwichniętym czasie” musimy coraz bardziej wycofywać się z „siebie”, tracąc wszelkiego rodzaju „pewność siebie”. Utrata ta odnosi się także do naszej tożsamości; w czasie zwichniętym „ja” wypowiada się o sobie w sposób daleki od afirmacji. Dopiero wtedy rzeczy mogą powrócić do dawnego, choć przecież nigdy identycznego, stanu.

Dopiero wtedy sprawiedliwości staje się zadość; wtedy, gdy straciwszy „pewność siebie” (a zatem sprawiedliwość, o której mówimy, nie ma nic wspólnego z prawem, to bowiem musi być „pewne siebie” oraz tożsamości tych, którzy są przedmiotem jego orzekania), dostrzegam innych, którzy zjawiają się jako duchy (*Hamlet*, *Makbet*), posąg (*Zimowa opowieść*), przeszywające wspomnienie (*Cymbelin*). „Działanie sprawiedliwości jest działaniem wykraczającym poza i ponad osnowę i kanwę prawa, i sięgającym w stronę ducha drugiego, który uniemożliwia mi jakiegokolwiek stabilizowanie momentu »teraz«; ducha, którego pojawienie się pozbawia mnie pewności siebie, wyciągając mnie na zewnątrz, tam, gdzie władzę sprawuje nadmiar rozłączenia (*the excess of the dis-juncture*)”⁹⁴. Nad tym „nadmiarem rozłączenia” medytuje Szekspir w swoich sztukach.



„Panie mój, dość już”. Kto oplakuje, reguluje dług wobec oplakiwanego. Wszystkie te utraty u Szekspira – władzy, miłości, bogactwa, powodzenia – są zaproszeniem do medytacji nad formą mojego zadłużenia wobec drugiego. Bez wstrząsu, jakim jest rozłączenie (przypomnijmy czasownik *dissever*, jakim posłużył się Leontes), dług może być jedynie prawno-ekonomicznym zobowiązaniem. Tak jest w *Kupcu weneckim* i w *Timonie Ateńczyku*; przeciwko światu, w którym zobowiązania prowadzą się do takiego porządku zadłużenia, wypowiadają się sztuki Szekspira proponujące odnalezienie innego rozumienia długu. To dług wobec drugiego, ograniczający moją (samo)wolę, podczas gdy dług w porządku ekonomicznym posługuje się prawem po to, aby usprawiedliwić działania (samo)woli. Shylock wykorzystuje kredytowe zobowiązanie Antonia, aby stosując literę prawa, zaspokoić własne pragnienie zemsty. Trzeba natomiast, utraciwszy „pewność siebie”, utracić także zaufanie do prawa, do powinności regulowanej administracyjnym przepisem, utracić wszystko w „otchłani czasu”, aby odnowić relację z drugim rozumianą jako bycie zobowiązanym, to znaczy zobligowanym do regulowania „długu” (jestem zobowiązany za to, że jesteś) w poczuciu wdzięczności (jestem ci wdzięczny za dar twojego bycia). „Gest pozostaje a-moralny, o ile spełniony zostaje z poczucia obowiązku jako chęci uregulowania zobowiązań [...] czysta moralność wykracza poza wszelką kalkulację”⁹⁵. Wie o tym dobrze Leontes, ale dopiero

94 J. CAPUTO: *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington, Indiana University Press, 1997, s. 123.

95 J. DERRIDA: *Passions*. Paris, Galilée, 1993, s. 75.

wtedy, gdy pogrążony w „otchłani czasu” odmówi przyznania racji tym, którzy spróbują „skalkulować”, znaleźć właściwą miarę i punkt końcowy jego żałoby. „Panie mój, dość już; odpokutowałeś / Jak święty [...]” (5.1), ale dług, o którym myśli Szekspir, nie zna takiej ekonomii.



„Panie mój, dość już”. Jak powiedzieliśmy, nie ma zemsty umiarkowanej, ale aby owa nadwyżka działania zwana zemstą mogła dojść do skutku, potrzebne jest – paradoksalnie – spokojne, wyważone, racjonalne postępowanie. Umiarkowanie chłodnego rozumu zaprzęgnięte w służbę żywiołowego ekscesu. Rozmowa Króla z Laertesem w ostatniej scenie aktu IV jest uderzającym przykładem sytuacji zemsty zamkniętej między biegunami osobistej emocji i chłodnego wyrachowania mającego nie tyle powstrzymać nadwyżkę afektu, ile przeciwnie – doskonale przygotować jej spełnienie. Król przyznaje, że „granic żadnych zemsta znać nie może” (*revenge should have no bounds*), ale jednocześnie powstrzymuje, a więc nakłada ograniczenia na gwałtowne emocje Laertes. Zemsta wymaga jednak granic po to, aby mogła tym radykalniej spełnić swe powołanie wychodzenia poza granice wszelkiego umiaru. Dlatego Król, niczym teatralny reżyser, konstruuje kunsztowny scenariusz zemsty. Nie wystarczy prosta gwałtowność czynu, potrzeba zawilej intrygi, aby upewnić się o skuteczności działania, polegającej nie tylko na usunięciu przedmiotu zemsty, lecz także na zapewnieniu bezkarności mściciela. Dopiero wtedy zemsta staje się dziełem sztuki: jest eksplozją emocji, ale musi im nadać formę „obiektywną” – to, co osobowo skonstruowane i wymyślone, ma się wydać dziełem bezosobowego losu i przypadku. Gdy Laertes mówi, że po prostu „poderżnię” Hamletowi „gardło w kościele” (4.7), Król natychmiast przystępuje do działania moderacyjnego. Czyn impulsywny zostanie rozpisany na kolejne stadia spiskowego postępowania: spotkanie Hamleta i Laertes. Ma zostać starannie przygotowane („doprowadzimy wreszcie do spotkania”), broń zostanie podmieniona („[...] z łatwością / Albo z szalbierstwem małym weźmiesz rapier / Nieprzytępiony [...]”), a wreszcie trucizna w jednym z pucharów dokona reszty dzieła. Technikę doskonalenia zemsty poprzez planujący namysł zbliżający ludzkie działanie do sfery biologicznej w lot pojmuję Henryk, któremu Słowacki każe na końcu I aktu *Marii Stuart* orzec: „[...] lecz na jutro wszystko odłożyć wypada. / Cieszę się nawet z tego, zamiar nasz dojrzeje; / Kwiat przed czasem rozwity, przed czasem opada”⁹⁶.

96 J. SŁOWACKI: *Dzieła...*, T. 6, s. 95.



„Rozkosz i zemsta są głuche jak żmija”. Pomyślenie i przemyślenie zemsty jako odrębnego dzieła, jako estetycznego performatywu, łagodzi jej podstawową skazę moralną, jaką jest zapamiętałość. Mści się ten, kto w sposób obsesyjny pamięta, kim owładnęła pamięć jednej tylko sprawy, i do niej sprowadza wszystko, co się wydarza. Cały świat streszcza się w jednym wydarzeniu, od którego nie mogą oderwać pamięci. Rzeczywistość nie jest skomplikowaną strukturą połączeń między różnymi zdarzeniami, gdyż wszystko – tracąc głębię odniesień i uwarunkowań – skupia się na powierzchni jednego faktu. Zapamiętałość zemsty jako pewnego sposobu reagowania na kształt świata, sposobu podobnego do erotycznego zauroczenia czyimś ciałem, przedstawi Hektor w II akcie *Troilusa i Cressidy*, w scenie narady Trojańczyków debatujących nad tym, czy oddanie Heleny prawowitemu mężowi jest czynem moralnie i politycznie godnym. Trojański bohater zarzuca swym młodszym braciom, że bronili wojennego dzieła Troi „pięknie”, „choć powierzchownie, jak ci młodzi ludzie, / O których mawiać zwykł Arystoteles, / Że są niezdolni jeszcze do słuchania / O filozofii moralnej [...] / Rozkosz i zemsta są głuche jak żmija / Na głos rozważki w jakiegokolwiek sprawie” (2.2). Rozważka i zemsta należą najwidoczniej do różnych porządków, a gdyby posłużyć się podsuwaną nam przez Szekspira metaforą medyczną, powiedzielibyśmy, że zemsta i erotyka powodują moralną głuchotę. Sokrates rzekłby, że zagłuszają głos daimoniona.



„Panie mój, dość już”. Nic sokratejska wciąż dyskretnie wysnuwa się z tekstu Szekspira. Po pierwsze, ateński mistrz i skandalista wielokrotnie wspomina o tym, że „demon” przemawia w specyficzny sposób – niczego nigdy nie doradza, lecz zawsze jedynie odradza. Głos ten będący fonicznym wyrazem „filozofii moralnej” jest głosem wewnętrznym, nie narzuca się nam, lecz musimy się go dopiero do-słuchać. Nie jest łatwą, wpadającą w ucho melodią; dlatego Hektor karci Parysa i Troilusa za „powierzchowność” – wszak głos demona wymaga zdolności do zagłębiania się w siebie. Po drugie, deficyt owej zdolności do zgłębiającego zasłuchania się w siebie nie powoduje bezczynności, lecz owocuje działaniami fałszywymi. To, co w polskim tekście odnajdujemy jako „rozważkę”, w oryginale jest „prawdziwą/mądrą decyzją” (*true decision*). Owładnięty zemstą i w zemście zapamiętał, podejmuje fałszywe decyzje, deformując bieg wydarzeń. Zemsta fałszuje historię świata, odbierając jej prawdę.



„Zawisła bowiem od tego cześć nasza”. Lecz – i tutaj drogi Szekspira i Sokratesa się rozchodzą – mechanizm i moc historii polegają właśnie na dramatycznej dwubieżności: z jednej strony jest „filozofia moralna” (*moral philosophy*), nakazująca dążenie do prawdy, a więc bezlitosne obnażanie „fałszywych decyzji”, z drugiej – polityka, która akcentuje wyłącznie celowość i skuteczność środków, jakimi posługujemy się w kreowaniu rzeczywistości. Pierwsza scena należy do wewnętrznego dramatu jednostki, druga jest sceną, na której rozgrywa się dramat całych państw i społeczeństw. Problem polega więc na tym, że rzadko udaje się zharmonizować spektakle rozgrywające się w tych dwóch teatrach, wszak **dzieje zapisują się jako historia rozbieżności dwóch scenariuszy, które skrótowno nazwijmy „moralnym” i „politycznym”**. W jednym chodzi o prawdę (nawet jeśli jej status jest niejasny, a może nawet przede wszystkim wtedy, gdyż wówczas jawi się ona jako problematyczna, dramatyczna, nie jako „dana”, lecz „zadana”), w drugim – o skuteczność. Z tej perspektywy znamienne jest zakończenie monologu Hektora. Opowiedziawszy się obszernie po stronie prawdy i filozofii moralnej, ostatecznie przyzna wyższość „powierzchnownym” (*superficial*) racjom polityki, w której sława narodu musi wziąć górę nad moralną prawdą jednostki. Przywołajmy końcowe wersy: „Sąd Hektora / Taki jest, kiedy chce dotrzeć do prawdy. / A przecież, moi pełni męstwa bracia, / Skłaniam się z wami ku postanowieniu, / Aby zatrzymać tu nadal Helenę. / Zawisła bowiem od tego cześć nasza / Wspólna, a także każdego z osobna” (2.2).



„Trafiłeś w sedno tego, co nas wiedzie”. Prawidłowość historii: to, co znajdujemy „na drodze prawdy” (*in way of truth*), ustępuje temu, do czego prowadzi droga „sławy” (*glory*) i „godności” (*dignities*). Doskonale wyczuwa to Troilus, kwitując konkluzję Hektora zdaniem: „Trafiłeś w sedno tego, co nas wiedzie” (*You touched the life of our design*). Istotą działania politycznego nie jest więc prawda, lecz to, co zapewnia skuteczność założonego planu. Mówiąc jeszcze inaczej, a kategorie te pojawiają się już wcześniej w tej samej scenie, działanie w sferze polityki dokonuje się w większym stopniu pod dyktando woli niż rozumu. Parys nada temu przekonaniu formę oświadczenia: „Oświadczam jednak, że gdybym samotnie / Tym przeciwnościom miał stawzić czoło / I miał sił tyle, ile siły woli, / Parys nie cofnąłby swego uczynku, / Ani nie omdlałby, chcąc go wypełnić” (2.2). Zatem to „wola” (*will*) decyduje

o biegu wydarzeń. Rozwaga i rozum postulowane przez Hektora (który, jak widzieliśmy, i tak ugnie się pod naciskiem tego, co polityczne) jawią się od samego początku debaty jako adwersarze woli opowiadającej się po stronie „męstwa”, choćby nawet owego męstwa nie dało się żadnym sposobem obronić *in way of truth*: „Rozsądek z obawą / Obedrą z męstwa każdą duszę prawą” (2.2). Ponieważ odwaga, o której mówi Troilus to *manhood*, zatem to „męskie” męstwo złączone nierozdzielnie z bitewnym honorem (*manhood and honour*) wytycza szlaki dziejów i decyzji politycznych.



„A wolą moją odtąd rozum rządzi”. Szekspirowska antropologia to nieustanny triumf woli nad rozumem. Wola tak bardzo opanowała człowieka, ponieważ jest najlepszym sposobem, w jaki świat zewnętrzny może skutecznie i niezauważenie oddziaływać na indywiduum i zmienić jego postępowanie. Najskuteczniej stajemy się marionetkami w rękach innych, gdy ci odwołują się nie do racjonalnych argumentów, zakładających wyraźne odgraniczenie dwóch stron, ale do impulsu, który sprawi, że od teraz będę chciał tego, co oni, ale w moim przekonaniu będzie to „moje” chcenie. We *Śnie nocy letniej* Lysander budzi się ze snu i wykrzykuje na widok biegnącej Heleny: „A wolą moją odtąd rozum rządzi / I księgę, która w twoich oczach gości, / Każe mi czytać, pełną słów miłości” (2.2). Nie wie jednak, że podczas snu Puck skropił jego powieki magicznym kwiatowym sokiem, i nie pamięta już nawet, że jeszcze przed godziną był śmiertelnie zakochany w Hermii. Trudno o większe pozbawienie nas złudzeń: „wola”, którą tak głośno oznajmia Lysander, nie jest jego wolą, a „rozum”, który ma teraz nią rządzić i który miał wedle jego słów „dojrzeć” („Mój młody rozum dojrzał o tej porze”), okazuje się formą bezrozumnego szaleństwa. Dzieje w znacznej mierze to historia przebiegle zniewolonej woli, którą uznajemy za wolę własną.



„Rozważmy, jaki czas i jakie środki / Dla tych zamiarów są najstosowniejsze [...]”. Laertes rozpoczyna więc swą ostatnią drogę od miejsca, w którym zemsta należy do etycznego świata emocji i więzów rodzinnych. Wie o tym przebiegły i pozostający w domenie polityki Król, chytrze zaczynając od pytania przypominającego o synowskich obowiązkach: „Czy był ci drogi twój ojciec, czy tylko / Jesteś jak obraz, który ból przedstawia; / Twarz, lecz bez serca?” (4.7). Oto co dokonuje się w kręgu polityki: zwraca się ona do autentycznych ludzkich doznań

i najgłębszych więzów (relacja ojca i syna), upewnia się o ich prawdziwości i rzetelności, o tym, że człowiek cierpi prawdziwie i osobowo (nie jest jedynie „obrazem” ból pozorującym), a następnie przebiegle przenosi to, co prawdziwe, do świata, w którym wszystko jest grą i obrazem właśnie. To dlatego Król ciągle posługuje się czasownikami odwołującymi się do namysłu i planowania. Na ponaglenia Laertesa odpowiada: „Później o tym pomyślimy”, a w kruzgankach zamkowych namawia: „Rozważmy, jaki czas i jakie środki / Dla tych zamiarów są najstosowniejsze [...]”. Prawda cierpienia stanowiąca o świecie etycznym teraz zostaje przełożona na język dworskich intryg, w których nic nie jest prawdą; wszystko jest zakrywającym ją znakiem. **Założeniem świata polityki jest, aby prawda dążenia jednostki nie przeglądała przez materię powszechnie dostępnego spektaklu.** Polityka jest światem bez prześwitu. Król wyrazi to z oddalającą wszelką wątpliwość szczerością: „Gdyż jeśli zamysł ten się nie powiedzie, / I, źle spełniony, zacznę prześwitywać, / Mądrzej byłoby odstąpić od niego”. Działanie w świecie polityki to, Klaudiusz posłuży się tym słowem, *performance* – a zatem działanie, w którym gęsta materia znaków utkana z przygotowanych zawczasu wydarzeń, przysłania prawdę. W kręgu politycznych dążeń „prześwitywanie” prawdy, jej „przeglądanie” (*look through*) przez dzianinę zdarzeń dowodzi nieumiejętności aktorów i reżysera zdarzeń. Mówi Klaudiusz: *bad performance*. Złe działanie nie wynika z nierzetelności i nieprawdziwości, lecz przeciwnie – z nieumiejętnego maskowania dopuszczającego, a właściwie prze-puszczającego, prawdę do głosu. *Bad performance*.



Good performance. Jego celem jest niedopuszczenie do głosu prawdy, skuteczne usunięcie jej z pola widzenia innych, tak by historia przybrała postać prostolinijnych, „naturalnych” wydarzeń. *Good performance* to dobre maskowanie prawdy, nadawanie jej zupełnie innego wyglądu, nasycenie świata nieprawdą do tego stopnia, że z konieczności musi ona zostać uznana za prawdę. Mówiąc jeszcze inaczej, chodzi o uciszenie głosu, w którym mogłaby wybrzmieć prawda. *Antoniusz i Kleopatra* zaczyna się od gestu nakazującego milczenie. Gdy wszyscy dokoła dostrzegają upadek Antoniusza („Nasz wódz ogłupiał ponad wszelką miarę” – tymi słowami Philona zaczyna się dramat Szekspira, I.I), on sam czyni wszystko, aby prawda ta nie mogła wybrzmieć, aby nie objęła go swym zasięgiem, by nie dotarła do niego samego. Do wysłanników z Rzymu przynoszących, jak się dowiemy niebawem, dramatyczne wieści powie: „Nie mówcie do nas” (I.I). Głos ów byłby nie tylko odsło-

nięciem prawdy, lecz także jej publicznym zwielokrotnieniem. Stanley Cavell zalicza *Antoniusza i Kleopatę* do tych sztuk, które traktują o końcu pewnego świata przedstawionym jako utrata głosu lub odmowa wysłuchania tego, co mówią głosy innych, z obawy przed tym, by głosy owe nie przejęły władzy nade mną⁹⁷. Antoniusz jednak nie dostrzega jeszcze, że chroniąc się przed głosem Rzymu w obawie przed jego suwerenną władzą, już znalazł się w mocy innego głosu rozporządzającego dowolnie jego życiem: „żadnych posłów prócz twoich” – powie do Kleopatry, oddając jej władzę nad sobą. Jakby potwierdzał sąd Quignarda, że erotyczne zauroczenie, czy jak mówi Szekspir: „ogłupienie”, jest powrotem do dzieciństwa. Pod wpływem miłosnego spojrzenia „Mężczyźni i kobiety znowu stają się odeskami. Bawią się tymi samymi klejnocikami, które obmacywali w dzieciństwie. Pograżają się w gwałtownych i zupełnie pozbawionych języka uczuciach, jakie żywili wówczas dla cycka, powracającego lub nie, w pobliże ich warg”⁹⁸. Szczególnego znaczenia nabiera wyjście poza możliwości mowy: Antoniusz wyraźnie jest znużony tym, co można powiedzieć, i tym, co można usłyszeć. Ta „alergia”, przez Rzymian nazywana *infantia*, oznacza okres „bez mowy ludzkiej we właściwym znaczeniu słowa”⁹⁹, czas dziecka pokrewny czasowi zwierzęcia i człowieka opętanego miłością. Nic dziwnego, że godnym Rzymianom wydaje się, że Antoniusz „ogłupiał ponad wszelką miarę”.



„Nie nudź, powiedz krótko”. Głos Kleopatry rozlega się zresztą od samego początku jako władczy głos suwerena ustanawiającego role przygotowane dla innych. Widząc wchodzących Antoniusza i egipską królową Philo, skomentuje półgłosem: „Spójrz, nadchodzą. / Przyjrzyj się dobrze, a będziesz mógł ujrzeć / Jedną z trzech kolumn świata, przemienioną / W błazna łajdaczki [...] (*strumpet's fool*)” (I.I). Jeden z trzech najpotężniejszych włodarzy świata, teraz, sam o tym nie wiedząc, spełnia funkcję dworskiego błazna. Głos nie wybrzmiewa jednak „czysto”; nie jest jasnym oznajmieniem prawdy. Przeciwnie – jak często u Szekspira – daje się słyszeć jako przemowa, retoryczny labirynt ścieżek maskujących prawdę, zmuszający innych do tego, by to, co głos ów oznajmia w sposób niejawnym, publicznie oznajmili sami. Prawda mówi lub wykrzykuje, lecz obce jej są kunsztowne przemowy. Kleopatra nie nakazuje Antoniuszowi

97 S. CAVELL: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994, s. 139.

98 P. QUIGNARD: *Albucjusz...*, s. 149.

99 Ibidem, s. 61.

wprost, by pozostał u jej boku w Aleksandrii; przeciwnie – tak pokieruje swoim głosem, aby ten wymusił na Antoniuszu zgodną z jej wolą decyzję. Rozegra to zresztą nader kunsztownie, w kilku zwięzłych aktach. Akt pierwszy, który moglibyśmy określić jako topograficzny, mieści się w czterech zdaniach. Kleopatra chce wyznaczyć „granice miłości” do siebie, na co Antoniusz odpowiada wykasowaniem wszelkich granic: „Więc wynajdź nowe niebo, nową ziemię”. Teraz, gdy przybędzie sługa przynoszący „nowiny z Rzymu”, cesarska stolica musi wydać się już nieistotna i mało ważna. Wręcz „nudna”. Stąd Antoniuszowe: „Nie nudź, powiedz krótko”. **Głos ukryty w przemowie Kleopatry zmierza do tego, by swoją rację (geo)polityczną wygrać, redukując radykalnie świat innych, zmuszając ich do tego, by sami siebie umieścili jakby nie w tym świecie („nowe niebo, nowa ziemia”). Władza wy-miejszcawia ludzi z ich własnego locus, wprowadzając ich do sztucznie wykreowanego świata.**



„Powiedz krótko”. Ale głos Kleopatry nie jest oddany zwięzłości; należy do świata przemowy, retorycznego manewrowania, które wymaga odpowiedniej przestrzeni. Stąd akt następny, w którym wzmacnia się własną władzę przez stymulowanie świadomości bycia podporządkowanym komu innemu. Przejęcie pełnej władzy nad indywiduum następuje w efekcie wzbudzenia w nim silnego poczucia niechęci do owego „innego”. Nigdy nasza władza nie jest pełniejsza jak wtedy, gdy wpadając w jej sidła, indywiduum ma poczucie odzyskanej wolności. Wolność ta ma dwa wyraźne podteksty: polityczny (wyswobodzenie spod aroganckiej władzy „gołowąsa Cezara”) oraz erotyczny (wyzwolenie od kapryśnej i politycznie zaangażowanej żony: „Być może Fulvia się gniewa”, „Piskliwy język Fulvii cię strofuje”, 1.1). Kleopatra nalega na to, by Antoniusz wysłuchał posłów, ale jednocześnie sama kwiecistością swej przemowy utrudnia wykonanie tego polecenia. Co więcej, jej retoryczne popisy zastępują głos Rzymu, tworzą jego wersję zgodną z jej zamierzeniami: **ambicją władzy jest być jedynym głosem, nie tyle jawnie eliminując głosy płynące z zewnątrz, ile przejąwszy inicjatywę, samemu odgrywać ich rolę.** Władza jest wewnątrz i zewnątrz jednocześnie; połyka świat i przemawia z jego środka (w *Troilusie i Cressidzie* tak ujmie to Ulisses, mówiąc o żądzy, także żądzy władzy, która „Musi zagarnąć wszystko jako zdobycz / I wreszcie pożre sama siebie”, 1.3). Teraz już prosta droga do aktu kolejnego, którym jest zagłada świata poddanej jednostki, paradoksalnie przyjmująca kształt tego, co Pascal nazywał „rozrywką”. Katastrofa Antoniuszowego świata jest ostateczna; jak sam ją opisze: „Niechaj Rzym w Tybrze zatonię / I runie

wzniosłe sklepienie cesarstwa!" (1.1). Co pozostaje, to deklaracja poddaństwa wy-miejscowionego człowieka wobec nowego miejsca („Tu jest mój obszar”) oraz oddalenie powagi właściwej dotychczasowemu życiu (Antoniusz do Kleopatry: „Ani jedna chwila / Życia naszego nie powinna minąć / Bez uciech”).



„Człowiek nie raduje mnie”. Człowiek Szekspira znajduje się w szczególnym miejscu: stoi wobec świata, lecz odwraca się od niego, przywołuje Boga, ale czyni to (jak Ryszard III) w chłodnym wyrachowaniu. W słynnym monologu w scenie z Guildensternem i Rosencrantzem Hamlet wygłosi pochwałę człowieka podszytą ciemną ironią, a zakończy wypowiedź znamienitym wyznaniem: „Człowiek nie raduje mnie, mężczyzna ani kobieta, choć uśmiech twój zdaje się mówić, że jest inaczej” (2.2). Człowiek jest bytem stojącym, a Laertes powiedział nam dokładnie to samo na przykładku, o który rozbijają się fale ciemności: „[...] ziemia wydaje mi się jałowym przykładkiem (*promontory*), a najdoskonalsza, rozwieszona nad nami opona, to przestworze [...], wydaje mi się jedynie plugawym nagromadzeniem oparów niosących zarazę” (2.2). Lecz równie prawdziwa jest inna eksplikacja: to ciemność ustanawia swoje przyczółki w duszy człowieka. Obie te lektury metafory przykładka mówią o jednym i tym samym: egzystencja człowieka jest „kresowa”, znajduje się on na samym ostrzu tajemniczej siły eksplodującej nieumiarkowaniem żywiołów. Gertruda powie o swym synu, iż jest „rozszałały jak wicher i morze, / Gdy o pierwszeństwo rozpoczną zmaganie”. Szaleństwo polega na szczególnie mocnym doznaniu owej „przyłdkowej” natury egzystencji niedającej nam ochrony przed niczym. „Człowiek nie raduje mnie” – mówi Hamlet. **Człowiek jako byt pozbawiony radości i radości innym nieprzysparzający – oto kolejna teza antropologii Szekspira.**



„O, gdybym umiał zapomnieć, czym byłem”. W *Ryszardzie II* owa kresowość i przyłdkowość ludzkiego bytowania znajdują jeszcze inny wyraz. W III akcie pozbawiony władzy król mówi: „O, gdybym wielki był jak me cierpienie (*grief*) / Lub umiał mniejszy być niżli me imię! (*my name*) / O, gdybym umiał zapomnieć, czym byłem, / Lub nie pamiętać o tym, czym być muszę!” (3.3). Między cierpieniem a imieniem mieści się miara człowieka, dodajmy: miara nieosiągalna, i owa nieosiągalność pozbawia Ryszarda wewnętrznego spokoju („Wzdymasz się,

dumne serce?” – rzuci w następnym wersie). Serce człowieka wzbiera dumą (*Swells't thou, proud heart?*), to znaczy człowiek nie potrafi „zna-
leźć się” w danej sytuacji, „wyrasta” ponad nią, „wyslizguje się” poza jej
granicę, ponieważ (1) cierpienie jest w ostatecznym rozrachunku zawsze
„większe” od człowieka oraz (2) imię i związana z nim rola społeczna,
a także oczekiwania jednostki nagle okazują się ponadmierne, zawsze
„większe” od możliwości tego, który snuje plany. Imię jest nieuchronnie
zbyt „obszerne” w stosunku do bytu, co jest sytuacją paradoksalną, bo
to przecież sam człowiek jest instancją imiona dystrybuującą. Pozwala
to podejrzewać, że między człowiekiem a językiem tworzy się szcze-
lina: dysponujemy czymś, czego nie potrafimy użyć precyzyjnie. Każde
użycie jawi się tu jako potencjalne nad-użycie. Ponieważ cała kwe-
stia Ryszarda zaczyna się od cierpienia, wynika z tego, że dramatyczna
dokuczliwość cierpienia rodzi się nie tylko z ontologiczno-egzystencjal-
nego znaczenia tego doznania, lecz także z nader ograniczonej możli-
wości języka do nazwania i okiełznania, uporządkowania, a zatem usen-
sownienia cierpienia. Człowiek nie „dorasta” do cierpienia i „przerasta”
sam siebie oraz to, co określa jako swoją siłę. Zatem jest podwójnie
słabszy: od cierpienia, ale i od siebie, gdyż orientuje się, że rola, którą
odgrywał, jest ponad jego siły, a to, co miało być szczególną pomocą –
mowa, okazuje się słabe i mało skuteczne. Co gorsza, podobną słabość
dostrzegamy w relacji do czasu: nie możemy zapomnieć o przeszłości
(w której nasza siła wydawała się wszechmocna), ani też nie dane nam
jest zmienić przyszłości (która już ukazuje naszą bezzadną słabość).



„Pomiędzy niebem a ziemią”. Takie miejsce wyznacza sobie Hamlet,
spotykając Ofelię. Topografia egzystencji przyładowanej, w której nie
możemy za niczym się ukryć, radykalne przesunięcie egzystencji w bez-
pośrednie sąsiedztwo śmierci. Hamlet dopiero co skończył swój słynny
monolog, w którym życie nazywa ciężarem, od którego nie można się
uwolnić („Któż by niósł ów ciężar / I dźwigał swoje życie udręczone, /
Sapiąc i pocąc się, gdyby mu trwoga / Przed czymś po śmierci [...] /
Woli nie pętała”, 3.1). Teraz posunie się jeszcze dalej i, jak Nietzsche-
ański Sylen, powie, że lepiej byłoby nie przychodzić na świat („lepiej
byłoby, aby mnie matka nie urodziła”, 3.1).



„Mam pewne prawa do tego królestwa”. Fortynbras powracający w ostat-
niej scenie arcydramatu Szekspira ze zwycięskiej polskiej wyprawy

odsłoni mechanizm władzy polegający na korzystaniu z nadarzającej się okazji do wykazania słuszności swych dążeń i ambicji. Prawa Fortynbrasa do tronu duńskiego jemu samemu wydają się skromne. Powie: „Mam pewne prawa do tego królestwa”, a *some rights* odnoszą się głównie do pamięci obywateli (*some rights of memory in this kingdom*) oraz ich poczucia historycznej słuszności jego roszczeń. Ale jednocześnie prawa te objawiają się tylko dlatego, że nadarza się sposobność do ich wykorzystania. Nie mają więc charakteru niezaprzeczalnego, niewątpliwego, niezachwianego dążenia, lecz nabierają znaczenia i wagi tylko dzięki okolicznościom, w których występują. Są to prawa, „Które sposobność pomyślna podsuwa” (5.2). A ponieważ sposobności owe (*my vantage*) najczęściej wynikają z krwawych obrotów historii, przeto władza pozostaje w specyficznym stosunku do losu. „Ja zaś ze smutkiem los dobry uścisknę” (5.2) – to wyznanie Fortynbrasa zamyka w sobie logikę władzy: musi ona korzystać z nadarzającej się sposobności („los dobry”) i nawet gdyby przyjąć za dobrą monetę „smutek” towarzyszący temu działaniu, nie oprzemy się podejrzeniu, że maskuje on etycznie wątpliwą postawę władcy: niepewność, a przynajmniej niejasność, podstaw do przejęcia tronu sugerowałaby raczej ostrożność w deklarowaniu chęci przejęcia władzy. Los nie jest „dobry” dlatego, że daje asumpt do „dobrego” etycznie działania, lecz dlatego, że stanowi „dobrą” okazję do przejęcia władzy. Ale zwycięzca jest krótkowzroczny: nie widzi, że to, co zdobył, niewarte było trudów. Kapitan armii Fortynbrasa przedstawi wyprawę swego wodza jako uczestnictwo w absurdalnym przedsięwzięciu: „Idziemy zdobyć mały skrawek ziemi, / Który za całe bogactwo ma nazwę. / Za pięć dukatów, pięć, mówię, nie wziąłbym / Tego w dzierżawę [...]” (4.4). Hamlet ujmie to dosadniej: historia to ryzykowne zabieganie „o pustą jajka skorupkę (*an egg-shell*)” (4.4).



With sorrow I embrace my fortune. Jest jeszcze jedno prawidło tej logiki: najpewniej przejmuje się władzę wtedy, gdy siła i zdecydowanie dążącego do władzy stają się jego szczęśliwym losem. „Los” nie jest już wielką nieprzeniknioną siłą, ale zostaje zawłaszczony jako „jego” los, fortunny los indywiduum. Szczęśliwie obejmuje ono tron, i to nie dlatego, że „szczęście” jest trafem Fortuny, ślepym przypadkiem, lecz dlatego, że stanowi wyraz szczególnej energii działania. Gdy Fortynbras mówi *with sorrow I embrace my fortune*, przypomina o tym, że przypadek, los, fortuna, zbieg wydarzeń i siła stoją tak blisko siebie, iż właściwie są parą bliźniaków. Przyszły król Danii wyznaje, że władza nie przychodzi „sama”, lecz że jest wynikiem specyficznej orkiestracji działania jedno-

stek i biegu wydarzeń. Władza to siła i los, moc i fortuna. „*Force, fortis*. Fortuna pochodzi od *fors*, przypadek lub szczęście. A *fortis* także? Być może. Oto lingwistyczny związek władzy i fortuny”¹⁰⁰.



„Myśli me sięgają dalej”. Dążenie do władzy wymusza szczególną relację między człowiekiem a czasem. Teraźniejszość jest istotna, ale to, co się w niej rozgrywa, nie skupia całej uwagi jednostki, która musi znaczną jej część skupić na tym, co zdecydowanie wykracza poza ramy „teraz”. „Teraz” nie jest nieważne, lecz istota jego znaczenia leży poza nim, w przyszłości. W tej sytuacji „teraz” lokuje się na pograniczu zdrady; nawet jeśli jesteśmy lojalni wobec obecnej sytuacji, czynimy to z myślą o tym, co dalej, a więc faktycznie nasza lojalność osadza się na pokładach niewierności. „Teraz” okazuję ci wierność i lojalność, lecz czy- nię to po to, aby jutro być lepiej usytuowanym do ewentualnej zdrady. **W tym sensie zdrada okazuje się podglebiem wszelkiej polityki, jeżeli ta motywowana jest (a rzadko kiedy nie jest) silnym pragnieniem władzy.** W III części *Króla Henryka VI* Ryszard pozostanie wierny braciom, lecz wygłoszona na stronie uwaga pokaże ponad wszelką wątpliwość mechanizm owego wykraczania poza „teraz” jako gotowości do zdrady: „[...] myśli me sięgają dalej. / Zostaję nie dla miłości Edwarda, / Lecz dla korony” (4.1). *My thoughts aim at a further matter* – uprawianie polityki jako specyficzna forma koncentracji będącej w istocie rozproszeniem uwagi. Skupiam się na „teraz” tylko o tyle, o ile przenoszę uwagę na „później”, kiedy to będę już kim innym niż teraz. Nie data, lecz „korona”, a w konsekwencji: żyję „tutaj i teraz” właściwie jako niespełniona jeszcze forma tego, co „tam i później”. **Oto prawdziwe niebezpieczeństwo grożące polityce: polityka jako nieuchronne marnotrawienie chwili obecnej, która okazuje się mniej cenna, niż to-co-przyjdzie.**



„Słucham, nie mówię, więcej myślę”. Marnotrawstwo to jest formą myślenia. Nie dochowuje ono wierności momentowi „teraz”, lecz zadłuża się u tego, co poza „teraz” wykracza i występuje (niebawem wrócimy do tego ostatniego słowa). Myśl nie towarzyszy światu, lecz wybiega przed niego; chce być od świata „większa” i „szybsza”. Kto myśli w ten sposób, jest jakby nieobecny w rzeczywistości; zachowuje

100 D. PENDELL: *Walking with Nobby. Conversations with Norman O. Brown*. San Francisco, Mercury House, 2008, s. 14.

inny rytm niż wszyscy ci, którym przyszło się znaleźć w danej sytuacji. Na tym polega myślenie, które człowieka zamyka, mówiąc po Tischnerowsku, „w kryjówce”; nie odsłania go przed światem, lecz konspirowuje. W polityce przyjmuje ono formę (choćby tylko jednoosobowego) spisku. W sztuce teatralnej dramaturg każe tak myślącemu stanąć na peryferiach, na poboczu sceny, „na stronie”, nie „tu i teraz”, lecz „tam i później”. Spiskując, ukrywam się w imię świata, którego poza mną nikt nie dostrzega; wszystkich wchłonięła bez reszty obecna sytuacja, nie są w stanie wydostać się poza jej horyzont. Stając na brzegu sceny, wymykam się owemu objęciu, przemawiam skądinąd i w imię jakiegoś „więcej”, niż to, co nas otacza. Gdy na początku IV aktu III części *Henryka VI* bracia radzą nad dalszym biegiem wydarzeń, Ryszard milczy; gdy przemówi, to jednym zdaniem i niemal spod kulisy: „(na stronie) Słucham, nie mówię, więcej myślę” (4.1).



Think the more. Słomczyński mówi „więcej myślę”, aby oddać Szekspirowskie *think the more*. Zapewne trafnie. Ale nie możemy zamknąć uszu na to, co jeszcze doprasza się naszej uwagi: Ryszard nie tylko „więcej myśli”, lecz także (a może nawet przede wszystkim) „myśli więcej”. To nie tylko proste odwrócenie kolejności wyrazów; to zupełnie inne umiejscowienie myślenia w rzeczywistości. Ryszard „więcej myśli” (niż mówi, niż bierze udział w wymianie zdań i kreśleniu planów) właśnie dlatego, że „myśli więcej”: jego myśl nie pozostaje wierna otaczającej go sytuacji, towarzyszy okolicznościom i ludziom tylko o tyle, o ile owo towarzyszenie pozwala myśli wybiec dalej, opuścić to, co „teraz”, kierując się w stronę „więcej” (więcej niż tu; więcej niż teraz; więcej, niż mam; więcej, niż oni myślą). Myśl, która odmawia towarzyszenia okoliczności, „wybiega” nie wraz z myślą innych, lecz przeciwnie – „wybiega” po to, aby „ubiec” wszelkie formy inności, „zabiec” im drogę. **Polityka, owszem, wybiega w przyszłość, ale dla polityki w takiej formie, w jakiej uprawia ją Ryszard, dla polityki pojmowanej wyłącznie jako walka o władzę, przyszłość nie jest przyszłością wspólną, lecz jednostkową, konspiracyjną, zaszyfrowaną przed innymi. Performance. Per force.**



„Bądź tym, czym masz nadzieję stać się”. Ryszard „myśli więcej”, a „więcej” oznacza w tym przypadku konstruowanie tego, co „tu i teraz”, za pomocą tego, co „jeszcze nie tu i nie teraz”. Dla tak rozumianej polityki „jeszcze nie” jest formą, w jakiej chorobliwie zniekształcona jed-

nostkowymi ambicjami przyszłość zaczyna deformować chwilę obecną. To „więcej” wyjada od wewnątrz terażniejszość, psując sferę naszego codziennego życia. York w II części *Króla Henryka VI* ujmie to w formułę niemal nietzscheańską: „Bądź tym, czym masz nadzieję stać się, albo / To, czym dziś jesteś, przekaz śmierci; bowiem / Za małą wartość ma, by mogło cieszyć” (3.1). *Be that thou hopest to be* wyraża przekonanie, że „teraz” ma sens wtedy, kiedy kształtuje je „jutro”, które jest jeszcze nieobecne, ale już ustanawia warunki dla „teraz”. Bez spełnienia tych warunków „teraz” wypada z czasu, staje się czasem „przekazanym”, wydzierzawionym śmierci. **„Dzisiaj” to jeszcze nieobecne „jutro”, w którego imieniu działam.** Nic dziwnego, że pająk staje się figurą tego działania: konstruuje „dzisiaj” sieć z myślą o ofierze, która dopełni się dopiero „jutro”. „Mózg, pracowitszy niżli skrzętny pająk, / Wysnuwa sidła zawile, by schwytać / Mych nieprzyjaciół” (3.1) – mówi York, i nie możemy nie spostrzec, że „dzisiaj” świata konstruowane jest jako delikatna sieć „czujników” pozwalająca na odbieranie sygnałów tego-co-nadchodzi. „Sidła zawile” to *tedious snares*: „dzisiaj” kształtowane pod dyktando mojego „jutro” jest siecią pozornie nierzucających się w oczy sytuacji, które w każdej chwili mogą się okazać groźne i przykre dla innych (*taedium* oznacza właśnie coś, co jest przykre, nieprzyjemne). Tak pojmowane „teraz” najdosłowniej uprzyksza rzeczywistość.



„Zostaję nie dla miłości Edwarda, lecz dla korony”. Marnotrawimy terażniejszość w tym sensie, że wykorzystujemy ją jako arenę, na której przygotowywani są poszczególni aktorzy do odegrania swych kwestii. Namysławiający się Hamlet inaczej traktuje terażniejszość niż Klaudiusz. Dla pierwszego moment „teraz” to napięcie między chęcią działania a hamującymi ją wątpliwościami – „chorobliwe nawroty melancholijnego paraliżu”¹⁰¹ – napisze A.C. Bradley w swych klasycznych esejach o Szekspirze; dla drugiego „teraz” oznacza konieczność natychmiastowego działania. Terażniejszość jako bolesny namysł (Hamlet) lub jako polityczny wymysł (Klaudiusz), a w konsekwencji terażniejszość jako doznanie żalu i frustracji lub przeciwnie – jako niemal mechaniczna reakcja i działanie po to, aby frustracji i żalu uniknąć. W pierwszym wypadku powinnością jest ograniczanie woli, w drugim – wola jest powinnością. Król ujmie to w napięciu między *should* (powinność) i *would* (wola): „Więc to, co trzeba czynić, czynić trzeba, / Gdy chcemy

¹⁰¹ A.C. BRADLEY: *Shakespearean Tragedy. Lectures on „Hamlet”, „Othello”, „King Lear”, „Macbeth”*. London, Macmillan, 1969, s. 107.

czynić, albowiem to »trzeba« / Zmienia się, mając tak wiele opóźnień / I chwil słabości tak wiele, jak wiele / Jest rąk, wydarzeń i języków” (4.7). Widać wyraźnie, jak jednostka ustawia siebie w centrum działania wynoszącego ją z własnej osobności do świata publicznego. Inni swymi czynami i mową modyfikują moje plany i zamysły, a zatem działając w sferze społecznej, jednostka winna ograniczyć ten wpływ tak, by w jak największym stopniu jej postępowanie odpowiadało formule: działam, bo tak chcę.



To-morrow and to-morrow and to-morrow. Owo „tak chcę” jest ciosem, jaki tyran pragnie zadać czasowi; „[...]jedynym sposobem, w jaki Makbet może przeciwstawić się atakom wrogiego czasu świata, jest zdecydowane posłużenie się wolą i przemocą”¹⁰². Do naszej poprzedniej uwagi, że polityka najczęściej bywa marnotrawieniem chwili obecnej, trzeba teraz dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. „Jutro” jest istotne wtedy, kiedy stanowi powtórzenie „dzisiaj” władzy; ma więc stanowić zatrzymanie czasu, ustanowienie fałszywej wieczności, zsekularyzowanie zbawienia poza i ponad czasem. Makbet w słynnej kwestii mówi o ostatniej sylabie zapisanego czasu (*the last syllable of recorded time*, 5.5), ale czyni to dopiero wtedy, gdy rzeczywistość jego władzy kruszy się i pęka. „Jutro” nie jest przyszłością tyrana powtarzającą „dzisiaj” jego władania; to kres położony jego królestwu. Dlatego tyran w „jutro” nie wierzy; traktuje je jako groźnego demona. Demon ten wytycza drogę, która co prawda wiodła do tronu, ale teraz prowadzi już poprzez sekwencję „jutr” (*To-morrow and to-morrow and to-morrow*) do grobowego dołu, „do śmierci w prochu”. Rację ma więc Howard White, pisząc, że tyran jest jednocześnie skrajnie politycznym i zgoła niepolitycznym bytem. Politycznym, gdyż wszystko podporządkował władzy; nie-politycznym, ponieważ nie pojął, że polityka polega na nieustannym negocjowaniu ustępstw w strumieniu ciągłych zmian, z których największą jest czas. „Tyran ma tylko jeden cel: zeświecczenie Augustiańskiego czasu, stworzenie takiego jutra, które jutra już nie miałoby, wyeliminowanie czasu przyszłego w dniu spełnionej wieczności”¹⁰³.

¹⁰² G.F. WALLER: *The Strong Necessity of Time. The Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature*. The Hague, Mouton, 1976, s. 133.

¹⁰³ H.B. WHITE: *Antiquity Forgot...*, s. 43.

Think the more. Jeżeli, jak przypuszczamy, myślenie „więcej” jest chorobliwą dystorsją przyszłości zaczynającą niszczyć system immunologiczny „teraz”, Ryszard stanowi doskonałe uosobienie owej patologii tego-co-ma-przyjść, a dokładniej – tego, jak nieznające przecież żadnego wzorca normalności wydarzenia, składające się na to-co-przychodzi, zostają przez nas i nasze działanie „tu i teraz” zniekształcone i okaleczone. Szekspir uczy, że tak okaleczona dzisiaj przyszłość czyni świat potwornym i zamienia go w rzeźnię („Królestwo jego przemieniono w rzeźnię” – powie Małgorzata o Anglii rozdartej wojną Dwóch Róż, a stronników Edwarda nazwie wprost „rzeźnikami”, 5.4). W działaniu Ryszarda przyszłość jest rodzajem nienawiści do tego, co „tu i teraz”. Jego ciało jest nieuleczalnie wykrzywione, a on sam nie ma złudzeń co do swego wyglądu. W III akcie *Henryka VI* (część III) poświęci sobie długą tyradę, z której wynika, że schorzałe ciało nie tylko wyklucza go ze sfery fizycznej atrakcyjności, lecz także wyłącza z kręgu więzi społecznej: „Miłość przeklęła mnie już w łonie matki / I abym praw jej łagodnych nie poznał, / Kruchą Naturę przekupiła datkiem, / Kurcząc me ramię niby krzew spróchniały / I wznosząc górę ohydną na grzbiecie, / Na której siadło Kalectwo i szydzi / Z ciała mego; nogi me kształtując / Każdą inaczej; zniekształcając każdą / Mą częśćkę, tworząc masę nieforemną / Albo niedźwiadka, którego nie chciała / Matka językiem swoim uformować” (3.2).

„Miłość przeklęła mnie już w łonie matki”. Wstrząsający monolog wygłoszony na tchnącej pustką scenie. Nic dziwnego. Nie chodzi tylko o poufność, cechę każdego konspiracyjnego działania. Rzecz jest poważniejsza: długa konfesja królewskiego brata objaśnia, może wręcz zdradza sekretne sprężyny mechanizmu polityki, a zatem lepiej, aby nikt nie był świadkiem owych wynurzeń. Trzeba wszak podtrzymać iluzję, iż polityka działa w imię prawdy i opiera się na prawnych racjach („Słabe są me prawa” – wyzna Henryk, 1.1, lecz tym wyznaniem podważa w istocie legalność swej władzy). Ryszard pragnie w gruncie rzeczy dotknąć początku wszelkiego działania, dociec tego, co samo będąc przedpolityczne, warunkuje wszelką polityczność. To, co wyznacza kierunek myślenia Ryszarda, przyjmuje postać zapytania o możliwość miłości: „Czy jestem więc kimś, kogo można pokochać?” (1.1). Odpowiedź, chociaż dotyczy przecież relacji „starszej” od wszelkiej polityki, wyznacza dwie możliwe linie postępowania już ściśle politycznego. Cała mowa

Ryszarda wyraźnie ogniskuje się na odpowiedzi negatywnej: ponieważ miłość do niego byłaby, jak mówi, „błędem potwornym” (*monstrous fault*), przeto działanie wynikające z chęci uniknięcia owego błędu kieruje się, opisanym już przez nas, „więcej” niezaspokojonej ambicji, któremu cały czas towarzyszy klasyczny resentyment. Przyszły uzurpator przedstawia się więc nie jako aktor, lecz raczej re-aktor, ten, kto odreagowuje działania i samo istnienie innych: „Więc skoro ziemia nie ma dla mnie uciech, / Prócz takich, aby zmuszać, łąać, ganić / Tych, którzy mają pięknieszą postawę, / Przemienię w niebo sen mój o koronie [...]” (3.2). Tak dokonuje się erozja działania politycznego, które „zapomina” o ziemi, a zawieszona między niebem a piekłem, dopuszcza wszelkie możliwe okrucieństwo. Skoro rzeczywistość ziemi wycofuje się na daleki plan, brutalność i nieludzkłość nabierają niemal abstrakcyjnego charakteru, stają się operacjami na liczbach i systemach, a nie na żywych ludziach. Takie przekonanie przebija ze słów Ryszarda, gdy mówi: „Mogę uśmiechać się i zamordować, / Gdy się uśmiecham [...]”.



„Czy jestem więc kimś, kogo można kochać?”. Nie znajdziemy w *Królu Henryku IV* (przynajmniej w III części, o której tu mowa) nawet zarysu odpowiedzi pozytywnej na to pytanie. Nie wiemy więc, czy możliwa jest polityka oparta na „miłości”, czy też ten, kto tak opisałby swój związek ze światem, stawiałby się automatycznie poza sferą działania politycznego. Król Henryk jest niemal karykaturalnym zarysem władcy chcącego „być miłowanym” i należy spoglądać nań, pamiętając o Ryszardzie. Wszak i Ryszard w istocie tak sformułuje swoje podstawowe pytanie: *Am I, then, a man to be belov'ed?* (3.2). Nie chodzi tu o miłość w znaczeniu erotycznego związku, lecz o to, co Machiavelli nazywał również „byciem kochanym”, stawiając w *Księciu* słynne pytanie o to, czy dla władcy lepiej jest budzić miłość czy strach. Monolog Ryszarda kończy sekwencja dająca wyraz ambicji przewyższenia włoskiego mistrza polityki realnej; przyszły samowładca chce „Machiavella, łotra, uczyć w szkole” (3.2). Gdy Henryk zostaje ujęty przez własnych poddanych, przedstawia swoją filozofię władzy jako niedostrzegalne, a zatem pozbawione zewnętrznych symbolicznych oznak, piętno łagodności: „Koronę w sercu noszę, nie na głowie. / Jest bez diamentów i kamieni z Indii, / I jej nie ujrzysz. Zwie się ma korona / Zgodą; a rzadko ją królowie noszą” (3.1). Przeciwnieństwem „zgody” w polityce nie jest „niezgoda” (ta bowiem wymaga już jakiejś formy wyjściowego porozumienia, a więc „zgody” na to, by się nie zgadzać), lecz przemoc.



„Czy jestem więc kimś, kogo można kochać?”. Łagodność zdradza władzę podwójnie. Po pierwsze dlatego, że czyni jego rządy nieskutecznymi. Dzieje się tak, ponieważ świat polityki nie odbiera łagodności jako działania o charakterze pozytywnym, lecz wyłącznie negatywnym. Łagodność niczego sama nie „tworzy”, nie jest w stanie niczego skonstruować, niczego przeprowadzić. Stanowi jedynie sposób pozostawienia wolnego pola tym, którzy działać, „tworzyć” i „konstruować” pragną, przy czym wszystkie te czynności mają na uwadze własny interes polityczny, podczas gdy łagodność już z założenia ma doprowadzić do pewnej formy wspólnoty tychże interesów. Po drugie, łagodność otwiera innym pole do działania, sprawiając, że ten, kto reprezentuje taką postawę, staje się już tylko przedmiotem cudzej gry. Umierający ze strzałą w szyi Clifford, sam człowiek brutalnego czynu, napomni swego króla za łagodność, której właśnie stał się ofiarą: „Bo cóż dla chwastów lepsze niż dzień ciepły? / A cóż najbardziej rozzuchwała zbójców, / Jak nie zbytnia wobec nich łagodność (*lenity*)?” (2.6). **Koniecznością w świecie władzy jest więc niezwłoczne korzystanie z wszystkich jej legalnych i nielegalnych prerogatyw.** Kto odkłada ów ruch na nieokreślone „później”, niechybnie skazuje się na klęskę, nawet gdyby istotnie pragnął otworzyć przestrzeń dochodzenia do wspólnych racji, inni natychmiast potraktowaliby ją jako zachętę do podjęcia działań w partykularnym interesie, najprawdopodobniej niezgodnym z interesem władcy. Polityka nie znosi próżni, a łagodność traktowana jest w tym świecie jako próżnia właśnie.



„Sąd miłosierny odrzuć”. Gdy po zwycięskiej bitwie Edward zechce opowiedzieć się za próbą polityki pojednania („Teraz, gdy bój już skończony, niech będzie – / Wróg czy przyjaciel – przyjęty szlachetnie”), Ryszard natychmiast położy kres tym staraniom. „Sąd miłosierny odrzuć [...]” (2.6) – doradzi bratu, a to *Revoke that doom of mercy* znamienne łączy teologię z polityką: sąd ostateczny (*doom*) w świecie człowieka ma walor nieodwołalności; władza musi ostatecznymi środkami przeciwstawić się temu, co byłoby dla niej groźne. Inaczej podważałaby swoje podstawy. Stąd też i przejęcie w odniesieniu do decyzji politycznej dotyczącej świeckiej rzeczywistości terminu teologicznego (*doom*). Widać wyrażenie, że litość, wybaczenie, łaska, miłosierdzie należące do kręgu pojęcia *mercy* są cnotami dla świata politycznego podejrzanymi, jeśli nie wręcz

niepożądanymi. Świat ten nie zna w istocie pokoju, i Edward myli się, konstatuując koniec dramatycznego konfliktu („Teraz, gdy bój już skończony [...]”). Zatem sąd ostateczny dokonujący się w kręgu polityki nie ma nic wspólnego z oddzieleniem dobra od zła. Jego „ostateczność” polega na szybkim poszukiwaniu powodów, dla których przeciwnika należy unicestwić. „Ostateczność” sądu sprowadza się do konieczności ogłoszenia i najpóźniejszego wykonania wyroku śmierci na przeciwniku. Wykorzystując teologię, polityka przeradza się w jej okrutnie karykaturalne wcielenie: „ostateczny sąd” staje się już tylko (choć owo „tylko” musi być dla nas przepełnione niewyobrażalną grozą) „ostatecznym rozwiązaniem”. Tak też pojmuje je Ryszard, tworząc ogólny bilans działań politycznych jako serii „wyroków śmierci”: „Sąd miłosierny odrzuć, gdyż to Clifford, / Któremu nie dość było, że odrąbał / Konar, ścinając Rutlanda [...], / Lecz nożem morderczym / Przeciął ów korzeń, z którego tak słodko / Wystrzelił pęd ten kruchy – mam na myśli / Naszego cnego księcia Yorku”.



„Sąd miłosierny odrzuć”. Łagodność zdradza władcę, czyniąc z niego filozofa. Dlatego otoczenie odnosi się do Henryka jeśli nie z pogardą, to z lekceważeniem. Król za oręż mający łagodność, prowadzącą do pojednania wszystkich ze wszystkimi, działa na rzecz przyszłości, w której jego osobiste racje odgrywają coraz mniejszą rolę. „Zgoda”, o której mówi Henryk, radykalnie obcina, redukuje przyszłość jego rodziny – jego syn, książę Walii, nie zostanie następcą tronu właśnie w efekcie polityki zgody prowadzonej przez ojca. Henryk ma swoistą utopijną wizję polityki i usiłuje wcielić ją w życie, łącząc w ten sposób rolę polityka i filozofa. Jako filozof – tworzy metafizyczno-etyczną podstawę polityki (pojednanie), jako polityk – stara się wprowadzić ją w życie. Klęska tego rodzaju zamierzenia jest nieuchronna. „Polityk [...] nie może postępować wedle rad »utopijnych«, odnoszących się do niejasno zarysowanej [...] przyszłości. Działając w teraźniejszości, interesuje się wszystkim, co odnosi się do »chwili bieżącej«. Filozof, którego ta chwila obchodzi w małym stopniu, nie może swoimi ideami osiągnąć żadnego politycznego skutku. Gdyby jednak zależało mu na tym i poświęciłby swój czas na »wdrażanie« idei do polityki, nieodwołalnie przestałby być filozofem [...]”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ P. NOWAK: *Ontologia sukcesu. Esej przy filozofii Alexandre'a Kojève'a*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2006, s. 122.



Think the more. Polityka jest więc sporem dwóch stylów noszenia korony: pierwszy, zawsze nieskuteczny, polega na tym, by władza pozbawiona zewnętrznych oznak została całkowicie zinterioryzowana jako pewien filozoficzny sposób życia (Henryk jest władcą „niewidzialnym”); drugi domaga się zewnętrznych symboli i pozostaje bez związku z egzystencjalnymi dyspozycjami jednostki (Ryszard domaga się korony na swej głowie, lecz wzniosłość królewskiego stanu odbiega od okrutnej przyziemności jego czynów – jak sam mówi, „śmieje się, gdy zabija”, 3.2; po kilkuset latach John Lennon powtórzy niemal tę linię w słynnej pieśni *Working Class Hero: There is room at the top / They are telling you still / But first you must learn / How to smile as you kill*). Zresztą „zgoda”, o której mówi Henryk jako o zwieńczeniu swej władzy (za koronę władcy uznaje wszak moralne postępowanie, podczas gdy dla Ryszarda korona jest ostatecznym, wręcz brutalnie widocznym znakiem władzy spełnionej), jest nie tylko zgodą z innymi, lecz także (o ile nie przede wszystkim) zgodą na siebie samego. *Content*, które pojawia się w tekście Szekspira, wyznacza biegun przeciwny do nerwowego nieukontentowania Ryszarda. Gdy Henryk dąży do tego, by pozostać wierny okolicznościom „tu i teraz”, Ryszard wybiega nieustannie ku owemu „więcej”, niszcząc tym samym spokój teraźniejszości. Henryk streściłby politykę słowem „dosyć” (także w znaczeniu „mam już dosyć, jestem ukontentowany, spełniony, pomimo niedostatków świata i moich własnych”); Ryszard odrzuci tę wizję, powtarzając „więcej” (które jest formą powiedzenia „jeszcze nie, jeszcze nie tutaj i jeszcze nie teraz, jeszcze o mnie usłyszycie, jeszcze kiedyś, a dopóki to nie nastąpi, ziemia jest piekłem”).



Better quiet, better opinion, better confirmation. Spokój jest marzeniem noszących koronę, która powinna wieńczyć nie tylko głowę królewską, lecz także całe dzieło władzy. Umierający Henryk IV przekazuje koronę synowi wraz z obietnicą spokoju, co więcej – „lepszego spokoju”. *Better quiet, better opinion, better confirmation* – oto nadzieje władzy, dodajmy – na co wskazuje owo *better* – nadzieje nigdy w pełni niespełnione. Władza pragnie „lepszej” legitymizacji, „lepszej” oceny, a te mają zapewnić „lepszy” spokój, co Słomczyński udatnie oddaje jako pragnienie czucia się „bezpieczną”. Władza nigdy nie jest zatem w pełni i „kompletnie” „bezpieczna” (może jedynie „ulepszać” swe bezpieczeństwo). Odchodzący monarcha przyznaje, że jego korona została „porwana buntowniczą ręką” (*snatched with boisterous hand*) (4.5) i osiągnięta „krętą drogą”

(*crook'd ways*) wiodącą przez „manowce” (*by-paths*); w konsekwencji rządy były nieustanną obroną tak osiągniętej władzy. Pokój zaprowadzony przez monarchę jest więc pokojem „niepełnym”, a niepokój to nic więcej jak tylko technika jego podtrzymywania. Szekspir mówi, iż dawni poplecznicy Henryka stali się poważnym zagrożeniem, a scena władzy jest „sceną niepokoju” („Panowanie moje było sceną, / Na której spór się rozgrywał”, 4.5); sprawowanie rządów było „ranieniem założonego pokoju” (*wounding supposed peace*). Ale chociaż ojciec obiecuje synowi bezpieczniejszą władzę, niewikłaną bezpośrednio w historię zdrady i „buntowniczej ręki”, zdaje sobie sprawę, że obietnica to pusta. „Lecz chociaż pewniej staniesz, niż ja stałem, / Lecz niezupełnie, gdyż nie zwiędły żale” (4.5). *Not firm enough* – oto formuła rządzenia, które nie ma nigdy „dość” (*enough*) władzy, a jednocześnie nigdy nie czuje się „dość” (*enough*) pewne w jej legitymizacji. Dlatego niepokój jako zasadnicza taktyka rządzenia będzie także losem nowego króla: „Ty, Henryku, / Musisz zatrudnić niespokojne głowy / Wojnami poza krajem” (4.5). (S)pokój nie jest żywiołem polityki, prowadzi bowiem do kontestacji władzy. Dlatego stary monarcha planował wyprawę do Ziemi Świętej: „Innych pragnąłem wziąć do Ziemi Świętej, / Aby spoczynek (*rest and lying still*) myśleć im nie kazał / Zbyt wiele o mej władzy” (4.5). **Polityka jest niepokojem i niepokojeniem.**



„Nadmiar tak wielkiej dobroci i miłosierdzia należy odrzucić”. W II akcie III części *Henryka VI* Clifford oprze swoją *Realpolitik* na lojalności więzów rodzinnych, które za cel mają mnożenie i ochronę stanu posiadania. Ostoją działania politycznego jest to, co łączy człowieka z naturą – atawistyczna dyspozycja do obrony potomstwa jako formy przetrwania i kontynuacji życia. Polityka ma w gruncie rzeczy charakter darwinistyczny, a więc musi wykluczyć postępowanie, jakiego domaga się od nas etyka postulująca jako cel działania powszechność, a nie ograniczoną rodzinność, dobra. Gdy Clifford rozpoczyna swoją przemowę – której oratorski walor docenią słuchacze i sam król Henryk, jej główny adresat – od przestrogi, „iż nadmiar tak wielkiej dobroci / I miłosierdzia należy odrzucić” (2.6), formułuje **zasadę wyższości politycznego nad etycznym**. Najładniej ujmie to Edward: „Królestwo każe złać każdą z przysięg. / Tysiąc bym złała, byle móc rok rządzić” (1.2). Oznacza to także zawłaszczenie świata nie-ludzkiego i wprzęgnięcie go w świat ludzkich interesów. Zwierzęta chroniące swe potomstwo mają być przykładem dla Henryka lekkomyślnie, w imię etycznych

wątpliwości, pozbawiającego własnego syna prawa do dziedziczenia tronu. Nazywamy ten manewr „zawłaszczeniem”, gdyż postępowanie zwierząt nie obejmuje konsekwencjami tysiąca istnień innych zwierząt. Świat człowieka funkcjonuje inaczej – tutaj wielu ludzi ponosi cenę decyzji jednostki. **Triumf polityki nad etyką polega na wtargnięciu żywiołu wprawionego w ruch pragnieniami jednostki w losy tysięcy.** Dochodzący swych praw do królestwa, Edward ujmie to z mocą usuwając wszelkie wątpliwości: „Powiedz, Henryku, oddasz mi swe prawa? / Tysiąc z tych, którzy dziś zjedli posiłek, / Nie ujrzyjadła, gdy nie oddasz tronu” (2.2).



„Twe słowa spłaci dusz dziesięć tysięcy”. Oryginał jeszcze mocniej akcentuje to, że historia polityczna, chociaż obejmuje swym wpływem masy, znajduje swe źródło w jednostkowych dążeniach. *Shall I have my right, or no?* – indaguje zniecierpliwiony Edward, a mnożenie zaimków pierwszoosobowych ustanawia swoistą grawitację. **Polityka siłą wciąga innych w krąg interesów jednostki, etyka przeciwnie – uzmysławia nam możliwość, a niekiedy wręcz konieczność rezygnacji jednostki z należnych jej praw.** Co ciekawe, działanie polityczne ma na celu dokonanie aneksji życia innych w jego podstawowej, surowej postaci. Edward nie powołuje się na wzniosłe ideały tych, którzy nie wrócą z pola bitwy; mówi o tym, że nie zasiądą więcej do obiadu (*never* oryginału podkreśla ostateczność tej sytuacji). Polityka ma wtargnąć w samą materię bycia, igrać nie z ideologicznymi racjami, lecz z codziennymi czynnościami człowieka. W tej koncepcji egzystencja jest wszechpolityczna, chociaż zapewne ci, których życie zmieni lub zrukuje, nie uświadamiają sobie owej panpolityczności. **Polityka jest kredytem zaciągniętym przez jednostkę, lecz spłacanym przez licznych wierzycieli.** W *Henryku V* drwina, jaką były piłki tenisowe przysłane w darze królowi Anglii, wywoła krwawe wydarzenia. Historia jest zabójczym żartem, którego ofiarą padają ludzie niedotknięci nim bezpośrednio, lecz dzieje nie uznają osób postronnych. Dlatego Henryk zapowiada: „Gdyż wdów tysiące wydrwi owa drwina, / Biorąc im drogich mężów, wydrwi matki, / Biorąc im synów, zburzy mury zamków; / A będzie wielu, dziś nienarodzonych / I niepoczętych, którym owa drwina / Każe przeklinać wesołość Delfina” (1.2). Odchodząc po nieudanych negocjacjach, Edward powie, zwracając się do Królowej Małgorzaty: „Nie, więdźmo, czekać nie będziemy więcej. / Twe słowa spłaci dusz dziesięć tysięcy” (2.2).



„Twe słowa spłaci dusz dziesięć tysięcy”. Oryginał przemawia ostrzej: *These words will cost ten thousand lives*. Historia i polityka stanowiąca jej siłę napędową ustanawiają specyficzną relację między słowami a ludzkim istnieniem. Dyskurs wyznacza cenę, która będzie regulowana życiem wielu. Nawet jeśli jednostka decydująca się na wypowiedzenie pewnych słów stanie sama w ich obronie, to działanie polityczne sprawi, że często dopiero śmierć tysięcy potwierdzi istotne znaczenie tych słów. To odróżnia *homo politicus* od *homo philosophicus*, dla którego model uczciwego życia zasadza się na przywróceniu proporcji między wypowiedziami indywiduum a życiem innych. **Filozofia uczy nie mówić na koszt innych, co jest innym sposobem zdefiniowania przyzwoitości.** Henryk, filozof zabłąkany nieszczęśliwie na dworze polityki, odpowiadając Cliffordowi, rozpocznie od przypomnienia zasady ogólnej („[...] co złe zdobyto, / Zawsze przynosi nieszczęśliwy skutek”, 1.2), odwoła się do greckiej zasady dobrego życia opartego nie na sukcesie politycznym, lecz na cnocie („Cnotliwe czyny zostawię synowi”, 2.2), a w zakończeniu sformułuje regułę ekonomii egzystencjalnej, będącej nakazem „obniżania kosztów” własnych decyzji ponoszonych przez innych: „Gdyż wszystko inne ma się takim kosztem, / Że tysiąckrotnie więcej trosk przynosi / Niż posiadanie okrucich radości”, 1.2). **Zasada obniżania kosztów egzystencjalnych reguluje świat tego, co etyczne, podczas gdy polityka często tę zasadę ignoruje.**



„Jak wiejskie parobki murów trzymają się”. O miasto toczą się krwawe bitwy, ale ono samo jest podejrzane, a kto chroni się za jego murami, nie cieszy się dobrą opinią. Gdy przychodzi zdać sprawę z przebiegu wydarzeń, gdy trzeba opisać tor, który obrał los, aby wtargnąć w nasze dzieje, pozostaje wyliczenie nazw miejscowości. W najprostszym wydaniu dzieje są dziejami nazw miejscowych. Goniec, który na początku części pierwszej *Króla Henryka VI* przybiega na pogrążony w żałobie dwór królewski, streszcza sytuację we Francji, wymieniając nazwy miast: „Smutne nowiny przynoszę wam z Francji / O stratach, rzezi, poniesionych klęskach. / Guienne, Compiègne, Reims, Rouen i Orlean, / Paryż i Guysors, i Poitiers – przepadły” (1.1). Historia to atlas miejskich nazw. Ale, jak powiedzieliśmy, miasto jest tyleż cenne, co podejrzane. **O miasto trzeba bić się poza miastem; sprawiedliwość losu zależna od męstwa może się spełnić tylko w otwartym polu, jakby mury i zabudowania miejskie kryły w sobie siłę niszczącą rycerskie cnoty.** Talbot

powie w pierwszej części *Henryka VI*: „Powieś się, signor. Nikczemni / Mulnicy Francji! Jak wiejskie parobki / Murów trzymają się; brak im odwagi, / By unieść oręż, jak czynią szlachcice (*gentlemen*)” (3.2). Historia jest więc wynikiem działań „dżentelmenów” ubiegających się o władzę nad miastem, ale losy tych wysiłków rozstrzygają się na przedpolach miasta. Wiele dramatów Szekspira (by wspomnieć choćby *Coriolanusa* i *Timona Ateńczyka*) pokazuje dobitnie, jak niebezpieczni są wygnańcy, którzy niczym widmo tego, co zostało poddane stłumieniu, powracają, stając pod murami miasta. „Niech to tchórzliwe i rozpustne miasto / Usłysz nasze straszliwe nadejście” – mówi w akompaniamencie bojowych trąb Alcybiades, powracając do Aten, z których został wygnany za suplikowanie w imię miłosierdzia. Kolejny przykład klęski polityka usiłującego odwołać się do metafizycznych podstaw polityki.



„Do miasta swego prowadźcie mnie teraz”. Ekspatrydzi są istotnie niebezpieczni, ale ich los zdaje się pouczać o niemożliwości powrotu do raz opuszczonego miasta. Zagrażają mu, ale nawet wtedy, gdy nadciągają z wrogim wojskiem, ich dzieje pokazują, że wraz z nimi nie idzie nic „nowego”. Senatorowie przerażeni zbliżającą się armią Alcybiadesa („Idzie tak szybko, że nadejdzie wkrótce”, 5.1) proszą Timona, by wrócił do Aten, „gdzie czeka wiele zaszczytów i godności” (5.1), ale Timon, który z męża stanu stał się mędrce-filozofem, wie, że powrót jest niemożliwy i na zawsze pozostanie, jak sam powie, „Na brzegu słonej głębin, która co dnia będzie / Wzburzoną pianą obmywać go wokół” (5.1). Nie jest to kwestia wyboru właściwej strony politycznego sporu, racja bowiem nie leży po żadnej ze stron. Timon tak samo nie ufa Ateńczykom, jak nominalnie ujmującemu się za nim Alcybiadesowi: „Gdy o mnie mowa: nie znajdziesz w obozie / Tych buntowników choć jednego noża, / Który otaczałbym mniejszą miłością / Niż owe gardła czcigodne w Atenach” (5.1). Wydaje się, że do miasta można powrócić, ale nie z nowymi ideami przebudowującymi *polis*. Jakakolwiek mądrość wobec dotychczasowej polityki „zewnętrzna” jest dla niej źródłem nie natchnienia, lecz jedynie zaniepokojenia. Liczą się w niej bowiem przede wszystkim faktyczne i symboliczne mechanizmy przejmowania i utrwalania władzy. Alcybiades pamięć o naukach Timona odsunie na potem. Zwyciężywszy bez boju Ateny, jednak nie dowierza im do końca i pośpieszy instaurować swą władzę, wszystko inne odkładając „na później”. Tak powie w swej ostatniej przemowie: „Zmarł szlachetny, / Timon; wspominać go będziemy później. / Do miasta swego prowadźcie mnie teraz, / Gdzie z mieczem złączę gałązkę oliwną” (5.4). To „później”

(bliżej niesprecyzowany moment, w którym polityka mogłaby poszukać dla siebie podstaw zakorzenionych w mądrości), żywioł i przekleństwo polityki, jest odmianą zatrutego „więcej”, wokół którego obracała się myśl Ryszarda.



„Wahanie nasze kryją mocne bramy”. W sporze politycznym miasto, dzięki swym murom, zyskuje przewagę polegającą na momencie zwłoki. To, co zamknięte w sposób uniemożliwiający przeniknięcie świata zewnętrznego do jego wnętrza, zyskuje na czasie, nie podlega natychmiastowym wyrokom losu. W *Królu Janie* Hubert, mieszczanin z Angers, tak powie z murów do oblegających armii: „Do chwili, kiedy rozstrzygniecie sami, / Które z tych obu praw są najgodniejsze, / My zaczekamy na najgodniejszego / I zawiesimy prawo wobec obu” (2.1). Prawo zostaje „zawieszone” w tym sensie, że oboje ubiegający się o zwierzchnictwo zachowują szansę (*we hold the right from both*), a polityczna rola mieszkańców miasta polega nie tyle na rozstrzygnięciu o racji którejś ze stron, ile na niespiesznym oczekiwaniu na rozwój wydarzeń. Lud decyduje, nie decydując, lecz czekając; nie nadaje praw, lecz odgrywa na scenie dziejów znaczącą rolę: potwierdza rozstrzygnięcia, uznając je za efekt działania nie tylko ludzkich, lecz także innych, pozahistorycznych racji. Zamknięci w murach miasta mieszkańcy odpowiadają na argumentację Jana, iż „Większa potęga, niż my, temu przeczy; / Więc póki będą trwały wątpliwości, / Wahanie nasze kryją mocne bramy. / Lęk naszym królem jest do chwili, kiedy / Król niewątpliwy nie strąci go z tronu” (2.1). Czekanie ludu zatem jest w istocie wątplieniem, a werdykt może zapaść wtedy, gdy owe wątpliwości zostaną pokonane (*till it be undoubted*). **Oto wielki, kartezyjański moment w polityce ludu: gdy polityka możliwych tego świata rozpoczyna się od braku wątpliwości, lud przechowuje to, co świat polityczny odrzucił – wątplenie.** Pozostaje pytanie o to, kto dysponuje wystarczającą mocą przekonywania, czyli usuwania wątpliwości.



„Obie podobnie się nam podobają”. Militarne starcie pretendentów jest w całym tego słowa znaczeniu widowiskowe. Mieszczanie Angers zajmują pozycję widza przyglądającego się krwawemu *theatrum* historii. A wszystko to z wysokości murów i zza zamkniętych bram, gdyż to właśnie otwarcie wrót do miasta ma być znakiem przyjęcia zwierzchnictwa jednego z pretendentów: „Z wież naszych widać było, heroldo-

wie, / Od pierwszej chwili do ostatniej wszystko, / aż do odwrotu obu waszych armii; / Lecz nawet oczy najlepsze nie mogły / Stwierdzić, że któraś zyskała przewagę; / Krew za krew, cios za cios tam kupowano; / Moc mocy równa, potęga potędze, / Obie podobnie nam się podobają” (2.1). W dynastycznym konflikcie między Arturem a królem Janem, niezależnie od wywodów historyczno-genealogicznych mających uzasadnić monarchiczne roszczenia, to mieszkańcy miasta mają zdecydować o rozwiązaniu kwestii. „Niech który trębacz wezwie na te mury / Mieszkańców Angers. Usłyszemy, czyimi / Są poddanymi, Jana czy Artura” (2.1). Przedziwna demokracja, w której to *men of Angers* mają wypowiedzieć się na temat władzy. Lecz nie powinniśmy mniemać, że woła ludu jest decydująca: nie chodzi tu o wybór, lecz o rodzaj sądu Bożego – „Obie podobnie nam się podobają. / Lecz jedna musi okazać się większa; / Dopóki ważą tyle samo, nasze / Miasto nie będzie ich, choć jest ich obu” (2.1).



„Obie podobnie nam się podobają”. To szczególny moment ironicznej interwencji estetyki w bezwzględny świat politycznego sporu. Mieszkańcom Angers „podobają się” obie strony konfliktu, a ten nagły zwrot estetyczny umożliwia prowadzenie pragmatycznej polityki: ostateczne rozstrzygnięcie walki będzie jakby „naturalne” – to silniejszy, a nie przebieglejszy czy bardziej kompetentny w prawnych lub retorycznych wybiegach zwycięża. W konsekwencji miasto roztropnie zachowa lojalność wobec władzy, jednocześnie nie narażając się na gniew zwycięzcy – nie opowiedzieli się za nikim, rezolutnie nie szafowali deklaracjami politycznych sympatii, lecz dostosowali się do biegu losu, który mocą swej nie-ludzkiej kompetencji pokonał ludzkie ograniczenia. **Wierność w polityce staje się wiernością wobec logiki losu, tego, co ponadczłowiecze, chociaż tylko za pośrednictwem człowieka może zostać wyrażone.** Mimo że mowa o „dowodzie” legitymizującym władzę, to legitymizacja owa nie jest czysto ludzka, lecz zakotwicza się w wyrokach przeznaczenia. Na propozycje otwarcia bram mieszczenie odpowiedzą: „Tego nie wolno nam uczynić. Mamy / Okazać wierność temu, kto dowiedzie, / Że naszym królem jest. Do tego czasu / Bramy zawarte są przed całym światem” (2.1).



„Miasta przemieniły się w dziewicę”. Miasto znajduje się w pozycji kobiety, o której rękę ubiegają się konkurujący z sobą zalotnicy. Muszą

„zdobyć” wybrankę, ale siła niezbędna do przeprowadzenia tego zadania nie może okazać się zwykłym gwałtem. Można by zwrócić się w stronę retoryki i „podbić” serce niewiasty kwiecistą przemową, ale manewr to wątpliwy i, co gorsza, obosieczny – biegłość w stosowaniu figur poetyckich może mieć przecież wiele adresatek, a zatem może wzbudzić w wybrance serca mieszane emocje, a nawet otwarte podejrzenia. Wie o tym Henryk V i dlatego, podbijając serce Katarzyny, wyklucza siebie z grona ludzi, „którzy umieją wrymować się (*rhyme themselves*) w łaski dam, [lecz – T.S.] umieją się z tych łask wykręcić” (5.2). Odrzucenie „rymu” musi oznaczać powrót napięcia; „rym” jest harmonijnym przystawaniem do siebie wyrazów, ich wzajemnym przenikaniem się. Relacja konkurenta i damy, o której rękę się ubiega, jest relacją miasta i oblegającej armii. To Heraklitejskie *polemos*, wojna, konflikt, spór. Mówi o tym wyraźnie w *Henryku V* Król Francji: „[...] miasta przemieniły się w dziewicę; gdyż są one otoczone dziewiczymi murami, w które nigdy wszak nie wtargnęła wojna” (5.2). Gdy Henryk zaleca się do Katarzyny, jego wysłannicy pracują wraz z dworem pokonanego w bitwie pod Agincourt Króla Francji nad traktatem pokojowym oddającym Anglikom władzę nad wieloma miastami. Gdy nadejdzie wiadomość, że „Król zechciał przyjąć wszystkie warunki” (5.2), ręka Katarzyny zostanie oddana zalotnikowi, której teraz, jak mówi Henryk, będą służyć „dziewicze miasta”. Jednak trafnie Książę Burgundii w V akcie *Henryka V* mówi o „nagim, biednym, skatowanym Pokoju” (5.2), który nie może „ukazać swego pięknego oblicza w najlepszym z ogrodów świata, to znaczy w naszej żyznej Francji” (5.2). Polityka, chociaż nieuchronnie zanurzona w przemoc, ma za zadanie przywrócić pokój, *gentle peace* – mówi Szekspir, „przywrócić światu dawny wygląd”, lecz skoro jej powinowactwo z przemocą jest tak ścisłe, przeto i pokój może być jedynie stanem przejściowym między stadiami gwałtownego konfliktu. Wyznanie Bolingbroke’a w ostatniej kwestii zamykającej *Ryszarda II* ujmuje to w dojmującą swą precyzją formułę: „[...] dusza ma boleje, / Ze kwitnę wówczas, gdy mnie krew podleje” (5.6).



„Nasz ogród, otoczony morzem, / Pełen jest chwastów”. W *Henryku V* odnajdziemy ogród w roli biblijnej figury porządku, która z chwilą upadku i pierwszego grzechu stała się figurą wszelkiej polityki. *Polis* jest ogrodem po upadku, ogrodem zachwaszczonym i zrujnowanym; państwo to ogród w nieładzie. Na końcu III aktu pomocnik Ogrodnika mówi: „Czemu na skrawku otoczonym płotem / Mamy stosować prawo, kształt i wymiar / Na wzór naszego potężnego państwa, / Skoro nasz

ogród, otoczony morzem, / Pełen jest chwastów, zagłuszonych kwiatów, / Drzew nieprzyciętych, zrujnowanych krzewów, / Klombów zdeptanych, a dobre rośliny / Obsiadł rój gąsienic?” (3.4). Za moment Królowa na wieść o klęsce Ryszarda przekazaną jej przez Ogrodnika spyta: „Jaki wąż, jaka Ewa cię skusiła, / Byś głosił nową klątwę i upadek?” (3.4). Myśl o państwie nieuchronnie podszyta jest ciemną opowieścią o upadku. **Dzieje polityki to historia tego, jak nie można odzyskać raju; im bardziej składamy sobie obietnicę odzyskania edenu, tym dalsi jesteśmy od jej spełnienia.**



„Jest to ogród / Pełen chwastów”. Gdy Hamlet wypowiada te słowa (1.2), ma na myśli nie tylko Danię, lecz także cały świat nurzający się coraz głębiej w upadku. Przypomnienie ogrodu ewokuje pierwotny raj, z którego wypędził człowieka grzech; teraz, zamiast trudzić się nad czynieniem sobie ziemi poddaną, jak opiewała sentencja Boskiego wyroku skazującego człowieka na pracę w pocie czoła, człowiek jeszcze bardziej oddalił się od pierwotnej szczęśliwości. Ogród jest zapuszczony, *unweeded garden*, a ludzkie wysiłki kierują się nie w stronę naprostowania dróg, lecz jeszcze większego ich splątania. To także przypomnienie pierwotnego mordu, w którym brat zabił brata, oraz występnej miłości; Hamlet mówi o „kazirodczym łożu”, w które wstąpiła jego matka. On sam jest na granicy samobójstwa i waha się, czy nie użyć przemocy wobec matki. Nad wszystkim unosi się woń śmiertelnej zgnilizny, gdyż władzę nad ogrodem sprawuje „Wszystko, co gnije i cuchnie w naturze” (1.2). Nigdzie zło nie ma tak intensywnego zapachu, którym przesyca świat, jak w *Hamlecie*. Można by nawet powiedzieć, że **zło oddziałuje niszcząco nie tyle przez konkretne czyny, które odnoszą się do konkretnych adresatów, ile wydziela swoisty odór, którym nasycone jest wszystko; nawet dobro śmierdzi złem – oto dramat ludzkiego świata.** Píše Małgorzata Grzegorzewska, że Hamlet, porównując świat do zapuszczonego ogrodu, „sygnalizuje widzom jeszcze wyraźniej, że historia, którą oglądają, nie jest tylko kolejną dobrze skonstruowaną anegdotą o zbrodni i zemście, ale ujętym w formę dramatu traktatem o ogólnie rozumianej winie i rozpacz, czy inaczej mówiąc: o grzechu i niszczycielskiej sile zła”¹⁰⁵. Szaleństwo i ciemna nicość przeszywająca Hamleta są w tym świecie jedyną próbą wprowadzenia nowego porządku; wszystko inne już z założenia przeżarte jest zgnilizną Helsynoru. Rzecz jasna, porządek ów będący utopijnym rysem nowego królestwa nigdy nie ziści się

105 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi...*, s. 96.

w praktyce; to chytry Fortynbras, a nie Hamlet, przejmie władzę nad Danią. Królestwo Hamleta nie jest z tego świata i w tym sensie duński królewicz to postać Chrystusowa, a zatem niemile widziana na jakimkolwiek dworze, gdzie jedynym szaleństwem jest szaleństwo władzy. Jeżeli Dania to świat w stanie grzechu, ogród spustoszony grzechem pierwotnym, wybawienie i odkupienie może polegać jedynie „nie na zmianie rządu, lecz na burzliwym przejściu przez śmierć, nicość, szaleństwo, zagubienie i daremność. Właśnie to przejście jest symbolizowane w chrześcijaństwie między innymi przez zstąpienie Chrystusa do piekieł. Nie ma tu możliwości gładkiej ewolucji. Jeśli wziąć pod uwagę stan wypaczenia świata, samospełnienie może się w końcu dokonać jedynie przez samoogółocenie”¹⁰⁶.



„Z tytułu mego urzędu mam w rękach / Klucze do wszystkich bram”. Władza jest sprawą kluczy otwierających lub zamykających wrota. Decyzje władcy są ogłaszane w majestacie prawa i urzędu, ale to ten, kto włada kluczem, nadaje bieg wydarzeniom, bieg często odmienny od tego, który wyznacza władca. Tak jest w *Zimowej opowieści*. Owładnięty maniakalną zazdrością, Leontes nakazuje zgładzić monarchę Czech, lecz Camillo, któremu powierzono to zadanie, nie poda pucharu z trucizną, gdyż wprowadzałoby go to w stan wewnętrznej niezgody. Niegodziwe polecenie („zabij króla Czech”) ma źródło w anarchii panującej w duszy indywiduum, a posłuch okazany takiemu rozkazowi wywołuje taki sam stan anarchii w duszy wykonawcy („Gdyż mam być posłuszny mojemu panu, / Który przeciwko sobie bunt podnosząc, / Wszystkim swym bliskim każe też bunt podnieść”, I.2). Zbrodnia wynika z rozpadu harmonijnego panowania człowieka nad samym sobą; w tym sensie jest nie-rządem. Ale w praktyce Camillo może pomóc sobie i swej niedosłej ofercie tylko dlatego, że dysponuje kluczem do bram miasta: „Pod swoją pieczęcią mam klucze do wszystkich / Bram miasta”. Jeszcze dobitniej zabrzmiałoby to w przekładzie Włodzimierza Lewika: „Z tytułu mego urzędu mam w rękach / Klucze do wszystkich bram”. *It is in my authority to command / The keys to all the posterns...* Losy wydarzeń kształtuje bardziej ten, kto dysponuje kluczami do bram, niż ten, kto wydaje polecenia mocą samego urzędu.

¹⁰⁶ T. EAGLETON: *Rozum, wiara i rewolucja. Refleksje nad debatą o Bogu*. Przeł. W. USAKIEWICZ. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 35.



„Oddaj mi klucze”. Zamknięta brama źle w polityce wróży. „Zamknięte bramy! To niedobrze, bracie” (4.7) – powie Ryszard, gdy wraz z Edwardem znajdą się pod murami Yorku. Klucz przekręcony w mechanizmie wrót zamienia miasto w fortecę, a tym samym czyni z jego otoczenia arenę zmagania. Przed zapartymi wrotami ciemność oblega rozświetlone (choćby tylko nikle) domy i ulice; przed zaporą bram zatrzymują się (choćby na za krótką dla obrońców chwilę) wrogie wojska. Chthoniczna ciemność nieznaną mocą albo militarna potęga z równą siłą pragną się dostać do wnętrza miasta. Polityka, której celem jest zawsze opanować miasto, zmierza więc z konieczności do przekonania mieszkańców, że doskonale rozumiejąc te okoliczności, zadba ona o to, by bramy były zawsze otwarte, z wyjątkiem opisanych przed chwilą sytuacji wyższej konieczności, w których miasto musi stawić czoła przeciwnikowi politycznemu (armia) lub naturalnemu (noc). Król Edward w III części *Króla Henryka VI* obieca burmistrzowi Yorku: „Mój panie burmistrzu, / Bramy te będą zamknięte jedynie / Nocą lub w czasie wojny” (4.7). Dlatego jednak polityka zawsze stoi na granicy zdrady, w gotowości do podstępów: aby obiecać otwarcie bram, musi najpierw sforsować te, które są zamknięte. Aby sprawować władzę, trzeba ją najpierw wyrwać komuś innemu. **Polityk zawsze stoi przed zamkniętymi drzwiami.** Doskonale wie o tym Edward, dlatego w dalszej części rozmowy z burmistrzem odwołuje się do kluczy, owego symbolicznego centrum fenomenologii władzy, niemal jej świętego Graala: „Cóż, człowieku? / Nie musisz lękać się. Oddaj mi klucze” (4.7).



„Oddaj mi klucze”. To także zawołanie kochanków. Retoryka miłosna jest bliźniaczą siostrą słowa wojennej sztuki. Kto kocha, ten „oblega” zamknięty przed nim gród, a zatem domaga się oddania kluczy do jego bram. Płeć nie wyznacza tu podziału ról: w poemacie Szekspira to Wenus szturmująca Adonisa „myśli wytacza tarany”, a urodziwy młodzieniec stroi się w metaforę obleganego miasta: „Nie ugnę serca, choć je obleżyłaś, / Szturmom miłosnym bramy nie otworzę”. Adonis mniema, iż życie polega na obronie własnej integralności, nietykalności istnienia odrębnego od innych i przed innymi się broniącego. Dotknięcie innego jest bolesne („Odejdź! Bolesnie dłoń mi wykręciłaś”), takiemu kontaktowi zapobiega właśnie mur. Nic dziwnego, że miasto z zamkniętymi bramami staje się metaforą podmiotu. Słów trzeba skąpić, gdyż wydobywając się przez usta, naruszają nieprzenikliwą spoistość murów: „Raz

jeszcze rozwarł pałac rubinowy, / Z którego orszak jego słów wypada; /
Jest jak świt krwawy, który żeglarzowi / Rozbiciem grozi, polom zapo-
wiada / Burzę, pasterzom nawałnice mnogie, / Stadom zagładę, ptakom
wielką trwogę”. Każde otwarcie bramy grozi kataklizmem; każde słowo
może się okazać wyłomem zdrady w murze chroniącym integralność
podmiotu. Odporność na słowa innych dopełnia postawę ostrożności
wobec mowy. Adonis rzuci oblegającej go kochance: „Porzuć przysięgi,
słowa, płacz udany: / W sercu mym twardym nie uczynią rany”.



„Któż tam stoi za drzwiami?”. Pytanie to od razu sugeruje rozdział ról:
„za drzwiami” jest ten, kto przychodzi, gdy po „tej” stronie drzwi znaj-
duje się gospodarz. Ale Szekspir nie zawsze godzi się z tym stanem
rzeczy; świat, w którym nie obowiązuje już idea „stopniowania” (*Troilus
i Cressida*), świat, w którym czas jest jak ramię wywichnięte ze stawu
(*Hamlet*), a życie opowieścią idioty, pełną wściekłości i wrzasku (*Mak-
bet*), drzwi nie zawsze stróżują tradycyjnemu porządkowi. W *Komedii
omyłek* „Pan czeka przed drzwiami” (3.1), a wewnątrz domu zamkniętej
bramy pilnuje uzurpator zaproszony tam na obiad przez żonę właści-
ciela. Ani jeden, ani drugi nie wiedzą, o co chodzi, z obydwoima igrza los,
obdarzając ich identycznym wyglądem. I chociaż do tej pory nigdy się
nie spotkali, teraz właśnie dom ze swą strażniczką bramą staje się miej-
scem, w którym spotykają się w tym osobliwym spotkaniu bez spotkania.
Fałszywy gospodarz nie otworzy bramy prawowitemu domownikowi,
a ponieważ jako bliźniacy są identyczni, można komiczną i brutalnie
„karnawałową” scenę przed głucho zamkniętymi wrotami („Głupcze,
mule, kapłonie, idioto, rogaczu, / Odejdź od drzwi i gacie przysiądź
sobie w sraczu” – radzi odźwierny właściwemu panu domu, 3.1) odczy-
tać jako metaforyczne przedstawienie bolesnego i trwałego rozdarcia
jednostki, poszukującej siebie, lecz w ostatecznym rozrachunku odpra-
wionej z niczym. Wraz z tym mieszają się role gospodarza i gościa,
małżonka i kochanka.



„Któż tam stoi za drzwiami?”. Gdy Antipholus z Syrakuz, udając męża,
obiaduje z Adrianą, jej prawdziwy mąż Antipholus z Efezu dobija się
próżno do bramy, a odpawiony z kwitkiem, ruszy, by spędzić resztę
wieczoru pod innym adresem („Znam pewną dziewczkę niezwykle
wymowną, / Piękną, dowcipną, dziką, lecz łagodną”, 3.1). W ten sposób
wyrównuje się bilans cielesnych uciech, bo przecież nie tylko o gastro-

nomię tu chodzi. Sugestia Adriany: „Mężu, na piętrze będę obiadować / I tysiąc próżnych psot twych chcę wybaczyć”, oraz surowy zakaz wpuszczania kogokolwiek do domu stanowią wyrazistą wskazówkę. Brama odgrywa tu znaczącą rolę, jej „liminalny charakter oraz metonimiczny związek domu i jego otwartych lub zamkniętych drzwi z ciałami żony i kochanki jest całkiem jasny. Dostęp do jednego otwiera drogę do drugiego”¹⁰⁷.



„Któż tam stoi za drzwiami?”. Gdy nadchodzi król, brama zostaje otwarta. Jednak w walce o władzę, w bezlitosnym sporze, bierze zwykle udział dwóch władców: jeden zamknięty w mieście, drugi stający pod jego murami. Każdy z nich przedstawia swoje racje dotyczące miasta, prowadzące się do pytania o to, kto sprawuje władzę nad zamkami w miejskiej bramie. Brama nie jest tu miejscem powitania, lecz oporu lub upokorzenia. Tak jest w III części *Henryka VI*. Oto schwytyany przez leśników Henryk doprowadzony zostaje przed oblicze nowego króla. Zamkniętemu w Londynie Edwardowi Szlachcic oznajmi: „Panie mój, Henryk, twój wróg (*foe*), jest schwytyany. / U bram pałacu stoi jako więzień” (3.2). Upokorzenie stojącego u bram ma nie tylko pohańbić przegranego; jest także apoteozą zwycięzcy.



„Nad bramą zatknięte głowy ludzkie”. Brama to miejsce, gdzie władza manifestuje się najdobitniej, w sposób niepozostawiający wątpliwości. Nic temu nie służy lepiej, jak trup przeciwnika umieszczony przy wejściu do miasta. Królowa Małgorzata, dokonawszy mordu na Yorku, rozkazuje: „Ściąć głowę i wbić nad bramami Yorku, / Aby York miastu York mógł się przyglądać” (1.4). Gdy koło bitewnej fortuny się odwróci, kolejny zwycięzca poleci: „Zdejmijcie głowę sponad bramy Yorku, / Głowę waszego, którą Clifford / Tam zatknął. Niechaj ta zajmie jej miejsce. / Miarką za miarkę należy odmierzyć” (2.6). **Historia odmierzana jest miarą i rytmem odciętych głów, a brama stanowi najlepszą dla tej historii scenografię.** Jeszcze nim padnie jakiekolwiek słowo, nim Gower w roli Prologu wprowadzi nas w meritum sprawy stanowiącej przedmiot *Peryklesa*, ledwie rozsunie się kurtyna, dostrzeżemy alegoryczny pejzaż historii. Rzecz dzieje się, stanowi Szekspir, „Przed pałacem Antiochusa; nad bramą zatknięte głowy ludzkie”.

107 J. HALL: *The Evacuations of Falstaff*. In: *Shakespeare and Carnival...*, s. 139.

„Gdzie oczekują ogień i posiłek”. W *Królu Learze* zamknięta brama oddziela nieprzewidywalny świat szalejących sił natury od porządku, jaki winien panować w świecie ludzkim. Ale „okrutne rozkazy”, jak mówi Gloucester, nakazujące zamknięcie bram przed szukającymi schronienia, są już efektem przejęcia przez „nawałnicę nikczemnej pogody” władzy nad sferą człowieka, tylko pozornie będącą domeną rozumnego ładu. Zimna i burzliwa noc, prorokuje Błazen, „przemieni nas wszystkich w błaznów i szaleńców” (3.4). „Ja już sam jestem niemal obłąkany” (*I am almost mad myself*) (3.4) – wyznaje Gloucester. Owo „niemal”, *almost*, jest istotne, pozwala bowiem jeszcze dostrzec ślady porządku, którego nie widzi już Lear. Dzięki temu „niemal” Gloucester chce prowadzić Learsa do bramy wbrew rozkazom władzy, która życzy sobie, aby stary król „stał się łupem tej nocy złowieszczej”. W „niemal” Gloucestera jeszcze zachowuje się iskra wiary w „stary” świat, w którym powinność etyczna nakazująca odryglowanie bramy przed wędrowcem bierze górę nad interesem władzy nakazującym zamknięcie wrót. Gloucester chce prowadzić Learsa tam, „Gdzie oczekują ogień i posiłek”. Jak wiemy, świat uznający taki porządek przestał jednak istnieć; Gloucester nie znajdzie schronienia w pałacu, straci tam oczy i podzieli los starego monarchy. Przeczuwając taki stan świata, Lear nie chce wkraczać poza próg bramy, zwleka, gra na zwłokę; „najpierw pomówię chęć z tym filozofem” – powie, wskazując udającego szaleństwo Edgara. *Król Lear* jest jednym z najpoważniejszych studiów świata, w którym załamała się cała klasyczna fenomenologia wnętrza i zewnątrz.

Teraz człowiek widzi siebie jako wędrowca przemierzającego wrogi mu zasadniczo świat. Ta wrogość jest nie tylko efektem działania zewnętrznych żywiołów, lecz także wszystkiego, co we wnętrzu człowieka jest nie do opamiętania, nie do ogarnięcia przez racjonalnie skonstruowany dyskurs. O obydwóch tych elementach pisze Juliusz Słowacki w 1844 roku w liście do Joanny Bobrowej, nieprzypadkowo znajdując patrona swego losu w królu Learze: „A ja? [...] czemu ja zupełnie nie mogę obronić się od wszystkich brzęczeń i promyków, i łechtań jakiejś próżnej imaginacji, a może skutków serca próżnego? Królestwa nie straciłem, a jak król Lear włóczę się po wietrznych wrzosach i polach ciernistych. Nikt mię nie zdradził jak córki Learsa, a ja jednak, jak gdyby za zdradę jakąś, wiatr

wyjący przeklinam; wszystkiego pragnę, a nic nie wziął-
bym, choćby mi wszystko dawano”¹⁰⁸.



„Odźwierny jego nie strzeże drzwi domu”. Już na początku II aktu *Timona Ateńczyka* drzwi nabierają wymiaru symbolicznego: niezwykła, rozrzutna hojność Timona zostaje przedstawiona jako gest nieograniczonego niczym zaproszenia, to zaś jest równoznaczne z szerokim otwarciem wrót domostwa. Domyślający się rychłego upadku nadmier- nie szczodrego gospodarza Senator ujmie to następująco: „Odźwierny jego nie strzeże drzwi domu (*no porter at his gate*), / Ale z uśmiechem zaprasza przechodniów” (2.1). Kwestia daru wpisuje się w relację między wnętrzem (dom) i zewnątrz (goście), szczodrobliwością i rachun- kiem ekonomicznym, a w ostatecznym rozrachunku między mądroś- cią i głupotą („Dawałem głupio, ale nie nikczemnie”, 2.2 – przyzna Timon). Drzwi nie mogą być miejscem obojętnym, bo to przecież one wyznaczają przestrzeń tego, co pomiędzy, lecz aby wypełnić tę funkcję, nie mogą obyć się bez siły kontrolującej przepływ między wnętrzem a zewnątrz. Siłą tą może być zamek lub odźwierny (*porter*), którego funkcja polega na niewpuszczaniu do środka. Szekspir powie wręcz, że przed drzwiami Timona nie ma odźwiernego (*no porter at his gate*), a zatem drzwi nie odgrywają swej filtrującej roli; nie są figurą roztrop- ności i umiarkowania, lecz przeciwnie – szaleństwa i rozrzutności. Koń- cząc swą przemowę, Senator wyrokuje, iż „nikt rozumny / Nie nazwie tego bezpiecznym” (2.1). Stojące otworem przed wszystkimi (*invites all that pass by*) wrota są zaprzeczeniem samego rozumu (*no reason*, mówi Szekspir). Wynika z tego, że **rozumność człowieka jest relacją między zamknięciem a otwartością, odrzuceniem i zaproszeniem, przy czym wyjściową pozycją rozumnego jest strzeżenie tego, co zamknięte.**



Politic love. Gdy bankructwo dosięgnie Timona, drzwi okażą swoją pierwotną użyteczność. Przyjaciele kierowani „przebiegłą przyjaźnią” (Szekspirowska fraza mówi o *politic love*, wielce wymowne to okreś- lenie) odmówią kredytu, a ponieważ to pieniądź umożliwia uczestnic- two w świecie wydarzeń (Timon nazwie złoto „widzialnym bogiem” przemawiającym „we wszystkich językach”), przeto porzuca Timona

108 J. SŁOWACKI: *Dzieła...*, T. 14, s. 163.

w panicznej ucieczce, jako osobę teraz już bezwonną i pozbawioną zdolności czynienia. Gdy ludzie uciekają (*now all are fled*), pozostają bogowie (*save only the gods*) i drzwi: „Wszyscy jak jeden uciekli, prócz bogów. / Teraz, gdy przyjaźń ich wszystkich umarła, / Drzwi, które żadnej nie znały zasuw / Przez lat tak wiele wielkiej pomyślności, / dziś muszą służyć, strzegąc swego pana” (3.3). **To, co powinno być niezawodne, to bogowie i drzwi.** Bogowie, ponieważ są gwarantami niezłomnego porządku w świecie rozkojarzonym i rozchwanianym, w którym, jak mówi Szekspir w innym miejscu tej samej sztuki, „spryt (*policy*) bierze górę nad sumieniem (*conscience*)” (3.2). Porządek ten może być jedynie sferą nadziei, obietnicy lub przyrzeczenia, niemniej jednak spełnia swoją stabilizującą funkcję także w opozycji do owej dziwnej nie-boskiej bogini Fortuny, która sprawia, że świat wydaje się pozbawiony sensu. O niej mówi Poeta w pierwszej scenie dramatu: „Kiedy Fortuna, tak zmienna i płocha, / Zepchnie wzgardliwie swojego kochanka, / Ci wszyscy, którzy za nim na szczyt góry / Pielą się, pełzną nawet na czworakach, / Dadzą mu runąć i nikt z nich nie zechce / Ruszyć za śladem jego stóp schodzących” (1.1). Ale w świecie Szekspira najsilniej stabilizuje pieniądź, którego moc polega na tym, że stanowi nową *lingua franca*, uniwersalny język pośredniczący między narodami i przedmiotami, zapewniający zarazem absolutną dyskrecję, nie zdradzający swego pochodzenia. Karol Marks pisze w *Kapitale*: „Ponieważ pieniądź nie zdradza, co się w jego formę przekształciło, więc wszystko, towar i nietowar, przekształca się w pieniądź. Wszystko można sprzedać i wszystko można kupić. [...] Alchemii tej oprzeć się nie mogą nawet święte relikwie, a tym mniej subtelniejsze rzeczy uświęcone, nie będące przedmiotem handlu”¹⁰⁹. Nic dziwnego, że w przypisie przywoła słynną filipikę przeciwko pieniądzu z trzeciej sceny IV aktu *Timona Ateńczyka*.



„Wszyscy jak jeden uciekli, prócz bogów”. Fortuna jest boginią wprowadzającą ludzki chaos do świata bogów. Gdy Olimpijczycy pragną ładu wyznaczającego stosowne miejsce zarówno wzlotom, jak i upadkom, świata obdarzonego logicznym i etycznym porządkiem nagrody i kary, Fortuna jest „ludzka”, gdyż zna jedynie mechanizm wznoszenia się, upadek zaś nie jest następstwem winy, lecz czczym kaprysem, przypadkowym zrzędzeniem znudzonego losu. **Bogowie zostają, gdy uciekli ludzie; nie mogąc znieść upadku, ludzie odwracają głowę lub szukają**

¹⁰⁹ K. MARKS: *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. 1. Warszawa, Książka i Wiedza, 1970, s. 119.

ratunku (jak przyjaciele Timona) w sofistycznych wybiegach. Drzwi natomiast w sytuacji kryzysowej odzyskują swe powołanie do strzeżenia człowieka przed zapędami zewnątrz. Bogowie i drzwi strzegą (*guard*). Pierwsi porządku (choćby tylko w sferze obietnicy), drugie – gospodarza domu (choćby już była to czynność spóźniona). Co ciekawe, nie ma już wiele do strzeżenia: porządek świata Timona rozsypał się w drzazgi, jego duma, rodzinne *polis* stało się, jak sam powie, „miastem ohydny”, *detestable town* (4.1), majątek już został roztrwoniony, nawet ziemie są już tylko zastawem długów. Stróżowanie, którego podejmują się bogowie i drzwi, nie jest pilnowaniem dobrobytu i dobrostanu człowieka; to ostatnia linia rozpaczliwej obrony człowieka przed narastającym chaosem.



Politic love. Przyjaźń jest już tylko „przebiegła” (*politic*), a światem rządzi „spryt” (*policy*). Miasto, ludzkie bycie razem, i jego struktury, *polis*, są nieuchronnie „polityczne”. To, co dzieje się wokół, to, zdaniem Szekspira, psucie owej „polityczności”, prowadzące do tego, że miasto stanie się „ohydne” (*detestable*). Polityka pozostawiona sama sobie upada. Staje się wyłącznie „polityczna”, to znaczy sprowadza się do serii zabiegów podejmowanych w interesie jednostki lub partii, a maskowanych jedynie, mniej lub bardziej udolnie, dobrem wspólnym. Paradoksalnie owa zepsuta „polityczność” polega na a-polityczności polityki: nie zajmuje się ona sprawami *polis*, lub też zajmuje się nimi pozornie, troszcząc się jedynie o sprawy poszczególnych interesariuszy. O senatorach ateńskich wygnany Alcybiades powie: „To ja odpierałem / Ich nieprzyjaciół, gdy oni liczyli / Swoje pieniądze, które pożyczali / Na wielki procent...” (3.5). Polityka a-polityczna staje się lichwą, triumfem abstrakcyjnego interesu mierzonego kapitałem nad materialnością ludzkiego ciała. „A moim bogactwem / Są tylko wielkie szramy” (3.5) – dopowie Alcybiades, gorzko doświadczony losem zawodowego żołnierza, a ten sam temat rozbrzmi jeszcze dobitniej w *Coriolanusie*. Gdy *polis* powierza siebie bez reszty bankierskim transakcjom, polityka upada, staczając się na pozycję zwykłego sprytu i przebiegłości. Wówczas trzeba stanąć na granicy miasta, przed jego murami, aby próbować uleczyć schorzenie polityczności. I Timon, i Alcybiades są wygnańcami i ekspatrydami. Obaj odwołują się w ostateczności do ciała: Alcybiades mówi o „szramach”, Timon wynosi z miasta jedynie „nagość” (*nakedness*). Trzeba wyjść poza swojską otulinę praw i stronnictw, ta bowiem nieuchronnie psuje polityczność ludzkiego działania.



„A wasza wola była miarą prawa”. Miasto oddane swojskości traci odwagę niezbędną do uprawiania prawdziwej polityki. Staje się, jak powie Alcybiades, stojąc pod murami Aten, „tchórzliwe i rozpustne”, *a coward and lascivious town*. Obydwa określenia są istotne, wskazują bowiem, że zepsutą polityczność cechuje brak dzielności i umiaru. To, co obejmuje rządy w mieście, to niepoohamowana wola, rozszalały *thymos* paradujący pod szatami prawa. Widzi to Alcybiades, skoro zwraca się do Senatorów tymi słowy: „A wola wasza była miarą prawa” (3.5). Oryginał jeszcze dobitniej mówi o rozpierzchnięciu się woli, nie o jednej, grupowej *will*, lecz już tylko o *wills*, o pozbawionych kontroli ambicjach i zamierzeniach jednostek, niezwiązanych już niczym, prócz wstępującego ruchu (pamiętajmy o bogini Fortunie zaślepiającej człowieka pragnieniem wznoszenia się) korzyści płynących z władzy. Tak zepsuta polityczność jest „rozwiązła”. Nie tylko w sensie Szekspirowskiego *licentious measure*, chociaż musimy i o tym pamiętać, skoro Timon wielokrotnie czyni aluzję do seksualnej rozwiązłości Aten, a złoto nazywa „kurwą ludzkości”. Polityczność jest rozwiązła przede wszystkim w znaczeniu od-wiązania jednostki od zobowiązań wobec wspólnoty, która zostaje „puszczona luzem”, pozostawiona samej sobie, poza wszelką troską. Wspólnota trwająca w rozwiązłej polityczności jest milczącym, bezbronnym stadem pozbawionym głosu. Jak mówi Alcybiades, w tym stanie ci, którzy znajdują się w cieniu prawa, chodzą z „opuszczoną bronią”, a „pokrzywdzeni [są] pozbawieni głosu” (5.4). Uzdrowienie polityczności zaczyna się zatem od „dość tego”, *no more*, rzuconego władzy.



Politic body. Powtórzmy: przyjaźń jest już tylko „przebiegła” (*politic*), a światem rządzi „spryt” (*policy*). *Timon Ateńczyk* to dzieje erozji przyjaźni, która staje się „roz-wiązła”: przestaje działać jako więź, stając się praktyką dopasowywania do okoliczności. Więź, jeżeli jest prawdziwa, a nie jedynie „kontraktowa”, zawsze wyrasta ponad okoliczności: świat może jej nie sprzyjać, nawet być jej wrogi, ale jako człowiek „związany” nie mogę postąpić inaczej, jak tylko pozostać wierny temu, co więź niesie z sobą. W tym sensie więź jest „wyższa” od świata, a jej treść – ważniejsza od tej, którą niesie świat. W rzeczywistości „roz-wiązłej” to okoliczności górują nad więzią; poświęcam ją wówczas dla przystosowania się do świata, który teraz jest instancją najwyższą. Gdy na końcu dramatu Senatorowie pojawiają się, aby w przerażeniu ratować Ateny przed Alcybiadesem, uciekną się do języka przyjaźni, chociaż to oni lub

ich przedstawiciele poprzednio wygnali Alcybiadesa jako wroga Aten. Drzwi do miasta zostaną otwarte w imię fałszywej przyjaźni pojmowanej wyłącznie jako manewr taktyczny ratujący skórę zainteresowanych; przyjaźń jako doskonałe dostosowanie się do świata. „[...] Dotknij tylko nogą / Naszych warownych bram, a się otworzą – mówi Senator – Gdy cię poprzedzi twe przyjazne serce, / By rzec, że wchodzisz jak przyjaciel” (5.4). Tymczasem drzwi i przyjaźń jako istotne związanie stawiają opór.



„Zamek ten w pięknym miejscu leży”. Na początku *Makbeta* jest zupełnie inaczej. W I akcie tragedii, gdy Duncan i Banquo staną przed murami zamczyska, uderzy ich widok wszechobecnego życia, jakby kamienne ściany organicznie wyrastały z natury i jej form. Król stwierdzi nie tylko, iż „zamek ten w pięknym miejscu leży”, lecz i to, że zachęca do gościny: „[...] słodki / I świeży podmuch (*the air*) łasi się przymilnie / Ku naszym zmysłom” (1.6). Musimy pamiętać, iż ów „podmuch” to ruch tego, co w byciu najistotniejsze: zamek jest tchnieniem życia, jego duszą, pneumą. Nie chodzi li tylko o topograficzne piękno, o pastoralną atmosferę, lecz o samo życie: stojąc przed zamkiem Makbeta, odczuwamy, czym jest istnienie. Jeszcze dobitniej wyrazi to Banquo, dla którego zamek staje się miejscem gościnnie przyjmującym wszystko, co żyje: „Gość naszego lata, / Jaskółka, która gnieździ się w świątyniach, / Świadczy, że mury te umiłowała, / A tchnienie niebios spływa tu przyjaźnie” (1.6). Tchnienie życia jest tu wszechobecne; jaskółki zasiedlają mury i „mnożą się najgęściej” (*procreateant cradle*). Zamek Makbeta to drzewo życia. Trudno o większą ironię: Duncan i Banquo znajdą niebawem śmierć w miejscu, o którym teraz mówią jako o siedzibie sprzyjającej życiu i gościnności. **Miasto jest podejrżane, kryje w sobie zdradę, a jednocześnie przyciąga jako obietnica wielkości. Miasto składa nam (fałszywe?) przyrzeczenie.**



„Jaskółka, która gnieździ się w świątyniach”. Banquo i Duncan stoją u bram zamku Makbeta, rozprawiając o jaskółkach, i scena ta nie może nie zrobić na nas wrażenia. Po pierwsze, z powodu wymienionego przed chwilą – to, co wygląda na miejsce bujnego życia, okaże się królestwem śmierci. Po drugie, ponieważ zwraca uwagę, jak bardzo Szekspir ceni miejsce, otacza je troskliwą poetycką myślą i inwencją. **Czytać Szekspira – to doświadczać miejsca.** *Makbet*, *Hamlet*, *Król Lear*, ale także *Jak wam się podoba* czy *Kupiec wenecki* są studiami nad fenomenologią miejsca. Spostrzegł to Johann Gottfried Herder w swym błyskotliwym

eseju o Szekspirze, kiedy zarzucał krótkowzroczność czytelnikowi, który nie widzi związku czynu i miejsca. „W ten sposób nie rozumiałeś nic – napomina nas Herder – z przepowiedni więdźm na wrzosowisku wśród piorunów i błyskawic, z broczącego krwią męża donoszącego o czynach Makbeta i z pozdrowienia posłańców królewskich, że znów zmienionej sceny zawierającej proroczą zapowiedź zjawy i z tego, jak poprzednia wieść kojarzy mu się teraz z tym pozdrowieniem”. Powrócą także jaskółki, kolejny bowiem wyrzut, jaki czyni Herder nieuważnemu czytelnikowi, ich właśnie dotyczy: „I na koniec nie rozkoszowałeś się wraz ze spokojnym królem łagodnym powietrzem wieczoru wokół domu, w którego murach wprawdzie gnieździ się tak bezpiecznie jaskółka [...]”¹¹⁰. **Trzeba docenić lot i gwar jaskółek, aby zrozumieć dramat pewnego ufnego króla i nadmiernie ambitnego rycerza.** Pozbawieni rozgwaru niezrozumiałego języka tych ptaków wijących sobie gniazda na drzewie śmierci, nie pojmiemy dramatu ludzkiej historii. „Nagość” bycia jaskółek demonstruje pozorny splendor szat, w jakich paradujemy, zapisując karty ludzkich dziejów. Walter Benjamin cytuje Toussenela: „Świat ptaków to temat poboczny, tematem głównym jest świat ludzi”¹¹¹. Te ptaki są odpowiednikiem słabego głosu dziecka wołającego, że król jest nagi. Znów czytamy mądrą baśń Hansa Christiana Andersena.



„Ścigać ich będę, bardziej by odpłacić / Eglamourowi, niż gnany miłością”. Historia jest sekwencją wydarzeń, w których splątują się losy wielu ludzi. Uznajemy, że wydarzenie jest czymś „jednym”, że ma jakiś konkretny kształt, że da się ująć w formułę, z której wyniknie jasno, iż w tym wydarzeniu chodzi o „to”, a nie o co innego. Wydarzenie, aby być zrozumiałe jako dana historyczna, stanowi jakiś wspólny mianownik wielu działań krzyżujących się w jednym punkcie, w którym zostają uzgodnione wszelkie racje. Zapewne będą one sprzeczne, ale w rozumieniu historii jako próby nieustannego sprowadzania do „wspólnego mianownika” chodzi właśnie o to, aby zestawić dwie strony konfliktu, ustanowić podział na „my” i „oni”, tylko bowiem w ten sposób można nadać sens historii. Inaczej rozpieczętnie się ona na wszystkie strony, rozprysnie się w niezliczone okruchy, jak rozbite naczynie. Szekspir często daje do zrozumienia, że tak właśnie jest: wydarzenie, nawet jeśli zwodzi nas jednym kształtem, w istocie jest chaotycznym zestawieniem rozmaitych motywacji, które splątują się w pewnym zdarzeniu, lecz nie

110 J.G. HERDER: *Wybór pism...*, s. 255.

111 W. BENJAMIN: *Pasaże...*, s. 852.

znajdują w nim „wspólnego mianownika”. W V akcie *Dwóch szlachciców* z *Werony* Książę nakazuje pościg za zbiegłą córką Sylwią, w którym chętnie wezmą udział różne osoby, ale każda z nich uczestniczy w wydarzeniu z powodu całkowicie innego niż podała oficjalnie. Turio, gamoniowaty kandydat na męża Sylwii, mniej będzie zainteresowany narzeczoną niż jej towarzyszem ucieczki („Ścigać ich będę, bardziej by odpłacić / Eglamourowi, niż gnany miłością / Ku lekkomyślnej i narwanej Sylwii”, 5.2), Proteus wręcz odwrotnie – zechce odbić Sylwię rywalowi („Ścigać ich będę z miłości dla Sylwii, / Lecz nie dla zguby pana Eglamoura”, 5.2), przebrana za mężczyznę Julia będzie chciała unieвозмоżliwić zamiary Proteusa („Ścigać ich będę, by zgubić twą miłość, / Nie gubiąc Sylwii, która ściga miłość”, 5.2). **Nie ma więc jednej postaci wydarzenia; losy tych, którzy w nim uczestniczą, nie tworzą klarownego wzoru, lecz zawiły labirynt.**



„Ścigać ich będę, bardziej by odpłacić / Eglamourowi, niż gnany miłością”. Każdy idzie po coś innego, z odmiennym zamierzeniem i pragnieniem. A przecież te rozbieżne szlaki zostaną splątane lub – jak mówi Szekspirowska bohaterka – „zwickłane” w jedno wydarzenie. Historia jest zapisem takich zwickłań, *crossings*; inaczej rozpadłaby się na tysięczne okruchy. Historia to dzieje chiazmu.



„Wolę, by dzika bestia mnie pożarła”. Ale wydarzenie nie jest nigdy domknięte, to znaczy nie tworzy kompletnego scenariusza, lecz jedynie jego generalny zarys. Takim zarysem jest przedsięwzięcie zakodowane jako „ucieczka Sylwii”, które ma doprowadzić do jej połączenia z ukochanym Valentinem, lecz wszystko, począwszy od celu potajemnej wędrówki, aż po sposoby jej dokonania, zawodzi, a zatem w planie wydarzenia los dokonuje natychmiastowych korektur. Sylwia zdąża do Mantui, gdzie ma przebywać Valentine („Pragnę się udać, panie Eglamourze, / Do Valentina, który, jak słyszałam, / Osiadł w Mantui”, 4.3), tymczasem zamieszkuje on las, który przyjdzie jej przemierzyć; ów bór ma być miejscem schronienia (mówi Eglamour: „Nie trwóż się, pani. Niespełna trzy mile / Dzieli od puszczy nas. Jeśli się uda / Tam dotrzeć, wówczas będziemy bezpieczni”, 5.1), przynosi zaś niebezpieczeństwo – rozbójnicy schwytają uciekinierów. Ale i ten scenariusz wydarzenia zostanie natychmiast skorygowany: w najczarniejszym momencie zwątpienia w osiągnięcie celu (Sylwia: „Wolę, by dzika bestia mnie pożarła”,

5.4), ten niejako sam przyjdzie do uciekających – to Valentine okaże się przywódcą bandy, w której ręce wpadną zarówno uciekinierzy, jak i ścigający. Każde wydarzenie zawiera w sobie kontr-wydarzenie, jest z nim „zwickłane”, *crossed*.



„Cienista pustka borów i grody ludne i kwitnące”. Las przyciąga uwagę, stanowiąc przeciwwagę dla zamku. To wędrujący las birnamski zapowie klęskę twierdzy Makbeta. Tyran przegrywa z losem, który przebrany w kostium drzewnej kory i gałęzi zbliża się do jego silnie obwarowanej kwatery. Zdziwiająca jest bliskość tych dwóch słów w polskim języku: „las”/„los”. Wyobrażamy sobie, że Szekspir tak mocno zainteresował się lasem, gdyż leśne ścieżki i bezdroża płatają się i przecinają w jakimś nierozpoznawalnym wzorze. A dalej, las jest demokratyczny; albo niweluje społeczne różnice, a jeśli nawet je zachowa, to raczej jako dalekie przypomnienie minionego stanu rzeczy, rodzaj chorobliwej i zawstydzającej przypadłości z dawnych lat. To pośród drzew szlachetni panowie dokonują oceny dworskiego życia i polityki. Charakterystyczne, że bory te są nieodległe od miasta, jakby bliskość przestrzenna była sygnałem, że ich wartość nie leży w nich samych, lecz w tym, że stanowią platformę topograficzną, z której dokonać można krytycznego oglądu *polis*. Szekspir skrupulatnie podkreśli, że las, w którym w *Dwóch szlachcicach z Werony* zamieszkał Valentine, jest nieopodal Mantui, *frontiers of Mantua*. Sam protagonista tak formułuje swoje doznania: „Jak człowiek umie konieczność polubić!?! / Cienistą pustkę tych bezludnych borów / Wolę niż grody ludne i kwitnące” (5.4). Z jednej strony jest więc *shadowy desert* i *unfrequented woods*, z drugiej – *flourishing peopled towns*.



„O troskach moich i smutkach rozmyślam”. Widać więc, że trzeba opuścić miasto, aby przemyśleć jego formę i instytucje. Kto pozostaje w samym centrum struktury miejskiej, ten nie ma należytego dystansu do jej ocenienia. By należycie rozumieć „ludne miasta”, *peopled towns*, trzeba leśnego pustkowia. „Aby jednak wiedzieć, jak coś wygląda, musimy mieć wpiery sposobność ustalenia pewnego dystansu pomiędzy nami a przedmiotem”¹¹² – pisze Hannah Arendt. Dystans, o którym mowa, ma wymiar nie tylko topograficzny; w tym względzie, jak powiedzie-

¹¹² H. ARENDT: *Między czasem minionym a przyszłym*. Przeł. M. GODYŃ i W. MA-DEJ. Warszawa, Aletheia, 2011, s. 253.

liśmy, pustkowie rozciąga się na obrzeżach miasta, tak aby jego mury dało się dostrzec z najbliższego wzgórza. Dystans jest przede wszystkim horyzontem politycznym, w którym ostro rysuje się pytanie o tworzenie wspólnoty. Wśród gotowych i ustabilizowanych struktur miejskich tego rodzaju indagacja staje się mocno utrudniona, chociaż bowiem pragnie dociekać początków organizacji, samo pytanie pojawia się już w jej ramach i w jej porządku. Tymczasem las wydaje się „poza” i „przed” prawem; labirynt jego ścieżek nie został jeszcze ujęty w porządek ulic. Jednak pytanie o wspólnotę pozostaje tylko zamarkowane. Valentine odniesie się krytycznie do miasta, ale nie potrafi zapomnieć o sobie; las opodal Mantui okaże się lasem jego własnej duszy. „Z dala od oczu samotny sieduję / I w smętną skargę słowika wsłuchany, / O troskach moich i smutkach rozmyślałam” (5.4). Tymczasem, pisze Arendt, uzyskanie właściwego „dystansu staje się możliwe dopiero wówczas, gdy potrafimy zapomnieć o sobie samych, o troskach, potrzebach i naciskach naszego życia [...]”¹¹³.



„Wszystko jest pokrętnie”. W lesie Timon odkrywa to, co wydaje się podstawowym wyzwaniem dla człowieka jako *zoon politikon*. „Wszystko jest pokrętnie” (4.3) – mówi uchodźca z Aten, jakby manowce lasu pozwoliły mu dopiero dostrzec tę prawdę – *all is oblique*. Etymologia powie nam, że oryginalny sens łacińskiego *liquis* to „zakrzywiony”, „nieprosty”, ale możemy wysłyszeć też echa tego, że świat jest „płynny” (*liquidus*). Gdyby nawet przyjąć, iż może tu być mowa o jakiejś „pewności” (*liquido* – „z pewnością”), to pewność ta jest paradoksalna. Uczy, że jedyną formą pewności jest to, że nie ma nic pewnego; to właśnie ów deficyt pewności zamykający możliwość polegania na kimś lub na czymś jest naturą świata. O Timonie, a zapewne także o Jakubie z *Jak wam się podoba*, można powiedzieć to, co Blanchot mówi o Franzu Kafce, że „należą naprawdę do głębi lasu” i ich świat „jest światem mroku, z którego umyka się jedynie dzięki chwilowej łasce”. Pytania, jakie stawiają owe „leśne” postaci Szekspira, są pytaniami praskiego pisarza: „[...] wygnany więc ze świata, z Ziemi Obiecanej, wykluczony z nadziei – czy jest skazany na rozpacz? Skazany na pustynię, na błądzenie pustej głębi, czyż nie może uczynić z tego błądzenia swej drogi, z pustyni – obietnicy innej ziemi, z wygnania – swej nowej ojczyzny”¹¹⁴. Timon jest radykalny w swej odpowiedzi odrzucającej możliwość znalezienia „nowej ojczy-

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ M. BLANCHOT: *Wokół Kafki*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1996, s. 147.

zny”: „Prostolinijna jest w naszej przeklętej / Naturze tylko otwarta nikczemność” (4.3). Pewność dotyczy jedynie „nikczemności” (*villainy*), lecz istota tejże tkwi w zwodniczości, uchylaniu się od otwartości, w odrzuceniu Drugiego. Oto rodzaj **fundamentalnej nieodpowiedzialności, którą Szekspir nazywa niewdzięcznością**. Prostolinijny jest tylko brak prostolinijności; jak już wiemy, wszystko jest „krzywe” (*oblique*). Nie chodzi tu tylko o naturę człowieka, *our cursed nature*, lecz także o naturę świata. Timon powie, że to natura (a nie natura człowieka, jak od razu dopowiada Słomczyński, ta pojawi się w monologu Timona dopiero później) nie znosi prostolinijności (*there is nothing level in our cursed natures*), natomiast jest „podatna na wszelką ułomność”. Świat zwodzi, lecz jeśli tak jest, to co począć z wdzięcznością, o której musimy myśleć, czytając Szekspirowską krytykę człowieka niewdzięcznego?



„Wstrętny kruszcu, ty kurwo ludzkości!”. Świat naturalny także zwiedzie Timona. Wchodzi do lasu po to, aby znaleźć „korzonki”, a owe *roots* odnoszą się tyleż do sfery fizyki materii jako pożywienia, co i metafizyki jako poszukiwania tego, co zasadnicze. Timon szuka prostego, podstawowego jedzenia, uświadomiwszy sobie zwodniczość wykwinności stołu, której urokom oddawał się wcześniej. Goście Timona nigdy nie mówią o jego stole inaczej, jak tylko o „królewskiej uczcie”. Ale ekspatryda szuka także oparcia w czymś, co mogłoby mocniej zakorzenieć w byciu, dać mu mocne oparcie, którego polityczny świat Aten właśnie odmówił Timonowi. To, czego poszukuje, jest czymś podstawowym, a to oznacza, że chciałby odnaleźć miarę. To, co podstawowe, wyklucza wszystko, co chciałoby być lepsze lub wyższe: „Temu, co pragnie znaleźć w tobie więcej (*who seeks the better of thee*) / Zniszcz podniebienie najtęższą z twych trucizn”. Pamiętajmy jednak – nic nie jest prostolinijne, a zatem i natura nie jest prostolinijna. Gdy Timon szuka tego, co podstawowe, co wyprzedza swą fundamentalną „starszością” ludzkie sposoby organizowania świata, natura podsuwa mu nic innego, jak złoto, tę „kurwę ludzkości” (*common whore of mankind*) (4.3), które – o czym właśnie boleśnie przekonał się Timon – reguluje bieg ludzkiej rzeczywistości. Natura także zwodzi, a więc jeśli przyjąć, że „naturalne” jest „oczywiste”, proste i prostolinijne, natura jest „nie-naturalna”.



„Psom oddaj wszystko, a nie dawaj ludziom” (4.3). Tak radzi Timon swemu Zarządcy. „Nie-naturalność”, o której mówimy, polega na tym,

że nie pozwala się przedmiotowi pozostać w jego świecie, lecz natychmiast wprowadza się go w obieg spraw ludzkich. Złoto nie należy do siebie, lecz od razu staje się elementem ludzkiego (nie)porządku. Zostaje oddane innym, nie skupia się w sobie, nie gęstnieje w ciężarze swej materialności, lecz oddaje się innym; nie jest ciałem dla siebie i w sobie, lecz jedynie ciałem dla innych, ciałem, którym inni obrażają. Dlatego Timon nazwie złoto „kurwą ludzkości” i każe mu działać zgodnie „z jego naturą”. Ale w tym wypadku sąd Timona zdaje się nazbyt pośpieszny: natura złota dąży do tego, by sprowadzić je do jego ciężaru i blasku; to ludzka natura zmienia jego charakter, sprawiając, że „zmienia czarne w białe / Złe w dobre, w prawdę fałsz [...]” (4.3). Problem polega na tym, że „natura” nie potrafi obronić się przed ludzką naturą. Wprowadzenie przedmiotów świata naturalnego w świat ludzkiej struktury społecznej nieuchronnie wy-naturza naturę. Zachowując nazwę, przedmiot naturalny jest teraz niczym więcej, jak igraszką człowieka, którego Timon określa jako „bydlę” (*beast*). Lecz bydlę to nie-naturalne, wy-naturzone, psujące naturę natury. Bydlęcość człowieka wynika z tego, że zapomniał o swej naturalności; dlatego jest „potworem” (2.2). „Ludzka uprzejmość / Przeistoczona w małpy i pawiany” (I.I) – mówi Apemantus.



„Dość mam już tego fałszywego świata” (4.3). To pogląd Timona. Apemantus, jak Timon, jest mizantropem. Nie dotrzymuje kroku innym. Wprowadzając go na scenę, Szekspir powie, iż „wlecze się jak zwykle z niezadowoleniem”. Z pierwszych jego wypowiedzi dowiadujemy się, że opiera swą filozofię na zasadzie **braku zaufania do ludzi**: „Zadziwia mnie to, że ludzie znajdują / Dosyć odwagi, by zaufać ludziom”. Jego modlitwa przed posiłkiem jest supliką o to, by nie ulec złudzeniom. Zwracając się do bogów, powie: „Sprawcie, niech słowo lub rękojmnia ludzi / Ufności żadnej we mnie nie obudzi”. Gdy się spotykają po raz pierwszy, Timon jest człowiekiem towarzyskim, Apemantus zaś mizantropem. Drugie spotkanie nie tyle odwróci role, ile wykaże, że Timon posunął się w mizantropii dalej niż Apemantus. Gdy Apemantus, odrzucając człowieka, znajduje schronienie w świecie naturalnym, Timon nie dostrzega już takiej możliwości. Na pytanie, co uczyniłby ze światem, gdyby miał go w swej mocy, Apemantus powie, iż „oddałby go dzikim bestiom, żeby pozbyć się ludzi” (4.3). Timon nie ma takich złudzeń; świat naturalny również pozostaje we władaniu „bestialskiej ambicji”, która sprawia, że wszystko podlega władzy wzajemnego zniszczenia. „Jaką bestią mógłbyś zostać, która nie padłaby ofiarą innej bestii?”

(4.3) – zapyta ironicznie Timon. Teraz pozostaje już tylko śmierć, nie ma bowiem wyjścia z „fałszywego świata” (*false world*); natura nie jest żadnym wyjściem, gdyż albo zostaje natychmiast przejęta (jak złoto) przez człowieka, albo panują w niej takie same prawa wzajemnego wyniszczania (jak wśród zwierząt). Oto konkluzja: „Dlatego, Timonie, / Musisz niezwłocznie grób swój przygotować, / By leżeć w miejscu, gdzie ulotna piana / Morska uderzać będzie mogła co dnia / W kamień nagrobny” (4.3).



„Gdybym był tobą, odrzuciłbym siebie”. Tak zwraca się Timon do Apemantusa (4.3). To *were I like thee, I would throw away myself* każe się zastanowić zarówno nad tym, czym jest człowiek, jak i nad tym, czy dowiedziawszy się tego, człowiek będzie w stanie żyć z tą wiedzą. Odpowiedź Apemantusa jest znamienita: „Sam odrzuciłeś siebie, będąc sobą” (4.3). Nie ma więc wyjścia: **albo nie wiemy, kim jesteśmy, a tym samym akceptujemy także innych w formie, w jakiej przedstawiają się naszym oczom, albo nie podlegając owym złudzeniom, dowiadujemy się czegoś istotnego o sobie, lecz wiedza ta poraża grozą – jesteśmy nie do przyjęcia sami dla siebie.** Tak czy inaczej – „nie ma” nas. W pierwszym rozwiązaniu akceptujemy siebie niebędących „sobą” (lecz jedynie ulotną grą ról i masek, które w dobrej, acz naiwnej wierze bierzemy za istotę rzeczy); druga sytuacja także każe nam odrzucić siebie, z tym że teraz czynimy to nie dlatego, że bierzemy udział w owej scenie złudzeń, lecz dlatego, że ją burzimy. To ruch Timona, który przeniknąwszy fałszywe oblicze przyjaźni, niszczy swój ateński dom i rusza do lasu. Tak czy inaczej – „nie ma” nas; niezdolni znieść samych siebie, bezskutecznie uciekamy przed sobą. Zostajemy przeNICowani.



„Nie jestem, kim jestem”. Tragedia splata się z komedią węzłem wiążącym dwie nici: rozplątana nić wyrazistej artykulacji, starającej się wytyczyć precyzyjny zarys poszczególnych elementów świata, oraz postrzępioną nić, która niweczy owe starania, przerywając ciągłość naszej narracji o rzeczywistości, mgląc czysty rysunek, w rezultacie wywracając wszystko na nice. O NICowanie tkaniny świata więc chodzi. Gdy w IV akcie *Wieczoru Trzech Króli* Błażen przebiera się za proboszcza Topaza, uwiarygodnia się precyzyjnym, acz komediowo oświeconym, językiem filozofii: „Bo jak rzekł dowcipnie stary pustelnik z Pragi do bratanicy króla Gorboduca: »To, co jest, jest«, tak ja, zostawszy panem proboszczem, jestem

panem proboszczem, bo czymże jest »jest«, jeśli nie »jest«?. A cóż to jest »to«, jeśli nie »to«?» (4.2). To pierwsza nić wyszywająca barwny arras klarownych kształtów i tożsamości. Ale w całej sztuce Szekspira prze-wija się druga, ciemna nić zakłócająca bieg pierwszej i rozwiewająca jej ustalenia, supłająca to, co wydawało się tak oczywiste. Ludzie nie są tu tym, czym są („nie jestem, kim jestem”, *I am not what I am*, 3.1 – mówi przebrana za mężczyznę Viola), a zatem „to” nie jest „tym” (znów Viola: „A ja, co jestem dziś ni tym, ni owym”), a skoro tak, zatem i „jest” podlega tu problematyzacji. Trzeba wielkiego wysiłku, by ocalić swoje „jest(em)” będące formą braku. Aby przetrwać, Viola musi kłamać, iż „jest” tym, czym nie „jest”, i jej istnienie zależy od wytrwałości w ukrywaniu owego „braku”; „jest”, gdyż skrzętnie i wbrew sobie (jako kobieta kocha przecież Księcia, którego erotyczne interesy musi jako mężczyzna reprezentować, wbrew sobie, wobec innej kobiety) skrywa to, czym „jest”. „Jest” (mężczyzną), działając przeciwko swojemu „jest” (kobiety). Wytrwałość w tym skrywaniu musi być trudna, skoro Viola wyznaje: „Niewiele mi brakuje, abym powiedziała im, jak wiele mi brakuje, żeby być mężczyzną” (*A little thing would make me tell them how much I lack of a man*) (3.4). „Jest” jawi się tu jako coś, co jest dane do namysłu, co jest do przemyślenia, co nie daje nam spokoju, co wybija nas z bezpiecznego przekonania o samych sobie. Viola „jest” w tym, w czym nie „jest”.



„A ja, co jestem dziś ni tym, ni owym”. To wyznanie zawieszające dotychczasowy sposób rozumienia „jest”; zamiast utrwalania i unieruchamiania w pewnej postaci, mamy zawieszenie między fazami stawiania się „tym” lub „owym”. „Jest” pojmowane nie jako forma, lecz jako sekwencja metamorfoz. Oryginał wiedzie nas w tę stronę, ponieważ Viola zwraca się do siebie (lecz cóż znaczy „do siebie” w tej chwili?): *And I, poor monster*. Monstrualizacja formy, która jest teraz ni „tym”, ni „owym”. Stanisław Dygat tłumaczy: „Ja, stwór nieszczęsny”, co pozwala zbliżyć się do owego wstrząsu, jakim jest możliwość pytania o to, co znaczy „jest”; teraz człowiek już nie jest w pełni człowiekiem; od-humanizowany, staje się „stworem”, jakby wkraczały w jego jestestwo inne, poza-ludzkie elementy. Ludzkie, utrwalone „jest”, do jakiego przywykł, zaczyna mu dokuczać. Teraz człowiek traci przekonanie do tego, jak dotychczas przedstawiał się innym i samemu sobie. To poczucie utraty „siebie” jako stałej, dobrze znajomej formy musi zakłócić porządek myślenia. Gdy znacznie później Sebastian, którego z racji bliźniaczego podobieństwa wszyscy biorą za jego siostrę, zapyta: „Czy oszaleli tu wszyscy?” (4.1), jego podejrzenie jest w pełni uzasadnione w sytuacji, gdy człowiek staje

się „stworem”, co dogłębnie wstrząsa dotychczasowym rozumieniem siebie i rzeczywistości. Leon Ulrich nie bez powodu tłumaczy *And I, poor monster* jako „Jak ja, szalona”. Cała wymiana między Oliwią i Violą w pierwszej scenie aktu III zaczyna się od zasadniczego pytania o myślenie: „Powiedz, coś ty myślisz o mnie?”, na co Viola odpowiada: „Że sama zdajesz się sobie kim innym” (3.1). To nie czysty popis retoryczny „zagadujący” istotną sprawę; to otwarcie pytania, jak myśleć o sobie, gdy owa „sobość” pozostaje wielce problematyczna.



And yet... W rozmowie Hamleta z Rosenkrantzem i Guildensternem (2.2) uderza nas to, że pochwała człowieka, jako niezwykłego ukoronowania stworzenia (*the paragon of animals*), bytu chlubiącego się rozumem (*how noble in reason*) i szlachetnością działania (*in action how like an angel*), nie jest ironiczna. Antropologiczne *credo* następcy tronu przyjmuje kształt ciągu wykrzyknień; każda wymieniona cecha ludzka opatrzona jest wykrzyknikiem. To stylistyka filozoficznego wyznania, rodzaj ideowego manifestu, pod którym podpisaliby się mistrzowie Renesansu. Ale Szekspir dekonstruuje swoje prawdy. Benedick w *Wiele hałasu o nic*, słysząc filozoficzne enuncjacje Claudia, odczyta w nich przewrotną intencję – to, co ma wzbudzić uznanie, podszyte jest śmiechem: „Cóż to? Wykrzykniki? (*interjections*)? Niektóre przypominają śmiech jak ach! Ha! Hi!” (4.1). W wystąpieniu Hamleta artykulacja myśli przywołuje sceptyczne „a jednak”, jako ducha, widmowego towarzysza każdego kategorycznego „tak!”. Po serii wykrzyknień następuje szept owego „a jednak”, *and yet...*, który zawsze był obecny w owych asertywnych sądach; teraz daje się usłyszeć, wybrzmiewa, ujawnia się, docierając do nas po tym, jak ustał dźwięk ideowych wykrzyków. Teraz słyszymy coś innego; to, że człowiek – nie odmawiając mu wymienionych euforycznie cech – jest także czymś zgoła innym. A więc „jest” i „nie jest” jednocześnie, a w tej przestrzeni, jaką moc mają nasze ideologiczne przekonania? Śmiech NICuje więc powagę słowa pojmowanego jako ujednoliciający świat Logos: „Śmierć, maski, makijaż – wszystko to elementy festiwalu przewracającego porządek miasta”¹¹⁵, śmiech zakłóca powagę pamięci, tradycji, spuszczyny, obyczaju. „Ach! Ha! Hi!”.

115 J. DERRIDA: *Dissemination*. Przekł. ang. B. JOHNSON. Chicago, Chicago University Press, 1983, s. 142.

And yet... Kiedy więc Hamlet, kończąc sekwencję *and yet...*, wyznaje *man delights not me*, mówi nie tylko o swoich upodobaniach. Nie chodzi wyłącznie o to, że człowiek nie „podoba się” Hamletowi, nie „raduje” go (Słomczyński) i nie „cieszy” (Barańczak), lecz o to, że (1) sama kategoria „przyjemności” i „podobania się” nie wystarcza do tego, by odpowiedzianie myśleć człowieka, a także o to, że (2) zaakcentowawszy *not me*, osiągnął stadium, w którym on, Hamlet, nie może odnieść się do człowieka w takich kategoriach. Pierwsza nauka *and yet...* konstatuje kryzys antropocentrycznego przekonania o nadzwyczajnej roli człowieka w porządku stworzenia. Druga posuwa się dalej ścieżką sceptycyzmu: teraz i sam Hamlet, pojawiając konieczność porzucenia dotychczasowych sposobów pojmowania człowieka, stanie bezradnie wobec samego siebie. Wszak i on jest człowiekiem, a zatem i przed nim zamknęła się możliwość jednoznacznego autookreślenia. Może tu trzeba upatrywać powodów tego, co czasem nazywamy „rozterką duchową” paraliżującą Hamleta jako człowieka czynu. Arthur P. Rossiter już dawno pisał, że *Hamlet* nie jest tragedią człowieka, który myśli, lecz nie działa, ani tego, który nie potrafi podjąć żadnej decyzji; chodzi raczej o coś innego – o samoświadomość tak pogłębioną i tak przejmującą, że Hamlet nie jest już jednym sobą, lecz jest „sobą” w kilku wydaniach¹¹⁶.

„Ja. Jednak nie ja”. Tak mówi Oliver do Rosalindy i Celii, gdy w IV akcie *Jak wam się podoba* szuka w oliwnym gaju pasterskiej chaty. Oliwia usiłuje znaleźć siebie w innych, Oliver szuka siebie w samym sobie. Nie jest to łatwe zadanie, bo nawet język wypowiada szukającemu posłuszeństwo. Nie można się odnaleźć, nie znajdując odpowiedniej formy gramatycznej; czas, w którym mieści się „ja”, okazuje się wówczas niepewny. Jak zatem powiedzieć po prostu „jestem”? Oliver, który tak brutalnie traktuje swego brata Orlanda na początku sztuki, odpowiada na pytanie Celii: „To ty godziłeś wciąż na jego życie?” (4.3), lecz to odwołanie do przeszłości nie tylko nie pomaga, lecz wręcz komplikuje sytuację. W odpowiedzi Oliver umieści siebie w osobliwej przestrzeni między przeszłym a obecnym. „Ja. Jednak nie ja” (4.3), w oryginale brzmi: *'Twas I, but 'tis not I*; „był”, lecz nie „jest” owym „ja”, o którym przypomina mu Celia. „Jest” natomiast czymś („czym dziś jestem”), co sprawia mu satysfakcję, choć stan to nie do końca jasny, skoro sam mówi o sobie,

116 A.P. ROSSITER: *Angel with Horns...*, s. 178.

że jest „czymś” (*the thing that I am*). „Był” występny bratem, nie „jest” nim teraz, „jest” natomiast tym, „czym” jest, co oznacza, iż znajduje się w jakiejś nowej kondycji, dla której sam nie potrafi znaleźć odpowiedniej formuły.



The thing that I am. Myśl czytającego kieruje się teraz w dwie strony: „to, czym dziś jestem”, to niemal słynne „jam jest, który jest”, fraza, jaką Bóg określa samego siebie w ułomnej ludzkiej gramatyce. Ale także „to, czym dziś jestem” zwraca uwagę na pewną sferę pozaludzką, na owo „coś”, czym teraz jest człowiek. W obu wersjach myśl napotyka to, co przekracza granice, w jakich człowiek zamyka swą domenę. To człowiek przemieniony, który dokonuje obrachunku z tym, czym „był”, nie wiedząc wszelako do końca, czym „jest”. Ta niepewność okazuje się szczególnie cenna, gdyż wywracając na nice minione, nie zamyka jednostki w żadnej konkretnej tożsamości, nie stwarza pokusy pewności, która mogłaby posłużyć do narzucenia siebie i swojego świata innym. Nic dziwnego, że Oliver przedstawia siebie (choć nie wie dokładnie „kogo”) w kategorii istnienia przemienionego: „Nie wstydzę się wcale / Rzec wam, kim byłem, gdy ma smak najśłodszy / Moja przemiana (*conversion*) i to, czym dziś jestem” (4.3). *Conversion* sprawia, że Oliver nie „pasuje” już do dotychczasowego biegu wydarzeń, zmienia postępowanie, znajduje się w świecie nagle odmienionym, w którym jest niedookreślonym „czymś”, co sprawia mu głęboką satysfakcję (przemiana ma „smak najśłodszy”).



The thing that I am. Ta właśnie niedookreśloność pozwala Oliverowi krytycznie spojrzeć na „byłego” siebie; nie czuje „wstydu” (*I don't shame*), przeszłość bowiem nie „jest” już jego przeszłością, lecz tego, kim „był”. Człowiek przemieniony nie jest więźniem siebie ani swego „teraz”; jest „czymś” nowym, co odrzuca „stare”. Przemiana oznacza więc wyzwolenie. Podkreślmy, że mówimy o „przemianie”, gdyż wprowadza ona w krąg uderzającej, porażającej nowości, tak radykalnej, że stajemy się „czymś”, co dopiero będzie zapewne krystalizowało swą postać. Nie chodzi o niewielką zmianę, o zboczenie z kursu pozostawiające wszystko „po staremu”, poddające je zaledwie kosmetycznej korekturze. **Nie chodzi o odmianę** (na przykład własnego losu), **lecz o przemianę** (a ta ukazuje, że nawet los nie jest „mój”, lecz należy do „czegoś”). Z tej perspektywy przeciwieństwem Olivera jest Ryszard II uparczywie trzymający się swej

królewskiej terażniejszości, ta zaś nie pozwala mu doznać przemiany, więzząc go w ciasnej klatce „teraz”, w której ani nie może zapomnieć, kim „był”, ani przyjąć do wiadomości, kim „będzie”. Zbliżającemu się Bolingbroke’owi Ryszard odpowie, potwierdzając nienaruszalność swej tożsamości: „O, gdybym wielki był jak me cierpienie / Lub umiał mniej-szy być niżli me imię” (3.3). Dotykamy ważnego punktu: **przemiana wymaga odwagi wędrowania, wyjścia poza imię i myślenia na jego peryferiach, gdzie człowiek jest bezimiennym wygnańcem, banitą, ledwie i aż „czymś”**. Ponieważ Ryszard nie potrafi – i jako monarcha nie może – opuścić swego imienia, nie może także krytycznie odrzucić przeszłości i godnie przyjąć tego, co nadchodzi: „O, gdybym umiał zapomnieć, czym byłem, / Lub nie pamiętać o tym, czym być muszę!” (3.3).



The thing that I am. „Nie pamiętać o tym, czym być muszę”. Ten, kto nie może opuścić królestwa swego imienia, traktuje przyszłość jako powtórzenie tego, co minione. „Pamięta”, a więc przeżywa wciąż na nowo, to, co „stare”, a co niczym groźne widmo nieustannie nawiedza jego terażniejszość. Przyszłość jest niczym innym jak antycypowaniem, oczekiwaniem, którego scenariusz pisze się pod dyktando przewidywać wynikających z minionych wydarzeń. Przyszłość nie jest czymś zaskakującym, co rozdziera ciemność niczym gwałtowna błyskawica; wprost przeciwnie – to niedające o sobie zapomnieć powtórzenie, jakby przyszłość przychodziła do nas jedynie w kostiumie przeszłości. **Człowiek przemieniony doświadcza przyszłości inaczej – nie przez pamięć, lecz przez słodycz** (*my conversion so sweetly tastes*) **niespodziewanego**.



„Nie pamiętać o tym, czym być muszę”. Nędza władzy polega na tym, że nawet najmniej oczekiwane i prawdopodobne okazuje się rzeczywistym. Władca musi „pamiętać”, kim jest, nie może „zapamiętać się” w terażniejszości, gdyż przyszłość wisi nad nim jak ciemna chmura. Dlatego Makbet walczy z Macduffem, mimo że ten oznajmił mu już, iż w jego osobie sprawdziło się to, co wydawało się niemożliwe. Makbet walczy mimo wszystko, nie może bowiem inaczej: musi pamiętać o tym, kim/ czym być musi. W tym sensie **monarcha jest niewolnikiem własnego imienia oraz tego wszystkiego, co się z imieniem łączy**. Jest więc królem i błaznem jednocześnie; uosabia władzę i zarazem to, co z władzy owej drwi i chce doprowadzić do jej obalenia. Doskonale widzi to osaczony przez przeciwników monarcha w *Ryszardzie II*. Jest królem i bła-

znem na dworze Śmierci. Przejmuję dreszczem to, co mówi Ryszard: „[...] wewnątrz kręgu, którym otoczyła / Korona skronie śmiertelnego władcy, / Śmierć dwór swój trzyma. Zasiada tam błazen (*the antic*), / Który drwi z króla i jego przepychu, / Daje mu złapać tchu, odgrywać rolę, / Królować, budzić lęk, zabijać okiem [...]” (3.2). Król i błazen to dwie figury tego samego porządku; Wielki Post i Karnawał, z tym że Śmierć sama już odgrywa podwójną rolę – jest mrocznym kresem istnienia, ale ponadto jej żywiołowa siła wywraca zarazem na nice porządek polityki: „A kiedy śmierć ma już dość tej zabawy, / Przybywa w końcu i maleńką szpilką / Przebija mury twierdzy. Żegnaj, królu!” (3.2).

W przestrzeni dygresji jedynie przypomnijmy, że *Marię Stuart* rozpoczyna Juliusz Słowacki sceną, w której rewolucyjny pochód jest jednocześnie przemarszem karnawałowego korowodu masek i przebierańców. Najpierw wszystko wygląda jak anarchiczna, acz niewinna zapustna krotoczwila odtwarzająca sceny z ludowych podań. Jak opisuje Paź, „Ujrzałem piękne maski, orszak Robin Hooda, / Tłum tancerzy z dzwonkami, Tuck z czarnym kapturem, / Mały Janek i strzelce, i Marianna młoda, / Biała jak kość słoniowa, wesoła dziewczyna”. Ale krotocwilne przypomnienie legendarnej ludowej rebelii szybko przyjmie postać rewolucyjnego zamętu. Aby tak się stało, niezbędne są przynajmniej dwa czynniki: stosowna ideologia wskazująca jasno wroga, a co za tym idzie, dająca proste wskazówki, co zrobić, oraz odpowiednio charyzmatyczny przywódca potrafiący ukierunkować bieg wydarzeń wedle tychże wskazań. W tekście Słowackiego rolę tę wypełnia John Knox, rygorystyczny przywódca szkockiej reformacji, wzór ideologa, nieograniczającego się do wykorzystania religii do celów politycznych, ale przede wszystkim czyniącego z tego powołanie moralne: „Lud modli się i słucha, w każde wierzy słowo / I słuchając z ust Knoxa oczekuje cudu. / Ten człowiek chrześcijańskie podaje nauki, / Raz wskazał na ten pałac i rzekł głosem gromu: / »Zburzcie! Zburzcie to gniazdo, a odleć kruki!« / Jak papież kłótny rzuca na świat z okien domu, / A lud się jak świętemu kłania obrazowi”. Wywrotowe ostrze wielobarwnego zbiorowiska kieruje się teraz jednoznacznie przeciwko władzy monarszej oraz konkurencyjnej religii służącej jako narzędzie tejże władzy legitymizacji. Spór polityczny staje się sporem religijnym, a ściślej – zaczyna rozgrywać się na polu

religii i jej społecznych oraz kultowych przejawów. Kontynuuje Paż: „Królowo! Śmielsi z ludzi, do zbrodni gotowi, / Wpadli do twej kaplicy z dzikimi okrzyki: / »Gniazdo papistów!« – krzyczą; obdzierają ściany, / Niszczą obrazy, palą, unoszą świeczniki”. Charakterystyczne, że błazeńsko-karnawałową rewolucję o rzeczywistych konsekwencjach politycznych powstrzymuje również błazen, tym razem reprezentujący stronę królewską: „[...] na ołtarzu stał trefniś Darnleja – i śmieie / Jak ksiądz zaczął kazanie w święconym kościele”. Rewolucja jest wojną kazań, homiletycznym konfliktem rozgrywanym w błazeńskich szatach, lecz o rzeczywistych, już nie karnawałowych konsekwencjach.



„Dość zabawy [...]. Żegnaj, królu!”. Śmierć dokonuje rewolucyjnego przewrotu: to, co czyniło wrażenie powagi i majestatu, okazuje się zabawą. Polityka i historia są w istocie karnawałem podstępnie ukrytym za maską królewskiej powagi. To śmierć jest „poważna”, przywraca powagę, obala rządy mięsopustnej i żarłocznej polityki, ogłasza kres zabawy, którą dotychczas braliśmy na serio. Przebieranki (*Poskromienie złościcy*: „[...] włożył me szaty, aby mnie udawać, / A ja włożyłem jego, by się ukryć”, 1.1), zmiany płci i ról, zastępstwa i substytucje (Księżę w *Miarce za miarkę*: „Dlatego, ojcze, na barki Angela / Złożyłem urząd. Może on uderzać / Skryty pod moim imieniem [...]”, 1.3), teatr w teatrze, tak częste w dramatach Szekspira, ilustrują to podstawowe napięcie między Postem a Karnawałem odwracającym rygorystycznie przestrzegane zasady porządku. Z tej perspektywy i Błazen, i Król są jedynie czasowo piastowanymi i odwracalnymi funkcjami. Początek *Poskromienia złościcy*, gdy pijak Ukradek staje się za sprawą Pana i wędrowniej trupy aktorów arystokratą „wielkiego rodu”, to modelowy przykład świata skarnawalizowanego, świata odwróconych ról. Przeniesiony do wygodnego łoża, przyjmie fakt uzdrowienia z wieloletniego obłądu i niepaści. Dokonuje się więc wstrząsający jestestwem akt przemiany; nim Ukradek stanie się „panem”, przejdzie stan, który go obezwładni i oślepi, rzuci nieprzytomnego na ziemię. To śmierć, która odwraca porządek, a powagę czyni śmieszną zabawą. To, że tym razem śmierć przyjdzie przebrana za dionizyjskie upojenie, jedynie podkreśla jej ścisły związek z Karnawałem. Nie może dziwić, że Pan potykający się o śpiącego w pijanym widzie Ukradka najpierw zapyta: „Zwłoki to czy pijany człowiek?”, a potem doda: „Posępna śmierci, jakże jest ohydny / Twój wizerunek!” (*Wstęp do Poskromienia złościcy*).



„Człowiek i sokół lubią wzwyż wzlatywać”. Tak mówi Król w II części *Henryka VI* (2.1), wyznaczając pewną zasadę postępowania, którą pewnie można by ująć jako prawo powszechnego wznoszenia. Wydaje się, że miano „prawa” nie jest nadane tej regule na wyrost, gdyż dyskutanci przychylają się do sądu, że takie właśnie wydaje się powołanie człowieka. **Człowiek to byt, który się wznosi**, wykracza poza ograniczenia, sięga wyżej, nie zadowolając się tym, co już osiągnął. Suffolk dopowie, że „nie ma nic dziwnego w tym wysokim locie”, a Gloucester pójdzie jeszcze dalej – kto nie „wznosi się” i nie „wzlatuje”, ten zdradza ludzką kondycję: „Tylko nikczemny i nędzny mózg, lordzie, / Nie wzłata wyżej, niż ptak wzbić się może” (2.1). Musimy jednak uważać, gdyż „wznoszenie”, o którym mowa, nie sprowadza się jedynie do doskonalenia umysłu, do pokonywania tego, co umysł wydaje na pastwę gnuśności (*a base ignoble mind*). W świecie Szekspira „wznoszenie” jest przede wszystkim sięganiem po władzę, błękit nieba nie jest dziedziną idei ani błękitem ptasich lotów; „wznoszenie” jest wyciąganiem ręki po koronę. Tak o tym mówi Księżna (a w jej głosie słyszymy już Lady Makbet): „Wyciągnij rękę, chwyć wspaniałe złoto. / Co, za krótka? Przedłużę ją moją. / A gdy oboje już ją podźwigniemy, / Razem wzniesiemy głowy ku niebiosom, / By nigdy już więcej nie spuścić oczu / I nie obdarzyć ziemi choć spojrzeniem” (1.2).



„By nigdy już więcej nie opuścić oczu”. Oto ambicja i cel „wznoszenia” w świecie, którego dzieje zapisuje ludzka historia. „Wznoszenie” nie jest ćwiczeniem duchowym wyzwalającym nas od ograniczeń właściwych fizyczności, lecz taktyką zajmowania miejsca, z którego najwięcej ziemi i dóbr można ogarnąć właścicielskim spojrzeniem. Wysokość jest potrzebna jako gwarancja stanu posiadania. Trzeba „wznieść się”, „sięgnąć”, „wyciągnąć rękę”, „podźwignąć”, „wznieść głowy ku niebiosom”, a wszystko po to, aby posiadać, i to w sposób „wyższy”, „absolutny” – posiadać, bez konieczności codziennego troszczenia się o to, co się posiada. **Karnawałowy triumf „dołu” jest korekturą tego królewskiego, „wyższego” sposobu myślenia o władzy.** Dlatego Karnawał to świat żebraków i wydrwigroszy, tych, którzy nie „wznoszą się”, lecz przeciwnie – zapadają się coraz głębiej, spoglądają coraz niżej. To przeciwieństwo spojrzenia Księżnej, która nie chce poniżać wzroku, patrząc w dół (*never more abase our sight so low / As to vouchsafe one glance unto the ground*).



„By nigdy więcej nie spuścić oczu”. Władca pragnie zająć miejsce najwyższe, miejsce nad miejscami, a ponieważ w marszu ku takiemu miejscu natrafia na tych, którzy dążąc do tego samego celu, przekreślają jego nadzieje, przeto władza będąca wynikiem logiki „wznoszenia” jest skazana na nieosiągalny stan utopii. Księżna wyczuwa to zagrożenie, mówiąc, że nigdy już nie obdarzy ziemi spojrzeniem. Owo nie-miejsce właściwe władzy jest utopią paradoksalną: jako wynik „wznoszenia się”, wiąże się niechybnie z upadkiem. Nie-miejsce to nie znajduje się poza hierarchią; przeciwnie – nadzieja dążącego do władzy wiedzie go w stronę miejsca „najwyższego”, a zatem wysoce zhierarchizowanego. Natomiast swój specyficzny charakter zawdzięcza temu, że w miejscu tym nie można się zdomowić; to nie jest „miejsce” w klasycznym rozumieniu, nie da się w nim zamieszkać, bo jest przepastną przestrzenią brutalnego polowania. Gdy Szekspir każe możnym dworakom mówić o „wznoszeniu się”, inkrustuje ich wypowiedzi wyobrażeniami drapieżnych ptaków (*hawks*). To już niemal „karnawałowo” satyryczny obraz władzy, dostarczony przez nią samą: chce zamieszkać na wysokościach niebios, „by nigdy już więcej nie spuścić oczu”, a zatem pretenduje do pozycji Boga. Ale w świecie, który bogowie opuścili, takie położenie może już tylko być elementem teatralnej scenografii.



„By nigdy więcej nie spuścić oczu”. Pamiętajmy o załamaniu się powszechnego systemu porządkowania świata, który Ulisses w *Troilusie i Cressidzie* osnuwał wokół idei „stopniowania” (*degree*). Nie ma zatem siły wobec świata zewnętrznej, która nie tylko ustanawiałaby warunki i reguły rzeczywistości, lecz także mogłaby interweniować w razie ich naruszania. Świat jest rozchwiany i długi monolog Ulissego daje owego zamętu liczne przykłady, poczynając od zakłóceń planetarnych, a na konfuzjach w życiu gospodarczym i politycznym skończywszy. „Szekspir usuwa podstawę uzasadniającą i gwarantującą znaczenie w świecie [...]. Sceptycyzm taki ogranicza motywacje postaci, czego najlepszym przykładem jest Tersytes. Najbardziej uderzającą formą owej reduktywności jest sprowadzenie człowieka wyłącznie do ciała”¹¹⁷. **Mimowolny, mroczny duch Karnawału nawiedza korytarze władzy; umieściwszy się w nie-miejsku nie-ziemskiego spojrzenia, miejscu ducha i błękitu idei, władza może podtrzymać ten mīt jedynie brutalnymi operacjami**

117 N. GRENE: *Shakespeare's Tragic Imagination*. London, Macmillan, 1992, s. 72.

przeprowadzanymi na ciałach poddanych. Władza jako okrutne przedstawienie, brutalna czarna komedia bez happy endu, dążenie do nie-miejsca motywowane nieopanowanym pragnieniem zawładnięcia wszystkimi możliwymi do pomyślenia miejscami.



„Czaszka ta miała język i umiała śpiewać”. Niezwykła scena na cmentarzu otwierająca V akt *Hamleta*. To niezwykła karnawalizacja śmierci; chodzi o przywrócenie śmierci mocy zdolnej na powrót wydobyć ją z „sieci nikczemności” (5.2), o której mówi Hamlet, a która daje człowiekowi iluzję panowania nad śmiercią. Skoro przemoc staje się żywiołem polityki, ci, którzy w niej uczestniczą, nadają sobie szczególne uprawnienia do dysponowania śmiercią. Szekspir podejmuje próbę ponownego przypisania śmierci sferze zjawisk naturalnych, a zatem rozbicia pozoru ludzkiej nad nią władzy. Tym samym śmierć przestaje się pojawiać w grze ludzkich planów i ambicji, nie jest już kalkulacją politycznych zysków i strat. Przeciwnie – kalkulacje te obala i NICuje, pozwalając zrozumieć życie w kategoriach tragikomedii. Peter Sloterdijk przywołuje Ernsta Blocha odczytującego wizerunek czaszki, bogato reprezentowany w sztuce motyw *memento mori* i *vanitas*, jako prześmiewczy grymas, gdyż „to, że tak skrupulatnie układający dalekosiężne plany człowiek musi odejść tak samo, jak odchodzi bydło, jest w jakimś sensie zabawne”¹¹⁸. Zadaniem Szekspira jest wydobyć śmierć z sieci ludzkiej przemocy i wpisać ją na powrót w porządek zdarzeń natury, „przyzwyczaić” do niej człowieka. Kultura polityki przemocy, tak obficie szafująca egzekucjami, skrytobójstwem, bitewną rzezią („Królestwo jego przemienione w rzeźnię” – mówi Królowa Małgorzata w ostatniej części *Henryka VI*, 5.4) i widokiem martwych ciał, paradoksalnie „odzwyczajają” nas od śmierci jako stopniowego dogasania, miarowego dobiegania końca. Ta miara i rytm są tragikomiczne, czego Hamlet nie potrafi pojąć. Przyglądając się grabarzowi oddającemu się swej profesji, pyta: „Czy człowiek ów nie pojmuje tego, co czyni, śpiewając, gdy kopie grób?” (5.1). I zaakceptuje odpowiedź Horatia: „Przyzwyczajenie sprawiło, że przychodzi mu to z łatwością”. Szekspir zdaje się mówić: **żyjemy w świecie, który utracił (po)czucie naturalności śmierci** (zarówno jako porządku natury, jak i rzymskiej cnoty politycznej dyktującej śmierć jako „naturalną” reakcję na pewne zdarzenia i wypadki).

118 P. SLOTERDIJK: *Critique of Cynical Reason*. Przekł. ang. M. ELDRED. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1987, s. 276.

Has this fellow no feeling of his business? – pyta Hamlet, i słowo *feeling* warte jest zaakcentowania.



„Czaszka ta miała język i umiała śpiewać”. Przemiana człowieka polega między innymi na odzyskaniu owego *feeling*, które kultura politycznej przemocy w znacznej mierze odebrała naszemu życiu. W scenie na cmentarzu, który tragicomiczny żywioł przemienia w scenę teatryku („Grabarz kopie i śpiewa”) i pole do zabaw („kości [...] do gry w klipę”), śmierć odzyskuje moc „Wielkiego Demokraty”, który zrównuje wszystkich nie tylko w imię równości, lecz przede wszystkim w przebłyску rozpoznania podstawowej anonimowości bycia. Nim pojawi się fragment o Yoricku, czaszka jest znakiem bycia doskonale bez-imiennego. **Kto na nią patrzy, widzi to, czego staramy się uniknąć za wszelką cenę: uznania, że bycie należy do bezimiennego Nic, ironicznie uśmiechającego się na samą wzmiankę o całym bogactwie i przepychu kultury imienia własnego.** Kolejno wyrzucane z gliniastego wykopu czaszki Hamlet opatruje znakami zapytania: „Może to być głowa polityka [...]”, „Albo dworaka [...]”, „Czemuż by nie miała być czaszką prawnika?” (5.2). Przemiana człowieka prowadzi przez wielką lekcję bez-imienności bycia, która pozwala nam zajrzeć pod powierzchnię form naszego wspólnego istnienia.



„Oto piękna przemiana”. Tak mówi Hamlet o lekcji cmentarza: to przemiana, w której człowiek wraz z imieniem traci to, co sobie uzurpował: prerogatywę do dysponowania śmiercią jako głównym elementem polityki przemocy. Teraz śmierć, przywrócona naturze, wpisuje nas na powrót w bezimiennność bycia, czyni nas bratem i siostrą zwierzęcia, i jest to ruch rewolucyjny. Przemiana taka oznacza kres przemocy, a zatem obalenie porządku wojny. Wszystko to odczytamy w tych kilku słowach Hamleta trzymającego w ręku czaszkę: „Właśnie, a dziś należy do Pani Glisty, brak mu dolnej szczęki i łopata sługi kościelnego tłucze go po łbie. Oto piękna przemiana (*here's fine revolution*), gdybyśmy tylko umieli ją dostrzec” (5.1). Najbardziej związła lekcja nowej polityki: sprawić, by człowiek znów **zobaczył** śmierć. Nie zwłoki (te bowiem stanowią w świecie przemocy publiczny dowód skuteczności mojego działania, nic nie mówią o umarłym, prócz tego, że nie miał racji w swym życiu, skoro zginął z ręki władzy), lecz „śmierć” (ta zawsze problematyzuje

także moje racje). Kto zobaczy śmierć, przestanie ją zadawać jako ćwiczenie w doskonaleniu władzy i własnego imienia, czemu nic nie służy lepiej jak przemoc. **Odzyskać anonimowość bycia to wstrząs sprawiający, że śmierć przestaje być anonimowa; zyskuje twarz, ciało i historię, a one wszystkie mówią: „nie zabijaj!”**



„Oto piękna przemiana”. Rewolucja śmierci nie zrównuje wszystkich, jak udowadniała ikonografia *dance macabre*, lecz radykalnie, wręcz karykaturalnie odwraca hierarchię. Gdy Hamlet, trzymając w ręku czaszkę Yoricka, medytuje nad przemijaniem („Gdzie są teraz twe drwiny? Twe igraszki? Twe piosenki?”, 5.1), istotniejsze jest to, że przemijanie to nie tylko egalitaryzuje bycie wielką demokracją prochów, lecz przede wszystkim rewolucjonizuje je przez radykalne zakwestionowanie dotychczasowego porządku świata. Wielki Aleksander jest teraz „zatyczką do dziury w becze”. **Logika bycia jest logiką rewolucji. Nie chodzi o zwykłe odwrócenie porządku, o przejęcie władzy przez tych, którzy do tej pory byli jej ofiarą; rzecz w radykalnym wykroczeniu poza wszelkie ramy dotychczasowego porządku myślenia politycznego:** „Aleksander zmarł, Aleksandra pogrzebano, Aleksander w proch się obrócił, proch to ziemia, z ziemi czynimy zaprawę glinianą, a zatem czemuż by ta zaprawa gliniana, w którą się obrócił, nie miała zatkać baryłki z piwem?” (5.1). Natura („ziemia”, *earth*) jest więc miejscem, któremu powierza się ludzi w momencie utraty przez nich możliwości czynienia. Śmierć jest przejściem ze stanu, w którym czynimy, do stanu, w którym czyni się nam (*Alexander was buried*). Owa praca ziemi ma za zadanie dokładne oczyszczenie „nas” z tożsamości, jaką nadaje „nam” ów zaimek „my” – jesteśmy już tylko „zaprawą glinianą” (*loam*).



To myself disguis'd. Karnawał przeNICowuje porządek rzeczywistości nie tylko w rezultacie prostego podstawienia i zamiany ról. Nie chodzi jedynie o uczynienie z chłopa króla; rzecz polega na tak silnym wstrząśnięciu, iż pełny powrót do poprzedniego stanu nie wydaje się już możliwy. Przemiana, o której mówiliśmy, nie zostaje całkowicie zneutralizowana i choć protagoniści często podejmują swoje poprzednie role, jednak pełnią je już jako ludzie przemienieni i w świecie także niedokładnie takim samym jak poprzednio. Przemiana dokonująca się w przestrzeni Karnawału wprowadza indywiduum w sferę bliżej niezdefiniowaną, mglistą, o niejasnym położeniu. Odwołuje się ona do powinowactw ze znanymi

topografiami rzeczywistości, ale z żadną z nich nie jest tożsama. To peryferyjna sfera „między”. W Plautowskiej z ducha i inspiracji *Komedii omyłek*, w której identycznie wyglądający bohaterowie wplątują się w długie pasmo nieporozumień i wynikających z nich następstw, Antipholus z Syrakuz tak określi swe położenie: „Czy w piekle jestem, na ziemi, czy w niebie? / Sen to, czy jawa? Zdrow, czy obłąkany? / Przed sobą skryty (*to myself disguis'd*) jestem, choć im znany. / Wszystkim ich słowom będę potakiwał / I wśród mgły (*in the mist*) gęstej skutków oczekiwał” (2.2). Oto doskonały przykład nie-miejsca, o którym wspominaliśmy przed chwilą.



To myself disguised [...] in the mist. Przemiana polega więc na tym, że nie poznajemy samych siebie; inni postrzegają nas, ale my sami gubimy siebie w dwóch rodzajach „mgły”. Pierwsza – to mgła „przebrania”, odrzucenia starego człowieka na rzecz nowej jego postaci; druga – to „mgła” oznaczająca gotowość przyjęcia tego-co-przychodzi. Trwając „we mgle” (*in the mist*), nie narzucam przyszłości żadnej konkretnej figury, która następnie byłaby przedmiotem niecierpliwego wyczekiwania. Przyszłość jawi się człowiekowi przemienionemu jako domena zaskakująca go tym, co nieoczekiwane i pozbawione spodziewanego zarysu. Oryginał tekstu mówi wyraźnie o dzielnej wytrwałości (*persever*), z jaką przyjmę wszystko, co nadchodzi wedle jego własnego trybu i czasu (*persever [...] at all adventures go*), a nie mojego oczekiwania. Gdy w finale komedii pomyłki wywołane dwoma parami bliźniaczych bohaterów („Nie stójcie razem, bym mógł was rozróżnić”, 5.1 – zażąda Księżę) wyjaśnią się, świat nie powróci w stare koleiny. Ostatnia kwestia Przeoryszy to niemal wariacja na temat narodzin świata, który pozornie stary, odmienia swą postać. Matka po ćwierćwieczu ponownie „rodzi” utraconych synów, troska, z jaką żyła dotychczas, retorycznie zrównana zostanie z ciężą i porodem (*twenty-five years have I gone in travail / Of you my sons [...] / My heavy burdens are delivered*), a świat celebrytuje nowe narodziny (*nativity*). „Nowy”, choć niekoniecznie „wspaniały”, świat między niebem a ziemią, zdrowiem i szaleństwem, snem a jawą jest ziemią człowieka przemienionego.



„Kawałek walecznego pyłu”. Nigdzie problem owej niejasnej, niedookreślonej tożsamości nie rysuje się wyraźniej, jak między kandydatami do małżeństwa. Najczęściej mamy do czynienia z „przebierankami”,

w których rezultacie kobiety zmieniają się w mężczyzn i stają się przedmiotami zalotów innych kobiet. Bywa jednak i tak, że kobieta broni swej niezależności, traktując mężczyznę jako niedookreśloną magmę materii, pozbawioną wyrazistego kształtu. Tak jest w *Wiele hałasu o nic*, gdy Beatrice chroni się za kunsztowną retorycznie wypowiedzią, której gęstość materii języka jest odwrotnie proporcjonalna do egzystencjalnego „rozrzedzenia” mężczyzny, o którym mowa. Zesłany do przestrzeni pomiędzy chłopięctwem a męskością, nie może jej opuścić, pozostaje niedookreślonym stworzeniem, jakby bez płci, a zatem nieprzedstawiającym wartości matrymonialnej. „Ten, który ma brodę – wywodzi Beatrice – jest więcej niż młodzieńcem, a ten, który jej nie ma, mniej niż mężczyzną. A ten, który jest więcej niż młodzieńcem, jest nie dla mnie, a ja nie jestem dla tego, który jest mniej niż mężczyzną” (2.1). *More than a youth* (Jan Kasprowicz tłumaczy *youth* jako „dzieciuch”) i *less than a man* – mężczyzna jest tu istnieniem o charakterze „mniej więcej”, a więc istnieniem nieukształtowanym, zabłąkanym w świecie, który, sam bezkształtny, musi obdarzać jakimś kształtem, chociaż kształt to będzie zawsze niepełny i niedoskonały. Beatrice powie, że kobieta nie może poddać się władzy tego, który jest jedynie „kawałkiem walecznego pyłu” (*a piece of valiant dust*) i, jeszcze dobitniej, „bryłą zbłąkanej gleby” (*a clod of wayward marl*) (2.1).



„Nie wcześniej, aż Bóg uformuje ludzi z innej substancji niż glina”. Nie wiemy do końca, czy chodzi o mężczyzn, czy też o ludzi w ogóle. Dwuznaczność stwierdzenia Beatrice jest zastanawiająca. Na wyrażoną przez ojca nadzieję, że któregoś dnia ujrzy ją u boku męża, odpowiada: *Not till God make men of some other metal than earth*. Słomczyński ostrze tej uwagi kieruje przeciwko humanizmowi i centralnemu miejscu, jakie przyznał człowiekowi; dlatego czytamy w polskim przekładzie: „Nie wcześniej, aż Bóg uformuje ludzi z innej substancji niż glina” (2.1). Kasprowicz skłania się ku lekturze „feministycznej”; to nie „ludzie” stworzeni są z marnego surowca, lecz „mężczyźni”: „Nie prędzej, aż Pan Bóg ulepi mężczyzn z innego metalu niż ziemia”. Skłaniam się ku drugiemu odczytaniu z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że Beatrice usiłująca przeciwstawić się męskiej natarczywości (w oryginale Szekspir mówi o *importance*, a zatem chodzi nie tylko o nachalność zabiegów erotycznych, lecz także o towarzyszące im poczucie nadrzędności i wyższości, jakie żywi mężczyzna) nie wdaje się w próbę określenia tworzywa kobiety. Dbą o to, by zaznaczyć wyraźnie nie tyle odmienność tego

tworzywa, ile podrzędność materiału, z jakiego utworzono mężczyznę. Rodowód kobiety być może także wiedzie do „ziemi” czy „gliny”, ale materiał to niewystarczający do tego, by zapewnić mężczyźnie dominację nad stworzeniem. Beatrice nie dowodzi wyższości kobiety; udanie natomiast wskazuje próżność zabiegów mających usankcjonować nadmiernie aroganckie zachowania mężczyzny. By tak rzec, „**tworzywo ontologiczne**” mężczyzny nie upoważnia go do odgrywania roli, którą sobie wyznaczył. W kategoriach polityki powiedzielibyśmy, że człowiek – jeżeli nie ograniczy swych pragnień – nieuchronnie staje się uzurpatorem i despotycznym władcą.



Not till God make men of some other metal than earth. Po drugie, nawet wówczas gdy Beatrice zgodzi się poślubić Benedicka, uczyni to, zachowując daleko idącą rezerwę i umiarkowanie. Na pytanie o wzajemną miłość oboje odpowiadają, że kochają się „umiarkowanie” (5.4). *No more than reason* znów postawi tłumaczy w trudnej sytuacji zawarcia kilku znaczeń w jednym zwrocie. Chodzi tu o wpisanie uczucia w sferę racjonalności kontrolowanej przez rozum (*reason*), a tym samym o narzucenie jarzma trudnej do okiełznania namiętności, ale także generalnie o odnalezienie właściwej miary dla postępowania człowieka i wreszcie o delikatną grę z partnerem, w której indywiduum, powierzając się drugiemu, nie czyni tego „bez reszty”, lecz stara się zachować przestrzeń, w której pozostaje sobą, „sobą” niezwiązanym/niezwiązaną z drugim. Jan Kasprówicz trafia w sedno, gdy *No more than reason* tłumaczy jako „nic więcej nad to, co należy”. Nic dziwnego, że w tej sytuacji to nie sami zakochani, lecz ich otoczenie („Wszyscy gotowi byli przysiąc, że mnie kochasz”; „[...] gdyż wszystkie, jak jedna / Gotowe były przysiąc, że mnie kochasz”, 5.4) wyznaje miłość w ich imieniu. Owego „co należy” nie da się określić precyzyjnie. Wyznacza ono obszar, w który indywiduum wychyla się, ryzykując, a jednocześnie zastrzega sobie prawo do tego, by nie stać się jedynie przedmiotem w grze drugiego. Wyczuwa to doskonale Beatrice. Gdy Antonio powie do Hero, że z pewnością „pozwoli ojcu pokierować sobą”, Beatrice zdobędzie się na sprzeciw wobec tej polityki matrymonialnej będącej w istocie praktyką (by posłużyć się terminem Heideggera) „dostawiania” indywiduów do siebie: „Jest powinnością mej kuzynki dygnąć i powiedzieć: »Jak sobie życzysz, ojczu«. Lecz mimo wszystko, kuzynko, niechaj to będzie piękny mężczyzna, w przeciwnym razie dygnij ponownie i powiedz: »Ojczu, niech będzie, jak ja sobie życzę” (2.1).



„Narażasz się zbytnio, porzucając miasto”. Gdy we *Śnie nocy letniej* kochankowie, w których losy wdało się prawo ze swymi bezdusznymi i okrutnymi werdyktami, zechcą bronić swego uczucia, opuszczają miasto, a ich pierwszym schronieniem będzie las. Lysander proponuje Hermii ucieczkę z ojczystego domu, mówiąc: „W lesie, o milę za miastem, tam właśnie, / Gdzie napotkałem cię, gdy wraz z Heleną / Kiedyś majowe czciłaś święto, będę / Czekał [...]” (1.1). Las jest miejscem wielorakiej próby. Jego mroczne bezdroża mają najpierw stanowić dodatkowy test miłości Hermii: „Więc jeśli kochasz mnie, wymknij się cicho / Jutrzejszej nocy z ojcowskiego domu” (1.1) – mówi Lysander, a gotowość stawienia czoła niebezpieczeństwom lasu ma potwierdzić miłosną decyzję kobiety. W II akcie sztuki dostrzega to Demetriusz, rywal Lysandra, który postanowienie opuszczenia miasta przez zakochaną kobietę ocenia jako dobrowolne i bezwarunkowe poddanie się woli mężczyzny: „Narażasz zbytnio skromność, porzucając / Miasto, by oddać się w ręce człowieka, / Który nie kocha cię; powierzasz nocy / I sposobności, którą ona daje / Niskim podszeptom w miejscu tak ustronnym, / Całe bogactwo swojego dziedzictwa” (2.1). Las jest „miejscem ustronnym”, a *desert place*, miejscem „złej rady” (*ill counsel*), jednoczącym się z ciemnością nocy (*opportunity of the night*) w dążeniu do niecnego i, co gorsza, nieodległego (*opportum* – „blisko portu”) celu. Wynika z tego, że miasto nie sprzyja namiętnościom, lecz prawu; nie inspiruje namiętności, co najwyżej je toleruje, pod warunkiem że nie łamią reguł wyznaczonych przez rządzących.



„Kawaler czysty i panna cnotliwa”. Kiedy więc Hermia i Lysander układają się do snu na leśnej polanie w drodze do miejsca, gdzie nie dosięgnie ich ateńskie prawo, wznoszą takie właśnie przeszkody mające utrzymać między nimi należyty dystans. Budują metaforyczne „miasto” w topograficznych ostępach dzikiego lasu. Lysander czyni to, strojąc swoją namiętność w zawile, manierystyczne retoryczne figury, lecz Hermia z łatwością rozpoznaje, iż są one „miejską” grą, zręcznym „składaniem słów” stwarzającym przestrzeń poza prawdą i kłamstwem: „Lysander słowa bardzo pięknie składa. / Wstyd by przyniosło Hermii, grzecznej damie, / Gdyby miała rzec, że Lysander kłamie” (2.2). Lysander nie „kłamie”; porusza się w miejskiej przestrzeni, w której dyskurs oceniany jest wedle kryteriów społecznej przydatności i odpowiadającego przyjętej konwencji *decorum* zachowania. Dlatego Hermia może powiedzieć,

że gdyby przyjęła słowa Lysandra w kategorii ich bezwzględnej wartości prawdy lub fałszu, poza konwencją, której służą, przyniosłoby to poważny uszczerbek jej manierom i dumie, *much beshrew my manners and my pride*. Prawda i kłamstwo mają tu właściwy sobie status, a Hermia postępuje z logiką krytyka literackiego. Northrop Frye w swych rozważaniach o historii i micie posłuży się właśnie przykładem *Snu nocy letniej*, aby wykazać, że prawda wypowiedzi artystycznej nie ma wiele wspólnego z prawdą stanu faktycznego: „O ile prawda związana jest z poezją, zawiera się w formie językowej i nie dostarcza nam żadnego zewnętrznego kryterium swej prawdziwości”¹¹⁹. A jednak stojąc wobec retorycznych labiryntów Lysandra, układających się w nieprzerwaną sekwencję zagadek (*Lysander riddles very prettily* – powie wybranka Ateńczyka), Hermia wybierze rozwiązanie radykalnie praktyczne, chociaż i ono będzie „miejskie” w swoim charakterze. „Ułóż się dalej, miły, ze skromności. / Gdyż wiedzą, gdzie jest granica godziwa, / Kawaler czysty i panna cnotliwa” – to postulat podstawowej ludzkiej „obyczajności” (*human modesty*), do którego wypełnienia niezbędny jest dystans, a ten z kolei należy do sfery *polis* i „uprzejmości” (*courtesy*) zachowania właściwej jej mieszkańcom: *love and courtesy lie further off*.



„Ułóż się dalej, miły, ze skromności”. Owa *courtesy* jest cechą wzajemnych relacji jednostek. Prawo natomiast pozostaje zasadniczo poza jej granicami. Gdyby rozumieć *courtesy* jako dworną uprzejmość zachowania, a także gotowość do oddania części swego stanu posiadania – do przekazania go innym jako swoistego daru (tak jak mówimy, że coś jest dostępne *by courtesy of...*), rodzaj wyrozumiałości wobec cudzych potrzeb i wrażliwości na ich zainteresowania, wówczas okazałoby się, że prawo jest zaprzeczeniem życzliwej uprzejmości w postępowaniu wobec innych. Gdy *courtesy* jest efektem „względu na kogoś”, prawo jest radykalnie „bez-względne”. Egeusz, ojciec zakochanej wbrew jego woli Hermii, nie waha się ani chwili, aby odwołać się do litery prawa, którego majestat zdaje się podnosić fakt, że pozwala mu ono wystąpić przeciwko własnej córce: „Przychodzę / Stroskany, aby wnieść skargę przeciwko / Własnemu dziecku, mojej córce Hermii” (I.I). Prawo działa nie „ze względu na...”, lecz bez wszelkiego „względu”; jedynym wyjątkiem jest własność stanowiąca instancję, której moc działania sięga ponad wszystkie relacje. Bez-względność prawa polega na sankcjonowaniu woli jednostki „bez względu na...”, jeżeli tylko to, czego dana

¹¹⁹ Northrop Frye on Religion..., s. 17.

jednostka chce, znajduje uzasadnienie w szeroko rozumianym prawie własności. To dlatego właśnie Egeusz może skierować oskarżenie przeciwko córce: jego ojcostwo jest niejako wtórne wobec faktu bycia właścicielem: „Niechaj mnie wesprze przywilej ateński. / Moja jest (*As she is mine*), mogę jej wybór nakazać: / Jeśli nie zechce przyjąć tego pana, / Niech śmierć ją spotka zgodnie z naszym prawem” (1.1). W *Kupcu weneckim* nawet po śmierci ojciec sprawuje władzę nad losami córki.



„Skonam równie czysta jak Diana, gdy nie zostanę zdobyta zgodnie z ostatnią wolą mego ojca (*my father's will*)” (1.2). Tak wyrokuje Porcja w *Kupcu weneckim*. Nie chodzi już tylko o „wolę” ojca, lecz o jego „ostatnią” wolę, a zatem o zdanie nienaruszalne, strzeżone nie tylko literą prawa, lecz przede wszystkim nieodwołalną pieczęcią śmierci i należnego jej szacunku. Ojciec i prawo stanowią niekwestionowaną parę. Poczet ojców, których władza obejmuje losy ich córek i synów, wpływając dramatycznie na ich życie, jest w dramatach Szekspira długi. *Pater familias*, zwłaszcza gdy jest jednocześnie monarchą, czyni sprawy rodziny sprawami państwa. Kwestia wyboru małżonka doskonale zespaja te dwie sfery: z jednej strony wprost wiąże się z indywidualnymi afektami, z drugiej – za sprawą dziedziczenia i interesów dynastycznych – stanowi żywą materię państwa. To, co skryte, i to, co jawne, to, co schowane, i to, co ostentacyjnie odsłonięte, spotykają się w jednej figurze świata, której gwarantem jest ojciec-prawodawca. Ojciec ucieleśnia wszelkie abstrakcyjne kategorie, którymi posługujemy się w organizowaniu naszej rzeczywistości. Owo „urodzinnienie” prawa służy ujednoliceniu obrazu świata, nadając mu spójny porządek, zgodnie z którym to, co intymnie indywidualne, ma współpracować z tym, co nad wyraz publiczne. Początek *Cymbelina* pozwala wyraźnie dostrzec zarówno porządkujące działanie ojca i jego prawa, jak i kłopoty, do jakich prowadzi zakłócenie owego porządku. „Niebo nie bardziej rządzi naszym losem / Niżli królewskie oblicze wyrazem / Twarzy dworaków naszych” (1.1), a posępność owych twarzy jest reakcją na faktycznie dokonany już wyłom w jednolitym systemie świata zespajającym prywatne i publiczne, przy czym ojciec-prawodawca jest gwarantem ostatecznego prymatu publicznego nad prywatnym. Postępowanie Cymbelina, króla i ojca, wyjaśnia się nam następująco: „Córka, dziedziczka całego królestwa / (Którą chciał oddać synowi swej żony – / Wdowy, niedawno przezeń poślubionej), / Oddała rękę pewnemu panu, / Biednemu, ale szlachetnemu. Wzięła / Ślub, a małżonek jej został wygnany; / Ją uwięziono [...]” (1.1).

„Zgodnie z ostatnią wolą mego ojca (*my father's will*)”. Mamy tu serię czynów prowadzących do dwóch niebezpiecznych precedensów. Po pierwsze, skrytość erotycznego pożądania bierze górę nad jawnością państwowego interesu, a mówiąc inaczej, „córka” (kobieta, dziecko) triumfuje nad „dziedziczką” (będącą figurą ekonomicznej i dynastycznej przyszłości państwa). Po drugie, zahamowanie planów ojca, który „chciał” innego męża dla córki, zatamowanie działania jego woli, jest uderzeniem w samą strukturę prawa, w której wola władcy stanowiła podstawę działania (wedle rzymskiej zasady „co cieszy księcia, ma moc prawną”, *quod principi placuit legis habet potestatem*), musi wywołać reakcję, która potwierdzając porządek ojca-prawodawcy, powoduje pęknięcie w harmonijnym dotąd związku publicznego z prywatnym: córka zostaje uwięziona, a jej małżonek wygnany. „Prywatnoprawne uprawnienia ojca i pana domu odzwierciedlają porównywalną publicznoprawną władzę imperatora, żywego głosu prawa, którego każdy kaprys równy był ustawie i którego »przyjemność« miała siłę prawa. [...] Stanowić prawo oznacza dosłownie przemawiać »w imię ojca«, bez względu na to, czy jest nim Bóg, cesarz, suweren, lud czy wreszcie głowa rodziny. Zająć z kolei miejsce ojca to przyjąć obraz lub rolę, to mówić »jak prawo«”¹²⁰. Ojciec, którego wola została boleśnie dotknięta, z konieczności staje się tyranem, choć kryje się w tym paradoks – jest tyranem, który chce bronić prawa i harmonijnego porządku świata. Jak pisze Pierre Legendre, „tyran jest zawsze karykaturą zdeprecjonowanego ojca”¹²¹.

„Prędzej dam się owałaszyć, niżby / Miały urodzić nieprawie potomstwo”. Cienka granica oddziela ojca od tyra. Zadziwia lekkość, z jaką ojcowie dysponują swymi dziećmi, czyniąc z nich zastaw swej polityki. Gdy w *Zimowej opowieści* Antigonus stara się odwieść Leontesa od pociągnień, u których podstaw leży chorobliwa zazdrość, nie zawaha się postawić na szali przyszłości własnych dzieci. „Jeśli czci w niej [królowej – T.S.] nie ma, / To mam trzy córki, najstarsza z nich liczy / Lat jedenaście, a druga i trzecia / Dziewięć i niemal pięć. Gdy się okaże / Rzecz ta prawdziwa, niech one zapłacą. / Na honor, każę wszystkie wyjałować, / Nie

120 P. GOODRICH: „Nieswiadomość jest prawnikiem”. *Psychoanaliza i prawo w dziele Pierre’a Legendre’a*. Przeł. I. MICHALSKA. „Kronos” 2010, nr 3, s. 46.

121 P. LEGENDRE: *La fabrique de l’homme occidental*. Przeł. A. DWULIT. „Kronos” 2010, nr 3, s. 308.

ujrzą nawet lat czternastu, aby / Płodzić bękarty. To moje dziedziczki, /
 Lecz prędzej dam się owałaszyć (*I'd rather glib myself*), niżby / Miały
 urodzić nieprawie potomstwo” (2.1). Ojciec i jego prawo strzegą świata,
 w którym konsekwencje czynów ojca obciążają nie tylko jego samego,
 lecz spływają na dalsze pokolenia. To rzeczywistość, w której za pomyłki
 ojca płacą inni; „niech one zapłacą”, *they'll pay for it* ustanawia regułę,
 w myśl której ojciec nigdy nie ponosi samotnie skutków swoich czy-
 nów i decyzji. Ojciec jako prawodawca nie zna samotności; jego świat
 jest stanem zbiorowym ponoszącym koszty jego decyzji. Inaczej ojciec
 straciłby swe atrybuty. Pozwolić innym postępować wedle ich woli – to
 przestać być ojcem, zostać „owałaszonym” (*glib*), a zatem skazać świat
 na całkowity chaos i pomieszanie ról. Ale podejrzenia Szekspira kierują
 się w tę właśnie stronę. Lektura słynnej przemowy Ulissesa z I aktu
Troilusa i Cressidy, wskazuje, że świat nowoczesny jest światem „owa-
 łszonego” ojca, który im bardziej usiłuje odzyskać utraconą pozycję,
 tym bardziej traci znaczenie.



„Wszyscy jesteśmy bękartami”. Taki ojciec jest ojcem niepewnym, nie-
 jako „prowizorycznym”, przyjętym społecznie jako użyteczna i akcep-
 towana fikcja. Mówi o tym rozgoryczony i wywiedziony podstępem
 w pole Posthumus. Jego monolog na końcu II aktu *Cymbelina* opiera się
 na przeświadczeniu, że świat został już „owałaszony”, stał się światem
 „kobiet”, a co za tym idzie, światem pozbawionym wszelkiej pewności:
 „Czy ludzie istnieć nie mogą inaczej, / Jak tylko będąc na pół dziełem
 kobiet? / Wszyscy jesteśmy bękartami, a ów / Najczcigodniejszy czło-
 wiek; ten, którego / Zwałem mym ojcem, nie wiem, gdzie przebywał, /
 Gdy mnie wybito [...]” (2.4). Jeżeli istotnie „wszyscy jesteśmy bękartami”
 (*We are all bastards*), pod znakiem zapytania staje zasadnicza i wielo-
 krotnie przez Szekspira w wypowiedziach ojców akcentowana sprawa
 dziedziczenia. W sytuacji, w której ojciec przestaje być absolutnym pra-
 wodawcą i gwarantem porządku, kiedy zostaje „owałaszony”, staje się
 już tylko imieniem, nazwą, tym, kogo „zwiemy ojcem”, *man which I did
 call my father*. Fundamentalna suplikacja „w imię Ojca” zostaje teraz
 radykalnie przeakcentowana: nie chodzi już o przywołanie ojca jako
 takiego, lecz jedynie o powtarzanie jego imienia, przemawiamy zatem
 nie „w imię OJCA”, lecz „w IMIĘ ojca”. To także ojciec nieobecny, indy-
 widuum, którego miejsce pobytu jest nieokreślone („nie wiem, gdzie
 przebywał”). W *Zimowej opowieści* Leontes dopuści możliwość własnej
 „nieobecności” w chwili poczęcia syna. Świat nowoczesny jest światem
 niepewnego ojcostwa, światem jedynie w IMIĘ ojca.

„Ty, Posthumusie, który obudziłeś / Nieposłuszeństwo we mnie wobec króla, ojca mego”. Nadarza się więc sposobność do pojmowania tego świata jako pola praktykowania wolności. Imogena odrzucona przez ojca nagle zdaje sobie sprawę z tego, że jej czyn nie wynikał jedynie z porywu serca, lecz że był czynem „niezwykłym”, „rzadkim”, bo wymagającym niespotykanej odwagi; zawierał *a strain of rareness*. Istotą postępowania Imogeny staje się teraz zwrot przeciwko ojcu jako prawodawcy i dysponentowi systemu, a namiętność do Posthumusa stanowi jedynie siłę uruchamiającą buntowniczą energię. Eros sprzyja wyraźnie działaniu politycznemu: „Ty, Posthumusie, który obudziłeś / Nieposłuszeństwo we mnie wobec króla, / ojca mego, i kazałeś wzgardzić / Równych mi książąt zalotami, pojmiesz, / Że pospolity nie był to uczynek, / Ale niezwykły” (3.4). *Disobedience 'gainst the king my father* łączy się z odrzuceniem przyjętej hierarchii społecznej, której strażnikiem był ojciec-prawodawca, pilnie strzegący porządku dziedziczenia. Teraz nieposłuszeństwo wobec ojca musi oznaczać wypowiedzenie posłuszeństwa zasadom dziedziczenia opartym na ekwiwalentnie równym statusie materialnym i społecznym narzeczonych. Miał posłuszeństwa mamy teraz „wzgardę” (*contempt*) będącą wynikiem radykalnego wyrzeczenia się posłuszeństwa względem ojca, co Imogena ujmie w lapidarną formułę: „Nie chcę dworu, ni ojca”, *No court, no father*.

„Dobry człowieku, a gdzie ja się podzieję?”. Oznacza to także poszukiwanie nowych sposobów egzystencji. Rzeczywistość ojca-prawodawcy zwalniała nas z tej troski, gdyż sercem jego porządku była właśnie mapa miejsc nam dostępnych oraz łączących je szlaków. Gdy wypowiadamy posłuszeństwo temu ładowi, stajemy w obliczu konieczności znalezienia własnych dróg, te bowiem dobrze znane i oznaczone należą do reżimu ojca i podlegają jego czujnej władzy. Trzeba zatem znaleźć dla siebie nowe ścieżki, nową tożsamość, nowy sposób bycia, który zmyli pogoń uruchomioną natychmiast przez ojca. **Punktem wyjścia jest przerwanie otwartą i pozbawioną bezpiecznie znajomych wyznaczników przestrzeni.** Imogena, decydując się na ucieczkę z pałacu, pyta: „Dobry człowieku, a gdzie ja się podzieję? / Gdzie mam przebywać? Jak żyć? Gdzie pociechę / Znajdę [...]” (3.4). Zerwanie ze światem ojca odsłania przesłonięte do tej pory trzy dramatyczne zapytania, które stają się wręcz wołaniem, tym radykalniej łamiąc ciszę ojcowskiego porządku: *What shall I do the while?; Where bide?; How live?*. Podkreślamy, iż są one

„wołaniem”, a nie zwykłą indagacją, stanowią bowiem wykrzyk słabości, utrzymany w tonacji, którą Heidegger mógłby nazwać „pesymizmem słabości”, ale to właśnie owa bezradność jest siłą zdolną do nadwyreżenia monolitycznego świata ojca. Nagle indywiduum postrzega siebie jako „bezdomne” („Gdzie mam przebywać?”) i nieprzygotowane do egzystencji („Jak żyć?”); stabilność i solidność świata okazują się prowizoryczne, „tracą swą budującą siłę i stają się czymś nic nie znaczącym”¹²². Mówiąc językiem nieobcym Szekspirowi – wszystko, co stałe i trwałe, staje się zwiewne i eteryczne.



„Dobry człowieku, a gdzie ja się podzieję?”. Hierarchiczny świat ojca oferuje bezpieczeństwo, jeden wszak porządek obowiązuje tu wszędzie: kosmos i społeczeństwo rządzą się tymi samymi zasadami, których ucieleśnionym gwarantem jest ojciec. Jego ciało stanowi punkt środkowy, który, widoczny z każdego miejsca, umożliwia orientację, ale tym samym ogranicza swobodę wyboru drogi i miejsca. Jacob Taubes w komentarzu do monologu Ulissesza z I aktu *Troilus i Cressidy*, do której to przemowy jeszcze powrócimy, pisze: „Hierarchia zakłada istnienie pojęć absolutnej góry i absolutnego dołu, gdyż jedynie w oparciu o nie ustanowić można drabinę rang. Rozróżnienie tego, co wyżej, i tego, co niżej, przenika kosmologię, psychologię i kosmologię wieków średnich, odkrywając jednocześnie horyzont, w którym wszystkie rzeczy widzialne i niewidzialne mają swoje miejsce”¹²³. **Szekspir stawia nas na progu świata, w którym rzeczy i ludzie zaczynają czuć się nie „na miejscu”, a zatem zostawiając miejsce za sobą, rezygnują z gwarantowanego przez nie bezpieczeństwa.** Musi to niechybnie skutkować niepokojem, jaki budzi nagle otwarta przestrzeń bez drogi, a przynajmniej bez drogi „bezpiecznej”. W *Jak wam się podoba* pierwsze pytanie wygnanej Rosalindy brzmi: „Lecz dokąd mam iść?” (1.3), a właściwie: „dokąd mamy iść?” (*whither shall we go?*), i słychać w nim aż dwa rodzaje niepokoju: o miejsce przeznaczenia, ale także o niepewny szlak podróży („Biada nam, straszne to niebezpieczeństwo / Dla panien / Ruszyć w tak daleką drogę”, 1.3).

122 M. HEIDEGGER: *Drogi lasu*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa, Aletheia, 1997, s. 180.

123 J. TAUBES: *Teologia a teoria polityczna*. Przeł. R. KUCZYŃSKI. „Kronos” 2010, nr 2, s. 17.



„Dokąd mamy iść?”. To pytanie ważne nie tylko dlatego, że uświadamia nam, jak kruche są podstawy naszego umiejscowienia w świecie, w którym ojcowie ustanawiają swój twardy porządek. Miejsce Rosalindy i Celi było stabilne i niczym niezagrożone, a gwarantowała to niepodważalność sankcji ojca i suwerena w jednej osobie. Lecz obydwie sankcje zostają podważone: księżęca łaska suwerena okaże się kapryśna (Rosalinda nie będzie już dłużej tolerowana na dworskich pokojach), córka zaś wypowie posłuszeństwo ojcu w imię kobiecej przyjaźni. Ale wagę tego pytania wyznacza i to, że w ogóle zostaje ono postawione, to znaczy, że **zaczynamy sobie uzmysławiać, że w istotnym sensie jesteśmy sami twórcami swoich „miejsc” w świecie.** „Dokąd mamy iść?” – pyta człowiek dramatycznie uwolniony, a raczej wyzwolony z dotychczasowego obrazu świata; człowiek, który „wychylił się” poza krawędź usankcjonowanego porządku. A wreszcie fakt, że to kobiety rozmawiają o tym, gdzie iść, kobiety podnoszące rewoltę wobec ojca; kobiety, nie tylko te (jak Rosalinda), którym ojciec wypowiedział, „wymówił” miejsce, lecz także te, które (jak Celia) z tego miejsca same zrezygnowały. Rosalinda i Celia to Thelma i Louise; łączy te dwie odległe od siebie o niemal 400 lat pary kobiet nagle „wypowiedzenie” miejsca, które przydzielili im świat, oraz decyzja o ruszeniu w drogę. To o nich mówi radykalna feministka meksykańska Gloria Anzaldua kierująca do kobiet następujące wezwanie: „Niech was nie napawają lękiem ani niebezpieczeństwa podróży, ani przepastność krainy – spoglądajcie z nadzieją w przyszłość i torujcie nowe drogi w tych lasach”¹²⁴.



„Dokąd mamy iść?”. To pytanie nie musi więc być dowodem bezradności. Odbieramy je tak w pierwszym „słyszeniu”; kieruje się ono w pustkę, jaka otwiera się po odrzuceniu „rady” ojca. Bezradność oznacza odsunięcie władzy ojca, której pierwszą konsekwencją jest właśnie poczucie opuszczenia, bycia zdanym na siebie. Ale ta sytuacja wywołuje jeszcze inne doznanie: teraz bezradność staje się wyzwoleniem, uwolnieniem się spod wszechwładnej ojcowskiej „rady”. Pustka nie jest już spustoszeniem, lecz odrodzeniem się wolności. Gdy w *Zimowej opowieści* Polixenes, ojciec narzeczonego Perdity, poucza dziewczynę, by dała się przekonać do goździków i nie traktowała ich jako „błękartów natury”, ta zgodzi

¹²⁴ C. MORAGA and G. ANZALDUA: *The Bridge Called My Back*. New York, Kitchen Table Press, 1983, s. 5.

się z całym wywodem („To prawda”), ale pozostanie twardo przy swoim zdaniu, odrzucając radę teścia: „Nie wbiję / Nawet kołeczka w ziemię, by zasadzić / Choćby jednego. Tak jak bym nie chciała / Po to malować się, by ten młodzieniec / Nazwał mnie piękną jedynie dlatego / I zechciał, abym mu dzieci rodziła” (4.4). „Dokąd mamy iść?” jest w tej sytuacji manifestem wolności, zdaniem się na własną radę; uwolnieniem radykalnym, zważywszy na zakwestionowanie obowiązku rodzenia dzieci, odrzuceniem będącego prerogatywą męskiego porządku politycznego pożądania (*desire to breed by me*) nie samej kobiety, lecz efektu funkcjonowania jej biologicznego mechanizmu w postaci pierwotnego syna, dziedzica tronu.



„Lecz czemu rozmawiamy o ojcach, gdy istnieje taki człowiek jak Orlando?”. Rosalinda w *Jak wam się podoba*, sama przebrana za mężczyznę i wciągnięta w wymyśloną przez siebie grę uwodzenia, w której gra rolę postaci obdarzonej męskim imieniem Ganimeda, podobnie zaproponuje swej towarzyszce wymknięcie się ze świata ojca krętym szlakiem miłości: „Lecz czemu rozmawiamy o ojcach, gdy istnieje taki człowiek jak Orlando?” (3.4). Ojcowie znajdują alternatywę w postaci tych, którzy ze świata ojców zostali wypędzeni, którzy znaleźli się w niełasce ojców. Le Beau radzi, by Orlando „się oddalił” z dworu księcia; młodzieniec znajdzie swój odpowiednik w Rosalindzie, która niebawem także zostanie skazana na banicję. „Spakuj się, pani, gdy ci życie miłe, / I dwór nasz opuść niezwłocznie” (1.3) – powie do niej Książę Fryderyk. Orlando i Rosalinda nie chcą mówić o ojcach, ponieważ, czasowo przynajmniej, nie należą do ich świata, a Las Ardeński jest geograficzną nazwą ich nowej rzeczywistości, wolnej od ojcowskiego prawa. Ci, którzy wypowiadają posłuszeństwo temu światu, szukają uzasadnienia w innego rodzaju argumentacji. Gdy Książę, przemawiając językiem politycznej taktyki, powraca do pojęcia „zdrady”, Rosalinda i Celia oprą się na racji etycznej, która odrzuca zasadę zbiorowej odpowiedzialności („Zdrada dziedziczną nie jest, książę panie”, 1.3) i odwołuje się do sumienia jako istotnej podstawy działania („Ja nie prosiłam, aby pozostała” – odpowiada Celia ojcu wyrzucającemu Rosalindę poza granicę królestwa – „Tak chciały twoje wyrzuty sumienia”). „Czemu rozmawiamy o ojcach, gdy istnieje taki człowiek jak Orlando?”. Pytanie to przypomina o trzech rzeczach. Najpierw o tym, że system władzy skupia uwagę na samym sobie, wymuszając w ten sposób posłuszeństwo, i już sama zmiana tematu stanowi zapowiedź wyłomu; następnie o tym, że prawu królewskiej decyzji przeciwstawić można prawo dys-

kusji (Rosalinda i Celia podejmują debatę z Fryderykiem). I wreszcie, daje się nam do zrozumienia, że istnieje, choćby jedynie hipotetyczna, wspólnota odrzuconych („Dokąd mamy iść?” – pyta Rosalinda, znacząco posługując się liczbą mnogą), połączonych utopijnym, zapewne niespełnionym marzeniem o innym kształcie świata.



„Czy bór ten nie jest bezpieczniejszy niżli ów dwór zawistny?”. To retoryczne pytanie stawia Książę Senior na początku II aktu *Jak wam się podoba* (2.1). Las Ardeński, wrzosowiska *Króla Leara*, windsorski park, w którym Falstaffa opada gromada leśnych duchów – wszystko to miejsca na peryferiach władzy, rejony pograniczne, gdzie szukają schronienia zesłańcy (jak Książę Senior w *Jak wam się podoba*), odrzuceni ojcowie (jak w *Królu Learze*), żałośni amanci łakomi wdzięków swych wybranek (jak w *Wesołych niewiastach z Windsoru*). Wolność znajduje na tych peryferiach swoją topografię, ale dzieje się tak dlatego, że centrum poświęciło swe wysiłki temu, by wolność ograniczyć, lub nawet się jej pozbyć. Uzurpatorzy podstępnie pozbawiają tronu swoich braci; w *Burzy* brutalny świat politycznej pragmatyki triumfuje nad kruchym królestwem sztuki i magii Prospera. Historia niczym walec przetacza się przez indywidualne biografie ludzi zamienione w ruinę nie tyle ślepym losem (jak w tragedii antycznej), ile podstępnym spojrzeniem politycznego pragmatyka. Friedrich Schelling widział w dramatach Szekspira nie „los”, lecz „nemesis”: „Odmienność tej nemesis od prawdziwego losu jest niezwykle interesująca. Ta nemesis pochodzi z rzeczywistego świata i tkwi w *rzeczywistości*; jest to nemesis, która panuje również w historii”¹²⁵. **Już nie los, lecz historia stanowi wyzwanie dla człowieka.** Freud także dostrzega różnicę między Edypem a Hamletem: „W *Królu Edypie* dziecięca nieświadoma fantazja zostaje unaoczniona i spełniona w przebiegu dramatu. W *Hamlecie* natomiast pozostaje stłumiona i dowiadujemy się o niej jedynie z jej konsekwencji oraz wywołanych przez nią zahamowań”¹²⁶.



„Czy nie wiesz, że książę wygnał mnie także, swoją własną córkę?”. A zatem świat jest, posłuchajmy znowu Schellinga, sporem wolności,

125 F.W.J. SCHELLING: *Filozofia sztuki...*, s. 453.

126 S. FREUD: *The Interpretation of Dreams*. New York, Avon Books, 1980, s. 289.

historia bowiem to „wolność walcząca z wolnością”¹²⁷. Gdy brutalny uzurpator Książę Fryderyk w akcie nieograniczonej wolności wypędza Rosalindę, czyni to ze strachu przed buntem, gdyż „jej powściągliwość, skromność i milczenie / Mówią do ludu, który się lituje” (I.3); ale ta demonstracja samowolnej wolności napotka opór manifestujący wolność tego, kto winien być całkowicie uległy, a więc pozbawiony wolnego wyboru. To córka tyrana, Celia, zbuntuje się przeciwko ojcu, przeciwstawiając swoją wolność wolności ojca-suwerena: „Czy nie wiesz – mówi do Rosalindy, swej przyjaciółki – że książę / Wygnał mnie także, swoją własną córkę?” (I.3). Wolność uzurpatora Fryderyka stoi też w konflikcie z wolnością Księcia Seniora i jego towarzyszy biwakujących w Lesie Ardeńskim; każda ze stron ma swoje racje i chociaż każda z nich jest na swój sposób „ślepa”, nie jest to jednak ślepotą wielkiego losu porażającego indywiduum dotknięte „tragicznym błędem”, o którym tyle mówi Arystoteles, nazywając go *hamartia*; to po prostu ograniczone widzenie, każące człowiekowi dostrzegać jedynie własne sprawy i dążenia. Dramatyczną ślepotę losu zastąpiła kurza ślepotą właściwa historii.



„Czy nie wiesz, że książę wygnał mnie także, swoją własną córkę?”. To niemal odtworzenie sytuacji Edypa. Władca Teb poszukuje winowajcy, nie wiedząc, że szuka samego siebie; Książę Fryderyk wypędza bratanicę, obawiając się jej popularności wśród ludu, po to, aby ochronić własną córkę: „Mądrzejsza wydasz się i cnót pełniejsza, / Gdy jej nie będzie” (I.3) – powie, uzasadniając wyrok banicji. Nie wie, że tym samym wyrzuca z państwa i naraża na niebezpieczeństwo tę, którą miał zamiar chronić; Celia ucieknie z domu i uda się w ryzykowną wyprawę do Lasu Ardeńskiego. Na czym polega różnica między światem Teb a światem państwa, w którym mieści się Las Ardeński? Jak powiedziałby Schelling, na tym, że pierwszy jest dotknięty „losem”, drugi już tylko pada ofiarą „nemesi”. I coś równie istotnego: antyczny świat rozważa człowieka, który wobec przerażających mocy nieuniknionej konieczności zabiega o godny umiar w znoszeniu cierpienia. U Ajschylosa przykuty do skały Prometeusz wywodzi: „Los znaczony / nieść trzeba ze spokojem, jako że niezłomna, / niezwalczona jest twardej konieczności siła”¹²⁸. W świecie Szekspira umiar nie jest już możliwy, biegunowo odmienne rzeczywi-

127 F.W.J. SCHELLING: *Filozofia sztuki...*, s. 454.

128 AJSCHYLOS: *Prometeusz w okowach*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii greckiej...*, s. 35.

stości nieustannie konkurują z sobą: król rozmawia z błaznem, czasami (jak w *Królu Learze*) wręcz sam staje się błaznem, w *Makbecie* pijany Odźwierny leniwie wlecze się w stronę drzwi, gdy wokoło wszędzie już pełno krwi, w *Zimowej opowieści* dworska dama łaje króla i skazuje na długie lata zadośćuczynienia. Paradoksalnie, wezwanie do godnego spokoju daje się mocniej wysłyszeć w świecie Edypa, w którym rządzi los, niż w świecie, w którym rządzi historia, czyli moc wyłącznie ludzkich ambicji i dążeń. Los otwiera szczelinę, przez którą prześwieca wieczność; „nemesiś” historii zamyka wszystko w skorupie „teraz”. Nieprzypadkowo Ajschylos mówi o ludziach jako o „jednodniowych”.



„A co, kuzynko, gdybyśmy tak skradły / Twojemu ojcu nadwornego błazna?”. W tym świecie błazen jest niezbędny. Stanowi nawet przedmiot rozgrywki między stronami konfliktu. Nim nałożą męskie przebranie i wyruszą w drogę, dwie panny zechcą odebrać monarsze błazna. „A co, kuzynko, gdybyśmy tak skradły / Twojemu ojcu nadwornego błazna? (*the clownish fool*)” (1.3) – pyta Rosalinda. Ojciec/król pozbawiony błazna traci coś więcej niż dworskiego funkcjonariusza i prestiż; odebrana zostaje mu pociecha, rozrywka mająca nie tyle odciążyć monarchę od trudów władzy, ile przeciwnie – podkreślić jej ciężar. **Władza jest trudna, winna się jawić poddanym jako ciężar, to bowiem usprawiedliwia poczynania władcy i stwarza wokół niego samego i jego instytucji specyficzną atmosferę odpowiedzialności.** Błazen jako dostarczyciel pociechy (*comfort*) ma dobitnie wykazać samemu władcy, jak trudnej roli podejmują się władzę sprawujący. W II części *Henryka IV* Król mówi, że korona jest dziełem „brudnego przedsięwzięcia”, o którego trudach i o którego grozie nikt nie ma wyobrażenia: „[...]ja jeden wiem, / ile trosk z nią tkwiło na mej głowie” (4.4). *The clownish fool* jest potrzebny nie tylko jako narzędzie kłownady, lecz przede wszystkim jako alibi mające władzę usprawiedliwić ciężarem tak nieznośnym, że bez rozrywki byłby to ciężar nie do zniesienia. Jednocześnie błazen, któremu wiele wolno, stwarza fasadę monarszego demokratyzmu; jego żarty i spoufalenia legitymizują tyranie, dlatego ucieczka błazna jest dotkliwym ciosem dla władcy. Także dla tej szczególnej postaci władcy, jaką jest ojciec.



„Byłby z ciebie dobry błazen” (1.5). Kwestia pozornie błaha, gdyby nie fakt, że to dworski kłown zwraca się w ten sposób do Leara. To

z pewnością odwrócenie porządku, przesunięcie dołu w stronę szczytu, zepchnięcie tych na górze w gęstą ciemność dołu. Ale chodzi o coś więcej niż o czasowe zawieszenie obowiązującego ładu; z całej sceny wynika, że ład ów jest permanentnie zakłócany, że był ładem tylko dlatego, że przystaliśmy na pewne konwencje wyznaczające rytm, bieg i wartość wydarzeń. Grecka tragedia zabiega o to, by dane nam było zobaczyć ocalone resztki mądrości człowieka; Szekspir natomiast ukazuje głupotę jako niezbywalną ludzką cechę. Jedyną mądrością byłoby zatem ujrzeć, jak się jest niemądrym. Dramat Leara to dramat niewiedzy rozpaczliwie broniącej się przed poznaniem prawdy o sobie. Mądrość idzie ku niemądremu, a Lear robi wszystko, by uniknąć tego spotkania. Oto lekcja historii i jej „nemesis”.



„Byłby z ciebie dobry błazen”. To przecież zaczepka, sposób podrażnienia, ziarnko piasku, wokół którego mogłaby zacząć narastać perła mądrości. Ledwie kilka kwestii wcześniej Błazen zapyta Leara: „Czy możesz mi rzec, jak ostryga buduje skorupę?” (1.5). Charakterystyczne, że król nie podejmuje wyzwania; uwagę o tym, że sam mógłby być błaznem, zbywa całkowitą obojętnością. Jednym z wyznaczników postawy „niemądrości” właściwej nowoczesnemu człowiekowi jest zapamiętanie się we własnym świecie, zamknięcie się w skorupie urojeń, ślepotą i głuchotą na świat jako na sposób przejawiania się tego, co inne. Gdy Błazen próbuje swym pytaniem wytrącić Leara z owego zapamiętania, ten upiera się przy swoim; nie widzi bezpowrotnej utraty dawnego świata, dąży za wszelką cenę do jego restytucji. Jego myśl wciąż krąży wokół własnej sprawy. Gdy wykrzykuje: „Siłą będę musiał odebrać! Potworna niewdzięczność!” (1.5), utwierdza się w swej niemądrości, której sercem jest przeświadczenie o nieodpartej słuszności własnej racji. Także wiara w to, że świat naprawdę podporządkowuje się naszym zdawkowym regułom w rodzaju przekonania, że starość jest dziedziną mądrości oraz że dzieci zawsze szanują rodziców. Błazen jednym celnym zdaniem rozprasza te złudzenia, mówiąc, że Lear „zestarzał się przed czasem”, po czym dodaje: „Nie wolno ci się było zestarzeć, nim zmądrzałeś” (1.5). Niemądrość wynika z niedostosowania się człowieka do rytmu czasu, ze spóźnienia lub z niewczesności człowieka, z tego, że egzystencja ludzkiego indywiduum nie trafia w czas i dlatego zostaje przez czas trafiona. Człowiek nie godzi się z czasem, lecz jest przezeń ugodzony. Niemądrość włada światem.



„To czcigodne wielce towarzystwo [w którym – T.S.] płynie dialog pełen komplementów”. „Niemądrość” oznacza specyficzną relację między formami wypowiedzi, relację, w której rola zasadnicza przypada nie kwestii trafności sądu czy oglądu problemu, o którym mowa, lecz społecznej randze rozmawiających. W „niemądrości” język zostaje wyzwolony ze zobowiązań wobec prawdy, zastąpił bowiem prawdę lojalnością okazywaną czystej konwencji społecznej gry. Mówiąc najkrócej, to sytuacja, w której nie jest ważne CO się mówi, lecz KTO mówi do KOGO. Wykładnię tego podaje Bękart w I akcie *Króla Jana*. Świeżo uhonorowany przez króla, przedstawia swoją sytuację człowieka możnego, należącego do „czcigodnego wielce towarzystwa” (*a worshipful society*), jako społeczną grę pytania i odpowiedzi. Ta ostatnia przychodzi „jak z abecadła” (*like an ABC-book*), nie odnosi się bowiem do poruszanej kwestii, lecz do osoby i rangi pytającego. W efekcie otrzymujemy wymianę polegającą jedynie na wypełnianiu pustych miejsc gotowymi formułami, nie „mowę” – jak rzekłby Heidegger – lecz „gadanie”. **„Niemądrość” jest wymowna, ale należy do reżimu gadaniny.** Oto jak ujmuje to Bękart: „I tak, nim może Odpowiedź zrozumieć, / Czego dowiedzieć chce się to Pytanie, / Płynie dialog pełen komplementów, / Rozmowa pełna Alp i Apeninów, / I Pirenejów, i rzeki Pad, bieży / Prędko i potrwa pewnie do wieczery” (I.I).



„Jest jedynie bękartem swych czasów”. To zdanie rozpoczyna wywód Bękart w *Królu Janie* (I.I) dowodzący, że niemądrość nie musi nieść głębokiej klęski (jak w przypadku Leara). Przeciwnie – okazać się może nader skuteczna w tym, co Bękart nazywa „pnięciem się ducha wzwyż”. Teraz „niemądrość” to postawa praktykowania nie krytycznego, lecz chorobliwie, obsesyjnie czujnego studium rzeczywistości, które ma za zadanie nie zmianę świata, lecz coraz dokładniejsze dopasowywanie się do jego wymogów. „Gdyż jest jedynie bękartem swych czasów, / Kto nie podgląda pilnie ich zwyczajów” (I.I). Ta kwestia znajdzie dalej ważne rozwinięcie: „podglądanie” musi stać się czymś na kształt życiowego upodobania (*smack of observation*), pokonując indywidualne gusta i upodobania jednostki (*whether I smack or no*). **Chodzi więc o utrzymanie się w kursie wydarzeń, o dotrzymanie kroku czasom, a nie wyłącznie o to, czy nam się coś podoba, czy nie.** Aby nie wypaść z ram czasu, musimy zrezygnować z własnych preferencji: „Ja także, czy mnie to ziębi, czy grzeje” (I.I) – mówi Bękart. Nie chodzi przy tym o „podglądanie” czysto

zewnętrznych przejawów czasu, „nie jedynie strój i obyczaje, / Forma zewnętrzna, widome ozdoby (*outward accoutrement*)”; chodzi o pełny, pozbawiony zastrzeżeń konformizm polegający na dopasowywaniu motywacji działań do dominujących tendencji czasów. „Lecz musi istnieć wewnętrzne pragnienie, / By karmić słodką, najśłodsza trucizną / Apetyt wieku” (I.I). Harmonijny związek z własnym czasem polega na schlebającym doskonaleniu tegoż czasu ułomności. Tylko zatrzymując czas pożądaną przez niego trucizną (*sweet poison*), jesteśmy w stanie wykorzystać czas do naszych celów.



„Jest jedynie bękartem swych czasów” ten, kto nie jest usługowym ich poddanym. Cel „niemądrości” skutecznie i sprawnie władającej światem sprowadza się do wyeliminowania dyspozycji do sprzeciwu lub krytycznej refleksji. Studiowanie rzeczywistości musi być wolne od prywatnych upodobań („czy mnie to ziębi, czy grzeje”), ale przede wszystkim musi zrezygnować z zastrzeżeń natury etycznej. Prawym dzieckiem (a więc nie „bękartem”) epoki jest ten, kto pokonuje siebie, aby zapewnić sobie przyszłość. Pokonywanie siebie, o którym mowa, nie ma charakteru wyzwania etycznego, którego istotę stanowi zawsze dostrzeganie świata jako zbioru sytuacji „trudnych”, wymagających ode mnie stawiania im oporu. Przeciwnie – teraz pokonuję siebie, usuwając wszystkie te przeszkody, które uniemożliwiają mi pójście drogą najmniejszego oporu. Pokonuję siebie nie w imię czegoś, co poza mną, lecz w imię siebie samego, a także najmniej opornego, najbardziej opływowego marszu przez świat. Tak ujmie to Bękart: „Choć nie chcę tak czynić / I oszukiwać, lecz aby się nie dać / Oszukać, pragnę się tego wyuczyć; / Gdyż tym wymoszczę drogę moim stopom, / Kiedy się wspinać zacznę” (I.I). Kto pokonuje siebie w imię czasów (a nie, na przykład, jak Hamlet, „w imię ojca”), ten głosić będzie jedynie chwałę własnego imienia. Będzie wczuwał się jedynie w zwycięzców i za żadną cenę nie przystanie na to, by „głaskać historię pod włos”¹²⁹.



„Więc prorokować będę, nim odejdę”. Lear jest stary i niemądry; Lear nie rozpoznaje muzyki i miary czasu, myśląc, że to czas będzie stosował

129 W. BENJAMIN: *Tezy historyzoficzne*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Twórca jako wytwórca*. Oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1975, s. 155.

się do jego przekonań. Wierzy, że starość daje mu mądrość, a zapomina o tym, że starość jest też jedynie postacią, jaką przybiera niemądrość władająca światem. **Nie nazywamy niemądrości „głupotą”, ogłaszając bowiem swe prawdy jako jedyne, niemądrość chce uczynić świat przewidywalnym, a zatem bezpieczniejszym. Głupota tymczasem w opinii niemądrości musi wydać się podejrzana; jest wszak „głupia”, zatem nieprzewidywalna, kaśliwa, zaskakująca i niespolegliwa.** Dlatego niemądrość nakłada szatę mądrości; banalność przebiera w prorocze uniesienie. To Błazen obnaży ten mechanizm w długiej przemowie, którą trzeba przytoczyć w całości:

Noc ta ostudzi nawet kurtyzanę,
Więc prorokować będę, nim odejdę:
Gdy książdź się dobrym słowem zadowoli,
Gdy piwa z wody nawarzysz do woli,
Gdy krawiec szlachcie nożyce powierzy,
Gdy francowatych spalą miast kacerzy,
Gdy sąd wyroku stronniczego nie da,
Gdy od rycerza umknie dług i bieda,
Gdy dobrze o kim oszczerca coś rzeknie,
A rzezimieszek od ciżby ucieknie,
Gdy lichwiarz skarb swój w polu porachuje,
A rajfur z kurwą kościół ufunduje,
Trwać wtedy będzie aż do zgonu
Zamęt w królestwie Albionu:
I wówczas ujrzy ten, kto wyżyje,
Że do chodzenia człowiek nóg użyje.
To proroctwo Merlin wypowie, gdyż ja żyję przed jego
czasami (3.2).



„Więc prorokować będę, nim odejdę”. Błazen odsłania niemądrość jako sposób konstruowania ludzkiego świata, w którym porządek jest jedynie usankcjonowanym, kanonizowanym „zamętem” (*confusion*). Zamęt, któremu odmawia się jego właściwej nazwy i releguje w niejasną przyszłość, panuje wszędzie już tu i teraz. Niemądrość każe wierzyć, że zamęt jest porządkiem. Błazeńskie proroctwo miesza czasy i osoby; Błazen wypowiada słowa, które powie ktoś, kto jeszcze się nie narodził (Merlin), a o kim wiemy, że należy do legendarnej przeszłości. **Świat jest „zamętem”**: nie ma w nim sprawiedliwości, chociaż kwitną instytucje do strzeżenia sprawiedliwości powołane; oszczercze opinie kształtują sferę

publiczną, chociaż łatwo rozeznajemy się w ich fałszywym charakterze; ludzie mieniący się stróżami bezinteresownej miłości bliźniego zabiegają głównie o zyski, chociaż ich dyskurs nie szczędzi wzniosłych nawoływań do cnoty. Niemądrość chce nas przekonać, że nie ma tego, co jest, i że jest to, czego nie ma; chce rozbudzić w nas przekonanie, że porządek panuje w świecie, ale ten porządek to faktycznie zbrojny „zamęt”.



„Piękną rzeczą jest mądre błazeństwo” (3.1). Viola w *Wieczorze Trzech Króli* tak komentuje swą rozmowę z Błaznem, który w tej komedii jest postacią szczególną. Uprawia błazeństwo po to, aby zdemaskować i przeNICować błazeństwo świata. Ale to dwa różne błazeństwa, chociaż nazwane jednym rzeczownikiem. Zadanie Błazna polega na obnażeniu niemądrości organizującej rzeczywistość, która to niemądrość i jej urządzenia, i instytucje są błazeństwem świata. To dlatego Clown powie, że „mąż jest większym błaznem” od samego błazna. Ów akt NICowania tego rodzaju błazeństwa jest pierwszym błazeństwem. Błazen wydobywa na jaw „błazeństwo [które – T.S.] przechadza się wokół ziemi jak słońce i jaśniej wszędzie” (3.1). Pokazać złudność owego światła, czyli pokonać iluzję niemądrości – oto zadanie Clowna. On sam powie, że „lepszy mądry błazen niż błazeński mędrzec” (1.5), co Viola powtórzy później, utrzymując, że „piękną rzeczą jest mądre błazeństwo, / Ale błazeństwem jest mędrca szaleństwo” (3.1). Teraz docieramy do tajemnicy słowa *wit*, oddawanego często jako „dowcip”, a w istocie nazywającego technikę mądrego błazeństwa, w którym wszystko jest poważne, a jednocześnie wszelka powaga zostaje przeNICowywana, w obawie by nie stoczyła się do rangi niemądrości. „Trzeba mieć rozum, by móc to czynić” – powie Viola (3.1), a ów „rozum” to właśnie *a kind of wit*. Błazeństwo jest szczególną postacią myślenia, myślenia NICowanego i NICującego, które posługuje się słowami, a jednocześnie stawia je w stan nieustannego podejrzenia. *Wit* to myśl, która błyskotliwie posługuje się słowami, zwracając je przeciwko sobie. Doskonale praktykował tę sztukę i umiejętność Jacques Derrida.



„I tak nicuje każdego mężczyznę”. Tyle Hero o Beatrice w *Wiele hałasu o nic* (3.1). To, co Słomczyński doskonale oddaje czasownikiem „nicować”, odnosi się do wszelkiego rodzaju procesów karnawalizacyjnych. „Nicować” to odwracać ustalony porządek, zakłócać panujące w nim zasady. Nie jest to radykalne odrzucenie świata (jak w przypadku

Timona czy Jacques'a), lecz „przeczytanie” go w odwrotnej kolejności, nałożenie na niego szaty, która zachowując kształty i fason, odmienia kolory i styl. Hero aż dwukrotnie w krótkim monologu powróci do czynności „nicowania”. *Wit* Beatrice pozwala jej zachować niezależność dzięki umiejętności sztydzenia z tego, co przedstawia się jako poważne. „Nie znałam mężczyzny, / Choćby najbardziej mądrego, młodego, / Urodziwego, najszlachetniejszego, / By nie zechciała cech tych przenicować” (3.1). Tutaj „nicowanie” to czytanie „pod włos” tekstu, kontr-lektura – *she would spell him backward*. A dalej, „nicowanie” oznacza przemianę dostojnej szaty w błazeński kubrak: „I tak nicuje każdego mężczyznę, / Nie dając prawdzie i cnotcie zażywać / Tego, co szczere zasługi zdobyły” (3.1) – *so turns she every man the wrong side out*. „NICowanie” to niepozystawianie prawdy w świętym spokoju, niepokojenie cnoty, od-czynianie zakłęb prawdy, jakimi usiłuje usidlić nas świat. Ale oznacza to także, że „NICowaniu” wierzyć do końca nie można.



„Błazeństwem jest mędrca szaleństwo”. Mądry Błazen w *Wieczorze Trzech Króli* sugeruje (bo wszak takiej tezy nie można po prostu „stwierdzić”), że jedyną wiedzą jest świadomość braku wiedzy pod wszelkimi jej oznakami. Nie dlatego, by wiedzę kwestionował; wprost przeciwnie – wiedza jest rzeczą imponującą, ale stacza się do poziomu niemądrości, gdy zapomni o tym, że w ostatecznym rozrachunku sprowadza się do językowego opisu świata. To zaś oznacza, że nie można jej wierzyć, że jest zmienna i płocha, a zatem zdradza swe powołanie dociekania prawdy i przyrzeczenie jej głoszenia jako prawdy właśnie. Słowa są świetliste, dialogi jarzą się grą słów, lecz to rozpaczliwy popis uczyniony tylko dlatego, że słowa kryją w sobie ciemność, niepewność i zdradliwość mowy. Błazen: „Dla dowcipnisia (*to a good wit*) każde zdanie jest jak koźla cienka rękawiczka – jak szybko potrafi ją odwrócić na lewą stronę!” (3.1). Nie chodzi więc o ośmieszenie wiedzy, o odsądzenie jej od czci i wiary, lecz o uchronienie jej przed ześlizgnięciem się w niemądrość. Niemądra jest wiedza pewna siebie, ignorująca swą własną tkankę, jaką jest język. Wtedy wiedza staje się szalona.



„Słowa stały się tak fałszywe”. Ale *wit* NICuje także sam siebie; nawet ów krytyczny zwrot poddany jest krytycznemu spojrzeniu. Praca *wit* nigdy się nie kończy, nie ma punktu docelowego; tylko tak można ustrzec się niemądrości. Wszak „rozum” (*reason*) nie zdoła się obejść bez słów, a to

już wystarczy, by gdy zapomniał o tym fakcie, uwierzył we własną wielkość i nieomyślność. Taki rozum jest rozumem uwiedzionym, a w rezultacie zniewolonym. Gdy Viola prosi Błazna, by wyjaśnił jej swoje stanowisko, ten odpowie, że nie może tego uczynić „bez użycia słów, a słowa stały się tak fałszywe, że brzydzę się wyjaśniania jakichkolwiek przyczyn (*reason*) z ich pomocą” (3.1). Zakwestionowanie prostomyślności słów musi zakłócić pozornie gładki tok myślenia przyczynowo-skutkowego; ponieważ słowa są *false*, przeto i przyczyny przez nie nazwane mogą się okazać zwodnicze. To jeszcze jedna taktyka, jaką stosuje Błazen, by wymknąć się pułapkom niemądrości – z dystansem i ostrożnością spoglądać na podsuwane nam przyczyny otaczających nas wydarzeń.



„Słowa to prawdziwi nicponie (*rascals*)” (3.1). To także argument Błazna: wątpliwa prostomyślność słów każe nam podejrzewać zdradę. Niemądrość uparcie wierzy w naoczność dowodów i znaków; jej brak wątpliwości i ostrożności jest zabójczy. W najdosłowniejszym sensie: Otello przez chwilę nie wątpi, że podrzucona chusteczka dowodzi zdrady, i ta wiara w wierność znaku sprawi, że zabije Desdemonę jako rzekomo niewierną. W *Cymbelinie*, gdy przewrotny Iachimo wręczy Posthumusowi podstępnie wyłudzony od Imogeny pierścień, Posthumus da się nabrać na jakoby niezбитy dowód niewierności żony. **Sztuki Szekspira są wielkim ostrzeżeniem przed zaufaniem do naoczności, także naoczności zjawisk, o których wiarygodności dodatkowo przekonują nas słowa.** „Słowa to prawdziwi nicponie” – woła Błazen, podając ciekawe uzasadnienie: „odkąd zastaw (*bond*) pozbawił je czci”. A więc zwodniczość słów bierze się także z rzeczywistości opanowanej przez kredyt, którego gwarancją jest słowo, przyrzeczenie zapłaty. Dzieło owego przyrzeczenia niesie straszne skutki: albo niszczy wierzyciela wtedy, gdy słowo okazuje się pustym gestem i wierzyciel zostaje zrujnowany, albo zabija dłużnika, gdy ten czyni wszystko, by danego przyrzeczenia dotrzymać ku własnej zgubie (o tym wszak jest *Kupiec wenecki*).



„Słowa to prawdziwi nicponie”. Jeszcze dwie nauki płyną z błazeńskiej lekcji. Najpierw ta, że zdrada wpisuje się w naturę mowy. Błazen cieszy się, że jego siostra jest bezimienna (nawiasem mówiąc, niczym monstrum skonstruowane przez doktora Frankensteina, sam nie ma imienia, funkcjonuje w komedii jedynie jako Clown); imię bowiem jest słowem,

zatem musi się okazać zdradliwe, a tym samym „łatwo przyprawiłoby moją siostrę o płochę” (3.1). Nie na próżno zdrada i niewierność, rzeczywiste lub domniemane, tak często goszczą w sztukach Szekspira; wszak sam język, samo mówienie i nazywanie mają w sobie potencjał zdrady. I druga nauka: słowa są „płochę” (*wanton*), nie tylko ze wspomnianego powodu, to znaczy nacechowania tonem erotyzmu, lecz także dlatego, że są odrzutkami, czymś niechcianym, drugorzędnej wartości (taka jest etymologia słowa *rascal*), a więc to milczenie i cisza byłyby tym, co zdradzone, a czego wartość powinniśmy przywrócić.



„Za grzech uznałeś to moje milczenie”. W sonecie 83. odnajdziemy jeszcze inny odcień owej zdrady: ten, kto wypowiada miłość, jest rzeczni-kiem wroga. **Wy-powiadając piękno ukochanego/ukochanej, w istocie wy-powiadamy posłuszeństwo miłości i jej zobowiązaniom.** Słowo stanowi wyłom w murze, a murem tym miłość broni się przed zabójczą pracą czasu. Mówiąc, ożywiamy wirusa śmiertelności, którego milczenie trzyma pod kontrolą. Miłość dążąca do słów jest miłością samobójczą. Przeczytajmy cztery wersy sonetu 83., by się o tym przekonać: „Za grzech uznałeś to moje milczenie, / Niemootę, która mi chwałę przynosi, / Gdyż twego piękna milcząc nie odmienię, / Gdy inny, pragnąc dać życie, śmierć wnosi”. Kiedy Hamlet twierdzi, że „reszta jest milczeniem”, być może ma na myśli to, że miłość pozostaje poza wszystkim, poza mową i rozumem; to „reszta”, której nie da się ogarnąć, a zatem tylko niewyraźny zarys pewnego „nic”. Miłość jest tym, co dzieje się w myśli będącej agonem („Toczę o ciebie walkę tak zajadłą, / Jak czasem skąpiec ze skarbami swymi”, sonet 75.), zmaganiem się z nieogarnionością ukochanego/ukochanej z jednej strony i skandaliczną ograniczonością mowy – z drugiej. Sonet 85. podpowie, że dyskurs miłosny pozostanie niezwerbalizowany, jest bowiem postacią czystego myślenia: „I do tych pochwał coś zwykle dołożę, / Lecz tylko w myśli, która cię miłuje / I miejsce zająć przed słowami może”. Tu już wkraczamy do pałacu Leara i słyszymy milczenie Kordelii, zakłócone ledwie jednym krótkim „nic” (*nothing*), tym słowem najmniejszym, słowem, które unicestwia samo siebie. Dzięki temu słowu Kordelia wymyka się niemądrości, której Lear pozostaje niekwestionowanym panem i władcą. Milczenie córki pokonuje niemądrość ojca. W źródłowym sensie czasownika „myśleć” Lear nie „myśli”; słowa nie zostawiają już miejsca dla myślenia. Marjorie Garber pisze, że Lear należy do rzeczywistości, w której wszystko musi być poddane próbie polegającej na dopasowaniu do obowiązujących

formuł i rubryk, podczas gdy Kordelia, nie odrzucając radykalnie owej zasady, działa w przeświadczeniu, że nie wszystko winno tej zasadzie podlegać. „»Nic« Kordelii – to silna afirmacja, lecz Lear nie jest w stanie odebrać tego w ten sposób [...]. Kordelia sprzeciwia się nie miłości, lecz idei jej testowania; to, co Lear poddaje próbie, to nie miłość, lecz sama idea testowania miłości”¹³⁰.



„Lecz czemu rozmawiamy o ojcach?”. Pytanie to mogłoby stanowić zaproszenie do roztrząsania, czym jest ojciec, dodajmy: stary ojciec-suweren, który nawet w akcie rozstania z władzą pragnie, jak Lear, zachować wszelkie jej atrybuty. Rządzić nawet już zza progu władzy, rządzić losami córki nawet (jak w *Kupcu weneckim*) zza grobu, rozporządzać jej losami w testamencie, jakby była częścią materialnej masy spadkowej. Ale kwestia Rosalindy nie idzie tak daleko: wszak chodzi jej o Orlanda, a i sama nosić będzie męskie przebranie. Rzecz więc w tym, by zastąpić ojca synem, w nadziei że przerwie to dotychczasowe mechanizmy regulujące bieg spraw w społeczeństwie. W wystawionej w 2009 roku sztuce Jean Lee będącej napisanym „na nowo” tekstem *Króla Leara* stary król wcale się nie pojawia, ustępując miejsca córkom, ale nawet tutaj pozostajemy w świecie synów. Jak pisze krytyk: „To, co sprawia, że pomysł tej sztuki jest dobry i oryginalny, to fakt, że autorka całkowicie rezygnuje z sędziwego patriarchy, w zamian zmagając się z losami dusz kobiet w świecie pozbawionym mężczyzn. Problemem wszakże jest to, że pozostawia na scenie Edmunda i Edgara. Gdyby wyeliminowała ich także, być może stanęlibyśmy w obliczu tego, co Lee nam obiecała, lecz po części nie dotrzymała: tego, jak czuje się młoda wyjątkowa kobieta, która rzuca wyzwanie Wielkiemu Białemu Ojcu”¹³¹.



„Lecz czemu rozmawiamy o ojcach?”. Trzeba w tym pytaniu usłyszeć zarówno konieczność podniesienia buntu przeciwko ojcu, jak i związane z ową rebelią poczucie winy. *Króla Leara* można uznać za traktat o tym, że **wszystko zaczyna się od mówienia o ojcu do ojca**: Regana i Goneryla uznają, że chodzi o to, by praktykując linię myślenia ojca i mówiąc zgodnie z jego oczekiwaniami, przygotowywać miejsce, z któ-

¹³⁰ M. GARBER: *Shakespeare and Modern Culture...*, s. 265.

¹³¹ H. ALS: *Feminine Wiles. A Lear-less King Lear*. „New Yorker”, Jan. 25, 2010, s. 66.

rego ojciec zostanie raz na zawsze usunięty ze swej hegemonicznej pozycji, i teraz to on będzie musiał przemawiać językiem córek. Kordelia inaczej – odchodzi od ojca, zdradza jego nadzieje, jest niemową w jego języku, lecz wszystko po to, aby pozostać ojcu wierną. Lojalności wobec ojca nie artykułuje się w jego mowie, ta bowiem przemawia z miejsca hegemonu i ten, kto się nią posługuje, ukrywa ambicje przejęcia owego miejsca. Dlatego Kordelia, odchodząc, powie siostronom: „Misternie skryty podstęp czas odczyta / I na jaw z hańbą wyjdzie złość ukryta” (I.I). **Wierności ojcu można dotrzymać tylko we własnym (nie)-imieniu i we własnym (nie)języku.**



Our house is hell. Gdy pytamy: „Lecz czemu rozmawiamy o ojcach?”, wyznajemy winę zaprzaństwa. Czy, jak Goneryla i Regana, kryjemy podstęp w gładkich słowach, czy, jak Kordelia, milczymy, aby nie zawieść, w obu przypadkach ojciec czuje się dotknięty. W pierwszym z nich – gdyż niebawem wyjdzie na jaw okrutne oszustwo, w drugim – ponieważ już teraz, w tej chwili, spada nań pozorna niewdzięczność i zdrada córki. Gdy Jessica w *Kupcu weneckim* mówi: „Dom nasz jest piekłem” (2.3), wyraża najogólniejszą formułę sytuacji rodzinnej, w której musi dojrzywać zdrada. Jest ona albo prawdziwa, choć działa z opóźnieniem (Goneryla i Regana), albo wymaginowana, choć nie mniej dotkliwa, gdyż natychmiastowa (Kordelia) – **lecz tylko przez zdradę, przez faktyczne lub pozorowane (co wcale nie znaczy mniej bolesne) wypowiedzenie posłuszeństwa możemy trwać wraz z ojcem.** Obie te zdrady oświeclają się wzajemnie: rozpoznawszy podstęp starszych córek, Lear skoryguje swą postawę wobec najmłodszej. Jej cnotliwość tym jaskrawiej wyjawi ich zbrodnię. „Dom nasz jest piekłem” (*our house is hell*) – piekło bowiem zamieszkują grzesznicy, skazani za przewinienia, a dom winę ową generuje i jednocześnie jest penitencjarnym miejscem jej ukarania. Jessica mówi dalej: „Biada mi, jakże przeraźliwie grzeszę, / Wstydząc się dzieckiem być własnego ojca!” (2.3). Gdy Jessica (podobnie jak tyle innych bohaterów Szekspira) wymknie się ze swym narzeczonym, w komediowej konwencji powtórzy tragiczną lekcję Leara: dom jest piekłem, pozostaje nam otwarta przestrzeń wrzosowiska, nad którym szaleje burza. Wszyscy oni mogliby powtórzyć za Nietzschem: „To błąkanie się w poszukiwaniu mojego domu [...]. Gdzie jest – mój dom? O to pytam, tego szukam i szukałem, a nie znalazłem”¹³². Lear długo

¹³² F. NIETZSCHE: *To rzekł Zaratustra*. Przeł. S. LISIECKA i Z. JASKUŁA. Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej, 2005, s. 265.

zwleka, nim wejdzie pod rozpadający się dach lepianki na pustkowiu. Nie wierzy już w dom. Nasz dom to piekło.



„Dokąd mamy iść?” . Czy zatem inny (w domyśle – lepszy) kształt świata musi pozostać marzeniem? Czy to wyobrażenia, sen, wizja stanowią *locus* rozumniejszego zorganizowania naszego bycia razem? A jeśli tak, to czy istnieje sposób przetransformowania owego obrazu ze sfery marzenia do świata jawy? *Burza* zmusza nas do zastanowienia się nad tym problemem. Świat marzenia i świat rzeczywisty różnią się radykalnie; nic zdaje się nie łączyć snu i jawy, tak jak wyspa, na której lądują rozbitkowie, nie łączy się ze stałym lądem. Co więcej, ocalenie wygląda na cud, a wszystko jest starannie zaaranżowanym dziełem sztuki, cudem marzenia wyreżyserowanym przez Prospera. Sztuka, a wraz z nią wyobrażenia pojawiają się po to, aby „poprawić” świat, w którym „fałszywy brat” jednoczy się z „najzagorzalszym wrogiem” swego najbliższego krewnego, aby zdradą („wezvano zdradzieckie wojska”) przejąć władzę nad Mediolanem. Niczym u Ernsta Blocha sztuka wykazuje swą utopijną funkcję. Wzbudza ona poczucie tego, że w naszej rzeczywistości „czegoś brakuje”, a w związku z tym staje się bodźcem do zmian¹³³. Wobec zepsucia świata, wyspa, chociaż „bezludna i niemal niedostępna”, istotnie od samego początku sugeruje, iż mogłaby stać się światem innym, lepszym. Adrian powie, że „musi mieć umiarkowany klimat, pełen prudenji i łagodności”, a „powietrze tchnie ku nam najśłodziej” (2.1). Prudencja jest tym, czego „brakuje” światu; wraz z pozostałymi cechami (łagodność, umiarkowanie, słodycz) wskazuje na niedostatki naszego bycia razem.



„Choć wyspa ta wydaje się bezludna”. To pierwsze spojrzenie Adriana (2.1) na nowe miejsce przymusowego pobytu. Z jednej strony nie ma więc wyboru – sztorm, roztrzaskawszy statek, wszystkich wyrzucił na obce brzegi. Ale, jak zobaczymy, człowiek może podjąć zadanie przebudowy tego świata. Jest zarazem ofiarą przeznaczenia (burza), ale i częściowo jego twórcą. Temu poświęci dwadzieścia kilka lat życia Robinson Crusoe. Ruch w tym kierunku wykona Gonzalo, snując plany idealnego państwa, a Prospero – jak Robinson – też zbuduje tutaj od podstaw swe królestwo. To otwarty, dynamiczny, transgresywny humanizm, który

133 R. LEVITAS: *The Concept of Utopia*. Frankfurt, Peter Lang, 2010, s. 129.

„nie tylko podkreśla przygodność ludzkiego życia, tak mocno akcentowaną we współczesnym egzystencjalizmie, lecz stanowi paradoksalne połączenie uznania nieprzekraczalności granic, jakie czas wyznacza człowiekowi, z poczuciem wolności ludzkiej jednostki do stwarzania siebie, bycia swą własną Opatrznością. To filozofia wspólna dla Heideggera i Szekspirowskiego Prospera”¹³⁴. Ojciec Mirandy tworzy wyspę i losy wszystkich, których los na nią rzucił, od początku jak dzieło sztuki. „Przedstawienie / Nasze skończone. Ci nasi aktorzy, / Jak ci już rzekłem, są wszyscy duchami / I rozplynęli się, znikli w powietrzu” (4.1) – powie w słynnej kwestii do Ferdynanda i Mirandy. Wyspa jest dziełem sztuki, fragmentem świata, w którym nie wszędzie muszą panować jej prawa. Píše Schlegel: „Fragment musi, jak niewielkie dzieło sztuki, być całkowicie odcięty od otaczającego go świata i jak jeź doskonali sam w sobie”¹³⁵.



„Przedstawienie / Nasze skończone” (4.1). Ale nie znaczy to, że nie trwają jego skutki. Chociaż ono samo już zeszło ze sceny, świat wygląda inaczej, mimo to że działają jego stare prawa. Prospero uległ władzy „rozpaczy”, ale przecież odzyskał zabrane mu podstępnie królestwo. Wszystko to jest gestem sprzeciwu wobec protestanckiej dosłowności głoszącej słowami Lutera, że to, co jest, jest jedynym, co może być. „Symbolizm przedprotestancki polegał na typologicznych, figuralnych, alegorycznych interpretacjach zarówno Pisma Świętego, jak i liturgii. Lecz wielcy protestanci reformatorzy odrzucili wszelką metodę typologiczną. Jedyne dosłowne znaczenie Pisma stanowi istotę wiary i teologii chrześcijańskiej. *Sola fide, sola litera*: wiara jest wiarą w literę”¹³⁶. Prospero udowadnia, że niekoniecznie, choć w ostatecznym rozrachunku rozpacz zwycięża. A mimo to to, czego „nie ma”, oddziałuje na to, co „jest”, i zmienia jego postać. „Prospero jako Opatrzność nie jest czymś dopisanym do krótkiego życia, jest jakością doświadczenia, które uznając ograniczenia czasowe narzucone człowiekowi, stwarza możliwość podjęcia pewnych sanacyjnych starań dotyczących teraźniejszości i przyszłości, wbrew zagrożeniu rozpaczą i poczuciem bezsensu”¹³⁷.

134 G.F. WALLER: *The Strong Necessity of Time...*, s. 156.

135 F. SCHLEGEL: *Fragmenty...*, s. 81.

136 N.O. BROWN: *Love's Body...*, s. 192.

137 G.W. WALLER: *The Strong Necessity of Time...*, s. 164.



„Rzecz każdą wszystkim dałaby Natura”. Czy zatem do pomyslenia jest rzeczywistość opisana takimi przymiotami? W II akcie *Burzy* Gonzalo podsuwa myśl, że w sytuacji, w której katastrofa obejmuje nie tylko statki, lecz także nawet państwa (na pokładzie jest król i następca tronu), struktury ludzkiej władzy zostały skruszone i hegemoniczną siłą staje się teraz natura. Znow w podwójnym znaczeniu: po pierwsze dlatego, że to jej moce doprowadziły do katastrofy, a po drugie – ponieważ rozsypka organizacji społecznej umożliwia wyjście poza jej ograniczenia. Gdy Gonzalo zacznie kreślić wizerunek nowego społeczeństwa, na pierwszym miejscu postawi naturę: „Rzecz każdą wszystkim dałaby Natura / Bez spoconego trudu” (2.1). W harmonii z naturą można by pokusić się o uchylenie dotychczasowego biegu cywilizacji oraz mechanizmów władzy: „Zbrodnię, zdradę, / Miecz, włóczę, noże, działa i maszyny / Wojenne przegnałbym precz, a Natura / Sama obficie sypnęłaby płonem / Dla wyżywienia niewinnego ludu” (2.1). Najistotniejszym elementem tego projektu jest założenie o samo-czynności natury, która działa bez interwencji człowieka, lecz z tym większym dla niego pożytkiem. Wylimitowanie pracy („bez spoconego trudu”, *without sweat or endeavour*) uwalnia nie tylko człowieka, lecz przede wszystkim samą naturę, która teraz obdarza człowieka swymi wytworami jakby z własnej woli, *of its own kind* – powie Szekspir. Wyzwolenie natury ma wszakże w założeniu odstępianie od dotychczasowego sposobu kształtowania wydarzeń „mieczem, włóczę, działami i maszynami wojennymi”. Uwolnienie natury może dokonać się dopiero po zaprowadzeniu wiecznego i trwałego pokoju.



A brave new world. Trudno pojąć słynne słowa Mirandy (5.1), nie pamiętając, że znajdziemy je pośród wypowiedzi przywołujących „cud” lub „złudzenie”. Sam Prospero powie Gonzalowi, że stary radca wraz z innymi nieszczęsnymi podróżnymi, wracającymi z ceremonii zaślubin córki Antonia z Tunisu, jeszcze odczuwa „omamy tej wyspy”, które „nie dają wierzyć w rzeczy najpewniejsze” (5.1). Kiedy ukaże zdumionym oczom Alonsa Ferdynanda i Mirandę zajętych grą w szachy, Sebastian wykrzyknie: „Cud to najwyższy!”, a Alonso powróci do podejrzenia, że to kolejne „złudzenie tej wyspy” (*a vision of the island*). Samej Mirandzie świat przed jej oczami wydaje się nadzwyczajny: „O, cudzie!” – tak rozpocznie swą krótką, lecz słynną kwestię. „Cud”, „złudzenie”, „omam”... W tych kategoriach powinniśmy odczytać eufo-

ryczne wyznanie Mirandy. Piękno tej rzeczywistości i zamieszkujących ją ludzi daje się odczuć jedynie tak długo, jak długo pojmujemy je jako „cud”, czyli jako coś, co wykracza radykalnie poza znaną nam rzeczywistość i jej mechanizmy. Dlatego Prospero dopowie krótko: „Nowy jest dla ciebie”, a to oznacza: gdy zetrze się efekt nowości, gdy cud stanie się codzienną praktyką, gdy to, co wydaje się wyjątkowe, stanie się regułą, nic nie zostanie z „nowego, wspaniałego świata”. Powiedzmy inaczej: **człowiek i jego świat mogą być „wspaniali” i „piękni”, dopóki nie wnikiemy w strukturę budowy tego świata i sposobów, w jaki człowiek go konstruuje.** Okrzyk Mirandy rodzi się z intuicyjnej wiary w to, że oto widzi coś, co będzie dla niej nowym początkiem (wszak istotnie zaczyna nowe życie, to pierwsi ludzie, których widzi na niemal bezludnej dotąd wyspie); tymczasem Prospero wie, że to nie początek, lecz kres wszystkiego. Z jednej strony jest wiara (Miranda), z drugiej – rozpacz (Prospero). Doskonale spostrzega to Auden, gdy pisze: „Jeśli starość, co chyba jest / Tak jak młodość grzeszna, mądrzejszą się zdaje, / To tylko dlatego, iż młodość jest zdolna do wiary, / Że jej uda się wszystko, a starość natomiast / Wie aż nazbyt dobrze, iż nic, nic się jej nie udało”¹³⁸.



A brave new world. Lepszy świat jako efekt działania natury uwolnionej ze służby człowiekowi. Warunek ten wszelako okazuje się jednak niespełnialny z dwóch powodów: (1) wyzwolenie to jest możliwe jako wynik decyzji i performatywnego orzeczenia wypowiedzianego przez człowieka („A będąc jej królem, cóż bym uczynił?”, 2.1 – pyta Gonzalo), (2) wyzwolona natura zostaje natychmiast – niebezpośrednio co prawda, lecz wyraźnie – wpisana w służebne relacje z człowiekiem, który traktuje ją jako darmową dostarczycielkę niezbędnych produktów. **Ekonomia tej utopii polega na możliwości cieszenia się produktami, bez konieczności ich produkowania.** W utopijnym królestwie Gonzala nie ma „upraw ani winnic, / Niczego zgoła; użytku metali, / Wina, pszenicy lub oliwy; przy tym / I żadnej pracy; każdy by próżnował; / Kobiety także, niewinne i czyste; / I żadnej władzy [...]” (2.1). A jednak, aby mogło się tak stać, niezbędne jest „zarządzanie”, ustanowienie od razu pewnego porządku, być może stojącego w sąsiedztwie natury, ale jednak zdecydowanie regulowanego już normami ludzkiej rzeczywistości, a więc zasadami produkcji i pracy. „Gdybym zarządzać miał, panie, tą

¹³⁸ W.H. AUDEN: *Prospero do Ariela*. Przeł. L. ELEKTOROWICZ. W: W.H. AUDEN: *Poezje*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 133.

wyspą” – tak zaczyna się sen Gonzala o lepszym świecie bez zarządzania, jak sam powie, bez „żadnej władzy” (*no sovereignty*).



No occupation, all men idle, no sovereignty. Ale ów rzekomo pozbawiony ludzkiego udziału porządek jest do pomyślenia jedynie jako wynik postanowienia człowieka. Co więcej – decyzja ta pozostaje decyzją władcy. Gonzalo kreśli swe marzenie, założywszy, że jest królem wyspy (*and were the king of it*). A owa natura, która ma nam dać „rzecz każdą” bez naszej pracy, jest już przedstawiona jako pastoralno-agrykulturowa struktura. Sformułowanie: „Gdybym miał zarządzać tą wyspą”, *had I the plantation of this isle*, a więc projekt idealnego państwa natury, jawi się w kategoriach zadania rolniczego, ale i duchowego. Przypomnijmy, że mianem *plantation* określali powierzone sobie ziemie purytanie w przeświadczeniu o cywilizacyjno-religijnym charakterze swej misji. Barańczak zdecydowanie bardziej przybliży nam to znaczenie, tłumacząc frazę Gonzala jako: „Gdyby tak była tu do obsadzenia / Rola [...]”. Przekład cenny w swym bogactwie, jak cenna jest wyspa Kalibana kryjąca w swej ziemi liczne skarby: „rola” wprowadza nas nie tylko w świat rolniczych trudów, lecz także w społeczny świat funkcji i „ról” właśnie (nikt częściej niż Szekspir nie powracał do teatru jako metafory życia zespalającej los indywiduum z funkcjonowaniem społeczeństwa). Gdy Gonzalo mówi o wyspie jako o „plantacji”, wprowadza nas w samoserce paradoksu utopii państwa natury: daje się je pomyśleć i wyartykułować marzenie o nim tylko wówczas, gdy z góry umieścimy je w porządku ludzkich prac i związanych z nim zobowiązań zwanych „rolami”. W utopijnym projekcie pozornie wyzwolona natura jest już „rolą”, i to w takiej „roli” została „obsadzona” przez człowieka, który obdarzywszy ją takim zadaniem, „obsadził” ją roślinami niezbędnymi dla swego przetrwania i rozwoju.



A brave new world. W IV akcie Gloucester postawi diagnozę cierpiącemu światu: „[...] To plaga / Tych czasów: ślepi pod władzą szaleńców” (4.1). Mówi także o sobie: jest ślepy nie tylko dosłownie (Regana i jej małżonek wydarli mu oczy), lecz przede wszystkim metaforycznie (nie dostrzegł okrutnego podstępu Edmunda), a prowadzi go Edgar udający szaleńca po to, by ukryć się przed pościgiem; Edgar, który też jest „ślepy”, nie może bowiem „zobaczyć” w Gloucesterze ojca. Ślepi i szaleni zaludniają świat, co więcej, kierują jego losami. Zresztą świat jest

także nierozumny, rządzą nim ci, którzy nie powinni, okrutnicy przy władzy pławią się w zbytku, ludzie poczciwi toną w nędzy. To punkt wyjścia kolejnej utopii, komunistycznej utopii; o niej mówi Gloucester, który obdarowawszy Edgara sakiewką, tak komentuje swój czyn: „Niebios, nadal tak władzę sprawujcie! / Niech człowiek, który syci się przepychem / I zbytkiem, gardząc waszymi prawami, / A nie dostrzega niczego, gdyż nie ma / Uczuć, uczuje wnet waszą potęgę, / By podział wreszcie mógł zwyciężyć zbytek / I dość otrzymał każdy [...]” (4.1). Ślepotą ukształtowała rzeczywistość: najpierw to zaćmienie wzroku, które nie pozwala dostrzec nakazów boskiego prawa (*ordinance*), a w konsekwencji prowadzi do zerwania relacji między śmiertelnymi a bogami. A dalej, społeczna krótkowzroczność zamykająca każdego w jego własnym kręgu nieprzenikalną kurtyną, za którą ludzie „nie chcą widzieć niczego” (*they will not see*). Efektem ostatecznym jest świat, w którym „zbytek” (*excess*) ludzi powierzchownych i owładniętych żądzą posiadania (*the superfluous and lust-dieted man*) bierze niepodzielnie górę nad światem niedostatku. To, czego żąda Gloucester, to redystrybucja skumulowanego kapitału, tak aby każdy otrzymał tyle, ile potrzebuje do godnego życia. *Distribution should undo excess* – to zasada rewolucji. Nawet początek przemowy Glouceстера do Edgara zakłada ideę rewolucyjnego przewrotu, który musi obalić posiadających, aby obdzielić ich dobrami nędzarzy. Niech „szczęśliwym ciebie czyni mój upadek” (4.1) – mówi starzec, bo rewolucja i jej gniewny żywioł, paradoksalnie, należą do starców.



No occupation, all men idle, no sovereignty. Wszystko wskazuje na to, że nie da się wychylić poza świat ludzkiego porządku, a zatem marzenie o „lepszem” świecie, w którym „rola” człowieka byłaby ograniczona, zależy od zdecydowanego, mocnego ingerowania człowieka w świat natury. Wolność natury jako udzielna decyzja ludzkiego hegemonu. Tylko suweren może orzec, że odtąd nie będzie „żadnej władzy” (*no sovereignty*), ponieważ ów „brak” władzy jest najlepszym sygnałem władzy suwerena. Gonzalo kontynuuje: „W rzeczpospolitej mej wszystkim na opak / Rządziłbym [...]” (2.1). **Oto prawdziwe marzenie suwerena: rządzić, nie rządząc, lecz zarządzając rzeczywistość tak, aby biegła ona szlakiem, jaki wszystkim wydaje się szlakiem natury.** *I the commonwealth, I would by contraries execute all things* – gdy zestawień przykład Słomczyńskiego z Barańczakowym: „Wszystko urządziłbym w państwie odwrotnie, / Niż zwykle bywa [...]”, otrzymamy połączenie dwóch upragnionych funkcji suwerena chcącego rządzić przez zarządzanie.

My ending is despair. Ale węzeł, w którym rządzenie supła się z urządzaniem, nie oznacza tego, że między suwerenem i jego poddanymi nawiązuje się jakieś głębsze porozumienie; wprost przeciwnie – Prospero odzyskuje podstępnie wydarty mu Mediolan, lecz jeszcze nim skończy się sztuka, wyzna, że w istocie bardziej należy do śmierci niż do życia. „Krótko Mediolan, a potem ziemia”¹³⁹ – napisze o nim W.H. Auden w pięknej poetyckiej medytacji. Opuszczając wyspę, otworzy przed wszystkimi perspektywę spokojnej żeglugi po rozświetlonym błękitem łagodnym morzu („Także przyrzekam wam morze spokojne, / Wiatr sprzyjający i żagle tak bystre [...]”, 5.1), ale już kilka linijek niżej okaże się, że trafniej odnieść do stanu ducha Prospera pytania „Cienia” z ostatniej książki *Zaratusztry*: „Czy ja mam jeszcze – cel? Przystań, ku której zmierza mój żagiel?”¹⁴⁰. Dzieje Prospera od chwili „szczęśliwego” przecież zakończenia będą historią pogłębiającej się samotności i melancholii. Chce w Neapolu ujrzyć „obrzęd zaślubin tych dwojga [Mirandy i Ferdynanda – T.S.] / Najdroższych dla nas; stamtąd chcę powrócić / Do Mediolanu mego, gdzie co trzecią / Myśl mą poświęcę śmierci”. Nie dziwi nas zatem, że w swym pożegnalnym wystąpieniu powie, że „zakończy tę rzecz w rozpacz”. Ale w istocie to coś więcej niż „rzecz” znajduje swój kres w rozpacz; to żywot samego Prospera, który odzyskawszy władzę, traci kolejno wszystko, co trzymało go przy życiu: książki, magię („Teraz czarami już nie władam”), sztukę („Sztuka moja nic nie znaczy”), córkę, Ariela, którego wolność pogłębia samotność władcy („Sam tu zostałem”). „Będę tęsknił za tobą, jednak będziesz wolny” (5.1) – powie Prospero do ducha. Rozpacz wieńczy dzieło: „I skończyć przyjdzie mi w rozpacz” – tłumaczy zdanie Prospera Stanisław Barańczak. I znów powróci „Cień” Nietzschego: „Co mi jeszcze pozostało? Serce znużone i zuchwałe; chwiejna wola; skrzydła łopoczące; złamany kręgosłup”¹⁴¹. Prospero samotny na wyspie, którą odebrał Kalibanowi, czuł się mniej oddany rozpacz niż teraz, kiedy odzyskuje władzę i włości. Paradoksalnie, wtedy, gdy może liczyć na „wszystko”, przestaje się liczyć, prze-licza się z losem i własnymi siłami. Rację ma Zbigniew Kadłubek w swym studium Parnickiego, pisząc: „Liczy się tylko osamotniony, pojedynczy grecki człowiek wygnany z *polis*, nie-polityczny byt, niespokojny, jeszcze niewiedzący, gdzie zamieszka, dokąd zmierza [...]”¹⁴².

139 Ibidem, s. 131.

140 F. NIETZSCHE: *To rzekł Zaratusztra...*, s. 265.

141 Ibidem.

142 Z. KADŁUBEK: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 54.



And were the king of it. Tylko król może przywrócić wolność osobliwym odwróceniem Heglowskiej relacji między Panem i Niewolnikiem. Według Gonzala w idealnym państwie suweren może wszystko, a skoro tak, to i wyzwolenie poddanych spod swojej władzy leży także w jego gestii. Tym samym władza się przedłuża; abdykując, zapewnia sobie to, że nikt nie wypełni pustki, jaką zostawia po sobie. A jednak cień Sługi snuje się przez cały tekst Szekspira. Ariel uwolniony przez Prospera ze służby u więdźmy Sycorax i od nałożonej nań przez nią straszliwej kary („Ty jeden / Wiesz, w jakich mękach cię znalazłem: twoje / Jęki kazały wilkom wyc, a serca / Niedźwiedzi gniewnych miękły od nich” , 1.2 – przypomni czarodziej) zostaje natychmiast przeniesiony na niewolniczą służbę u Prospera, z obietnicą zwolnienia z niej po roku. Wolność jest podporządkowana wdzięczności i pamięci („Czy zapomniałeś, / Od jakich tortur wyzwoliłem cię?” – pyta Prospero w tej samej scenie, i jest to przywołanie buntującego się ducha do porządku), a te skazują na niewolę. Wyzwolenie nigdy nie jest więc bezwarunkowe; jego źródła nie możemy szukać w idei wolności ani też w prawie indywiduum do bycia wolnym. O wolności stanowi wyłącznie wypełnienie rozkazów suwerena, a zatem wolność nie podlega do końca swoim własnym prawom; władza zachowuje zwierzchność nad wolnością. Nic dziwnego, że upominającemu się o uwolnienie Arielowi Prospero powie: „Będiesz tak wolny / Jak wichry górskie, lecz musisz wykonać / Wszystkie rozkazy me” (1.2). Nawet miłość okazuje się elementem życzenia suwerena. Gdy zakochany Ferdynand przystaje na niewolę w imię uczucia do Mirandy, będzie upatrywał w miłości tego, co – mimo zewnętrznego przymusu ze strony Prospera – obdarzy go wolnością. „[...] niechaj wolność zajmie / Wszystkie zakątki świata: znajdę sobie / Dość w tym więzieniu miejsca” – lecz nie zdaje sobie sprawy, że miłość, która ma być „miejszem” wolności, została starannie zaaranżowana przez Prospera. Nic nie jest wolne w świecie, który jest sceną pełną „ról do obsadzenia”.



I would by contraries execute all things. Marzenie Gonzala czerpie energię ze specyficznego nastawienia wobec uznanej rzeczywistości. Nakierowane jest **przeciwko** temu, co określa otaczający nas świat: urządzić świat *by contraries* to tyle, co stawiać wobec rzeczywistości z założeniem, że spotkanie to (*encounter* wywodzi się z tego samego pnia co *contra*, będąca źródłem *contrary*) skończy się obaleniem, wywróceniem owej rzeczywistości, tak jak turniej rycerski (*encounter*) jest spotkaniem,

w którym jedna ze stron zostanie wysadzona z siodła. Rządzenie jako odwracanie porządku, czynienie odwrotnie, niż jest, błędzenie po manowcach, po omacku i „na opak” jest właśnie „urządzaniem” świata, nic przecież bowiem nie zostaje tu ustanowione „na nowo”, nic nie jest tu oryginalnie wymyślone; wystarczy odwrócić to, co jest, aby zniknęło, pozostawiając wszelako po sobie wszystko to, co jest nam potrzebne. Oto znaczenie tezy Gonzala, że w takim idealnym państwie „rzecz każdą wszystkim dałaby Natura”. Nie da się jednak uniknąć pewnej pułapki: ten sposób „urządzania” „lepszego” świata okazuje się karnawalizacją obecnego stanu rzeczy. Świat „na opak” to królestwo Karnawału, gdy to, co „na gorze”, stacza się „na dół”, a „dół” zaprowadza swoje porządki. Nie to zapewne ma na myśli poważny Gonzalo marzący o idealnej republice (*commonwealth*); jego *contraries* dążą do porządku powszechnej cnoty, w której wszystkie kobiety, jak twierdzi, są „czyste i niewinne”. Ale doświadczeni i cyniczni dworacy, Sebastian i Antonio, neutralizują marzenie starego, pocziwego radcy sprowadzeniem idealnego porządku wszystkiego do (nie)porządku Karnawału. „Złoty Wiek”, o którym roi Gonzalo, wiek wyzwolonej natury i uwolnionego od trudów człowieka jest dla nich jedynie przejęciem władzy przez to, co występne. Wolność nie jest już zobowiązaniem, lecz tylko wyzwoleniem z wszelkich zobowiązań. Na supozycję Sebastiana ironicznie dopowiadającego kwestię Gonzala, iż nie „byłoby małżeństw wśród jego poddanych”, Antonio zareaguje znamiennej uwagą: „Nie, człowieku; sami próżniacy: kurwy i nicponie”. Barańczak uprzytomni nam, że chodzi tu o rozumienie wolności: „[...] wszyscy żyliby swobodnie – same dziwki i dziwkarze”.



„O, dokąd pójdziesz, biedna Rosalindo?”. Nim Rosalinda i Celia wyruszą w drogę, dopuszczają się skandalicznego, wywrotowego czynu. Zmiana pozycji ojca, do tej pory niedopuszczalna jako zamach na centralny punkt systemu, teraz zostaje przedstawiona jako realna możliwość. Gdy Księżę Fryderyk, ojciec, którego „oczy płoną gniewem”, opuści pokój, jego córka proponuje Rosalindzie stanowiącej przedmiot ojcowskiego gniewu: „O, dokąd pójdziesz, biedna Rosalindo? / Zamieńmy ojców. Oddam ci mojego” (1.3). Rosalinda nie ma gdzie iść, ponieważ usunięcie poza granice ojcowskiego reżimu skutkuje poczuciem bezdomności (w przypadku Rosalindy zresztą podwójnym, gdyż wcześniej został wygnany jej ojciec), ale jednocześnie otwiera możliwość zdobycia się na gest radykalny. Teraz, stojąc już na progu domu i mając przed sobą otwartą, niebezpiecznie pustą przestrzeń, można spróbować wstrząs-

nąć posadami systemu, dokonując zamiany ojca, czyli dopuszczając się czegoś do tej pory nie do pomyślenia, ponieważ ojciec jako gwarant trwałości świata był jednostkowy, unikalny, jedyny, a w związku z tym jego podmiana nie mogła wchodzić w grę. Ale o „grę” przecież tu chodzi. Powadze, dodajmy, „śmiertelnej” powadze ojca, przeciwstawia się odwaga córki gotowej uznać, że świat jest teraz przedstawieniem, w którym role są zmienne, a aktorzy, w całym tego słowa znaczeniu, wieloznaczeni. „Świat cały jest sceną”, już za chwilę Jacques wygłosi swoją słynną kwestię. Do tego antyojcowskiego świata należą ruszające w podróż do ciemnego lasu córki. Kolejny motyw baśniowy: droga w stronę boru i przez jego mroczne trakty jest metaforą rewolty wobec uporządkowanego świata ojca. Młode kobiety stają się aktor(k)ami gniewu skierowanego przeciwko ojcu i jego władzy.



„Wybrać drogę / Najbezpieczniejszą, aby zmylić pościg”. Ci, którzy zaczynają na nowo, uciekinierzy ze świata ojca, zaczynają w przebraniu nie tylko dlatego, by zmylić pogonię (Celia wie, że głównym zadaniem jest „wybrać drogę / Najbezpieczniejszą, aby zmylić pościg, / Który z pewnością wyprawi się za mną”, 1.3), lecz przede wszystkim dlatego, że podejmują wysiłek bycia kimś innym, kimś nowym. Aby podkreślić trudność tego zadania, Szekspir każe kobietom, tym niezależnym duchom-rebeliantom, które rzuciły wyzwanie ojcu, przebierać się za mężczyzn. Imogena w *Cymbelinie* odkrywa nie tylko trudności tej sytuacji, lecz także własną roztropność pozwalającą jej stawiać czoła przeciwnościom: „Widzę, że trudne jest życie mężczyzny; / Odkąd przebrałam się, już przez dwie noce / Sypiam na ziemi. Zasłabłabym pewnie, / Gdyby nie wsparła mnie moja zuchwałość” (3.6). Ale ta „zuchwałość” to *resolution*, a więc nie właściwy ojcu przejaw przemocy i agresji, lecz raczej postępowanie wynikające z dostosowania możliwości działania do sytuacji. *Resolution* mówi nam o czynieniu będącym wynikiem nie tyle założonego planu, od którego nie wolno nam odstąpić bez narażenia autorytetu, ile o czynieniu mającym początek w rozważnym namyśle nad sytuacją. **Buntownik, wbrew pozorom, nie może postępować nierozważnie, gdyż tylko rozważa pozwoli mu uniknąć pułapek nie dopuszczającego namysłu automatyzmu działania ojca.**



„Twe smutne wygnanie, / To ono skłania nas, by mówić z tobą”. Gdy na początku IV aktu *Dwóch szlachciców z Werony* rozbójnicy ujmą Valentina

i jego służę, uczynią to w środku lasu, w dodatku przywołując Robin Hooda, pierwowzór wszelkich leśnych zabijaków, ale i twórcę alternatywnej leśnej wspólnoty przeciwstawiającej się administracyjnemu rygorowi szeryfa z Nottingham. Jeden z wyjętych spod prawa zawoła: „Na łysą pałę opasłego mnicha, / Co z Robin Hoodem chadzał” (4.1) (*By the bare scalp of Robin Hood's fat friar*). A dalej poznajemy logikę powstawania władzy i błyskawicznego rodzenia się autorytetu władcy. Po pierwsze, za murami miasta nie działa mechanizm dziedziczenia ani praktyki dynastycznej tradycji; człowiek zostaje оголоcony ze wszystkiego, co nie należy do jego bytowego wyposażenia. W zamku, nawet gdy po koronę sięga się, jak czyni to Makbet, zbrodniczą ręką, akt ten zostaje wykonany z wnętrza świata pewnych funkcji, godności, honorów, znakomicie stymulujących ambicje. Nim zamorduje Duncana, Makbet widowiskowo awansuje w hierarchii dworskich szczebli. W lesie opodal Mantui Valentine powie natomiast: „[...] dobytkiem moim są te nędzne szaty”. Po drugie, takie wyłączenie z porządku instytucjonalnego jest warunkiem nawiązania relacji z tymi, którzy przebiegają „leśne pustkowie”. Rozbójnicy nie tylko się upewnią, czy Valentine został wygnany, lecz także uczynią z tego warunek podstawowy dalszego porozumienia: „I, nade wszystko, twe smutne wygnanie, / To ono skłania nas, by mówić z tobą” (4.1).



Lawless lives. Zatem trzeba zostać оголоconym z pozostałości miejskiego ładu i hierarchii, aby stanąć w miejscu, w którym zaczyna się tworzyć wspólnota. Nie mieć nic prócz losu – dopiero wtedy można przystąpić do konstruowania, a nie jedynie prolongowania już istniejących i utrwalonych relacji. Ten, **kto chce rozpoznać mechanizmy bycia razem, kto chciałby oprzeć je na innych zasadach i uczynić je lepszymi, ten nie może mieć nic do stracenia**. Nie może być o nic zaczepiony w świecie, nic nie może mu w nim zostać. Na pytanie zbójcy: „Powiedz nam, nic ci więcej nie zostało?” (4.1), Valentine odpowie: „Nic, prócz Fortuny”, i ta odpowiedź otworzy drogę porozumienia. Spojrzawszy losowi w twarz, co oznacza odarcie i оголоcenie, mogą stworzyć podstawę bycia razem. **Poza prawem** – „leśni rozbójnicy” polskiego przekładu to *outlaws* – **jestem bliższy losowi, jakby system państwa i jego mechanizmy poświęcone były głównie chronieniu mnie przed losem, zasłanianiu oczu i zaciemnianiu spojrzenia**. Leśni rabusie wyznają swoje przewiny, tłumacząc, dlaczego skazani są na życie poza prawem: „Mówimy ci o tym, / Abyś rozumiał, czemu żyć musimy / Tak poza prawem” (4.1). *Lawless lives* – ta fraza mówi nie tylko o tym, że życie

konkretnego człowieka upływa, skutkiem jego wcześniejszych czynów, poza nawiasem prawa, ale przede wszystkim o tym, że gdy rozpatrywać je na poziomie konfrontacji z losem, bytowanie człowieka jest radykalnie *lawless* – nim powstaną prawa, jest los. To siła, która poprzedza tradycyjne napięcie polityczne przeciwstawiające egoistyczne pragnienia i ambicje jednostki, zawsze personalne i subiektywne, zimnej, zawsze bezosobowej logice porządku politycznego.



Lawless lives. Znaczące określenie, które wymaga od nas stałej uwagi. Musimy rozpoznać to, co w nim najmocniejsze – zerwanie ze światem gotowych odpowiedzi i formuł postępowania. *Lawless* jest ten, kto nie waha się przed zadawaniem najpoważniejszych pytań dotyczących tego, co czyni prawo nienaruszalnym, co za wszelką cenę stara się umieścić je poza zasięgiem pytania. W świecie Lasu Ardeńskiego mówi o tym Książę (charakterystyczne, iż przedstawi się jako „banita”, a zatem ktoś, kogo prawo nie chce nawet już więcej rozpatrywać, kogo jurydyczną decyzją wysłała poza zasięg swego działania), przeciwstawiając prostotę leśnej egzystencji blichrowi (*painted pomp*, 2.1) dworu (*public haunt*, i – co nader ciekawe – to odesłanie do sfery publicznej jako domeny pewnego nawiedzenia i grozy, sfery widm i upiórów, także – jak poucza *Hamlet* – upiórów przeszłości). Ale nie możemy na tym poprzestać. Radykalne indagowanie świata otwarcie implikowane przez *lawless* może wszak doprowadzić do innej konkluzji: tam, gdzie pytaniami naszymi podważamy (i słusznie) przyjęte wzory życia, szybko mogą pojawić się ci, którzy zastąpią owe wzory jednostkową ambicją i przebiegłą próżnością. O tym, jak łatwo paść ich ofiarą, przekonuje nas los Otella podstępnie i okrutnie przygotowany przez Jagona, którego Germaine Greer nazwie „obiektywnym korelatem bezmyślnej pomysłowości rasistowskiej agresji”¹⁴³. Harold Bloom z pewnością zakwestionuje i jedno, i drugie określenie. Jagon jest dla niego mistrzem machiawelizmu, wybitnie inteligentnym artystą politycznej intrygi, którego nie krępują względy dobra i zła¹⁴⁴. I jedno, i drugie ma rację bytu wyłącznie w kręgu planów zamierzonych przez Jagona, i nic prócz wyznaczonych w nich celów, nic wobec nich zewnętrznego nie może rościć sobie praw do statusu dobra i zła. Są one immanentnie obecne w całej sekwencji przemyślanych czynów. Jagon zapowiada kapitana Ahaba z *Moby Dicka*,

143 G. GREER: *Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press, 1986, s. 48.

144 H. BLOOM: *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York, Riverhead Books, 1998.

który zapamiętawszy się w swym pragnieniu zemsty, poddaje wszystko i wszystkich jej żelaznej dyscyplinie.



Lawless lives. Allan Bloom tak o nim napisze: „Otello jest szczególnie podatny na to, co mówił Jagon, bo nie był człowiekiem »z miasta«, gdzie ludzie nauczyli się żyć i nie wdawać się w dyskusje, czy jest dobrze, czy nie, że postępują tak, jak postępują. Nawet gdyby podnieśli tę kwestię, siła zwyczaju prawdopodobnie utrzymywałaby ich w ich obywatelskim zachowaniu”¹⁴⁵. *Lawless* ma uzdrawiającą moc wyprowadzenia nas „z miasta”, ale niesie też takie niebezpieczeństwo, że wyzwoleni spod działania „zwyczaju” nie będziemy w stanie dostrzec podstępnej gry tych, którzy pod pozorem interesów „miasta” wypełniają jedynie własne plany. Odzyskując dzięki sile tego, co *Lawless*, zdolność radykalnego zapytywania, musimy strzec się, by nie przechwyciły jej siły narzucające rozstrzygające odpowiedzi. Dlatego rację ma Allan Sinfield, proponując rozróżnienie idei „wywrotowości” i „dysydentyzmu”¹⁴⁶. Pierwsza otwiera pokusę łatwego uspokojenia, jakie daje nam poczucie, iż coś istotnie zostało „obalone”; dzieło nasze uwieńczone, a nasza praca otrzymuje zdradliwą koronę „zakończenia”. Dysydentyzm natomiast odrzuca to, co dominujące, bez zakładania wszelako, że zamiar został uwieńczony ostatecznym powodzeniem. „Wywrotowe” niesie więc z sobą niebezpieczeństwo położenia kresu pytaniom; „dysydentyzm” – przeciwnie – otwiera przed nimi nieograniczony horyzont.



Lawless lives I care not. Sztuki Szekspira draży praca dysydenckiej myśli wprowadzonej w ruch nadzieją na lepszy wspólny świat; ale myśl ta należy do rejonu poza granicami naszego historyczno-politycznego świata. Tylko tam znajduje dla siebie wystarczająco dużo przestrzeni i tylko tam może zachować niezbędną niewinność przynajmniej chwilowo uwalniającą ją od doświadczeń historii. Las Ardeński, samotna jaskinia Timona czy wyspa Prospera – to przykłady miejsc dysydenckich. Historia zostaje tam albo odsunięta jako suma niewłaściwych wyborów, albo też w ogóle nie istnieje. „Nie dbam o to” (*I care not*, 5.1),

145 A. BLOOM: *Szekspir i polityka*. Przeł. Z. JANKOWSKI. Kraków, „Arcana”, 1995, s. 107.

146 A. SINFIELD: *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford, Clarendon Press, 1992, s. 49.

które Timon, ów Lear dramatu satyrowego, jak powie o nim Coleridge, rzuci ateńskim Senatorom, podsumowuje radykalne odrzucenie historii. Problem wszelako tkwi w tym, że owo minione w dalszym ciągu trwa, jest nienaprawialne; to-co-jest, przedłuża „byłe”, jest „byłym” rozgrywającym się na naszych oczach. Dlatego – w tym poczuciu, że nasze „jest” to w ogromnym stopniu nasze „było” – mówimy, iż historia niczego nas nie uczy. **Dysydyntyzm diagnozuje, że to, co było zdrowiem, jest w istocie chorobą, a więc i nasze pozornie zdrowe „teraz” skażone jest słabością.** „Długa choroba, na jaką zapadły / Zdrowie i życie, wreszcie się przesila” – powie Timon (5.1). Najbardziej dramatycznie doświadczają tego Lear, odkrywając, że to, co było wynikiem jego biologicznego „zdrowia”, potomstwo, okazuje się śmiertelną chorobą. Gdy w zamku Glouceстера Goneryla złamie umowę z ojcem, ten rzuci jej w twarz, że jest chorobą jego ciała (*the disease that is in my flesh*, 2.4).



„W noc taką jak ta”. *In such a night*. Już dobiega końca romantyczna intryga *Kupca weneckiego*, w której miłość, związek „małych ciał”, szuka miejsca w „wielkim” świecie pieniędzy oraz wyznaniowych i rasowych sporów, kiedy padną osobliwe słowa: „Jesteśmy tak szczelnie spowici szatą zgnilizny” (5.1). Rzecz dziwna: wypowiada je bowiem Lorenzo, szczęśliwy wybraniec Jessiki, w dodatku w aurze sprzyjającej miłosnym porywom („W taką noc / Troilus na mury Troi wszedł i wzdychał [...] / [...] ku Cressidzie uśpionej”, 5.1), w miejscu idealnym dla pastoralnej liryki („Zagajnik lub park przed domem Porcji”). Las, zagajnik, park – wszystko to figury miejsc szczególnych, w których dostrzegamy to, czego nie potrafiliśmy dostrzec poprzednio. Tam następuje przeNICowanie naszego bycia w świecie. Teraz nic już nie mieści się po jednej stronie granicy, nic nie jest „czarne” ani „białe”: „Księżyc łśni jasno” – takie słowa otwierają V akt *Kupca weneckiego*, ale każda następna kwestia rozpocznie się (aż siedem razy) od frazy „W noc taką jak ta”. Ciemno i jasno, świetliście i mrocznie... Miłość i śmierć przemawiają tym samym głosem, głosem jakiegoś jednoczącego je „trzeciego”. Tego, co będąc głównym nurtem rzeki, dotyka obydwóch brzegów jednocześnie. Nic dziwnego, że za chwilę Porcja wygłosi pochwałę „trzeciego”, stanowiącego o naszym byciu: „Nic nie jest dobre (jak widzę) bezwzględnie” (*Nothing is good without respect*). „Dobre” nie jest już dane nam jako jedno i jedyne niekwestionowalne pojęcie cnoty; w nowoczesnym świecie, na którego progu stoimy, dobro nie jest „bezwzględne”, jest cnotą „ze względu na...”, a zatem stanowioną przez kogoś, w jakiejś konkretnej sytuacji historycznej. Świat nie jest już jedną wielką, homo-

geniczną figurą, lecz splekanym labiryntem, który tworzą konstelacje drobnych figur.



Nothing is good without respect. O niczym nie możemy orzec, że jest „dobre”, dopóki nie spojrzymy na nie uważnie. *Respect* pochodzące od łacińskiego *re-spicere* sugeruje spojrzenie, nawet spojrzenie ponowne (*re-*), jakby już po odwróceniu się, gdy to, czemu się przyglądam, zostało już w tyle. „Dobre” jest więc nie to, o czym wszyscy nas przekonują, że takie jest, lecz to, co ogarniamy spojrzeniem, z którego rodzi się namysł. Świat nie jest więc zasadniczo „dobry” z założenia, co pozwala pozostać w zgodzie z lekcją wypełnionej okrucieństwami historii. Ale nie oznacza to, iż możemy już bez zastrzeżeń przyjąć tezę, że świat jest generalnie „zły”. Raczej chodzi o zdolność dokonania próby zrównoważenia „zła”. Próba ta nie może być ustanowieniem prostej równowagi między tym, co „dobre”, i tym, co „złe”; rzecz w spojrzeniu, które pozwoli przeżyć jakieś wydarzenie w sposób szczególny. Wyjątkowość tego sposobu przeżycia polega na tym, że chwilowo przynajmniej świat i my wraz z nim zostajemy rozświetleni. Ogromu zła dobro nie jest w stanie zrównoważyć matematycznie; może to uczynić wyłącznie za sprawą jakości doświadczenia, jakiej nabiera moje życie w takiej szczególnej chwili. Zło jest rozległe, lecz rozległość jego królestwa możemy dostrzec jedynie w świetle drobnej, szczególnie przeżytej chwili, w której dostrzegam coś, co ogarnięte moim uważnym spojrzeniem rozświetla mroki. Metaforyczny obraz życia ludzkiego jako świecy znajduje głębokie uzasadnienie. Dopóki żyję, zło nie może zapanować bezgranicznie, bo troskliwe spojrzenie pozwala mi dostrzec to, co oparło się złu i co oświetla mnie swoim, choćby nawet nikłym, promieniem. Wtedy i ja staję się źródłem światła, które opiera się zalewającej wszystko ciemności. Kiedy Makbet wypowiada swoje słynne: „Precz, precz, świeczko! (*Out, out, brief candle!*)” (5.5), przyznaje, że zło zwyciężyło; nawet jeśli ocaleje świat, to zło zwyciężyło samego Makbeta, któremu zostaje tylko ciemność. Sam powie za chwilę: „Poczynam dość już mieć widoku słońca (*I’gin to be a-weary of the sun*)” (5.5).



„Dobry uczynek jaśniej pośród nikczemnego świata”. W V akcie *Kupca weneckiego* Porcja i Nerissa wracają z Wenecji, gdzie doświadczyły bezlitosnego zła, które ogarnia cały świat. Żyd nie okazał litości chrześcijaninowi, chrześcijanie bez zmrużenia powiek zrobili wszystko, by

w imię „prawa” i „dobra” poniżyć Żyda. Nad wszystkim powiewa zwycięski sztandar pieniądza i zysku. Wszak nawet prawo nie ma tu nic wspólnego ze sprawiedliwością; jego figurą nie jest ślepa bogini, lecz opływający w zbytki władca i przebiegły prawnik. Antonio nie poprosi Doży o ulaskawienie nie z racji dumy, lecz dlatego, że jest przekonany, że prawo strzeże ekonomicznego interesu republiki. Prawo przestało już być prawem „naturalnym”, a tym bardziej „boskim”; jest przerażająco „ludzkie”. Mówi Antonio: „Książę nie może zmieniać nurtu prawa, / Gdyż zaprzeczenie przywilejów, które / Mają w Wenecji cudzoziemcy, może / Z wielkim uszczerbkiem być, dla sprawy państwa; / Miasto ma wielki zysk z wszystkich narodów, / Handlując z nimi” (3.3). To już prawie jak tyrada wielkiego dysydenta Gerrarda Winstanleya, który kilkanaście lat po Szekspirze pisał w jednym ze swych pamfletów: „Władza królewska zależy od Prawa oraz od kupna i sprzedaży; te zaś trzy zależą z kolei od Kleru, który potrafi rzucić czar na lud, aby dopasował się do tych okoliczności; a dalej zaś wszystko zależy od władzy, jaką ma Król, aby użyć siły wobec tych, którzy czarowi temu ulec by nie chcieli”¹⁴⁷.



„Miasto ma wielki zysk z wszystkich narodów, / Handlując z nimi”. Nieobecne w przekładzie, pojawia się tu słowo, bez którego nie można zrozumieć świata, na którego progu stoimy, a który jest już naszym światem: *commodity that strangers have with us in Venice* – mówi Antonio. *Commodity* wszak wprowadza nas w świat przedmiotów w coraz większym stopniu zamienionych w towary, a to świat, który opanował już Wenecję. Bez przerwy mowa tu o interesach, klejnotach, szkatułach, statkach wypełnionych dobrami i ryzykownie powierzonych morzu. Właściwie cała opowieść oparta jest na tym założeniu: **człowiek i jego los zależą od tego, co stanie się z przedmiotami, z którymi związał (także w sensie prawnego i handlowego kontraktu) swoje życie. Utrata towarów zapowiada utratę życia.** Shylock powie nawet mocniej: „[...] Dom bierzcie, / Gdy zabieracie słup, który go wspiera: / Bierzcie życie me, gdy zabieracie / Podstawę bytu, dzięki której żyję” (4.1). Ale *commodity* roztacza jeszcze inną aurę: właściwej współpracy i wspólnego rytmu (łacińskie *modus* oznaczające miarę), w jakim krążą towary i zysk będący ich wynikiem, lecz także użyteczności (łacińskie *commodiosus* – „przydatny”) będącej podstawą wartości towarów. To użyteczne, przynoszące bowiem zysk (nie tylko osobisty, ale i zysk *polis*; Antonio mówi o *profit of the city*), krążenie dóbr jest kłamrą spinającą ciemną

147 Ibidem, s. 179.

komedię Szekspira. Na początku Antonio ma statki i towar, potem je traci w dramatycznych okolicznościach, aby na koniec je odzyskać. Jeżeli przyjąć za Northropem Fryem, że taka jest właśnie struktura komediowego romansu („komediowego”, gdyż sekwencja wydarzeń wiedzie od początkowej harmonii, przez załamanie, często symbolizowane banicją lub moralnym albo ekonomicznym upadkiem, do końcowego przywrócenia równowagi; „romansu”, gdyż role pozytywnych i negatywnych bohaterów są rozdzielone i w głębokiej strukturze opowieści odczytujemy narrację o smoku zabitym przez cnotliwego protagonistę¹⁴⁸), to *Kupiec wenecki* należy do epoki romansu ekonomicznego: równowaga jest mierzona odtworzeniem i powiększeniem ekonomicznego stanu posiadania, a pokonanemu konkurentowi przypada rola złego smoka.



„Wyrósł z człowieka na smoka”. W smoka zmienia się ten, kto daje sobą powodować wybujałym nadmiernie dążeniom i ambicjom. Smok-szatan – pisze Małgorzata Grzegorzewska – nie tylko stanowi uosobienie Pychy, „ale jednocześnie jest obecny w każdym pragnieniu, od początku zarażając swoim jadem wszystkie postaci”¹⁴⁹. Głęboka ludzka więź, która w coraz większym stopniu w zeświecczającym się społeczeństwie zastępuje boskie fundamenty władzy, zostaje niebezpiecznie zatruta i śmiertelnie zagrożona. Smok jest znakiem od-człowieczenia więzi ludzkiej. A może słuszniej będzie powiedzieć inaczej: właśnie jej przesadnego, groteskowego, monstrualnego uczłowieczenia w imię jednego indywiduum. Im bliżej współczesności, tym bardziej owo „indywiduum” będzie stawało się korporacyjną grupą. Trafnie zauważał Adam Smith: „Ludzie tej samej profesji nigdy nie spotykają się w innym celu, jak tylko po to, by zmać się przeciwko społeczeństwu”¹⁵⁰. Tylko „ja” i „moje”. Shylock nazywany jest „psem” i „kundlem”, a nawet „ścierwem” przez chrześcijan, którzy mogliby skierować podobne inwektywy pod własnym adresem. Coriolanus, dotknięty w swych zawiedzionych ambicjach i wyrzucony z miasta przez lud, wdaje się w układ z wrogiem swej rzymskiej ojczyzny, gwałcąc więź najsilniejszą z miejscem, rodziną i mową. Nic dziwnego, że Meneniusz wracający z nieudanego poselstwa nazwie Coriolanusa smokiem: „Ten Martius wyrósł z człowieka na smoka. Ma skrzydła i jest czymś więcej niż pełzające stworzenia”

148 Northrop Frye *on Religion...*, s. 3.

149 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi...*, s. 138.

150 E. POUND: *Selected Prose 1909–1965*. Ed. W. COOKSON. London, Faber & Faber, 1973, s. 146.

(5.4). *From man to dragon*... Kto przeszedł taką ewolucję, ten nie zapomina o swej „ludzkiej” przeszłości, lecz wypowiada jej wojnę. Najczęściej bywa to wojna domowa; przeciwko współbraciom (tak jest w *Coriolanusie* i *Kronikach*), ale także przeciwko sobie (jak w komediach, gdzie przebrane za mężczyzn kobiety nagle stwierdzają, że rola mężczyzny je monstrualizuje, tracą bowiem możliwość wypowiedzenia swych prawdziwych uczuć, zadzierzgnięcia głębokiej więzi z oblubieńcami, wobec których muszą zachować „smoczą” postać innej osoby).



Commodity that strangers have with us in Venice. Commodity... commodious... comic... Tak zaczyna się *Finnegans Wake* i w jeden węzeł splata się kilka ważnych nici: bieg rzeki (*riverrun*) jako filozoficzna metafora procesu stawania się i nieustannej przemiany, fundacyjna opowieść o upadku człowieka (*past Eve and Adam's*), znany z Nietzschego i Vica mit cyklicznych obrotów historii jako użyteczny sposób porządkowania historiozoficznej narracji (*commodius vicus*) i wreszcie ekonomiczny charakter owej cyrkulacji, której użyteczność (*commodius*) zależy od tego, w jakim tempie i z jakim zyskiem pojawi się ponownie w powszechnie dostępnym (HCE jako formuła Joyce'owskiego everymana) obiegu rynkowym (*recirculation*). Tak brzmi pierwsze (i ostatnie zarazem) zdanie *Finnegans Wake*: *riverrun, par Eve and Adam's, from swerve to shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*. Studiując losy Antonia, Shylocka i Porcji, słyszymy plusk wody omywającej przystań i domy Wenecji, nieustannie dobiegają nas głosy agentów handlowych komentujących losy towaru powierzonego statkom znajdującym się na dalekich morzach (Tubal donosi Shylockowi: „[Antonio – T.S.] Utracił wielki okręt z bogatym ładunkiem, płynący z Trypolisu”, 3.1). *Riverrun* to żywioł tego miasta rozciągniętego między *swerve to shore to bend of bay*, miasta, do którego zdążają kupieckie brygantyny budujące fortunę stojącej, dosłownie i w przenośni, na falach republiki. Porcja chytrym podstępem prawniczym odwróci bieg wydarzeń (Joyce: *commodius vicus*), flota Antonia wpłynie do portu, przynosząc mu krociowe zyski (*recirculation*), a na końcu znajdziemy drogę do Howth Castle and Environs, czyli do otoczonej parkiem rezydencji Porcji w Belmont.



„By między obu wrogimi miastami nie było odtąd wymiany towarów”. Towar i prawo broniące jego obiegu wyznaczają ramy nowego świata.

Strony ścierają się z sobą z powodu nadmiernych lub niewystarczających uprawnień w dostępie do towaru i płynącego z jego wymiany zysku. Losy protagonistów *Komedii omyłek* kształtują się pod wpływem konfliktu Syrakuz i Efezu, konfliktu, o którego przyczynach wiemy niewiele (dowiadujemy się tylko o „wścieklej zawziętości” księcia Syrakuz), natomiast uwaga Szekspira skupia się na ekonomicznej konkurencji i zawiści. Spór między dwoma *polis* toczy się głównie na płaszczyźnie ekonomii. Taktyka walki polega na gospodarczym paraliżu, na unieruchomieniu wymiany towarów: „Najuroczystsze podjęto uchwały, / Zarówno u nas, jak i w Syrakuzach, / By między obu wrogimi miastami / Nie było odtąd wymiany towarów” (1.1). Podobnie jak w *Kupcu weneckim*, ekonomia szuka osłony w normach prawa, to z kolei nieuchronnie wprowadza w jej orbitę ludzkie ciało. Wenecka legislacja dopuszcza kontrakt zamieniający pieniężne zobowiązanie na fragment ciała, a w konsekwencji – na ludzkie istnienie. Zakaz wymiany towarów między Efezem a Syrakuzami (*no traffic to our edverse towns*) przekłada się na śmierć lub dalsze istnienie ciała. Kupiec umrze, „Towary na rzecz księcia utraciwszy, / Jeśli nie będzie miał tysiąca marek / Jako okupu, by życie ocalić” (1.1).



„Dusza ma byłaby twoim obrońcą”. Nie powinniśmy zlekceważyć warunkowo-przypuszczającego trybu tego zdania. Pamiętajmy i o tym ważnym aspekcie prawa. Ekonomia nie ogranicza się już do zobowiązań między dwoma osobami. Teraz między nimi pojawia się groźny cień państwa, instytucji czerpiącej korzyści z sytuacji katastrofalnej, w jakiej znalazły się jednostki. Wenecka republika w majestacie prawa pozbawia Shylocka jego dóbr i wiary. W sali sądowej przemawia Porcja: „Jest zapisane w ustawach Wenecji, / Że gdy dowiedzie się cudzoziemcowi / Próby zgładzenia, wprost bądź też pośrednio, / Obywatela miasta, wówczas strona, / Przeciwko której knuł, weźmie połowę / Dóbr jego, reszta zaś przypadnie państwu” (4.1). Efez i Syrakuzy wzajemnie tępią swych kupców, konfiskując ich mienie i wyznaczając cenę za ich głowy. „Umrze, towary na rzecz księcia utraciwszy” (1.1) – tak Książę streszcza istotę efezkiego prawa. **Państwo jest czujnym zwierzęciem czatującym na zwierzynę, toteż nikt z przechodzących nie może czuć się bezpiecznie w jego pobliżu.** Prawo jest mechanizmem pacyfikującym sumienie przedstawicieli państwa w sytuacji, gdy interes ekonomiczny lub polityczny grozi konfliktem z wyobraźnią moralną. *Komedia omyłek* zaczyna się od takiej neutralizacji sumienia przez literę prawa. Do pojmanego gościa z Syrakuz Książę zwraca się w następujący sposób: „O Egeonie

nieszczęsny, którego / Los napiętnował, abyś dźwigał brzemień / Największe nieszczęście złowrogich; chciej wierzyć, / Że gdyby rzecz ta nie była przeciwna / Prawom, koronie mej, władzy, przysiedze, / Których książętom podeptać nie wolno, / Dusza ma byłaby twoim obrońcą” (I.I). **Polityka i ekonomia są grą, której stawką jest to, jak stracić „duszę”, zachowując wszystkie pozory bycia uduchowionym.**



„Przystań, z której do Wenecji / Ruszają promy”. Zmysł przestrzeni jest tu niezwykle wyostrzony. Nowiny wymieniane są na Rialto, ulicami przeciągają korowody „masek” (2.5). Wysyłając posłańca do Padwy, Porcja skrupulatnie wskaże miejsce spotkania: „[...] wszystkie szaty i zapiszki, / Które ci wręczy, przywieź jak najspieszniej / (Błagam) na przystań, z której do Wenecji / Ruszają promy [...]” (3.4). Wenecja jest tu namacalna, przejmująco miejscowa. Historyk literatury czerpie satysfakcję z odkrycia, że imię służącego Gobbo jest tym samym imieniem, jakim obdarzono wykutą w kamieniu postać garbusa, umieszczoną na słynnym moście Rialto. Co więcej, to początek dywagacji na temat tego, czy Szekspir – skoro znał ten mało znany poza Wenecją szczegół – nie odwiedził aby tego miasta; w biografii artysty są wszak luki i niejasności, osobliwe dziury czasowe¹⁵¹. Ale to tylko jedna strona obrazu. W istocie, to cały świat spotyka się w tym mieście (Shylock wylicza, że statki Antonia płyną z Trypolisu, Indii, z Anglii i Meksyku, 1.3), ono bowiem streszcza i syntetyzuje jego zasady: ryzyka (życiowego i inwestycyjnego), prawa (broniącego zysku republiki), umiejętności hermeneutycznych niezbędnych w tej rzeczywistości. **Tam, gdzie literatura prawa jest bezwzględna w doглядaniu zyskowości interesów, jedyna obrona polega na odczytaniu ukrytych w teźże literze i przemawiających przeciwko niej tekstów.** „Rewers ci kropli krwi nawet nie daje, / Słowa te jasno mówią tu »funt ciała«, / Bierz więc, co daje rewers, lecz jeśli uronisz / krwi chrześcijańskiej choćby jedną kroplę, / Wówczas twe ziemie i skarby ulegną / (Jak chcą weneckie prawa) konfiskacie / Na rzecz Wenecji” (4.1). Oto ciemna strona „namacalności” Wenecji, o której wspomnieliśmy kilka zdań wcześniej: abstrakcyjna „Wenecja” praw zawłaszcza ciała swych obywateli, zagarnia i dystrybuuje ich dobra (wspomina Elizabeth Crouzet-Pavan, że gości przybywających do Wenecji w dobie jej największej chwały zaskakuje stopień kontroli,

¹⁵¹ Wspomina o tym M. ANDERSON w swej książce: *„Shakespeare” by Another Name. The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford, the Man Who Was Shakespeare*. New York, Gotham Press, 2005.

jaki władcy miasta i starsi sprawują nad mieszkańcami i młodzieżą, zwłaszcza zaś kobietami). Tak dzieje się, gdy przyjąć, że miasto szuka swej siły w uwidocznionej na mapach topografii, w świetnych budowlach, a zwłaszcza w prawach regulujących bezwzględnie administracyjny porządek całości. Przypomnijmy sąd Hanny Buczyńskiej-Garewicz: „Wenecja jest zbyt ważna, by ją powierzać słowom”¹⁵², a idąc dalej tropem uwag Autorki, powiedzmy, że Wenecja Szekspira przeżywa dramat nowoczesnego już miasta, w którym wszystko podlega presji wyrazu, litery, regulacji, podczas „gdy miasto tworzone jest przez treści, które przez znaki języka uchwycić się nie dają – do takich należy odczuwanie i doświadczenie miejsca”¹⁵³. Wenecja Shylocka jest przestrzenią bez miejsca.



„Czekaj, Żydzie. Prawo ma jeszcze jedną sprawę z tobą”. Ta kwestia Porcji (4.1) pozbawia nas złudzeń: hermeneutyczna zdolność tylko przejściowo służy cnocie. Dzięki niej Porcja ocali życie Antonia, ale wsparta tą biegłością w czytaniu tekstu nie zawaha się przed skrajnym upokorzeniem Shylocka. **Subtelności lektury nie przekładają się na cnotę subtelnego życia.** To jedna z cech tego świata. Gdy zmuszony do zmiany wiary Shylock wychodzi, Gratiano żegna go okrutnym i głupim szyderstwem: „Przy chrzcie wspomóż cię dwu ojców chrzestnych, / Gdybym był sędzią, wiódłby cię ich tuzin, / Nie do chrzcielnicy, lecz ku szubienicy” (4.1). Porcja, mądra i subtelna czytelniczka tekstów, intelektualistka i znawczyni prawa, nie reaguje ani słowem. Dziwna nierównowaga, o której George Steiner pisze jako o źródle melancholii, którego istotą jest „nieprzystosowanie wielkiej myśli i siły twórczej do ideałów sprawiedliwości społecznej”¹⁵⁴. Odpowiednikiem przestrzennym tej sytuacji jest napięcie między wspaniałością budowli i pałaców weneckich a płynnym, wodnym żywiołem, w którym są osadzone. Nad kanałami wznoszą się mury ozdobione kunsztownymi ornamentami głoszącymi chwałę bogactwa kupieckich i arystokratycznych rodów, lecz gdy opuścić wzrok, bez trudu dostrzeżemy rdzę i butwienie. Musimy pamiętać o tym, że za mieniącym się klejnotami majątkiem Shylocka stoi rdza nienawiści do tych, którzy psują rynek, zaniżając procent od pożyczek, a chrześcijańska troska o przyjaciół przeniknięta jest, niczym zimną wil-

152 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków, Universitas, 2006, s. 302.

153 Ibidem.

154 G. STEINER: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. O. i W. KUBIŃSCY. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2007, s. 70.

gocia, nieprzejednaną nienawiścią do Żyda („Jeśli usłucham sumienia, pozostanę z Żydem, mym panem, który jest swego rodzaju diabłem” – mówi Lancelot, 2.2).



„Z wyżyn swych patrzą na drobny lud wodny”. Tak mówi Salerio (1.1), sławiąc potęgę kupieckiego galeonu, ale to zdanie odnosi się także do Wenecji, która jak dumny statek rozpięła żagle swych pałaców nad ciemnymi i błotnistymi wodami. „Wilgoć przenika wszystko: mur i kamień, drzewo, żelazo, cegłę i duszę. Drewno na mołu napęczniałe jest od wody i spękane – woda już nie pozwala, żeby wsiąkała w nie woda. Butwieją stare deski, kłocę pod *fondamenta*, polery na mołu, czerpaki w łodziach, stare wiosła. Butwieje również kamień, w inny sposób. Wilgoć starzeje się w skale, w drzewie i w cegle. Co można powiedzieć o tej starości? Rdza wżera się w żelazo, tu płycej, ówdzie głębiej... Warstwy rdzy i patyny barwią żelazne bramy, tablice, kraty, ogrodzenia, klamki, klucze [...]. Także złoto ciemnieje ze starości, jakby jego własny cień nachylał się nad nim albo w nie wsiąkał”¹⁵⁵. *Kupiec wenecki* to przenikliwe studium „wilgoci” i „rdzy”, demonizmu zysku i prawa, które dla naszej kultury są niezbędne, lecz to one przesycają ją atmosferą sprzyjającego butwieniu parnego zaduchu. Ale wniosek byłby to jednostronny. Wszak woda niesie z sobą nie tylko powolne niszczenie, lecz także namysł, a wraz z nim świadomość postępującego niszczenia. Świetność jest tu spowita w gęstniejące ciemności. Gdy Edgar Allan Poe napisze swe weneckie opowiadanie, rolę głównej sceny powierzy „*palazzo*, budowli wznoszącej swą posępną acz pełną polotu świetność nad wodami Canal Grande w okolicach Rialto”¹⁵⁶. Szaleństwo bogacenia się i karnawału przeNICowane są egzystencjalną „posępną” rozpaczą, której polityczna i ekonomiczna potęga republiki może stawić czoła jedynie krótki czas.



„Przecież / jestem w Wenecji...”. Brabantio, senator wenecki, wierzy w świetlistość praw swej ojczyzny dorównującą świetlistości powietrza nad laguną, na której rojno od żagli kupieckich statków. Czarna skóra Otella zaprzecza nie tylko owej przejrzystej jasności weneckiej

¹⁵⁵ P. MATVEJEVIĆ: *Inna Wenecja*. Przeł. D. CIRLIĆ-STRASZYŃSKA. Sejny, Pogranicze, 2005, s. 19.

¹⁵⁶ E.A. POE: *Schadzka*. W: IDEM: *Wybór opowiadań...*, s. 63.

republiki, lecz także rzuca pogańskie cienie na bogobojnych obywateli. Z jednej strony są oni – „najbogatsi i utrefieni ulubieńcy całego narodu”, z drugiej – „łono o barwie sadzy” (1.2). A dalej: słoneczny blask chrześcijańskiego rozumu zagrożony czarnoksięskimi mocami: „Niech mnie świat sądzi, jeśli nie jest jasne, / Że ją poddałeś swym nikczemnym czarom (*foul charms*), / W kruchą jej młodość godząc odwarami / Lub minerałem, który mąci rozum” (1.2). To znamienne, że obydwie teksty Szekspira traktujące o Wenecji tak wiele zawdzięczają kradzieży, jakby ironicznie komentując praworządność republiki wzniesionej na fundamencie kumulacji kapitału. „Kradzieże” to zresztą wyjątkowe: zarówno Shylock w *Kupcu weneckim*, jak Brabantio w *Otelli* tracą córki, które nie tylko niszczą ich prywatny świat upokorzonych ojców, lecz także rujnują ich przekonania o tym, czym jest świat publiczny (Jessica uciekająca z chrześcijaninem i Desdemona tajemnie poślubiająca Maura niszczą hierarchiczny porządek ustanowiony przez ojców). Głębokie jest upokorzenie ojców, których córki „zbiegły wśród nocy głębokiej i martwej” (1.1): naruszono ich dobra (córka jest najcenniejszym „przedmiotem” w domu), dotknięto ich męską dumę (zostali zwyciężeni przez kobiety), wykazano złudność ich potęgi ekonomicznej (Shylock) i administracyjnej (gdy Jagon wykrzykuje do szalejącego po stracie córki Brabantia: „Jesteś senatorem”, słyszymy drwinę w jego głosie).



„Przecież / Jestem w Wenecji...”. To słowa Brabantia (1.1) obudzonego w środku nocy przez Jagona i Roderiga przynoszących mu wieść o ucieczce Desdemony. Owo dumne *This is Venice* wiele mówi. Wyraża przekonanie, że prawo i status tego miasta czynią pewne rzeczy rzeczami nie do pomyślenia. *This is Venice* to wyznanie potęgi prawa i stanowiska (Brabantio jest senatorem) wynikającego z politycznej struktury władzy, która natychmiast unieważnia najmniejszy zaczyn przestępstwa. *This is Venice* deklaruje przewagę miasta nad sferą, która miastem nie jest, zatem w której nie rządzi prawo i aparat państwa. Dlatego Brabantio może w pierwszym odruchu odpowiedzieć: „Cóż mi tu prawisz o rabunku? Przecież / Jestem w Wenecji, a dom mój nie stoi / W miejscu odludnym” (1.1). Miasto to nie wieś, gdzie odludzie sprzyja bezprawiu. Oryginał akcentuje ów sprzeciw wobec „wiejskości”, Brabantio bowiem utrzymuje, że *my house is not a grange*, a zatem jego dom, dom weneckiego senatora, jest pyszną miejską rezydencją, to zaś oznacza, że pewne wydarzenia są w nim nie do pomyślenia. Gdy w *Miarce za miarkę* Szekspir będzie chciał stworzyć alternatywę dla miasta, rozpocznie IV akt od sceny w „domu wiejskim” (*the moated grange at St. Luke's*). Być

może trzeba czytać *Otella* i *Kupca weneckiego* jako próbę ukazania zwodniczego charakteru miasta. Wspaniałość jego *palazzi*, placów i kościołów jest nadbudową na przegniłym fundamencie. *This is Venice* uderza w tony okrutnej ironii, gdy pamiętamy losy najpierw Antonia, a potem Shylocka – konsekwentnie niszczonych w majestacie prawa republiki. Nim Brabantio zejdzie ze sceny, ostrzeże Otella: „Mnie zwiodła, Maurze; przyglądaj się bacznie; / Być może ciebie także zwodzić (*deceiv'd*) zaczniesz?” (1.3). Miasto nie może nie być zwodnicze i oszukańcze; człowiek skazany jest na zwodniczość, na życie w przestrzeni, o której nigdy nie wie, czy jest prawdziwa, czy jedynie stworzona przemyślną grą uludy.



This is Venice. Zatem ostrożnie z przejrzystą świetlistością Wenecji. Wiedział o tym John Ruskin, pisząc swe słynne *Kamienie Wenecji*, książkę, w której przestrzega przed powierzchownym urokiem tego miasta. Kamienie Wenecji zanurzone są w mrocznej i chłodnej głębi kanałów. Czytając weneckie dramaty Szekspira, nie zapominajmy o Ruskinie: „Niechże podróżny każe swej łodzi płynąć meandrami jakiegoś mniej uczęszczanego kanału w samo serce tej melancholijnej równiny; niech mocą swej wyobraźni usunie blask wielkiego miasta rozciągającego się w oddali oraz mury i wieżycy pobliskich wysp; i niechaj czeka, aż światło i miłe ciepło zachodzącego słońca znikną z tych wód, i czarne pustkowie brzegu wynurzy się w całej nagości pod nocnym niebem, pustkowie bez dróg, uciech, pustkowie chore, pogrążone w mrocznym otępieniu i budzącej strach ciszy [...]; wtedy na swój sposób będzie w stanie odczuć grozę, jaką napełniało to miejsce tych, którzy je niegdyś wybrali na miejsce zamieszkania”¹⁵⁷. Nie bez powodu Charles Kingsley napisze w liście do Thomasa Hughesa, że „brudne kamienie Wenecji” (*dirty stones of Venice*) trzeba pozostawić Ruskinowi. *This is Venice*. Magia weneckiego karnawału, w XVIII wieku trwającego już z przerwami niemal pół roku, ma w sobie coś z groźnej atmosfery opowiadań E.T.A. Hoffmanna, w których zamaskowane postacie odgrywają swe role niczym automatyczne zabawki, marionetki i lalki. Muratow pisze o Wenecji jako o stu pięćdziesięcioletnim mieście, którego ludność ogarnęło „tak urocze szaleństwo, którego przedtem nigdy jeszcze świat nie oglądał i którego oczywiście już nie zobaczysz”¹⁵⁸. Prospero z *Burzy* jest niemal jak wyjęty z którejś komedii-bajek teatralnych Carla Gozziego.

157 J. RUSKIN: *The Stones of Venice*. Cambridge, Mass., Da Capo Press, 1985, s. 130.

158 P. MURATOW: *Obrazy Włoch. Wenecja*. Przeł. P. HERTZ. Warszawa, Wydawnictwo Zeszyty Literackie, 2009, s. 32.

„Jakie nowiny na Rialto?”. Pytanie Solania (3.1) odnosi się do tego, co jest dostępne wszystkim i nie podlega sankcji prywatności. To, o czym mówi Solanio, nie dotyczy też wilgoci i rdzy oraz ciemnych plam na ceglach budynków wznoszących się nad kanałami. Kto przybywa na Rialto, ten zajmuje się sprawami dotyczącymi wszystkich, współtworzy *polis*, a zatem w jakimś sensie przygotowuje podstawy uczestnictwa w życiu publicznym. Sokrates w *Gorgiaszu* mówi, że to sposób czynienia lepszym wspólnego bycia. Ale jednocześnie zgłasza wątpliwości dotyczące chęci rządzących do podtrzymywania takich starań. Mówca, czyli polityk, powinien kierować do ludzi słowa takie, by „w duszach jego współobywateli obudziło się poczucie sprawiedliwości, opuściła je zaś niegodziwość, powstała mądrość, odszedł zaś z nich bezwstyd, by obudziły się w nich wszystkie inne zalety, opuściło je zaś wszelkie zło”¹⁵⁹. Na weneckim „rynku” mówi się jedynie o pieniądzach i interesach, a ludzie przybywają tam po to, aby oczekiwać wieści o losach przedmiotów. Na pytanie Solania Salerio odpowiada wyliczeniem obaw związanych z tym, co dzieje się z towarami Antonia: „Cóż, wciąż utrzymuje się przy życiu pogłoska, że bogato wyładowany okręt Antonia rozbił się w cieśninie, w miejscu, które nazywają Goodwins, a jeśli moja pani plotka jest uczciwą i prawdziwą kobietą, bardzo to niebezpieczna i złowieszcza mielizna, gdzie, jak powiada, leżą kadłuby wielu smukłych okrętów” (3.1). „Pogłoska” i „pani plotka” (*gossip report*) na temat zysku i straty – oto co wypełnia wenecką agorę. Nic dziwnego, że sprawiedliwość jest karykaturą sprawiedliwości, a poczucie umiaru (*sophrosyne*) każe unikać bezwstydного postępowania pospiesznie wycofuje się przed bezwstydem właśnie. Za moment Solanio zawoła na widok nadchodzącego Shylocka: „[...] oto nadchodzi diabeł w przebraniu Żyda”.

„Bankrut, marnotrawca, który zaledwie odważa się ukazać oblicze na Rialto”. Tak mówi Shylock o Antoniu, gdy na placach i kanałach Wenecji rozlega się wieść o nieszczeniach statecznego kupca. **Historia indywiduum rozpięta jest w przestrzeni publicznej Wenecji między sukcesem a klęską, powodzeniem finansowym a bankructwem. Kogo dotknęło to ostatnie, ten traci prawo do publicznej obecności. Amplituda wzlotów i upadków kreśli opowieść o weneckim kupcu i jego przyjaciółach.**

159 PLATON: *Gorgiasz. Menon...*, s. 99.

Antonio ogłosi upadłość, lecz odzyska bogactwo; Shylock zaczyna jako bogacz, skończy jako nędzarz; Porcja uniesiona miłością rychło pozna smak niepewności. Dlatego poruszamy się między ciasnymi pomieszczeniami Belmont lub domu Shylocka a zgiełkliwym Rialtem. „[...] Jessico, / Zamknij drzwi moje, a kiedy usłyszysz / Bęben i dziki pisk krzywych piszczalek, / Nie waż się nawet podchodzić do okien [...]” (2.5) – przestrzega Shylock swą córkę. Ulica jest niebezpieczna i prawo bycia na niej mają ci, których chroni finansowe powodzenie; miejsce bankrutów i niewinnych wyznaczają cztery ściany domostwa. Znowu przypomina się lektura pierwszej strony arcyksięgi Joyce’a, na której w kilku ledwie liniijkach poznajemy komiczną narrację o upadku pewnego bankiera z Wall Street nałożoną na opowieść o Humty Dumpty z innej arcyksięgi, napisanej przez pewnego profesora matematyki z Oksfordu: *The fall [...] of a once wallstrait oldparr [...] The great fall of the offwall...* Wall Street staje się *wallstrait*, cieśniną (*strait*), na której dnie spoczął statek Antonia.



„Bogato wyładowany okręt Antonia rozbił się w cieśninie”. Ale cieśniny i zdradliwie płytkie wody mają też inną wykładnię. Statek Antonia rozbija się w wąskim przesmyku, i kupiec, którego kredyt zależał od towarów teraz bezpowrotnie straconych, staje na progu śmierci. Shylock mści się za zniewagi, jakich doznał od chrześcijan, ale także wykorzystuje to, czego się od nich nauczył: bezwzględność w dochodzeniu własnej racji oraz przekonanie, że wartość człowieka zależy od jego statusu ekonomicznego. „Popełnię łotrostwo, którego mnie wyuczylście, a choć niełatwo to pójdzie, prześcignę nauczycieli” (3.1) – mówi lichwiarz. „Łotrostwo” (*villany*) określa charakter społecznej filozofii aprobującej sytuację, w której trwają silni, a słabi skazani są na zagładę. „Jestem baranem najsłabszym ze stada, / Na rzeź skazanym, – gdyż najlichszy owoc / Najwcześniej spada” (4.1) – powie o sobie Antonio. To znamieny sąd, w którym dokonuje się radykalne przesunięcie w rozumieniu tak ważkiego pojęcia jak ofiara. To, co w myśleniu i doświadczeniu religijnym miało walor sakramentalny (baran poświęcony w ofierze bogom jako znak porozumienia nieśmiertelnych ze śmiertelnymi), teraz należy do porządku czysto społecznego, szukającego legitymizacji w porządku natury. Gdy Antonio traci majątek (i wraz z nim zdolność kredytową), może już zostać złożony w brutalnie karykaturalnej ofierze na ołtarzu złotego cielca. „Cieśnina”, bardziej niż otwarte morze, jest metaforą wędrówki człowieka w świecie noszącym już znamiona tego, co Wallerstein nazywa „system-światem”.



„Bogato wyładowany okręt Antonia rozbił się w cieśninie”. Złowrogie zdanie, będące w istocie wyrokiem. Ale można znaleźć w nim naukę otwartości ludzkiego losu. Shylock, a wraz z nim Antonio i cały wenecki świat kupców, wybiera zamknięcie w kręgu interesu ekonomicznego i chroniącego go prawa. Ale Porcja, przez chwilę przynajmniej, aż do momentu, w którym błyskotliwa obrona życia Antonia przerodzi się w bezmyślne okrucieństwo wobec Shylocka, podsuwa myśl, że owa „cieśnina” wraz z jej spiętrzonymi wiatrem wodami stanowi metaforę losu, któremu lekcja chrześcijaństwa dopisuje szczęśliwe zakończenie: tak jak cieśnina jest przesmykiem między dwoma pobliskimi brzegami, tak śmierć zespolona jest dla chrześcijanina ze zmartwychwstaniem. Zresztą, jak widzieliśmy, Antonio zostaje wskrzeszony z martwych hermeneutycznym kunsztem Porcji. John Donne w swym ostatnim wierszu napisanym, jak twierdzi Isaac Walton, osiem dni przed śmiercią, tak właśnie przedstawia życie: jako zetknięcie się wschodu i zachodu, życia i śmierci, choroby i zdrowia. „Cieśninę” pojmujemy jako życie i śmierć zarazem, chorobę i niebezpieczeństwo prowadzące nas do wiecznego zdrowia i bezpieczeństwa. *Per fretum* mówi Donne o ludzkim byciu, zespalać w jedno gorączkę (*fretum*) i cieśninę (*fretum*). *Per fretum* – „przez śmierci cieśninę” tłumaczy Stanisław Barańczak, a dalej czytamy: „[...] cieśniny / I uciśnienia są szlakiem pielgrzyma”¹⁶⁰. Problem polega na tym, że w świecie *Kupca weneckiego* śmierć pozostaje tylko śmiercią, a możliwość zmartwychwstania do „nowego”, „boskiego” świata oznacza nic innego jak restytucję majątku. Porcja, przywracająca do życia czarodziejką, okazuje się wiedźmą okrutnie życia pozbawiającą. Porcja jest Medeą weneckiego Rialta.



„Bogato wyładowany okręt Antonia rozbił się w cieśninie”. Ten statek też będzie figurą nowego zmartwychwstania w świecie, w którym najbardziej liczy się bogactwo i znajdujący się w obiegu towar. Wszak w finale komedii statki zawiną do weneckiego portu. **W rzeczywistości rządzącej się prawem weneckiej republiki wskrzeszenie oznacza powrót do zdolności kredytowej.** Podobnie dzieje się w ostatniej scenie *Burzy*. To, co zaczyna się od rozpadu i chaosu („słysząc huk gromu, błyskawica”, to pierwsze wskazówki inscenizacyjne), kończy się scale-

160 J. DONNE: *Hymn do Boga, mego Boga, w czas choroby*. W: IDEM: *Wiersze wybrane...*, s. 149.

niem i harmonią zarówno ładu społecznego, jak i samego statku. Mówi Bosman: „Najlepszą wieścią jest odnalezienie / Naszego króla zdrowego, ze światą, / Druga dotyczy okrętu – trzy razy / Piasek w klepsydze przesywał się, odkąd, / Jak sądziliśmy, roztrzaskał się w drzazgi – / A oto stoi cały pod żaglami, / Jak w chwili, kiedy wyszliśmy na morze” (5.1). Ale nie dajmy się zwieść: zmartwychwstanie jest tylko pozorne, ogranicza się do przywrócenia świata form zewnętrznego porządku. Wewnątrz panuje rozpacz. „Rzecz zakończę tę w rozpacz” – to niemal ostatnie słowa Prospera. Wyspą Rozpacz (the Island of Despair) nazwie raz Robinson Crusoe przywracając go do życia pustkowiu. Wszędzie widać wraki.



„Jak sądziliśmy, roztrzaskał się w drzazgi”. Takie roztrzaskanie się nie jest zwykłym rozpadem, lecz powrotem do natury. To, co było niezwykłej urody dziełem rąk człowieka (trudno znaleźć formę piękniejszą od formy statku), teraz staje się częścią morza i istot żyjących w jego wodnym żywiole. „Zatopiony statek najczęściej leży na boku albo na kilu, z podniesioną rufą lub dziobem. Niekiedy całkowicie się odwraca i opiera na własnym pokładzie. [...] Z czasem sam staje się dnem. Ryby wpływają do jego otworów niby do morskich jaskiń, małże przywierają do belek jak do skał, algi i trawy spowijają go płaszczem”¹⁶¹. Ale wciąż najbardziej liczy się to, co ciągle zachowuje wartość jako towar, potencjalne źródło zysku. „Wiele bogactw pozostało w zatopionych statkach. Dlatego wraki budzą ciekawość i potęgują zachłanność”¹⁶². Także Robinson ratuje wszystko, co użyteczne, z resztek statku rozbitego na skałach.



„Ta mała świeca”. Porcja i Nerissa odebrały lekcję ciemności „wielkiego świata”, same zresztą nie ocalały niewinności, w te same lekcje uczestnicząc. A jednak wracając do Belmont, dostrzegają światło. To, co mówi Porcja, wpatrując się w migoczące świece sieni odległej rezydencji, wyraża przeświadczenie, o którym pisał Elzenberg: „[...] odrobina dobra, rzucona na szalę, przeważa, i świat, w którym ta odrobina dobra *jest*, w ostatecznym bilansie przestaje podpadać pod ocenę ujemną”¹⁶³. Posłuchajmy

¹⁶¹ P. MATVEJEVIĆ: *Brewiarz śródziemnomorski*. Przeł. D. CIRLIĆ-STRASZYŃSKA. Sejny, Pogranicze, 2003, s. 73.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ H. ELZENBERG: *Kłopot z istnieniem...*, s. 259.

zatem Porcji: „To światło, które widzisz, płonie w sieni: / Jakże daleko rzuca swe promienie / Ta mała świeca! Tak dobry uczynek (*good deed*) / Jaśniej pośród nikczemnego świata (*naughty world*)” (5.1).



„Dobry uczynek / Jaśniej pośród nikczemnego świata”. Zło jest materią świata, w którą wplecione są drobiny dobra. Nie można zatem mówić o istnieniu solidnego i trwałego rusztowania podtrzymującego konstrukcję gmachu dobra. Nie jest ono w żadnej mierze systematyczne, nie jest budowlą, lecz tym, co budowlę rozświetla, będąc zaledwie „małą świecą”. Dobro nie jest więc słońcem promieniującym na cały świat (wtedy nie wydawałby się nam „nikczemny”), lecz ogarkiem tłącym się w poszczególnych zakątkach świata. **Dobro jest „lokalne”, a co za tym idzie – „ludzkie” raczej niż „boskie”; może nawet trafnie byłoby mówić o mikrologicznej naturze dobra.** To istotne, pozwala bowiem dobru uchronić się przed ześlizgnięciem się do roli powszechnie obowiązującego, monumentalizującego je wzoru, który stawia je przed oczyma wszystkich, a tym samym stwarzającego dwie groźne pokusy. Tę, że dobry uczynek, tracąc swą bezinteresowność i lokalność, stanie się jedynie elementem gry politycznej (to dylemat Coriolanusa wzdragającego się publicznie mówić o swych cnotach i dobrych czynach), oraz tę, że indywiduum uwierzy w wielkość swego dobrego uczynku, popadając w próżność i tracąc miarę w kreowaniu swego losu (o tym jest *Makbet* rozpoczynający się od dobrego czynu wodza, gromiącego przeciwników króla).



„Dobry uczynek / Jaśniej pośród nikczemnego świata”. To jedno z najbardziej chrześcijańskich zdań, jakie można znaleźć, czytając Szekspira. Odległe od doktrynalnego optymizmu, nie mówi nic o zwycięstwie dobra; przeciwnie – podkreśla jego kruchość. **Dobro wobec zła jest jak skromna świeca wobec morza ciemności. Ale mimo to, mimo wszystko, dobro jest tym, co jest naszym zadaniem, a może wręcz powołaniem.** Gdy Chrystus mówi o tym, że mamy być jak miasto na górze, i o tym, że nie należy kryć lampy pod korcem, chce, abyśmy doświadczali tego, co jest udziałem Porcji i Nerissy zbliżających się wieczorem do pałacu w Belmont. „Bel-mont” – piękna góra niewielkiego dobrego uczynku. **Piękno i dobro nie muszą być wielkie – to główna nauka Chrystusowej wizji historii. W małym rozbłyskuje światło, które historia będąca sekwencją wielkich czynów stara się zagłuszyć, a najlepiej – zgasić. „Wielki**

świat” przeciwko „małym ciałom”; wielka historia przeciwko małym uczynom. Filozofia Szekspira przyznaje rację tym ostatnim. Imogena w *Zimowej opowieści* ujmie to następująco: „[...] Strumienie / Najlepszą rybę zwykle na stół dają, / Gdy w morzu wielkim potwory pływają” (4.2).



„[...] Strumienie / Najlepszą rybę zwykle na stół dają, / Gdy w morzu wielkim potwory pływają”. To zdanie mogło otworzyć przed widzami oglądającymi komedię Szekspira kilka ledwie lat po śmierci autora jeszcze inną możliwość jej odczytania. Gdy będziemy pamiętać, że bohaterowie lądują na brzegu Bohemii, nietrudno już połączyć Czechy Szekspira z Bohemią i Palatynatem oraz ich burzliwą historią, stanowiącą lekcję trudnych relacji między małymi „rybami” a „wielkimi potworami”. Rozpoczęta w 1618 roku praską defenestracją wojna czeska postawiła naprzeciwko siebie Habsburgów i protestanckie Czechy, które, osamotnione, dramatycznie, lecz na próżno poszukiwały wsparcia już to w Anglii Jakuba I, już to w Niderlandach. Wybrany na władcę czeskiego Fryderyk V, zięć Jakuba I, musiał po klęsce pod Białą Górą uchodzić do Hagi, zyskując miano „zimowego króla”, a jego los – pisze Jerzy Limon – wzbudzał litość, zapewne i zażenowanie Anglików, których władca obojętnie przyglądał się tragicznym losom protestanckiego cesarza: „Dramatyczny los Fryderyka i Elżbiety, którzy znaleźli czasowe schronienie w Hadze, był w Anglii powszechnie znany i znajdował wyraz w licznych pamfletach, kazaniach, wierszach, balladach i traktatach oraz – rzecz jasna – także teatralnych sztukach, czego dobry przykład może stanowić *The Life of the Duchess of Suffolk* Thomasa Druego, która uzyskała zgodę na sceniczne wystawienie 2 stycznia 1624 roku”¹⁶⁴. Historia to dzieje niespełnionej obietnicy, opowieść o niezrozumiale odwołanej i w efekcie nigdy nienadchodzącej pomocy: „Ponieważ żona Palatyna była córką Jakuba I, było rzeczą naturalną, że król elekt mógł spodziewać się militarnej i finansowej pomocy ze strony Anglii, i być może to skłoniło go do przyjęcia propozycji objęcia czeskiego tronu [...]. Jest dodatkową ironią to, że niemiecki książę, wyznawca Kalwina, obejmuje przywództwo słowiańskiego luterńskiego buntu przeciwko Świętemu Cesarstwu Narodu Niemieckiego reprezentowanego przez katolicką Austrię”¹⁶⁵. Teatr towarzyszył wydarzeniom politycznym. Jerzy Limon odnotowuje dalej, iż Fryderyk i jego piękna żona byli w Pradze nie tylko

164 J. LIMON: *Dangerous Matter...*, s. 13.

165 J. LIMON: *Gentlemen of a Company. English Players in Central and Eastern Europe 1590–1660*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, s. 114.

entuzjastycznie witani, lecz także fetowani przedstawieniami angielskiej trupy teatralnej Roberta Browne'a.



„Dobry uczynek / Jaśniej pośród nikczemnego świata”. Zło uderza makroskalą, dobro kontratakuje mikrooperacjami. Zło jest wojną totalną, dobro – partyzantką na tyłach wroga. Rację ma John Milbank, pisząc, że „jedynym dobrym uczynkiem, jaki można by było nam wyświadczyć, byłaby zdolność przywoływania do życia umarłych”¹⁶⁶. Nie bez powodu opowieści o wskrzeszaniu umarłych tak bardzo skupiają naszą uwagę przy lekturze Ewangelii; to jedyny czyn radykalnie kwestionujący władzę zła. To czyn w dalszym ciągu „lokalny”, „miejscowy” dotykający jednej tylko osoby strzeżonej imieniem własnym, zamieszkującej w miejscowości opatrzonej swoją nazwą, ale to szczególne *oikos* zostaje tutaj przeNICowane obietnicą tego, co ma nastąpić później, w przyszłości, która wraz z końcem czasu przyniesie zbawienie wraz z powszechnym zmartwychwstaniem. Wskrzeszenie umarłych to czyn „miejscowy”, mikrologiczny, ale o mocy przywracania znaczenia wskutek działania siły całkowicie wychylającej się poza ograniczenia ludzkiej codzienności. Nie bez powodu nasze myśli kierują się teraz ku zmartwychwstaniu i zbawieniu; wszak Porcja wraca z Wenecji, gdzie biegłością hermeneutyczną ocaliła życie Antonia, który już czuł chłód noża Shylocka gotującego się do wykrojenia funta ciała spod serca dłużnika („Musisz dla noża pierś twą przygotować”, 4.1). Na swój sposób, później w rezydencji w Belmont, Porcja „wskrzęsi” także Bassania, który wedle litery złożonej przez siebie przysięgi, oddając pierścień, umarł. Przysiągł wszak: „Jeśli ów pierścień zejdzie z tego palca, / Niechaj i życie stąd ujdzie! – O, wówczas / Możesz rzec śmiało, Bassanio nie żyje!” (3.2).



„Musisz dla noża pierś twą przygotować”. Nóż odgrywa szczególną rolę w tym świecie; jest (jak w *Juliuszu Cezarze*) narzędziem skrytobójców, ale także instrumentem prawa, jak w *Kupcu weneckim*. W alegorycznej logice, przecinając powierzchnię skóry, ostrze dociera do wnętrza, do samego serca nie tylko indywiduum, lecz także państwa lub prawa. Gdy spiskowcy zaszytyletują Cezara, natychmiast przystępują do propagandowej akcji politycznej. Mówi Cynna: „Wolność! Swoboda! Tyrania umarła! / Pędźcie, wołajcie, rozgłoście w ulicach” (*Juliusz Cezar*, 3.1).

¹⁶⁶ J. MILBANK: *The Midwinter Sacrifice*. In: *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Ed. G. WARD. Oxford, Blackwell, 2005, s. 119.

W weneckim trybunale wszystko dokonuje się pod dyktando wielkiego finału, w którym rolę główną ma odegrać nóż. Oblig podpisany przez Antonia każe mu „obnażyć pierś”, a miejsce, w którego stronę kieruje się ostrze, jest „najbliższe sercu” (4.1). W ostatniej scenie *Króla Leara* pojawia się „Szlachcic z nożem ociekającym krwią” (5.3) i – jak zaraz się dowiemy – jest on „Gorący, dymi. / Wyrwany z serca jej [...]”. W mrocznej komnacie swego zamku Lady Makbet gotuje się do wyreżyserowania morderczej sceny, przywołując duchy „wspomagające mordercze myśli” oraz „sługi Mordu”, a wszystko ma dwie ogniskowe: mrok i nóż. Dramaturgia noża wymaga ciemności, w której rozcinające skórę nóż i ręka („Ręce, przemówcie za mnie!” – wykrzykuje Kaska, dając sygnał zamachowcom) mogą skryć się przed spojrzeniem niebios. Nóż, narzędzie poszukujące serca, przebijając zasłony, sam wymaga osłonięcia. W *Makbecie* osłonę tę dają „słudzy Mordu” i „gęsta Noc” wzywana po to, by „nóż nie ujrzał rany, którą zada, / I nie przebiło Niebo kołdry mroków, / By »Stój, stój!« krzyknąć” (1.5). W *Kupcu weneckim* funkcję ochronnej kurtyny spełnia prawo. „Jeśli odmówisz mi” – mówi Shylock do Księcia – „niech zło upadnie / Na kartę waszych praw i wolność miasta!” (4.1).



„Co to? O, cicho! To puszczyk tak krzyczy [...]” (2.2). Kiedy czytamy to zdanie, musimy odtworzyć w wyobraźni ciemny korytarz zamku Makbeta oraz złowróżbną, ciężką ciszę, jaka zalega w jego murach. Dopiero wtedy głos puszczyka nabierze prawdziwej dramaturgii. Ten okrzyk jest wołaniem nocnego ptaka i już zawsze będzie rozbrzmiewał, niczym zdradziecko niemilknięce serce w opowieści Edgara Allana Poego, w komnatach i korytarzach zamczyska w Inverness. Za chwilę Makbet powie, że zabił sen, niebawem zacznie nawiedzać go duch zamordowanego Banca – a wszystko to wcielenia owego złowróżbnego, nocnego głosu, który teraz, metaforycznie, będzie rozbrzmiewał w biały dzień. Nawet dzień bowiem jest tutaj nocą, puszczyk zastąpi jaskółki, uwijające się wokół zamku, gdy Duncan zbliży się wraz ze swym orszakiem. Ale musimy koniecznie powiązać ptaka nocy i dzielną, bezwzględłą kobietę, nie-ludzką w dążeniu do czysto ludzkich celów, ze scenerią, w której przyszło im zaistnieć. Johann Gottfried Herder ubolewa nad czytelnikiem, który nie jest w stanie dokonać takiego połączenia. Krótkowzrocznym jest według niego czytelnik niewidzący żony Makbeta, „krążącej po zamku z owym listem rozstrzygającym o losie, która potem jakże inaczej będzie krążyć, budząc grozę”¹⁶⁷. Groza wiąże się nierozzerwalnie z miejscem; chodzi nie tylko o ideę lub czyn, lecz także o miejsce

167 J.G. HERDER: *Wybór pism...*, s. 255.

ich spełnienia. Staranne umiejscowienie czynu współtworzy jego efekt. Ajschylos czy Sofokles mogli rozgrywać swe sceny w ledwie nazwanej przestrzeni; to nie świat, lecz człowiek jest popsuty, a więc lepiej nie lokalizować strasznych czynów zbyt dokładnie. Trzeba dbać o dobre imię świata. Szekspir w jednakowym stopniu wciąga człowieka i świat w niebezpieczną grę. Nie ma już czego bronić, dlatego miejsce jest tak ważne w *Makbecie* czy *Królu Learze*.



„Pani, wróciłaś mi życie”. Porcja „wskrzesza” Antonia, przywołuje go do życia z grobu weneckiego więzienia i labiryntowych kazamatów prawnych paragrafów. Dla jurysdykcji kupieckiej republiki Antonio jest już martwy. Sama wraz z Nerisą przygotowuje się do ślubu, a małżeństwo to figura, w której „zmartwychwstają” z własnej oddzielności, zostają przywrócony życiu wspólnoty, którą teraz powiększam („Założymy się z nimi o tysiąc dukatów, czyj będzie pierwszy chłopiec”, 3.2 – Gratiano proponuje Bassaniowi i Porcji rodzaj matrymonialnego wyścigu). Ale Szekspir gmatwa to, co rozgrywa się na scenie, najbliższe osoby nie rozpoznają się w przebraniu (Bassanio do Porcji: „Byłaś doktorem i cię nie poznałem?”, 5.1), niedoszli mężowie złamią przysięgę daną swym wybrankom. W „nikczemnym” świecie ceremonie zbawienia i pojednania zatrzymują się na poziomie zgodności z literą prawa, nie stając się etycznym wstrząsem. Najprościej wymierzyć je biegłością czytania prawniczych subtelności oraz ekonomiczną kalkulacją. Ostatnia kwestia Antonia w sztuce jest znamienna. **Splata w jedno wskrzeszenie i gospodarczą prosperity, ducha religijnej wzniosłości otacza atmosferą kupieckiego kantoru:** „Pani, wróciłaś mi życie i mienie (*you have given me life and living*)” (5.1). Zmartwychwstanie bez kapitału jest nie do pomyślenia; byłoby własną karykaturą, niechcianym darem. Antonio przyzna: „oniemiałem”, ale mowy pozbawia go wiadomość o odzyskaniu majątku: „[...] trzy twe okręty, / Wyładowane bogato, wpłynęły / Niespodziewanie do portu” (5.1). Zmartwychwstanie, *life*, jest już nie do pomyślenia bez zaopatrzenia go w zasobne środki do życia, *living*.



„Czy to koniec świata?”. Ostatnia scena *Króla Leara* przerażała tak bardzo, że dr Samuel Johnson, książę angielskiego oświecenia, wyznaje, że nie był w stanie przeczytać jej ponownie. Powrócił do niej zmuszony obowiązkami edytora dzieł Szekspira. Jeszcze dymi sztylet, martwe ciała Goneryli i Regany leżą na ziemi, gdy pojawia się stary monar-

cha z umarłą Kordelią w ramionach. Śmierć Kordelii nie jest tylko jej śmiercią; wszystko dookoła zastyga w martwym bezruchu. Ludzie są „kamienni” (*men of stone*), „ziemia jest martwa” (*she's dead as earth*), a sklepienie niebios powinno zostać „rozbite” (*Heaven's vault should crack*). Wszystko to w jednym krótkim wykrzyku Leara (5.3). Pamiętajmy i o tym, że człowiek również „zmarł”, stając się według słynnego określenia Leara ledwie „dwunożnym zwierzęciem”. To stan, jaki opisał Fernando Pessoa, krocząc przez Lizbonę: „Plac Figueira, ziewający wielobarwnymi towarami, przesłania mi mój horyzont wędrowca. Posuwam się, powolny i martwy, a moja wizja nie jest już moja, już nie jest niczym: to tylko wizja ludzkiego zwierzęcia, które niechcący odziedziczyło grecką kulturę, rzymski porządek, chrześcijańską moralność i wszystkie inne iluzje, które tworzą cywilizację, w której odczuwam. Gdzie są żywi?”¹⁶⁸. Z tym pytaniem i my opuszczamy świat Leara.



„Czy to koniec świata?”. W *Ryszardzie II* koniec ów przybiera podwójną formę. Jest kresem panowania króla zdetronizowanego na oczach wszystkich, co publicznie deklaruje kres poprzedniego stanu świata, w którym władza i majestat królewski były nienaruszalne. Morderstw spisków dokonywano w skrytości, publicznie nadając im postać wyroków losu lub Opatrzności. Od teraz będzie inaczej. **Władza króla nie wynika już z jego osobistej relacji z Bogiem namaszczałym go jako władcę; jest upublicznią formą negocjacji między stronami ubiegającymi się o tron.** To zapewne ma na myśli Bolingbroke, każąc przyprowadzić Ryszarda: „Ryszarda tutaj przywieźdźcie i niechaj / Zrzeknie się tronu przed obliczem wszystkich; / Nie chcę podejrzeń” (4.1). Spisek czy konspiracja nie mogą już być zwieńczone mordem, gdyż do aktu abdykacji wymagane jest żywe, a nie martwe ciało króla. To pierwszy „koniec” świata. Drugi objawia się w porządku profetycznym jako wizja wojny domowej, której ostatecznym rezultatem jest powszechne „z-martwienie” świata. Biskup Carlisle określa swą wypowiedź jako „proroctwo”; przedmiotem jego jest „koniec” świata pojmowany jako „kres” pokoju. „Koniec” świata boskiej sankcji monarszej władzy pokrywa się z przekazaniem panowania nad światem wojnie. „Pokój zamieszka u niewiernych Turków, / A w tej siedzibie pokoju gwałtowne / Wojny (*tumultuous wars*) wybuchną i będzie nastawać / Krew na krew swoją, na bliskiego bliski”. To także „koniec” chrześcijańskiego świata, ponieważ – oryginalnie podkreśla to wyraźnie – *Peace shall go sleep with Turks and infidels*.

168 F. PESSOA: *Księga niepokoju...*, s. 351.



„Pokój zamieszka u niewiernych Turków”. A może przeciwnie, może właśnie wtedy, gdy chrześcijański świat zostanie przeniknięty duchem (zwróćmy uwagę na to słowo) innego zgoła świata, może dopiero wtedy chrześcijaństwo odzyska utraconą siłę twórczą? Powoła do życia rzeczywistość symboliczną, która przeNICuje dosłowny i pozbawiony mocy świat polityki, opartej na spisku i zdradzie? Czy na pewno nie da się w ten sposób odczytać *Burzy*, w której Prospero, komenderując oddziałem „prawych duszków”, przywróci światu właściwy bieg; zdradzony monarcha odzyska tron, podstępni uzurpatorzy zostaną zdekonspirowani. Ariel i jego drużyna duchów przychodzą do nas ze świata dionizyjskiego, w którym kształty ludzkie i zwierzęce mieszają się w jednym orszaku wprowadzającym zamieszanie w mrocznych planach tych, którzy w ludzkim świecie zajęci są przygotowaniem zdrady. Pod koniec IV aktu *Burzy* na scenie pojawiają się „rozmaite Duchy w postaci rozmaitych psów gończych, węsząc wkoło. Prospero i Ariel szcują je” (4.1). Okrutne dionizja („Idź, niechaj skrzaty me skręć im stawy / Bezkrwawym skurczem [...] / A tak pocętkują / Szczypiąc, że bardziej będą nakrapiani / Niżli żbik górski lub lampart”, 4.1 – krzyczy Prospero) niczym seans sądowy lub psychoanalityczny ujawniają to, co dotychczas skrycie kierowało postępowaniem Stephana i Trincula. Dionizyjski orszak niczym najlepsza spowiedź odsłania ukryte grzechy – „dionizyjskie chrześcijaństwo, w którym martwą literę pisma ożywiają duchowe, symboliczne interpretacje; znaczenie nie krzepnie w jeden monolit, lecz nieustannie zmienia się, a przyczyną tego jest Objawienie, dokonujące się za sprawą wykraczających poza normy rzeczywistości działań Ducha Świętego”¹⁶⁹.



„Pokój zamieszka u niewiernych Turków”. Gdy tak się stanie, dotychczasowa siedziba pokoju (*this seat of Peace*) utraci nie tylko pokój, lecz także życie. Krew nie będzie już płynem życia, ale rosą śmiertelnego potu. Anglia stanie się „Polem Golgoty, miejscem trupich czaszek”. „Koniec” okazuje się kresem chrześcijańskiej wizji życia społecznego, którego zamknięciem ostatecznym jest męczeńska śmierć króla zapowiedziana przywołaniem Golgoty. A ponieważ, na skutek dramatycznego kryzysu „prawdziwej prawości” (*true nobless*), nie nastąpi już zmartwychwstanie (król – Boży pomazaniec był tylko jeden, wszyscy następni będą tylko

169 N.O. BROWN: *Love's Body...*, s. 196.

nędznymi uzurpatorami, widmami prawdziwego monarchy), przeto wypadamy z ram chrześcijańskiego obrazu wszechświata. Pozostaje już tylko trwały upadek, a właściwie nieprzerwane spadanie i przekleństwo jako forma relacji między pokoleniami: „Niech nie dojdzie do tego; inaczej / Dzieci i dzieci tych dzieci was przeklną” – kończy Carlisle. Lecz należy do już odchodzącego świata. W nagrodę za piękną mowę Northumberland za chwilę powiedzie go do Tower: „Lordzie Westminster, powierzam go tobie; / Miej go pod strażą swą aż do dnia sądu” (4.1).



„Dusze kształcone”. Rzecz paradoksalna – kres chrześcijańskiego świata, ta kompromitacja „dusz kształconych w tym chrześcijańskim kraju” (mówi Carlisle), potwierdza jeden z podstawowych mechanizmów funkcjonowania świata: odsuwanie proroków od „zdrowej” tkanki społeczeństwa. Wystarczy przypomnieć słynne *dictum* św. Mateusza: „I powątpiewali o Nim. A Jezus rzekł do nich: »Tylko w swej ojczyźnie i w swoim domu może być prorok bez czci«” (Mt 13, 57). Ale dylemat sięga głębiej; w tym nowym świecie (Miranda nazwie go pamiętnie „nowym i wspaniałym”) już nikt nie może powiedzieć, że jest „w domu” i „w ojczyźnie”. Także ojczysta mowa spełnia się już tylko jako przekleństwo. „Dusze kształcone” (*refined souls*) karleją w zniekształcone monstra. Mówią podobnie jak Kaliban do Mirandy w I akcie *Burzy*: „Tyś mnie nauczyła mówić. Zysk z tego / Mam tylko jeden, że mogę przeklinać” (1.2).



„Czy to koniec świata?”. Dr. Johnson, a wcześniej Nahum Tate, który w 1681 roku „przepisał” na nowo tragedię Szekspira, tak by nie raziła brutalnością, gorszyli się wątpliwym, ich zdaniem, okrucieństwem. Dziś przeraża nas to, co mówi Kent, odpowiadając Learowi. Pyta krótko: „Czy to koniec świata?”, dając do zrozumienia, że to, co widzimy, to zagłada ostateczna. *Is this the promis'd end?* nie odnosi się do czegoś, co kończy jakiś bieg wydarzeń, po którym nastąpi kolejny. Przeciwnie – mowa o zdarzeniu, po którym nie ma już nic, prócz martwych ciał i kamieni. To „obiecany”, „zapowiedziany” koniec, o którym mówi Pismo, kataklizm przychodzący mocą Boskiej decyzji. Musimy jednak spytać, jak to jest możliwe, skoro w dramacie następują przecież kolejne wydarzenia, życie toczy się dalej, a apokalipsa nie pociąga za sobą osądzenia.



„Żyje! / Jeśli to prawda...”. Zrąb odpowiedzi daje sam Lear. Żądając przystawienia piórka do ust Kordelii, aby sprawdzić, czy nie oddycha, mówi: „Piórko to zadrgało, żyje! / Jeśli to prawda, odkupi mi ona / Wszystkie cierpienia” (5.3). Życie jest więc złudzeniem (Kordelia nie oddycha), ludzie żyją, choć „skamieniali”, a ziemia rodzi na sposób monstrualny: jest przecież „martwa”, a zatem wszystko, co się wydobywa z jej łona, jest bytem upiornym, nie „zjawiskiem”, lecz „zjawą”, tak jak zjawami są czarownice zwodzące Makbeta swymi obietnicami. Życie po zagładzie trwa zatem, lecz już tylko jako bycie widmowe, jako „sonata widm”, życie „martwe”. „Od dawna udawał tylko, że żyje” – powie o Learze Kent w swej przedostatniej kwestii. Ocalenie i odkupienie jako sankcje nadające porządek bezładnym i okrutnym poruszeniom losu są do pomyślenia już tylko w trybie przypuszczającym. „Jeśli żyje...”, *if it be so*, to zdanie porażające, wprowadza bowiem myśl o tym, że odkupienie jako usensownienie życia indywiduum jest nie tylko hipotetyczne, lecz wręcz niemożliwe. Wszak wiemy, że Kordelia nie żyje, a Lear żywi jedynie albo złudzenia, albo rozpaczliwą nadzieję. **Ocalenie jest tylko uporczywą nadzieją w powszechnej ciemności; nie ma nic wspólnego z Objawieniem i jego światłem.** Odkupienie poprzedzone jest słowem „jeśli”.



„Żyje! Jeśli to prawda”. *If it be so...* Apokalipsa, obiecany koniec, *the promis'd end*, dokonują się więc nie na „końcu” czasu, lecz w jego wnętrzu, w każdym mgnieniu jego chwil. Tak pisze o apokalipsie Norman O. Brown: „Moment decyzji, Godzina Sądu nie następują na końcu linii czasu, ani też w w jakiejś określonej fazie kosmicznego cyklu; eschatologia może dokonać się w każdej chwili”¹⁷⁰. To moment, w którym uświadamiamy sobie, iż nasze bycie jest sekwencją błędów rozumienia prowadzących w konsekwencji do działania niejako przeciwko samemu sobie. Lear nie pojmuje „nic” Kordelii i obraca cały świat przeciwko sobie. Teraz czas staje się brzemieniem, a życie coraz mniej znaczącym epizodem. Ostatnie słowa *Króla Leara* są ważne, mówią bowiem o tym wszystkim: o smutku czasu, o podwójności, a zatem i niespójności naszego istnienia, o życiu coraz mniej znaczącym. Edgar: „Dźwignąć musimy smutnych czasów brzemień, / Mówiąc bez fałszu to, co w sercu drzemie. / Najstarszy przeżył najstraszliwsze chwile. / Młodym los nie da lat ni przeżyć tyle” (5.2).

170 N.O. BROWN: *Apocalypse – and/or – Metamorphosis...*, s. 86.



If it be so... Zwrot ten stanowi konieczne uzupełnienie, wręcz warunek słynnego pytania *to be or not to be*. Dla Hamleta, jak dla Leara, „nie ma odkupienia dla smutków; nic nie jest w stanie przemienić ich w radość, lecz nadzieja niemożliwego odkupienia pozostaje, pozbawiona instytucjonalnego i doktrynalnego znaczenia, pusta, daremna, lecz uparcie trwała”¹⁷¹. *If it be so*. Utrzymuje Jan Kott, że Szekspirowskie teksty nie-strudzenie podejmują temat upadku i czynią to w najrozmaitszy sposób, ale jedno jest pewne – to, że „proces degradacji jest zawsze jeden i ten sam. Odpada wszystko, co wyróżnia: godności, miejsce społeczne, nawet imię”¹⁷². Jeśli tak, to zachwianie pewnością odkupienia jest najcięższą utratą. Już nic nie wyróżnia człowieka od zwierzęcia. *If it be so*.



„Mówić głosem to cienkim, to grubym”. Zagłada jest wszechobecna w świecie Szekspira. Komедie zaludniają postaci o niepewnej, udawanej tożsamości, podające się za kogoś innego, niż są, mówiące innym niż własny głosem. Wszystkie one coś skrywają, czyniąc wszystko, aby nie wydać siebie. Celia w *Jak wam się podoba* zakrywa twarz warstwą gliny („I lica ziemią brunatną pobrudzę”, 1.3), w *Wieczorze Trzech Króli* Błazen przemawia na przemian swoim głosem i głosem księdza Topaza (4.2), Porcja w *Kupcu weneckim* zmieni nie tylko głos, lecz nawet chód, aby wydać się kim innym, niż jest („Mówić głosem to cienkim, to grubym, / A krocзки wdzięczne w krok męski przemienię”, 4.4). Wszystko po to, aby móc powiedzieć jak Viola: „[...] nie jestem, kim jestem” (3.1), lub: „[...] a ja, co jestem dziś ni tym, ni owym” (2.2). Wszystko to formy apokaliptyczne. Szekspir (a Derrida będzie w tym jego wielkim uczniem) daje „wspaniały popis apokaliptycznej wielości głosów w każdym pojedynczym głosie”¹⁷³. *If it be so*.



„Gdyż za ów pierścień doktor spoczął ze mną”. W kręgu matrymonium odczuwamy już chłodny powiew opuszczenia. Dlatego Szekspir skazuje swych bohaterów na specyficzną formę ślepoty; w przebraniu nie są w stanie rozpoznać swych wybranek, jakby nie mogli oderwać się

171 S. GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations...*, s. 125.

172 J. KOTT: *Szkice o Szekspirze*. Warszawa, PIW, 1962, s. 127.

173 N. ROYLE: *After Derrida*. Manchester, Manchester University Press, 1995, s. 28.

od jednego tylko ich wyglądu lub opanowawszy ten właśnie wygląd pamięciowo, rzucili odmowę wszelkim innym formom i kształtom. W świecie miłości prowadzącej do małżeństwa rządzą już przedmioty: trzy szkatuły (w *Kupcu weneckim*), pierścionie (jak w *Kupcu weneckim* i w *Opowieści zimowej*), chusteczka (jak w *Otelli*), skrwawiona koszula (w *Jak wam się podoba*). Najpierw pełnią one funkcje niewinnych rekwizytów, aby szybko i niepostrzeżenie stać się ważnymi ikonami, pod których dyktando będą rozgrywały się dalsze wydarzenia. Wprowadzają w błąd i prostują intrygę, wyzwalają retoryczne popisy usiłujące rozwiązać tę trudną sytuację. Gdy Porcja mówi, że pierścion był ceną, za którą „doktor z nią spoczął”, ma na myśli siebie, ale to jaźń już jakby pęknięta, żądając bowiem pierścienia, Porcja nie była „sobą”, lecz Baltazarem, a co więcej, wdała się w intrygę jakby „przeciwko” sobie, testując wierność przyszłego małżonka. Bez przedmiotów nie ma już relacji między ludźmi. W ostatniej scenie mowa jest tyleż o uczuciach, co o bogactwie. „O piękne panie, rozrzucacie mannę / Na ścieżce biednych [...]” – woła Lorenzo, któremu Porcja dopiero co przekazała „akt darowizny bogatego Żyda, / W którym oddaje wam w spadku swe miejsce” (5.1). Nie możemy zapomnieć wstrząsającej sceny, w której bilans zranionych uczuć ojcowskich Shylocka przybiera kształt spisu majątkowego. Córka i kosztowny diament niezauważenie zamieniają się miejscami: „Ów diament, który przepadł, kosztował mnie dwa tysiące dukatów we Frankfurcie [...] – dwa tysiące dukatów w tym kamieniu, a także i inne drogie, drogie klejnoty; wołałbym mieć córkę martwą tu, u mych stóp, z owymi klejnotami w uszach” (3.1). **Przedmioty, kosztowne drobiazgi rządzą światem relacji, a kobiety są ich szafarkami.**



„Podać mi buty”. Dramat Ryszarda II powoli dobiega końca; za chwilę wygłosi słynny monolog porównujący świat, w którym się znalazł, z więzieniem. W pałacu księcia Yorku pojawia się Aumerle spiskujący przeciwko nowemu królowi; ale scena wyjawienia konspiracji jest nie do pomyślenia bez istotnych drobnych przedmiotów. Najpierw jest „pismo” (*writing*), którego krawędź opatrzona pieczęcią (*seal*) wystaje przez nieopatrzanie zza kaftana Aumerle’a. „Drobiazg”, wręcz „nic” (*nothing*), jak powie sam Aumerle. Ale to „nic” jest równowartością życia: „To rzecz niewielka; / Muszę ją spłacić mym życiem” (5.2). Szekspir myśli niemal jak Pascal. Gdyby nos Kleopatry był brzydszy, świat wyglądałby inaczej – mówi francuski mędrzec; gdyby pieczęć tajnego listu nie wymknęła się nagle zza kaftana, losy królestwa potoczyłyby się, być

może, innym torem. Nasz uporządkowany obraz historii to wynik starań, aby narzucić nieprzypadkowy sens przypadkowym zdarzeniom. Wydarzenia tworzące historię są w istocie chaotycznymi przydarzeniami, nie tyle zdarzeniami, ile zderzeniami małych przedmiotów. Aż trzykrotnie w tej scenie stary York zawoła, by przynieśli mu buty. *Give me my boots*: jednej „niewielkiej rzeczy” (sekretnemu listowi) przeciwstawia się druga rzecz niewielka (buty). Państwo ocaleje lub nie w zależności od tego, jak ułoży się kartka papieru schowana za pazuchą, lub od tego, czy ten, kto ma odsłonić spisek, znajdzie buty.



Give me my boots, I say. Księżna, matka Aumerle’a, wie, że w historię interweniuje się za pośrednictwem małych przedmiotów. Dlatego pragnie zatrzymać niosącego buty służącego: „Uderz go, Aumerle! Skamieniałeś, chłopcze? / Precz łotrze! Nigdy mi nie wchodź na oczy!” (5.2). To wezwanie do okazania męskości („uderz go!”) koncentruje się wokół butów, gdyż to one są męskości atrybutem. York żąda butów, gdyż jako mężczyzna nie może znieść ani zdrady majestatu królewskiego („Podać mi buty! [...] Odkryję łotra!”), ani sentymentalizmu żony („Głupia, szalona kobieto, / Czy pragniesz skryć to czarne sprzysiężenie?”). Buty są niezbędne do tego, aby okazać się mężem, także mężem stanu. Ale i rola Księżnej-matki jest tu niebagatelna; para butów wyzwoli temat małżeńskiej wierności, erotycznego żywiołu związku kobiety i mężczyzny. Księżna spróbuje racjonalnie wytłumaczyć zachowanie męża, prowadzące do skazania syna na śmierć, jako wynik podejrzenia o zdradę. Zdrada stanu i zdrada małżeńska wzajemnie się oświeclają. „Pewnie podejrzewasz, / Że byłam twojemu łożu niewierna, / A on twym synem nie jest, lecz bękartem” (5.2). But ogniskuje dwa światy, kobiecy i męski, w obydwu jest katalizatorem wydarzeń. „W każdym razie dla Freuda but jako taki nie bardziej jest penisem niż pochwa”¹⁷⁴.



„Jesteś bogaty, staruszk”. Nad wybrzeżem (wybaczmy Szekspirowi, że w *Zimowej opowieści* umieścił je w Czechach) szaleje burza, głodny niedźwiedź właśnie rozrywa przybysza, który z podwójnie niebezpieczną misją zjawił się na brzegu. Ma porzucić tam dziecko (to pułapka moralna zastawiona przez niebiosy; Majtek powie do Antigonusa: „[...] wi-

174 J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie...*, s. 314.

dząc nasze brzemię, / Niebiosa wpadły w gniew i brew zmarszczyły”, 3.3), a topografia jest owiana złą sławą („miejsce to jest sławne / Z dra-
pieżnych stworzeń” – ostrzega Majtek). Z całej wyprawy nie pozosta-
nie przy życiu nikt („morze łyknęło” okręt, „drwiąc” z umierających
marynarzy) prócz bezradnego oseska zagubionego w tym niebezpiecz-
nym świecie. Trzeba zaakcentować to zagubienie, splątuje się bowiem
w nim kilka nici. Dziewczynka nie jest bezimienna, lecz miano, którym
ją obdarzono, nie zadamawia jej w świecie; przeciwnie – wysupłuje ją
z niego, czyni świat niezrozumiałym. Proroczy sen każe nazwać dziecko
Perditą: „[...] Źe uznana / Jest za zagubioną na wieki, więc proszę, / Abyś
ją nazwał Perdita” (3.3). Dziewczyna jest zagubiona nie tylko w świecie,
lecz także w sobie: nie zna swej historii, nie wie, skąd przybyła. Jej los
został „opisany”, a nawet zabezpieczony pieniężnym darem („Tu cię
kładę, / A tu położę opis twego losu / I to, co, jeśli los pozwoli, może /
Wychować ciebie i zostać twym wianem”, 3.3 – mówi Antigonus, kła-
dąc dziecko na ziemi), ale dzieje te zostają przed nią zatajone. Pasterz,
który odnajdzie Perditę, pismo i pieniądze, powie, iż „trzeba jedynie
zachować tajemnicę”, a towarzyszący mu Wesołek skonstatuje: „Jesteś
bogaty, staruszk. Jeśli wybaczone ci są grzechy twojej młodości, będziesz
żył godziwie. Złoto! Samo złoto!” (3.3). Kobieta jest szafarką bogactwa,
ale sama – zagubiona w świecie – pozostaje dla siebie tajemnicą.



„Nie wiesz o tym, kim jesteś”. To zdanie Prospera z pierwszej rozmowy
z Mirandą (1.2) jest charakterystyczne. Miranda i Perdita to istoty
„zagubione”, „małe ciała” w „wielkim świecie”. Żyją na bezludnej wyspie
(jak Miranda), błąkają się na pustkowiu (jak Imogena w *Cymbelinie*
lub Rosalinda w *Jak wam się podoba*), a gdy znajdują się wśród ludzi, ci
wezmą je za kogoś innego niż są, nie rozpoznają znajomych twarzy (jak
w *Kupcu weneckim*). W *Zimowej opowieści* Polixenes nazwie Perditę
„doskonałą czarownicą” (*fresh piece of excellent witchcraft*, 4.4) wodzącą za
nos jego syna, „królewskiego głupca”, i to określenie sytuuje kobietę poza
wszelkimi zwykłymi codziennymi praktykami. Nic w takim razie dziw-
nego, że kobieta sama zwiąże się z NICzym. Tylko bowiem NIC może
ją obronić przed dramatycznymi konsekwencjami wpisania w rubryki
porządkujące rzeczywistość. Gdy rzymski wódz Lucius spyta Imogenę:
„Kim jesteś ty?”, ta odpowie: „Ja? Jestem niczym; / Jeśli nie, lepiej, gdy-
bym mógł być niczym” (*Cymbelin*, 4.2). Gra jest skomplikowana, gdyż
Imogena nie jest już Imogeną, nosi bowiem męskie przebranie i każe się
nazywać Fidele; pragnąc być „NICzym” (*I am nothing: or if not / Nothing*

to be were better), chce wymknąć się wszelkim kategoriom, powierzyć siebie sferze „trzeciego”.



„W noc taką jak ta...”. W szczególnym miejscu, jakim jest las, wszystko oświeśla inne światło. Przez liście drzew mającą kontury tajemniczego domu Porcji w Belmont. W tym specyficznym blasku niemającym nic wspólnego z oślepiającym słońcem rozumu roszczącego sobie wyłączne prawo do dochodzenia prawdy, w poświęceniu, która zdetronomizowała rojalistyczny blask władcy-słońca wypalającego oczy poddanym (przypomnijmy scenę w *Królu Learze*, w której Księżę Kornwalii mieczem oślepia Gloucester, 3.7), świat nie jest już układem raz na zawsze wyznaczonych ról i wartości. „Ileż to rzeczy sposobność wynosi / Do słusznej chwały i doskonałości” (5.1) – mówi Porcja. Król nie jest więc już królem raz na zawsze, a jak się przekonamy za chwilę – także przysięga może okazać swą wartość wtedy, gdy zostanie złamana. Porcja jest jednocześnie tą, która ofiaruje i odbiera pierścień; kocha i prowokuje niewierność. Lecz wierzy przecież w „sposobność”, która wszystko potrafi odwrócić, a odwracając – paradoksalnie – potwierdzić to, co miało zostać obalone. Porcja daje pierścień Bassaniowi, ta sama Porcja przebrana za uczonego prawnika (a więc jednocześnie ta sama i nie ta sama Porcja) tenże klejnot wyłudzi jako dowód wdzięczności za wygraną sprawę sądową i ocalenie życia Antonia. Lecz „sposobność” przyzna rację „zdradzie”; wdzięczność i przyjaźń wymagają odstępstwa od przysięgi: „[...] gdybyś tam była, czcigodny doktor / Pewnie z rąk twoich przyjąłby ów pierścień” (5.1). Żadna przysięga nie jest ostateczna; „sposobność” kieruje biegiem rzeczy nie za sprawą odrzucenia wartości, lecz refleksyjnego do nich stosunku. Wartością jest wartościowanie wartości.



„Zgodnie ze słowem i przysięgą”. „Przysięga” to jedno z pierwszych słów *Ryszarda II*. Jako *oath* znajduje się tam w mocnym towarzystwie słowa *bond*. Młodzieńcki król za pomocą tych dwóch pojęć nie tyle legitymizuje swoją władzę, ile usiłuje przekuć teorię rządzenia w praktykę. Wobec poważnego wyzwania ucieka się do broni najcięższej – do tego, co wiąże ludzi w sposób, który nigdy nie powinien być kwestionowany. Mówi Ryszard: „Janie z Gandawy, sędziwy Lancastrze, / Czy zgodnie ze swym słowem i przysięgą / Przywiodłeś tutaj Henryka Herforda, /

Syna twego męznego, by złożył / Dowody owych gwałtownych oskarżeń – / Których brak czasu nie dał nam wysłuchać / Aż do tej pory” (1.1). Z jednej strony można czytać to zdanie, jak czyni to Małgorzata Grzegorzewska, jako sakramentalizację słowa dzięki odwołaniu do boskiej sankcji. Sprawa „dotyka kwestii rozumienia słowa przysięgi jako sakramentu, znaku porządkującego rzeczywistość, poprzez przypieczętowanie przymierza ludzi z bogiem”¹⁷⁵. To prawda, ale jednocześnie termin *bond* przywodzi na myśl silną więź zadzierzgniętą między ludźmi, więź stającą się najmocniejszą nicią tkaniny snutej przez władzę. Więź, o której mówimy, oddaje mnie w zastaw tego, co mówię, z czym zwracam się do drugiego; w ten sposób staje się gwarantem mego słowa i czynu. Niemal jak w ekonomii, gdzie kredyt wymaga poręczenia. W przysiędze poręczam sobą, daję gwarancję mojego ciała za prawomyślność mojego postępowania. Nieprzypadkowo *bond*, tłumaczony zwykle jako „rewers”, odgrywa tak wielką rolę w *Kupcu weneckim*. Ryszard odwołuje się do boskiej gwarancji swej monarszej władzy, bez wątpienia, ale jednocześnie apeluje do głębokiej ludzkiej więzi, bez której władza jest jałową grą zmiennych interesów.



„W noc taką jak ta”. Można się domyślać, że oświetlone sienie rezydencji w Belmont rzucają blask na pobliskie drzewa, lecz reszta parku pogrążona jest w półmroku; światło księżyca przefiltrowane przez listowie i lekko podświetlone lampami w oknach sieni daje specyficzny efekt zacierania się konturów. Teraz trudno wyrokować o akuratności świadectwa zmysłów. Porcja zbliża się do swego domu, ale opuściła go, ukryta w męskim przebraniu, więc i powraca jako ktoś niemal obcy. Wprawdzie Lorenzo zawoła: „Witaj w domu, pani!”, ale Porcja kwituje to zgryźliwym: „Tak mnie rozpoznał jak ślepiec kukulkę – / Po brzydkim głosie” (5.1). W tym świecie zanurzonym w dziwnym świetle nic nie jest pewne. Zresztą całą swą przemowę Porcja poświęciła względności ocen i wyglądów; nic nie jest „odpowiednie”, bo za moment ustąpi miejsca czemuś bardziej „odpowiedniemu” – „Jak król jaśniej zastępca, dopóty / Król nie nadejdzie” (5.1). Bardziej niż światło dobywające się z sieni Porcję zajmuje ciemność, jaka panuje dookoła, a za jej przyczyną „dezorientacja, popłoch: jakaś fundamentalna ufność, *implicite* zawarta w naszym sposobie istnienia, zostaje nagle, podstępnie i bez widocznej przyczyny, nieodwołalnie zawiedziona. Wpadamy w popłoch, bo oto okazuje się, że podstawy, na których dotąd opieraliśmy się, okazują się

175 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi...*, s. 151.

niepewne, niegodne zaufania”¹⁷⁶. Porcja już wie, że Bassanio złamał przysięgę; fundamentalna ufność jako sposób bycia została zakłócona. „Księżyc jest zimny, wiatr milczy”. Ten Nietzschego opis nocy wydaje się odpowiedni¹⁷⁷.



„Księżyc jest zimny, wiatr milczy [...] w noc taką jak ta”. Przejmująca scena powrotu do domu, w którym jestem obcy. Ale nie tylko to; jestem obcy sam dla siebie. Porcja, jeszcze do niedawna nosząca kostium sędziego, zjawia się w trakcie miłosnej rozmowy Lorenza i Jessici, lecz jej wiara w miłość jest już nadszarpnięta, wszystko podlega prawu zastępstwa: jako „substytut” żony, wyłudziła od Bassania pierścień, z którym w imię miłości przysiągł się nie rozstawać. Porcja sama jest źródłem ciemności. Mówi Nietzsche: „Jest noc: głośniejszą mówią teraz wszystkie tryskające źródła. Również moja dusza jest tryskającym źródłem”¹⁷⁸. To spotkanie z ciemnością, a nie ze światłem jest spotkaniem ze światem. Musi tak być nieuchronnie, skoro zło jest substancją świata. Gabriel Marcel mówi o „spotkaniu w nocy”, kiedy to „nie tylko nie widzę wyraźnie, ale [...] ciemność i niepewność jest wokół mnie i we mnie”¹⁷⁹. Rezydencja w Belmont niemal przestaje być „domem” przyjmującym gościnnie w swe progi; bardziej przypomina złowrogi pałac czarnoksiężnika, który wszystkim wchodzącym nadaje dowolne kształty.



„Rzeczy sposobność wynosi do słusznej chwały”. Czym jest owa „sposobność”, o której mówi Porcja? Posłuchajmy oryginału: *How many things by season season'd are / To their right praise and true perfection!*. Doskonałość rzeczy, dodajmy: doskonałość „prawdziwa”, a zatem nie ta pozorna, polegająca na doskonałym wpasowywaniu się w ustalone kategorie, to jednocześnie „doprawianie do smaku” i „łagodzenie” (czasownik *season* kryje obydwa te znaczenia) naszego czynienia stosownie do „pory” (teraz do głosu dochodzi *season* jako rzeczownik), w jakiej czynienie owo następuje. Czas zostaje uwolniony; zamiast jednego hegemonicznego czasu pojawiają się teraz rozmaite „pory” (*season* jako „pora roku”), w których – każdy w odpowiednim dla siebie tempie – dojrze-

176 E. MUKOID: *Filozofia zła. Nabert, Marcel, Ricoeur*. Kraków, Universitas, 1999, s. 121.

177 F. NIETZSCHE: *To rzekł Zaratustra...*, s. 310.

178 Ibidem, s. 10.

179 E. MUKOID: *Filozofia zła...*, s. 120.

wają, „sezonują” (jak sezonuje się drewno) nasze czyny i postanowienia. *When mercy seasons justice* – tak Porcja w todze młodego, błyskotliwego adepta prawa Baltazara scharakteryzuje władcę, który jest „dobry” dopiero wówczas, „Gdy sprawiedliwość ozdobi litością” (4.1). **Rzeczy osiągają swą „chwałę” wtedy, kiedy czynione są nie w abstrakcyjnym porządku czasowym nieuwzględniającym żadnych różnic, lecz wtedy, kiedy każda z nich pojawia się w stosownej dla niej porze; wtedy „łagodzą” i „ozdabiają” kształt świata.** Nie trywialnego oportunizmu tyczy się „sposobność”, o której mówi Porcja. „Sposobność” to nauka myślenia dysydenckiego.



„Jesteśmy tak szczelnie spowici szatą zgnilizny”. Wróćmy do tej tajemniczej frazy Lorenza. „Sposobność” przeNICowuje i nasze czynienie, i nasze postrzeganie czasu. Pierwszemu każe spokojnie „dojrzewać”, drugie rozważa w kategoriach stosownej „pory”, a nie abstrakcyjnego linearnego przebiegu. Skoro tak, zatem jest także miejscem, gdzie najlepiej przejawia się „trzecie”, postawa, która nie polega na tym, że się coś „stwierdza – choć nie na tym też, że się coś *czuje*. To jest coś trzeciego, co się wymyka z tych rubryk, a jednak jest *czymś*, nie fantazją”¹⁸⁰. Lorenzo i Jessica w zagajniku opodal rezydencji Porcji doznają podwójnej epifanii. Odsłania się im kosmiczny ład i harmonia muzyki sfer: „Najmniejsza nawet z gwiazd, które dostrzegasz, / Na swej orbicie mknąc, śpiewa jak anioł, / Wtórując młodoookim cherubinom” (5.1). Ale jednocześnie doświadczają własnego, ludzkiego bycia jako dysonansu, nie harmonii, lecz kakofonii: „A człowiek, / Który muzyki w sobie nie ma żadnej / I zgodność słodkich dźwięków go nie wzrusza, / Zdolny do zdrady bywa, gwałtów, spisków [...]”. Lorenzo z pewnością ma na myśli tylko niektórych ludzi, ale przykłady kakofonicznego bytowania, jakie wymienił, aż nadto wystarczają, by uznać, że mówi o ludzkiej historii i polityce. Zresztą, jak wiemy, zdrada powróci już za moment, gdy okaże się, że Bassanio i Gratiano oddali pierścienie, z którymi solennie przysięgli się nie rozstawać. Zatem to „szata zgnilizny” (*muddy vesture of decay*), śmiertelny charakter ludzkiego bytowania obdarzonego życiem jedynie na krótki czas są odpowiedzialne za naszą filozoficzną ślepotę (nie dostrzegamy harmonii niebios) i głuchotę (nie słyszymy kosmicznej muzyki). Lorenzo podziwia ciało Jessici, ale wie, że miłość jest próżna, jeżeli nie umiejscawia się jako „trzecie” – między wzniosłością kosmosu a błotnistą gliną, między erotyczną ekstazą a śmiertelnym dreszczem.

180 H. ELZENBERG: *Kłopot z istnieniem...*, s. 260.

Romeo i Julia: wszystko przez cały czas na pograniczu życia i śmierci.
Bez tego nie ma miłości.



„Słodki blask księżycza”. Szczególne światło oświeśla ten zagajnik opodal Belmont. „Zostawiliśmy za sobą Platońskie Dobro, Oświecenie, ostateczny triumf klasycznie pojmowanej wiedzy, jednolitą historię naszych ojców [...]. Nastąpiła epoka migotliwych pobłysków. Nauka ledwie oświeśla to miejsce. Drżąco. Delikatnie. Barwiąc różnymi kolorami. Zmiennie. Rzucając chybotliwe cienie [...]. Król-Słońce widzi, że jego laurowy wieniec obrócił się w popiół. Daleka od tego, by oświeślać to, co uniwersalne, nauka przymkniętymi, zmrużonymi oczami patrzy na taniec drobin prochu. To czas jasności miejscowej, lokalnej, i takich zaćmień, czas migotliwego blasku”¹⁸¹. **Pora myśli dysydenckiej, która nie przyjmie łatwego zaspokojenia i łatwej nadziei na zmianę.** W ostatniej scenie *Timona Ateńczyka* świat powróci w stare koleiny: wobec nadchodzącej armii Alcybiadesa Senatorowie zaoferują Timonowi powrót do starych godności, a gdy ten odrzuci hipokrytyczną propozycję, nie zawahają się ofiarować życia obywateli w zamian za pokój. „Śmierci dziesięcinę / Weź, jeśli zemsta twa pragnie tej strawy [...], / [...] lecz wybierz / Co dziesiątego. Niech rzucają kości, / By wiedzieć, czyje kości w dół dziś rzuca” (5.4) – ta niegodziwa oferta wiele mówi: nawet przypadek i ślepy los (niczym Mallarme’owskie *un coup de des*) mają posłużyć temu, aby ocalić stary ład. „Uderzcie w bębny” (*let our drums strike*) – ostatnie słowa *Timona Ateńczyka* wypowiedziane przez Alcybiadesa wyznaczają rytm miarowego marszu dobrze wytyczoną, starą drogą. Dysydentyzm stanowi formę myślenia „wiecznego powrotu”: jest obietnicą zmiany, która w pełni nigdy nie może się dokonać, ponieważ dysydentyzm, jeżeli nie chce okazać się kolejną wersją ideologicznej pozycji dogodnej do ataku o władzę, musi zakwestionować własne założenia i cele. Dysydentyzm jest w najlepszym tego słowa znaczeniu „utopijny”.



Lawless lives who art ignorant of what thou are. Miranda wie tylko, kim „jest”, natomiast to-co-było ogranicza się dla niej do kilku cieni mających „w czasie głębokiej otchłani” (1.2). *Burzę* rozpoczyna narastająca wątpliwość; czytelnik nie wie, czy marynarze i dworscy pasażerowie ocaleją, Miranda nie wie, kim jest („Gdyż uczyniłem to w trosce o cie-

181 M. SERRES: *The Troubadour of Knowledge...*, s. 43.

bie; / O ciebie, córko, która nie wiesz o tym, / Kim jesteś”, 1.2 – powie Prospero), nie wie nawet, kim jest jest ojciec („[...] zresztą jak mogłabyś wiedzieć, / Nie wiedząc, skąd pochodzę...” – Prospero buduje całą sekwencję niewiedzy). Niebawem okaże się, że nawet ojcostwo Prospera wywodzi się raczej z performatywnej mocy języka niż ze sfery faktów niezaprzeczalnych. Sam Prospero nawet o sobie mówi w trzeciej osobie: „Przed dwunastoma laty był, Mirando, / Ojciec twój dumnym księciem Mediolanu”, a na zrozumiałe pytanie córki: „Nie jesteś mym ojcem?”, odpowie: „Matka twa była niezłomna w swej cnocie / I oświadczyła (*she said*), że jesteś mą córką, / A był twój ojciec księciem Mediolanu” (1.2). Jest więc władca wyspy Kalibana ojcem na mocy podwójnej wiary: w cnotę małżonki i w moc jej oświadczenia. Nic dziwnego, że jego wysiłki byłyby daremne bez pomocy wiedzy magicznej, Ariela i jego duchów. Świat ludzki jest zwodniczy („Podłość w fałszywym bracie obudziłem”, 1.2 – skarży się Prospero, a bliskość pokrewieństwa silnie akcentuje dramatyzm i dogłębną zdradę) i chronicznie niepewny, a jedyną namiastkę pewności daje nam sąd wyrażony językiem (*she said*). **Aby podjąć działanie w świecie historycznym, trzeba najpierw wykroczyć poza jego granice:** poza stały ląd i jego bezpieczeństwo (wyspa), poza własną tożsamość („nie wiesz, kim jesteś”), poza familiarność rodzinnych relacji („Nie jesteś mym ojcem?”), poza wyrachowanie zdrowego rozsądku („wszyscy popadli w szaleństwo / I rozpaczliwie się miotali” – mówi Ariel o reakcji rozbitków), poza świat czysto ludzki („Będę tęsknił za tobą”, 5.1 – wyznaje Prospero tuż przed rezygnacją z usług duchów i przed powrotem w świat ludzkich sił).



Lawless lives who art ignorant of what thou are. Na czym polega atrakcyjność sytuacji, w której człowiek staje poza prawem, poza rodziną, poza domowym terytorium, poza własną tożsamością wreszcie? Stephen Greenblatt twierdzi, że Szekspir nieustannie wraca do tych wątków z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że jako aktor i człowiek teatru nie może nie dać się wciągnąć propozycji zaczęcia wszystkiego od początku, wykreowania przedstawienia. Po drugie, gdyż szuka ucieczki od tego, co zostawił w Stratfordzie nad rzeką Avon, a co ciągle nawiedza jego myśl: trudne relacje z żoną i trójką dzieci, niejasne interesy, spór z Thomasem Lucym¹⁸². Ale może jest jeszcze jeden powód: poszukiwanie nowego sposobu myślenia o człowieku. Aby podjąć taką próbę,

182 S. GREENBLATT: *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*. London, Norton, 2004, s. 166.

trzeba wyjąć ludzkie indywiduum ze zwyczajowo przypisanego mu miejsca i przenieść je zupełnie gdzie indziej. To jakby ponowienie aktu upadku i wygnania: najpierw ekspulsja z raju, teraz banicja z własnego miasta (*Burza*), zdrada najbliższych (*Król Lear*), utrata porozumienia z własnym narodem (*Coriolanus*). Nawet w domowym wnętrzu kryje się zdrada (*Hamlet*, *Makbet*, *Otello*). **Bez tego odrzucenia i opuszczenia nie można już myśleć człowieka.** *Lawless lives* to – słucham teraz Jacques'a Derridy – „rodzaj aktywnego zapomnienia”, „okrutnego święta”, które Zaratustra „zatańczy poza domem”¹⁸³.



Hereafter. Odrzucić przeszłość (jak Timon i Coriolanus), nie znać przeszłości lub znać ją jedynie jako orszak niewyraźnych cieni (jak Miranda) – to dwie ścieżki, którymi możemy zmierzać do lepszego świata. Problem zaczyna się wtedy, gdy uwierzymy, iż mogą nas one doprowadzić do celu, czyli tam, gdzie świat okaże się rzeczywiście inny. Żłudna to nadzieja. Jak widzieliśmy, zamiast nowego świata mamy restytucję starego porządku. Alcybiades przejmie władzę nad miastem niejako w imię „szlachetnego” Timona (wbrew woli samego zainteresowanego, który mściwemu wodzowi rzuci swoje „nie dbam o to”), chociaż nie będzie się spieszył z uznaniem swego długu – „wspominać go będziemy później”, mówi, wkraczając w bramy Aten. To „później” (*hereafter*) brzmi złowroźnie; lecz Alcybiades nie może wspominać Timona „teraz”, podważałby bowiem podstawę swej władzy – wszak Timon odrzucił wszelką politykę, a więc i władzę, jako rodzaj „choroby”. Gdyby „wspominał” Timona, musiałby abdykować i poszukiwać sobie ustronnej jaskini.



Lawless lives! O brave new world. Gdy Miranda wypowie tę słynną kwestię (5.1), udowodni, że ten, kto jest „bez przeszłości”, kto „jest” bez tego-co-było, musi ostatecznie zwrócić się do świata, a wówczas ten okaże się bezlitosny. Zachwycona nową, nieznaną jej rzeczywistością Miranda, która na początku sztuki nie wie, kim jest, wykrzyknie: „O, cudzie! / Jak wiele jest tu urodziwych stworzeń! / Piękna jest ludzkość! O, nowy, wspaniały / Świecie tych ludzi!” (5.1). Wykrzyk ten trzeba starannie badać jako lekcję losów dysydemtyzmu, który popełnił dwa błędy: uwie-

¹⁸³ J. DERRIDA: *Kres człowieka*. Przeł. P. PIENIAŻEK. W: J. DERRIDA: *Pismo filozofii*. Oprac. B. BANASIAK. Kraków, Inter Esse, 1992, s. 159.

rzył, że istnieje spełnienie marzeń o lepszym świecie, zatrzymujące dalsze pytania i starania, oraz zrezygnował z krytycznego spojrzenia na działanie człowieka. Ludzkość nie jest „piękna” (*beauteous*), wszak przed Mirandą stoją niemal bez wyjątku szemrane postaci, zdrajcy i zaprzańcy (Ariel powie o nich: „[...] tacy jak wy bowiem / Najmniej są godni, by żyć pośród ludzi”, 3.3). To, co Mirandzie wydaje się „cudem” (*wonder*), jest zwykłą codziennością ludzkiej historii, która nie jest ani „nowa”, ani „wspaniała”. Dysydyntyzm, ów specyficzny rodzaj transgresywnego outsidersyzmu umieszczający się na granicy uporządkowanego świata, musi pozostać utopijną refleksją, która odmawia sama sobie łaski spełnienia. Ta bowiem okazuje się przekleństwem. Wygląda więc na to, że dysydyntyzm skupia się na refleksji pomagającej jednostce kształtować indywidualne istnienie oparte na krytycznej refleksji nad życiem publicznym, natomiast musi zachować jak najdalej idącą ostrożność przed proponowaniem i budowaniem nowych form życia publicznego. Te bowiem mają naturalną tendencję do powtarzania minionych wzorców.



Lawless lives. Powróćmy do tragedii. Jak powiedzieliśmy, Hamlet zwleka z działaniem, gdyż to, co uczyni, powtórzy minione, a więc czyn radykalnego sprzeciwu posłuży do przywrócenia *status quo*. Niewiele zmieni się w państwie duńskim; jeden król zastąpi drugiego na scenie zaścielonej trupami. Piotr Nowak, komentując Schmittowskie lektury Szekspira jako kronikarza bieżących wydarzeń na politycznej scenie Anglii, oświecili Hamleta jako polityka racjonalnie rozpatrującego się w rzeczywistości: „W tym też świetle należy spojrzeć na »hamletyzację mściciela«: nie kunktatora, pięknoducha zaplątanego w wymyślane naprędcę i po kolei odrzucane strategie zemsty, ale rozsądnie kalkulującego polityka; polityka, który wie, że czyniąc zadość żądaniom Ducha Ojca, tym samym wydając na matkę wyrok, pozbawia siebie prawa do tronu”¹⁸⁴. W *Makbecie* Malcolm odzyska „co swoje”, a chociaż jawi się jako człowiek prawy, słynna rozmowa z Macduffem z IV aktu pozwala wątpić, czy istotnie prawość indywiduum w świecie jednostkowych czynów pozostanie prawością władcy w sferze publicznej narażonej na nieustanne pokusy „niepohamowanego nieumiarkowania” (*boundless intemperance*, 4.3). Nie padają żadne inne pytania o kształt społeczeństwa; zmiana władzy kładzie im kres, sprowadzając wszystko do wartości (wątpliwej, jako że cnota jednostki prywatnej nie stanowi żadnej

184 P. NOWAK: *Edytorial*. „Kronos” 2008, nr 3, s. 3.

gwarancji jej cnotliwego działania w świecie polityki) ludzkiego indywiduum. Allan Sinfield komentuje: „Taki odwrót zarówno od działania, jak i od przeprowadzenia analizy politycznej pozostawia państwo nietknięte żadnymi istotnymi pytaniami”¹⁸⁵.



„Brzemie minione”. *Heaviness that's gone*. Co zatem może uczynić jednostka, z jednej strony krytycznie oceniająca współczesną sobie rzeczywistość, z drugiej – doświadczająca jej trudnej do przezwyciężenia grawitacji? Najkrótsza odpowiedź mogłaby brzmieć: **może i powinna ćwiczyć się w praktykowaniu trudnej sztuki wybaczenia**. Wybaczenie bowiem nie kasuje pamięci, nie wymazuje naszej tożsamości, lecz czyni je – posłużmy się terminem Nietzschego – „lekkimi”. Tragedie Szekspira mówią o tym, co dzieje się w świecie bez wybaczenia: to świat, który Zaratustra nazwałby domeną „ducha ciężkości”, światem zniewolonym i obciążonym brzemieniem resentymentu. W finałowej scenie *Burzy* Prospero zwraca się do winowajcy Alonsa: „Dość, panie: / Niechaj pamięci naszej nie obciąża / Brzemie minione [...]” (5.1). Sposobem, w jaki człowiek może próbować zmieniać rzeczywistość, jest osadzenie projektu działania politycznego na fundamencie wybaczenia. **Kto nie wybacza, ten uniemożliwia zmianę świata, skazując go na powtarzanie ruchu w tych samych koleinach. Wybacząc, zmniejszamy ciężar świata, który teraz może zmienić swój tor.** *Heaviness*, która pojawia się w wypowiedzi Prospera, to brzemie wszystkiego co-było, które teraz częściowo przynajmniej zostaje zrzucone, jak na początku *Zaratustry* wielbłąd zrzuca nałożony mu ładunek. Ariel, unoszący się w powietrzu niewidzialny wykonawca poleceń Prospera, jak sam mówi o sobie – duch dosiadający „kędzierzawych obłoków” (1.2), jest figurą życia lekkiego, powietrznego, ptasiego. Jak uczy Zaratusstra, każdy przeciwnik ducha ciężkości odkrywa w sobie powietrzny żywioł: „To zwłaszcza, że wrogi jestem duchowi ciężkości: taka jest ptasia natura [...]. O, dokąd już nie leciała i nie błędziła moja wrogość!”¹⁸⁶. To właściwość sztuki, która czyni lekkim, przemieniając rzeczywistość siłą wyobraźni. Prospero jest artystą, a jego poprzednikiem jest Gower występujący w *Peryklesie*. „Gower przypomina wcześniej stworzone postaci, takie jak Porcja, Helena, Rosalinda, wykazujące nadzwyczajną moc kontrolowania przebiegu wydarzeń; rzecz szczególnie godna

185 A. SINFIELD: *Faultlines...*, s. 107.

186 F. NIETZSCHE: *To rzekł Zaratustra...*, s. 187.

uwagi, że w przypadku Gowera Szekspir mocą taką obdarza artystę [który prowadzi nas – T.S.] nie do uniwersum tragedii, lecz ku pełnemu wyobraźni światu Szekspirowskiej komedii; świat ten wchodzi w dramatyczny spór ze sferą rzeczywistego doświadczenia i pokonuje go siłą wyobraźni”¹⁸⁷.



„To towarzysze moi, którzy prawem chcą zwać swą wolę”. Z kwestii Valentina w *Dwóch szlachcicach* z *Werony* można wnioskować, że prawo jest instancją rozstrzygającą o wszelkim porządku, a władca jej niezłomnym strażnikiem działającym wedle litery prawa. A przecież tak nie jest; można nawet twierdzić, że o skuteczności prawa świadczy stopień, do jakiego potrafi ono, działaniem swoich rzeczników i najwyższych przedstawicieli, naruszać stanowione przez siebie zasady. Rysują się trzy sposoby funkcjonowania prawa. Pierwszy wymaga tego, aby przepis kodeksowy zachował absolutne i niepodważalne pierwszeństwo przed wszelkim rozpatrzeniem jednostkowej sytuacji. To bezosobowość prawa posunięta do najdalszych granic eliminujących poglądy, wrażliwość, rozsądek jednostki. **To nie prawo znajduje się w jej rękach; to ona jest całkowicie w rękach prawa, które działa „bez względu na...”**. Wedle drugiego porządku indywiduum wykorzystuje prawo tak, aby służyło wyłącznie jego celom. Teraz jurydyczna struktura jest jedynie finalnym elementem pewnej mniej lub bardziej skomplikowanej gry prowadzącej dopiero na końcu do zastosowania prawnego przepisu, przy czym zasadnicza część owej gry jest prowadzona z naruszeniem prawa lub przeciwko jego duchowi. Tak dzieje się wtedy, gdy – jak w *Makbecie* czy *Ryszardzie III* – naruszające porządek władzy spiski znajdują zwieńczenie w usankcjonowanym prawem akcie koronacji króla będącego w istocie uzurpatorem. Ponieważ prawo nie jest w stanie rozpoznać tej sytuacji i bezradnie sankcjonuje bezprawie, możemy powiedzieć, że **działa ono, „pomimo, że...”**. I wreszcie trzeci sposób, w którym prawo, nie absolutyzując swoich regulacji, staje na ich „skraju”, otwierając przejście między „wolą” a „prawem”. To położenie, w którym **decyzje prawne możliwe są „ze względu na...”**. Nie przesuwają się w stronę bezprawia, lecz przywołują pojęcia, które, chociaż nieobecne w zapisie kodeksowym, stanowią w istocie jego głębokie zaplecze. Pojęciem takim jest na przykład „przebaczenie”; można poważać się na zdanie, iż prawo rozpoznaje się od problemów związanych z tym pojęciem, że potrzeba regu-

187 Th.A. NELSON: *Shakespeare's Comic Theory*. The Hague, Mouton, 1972, s. 31.

lacji legislacyjnych ma swe źródło w niemożliwości przebaczenia lub w popełnieniu czynu wykraczającego poza horyzont możliwości wybaczenia. *Lex* i *ignoscere* należą do różnych porządków, lecz ich uzgodnienie i wzajemne przenikanie są najżywotniejszymi potrzebami, a nawet warunkami życia dobrej wspólnoty.



„Jest to zabawne, wysadzić sapersa jego petardą”. Na końcu aktu III Hamlet przedstawi historię jako dzieje konkurencyjnych spisków. Jawność historii podszyta jest skrytością; to, co widać, jest tylko finałem długich, ukrytych w mroku przygotowań. „Jest to zabawne, wysadzić sapersa / Jego petardą [...]” (3.4) – oto uciecha, jaką czerpiemy z historii, *'tis the sport to have the engineer / Hoist with his own petard*. „Nic nie jest tak śmieszne jak nieszczęście [...]. Tylko że nieszczęście jest zawsze takie samo”¹⁸⁸ – czytamy u Becketta. Ponura radość dziejów, w których śmierć („wysadzę ich wprost na księżyc” – Hamlet przewiduje los Rosencrantza i Guildensterna) jest wynikiem konfliktu spisków; to śmierć zawsze zaskakująca, nie tylko bowiem niespodziewana, lecz uprzedzająca, uderzająca w tych, którzy czatowali na życie innego. Egzystencja jako farsa podstępów, w której zamiast podmieniania kapeluszy bądź kluczy (jak w mieszczańskie farsie XIX wieku) czy zwożenia podobnym wyglądem (od czego nie stroni sam Szekspir, na przykład w *Dwóch szlachcicach z Werony*) życie zostaje – z tym samym uśmiechem – zastąpione przez śmierć. Przywołajmy Hamleta: „Jakże to wesoło, / Gdy dwa podstępny staną czoło w czoło” (3.4). Uchwycenie rozbieżności między tym, co jawne, nawet wręcz manifestacyjnie objawiane, a tym, co w swej skrytości stanowi prawdziwą materię działania, jest podstawowym wtajemniczeniem w świat polityki. W *Peryklesie* Cleon karci naiwnego dworzanina: „Mówisz jak człowiek, który nie pojmuje, / Że piękny pozór ma, kto zdradę knuje” (1.4). A w innym miejscu Perykles w rozmowie z królem Pentapolisu uchwyci istotę relacji między władzą a jednostką: „To podstęp króla! Chce mi zabrać życie” (2.5). Władza przypomina zwierzę polujące na ofiary; ich życie jest jej potrzebne, aby odstraszyć własną śmierć. Niedźwiedź zabijający Antigonusa w III akcie *Zimowej opowieści* („[...] a niedźwiedź nie zjadł jeszcze nawet połowy tego szlachcica; robi to teraz”, 3.3) fizycznie dopełnia dzieła, które moralnie zapoczątkował Leontes, zobowiązując

¹⁸⁸ S. BECKETT: *Końcówka*. W: IDEM: *Dramaty*. Przeł. A. LIBERA. Wrocław, Ossolineum, 1995, s. 126.

swego dworzanina do spełnienia „nikczemnej”, jak mówi sam Antigonus, a w istocie morderczej „usługi”.



„Topię me urazy wszystkie”. W finale *Dwóch szlachciców z Werony* książę błyskawicznie zmienia swoje sympatie: dotychczasowego kandydata do ręki córki („Jakiś ty nędzny, ty wyrodny tchórz!” – powie do wycofującego się trwożliwie z pola Turia) zastąpi drugim, surowy rygor karnej misji względem Sylwii stanie się porządkiem weselnego orszaku, „pysznych zabaw” i „radosnych festynów”. Jest to możliwe dzięki zawieszeniu działania pamięci stanowiącej ostoję prawa, które aby być skuteczne, musi nade wszystko pamiętać zarówno o przewinie, jak i obowiązującej odpowiedniej dla niej karze. **Prawo jest pamiętliwe; to jego niezbywalna cecha, dzięki której wznosi się nad ułomną i wybiórczą pamięć jednostek.** Tymczasem Książę decyduje się wybaczyć, czyli zapomnieć: „Wiedz więc, że topię me urazy wszystkie, / Złość całą chowam i na dwór cię wzywam” (5.4). Oryginał jest bogatszy i obfituje w terminy prawnicze, choć – paradoksalnie – pojawiają się one w sytuacji, w której prawo wycofuje się na dalszy plan. Książę mówi: *I here forget all former griefs, / Cancel all grudge, repeal thee home again.* Następuje przekreślenie (*cancel*) poprzednich decyzji, formalne ich odwołanie (*repeal*), usunięcie z dokumentów sądowych. A wszystko za sprawą owego osobliwego zapomnienia (*forget*), które wszelako nie polega na kompletnej amnezji, jakiejś nagłej sklerotycznej pustce; przeciwnie – zapominanie, o którym mówimy, jest specyficzną formą pamięci, w której wszystko, co przeszłe (urazy i przewinienia, *grudges* i *griefs*), zostaje podtrzymane i przesunięte do specyficznej przestrzeni, w której to, co minione, trwa ujęte w nawias, „zawieszone” w imię przyszłości. Zygmunt Kubiak w swym przekładzie trafnie wybiera bogatą werbo-nominalną syntagmę „puścić w niepamięć” jako polski odpowiednik angielskiego *forget*. Chodzi bowiem właśnie o te dwie rzeczy: o odkrycie osobliwego miejsca na obrzeżach prawa, w które możemy „(w)puścić” popełnione w przeszłości czyny, a jednocześnie zapewnić nienaruszalność postanowień jurydycznych, których gwarantem jest pamięć właśnie. „Puścić w niepamięć” nie znaczy po prostu zapomnieć; to wykreślić widoczne, jaskrawe zapisy pamięci, jednocześnie zachowując ich utrwalenie dokonane niewidocznym, „sympatycznym” atramentem. **Stawką mądrej wspólnoty jest dobra, nieoznaczająca prostego zapomnienia, (nie)pamięć.** W *Timonie Ateńczyku* Senator ujmie to w zwięzłą formułę: „Nie zemsta mężna jest, lecz zaniechanie (*to bear*)” (3.5).

„Nie zemsta mężna jest, lecz zaniechanie”. *To bear*: „zaniechanie” wynikające ze zdolności „znoszenia” tego-co-przychodzi, przy czym owo „znoszenie” oznacza szczególny stan, właściwy przebaczeniu. **Przebacząc**, „znoszę” czyjeś postępowanie; nie godząc się na nie, „przyjmuję” je wszelako, cierpliwie obcuje z jego konsekwencjami. Ale ta cierpliwość pozwala mi także na wykroczenie poza krąg, jaki zakreślają owe czyny; „znoszę” je teraz, a chcę przez to powiedzieć, że owe czyny nie zostają po prostu „wykasowane”, lecz „przekroczone”, i teraz podejmuję decyzję, przyjąwszy inną podstawę niż ta wyznaczona przez to, co zostało uczynione. Rozpatrzmy to, co zachodzi, gdy zmieniamy jakąś prawną regulację. Przepis prawny „zniesiony” nie przestaje istnieć, lecz przestaje być aktywny; nie może już stać się przyczyną i motywem decyzji. Tak dzieje się w sytuacji przebaczenia, w której działam na podstawie prawa innego niż to, które było podstawą i usprawiedliwieniem postępowania moich adwersarzy. Przebaczenie wynika więc z wykroczenia poza krąg dotychczasowego schematu czynów. I nie omieszkajmy silnie zaakcentować **wykroczenia**, gdyż jego konsekwencją jest wystąpienie „przeciwko”, a przynajmniej „z pominięciem” dotychczas obowiązujących zasad działania. Tak więc przebaczenie nieuchronnie **wykracza** poza prawo; jego natura polega na tym, że jest nie tyle bez-prawne, ile nad-prawne, a raczej **przed-prawne**.

„Stoicie, gdyż was zakęcie wstrzymało”. W finałowych scenach *Burzy* dylematy przebaczenia rysują się wyraziście. Prospero zatacza wokół wprowadzonych w trans postaci swoich krzywdzicieli krąg (*circle*) i są to gesty znaczące. „Krąg” jest graficznym znakiem zamknięcia w tym, co czynili do tej pory i poza co trzeba wykroczyć, jeśli świat ma się zmienić; urok rzucony przez Prospera (*there stand charmed*) dodatkowo akcentuje tę sytuację, ale świadczy też o tym, że dla odmiany świata nieodzowne jest pewne oczyszczające przygotowanie, ów „urok” (*charm*), pod którego wpływem człowiek „zastyga”, jakby wykolejony z dotychczasowego toru postępowania. Nic dziwnego, że wchodząc na scenę, Alonso wykonuje „dziwaczne gesty” (*frantic gestures*). Tę fazę przygotowania do odnowy świata przez przebaczenie nazwijmy „wstrzymaniem”. To zresztą słowa samego Prospera: „Nuta poważna najlepiej ukoi / Zmysły zbłąkane, uzdrowi wam mózgi / Bezużyteczne teraz, wrzące w czaszkach! / Stoicie, gdyż was zakęcie wstrzymało (*spell-stopp'd*)” (5.1). „Wstrzymanie” jest wynikiem działania tego, kto dojrzał do decyzji przebaczenia, decyzji

zawsze trudnej, lecz obdarzonej wielką siłą; dlatego Szekspir pisze, że występní adwersarze Prospera stoją *spell-stopp'd*, wstrzymani zaklęciem, jakim jest postawa tego, kto podjął decyzję o przebaczeniu. To właśnie ta decyzja wyznacza pierwszą fazę całego procesu, w której przebaczący zdaje sobie sprawę z przed-prawnego charakteru tego gestu. **Przebaczam nie na podstawie prawa i nie w imię jego litery, lecz odnawiając w sobie to, co człowiecze. Wspólnota losu obarczonego cierpieniem jest podstawą przebaczenia.** Przebacza jedynie ten, kogo przenika poczucie bycia „jednym z”. Gdy Ariel współczująco relacjonuje zachowanie płaczącego Gonzala, Prospero odpowie: „Jeśli ty, będąc jedynie powietrzem, / Współczucia nieco masz dla ich niedoli, / Czyżbym, ja, który jestem z ich rodzaju / I namiętnościami podlegam jak oni, / Nie miał być bardziej niżli ty wzruszony?” (5.1).



„Czyżbym ja, który jestem z ich rodzaju [...], nie miał być bardziej niżli ty wzruszony?”. Wołanie do Boga jest wołaniem o radykalną formę „wstrzymania”, jaką jest zapomnienie. Lecz warunkiem takiego wołania musi być „uczłowieczenie” Boga; Bóg wyłącznie „boski” nie mógłby „zapomnieć”. W IX wierszu z cyklu *Sonetów świętych* John Donne wprowadza cezurę między człowiekiem a innymi stworzeniami; te ostatnie nie podlegają potępieniu (*cannot be damned*), a zatem zostały wyjęte z zakresu działania Boskiej pamięci, łaski odjętej człowiekowi. Bóg pamięta człowieka przez jego występki. Nie ma rozwiązania tego dylematu; nie można wyjaśnić, dlaczego Bóg skaże człowieka na wieczne męki. Pozostaje tylko skrucza („Ucz mnie skruchy, Panie”¹⁸⁹ – modli się Donne w VII sonecie) i modlitwa o łaskę zapomnienia: „Bóg winien nam jest pamięć – tak twierdzą nieskromni; / Ja poczytam za łaskę, jeśli Bóg zapomni”¹⁹⁰. To oznacza powrót do poczucia solidarności z innymi, do odnowienia wspólnoty „bycia z”. Gdy Donne pyta w desperacji w IX sonecie: „Lecz kimże w końcu jestem ja, bym toczył marną / Dysputę z Tobą?”, nim zanieśie modły o zapomnienie, pytaniem tym złączy się z wszystkimi skazanymi na potępienie. Jego pytanie jest odpowiednikiem Szekspirowskiego „ja, który jestem z ich rodzaju”.

189 J. DONNE: *Wiersze wybrane...*, s. 133.

190 Ibidem, s. 135.



„Ja, który jestem z ich rodzaju”. *Shall not myself one of their kind*. To formuła, bez której nie zrozumiemy tego, co dzieje się w akcie przebaczenia, streszczonym w jednym krótkim zdaniu Prospera skierowanym do Alonsa: „Choć jesteś aż tak wyrodny, jednak ci wybaczam (*I do forgive thee*)” (5.1). Przebaczący ma więc świadomość tego, że jego gest wykracza poza krąg przyjętych obiegowo zachowań codzienności. Wykracza tak znacznie, że jest rozumiany tylko jako zaklęcie, a więc należy do kręgu magii, alchemii i przeżycia religijnego. Matecznikiem owego gestu jest wspólnota losu. Są: „Ja, który jestem z ich rodzaju”, jest tak doniosły, gdyż wyzwala działania rzucające wyzwanie stanowi, w jakim znajduje się świat, a jednocześnie zapobiega wszelkiemu poczuciu wyższości. **Tylko jako jeden „z nas”, w poczuciu człowieczeństwa, a nie jakiegokolwiek przynależności narodowej czy politycznej, mogę przebaczyć; przebaczenie „znosi”** (w całym przedstawionym tu znaczeniowym bogactwie tego czasownika) **przynależność do grup, frakcji, partii, narodów. Nie unieważnia owych więzów, lecz podważa je jako trwałą i ostateczną podstawę działania w sferze wspólnotowej.**



Spell-stopp'd. „Przemija choroba mego umysłu”. Przebaczenie, chociaż wyrażone jednym prostym zdaniem („jednak ci wybaczam” – Prospera), w istocie jest wydarzeniem niezwykłym. Przebudowuje świat, zmieniając go, korygując jego błędy, ustanawiając przyszłość kreśloną z innej niż dotychczas perspektywy. „Przemija choroba mego umysłu” – tak Alonso ujmie konsekwencję przebaczenia, którego udziela mu Prospero. Wraz z przebaczeniem kończą się niedole (*afflictions*) umysłu, człowiek wymyka się spod władzy szaleństwa (*madness*). Posłuchajmy znów Alonsa: „Przemija choroba mego umysłu, wraz z którą, / Jak się obawiam, naszło mnie szaleństwo” (5.1). **Przebaczenie przywraca nam racjonalność zachowania, ale samo nie da się do końca racjonalnie objaśnić. Dlatego Szekspir umieszcza przebaczenie i zaklęcie w jednym porządku.** Jankélévitch pewnie powiedziałby, że to porządek cudu: „[...] bezinteresowne przebaczenie nie jest nieosiągalne, jeśli słowa »osiągalne« nie będziemy rozumieć jako sposobu wygodnego moszczenia się pośród znajomych mebli, lecz jako moment, w którym jednocześnie coś znajdujemy i tracimy. Cud tego wydarzenia polega na tym, że jest ono w stanie zapoczątkować jakąś przyszłość, dać początek nowemu życiu, stać się zaczynem nowych relacji między ludźmi;

cudem jest to, że ów ledwie moment radosnego pokoju przedłuża się w całą epokę pokoju”¹⁹¹.



„Ja, który jestem z ich rodzaju”. *Shall not myself one of their kind*. Przebaczenie staje się możliwe, gdy los przestaje być abstrakcyjną formułą filozoficznego porządkowania świata. Gdy los mnie dotyka w sensie najdosłowniej fizycznym, wtedy otwiera się przede mną możliwość przebaczenia. **Wyrwany uderzeniem losu z koleiny zadowolonej z siebie i biegnącej utartym torem egzystencji, jestem gotowy do gestu przebaczenia.** Losy wyrzuconych na wyspę rozbitków są powtórzeniem losów samego Prospera: „fałszywy brat” i Prospero zostaną nagle pozbawieni wszystkiego, co dotychczas stanowiło ich życie – władzy, dostatku, miejsca zamieszkania. Prospero tak streści ostatnią fazę spisku: „[okręt – T.S.] zagła nie miał, lin ni masztu, / I szczury nawet uciekły spłoszone; / Tam nas osadzili, byśmy ronili / Łzy w morze, które witało nas rykiem [...]” (1.2). Ciało dotknięte przez los „do żywego” reaguje najpierw nienawiścią, lecz ostatecznie to właśnie dotknięcie „do żywego” (nie przeoczmy tej znaczącej syntagmy) warunkuje wszelkie przebaczenie, jeśli nie ma ono być jedynie politycznym lub dyplomatycznym manewrem. O wspólnocie poruszonego (znów nie ominiemy wieloznaczności tego określenia: ciało „poruszone” jest ciałem wzruszonym, „wstrząśniętym” – mógłby powiedzieć Jan Patočka – przesuniętym, wy-miejscowionym z dotychczasowego *locus*) ciała mówi do Ariela Prospero jako o konsekwencji tego, że jest „jednym z ich rodzaju”: „Czyżbym ja, który jestem z ich rodzaju / I namiętnościami (*passion*) podlegam jak oni, / Nie miał być bardziej niżli ty wzruszony (*moved*)?” (5.1). To dlatego Prospero przypomni Arielowi, że jest tylko powietrzem (*though, which art but air*); ciało poruszone cierpieniem przebacza. Stąd wielka trudność, ale i wielka moc przebaczenia.



„Choć mnie ubodły krzywdy me do głębi”. Słowa te kieruje Prospero do Ariela, zanim podejmie decyzję o przebaczeniu. Świadomość niedoli (*afflictions*) i krzywd (*wrongs*) jest niezbędna, ale nie może sprowadzić się jedynie do bilansowania poniesionych strat. To oznaczałoby trwanie na powierzchni tego, co nam się przydarza, tymczasem niedole i krzywdy

191 V. JANKÉLÉVITCH: *Forgiveness*. Przekł. ang. A. KELLY. Chicago, University of Chicago Press, 2005, s. 117.

muszą dotrzeć „do głębi”. Owa głębia jest tym, gdzie żyję, lub – lepiej – tym, co żyje. **Dopiero gdy niedola, przeNICowując powierzchnię mej egzystencji, dojdzie w jej „głęb”, dopiero wtedy staje się możliwe prawdziwe przebaczenie.** Szekspir każe władcy wyspy Kalibana powiedzieć: *I am struck to the quick*, i jest to wyznanie głębokiego wstrząsu i zachwiania. To już nie tylko rutyna dnia codziennego się chwieje, lecz wstrząs dotyka samego mojego bycia; jestem wstrząśnięty w samym swoim istnieniu, a nie jedynie w tym czy innym jego przejawie. Tak jak mówi Paulina w *Zimowej opowieści*: „Serce szlachetne jego ugodziłam / Do głębi” (3.2). *Quick* jest spuścizną po gotyckim *kwi*us oznaczającym to, co żyje. Wstrząśnięty i dotknięty do żywego, mogę przebaczyć. Ten, kto przebacza, dokonuje aktu samodoskonalenia skierowanego przeciwko samemu sobie. Ja, który jestem dotknięty w powierzchniowej sferze porządku życia, w której krzywdy i niedole odreagowuję nienawiścią (Prospero mówi o własnej „wściekłości”, *fury*), oraz ja, który dotknięty do żywego, „do głębi”, *to the noble heart*, jak mówi Szekspir w *Zimowej opowieści*, ustępuję pola („więcej już brwi nie zmarszczę”). Tylko ten drugi ja przebacza. A zdolność do „zniesienia” krzywd jest także zdolnością do „w-zniesienia” się nie tylko ponad niedole, lecz przede wszystkim ponad dotychczasowe sposoby działania. Teraz do głosu dochodzi to, co Prospero nazywa „szlachetnością”, a co jest właściwie rozumem, który odrzucił pragmatyczną instrumentalność swoich metod pracy; gotując się do przebaczenia, Prospero mówi, że jest ono efektem działania *my nobler reason*.



My nobler reason, to the noble heart. Szlachetność miesza się tu ze szlachectwością, chociaż tej pierwszej przyznajemy wyższość nad drugą. Wymiana zdań w ostatniej scenie *Króla Leara* między umierającym Edmundem a jego zwycięzcą Edgarem jest charakterystyczna. Co prawda kwestia Edmunda: „Jeśli / Szlachcicem jesteś, pragnę ci wybaczyć” – podsuwa myśl, że chodzi tu tylko o równość urodzenia oraz o wynikające z tego faktu umiejętności i przywileje, ale owo *if thou’rt noble* zdaje się akcentować co innego – szlachetność mierzona nie tyle rodowodem, ile sposobem motywowania swojego czynienia. Jeśli zabiłeś mnie tylko z powodu większej sprawności w fechtunku, nie nazwę cię „szlachetnym”. Tak możemy się domyślać – rozumuje Edmund. „Szlachetnym” jest ten, kto nie czyni we własnym wyłącznie imieniu, kogo postępowanie nie wynika wyłącznie z chęci i pragnień sławienia owego imienia, lecz wpisuje się w szerszy porządek świata. To porządek odbiegający od tego, „jak toczy się świat”, w tych bowiem koleinach toczą

się sprawy własnych interesów i ambicji. Tak postrzega szlachetność Antoniusz; czyn szlachetny jest czynem na rzecz własnego imienia. Na samym początku *Antoniusza i Kleopatry* zawoła: „Pragnąc żyć szlachetnie (*the nobleness of life*), / Tak trzeba czynić: a tak połączona / Para tak czynić może; więc rozkażę, / Aby pod karą cały świat nas uznał / Za niezrównanych” (1.1). Tutaj „szlachetny” jest ten, kto nie ma równych, kto jest *peerless*, kto narzucił siebie światu na drodze rozkazu, pod sankcją kary. W tej sytuacji pojęcia takie jak „sprawiedliwość” i „przebaczenie” są jedynie figurami w doraźnej grze politycznych zabiegów. Dostrzega to Lear, gdy mówi do Glouceстера: „A przecież widzisz, jak toczy się świat” (4.6), i to *you see how the world goes* jest filozoficznym komentarzem do marności świata. Nie jest pochwałą, lecz krytyką rzeczywistości zepsutej tak jaskrawo i do tego stopnia, że ów szalony „tok” świata można „zobaczyć” nawet bez oczu. Ślepy Gloucester odpowie więc: „Wyczuwam to” (*I see it feelingly*). „Szlachetnym” można się okazać, tylko wyrażając niezgodę na ów bieg świata.



I see it feelingly. Tę kwestię Glouceстера Stanisław Barańczak przekłada jako „widzę – czuję”. To lepiej pozwala uchwycić ducha tej riposty, w której chodzi nie tylko o to, że Gloucester jest ślepy; rzecz w tym, że aby dostrzec świat, trzeba go przejrzeć na wskroś, przeNICować spojrzeniem na wylot, a to dokonuje się nie tylko w sferze tego, co widzialne, lecz także musi wyprowadzić nas poza sferę widzialnego. W widzialnym świat broni się przed naszym spojrzeniem licznymi przedmiotami i blichтром otaczającym wszystkie poczynania. Aby „przejrzeć”, trzeba nie-wiedzieć, tak jak w teologii apofatycznej, aby mówić o Bogu, trzeba zaniemówić, aby coś o Nim wiedzieć, konieczny jest stan nie-wiedzy. Czytamy u Mistrza Eckharta: „Musimy zapaść się w niepamięć i nie-wiedzę. W tej ciszy, w tym spokoju dochodzi nas Słowo. Nie ma lepszego sposobu zbliżenia się do Słowa jak w ciszy i spokoju: słyszymy je i poznajemy je w tym akcie nie-wiedzy. Słowo objawia się temu, który poznał nic”¹⁹². „Widzę – czuję”, nazywa podobny stan nie-wiedzy, ale w innej sytuacji. W ciszy nie dobiega nas Słowo, nie „czujemy” Boga, lecz Jego brak, opuszczone przezeń miejsce. Powiedzmy inaczej: to, co zostaje po bogach w tym świecie, który Gloucester „odrzuca”, to jedynie potrzeba dysponowania przez człowieka jakąś instancją, która tłumaczyłaby okrucieństwo bycia. Lepszy próżni w swej bezmyślnej ludyczno-

¹⁹² *The Best of Meister Eckhart*. Ed. H. BACKHOUSE. New York, Crossroad Publishing, 1995, s. 17.

ści bogowie niż „nic”. Znamienne wyznanie Gloucester: „Pomyślałem wówczas, / Że jest robakiem człowiek [...] / Cóż, dziś wiem więcej. / Jak chłopcy psotni – muchy, tak bogowie / Nas zabijają: dla rozrywki” (4.1). Wiedza zaczyna się od utożsamienia człowieka z robakiem (*a man a worm*), a kończy odkryciem, że owemu znikomemu bytowi odmówiono łaski powagi własnej nędzy, stał się bowiem przedmiotem żartu nieśmiertelnych – *As flies to wanton boys are we to the gods – / They kill us for their sport* (4.1).

Przyjdzie czas w tym esej na to, by powiedzieć, że ludzie są padliną rozdziobywaną przez kruki i wrony wydarzeń, nad którymi – jak im się wydaje – sprawują władzę. Z kwestii Gloucester wynika, że z dawna bogowie przedstawiali się nam jako krążące nad nami drapieżne ptaki. Trudno zresztą, aby było inaczej, zważywszy na trupy zaścielające pobojowiska ludzkich zmagani, pozornie sensownych, w gruncie rzeczy bezładnych i rozpaczliwych. „Wszelkie wizje bólu i krwi miłe są drapieżnikom, jakimi są bogowie” – z tej perspektywy okrucieństwo człowieka jawi się jako karykaturalna próba dorównania bogom: „Okrutne widowiska najbardziej pociągają człowieka. Czerpie on swe człowieczeństwo z zażartego tropienia, wykrada drapieżność drapieżcom, zamienia ją w łowy na łonie natury, uwzniośla ją w formie wojen, uwiecznia w wyobrażeniach piekła na tamtym świecie”¹⁹³. Okrucieństwo, od którego nie stroni Szekspir, to pozbawiająca nas złudzeń najwyższej próby antropologia człowieka usiłującego nie tylko dorównać bogom, lecz wręcz ich przewyższyć. Teo-antropo-logia: Bóg i człowiek dorównują sobie w okrucieństwie.



As flies to wanton boys are we to the gods – / They kill us for their sport. Tragicomedia ludzkiego losu: nie wystarcza być robakiem, trzeba jeszcze paść ofiarą okrutnego żartu. Tutaj Gloucester zapowiada losy Gregora Samsy, z którego los zażartował sobie równie okrutnie: wyzwolił go z nędznej doli komiwojażera, spętanej rutyną rozkładów jazdy sprzedawcy sukna na urzędnicze surduty, lecz jednocześnie przeistoczył w gigantycznego robaka, przedmiot strachu i wstrętu otoczenia. Żart, którego

193 P. QUIGNARD: *Noc seksualna...*, s. 117.

przedmiotem jest Gloucester (podobnie jak w opowiadaniu Kafki), nie kończy się łatwo. Niebawem swój samobójczy zamiar poprzedzi znamiennej deklaracją wyzwolenia, w której świat wraz z jego mocarnymi bóstwami ma zostać radykalnie odrzucony. „Potężni bogowie! / Odrzucam świat ten. Przed waszym obliczem / Pragnę się pozbyć mej wielkiej bolesti” (4.6). Lecz „potężni bogowie”, *mighty gods*, nie spełniają nawet takich suplik; Edgar podstępnie umieści niewidomego starca na krawędzi niewielkiego usoku – bogowie posłuszają się jednym ludzkim indywiduum, aby przy pomocy jego najlepszych chęci („Igram tak z jego rozpaczą, gdyż pragnę / Uleczyć go z niej” – powie do siebie Edgar) odmówić innemu człowiekowi prawa do najpoważniejszej decyzji, którą Jean Amery nazywa „podniesieniem ręki na samego siebie”. Jak skwituje to Gloucester: „[...] nieszczęściu odebrano prawo, / By kres znalazło, zatonąwszy w śmierci” (4.6). Człowiek jest przypisany nieszczęściu (*affliction*), spod którego władzy nie może się wyswobodzić, bogowie bowiem ustanawiają wokół indywiduum i jego nędzy nieprzekraczalną granicę. Ostatnia inwokacja Gloucester’a wyraża już tylko przyzwolenie na ten stan rzeczy: „O wy, łagodni bogowie, me tchnienie / Wstrzymajcie, aby zły duch mnie skusił / Ku śmierci, zanim zechcecie ją zesłać!” (4.6). Oto szlak, jaki przemierzył Gloucester: zaczął od nieposłuszeństwa, by ze skrucą powrócić do zwyczajowej miary. Od *wanton gods*, przez *mighty gods*, dochodzimy do *ever-gentle gods* – bunt się wypalił, pozostaje już tylko akceptacja. Akceptacja okrucieństwa.



My nobler reason, to the noble heart. Dostrzegam sposób, w jaki toczy się świat, lecz nie mówię głosem tego świata, nie tyle wypadam z roli, jaką świat dla mnie przewidział, ile dopisuję do niej własne, nieprzewidziane, improwizowane kwestie. Ostatnie słowa Edgara zamykające *Króla Leara* zawierają podwójną naukę. **Pierwsza jest taka, że melancholia bycia jest nieuleczalna, a smutku czasów nie można odwrócić.** Smutek i troski, które z sobą niesie istnienie i którymi nawiedza nasz umysł, nie podlegają uleczeniu. Gdyby dało się je uleczyć, tragedia Makbeta przybrałaby inny bieg. Zrozpaczony król pyta Medyka: „Czy nie masz leku dla chorych umysłów? / Nie możesz wyrwać z pamięci korzeni / Smutku lub wyciąć troski tkwiącej w mózgu [...]?” (5.3). Człowiek mądry może jedynie okazać smutkowi czasu posłuszeństwo w odpowiedni sposób. *This sad time we must obey* – mówi Edgar. Lecz owo „musi” nie ma charakteru zewnętrznego nakazu, wprost przeciwnie – jest wewnętrzną decyzją indywiduum przemawiającego własnym głosem – nie tak, jak „się powinno”, lecz jak „się czuje”, *what we feel, not what we ought to say*:

„Dźwigać musimy smutnych czasów brzemień, / Mówiąc bez fałszu to, co w sercu drzemie” (5.3). Tylko własną odpowiedzialną (samo)dzielność mogę przeciwstawić smutkowi czasu.



„Doprawdy nie wiem, skąd się wziął mój smutek”. Wobec tego smutku jestem całkowicie bezradny; muszę mu ulec, wszelka bowiem wiedza okazuje się tu nieprzydatna. Poszukuje ona przyczyn, smutek zaś jest bezprzyczynowy. Wiedza to dzieło dociekliwego podmiotu i pracy rozumu, smutek jest tak głęboki, że wstrząsa podstawami ludzkiego indywiduum. Szekspir daje przynajmniej dwa niemal kliniczne opisy takiej melancholii. Jedną jest Romeo i jego całkowicie nieracjonalne melancholijne zaczadzenie, o którym mówią jego przyjaciele daremnie dążący do tego, aby smutek Romea zwerbalizować, wypowiedzieć, a tym sposobem nadać mu kształt, zamknąć go w określonej formie i wyrzucić z duszy młodzieńca. Usiłują racjonalizować to, co znajduje się poza jurysdykcją rozumu: „Wiedząc, skąd biorą się te jego smutki, / Można uleczyć je, ręką za skutki” (1.1) – powie Monteki. Lecz prawdziwym studium melancholii jest początek *Kupca weneckiego* i niezrównane siedem wersów, jakimi Antonio otwiera komedię:

Doprawdy nie wiem, skąd się wziął mój smutek;
Dręczy mnie i was także, jak mówicie;
Lecz jak mnie schwytał, znalazł lub napotkał,
Gdzie się narodził i co nań się składa,
Pojąć nie mogę.
Tak bezrozumnym mnie ta smętność czyni,
Że z trudem tylko poznaję sam siebie (1.1).

Smutek (*sadness*) jest elementem ludzkiej kondycji czyniącym człowieka „bezrozumnym”. Jak mówi Szekspir, chodzi o *want-wit sadness*, a zatem o przenikliwe, NICujące doznanie, które odbiera nam nie tylko moc wnioskowania, lecz przede wszystkim zdolność do posługiwania się paradoksem, konceptem, kryptyczną formą dociekania świata, jaką stanowił *wit*, owa wielka siła XVII wieku. Bez wiedzy o przyczynach („jak mnie schwytał”), bez znajomości czasu i miejsca („gdzie się narodził”), bez analitycznego poznania („co nań się składa”), a także bez możliwości jakiegokolwiek alternatywy epistemologicznej (*want-wit sadness*) – zostaję z Niczym. Smutek przeszywa nas ciemnym światłem Nic. Wenecja jest stolicą takiej nastrojowej melancholii. Paweł Murałow widział ją, podobnie jak Szekspir, pełną handlowego rozgwaru,

ale hałas ten podszyty był przenikliwą i posępną ciszą. Woda niosła bogate galeony, ale także smutek usuwający w cień ledwie co odczuwane podniecenie: „Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak tu pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam na serce. Na jakimś mostku przerzuconym nad wąskim kanałem, na przykład na Ponte del Paradiso, można oddać się marzeniom, zasłuchać się, na długo odejść spojrzeniem w zieloną głębię z lekka kołyszących się zwierciadlanych obrazów”¹⁹⁴.



„Sztukę medyczną studiowałem długo”. Tę odpowiedzialną (samo)dzielność Szekspir przypisuje czasem sztuce medycznej i jej tajemniczej, uzdrawiającej sile. Monteki, jak widzieliśmy, przypisze sanującą moc słowu. O Cerimonie mówi się w *Peryklesie* jak o drugim bogu; w Efezie „setki ludzi mówią, / Że ich stworzyłeś, wracając im zdrowie” (3.2). On sam przedstawi swe umiejętności jako wynik dogłębnych studiów, usilnej praktyki oraz rozumiejącego współdziałania z Naturą: „Sztukę medyczną studiowałem długo / I wertowałem wciąż autorytety, / Aż wreszcie, dzięki praktyce, zgłębiłem / Błogosławioną i wielce pomocną / Siłę w roślinach, metalach, kamieniach. / Mogę rozważać dzisiaj zakłócenia, / Które Natura czyni – i je leczyć” (3.2). Tak uprawiana medycyna staje się postawą życiową; jest równoznaczna z cnotą pozwalającą rozpoznać rzeczy naprawdę istotne w życiu. Uzdrawianie sprawia Cerimonowi „więcej radości” niż „ściganie chwiejnego honoru / Lub pełne złota jedwabne sakiewki” (3.2). Tu jednak napotyka dylemat: Cerimon mówi o sobie i swej cnotce, jest tym, który sam uleczył siebie w najgłębszym tego słowa znaczeniu, ale czy owo prowadzące do cnoty ozdrowienie dotyczy także jego pacjentów? Kwestia niepokojąca lekarza: co pacjent zrobi z przywróconym mu zdrowiem? Czy ozdrowienie nada jego byciu nowy porządek? Czy pozostanie na poziomie fizjologii, czy też okaże się źródłem cnoty życiowej?



„Jaka jest nadzieja poprawy zdrowia jego majestatu?”. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* zaczyna się, paradoksalnie, w cieniu śmierci. Już w piątej kwestii dowiadujemy się, że chory monarcha „odprawił lekarzy” (1.1), zwątpiwszy w skuteczność ich porad. Nim umrze człowiek, najpierw umiera jego nadzieja. Tak zaczyna się katastrofa: od śmierci nadziei,

194 P. MURATOW: *Obrazy Włoch. Wenecja...*, s. 6.

która jest właściwie śmiercią wszystkiego dookoła, prócz samego cho-
rego. Cierpiący jeszcze żyje, ale wyczerpuje już swój czas, a to znaczy,
że zostaje coraz bardziej sam – brak nadziei jest brakiem wszystkiego.
Tracąc powoli wszystko, przestajemy zyskiwać na czasie; jego również
gubimy, albo raczej on gubi gdzieś nas. Szekspir z poczuciem baroko-
wego *conchetto* powie o tym tak: „Odprawił lekarzy, których praktykami
miał nadzieję zyskać na czasie, a zyskał jedynie to, że z czasem utracił
nadzieję” (I.I). Nadzieją człowiek przeciwstawia się czasowi (*persecute
time with hope*), lecz czas ostatecznie pokonuje nadzieję (*losing of hope
by time*). Sztuka medyczna jest magią obdarowywania nadzieją, chociaż
czas tę nadzieję zawsze skruszy. Między czasem a nadzieją lekarz przy-
stępuje do praktykowania swej sztuki.



„Z czasem utracił nadzieję”. Czas jest mordercą nadziei. Dzieje się tak
dlatego, że nadzieja stara się zlekceważyć czas, jest jego przeciwniczką.
Kto żywi nadzieję, stawia opór czasowi, nie zgadza się na to, co jest.
Dlatego fraza Szekspira mówi nam, że nadzieję tracimy z woli i wyroku
czasu. Nie tyle z powodu jego upływu; chodzi o coś więcej niż proste
przemijanie godzin, o czynny akt pokonania, wyeliminowania nadziei,
jakiego dokonuje czas. Gdy zapadamy w cierpienie, w boleść choroby,
wszystkie rzeczy związane zwykle z nadzieją (gdyż nadzieja zawsze każe
trzymać się kurczowo jakiegoś przedmiotu, nigdy nie jest nadzieją
bezp przedmiotową, nadzieją „pustą”) nagle kurczą się, maleją, zanikają.
Czas, obnażony przez bolesną monotonię cierpienia, boleści, której usu-
nąć się nie da, która może jedynie się nasilać, czas, zwykle osłonięty
przedmiotami i uciechami, nagle się odsłania i wyostrza. To nóż zabija-
jący nadzieję, co oznacza, że dla nas nie ma już czasu, mają go jedynie ci,
którzy ciesząc się zdrowiem, planują przyszły bieg wydarzeń. Samotność
cierpiącego umieszcza go w pewnym bez-czasie. „Umarli są poza czasem,
tak samo umierający i obłożnie chorzy u siebie w domu albo w szpitalach,
i nie tylko oni, wystarczy przecież pewne *quantum* osobistego nieszczęś-
cia, aby nas odciąć od wszelkiej przeszłości i wszelkiej przyszłości”¹⁹⁵.



„Krucze listki nadziei”. Kiedy mówimy o nadziei, jesteśmy w samym
sercu człowieczeństwa. Ajschylosowy Prometeusz stwarza na nowo

¹⁹⁵ W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa, Wydawnic-
two AB, 2007, s. 126.

człowieka, odbierając mu paraliżującą wiedzę na temat przyszłości i zastępując ją nadzieją; lecz ów akt, pomimo bohaterskiej postawy samego herosa, jest wyrokiem skazującym człowieka na podrzędność, nadzieja bowiem oznacza tu nie więcej niż uporczywe, może nawet nierozumne, oczekiwanie dobrego losu. Prometeusz wyznaje: „Nadziejem ślepą w sercach zaszczeplił człowieczych”¹⁹⁶. Przodownica Chóru określi ów czyn mianem „wielkiego daru dla śmiertelnych rodu”, co pozwala na domniemanie, że skoro gest Prometeusza motywowany był – jak sam mówi – „litością dla człowieka”, to znajomość przyszłych wydarzeń musiała być źródłem cierpień. Jednocześnie nie sposób nie spostrzec, że człowiek jest teraz podwójnie „ślepy”: jego wzrok nie widzi już przyszłości, ale nadzieja, która ma być „lekiem na tę niedolę”, także pozostaje „ślepa”. Nadzieja jest formą zwodniczego widzenia świata, pod której wpływem obraz rzeczywistości obfituje w kształty złudne i mylące. Søren Kierkegaard pisze o nadziei, która pozbawiona korektury wspomnienia staje się siłą destrukcyjną. Kto żyje nadzieją, kto nie ma nic prócz nadziei, tego życie ostatecznie skruszy ta właśnie nadzieja. „[...] jeśli ludzie pobierają się w nadziei świętowania srebrnego wesela i przez te dwadzieścia pięć lat żyli nadzieją i tylko nadzieją, to w chwili nadejścia tej dwudziestej piątej rocznicy nie powinni mieć prawa do jej świętowania; nie byłoby przecież nic, co można by wspominać, ponieważ wszystko rozpadło się w nieustannej nadziei”¹⁹⁷. Tu jednak, jak powiedzieliśmy, dotykamy istoty człowieczeństwa. Tak ujmie to Wolsey w *Henryku VIII*: „Taka jest dola człowieka (*This is the state of man*); / Dziś kruche listki nadziei wypuszcza, / Nazajutrz barwą zaszczytów rozkwita, / A dnia trzeciego mróz, ów mróz morderczy [...] / Niszczy mu korzeń...” (3.2). To, co zaczyna się jako „kruche listki nadziei”, *tender leaves of hope*, dobiega końca tam, gdzie nadzieja nie jest już możliwa. Ale nie ma odwrotu od nadziei, to ona bowiem wyznacza początek i koniec człowieka. Nadzieja ustanawia i kruszy porządek życia. Czesław Miłosz pisze, że pozostaje nam tylko „nadzieja nadziei”¹⁹⁸.



„Jaka jest nadzieja poprawy zdrowia jego majestatu?”. We *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* chory monarcha spogląda na swe cierpienie „bez ratunku”, jak na ostatnią okazję do ćwiczenia cnoty umiaru i rozsądku,

196 AJSCHYLOS: *Prometeusz w okowach*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii greckiej...*, s. 41.

197 S. KIERKEGAARD: *Albo-albo...*, T. 2, s. 191.

198 C. MIŁOŚZ: *Druga przestrzeń*. Kraków, Znak, 2002, s. 49.

tego, co Grecy określali mianem *sophrosyne*. Nie chce już „wzbudzać w sobie nadziei płochej”, brukając „zdrowy rozsądek” (*judgment*), łudząc się „próżną nadzieją” (2.1) płynącą z *vanitas* właśnie. Szekspir mówi o „honorze”, lecz nie chodzi mu o honor jako o element społecznego prestiżu. Ma na myśli samą istotę człowieczego bycia: kto żywi próżną nadzieję, ten zdradza swoje najgłębsze „ja”, *great self* – jak mówi król. **Przywracanie zdrowia musi więc dotyczyć samej substancji bycia, a nie jedynie naszej fizjologii. Leczenie dokonuje się zatem w imię czegoś więcej niż tylko samego zdrowia, chociaż to zdrowie jest jego celem.** Aby leczyć, trzeba umieć na nowo zespolić człowieka z jego byciem i losem, a to znaczy ustawić go na nowo w świecie, co do którego cierpiący utracił już wszelką nadzieję. Elżbietañska medycyna mówi o tym jako o ścisłej korelacji ludzkiego z nie-ludzkim, człowieka z kosmo-sem, Ziemi z innymi planetami. Dlatego Helena, mądra medyczka, wyruszy do Paryża wyposażona nie tylko w rzadkie leki o tajemniczej i groźnej sile, jakie pozostawił jej zmarły ojciec, lecz przede wszystkim w przeświadczenie, że wiedza medyczna jest naprawdę skuteczna dopiero wtedy, gdy ma oparcie w przekonaniu, że lekowi towarzyszy błogosławieństwo „gwiazd najszcześliwszych”. Wiedza jest skuteczna tylko wtedy, gdy rodzi się z harmonii z tym „czymś” (tak mówi Szekspir: *something*), co, jak powie Helena, „przewyższa wiedzę mojego ojca”. *There's something in't / More than my father skills* [...] – uzdrawianie to nie tylko umiejętności techniczne; te wystarczą, by przywrócić „zdrowie”, lecz nie – by przywrócić „życie”.



The time is out of joint. Czy nie o odpowiedzialnej (samo)dzielności mówi Hamlet, kończąc I akt tragedii? „Czasie zwichnięty! – Jak ci nie złorzeczyć? / Po cóż rodziłem się, by cię wyleczyć?!” (1.5). Jeśli czas jest „smutny”, to smutek ten jest właściwy chorobie i związanemu z nią cierpieniu. Świat jest chory, Dania jest więzieniem, czas odrzucił ramy, jakie wyznaczył mu człowiek. To, co dokonuje się poza tymi ramami, jest czymś nie do pomyślenia. Tak jak nie do pomyślenia wydaje się zbrodnia Klaudiusza wywołana „kazirodczą żądzą”. Czas jest „wywichnięty” (Barańczak mówi, że jest „kością wyłamaną w stawie”), a to oznacza, że nie „współpracuje” z człowiekiem, że nie jest mu „posłuszny”, odmawia posłuszeństwa, a więc w ostatecznym rezultacie – jak każdy zbuntowany organ – przeciwstawia się harmonijnie zestrojonemu organicznemu człowiekowi. Tak jak zbuntowane niskie klasy społeczne, nie dając posłuchu rządzącej nimi głowie – to lekcja *Coriolanusa* – powodują rozpad społecznego ciała. Smutek czasu można spróbować „leczyć” (*set it*

right), wprowadzając zwichnięte ramię na powrót we właściwe miejsce, ale operacja ta wymaga skrytości, co dodatkowo świadczy o smutnym stanie chorego świata. Świat jest tak przeżarty słabością, tak ugrunтоваła ona swoją nad nim władzę, że „lekarz” musi pracować w najgłębszej tajemnicy, ponieważ zadomowiona choroba traktowana jest jako postać zdrowia. Kto jest zdolny dojrzeć ten stan rzeczy, musi działać jako spiskowiec. Hamlet wymaga od przyjaciół przysięgi: „Że nie zdradzicie nigdy, co tej nocy / Każdy z was widział” (1.5). Już tylko spod powierzchni, z ciemnego podziemia można próbować leczyć świat. Dlatego Duch staje się patronem sprzysiężenia. Duch, który sam cierpi los tajemniczego więźnia mrocznych kazamatów, o których opowieść ścięłaby „krew młodą, nakazała oczom z orbit wyskoczyć jak gwiazdom”; duch, którego głos dochodzi z podziemia, a którego Hamlet powiąże z bytami podziemnych korytarzy – „starym kretem” (*old mole*) i „górnikiem” (*a worthy pioner*).



My nobler reason, to the noble heart. Otrzymujemy także ostrzeżenie przed marnieniem świata; niczym zapowiedź kody Eliotowskiego poematu o świecie kończącym się nie hukiem, lecz skomleniem brzmia ostatnie dwa wersy tragedii. Schodzący ze sceny Edgar, któremu przywrócono tytuły i włości, jest daleki od optymizmu; świat, w którym siła „toczenia się spraw” weźmie górę, wykluczy tragiczność losu na miarę Leara: „Najstarszy przeżył najstraszliwsze chwile, / Młodym los nie da lat ni przeżyć tyle” (5.1). To-co-nadchodzi będzie światem marnym, w którym przekleństwo zastąpi słowa poety. Tak Makbet żegna się ze światem, a pożegnaniu temu towarzyszy pewność, że pozostaną po nim jedynie „przekleństwa ciche, / Lecz szczere; także cześć zawarta w słowach: / Tchnienie, któremu biedne serce pragnie / Kłam zadać, jednak nie śmie” (5.3). Słowa utrwala wyłącznie grozę świata, który, jak poucza nas Lear, jest *too horrible*. **Pozostaje nam nie nadzieja, lecz przestroga; nie proroctwo, lecz przekleństwo.** Już niemal słyhać szept umierającego Kurtza, a ten wszystko streści, powtarzając *horror, horror*.



My nobler reason, to the noble heart. Dopiero w imię tego, co określamy przymiotnikiem *noble*, można wybaczyć. Edmund przemawia już z drugiej strony życia; wszystko „minęło, i ja także” (5.3) – powie. Szlachetność wymaga, by stanąć obok toczącego się świata, wyłączyć się z jego nerwowego pośpiechu. Dlatego powściągliwość i cierpliwość

(*free and patient thoughts*) tak często goszczą na kartach sztuk Szekspira. *'Tis past, and so I am* – podstępne zabiegi mające na celu nadanie wydarzeniom upragnionego przeze mnie kształtu tracą nade mną władzę; teraz w jakimś sensie nie jestem już „sobą”, tym „sobą”, który ochoczo nie tylko towarzyszył wydarzeniom w ich biegu, ale wyprzedzał je zdradzieckim listem lub fałszywym świadectwem. **Wybaczam, zostawiwszy siebie za sobą.** Dlatego gdy Edgar „wymienia wybaczenia” (*let's exchange charity*) z konającym Edmundem, czyni to w poczuciu „szlachetności”. Jest wyłącznie elementem w grze boskiej sprawiedliwości; wybacza nie tylko jako Edgar, lecz przede wszystkim jako uczestnik wydarzeń przywracających światu porządek, który dramatycznie różni się od biegu cynicznie „toczącego się świata”. „Jest sprawiedliwość w bogach, zmienia ona / Występki miłe w bicz, który nas chłoszcze. / Czarną noc grzechu, w której cię począł, / Utratą oczu opłacił [...]” (5.3) – powie, nawiązując do nieprawego pochodzenia Edmunda z pozamałżeńskiego związku Glouceстера. Paradoks szlachetności: z jednej strony wyprowadza nas ona z ciasnego świata „ja” i jego interesów, pod których dyktando „toczy się świat”, z drugiej – wyprowadzony „poza” siebie w szeroki horyzont przebaczenia, muszę uznać okrucieństwo człowieka (oślepienie Glouceстера przez Reganę i Księcia Kornwalii) za narzędzie boskiej sprawiedliwości. Bogowie uprawiają makiaweliczną politykę, która nie wyklucza okrucieństwa; ona jedynie rozróżnia okrucieństwo stosowane z pożytkiem dla utrwalenia swojego porządku od okrucieństwa bezmyślnego, tylko pogłębiającego chaos.



„Nuta poważna (*a solemn air*) najlepiej ukoji umysły zbłąkane”. Przebaczenie ma moc uzdrawiania i restaurowania harmonii. To „szlachetniejszy rozum” kieruje działaniami przebaczonego, z kolei akt przebaczenia winien być wstrząsem dla tego, któremu zostało ono udzielone. Prospero mówi o tym wyraźnie: jego gest ma ukoić „umysły zbłąkane”, wręcz „uzdrowić umysły” (*cure thy brains*), i akcentowanie spokoju nie jest przypadkowe: przebaczenie kończy to, co Szekspir nazywa „wrzeniem umysłów” (*boil'd within thy skull*). Owo wrzenie, także niepokój czy rozproszenie (*unsettled fancy*) czynią umysły „bezużytecznymi” (*useless*). A dalej, pod koniec swego monologu, gdy zakłęte postaci adwersarzy wciąż stoją nieruchomo w zakreślonym przezeń kręgu, powie coś szczególnie znaczącego: trwanie w urazie i w petryfikowanej niedoli zaciemnia umysł, kontaminuje racjonalność człowieka. Po wygłoszeniu „przebaczam” Prospero doda: „Zaczyna wzbierać w nich przy-

plyw rozumu, / Nadpływająca fala wnet zakryje / Brzegi umysłu, które teraz leżą / Pod warstwą błota i mułu” (5.1). Specyficzne powtórzenie wyspiarsko-marynistycznej metafory, na której wspiera się cała komedia Szekspira: przebaczenie wyrzuca nas na brzeg myślenia (*reasonable shore*), przywraca nam możliwość myślenia innego niż to, które skupia się na instrumentalnym zabieganiu o najszerzej pojętą korzyść. **Przebaczenie na powrót sytuuje nas na brzegu myślenia jako podstawowej formy bezinteresownego bytowania.** Vladimir Jankélévitch pisze, że przebaczenie, aby spełnić swą funkcję, nie może stawiać warunków, wносить zastrzeżeń, domagać się obietnic czy gwarancji właśnie dlatego, że musi zachować bezinteresowność¹⁹⁹. Prospero nie domaga się niczego, a Alonso sam zwraca mu odebrane podstępem władztwo Mediolanu.



„Nuta poważna (*a solemn air*) najlepiej ukoi umysły zbłąkane”. Aby przebaczenie było tym, czym być powinno, niezbędna jest aura powagi. Nawet komiczne zabiegi i niewybredny w swym okrucieństwie humor sytuacyjny (pościg psów za Stephanem, Trinkulem i Kalibanem) nie przesłaniają tego, że sztuka Szekspira skłania do zastanowienia się nad przebaczeniem jako formą przywrócenia człowiekowi powagi bycia. Rzecz nie tylko w solemnych dźwiękach towarzyszących pracom Prospera; dwuznaczność angielskiego *air* pozwala dostrzec, że chodzi tu tyleż o muzykę (aria), co o żywioł stanowiący podstawowe otoczenie i warunek bycia (powietrze). Kto rozważa swoje bytowanie i dzięki temu staje na granicy przebaczenia, ten sprzyja bezinteresowności myślenia oraz powagi bycia świata. W tej „komedii” Szekspir docieka najwyższej powagi istnienia; przebaczenie jest sposobem jej odzyskania. Przez chwilę dajmy się poprowadzić Audenowi: zobaczymy, że niewybrednie okrutne i widowiskowo teatralne błazenady Ariela oraz jego duchów są po to, aby pokazać to, co nie poddaje się przedstawieniu. Pisze bowiem Auden, że głębokie etyczne zakotwiczenie przebaczenia utrudnia, jeśli wręcz nie uniemożliwia, wszelką spektakularyzację. Stałości przekonań etycznych przeszkadza zmienność dziania się, jaką wymusza scena: „Gdy [wróg – T.S.] pyta »przebaczysz mi?«, odpowiedź »tak« nie powinna wyrażać mojej chwilowej decyzji, lecz pozostawać w zgodzie z moimi stałymi odczuciami. Natomiast na scenie niemożliwe jest pokazanie, jak jedna osoba przebacza drugiej (chyba że krzywdziciel prosi o przebaczenie), ponieważ cisza i stagna-

199 V. JANKÉLÉVITCH: *Forgiveness...*, s. 147.

cja są niedramatyczne”²⁰⁰. Niedramatyczność przebaczenia utrudnia jego los w świecie polityki.



„Cóż, zwyciężyłeś”. Niepamięć jest efektem porównywania zachowań, postaw, działań. Trzeba to podkreślić, aby ustrzec się przed pokusą pojmowania niepamięci jako rodzaju łatwego uniku przed rzeczywistością, zwykłego przyrównania oczu, pominięcia milczeniem, ustąpieniem pola silniejszemu. Miałkość dotychczasowego faworyta Turia otworzy oczy Księciu na wartość banity Valentina. Pierwszy okaże się tym, który „upadł nikczemnie i nisko (*degenerate*)” (5.4), jest „wyrodnym tchórzem” (w przekładzie Zygmunta Kubiaka), drugi wyrzuci wielkie wrażenie swoją „odwagą”, a pewnie nawet czymś, co moglibyśmy nazwać egzystencjalną dzielnością, ponieważ Szekspir każe Księciu podziwiać „ducha” (*spirit*) Valentina. Zatem niepamięć jest wynikiem co najmniej dwóch ważnych okoliczności: wysiłku krytycznej oceny sytuacji i stanu świata oraz niełatwej zdolności do weryfikowania własnych poglądów, które teraz nagle okazują się zwykłym narzekaniem człowieka urażonego, a może wręcz uprzedzonego (*grudges*). Taka (nie)pamięć wymaga więcej trudu niż zwykle, bezrefleksyjne upamiętnianie tego, co było. (Nie)pamięć bowiem zmusza do uznania cnoty tego, którego do tej pory uważałem za niecnotliwego przestępcę. „Cóż, zwyciężyłeś” – wyznaje Książę, przywołując cnoty Valentina; zwycięstwo to nie jest jedynie symboliczną deklaracją. Potwierdza je podpis (*subscribe*), legalizujący zwycięstwo, pomimo że poprzednia kara nałożona została zgodnie z wymogami prawa. Struktura „pomimo że...” zostaje teraz zastąpiona strukturą „ze względu na...”.



„Dar ów czyni mnie znów szczęśliwym”. Książę zmienia decyzję sądu aktem nadproceduralnej łaski (nie)pamięci, przywraca cześć Valentini **ze względu na** jego cnoty, nie pamiętając o literze prawa. Jeszcze dobitniej widać to w dalszym ciągu ostatniej sceny komedii. Valentin uznaje nie-prawny akt łaski właśnie za działanie „na skraju” prawa, mówi bowiem o nim jako o „darze”: *I thank your grace; the gift hath made me happy* (5.4). A przecież „dar” powinien być ostatnią rzeczą, jaka kojarzy się z decyzją prawa oznajmianą jako wyrok „obiektywny”, bez-

200 H.W. AUDEN: *Upadłe miasto. Uwagi o „Henryku IV” Williama Shakespeare’a*. Przeł. P. NOWAK. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 67–68, s. 12.

stronny osąd czyjegoś postępowania. Tymczasem „dar” dokumentuje czyjeś osobiste postanowienie. Gdy zostanie wprowadzone pojęcie daru, Valentin może już wnosić o stosowanie prawa jako działania „ze względu na...”. W dalszym ciągu swej krótkiej przemowy do Księcia ujmie to następująco: „Pragnę jednak błagać / W imieniu córki twej o nową łaskę”. Prośba wnoszona jest personalnie, a nawiązanie do córki Księcia czyni ów personalny charakter jeszcze bardziej wyrazistym, chociaż znów odnosi się do wcześniejszych postanowień prawnych i tyczy się ponownie przebaczenia. Władca ma przebaczyć leśnym rozbójnikom: „Wybacz występki przez nich popełnione, / Zezwól im wrócić z wygnania do domów” (5.4).



„Pragnę jednak błagać / W imieniu córki twej o nową łaskę”. Książę nie tylko przebaczy („Ułaskawiam wszystkich”), lecz także zadba o to, aby owo przebaczenie miało charakter osobisty. Bezosobowa anonimowość prawa już poważnie zakłócona problematyką „daru” teraz zostaje odsunięta na jeszcze dalszy plan – to nie tylko jego, książęce, przebaczenie; co więcej – dalszy los ułaskawionych ma być przedmiotem osobistej decyzji Valentina: „[...] Ułaskawiam / Wszystkich wraz z tobą. Rozządzaj nimi / Według ich zasług” (5.4). Jakby szybkość decyzji Księcia motywowana była nie pośpiechem, lecz chęcią nadania wybaczeniu specjalnej, personalnej formy. Być może, uciekając przed bezosobowym prawem przemawiającym zawsze w trzeciej osobie liczby pojedynczej wobec podsądnego, a w pierwszej osobie liczby mnogiej, gdy mówi we własnym imieniu, Książę poszukuje jakiegoś „ty”. Przywołajmy kilka zdań Vladimira Jankélévitcha: „[...] zrozumieć to wybaczyć w chłodny sposób; rozumowanie, ustanawiając abstrakcyjne poczucie braterstwa między ludźmi, uznaje i szanuje jakąś względną prawdę każdej jednostki [...]. Lecz takie wybaczenie nie ma drugiej osoby; odnosi się do anonimowej uniwersalności »trzeciej« osoby; nie zwraca się do żadnego »ty«”²⁰¹.



„Pragnę jednak błagać / W imieniu córki twej o nową łaskę”. Decyzja taka jest możliwa; ma bowiem zostać podjęta **ze względu na** córkę, a więc ani ze względu na literę prawa, ani z uwagi na kryminalną zaszłość zbrojeckiej kompanii. Ową *for your daughter's sake* jest bardzo istotne. Odwołuje się wszak nie tylko do rodzicielskiej miłości, lecz przede

201 V. JANKÉLÉVITCH: *Forgiveness...*, s. 68.

wszystkim pokazuje, że konflikt stanowi nieodzowną cechę ludzkich relacji. W wyrażeniu *for the sake of* kryje się bowiem już sądowa sprawa, napięcie spierających się stron; anglosaksońskie *sacu* oznacza „walkę”, „spór”, „zbrodnię”, „sprawę sądową”, a czasownik *sakan* to właśnie „spierać się”, „wadzić”. Gdy więc proszę cię: „zrób to dla niej/niego”, chcę powiedzieć: działaj na skraju prawa, nie zapominając o jego normach, lecz uwzględniając wszelkie okoliczności, otwierając przestrzeń (nie)-pamięci, mimo że nie masz przecież nadziei, że w ten sposób ustanowisz wieczysty pokój i ład. Angielskie *beseech*, którym to czasownikiem Valentin posługuje się w swej petycji do władcy, dzieli etymologię z *sake*.



„Pójdźmy już, ruszajmy: niezgodę całą zatopimy w szczęściu, uroczystościach i zabawach hucznych” (5.4). Jeśli Księżę w swej kwestii ma nadzieję na trwałą pokój, zapewne się myli. Zgrzytliwy spór (*jars*) pozostaje istotą dziania się. **To, co nas ratuje, to zdolność dziwienia się losowi.** Ona także limituje działania prawa, które „nie dziwi się” niczemu. Dlatego prawo jest podstawą i ostoją wszelkiej tradycyjności; zmienia się powoli, a zmiana ta wymaga zazwyczaj niezwykle trudów. Tymczasem wyrastająca ze zdziwienia filozofia jest, pisze Arendt, „z samej swej natury niejako antytradycyjna”, a początkiem filozofii jest „*thaumadzein*: zdumienie, którego udźwignięcie jest sprawą filozofa”²⁰². Stosować prawo „ze względu na...” może ten, kto zachował ową dyspozycję do zdziwienia. W kwestii zamykającej sztukę Valentin powie Księżciu: „Opowiem o tym w drodze, gdy zezwolisz; / Przypadki owe zadziwią cię, panie” (przekład Zygmunta Kubiaka akcentuje owo zdziwienie: „Zdziwisz się, panie, / Ile niezwykle zdarzeń los namotał – *what hath fortune*”). Żyzny przypadek (*fortune* i *fertile* mają wspólny rodowód) tką materię egzystencji.



„Czy mam zapomnieć o tym, że pamiętam?”. Zdziwienie i (nie)pamięć (przypomnijmy – niemająca nic wspólnego ze zwykłym zapomnieniem, z celowym odrzuceniem pamięci) pozwalają działać na rzecz przyszłości. Zdziwienie dlatego, że to-co-przychodzi, nie jawi się nam jedynie jako zwykłe powtórzenie tego-co-minęło; niepamięć natomiast pozwala na takie traktowanie przeszłości, iż nie staje się ona jedynie

²⁰² H. ARENDT: *Polityka jako obietnica*. Przeł. W. MADEJ i M. GODYŃ. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2005, s. 86.

ograniczającym nasze ruchy motorem działań. W IV akcie *Ryszarda III* na pytanie Elżbiety: „Czy mam zapomnieć o tym, że pamiętam?” (*Shall I forget myself to be myself?*), Ryszard odpowiada: „Tak, jeśli pamięć twa jest twoim wrogiem” (*Ay, if your self's remembrance wrong yourself*) (4.4). Gdyby zapomnieć, kim jest Ryszard, gdyby ograniczyć się do lektury tylko tego jednego zdania, trzeba by przyznać mu rację. Istotnie, pamięć nie może być moim „wrogiem”, skoro znajduje się przede mną jakaś przestrzeń (a tak jest zawsze, dopóki żyję), w którą wejdzie to-co-przychodzi. **Przyszłość może nie okazać się koszmarem właśnie pod tym warunkiem, że pamięć nie będzie moim wrogiem, mikroblem dążącym za wszelką cenę do zakażenia przyszłości śmiertelną chorobą.** Właśnie o to skażenie przyszłości obwinia Elżbieta króla uzurpatora. Ryszard niszczy przyszłość, sprowadzając pamięć do roli „wroga”, a dzieje się tak zawsze wtedy, gdy przyszłość otwiera się przed nami nie tylko jako niezbadany splot nieprzewidywalnych okoliczności losu, lecz – co gorsza – jako wynik przewidywalnych działań ludzkich, których wynikiem jest zamęt i groza. Nie tylko przeznaczenie jest nieobliczalne; gdyby tak było, potrafilibyśmy godnie znosić to, co nam pisane. Nieobliczalny jest człowiek, a dokładniej – pamięć ostrzega nas, że możemy liczyć, iż posłuży się on zawsze najgorszymi środkami do osiągnięcia swego, najczęściej maskowanego na początku, celu. **Nieobliczalne konsekwencje obliczalnej ułomności człowieka** – oto co kształtuje historię, a czego nikt nie opisał lepiej niż Jonathan Swift.



„Czy mam zapomnieć o tym, że pamiętam?”. Ostatecznie nasza przyszłość nie jest niczym innym, jak tylko teraźniejszością lub przeszłością Innego, który – chcąc nie chcąc – zawsze wpisuje mnie w swoje dzieje²⁰³. Wydarzenie jest zawężeniem takich wysiłków wielu Innych wpływających na mój los; jednocześnie moje działanie, moja przeszłość wpisują się w teraźniejszość Innych. Pozostaje mi próba uświadomienia sobie tego stanu rzeczy (w znikomym stopniu jestem panem swojego losu), stworzenie przestrzeni, w której możliwe będzie odwleczenie, opóźnienie, a najogólniej rzecz ujmując, namysł nad oddziaływaniem na mnie przeszłości Innego. Elżbieta wie o tym doskonale, toteż gdy Ryszard, tyran i morderca jej dzieci, będzie zmierzał do przyspieszenia działania przez wymazanie i zaprzeczenie pamięci przeszłych wydarzeń („Nie

203 M. MOULFI: *Derrida: Le sens du monde*. In: *Derrida à Alger. Un regard sur le monde. Essais*. Ed. M. CHÉRIF. Alger, Barzakh, 2008, s. 180.

trącaj struny tej. To przeminęło”), królowa przeciwnie – będzie dążyć do tejże pamięci zachowania („Przestanę, kiedy pękną struny serca”, 4.4), i dlatego spowalnia działanie się, hamuje bieg zdarzeń. Ryszard najspieszej wysłałby ją w poselstwie jako swatkę, Elżbieta swymi odpowiedziami i pytaniami chce opóźnić ów moment, który otworzy drogę do tego, by mordercza przeszłość Ryszarda zaczęła kształtować losy jej córki. Nawet wtedy, gdy już ruszy, będzie chciała odwlec przekazanie wyniku swej misji, zdając się na obieg pism, a nie na bezpośrednią rozmowę: „Pójdę. A jeśli wnet napiszesz do mnie, / Prześlę ci wieści o tym, co odrzekła” (4.4).



„Czy mam zapomnieć o tym, że pamiętam?”. Nauka, jaką wygłasza Ryszard, jest dwuznaczna. Z jednej strony ma on słuszość – nie możemy zostać sterroryzowani przez przeszłość w formie zamrożonej pamięci. Z drugiej strony jednak tylko właśnie owa „wrogość” pamięci, nieustannie podpowiadającej mi, aby mieć się na baczności przed człowiekiem i kształtem planowanej przezeń przyszłości, może mnie ocalić przed ostatecznym zamętem. To jeszcze jedna miara tego, czym jest (nie)pamięć, o której mówiliśmy: jest zachętą do przyszłości, a zarazem ostrzeżeniem przed nią. Otwiera możliwość działania na rzecz przemiany, ale jednocześnie wzbrania nam łaski łatwej nadziei i wiary. (Nie)pamięć nie jest zapomnieniem o pamięci (taką sugestią podsuwa, sama w nią nie wierząc, królowa Elżbieta), lecz nie oznacza to (jak sugeruje Ryszard, nadając temu słowu ściśle pragmatyczne znaczenie polityczno-militarne), iż pamięć jest „wrogiem”. Trzeba dopowiedzieć to, czego uzurpator w żaden sposób dopowiedzieć nie może, gdyż krzyżowałoby to całą organizację jego wywodu: **pamięć powinna być naszym „wrogiem” w tym sensie, że stanowi znak ostrzegawczy przed nami samymi.** (Nie)pamięć to właśnie napomnienie przed utratą pamięci, która słusznie ostrzega nas przed nieobliczalnością człowieka. Elżbieta zna doskonale tę rolę pamięci jako „przyjaciela/wroga” człowieka, czemu daje wyraz, kiedy mówi o tym, że Ryszard „skałał czas nadchodzący” „czasem przeminionym”. Ten, kto nie praktykuje cnoty niepamięci, ten krzywdzi przyszłość, uprawdopodobniając to, że będzie ona tylko i wyłącznie powtórzeniem dawnych błędów. Max Weber dawno już pisał: „Zamiast zajmować się tym, czym polityk powinien się zajmować: przyszłością i odpowiedzialnością wobec niej, polityka zajmuje się dziś politycznie sterylnymi, bo nierozstrzygalnymi kwestiami przeszłej winy. To dopiero jest polityczna wina, jeśli w ogóle istnieje w polityce coś takiego jak

wina”²⁰⁴. Szekspir pisze w tych samych kategoriach: Ryszard krzywdzi przyszłość tym, że uczynił ją więźniem przeszłości.



„Nie trącaj struny tej. To przeminęło”. O tym, jak trudne to słowa, przekonuje się każdy czytelnik *Zimowej opowieści*, w której kwestia upamiętnienia jest głęboko związana z opamiętaniem. **Upamiętnia ten, kto krytycznie spojrzawszy na swe czyny, dostrzega swoją sprawczą w nich rolę, kto się opamiętał, wyrzekając się zapamiętania.** Wszystko obraca się wokół pamięci. Gdy opadnie zazdrośny szal Leontesa, który doprowadził do śmierci syna i pozorowanej, jak się okaże, śmierci żony, z całą ostateczną jaskrawością ujawni się problem upamiętnienia; nazywamy tę potrzebę „ostateczną”, bo odnosi się wprost do śmierci i jej funeralnych monumentów. „Proszę, zaprowadź mnie do mych umarłych, / Królowej mojej i syna” (3.2) – powie Leontes do Pauliny. Upamiętnienie jest więc monumentalizacją pamięci o zmarłych, ale jednocześnie ma stanowić *memento* przypominające winę sprawcy. Chodzi wszak o to, aby nie zapomnieć. Nie tylko o „nich”, zmarłych, lecz także o „mnie” żywym, który wszak jestem już z racji poczucia winy „jak” zmarły. „[...] Grób jeden / Niech ich połączy; na nim wyręć winni / Przyczynę śmierci, ku mej wiecznej hańbie” (3.2).



„Ku mej wiecznej hańbie”. *Our shame perpetual*. Obowiązek pamiętania o hańbie sprawia, że Leontes jest niczym zmarły: „Co dnia przychodzić będę do kaplicy” (3.2) – zapowie, ogłaszając ceremoniał wprowadzenia żywego ciała w świat ciał zmarłych. Pamięć o zmarłych i o własnej hańbie dokumentują dwa procesy: upamiętniania (tych, co odeszli) i opamiętania (naszego własnego, którzy jeszcze jesteśmy wśród żywych). Nierozerwalny splot tych dwóch ciemnych nici – to dylemat Leontesa. Gdy po szesnastu latach dworzanie zachęcą go, by „sobie wybaczył” (*forgive yourself*), odmawiając, powoła się na mechanizm pamięci, którą nazwalibyśmy pamięcią totalną, czyli pamięcią, z której nikt i nic nie może być wyłączone. To pamięć, dzięki której nie ma w życiu człowieka miejsca dla wybaczenia. „[...] Dopóki pamiętam / O niej i cnotach jej, jakże zapomnę / O tym, jak chciałem je zbrukać? Więc nadal / Myślę o krzywdach, jakie wyrządziłem” (5.1). *Whilst I remember [...] I cannot forget [...]*: gdy otoczenie mówi Leontesowi: „[...] dość już

204 K. MICHALSKI: *Polityka i wartości*, „Kronos” 2008, nr 3, s. 161.

odpokutowałeś”, on odpowiada, że dopóki pamięta, nie będzie w stanie sobie wybaczyć. Monument pamięci staje się rodzajem wysublimowanej tortury. Mistrzynią teje jest Paulina od lat utrzymująca Leontesa w przeświadczeniu o śmierci żony. Tortura polega nie tylko na statycznym pamiętaniu, na biernej kontemplacji nagrobnego pomnika, lecz także na stałym drażnieniu i jątrzeniu pamiętającego. Słowa Pauliny są jak rysik Kafkowskiej maszyny tatuującej ciało skazańca, aż do ostatecznego wykrwawienia. Udręczanie Leontesa zawieszono między trybami maszyny pamięci posuwa się tak daleko, że stawia go na krawędzi kolejnego zabójstwa, tym razem – w imię pamięci. Gdy mówi się o ewentualnej nowej żonie Leontesa, Paulina przypomni Hermionę tak wyraziście, że Leontes wykrzyczy, iż duch małżonki „rozpaliłby” w nim „pragnienie”, „By zabić ową poślubioną” (5.1). Kto jest mistrzem/mistrzynią *ars memoria*, ten/ta sprawuje władzę nad innymi. Pamięć staje się więzieniem, a jej przestrzennym obrazem jest grobowa komora królowej i syna.



Shall I forget myself to be myself? W oryginale wymiana zdań między Elżbietą i Ryszardem jest jeszcze bogatsza. Zapomnienie, o którym mówi królowa, sprowadza się w istocie do zapomnienia siebie, *Shall I forget myself to be myself?* Nie chodzi więc tylko o zatarcie w pamięci wszelkich wydarzeń, jakie spotkały jednostkę, lecz o wygaszenie, wyciemnienie samej jednostki, tak jakby w ten sposób można było sprawić, iż to, co się wydarzyło, nie miało miejsca lub – być może – przydarzyło się komu innemu. „Zapomnieć się” – to zapomnieć „siebie”, ale także powołać do życia innego „siebie”, alternatywne „ja”, którego historia jest inna, odmienna od „mojej”. „Zapomnieć się” oznacza przecież zrobienie czegoś, czego zwykle nie czynimy, a co jednak uczyniliśmy pod wpływem nadzwyczajnych okoliczności, które gwałtownie odmieniły „mnie”, który owo „coś” uczynił. Gdy mówię: „zapomniałem się i zrobiłem to i to”, chcę rzec: „to nie normalny, zwykły „ja» tak postąpiłem, lecz ktoś inny we mnie”. Taką sytuację rozważa Stevenson w swej opowieści o doktorze Jekyllu i panu Hydzie. Ryszard podtrzymuje zresztą taką interpretację, gdy odpowiada: *Ay, if your self's remembrance wrong yourself*. Według Elżbiety uzurpator i jego krwawe czyny w głębokim sensie zaprzeczają jego „ja”. „Sam siebie bezczęścisz” – mówi królowa – lecz oryginał wyraźnie sugeruje ów rozdźwięk między podmiotem, którym indywiduum chciałoby być i w którego imieniu przemawia, a tym, który działając, niszczy, plami i zniekształca owo wyobrażenie o samym sobie – *Thyself is self-misused*.



„Widzę, na mą hańbę / Śmierć nieuchronną dwudziestu tysięcy”. Hamleta dręczy ten sam problem: mocno zakorzeniony w tym-co-było, rozpamiętujący podstępłą śmierć, nie potrafi ruszyć ku przyszłości innej niż ta, która sama zmierza w jego stronę. W kształcie przyszłości człowiek powinien mieć swój udział, Hamlet natomiast nie znajduje w sobie siły do przełożenia przyszłości, o której myśli, na fakty dokonane. To nie tylko słabość sceptycznego intelektualisty; to wynik sposobu postrzegania człowieka jako unieruchomionego przez dwie okoliczności. Krytyczna refleksja poucza go, że po pierwsze, polityka i tworzące ją dzieje są w istocie zmaganiem „o pustą jajka skorupkę” (*even for an egg-shell*), a zatem historia wielkich wydarzeń nie dodaje odwagi, lecz osłabia chęć działania. Po drugie, ta sama refleksja podsunie mu myśl, że człowiek jest bytem powołanym do tego, by tkwić pomiędzy myślą a czynem, bytem marnotrawiącym swoje egzystencjalne wyposażenie. „Czyżby mógł ten, który / Stworzył nas, dając nam umysł tak wielki, / Mogący sięgać wstecz i w przyszłość, dać nam / Te możliwości wszystkie wraz z rozumem / Boskim / By gniły w nas bezużytecznie?” (4.4). Człowiek istnieje w szczelinie między „wstecz” a „przyszłością”, między *before* and *after*, a w związku z taką topografią obydwie lokalizacje tracą swą właściwość. *Before* nieprzechodzące w *after* zatruwa teraźniejszość miazmatami kompleksów, frustracji, niemocy; *after* staje się konstelacją przypadkowych zbiegów okoliczności w niewielkim tylko stopniu związaną z *before*.



„Widzę, na mą hańbę / Śmierć nieuchronną dwudziestu tysięcy”. A jednak to właśnie irracjonalność historii i polityki skłoni Hamleta do działania. To, co chłodny rozum skazał na uspienie („pozwalam wszystkiemu usnąć”, 4.4), niezdecydowanie i wątpliwości, zbudzi się na widok śmiertelnego trudu, jaki podejmuje Fortynbras dla osiągnięcia błahej korzyści: „Widzę, na mą hańbę, / Śmierć nieuchronną dwudziestu tysięcy / Ludzi, idących do grobu jak w łóżko / Dla pustej sławy lub własnej fantazji” (4.4). Hamlet nadal mówi o swych myślach (*thoughts*), lecz teraz nabierają one życia, stają się „krwiste”, co oznacza, że ożywia je życie innych. Myśli są *bloody*, krwawe i krwiste jednocześnie, historia bowiem to nieustanny transfer krwi. Decyzja Hamleta wynika ze zrozumienia, że racjonalność postępowania jednostki (dążenie do sprawiedliwego ukarania mordercy) bierze za wzór irracjonalność historii powszechnej. **Racjonalność jednostki broni się jedynie akceptacją irracjonalności**

poczyznań świata. Hamlet mówi: wiem, że wasze działanie jest absurdalne, ale jest działaniem i jako takie, stanowi dla mnie inspirację, dla mnie, który nie działa, chociaż ma po temu racjonalne powody. Oto, jak ich określa Giles Deleuze: „Mistrzowie rozumu”, którzy „popadają w delirium działania, odwołując się do rozumu, zmuszając go, by służył ich suwerennym celom, które w rzeczywistości są raczej mało racjonalne”²⁰⁵. W kategoriach Hannah Arendt Hamlet stoi pomiędzy Rzymem a Atenami. Gdy Rzym utrzymywał uświęcony porządek, odwołując się – nawiasem mówiąc – do myśli greckiej, Ateny oddawały się agonowi, czynowi zmieniającemu rzeczywistość. Po stronie greckiej jest „bohater, który przemawiał jak mówca i działał jak człowiek czynu”, w epoce rzymskiej ustępuje on miejsca „politykowi-prawodawcy, którego rolą nie było działanie, lecz narzucanie niezmiennych reguł zmieniającym okolicznościom i ulotnym sprawom działających ludzi”²⁰⁶.



Shall I forget myself to be myself? Oprócz pamięci wydarzeń jest jeszcze pamięć „ja”, pamięć zapewniająca ciągłość i tożsamość podmiotu. Ryszard zamierza wbić klin między indywiduum a wydarzenia tworzące jego/jej historię; tylko w ten sposób może jako polityk zmierzać do założonego celu. W znacznym stopniu polityka jest zespołem środków pozwalających oddzielić doświadczenia jednostki od niej samej i od jej przyszłości. Dlatego polityk może powiedzieć: nie zważając na to, co było, udziel mi poparcia, w istocie bowiem to nie ciebie spotkały te wydarzenia, a nawet jeżeli tak było, jesteś już kim innym, i to tak bardzo, że nie ma pewności, że owa przeszłość była faktycznie twoją przeszłością. Polityk zmierza zawsze do tego, aby obdarzyć jednostkę nową przeszłością stanowiącą jednocześnie początek jej przyszłości. Na tym polega obietnica i groza polityki. Składa ona przyrzeczenie pewnego kształtu przyszłości, ale ów kształt w gruncie rzeczy zawsze okazuje się powtórzeniem przeszłości, z której polityka ta powstaje. Trzeba by się zatem zastanowić, czy i jak możliwa byłaby do pomyślenia polityka, która nie operuje ob-myśloną już przyszłością (będącą powtórzeniem przeszłych działań), lecz jest przyszłością dopiero do wy-myślenia, a zatem opierającą się hegemonii przeszłości. Polityka jakby „nie z tego” świata, polityka altermondialna, która pozwala myśleć o „pewnej innej

205 G. DELEUZE: *Bartleby albo formuła*. Przeł. G. JANKOWICZ. W: H. MELVILLE: *Kopista Bartleby*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2009, s. 90.

206 H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 79.

globalizacji dopiero do wymyślenia (*encore a inventer*), globalizacji [...], której obietnica towarzyszy wszystkim [...] pragnącym sprzeciwić się hegemonii militarnej, ekonomicznej czy kulturowej”²⁰⁷.



„Poszedł, gdzie Natura / Prowadzi; dla nas jest on już umarły”. Ale czy w ogóle do pomyślenia jest taki sprzeciw, opór stawiany władzy, zwłaszcza, gdy dotyczy on majestatu królewskiego? Tylko o tyle, o ile polityka dopuściłaby do siebie myśl o własnych źródłach metafizycznych. Sprzeciw wobec króla byłby możliwy jedynie w imię prawa, którego autorytet jest nie z „tego” politycznego świata. Sofokles, stawiając Antygone w obliczu Kreona, nakreślił model owego sprzeciwu, model, w którym prawo boskie (a w każdym razie nie-ludzkie, prawo królestwa „nie z tej ziemi” – „Kto wie, jakie w królestwie zmarłych są prawa?” – pyta rezolutnie Antygona) mówi „nie” prawu królewskiemu. Najbliżej takiego stanowiska jest w drugiej części *Henryka IV* Warwick, który zapytany, czy król umarł, odpowiada: „Poszedł, gdzie Natura / Prowadzi; dla nas jest on już umarły” (5.2). Droga natury, *the way of nature*, nie jest do pojęcia przez człowieka, który przymierza do niej swoje kategorie i cele (*our purposes*) obejmujące zaledwie niewielki wycinek tego, co Szekspir nazywa „Naturą”, a co moglibyśmy nazwać byciem. Umarły jest umarłym „dla nas” i dla naszych „celów” (*our purposes*), lecz bycie („Natura”) ma dla niego formy istnienia niedostępne dla nas, a więc i dla naszego języka. Aby zreformować ludzki świat, trzeba by się więc było odnieść do owych „dróg bycia”, po których wszelako nie możemy się poruszać. Zamknęci w błędnym kole rzeczywistości „naszych celów”, nie jesteśmy w stanie dostrzec celów „nie naszych”, a tylko one mogłyby je radykalnie zmienić.



„Każdy wyruszył / Mając na myśli obiecaną korzyść / I tłumiąc myśli o niebezpieczeństwie”. Paradoks polityki polega na tym, że to, co mogłoby zmienić jej oblicze, nie należy do świata, który politykę obejmuje, o czym mówi Chrystus, orzekając pamiętnie, że królestwo jego nie jest z tego świata. Świat „boski” wkracza w świat „ludzki”, wciela się w jego postaci i zwyczaję, ale nie ma mocy zmieniania ani postaci,

²⁰⁷ R. MAJOR et Ch. TALAGRAND-MAJOR: *Samarkand, peut-être*. In: *Derrida en Alger...*, s. 40.

ani zwyczajów. Jest silny bezsilnością (przypomnijmy Chrystusa przed Piłatem), lecz tego rodzaju siły polityka nie uznaje. Nie tylko dlatego, że wszystko sprowadza do przemocy, lecz głównie dlatego, że mierzy się siłą odpowiedzi, jaką prezentuje światu. Tymczasem „boskie” nie odpowiada – milczy lub co najwyżej powtarza pytanie (kiedy Piłat usiłuje się dowiedzieć, czy Chrystus jest królem żydowskim, ten odpowiada: „tyś rzekł”, co w istocie nie jest formą odpowiedzi akceptowaną przez sąd lub politykę). Hannah Arendt spostrzega, że nauka Jezusa z Nazaretu odnosi się do głębokiej niepewności dotyczącej wszelkiego ludzkiego działania, a niepewność ta bierze się stąd, że nigdy do końca nie wiemy, co robimy, kiedy działamy w sferze skomplikowanych relacji wspólnotowych. Właśnie ta niepewność „była uważana przez filozofię starożytną za wyjątkowo silny argument przeciwko poważnemu traktowaniu spraw ludzkich”²⁰⁸. Tymczasem świat kształtowany politycznym działaniem ogniskuje się wokół „spraw ludzkich” właśnie, a zatem przeżywa stan permanentnego niepokoju, w którym czyny są wynikiem doraźnych potrzeb i odpowiadających im regulacji prawnych oraz decyzji. Bardolph ujmuje to zwięźle na początku drugiej części *Henryka IV*: „[...] każdy wyruszył, / Mając na myśli obiecaną korzyść / I tłumiąc myśli o niebezpieczeństwie” (I.I). Historia opiera się więc na swoistej gospodarce potrzeb oraz na rachunku zysków i strat, lecz tak pojmując dzieje, zapominamy, że „nie da się zrealizować rzeczywiście znaczącego i ambitnego projektu, opierając go wyłącznie na tak śliskiej i przypadkowej podstawie, jaką stanowi gospodarka”²⁰⁹.



„Ich ducha i dusze mroziło / Słowo »rebelia«, niby ryby w stawie”. U Szekspira, zwłaszcza (choć nie tylko) w *Kronikach*, obracamy się w świecie, w którym władza opatrzona jest nadzwyczajną sankcją specyficznie pojmowanego boskiego ładu. Bóg jako figura retoryczna wzmacniająca ziemskie racje stron sporu: *Gott mit uns*. To uniemożliwia wszelki poważny sprzeciw; możemy mówić jedynie o buncie lub rebelii, które stygmatyzuje się jako zwrot przeciwko boskiemu namiestnikowi. Charakterystyczne, że mieszczenie stojący na murach warownego miasta i odmawiający wpuszczenia do środka tego, kogo podejrzewają, że jest uzurpatorem jeszcze, przechowują ów średniowieczny etos sprze-

208 H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 88.

209 E. TRIAS: *Myślenie o religii*. Przeł. J. WOJCIESZAK. W: J. DERRIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999, s. 125.

ciwu. Pisze Carl Schmitt: „Dla średniowiecznej zbiorowości czymś absolutnie oczywistym było feudalne lub stanowe »prawo sprzeciwu« wobec władcy, który działa bezprawnie. Wasal albo stan mogą się wówczas powołać na prawo boskie [...]»²¹⁰. Lecz rebelia nosi piętno braku legalności, a zatem nie może stanowić poważnej alternatywy dla władzy, która będzie ją traktować jako naruszenie praw boskich, wykluczając tym samym ze świata publicznego dyskursu. Bardzo precyzyjnie opisze to w II części *Henryka IV* Lancaster, wyrzucając zbuntowanemu Arcybiskupowi, że sfalszował „pieczęć / Boga samego, zrywając do buntu / Poddanych Jego [Boga – T.S.] namiestnika, / mojego [króla – T.S.]” (4.2). Ten, kto staje po stronie rebelii, alienuje się z własnych czynów, które teraz funkcjonują niezależnie od jego woli; nie można być całym sercem po stronie wypowiadającej posłuszeństwo, serce i „dusza” bowiem nie należą do jej kręgu. Rebelii pozostają jedynie cienie ludzi, ponieważ odrywa ich od ich „duszy”. Jest „znakiem” sprzeciwu, lecz właśnie ten znakowy charakter sprawia, że staje się „bez-duszną”, jest tylko „znakiem”, formalnym gestem, pozbawionym głębokiej treści. Morton powie, że buntownicy mieli tylko „ciała, cienie i obrazy ludzi”, „Gdyż słowo / Rebelia czyni ich ciał odrywało / Od duszy”. W konkluzji: „Ich ducha i dusze mroziło / Słowo »rebelia«, niby ryby w stawie” (1.1).



„Ich ducha i dusze mroziło / Słowo »rebelia«, niby ryby w stawie”. Obszerną wykładnię nielegalności rebelianckiego wystąpienia przeciwko królowi daje w IV akcie *Ryszarda II* Biskup Carlisle. Obrona monarchy biegnie tutaj nie tylko ścieżką jurydycznej procedury zakazującej sądu bez wysłuchania racji obwinionego („Czy wizerunek majestatu Boga / [...] ma być osądzony / [...] Podczas gdy on sam jest tu nieobecny?”), lecz nade wszystko odwołuje się do dwóch racji o charakterze metafizycznym. Najpierw już samo sformułowanie „wizerunek majestatu Boga” (*the figure of God's majesty*) dodatkowo wzmocnione takimi określeniami jak „Podwładny Jego [Boga – T.S.]”, „zarządca” (*steward*), „namiestnik” (*deputy elect*) mówi o pierwszeństwie i uprzedniości relacji monarcha – Bóg względem relacji monarcha – obywatel. Co więcej, świecki symbol władzy („koronowany”) chroni najwyższa sankcja symbolu świętego („namaszczone”, *annointed*). W tej sytuacji monarcha „wysuwa się” z jurysdykcji sądu, umiejscawiając się bliżej sfery boskiej. Dlatego Biskup może powiedzieć, że jemu, jako osobie Kościoła, „naj-

²¹⁰ C. SCHMITT: *Lewiatan w teorii państwa Tomasza Hobbesa*. Przeł. M. FALKOWSKI. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2008, s. 60.

bardziej wypada rzec prawdę”. Pogląd ten bierze się z przeświadczenia, że podstawowym warunkiem ładu społecznego i sprawnego funkcjonowania społecznego *imaginarium* jest osadzenie władzy na fundamencie pozostającym poza sferą ludzkiej działalności. Stąd konieczność sakralizowania władzy oraz nieodzowna rola Kościoła w legitymizowaniu jej autorytetu. Kościół odgrywa tę rolę idealnie, gdyż z jednej strony jest wysoce i hierarchicznie zinstytucjonalizowany (co zapewnia mu skuteczne funkcjonowanie w sferze publicznej), lecz z drugiej – powołuje się na transcendentalne gwarancje swego istnienia, a zatem stawia się po części poza i ponad instytucjami społecznymi. W tym sensie rzeczywiście Carlisle ma rację, dowodząc, że jako wysokiemu przedstawicielowi Kościoła wypada mu bardziej niż innym zabierać głos w sprawach polityki.



„Wiek i godność królewska rzucają / Urok”. Nie można tracić z oczu praktycznych aspektów działań politycznych. To tam dokonuje się przekładanie teorii władzy na repertuar postępowania, które interesom polityka może pomóc lub zaszkodzić. Króla chroni sankcja boska jedynie w sferze teorii politycznej; praktyka działań politycznych wykorzystuje ten element w swojej grze. Lecz właśnie dlatego pragmatyczny polityk nie może zlekceważyć teorii legitymizującej monarchę, gdyż w obiegu społecznym ta ma status zbioru silnie zakodowanych zachowań. Dlatego antykrólewskie poczynania muszą być tak pomyślane, by jak najdłużej skrywać swój charakter. Zbyt wczesna reakcja społeczeństwa byłaby zabójcza dla zamierzeń uzurpatora. Dlatego Edmund, pojmawszy Leara i Kordelię, unika ostentacyjnego demonstrowania tego faktu, „Gdyż wiek i godność królewska rzucają / Urok i mogą proste serca zyskać, / Zwracając włócznie wojsk przeciwko wodzom, / By w oku naszym utkwiły” (5.3). Stawką jest znalezienie odpowiedniego rytmu, w którym „proste serca” (*common bosom*) mogłyby przyswoić wydarzenia sprzeczne z ich emocjonalną konstytucją. „Jutro lub też później” – powie Edmund, nie wyznaczając terminu sądu nad jeńcami. Ta zwłoka w realizacji planów, w ogłoszeniu triumfu jest chwilowym zwycięstwem „prostych serc” nad dworską intrygą. Ta ostatnia zmierza do zmiany, nie bacząc na cenę i na zasady, chociaż jednocześnie ci, którzy ją knują, nie mogą zaniechać utrzymywania pozorów działania w obrębie ram wyznaczających *status quo*, tak bliskie „prostym sercom”. Historia to dzieje nieustannie podejmowanych prób przerzucenia pomostu między pragnieniem utrzymania stanu rzeczy i dokonania na niego zamachu.

„Wiek i godność królewska rzucają / Urok”. Lecz ta obrona metafizyki królewskiego autorytetu nie wystarcza. Dlatego w *Ryszardzie II* Biskup Carlisle odwołuje się jeszcze do metafizycznego zakorzenienia etyki. Chodzi mianowicie o status prawości, cnoty lokującej nas nie tylko w jurysdykcji litery prawa, ale przede wszystkim w sferze oddziaływania jego ducha. Podobnym argumentem posługuje się Chrystus, wypowiadając w słynnej scenie z kobietą cudzołożną swoją pamiętną kwestię: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem”. Prawość jest tym, co reguluje nasze postępowanie nie ze względu na grożące nam sankcje lub nakazy, lecz ze względu na etyczną siłę, która każe nam zawiesić stosowanie prawa. Prawość nakazuje mi najwyższą nieufność do prawa. Nie ma też wiele wspólnego ze sprawiedliwością. Ta bowiem jest zwycięstwem tego, co Castoriadis nazywał „heteronomią”, czyli podporządkowaniem się jednostki przedustawnym zwyczajowym lub kodeksowym normom, tymczasem prawość jest „autonomią”, ujawnieniem się samorefleksyjnej jednostki w jej odrębności. „Autonomiczny dosłownie i dogłębnie oznacza: ten, który tworzy prawo dla siebie”²¹¹. Tak pojęta prawość jest „nadwyżką” poczucia sprawiedliwości, a każąc nam niestrudzenie zapytywać się o podstawy do wydawania wyroków na innych, w praktyce oddala wszelki osąd. Nigdy bowiem nie mogę czuć się wystarczająco „prawym”, aby zdecydować się na ferowanie sądu; gdyby tak było złamałbym zasadę prawości, która opowiada się za zachowaniem nadzwyczajnej ostrożności w stosowaniu prawa. Odwołując się do wspomnianej ewangelicznej sceny – nawet Chrystus powstrzymuje się w imię prawości od stosowania prawa. Dlatego Biskup Carlisle obronę monarchy rozpocznie od stwierdzenia: „Niechaj Bóg sprawi, by któryś z tych prawych (*noble presence*) / Ludzi obecnych tu dość miał prawości (*were enough noble*), / By stać się sędzią prawego (*noble*) Ryszarda!” (4.1). Jedynie król pozostaje „prawy”, wszyscy inni, aby obronić swą prawość, muszą przyznać, że nie są prawi dostatecznie (*enough*).

„Pięknie mówiłeś”. Obrona monarchy, chociaż gruntowna i poważna oraz powołująca się na niebagatelne argumenty, ma jednak dwa słabe punkty, których ujawnienie wprowadza nas do epoki nowoczesnej. Po

211 I. WRAZAS: *Dyskomfort (nowo)Greków*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2010, s. 156.

pierwsze, mówca musi posługiwać się określonym rodzajem języka, który potrafi unieść ciężar transcendentalnej racji istnienia władzy. To język zakotwiczony w dyskursie teologicznym, żaden inny bowiem nie zdołałby wywiązać się z postawionego mu zadania. Tymczasem adwersarze są „rebeliantami” nie tylko w sferze politycznej, lecz także językowej. Dlatego zakończoną filipikę Carlisle’a Northumberland skwituje ironicznym „Pięknie mówiłeś” (*well have you argu’d*), a lapidarność tej wypowiedzi stoi w jaskrawym kontraście z godną podziwu retoryczną biegłością, z jaką Biskup wygłasza swoją długą mowę. **W czasach coraz mocniej desakralizowanej władzy dyskurs teologiczny, choć imponuje subtelnością, traci swoją moc jako instrument publicznej rozmowy o władzy.** Po drugie, dyskurs teologiczny przemawiający w imię racji transcendentalnych i ostatecznych nieuchronnie musi zamykać wszelką dyskusję. Teologiczny wywód w swej klasycznej postaci nie dąży do sprawdzania wiarygodności prawd i ich weryfikowania pod kątem sensowności, a rezygnując z rozmowy, nie jest w stanie dojść do innej prawdy²¹². W istocie to nie rozmowa jest jego żywiołem, nie wymiana zdań, lecz pewność wyrokowania i performatywna efektywność. Mówiący zajmuje tu miejsce proroka, który w politycznym sporze przewiduje i oznajmia apokaliptyczne konsekwencje wszelkich opinii niezgodnych z tymi, które sam głosi. Nieprzypadkowo orację Carlisle’a wieńczy wizja straszliwych skutków bezbożnego czynu zapowiedziana frazą: „Pozwólcie, abym wygłosił prorocstwo” (*let me prophesy*).



„Pięknie mówiłeś”. Ale jesteśmy w momencie przesilenia pewnego, przywołajmy znów Wallersteina, „systemu-świata” i ci, którzy mają reprezentować alternatywę dla niego, także nie dysponują językiem zdolnym do zaprezentowania swoich argumentów. Dlatego stać ich nie na słowo, którym byliby w stanie zbić racje oponenta, lecz jedynie na czyn, za którego pomocą chcą unieszkodliwić jego osobę. Do ironicznej uwagi o „pięknej” mowie Biskupa Northumberland dorzuci wyrokujące polecenie: „[...] a więc za twe trudy / Pojmany będziesz tu za zdradę główną” (4.1). Jeżeli dzieje spraw publicznych prowadzą ku debacie jako metodzie prowadzenia polityki, widać, że **Szekspir przedstawia stan przejściowy, w którym słabnie dominujący do tej pory dyskurs, natomiast nie pojawia się jeszcze język, który mógłby stanowić dla niego alternatywę.** „Prymatowi słowa i perswazji, argumentu, debaty

²¹² Uwagę tę zawdzięczam Piotrowi Nowakowi. Patrz: P. NOWAK: *Posłowie*. W: H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 240.

demokratycznej jako sposobu uprawiania polityki musiały towarzyszyć desakralizacja spraw publicznych i przekonanie, że instytucje, zwyczaje, obyczaje itd. nie pochodzą od bogów czy od Boga ani od przodków czy natury, można zatem na ich temat dyskutować, można je zmieniać i korygować²¹³. Dramaty Szekspira chwytają ten moment, w którym zmiana jest w dalszym ciągu brutalnym bądź podstępny przejęciem władzy, natomiast wyraźnie daje się spostrzec kryzys głównego, jeśli nie jedyne, do tej pory języka, który służył legitymizowaniu władzy. Wobec braku sankcji transcendentnych pozostaje tylko słowo jako rodzaj (rzadko wypełnialnej) obietnicy.



„Obiecywanie to piosenka naszych czasów”. Polityka nade wszystko musi strzec się obiecywania jako pustej formuły, ale z równą ostrożnością musi podchodzić do wypełniania obietnic. Szekspir doskonale znał upadek polityczności w piekielny krąg niewypełnianych obietnic, co więcej, przewidywał, że krąg ów nieuchronnie staje się matecznikiem wszelkiej polityczności. W *Timonie Ateńczyku* Malarz tak charakteryzuje współczesny świat: „Obiecywanie to piosenka naszych czasów (*Promising is the very air o' the time*); otwiera ono oczy oczekiwania. Dotrzymanie obietnicy jest mniej ciekawe, a oprócz ludzi prostych i prostackich nikt nie ma zwyczaju wypełniać tego, co obiecał. Obiecywanie jest jak najbardziej dworne i modne; dotrzymywanie przypomina ostatnią wolę lub testament, co świadczy o ciężkiej chorobie rozsądku (*judgment*) u tego, który tak czyni” (5.1). Z jednej strony jest „modny” styl uprawiania polityki posługujący się obietnicą jak zwykłym instrumentem. Główną i jedyną właściwie rolę odgrywa ten, w którego gestii owo narzędzie się znajduje – „JA obiecuję”, ty możesz tę obietnicę przyjąć lub nie, ale nie masz żadnego udziału ani w jej konstruowaniu, ani w ewentualnej jej realizacji. Z drugiej strony obietnicę można pojmować inaczej – nie jako zabieg przebiegłej i sprytnej polityczności, lecz jako konfigurację różnych obietnic i sposobów ich weryfikacji. Nie ma tu już jednego aktora, tego, który obiecuje i obsadza się tym samym w jedynej i głównej roli na scenie; przeciwnie – mamy do czynienia ze „sceną zbiorową”, z wielogłosem niewolnym od dysonansów. Pierwszy z tych sposobów rozumienia obietnicy byłby „rzymski”, drugi natomiast – „grecki” i dałby się zrozumieć jako spór interpretacji. Tak, jak – zdaniem Piotra Nowaka – pojmuje to Hannah Arendt, która stawia „na konflikt interpretacji”, „hermeneutyczny spór” i „spekuluje na

213 I. WRAZAS: *Dyskomfort (nowo)Greków...*, s. 158.

zniżce sensu obowiązujących pojęć”. Teraz „Obietnica polityki stwarza nadzieję na nową wspólnotę hermeneutyczną, »hermeneutykę jutra« odnawiającą stare sensy i zapoznane pojęcia”²¹⁴.



„Niechaj Bóg sprawi, by któryś z tych prawych / Ludzi obecnych tu dość miał prawości, / By stać się sędzią prawego Ryszarda!”. Sprzeciw jest trudnym zadaniem, wymaga bowiem głosu „z zewnątrz”, tymczasem świat polityki wydaje się spełniać w stworzonych przez siebie i dla siebie ramach. Niedogodnością jest to, że rządzący usiłuje za wszelką cenę ograniczyć wpływ mogących mu zagrozić sił spoza struktur władzy; dlatego zajęty jest powiększaniem elektoratu, liczebności armii, liczby sprzyjających stronnictw. To, co przychodzi „z zewnątrz”, jest do pomyślenia albo jako rywal, a tym samym zostaje wpisane w krąg polityki, który potrzebuje nie mediacji, lecz zwycięstwa, albo sytuuje się na pozycji rebelianta, co z miejsca delegitymizuje go jako uczestnika sfery publicznej. Henryk IV, umierając, nie potrafi wyzbyć się drżenia, że za dobrnę do władzy „krętą drogą, przez manowce”, korona, ów święty symbol, pokryje się śniedzią buntu: „U mnie była ona [korona – T.S.] / Tylko godnością, którą buntowniczą / Ręką (*with boisterous hand*) porwałem” (4.4). Dlatego polityka dopuszcza albo tych, którzy władzę popierają, albo tych, którzy się władzy sprzeciwiają, co jasno lokuje ich w samym środku działania politycznego, neutralizując tym samym ich możliwości jako potencjalnej alternatywy. **Rebelia natomiast, jako radykalne odrzucenie podstaw boskiego porządku władzy, musi wyeliminować sama siebie jako źródło politycznej przemiany.** Wszystko to skutecznie blokuje możliwość pojawienia się „trzeciego” głosu, który nie mieściłby się w żadnej ze wspomnianych kategorii. Oto powód, dla którego Platon wyrzucił poetów ze swego idealnego państwa: byli „trzecim” głosem odzywającym się nie pod wpływem pragmatyki programów stronnictw, lecz z poduszczenia daimoniona, który – co pogarszało jeszcze ich sytuację – na dodatek nie mówił, co robić, lecz czego nie robić. Nie doradzał, lecz od-radzał. O konieczności powstania „czegoś trzeciego” pisał także Józef Tischner, stwarzając podwaliny etyki solidarności. Głos owego „trzeciego” należy do „godności człowieka” i ma łączyć rozumność z wolnością, jednoczyć przeciwieństwa²¹⁵. Z tego punktu widzenia moglibyśmy powiedzieć, że **Szekspir przedstawia politykę jako studium permanentnego kryzysu godności.** Godność tę mogłoby

214 P. NOWAK: *Postawie*. W: H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 242.

215 J. TISCHNER: *Etyka solidarności*. Kraków, Znak, 2000, s. 58.

przywrócić „trzecie”, ale właśnie ono nie jest zdolne do utorowania sobie drogi w świecie polityki.



„Więc, przyjaciele, do Grobu Chrystusa”. To problem Chrystusa, który przychodzi na świat jako, najdosłowniej, miejsca pozbawiony i taką też uprawia politykę. Jest krzyczącym w niebo (to jedno ze znaczeń „królestwa niebieskiego”, o którym naucza Chrystus: wykraczać poza miejsca, poza „ziemię” miejsc) skandalem w świecie polityki, opierającym się przede wszystkim na umiejscowieniu w przestrzeni fizycznej (*polis*), społecznej (wyborcy), ideologicznej (partia). Dlatego polityk „niezależny” jest określeniem oksymoronicznym. Oto dlaczego, mówiąc o prawie, Chrystus nie wzdraga się (jak w głośniejszym scenie z jawnogrzesznicą) przed niestosowaniem się do jego litery. Pisze Vincenzo Vitiello: „Jezus wypełnia prawo w tym sensie, że zapowiada nowy cel ludzkiego uniwersum, cel najważniejszy, jedyny ważny [...] boski aspekt człowieka, wiarę, cel niebieski, który jest odmienny, który leży poza, absolutnie odmienny, absolutnie poza celem ziemskim”²¹⁶. „Cel najważniejszy” zostaje zastąpiony „naszymi celami” (*our purposes*) – oto mechanizm dziejów. I część *Henryka IV* rozpoczyna się od deklaracji, w której zdajemy się zbliżać do „ważnego” celu – wyprawa do Ziemi Świętej ma położyć kres domowym waśniom, a tym samym wytyczyć drogę do nowego celu, odmieniając oblicze polityki. Ci wszyscy, których czyny do tej pory przynosiły „rzeź domową”, teraz zjednoczeni „pomaszeraują we wspólnych szeregach / Wszystkie tą samą drogą i już nigdy / Nie staną groźnie przeciw własnym krewnym, / [...] / Więc, przyjaciele, do Grobu Chrystusa” (I.I). Lecz ten plan, już uwikłany w realia ziemskiej polityki, zakłóci bieg wydarzeń („Jak się wydaje, wieści o tej bitwie / Wstrzymają naszą myśl o Ziemi Świętej”, I.I), a II część dramatu dobitnie ukaże polityczne kulisy decyzji o nigdy niepodjętej wyprawie. To, że umierający król dopełni swych dni w komnacie zwanej „jerozolimską”, traktując to jako spełnienie dawnej przepowiedni („Ktoś mi wywróżył przed wieloma laty, / Że śmierć odnajdzie mnie w Jerozolimie. / Wierzyłem, że ją spotkam w Ziemi Świętej. / Tam mnie zanieście, gdyż tam leżeć muszę, / By w Jeruzalem Henryk oddał duszę”, 4.4), ironicznie akcentuje nieusuwalny rozdział między nieuleczalnym, wręcz chorobliwym „ziemską” polityką a niemożliwym „odmiennym”, „wyższym” celem, który mógłby odmienić jej postać.

²¹⁶ V. VITIELLO: *Pustynia, etos, opuszczenie*. Przeł. E. ŁUKASZYK. W: J. DERIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia...*, s. 193.

„Wypozażyłam twe pragnienia w słowa”. *Burza* to sztuka o klęsce projektu zmiany politycznego kształtu świata. Nadrzędnym mechanizmem jest dążenie do władzy przy użyciu wszystkich dostępnych środków, przy czym zarówno Alonso i Antonio, jak i Prospero uciekają się do praktyk makiawelicznych. Prospero zostaje podstępnie wyzuty z królestwa Mediolanu („wezвано zdradzieckie wojska [...] i tak pewnej nocy / Którą w tym celu sobie wyznaczyli, / Otworł Antonio bramy Mediolanu”, 1.2), ale i sam chytrym zabiegiem pozbawia Kalibana władzy nad należącą doń wyspą. „Wyspę zabrał mi czarami” – powie Kaliban (3.2), a „czary” były tak perfidne, że degradowały Kalibana darami, które powinny służyć jego wywyższeniu. Z jednej strony obdarowany zostaje mową, a zatem, jak wyraźnie zaznaczy Szekspir, i świadomością: „Wypozażyłam twe pragnienia w słowa, / Byś mógł objawiać je” (1.2) – wypomni mu Miranda. Z drugiej strony jednak język okazuje się przekleństwem, nie tylko bowiem pozwala nazwać własne pragnienia indywiduum, lecz także wpisuje je w zewnętrzny porządek, który pragnienia te unieważnia. O tym mówi Kaliban, odpowiadając Mirandzie: „Tyś nauczyła mnie mówić. Zysk z tego / Mam tylko jeden, że mogę przeklinać. / Za naukę mowy niech zaraza / Krwawa was stoczy!” (1.2). **Powstrzymanie uświadomionych pragnień jednostki jest sposobem na jej podporządkowanie władzy, która tym samym kontroluje nie tylko przestrzeń zewnętrzną, lecz także świadomość człowieka.** Wie o tym Kaliban, kiedy rzuca Prospero i Mirandzie: „Jestem / Całym poddanym ludem, jaki macie, / Choć dawniej byłem swoim własnym królem” (1.2). „Władanie językiem” nie ogranicza się zatem do biegłości w posługiwaniu się jego gramatycznymi formami; oznacza władanie innymi, którym mowę tę podsunęliśmy jako sposób nazywania świata. Teraz już otwarta droga do poznania dotychczas ukrytych tajemnic i skarbów tego świata. Kaliban wyzna, że nauczysz się języka Prospera, wskazał „wszystkie / Źródła ze świeżą i ze słoną wodą, / A także wszystkie miejsca żyzne i jałowe: / Niechaj przeklęty będę za to!” (1.2). Oto **trudność znalezienia języka, w którym dałoby się sformułować program i wyrazić praktykę społecznej relacji między ludźmi niebędącą od samego początku relacją własności i poddaństwa.** To istotna kwestia dotycząca wolności, kwestia, którą da się także sformułować, pytając, co może przygotować człowieka do praktykowania wolności w relacjach z innymi ludźmi, kiedy to wcześniej czy później musi pojawić się konieczność przyzwolenia na stosowanie jakiejś formy przymusu. Wraz z Hannah Arendt zbliżamy się do samego sedna polityki: „[...] sensem polityki, w odróżnieniu od jej celu, jest to, że ludzie w swej wolności mogą wchodzić

ze sobą w relacje bez przymusu, siły i władzy jednego nad drugim, jak równi pośród równych, rozkazując i będąc posłusznym innym tylko w sytuacjach szczególnych – czyli w czasie wojny – a w innych przypadkach, rozwiązując wszystkie sprawy przez rozmowę i przekonywanie innych”²¹⁷. Szekspir powiedziałby, że polityka ma owszem cel, ale gorzej ma się rzecz z jej sensem.



„Niechaj przeklęty będę za to!”. Relacje ludzkie pozostają w mrocznym cieniu klątwy: Kaliban przeklina Prospera, ale także samego siebie, z kolei Prospero nie szczędzi przekleństw swemu niewolnikowi, któremu odmówi prawa do prawdy: „Kłamco, niewolniku, / Chłosta cię wzrusza jedynie, nie dobroć!” (1.2). Zatem z jednej strony nie życzliwość (*kindness*), lecz brutalne razy (*stripes*) (Prospero); a z drugiej strony – nie gotowość do służebności, lecz ślepe posłuszeństwo wynikłe z przymusu (Kaliban: „Muszę go słuchać. Bowiem moc tak wielką / Ma jego Sztuka [...]”). Pytanie, jakie sobie zadajemy, brzmi więc następująco: czy możliwe jest zdjęcie z naszych relacji owej „klątwy” mniej lub bardziej uświadomionego poddaństwa? Inaczej: czy możliwy jest „lepszy” świat niepoddany działaniu owej „klątwy”, świat bez Prospera (i jego okrutnej sztuki manipulacji) i bez Kalibana (i jego resentymentalnej, rewanżystycznej postawy)? Jak wiemy, Kaliban podejmie próbę odzyskania swej wyspy, ale sposób, jakim się posłuży, należy do wypróbowanych metod „starego” świata polityki. Odzyskanie władzy nie jest próbą jej zbudowania od początku i zgodnie z nowymi zasadami, lecz prostym odwróceniem ról, a zatem polityka pozostaje w dalszym ciągu umiejętnością regulowania starych rachunków. Krótko mówiąc: **odwet znów okazuje się podstawowym schematem polityki.**



„Niechaj przeklęty będę za to!”. Zdjęcie z siebie owego przekleństwa, wyzwolenie się spod działania klątwy, jest odkupieniem własnej naiwności, a zatem otwarciem możliwości prowadzenia politycznego namysłu, którego wynikiem będzie zapoczątkowanie konstruowania „nowego” świata. Ale Kaliban powieli błąd wszystkich rewolucjonistów: jest zaczarowany nie tylko magicznymi zabiegami Prospera, lecz także własną nienawiścią, ta zaś nie pyta, „jak budować lepszy świat”, lecz „jak wyrównać rachunki krzywd”. Kiedy natchnie Trinkula i Stephana

217 H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 146.

do ataku na Prospera, poleci im spalić jego księgi, co obezwładni jego magiczną sztukę i wyrwie duchy spod jego władzy, a w duchach tych „budzi on [Prospero – T.S.] równie głęboką / Nienawiść, jaką ja czuję” (3.2). Zaczarowanie nienawiścią, złowrogie *Zauberung*, rządzi światem. Sposoby przeprowadzenia rewolucji to sposoby mordowania przeciwnika: „mózg mu rozwal”, „możesz pałą roztrzaskać mu czaszkę”, „przebić pierś zaostrzonym kolkiem”, „nożem poderznąć gardziel”. I rzecz jeszcze groźniejsza: rewolucja, która jest niczym innym, jak powtórzeniem błędów dotychczasowego świata, podlega także skutkom jeszcze innego fatalnego zauroczenia, które pogłębia pierwotną naiwność (a od niej rewolucjonista Kaliban chce uciec) błędnej oceny rzeczywistości. **Nadzieja rewolucjonisty jest nadzieją tego, kto opacznie widzi świat.** Kaliban spotyka Trinkula i Stephana, zamroczonych winem i morską wodą, dwóch nie tylko rozbitków, lecz wręcz wyrzutków, i „zaczarowany” nienawiścią westchnie: „Jakże są piękni, skoro to nie duchy. / Oto bóg mężny z nektarem niebieskim. / Uklękę przed nim” (2.2).



„Niechaj przeklęty będę za to!”. Kaliban chce wyswobodzić się spod władzy narzuconej mu po części z winy własnej naiwności i krótkowzroczności (nie rozpoznał na czas właściwych dążeń Prospera), pragnie odwrócić działanie klątwy, skierować je ku swemu prześladowcy, ale kroczy drogą, na której rozpoczyna od jeszcze większej naiwności i głębszej pomyłki. To prawda, że jego koncepcja rewolucji nie zmienia świata, lecz jedynie przywraca poprzedni jego stan (Hannah Arendt przypomniła nam oryginalne znaczenie słowa „rewolucja” odnoszącego się do cyklicznie powtarzających się zjawisk astronomicznych, a zatem „Rewolucje XVII i XVIII wieku, które w naszym mniemaniu w całej oczywistości ujawniają nowego ducha, miały w zamiarze przywracać i odbudowywać”²¹⁸), lecz sojusznicy Kalibana, których władzy „potwór” chce się poddać po usunięciu Prospera (Kaliban do Stephano: „A ja, Kaliban twój, chcę wiekuiście lizać tve stopy”, 4.1), odczytują działanie polityczne jeszcze płycej i bardziej powierzchownie niż on. Rewolucja nie ma w ich rozumieniu nic wspólnego z trzeźwym namysłem nad nowym porządkiem ani nawet z pragnieniem restytucji starego ładu: sprowadza się do stanu upojenia („Odnajdę mą flaszkę, choćbym miał się tam zaryć po uszy” – roi w na wpół pijanym widzie Stephano, zbliżając się do chaty Prospera, a zatem na moment przed dokonaniem poli-

²¹⁸ H. ARENDT: *O rewolucji*. Przeł. M. GODYŃ. Warszawa, Czytelnik, 2003, s. 49.

tycznego mordu) oraz do zewnętrznych atrybutów luksusu. Gdy Ariel omami ich widokiem lśniącego królewskiego szatu, Trinkulo wykrzyknie: „O królu Stephano! O najszlachetniejszy! O czcigodny Stephano! Spójrz, jakie szaty czekają tu na ciebie!” (4.1). Na nic zda się przytomna uwaga Kalibana: „Zostaw to, głupcze; to szmaty, nic więcej”; rewolucja rodzi się z zaczarowania nienawiścią i z błędnego odczytania przedstawienia rozgrywającego się przed nami na scenie świata (zamknięty w zamku Pomfret Ryszard wzdycha: „Tak więc sam wielu ludzi tu odgrywam, / A żaden nie jest szczęśliwy”, *Henryk IV*, cz. 1, 5.5). Zaczadzony nienawiścią do Prospera, Kaliban nie jest w stanie dostrzec, kim naprawdę są jego „rewolucyjni” sojusznicy. Pozostaje pytanie: czy w ogóle można usunąć nienawiść z polityki?. Rzecz o tyle trudna, że, po pierwsze, rewolucja powierza się emocjom, a te nie poddają się racjonalizacji, oraz, po drugie, racjonalizowanie rewolucyjnego wzlotu od razu poddawałoby go władzy ustalonych procedur i porządków. „Problem nie polega na braku powodów wybuchu przemocy, ani nawet na tym, że lepiej zrozumieliśmy te powody, gdyby poddać je chłodnej, racjonalistycznej analizie. Chodzi o to, że rewolucyjnej przemocy nie da się racjonalizować, wszelkie bowiem wysiłki zmierzające do tego celu musiałyby przybrać postać odwoływania się do tego, co stanowi podstawy utrwalonego ładu”²¹⁹.



„Spadłem na okręt króla i na dziobie, na śródpokładzie, rufie i w kajutach rozplómiłem trwogę [...]” (1.2). Tak Ariel zdaje sprawę swemu mistrzowi z niszczącej burzy, którą wznicił u brzegów wyspy. Wyobrażenia trwogi, ryczących fal, pogrążających w żalobie śmierci, wypełniają stronicę *Burzy*, ale jeśli będziemy pamiętać o zamiarach Prospera wykorzystującego „traf przedziwny” podróży wrogów w bezpośrednim sąsiedztwie jego niemal bezludnego królestwa po to, aby licząc na sprzyjający bieg gwiazd („zenit mój jest połączony z przychylną gwiazdą”, 1.2), odzyskać utracony Mediolan, to burza szalejąca w *Burzy* będzie obrazem rewolucji. Rewolucji w jej pierwotnym znaczeniu, o którym pisała Arendt; rewolucji jako przywrócenia *status quo*, i to przywrócenia silnego, wspartego bowiem sankcją porządku astronomicznego. Łatwo zauważyć, że „rozplómięta trwoga” (*I flamed amazement*) jest trwogą rewolucyjnej nawałnicy spadającej na nawę państwa i jej najwyższe organy („spadłem na okręt króla” – podkreśli Ariel). Czy to, co mówi Bosman

²¹⁹ D. CORNELL: *The Violence of the Masquerade. Law Dressed Up as Justice*. In: Jacques Derrida. *Critical Assessments of Leading Philosophers*. Eds. Z. DIREK and L. LAWLOR. London, New York, Routledge, 2002, s. 176.

na samym początku sztuki do dworaków trwożliwie biegających po miotanym falami pokładzie: „Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie” (1.2), nie jest hasłem każdej rewolucji? W przeciwieństwie do Alonsa i Antonia, Perykles, władca Tyru, nie schodzi pod pokład, lecz sam zmagą się z burzą. Jak opowiada jego córka Marina, „krzyknął tylko / Do majtków: »Śmiało, żeglarze!«, i krwawiąc / Królewskie dłonie, ciągnął liny” (4.1). Ale skrwawione królewskie dłonie w *Peryklesie* mogą być prefiguracją skrwawionych dłoni Brutusa i Lady Makbet.



„Cóż obchodzi te ryczące bałwany imię królewskie”. Morska nawałnica w komedii Szekspira przylega ściśle do opisu rewolucyjnego zrywu, jaki daje Arendt. Mówi ona o „skojarzeniu rewolucji z potężnym nurtem porywającym z sobą ludzi”, przytacza „metafory rwącej rzeki, strumienia i nurtu”, wreszcie przedstawia obraz „szalejącej burzy wydarzeń rewolucyjnych”²²⁰. Człowiek zatopiony wirem potężnej nawałnicy, której nie jest w stanie stawić czoła, ma ukazać rewolucję jako dzieło jedynie po części ludzkie, głównie zaś – jako „nieodparty proces”. Ale z tekstu Szekspira wynika wyraźnie, że choć nieludzkie siły (Ariel i duchy) odgrywają istotną rolę w „rozpłomienianiu (rewolucyjnej) trwogi”, to jej plan i strategia są dziełem studiującego księgi człowieka. Po wyswobodzeniu duchów Prospero zostaje sam, a to, czego dokonał, restytucja władzy, dopełnienie rewolucyjnego przywracania porządku, określa mianem „rozpaczy”. W słynnej przemowie stanowiącej *Epilog* sztuki Prospero powie: „Więc rzecz zakończę tę w rozpacz”. *My ending is despair* – nie tylko nie ma nowego porządku świata, lecz także przywrócenie starego to wysiłek zgoła „rozpaczliwy”. **Rozpacz jest powołaniem polityki.** Ale dopóki polityk zachowuje ową dyspozycję do rozpacz, trwamy w nadziei, że świat nie stanie się jedynie grą dzikich sił. To rola sztuki i NICującego ją myślenia: odnawiać poczucie rozpacz jako otwarcie horyzontu możliwej zmiany w tym, co pomiędzy nami.



„Od tych nawróconych / Wiele nauczyć się można”. Rozpacz stanowi otulinę postawy, którą określaliśmy jako „trzecią”. Prospero powróci na tron, ale sprawy potoczą się ustaloną koleiną, gdyż teraz król nie będzie już mistrzem poetyckiej wizji i śmiałej wyobraźni, wszak rozpuścił już służące mu duchy. W ostatniej scenie *Jak wam się podoba* tyran zrezyg-

220 Ibidem, s. 57.

nuje z władzy po rozmowie ze „świętym starcem” (5.4) i Książę Senior odzyska władzę. To, że oznajmia, iż chciałby zachować dotychczasowy stan rzeczy, ową „trzecią” postawę człowieka lasu („Lecz zapomnijmy o nowych godnościach / I do radości wieśniaczej powróćmy”, 5.4), jest już tylko pozorem. Będzie musiał zarzucić pastoralne marzenie o „innej” zasadzie władzy i wrócić do tradycyjnego rządzenia z jego biurokratycznymi obowiązkami i ściśle określonymi kategoriami. Co prawda, snuje opowieść o rządach sprawiedliwych, za których sprawą „każdy z radosnej drużyny [...] / Podzieli także i nasz los szczęśliwy, / Tak jak zasłużył [...]” (5.4), ale wiemy, że lekcja historii jest inna. Szekspir, jak Cioran, sądzi, że „o ile można ostatecznie rządzić bez zbrodni, o tyle bez niesprawiedliwości rządzić niepodobna”²²¹. I tylko Jacques pozostanie, aby kontynuować niespełnialne marzenie o „innej” polityce. Będzie się jej „uczył” od tych, którzy politykę właśnie porzucili, a którzy ideał „innej” polityki mieli w głębokiej pogardzie jako zagrażający ich despotycznej do niedawna władzy. Odchodząc, Jacques powie: „Od tych nawróconych (*convertites*) / Wiele nauczyć się można, słuchając”.



„Mów o swych żalach ciszej [...]. Porzućmy spory”. Niewielki epizod w IV akcie *Juliusza Cezara*. Kasjusz nadciąga ze swą konnicą pod Filippi, gdzie czeka nań Brutus. Obaj wodzowie witają się pełni wzajemnych uraz; codzienna rzeczywistość polityki położyła kres ich idealistycznym wyobrażeniom. Brutus ujmie to w pytanie, czy ci, którzy dla sprawiedliwości zabili Cezara („największego w świecie człowieka”), mają teraz kłaść swe ręce „nędznym przekupstwem”, sprzedawaniem „rozlicznych godności i wysokich urzędów”. Ale obaj znają zasady uprawiania polityki: nim dojdzie do ujawnienia czegokolwiek, do wydobycia ze skrytości racji, dotąd spowitych cieniem, musi nastąpić poufna rozmowa. **Rozmowa ta nie ma prowadzić do prawdy, lecz do tego, co można by z korzyścią dla sprawy oznajmić światu.** Choć może trafniej będzie powiedzieć, iż prawda osiągnięta w poufnej rozmowie bez świadków będzie wymagała poddania odpowiedniej „obróbce”, aby mogła zostać upubliczniona. Bez świadków przygotowuje się to, czemu świadczyć mają wszyscy. Dlatego nawet porywczy Kasjusz przystanie na propozycję Brutusa, by mówił ciszej o swoich żalach: „Hamuj się, Kasjuszu. / Mów o swych żalach ciszej. Znam cię dobrze. / Pod okiem obu naszych armii, które / Miłość dostrzegać w nas winny jedynie, / Porzućmy spory” (4.2). Są więc wyraźnie dwie sceny polityczne: ta, która się toczy „przed

221 E. CIORAN: *Historia i utopia...*, s. 64.

oczami” (*before the eyes*) wszystkich, i ta, która zamyka się w ciasnej przestrzeni gabinetu (*our tent*).



„Mów o swych żalach ciszej [...]. Porzućmy spory”. Pod koniec rozmowy przybywa poeta. Jego cel w zasadzie sprzyjać powinien dwóm politykom – rymopis chce przecież służyć zgodzie między nimi. Domagając się prawa wejścia do namiotu, powie: „Puśćcie mnie, pragnę ujrzeć owych wodzów. / Spór między nimi wybuchł, źle się stanie, / Jeśli zostaną sami” (4.3). Ale poeta, człowiek nie-polityczny, zapomina, że jakikolwiek „trzeci” głos jest tym, czego polityka stara się za wszelką cenę uniknąć. Przychodzi on bowiem ze sfery, w której świat nie sprowadza się do stronników i przeciwników, w którym są inne możliwości rozstrzygnięć niż triumf lub klęska, a rzeczywistość nie jest regulowana wyłącznie politycznymi decyzjami. Na pustyni świata polityki pojawia się ktoś, kto przychodzi z oazy, a „oazami” tymi są dziedziny życia, które istnieją niezależnie – lub w dużym stopniu niezależnie – od uwarunkowań politycznych²²². Argumentacja poety jest nie do przyjęcia dla polityków, odwołuje się bowiem nie do sytuacji, w której się oboje znajdują, lecz do znacznie za nią wykraczających prawideł. **Gdy polityka dąży do ściągnięcia całego świata do tu-i-teraz historycznej sytuacji domagającej się rozstrzygnięcia** (na przykład wygrania decydującej bitwy, od której rzekomo ma zależeć los nie tylko samych mężów stanu, lecz wszystkiego i wszystkich), **poeta wypowiada się właśnie w imię tego, co pozostaje w niezgodzie z owym radykalnym zogniskowaniem świata polityki**. Zgoda między Brutusem i Kasjuszem, ludźmi, którzy przywołując idy marcowe („Pomyśl o marcu, o idach marcowych” – od tego rozpocznie Brutus rozmowę z Kasjuszem), odwołują się do największych wartości, nie ma być jedynie zgodą wynikającą z politycznego wyrachowania. Nie ma służyć „sprawie”, lecz człowiekowi. Tak czytamy wezwanie poety: „Radzę wam, przyjaźń połączcie z miłością, / A dłużej żyjcie niżli wy, z pewnością”. To, co przemawia głosem „trzeciego”, nie respektuje zasad rządzących doraźnością sytuacji, właściwą polityce. Nieprzypadkowo Poeta mówi z głębi czasu znacznie przekraczającego niecierpliwy i nagły czas politycznych rozstrzygnięć, nieprzypadkowo powołuje się na to, że „żyje dłużej”, że „świadczył” innemu czasowi (*For I have seen more years, I'm sure, than ye*) niż politycy, do których się zwraca.

222 H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 223.



„Wojna nie znosi błazeńskich dzwoneczków”. Poeta niewątpliwie daje wyraz podziwu dla cnót obu wodzów. *Two such men* nie odnosi się do osiągnięć militarnych ani politycznych, lecz do życiowej postawy. Ani jeden, ani drugi nie jest dla poety „wielkim” z powodu tego czy innego czynu; przeciwnie – czyn jest godny pamięci tylko wtedy, kiedy wypływa z wielkości samej istoty człowieka. Tego, rzecz jasna, nie akceptuje świat polityki. Nawet Brutus przywołujący szlachetne motywy, dla których zamordował Cezara, przepędzi poetę („Precz stąd, ty nicponiu! Precz stąd, ty natręcie”, 4.2), gdyż ten ze swym myśleniem o istocie bycia człowieka nie przystaje do politycznych sytuacji. „Wojna nie znosi błazeńskich dzwoneczków” (*jigging fools*) (Zofia Siwicka przełożyła to interesująco jako: „Wojnie nie trzeba głupich wierszokletów”) – tym zdaniem Brutus wyrazi dwie prawdy. Najpierw tę, że polityka obywatela się bez poezji (nie znaczy to, że nie znajduje miejsca w poezji, lecz dokonuje się to jakby bez jej wiedzy i zgody), oraz tę, że polityka uznaje poezję za daremne naginanie języka, zbędne, nadwyżkowe słowo ujęte w osobliwą figurę (na przykład rymu), za taneczny ruch (*jigging fool* – powie Brutus o poecie, a owo *jig* odniesie nas wprost do tanecznych kroków) mający zastąpić to, co polityce jest potrzebne, czyli marsz. Można się zastanawiać, czy Szekspir podzieliłby punkt widzenia Arendt, która broni znaczenia wspomnianych „oaz” dla znaczenia i powagi życia politycznego. „Bez nienaruszalności tych oaz nie wiedzielibyśmy, jak oddychać [...]. Jeśli ci, którzy muszą spędzać życie na pustyni, starając się robić to czy tamto i ciągle martwić się swoją sytuacją, nie wiedzą, jak wykorzystać te oazy, staną się mieszkańcami pustyni nawet bez pomocy psychologii”²²³. Inaczej mówiąc, życie polityczne niecierpiące z poetyckiej i filozoficznej inspiracji skazane jest na atrofię i ostateczne spustynnienie. Jeśli będziemy pamiętać, że wracający na polityczną scenę Prospero spali swe magiczne księgi, nie będzie niesłuszne przypuszczenie, że Szekspir przemawia już z piasków pustyni, jaką stał się świat polityki.



„Czcigodny Brutus”. Polityka jest grą imienia. Wie o tym doskonale Antoniusz, kiedy buduje swoją przemowę nad zwłokami Cezara do rzymskiego ludu, nieustannie przeplatając te dwa imiona: Brutus i Cezar. Dialog tych nazw własnych ma w istocie wykazać, że po to, aby móc służyć osobistym porachunkom, imiona najpierw muszą przejściowo

223 Ibidem.

„odkleić się” od konkretnych osób, stając się określeniami politycznej „sprawy”. Antoniusz wie, że bezpośrednie wezwanie do zemsty na zamachowcach nie odniesie skutku, zostanie bowiem potraktowane jako zwykły odwet w sporze o władzę. Dlatego w pierwszej fazie jego przemowy Brutus jest „czcigodnym (*noble*) Brutusem”, a sam orator (po wsze czasy patron politycznej retoryki) nie tylko wyrzeka się wszelkiej chęci przemocy, lecz także jasno przeciwstawia siebie, bezinteresownego, przeciętnego obywatela służącego sprawie państwa (jestem, „Jak wszyscy wiecie, zwyczajnym człowiekiem”, 3.2 – powie), spiskowcom kierowanym względami osobistymi: „Najmilsi moi, drodzy moi, nie chcę / Do tak nagłego buntu was pobudzać. / Sprawcy uczynku tego są czcigodni (*honourable*). / A jakie mieli osobiste żale, / Które kazały im go spełnić, nie wiem; / Są oni mądrzy i czcigodni; wierzę, / Że wam podadzą prawdziwe przyczyny” (3.2). Ale faza ta trwa krótko; gra polityczna wymaga powrotu do imienia, które teraz zyskuje podwójne nacechowanie negatywne – jako odnoszące się do osoby (na końcu przemowy Antoniusza Brutus traci swą „czcigodność”, pozostanie jedynie jej językowa forma, tym silniej kontrastująca z emocjami ludu) oraz do sprawy zagrażającej dobrostanowi powszechnemu. Brutus jest zły nie tylko jako konkretna jednostka, ale przede wszystkim jako przywódca-ideolog pewnego politycznego ugrupowania. Gdy jeden z obywateli wykrzyknie: „Spalmy dom Brutusa!” (3.2), dokona tego właśnie szalenie niebezpiecznego utożsamienia, bez którego jednak polityka obejść się nie potrafi.



„Czcigodny Brutus”. Szestow podpowiada jeszcze inny sposób lektury *Juliusza Cezara*: atak na Brutusa obrazuje to, co czeka moralistów, którzy niebacznie zaplątują się w polityczne rozgrywki. Spiskowiec i mordca Cezara spełnia swe dzieło nie z chęci dogodzenia własnym planom, lecz przeciwnie – wbrew sobie, wezwany nieodpartym wołaniem moralności. Brutus jako „wybraniec”, ale i „najemnik moralności” (tak mówi o nim Szestow) idealnie spełnia warunki, jakie moralnemu człowiekowi stawiał Kant – „złożyć wszystko, co drogie na ołtarzu moralności”. Antoniusz stoi na przeciwnym biegunie; to – posłuchajmy znów Szestowa – polityczny i życiowy „drapieżnik” działający jedynie na mocy impulsów życia: „W każdym jego ruchu mimowolnie zdumiewa nas wierzące w siebie, nie uznające nad sobą żadnych obcych praw, *samo-władne* życie”²²⁴. Ze studium, jakim jest *Juliusz Cezar*, płynęłoby zatem

²²⁴ L. SZESTOW: *Apoteoza niezakorzenia. Próba myślenia adogmatycznego*. Przeł. J. CHMIELEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2011, s. 162.

ostrzeżenie przed nieograniczonym zaufaniem do jakiegokolwiek siły kształtującej publiczną sferę polityki. Niezależnie od tego, czy będzie to fanatyczna służba moralności (Brutus), bezwzględność w służbie własnej ambicji (Kasjusz), czy też przebiegłe oddanie życiu (Antoniusz), żadnej z tych sił nie można zaufać. Najbliżej zapewne było Szekspirowi do Brutusa i jego autonomicznej moralności, ale – jak wynika z lektury tragedii – polityka pozostająca sprawą domeny wspólnej wcześniej czy później wypowie posłuszeństwo zasadzie moralnego doskonalenia się wyznawanej przez jednostkę.



„Czcigodny Brutus”. W swej ostatniej mowie Antoniusz uzna Brutusa za „najszlachetniejszego Rzymianina”, gdyż poczynaniami jego kierowała bezinteresowna chęć dobra. Gdy pozostali spiskowcy nienawidzili Cezara, „On jeden myślał i sądził, / Że to czyni dla dobra ogółu” (5.5). Ale nie kwestionując tej opinii, nie możemy nie zauważyć pewnego ciemnego momentu, czarnego punktu, w którym wszystko, co stanowiło dla nas wskazówkę działania jednostkowego i publicznego, zamienia się w swoje przeciwieństwo. To moment kryzysu, głębokiego ponad wszelką miarę i wszelką radę *krinein*, w którym okazuję się niekonsekwentny wobec swych własnych zasad, zdradzam siebie i swoją sprawę. Rozumienie przestaje być teraz oczywiste; znaczenie nie jest już tak jednoznaczne. To, co było prosto wytyczoną drogą, staje się zawiłym i mrocznym labiryntem. To przypadek Brutusa: zdradziwszy Cezara w imię autonomicznej moralności nakazującej mu niezłomność, teraz musi zdradzić samego siebie. Jeszcze w przeddzień bitwy pod Filippi deklaruje wyraźnie swoje przekonanie; zapytany przez Kasjusza o to, co uczyni po ewentualnej klęsce, odpowiada: „To, co zakłada owa filozofia, / Która kazała mi winić Katona / Za rodzaj śmierci, jaką sobie zadał; / Sam nie wiem, czemu, lecz wydaje mi się, / Że jest uczynkiem nędznym i tchórzliwym / Skracanie życia własnego z obawy / Przed czymś, co może nadejść; więc cierpliwie / Chce czekać tego, co tu postanowią / Owe wysokie potęgi rządzące / nami tu na dole” (5.1). Interesujące jest tu nie tylko samo odrzucenie samobójstwa, lecz przede wszystkim uzasadnienie takiej decyzji.



„Czcigodny Brutus”. Trwa on w niezłomnej wierze w mądrość swej postawy, która – jak wynika z jego przemowy do Kasjusza – znajduje uzasadnienie w mądrości filozofów formułującej dwa nakazy: cierp-

liwego trwania w obliczu przeciwności losu oraz nieosłabionego przekonania, że wydarzenia toczą się rytmem wyznaczonym im przez instancje transcendentne („wysokie potęgi”). Te idee przyświecały Brutusowi (dodajmy, w odróżnieniu od pozostałych spiskowców) w trakcie pamiętnej nocy id marcowych. Ale widzimy także, że owe dwie racje, na które powołuje się Brutus, są mocno nadwątlone: gdyby było inaczej, gdyby istotnie działanie Brutusa wypływało z tych pierwotnych źródeł, nie powiedziałby przecież (powoławszy się uprzednio na filozofię i bogów) – „sam nie wiem, czemu [...]”. Wszak nic mocniejszego nad filozofię i bogów nie znajdujemy, aby uzasadnić naszą egzystencję i wypełniając ją czyny. Za kilka godzin Brutus rzuci się na miecz trzymany przez Stratona, przekreśli to, czego poprzednio dowodził, mówiąc: „Znajdź spokój, Cezarze; / Chętniej niż w ciebie, miecz ten w siebie wrażeń” (5.5). Można sądzić, że wynikają z tego dwa wnioski. Po pierwsze, w ludzkim działaniu wcześniej czy później pojawia się ów ciemny punkt *krinein*, który odmienia wszystko to, co go poprzedziło, a zatem uprawiając politykę, musimy się liczyć z nagłymi zwrotami przekreślającymi wszystkie nasze oczekiwania i przewidywania. Po drugie, jeśli chcemy obronić wartości moralne w polityce, musimy przyznać zasadniczą rolę owej ciemnej nocy *krinein*: tylko łamiąc własne zasady, można w głębokim sensie pozostać im wiernym. Brutus zabija się, aby uchronić swą postawę przed ześlizgnięciem w domenę ciasnego pragmatyzmu (zabijam się, aby oddaniem się w niewolę nie dać przeciwnikowi powodu do triumfu). Być może to jedyne wyjście w sytuacji, gdy, jak utrzymuje Julien Benda, namiętności polityczne osiągnęły taki stan, że „ludzie przejawiają obecnie z nieznaną dotychczas wiedzą i świadomością wolę życia w *rzeczywistej* lub *praktycznej* modalności istnienia, w przeciwieństwie do modalności *bezinteresownej* lub *metafizycznej*”²²⁵.



„Lecz gdybym mógł być Brutusem”. *But were I Brutus*. Dlatego Antyniusz wie, że w swej przemowie musi się tak posługiwać imionami własnymi, aby nie tylko ogniskowały one uwagę ludu (polityka „beziemienna”, usiłująca skupiać się jedynie na problemach, z pominięciem nazwisk, z góry skazana jest na nieskuteczność), lecz aby pomogły przechwytywać cnoty przeciwnika i obracać je przeciwko niemu. Przypisując wszelką „czcigodność” Brutusowi, czyni to po to, aby mu ją wykraść, a jednocześnie swoje podejrzone moralnie intencje przypisać owemu

225 J. BENDA: *Zdrada klerków*. Przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka Polityczna” 2002, nr 1, s. 46.

drugiemu imieniu. Antoniusz dąży do wzburzenia rzymskiego ludu, ale uczyni to, niejako przyjąwszy na siebie cnotę Brutusa, którego jednocześnie obdarza własną nieuczciwością. Oczywiście, potrzebne jest jeszcze trzecie imię, które doskonale pozwoli dokończyć proces neutralizowania, usuwania w cień własnej sprawy, teraz przedstawianej jako sprawa powszechnego dobra. „W imię” Cezara Antoniusz wykradnie cnotę Brutusowi; „w imię” Cezara zafałszuje swój własny wizerunek. Dokona tego mistrzowsko: „Lecz gdybym mógł być Brutusem, a Brutus / Był Antoniuszem, wówczas ów Antoniusz / Wzburzyłby ducha waszego i każdej ranie / Cezara ofiarował język, / Który poruszyłby kamienie Rzymu, / Aby powstawszy, ruszyły do buntu” (3.2). **Gramatyka polityki pozwala na zabieg, w którego wyniku posługujemy się trybem warunkowym nie po to, aby wyrazić przyszłość, lecz aby dać precyzyjny, acz zakamuflowany obraz terażniejszości.**



„Ci umrą, których imiona nakłuto”. Najtragiczniejszy obraz polityki jako gry imienia otrzymujemy wtedy, gdy gra owa nie jest przemyślną konstrukcją wymagającą uwagi i wyobraźni, lecz czymś w rodzaju pociągnięcia pióra, czysto biurokratycznej operacji. Na początku IV aktu członkowie triumwiratu, siedząc przy stole, grają o życie i śmierć za pomocą kresek i znaków stawianych na papierze. Otwierający ruch należy do Antoniusza: „Ci umrą, których imiona nakłuto” (4.1). Niczym w obrzędzie *voodoo*, jeden ruch dłoni trzymającej ostry przedmiot wystarczy, aby człowiek stracił życie; papier jest ciałem zastępczym, ale już niebawem w jego miejsce pojawi się ciało prawdziwe, w którym oprawcy zatopią swe miecze. Przekład Słomczyńskiego wieje zimnym zdecydowaniem. Nawet nie „muszą umrzeć”, jak pisze Zofia Siwicka, lecz po prostu „umrą”, jakby „muszą” wносиło zbyt wiele emocji, tymczasem tutaj chodzi o natychmiast wykonywany wyrok, od którego nie ma odwołania. Podobnie zimne i zdecydowane jest „nakłuto”, którym traktuje się zastępcze ciało imienia. Zofia Siwicka uroczyście mówi o „naznaczeniu”, lecz w tym słowie kryje się zbyt wiele powagi; świat polityki oddychający zimnym powietrzem nie stara się być poważny, lecz jedynie stanowczy. Dalsze ruchy w tej grze potwierdzają jej stawkę, to znaczy zdecydowanie w działaniu, przy czym polityk podejmuje decyzję w sferze „papieru”, ta sfera zaś gwarantuje dystans i chłód właśnie. Trwa swoista wymiana kart, licytacja, w której należyta troską otacza się równowagę sił. Gdy Oktawiusz powie: „I twój brat umrze. Czy tak, Lepidusie?” (4.1) – ten odpowie krótko „tak”, a słowo to padnie niczym uderzająca o stół karta. Gra imion jest próbą wytrwałości, nieustan-

nym (niczym w pokerze) sprawdzaniem lojalności; lojalność wobec politycznej sprawy musi wziąć górę nad lojalnością wobec najbliższych osób. Zgodę na śmierć brata Lepidus opatrzy warunkiem: „Lecz pod warunkiem, Marku Antoniuszu, / Że umrze także Publiusz, syn twej siostry”. Antoniusz, wytrawny gracz, nie daje się zaskoczyć: „Umrze. Spójrz, tym go nakłuciem skazałem”. **To jedna z najbardziej przerażających scen u Szekspira; nie barwi jej ani jedna kropla krwi, lecz zimna biurokracja śmierci przejmuje grozą.**

Oto jak widzi tę mroczną, przerażającą scenę Pascal Quignard: „Mamy pałdziernik, bolońską równinę, wysepkę na rzece Reno. Antoniusz, Oktawiusz i Lepidus targują się, kogo najpierw uśmiercić. Pierwszy na liście jest Cyцерon. Oktawiusz przypomina słowa wuja i pozywa na świadka Salustiusza, jednego z obecnych tam oficerów. Lepidus i Antoniusz domagają się śmierci. Antoniusz bierze Popilliusza na stronę. Stają pod wierzbą. Żąda odeń głowy Cyцерona. – Cyцерon jest moim ojcem – mówi Popilliusz – bo zawdzięczam mu życie. Nie mogę uczynić, czego żądasz. – Jestem twym generałem, a tyś mym żołnierzem – mówi Antoniusz. – Republika odzyska spokój dopiero wtedy, gdy umrze ów człowiek. – Będę pierwszym podwójnym ojcobójcą na świecie. »Musisz zabić go własnoręcznie (mówi jeszcze Antoniusz Popilliuszowi w wersji Kwintusa Hateriusza), ponieważ byłeś bardzo z nim zżyty; niech wie, że dotknął go palec losu«”²²⁶.



„Gdyby mi czasu nie zabrakło [...], mógłbym wam opowiedzieć”. Dla konającego Hamleta śmierć jest okrutnym, bezdusznym urzędnikiem wypełniającym polecenia wyższej władzy. „Śmierć, ów straszliwy urzędnik, dokładnie / Swoją powinność wykonać chce”. *Fell sergeant* był rzeczywiście postrachem, gdyż do jego zadań należało bezwzględne doprowadzenie obwinionego do szeryfa, ale dla Hamleta okrucieństwo funkcjonariusza było tym większe, że kładło kres opowieści, a zatem uniemożliwiało danie świadectwa własnej niewinności. Znalazłszy się w żelaznym uścisku śmierci-urzędnika, Hamlet nie będzie już w stanie świadczyć o sobie, wszelka opowieść, w której mógłby przekazać swe odczucia, jest już niemożliwa. „Gdyby mi czasu nie zabrakło [...], mógł-

226 P. QUIGNARD: *Albucjusz...*, s. 98.

bym wam opowiedzieć” (5.2), wyznaje Hamlet. Opowieść wymaga czasu, a śmierć jest tym, co zabiera nam czas. *Had I but time* – jakże dramatycznie różne to zawołanie od częstego ubolewania nad brakiem czasu, jakim komentujemy naszą codzienność. Teraz brak czasu jest radykalny. Nie chodzi o zabieganie pozbawiające nas możliwości zrobienia tego czy tamtego, lecz o całkowite przeniesienie nas poza wszelki czas. Nie tyle więc „nie mam czasu”, ile „czas nie ma dla mnie czasu” – **czas nie znajduje już miejsca i czasu dla mnie, który umieram.**



„Gdyby mi nie zabrakło czasu”. To nie jest proste stwierdzenie końca, lecz dramatyczne wyznanie, że życie okazuje się niepełne, jak najdosłowniej **niedopowiedziane do końca**. Koniec nie jest więc „końcem” następującym wraz z dopełnieniem się wszystkiego (takim końcem byłaby śmierć Chrystusa, którego ostatnim słowem jest „wypełniło się”), to koniec przedwczesny, koniec przed końcem. Skarżąc się na wyczerpanie się czasu, Hamlet przemawia w imieniu tego, co Ernst Bloch nazywał „Jeszcze Nie”, *Noch nicht*, czyli tego, co pozostać musi poza moim życiem. Słuchając Hamleta, słyszymy też Sloterdijka: „Życie snuje marzenia ponad swoją miarę i umiera w poczuciu niespełnienia. Z tego powodu historia wyższych cywilizacji wibruje niezliczonymi krzykami Jeszcze Nie, wypowiedzianym milionowym głosem Nie wobec śmierci będącej nie powolnym dogasaniem płomienia życia, lecz raptownym zduszeniem tego ognia, który i tak nie rozpałił się tak, jak powinien w doświadczeniu wolności”²²⁷.



„Masz pół godziny, lub mniej, do życia”. Śmierć nie jawi się już jako element naturalnego biegu rzeczy; to gwałtowne wypchnięcie poza krawędź czasu. Tragedie Szekspira dokumentują świat, w którym kres jest końcem gwałtownym, wynikłym z otwartej lub skrytej przemocy. Przemoc zdaje się atrakcyjna, gdyż wywołuje w nas złudzenie całkowitego panowania nad wszystkim, także nad śmiercią, co zawsze wydawało się człowiekowi panowaniem najdoskonalszym. Nie jest to jednak panowanie nad życiem, lecz właśnie wyłącznie nad śmiercią: nie możemy uzdrawiać i przywoływać do życia, ale możemy zadawać śmiertelne ciosy. **Oto groteskowy sposób, w jaki spełnia się nasze odwieczne marzenie: panuję nad śmiercią, mogę ci ją bowiem zadać i tym sposo-**

227 P. SLOTERDIJK: *Critique of Cynical Reason...*, s. 277.

bem staje się bogiem liczącym twe godziny. W ostatniej scenie Laertes zawrze tę podstawową prawdę naszej cywilizacji w trzech liniijkach, mówiąc do Hamleta: „Żadne w świecie leki / Już nie uzdrowią cię, masz pół godziny, / Lub mniej, do życia” (5.2). Jedyne, co możemy zrobić, to nalegać, aby kto inny opowiedział światu naszą historię. Hamlet, umierając, błaga Horatia, aby odrzucając ucieczkę w śmierć, zgodził się żyć „na tym szorstkim świecie” (*harsh world*) po to, aby mógł opowiedzieć prawdziwą historię duńskiego królewicza. „Oddychaj, aby opowiedzieć o mnie”. A wykładnia dokładniejsza każe powiedzieć: cierp, żyj dalej po to, aby trwała opowieść: *draw thy breath in pain, / To tell my story*.



„Oddychaj, aby opowiedzieć o mnie”. Leartes może tak powiedzieć, skrupulatnie bowiem zaplanował scenę pojedynku będącego w istocie morderstwem. Nie przewidział tylko jednego: nikt nie ma przywileju znajdowania się poza kręgiem podstępnej przemocy. Jej planiści i wykonawcy już grają w przedstawieniach przygotowanych przez innych. Tragedia Otella objaśnia się jako klęska etycznej „rzetelności” (*good*) złapanej w sidła podstępu. Tak zwraca się Lodovico do Otella: „O ty, Othello, ongi tak rzetelny, / Który popadłeś w sidła tego łotra, / Cóż można ci rzec?” (5.2). Przemoc wraz z bogatym repertuarem swych środków nie pozwala nikomu na przekroczenie jej granic. Jej ewentualne nadużycia też leczy się przemocą, tak jak truciznę próbuje się neutralizować inną trucizną. Laertes, autor zdradzieckiej intrygi, sam padnie ofiarą zdrady. „Cóż, jak słonka w sidła / Swe własne wpadłem, Osricu, i ginę, / Zgładzony własną zdradą, sprawiedliwie” (5.2) – powie do przyjaciela. **Jedyna sprawiedliwość to zdradzona zdrada, śmierć zadająca śmierć.** O sprawiedliwości i wybaczeniu na końcu tragedii rozprawiają dwaj umierający, którzy (każdy na swój sposób) wzięli udział w grze zdrady i podstępu. To nihilistyczne rozumienie zasady stopniowania we wczesno-nowoczesnym świecie, będącym, wedle słów Hamleta, „siecią nikczemności” (*benetted round with villanies*) (5.2): kosmiczno-społeczna hierarchia, niegdyś gwarantująca powszechny porządek, teraz pozwala co najwyżej wytyczyć miejsce zapewniające przejściowe bezpieczeństwo pośród ścierających się sił. Mówi Hamlet: „Nie jest bezpieczne, / Gdy umysł niższy wypycha się pomiędzy / Ciosy i sztychy gorejących mieczy / Potężnych wrogów” (5.2).



„Cóż można ci rzec?”. Tak Lodovico zwraca się do Otella, gdy na scenie leży martwa Desdemona i jej wierna powierniczka Emilia. Ale w pyta-

niu dźwięczy ton odległy od ludzkiego zatroskania i empatii. Chodzi nie o to, co może rzec człowiek, lecz o to, co w ogóle mogłoby być do powiedzenia w tak skrajnej sytuacji. *What shall be said to thee?* – w tym pytaniu słyhać nie tylko obawę o możliwości językowej reakcji na niezawinioną śmierć, a następnie – na przemoc jako podstawowe narzędzie zabiegania o własną sprawę i chwałę imienia własnego. W bezosobowej formie przemawia tu także, a w każdym razie usiłuje to uczynić, prawo reprezentujące majestat państwa. Lodovico jest przedstawicielem dochodzeniowej mądrości administracji przekonanej, że zbrodnia wymaga wyjaśnienia i ukarania po zebraniu niekwestionowanych dowodów. „Oto list z Roderiga kieszeni wyjęty”, „A oto inny”, „A oto drugi list, pełen wyrzutów” – czyn Otella, który jemu samemu jawi się w kategoriach etyczno-kosmicznych („Wierzę, że teraz powinno nastąpić / Wielkie zaćmienie słońca i księżyca, / A przerażona ziemia niech otworzy / Swoje czeluście”, 5.2), dla Lodovica, funkcjonariusza państwa i prawa, jest tylko epizodem w sekwencji kolejnych wydarzeń prowadzących do zbrodni. **Prawo nieuchronnie banalizuje przestępstwo.**



„Łącz przy tym państwo”. Państwo nie może już przyjąć owej mikro- i makrokosmicznej wykładni swego działania. Przed jego instytucjami staje jedynie konkretny przypadek wymagający wyjaśnienia i stosownego orzeczenia winy i kary. Państwo jest tu pozbawione wymiaru transcendentnego; *Otello* to dramat umieszczony w całkowicie ześwieczonym świecie. Lodovico przemawia nie w swoim, lecz w państwa imieniu, które nie ma nic wspólnego z imionami konkretnych osób. Stąd bezosobowe formy, w jakich zwraca się do Otella: „władza i rządy będą ci odjęte”, „póki natura twojej winy przez państwo weneckie poznana nie będzie (*be known to the Venetian state*)” (5.2). Samobójcza śmierć wodza stwarza pokusę, by odczytać ją jako wypowiedzenie posłuszeństwa jurysdykcji prawa weneckiej republiki; Otello przebija się mieczem, aby nie uznać wyższości bezosobowego prawa nad osobowym (nie tylko „osobistym”, lecz „osobowym”, a więc dotyczącym do żywego konkretną jednostkę, z konsekwencjami, których prawo nie zdoła nigdy pojąć i ocenić) dramatem. Lecz ostatnie słowa Otella uprzytomnią nam, że ruch taki jest możliwy tylko do pewnej granicy. Wytycza ją wierność państwu – pomimo to, że nie jest ono w stanie pozostać wierne jednostce. Oto ostatnie zdanie Otella: „To spiszcze, / A jeszcze i to, że gdy raz w Aleppo / Złowrogi Turek, przyodziany w turban, / Weneccjanina bił, łącz przy tym państwo, / Porwałem tego psa obrzezanego / Za gardło i przebiłem go tak” (5.2). Dylemat politycznego świata: pań-

stwo żąda emocjonalnego oddania usprawiedliwiającego nawet zbrodnię dokonaną na przeciwniku państwa, samo natomiast pozostaje zimne jak lód wobec własnych obywateli. **Jest jak wampir: syty się emocjami obywateli, chłodno pozbawiając ich życia.** Istota funkcjonowania państwa powinna polegać na „wychładzaniu” emocji. Gdy mówimy o tak zwanej bezstronności prawa, nie mamy na myśli nic innego jak to, że sąd spogląda na wszystko „chłodnym” okiem. Zasada równości wobec prawa jest nie do pogodzenia z uleganiem stanom emocjonalnym. W ostatnim zdaniu *Otella* wprowadzicie wspomina się o „krwawiącym sercu” (*heavy heart*), ale czyni się to po tym, gdy Lodovico skrupulatnie i chłodno uregulował kwestię władzy i własności: „Gratiano, weźmiesz / Dom i wszystkie posiadłości Maura, / Gdyż ci przypadły; ty, gubernatorze, / Osądzisz tego piekielnego łotra” (5.2). Własność i władza wzbudzają namiętność, lecz instytucje państwa posługują się nimi jako instrumentami „chłodnego”, wykalkulowanego administrowania.



„Cóż można ci rzec?”. Nie umrzeć bez zapewnienia sobie trwania opowieści o nas. Otello, umierając, wzywa: „Proszę [...], gdy będziesz zdawał sprawę z tych nieszczęsnych / Wydarzeń, mówić o nich całą prawdę, / Nic nie pomniejszał ni spisywał w gniewie [...]” (5.2). Nim Hamlet wypowie swoje słynne „reszta jest milczeniem”, będzie błagał Horatia, aby swą opowieścią o dziejach nieszczęsnego następcy tronu ukształtował bieżącą politykę Danii. Dlatego oddając głos na królewską kandydaturę Fortynbrasa, Hamlet będzie nalegał na to, aby głosowi temu towarzyszyła objaśniająca opowieść, bez której głos ów straci swoją wagę. Tak zwróci się do Horatia: „[...] ty donieś mu o tym / I o zdarzeniach wielkich, mniejszych, które spowodowały – reszta jest milczeniem”. Owa „reszta” następująca po nagle przerwanyim zdaniu to nie tylko wieczna cisza śmierci zamykająca się wokół królewicza, lecz przede wszystkim wyraz świadomości tego, że **nasze czyny mające stanowić przedmiot czyjejs relacji muszą pozostać niedopowiedziane, a co za tym idzie – nieopowiedziane.** Tego, co chciałbym opowiedzieć o sobie, a czego nie opowiem, bo śmierć zamknie mi usta, nie opowiedzą także inni, gdyż wydarzenia, o których ma być mowa, są płataniną wypadków, nad którymi nie pannałem, a to, co mogłem zaplanować, stanowi jedynie drobny ich ułamek. Reszta jest milczeniem – ale owa „reszta” (*the rest*) to cały świat wkraczający bez mojej wiedzy i zgody w moje życie. Wie o tym Horatio, który stawiając się w roli opowiadacza, zapowiada, że to, o czym będzie mówił, jest historią Hamleta, ale historię tę zapisały siły i zdarzenia całkowicie poza władzą królewicza: „A mnie pozwólcie opowiedzieć światu / Nie-

wiedzącemu, jak do tego doszło. / Słuchać będziecie o cielesnych, krwawych / I zwyrodniałych uczynkach, o losu / Zrządzeniach, zbrodniach przypadkowych, zgonach, / Które sprowadził podstęp z konieczności, / A w rozstrzygnięciu też o zamierzeniach, / Które runęły na głowy swych twórców”. **Reszta jest milczeniem: nigdy nie opowiem „mojej” historii, ponieważ historia ta nigdy nie byłaby właściwie „moja”.**



„Dzieje tej nocy, tak powtórzone, [...] świadczą, że to coś więcej niż złudzenie”. Jeszcze jedna wzmianka o znaczeniu opowieści, tym razem wypowiedziana, gdy las opodal Aten splątał – zdaje się, że beznadziejnie – losy kochanków pewnej letniej nocy. Najpierw Tezeusz sformułuje swoją teorię wyobraźni jako mocy umożliwiającej wcielenie za pośrednictwem umiejscowienia i nazwy; teraz z kolei Hippolita doda, że wcielenie będące wynikiem wyobraźni nie jest w żadnym stopniu urojone, przeciwnie – „to coś więcej niż złudzenie”, *more than fancy's images* (5.1). Prawda wcielenia jest nad-prawdą, prawdą wychylającą się poza ramy prawdy jako prostej relacji odpowiedniości między słowem i rzeczywistością. Wcielenie (i wyobraźnia jako jego wehikuł) jest prawdą „przeziwną” i „godną podziwu”, *strange and admirable*. Odchodzimy zatem od koncepcji prawdy jako narzędzia pomagającego świat przyswoić, ośwoić i udomowić. Teraz prawda wzbudza zdumienie i podziw, należy do porządku tego, co niedomowe i osobiwe. To już świat *Unheimlich*, o czym przekonuje nie tylko obecność duchów, lecz także sama praca wyobraźni określona jako dzieło magicznych chwytów, *tricks*. Aby tak mogło się stać, niezbędne są dwie okoliczności: odmiana umysłów oraz opowieść, *minds transfigur'd* i *the story of the night told over*. Pierwszy warunek każe pożegnać się z przekonaniem o stabilności ludzkiego podmiotu, który teraz jest już sekwencją przemian, przejściem od jednej formy do drugiej; już nie „figura”, lecz „trans-figura”, zatem figura w przejściu, w tranzycie. Drugi warunek nie tylko akcentuje opowieść, lecz także podkreśla konieczność jej powtarzania, nie tylko *story*, lecz *story told over*, opowieść opowiadana wciąż na nowo. Indywidualizm to ciąg opowieści usiłujących oddać serię przemian postaci podmiotu. **Człowiek jest opowiadany wciąż na nowo i nie(d)opowiedzianym do końca podmiotem serialnym.**



„Z pewnością są to igraszki umysłu”. A jednak chociaż „to coś więcej niż złudzenie”, „uplątani jesteście w złudzenia”. Szekspir konstruuje swój

świat jako *airy nothing*, a wcielenie nadające owemu *nothing* kształt jest formą złudzenia oddziałującego na rzeczywisty bieg wydarzeń. O „upłatanu w złudzenia” (*we wander in illusions*) mówi Antipholus z Syrakuz w *Komedii omyłek* (4.3), który jest i nie jest tym, za kogo biorą go mieszkańcy Efezu. Nie wiedząc nic o istnieniu brata bliźniaka, spacerując po mieście, krąży w świecie rzeczywistym i wymaginywanym jednocześnie. O rzeczywistym jego charakterze świadczą mury i ulice oraz zachowanie przechodniów („Każdy spotkany człowiek mnie pozdrawia, / Jakby od dawna był mi przyjacielem”, 4.3), ale przecież Antipholus nie jest tym, za kogo biorą go obywatele Efezu. Krążąc po ulicach i placach, krąży po zaułkach iluzji; *here we wander in illusions* – jak sam powie. Miasto jest jednocześnie rzeczywiste i iluzoryczne; rzeczywistym i iluzorycznym staje się sam Antipholus. Znów świat staje się *Unheimlich*: człowiek ma poczucie tego, że wszystko dokoła jest przeNICowane, to znaczy bez wątpienia istnieje, lecz w tym samym czasie istnienie to zostaje przeniesione na inny plan. W konsekwencji istniejemy na dwóch płaszczyznach jednocześnie, z których każda jest wedle swych reguł prawdziwa i rzeczywista. Rzeczywistość zostaje w dosłownym sensie „zaczarowana”. Mówi Antipholus: „Z pewnością są to igraszki umysłu (*imaginary wiles*) / W tym czarowników lapońskich siedlisku” (4.3).



„To coś więcej niż złudzenie”. Nie potrafimy wymknąć się złudzeniu, to bowiem dzięki niemu możemy sięgnąć poza siebie, zdać sobie sprawę z tego, że jesteśmy czymś więcej niż tylko przedmiotem pośród innych przedmiotów. Sztuka jest takim „złudzeniem”, które staje się „większe” od swego stwórcy, ogarnia go i wciąga w siebie. Wówczas człowiek staje się „dodatkiem” do pozornie „własnego” dzieła; przestaje być panem, zaczyna być sługą. Mówi Tezeusz: „Tak umie igrać wielka wyobraźnia, / Że gdy wymyśli sobie jakąś radość, / Dodaje do niej twórcę tej radości” (5.1). Człowiek okazuje się teraz tym, który niesie radość (*a bringer of joy*) zrodzoną z wielkiej wyobraźni. **Wcieleni jesteśmy dlatego, że potrafimy wychylić się poza ciało.** „Ciało – to nie jest rzecz, zniszczalna, w której jesteśmy zamknięci. To wysiłek wyjścia poza siebie, poza to, co jest. To wyciągnięcie ręki – jak najdalej, aż do bólu – ku wieczności”²²⁸. Poza to, co jest. W „złudzenie” prawdziwsze od prawdy.

²²⁸ K. MICHAŁSKI: *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków, Znak, 2007, s. 211.



The rest is silence. Historia Hamleta pozostaje nie(d)opowiedziana, a więc pewnie i niezrozumiana, gdyż nie da się do końca zrozumieć tego, co jest specyficznym splotem cielesnej żądzy (*carnal*), zwyrodnienia (*unnatural acts*), przypadku (*accidental judgments*) i co w konsekwencji (*in this upshot*) wypowiada posłuszeństwo wszelkiej prawidłowości, także tej, którą w minimalnym choćby stopniu zakładamy, przystępując do działania. Nawet konieczność jest przypadkowa – wszak mówi Horatio, że morderstwa były wymuszone przez konieczność, lecz ta pojawiała się nieprzewidziana i niezaplanowana, *deaths put on by cunning and forced cause*. Historia to „strasliwy widok”. Ta kwestia Ambasadorów wchodzących do komnat zamku w Helsinorze dobrze oddaje nurt biegu wydarzeń. *Dismal sight* – dzieje to nieustanne zabieranie człowiekowi istotnej, „dziesiątej” (etymologia słowa *dismal* wyprowadza je od rzeczownika *tithe* oznaczającego dziesięcinę) części „jego” historii. Nieprzerwane rabowanie nam „naszej” historii, składanie (dziesiątej) części „nas” w ofierze, przypadkowe zdarzenia, których (jak Tristram Shandy) jesteśmy wynikiem – oto „widok” dziejów. Dzieje to ofiara, ale nie ofiara jednorazowa. Dzieje wymagają wszak kolejnych ofiar. Dlatego historia jest pisana zwłokami poległych, to bowiem najradzykalniejszy, ale też najbardziej „widowiskowy” rodzaj ofiary; śmierć to najpoważniejsza dziesięcina, którą spłacamy przypadkowemu losowi. Ofiar nie będzie mniej, lecz więcej. Gdy Fortynbras wkroczy do zamku, wykrzyknie: „Te zwały martwych ciał / Krzyczą o rzezi”, ale zdanie to jest wieloznaczne. *This quarry cries on havoc* komentuje to, co już się stało, lecz w jeszcze większym stopniu zapowiada to, co powinno się stać. *To cry havoc* to komenda polecająca nieoszczędzanie nikogo i niczego. **W ludzkiej historii zwały martwych ciał krzyczą nie tylko o rzezi, lecz przede wszystkim wołają o dalszą rzeź.** Nie ma czym „zrównoważyć” owego „straszego widoku” dziejów.



„Lecz pod warunkiem...”. Gdy Lepidus zdradzi się z dążeniem do jakiegś „równowagi”, stawiając swój warunek (zgadza się na śmierć własnego brata, „lecz pod warunkiem [...] / Że umrze także Publiusz, syn twej siostry”, 4.1), od tego momentu będzie najmniej liczącym się mężem w triumwiracie. Antoniusz powie o nim, że „to człowiek marny i niewart uwagi”. Wystarczył ślad tęsknoty za choćby namiastką sprawiedliwości i równowagi (zgoda na śmierć mojego krewnego, gdy w zamian dla równowagi poświęcisz swojego), aby Lepidus okazał się nieprzy-

datny świata polityki. Ten bowiem nie zna równowagi; jego uczestnicy „chcą wszystkiego”, całej władzy. Równowaga może jedynie być stanem przejściowym.



„Wybierz co dziesiątego. Niech rzucają kości”. O równowadze mówią Senatorowie, gdy starają się przekonać Alcybiadesa do oszczędzenia Aten. Namawiają zbuntowanego wodza, aby przedefiniował prowadzoną przez siebie wojnę z Atenami, przesuwając ją z kategorii „zemsty” do „krzywd wyrównania” (*redress*). Ale owo zrównoważenie winy i kary przebiega w *Timonie Ateńczyku* wedle osobliwego scenariusza, w którym głównym akcentem jest naznaczenie, „nakłucie” winowajcy, to zaś nosi wszelkie znamiona przypadkowej przemocy. Wina i kara zostają skrajnie odpersonalizowane; nie chodzi o wskazanie winnego i rozpatrzenie jego winy, lecz o „uśrednioną” karę wymierzoną miastu. „[...] wybierz co dziesiątego. Niech rzucają kości, / By wiedzieć, czyje kości w dół dziś rzucą” (5.4) – proponuje jeden z Senatorów. Co prawda, drugi głos przypomina, że „Nieuczciwie / Byłoby mścić się na jednych za drugich”, ale ostatecznie Alcybiades przystaje na rozwiązanie, które nie wymaga drobiazgowego procesu i roztrząsania sprawy. Rozwiązanie to nie ma być triumfem sprawiedliwości, lecz sposobem zapewnienia ciągłości politycznego interesu władzy. Prawo ma za zadanie stworzyć obszar, na którym dojdzie do kompromisowego porozumienia dotychczasowej władzy z tymi, którzy usiłują ją przejąć. Obszar ten to zabite w majestacie prawa ciała przeciwników starego i nowego reżymu. Ostateczna zgoda Alcybiadesa na zarzucenie wojennych działań przyjmuje kształt znamiennej formuły: „Nieprzyjaciele Timona i moi, / Których wy sami każecie ukarać, / Padną, a więcej nikt” (5.4). **Polityka jest domeną owego śmiertelnego wskazania, wytknięcia palcem, nakłucia na liście, tajemnego znaku uczynionego przy nazwisku, znaku, który przejmuje funkcję prawa i sprawiedliwości, stając się ich karykaturą.** Możemy łatwo się domyślić, kogo wskażą Senatorowie, skoro niektórzy z nich, rzekomi sprawcy wygnania Alcybiadesa, umarli „ze wstydu, że nie potrafili być przemysłniejsi” (5.4), lecz owa „przemysłność” ma mniej wspólnego z „myśleniem” niż ze zwykłą przebiegłością i z pospolitym sprytem. Nie możemy nie zauważyć, że Szekspir posługuje się słowem *cunning*: Senatorowie zginęli (zapewne ze wskazania swych współtowarzyszy w sprawowaniu władzy), gdyż nie wykazali się czujnością w obserwowaniu zmieniających się okoliczności, a w konsekwencji zabrakło im stosownego sprytu pozwalającego do nich się dostosować.



„Jak się nazywasz?”. Gra imienia niepostrzeżenie staje się grą o życie. To, co Antoniusz, wyrachowany orator, przygotowuje swą żonglerką imionami, subtelными rozróżnieniami mającymi wycieniować znaczenia postaci, by zapewnić im uczciwy i spokojny ogląd (częstotliwość, z jaką Antoniusz mówi o Brutusie jako o „czcigodnym”), w istocie zmierza do czegoś wręcz przeciwnego – do wywołania stanu powszechnego wzburzenia, w którym imię nie podlega spokojnemu namysłowi i osądowi, lecz wywołuje automatyczną, całkowicie bez-myślną i natychmiastową reakcję tłumu. Poeta Cynna zapłaci życiem za to, że jest imieniem spiskowca. Gdy pojawi się na ulicy, rozjuszeni obywatele („Jak lud wzburzyłem”, 3.2 – całkiem słusznie chwali się Antoniusz, najpierw zażądają dowodu tożsamości („Jak się nazywasz?”, 3.3), a potem nakazą natychmiastową egzekucję („Rozszarpać go na sztuki, to spiskowiec”). Na próżno poeta tłumaczy się rozpaczliwie, że to nieszczęsny zbieg okoliczności, złośliwy traf losu – „Jam Cynna, poeta, jam Cynna, poeta” (3.3) – bliskość śmierci bowiem zatarła w nim to, co jest prawdą polityki: to imię (a nie fakty) wyznacza reakcje i tryb postępowania. To jego imię, a nie to, czym i kim jest naprawdę, staje się bodźcem do działania. Fakty nie odgrywają tu żadnej roli. Jeden z obywateli każe pozbawić Cynnę życia za złe wiersze („Rozszarpać go za jego złe wiersze”, 3.3), a kolejny zamknie wszystko we frazie, która najtrafniej i najzwyczajniej charakteryzuje działanie polityczne: „Wszystko jedno, jego imię jest Cynna. Wydrzycie mu tylko to imię z serca i niech sobie idzie”. Owo *It's no matter* streszcza wszystko – **istotą działania pragmatycznego polityka jest pobudzenie stanu wzburzenia, w którym ludzie nie będą zadawać sobie trudu namysłu nad faktami, lecz pospiesznie i bezrefleksyjnie zareagują na samo imię.** W naszym świecie imię to będzie często nazwą partii; niezależnie od merytorycznej zawartości zgłoszonej przez nią propozycji, przeciwnicy będą wymagać osądu tejże propozycji nie w duchu jej rzeczywistej wartości, lecz jedynie w duchu skojarzenia jej z imieniem pomysłodawcy.



„Wydrzycie mu tylko to imię z serca i niech sobie idzie”. Szekspir mistrzowsko konstruuje tę frazę wokół niewielkiego i pozornie mało ważącego przysłowka „tylko” (*pluck but his name*). Pozwala ono pojąć skuteczne działania polityczne, które dążą do zakłócania równowagi między sferą czynu i towarzyszącej mu wypowiedzi. Retoryka winna

zawsze zdominować całą sytuację po to, aby czyn stał się jakby samostnie, niemal niezauważalnie, jakby pomimo i wbrew retoryce (tak dzieje się w przemowie Antoniusza, który wzburza lud błyskotliwym wystąpieniem, rzekomo lud uspokajającym); ale retoryka może się także wycofać, usunąć się w cień, zostawić po sobie ledwie ślad, tak aby brutalność czynu stała się w rezultacie mniej zauważalna. W tym przypadku tropy i figury znikają, zostaje jedynie owo „tylko” z jego dwoma efektami: złagodzenia wymowy czynu (nie zabijam cię, „tylko” wydzieram ci imię z serca) oraz cynicznego potwierdzenia prawa do wolności i życia („niech sobie idzie”, *turn him going*), potwierdzenia dokonanego w imię śmierci („wydrzycie mu imię z serca”). Zabić, deklarując służbę życiu; zanegować wolność przy zachowaniu jej pozorów – wszystko to „dzięki” owemu „tylko”. Podobnie Shylock w *Kupcu weneckim* nie pragnie śmierci Antonia, „tylko” funta jego ciała wykrojonego spod serca.



„Mówca to tylko gaduła, a wiersz to tylko ballada”. Dramat Szekspira usilnie pragnie podtrzymać rozróżnienie między słowem i czynem. Należą one do dwóch różnych sfer i można przypuszczać, że Szekspir przemawia ze sceny wzniesionej między dwoma światami: z jednej strony jest czyn, z drugiej – słowo, i polityka kształtująca rzeczywistość Szekspira opiera się na zasadzie prymatu czynu nad słowem. Wynika z tego, że mowa i to, co istnieje dzięki niej (rada, plany, ambicje), są służebne wobec działania. W *Henryku VIII* Zarządca ujmie to w lapidarną formułę: „[...] prześciga czyn wszelkie zamiary niewypełnione” (1.3). W *Henryku V* król powie: „Mówca to tylko gaduła (*prater*), a wiersz to tylko ballada” (5.2), sprowadzając retorykę i poezję do tej samej kategorii pustej gadaniny, która musi ustąpić miejsca czynowi. To, co się liczy, to skuteczne wykonanie, nie zaś samo wytyczenie jego celu; Szekspir we wspomnianej maksymie przeciwstawi sobie *performance* i *irresolute purpose*. Skoro historia, jak utrzymuje Northumberland w II części *Henryka IV*, jest „dzikim czasem” (*the times are wild*) (1.1), skoro – jak już wiemy – żyjemy, dążąc do uznania konieczności i wymogów czasu, przeto każdy moment winien być wypełniony działaniem. „Każda / Chwila winna być matką krwawych czynów” – kończy Northumberland. Tymczasem słowo opóźnia czyn lub, co gorsza, zmienia jego znaczenie, sprawia, że nie jest tym, czym się wydaje. A zatem niepostrzeżenie staje się elementem wydarzenia, więcej nawet – samo jest wydarzeniem. To już przejście do nowoczesnego świata, w którym słowo jest czynem. Doskonale wie o tym Antoniusz, gdy przystępuje do swej funeralnej oracji.



„Szanują tylko to, co dłoń zdziała”. Jednym z powodów klęski Greków od lat bezskutecznie oblegających Troję są właśnie niewłaściwe relacje panujące w greckim świecie między myślą i słowem z jednej strony a marsowym czynem – z drugiej. Ulisses w swych słynnych przemowach w I akcie *Troilusa i Cressidy* w tych kategoriach przedstawi destruktywne zachowanie Achillesa i Ajaxa: „[...] gardzą także / Przewidywaniem i szanują tylko / To, co dłoń zdziała” (1.3). To, co wydaje się zasadnicze, to relacja między słowem, działaniem i czasem. „Dłoń” ubiega swym czynieniem (*forestall*) czyn właściwy; jej działanie ma charakter uprzedzający („gardzą” Słomczyńskiego to *forestall* oryginału), zapobiegający (*forestall*) mądrymu działaniu. Nie myślę, lecz działam. Czyn to nie sprawa myślenia, lecz fizycznego gestu dłoni czy ramienia. Winien natomiast zrodzić się z wyprzedzającego go myślenia (*prescience*). Czyn dokonany tylko i wyłącznie mocą ręki jest niczym więcej jak ręko-czynem (starszy przekład Zofii Siwickiej tak właśnie oddaje fragment tekstu mówiący o *act of hand*). Wyłącznie już „ręko-czynem”, a nie czynem mężnym, wynikającym z mądrości i namysłu, jest sposób, w jaki Achilles pozbawi w *Troilusie i Cressidzie* życia Hektora: nie w pojedynku, lecz z zimną obojętnością bandyckiego bossa nakazującego swym siepaczom wykonanie wyroku na bezbronny przeciwniku. Nie ma już nic prócz czystej nienawiści, która eliminuje nawet gniew. Nie ma mądrości, są tylko „nikczemne myśli”: „Starałem się podczas wojny widzieć przeciwnika zawsze bez nienawiści, oceniając go wedle kryterium męskiej odwagi. Dążyłem do spotkania w walce, by go zabić, oczekując odeń tego samego. Nigdy jednak nie kierowałem pod jego adresem nikczemnych myśli”²²⁹. Z pewną przesadą można rzec, że historia (o której mówi się w dziełach Szekspira, że jest „rzeźnią”) jawi się w znacznej mierze jako dzieje czynów dokonywanych po to, aby uprzedzić działania innych (czasownik *forestall* nabiera mocnego znaczenia), jest czynieniem bez namysłu. Krótko: historia jest w specyficznym sensie „bez-myślna”.



„[...] pokażemy najpierw / Najgorszy towar, wierząc, że być może / Da się go sprzedać”. Ulisses kontynuuje swą przemowę jednoznacznie w tym duchu. Dzisiejszemu czytelnikowi Szekspir zdaje się mówić, że

229 E. JÜNGER: *W stalowych burzach*. Przeł. W. KUNICKI. Warszawa, Czytelnik, 1999, s. 53. Patrz także uwagi Zbigniewa KADŁUBKA na ten temat w książce *Święta Medea...*, s. 136–138.

u progu nowoczesności Europa, porzuciwszy klasyczny ład określany mianem *degree*, odeszła także od oryginalnego, początkowego znaczenia konfliktu i wojny. Przestała ona oznaczać mężne starcie dwóch ludzi, którzy nawet śmierć usiłują wpisać w ramy jakiegoś piękna (przypomnijmy choćby choreografię szermierczych pojedynków), przejęła natomiast rolę anonimowej barbarzyńskiej rzezi. Dzieje to krwawe czyny wojenne, lecz teraz pozbawione są „mądrości”. Achilles, Patrokles, Ajax, a ich wzorem coraz więcej Greków mniema, że wojna i mądrość nie idą w parze, *count wisdom as no member of the war*. Historię w coraz większym stopniu kształtuje bez-myślność czynu będąca wynikiem deprecjowania namysłu, który wymaga czasowego niedziałania, tego, o czym Ulisses mówi jako o „ciszy umysłu” (*the still and mental parts*), „umiejętności rozpoznania” (*observant toil*), „przenikliwości duszy i rozumu” (*fineness of their soul*). Idąc za myślą Zbigniewa Kadłubka, powiedzieć można, że nowoczesny świat zaspokaja się gniewem i nienawiścią, tam szuka swego miejsca zamieszkania. Tymczasem grecki świat poszukiwał dróg przemiany prowadzących od gniewu do spokoju ducha, od *menis* do *galene*, od pasji niewolnej od nienawiści do uspokojenia będącego niczym *glatte Meeresfläche*, w którym to stanie dusza jest „jak gładka powierzchnia uspokojonego po burzy morza”²³⁰. W nowoczesnym świecie mądrość wojny nie należy już do domeny filozofii czystej ani do sztuki dobrego życia. Jest co najwyżej kalkulacyjną mądrością kupiecką, w której wszystko, nawet bezmyślność, ma swe miejsce i swą cenę. Gdy Hektor rzuci wyzwanie greckim wojownikom, Ulisses doradzi niewystawianie do pojedynku najlepszego, w myśl kupieckiej zasady odradzającej zaczynanie transakcji od najlepszego towaru: „A my, jak kupcy, pokażemy najpierw / Najgorszy towar (*our foulest ware*), wierząc, że być może / Da się go sprzedać” (I.3). Dlatego do pojedynku ma stanąć „zwalisty” (*blockish*), „głupi i bezmózgi” (*dull brainless*) Ajax. W ekonomii wojny, stanowiącej o historii, głupota nie jest bezużyteczna. Kwestią najważniejszą natomiast jest to, jak pozbawić ją samostanowienia i podporządkować decyzjom pragmatycznej „mądrości”. Ajax nie dlatego stanowi zagrożenie, że jest głupi, lecz dlatego, że jako samowolny („Ajax także stał się samowolny”, *self-willed*) wymyka się spod kontroli „mądrej” władzy.



„Słowo / »Rebelia« czyni ich ciało odrywało / Od duszy”. W *Henryku VIII* Szambelan ostrzega potencjalnych oskarżycieli Wolseya, by mieli się

230 Z. KADŁUBEK: *Święta Medea...*, s. 136.

na baczności, ponieważ mowa potężnego kardynała jest jego śmiertelnie groźną bronią: „Nie czyńcie żadnych prób, aby nań natrzeć; / Gdyż jego język ma moc czarodziejską / I władza królem” (3.2). Język, *tongue*, pojmowany tu dwojako: jako organ cielesny i jako mowa, jest instrumentem czarnoksięskim i magicznym, *witchcraft*, a ponieważ władza królem, zatem to on ustanawia czyny i historię. W II części *Henryka IV* słowo decyduje o losie politycznych i militarnych wydarzeń. Buntownicy walczą niechętnie: „Gdyż słowo / »Rebelia« czyny ich ciał odrywało / Od duszy. A więc walczyli niechętnie, / Jak ludzie, którym każą pić lekarstwo” (1.1). **Cała scena polityczna zostaje więc ustawiona tak, aby ocalić podejrzaną słowo, zmieniając jego znaczenie z gestu anarchicznej bezbożności, podnoszącej rękę na bożego pomazańca, na religijną służbę najlepszej sprawie.** Ludzie okazują się sługami słowa, to ono bowiem dobiera ich tak, aby dopomogli przemianie jego znaczenia. Dlatego Arcybiskup Yorku dołącza do rebeliantów. Gdy poprzednio pojęcie „rebelia” „ich ducha i dusze mroziło”, teraz „biskup zmienia bunt w religię. / Wierzą, że szczerzy jest i świętobliwy / Więc idą za nim i ciałem, i duszą [...]”. Słowo staje się architektem polityki.



„Proszę, nie stawiaj granic moim słowom”. Język jest wiatrem historii. Królowa Małgorzata w III części *Henryka VI* dosłownie odbiera mowę Henrykowi, wiedząc, że wypowiedź króla pokrzyżuje jej plany polityczne. Mowa jest dopuszczona tylko wtedy, gdy popycha nawę państwa w pożądanym kierunku. „Wyzwij ich albo warg swych nie roztwieraj” (2.2) – mówi Królowa, a owa polityczna ce(n)zura jest tak silna, że Henryk musi posłużyć się majestatem urzędu, aby spróbować obronić prawo do posłużenia się językiem: „Proszę, nie stawiaj granic moim słowom; / Jestem monarchą i wolno mi mówić” (2.2). Ale nawet to nie skutkuje, bo świat *Realpolitik* osiągnął taki stan, w którym słowa nie tylko zostały oddane w służbę interesu politycznego, lecz w ostatecznym rozrachunku muszą ustąpić miejsca czynom. Postulat owej złowrogiej ciszy odnajdziemy w krótkiej kwestii Clifforda: „Mój władco; rany, z której się zrodziło / Nasze spotkanie, nie uleczą słowa; / Więc zamilcz”. Jacques Derrida przywołuje myśl Benjamina, iż słowa są żagłami dialektyka, a prawdziwa sztuka polega na umiejętności odpowiedniego ich ustawiania wobec wiatru. Tę samą siłę dostrzegają adwersarze w Królowej Małgorzacie, „Która tak wiodła cichego Henryka, / Chociaż królował, jakby była żaglem / Wzdętym wichurą, zmuszającym okręt, / By nadal płynął, rozbijając fale” (2.6). Pozbawiony mowy, Henryk jest bezwładnym kadłubem, którym poruszają żagle cudzej retoryki. **Nie tylko**

trzeba wiedzieć, co się dzieje, lecz przede wszystkim trzeba wiedzieć, kto mówi, a komu głos został odebrany.



„[...] dzieje nasze pełnym głosem / O czynach naszych powiedzą donośnie”. Wielka, lecz fałszywa nadzieja polityki polega na odsunięciu, wyciszeniu języka, tak aby „przemawiały” jedynie czyny. Te bowiem świadczą bez pośrednictwa zwodniczego słowa o wielkości czyniącego. Nadzieja to jednak fałszywa, gdyż nawet ona sama oznajmia się słowem, a retoryka tej enuncjacji nawiązuje wprost do mowy. Oto w *Henryku V* król tak decyduje o podjęciu wojennych kroków wobec Francji: „Gdyż albo dzieje nasze pełnym głosem / O czynach naszych powiedzą donośnie, / Lub niech jak niemy turecki niewolnik / Grób nasz utraci język i nie będzie / Uczczony nawet pomnikiem woskowym” (1.2). Nadzwyczajna obfitość odwołań do mowy w tym fragmencie wysławiającym czyny (*acts*), które, chociaż bezsłowne, jednak muszą przemówić donośnie pełnym głosem (*with full mouth*), i nawet grób, domena wieczystej ciszy, nie może zostać pozbawiony języka (*tongueless mouth*). Historia nie może zatem być niema (*mute*), wtedy bowiem przestałaby być przejawem spełniania się wolności (*our history shall with full mouth / Speak freely of our acts*); historia, choć mają ją tworzyć czyny, a nie słowa, nie może się obejść bez języka. Dzieje pozbawione mowy są dziejami zniewolenia, stają się historią „niemego tureckiego niewolnika” (*Like Turkish mute*). Wolność dziejów to wolność słowa, ale nie możemy nie zauważyć, że wolność to zwycięskiego angielskiego monarchy, a nie tureckiego niewolnika. Świat przywiązuje wagę do dziejów zwycięzców lub heroicznie przegranych, te bowiem dzieje „przemawiają” do jego politycznej rzeczywistości. **Dzieje codziennej, lecz peryferyjnej krzywdy (niewolnik turecki) bywają na ogół nieme i nikt nie użycza im ucha.**



To speak freely with full mouth. Usta są instrumentem, za którego pomocą czyny przemawiają do potomnych i – sławiąc bohaterskie dzieje – tworzą historię jako mowę grobów oraz epitafiów (przemowę Henryka V kończy słowo *epitaph*). Może dlatego warto zwrócić szczególną uwagę na Falstaffa, figurę, której usta stanowią karykaturę owego historycznego powołania. Usta Sir Johna służą celom, które zaprzeczają wizji dziejów jako czynów godnych sławienia – Falstaff bowiem je i kłamie, odnajdując w tym przyjemność istnienia. Nie bez racji w *Wesołych niewiastach z Windsoru* Ford nazwie Falstaffa „epikurejskim nicpo-

niem” (*Epicurean rascal*). Usta oddane kłamstwu i kulinarnym uciechom zadają kłam ustom wznoszącym słowne pomniki historycznej „prawdy”. Pozostają one w służbie życia, gdy tamte spoglądają wiernie na śmierć – to dzięki ich służbie grób nie jest *tongueless*. Posłuchajmy jednej z ostatnich kwestii Falstaffa z I części *Dziejów Króla Henryka IV* wygłoszonej na polu bitwy, na którym Falstaff udawał nieboszczyka: „Śmierć jest oszustwem, bo umarły jest tylko oszustem udającym człowieka, choć nie ma w nim życia. Lecz szukać, że się umarło, kiedy się żyje nadal, nie jest żadnym oszustwem, gdyż pozostaje się nadal prawdziwym i doskonałym wizerunkiem życia” (5.4). Nie myli się Harold Bloom, gdy nazywa Falstaffa w swym Szekspirowskim *opus* „nauczycielem”, chociaż jego pedagogia jest w istocie kontrpedagogią (o co zresztą monarcha ma do Falstaffa pretensję jako do tego, kto psuje i deprawuje młodzież, oskarżenie stawiające naszego rycerza w towarzystwie Sokratesa). *Counterfeit* jest słowem, któremu musimy się tu przysłuchiwać. Śmierć jest *contra factum*, imitacją, naśladowaniem, a zatem sprzeciwia się dziejom, których powołaniem jest tworzenie czynów, czyli faktów właśnie. Śmierć jest przeciw-dziejowa, a zatem grób musi pozostać *tongueless*. **Prawdą jest to, co służy życiu (*the true and perfect image of life indeed*), a więc to, co zajmuje usta czymś innym niż głoszenie chwały niosących śmierć czynów. Dlatego Falstaff, jako „epikurejski nicpoń”, je i kłamie. W imię życia nie chce, jakby zgadzał się z Panią Ford, „tracić czasu na gry słów”.**



„Jedzenie i picie”. Może nie powinniśmy lekceważyć Falstaffa, umieszczając go wśród galerii rycerzy samochwałów. Nie jest w żadnym wypadku wzorem cnót. Gdy na polu bitwy natknie się na martwego już Hotspura, nie zawaha się przed przebicciem trupa mieczem, by zaznaczyć własne rzekome męstwo. Ale Falstaff jest uosobieniem życia; dlatego nieustannie je i pije. Kulinarium wyznacza porządek jego świata. „Pójdźmy, będę pił z tobą, lecz nie mogę zwlekać z obiadem” (3.2) – zawoła do Pana Pobieźnego. Jego kuzynami w tej materii są Sir Toby i Sir Andrzej z *Wieczoru Trzech Króli*, mężowie „wielkiej wiedzy” (*scholars*), przekonani o tym, że głównymi elementami życia są „jedzenie i picie” (*eat and drink*) (2.3). Wchłanianie pożywienia jest dla nich sposobem rozwiązywania dylematów świata. W ostatniej scenie II części *Henryka IV* Falstaff powie Panu Pobieźnemu: „Nie lękaj się cieni; pójdź ze mną na obiad” (5.5). A ucztowanie nie jest nigdy samotne. Falstaff nieustannie podejmuje wysiłek gromadzenia wspólnoty stołu. Kończąc wspomnianą kwestię, doda: „Pójdź i ty, porucz-

niku Pistolu, pójdź Bardolphie” (5.5). Gastronomiczne wyczyny Falstaffa dokonują się w kompanii najczęściej mocno podejrzanej, nie takiej, jaka przystoi prawdziwemu rycerzowi. W I części *Henryka IV* król napomni swego syna, jednego z komilitonów Falstaffa, za to, że „igrał płocho / Wśród płytkich błaznów, słomianych wesołków / [...] Obcując z nędzną gawiedzią” (3.2). Falstaff otacza się owymi wyrzutkami, ludźmi w opinii powszechnej pozbawionymi honoru, sprowadza na manowce przyszłego króla, a jedzenie odgrywa w tym procesie rolę podstawową. W ogrodzie Pana Pobieźnego towarzysz Falstaffa śpiewa: „Tylko jedli, tylko pili, / Boga cały rok chwalili. / Bylebyśmy zakupili / Tanie mięso, moi mili, / Droga dama ma umili / Życie całe w jednej chwili [...]” (*Henryk IV*, część II, 5.3).



„Jedzenie i picie”. Kto je, tego usta nie mogą zająć się przemową; jedzenie ucisza słowo. Falstaff jest smakoszem, gdyż uciechy stołu zatrudniają jego usta jedzeniem, a tym samym pozwalają mu uniknąć pułapek słowa. Na początku V aktu I części *Henryka IV* Falstaff dokonuje analizy słowa „honor” pod kątem jego przydatności do obrony życia: „Czy honor złoży złamaną nogę? Nie. Lub rękę? Nie. A czy ukoi ból z rany? Nie. Więc honor nie ma żadnej zręczności jako chirurg? Nie. Czym jest honor? Słowem. Czym jest to słowo »honor«? Powietrzem. [...] Honor to tarcza ozdobna na trumnę – i taki jest kres mego katechizmu” (5.1). „Honor” jest tylko (po)wietrznym słowem nadużywanym do tworzenia dziejów i użyczającym języka grobom; dlatego – powtórzmy – Falstaff je i pije. Jest samą cielesnością. Sam o sobie powie: „[...] nie poniosę już nigdy pieszo mego cielska (*flesh*) tak daleko” (2.1). Nie tylko *body*, lecz właśnie *flesh*, mięsista, mięsna i krwista substancja, pulsująca nieznaną ograniczeń energią życia. Usta Falstaffa są „wygadane”, lecz ich gadanina ma służyć zdystansowaniu się do słowa. **Słowo kłamie, mięso jest prawdziwe.** Dlatego, uwodząc Panią Ford, Falstaff zarzeknie się, że nie potrafi kłamać i „gadać, [...] jak to czynią te cedzące słowa paki głogu, które pojawiają się jak niewiasty w męskich szatach i pachną jak ulica Zielarzy latem” (3.3). Gdy w tych samych *Wesołych niewiastach z Windsoru* Pistol przedstawia miłosne zapęły Falstaffa uwodzącego „wszystkie: szlachcianki, prostaczki, / Biedne, bogate, sędziwe i młode” (2.1), przypisze im wyraziste pochodzenie anatomiczne: „Wątroba bucha żarem” (*liver burning hot*). Falstaff to surowa materia życia podtrzymującego za wszelką cenę swe istnienie; niemal upostaciowanie Spinozańskiej *perseverare conatur*.

„Dobre cielsko, dzięki ci”. Ciepło mięsnej substancji sprzeciwia się chładowi śmierci właściwemu dziejom. Jeśli w filozofii Falstaffa śmierć jest przeciwdziejowa, on sam musi być bytem rozgorączkowanym, buchającym ciepłem mięsa, wina i seksu. Na początku *Wesołych niewiast z Windsoru* przedstawi się, mówiąc: „W istocie wiele ważę” (1.2); Pani Ford przedstawi postać Falstaffa znacznie dosadniej, czyniąc z niej niemal monstrum: „Jaka nawałnica, ciekawam, wyrzuciła tego wieloryba (*this whale*) z brzuchem wypełnionym tyloma baryłkami oleju na brzeg w Windsorze?” (2.1). Falstaff jest więc w świecie ludzkim jakby nie w swoim żywiole; wyrzucony na jego zimne brzegi, umiera, dziwiąc się tej niepojętej, wykalkulowanej rzeczywistości. **Jest samym życiem, które nie mieści się już w czysto ludzkich miarach i rozmiarach.** Nie ciało, lecz cielsko. Ta różnica wiele mówi, dlatego musimy z całą powagą potraktować wyznanie Falstaffa: „Dobre cielsko, dzięki ci” (1.2). Podobnie jak całą krótką kwestię, z której pozwoliliśmy sobie wyjąć to wyznanie. Dochodzi w niej bowiem do rozdzielenia nie tylko ciała i ducha, podmiotu i ciała, Falstaffa jako indywiduum i ciała będącego tegoż indywiduum egzystencjalnym instrumentem. Wyłania się wszakże jeszcze jedna instancja, „ja”, które zdaje się sprawować władzę zarówno nad ciałem, jak i nad „Falstaffem”. Następuje to, co Nietzsche nazywał podwojeniem swojego „ja”: „Patrzeć na własne przeżycia tak, jak zwykliśmy patrzeć na przeżycia stające się udziałem innych osób – bardzo to uspokaja i jest remedium godnym polecenia”²³¹. Falstaff jest teraz „starym kałdunem” (*old Jack*) kierowanym przez „ja”. „Naprzód, a więcej wycisnę z tego starego ciała niż dotąd” (2.2), lecz oryginał wyraźnie rozgranicza role: jest Falstaff jako „stary kałdun” oraz jego „stare ciało” (*old body*), lecz jest także „ja” planujące działania i nimi kierujące – *I’ll make more of thy old body than I have done*. Na pytanie, kim jest ów „Falstaff”, trzeba by odpowiedzieć: jest tym, co zgromadziło się jako pewien zasób fizycznych i psychicznych stanów i co następnie zasób ów ucieleśniło. Ten „Falstaff” to przeszłość wcielonego życia, to, co minione, ujęte w kształt ciała. „Ja” natomiast byłoby projekcją przyszłości, rzutem tego, co ma się wydarzyć, dokonany z punktu „teraz”; „ja” kształtuje na razie nie ciało, lecz bieg wydarzeń, jest marzeniem i planem, który ma się dokonać za pośrednictwem ciała, ale na razie ciało jest od owego spełnienia oddzielone.

231 F. NIETZSCHE: *Jutrzenka*. Przeł. L. KALINOWSKI. Kraków, Zielona Sowa, 2006, af. 137.

„Dobre cielsko, dzięki ci”. Podobnie jak Kaliban, Falstaff stanowi problem dla wyobraźni. Niczym pierwotny mieszkaniec wyspy Prospera, przybiera rozmaite kształty. Wiemy już, że jest „wielorybem”, ale bywa także, zdaniem Pani Ford, „plugawym bukłakiem” i „wodnistą dynią” (*watery pumpion*) (3.3). Zwłaszcza pierwsze z tych określeń zaciekawia, ponieważ *unwholesome humidity* czyni z Falstaffa niemal alegoryczne przedstawienie wilgoci, co z jednej strony zdaje się sprzyjać życiu, lecz z drugiej – zważywszy ciepło ciała jako żywioł, w którym Falstaff szuka swego losu – wilgotność owemu życiu zagraża, zwłaszcza że Szekspir nazwie ją „niezdrową” (*unwholesome*). Dotykamy teraz czegoś istotnego. Jeśli cokolwiek czyni z Falstaffa figurę nieograniczonego, stającego się i płynącego życia, to są tym te dwie cechy: wieloformność jego postaci, po trosze ludzkiej, po trosze monstrualnej, a zatem pozbawionej jednoznacznego kształtu, oraz niepowodzenie podejmowanych przez niego przedsięwzięć mających nadać życiu określony bieg. Jeśli, jak chce Nietzsche, dionizyjskość życia polega na podporządkowywaniu sobie, „wchłanianiu” innych, przeto musi zakładać, że nastąpi niechybnie moment nasycenia, w którym życie zacznie się jakby „wylewać” z siebie, zaprzeczać sobie, tracić siebie, obracać wniwecz swe plany i zamierzenia. Tak dzieje się z Falstaffem, który ruszając na erotyczne i ekonomiczne podboje, traci wszystko w chwili, gdy zdaje się najbliższy celu. „Ach, jedynie Niebo wie, jak bardzo cię kocham, a ty sam odkryjesz to pewnego dnia” (3.3) – wyznaje Pani Ford, lecz jej zazdrosny mąż już stoi u progu i za chwilę Falstaff znajdzie się najpierw w koszu z brudną bielizną, a potem w zimnej Tamizie. „Życie dionizyjskie jest życiem w formie absolutnej (lub całkowicie niezwiązanej, roz-wiązłej), od-wiązanej od wszelkich presupozycji, oddanych na pastwę pierwotnego przepływu”²³². Rozwiązłość Falstaffa jest czymś więcej i mniej niż erotycznym wyuzdaniem – jest tym, co dzieje się, gdy życie, usiłując spełnić swoje zamierzenia i wyolbrzymione marzenia, nieuchronnie napotyka niepowodzenie, klęskę, śmierć.

„Ten, kto wierzy wszystkiemu, co one mówią, nie pozna nawet w połowie tego, co czynią”. Klęski Falstaffa są dotkliwe. Najpierw zostanie siłą

232 R. ESPOSITO: *Bios. Biopolitics and Philosophy*. Przekł. ang. T. CAMPBELL. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, s. 89.

wtłoczony wraz z praniem do kosza i wrzucony do Tamizy, następnie przebrany za starą kobietę, dotkliwie pobity kijem i obwiniony o czary, wreszcie wyszczypany i poparzony płomieniami świec w leśnej głuszy Windsoru. Wszystkie te sytuacje są wynikiem przemyślanej intrygi kobiet, w świecie farsy bowiem to niewiasty sprawują w istocie władzę, sprawnie funkcjonując w obrębie przyjętego systemu, a jednocześnie rozkładając go od wewnątrz. W ostatnim akcie *Antoniusza i Kleopatry* Prostak powie o kobietach, iż „ten, kto wierzy wszystkiemu, co one mówią, nie pozna nawet w połowie tego, co czynią” (5.2). *Mutterrecht* nadaje bieg wydarzeń, nawet jeśli wydaje się, że jest inaczej. To, co dzieje się z Falstaffem w jego miłosnych przygodach, dokumentuje dwa rodzaje ważnych przekroczeń. Po pierwsze, to, że kobiety uprawiają politykę życia, kontrolując wydarzenia nie przez ich zewnętrzne cenzorowanie; nie odrzucają świata, w którym żyją, lecz w jego środku działają na własną rękę. Nie są policyjną instancją nadzorującą; postępują jak wytrawne aktorki, które starannie przygotowują scenariusz akcji i pieczołowicie pilnują jej przebiegu, same stanowiąc najważniejszą „obsadę” poszczególnych scen. Po drugie, komiczne losy Falstaffa są odtworzeniem tragicznych losów bogów. Pierwszy epizod z koszem i Tamizą stanowi komiczne odwzorowanie losów tajemniczego dziecka powierzonego rzecze, których najbardziej znanym przykładem są losy Mojżesza wyciągniętego z wiklinowego kosza przez córkę faraona oraz Romulusa wyłowionego z Tybru przez wilczycę. Drugi nieszczęsny finał jest wspomnieniem tysięcy zamęczonych kobiet, oskarżonych o to, że posiadały wiedzę tajemną, czyli – jak ujmuje to Ford, okładając kijem przebranego za starą kobietę Falstaffa – „czarami, zaklęciami, lepieniem figurek”, pośredniczyły między światem śmiertelnych a sferą wyroków boskich. Windsorską nocą Falstaff znajdzie się w samym środku kompanii duchów, a tym samym poczuje zimne dotknięcie nie-ludzkiego: „To duchy: skona, kto do nich przemówi. / Nie wolno na nie patrzeć człowiekowi” (5.5). Ów zakaz, jakim noszący rogi Falstaff obwarowuje swe spojrzenie, czyni go figurą Akteona zatrzymującego się na progu śmierci. Falstaff przeżywający tragedię niespełnionych starczych amarów jest Dionizosem, w którym to, co tragiczne, splata się nierozdzielnie z komicznym. Pisze Norman O. Brown: „Szekspir pokazuje, jak tragedia staje się komedią. Dionizos jest komedią. Trzeba w nim poszukiwać żywiołu komedii”²³³.

233 D. PENDELL: *Walking with Nobby...*, s. 95.

„To duchy: skona, kto do nich przemówi”. Jeśli stary Falstaff w blasku księżyca skradający się leśnymi ostępami na tajemną miłosną schadzkę jest figurą komiczną i tragiczną jednocześnie, to dzieje się tak dlatego, że – jak Akteon – poszukuje nie tylko widoku nagiego ciała bogini, lecz dlatego, że ciało owo trzeba skojarzyć ze źródłem, w którym kąpią się nimfy i ich boska opiekunka. Zatem źródłem naszych poczynań i tęsknot jest nagość i to, z czym się łączy: namiętność i żądza. Nic więcej, ale i nic mniej. „Nic” nie jest tu obojętne, bo namiętność Akteona pozostanie nieskonsumowana, z jego związku nie tylko „nic” nie wynika, lecz także za próbę jego nawiązania zapłaci najwyższą cenę – rozszarpia go jego własne psy, skazując na nicość śmierci. A dalej, kiedy już Falstaffowi przyjdzie gorzko pożałować nocnej wyprawy, najchętniej zamilkłby, jak musiał zamilczeć Akteon, do którego Diana, zamieniwszy go już w jelenia, kieruje ironiczne polecenie: „[...] a teraz, jeśli potrafisz opowiadać, opowiadaj!”. Tę samą ironię rozpoznajemy w *Tytusie Andronikusie*, gdy wyrwawszy jej język, oprawcy mówią: „Idź i powiedz, gdy język zezwoli [...]” (2.4). I jeszcze jedna rzecz, na którą zwraca uwagę Pascal Quignard – Akteon, nagle zeszytywniały w ciele jelenia, cierpi, trwając w niespełnionym zeszytywnieniu („na jego zmoczonej głowie wyrastają jelenie rogi, równie wielkie i sztywne jak żądza, która podniosła mu sterczydło pod brzuchem”²³⁴). Dodajmy, jak Falstaff, może już tylko patrzeć, podglądać, mieć nadzieję, która nigdy się nie spełni: „Patrzenie (pożądanie) wypełnia rozkosz równa bezdennej rozpacz mężczyzny, który szczytował. Pożądaniu patrzącego nie grozi niemoc dotykająca tych, którzy już trysnęli spermą. Podglądacz pozostaje sztywny, podczas gdy mężczyźni po orgazmie kurczą się, nędznieją, słabną, smutnieją, drzemią”²³⁵.

„Chciałbym, żeby cały świat oszukano”. Jeszcze jedna cecha czyni z Falstaffa figurę życia potwierdzającego się w klęskach: uporczywość w powtarzaniu tego samego doświadczenia. Osobliwa i nietematyzowalna mądrość życia polega na tym, że nie sposób się nauczyć ani jego samego, ani też nie można się nauczyć niczego z niego. To, co nam się zdarza, to co najwyżej „nauczki” wynikające z poszczególnych sytuacji, w jakich przyszło nam się znaleźć, natomiast „nauczki” te nie mają nic wspólnego z „nauką” życia. W *Wesołych niewiastach* z *Windsoru* Falstaff

234 P. QUIGNARD: *Noc seksualna...*, s. 163.

235 Ibidem.

wpada w te same tarapaty, co więcej – czyni to z determinacją. Pani Prędkiej, po raz kolejny stręczącej mu Panią Ford i Panią Page, powie: „Uczynię to. To już trzeci raz” (5.1). Powtarzalność sprawia, że nauka życia i życie jako nauka nieuchronnie wymykają się naszym wysiłkom, a gorycz farsy, jaką są *Wesołe niewiasty*..., polega na rozpoznaniu, że wszystko staje się rodzajem szalbierstwa, wzajemnego uwodzenia się, które teraz przestaje się odnosić jedynie do doświadczenia erotycznego, natomiast staje się samym żywiołem naszego działania. Uwodząca siła oszustwa, oszustwo uwodzenia – oto opis życia w tej farsie Szekspira, w której komedia pomyłek miesza erotyczno-matrymonialne plany. Nabrany i poniżony po raz trzeci, Falstaff gani samego siebie za nieumiejętność „rozpoznania tak grubego oszustwa”. Ale wcześniej sam ustanowi oszustwo jako orbitę biegu świata: „Chciałbym, żeby cały świat oszukano (*I would all the world might be cozened*), gdyż mnie nie tylko oszukano, ale i pobito” (4.5). Falstaff niczego nie uczy ani siebie, ani czytelnika, wszelka bowiem nauka niechybnie uczestniczyłaby w oszukańczej grze uwodzących pozorów. Jedynym sposobem nauczania się życia jest to, by szybko porzucić daremne próby ustanowienia takiej nauki. Gdy przygotowuje listy do obydwóch kobiet, które zamierza w sobie rozkocharać, jego dyskurs połączy w kategorii „oszustwa” gospodarkę i politykę imperialnych podbojów z erotycznym spełnieniem: „Jest ona jak owe obszary Gujany, pełna złota i wszelkiej obfitości. Odszukam i oszukam obie [...], będą mymi Wschodnimi i Zachodnimi Indiami, a ja handlować będę z obiema” (1.3).



„Cóż to za świat jest, gdzie największe wady / Przemienia trzysta funtów rocznie – w cnotę!” (5.5). Fenton, w finale komedii stojący przed nami jako upragniony mąż Anny Page, której rękę zdobył pomysłem podstępnych przebieranek, powie co prawda, że jego czyn nie nosi „piętna oszustwa / Nieposłuszeństwa albo samowoli” (5.5), lecz sam określi zachowanie Anny jako „występek”. Ale występek to „wielce świątobliwy”: życie skupiające się na spełnieniu tego, co William Blake nazywał *Energies*, dążące do tego, aby zminimalizować swą zależność od „polityki życia”. Anna Page decyduje się na ryzykowny krok, aby obronić wolność swego życia od „polityki życia”, jaką reprezentują jej rodzice pragnący w imię tejże polityki dokonać wyboru za córkę. „Oto wybór mego ojca. / Cóż to za świat jest, gdzie największe wady / Przemienia trzysta funtów rocznie – w cnotę!” (3.4) – skarży się dziewczyna. Występek Anny jest „świętobliwy” (*holly*), „gdyż dzięki niemu uniknęła wielu / Tysięcy godzin przeklętych (*irreligious cursed hours*), jakimi / By obdarował ją

ślub pod przymusem” (3.4). Przymus nigdzie nie jest tak dokuczliwy, jak w sferze *matrimonium*; jednym z ważnych tematów Szekspira jest ukazanie rozbieżności między etyką a polityką *matrimonium*. Kwestia Błazna w I akcie *Wieczoru Trzech Króli*: „Wiele razy dobre powieszenie zapobiegało złemu małżeństwu” (1.5), pokazuje, jak ważna to sprawa. „Świątobliwość” (*the holy*) oznacza więc zwycięstwo etyki nad polityką, lecz – nie mniejmy złudzeń – zwycięstwo to osiągnięte zostaje za pomocą chytrych, podstępnych, a więc poniekąd „politycznych” środków.



„Cóż to za świat jest, gdzie największe wady / Przemienia trzysta funtów rocznie – w cnotę!”. Za „świętobliwe” i dobre uznaje się więc to, co pozwala nam uniknąć „tysięcy godzin przeklętych”, te zaś są wynikiem ograniczenia wolności życiowego wyboru. Wolność jest wolnością do wybierania tego, ku czemu kieruje nas życie. „Występek” jest „świętobliwy” (*The offence is holy*), gdy rozpoznając różnicę między życiem a polityką życia, usiłuje w maksymalnym stopniu zachować odrębność tych dwóch sfer. „Życie albo trzyma politykę na dystans, unieruchamiając ją w jej naturalnych granicach, lub przeciwnie – życie pada ofiarą polityki i zostaje zawłaszczone przez politykę dążącą do ograniczenia twórczego potencjału życia”²³⁶. Tragedia spleciona nierozzerwalnie z komedią; konsekwencje tego w etyce są takie, że droga do „świętobliwości” prowadzi przez manowce „występków”, a rzeczywistość prawdy jest do pomyślenia i zrealizowania jedynie jako spór pozorów. Tak działa zachowujący *incognito* Księżę w *Miarce za miarkę*, tylko bowiem na drodze podstępu można próbować przywrócić rzeczom ich właściwy bieg: „Mój podstęp (*craft*) winie zapobiegnie; / Angelo nocą w łożu legnie / U boku dawnej narzeczonej, / Dziś tak nikczemnie porzuconej. / Pozorem zwalczę pozór złudny, / By stał się ciałem kontrakt ślubny (*old contracting*)” (3.2). Prawo zwalczające występki może zatriumfować (co zakłada sam Księżę, wyznając na początku tego samego monologu, iż „Kto trzyma miecz z Niebiosów wzięty, / Musi surowy być i święty”) jedynie dzięki bezprawnemu, wręcz grzesznemu zabiegowi.



„Wesprzyjcie mnie, bogowie o krwi gorącej!”. Tymi słowami modli się Falstaff w windsorskim lesie. Jak przystało na uosobienie życia, bogowie i zwierzęta wszędzie towarzyszą Falstaffowi. Po ostatecznej porażce

236 R. ESPOSITO: *Bios. Biopolitics and Philosophy...*, s. 32.

w leśnej przygodzie powie, że zrobiono z niego „osła”, a Ford doda, że także „wołu”. Lecz Falstaff wzywa bogów po to, aby poczuć całą energię życia, które nie rozróżnia między ludźmi, bogami i zwierzętami, umieszczając ich w jednym strumieniu metamorfoz. Mitologiczne opowieści przypominają wszak, że Zeus stał się bykiem, by uwieść Europę, a dla Ledy przybrał postać łabędzia. Miłość, która dla Falstaffa jest biologicznym popędem, niczym ponad „rozpustne ciarki chodzące po grzbiecie”, przemienia „zwierzę w człowieka, a czasem człowieka w zwierzę” (5.5). Lecz wezwanie bogów jest także usprawiedliwieniem człowieka, skasowaniem grzechu, otwarciem na radość doświadczenia bez poczucia winy. Falstaffowe pytanie: „Gdy bogom rozpustne ciarki chodzą po grzbiecie (*When gods have hot backs*), cóż mają czynić biedni ludzie?” (5.5), nieodległe jest od Augustynowego *Ama et fac quod vis*. Gdy więc rycerz pojawia się o północy w windsorskim lesie „z rogatą głową jelenia”, jest naiwnym głupcem, ale jednocześnie Akteonem, którego za chwilę psy rozszarpia za to, że stanowił czystą nadwyżkę życia. Grecki młodzieniec chciał nie tylko wdrzeć się spojrzeniem do świata bogów, lecz także ujrzeć jego przedstawicielkę w całym przepychu jej boskiej i kobiecej nagości (przypomnijmy jedno z Blake’owskich przysłów piekielnych: „Nagość kobiety jest dziełem Boga”). Tymi dwoma występkami potwierdza w dwójnasób swą *élan vital*. Lecz nadmiar życia wychyla się ku śmierci nadchodzącej – paradoksalnie – z wnętrza samego istnienia: Akteona nie zabije urażona i rozgniewana bogini, lecz – zamienionego w jelenia – rozszarpia go jego własne, dotąd posłuszne, psy.



„Wchodzi Falstaff z rogatą głową jelenia” (*Enter Falstaff disguised, with a buck’s head on*). Wiele mówi to wprowadzenie do 5. sceny ostatniego aktu farsy Szekspira. Falstaff sam jest teraz bogiem władającym naturą, stoi pomiędzy życiem i śmiercią, a ta niezwykła pozycja daje mu szczególną moc sprawczą. Pani Page obsadziła go wszak w roli ducha Hernego, dawnego leśniczego, który z rogami na głowie obchodzi dęby, rzucając uroki na trzodę i dzwoniąc łańcuchami. Falstaff, którego ciało to niemal nadmiar substancji życiodajnych, jest już zimnym duchem („jako prawdziwy duch, witam was” – powie Pani Ford i Pani Page), chociaż jako „leśny stwór” (*a woodman*) przepełniony jest gorącą żądzą. Ten paradoks uprawomocnia analogię z Akteonem, którego poroże jest „czystą nadwyżką, manifestacją seksualności tak wspaniałą, iż wręcz zagrażającą życiu, pochwałą życia całkowicie niedopasowaną do życia”²³⁷. Falstaff

237 D. PENDELL: *Walking with Nobby...*, s. 145.

naraża swe życie na szwank wtedy, gdy ulega namiętnościom mającym przysłużyć się sprawie życia. Za ich przyczyną trzykrotnie stanie niemal na granicy śmierci. Szekspir powraca do tego tematu: namiętności sprawiają, że stajemy się jednocześnie myśliwymi i zwierzyną łowną. Nie powinna nas zdziwić inkwokacja, jaką wznosi we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* jeden z Panów: „Boże, hamuj nasze żądze, bo gdy zostawisz nas samopas, jakimi stajemy się stworami!” (4.3). Namiętności każą nam bowiem zbliżyć się spojrzeniem do tego, co niedostępne, co – jak nagość bogini – obłożone jest silnym zakazem. Akteon jest figurą każdego zakochanego. Na początku *Wieczoru Trzech Króli* Księżę udaje się na polowanie, lecz łownym jeleniem żądzdy okazuje się on sam: „Wówczas zmieniłem się nagle w jelenia, / A me pragnienia, jak psy złe i wściekle / Odtąd ścigają mnie” (1.1).

Wraz z Akteonem powraca temat myślistwa jako czynności demaskującej to, co pragnie się ukryć i zamaskować. Zwierzę uciekające przed ludzkim prześladowcą myli pogonię, kluczy, stara się skryć w najgłębszym mateczniku, gdzie znajduje się enklawa bezpieczeństwa. Tak samo postępują bogowie, a zwłaszcza boginie mające podwójny interes, aby nie wyjawiać swojej obecności: jako nieśmiertelne, nie mogą dopuścić do spoufalenia się z ludźmi, jako dziewice muszą chronić swą cielesną nienaruszalność. W *Singspielu Acteon* Marc-Antoine’a Charpentiera, pochodzącym najprawdopodobniej z 1684 roku i noszącym podtytuł *Pastorale en musique*, Diana wraz z nimfami chroni się w cienistym zagajniku, gdzie „żaden śmiertelny nie ośmieli się ich niepokoić”, a najście Akteona kwitowane zostaje złowrobną kwestią, w której jego zachowanie naznaczone jest sankcją najwyższej karalności: „Podły śmiertelniku, / Jak śmiesz gwałtem występny / nachodzić nas tutaj”²³⁸. Roberto Calasso także łączy historię Akteona z metaforą łowów jako dialektyki odsłaniania tego, co pragnie pozostać zasłonięte, a Diana należy do tego samego szeregu bóstw, co Kalipso, której samo imię znaczy „ukrywająca”: „Osłona albo coś, co ujmuje, owija, otacza – wstążka, taśma, opaska – to najważniejszy przedmiot, jaki napotykamy w Grecji. Oznajmia, że to, co żyje samotnie, nie jest w stanie podołać takiemu istnieniu, że

²³⁸ Cyt. za: M.A. CHARPENTIER: *Actéon*. Nagranie Boston Early Music Festival Vocal & Chamber Ensembles. Radiobremen 2010.

zawsze potrzebuje tego, by przynajmniej było przesłanianie i odsłanianie, by pojawiało się i znikalo”²³⁹. Akteon usiłujący przeniknąć zasłonę dopuszcza się więc zamachu na samo bycie niczego tak niepragnące, jak właśnie pozostania w ukryciu (przypomnijmy słynną maksymę Heraklita: „Natura lubi się ukrywać”).

Powróci też w tej opowieści o zuchwałym myśliwym śmiech jako reakcja tego, co się ukrywa, na nadmiernie zadufane w sobie poznawcze wścibstwo śmiertelnych. Inny grecki łowca Alfejos owładnięty miłosną euforią tropi Artemidę, ta zaś dopuszcza go blisko siebie, lecz wcześniej maskuje siebie i swe towarzyszy, malując twarz gliną. Nie potrafiąc rozpoznać swej wybranki pod warstwą barwnego malowidła, Alfejos odchodzi jak niepyszny, ścigany ironicznym śmiechem bogini²⁴⁰. Jeszcze jedna klęska nadmiernie ciekawego rozumu, jeszcze jedno zwycięstwo tego, co chce pozostać w ukryciu.



„Oko dzisiejsze cieszy rzecz dzisiejsza”. Falstaff uosabia ciepło życia odłożone w ciele; „wątroba bucha mu żarem” – powie o nim Pistol. Tym, co mu zagraża, jest chłód, jaki przynosi przyszłość, w zamierzeniu mająca jeszcze bardziej podsycać dotychczasowe ciepło. Planując romans z Panią Ford i Panią Page, Falstaff żywi nadzieję na wzbudzenie żaru życiodajnej namiętności. Ciepło to jest życiodajne, gdyż wiąże się nie tylko z przeżyciem seksualnym, lecz także ekonomicznym. Zwracając się do ciała „Falstaffa”, jego „ja” powie: „Czy zechcesz teraz, kiedy tyle pieniędzy na ciebie wydano, przynieść zysk?” (2.2). Klęska tych planów dosięga obu sfer. Wrzucony do Tamizy przez służbę przemysłnych kobiet, mających erotycznie i ekonomicznie zapewnić mu przyszłość, rycerz wielokrotnie skarży się na zimno: „Brzuch mi tak przemarzło, jakbym łykał śnieżki, nie pigułki, dla ochłodzenia nerek” (3.5). Zimno jest zaprzeczeniem ucieleśnionego życia. „Wrzucono mnie do Tamizy rozpalonego do czerwoności i ochłodzono w wartkim nurcie jak podkowę [...]” (3.5) – poskarży się Panu Strumykowi. Gdy Falstaff umiera w *Henryku V*, jego zgon jest stopniowym zawłaszczaniem ciała/cielska przez grobowy chłód. Mówi Oberżystka, a w jej słowach pobrzmiewa wiele bezradnego współczucia wobec gasnącego życia: „A on poprosił,

239 R. CALASSO: *Zasługiny Kadmosa z Harmonią...*, s. 365.

240 Ibidem, s. 180.

żebym lepiej ukryła mu nogi. Wsadziłam rękę do pościeli i pomacałam mu te jego nogi; zimne były jak głaz. Później pomacałam mu kolana, a później wyżej i wyżej; wszystko było zimne jak głaz” (2.3). *All was as cold as any stone* – ciepła dłoń Oberżystki napotyka już tylko chłód gasnącego ciała/cielska. **Życie staje się historią grobów, nekropolią gęsto zastawioną pomnikami. Ale Falstaff ustrzeże się tej ewentualności.** Tylko kilka wspomnień o drobiazgach życiowych („nie znośił cieli-stej barwy”) i wszyscy ruszą dalej. „Pójdźcie, idziemy” – powie Pistol, i wszyscy pójdą na statki, które zabiorą ich w nadziei bogatych łupów do Francji. Falstaff byłby zadowolony. Nie przeszedł do historii. Wyziębł i jego grób pozostał *tongueless*. „Oko dzisiejsze cieszy rzecz dzisiejsza” (Tersytes w *Troilusie i Cressidzie*, 3.3).



„Pani, ograbiłaś mnie z wszystkich słów”. Jest jeszcze jeden sposób ucieszenia ust, metoda niepolegająca na zapełnianiu ich jedzeniem, a przecież będąca wymyślną formą konsumpcji. Jednocześnie myślimy o niej jako o minimalnej postaci działania, działania, które może mieć dalsze poważne konsekwencje, lecz na razie samo jest wyłącznie zapowiedzią czynów. To pocałunek. Całujący milczy, ucina wszelki dyskurs czynem, lecz czyn to, jak powiedzieliśmy, w stadium początkowym. Pozbawia nas słów, ale tylko zapowiada to, co ma później nastąpić. Stręczyciel Pandarus w *Troilusie i Cressidzie* najpierw zachęci Troilusa i Cressidę do pocałunku („Pocałunek na wieczystą dzierżawę!”), a gdy Pandarus skonstatuje: „Pani, ograbiłaś mnie z wszystkich słów” (3.2), postawi kropkę nad i: „[...] słowa nie płacą długów; ofiaruj jej czyny”. Pocałunek jest „lepszy” od słów (bo to już krok do „czynu”), ale wciąż jeszcze czynem nie jest. Tylko czyny mogą uregulować nasze zadłużenie wobec świata.



Saturninus „na stronie”: „Tę piękną damę – uwierzcie na słowo – wybrałbym, gdybym mógł wybrać na nowo” (1.1). W *Tytusie Andronicusie* Lawinia i jej imię staną się elementem gry między Bassaniem i Saturninusem, gry, która natychmiast przeradza się w spór prawny i brutalne działanie wojenne. Nowo wybrany cesarz Rzymu jeszcze nie zdążył wstąpić na tron, a już sprzeniewierzył się własnej, dopiero co ogłoszonej obietnicy. Zadeklarowszy chęć poślubienia córki Tytusa, ledwie dwadzieścia wersów później mówi „na stronie”, spoglądając na piękną i dziką branke wojenną Tamorę. **Czym byłaby historia, gdyby nie owe kwestie wygłoszone poza głównym nurtem wydarzeń, na ich**

marginesach, nieledwie za kulisami dziania? To one w istocie wprawiają w ruch główne wydarzenia, tam przechowuje się pozorna skrytość historii. Piszemy: „pozorna”, gdyż to, co zostaje zapowiedziane „na stronie”, nie będzie chciało tam pozostać; przeciwnie – przy najbliższej okazji będzie dążyć do zawładnięcia sceną, nie tylko do odegrania tam roli znaczącej, lecz wręcz królewskiej (Saturninus chce wynieść Tamorę „wyżej nad królową Gotów”). W przeciwieństwie do tajemnicy, która pieczołowicie chroni swą tajemniczość, skrytość praktykuje się jedynie chwilowo, prowizorycznie, tymczasowo. W imię tej skrytości zginie brat Lawinii, a niebawem i ona sama. Dlatego sekrety władzy należą do reżymu skrytości, a nie troskliwie chroniącej się tajemnicy. Nie osłaniają nikogo prócz władzy, a więc wcześniej czy później będą musiały stać się śmiertelnościami narzędziem. Słusznie na początku *Peryklesa* Thaliard mówi: „[...] sądzę, że był roztropnym i mądrym człowiekiem ten, który zapytany, o co pragnąłby prosić króla, odparł, że pragnie nie znać żadnej z królewskich tajemnic (*none of his secrets*)” (1.3).



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. *There is mystery in the soul of the state*. Tajemnicą państwa (*the state*) utożsamionego w przekładzie z władzą jest pewien rodzaj wiedzy, której władza zawdzięcza swą skuteczność. W *Troilusie* i *Cressidzie* Ulisses przybliżył nas do owej wiedzy, podsuwając nam pojęcie „przewidywania”. Gdy Achilles naiwnie dziwi się, że jego romans z Polixeną jest tajemnicą poliszynelem, Ulisses wyjaśnia: „Przewidywanie ciągle wypatruje; / Co do ziarenka zna złoto Plutona / I dno znajduje w niezgłębionych głębiach; / Biegnie wraz z myślą i tak jak bogowie / Odkrywa myśli w ich cichych kołyskach” (3.3). To, co konstytuuje władzę, to niestrudzona czujność wypatrywania, dociekliwość pozwalająca na przenikanie pod powierzchnię faktów. **Sekretem władzy jest zdolność usuwania sekretów wszystkiego, co nie jest władzą, tylko ona bowiem ma prawo do skrytości, gdy wszystko pozostałe musi stać się jawne. Władza jest „boska” w tym sensie, że dysponuje właściwą jedynie bogom mocą rozjaśniania tajemnic. Nawet myśl nie zdoła obronić swej tajemnicy przed władzą. Ale jednocześnie władza musi zabiegać o to, aby owa nadzwyczajna siła nie stoczyła się do poziomu zwykłej policyjnej dociekliwości lub administracyjnej cenzury. Władza, aby być „ładem”, musi osłonić swe roszczenia; gdy to uczyni, nie wyjdzie na jaw to, co powinno pozostać ukryte – że istotą władzy jest chęć rządzenia i zapewnienie sobie jego kontynuacji. Nie może pozwolić sobie na takie ujawnienie swego sekretu, na jakie decyduje się Klitai-**

mestra, która zamordowawszy męża, mówi do kochanka: „W domu tym / ty i ja rządzymy dzisiaj: / gdy zechcemy, będzie ład”²⁴¹. Dlatego Ulisses osłoni tajemnicę władzy odesłaniem do jej „ducha”, w którym zamieszkuje kolejna tajemnica: „Jest tajemnica skryta w duchu władzy, / Do której trwoga nie daje się wtrącić, / A działa ona w sposób bardziej boski, / Niż może pióro lub słowo wyrazić” (3.3). Władza to przemoc ukrywająca się za przesłoną tajemnicy; przemoc niepodlegająca przyjętym technikom artykulacji (dowiadujemy się z przemowy Ulissesza, iż władza jest *operation more divine / Than breath or pen can give expresseure to*) zyskuje osobliwy charakter (nie)obecności.



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. Szekspir używa wymiennie słów „tajemnica” i „sekrety”, lecz moglibyśmy spróbować je zróżnicować. O ile „tajemnica” (*mystery*) podsuwa nam myśl o bezradności języka, który w najlepszym razie potrafi dać nam zarys, kontur przedmiotu, o tyle „sekrety” (*secret*) odnosiłby się do tego, co sami próbujemy ukryć przed światem. „Tajemnica” z jednej strony pobudza naszą poznawczą energię, lecz z drugiej wyznacza linię oporu wobec nadmiernych ambicji poznania dążącego do zagarnięcia rzeczywistości; „sekrety” przeciwnie – studzi chęć poznania, każąc nam przyjąć niepełny obraz świata za kompletny i satysfakcjonujący, a zatem wygaszający poznawcze ambicje. Sztuka jest tym, co ma za zadanie odsłonięcie tej sytuacji, a zatem obnażenie władzy dzięki ujawnieniu i upublicznieniu jej sekretów. **Teatr nie tylko ukazuje sekrety władzy, lecz wręcz pokazuje, że sekret jest istotą władzy. Władza chroni się w swej sekretności.** W *Rzymskim aktorze*, sztuce Philipa Massingera, której fragment przytaczam tu za Jerzym Limonem, aktorom wytyka się to, że dążąc do ujawnienia konkretnych sekretów władzy, szkodzą temu, co dla władzy najbardziej istotne: utrzymaniu *status quo*: „Tymi jesteście, / Co czasu sekrety zgłębiacie / I, fałszywe przybierając imiona, na scenie / To przedstawiacie, czego wzrok dotknąć nie powinien”²⁴². Odpowiedź aktorów jest jasna: ogłaszanie światu (*publishing to the world*) „sekretnych zbrodni” jest ich powinnością. Wygląda na to, że życie publiczne kształtuje się między tymi dwoma tendencjami. Z jednej strony jest „sekretność” władzy, wysnuwającej, wydzielającej z siebie (*to secrete* – wydzielać, jak jedwabnik wytwarzający z siebie nici,

241 AJSCHYLOS: *Agamemnon*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii antycznej...*, s. 139.

242 J. LIMON: *Dangerous Matter...*, s. 7.

którym człowiek nadaje szlachetne przeznaczenie) sprawy do niej należące, które wszakże musi osłonić i skryć za kurtyną spraw publicznych, ale i częściowo ujawnić jako publiczne właśnie; z drugiej – dążenie tych, którzy uznają się za adeptów sztuki artykulacji, do tego, aby ową sekretną „resztę” nazwać i wypowiedzieć.



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. Massinger w swej filipice przeciwko aktorom i jednoczesnej ich apologii posługuje się interesującym czasownikiem: na scenie dokonuje się potrójne przeniesienie, skutecznie wydobywające daną sytuację z jej realnej otuliny po to, aby mogło nastąpić ujawnienie owej sekretnej „reszty”. Wszystko za sprawą czasownika *traduce*, który niczym Prospero, mag-władca (przypomnijmy – *traduce* zakorzenia się w rzeczowniku *dux*, a zatem władza leży u początków tego słowa) przebudowuje (znów jak Prospero) przestrzeń. Przeniesienie pierwsze: to, co rzeczywiste, zostaje umieszczone na scenie (*on the stage*) za sprawą władczego gestu; jak w *Hamlecie*, artysta okazuje się władcą skuteczniejszym niż monarcha, a jego gest poraża królewski majestat. Przeniesienie drugie: aktorzy sceny politycznej przenoszą się na scenę teatralną, tracąc swą „nietykalność”, jaką dawała im wysoka pozycja, miejsce poza zasięgiem spojrzenia przeciętnego obywatela. Massinger wyraźnie podkreśla, że chodzi o utratę immunitetu, jako pierwszy krok w stronę niebezpiecznego wyjawienia sekretnej „reszty” polityki: *and traduce / Persons of rank and quality of both sexes, / And, with satirical and bitter jests, / Make even the senators ridiculous / To the plebeians*. Przeniesienie trzecie: pozbawionym, nieosiągalnej dla innych, pozycji politykom, „przetłumaczonym/przeniesionym” (pamiętajmy o bliskości *translate*), sprowadzonym do kręgu satyry i gorzkiego żartu, zostaje odebrana „sława”. To punkt końcowy tego procesu, na którego jednym biegunie są ci, którzy zabiegają o sekretność właściwą wzniosłej pozycji władzy, na drugim zaś – dążący do ich defamacji, do której osiągnięcia potrzebują dostępu do owej sekretności.



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. W scenicznym świetle skryte jest to, co dzieje się „na stronie”. Są miejsca, w których tekst rozpisany jest podwójnie i rozgrywa się w równoległych światach: tego, co wygłoszone, i tego, co ledwie wypowiedziane scenicznym szeptem. Tajemnice królów należą do tego ostatniego kręgu. W II akcie *Troilus i Cressida*

Nestor i Ulisses reprezentujący najważniejsze atrybuty władzy (wiek, doświadczenie, przebiegłość dyplomatyczną i męstwo) kreują bieg wydarzeń wedle zasady nadającej prymat polityce homosferycznej nad polityką heterosferyczną. Trzeba najpierw umiejętnie rozegrać sprawy wewnątrz własnego obozu, zanim będzie można skutecznie stanąć twarzą w twarz z przeciwnikiem. Oznacza to nie tylko wytyczenie podziałów wewnętrznych, lecz także ich podsycanie po to, aby podrażniona ambicja znów pobudziła i zjednoczyła siły przeciwko wrogowi. Nim ruszą ponownie pod mury Troi, Nestor i Ulisses misternie konfliktują z sobą Ajaksa i Achillesa. „Ich rozdźwięk miłszy nam jest niż współbrzmienie” (2,3) – powie Nestor. Jak z tego wynika, działanie polityczne polega na (1) bezlitosnym manipulowaniu personalnymi konfliktami i animozjami, z myślą o tym, aby wygrać je z najlepszym skutkiem dla sprawy określonej jako „ogólna”, oraz na (2) takim kształtowaniu procesu politycznego, aby zainteresowani nie byli w żadnym przypadku świadomi tajemnego, postronnego dyskursu, który w istocie zarządza ich postępowaniem. O wszystkim tym mówią uwagi wygłaszane „na stronie” w trzeciej scenie II aktu *Troilus i Cressida* osiągające apogeum w spostrzeżeniu Nestora, odsłaniającym – lecz wciąż w tajemnicy, wciąż jedynie i aż „na stronie” – stopień, do jakiego pozornie autonomiczne indywidualne działanie (w tym wypadku próżnego i ograniczonego Ajaksa) jest wynikiem ukrytej reżyserii: „Jeszcze nie rozgrzał się dostatecznie. Zmusz go do przełknięcia nowych pochwał. Wlewaj, wlewaj; jego duma wyschła”. Podobnie w drugiej scenie II aktu *Miarki za miarkę*, w której Lucio „na stronie” kilkakrotnie napomina („jesteś zbyt zimna”) Izabelę usiłującą uzyskać od władcy ułaskawienie skazanego na śmierć brata.



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. Skrytość jest „podchodzeniem” rzeczywistości, „pod-szywaniem” się pod nią, drugim, mniej widocznym splotem zdarzeń i wypowiedzi stanowiących pod-szewkę świata. Dlatego w *Andronikusie* Marcus nazwie Tamorę *subtle Queen of Goths*. *Subtle* oznacza tu zgodnie z etymologią to, co znajduje się pod, *sub*, główną fakturą materii, *tela*. Trafnie więc Słomczyński tłumaczy to jako „podstępna królowa Gotów”; podstępna, czyli postępująca skrycie, pod-szywająca wydarzenia osobną dzianiną swych planów, podchodzącą coraz wyżej w stronę powierzchni wydarzeń, tak by stopniowo to właśnie owa pod-szewka stawała się główną, zewnętrzną tkaniną. Historia ludzkości jest w tym sensie dziejami „subtelności”, katalogiem podstępów, w których spełnia się skrytość.



„Jest tajemnica skryta w duchu władzy”. Materia wydarzeń wynika ze stopniowego nakładania się na siebie kolejnych pod-szewek, warstw tkanych w skrytości, by mogło przebłyśnąć słońce świata natychmiast mroczniejące pod chmurą kolejnej pod-skrórnej tkaniny. „Tkannina żywota naszego (*the web of our life*) spleciona jest z różnobarwnej przędzy” (4.3) – czytamy we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Skrytość stanowi pod-łoże historii. Na końcu *Tytusa Andronikusa* Tamora przychodzi z myślą wciągnięcia Andronika w pułapkę, ale nie wie, że sama padnie ofiarą podobnego zabiegu. Przypomnijmy znaczenie uwag wygłaszanych na uboczu sceny, skrycie wytłumionych, tak by nie dotarły do niczych uszu. Teraz mamy aż dwie, jedna po drugiej. Tamora: „[...]ja stąd odejdę, / By memu panu cesarzowi donieść, / Jak się udało żart wprowadzić w życie”. Na co Tytus: „Poznałem wszystkich, choć im się wydaje, / Że obłąkany jestem. Chcę przechytrzyć / Chytre zamysły tej piekielnej matki [...]” (5.2).



„Wskaż mi mordercę, ja go ukazę”. Tragedia Tytusa jest tragedią tragedii jako formy doznawania losu. Sofokles czyni Edypa człowiekiem tragicznym za sprawą *hamartia*, winy niezawinionej, niezwykle splotu okoliczności sprawiającego, że człowiek za wszelką cenę uciekający przed złem właśnie wtedy niepostrzeżenie zbliża się do niego tak bardzo, że zostaje przez nie wchłonięty. Nikt tak nie pragnął uniknąć ojcobójstwa jak Edyp, ale to jego miecz zagłębił się w ciało nieznanego mężczyzny na skrzyżowaniu zakurzonych, rozgrzanych dróg. Edyp w najlepszej wierze szuka winnego, aby ocalić Teby, nie zdając sobie sprawy z tego, że ściga samego siebie. Kiedy przyrzeka dociec, kto jest winny mordu, przyjmujemy jego obietnicę z całą powagą. Gdy w ostatnim akcie *Tytusa Andronikusa* zbrodniczy synowie Tamory uczestniczący w zaaranżowanej przez matkę maskaradzie proszą Andronika, którego zięcia zamordowali, a córkę okrutnie zgwałcili i okaleczyli: „Wskaż mi mordercę, ja go ukazę”, „Ukaż mi łotra, który gwałt popełnił, / Gdyż mnie przysłano, bym się pomścił na nim” (5.2), są już tylko cynicznymi graczami. Nie szukają samych siebie, lecz oszukują innych. Tragedia nie wydaje się możliwa w świecie będącym sekwencją podstępnych zabiegów, sadystrycznych „żartów” (*jest*). Tragedia jest do pomyślenia już tylko jako bezradne uwikłanie się tragedii w samą siebie, jako tragedia tragedii bez możliwości *catharsis*.



„Wskaż mi mordercę, ja go ukazę”. Imię Lawinii zaplątane jest w śmiertelnie niebezpieczną i „subtelną” (w znaczeniu „podstępną”) pajęczynę prawa. Kto raz wpadnie w jej lepkie sploty, nie ma wielkich szans na uwolnienie. Tytus, powołując się na żelazne, choć niepisane prawo, w imię tegoż prawa dysponuje córką, przeznaczając ją cesarzowi elektowi. Nie bacz na to, że córka wcześniej została przyrzeczona Bassianusowi. Zadziwia ta błyskawiczna zmiana zdań i postanowień: ojciec odbiera córkę jednemu kandydatowi na męża i daje innemu, cesarz jeszcze szybciej zmienia swą wolę, zwracając się ku innej oblubienicy. Na pytanie, za kim stoi prawo, gdzie znajduje się wokanda rozstrzygająca w tym sporze, trzeba dać ciemną odpowiedź: nigdzie lub wszędzie, ponieważ **prawo jest igraszką tych, którzy stawiają się jeśli nie „ponad”, to „poza” nim** (jak Tytus, który wyobraża sobie, że jego wola i władza decydują o wszystkim, także o tym, co praworządne lub nie), **bądź tych, którymi owładnęła niepohamowana namiętność** (jak Saturninus, któremu „prześliczna”, jak sam powie, Tamora zasłoniła świat). Tytus, dochodząc swego prawa, nie zawaha się zabić syna, dając wyraźnie do zrozumienia, że za prawo uznaje zdolność do osiągania wytyczonych celów: „Co, nikczemny chłopcze, / Pragniesz na drodze mojej stanąć w Rzymie?” (I.I). Droga prawa jest drogą tego, kto dąży do celu, ten zaś jest zmienny i zależny od wielu okoliczności. Owa „droga” (Tytus mówi wyraźnie *my way*) nie jest nawet, ściśle rzecz biorąc, drogą prawa, lecz żądaniem woli. „Wbrew mej woli chcecie go pogrzebać?” (I.I) – rzuci groźnie Tytus synom pragnącym pochować zabitego ręką brata.



„Wbrew mej woli chcecie go pogrzebać?”. Wola jest wszystkim. W świecie, który myśli Szekspir, trwa nieustanny konflikt woli i rozumu. To napięcie między dwoma porządkami: rozum nakazuje miarę i umiar, ograniczenie wynikające z afirmacji zajmowanego przez jednostkę miejsca. Rozum pozycjonuje, zapewniając powszechny porządek, w którym wszystko i wszyscy zajmują przewidziane dla nich pozycje. O tym mówi elżbietańska idea stopniowania, *degree*, której wykładnię daje Ulisses w słynnej przemowie w I akcie *Troilus i Cressida*. Wola natomiast jest zaprzeczeniem pozycjonowania; sama niezaspokojona, kładzie kres wszelkiemu spokojowi i porządkowi. Należy bez reszty do reżymu ciała i krwi, dodajmy: ciała zbuntowanego, takiego, o którym mowa na początku *Coriolanus*, gdy jeden z senatorów przedstawi śmiertelne niebezpieczeństwo grożące organizmowi państwa zawsze

wtedy, gdy poszczególne jego elementy, członki zechcą podjąć rebelię przeciw ładowi racjonalnej organizacji. **Organizm państwa jest wszak właśnie zorganizowanym porządkiem; wola lokuje się na peryferiach owej organizacji i rebelia przeciw władzy rozumu i rozważi najczęściej będzie się odwoływała do woli.** Spojrzenie kierowane wolą jest zresztą ułomne; gdy rozum szczyli się klarownym spojrzeniem, wzrok woli jest zmały. W okularnym porządku filozofii wola z jej krótkowzrocznością, a może wręcz ślepotą symulującą widzenie, stanowi szczególne niebezpieczeństwo. Nieprzypadkowo zatem Hektor zarzuci roznamienionemu Parysowi ślepotę szaleństwa: „A może krew twa wrze takim szaleństwem, / Że nie potrafią jej ostudzić żadne / Rady rozumu i lęk przed złym skutkiem / Złego uczynku?” (2.2). Pytanie to retoryczne: Parys, opanowany pragnieniem swej woli, nie „widzi” jednakże skutków swego postępowania. Rozum upokarza wolę; wyzwolona spod władzy rozumu, wola zamienia świat w piekło „żądzy” (*appetite*). Gdy ustanie władza *degree*, „Wówczas rzecz każda przemieni się w siłę, / Siła w pragnienie, a pragnienie w żądzę; / A żądza, wilk ten wszechogarniający [...] / Wreszcie pożre sama siebie” (1.3).



„Wbrew mej woli chcecie go pogrzebać?”. Wola jest wszystkim. Lecz wyłamując się spod władzy rozumu, sprowadza nie tylko zaburzenia percepcji, lecz także staje się siłą apokaliptyczną. Świat Troi zginie za sprawą nieokiełznanej siły wolicjonalnego uporu. Nim to się stanie, Hektor sformułuje jeszcze jeden zarzut; **wola nie tylko zaciemnia spojrzenie, lecz także powoduje zanik czegoś, co nazwalibyśmy egzystencjalnym słuchem, a co umożliwia człowiekowi zestrojenie swoich czynów z porządkiem świata.** Zestrojenie owo to wynik trafnego wyboru między rozmaitymi sposobami postępowania, natomiast wola jako siła apokaliptyczna nie zostawia nam żadnego wyboru. Opanowany wolą, człowiek staje się ślepy i głuchy, a jego działanie jest formą uzewnętrzniania się szczególnej formy choroby. Hektor, którego Szekspir czyni nie tylko wybitnym wojownikiem, lecz także intrygującym filozofem, filozofem tragicznym, bo w ostatecznym rozrachunku działającym – jak zobaczymy – przeciwko sobie i swym wartościom, Hektor powie, że wola czyni myślenie, a w konsekwencji całe życie, „powierzchnowym” (*superficial*): „Umiecie rzecz tę i sprawę przedstawić; / Choć powierzchownie, jak ci młodzi ludzie, / O których mawiać zwykł Arystoteles, / Że są niezdolni jeszcze do słuchania / O filozofii moralnej” (2.2). Słuch egzystencjalny jest więc tym, co warunkuje swobodny wybór i przygotowuje nas do jego dokonania. Radykalnie wyemancypowana wola uderza

w samą istotę ludzkiego bycia – w dokonywanie wolnego wyboru między dobrem a złem, *free determination / 'Twixt right and wrong*.



„Nasz brat-pochodnia, Parys, spali wszystkich”. Wola jest wszystkim. Zawładnąwszy światem, zaspokajając swój wilczy apetyt (do obydwu tych słów jeszcze powrócimy) wszystkim, co znajduje się w jej zasięgu, zostawia po sobie pustkę, ruinę, zgłiszcza. Hektor mówi o krwi rozognionej i pożarze namiętności (*the hot passion of distemper'd blood*), a zatem o niszczącym rozstrojeniu indywiduum; Kasandra widzi już powszechną pożogę i zagładę świata. Córka Priama dostrzega to, że wola okaże się siłą, która niczym broń o strasznej mocy rażenia zniszczy cały świat; co więcej, wedle niej zwrot w dziejach świata już się dokonał, przyszłość nie jest już przedmiotem sporu. Ci, którzy umieją patrzeć, widzą nie tylko, że nadchodzi, lecz że już się dokonała; widzący – to człowiek postapokaliptyczny, który opłakuje zniszczony pożarem świat. Dlatego widzący, dodajmy: dlatego filozof, ma oczy pełne łez. To istotne uzupełnienie, gdyż ogarnięci wolą są nie tylko ślepi, lecz także niezdolni do płaczu, a zatem – gdy przyjąć płacz za jeden z podstawowych wyznaczników człowieczego bycia – są wyzuci z człowieczeństwa. Kasandra wchodzi do sali narad, w której debatują mężczyźni, którzy z racji swej władzy wprowadzili kraj w sytuację bez wyjścia; ślepcy prowadzący wszystkich im poddanych w ślepy zaułek (przypomnijmy tu słynny obraz Breughla i jego dwudziestowieczne wcielenie, które wyszło w 1918 roku spod pędzla Johna Singera Sargenta po tym, jak zobaczył skutki niemieckiego ataku gazem musztardowym przeciwko angielskiej piechocie). Dlatego Kasandra wzywa do płaczu i żałoby nad światem zniszczonym przez wolę: „Płaczcie, Trojanie, płaczcie! Niechaj oczy / Do łez przywykną. Nie będzie już Troi / I piękny Ilion dłużej stał nie będzie. / Nasz brat-pochodnia, Parys (*our firebrand brother Paris*), spali wszystkich” (2.2).



„Nasz brat-pochodnia, Parys, spali wszystkich”. Wola jest wszystkim. W takim stanie świata myślenie staje się formą opłakiwania. Myśleć to ćwiczyć oczy w sztuce łez. *Cry Troians, cry, practice your eyes with tears*. Należy płakać nad tym, co dopiero nastąpi, ale w świecie absurdałnej ludzkiej historii to, co nastąpi, jest już pewne i zdecydowane. Wprawdzie Kasandra kończy słowem „jeśli” (*or else*), ale w świecie, w którym rozum abdykował, możliwość rozumnego rozstrzygnięcia zasugerowana owym „jeśli” staje się czysto teoretyczna.



„Nasz brat-pochodnia, Parys, spali wszystkich”. Wola jest wszystkim. Nigdzie ta teza nie zostanie wyłożona dobitniej niż w przemowie Ulisesa starającego się znaleźć wyjaśnienie nieskuteczności militarnych starań Greków przeciwko Troi. W największym skrócie: w świecie opartym przez radykalnie wyemancypowaną wolę nic już nie podlega prawom rozumu, niczego zatem nie da się przewidzieć, a skutki naszych przedsięwzięć najczęściej mijają się z zamierzonymi. W konkluzji swej wielkiej mowy Ulisses znajdzie formułę nowej rzeczywistości: to świat (w najdosłowniejszym słowa tego znaczeniu) pochłonięty przez wolę, chaotyczne i rozpętane bezgranicznie pragnienia poszczególnych indywiduów. To rzeczywistość, w której dobro i zło „utraca swe imię”, pociągając za sobą kryzys pojęcia sprawiedliwości („A z nimi zniknie także sprawiedliwość”), co w konsekwencji spowoduje, że świat zostanie oddany na łup nagiej przemocy, siły, prawa dyktowanego przez silniejszego, a zatem prawa bez-prawnego. Sekwencja, jaką proponuje nam Ulisses, jest wymowna i jasna: **gdy siła staje się zasadą panującą w świecie, uwalnia tym samym wolę w jej najbardziej anarchicznym i odrzucającym wszelkie ograniczenia kształcie.** „Wówczas rzecz każda przemieni się w siłę (*power*) / Siła w pragnienie (*will*), a pragnienie w żądzę (*appetite*)” (1.3). To już świat niemal darwinowski, w którym nad wszystkim dominuje chęć przeżycia, ta zaś wymaga należytej siły czerpanej z odpowiedniego pożywienia.



„Wówczas rzecz każda przemieni się w siłę, / Siła w pragnienie, a pragnienie w żądzę”. Wola jest wszystkim. A jeśli tak, to istnienie sprowadza się do kwestii jedzenia i agresywności zapewniającej jego zdobycie. *Appetite* mówi niewątpliwie o żądzy, nieodzownej do przetrwania gatunku. Ale pamiętajmy, że historia podpowiada nam jeszcze coś innego: *appetite*, zarówno ten gastronomiczny, jak i seksualny, jest formą agresji, ataku, który może przybrać powierzchowne formy erotycznej dyplomacji, jednak w gruncie rzeczy, jak wyraziście przekonuje nas retoryka obłożonej twierdzy, tak częsta w dyskursie zachodniej erotyki, stanowi formę konfliktu, zbrojnej konfrontacji. Nawet akt seksualny jest rodzajem spotkania twarzą w twarz, tak jak twarzą w twarz stajemy z przeciwnikiem w walce czy w pojedynku. Angielskie *appetite* pochodzi wszak od łacińskiego *petere* osobliwie zespajającego zarówno prośbę, jak i przemoc. „Żądza” w swym gastronomicznym i erotycznym sensie jest formą „pożerania” przedmiotów i ludzi, wchłaniania ich w siebie, oddawania na

służbę własnego organizmu i własnych sił witalnych. W niemal ostatnich słowach III aktu *Henryka V* Konetabl przedstawia Anglików jako idealne połączenie umiejętności jedzenia i walki: „A jeżeli pozwolisz im potężnie pojeść wołowiny i dasz dość stali i żelaza, będą jedli jak wilki, a walczyli jak diabły” (3.7). Co ciekawe, w *Troilusie i Cressidzie* Szekspir wyraźnie daje do zrozumienia, że owa agresja jest nieskończona, a zatem – paradoksalnie – musi w ostateczności (gdy już nie pozostanie nic innego) pochłonąć samą siebie. Wola jest apokaliptyczną siłą, gigantycznym wilkiem pożerającym w swym nigdy niezaspokojonym apetycie cały świat. Oto ostatnia faza procesu, o którym mówi Ulisses: „A żądza, wilk ten wszechogarniający (*an universal wolf*), / Wsparty podwójnie siłą i pragnieniem, / Musi zagarnąć wszystko jako zdobycz / I wreszcie pożre sam siebie (*at last, eat up himself*)”.



„Wówczas rzecz każda przemieni się w siłę, / Siła w pragnienie, a pragnienie w żądzę”. Wola jest wszystkim. W takim świecie odsłania się nam inne znaczenie słynnej formuły *homo homini lupus*. Już nie tylko człowiek dla człowieka, lecz całe istnienie jest w istocie wilkiem, w którego wnętrzu znajdujemy się od samego początku. Niespodziewane znaczenie znanej bajki: wilk, który pożarł babcię, okazuje się figurą świata opanowanego szaleństwem woli. To na nas, wciąż niewinnie wierzących, że człowiekowi wystarczy do przeżycia niewielka porcja, to, co niesie w koszyku przez ciemny las bycia (wszyscy znajdujemy się w sytuacji, od której Dante zaczyna swój arcytekst – jesteśmy zagubieni w środku dzikiego lasu, *selva oscura*), to na nas czeka wilk i nieprzypadkowo czeka na nas w chacie, a więc tam, gdzie spodziewamy się zaspokojenia głodu w życzliwym towarzystwie najbliższych. Problem polega na tym, że najbliżsi są już wewnątrz wilka, a teraz nadeszła nieubłagana kolej na nas. Istnienie to *universal wolf*.



Universal wolf. Jeszcze jedno niespodziewane pojawienie się wilka, zwierzęcej alegorii bycia w nowoczesnym świecie. W ostatniej mowie wygłoszonej przed sądem stanu Massachusetts w sierpniu 1927 roku Bartolomeo Vanzetti, wraz z Nicolem Sakkiem, oskarżony o anarchizm przedstawia siebie i swego towarzysza jako radykalnych krytyków systemu, w którym człowiek był wilkiem dla człowieka; Vanzetti wierzy niezłomnie, że system ten przejdzie niebawem do przekłętej historii, *a cursed past in which man was a wolf to the man*. Rzeczywistość społeczna

jest dla dwojga dwudziestowiecznych anarchistów rzeczywistością „fałszywego boga” (*your false god*) i to jemu służą prawa i instytucje (*your laws, institutions*). Można się zastanawiać, czy Ulisses w I akcie *Troilusa i Cressidy* nie daje nam pierwszej przenikliwej diagnozy takiego stanu świata, przeciw któremu występuje Vanzetti.



My lord, you are unjust. Wola jest wszystkim. „Samo istnienie i sposoby istnienia, zarówno w całości, jak i w każdej części, pochodzą wyłącznie od woli. Jest ona wolna, jest wszechmocna. [...] Świat jest tylko zwierciadłem tej czynności woli, a wszelka skończoność, wszelkie cierpienia, wszelkie męki zawarte w świecie wyrażają to, czego wola chce, są takie właśnie, bo ona tak chce”²⁴³. Wola jest wszystkim tak zdecydowanie, że nie zawaha się nawet przed zrzuceniem jarzma praw natury. Tytus wykracza daleko poza wszelkie prawo i sprawiedliwość w imię swojej woli. Pojmie to Lucjusz, gdy wchodząc na scenę i widząc ciało brata, powie: „Panie, to więcej niż niesprawiedliwość”. Oryginał lepiej ujmuje istotę rzeczy. Lucjusz najpierw rozpocznie od zarzucenia ojcu zwykłego wystąpienia przeciwko idei sprawiedliwości: *My lord, you are unjust*, lecz natychmiast zorientuje się, że to za słabe oskarżenie, i doda: [...] *and more than so*. Na gruncie samego prawa nie można wyjść poza sprawiedliwość; czyny i ludzie są albo sprawiedliwe/i, albo nie, ale w obu przypadkach sprawiedliwość pozostaje generalnym punktem odniesienia. Natomiast Lucjusz dostrzega, że ojciec znacznie wykroczył poza królestwo prawa. Jest więcej niż niesprawiedliwy; odrzucając prawo na rzecz własnej „drogi”, czyli ustanawiając królestwo nieokiełznanej woli, wykroczył nawet podwójnie poza naturę. Raz, dlatego że – paradoksalnie wypełniając w sposób radykalny prawo rodzica – zaprzeczył swemu ojcostwu („Nie jest mym synem i ty nim nie jesteś” – powie synom nie chcącym uznać jego samowoli, w czym przypomina Leara wyrzekającego się Kordelii), dwa, bo aż dwukrotnie odrzuci supliki pragnących pochować brata synów wznoszone „w imię Natury”. Na ponowione wezwanie: „[...] w imieniu tym [zabitego Mucjusza – T.S.] błaga Natura” (*in that name nature speak*), Tytus odpowie groźbą: „Zamilcz, gdy nie chcesz, by wszyscy przepadli” (I.I).

²⁴³ A. SCHOPENHAUER: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przekł. J. GAREWICZ. T. I. Warszawa, PWN, 1994, s. 532.

„Czy jest kto tak zuchwały, aby trąbił, prosząc o rozmowę lub ogłaszając odwrót, gdy rozkazałem zabijać?”. Buntownik Jack Cade z II części *Henryka VI* doskonale rozpoznaje dziwną performatywną moc retoryki. Jego zdaniem, „dobra mowa” jest mową skuteczną i należy się jej obawiać, gdyż prowadzić może do zawieszenia, a nawet wręcz do odwołania czynu. Polityka Cade’a oparta jest na spiesznym czynie, któremu towarzyszy minimum mowy, ograniczonej głównie do wydawania rozkazów. Znaczenie trybu rozkazującego dla pragmatyki politycznych planów polega na radykalnym zredukowaniu sfery namysłu. Podchodząc do Londynu z rozkazem „Nie pozostawimy / Żadnego lorda, żadnego szlachcica. / Nie oszczędzajcie nikogo, prócz takich, / Którzy podkute buty noszą” (4.2), najwyższy niepokój wodza rebeliantów budzi nie bitewny wir, lecz właśnie zagrożenie, że oto nowe okoliczności położą kres wojennym zapałom (4.8). Możliwość „rozmowy”, która stoi tu w jawnej opozycji do „rozkazu”, jest niebezpieczna, gdyż otwiera przestrzeń namysłu. Pojmują to doskonale wysłannicy króla, którzy ogłaszają, iż przychodzą, „by rozmawiać z ludem, / Który tak zwiodłeś” (4.8). Rozkaz nie musi „zwodzić”, lecz droga do nieprawdy jest w jego przypadku znacznie krótsza niż w przypadku rozmowy. Ta nie musi zawsze służyć prawdzie, ale musi upłynąć sporo czasu i słów, nim w trakcie rozmowy ulegniemy oszustwu. Nie sentymentalizujemy rozmowy zbytnio. Często jest jedynie grą na czas. Gdy Cade wymknie się ze sceny, ci, którzy przybyli, by „rozmawiać z ludem”, natychmiast zarzucą retorykę dialogu, przechodząc do trybu rozkazującego: „Ruszcie za nim w kilku. / A kto królowi wręczy jego głowę, / Ten tysiąc koron otrzyma w nagrodę” (4.8).

„Czy chcecie / Ustąpić, zdając się na miłosierdzie?”. Przemowa i rozmowa inaczej traktują czas niż rozkaz. Gdy ten ostatni wymaga natychmiastowego wcielenia w życie (każdemu rozkazowi musi towarzyszyć, wypowiedziane lub domyślne, sakramentalne „wykonać”), rozmowa i przemowa spowalniają akcję; dla nich rzeczywistość, choć przez chwilę i w bardzo wyrachowanych celach, stanowi zbiór możliwości do wyboru. Tak jest w przemowie Clifforda do rebeliantów Jacka Cade’a: „Czy chcecie / Ustąpić, zdając się na miłosierdzie, / Póki wam jeszcze jest ofiarowane, / Czy też buntownik na śmierć was powiezie?” (4.8). Zarysowuje się więc szansa wyboru – choćby pozornego, ale jednak wyboru, szansa całkowicie nieobecna w świecie rozkazu. Dlatego rozmowa jest

groźna dla ideologicznych rozstrzygnięć; kruszy bowiem to, co wydaje się niewzruszone i musi takim być, aby okazać polityczną skuteczność. Dając do myślenia, rozmowa sprawia, że decyzje wkraczają nie w sferę realizacji, lecz zastanowienia, tam zaś podlegają odroczeniu lub wręcz odwołaniu. Gdy Cade, kierując się doktrynerskimi racjami (za którymi jak zwykle kryje się osobisty, choćby jedynie erotyczny, cel: „Żadna dziewica nie wyda się za mąż, póki nie opłaci mi się swym dziewictwem [...] nakazuję i rozkazuję, aby żony ich były tak swobodne, jak tylko serce zapagnie...”, 4.7), skazuje Lorda Saya na śmierć, ten trafnie upatruje ratunku w wydobyciu różnicy między czasem rozkazu (wykonać „natychmiast”) i rozmowy (tu dopuszczalna jest zmiana zdania). Przywódca rebelii jednak wie, że stawką jego autorytetu jest skuteczność działania powstrzymującego mowę. Na stronie wyznaje: „Sumienie budzi się we mnie, słysząc jego słowa, lecz okiełzam je. Umrze, choćby dlatego, że tak dobrze błaga o życie. Precz z nim!” (4.7).



„Precz z nim! Mówi po łacinie!”. Dwa niebezpieczeństwa: dla świata rozkazu – wdać się w rozmowę, dla świata rozmowy – przekroczyć pewną granicę, za którą mowa pozostanie tylko retorycznym popisem. Say umrze po pierwsze dlatego, że zdaniem rebeliantów nie przysłużył się sprawie ludu, po drugie dlatego, że przemawiając „tak dobrze”, okazuje się groźnym dla tegoż ludu, który „dobrej mowy” nie znosi. Gdyby mowa Saya była mniej udana, może zachowałby cię szansy: nieudolnym błaganiem wpisałby się w sprawę rebeliantów, zbliżyłby się do nich, zostałby – chociaż być może pogardzanym – jednym z nich. Jak widać, w świecie polityki można umrzeć za zbyt dobrą mowę. Jeśli nie jest to śmierć fizyczna, całkiem realna staje się zagłada polityczna. **Antyintelektualizm jest jedną z cech świata politycznego.** „Precz z nim! Precz z nim! Mówi po łacinie” – wykrzykuje Cade w stronę lorda Saya. Wcześniej potępi tych, którzy „gadają zwykle o rzeczowniku i czasowniku, używając także innych obmierzłych słów, jakich żadne chrześcijańskie ucho nie może wysłuchiwać” (4.7).



„Więc opowiadam boleść swą kamieniom”. W *Tytusie Andronikusie* człowiek wykazuje mniejszą niż kamienie podatność na słowa. Mowa, którą Tytus pragnie ocalić swych synów, ma być skuteczna, gdyż nie wyczerpuje się w obecnej sytuacji, której dotyczy bezpośrednio („Wchodzą Sędziowie i Senatorowie, z dwoma SYNAMI TYTUSA w kajdanach”, 3.1),

lecz czerpie siłę z całej przeszłości przemawiającego. Tytus odwołuje się wprost do minionych zasług, poniesionych w sprawie Rzymu („Za wszystką krew moją, / Którą przelałem w wielkich bojach Rzymu, / Za wszystkie moje mroźne, noce w polu [...]”, 3.1). Język i retoryka mają za zadanie zbilansować przeszłość i teraźniejszość, to, co intymne, prywatne (rodzina), oraz to, co państwowe i powszechne. Porażka Tytusa rodzi się z właściwego świata politycznemu poczucia zwierzchności „teraz” nad „minionym”. Gdy zrozpaczony ojciec zwraca się do kamieni, czyni to, by wyrwać się ze świata polityki, w którym rządzi doraźność. „Więc opowiadam boleść swą kamieniom; / A one, choć mnie nie mogą pocieszyć, / Są jednak lepsze niżli trybunowie: / Nie przerywają mojej opowieści” (3.1) – te cztery wersy mówią coś istotnego o świecie i mowie. Po pierwsze, gdy uczucia człowieka są „bezcenne” (Leon Ulrich w swym przekładzie dodaje przymiotnik „bezcenny”, poprzedzając nim „żał”, Słomczyński wcześniej mówi o „niezmierzonej boleści serca”), **polityka nie może ich zrozumieć, nie zna bowiem pojęcia „bezcunności”** – w jej świecie wszystko ma swoją cenę. Po drugie, dyspozycja do słuchania jest w tym świecie niezwykle ograniczona; gdy słowo waży przeciwko słowu, słuchanie szybko męczy, ponieważ może być zinterpretowane jako oznaka słabości lub, co gorsza, sygnał wycofywania się przed argumentami mówiącego.



„Więc opowiadam boleść swą kamieniom”. To między innymi ten brak równowagi między „minionym” a „obecnym” sprawia, że polityka, jeden z głównych instrumentów świata kultury, staje się siłą tenże świat niszcząca. Gdy „czcigodni ojcowie” państwa odmawiają „wysłuchania” racji obywatela (*Hear me, grave fathers*), gdy „litość” (*pity*) przestaje być cnotą życia publicznego, co więcej – nie podlega nawet prawom zwykłej ekonomii ustalającym parytety postaw politycznych i moralnych (Tytus pragnie, by go wysłuchano choćby tylko z racji należnego mu „ekwiwalentu” za lata niebezpiecznej wojskowej służby na rzecz Rzymu, która kosztowała życie jego dwudziestu dwóch synów), polityka stacza się do stanu natury, w którym wszyscy stoją przeciwko wszystkim. „Rzym to tylko matecznik tygrysów” (*wilderness of tigers*) – powie Tytus – a co za tym idzie, racje etyczne muszą ustąpić racjom biologicznym: tygrysy „muszą polować”, toteż z braku osobników obcego gatunku, instynkt łowczy skupi się na swoich: „[...] a innej zdobyczy / Rzym im nie daje, prócz mnie i mych bliskich”. Oto biologizacja polityki, zwykle skrzętnie skrywana przez instytucje oraz procedury administracyjne i prawne.



„Więc opowiadam boleść swą kamieniom”. Polityka jest sztuką zmysłnego skrywania biologii. Sam Tytus rozpoczyna łańcuch okrutnego odwetu, posługując się anatomią ludzkiego ciała wkomponowaną w zawiłe rytuały ofiarnicze. Powróciwszy ze zwycięskiej wyprawy, nakaze dopełnić ceremonii, której zadaniem jest zapewnić spokój żyjących i zmarłych. Trzeba zabić niewinnego, aby cienie zmarłych „były prześlęgane” i by „nas na ziemi nie nękały widma”. **Nienaturalnym czynem (zabójstwo) zapewnia się spokojny bieg natury, której nie zakłóca teraz żadne nadnaturalne wydarzenia** (*prodigy*). Ceremonialnie zadana śmierć może ocalić spokój życia. To spokój i ład właściwe kulturze broniącej się przed interwencją mrocznych nocy (ofiara „musi umrzeć, by prześlęgać cienie / Jęczące tamtych, którzy już odeszli”, 1.1). Harmonia muzyki świata ludzkiego musi strzec się nieartykułowanych, dysonansowych dźwięków (*groaning*) ciemnego zewnątrz. Uchodzi naszej uwagi, że owa harmonijna muzyka kultury powstaje przy akompaniamencie jęków i wrzasków ćwiartowanego ciała. Nie jest to wszakże zwykła tortura, lecz cierpienie zadawane metodycznie i ceremonialnie, z pełną wiedzą anatomii cierpiącego ciała. Synowie Tytusa, dopełniwszy rytualnej ofiary, opowiedzą o niej z precyzją spełniającego obrzęd kapłana, ale i uczonego anatoma: „Członki Alarbusa, / Odcięte wraz z jego wnętrznościami, / Są teraz strawą ofiarnego ognia, / Którego wonny dym płynie pod niebo / Niby kadzidło” (1.1). Czytelnik współczesny nie może się nie wzdygnąć, słysząc o owym ciężkim, tłustym dymie unoszącym się nad światem polityki i wojny będącej jej przedłużeniem.



„Więc opowiadam boleść swą kamieniom”. Ten dym nie może przesłonić pytania o bogów. Alarbus musi zginąć, tak bowiem „każe religia”, na co Tamora wykrzyknie, nie bez racji: „O, jakże okrutna bezbożna pobożność! (*cruel, irreligious piety*)” (1.1). Żądanie ofiary przez bogów przybiera na natarczywości wtedy, kiedy wydaje się, że ich władza nad powszechnym istnieniem słabnie, a wtedy – skupiając się na poszczególnych obszarach geograficznych i politycznych – bogowie stają się bogami nie uniwersalnymi, lecz państwowymi. To bogowie należący nie do wizjonerskiego świata proroków, lecz do Konstantynowego kręgu polityki. Andronikus powraca z wojennej wyprawy, a jego pierwsze słowa są pozdrowieniem nie ludzi, lecz imperialnej maszyny państwowej. Tytusowe: „Chwała ci, Rzymie”, ogłasza, że państwo liczy się tu przede wszystkim, a i bogowie są bogami państwowymi. Syn wodza

mówi o „obrzędach rzymskich”; nawet Tamora, gdy żąda Saturninusa niespodziewanie wyniesie ją z roli branki wojennej do godności cesarzowej, wezwie na pomoc nie własnych, gockich bogów, lecz ich rzymskich braci: „Brońcie mnie, rzymscy bogowie, / By cię zelżono kiedyś z moją pomocą!” (1.1). Nie powinniśmy się dziwić tej szybkiej zmianie wiary. W istocie nawet do niej nie dochodzi – wiara pozostaje tą samą wiarą w plemiennie-państwową strukturę państwa, zmieniają się jedynie bogowie uosabiający najwyższą instancję gwarantującą trwałość istnienia państwa. **Aby osiągnąć i utrzymać władzę, należy gorliwie podtrzymywać wiarę w państwo; imiona bogów są drugorzędnej wagi.**



„Człowiek i sokół lubią wzwyż wzlatywać”. Tajemnica władzy tkwi nie w strukturach państwa, lecz we wnętrzu człowieka. Władza, nim przybierze majestat urzędu, jest wszechobejmującym pragnieniem pustoszącym człowieka i jego myślenie. To namiętność, która monopolizuje wszystkie wysiłki, stając się ich hegemonem. Jest degeneracją myślenia i pracy. W II części *Króla Henryka VI* owładnięty pragnieniem korony York mówi: „Biegnie za myślą myśl prędzej niż deszcze / Wiosenne; każda związana z godnością (*dignity*). / Mózg, pracowitszy niżli skrzętny pajak, / Wysnuwa sidła zawile, by schwytać / Mych nieprzyjaciół” (3.1). Władza jest namiętnością ograniczającą wolność myślenia, godność władzy „wiąże” myśl, a to ledwie część problemu. Wysilek racjonalności, jej „praca” stająca się nastawieniem życiowym, wykluczającym wszelką cierpliwą niespieszność („biegnie myśl za myślą”), staje się teraz nie tyle centrum naszej egzystencji, ile jej jedynym obszarem, jedynym wymiarem. Myśl oddana władzy centralizuje myślenie do tego stopnia, że eliminuje wszelkie peryferia i marginesy dające schronienie temu, co inne i odmienne. Ale nade wszystko szaleństwo władzy, jako nienasyconego pragnienia „godności”, zmierza do zamknięcia rzeczywistości w obmyślonym dla niej kształcie, kształcie będącym w istocie rodzajem pułapki lub „sideł”. To już nauka i metaforyka Machiavellego, którego książkę ma być jak lis, „aby wiedzieć, co sidła”²⁴⁴ zastawiane przez innych, ale jednocześnie sam ma być mistrzem skutecznego postępowania, to zaś wymaga zastawiania sideł na nieprzekonanych: „Jednakże doświadczenie naszych czasów uczy, że dokonali wielkich rzeczy władcy, którzy małą przywiązywali wagę do dotrzymywania wiary i potrafili chytrze usidlać ludzkie mózgi, a w końcu wzięli przewagę nad tymi,

²⁴⁴ N. MACHIAVELLI: *Wybór pism*. Red. K. ŻABOKLIKI. Warszawa, PIW, 1972, s. 197.

którzy zaufali ich lojalności”²⁴⁵. Polityka, jak widać, chociaż wyrozumowana jako dzieło „mózgu” (*brain*), nie ma wiele wspólnego ze słońcem i światłem, z którymi wiązała się rozumność filozofa; należy do domeny ciemnych zakamarków, jaskiń, podziemnych przejść, w których ciemnych kątach napotykamy pajęczyny.



„Sidła zawile, by schwytać mych nieprzyjaciół”. Świat jako pułapka, którego funkcjonowanie motywowane jest jedynie skutecznością wybranej drogi do celu. Zasada prawa domaga się przeprowadzenia jednoznacznego dowodu winy oskarżonego. Ale brak owego dowodu nie zamyka – jak można by sądzić – sprawy. Przeciwnie – sprzyja większej aktywności w poszukiwaniu sposobów ominięcia owej zasady. Gdy w III akcie II części *Króla Henryka VI* dworacy zastanawiają się nad losem Glouceстера, przyznają: „[...] brak nam podstaw do tej śmierci”, co więcej – „wątpliwe dowody mamy, a nieufność (*mistrust*) / To nazbyt mało, aby go na śmierć skazać” (3,1). Nie oznacza to odstąpienia od sprawy, lecz przeniesienie jej w obszar innego świata – świata pułapki, rzeczywistości jako systemu zmyślnie skonstruowanych sidła. Zwięźle ujmie to Suffolk: „Złapać go w potrzask, w sidła, chytrą sztuką (*Be it by gins, by snares, by subtlety*), / We śnie, na jawie, cóż to za różnica, / Byleby umarł. Dobrze to szalbierstwo (*good deceit*), / Które szalbierza wcześniej oszalbierzy” (3,1). Polityka polega na sprawnym przechodzeniu od świata jako otwartego horyzontu działania do świata jako systemu pułapek, *gins, snares, subtlety*. Niczym w scenicznej magii, rzeczywistość jest tutaj serią „chytrych sztuczek”. Mrok jaskini kryjącej pajęczyny przywodzi na myśl wnętrze cylindra prestidigitatora; ten kapeluszyk magika jest politycznym awatarem jaskini Platona.



Be it by gins, by snares, by subtlety. Można by zatem powiedzieć, że świat Szekspira jest światem sofistów, owych mistrzów w zastawianiu sidła i wnyków, w polowaniu na nieostrożnych i nadmiernie ciekawych. Jaskinią sofistów jawi się dwór, podobnie zresztą jak w Atenach, gdzie – jak pisze Cezary Wodziński – „znajdujemy się w »jaskini sofistów« – raczej na wytwornych salonach patrycjusza niżli na rynku, pośród straganów, czy na zgromadzeniu ludowym”²⁴⁶. Coraz trudniej przychodzi nam

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ C. WODZIŃSKI: *Logo nieśmiertelności...*, s. 95.

odróżnić pozór od rzeczywistości, która wydaje się rzeczywistością, jeśli jest zbudowana ze skutecznie działających pozorów. W tę rzeczywistość wpada się jak w pułapkę. W komediach Szekspira nie dzieje się inaczej: Malvolio w *Wieczorze Trzech Króli* wpadnie w zasadzkę, której nadano kształt listu; w *Jak wam się podoba* przebrana za mężczyznę Rosalinda wpadnie w swe własne sidła zmuszona do ukrywania prawdziwego uczucia, jakim darzy Księcia. W *Zimowej opowieści* Leontes nie wymknie się z wnyków podejrzliwości, których straszliwe działanie będzie odczuwał długie szesnaście lat. Niech nas nie dziwi ta wspólnota błędów. Sofistyka, pisze Wodziński, „w każdym swym momencie zachowa więź z własnym magicznym źródłem: z owym nicponiem, mistrzem w zakładaniu sidła i sieci, a także mistrzem w umykaniu z każdej zastawionej na niego pułapki”²⁴⁷.



Be it by gins, by snares, by subtlety. „Nicpoństwo” świata. Nie można się z niego wykpić, ponieważ „nicpoń jest w każdym z nas. A jego nicpoństwo polega również na tym, że niepodobna się go zaprzeczyć, że trzeba się z nim układać i dogadywać po to, by się z nim po-różnić i od-różnić od niego”²⁴⁸. W *Wiele hałasu o nic* Benedick i Beatrice odgrywają wobec siebie rolę nicponiów, zastawiając na siebie retoryczne pułapki. Nie pomoże nawet zamykający usta pocałunek: „Zamilknij! Zamknę ci usta (całuje ją)” (5.4). Już za moment bowiem Benedick powróci do swej roli. Co prawda, zapytany przez Don Pedra, jak mu się wiedzie w małżeńskim stanie, odpowie narzucającym powagę: „Całe kolegium żartownisiów nie wydrwi mnie z mego nastroju” (5.4); co więcej, odtąd się nawet od retorycznej fantazji („Czy sądzisz, że zadbam o satyrę lub epigram?” 5.4). Lecz nieco tylko dalej popisie się zgryźliwą ironią skierowaną wprawdzie bezpośrednio do Don Pedra, lecz bez wątpienia uderzającą także w niego samego: „Książę, jesteś smutny. Znajdź sobie żonę, znajdź sobie żonę. Nie ma laski bardziej czcigodnej niż ta z rogową rękojeścią”. Ponieważ wcześniej wielokrotnie w komedii Szekspira mówi się o niewierności jako nieuchronnej kolei małżeństwa, „rogowa rękojeść” (*a staff tipped with horn*, 5.4) rozbrzmiewa metalicznym dźwiękiem zamykającej się pułapki.

²⁴⁷ Ibidem, s. 215.

²⁴⁸ Ibidem.



Peace, I will stop your mouth. Ten wykrzyk wprowadza nas wprost w dynamikę uczucia i mowy, afektu i rozumu. Ukryty w altanie Benedick dowiaduje się z podsłuchanej rozmowy, że Beatrice darzy go uczuciem, ale jednocześnie z wymiany zdań wynika, że „raczej umrze ona, niż okaże mi jakąś oznakę uczucia” (2.3). **Trzeba zamknąć usta, aby uczucie mogło znaleźć sposoby spełnienia się; inaczej język zawsze będzie stawiał mu tamę.** Zwykle zamilknięcie nie jest możliwe, oznaczałoby bowiem kapitulację przed racją drugiego, niepożądaną, gdyż sprzeciwiającą się celowi namiętności, czyli małżeństwu („Przypadkiem mogę zostać obrzucony różnymi powiedzonkami i strzępami dowcipu, gdyż tak długo gardłowałem przeciwko małżeństwu”, 2.3 – obawia się Benedick). Milczeć oznaczałoby zgodzić się z tym, który chce splątać ścieżki uczucia i wyprowadzić je na manowce, przyznać słuszność awersji do matrymonii. Beatrice musi więc mówić, ale nie jest to logiczny wywód mający utracić argumentację adwersarza; gdyby tak uczyniła, przeniosłaby wszystko ze sfery afektu do królestwa rozumu i uczucie stałoby się wyconcypowane, nie wypływałoby z ciała, lecz z namysłu, nie z serca, lecz z przekonania. Źródłem mowy Beatrice nie jest *logos*, lecz *wit*, mowa pokrętna i labiryntowa, pełna splecionych gęsto wątków, niegardząca piętrowymi metaforami. Nie chodzi tu o objaśnienie czegokolwiek; wręcz przeciwnie – trzeba zaciemnić pole poznania tak, abyśmy poruszali się po omacku. Słownym utarczkom dwojga protagonistów patronuje miłość, która zdąża do intymnej bliskości, tymczasem wynikiem retorycznych zawodów jest stałe rekonstruowanie dystansu między nimi. Dlatego *Jak wam się podoba* i *Wiele hałas*u o nic trudno nazwać komediami „romansowymi”²⁴⁹.



Peace, I will stop your mouth. Mamy więc dwa wyjścia. Albo będziemy pograżać się w wysublimowanej grze słów, w pojedynkach na koncepty, konstruować wciąż nowe fajerwerki metafor, od których jarzą się strony sztuk Szekspira, albo zamykając sobie usta, utniemy nagle tę językową wybujałość. Zwróćmy jednak uwagę, że nie chodzi tu o proste zamknięcie ust, o milczące „nic” Kordelii, lecz o „zamknięcie sobie” ust, to zna-

²⁴⁹ Patrz: J. MYDLA: *Spectres of Shakespeare. Appropriations of Shakespeare in the Early English Gothic*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, s. 225–226.

czy o działanie innej osoby, z którą współdziałając, przestaję mówić. Zamknięcie ust jest dobrowolne, wynika z mojej decyzji, jest „poko-
jowe” w tym sensie, że nie wynika z niczyjej interwencji. „Zamknięcie
sobie” ust natomiast wymaga nieodzownie obecności innego; pocału-
nek należy przecież do sfery dotyku, a zatem potwierdza to, że bycie
mocniej należy do dwojga niż do indywiduum. „Dotyk zawiera element
wzajemności – pisze Eugène Minkowski; a w konsekwencji – »bycie we
dwoje« jawi się jako cecha znacznie bardziej »podstawowa«, znacznie
bardziej »fundamentalna« niż »bycie jednym«, przeznaczonym do tego,
by zginąć, by »zniknąć« w zetknięciu z nieskończonością, bezmiarem
i nieokreślonością świata”²⁵⁰. Może gdyby Kordelia wymieniła z ojcem
pocałunek, Szekspir nie miałby powodu do napisania *Króla Leara*; lecz
nie mogła tego uczynić, bo miłość córki do ojca nie poddaje się zabie-
gowi, który Szekspir opisał jako *I will stop your mouth*.



Peace, I will stop your mouth. Usta jednak mogą zostać zamknięte nie
tylko dotykiem, lecz także smakiem. Pocałunek nie ma tu wyłączności,
wszak podstawowy *savoir-vivre* poucza, by nie mówić z pełnymi ustami.
Kto ma usta pełne jedzenia, tego opuszczają słowa. W tej samej scenie
Wiele hałasu o nic miłość i gastronomia pojawiają się w bezpośrednim
sąsiedztwie, a nawet więcej – przemówią tym samym językiem. Naj-
pierw Benedick spyta sam siebie, „czy smak się nie zmienia?” (*doth not
the appetite alter?*) (2.3), a tym samym otworzy szerokie pole do namy-
ślu nad istnieniem. Namysł ten jest medytacją nad „smakiem”; *appetite*
odnosi się jednocześnie do kulinarii i erotyki – już w następnym zdaniu
znajdziemy czasownik *love*: „Człowiek za młodu może być rozmiło-
wany w potrawach (*A man loves the meat in his youth*), których nie może
znieść, gdy dojrzeje” (2.3). Smak i miłość są więc rodzajem „rozmiłowa-
nia”, które wymaga powstrzymania pośpiechu; „rozmiłować” może się
tylko ten, kto poświęca czas, kto zatrzymuje się przy tym, co go cieszy,
co nie tyle mu smakuje, ile **co on smakuje**. Ostatnie dwa wyrażenia
dowodzą, że w „rozmiłowaniu” jestem tyleż na pierwszym planie (ja
smakuję, choć w tym geście odrzucam arogancję prostego wyrachowa-
nia właściwego stwierdzeniu „smakuje mi”), co i wycofuję się, nie zaj-
mując miejsca wyłącznie dla siebie (moja uwaga skupia się na tym, co
smakuję). Przywołajmy znów sąd Eugène Minkowski: „»Smakowanie«
zawiera czynnik zatrzymania się. [...] Zatrzymujemy się, zawieszamy

250 E. MINKOWSKI: *Dotyk*. Przeł. M. POLAK. „Kronos” 2010, nr 3, s. 117.

nasze codzienne obowiązki [...], zatrzymuję się przy czymś, aby móc tym pełniej się tym delektować. [...] Akt smakowania sytuuje się w pół drogi między wewnętrżnością życia a zewnętrżnością świata”²⁵¹.



Peace, I will stop your mouth. W tej frazie erotyka i gastronomia splatają się w jedno doznanie, którego żywiołem jest smak i nasze rozmiłowanie w tym, co smakujemy. Nie dziwi nas więc, gdy Beatrice wchodząca na scenę zaraz po wynurzeniach Benedicka zaprosi go „do stołu”, a dokładniej, wręcz „na obiad”, *I am sent to bid you come in to dinner*. Jakże bardzo musiało zależeć dziewczynie na tym, by nadać temu zaproszeniu charakter przymusu, skoro uzbraja się w dwa oręża. Najpierw stroną bierną („wysłano mnie”) potwierdzi, że jest jedynie obojętnym narzędziem, tym, co samo bezwolne, z konieczności staje się instrumentem działania innych; a dalej doda jeszcze *against my will*, które to „wbrew mej woli” ma odcisnąć ostateczną pieczęć niechęci. To zaproszenie ma nosić wszelkie pozory odrzucenia jakiegokolwiek uczucia. To, co słyszymy, brzmi jednak także inaczej: „wbrew mojej woli” mówi o tym, że **namiętność jest silniejsza od chęci kontrolowanych roztropnością, „na obiad” proponuje powolne smakowanie, zatem „rozmiłowanie”**. Dlatego Beatrice może rzucić „gdyby to było trudne, nie przybyłabym” (zadanie jest „łatwe”, gdyż to, co mnie skłania do jego podjęcia, okazuje się tak silne, że pokonuje wszelkie opory i przeszkody). Dlatego Benedick słusznie dopatruje się wieloznaczności w mowie Beatrice: „Ha! »Wysłano mnie wbrew mojej woli, abym poprosiła cię do stołu«. Kryje się w tym podwójne znaczenie (*double meaning*)”. *Peace*, od którego zaczyna się wykrzyk Benedicka, kładzie kres wojennym zabiegom języka (Beatrice chce „przenicować”, *spell backward*, 3.I, każdego „choćby najbardziej mądrego, urodziwego, najszlachetniejszego” mężczyznę), a zarazem oznacza spotkanie owych dwóch rozbieżnych znaczeń, ich wzajemne splecenie w jednym erotycznym akcie zrozumienia.



Peace, I will stop your mouth. W słynnym początku *Wieczoru Trzech Króli* miłość, jedzenie i muzyka tworzą trójnię: „Jeżeli miłość muzyką się żywi, / Grajcie mi dalej, dajcie mi jej nadmiar (*excess*) / I niech pragnienie od przesyty skona (*surfeiting*, / *The Appetite may sicken and so die*)” (1.1). Książę Orsini suponuje, że „nadmiar” dźwięków doprowadzi

251 E. MINKOWSKI: *Smak*. Przeł. M. POLAK. „Kronos” 2010, nr 3, s. 121–122.

do „przesytu”, że miłość jest potrzebą, którą można zadowolić, spacyfikować, uśmierzyć, a nawet wręcz uśmiercić („skona”). Z dalszego ciągu monologu widać jednak, że zestawienie erotyki i gastronomii jest słuszne w punkcie wyjścia, lecz pozbawione szczęśliwego finału. Głód może zostać zaspokojony, nawet z pewnego rodzaju nadwyżką; miłość jawi się jako nienasycona otchłan, nieznająca nadmiaru, nic bowiem nie jest w stanie sprostać jej nieogarniętej „pojemności” (*capacity*). **To monstrualny żołądek, którego nie sposób nasycić, twór gargantuiczny.** Chociaż zostajemy przy metaforze głodu, musimy porzucić wyobrażenia o nasyceniu: „Duchu miłości, jakiś ty porywczy / I głodny, że tak bezwzględnie pochłaniasz / Wszystko jak morze!” (1.1).



„Taką właśnie potworność niesie miłość, pani”. Skoro mowa o monstrualności afektu, przypomnijmy, że temat ten powróci w *Troilusie i Cressidzie*, gdzie mężczyzna ukazuje się jako hybryda dwóch istot: jedna z nich, nienasycona, jest „morzem” i wiecznym głodem z monologu Orsina, druga – zaspokaja się szybko, co sugeruje, że jej głód nie był dokuczliwy. „Taką właśnie potworność niesie miłość, pani – skarży się Troilus – że wola jest nieskończona, a możliwość wykonania ograniczona; że pragnienie nie zna granic, a czyny są niewolnikami możliwości” (3.2). Potworność, *monstruosity*, polega na tym, że w jednej istocie to, co bezgraniczne i wolne (miłość, która, zdaniem Orsina, ukazuje tyle obrazów, że „mieści w sobie całą wyobraźnię”), podlega temu, co ograniczone i zniewolone (*slave to limit*). To swoista dialektyka „pana” i „niewolnika”, w której podobnie jak u Hegla, niewolnik bierze górę nad swym właścicielem. Cressida pójdzie tym torem myślenia. Utyskuje nad seksualną ostrożność kochanków, którzy „przysięgają uczynić więcej, niż mogą”, i tym samym przedstawiają się jako potwory właśnie: „Więc czy nie jest potworem (*monster*) ten, który ma głos lwa, a postęпки zajęcze?” (3.2). **Nienasyconość wyobraźni i łatwe zaspokojenie zespalone w jednym ciele – oto paradoks miłości.** Można z niego wybrnąć, stawiając na wyobraźnię i mowę lub wyłącznie na czyny. Drugie wyjście wybiera Pandarus, który karci Troilusa w myśl zasady, że „Słowa nie płacą długów; ofiaruj jej czyny” (3.2), i dziwi się przewlekłości rozmowy („czy nie zaprzestaliście jeszcze rozmowy?”, 3.2). Troilus chciałby natomiast słuchać słów Cressidy („najśłodsza muzyka z nich płynie”) i nie chce dać posłuchu jej poleceniu, które przypomina przeczytany już przez nas fragment z *Wiele bałasu o nic*, gdzie także mowa o zamykaniu ust. Oto zwrot Cressidy do milczącego Troilusa: „Milczysz przemyślnie jak niemowa, po to, / By słabość moja mogła ci ujawnić / Tajniki duszy mej.

Zamknij mi usta” (3.2). Owo *Stop my mouth* jest zachętą do przejścia do czynów, przesunięcia ze sfery nieograniczonej wyobraźni do wymiernej i ograniczonej domeny ciała. Mimo rozbudowanej sceny przyrzeczeń chodzi nie o wysublimowaną retorykę obietnicy, lecz o – jak ujmie to Pandarus – „komnatę i łóżę”.



„Dobre to szalbierstwo”. Sztuczki, o których mówi Szekspir, są przeciwieństwem powagi. Nie tyle dlatego, że stanowią „szalbierstwo”, to bowiem powagę może udalnie imitować; patrząc uważnie, zobaczymy, że problem „sztuczek”, *gins, snares, subtlety*, polega na oddalaniu problemu zła i winy. Owszem, pojęcia te jawią się na horyzoncie, lecz „sztuczki” mają na celu horyzont ów uczynić jak najdalszym, tak aby kwestie zła i winy nie zakłócały naszego spokoju tu i teraz. Tymczasem powaga to stanięcie blisko zła i winy (inaczej niż Ambrosio w *Mnichu* Matthew Gregory’ego Lewisa, mnich, którego powaga była „sztuczką”, gdyż unikał konfrontacji z bliskością zła, zła, które było nie tylko w nim, lecz które było nim samym). Tak pisze o tym Czesław Miłosz: „Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła, / że nie wykluczam mego pójścia do Piekła”²⁵². Chodziłoby więc o odkrycie takiego stosunku do zła, „który go nie egzorcyzuje, nie usiłuje zapowiadać jego eliminacji, lecz który zbliża się do niego, przekracza je i uznaje za czynnik równie nam bliski, jak nasz bliźni, i który zwiększa poczucie odpowiedzialności, ponieważ człowiek, właśnie wówczas, gdy wierzy, że oddalił się od zła, od bólu i od niesprawiedliwości, jest najbardziej narażony na dopuszczenie się aktu najgorszej przemocy”²⁵³. Powaga rodzi się więc z rozpoznania *tertium*, siły działającej w każdym pojęciu i decyzji, siły która je destabilizuje i dlatego jest „pieczęcią boskości, jest milczeniem, jest tłem tego, co Inne, elementem każdej sprzeczności, paradoksu, wieloznaczności, zdolności każdej kategorii czy myśli do przemiany we własne przeciwieństwo”²⁵⁴.



„Kto daje czynom złym istnieć bezkarnie, sam się doprasza, by je popełniano”. *Miarka za miarkę* skupia się na problemie dystansowania się wobec zła, a dokładniej – wobec siebie jako potencjalnej siedziby zła.

252 C. MIŁOŚZ: *Druga przestrzeń...*, s. 82.

253 A.G. GARGANI: *Doznanie religijne jako wydarzenie i interpretacja*. Przekł. E. ŁUKASZYK. W: J. DERRIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia...*, s. 148.

254 *Ibidem*, s. 154.

Od samego początku Szekspir nakreśla dwie tezy: (1) rozpatrywać zło należy nie tyle w kategoriach prawa, ile w ścisłym związku z okolicznościami, w jakich nas dotyka, oraz (2) okoliczności owe nasilają się wówczas, gdy obejmują swym zakresem sferę władzy. **Zło wymaga zatem, aby człowiek odszedł od zasady powściągliwości, której moc można wszelako sprawdzić dopiero w sytuacji nieodpartej pokusy.** Inscenizujący czasową abdykację Księżę powierzy władzę Angelowi, wzorowi wszelkich cnót, ale jednocześnie Księżę jako człowiek władzy nie ukrywa podejrzeń co do prawości swego namiestnika. Wie, co mówi, bo sam jako władca uległ słabości, a ponieważ nie jest w stanie położyć jej kresu, przeto jego słabość staje się coraz poważniejsza, a jako przypadłość księcia staje się nieuchronnie chorobą ludu. Księżę wyzna: „Dałem ludowi swobodę / I byłoby objawem tyranii, / Gdybym ich smagał i ranił za czyny, / Które spełniali na moją prośbę. Bowiem / Kto daje czynom złym istnieć bezkarnie, / Sam się doprasza, by je popełniano” (1.3). **Władca powinien zatem stawiać czoła epoce; ten, kto sprawuje władzę, musi się „wychylić” poza swoje czasy.** Powołaniem (w zasadzie niespełnialnym) władzy powinno być sprzeciwianie się swoim czasom.



„Kto daje czynom złym istnieć bezkarnie, / Sam się doprasza, by je popełniano”. Ale diagnoza Księcia wynika ze specyficznego pojmowania cnoty. Jest ona postępowaniem zgodnym z przyjętym „obyczajem”, przy czym termin *decorum* podkreśla, że chodzi o normy społeczne i towarzyskie. Schyłek świata polega więc na odstępstwie od wypracowanych przez człowieka zasad bycia razem. Życie jawi się zatem głównie jako życie społeczne i polityczne (w sensie nawiązującym do greckiej *polis*); nie to biologiczne, lecz to od razu rządzone mocą reguł mających radykalnie oddzielić je od życia biologicznego. Autoanaliza, jakiej dokonuje Księżę, prowadzi do dwóch konkluzji: po pierwsze, biologiczna sfera życia nie daje się wyeliminować, jej widmo przez cały czas „nawiedza” gmach ludzkiej kultury, i, po drugie, dylemat polega na znalezieniu sposobu, w jaki te dwie siły mogłyby z sobą współistnieć. Zadanie jest trudne, czego dowodzi fakt, że Księżę – jakby podejrzewając porażkę – nie podejmuje się go osobiście, lecz czyni to za pośrednictwem Angela. Potrzeby życia biologicznego stają w opozycji do potrzeb kultury politycznej i społecznej człowieka. Z jednej strony stoi wyznanie Pompejusza: „[...] jestem biedakiem, który pragnie żyć” (*I am a poor fellow that would live*) (2.1), w którym dokonuje się zbliżenie sfery biologicznej i kulturowej. Z drugiej jest Angelo dążący do maksymalnego rozdzielenia tych sfer. Całkiem trafnie powie o nim Lucio:

„[...] śnieg roztopiony / Ma w żyłach zamiast krwi i nie odczuwa / Płochego żądła rozedrganych zmysłów, / Lecz swe wrodzone ostrze wciąż przytępia / Zyskiem z rozmyślań, nauki i postu” (1.4).



„Kto daje czynom złym istnieć bezkarnie, / Sam się doprasza, by je popełniano”. Dwie logiki postępowania. Jedna daje dojść do głosu roszczeniom biologii, temu, co chce żyć. To brat Izabeli i jego wybranka, którzy „zwarli się w uścisku, / Podobni głodnym, którzy chcą się najeść” (1.4). Człowiek jest tu wyostrzonym końcem natury, naturą najbardziej wysuniętą w stronę ludzkiego świata, toteż nic dziwnego, że dla tej sytuacji poszukuje się metafory agrarnej: „wezbrane łono” Julii „świadczy dzisiaj / O jego orce i siewie rzetelnym” (1.4). Druga logika odwraca ten ruch i każe człowiekowi najdosłowniej osłabiać to, co biologia wnosi w jego istnienie: ostrze natury (*natural edge*) musi zostać „stępione” (*blunt*) za pomocą tego, co najbardziej odróżnia człowieka od innych stworzeń (*mind*), co wydaje się działalnością właściwą jedynie człowiekowi (*study*) lub co zgoła kieruje się przeciwko naturze (*fast*). „Rozum”, „nauka” i „post” mają stanowić tamę przeciwko roszczeniom biologii; mają być ostoją i gwarancją życia ludzkiego jako różnego od życia biologicznego. Grzech jest tym, co pojawia się, gdy to ostatnie bierze górę nad pierwszym. Doskonale ujmuje to R.S. Thomas: „[...] życia niewinna / potrzeba samego siebie jest grzechem głównym”²⁵⁵.



„Mój podstęp winie zapobiegnie”. Prawda mająca – wedle powszechnego przekonania – pokonać pozór i powierzchowność narzuconą człowiekowi przez świat zmysłów i jego cienie sama ucieka się do podstępu i sztuczek, aby zainstalować się w ludzkiej rzeczywistości. Jest „boska”, ale, by wypełnić swe zadanie w świecie człowieka, działa na sposób szatański, a Szatan jest księciem nieprawdy i złudzenia. Aby się „uprawdziwić”, prawda musi najpierw skłamać, zwieść nas i oszukać. Czyni to co najmniej dwojako. Nie zawaha się przed użyciem nieprawnych środków, aby instaurować swoje prawo, prawo prawdy; a następnie nie wyrzeknie się świata cienia, lecz obejmie go swą jurysdykcją – usankcjonowana prawem namiętność, żądza zakontraktowana, traci swoje ostrze. Jak powiedzieliśmy już, prawda i jej prawo tępią (lecz nigdy nie usuwają, bo prawdzie i prawu niezbędny do istnienia jest ów przeciwnik,

255 R.S. THOMAS: *Collected Poems 1945–1990*. London, Phoenix, 1993, s. 412.

z którym zawierają korzystne dla siebie układy) ostrze natury. Kiedy w III akcie Książę przejrzy zasłonę pozorów roztaczaną przez Angla („Ach, cóż w człowieku skryć się zdoła, / Choć powierzchowność ma anioła!”, 3.2), nie zniszczy jej oślepiającym światłem prawdy i prawa. Przeciwnie, podstępowi Angla przeciwstawi własny, którego celem nie jest zaspokojenie namiętności, lecz jedynie próba zaradzenia jej brakowi: Książę dąży do tego, by wskrzesić i uprawomocnić namiętny związek tam, gdzie namiętność już wygasła, przenosząc się na inny obiekt. „Mój podstęp (*craft*) winie zapobiegnie; / Angelo nocą w łożu legnie / U boku dawnej narzeczonej, / Dziś tak nikczemnie porzuconej. / Pozorem zwalczę pozór złudny, / By stał się ciałem kontrakt ślubny” (3.2). Angelo zostanie wybiegiem zmuszony do poślubienia Mariany, chociaż jego pragnienie skierowało się już ku Izabeli.



„Mój podstęp winie zapobiegnie”. Pozór jako narzędzie walki z pozorem. Odrzucenie jednej przesłaniającej zasłony (powierzchowna jedynie „anielskość” Angla) jest możliwe dzięki zastosowaniu zasłony kolejnej (Mariana pojawi się u Angla całkowicie zakryta welonem, a w scenie finałowej wyjaśni: „Oto jest ciało, z którym uczyniłeś / To, coś chciał uczynić z ciałem Isabelli, / I usłużyło ci w twojej altanie, / Udając inne”, 5.1). Winie i występku (*vice*) nie przeciwstawia się „cnota”, lecz podstęp, wybieg, zręczność w kreowaniu sytuacji (*craft*). Sprawiedliwość, o którą zabiega Książę, nie polega na ferowaniu wyroku prawdy, lecz na jej kamuflowaniu w opowieści welonów i kurtyn. Sprawiedliwość sprzymierzyła się z literaturą; sędzia jest opowiadaczem historii, rodem z *Decameronu*. Prawda nie jest nigdy, jak chcielibyśmy wierzyć, „naga”, lecz unaocznia się jako sekwencja przebrań (*disguise*). Fizyczność ciała spełnia się już to jako litera kontraktu (*old contracting*), już to jako wytwór wyobraźni – żądza Angla zostaje zaspokojona dlatego, że w istocie jej przedmiotem jest ciało „wyobrażone” (*her imagin'd person*), namiętność triumfuje, lecz triumf to, chociaż bez wątpienia cielesny, fałszywy (*pay with falsehood false exacting*), gdyż dotyczy zupełnie innego ciała niż to, które pojawia się na scenie teatru pożądania.



„Nie ja, lecz prawo karze twego brata”. Angelo, wybrany na książęcego namiestnika, jest człowiekiem surowych zasad, to zaś oznacza „zdradę” popełnioną wobec materii życia. Szekspir nie zmierza do tego, by wykazać nieprzydatność zasad; chce przekonać, że **zasady okazują się etycz-**

nie skuteczne wówczas, gdy zmuszają nas do namysłu, wzbraniając nam bezwarunkowego ich stosowania jako czystej litery prawa. Zasady muszą mieć w sobie to, co „wychyla się” poza prawo, a czego wyższość prawo musi uznać. Owo „wychylające się”, „coś” – to zdolność do opowiedzenia się za osobą jako źródłem wyroku prawa. To owe „oazy” na pustyni życia politycznego, o których pisała Hannah Arendt. Pierwszeństwo osoby przed prawem – tak mogłaby brzmieć owa zasada zasad. Gdy więc Angelo oznajmi Izabeli: „Nie ja, lecz prawo karze twego brata” (*It is the law, not I, condemns your brother*) (2.2), ustanowi radykalny rozdział między osobą a prawem po to, aby następnie móc się uwolnić od takich postaw jak miłosierdzie czy przebaczenie, które należą do świata osoby, natomiast w rzeczywistości prawa mieszczą się z trudem. Angelo jest więc bez-osobowy, żyje – pozornie i na pokaz, rzecz jasna – jakby pomimo i wbrew materii życia. Powie o nim Książę, iż „rzadko zdradza, że ma krew prawdziwą / I woli jadać chleb niżli kamienie” (1.3). Pytanie, jakie stawia komedia Szekspira, jest pytaniem o to, czy władza istotnie jest bez-osobowa jako abstrakt bezstronnej sprawiedliwości, czy też spełnia się w skomplikowanym systemie „sztuczek” i „ról” maskujących drugie ekstremum – całkowitą hegemonię instynktowej materii życia nad ludzkim indywiduum. Człowiek może „wyrzec się siebie” (to pierwszy biegun), ale może również przyznać sobie właśnie niczym nieograniczone prawa (skrajność druga); władza jest intrygująca, to ona bowiem sprawdza podstawy naszych decyzji. Dlatego ukrytym celem Księcia jest sprawdzenie Angela: „Gdy zyska władzę, ujrzy nasze oko, / Co pod zewnętrzną kryje się powłoką”.



„Mózg, pracowitszy niżli skrzętny pająk, wysnuwa sidła zawile, by schwytać mych nieprzyjaciół”. Tyle monarcha w II części *Henryka VI* (3.1). Gdy Ludwik XIV mawiał: „Królestwo to ja”, dotykał istoty problemu władzy. Tylko wtórnie oznacza to utożsamienie ciała władcy z państwem, co na różne sposoby próbowała uchwycić ikonografia epoki. Osoba króla jako symboliczna figuracja istniejącego obiektywnie państwa: król „streszcza” wszystko, co istotne, uosabia wszystkie urzędy i wszystkich obywateli. Teraz jednak istotniejsze wydaje się to, że państwo w ogóle powstaje jako emanacja władcy, zostaje przezeń wy-myślane, wysnute z jego ciała, a dokładniej – z jego namiętnego pragnienia władzy. Rzeczywistość jako wydzieliną władcy. Nie ma tu mowy o symbolizowaniu; wprost przeciwnie – wszystko należy rozumieć najdosłowniej: świat jest elementem egzystencji króla. Stąd figura pająka, którego sieć powstaje z materii jego własnego ciała. Działa zabójczo na innych („nieprzyja-

ciół”), przynosi im prawdziwą śmierć, ale sama – choć niezaprzeczalnie rzeczywista – jest utkana z delikatnej tkanki myśli władcy. „Państwo to ja” nie znaczy już: „Należycie do siebie, a ja was reprezentuję w najlepszy sposób, podejmuję za was najlepsze decyzje i wprawiam was w ruch”; teraz powiedzenie to oznacza ni mniej, ni więcej – „ja was stworzyłem, jesteście ze mnie, a naszych więzi nie należy rozumieć symbolicznie, lecz biologicznie”.



„Mózg, pracowitszy niżli skrzętny pająk, wysnuwa sidła zawile, by schwycić mych nieprzyjaciół”. *Hamlet* pozwala zobaczyć, jak bardzo rzeczywistość wysnuwa się z doświadczenia jednostki, a zatem do jakiego stopnia zewnętrzne ograniczenia, jakie narzuca system polityczny, znajdują wsparcie w lub stowarzyszają się z owym „pajęczym” charakterem świata, który przedziemy dla samych siebie. Osąd *Hamleta* „Dania jest więzieniem” odnosi się do pierwszego typu ograniczenia, lecz jego niewiele późniejsza uwaga, wedle której brak swobody jest dziełem „złych snów” (*bad dreams*), przenosi przyczynę braku wolności do wnętrza człowieka. Więzienie (*prison*) odczuwane jest więc podwójnie: jako ucisk polityczno-jurystyczny oraz jako choroba *psyche* jednostki wzmacniająca poczucie bezradności i ograniczenia. Uwięziony przez system, człowiek dodatkowo więzi samego siebie, zamykając myślenie w zakętym kole niemocy. *Hamlet* utrzymuje wszak, że „nie ma rzeczy dobrych ani złych, lecz jedynie myślenie (*thinking*) czyni je takimi”, myślenie próbujące bezskutecznie uporać się z dramatycznymi wydarzeniami przeszłości. To właśnie owe *bad dreams*, sny przypominające i odnawiające scenę śmierci, zamieniają Danię w więzienie. Każdy z nas bezwiednie pada ofiarą „polityki historycznej” rozgrywającej się między świadomym a nieświadomym.



„Prawdziwa substancja dumy jest jedynie cieniem snu”. *Guildenstern* i *Rosencrantz*, jako figury systemu, jako jego wysłannicy do krainy jednostkowych złych snów, czynią wszystko, aby drogą dwóch procesów poddać owe sny sanacji. Jest to oczywiście sanacja pozorna, prowadząca nie do wyzwolenia jednostki, lecz do jej neutralizacji zapewniającej nie naruszalność *status quo*. Pierwszy proces polega na zmianie charakteru „snów”, które przestają teraz przypominać o tym, co było, natomiast stają się zapowiedzią tego, co będzie. W drugim procesie zapowiedź ta otrzymuje negatywną waloryzację – sen staje się „dumą”, „ambicją”, „planem

ponad miarę”, dla którego rzeczywistość okazuje się „za ciasna” (*too narrow*). Trzeba zatem – do czego zmierza każdy system – powstrzymać nadmierne dążenia obywatela, utrzymać go w ryzach, zapobiec niepożądanemu działaniu, powierzyć rutynowej pasywności. Rosencrantz może więc powiedzieć: „[...] twoja duma tak ją [Danię – T.S.] przemienia: jest zbyt ciasna dla twego umysłu” (2.2), a Gildenstern dopowie: „[...] sny w rzeczywistości są dumą, gdyż prawdziwa substancja dumy jest jedynie cieniem snu”. *Dreams are ambitions*, która to „duma” (*ambition*) jest *of so airy and light a quality* – oto dwa zdania podtrzymujące politykę władzy. Pierwsze ma przekonać o podejrzanym, ekscesywnym charakterze pragnień jednostki (stanowi tym samym wezwanie do pilnej kontroli tychże pragnień), drugie wykazuje, że dążenia jednostki są *jednostkowe* właśnie, ograniczone tylko do jej świata, utkane z wyłącznie jej problemów i uprzedzeń, a zatem na scenie społecznej mogą jedynie błąkać się jako bezcielesne, niegroźne widma. **Jednostka jest żebrakiem w mieście historii i jej politycznego świata.**



„Prawdziwa substancja dumy jest jedynie cieniem snu”. Okazuje się, że to żebrak (*beggar*) żyje najbardziej substancjalnie. „Cieniem cienia” (*a shadow's shadow*) są wszelkie ambicje i „duma”, a sny należą również do tej niematerialnej krainy. „W takim razie żebracy są ciałami, a monarchowie i głośni bohaterowie jedynie cieniem żebraków” (2.2) – powie Hamlet, który za chwilę sam przedstawi się w tej roli (*a beggar that I am*). Owa antropologia żebractwa przekonuje o marności naszych ambicji, a ponieważ dzieje są przez te zamierzenia i ambicje kształtowane, zatem kultura, zwłaszcza kultura władzy, która tak bardzo przyciągała uwagę Szekspira i jego epoki, jawi się jako teatr cieni. Nic dziwnego, że technika „teatru w teatrze” wydawała się tak nieodparcie kusząca dla autora ze Stratfordu. Ale antropologia ta otwiera możliwość karnawalizacji. Jeśli żebrak jest bardziej realny i „cielesny” niż król, to stąd już tylko krok do odwrócenia porządku – „góra” zamieni się miejscami z „dołem”. Dionizos wchodzi do pałacu Apolla, który to pałac wszelako nim został przebudowany na siedzibę Apolla, sam stanowił leże Dionizosa (ciemne żądze, zwyrodniałe czyny). **I żebrak, i władca w jednakowym stopniu należą do domeny przypadku i zrządzenia losu.** Różnica polega na tym, że pierwszy należy tam „jawnie”, przygodność jego codzienności schodząca na poziom niepewności biologicznego przetrwania jest uderzająca. Władca natomiast skrywa się za swymi planami i układami politycznymi, maskującymi interwencję przypadku każącego mu w końcu zamienić całe królestwo na jednego

zdolnego do biegu konia. „Sama idea przypadku (*chance*) niszczy syntezę chrześcijaństwa i otwiera możliwość dionizyjskiej przyszłości. Przypadek rozłącza i dzieli; rozluźnia i rozrzedza tkaninę świata, wprowadza irracjonalny zwrot”²⁵⁶.



„Nieudolny obraz wielkości”. Według Ulissea karnawalizacja władzy będąca jej teatralną reprezentacją jest zabójcza dla skuteczności jej sprawowania. Aktorzy ujawniają kulisy morderstwa Hamleta seniora, kompromitując noszącego koronę Klaudiusza. W I akcie *Troilusa i Cressidy* Achilles, zamiast trudów boju, zaznaje rozkoszy łoża oraz komediowych popisów swego kochanka Patroklesa sztygającego, jak mówi Szekspir, „sprośnie” z wszystkiego (*breaks scurril jests*, 1.3). Przedmiotem przedstawień inscenizowanych przez Patroklesa jest władza (Agamemnon), ale nie waha się przed prześmiewczymi impersonifikacjami parodiującymi dokuczliwości starczego wieku (Nestor). Nie można nie zauważyć, że chodzi tu nie tylko o lekceważenie władzy, której „nawyki, przymioty, natury, / Kształty, szczególne i ogólne cechy” służą „do czynienia błazeństw” (*to make paradoxes*), lecz także o to, że ten, kto chciałby bronić władzy, musi zaatakować poziom owego krytycznego jej przedstawienia, „naśladownictwa” (*imitation*), jak mówi Szekspir. Patrokles jest w opinii Ulissea „napuszonym aktorem” (*strutting player*) kreślącym „nieudolny obraz wielkości (*greatness*)” władzy. W tej sytuacji Achilles oklaskujący swego przyjaciela jest zwykłym, „zwalistym” (*large*) prostakiem, którego zmysł estetyczny ogranicza się do doceniania „głupstw” (*fusty stuff*). Gdy w *Hamlecie* doskonale znający swój kunszt aktorzy wymierzają nieledwie śmiertelny cios monarsze, w *Troilusie i Cressidzie* czyni to partacz i nicpoń Patrokles. Jakbyśmy zbliżali się do wniosku, że władza, dbając o spektakle dla ludu, jak ognia powinna wystrzegać się wszelkich przedstawień, w których staje się przedmiotem reprezentacji scenicznej (skutki tego widzieliśmy wcześniej w sztuce Massingera). **Teatr jest narzędziem władzy, ale w rękach jej przeciwników stanowi dla niej poważne zagrożenie.** Sprawa jest nader ważka, gdyż aktor nie „odgrywa” jedynie powierzonej mu roli, ale zawsze wchodzi w jakąś osobistą relację z emocjami, które ma ucieleśnić na scenie. Dlatego aktorzy w *Hamlecie* dodają swój gniew do osobistego gniewu księcia. Trafnie zauważa Peter Sloterdijk, że „choć aktor nie jest panem i właścicielem swoich afektów, błędem byłoby sądzić, że jest ich tylko ślepym czy bezwolnym instrumentem. *Menis* [gniew – T.S.] należy do grupy energii

256 D. PENDELL: *Walking with Nobby...*, s. 22.

inwazyjnych, o których zarówno poetycka, jak i filozoficzna psychologia Hellenów uczyły, że należy je postrzegać jako dary łaski nie z tego świata”²⁵⁷. Scena teatru w teatrze w *Hamlecie* – to kumulacja gniewu, który niebawem osiągnie stan eksplozji.

Spektakl, jaki rozgrywa się w Helsynorze, ma wiele odsłon. Jarosław Iwaszkiewicz w młodzieńczym heroikomicznym poemacie dygresyjnym *Młodość Pana Twardowskiego* podsuwa myśl, że jedną ze scen byłby homoerotyczny romans Hamleta z Horacją, odzwierciedlenie związku Achillesa z Patroklesem.

Hamlet po piwie wziął minę żalobną,
Wspomniał Ofelię, matkę oraz stryja,
Horacja postać tak wielce nadobną –
Musiał oddalić, bo była chryja.

Przyjaźń to teraz jest niewielka frajda,
Pakują za to do więzień, jak Wilde’a²⁵⁸.

Teatralny spektakl może stać się tak sztuczny, że tą sztuczną przebiją się na drugą stronę, lądując w samym środku rzeczywistego. „Totalna symulacja”, o której mówi Jean Baudrillard, daje nam do zrozumienia, że odróżnia się od tego, co należy do sfery faktów, ale właśnie tym mocniej nas uwodzi, każąc rozgrywać konsekwencje spektaklu w rzeczywistym świecie. Nie inaczej przecież dzieje się w przedstawieniu odegranym w Helsynorze: wszyscy wiedzą, że rzecz jest wymyślona, ale tym mocniej uderza i płacze losy żywych ludzi. Gdy Jacques decyduje się w ostatniej scenie *Jak wam się podoba* nie wracać do dawnego dworskiego życia, lecz pozostać w leśnych ostępach, jego postanowienie jest triumfem raz obranej przezeń roli. Posłuchajmy Clifforda Geertza: „Fizycznie ludzie przychodzą i odchodzą – są zwykłymi przypadkowymi, nawet dla siebie samych pozbawionymi większego znaczenia wydarzeniami w przypadkowym splocie historii. Ale maski, które nosili, scena, którą zajmowali, role, które

257 P. SLOTERDIJK: *Gniew i czas...*, s. 18.

258 Zawdzięczam tę uwagę Panu Profesorowi Markowi Piechocie i jego magi-strantowi Panu Łukaszowi Krajowi, którzy skierowali mnie w stronę poematu Iwaszkiewicza. Cytuję go za niewydaną pracą magisterską Łukasza Kraja poświęconą prozie Iwaszkiewicza.

odgrywali, i – najważniejsze – spektakl, który wystawiają, muszą pozostać nie jako fasada, lecz sama żywa materia rzeczy, także ludzkiego podmiotu [...]. Rzecz jasna, aktorzy umierają, ale sztuka nie umiera, i znaczenie związane jest z nią, a nie z samymi aktorami”²⁵⁹.



„Tę sztukę / Tak ułożono, abym i ja także / Grała w niej rolę”. Teatru nie sposób uniknąć. Jego scena rozpościera się na cały świat, w którym trudno odróżnić pozór od faktu, a i sam fakt jest konstrukcją złożoną z iluzji. Różny jest tylko moment, w którym dostrzeżemy *theatrum* świata i swoją w nim rolę. W *Zimowej opowieści* Perdita wykrzyknie: „Jak widzę, tę sztukę / Tak ułożono, abym i ja także / Grała w niej rolę” (4.4). Dokładniej rzecz ujmując, świat jest teatrem pułapek i zwodniczych manewrów. W *Wiele hałasu o nic* Beatrice, usiłując wymknąć się z zastawionych siideł matrymonii, ucieka się do wyobrażeń zaczerpniętych z plebejskiej rozrywki targowej. „Wezmę więc sześć pensów zaliczki od dozorczy niedźwiedzi i poprowadzę jego małpy do piekła” (2.1): świat jest targowiskiem popularnej i okrutnej rozrywki, a jego protagoniści to niedźwiedzie i małpy. Naśladownictwo, odwzorowywanie, „małpowanie” są żywiołem gry aktorskiej, to zaś oznacza umiejętność dawania sobie rady w rzeczywistości będącej serią zasadzek i przebrań, udawania, że jest się tym, czym się nie jest. O „małpowaniu” właśnie pisze Cezary Wodziński w swej książce o Platonie: „Sztuka udawania, że jest, co nie jest, i że nie jest coś, co jest. Ironiczna maskarada bytu i niebytu, *logos alethes* i *logos pseudēs*, magiczne naśladowanie – chciałoby się rzec: »małpowanie« tego, co jest. Sofista zasługuje nie tylko na miano »maga i naśladowcy«, »czarodzieja i udawacza«, ale – to kolejne grube słowo – *pseudourgon*, tego, kto czyni fałsz, *sc.* »fałszerza« i »oszusta«”²⁶⁰. Nic dziwnego, że miejscem jego przeznaczenia jest piekło. Tam też prowadzi swe małpy (będące figurami męskiego rodu) Beatrice („Prze-każę tam swoje małpy”, 2.1), sama, jakby w karnawałowym odwróceniu opowieści o grzechu pierworodnym, udając się do nieba w nagrodę za swą niewinność. W piekle spotka ją „diabeł z rogami na głowie jak stary rogacz i powie: »Idź do nieba, Beatrice, idź do nieba; nie ma tu miejsca dla was, dziewic«” (2.1).

259 Ch. LEVIN: *Jean Baudrillard. A Study in Cultural Metaphysics*. London, Prentice Hall, 1996, s. 194.

260 C. WODZIŃSKI: *Logo nieśmiertelności...*, s. 214.

„Muszę jak kurwa obnażać me serce”. Egzystencja jako ciężar. Swoją najsłynniejszy monolog Hamlet długo przygotowuje. Najpierw w rozmowie z Rosencrantzem i Guildensternem odmówi sobie prawa do satysfakcji z faktu bycia człowiekiem. Człowiek jest, być może, tworem doskonałym („Jakim dziełem jest człowiek!”, 2.2), ale dokumentowana racjonalnie przez księcia, owa doskonałość wcale nie prowadzi do racjonalnej konkluzji: wyjątkowość człowieka, „urody świata i najdoskonalszego wzoru dla wszystkich zwierząt”, nie cieszy, lecz przynębia („Człowiek nie raduje mnie [...]).”). Gdy fałszywi przyjaciele wyjdą („I oto jestem sam”), Hamlet ostrze filozoficznej ironii skieruje przeciwko sobie samemu. Oto kres antycznego pouczenia wszelkiej filozofii, wedle którego człowiek powinien poznać samego siebie; teraz dowiadujemy się, że język, narzędzie podstawowe owego poznania, nie stanowi żadnego oparcia, zdradza nas podwójnie. Nie potrafi wyrazić prawdy, lecz przechodzi od słowa do słowa, szminkując i zniekształcając rzeczywistość, oraz odwołuje nas od działania. Człowiek sprzedał się słowom, a te nie są mu wierne. Ten, który miał być wzorem dla wszystkich zwierząt, jest teraz najniższym z nich i najniższym z ludzi. Osioł (*an ass*) i kurwa (*a whore*). Mówi Hamlet o sobie: „Ach, jestem osłem! Męstwo to niezwykle, / Że ja, syn zamordowanego, / Gnany do zemsty przez niebo i piekło, / Muszę jak kurwa obnażać me serce (*must, like a whore, unpack my heart*) / W słowach i klątwy miotam, niby dziewczka / Sprzedajna” (2.2).

„Muszę jak kurwa obnażać me serce”. Osioł i kurwa. *An ass and a whore*. Te dwie figury istnienia nie działają, lecz raczej – niczym wielbłąd z pierwszej pieśni *Zaratustry* – przyjmują na siebie działanie innych, co najwyżej użalając się słowem nad swoim losem: *Unpack my heart with words* – mówi Hamlet, lecz owo *unpack*, ograniczone do kwestii językowego wypowiedzenia, nie odgrywa swej roli. Historia, zarówno zbiorowa jak i jednostkowa, wymaga czynu. Nie działając, Hamlet wypada z historii. Wy-powiada historii prawo do siebie. Lecz jednocześnie duński królewicz wie, że zamknięty jest w pułapce (może to jeszcze inny powód do tego, by odegrać przed Klaudiuszem sztukę nazwać *Pułapka na myszy*): gdy odda się działaniu, powtórzy czyny innych (iluz już było mścicieli), straci siebie, siebie wypowiadającego swoje wątpliwości i dylematy. Paradoksalnie, najintensywniej działa wówczas, gdy powstrzymuje się od działania. Przyjmuje wtedy okolicz-

ności narzucone mu przez bieg wydarzeń, nie broniąc się przed nimi (jak „osioł”), ale także potrafiąc korzystać z nich tak, by zyskać coś dla siebie (jak „kurwa”).



„Mózgu mój, do dzieła!” Aby powrócić do historii, należy działać. „Mózgu mój, do dzieła!” (2.2) – woła Hamlet. Ale ciężar egzystencji polega na tym, że rozważając jej trudy, uświadamiamy sobie jednocześnie to, iż język owych rozważań nie ułatwia rozwiązania problemu, lecz przeciwnie – dokłada do niego dodatkowy aspekt. To, co następuje po słynnym „Być albo nie być”, to wyliczenie elementów egzystencjalnego znoju, będącego „wrzawą śmiertelnych” (*this mortal coil*). A więc kolejno – „bicze i szyderstwa czasu, / Krzywdy ciemieżców i zniewagi pysznych, / Boleść okrutną wzgardzonej miłości, / Prawa leniwe, zuchwalstwo urzędów / I poniżenie, które znosić musi / Zasługa cicha od niegodnych łotrów [...]” (3.1). Egzystencja zatem to obowiązek uczestniczenia we „wrzawie śmiertelnych”, w maskaradzie, w której wszystko, od emocji po prawa, stara się uniknąć okazania swej niedoskonałości, toteż zakrywa ją maską lub stosownym makijażem. Czasownik *unpack* nabiera szczególnego znaczenia: człowiek niesie ciężar bycia, którego nie może z siebie zrzucić nie tylko dlatego, że nie pomaga mu w tym język, za którego pomocą uświadamia sobie sytuację, w jakiej się znajduje. Chodzi także o to, że radykalne działanie prowadzące do uwolnienia się od jarzma łatwo może okazać się zawodne. Owo brzemień jest nie do zrzucenia, tak samo jak nie sposób pozbyć się maski, która niemal wrosła nam w skórę. **Jedynе lekarstwo na „być” to „nie być”, lecz obarczone jest ono tak wielkim ryzykiem „klinicznym”, iż nie daje żadnej pewności skuteczności działania.** Samobójstwo – czyn kończący wszystkie czyny – może się okazać (a jest to hipoteza nieweryfikowalna) początkiem długiego łańcucha dalszych czynów o charakterze niemożliwym do przewidzenia.



„Mózgu mój, do dzieła!”. Dlatego nieustannie powraca temat brzemienia: „Któż by niósł ów ciężar / I dźwigał życie swoje udręczone, / Sapiąc i pocąc się, gdyby mu trwoga / Przed czymś po śmierci, przed tą nieodkrytą / Krainą, z której nie powraca żaden / Wędrowiec, woli nie pętała, każąc / Znieść ów ból znany raczej, niż uleciec / Ku innym, których nie znamy?” (3.1). Ciężar egzystencji podwaja „trwoga” (*dread*) stawiająca człowieka w nadzwyczajnie trudnej sytuacji. Myślenie dostarcza mu wiedzy na temat istnienia; myśląc, człowiek zgłębia nie tylko świat,

lecz przede wszystkim siebie. Traktowana z należytą powagą, wiedza ta prowadzi go do podejrzenia, że egzystencja może się okazać pasmem cierpień, ale jednocześnie ta sama wiedza, której konstrukcja opiera się na zasadzie niesprzeczności i pewności sądu, każe mu wątpić, czy przekroczenie granicy istnienia stanowi istotną zmianę sytuacji. To, co znam, jest „lepsze” od tego, czego nie wiem, znane bowiem radykalnie redukuje lęk, tymczasem nieznane oddane jest bez reszty we władanie trwogi – tym bardziej, że chodzi o „nieznane” najbardziej krańcowe. Gdy badacze i odkrywcy ryzykowali wyprawy *ubi leones*, czynili to w nadziei powrotu. Zagłębiali się w nieznane po to, aby wrócić i opowiedzieć, co widzieli, a następnie rozpocząć układanie swych wrażeń w uporządkowane narracje. **Historia nauki jest historią powrotu do domu.** Śmierć natomiast jest bez-powrotna, a zatem bez-wiedna. Nie ma wiedzy śmierci; choć możemy wiele wiedzieć „o” niej, o jej mechanice i biologii, to o statusie, jaki przybiera egzystencja w krainie śmierci, nie wiemy nic. Niby wiem, co chciałbym osiągnąć, pozbawiając się życia („usnąć” – powie Hamlet), ale nie wiem, czy rzeczywiście to odnajdę. Czego istotnie się dowiem, znalazłszy się po drugiej stronie? Możemy jedynie nieudolnie poruszać się wśród domysłów, mówiąc o „ duchach ” i „ cieniach ”.



„Mózgu mój, do dzieła!”. *Hamlet* jest sztuką, której akcję zapoczątkowuje właśnie duch, przybysz, którego pojawienie się w ludzkim świecie trudno nazwać „powrotem”, gdyż długo wydaje się jedynie „podobny” do zmarłego króla oraz nie spełnia podstawowej roli powracającego – milczy, nie zaprasza wszystkich do wysłuchania swej opowieści. Przemawia do syna, ale wiedza, którą mu przekazuje, odnosi się do tego, co było, a nie do tego, co będzie po śmierci. Ta wiedza dotyczy w istocie żywych, na temat umarłych milczy. Więcej, daje wyrażnie do zrozumienia, że to poznanie obłożone jest zakazem, a zatem wiedza o krainie śmierci pozostanie niedostępna śmiertelnym; nawet ten, kto przekroczy na chwilę granice dwóch światów, uczyni to nie aby dzielić się wiedzą na temat pośmiertnego losu, lecz aby wpłynąć na bieg wydarzeń w krainie żywych. „Lecz nie dla uszu cielesnych (*ears of flesh and blood*) są wieści / O wiekuistych sprawach” (1.5) – ostrzega Duch. W lżejszej tonacji tak samo przemówi duch Gowera jawnie obsadzony w *Perykleście* w roli Prologu i Chóru. Powraca nie w imię tego, co „potem”, lecz wyłącznie w imię tego, co „teraz”, wręcz jako kłown na dworze „dzisiaj”: „Dawno się Gower w proch obrócił, / Lecz chcąc zaśpiewać wam, powrócił / I przybrał ludzką postać kruchą, / By oko cieszyć wam i ucho” (Prolog). Cieleśne ucho i oko nie są więc zdolne do przyjęcia powagi

tęgo, co „potem”, a jeśli ktoś z owęgo „potem” powraca, to jedynie w celu utwierdzenia śmiertelnych w przeświadczeniu, iż „potem” nie mieści się w porządku naszej codzienności.



„Duch Banqua wchodzi i siada na krześle Macbetha” (3.4). Duchy nie tylko „spychają nas z naszych krzeseł”, jak zaraz powie Makbet, lecz także przynoszą prawdę o niedokończonym charakterze ludzkiego działania. To, co „straszniejsze niż sam mord” (znów Makbet), to świadomość tego, że mord ów niczego nie kończy; wręcz przeciwnie – jest początkiem całej sekwencji powtórzeń. Widmo Banqua pojawi się i zniknie dwukrotnie. Bezpieczeństwo, którego upatrywaliśmy w tym, że zdarzenia mają swój koniec kładący kres dalszym wypadkom, że zdarzają się i zostają pochowane, pogrzebane w momencie zdarzenia, w krypcie czasu, w którym się dopełniły, bezpieczeństwo to okazuje się złudne. Grób otwiera się i nawiedzają nas widma zdarzenia; **nigdy nie grzebiemy tego, czego dokonaliśmy**. O tym wszystkim mówi Makbet, krążąc wokół biesiadnego stołu, za którym zasiedli szkoccy wodzowie: „[...] czas był, / Gdy po rozbiciu głowy konał człowiek, / I na tym koniec; lecz dziś znów powstają, / Mając dwadzieścia morderczych ran w głowie, / I z krzeseł naszych spychają nas. Jest to / Straszniejsze niż sam mord” (3.4). „I na tym koniec”, *And there an end*, lecz problem w tym, że „koniec” oznacza tu początek, tym straszniejszy, że już jakby „zużyty”, naznaczony piętnem powtórzenia, początek zgoła nie-„początkowy”. Nie mamy nawet pociechy przekonania, że to początek, w którym kryje się śmierć, ta bowiem również należy do widmowego porządku powrotów. **Rozdziobią nas kruki, wrony zdarzeń, których byliśmy autorami – oto obraz Szekspirowskiej historii**: „Jeśli wracają z kostnic i grobowców / Ludzie złożeni przez nas w ich czeluści, / Wnętrznosci kruka będą naszym / Grobem” (3.4).



„Duch Banqua wchodzi i siada na krześle Makbeta”. Duchy Szekspira nie muszą nic mówić; milczenie jest ich przerażającą siłą. „Skoro głową kiwasz, przemów” (3.4) – wzywa Makbet, lecz widmo uporczywie milczy. Duchy pojawiają się i znikają, jak wspomniane widmo Banqua, mieszają się w kołowrót naszych spraw, „siadają na krzesłach”, współuczestniczą we wspólnocie żywych, wykołując bieg wydarzeń. Jest w tym ton szyderstwa; z niewiedzy żywych (jak w *Hamlecie*) lub z ich pewności siebie (jak w *Makbecie*). Gdy król Szkocji nazywa cię

Banqua „Szyderstwem nieprawdziwym”, mówi prawdę i myli się jednocześnie. Duch jest „szyderstwem”, gdyż sam dla innych nieobecny i niewidzialny, „powietrzny” – jak by powiedział Prospero w *Burzy*, sam mistrz zmieniających historię powietrznych duchów – wprawia zdarzenia w ruch przeciwny od oczekiwanego; lecz właśnie dlatego nie jest „nieprawdziwy”. Przeciwnie – to jego postać przybiera najintymniejszą prawdę sumienia. Sumienie zaś jest tym, co – choć niewidoczne dla innych – przekierowuje moje zachowania i czyny w przestrzeni publicznej. Na postawione w *Burzy* pytanie, gdzie mieszka sumienie, można by odrzec – w duchach, czyli w tym, co nawiedza mnie, co przychodzi ze sfery „potem” i odmienia moje postępowanie tu i teraz.



„Poddam się znowu mękom w płomieniach siarczanych”. Wszak to, co Hamlet usłyszał od Ducha Ojca (1.5), powinno wystarczyć. Mimo zakazu (*I am forbid to tell*) wiemy, że świat (choć nie wiadomo, czy to dobre określenie), w którym przebywa, odpowiada wizerunkowi piekła. „Płomienie siarczane” są przyczyną „męki”, a woła nie odgrywa tam żadnego znaczenia, skoro Duch mówi nie tylko o „kaźni”, lecz także o więzieniu (*prison-house*). Co więcej, to jedynie nędzny okrucieństwo, gdyby bowiem nawet uchylono zakaz udostępniania owej wiedzy, byłaby ona nie do pojęcia dla śmiertelnych, gdyż „przeorałaby ona duszę”, a oczom kazała „wyskoczyć z orbit”. Dlaczego więc Hamlet, rozważając „być lub nie być”, mówi o paraliżującej działaniu trwodze, której źródłem jest niewiedza na temat tego, co „potem”? Właściwie to, co przemycił w swej wypowiedzi Duch Ojca, daje wystarczającą argumentację – nie tylko, by powściągnąć dłoń samobójcy, lecz by odrzucić nawet samą myśl o autozagładzie. To, co „potem”, jest pasmem cierpień, a to powinno nam wystarczyć; kraina śmierci jest, być może, „nieodkryta” (*undiscovered*), ale zjawia na murach Helsinoru powiedziała dostatecznie dużo, by mieć się na baczności. A jednak Hamlet się waha. Mimo to, że usłyszał dostatecznie dużo, by wiedzieć, że „potem” nie ma mowy o „śnie” i końcu „bólu”.



„Mózgu mój, do dzieła!”. Powiedzmy o dwóch przyczynach wahania. Po pierwsze, myśl będąca żywiołem człowieka, żywiołem stwarzającym przestrzeń, w której postanowienie (*resolution*) nie jest prostym wykonaniem, lecz podlega długiemu procesowi przygotowawczemu. Myśl cierpliwie spowalnia niecierpliwe działanie; nadaje działaniu charakter

nie-działania. Jak powie Hamlet: „Rumiany odcień naszej stanowczości / Blaknie, pokryty bladą barwą myśli” (3.1). Myśl ostrzega, że postanowienie, o którym mniemamy, iż będzie stanowić rozwiązanie problemu, *resolution*, zaostrezy jedynie problem, domagając się kolejnych rozwiązań – *re-solution*. Myślenie (*conscience*) mówi nam, że należy porzucić nadzieję na finalne rozwiązanie. Po drugie, wola jako następny egzystencjalny żywioł człowieka. Jeśli podniesienie ręki na siebie stanowi gest wolności woli posuniętej do ostateczności, to skoro „potem” czeka nas męka „więzienia”, gest samobójczy jest wewnętrznie sprzeczny: radykalnie uwalniając, jednocześnie więzi nas w bezterminowym karcerze. Myśl chroniąca nas przed radykalnością działania oraz skupiająca się na tym, byśmy mogli zachować wolną wolę – oto, co powstrzymuje dłoń Hamleta przed sięgnięciem po „nagi sztylet”. Może dopuścimy jeszcze trzeci powód, niepewny, milczący i niewypowiedziany, ale przecież nie do wykluczenia. Hamlet należy do świata polityki, mści nie tylko ojca, lecz także swoje zawiedzione nadzieje królewskie. A skoro gra retoryczna, podstęp językowy (wszak, jak mówi Poloniusz, wytrawny dworak, słowa „to pośrednicy, o barwie odmiennej / Niż ich szat barwa, gdyż są rajfurami [...]”, 1.3) składają się na żywioł polityki, czyż Hamlet nie może w głębi ducha zakładać, że duch ojca przerysowuje owo „potem”, aby zachęcić, wręcz zmusić syna do działania tu i teraz. „Jeśli masz serce w piersi, nie ścierp tego!” – to polecenie zyskuje na sile w świetle dramatycznych aluzji i niedopowiedzeń na temat tego, co „potem”. Trwoga przed tym, co „potem”, podtrzymuje nasze zakorzenienie tu i teraz.



„Błada barwa myśli”. Hamlet jakby nie do końca rozumiał powód swego wahania. To, co jest niedziałającym działaniem właściwym myśleniu, jawi mu się jako zwykle tchórzostwo, a myśl przybiera metaforę pośmiertnej maski. „Błada barwa myśli” w przekładzie Słomczyńskiego w oryginale jest „bladym odlewem”, *the pale cast of thought*. Myśl i śmierć spokrewniają się z sobą, ale nie w wyzwaniu, jakie śmiertelność rzuca człowiekowi, lecz przeciwnie – w próbie odwrócenia myśli od śmierci, jakby duński książę dążył do tego, by raz na zawsze wywikłać myślenie z powinności zmierzenia się ze śmiercią. **Bycie ku działaniu ma oddalić nas od bycia ku śmierci.** Hamlet chce działać, to znaczy chce zabić po to, aby (od)żyć. Myślenie jawi się jako labirynt, w którym człowiek skazany jest na bezpowrotne zagubienie, ponieważ pogmatwane korytarze myśli, utrudniając działanie, kryją w sobie mroczne szaleństwo. Szaleństwo śmierci. Pojawienie się Ofelii kończy monolog, ale w istocie zjawia się ona wcześniej, w wersach zapowiadających jej śmierć w ciemnym nurcie szaleństwa, który dla Hamleta jest w istocie tożsamy z równie ciem-

nym nurtem myślenia. W słowach Hamleta martwa Ofelia już unosi się na wodach strumienia. Przeczytajmy te kilka wersów: „Tak nasza / Świadomość wszystkich nas przemienia w tchórzy, / Rumiany odcień naszej stanowczości / Blaknie, pokryty bładą barwą myśli, / A przedsięwzięcia rozległe i ważkie / Z przyczyny owej w nurt wpadają kręty / I gubią imię czynów” (3.1).



„Świadomość wszystkich nas przemienia w tchórzy”. Krótka, lecz dramatyczna wymiana zdań między Menasem a Pompejuszem w *Antoniuszu i Kleopatrze* pozwala dostrzec psychoanalityczną wykładnię owego sądu: mowa uprzytamnia nam i każe odrzucić to, co w istocie nurtuje nasze jestestwo. W trakcie uczty triumwirów na statku Menas proponuje Pompejuszowi, aby wykorzystując sytuację, uprowadził statek i zamordował całą trójkę, „zyskując wszystko”. Oto charakterystyczna odpowiedź Pompejusza: „Ach, trzeba było tak właśnie uczynić, / Nic mi nie mówiąc! We mnie jest to zbrodnią, / W tobie byłoby tylko dobrą służbą” (2.7). Dobra służba, *good service*, w istocie okazuje się wyrażoną grą z podświadomością suwerena, którego wasal powinien nie tylko „rozumieć” (to znaczy pojmować go jako uczestnika systemu powszechnego zabiegania o władzę i poszerzenie stanu posiadania), lecz w którego powinien także „wierzyć” (to znaczy wasal nie powinien zakładać, że jawne i świadome dokonywanie występnych czynów nie zyska krytycznej oceny suwerena; idea władzy polega między innymi na tym, aby nieetyczne czyny podwładnych dokonywane były w interesie panującego, który w ten sposób zbiera podwójną rentę – moralnej prawości i politycznej korzyści)²⁶¹. Plan Menasa załamuje się, bo w swych wysiłkach zatrzymuje się na pierwszym poziomie: „rozumie” swego suwerena, lecz w niego „nie wierzy”, zakładając, że racjonalne i świadome racje polityczno-ekonomiczne („zyskasz wszystko”) unieważniają świadome opory etyczne (Menas: „Ten, kto chce, ale nie sięga, / Gdy mógł otrzymać, nigdy już nie znajdzie”, 2.7). Zamykająca wypowiedź Pompejusza nad wyraz jasno dokumentuje sytuację suwerena, który pozostaje w nieustannym napięciu między świadomym (dążenie do władzy przy zachowaniu pozorów czystej gry) i nieświadomym (chęć poszerzenia wpływów przez nieszczyćście, jakie spotyka konkurentów): „Gdybyś to uczynił / Bez mojej wiedzy, uznałbym to później / Za czyn roztropny; ale teraz muszę / Czyn ten potępić”. Zapewne rajem suwe-

261 O różnicy między „rozumieniem” a „wierzeniem” wspomina Ferdynand EBNER. Patrz: F. EBNER: *Słowo i rzeczywistość duchowe...*, s. 209.

rena byłoby od-świadomienie raz uświadomionego, wymazanie ze świadomości tego, co zostało wypowiedziane i co ujawniło podświadome pragnienia; unieważnienie zdrady, jakiej wymowna świadomość dokonuje wobec nieświadomego („Żałuj, że język twój się sprzeniewierzył / Zamiarom twoim”, 2.7).



„Świadomość wszystkich nas przemienia w tchórzy”. Rozmowa Menasa z Pompejuszem nie jest jedynym miejscem w *Antoniuszu i Kleopatrze*, w którym mowa o takiej zdradzie i następującym po niej żalu. W I akcie goniec przynosi wiadomość o śmierci Fulwii, żony bawiącego na dworze Kleopatry Antoniusza. „Tak pragnąłem tego” – wykrzykuje wódz, lecz ten nagły wyblysłk świadomego nie ma nic wspólnego z radością spełnionego pragnienia. Uświadomienie nie przynosi ulgi, wręcz przeciwnie – staje się źródłem dodatkowego cierpienia: „Tego, co często ze wzgardą odrzucamy, / Chcemy ponownie na własność. A radość / Kurczy się zaraz dzięki tej odmianie, / By stać się swoją własną przeciwnością” (1.2). Przewaga nieświadomego nad świadomym jest taką samą przewagą, jaką ma marzenie nad marzeniem spełnionym: pozostając w zawieszeniu, w oddaleniu od świata rzeczywistych wydarzeń, w sferze zdarzeń hipotetycznych, pozwala jednocześnie na czerpanie przyjemności (*pleasure*, o której mówi Antoniusz) z tego, czego się pragnie, i na uniknięcie wszelkiego ryzyka związanego z urzeczywistnieniem się owego pragnienia. Takim oczywistym ryzykiem są wyrzuty sumienia, chociaż Antoniusz cierpi boleśniej, gdyż zdaje sobie sprawę zarówno ze straty („Wielki duch odszedł!”, 1.2), jak i ze swego moralnie podejrzanego aktualnego stanu, określanego jako „gnuśność”, *idleness*, z którego może się wydobyć, jedynie odrzucając Kleopatrę będącą powodem odejścia od żony („Muszę rozerwać czary tej królowej. / Ta gnuśność rodzi szkód dziesięć tysięcy / Więcej, niż widzę ich”, 1.2). Ale zerwanie więzów okaże się zbyt trudne i Coleridge trafnie mówi, że *Antoniusza i Kleopatrę* trzeba czytać w „myślowej opozycji do *Romea i Julii*, jako dzieje miłości pojmowanej jako namiętność i żądza, a nie jako uczucie i instynkt”²⁶².



To be or not to be. Myślenie, o którym tu mowa, czyli to, którego wyrazem jest *to be or not to be*, dotyka samej materii życia, a nie jego imponderabi-

²⁶² S.T. COLERIDGE: *Essays and Lectures on Shakespare and Some Other Old Poets and Dramatists*. London, Dent & Sons, 1907, s. 97.

liów. To nie myślenie „na temat”, które jest zawsze „późne”, pojawia się bowiem „po” temacie – temat z konieczności poprzedza poświęconą mu refleksję. Myśl Hamleta natomiast jest „wczesna”; „poprzedza” wszelkie możliwe tematy. To dlatego znajduje minimalną artykulację w czasowniku *to be*; zanim powiemy cokolwiek o tym czy innym przedmiocie, o tym lub innym stanie, musimy podjąć wyzwanie, że ów przedmiot czy stan JEST. Myśl „wczesna” znajduje się najbliżej bycia, co ma dwie konsekwencje. Po pierwsze, przywiązanie do codziennych przedmiotów, to bowiem w nich, w skromnych, najczęściej niezauważalnych rzeczach bycie nagle najmocniej „uderza” myśl. Po drugie, ponieważ myśl „wczesna”, starając się myśleć bycie, nieuchronnie dochodzi do punktu, w którym uświadomi sobie daremność tego dążenia, smutek, melancholia będą właściwym jej nastrojem.



„To nic mówi więcej niż wszystko”. Rozmyślająca nad kwiatami Ofelia, spowita w „dziwne wieńce”, jest figurą tego myślenia. Nie ma ono wiele wspólnego ze zdrowym rozsądkiem; przeciwnie – Laertes powie o nim, że jest „nauką płynącą z szaleństwa”, *a document in madness*. Pieśń i wypowiedzi Ofelii, choć bezładne w zdroworozsądkowym sensie pojęcia „ład”, odnoszą się do nadwyżki znaczenia wymykającej się logicznym wywodom. To ma zapewne na myśli Laertes, mówiąc: „To nic mówi więcej niż wszystko” (4.5). **Niespokojna myśl Ofelii „znaczy”, gdyż przekracza „wszystko”, które obejmuje wszelkie możliwe tematy; jest – jak myśl Kordelii – myślał nie „na temat”.** *This nothing's more than matter* – Laertes ujmuje to wyraziście: „nic” myślenia „wczesnego”, przyjmujące czasami postać wypowiedzi „szalonej”, pokonuje ograniczenia wszelkiego stematyzowania. Zakotwicza się w jakimś błahym przedmiocie, lecz w istocie praca myślenia dotyczy samej myśli. Kwiaty i zioła Ofelii są nie tylko tym, co stanowi kotwicę jej myślenia, szybko okazuje się, że są samym myśleniem. „Pamiętaj, a tu bratki, dla rozmyślań” (4.5) – rzuca Ofelia bratu, ale oryginał mocno zaznacza, że bratki i myśl to niemal jedno i to samo. *And there is pansies, that's for thoughts*: myśl i roślinę przedziela niewielka, niesłyszalna różnica widoczna jedynie w piśmie. *Pansies* („bratki”) współbrzmia z francuskim *pensée* („myśl”). Myśl „wczesna” tutaj najbardziej zbliża się do bycia przedmiotu, niemal się z nim utożsamiając, lecz nieuchronnie musi uznać swą obcość. Myśl „wczesna” chce uchwycić bycie przedmiotu, lecz wciąż odnawia się przestrzeń dzieląca te dwa brzegi: na jednym jest myśl i człowiek, na drugim – przedmiot w swej odrębności. Bycie może tylko byciem

with a difference, którą to frazą posłuży się Ofelia w swej następnej kwestii. Stąd smutek człowieczego bycia, o którym mówi córka Poloniusza botanicznym symbolem ruty (*rue*). W *Ryszardzie II* ruta nazwana jest „cierpkim zieleń łaski” (*rue, sour herb-of-grace*, 3.4). Małgorzata Grzegorzewska przypomina, że owo ziele wywodzi się z katolickiego rytuału pokuty, konkludując: „Ziele ruty oznacza kielich łaski zaprawiony goryczą, Kielich Zbawienia”²⁶³.



„To nic mówi więcej niż wszystko”. Ofelia umiera, nie mogąc przekroczyć owej „różnicy”. Ostatni krok do jej pokonania jest krokiem w śmierć. W ciemny nurt, który wcześniej nawiedził myśl Hamleta. Królowa tak przedstawia moment śmierci Ofelii: „Rośnie pochyło nad brzegiem strumienia / Wierzba i w nurcie odbija liść srebrny. / Tam właśnie przyszła, niosąc dziwne wieńce / Splecione z jaskrów, pokrzywy, stokrotek / I z tych storczyków grubych, które panny / Trupim paluszkami nazywają grzecznie, / Choć brzydszą nazwę dają im pasterze. / Tam, chcąc zawiesić wianek na gałęzi, / Weszła na drzewo, lecz gałązka pękła / I razem wpadły w ów płaczący strumień / Ona i wszystkie jej przedziwne zioła” (4.7). Śmierć Ofelii to pokonanie różnicy między myśleniem a byciem; córka Poloniusza jednoczy się z *phusis* – przystrojona roślinami jak nimfa, zostaje, niczym najada, przejęta przez wodę. Strumień staje się jej żywiołem; śmierć Ofelii jest powrotem do „domu” – Szekspir powie, że woda to jej *native element*. Jakby dopiero teraz, dopiero w ciemnym, płaczącym nurcie było możliwe pokonanie dramatycznej różnicy, jakby śmierć zasklepiła brzegi rany oddzielające myśl i mowę od przedmiotu i jego bycia. „Nic jest właściwym znakiem zapytania” – mówi Cezary Wodziński, a źródła tego pytania „nie są czyste”²⁶⁴.



„Proszę was wszystkich, wejdźcie tam wraz ze mną” – mówi Prospero i scena pustoszeje. Na polecenie Cymbelina rusza pochód dziękczynny świętujący zwycięstwo i pokój z Rzymem. „Ruszajcie stąd wszyscy!” (5.5) – ta komenda

263 M. GRZEGORZEWSKA: *Scena we krwi...*, s. 185.

264 C. WODZIŃSKI: *Między anegdotą a doświadczeniem*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2007, s. 205.

Cymbelina nie tylko kończy sztukę, lecz zdaje się wyprasać widownię z teatru. Zaraz zapadnie ciemność, w której szukać będziemy pociechy w opowieściach, rekonstruowaniem wydarzeń broniąc się przed zachłannym czasem. Tego pragnie Leontes w ostatnich zdaniach *Zimowej opowieści*: „Wyprowadź stąd nas, dobra Paulino, / Gdzieś, gdzie swobodnie będziemy nawzajem / Mogli wypytać się i opowiedzieć / O tym, co mieści owa przepaść czasu / Naszej rozłąki. Prowadź nas pospiesznie” (5.3). Zejście ze sceny wiedzie tam, gdzie „swobodnie” (*leisurely*) będzie można dociekać tego, co się wydarzyło. Scena, którą jest życie, nie stanowi domeny ani wolności, ani pełni wiedzy. „Tu” wiemy tylko trochę, tylko częściowo, na tyle wystarcza energii, jaką potrafi wyzwolić sztuka; „tam” będziemy wiedzieć wszystko. To być może wariacja na temat biblijnego pouczenia, że „tutaj” widzimy jedynie pomroczenie i w lustrzanym odbiciu, gdy dopiero „tam” dane nam będzie widzieć „twarzą w twarz”. Perykles niecierpliwi się; wie już właściwie wszystko, ale to wciąż nie składa się na kompletną opowieść. Pozostaje zawsze jakaś niepokojąca „reszta”, której widmo nawiedza wszystkie opowieści częstkowe. To reszta, o której Hamlet powie, że jest milczeniem, reszta niewypowiedziana, być może w ogóle nie do wypowiedzenia. „Chcę słyszeć więcej, czekać już nie mogę”, ten niepokój to właśnie pragnienie usłyszenia tego, co nie zostało dopowiedziane, owej milczącej reszty, reszty niewypowiedzianej, *the rest untold*, jak mówi Perykles. *Miarkę za miarkę* kończy kwestia Księcia, który naprostowawszy wszystkie deformacje, kiedy wydaje się, że nie ma już nic do powiedzenia, że wszystko zostało już podsumowane, wezwie wszystkich do siebie, aby mówić dalej. „Pójdźmy do zamku, panowie i panie; / Tam wam opowiem, co się dalej stanie” (5.1). Opowieść się nie kończy, chociaż dla nas będzie tylko milczeniem. Może ten przymus opowiadania o sobie, ale i o wydarzeniach, najczęściej przygodnych i niespójnych, nadających kształt mojemu życiu, bierze się z rozpaczliwej chęci poszukiwania słowa, które nada temu wszystkiemu jakiś sens. Może przemawia przez to nadzieja (zapewne niespełniona), że „nie ma takiego cierpienia ludzkiego, które nie mogłoby być usunięte przez właściwe słowo, i nie ma w nieszczęściu tego życia żadnego innego prawdziwego pocieszenia niż to, które pocho-

dzi z właściwego słowa”²⁶⁵. Ferdynand Ebner sugeruje, że problem polega na tym, że słowa najczęściej pozbawione są miłości, gdy tylko słowo miłości jest wieczne. Ale wniosek to zbyt pospieszny – miłość wszak milczy, wszak nie ufa słowom. Taka jest lekcja Leara i Kordelii.

Milczenie to jest ciszą, jaką zachowuje mędrzec. Najbliżej niej znajduje się Kordelia ze swoim „nic”, od którego zaczęliśmy nasz namysł nad tekstami angielskiego mistrza. Matthew Arnold podpowie nam, że chodzi w tym wszystkim o milczenie samego Szekspira. To my dopytujemy się o całość, my chcemy znać wszystkie szczegóły wydarzeń; każąc swym postaciom zejść ze sceny z obietnicą finalnej opowieści, Szekspir każe im iść w naszą stronę, ale ruch to nigdy nieskończony. Mędrzec nakaże im wędrówkę, ale zabroni dojścia do celu. Nigdy nie poznamy końcowej opowieści ani nie docieczemy, jaką to „sprawę” zda Lodovico w Wenecji z krwawych wydarzeń na Cyprze. W napisanym najprawdopodobniej w 1844 roku sonecie *Shakespeare* Arnold, erudyta i polihistor, czyni z autora *Hamleta* mędrca, czyli tego, kto wymyka się rygorom odpowiedzi. Być wolnym, a takim jest Szekspir (*Thou art free*²⁶⁶, pisze Arnold), to powstrzymywać się od odpowiedzi. Wolność nie polega na lekceważeniu pytania; przeciwnie – to akt uwolnienia pytań, które teraz krążą swobodnie, nieograniczone odpowiedziami. „My wciąż pytamy – ty milczysz z uśmiechem” (*We ask and ask – Thou smilest and art still*). W ten sposób mędrzec wymyka się pułapkom tego, co zwaliśmy „niemądrością”, wiedzą przyjmowaną w formie gotowych odpowiedzi. (U)śmiech nie jest tu bez znaczenia; znaczy (nie)mądrość, którą jest „skokiem z możliwego w niemożliwe [...]”. Gdy śmieję się z niemożliwego, które dotyka mnie bezpośrednio, gdy śmieję się, ponieważ wiem, że przemijam, staję się bogiem szydzącym z tej możliwości, którą jestem ja sam”²⁶⁷. Mądrość wykracza poza wiedzę, *out-topping knowledge*, sięga bowiem daleko poza granice

265 F. EBNER: *Słowo i realności duchowe...*, s. 107.

266 M. ARNOLD: *Poetry and Criticism*. Ed. D. CULLER. New York, Houghton Mifflin, 1961, s. 26.

267 G. BATAILLE: *La Somme atheologique I–II. Oeuvres completes*. Paris, Gallimard, 1973, s. 338, 350.

tego, co zwykle objaśnia nam nauka. Szekspir Arnolda sięga gwiazd i niebios niczym tytan, stojąc po kolana w morzu; to, co dostrzega nasze oko czytelnika, to jedynie zasłane chmurami podnóże wysokich gór, *cloudy border of his base*. Szekspir jest odrębnym światem sąsiadującym z naszym, lecz niepoznanym; opowieści z tego świata, *earth unguessed at*, pozostaną niedopowiedziane, dochodzi nas jedynie ich bardzo słabe i dalekie echo. Takich ech nasłuchiwalismy, namysławiając się nad zdaniem Szekspira. Reszta jest milczeniem.

Wezwanie do opowieści nierozzerwalnie wiąże się z drogą; kto schodzi ze sceny, ten rusza w podróż. Może ona być dłuższa (jak w *Burzy*) lub prowadzić do sąsiedniego pokoju (jak w *Poskromieniu złoŹnicy*, gdzie Petrucchio wzywa: „Pójdź, moja Kasiu, czas już ruszyć w łóże”, 5.2). W *Dwóch szlachcicach z Werony* Valentine opuszcza scenę, mówiąc wprost: „Opowiem o tym w drodze, gdy zezwolisz” (5.4). Podróż w tym przypadku jest nie tylko metaforą ludzkiego bycia, lecz ma także walor pokutnej pielgrzymki. Proteus sprzeniewierzył się zobowiązaniom przyjaźni, dlatego teraz droga, *as we pass along*, jest pokutą (*penance*), gdyż będzie słuŹał o własnych występkach. Malcolm kończy *Makbeta* zaproszeniem na własną koronację do Scone, ale często podróż zaczynająca się przy wejściu za kulisy jest podróżą do śmierci. Kent, patrząc na martwego Leara, powie: „Wkrótce muszę, panie, / Wyruszyć w podróż. Pan mój na mnie czeka, / A zły to słuŹa, który zbytŹno zwleka” (5.3). *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Coriolanus* kończą się, podobnie jak *Hamlet*, orszakami pogrzebowymi. Reszta jest milczeniem. To, co nieopowiedziane w opowieści, pozostaje tajemnicą śmierci.

Może jednak jeszcze inny jest cel funeralnych procesji. Nie tylko kończą pewną sekwencję wydarzeń świata politycznego, lecz zapewniają im przetrwanie w formie sztuki. Jak nagrobne epitafium opiera się próbie czasu, zachowując imię od niepamięci, tak sztuka wznosi nagrobny pomnik, bez którego wydarzenie zapadłoby w ciemność tego, co sam Szekspir nazywał „otchłanią czasu”. Orszakiem pogrzebowym poeta konstruuje dwa groby: jeden przechowuje wydarzenie i jego protagonistów, drugi jest figurą

samej sztuki, która stanowi monument najtrwalszy. Hamlet zostaje pochowany w krypcie Helsynoru – ale przede wszystkim w tekście samego Szekspira, który w ten sposób wystawia własny nagrobek. Tak pojmował dzieło mistrza John Milton, który do wydania sztuk Szekspira, zwanego Second Folio, z roku 1632 dołączył swój wiersz *On Shakespear*, w którym tekst dramatów jest niczym innym, jak „sięgającą gwiazd piramidą” (*a Star-ypointing Pyramid*²⁶⁸). Sztuka jest niezniszczalnym grobem, o którym świat polityki może jedynie marzyć: *And so Sepulcher'd in such pomp does lie, / That Kings for such a Tomb would wish to die*. Pożegnalne marsze odprowadzające do grobu zwłoki bohaterów w istocie są potwierdzeniem wyższości świata sztuki nad światem polityki. Królowie umierają na darmo, mówi Milton, ich prochy rozwiewa wiatr historii; piramidy kryjące poetów spoglądają na rozgwieżdżone niebo.

Helsynor i Polska – *iunctim*, które trapiło Słowackiego. Ciemność fałszywej, zakłamanej powagi spowija obydwie miejsca, bo tylko taka kurtyna może przesłonić hipokryzję władzy oraz hamletyczny bezwład mieszkańców. Hamlet i jego komilitoni wpatrują się w rozświetlone okna zamku, w którym zgiełk ucztuje usiłując zagłuszyć wyrzuty sumienia monarchy. Podobnie w *Horsztyńskim* – młody Szczęsny tak komentuje jaskrawo „oświecone prawe skrzydło pałacu”: „Ojciec ucztuje w gronie pochlebników – i płaci za śmiech i żarty, bo żarty i śmiech stały się prawdziwie rzadkim towarem w Polsce... O smutek! smutek! Czasem jakaś błyskawica pokazuje mi nicość wszystkiego, a nawet nicość samej myśli marzącej o nicości [...]”²⁶⁹. „Nicość”, którą przyzywa Szczęsny, jest zaprzeczeniem tego „wszystkiego”, w którym jego ojciec rozpaczliwie poszukuje ocalenia. Gromadzić wokół siebie „wszystko” („śmiech i żarty”), aby ustrzec się spotkania z „nicością”; gdy reżim „wszystkiego” jest w istocie zawsze ograniczony (uczta wszak musi się kiedyś skończyć), „nicość” nie kończy się nigdy – otwiera otchłań, jest innym nazwaniem wieczności, nawet myślenie nicości rozpada się pod ciśnieniem nicości. Nicość nicości nie stanowi jej zaprzeczenia;

268 J. MILTON: *On Shakespear*. In: *The Metaphysical Poets...*, s. 175.

269 J. SŁOWACKI: *Dzieła...*, T. 6, s. 286.

przeciwnie – pogłębia ją i czyni bardziej radykalną. Tutaj właśnie, w tej niemożliwej sytuacji spadania, osuwania się w nicość znajdujemy oparcie, które nie odwołuje się do żadnego „coś”. Oparciem tym jest skutek owego NICowania: teraz, w ciemnym wirze NIC, znajdujemy szansę ucieczki przed absurdem historii, której krwawe wydarzenia często uzasadniało się najpierw jakimś ideologicznym „czymś”, aby w ostatecznym rozrachunku, wcześniej czy później, przyznać, że to, co dokonało się z wielkim przelewem krwi i okrucieństwem, dokonało się „po nic”. Simone Weil w liście do Georges’a Bernanosa z roku 1938 opisuje swe przeżycia z hiszpańskiej wojny domowej. Tonem w nich dominującym jest rozpacz wywołana błyskawicznym upadkiem idei do poziomu zwykłego okrucieństwa, kiedy morduje się właściwie „po nic”. „Dwaj anarchiści opowiedzieli mi raz, jak z towarzyszami schwytali dwóch księży. Jednego zabito na miejscu strzałem z rewolweru w obecności drugiego, a potem drugiemu powiedziano, że może sobie pójść. Zastrzelono go, gdy zrobił dwadzieścia kroków. Ten, który opowiadał mi tę historię, był bardzo zdziwiony, że się nie śmiałam”. A wszystkiemu towarzyszy niespodziewanie Jüngerowska konkluzja: „Człowiek wyrusza jako ochotnik, z zamiarem ofiary, a pogrąża się w wojnie, która przypomina wojnę najemników, gdzie zbyt wiele jest okrucieństwa i zbyt mało poczucia należnych wrogowi względów”²⁷⁰.

To dwa różne rodzaje „nic”. To, które znamy z historii, należy do porządku czynów, które „nie mieszczą się w żadnym, nawet najbardziej rozciągliwym, porządku sensu. Są złem doskonale bezcelowym, złem czynionym dla samego zła”²⁷¹. NIC, które przeszywa zdania Szekspira, NICuje myśli i postawy protagonistów, usiłuje porządek sensu przywrócić jako horyzont naszego bycia. Tym samym, gdy pierwsze „nic” nie protestuje przeciwko złu, wręcz przeciwnie – świadomie lub mimowolnie mu służy, NIC Szekspira przywraca możliwość dobra, które nie afiszuje się jako dobro, nie triumfuje, lecz ostatecznie z pokorą przeżywa własne porażki. Zdania Szekspira to obrona NICowania, apologia NICości.

270 S. WEIL: *Dzieła...*, s. 356.

271 D. CZAJA: *Monstrualne, arcyludzkie*. „Kronos” 2008, nr 3, s. 192.

Dzieła przywoływane

- AGAMBEN G.: *Bartleby, czyli o przypadkowości*. Przeł. G. JANKOWICZ. W: H. MELVILLE: *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2009.
- AGAMBEN G.: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2008.
- AJSCHYLOS: *Ofiarnice*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii greckiej*. Oprac. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989.
- AJSCHYLOS: *Prometeusz w okowach*. Przeł. S. SREBRNY. W: *Antologia tragedii greckiej*. Oprac. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989.
- ALS H.: *Feminine Wiles. A Lear-less King Lear*. „New Yorker”, January 25, 2010.
- AMÉRY J.: *O starzeniu się. Podnieść na siebie rękę*. Przeł. B. BARAN. Warszawa, Czytelnik, 2007.
- ANDERSEN H.Ch.: *Bajki*. Przeł. M. TARNOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1938.
- ANDERSON M.: „Shakespeare” by Another Name. *The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford, the Man Who Was Shakespeare*. New York, Gotham Press, 2005.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*. Red. S. BARAŃCZAK. Warszawa, PIW, 1991.
- Antologia tragedii greckiej*. Oprac. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989.
- ARENDT H.: *Między czasem minionym a przyszłym*. Przeł. M. GODYŃ i W. MADEJ. Warszawa, Aletheia, 2011.
- ARENDT H.: *O rewolucji*. Przeł. M. GODYŃ. Warszawa, Czytelnik, 2003.
- ARENDT H.: *Polityka jako obietnica*. Przeł. W. MADEJ i M. GODYŃ. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2005.
- ARNOLD M.: *Poetry and Criticism*. Ed. D. CULLER. New York, Houghton Mifflin, 1961.

- AUDEN W.H.: *Poezje*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988.
- AUDEN W.H.: *Upadłe miasto. Uwagi o „Henryku IV” Williama Shakespeare’a*. Przeł. P. NOWAK. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 67–68.
- BATAILLE G.: *La Somme atheologique I–II. Oeuvres completes*. Paris, Galimard, 1973.
- BECKETT S.: *Końcówka*. W: IDEM: *Dramaty*. Przeł. A. LIBERA. Wrocław, Ossolineum, 1995.
- BENDA J.: *Zdrada klerków*. Przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka Polityczna” 2002, nr 1.
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005.
- BENJAMIN W.: *Twórca jako wytwórca*. Oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- BERMAN M.: „*Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków, Universitas, 2006.
- BLANCHOT M.: *Wokół Kafki*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1996.
- BLOOM A.: *Szekspir i polityka*. Przeł. Z. JANKOWSKI. Kraków, „Arcana”, 1995.
- BLOOM H.: *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York, Riverhead Books, 1998.
- BRADLEY A.C.: *Shakespearean Tragedy. Lectures on „Hamlet”, „Othello”, „King Lear”, „Macbeth”*. London, Macmillan, 1969.
- BROWN N.O.: *Apocalypse – and/or – Metamorphosis*. Berkeley, University of California Press, 1991.
- BROWN N.O.: *Love’s Body*. New York, Vintage Books, 1996.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H.: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków, Universitas, 2006.
- CALASSO R.: *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*. Przeł. S. KASPRZYSIAK. Kraków, Znak, 1995.
- CAPUTO J.: *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- CAVELL S.: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.
- CHIAROMONTE N.: *Granice duszy*. Przeł. S. KASPRZYSIAK. Warszawa, Czytelnik, 1996.
- CIORAN E.: *Historia i utopia*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa, Aletheia, 2008.
- CLEMEN W.: *Shakespeare’s Dramatic Art*. London, Methuen, 1972.
- COLERIDGE S.T.: *Essays and Lectures on Shakespare and Some Other Old Poets and Dramatists*. London, Dent & Sons, 1907.

- CORNELL D.: *The Violence of the Masquerade. Law Dressed Up as Justice*. In: Jacques Derrida. *Critical assessment of Leading Philosophers*. Eds. Z. DIREK and L. LAWLOR. London, New York, Routledge, 2002.
- CROUZET-PAVAN E.: *Venice Triumphant. The Horizons of a Myth*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2005.
- CZAJA D.: *Monstrualne, arcyłudzkie*. „Kronos” 2008, nr 3.
- DELEUZE G.: *Bartleby albo formula*. Przeł. G. JANKOWICZ. W: H. MELVILLE: *Kopista Bartleby*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2009.
- Derrida à Alger. *Un regard sur le monde. Essais*. Ed. M. CHÉRIF. Alger, Barzakh, 2008.
- DERRIDA J.: *Dissemination*. Przekł. ang. B. JOHNSON. Chicago, Chicago University Press, 1983.
- DERRIDA J.: *Głos i fenomen*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1997.
- DERRIDA J.: *Kres człowieka*. Przeł. P. PIENIĄŻEK. W: J. DERRIDA: *Pismo filozofii*. Oprac. B. BANASIAK. Kraków, Inter Esse, 1992.
- DERRIDA J.: *Passions*. Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA J.: *Pismo filozofii*. Oprac. B. BANASIAK. Kraków, Inter Esse, 1992.
- DERRIDA J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2003.
- DERRIDA J.: *Psyché: Invention de l'autre*. Paris, Galilée, 1987.
- DERRIDA J.: *The Animal that Therefore I Am*. Przekł. ang. M.L. MALLET. New York, Fordham University Press, 2008.
- DÖHRENDAL R.: *Wabadło cierpienia. Pojęcie nudy w filozofii Schopenhauera*. Przeł. A. PRZEGALIŃSKA. „Kronos” 2010, nr 4.
- DONNE J.: *Wiersze wybrane*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- EAGLETON T.: *Rozum, wiara i rewolucja. Refleksje nad debatą o Bogu*. Przeł. W. USAKIEWICZ. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- EBNER F.: *Słowo i realności duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*. Przeł. K. SKORULSKI. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN, 2006.
- ELZENBERG H.: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.
- ESPOSITO R.: *Bios. Biopolitics and Philosophy*. Przekł. ang. T. CAMPBELL. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- FREUD S.: *The Interpretation of Dreams*. New York, Avon Books, 1980.

- GARBER M.: *Shakespeare and Modern Culture*. New York, Anchor Books, 2009.
- GARGANI A.G.: *Doznanie religijne jako wydarzenie i interpretacja*. Przekł. E. ŁUKASZYK. W: J. DERRIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999.
- GASCHÉ R.: *Europe, or the Infinite Task. A Study of a Philosophical Concept*. Stanford, Stanford University Press, 2009.
- GOODRICH P.: „Nieświadomość jest prawnikiem”. *Psychoanaliza i prawo w dziele Pierre’a Legendre’a*. Przeł. I. MICHALSKA. „Kronos” 2010, nr 3.
- GREENBLATT S.: *Shakespearean Negotiations*. Oxford, Clarendon Press, 1988.
- GREENBLATT S.: *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*. London, Norton, 2004.
- GREER G.: *Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press, 1986.
- GRENE N.: *Shakespeare’s Tragic Imagination*. London, Macmillan, 1992.
- GRZEGORZEWSKA M.: *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i w dramacie Williama Szekspira*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- GRZEGORZEWSKA M.: *Scena we krwi. Szekspira tragedia zemsty*. Kraków, Universitas, 2006.
- HALL J.: *The Evacuations of Falstaff*. In: *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*. Ed. R. KNOWLES. London, Macmillan, 1998.
- HEIDEGGER M.: *Co zwie się myśleniem?*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa, PWN, 2000.
- HEIDEGGER M.: *Drogi lasu*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa, Aletheia, 1997.
- HERDER J.G.: *Wybór pism*. Oprac. T. NAMOWICZ. Wrocław, Ossolineum, 1987.
- HIRST D.: *Tragicomedy*. London and New York, Methuen, 1984.
- JANKÉLÉVITCH V.: *Forgiveness*. Przekł. ang. A. KELLY. Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- JÜNGER E.: *W stalowych burzach*. Przeł. W. KUNICKI. Warszawa, Czytelnik, 1999.
- KADŁUBEK Z.: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- KIERKEGAARD S.: *Albo-albo*. Przeł. K. TOEPLITZ. Warszawa, PWN, 1967.
- KORYTOWSKA-CIEŚLA M., SOKALSKA M.: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- KOTT J.: *Szkice o Szekspirze*. Warszawa, PIW, 1962.
- LEGENDRE P.: *La fabrique de l’homme occidental*. Przeł. A. DWULIT. „Kronos” 2010, nr 3.

- LEVIN Ch.: *Jean Baudrillard. A Study in Cultural Metaphysics*. London, Prentice Hall, 1996.
- LEVITAS R.: *The Concept of Utopia*. Frankfurt, Peter Lang, 2010.
- LIMON J.: *Dangerous Matter. English Drama and Politics 1623/24*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- LIMON J.: *Gentlemen of a Company. English Players in Central and Eastern Europe 1590–1660*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- LUPTON J.R. and KENNETH R.: *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- MACHIAVELLI N.: *Wybór pism*. Red. K. ŻABOKLICKI. Warszawa, PIW, 1972.
- MAJOR R. et TALAGRAND-MAJOR Ch.: *Samarkand, peut-être*. In: *Derrida en Alger. Un regard sur le monde. Essays*. Ed. M. CHÉRIF. Alger, Borzakh, 2008.
- MARION J.-L.: *Bóg bez bycia*. Przeł. M. FRANKIEWICZ. Kraków, Znak, 1996.
- MARKS K.: *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. I. Warszawa, Książka i Wiedza, 1970.
- MARLOWE Ch.: *Dr Faustus*. London, A & C Publishers, 1989.
- MATVEJEVIĆ P.: *Brewiarz śródziemnomorski*. Przeł. D. CIRLIĆ-STRASZYŃSKA. Sejny, Pogranicze, 2003.
- MATVEJEVIĆ P.: *Inna Wenecja*. Przeł. D. CIRLIĆ-STRASZYŃSKA. Sejny, Pogranicze, 2005.
- McMULLAN G.: „Swimming on Bladders”. *The Dialogics of Reformation in Shakespeare & Fletcher’s Henry VIII*. In: *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*. Ed. R. KNOWLES. London, Macmillan, 1998.
- MICHAŁSKI K.: *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków, Znak, 2007.
- MICHAŁSKI K.: *Polityka i wartości*. „Kronos” 2008, nr 3.
- MILBANK J.: *The Midwinter Sacrifice*. In: *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Ed. G. WARD. Oxford, Blackwell, 2005.
- MILBANK J.: *The Word Made Strange. Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell, 1997.
- MIŁOŚZ C.: *Druga przestrzeń*. Kraków, Znak, 2002.
- MINKOWSKI E.: *Dotyk*. Przeł. M. POLAK. „Kronos” 2010, nr 3.
- MINKOWSKI E.: *Smak*. Przeł. M. POLAK. „Kronos” 2010, nr 3.
- MORAGA C. and ANZALDUA G.: *The Bridge Called My Back*. New York, Kitchen Table Press, 1983.
- MOULFI M.: *Derrida: Le sens du monde*. In: *Derrida à Alger. Un regard sur le monde. Essais*. Ed. M. CHÉRIF. Alger, Barzakh, 2008.
- MUKOID E.: *Filozofia zła. Nabert, Marcel, Ricoeur*. Kraków, Universitas, 1999.
- MURATOW P.: *Obrazy Włoch. Wenecja*. Przeł. P. HERTZ. Warszawa, Wydawnictwo Zeszyty Literackie, 2009.

- MUSCHG W.: *Tragiczne dzieje literatury*. Przeł. B. BARAN. Warszawa, Aletheia, 2010.
- MYDLA J.: *Spectres of Shakespeare. Appropriations of Shakespeare in the Early English Gothic*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- NELSON Th.A.: *Shakespeare's Comic Theory*. The Hague, Mouton, 1972.
- NIETZSCHE F.: *Antychrześcijanin*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków, Wydawnictwo A, 2000.
- NIETZSCHE F.: *Ecce homo*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków, Wydawnictwo A, 2002.
- NIETZSCHE F.: *Jutrzenka*. Przeł. L.M. KALINOWSKI. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006.
- NIETZSCHE F.: *To rzekł Zaratustra*. Przeł. S. LISIECKA i Z. JASKUŁA. Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej, 2005.
- NIETZSCHE F.: *Z genealogii moralności*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków, Znak, 1997.
- NORRIS Ch.: *Fiction, Philosophy and Literary Theory. Will the Real Saul Kripke Please Stand Up?*. London, Continuum, 2007.
- Northrop Frye on Religion. Eds. A. LEE and J. O'GRADY. Buffalo, London, University of Toronto Press, 2000.
- NOWAK P.: *Edytorial*. „Kronos” 2008, nr 3.
- NOWAK P.: *Ontologia sukcesu. Esej przy filozofii Alexandre'a Kojève'a*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2006.
- OBIREK S.: *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2011.
- PAVAN-CROUZET E.: *Venice Triumphant. The Horizons of a Myth*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2005.
- PENDELL D.: *Walking with Nobby. Conversations with Norman O. Brown*. San Francisco, Mercury House, 2008.
- PESSOA F.: *Księga niepokoju*. Przeł. M. LIPSZYC. Izabelin, Świat Literacki, 2007.
- PLATON: *Fajdros*. Przeł. L. REGNER. Warszawa, PWN, 1993.
- PLATON: *Gorgiasz. Menon*. Przeł. P. SIWEK. Warszawa, PWN, 1991.
- POE E.A.: *Opowiadania*. Przeł. S. WYRZYKOWSKI. Warszawa, Czytelnik, 1956.
- POE E.A.: *Wybór opowiadań*. Przeł. S. STUDNIARZ. Warszawa, Świat Książki, 2009.
- POPE A.: *Wybór poezji*. Przeł. L. KAMIŃSKI. Warszawa, Nakładem Zawadzkiego i Węckiego, 1822.
- POPIEL M.: *O lekkości i ciężkości bytu. W: Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA i M. SOKALSKA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

- POUND E.: *Selected Prose 1909–1965*. Ed. W. COOKSON. London, Faber & Faber, 1973.
- QUIGNARD P.: *Albucjusz*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa, Czytelnik, 2002.
- QUIGNARD P.: *Noc seksualna*. Przeł. K. RUTKOWSKI. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2008.
- ROSSITER A.P.: *Angel with Horns. Fifteen Lectures on Shakespeare*. London, Longman, 1989.
- ROTMAN B.: *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*. Stanford, Stanford University Press, 1987.
- ROYLE N.: *After Derrida*. Manchester, Manchester University Press, 1995.
- RUSKIN J.: *The Stones of Venice*. Cambridge, Mass., Da Capo Press, 1985.
- SCHELLING F.W.J.: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, PWN, 1983.
- SCHLEGEL F.: *Fragmenty*. Przeł. C. BARTL. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- SCHMITT C.: *Lewiatan w teorii państwa Tomasza Hobbesa*. Przeł. M. FALKOWSKI. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2008.
- SCHOPENHAUER A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przekł. J. GAREWICZ. Warszawa, PWN, 1994.
- SEBALD W.G.: *Austerlitz*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo AB, 2007.
- SERRES M.: *The Troubadour of Knowledge*. Przekł. ang. Sh. GLASER and W. PAULSON. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*. Ed. R. KNOWLES. London, Macmillan, 1998.
- SHAKESPEARE W.: *Dzieła wszystkie*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2004.
- SHAKESPEARE W.: *Sonety*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Poznań, Wydawnictwo A5, 1993.
- SINFIELD A.: *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- SLOTERDIJK P.: *Critique of Cynical Reason*. Przekł. ang. M. ELDRED. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1987.
- SLOTERDIJK P.: *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011.
- SŁAWEK J.: *Jemen – świat wartości plemiennych*. Łódź, Wydawnictwo Ibidem, 2011.
- SŁOWACKI J.: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław, Ossolineum, 1952.
- STEINER G.: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. O i W. KUBIŃSCY. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2007.

- SWIFT J.: *Podróże Gulliwera*. Przekł. anon. Warszawa, PIW, 1956.
- SZEKSPIR W.: *Sonety*. Oprac. J. SITO. Warszawa, PIW, 1964.
- SZESTOW L.: *Apoteoza niezakorzenia. Próba myślenia adogmatycznego*. Przekł. J. CHMIELEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2011.
- TAUBES J.: *Teologia a teoria polityczna*. Przekł. R. KUCZYŃSKI. „Kronos” 2010, nr 2.
- The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Ed. G. WARD. Oxford, Blackwell, 2005.
- The Best of Meister Eckhart*. Ed. H. BACKHOUSE. New York, Crossroad Publishing, 1995.
- The Metaphysical Poets*. Ed. H. GARDNER. Harmondsworth, Penguin, 1972.
- THOMAS R.S.: *Collected Poems 1945–1990*. London, Phoenix, 1993.
- THOMAS R.S.: *Frequencies*. London, Macmillan, 1978.
- TISCHNER J.: *Etyka solidarności*. Kraków, Znak, 2000.
- TRIAS E.: *Myślenie o religii*. Przekł. J. WOJCIESZAK. W: J. DERRIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999.
- VITIELLO V.: *Pustynia, etos, opuszczenie*. Przekł. E. ŁUKASZYK. W: J. DERRIDA, G. VATTIMO i inni: *Religia*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999.
- WALLER G.F.: *The Strong Necessity of Time. The Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature*. The Hague, Mouton, 1976.
- WEIL S.: *Dzieła*. Przekł. M. FRANKIEWICZ. Poznań, Brama, 2004.
- WHITE H.: *Antiquity Forgot. Essays on Shakespeare, Bacon and Rembrandt*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1978.
- WITTGENSTEIN L.: *Culture and Value*. Przekł. ang. P. WINCH. Oxford, Blackwell, 1980.
- WODZIŃSKI C.: *Logo nieśmiertelności. Przypisy Platona do Sokratesa*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2008.
- WODZIŃSKI C.: *Między anegdotą a doświadczeniem*. Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2007.
- WOOLF V.: *Dama w lustrze*. Przekł. M. LAVERGNE. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2003.
- WRAZAS I.: *Dyskomfort (nowo)Greków*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2010.

Indeks osobowy

- Agamben Giorgio 41, 97
Ajschylos 37, 192, 236, 267, 268,
331
Als Hilton 202
Améry Jean 43, 264
Andersen Jan Christian 17, 47, 48,
116, 117, 160
Anderson Mark 223
Anzaldúa Gloria 189
Arendt Hannah 162, 163, 275, 281,
283, 288, 289, 291–293, 295,
297, 298, 356
Arnold Matthew 373
Arystofanes 115
Arystoteles 56, 192
Auden Hugh Wystan 207, 272
Augustyn św. 326
- Bachtin Michail 19, 70
Backhouse Henry 262
Banasiak Bogdan 251
Baran Bogdan 43, 61
Barańczak Stanisław 54, 105, 110,
113, 114, 169, 208, 210, 212,
230, 269
Bartl Carmen 21
Bataille Georges 373
Baudrillard Jean 360
Beckett Samuel 255
- Benda Julien 301
Benjamin Walter 29, 54, 160, 196,
316
Berman Marshall 54
Bernanos Georges 376
Bieńczyk Marek 57, 296
Blake William 324, 326
Blanchot Maurice 163
Bloch Ernst 176, 204
Bloom Allan 216
Bloom Harold 215, 318
Bradley Andrew Cecil 135
Breughel Pieter 337
Brown Norman O. 12, 52, 115, 133,
205, 238, 240, 322, 326
- Calasso Roberto 90, 327, 328
Calderon de la Barca 54
Calvino Italo 90
Campbell Timothy 321
Caputo John 22
Castoriadis Cornelius 286
Cavalcanti Guido 90
Cavell Stanley 128
Cervantes Miguel 90
Charpentier Marc-Antoine 327
Cherif Mustapha 276
Chiaromonte Nicola 36
Chmielewski Jacek 299

- Chwalewik Witold 83
 Cioran Emil 56, 90, 296
 Clemen Wolfgang 96
 Coleridge Samuel Taylor 369
 Cookson William 220
 Cornell Drucilla 294
 Culler Dwight 373
 Czaja Dariusz 376
- D**
 Dante Alighieri 28, 90, 339
 Deleuze Gilles 281
 Derrida Jacques 5, 11, 12, 30, 31,
 34, 35, 49, 63, 92, 122, 168, 198,
 241, 243, 251, 283, 290, 316, 352
 Direk Zeynep 294
 Döhrendahl Roswitha 104
 Donne John 53, 108, 119, 120, 230,
 258
 Dwulit Anastazja 185
 Dygat Stanisław 167
- E**
 Eagleton Terry 150
 Ebner Ferdynand 28, 368, 373
 Eckhardt Meister 262
 Eldred Michael 176
 Elektorowicz Leszek 207
 Eliot Thomas Stearns 270
 Elzenberg Henryk 19, 231, 248
 Engels Friedrich 54
 Esposito Roberto 321, 325
- F**
 Falkowski Mateusz 284
 Frankiewicz Małgorzata 111, 117
 Freud Sigmund 191
 Friedrich Caspar David 113
 Frye Northrop 55, 183, 220
- G**
 Garber Marjorie 16, 201, 202
 Gardner Helen 112, 375
 Garewicz Jan 340
 Garewicz-Buczyńska Hanna 224
 Gargani Aldo 352
 Gashé Rodolphe 15
 Geertz Clifford 360
 Glaser Sheila 20
- Godyń Mieczysław 162, 275, 293
 Goodrich Peter 185
 Gower John 253, 254
 Gozzi Carlo 227
 Greer Germain 215
 Greenblatt Stephen 81, 241, 250
 Grene Nicolas 175
 Grimm bracia 90, 116
 Grzegorz z Nazjansu 87, 88
 Grzegorzewska Małgorzata 5, 52,
 79, 80, 149, 220, 246, 371
 Guarini Giambattista 53
- H**
 Hall Jonathan 153
 Hegel Georg Wilhelm
 Friedrich 351
 Heidegger Martin 12, 181, 188,
 195, 204
 Held Klaus 15
 Heraklit 104, 148, 328
 Herder Johan Gottfried 56, 159,
 160, 235
 Hertz Paweł 227
 Hirst David 53
 Hoffmann Ernst Theodore
 Amadeus 227
 Hughes Thomas 227
- I**
 Iwaszkiewicz Jarosław 360
- J**
 Jankélévitch Vladimir 258, 259,
 272, 274
 Jankowicz Grzegorz 97, 281
 Jankowski Z. 216
 Jaskuła Zygmunt 203
 Johnson Barbara 168
 Johnson Samuel 236, 239
 Joyce James 221, 229
 Jünger Ernst 314, 376
- K**
 Kadłubek Zbigniew 210, 314, 315
 Kafka Franz 264, 279
 Kalinowski Leon Marian 320
 Kamiński Ludwik 30
 Kania Ireneusz 29

- Kant Immanuel 299
 Kasprowicz Jan 114, 180, 181
 Kasprzysiak Stanisław 36
 Kelly Andrew 259
 Kierkegaard Søren 113, 114, 118, 268
 Kingsley Charles 227
 Kocjan Krzysztof 163
 Komendant Tadeusz 11
 Kott Jan 241
 Knowles Ronald 70
 Korytowska-Cieśla Maria 90
 Kraj Łukasz 360
 Królak Sławomir 41
 Krzemieniowa Krystyna 54
 Krzyżanowski Julian 87
 Kubiak Zygmunt 256, 273, 275
 Kubińscy Ola i Wojciech 224
 Kuczyński Rafał 188
 Kundera Milan 90
 Kunicki Wojciech 314
 Kwietniewska Małgorzata 30
- Lawlor Leonard 294
 Lavergne Maria 108
 Lee Alvin 55
 Lee Jean 202
 Legendre Pierre 185
 Lennon John 141
 Lewik Włodzimierz 150
 Lewis Matthew Gregory 352
 Levin Charles 361
 Levitas Ruth 204
 Libera Antoni 255
 Limon Jerzy 29, 233, 331
 Lipszyc Michał 67
 Lisiecka Sława 203
 Lupton Julia Reinhard 22
- Łukasiewicz Małgorzata 267
 Łukaszyk Ewa 352
- Machiavelli Niccolò 138, 215, 345
 Madej Wojciech 162, 275
 Major René 282
- Major Chantal Talagrand 282
 Mallarmé Stéphan 249
 Mallet Marie Louise 49
 Marcel Gabriel 247
 Marion Jean-Luc 111
 Markowski Michał Paweł 5
 Marks Karl 156
 Marlowe Christopher 91, 93
 Massinger Philip 331, 332
 Matvejević Predrag 225, 231
 McMullan Gordon 74
 Melville Herman 281
 Michalska Izabela 185
 Michalski Krzysztof 278, 309
 Milbank John 88, 234
 Milton John 52, 375
 Miłosz Czesław 268, 352
 Minkowski Eugène 349, 350
 Mizera Janusz 188
 Moraga Cherrie 189
 Moulfi Mohamed 276
 Mukoid Ewa 247
 Muratow Paweł 227, 265, 266
 Muschg Walter 60, 61
 Mydla Jacek 348
- Namowicz Tadeusz 56
 Nelson Thomas Allen 254
 Nietzsche Friedrich 41, 49, 53, 56, 97, 102, 113, 131, 135, 203, 210, 247, 253, 254, 320
 Norris Christopher 119
 Nowak Piotr 140, 252, 273, 287, 288, 289
- Obirek Stanisław 103
 O'Grady Jean 55
 Orłowski Hubert 196
 Ostolski Adam 301
- Parnicki Teodor 210
 Pascal Blaise 89, 129, 243
 Paszkowski Józef 32
 Patočka Jan 260
 Paulson William 20

- Pavan-Crouzet Elizabeth 120, 223
 Pendell Dale 133, 322, 326, 359
 Pessoa Fernando 67, 237
 Petroniusz 52
 Piechota Marek 360
 Pieniążek Paweł 251
 Platon 36, 47, 115, 228, 289, 346
 Poe Edgar Allan 14, 79, 88, 92, 93, 225, 235
 Polak Marcin 349, 350
 Pope Alexander 30
 Popiel Magdalena 90
 Pound Ezra 220
 Przeglasińska Aleksandra 104

 Quignard Pascal 11, 28, 54, 118, 128, 303, 323

 Regner Leon 36
 Reinhard Kenneth 22
 Rossiter Arthur Percival 38, 169
 Royle Nicolas 241
 Ruskin John 227
 Rutkowski Krzysztof 118

 Sacco Nicolo 339
 Sargent John Singer 337
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 54, 191, 192
 Schlegel Friedrich 21, 205
 Schmitt Carl 284
 Schopenhauer Artur 104, 340
 Sebald Winfried Georg 267
 Serres Michel 249
 Sikorski Janusz 196
 Sinfield Allan 216, 253
 Sito Jerzy 114
 Siwek Paweł 115
 Siwicka Zofia 298, 302, 314
 Skorulski Krzysztof 28
 Sloterdijk Peter 45, 60, 68, 176, 304, 359, 360
 Sławek Jakub 102
 Słomczyński Maciej 7, 32, 33, 69, 77, 109, 110, 114, 134, 141, 164, 169, 180, 198, 302, 314, 333, 343, 367
 Słowacki Juliusz 87, 89, 123, 154, 172, 375
 Smith Adam 220
 Sofokles 236, 282, 334
 Sokalska Małgorzata 90
 Sokrates 47, 115, 124, 125
 Sowiński Grzegorz 41
 Spinoza Baruch 319
 Srebrny Stefan 37, 193, 268
 Stabryła Stanisław 37
 Steiner George 224
 Stevenson Robert Louis 279
 Straszzyńska-Cirlić Danuta 231
 Studniarz Sławomir 14
 Swift Jonathan 89–91, 276
 Szestow Lew 299
 Szostkiewicz Adam 97, 281
 Szuster Marcin 54

 Tarnowski Marcelli 17
 Tate Nahum 239
 Taubes Jacob 188
 Thomas Ronald Stuart 99, 354
 Tischner Józef 134, 289
 Toeplitz Karol 113
 Trias Eugenio 283

 Ulrich Leon 168, 343
 Usakiewicz Wojciech 150

 Waller G.F. 136, 205
 Wallerstein Emmanuel 229, 287
 Walton Isaac 230
 Ward Graham 234
 Weber Max 277
 Weil Simone 116, 117, 376
 White Howard 94, 136
 Winstanley Gerrard 219
 Wittgenstein Ludwig 119
 Wodziński Cezary 35, 47, 346, 347, 361, 371
 Woolf Virginia 108
 Wrazas Ilias 286, 288

Wyrzykowski Stanisław 89

Valéry Paul 92

Vanzetti Bartolomeo 339, 340

Vattimo Gianni 283, 290, 352

Vaughan Henry 105, 122

Vitiello Vincenzo 290

Żaboklicki Krzysztof 345

Żychliński Arkadiusz 45

Redakcja
Małgorzata Poglódek

Projekt typograficzny oraz skład komputerowy
Tomasz Gut

Korekta
Barbara Jagoda

Copyright 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2070-0

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I.

Liczba arkuszy drukarskich: 24,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 28,5. Cena 38 zł (+ VAT).
Publikację wydrukowano na papierze Alto 80 g/m², vol. 1.5, dostępnym w ofercie firmy Panta.
Do składu użyto kroju pisma Adobe Caslon Pro (autorstwa Carol Twombly).

Druk i oprawę wykonano w drukarni PPHU TOTEM
(ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław).

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2070-0