

CEZARY ZALEWSKI

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

*Ojciec twój bogiem winien być dla ciebie.*  
**Ślub Gombrowicza między Freudem a Girardem  
(i Szekspirem)**

Streszczenie: Artykuł jest mimetyczną interpretacją *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Zastosowanie teorii René Girarda w funkcji metajęzyka pozwala na zauważenie częściowej dekonstrukcji, jakiej polski pisarz dokonuje względem koncepcji mordu pierwotnego (i buntu syna przeciwko ojcu) stworzonej przez Zygmunta Freuda. „Poprawka” Gombrowicza (zapożyczona od Szekspira) polega na prezentacji przekonania, zgodnie z którym rywalizacja (oraz jej efekt – morderstwo) jest specyficznym, naśladowczym modusem międzyludzkich relacji, a jej aspekt przedmiotowy (m.in. erotyczny) pozostaje kwestią drugorzędą.

Słowa kluczowe: Zygmunt Freud, René Girard, kozioł ofiarny, pragnienie mimetyczne w literaturze, William Szekspir.

Gdy Zygmunt Freud odkrył genezę pierwotnego *sacrum*, natychmiast – i dość autorytarnie – zapewniał, iż:

„Nie powinniśmy być zdumieni stwierdzając, że pojawia się także częściowo bunt syna, często w najdziwniejszych przebraniach i maskach, w tworzeniu się późniejszych religii”<sup>1</sup>.

Witold Gombrowicz nie bez powodu określany jest mianem pisarza filozoficznego, a wszelka filozofia wpływa ze zdziwienia. Nie inaczej jest również w przypadku dramatu, który rozpoczyna dojrzały okres jego twórczości. Pierwotne *sacrum* wciąż napawa go zdumieniem, dlatego niezwykle trafna pozostaje uwaga Zdzisława Łapińskiego, który dostrzegł, iż:

„*Ślub* to nie tylko parabola o kształtowaniu się osobowości, ale i przypowieść o powstawaniu religii. Tworzenie się jej wyprowadzone zostało z potocznych wydarzeń, jej załączki odkryte w codziennych faktach psychicznych, które pod piórem autora wybujały do potęgi mitu”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Z. Freud, *Totem i tabu*, w: tenże, *Człowiek, kultura, religia*, Warszawa 1967, s. 131.

<sup>2</sup> Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*” (*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*). „*Twórczość*” 1966, nr 9, s. 93. Temat ten podjął także R. Fieguth, ale jego analizy nie wykraczają

Spostrzeżenie to należy uzupełnić o ważny element; zanim bowiem Gombrowicz zajmie się genezą religii, dokona rozpoznania w obrębie dyskursu teoretycznego. Napotka w nim przede wszystkim wspomnianą już teorię Freuda, która, jak sądzę, wydała mu się wielce nieoczywista. Gombrowicz będzie miał z nią wiele kłopotu, dlatego jej dekonstrukcja jest tu zaczęta, ale niedokończona, a ów brak konsekwencji wart jest głębszej refleksji.

Pisarz wielokrotnie stwierdzał, iż abstrakcyjne dociekania nie są w stanie uchwycić materii życia, z którą tak dobrze radzi sobie literatura. Krytyczny namysł nad Freudem, a co za tym idzie sformułowanie innej genezy *sacrum*, został więc przeprowadzony przy pomocy Szekspira. Jego obecność w *Ślubie* jest tyleż oczywista, ile problematyczna – zwłaszcza w aspekcie funkcjonalnym. Sam Gombrowicz uważał, iż jego sztuka jest parodią Szekspira, ale – jak należałoby powtórzyć za Michałem Głowińskim<sup>3</sup> – jest to parodia konstruktywna, czyli taka, która nie polega wyłącznie na degradacji, lecz na krytycznej adaptacji wzoru dostarczonego przez tradycję. Twierdzą zatem, że wprowadzenie motywów szekspirowskich w drugim i trzecim akcie *Ślubu* ma ścisły związek z sytuacją zaistniałą w akcie pierwszym; sytuacją, która z kolei posiada wyraźne zbieżności z tym, co przedstawia Freud w pracy *Totem i tabu*.

Orientacja oraz interpretacja tej gry, jaką między tekstami prowadzi w tym dramacie Gombrowicz, byłaby niemożliwa bez dodatkowych koncepcji. Spośród wielu propozycji najbardziej efektywna jest tu niewątpliwie ta, której twórcą jest francuski badacz – René Girard. Wynika to zarówno z faktu, iż jej perspektywa jest w stanie ogarnąć wszystkich uczestników tej interakcji, jak i z powodu bardziej zasadniczego. Prace Girarda podejmują bowiem ten sam temat – genezy pierwotnego *sacrum* – proponując jego rozwiązanie, które zakłada przekonujące i udokumentowane przejście od kwestii antropologicznych do kulturowych, związanych z mechanizmem ofiarniczym. Zbieżność między propozycjami pisarskimi Gombrowicza a teorią Girarda dostrzegano dotąd niemal wyłącznie w tym pierwszym aspekcie, którego istotą jest funkcjonowanie zapośredniczonego, mimetycznego pragnienia<sup>4</sup>. Wszelako nie jest możliwe, aby to podobieństwo nie prowadziło jeszcze dalej, sięgając zagadnień religijnych. Określenie zakresu tejsze analogii jest jednym z zadań niniejszego szkicu.

---

poza wstępne rozpoznania (por. R. Fieguth, *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do Ślubu Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996).

<sup>3</sup> M. Głowiński, *Komentarze do Ślubu*, w: tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 121.

<sup>4</sup> Zob. E. Thompson, *Witold Gombrowicz*, Katowice 2002, s. 159-161; J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, Warszawa 2004, s. 70, 144; M. Chrzanowski, *Pragnienie a kultura – perspektywy wykorzystania koncepcji antropologicznych René Girarda i Witolda Gombrowicza do budowy teorii podmiotu kultury*, „Melée. Kwartalnik Filozoficzno-Kulturalny” 2008, nr 2-3.

— I —

Freud wieńczy swoje dociekania tezą, wedle której początkiem religii totemicznej był mord dokonany na ojcu, przywódcy tzw. hordy pierwotnej. Jej pojęcie jest wprawdzie zapożyczone od Darwina, ale wyjaśnienie dalszego rozwoju wydarzeń jest zasługą Freuda:

„...koncepcja hordy pierwotnej (...) mówi jedynie o gwałtownym, zazdrośnym ojcu, który zachowuje wszystkie samice dla siebie i wypędza dojrzewających synów. (...) Pewnego dnia wyrzuceni bracia złączyli swe siły, zabili i zjedli ojca i w ten sposób położyli kres hordzie ojcowskiej. Razem ośmielili się wykonać to, co w pojedynkę było dla nich niemożliwością. (...) Gwałtowny ojciec pierwotny był z całą pewnością budzącym zazdrość i lęk wzorem dla każdego z braci”<sup>5</sup>.

Paralele pomiędzy tak przedstawionym scenariuszem a pierwszym aktem *Ślubu* rysują się – przynajmniej do pewnego momentu – całkiem wyraźnie. Do ojca przychodzą bowiem dwie grupy osób: syn i jego przyjaciel oraz pijak wraz z towarzyszami. Początkowe zróżnicowanie gości szybko zostaje zniwelowane, a ich zachowanie staje się identyczne. Za tę metamorfozę odpowiada ojciec, który nie jest wprawdzie gwałtownikiem, ale strzegąc kobiet natychmiast wywołuje zazdrość. Jego postępowanie za każdym razem jest podobne: najpierw pozwala im rozpoznać i matkę, i Mańkę, a następnie surowo zakazuje jakichkolwiek kontaktów z nimi. Staje się rywalem, wokół którego krystalizuje się konflikt. Ojciec zresztą doskonale wyczuwa zagrożenie i ostrzega syna Henryka przed działaniami dążącymi do eskalacji przemocy:

„A kto by na Ojca swojego rękę świętokradczą, ten zbrodnię tak okropną, tak niewymowną, tak ach piekielną, diabelską, nieludzką, że z pokolenia na pokolenie w krzyku strasznym, w jęku, we wstydzie, w udręczeniu od Boga i Natury wykłenty, przekłenty, wyrzucony, pozostawiony, opuszczony...” (111)<sup>6</sup>.

Zakłęcia stabilizują sytuację tylko do momentu przybycia pijaków, dla których ojciec znowu jest przeszkodą, ale proporcje są już dla niego zdecydowanie niekorzystne. Henryka i pijaków połączył wspólny cel, zatem powtarzają te same obelgi i groźby, czekając tylko na kogoś, kto pierwszy odważy się zaatakować ojca.

Wszystko w tej scenie konsekwentnie prowadzi do zbiorowego morderstwa, a jednak fakt ten nie następuje. Sądzę, iż konieczna jest odpowiedź na pytanie zarówno o przyczynę, jakie skłoniły Gombrowicza do przerwania ataków, jak i o postawę syna, który dość niespodziewanie ratuje swojego ojca.

Prześladowanie zakłada – i wymusza – absolutną jedność w grupie, zatem żaden wyłom nie jest możliwy. Dlatego wprowadzając takie rozwiązanie Gombrowicz dyskretnie podważa sens tych poczynań; przyjęcie, iż kolektywną

<sup>5</sup> Z. Freud, *Totem i tabu*, s. 127.

<sup>6</sup> W ten sposób odsyłam do: W. Gombrowicz, *Ślub*, w: tenże, *Dramaty. Dzieła*, Kraków 1986, t. 6; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

opresję można zatrzymać niemal w kulminacyjnym momencie, całkowicie bowiem kwestionuje jej istnienie. W perspektywie genetycznej oznacza to, iż sam początek religii wcale nie tkwi w mrokach zbrodni, której najpewniej nie było. Zamiast niej nastąpiło pojednanie ofiary z prześladowcami: syn uznał ojca, ojciec syna – i obaj uzgodnili zasady dalszego, pokojowego współżycia. Takie zażegnanie konfliktu może być, jak sądzę, aluzją do teorii umowy społecznej, która wyklucza morderczą walkę, przyjmując osiągnięcie powszechnej zgody za pomocą negocjacji.

Nieprzypadkowo ojca wybawia właśnie Henryk, którego – skądinąd – trudno posądzać o tego typu zachowanie. Gombrowicz czyniąc ową więź rodzinną motywem ratunku, równie dyskretnie podważa edypalny charakter ofiary. Bycie ojcem nie jest zatem warunkiem ani koniecznym, ani wystarczającym do tego, aby dana jednostka znalazła się w centrum przemocy.

Ścisłe mówiąc owo sztuczne, czyli nieprawdziwe, niezgodne z właściwym biegiem wydarzeń, zakończenie pierwszego aktu sugeruje dwie, wykluczające się, hipotezy. Albo morderstwa nie było, i rację ma teoria umowy społecznej, albo – owszem – było, tylko że przebiegało inaczej niż przedstawił to Freud. W akcie drugim i trzecim dramatu Gombrowicz bliski jest – jak sądzę – tej ostatniej, Girardowskiej hipotezie.

— II —

Rozwiązanie konfliktu – wiarygodne lub nie – zawsze przywraca porządek. Pisarz podkreśla ten fakt, nadając *Ślubowi* szekspirowską scenerię. Dzięki niej wprowadzona zostaje równocześnie i różnica, i hierarchia: ojciec jest królem, syn – księciem, pijacy – dostojnikami. Zaczyna funkcjonować system kulturowy, którego głównym zadaniem jest ochrona jednostek przed zgubnymi skutkami rywalizacji. Hierarchia (tzn. szekspirowska Kolejność) zakłada, jak zauważa René Girard, pośrednictwo zewnętrzne, w którym ludzie nadal się naśladują, ale tak iż – ze względu na dzielące ich różnice – nie pragną identycznych obiektów. Dlatego:

„W przypadku rodziny tradycyjny porządek, Kolejność, nie oznacza więc braku mimetycznego pragnienia, lecz wyzłabianie go w kierunku określonym przez wyższy autorytet<sup>7</sup>.”

Tak również zaczyna funkcjonować świat w sztuce Gombrowicza: Henryk zgadza się na ślub z Mańką nie dlatego, aby był w niej bardzo zakochany, ale ponieważ wybór został podjęty i zatwierdzony przez ojca-króla.

Nowoczesny pogląd stwierdza, że pojawienie się różnicy i hierarchii nieuchronnie implikuje opresję, przeciw której jedyną, moralnie właściwą postawą jest bunt. Gombrowicz weryfikuje jednak ten przesąd, odkrywając jego ukryte

<sup>7</sup> R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996, s. 215.

podłoże. Henryk nie podlega naciskowi ze strony ojca, a jednak zachowuje się tak, jakby owa silna opresja miała miejsce. Pijak (*vel* ambasador) kusząc syna, osiąga niewielkie rezultaty dopóki poprzestaje na wykazaniu konwencjonalnego i zarazem kruchego charakteru każdego systemu. Dopiero gdy ten rozmówca wzbudzi w nim zazdrość o tron – czyli władzę – wówczas osiągnie cel. Henryk nie buntuje się zatem przeciw samemu porządkowi, domaga się jedynie zamiany ról: z podległego (i uciskanego) zamierza stać się panującym. Mówi wyraźnie:

„Ja stwarzam królów!  
Ja powinienem być królem!  
Jestem najwyższy! Nic wyższego ode mnie!  
Ja jestem Bogiem!” (165).

Modyfikacje w obrębie hierarchii są dopuszczalne, ale zawsze za jakąś cenę. Im bardziej gwałtowne, nieoczekiwane są te zamiany, tym trudniej jest utrzymać właściwe funkcjonowanie porządku. Henryk stając się nowym królem, musi też stać się tyranem, gdyż tylko w ten sposób „zalegalizuje” przejście władzy, jak również odstraszy innych od podobnego czynu. Ktoś, kto nie podlegał silnej opresji, teraz zatem stosuje ją w stopniu maksymalnym.

Gombrowicz jednak nie poprzestaje na pokazaniu buntu, ale stara się odkryć jego mechanizm. Opresja jest (czy też może być) jedynie skutkiem, który wynika z konieczności naśladowania autorytetu. Henryk, zajmując jego miejsce, jest przekonany, że teraz to on będzie imitowany, pozostając poza jakimkolwiek wpływem. Dumnie ogłasza więc manifest, w którym najważniejsze miejsce zajmuje zaimek – „ja”; sądzi bowiem, iż jako król jest już całkowicie autonomiczny, samoistny. Absurdalny pomysł udzielenia sobie ślubu wynika z tego właśnie założenia: Henryk zamierza naśladować samego siebie – i nikogo więcej.

Największym osiągnięciem Gombrowicza w trzecim akcie jest totalna dekonstrukcja takiego przekonania. Nowy władca zostaje więc umieszczony w tak silnym polu oddziaływań, iż jego samodzielność błyskawicznie zmierza ku niemości. Henryk nie jest bowiem w stanie pragnąć czegokolwiek bez aktywnego udziału innych.

Gombrowicz ilustruje tę regułę jedynie dwoma przykładami, ale sądzę, iż funkcjonują one na zasadzie *pars pro toto*. Henryk staje się niezwykle próżny, więc potrzebuje hołdów i wyrazów uwielbienia, których oczekuje szczególnie od ludzi z teje próżności słynących. Oznacza to, iż pragnie siebie samego dopiero dzięki zainteresowaniu, jakie budzi – lub raczej powinien budzić – u odpowiednich „ekspertów”. Patrząc na siebie ich oczami, czuje się naprawdę bosko.

Drugi przykład jest znacznie wyraźniejszy. Henryka zupełnie nie interesuje – jako kobieta – jego przyszła żona; ślub będzie tylko formalnością, która utwierdzi niezależność króla. Jednak na skutek pewnych okoliczności ten

przyszły mąż zostaje opętany przez zazdrość. Formułuje nawet jej teorię – i to w prawdziwie Girardowskim stylu:

„Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości? Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?” (193)<sup>8</sup>.

Pragnienie Henryka zwraca się ku Mańce tylko dlatego, że wiernie podąża za „pierwotnym” pragnieniem Władzia. Sytuacja wydaje się paradoksalna, jeżeli uwzględni się wcześniejszą relację obu przyjaciół, w której to Władzio zdradzał tendencje do naśladowania Henryka – a nie odwrotnie. Swą pozycję w trójkącie król zawdzięcza jednak Pijakowi, który błazeńskim gestem „połączył” Władzia i Manię. Henryk natychmiast ulega owej sugestii, podobnie jak wcześniej szybko został przekonany, iż to właśnie jemu należy się tron. Im silniej krzyczy on zatem:

„... ja jestem królem! Ja panuję!” (194)

– tym wyraźniej staje się marionetką w rękach Pijaka. Gombrowicz wskazuje na niewątpliwe podobieństwo pozycji ojca i Pijaka, którzy – kolejno – występują w roli autorytetu. Analogia okazuje się jednak pozorna, ponieważ metody ich działania są zupełnie odmienne. Ojciec tak wybiera synowi „cel”, aby jego osiągnięcie nie prowadziło do konfliktu; Pijak – przeciwnie: aranżuje sytuacje w ten sposób, że zdobycie władzy lub kobiety nieuchronnie wikkła Henryka w otwartą rywalizację, która destabilizuje (i tak niezbyt trwałą) porządek.

### — III —

Czy istnieje zatem element wspólny, łączący „freudowski” pierwszy akt z „szekspirowskimi” dwoma następnymi? Sądzę, że tak, ponieważ w perspektywie synchronicznej obie „części” zajmują się tym samym problemem: upadkiem porządku i panowaniem chaosu, czy – jak powiedziałby Szekspir – Kolejnością i jej kryzysem. Pierwszy akt przedstawia ten proces dość lakonicznie, natomiast dwa pozostałe są jego ponowną, znacznie dokładniejszą reinterpretacją.

Porządek w pierwszym akcie należy do jego prehistorii, dlatego pozostaje obecny jedynie we wspomnieniach (głównie ojca i Henryka). Charakteryzuje się obecnością form sprawiających, iż różnice były wyraźne, a układ hierarchiczny – pewny i niekwestionowany. Dwie kolejne próby ustanowienia ładu,

<sup>8</sup> Andrzej Falkiewicz niezwykle trafnie skomentował powyższy cytat: „Być może dążenia człowieka – które jemu same wydają się «prawdziwe», «spontaniczne» – muszą zostać mu udzielone z zewnątrz przez rywala (pośrednika? mediatora?), przez «kogoś drugiego»” (A. Falkiewicz, *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981, s. 103; zob. też M. Żółkoś, *Ciało mówiące. Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2001, s. 149-150).

które podejmuje i ojciec (drugi akt), i syn (trzeci akt), już nie sprostają takim wymaganiom. Przynoszą tylko okres względnej stabilizacji, która ciągle jest zagrożona. Wynika to z faktu, iż rozkład jest tu ewidentnie silniejszy, ale nie oznacza to, iż restytucja porządku jest niemożliwa. Gombrowicz daje wyraźną wskazówkę w klamrowym układzie: skoro najlepszy system jest „już” nieobecny, a dwa kolejne są za słabe, to być może czwarty, który „dopiero” nastanie, okaże się zadowalający.

Przypuszczenie takie potwierdzają opisy kryzysu, które zostały tu skonstruowane w oparciu o – jak określa to Girard – stereotypy prześladowcze<sup>9</sup>. Pierwszy z nich francuski antropolog nazywa zanikiem różnic. Gombrowicz przedstawia ten proces dynamicznie, w miarę jak unifikacja staje się coraz bardziej dominująca. Obejmuje ona podstawowe kategorie: przestrzeń, tożsamość osób i język, którym się posługują. Nie można tu ustalić, czy wydarzenia dzieją się w karczmie, w domu rodzinnym czy na królewskim dworze. Nie wiadomo także, czy np. ojciec jest wiejskim dziedzicem, karczmarzem lub królem, gdyż styl jego wypowiedzi sugeruje, iż jest (może być) każdym z nich. Ten fenomen Gombrowicz nazywa „dostrajaniem”, podkreślając jego imitacyjny aspekt. Pod koniec pierwszego aktu wszyscy zgodnie stwierdzają:

„Niech każdy do każdego się dostraja! Wówczas  
Wybuchnie koncert!” (109).

Gdy zacieranie odrębności osiągnie poziom maksymalny, autor zmienia metaforę: bohaterowie będą „upijać się” sobą, gdyż wzajemne upodobnienie jest tyleż nieoczekiwane, ile gwałtowne i natychmiastowe.

Zanim nastąpi „wybuch”, pojawiają się mniejsze „eksplozje”. Tworzą je pary antagonistów, gdyż unifikacja natychmiast wywołuje konflikty. W pierwszym akcie stają naprzeciw siebie syn z ojcem oraz Pijak z ojcem, w drugim ponownie: syn z ojcem, a w trzecim: syn z przyjacielem. Przewaga par „szekspirowskich” nad „freudowskimi” polega na – po pierwsze – wyraźnej ekspozycji Girardowskiego mimetyzmu: rywalizacja o tron (drugi akt) czy kobietę (trzeci akt) nie wynika tu z nadzwyczajnych właściwości tych „przedmiotów”, ale z naśladowczego pragnienia. Nie tylko jednak geneza jest dokładniej naświetlona, gdyż – po drugie – o wiele trafniej przedstawiona została pozycja rywala. I ojciec, i Władzio znaleźli się na niej dzięki manipulacjom Pijaka, ale sens tych działań nie sprowadza się do jakiejś spiskowej teorii. Gombrowicz pokazuje w ten sposób, iż w układzie symetrycznych antagonistów poszczególni ludzie są „wymienialni”, byleby tylko zachowana została sama rywalizacja. Cel tego „podstawiania” Girard wyjaśnia następująco:

„Jeżeli w rzeczywistości przemoc uniformizuje ludzi, jeżeli każdy staje się odbiciem lub „bliźniakiem” swego przeciwnika, jeżeli wszystkie odbicia są takie same, każdy może w każdej chwili stać się odbiciem kogokolwiek innego, to znaczy obiektem fascynacji

<sup>9</sup> Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987 (rozdz. II).

i powszechnej nienawiści. Jedna ofiara może zastąpić wszystkie potencjalne ofiary wszystkich skłóconych braci, których każdy chciałby wygnać – to znaczy zastąpić wszystkich ludzi bez wyjątku wewnątrz wspólnoty”<sup>10</sup>.

Proces wymiany doprowadza więc do sytuacji, w której jedna osoba staje się antagonistą całej grupy. Na tym polega owo niebezpieczne położenie ojca, który – pod koniec pierwszego aktu – skupił na sobie agresję niemal wszystkich postaci. Gombrowicz wraca do tej kwestii, gdyż poprawiając Freuda, zamierza pokazać arbitralny charakter przemocy, dla której „posiadanie kobiet” nie jest żadnym kryterium wyboru.

Wedle Girarda o tym, kto zajmie owo niebezpieczne miejsce, decydują natomiast oskarżenia (drugi stereotyp) oraz stygmaty (trzeci stereotyp). Kandydatów do tej roli jest dwóch: ojciec i Władzio, ale pisarz tak symetrycznie rozdzielił między nich owe wyobrażenia, że nasuwa się przypuszczenie, iż obie te postacie wzajemnie się dopełniają.

Ojciec i Władzio oskarżani są o to samo, tyle że pierwszy bezpośrednio, a drugi – nie wprost. Zbrodnie, które rzekomo mieli popełnić, mieszczą się w grupie czynów popełnianych na tle seksualnym. Pijacy i Henryk, obrzucając ojca wyzwiskiem „świnia”, sugerują niedozwolone relacje z Mańką. Dokładnie o tym samym będzie mówił ojciec, matka oraz Pijak na temat Władzia, gdy będą odradzali Henrykowi ślub.

Stygmaty są cechami, które wzmagają prześladowania. Narażone są na nie przede wszystkim mniejszości, w sensie etnicznym, fizycznym i socjologicznym. Władzio spełnia pierwszy i trzeci warunek: jest tu obcy, niezakorzeniony, przychodzi znikąd; później zaś staje się służącym Henryka, plasując się w niższych rejonach drabiny społecznej. Natomiast ojciec reprezentuje drugie i trzecie kryterium: ułomność fizyczna sprzyja agresji, a on od początku jest „stary, sztywny, sklerotyczny”; zajmuje też, jako król, szczyt hierarchii, należy zatem do ekstremalnej mniejszości, tyle że tej uprzywilejowanej.

Czwartym – i ostatnim – stereotypem jest obecność zbiorowej przemocy. „Koncert” wybucha w *Ślubie* aż trzykrotnie (na koniec każdego z aktów); za każdym jednak razem Gombrowicz dokładniej naświetla inne elementy, dlatego – znowu – dopiero synchroniczne zestawienie wszystkich trzech prób tworzy spójny, całościowy obraz.

Przedstawiając atak na ojca (akt pierwszy), autor podkreśla kolektywny wymiar agresji. Żaden z mężczyzn nie może pozostać obojętny wobec tego, co dzieje się z ojcem; przemoc – jeśli ma być skuteczna – nie toleruje postawy neutralnej. Zbiorowe zaangażowanie jest zatem podobne w scenie detronizacji króla (akt drugi), najsłabiej zaś zostanie zaznaczone w przypadku Władzia, który zabija się sam, i to „za plecami” tłumu. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę fakt, iż są to identyczni ludzie, wówczas okaże się, iż Gombrowicz przedstawia

<sup>10</sup> Tenże, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1, s. 109.



tu – symbolicznie – proces wypierania i usuwania własnej agresji, do której grupa nie zamierza się przyznać.

Zestawienie pierwszego i drugiego aktu pokazuje, iż kolektywny charakter przemocy oparty jest na *mimesis*: wystarczy, iż ktoś zacznie prześladowanie, a pozostali natychmiast się przyłączają. I odwrotnie: wystarczy, że znajdzie się choćby jedna osoba, która przeciw niemu zaprotestuje, a wywoła w ten sposób powszechną dezorientację.

Jedność grupy jest więc krucha, dlatego należy usuwać wszelkie okoliczności, które mogłyby nią zachwiać. Jeżeli Henryk ratuje ojca, to nie czyni tego z altruizmu, ale ponieważ został przekonany o niewinności „skazanego”, a tym samym o niesłusznym prześladowaniu. Ojciec bowiem do końca broni swojej godności, nie ulegając perswazji oskarżeń. Ten błąd popełni później, gdy jako król uzna siebie samego za zdrajcę – ułatwiając rebeliantom przejęcie władzy.

Innymi słowy: *mimesis* wewnętrzna nie tylko jest bardzo nietrwała, ale wręcz uzależniona do swoistej homeostazy między zbiorowością a wybraną jednostką. Dopóki ta ostatnia nie zgadza się na ofiarnicze postępowanie, jego sukces wciąż jest niepewny. Dobrze wie o tym Henryk, dlatego jego ostatnia rozmowa z Władziem przypomina kuszenie, w którym stawką jest owo przekonanie o winie. Gombrowicz trafnie pokazuje, iż jakakolwiek zgoda – nawet tymczasowa, „na próbę” – wystarczy, aby uruchomić i utrwalić złowrogi mechanizm.

Dopiero osiągnięcie tej podwójnej jedności (wewnętrznej i zewnętrznej) stwarza warunki do funkcjonowania przemocy. Jej sukces zależy teraz wyłącznie od intensyfikacji: dotykanie ojca jest gestem tylko symbolicznym, który ujawnia samą możliwość ataku; sposobem znacznie bardziej konkretnym okazuje się więzienie, do którego trafiają niemal wszyscy. Wszystkie te metody są jednakże zbyt powierzchowne; dopiero ów nóż wbity w ciało Władzia przynosi ostateczny i niekwestionowany tryumf przemocy.

Kiedy Henryk ogłasza, iż Władzio zabił się z jego rozkazu, wszyscy natychmiast uznają moc królewskiego autorytetu. Śmierć jest zatem punktem granicznym, w którym kończy się kryzys i zaczyna ustanawianie porządku. Bezpieczeństwo powstaje w wyniku stosowania przemocy – i na ten paradoksalny związek zwrócił uwagę, chociaż go nie wyjaśnił, Andrzej Falkiewicz, pisząc:

„I oto *Ślub*, który miał bronić prywatności bohatera; utwór powołany ku obronie jednostki ludzkiej, mający uchronić przed gwałtem, jakiego na niej dopuszczają się inni, jest także – i jednocześnie – gorączkowym domaganiem się tego gwałtu”<sup>11</sup>.

Korzystając z uniwersalnych struktur, Gombrowicz pokazuje, iż to właśnie prześladowanie zakończone śmiercią zapewnia pokój i bezpieczeństwo. Dokładnie tak przebiega argumentacja Girarda, który przekonuje, że zbiorowe morderstwo kozła ofiarnego nie tylko uspokaja wspólnotę, ale pozwala na jej dalszy rozwój, stwarzając religię i kulturę.

<sup>11</sup> A. Falkiewicz, *dz. cyt.*, s. 259.

## — IV —

Pozostaje jeszcze problem owego pierwotnego *sacrum*. Jaki jest zatem związek religii z tego typu przemianą chaosu w kosmos? Otóż ścisły, zasadniczy. Początki religii tkwią, jak słusznie podejrzewał to Freud, w pierwotnym zabójstwie, które położyło kres powszechnemu zamętowi. Tyle tylko, że – jak dopowiada Girard – niekoniecznie zostało ono popełnione na ojcu, gdyż edypalny dogmat jeszcze nie istniał, a zamiast niego funkcjonowały inne kryteria doboru ofiary. Gombrowicz tak równomiernie wikła i ojca, i Władzia w wir kolektywnej przemocy, iż śmierć tego ostatniego nie może nie być znacząca. W słynnej wypowiedzi Pijaka problem ten w ogóle nie jest postawiony, jakby autor zdawał sobie sprawę z arbitralnej selekcji:

„Między nami  
 Bóg nasz się rodzi i z nas  
 I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi  
 Religia nasza nie z góry, lecz z dołu  
 My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyna  
 Msza ludzko ludzka, oddolna, poufna  
 Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika” (155).

Ważniejsze od tego, kto będzie zabity, są zarówno procesy, które do morderstwa prowadzą, jak skutki, które z niego wynikną. Oba aspekty są tutaj – w sposób niezwykle gęsty – ujęte; wszystko zaczyna się w międzyludzkich konfliktach, a ich samoczynna eskalacja prowadzi do takiego chaosu, iż tylko dziki, bezwiedny mord może zakończyć ów kryzys. Dlaczego jednak ten, kto został uznany za najbardziej winnego – i został zabity – będzie potem powszechnie czczony jako bóg? Gombrowicz ma rację: to ludzie wytwarzają *sacrum*, ale wedle jakich reguł? Odpowiedź przynosi Girardowska teoria kozła ofiarnego: jedna i ta sama osoba jest – najpierw – największym złem, gdyż sprowadza kryzys, a – potem – największym dobrem, ponieważ jej morderstwo przynosi zupełne pojednanie. Girard zauważa, iż:

„Począwszy od pewnego progu wiary efekt kozła ofiarnego całkowicie odwraca układ pomiędzy prześladowcami a ich ofiarą i to właśnie to odwrócenie produkuje *sacrum*, „przodków-założycieli” oraz bóstwa. Czyni z ofiary, w gruncie rzeczy biernej, jedyną przyczynę działającą i wszechmocną w stosunku do grupy, która uważa się za całkowicie poddaną owemu działaniu”<sup>12</sup>.

Podobny scenariusz sugeruje końcówka *Ślubu*; ofiara doczeka się więc uroczystego pogrzebu, który zarówno uczyni ją nieśmiertelną, jak i będzie pierwszą formą jej spontanicznego kultu. Henryk wystąpi jako „kapłan Władzia”, ponieważ to dzięki jego śmierci zostanie naprawdę „niedotykalnym” królem.

<sup>12</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, s. 68.



Podobną funkcję – wcześniej – miał spełnić ceremonia ślubny. Henryk zamierzał uczynić z niego fakt powszechnie znany; teraz zaś pogrzeb zostaje zaledwie zasygnalizowany. Ten rytuał jest bowiem bezwiedny: sam dla siebie nieprzejrzysty i – z tego powodu – niemożliwy do przeniknięcia. Jego sekretem jest – w przeciwieństwie do ślubu – morderstwo, o którym nikt nie może się dowiedzieć, chociaż to dzięki niemu funkcjonuje kulturowy porządek.

Gombrowicz w *Ślubie* jest – bez wątpienia – autorem odważnym, który nie boi się zajrzeć w te najbardziej mroczne dziedziny ludzkich zachowań, zwłaszcza w ich wymiarze zbiorowym. Z drugiej jednak strony trudno oprzeć się wrażeniu, że pisarzowi zabrakło konsekwencji: *Ślub* to świadectwo pisarza, który przestraszył się własnego odkrycia i bez przerwy próbuje się z niego wycofać. Ujmuje zatem dramat w podwójny nawias snu i zmagają z wszechwładną formą, dzięki czemu nie tylko zastawia interpretacyjne pułapki, ale nadaje opisywanym tu procesom charakter mniej lub bardziej hipotetyczny, obarczając czytelnika odpowiedzialnością za ich asercję. Cierpi na tym i przejrzystość dramatu, który jakby kołuje, nawraca do tych samych problemów, i – przede wszystkim – sam zakres analiz, który zapewne mógłby jeszcze zostać poszerzony<sup>13</sup>.

Wydaje się wręcz, iż pasja demaskatorska Gombrowicza jest dogłębnie paradoksalna. Z jednej bowiem strony cofa się przed uznaniem swych wyników, nie pozwalając im osiągnąć klarownej postaci, a z drugiej – czy też może właśnie dlatego – postępuje za daleko. Trudno jest nie zauważyć, że projekt Kościoła Ludzkiego jest rzutowany też na chrześcijaństwo. Gombrowicz idzie tu mniej więcej śladem Freuda, który redukował chrystianizm do formy rywalizacji synów z ojcem. Autor *Ślubu* pozbawia się więc „sojusznika”, który – jak niejednokrotnie wskazywał Girard – mógłby dostarczyć mu precyzyjniejszych opisów, dotyczących tej samej cyrkulacji przemocy w społeczeństwie pierwotnym. Bez nich pisarz zdany był tylko na siebie i swą wciąż niepewną intuicję.

## Literatura

- Chrzanowski M., *Pragnienie a kultura – perspektywy wykorzystania koncepcji antropologicznych René Girarda i Witolda Gombrowicza do budowy teorii podmiotu kultury*, „Melée. Kwartalnik Filozoficzno-Kulturalny” 2008, nr 2-3.
- Falkiewicz A., *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981.

<sup>13</sup> Nie zmienia to faktu, iż – jak stwierdza Żółkoś – istnieje znaczne rozwinięcie ofiarniczej perspektywy między wczesną *Iwoną*, *księżniczką Burgunda*, a *Ślubem* (zob. M. Żółkoś, *dz. cit.*, s. 135-165).

- Fieguth R., *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do Ślubu Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Totem i tabu*, w: tenże, *Człowiek, kultura, religia*, Warszawa 1967.
- Głowiński M., *Komentarze do Ślubu*, w: tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1.
- Girard R., *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996.
- Gombrowicz W., *Ślub*, w: *Dramaty. Dzieła*, Kraków 1986, t. 6.
- Łapiński Z., „*Ślub w kościele ludzkim*” (*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*), „*Twórczość*” 1966, nr 9.
- Salgas J.-P., *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, Warszawa 2004.
- Thompson E., *Witold Gombrowicz*, Katowice 2002.
- Żółkoś M., *Ciało mówiące. Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2001.

*To you your father should be as a god. „The Marriage”  
by Witold Gombrowicz between Freud and Girard  
(and Shakespeare)*

### Summary

This article is the mimetic interpretation of „The Marriage” by Witold Gombrowicz. The application of Rene Girard’s theory in metalanguage function allows to see how the Polish writer makes the partial deconstruction of Sigmund Freud’s theory of primordial murder (and also rebellion of a son against his father). Gombrowicz’s „correction” (that was borrowed from Shakespeare) depends on the thesis that rivalry (and its effect – murder) is peculiar i.e. mimetic pattern of interpersonal relations and its objective aspect (erotic, for example) is totally irrelevant.

Keywords: Sigmund Freud, René Girard, mimetic desire in literature, scapegoat, William Shakespeare.

KATARZYNA WIELECHOWSKA

Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Łódzki

## Teatr ludzkich działań: *Hamlet* w zwierciadle i jako zwierciadło dwóch antropologii

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest omówieniu i analizie porównawczej dwóch ujęć interpretacyjnych *Hamleta* Williama Szekspira, mianowicie – propozycji Phyllis Gorfain, sformułowanej na gruncie antropologii interpretacyjnej (inspirowanej w znacznej mierze antropologią doświadczenia Victora Turnera) oraz propozycji René Girarda, sformułowanej w perspektywie jego koncepcji antropologii mimetycznej. Te dwa różne odczytania Szekspirowskiej tragedii przynoszą jednocześnie pytanie, w jaki sposób *Hamlet* prowokować może autorefleksję antropologii, dotyczącą jej teorii i praktyki. Ramę problemową artykułu wyznacza Szekspirowska aktualizacja toposu *theatrum mundi* oraz sfunkcjonalizowanie tego toposu w antropologicznym opisie kultury.

Słowa kluczowe: antropologia interpretacyjna, antropologia mimetyczna, antropologia doświadczenia, teatr świata, dramat Szekspirowski.

Topos *theatrum mundi*, ukazujący paralelizm rzeczywistości i teatru, to znamienny dla dramaturgii Williama Szekspira, intensywnie w niej ewokowany, metaforyczny obraz ludzkiej egzystencji, a także znamienna dla tego dramaturga forma odczuwania świata.

W Szekspirowskiej, bardziej barokowej niż renesansowej, wykładni toposu *theatrum mundi* „Człowiek i aktor znoszą się na scenie, która przedstawia nierzeczywistość świata”<sup>1</sup>. Iluzoryczność świata współzależna z ułomnym aktorstwem człowieka to pochodne naruszonej więzi z Transcendencją w pełnej złudzeń egzystencji ludzkiej, sterowanej przez sprzeczne emocje i namiętności. Człowiek działając wbrew swej istocie i przeznaczeniu, popełnia w związku z tym szereg błędów poznawczych, implikujących błędy etyczne, a jednocześnie błędy etyczne powodują poznawczą iluzję. „Niestety, rzecz każdą/ Fałszywie sobie przedstawiałeś”<sup>2</sup>, mówi w *Juliuszu Cezarze* Tytyniusz do nieżyjącego już Kasjusza, inicjatora spisku przeciwko Cezarowi. Choć poznawczo-etyczny ład

<sup>1</sup> E. Burns, *O konwencjach w teatrze*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 293.

<sup>2</sup> Przekład M. Słomczyńskiego. W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, V, 3, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. V, *Tragedie 1*, Kraków 2004, s. 323.

wskazywany jest w dyskursie dramatycznym (wypowiedziach postaci) jako wartość nade wszystko pożądana, to w planie fabularnym (całości zdarzeń dramatycznych) nie uzyskuje on pełnej reprezentacji. Jednak autor *Hamleta* – zaznacza Elizabeth Burns – przywołuje metaforę teatru świata nie po to, aby „wyczarować koncepcję teatru jako moralnego wzorca. (...) Stosując tę metaforę w swoich dramatach, Szekspir przekształcił ją z prostej figury alegorycznej w skomplikowaną, pełną wyobraźni formę ekspresji”<sup>3</sup>. W dziele Szekspira przedmiotem poznania staje się więc świat, postrzegany przez dramatopisarza jako immanentnie teatralny. Na frontonie jego teatru The Globe umieszczona była sentencja: *totus mundus agit histrionem* – „cały świat działa jak aktor”<sup>4</sup>. Szekspirowskie dramaty to przenikliwa diagnoza ludzkiego teatru, powstających na jego scenie akcji-sytuacji, w odpowiedzi na które – w działaniu i w interakcji – formuje się człowiek-aktor. Zarazem, w dramaturgicznych realizacjach Szekspira antropocentryczny obraz teatru świata ma charakter swoistej antytezy („świat wyszedł z formy”<sup>5</sup>), dla której niezbywalnym punktem odniesienia, mimo że raczej sugerowanym niż wyrażanym wprost, jest teocentryczne pojmowanie dramatu życia ludzkiego<sup>6</sup>.

W takim duchu utwory dramatyczne Szekspira objaśnia Hans Urs von Balthasar. Prowadząc rozważania nt. sprawiedliwości wyrównującej, będącej celem ludzkiego działania, oraz możliwości jej przekroczenia w przebaczeniu i łasce, Balthasar pisze:

„W postfiguracji Ewangelii owa ogólnoludzka możliwość ułaskawiania (zakorzeniona w antycznym motywie «błagających o ochronę»), może stać się tematem głównym dramatu... Ale właściwym dramaturgiem przebaczenia pozostaje Szekspir. Przejście od sprawiedliwości wyrównującej do łaski to jeden z najgłębszych impulsów jego sztuki. (...) W końcowym okresie tak zwanych «romancy» dominuje już w pełni. Ludzkie przebaczenie staje się tu tak transparentne na łaskawy charakter egzystencji w ogóle, że niekiedy (w *Perykleście*) nie ma już nic do przebaczenia, a tylko do dziękowania. Autor ma przy tym świadomość cennej przebaczenia, ono jest jak cud w tej egzystencji...

<sup>3</sup> E. Burns, *dz. cyt.*, s. 293.

<sup>4</sup> Sentencja ta często jest tłumaczona jako: „cały świat gra komedię”. Przy czym, słowo „komedia” konotowałoby raczej farsę, bowiem łaciński rzeczownik *histrion* oznaczał tyleż aktora, co błazna. Zob. na ten temat: D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy*, „Ethos” 2007, nr 1-2, s. 139.

<sup>5</sup> Przekład J. Paszkowskiego. W. Szekspir, *Hamlet*, I, 5, w: tenże, *Dzieła dramatyczne VI, Tragedie*, t. II, Warszawa 1964, s. 45. W przekładzie M. Słomczyńskiego ta fraza brzmi: „Czasie zwichnięty! – Jak ci nie zlorzeczysz?”. W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. V, *Tragedie I*, Kraków 2004, s. 370.

<sup>6</sup> Na temat chrześcijańskiej conceptualizacji toposu *theatrum mundi* jako Boskiego teatru-wszczęświata, zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, s. 147. Curtius uważa, że idea ta jest źródłowo zakorzeniona w myśli Platona. Odmienny pogląd wypowiada Balthasar: „Punkt zaczepienia chrześcijańskiego, całkowicie innego odczuwania życia w toposie teatralnym, mieści się nie w obszarze platońsko-metafizycznym, lecz z jednej strony w sprywatyzowaniu motywu roli w popularnych diatrybach, z drugiej w późnoantycznej degeneracji teatru do cyrku”. Zob. H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 1, *Prolegomena*, Kraków 2005, s. 136.

Z ową cennością wiąże się wszystko, to ona nadaje motywowi jego ciężar, a nie częste u autora wskazanie na niestałość, złudność, sceniczny charakter egzystencji...<sup>7</sup>.

W ostatnim utworze Szekspira, *Burzy*, w skierowanym do odbiorców *Epilogu* (jak zauważa Peter Brook, „być może w ogóle ostatnich słowach, jakie napisał Szekspir”<sup>8</sup>) motyw przebaczenia łączy się z żarliwą prośbą o modlitwę. Słowa *Epilogu* wypowiada w samotności Prospero, będący niewątpliwie *porte parole* autora. Prospero zrezygnował właśnie ze swojej czarodziejskiej mocy, która stanowiła jego ochronę przed wrogami i jednocześnie środek, za którego pomocą realizował plan zemsty na swoich prześladowcach. W imię przebaczenia i zaufania okazującym skruchę wrogom, Prospero zrezygnował także z dalszego odwetu. Nadludzka potęga, którą posiadał dzięki czarodziejskiej różdżce, dawała mu jednak również nieograniczoną możliwość kreacji, inscenizowania i kontroli różnych zdarzeń i zjawisk na zamieszkaną przez niego dzikiej wyspie. Tuż przed opuszczeniem wyspy i powrotem w przestrzeń społeczną, dysponując teraz jedynie swą własną, ludzką mocą, w finale *Epilogu* mówi: „I mój koniec jest rozpaczą./ Teraz o modlitwy proszę./ One mnie uwolnić mogą;/ one z mroku mnie wywiodą,/ ich wspomnienie w sercu noszę./ A jak chcecie odpuszczenia/ grzechów; równie niecierpliwie/ czekam łaski wyzwolenia”<sup>9</sup>. Dojmujące pragnienie wyzwolenia od rozpaczony dzięki modlitwie, o którą Prospero prosi i przebaczeniu (łasce), na które oczekuje, to w interpretacji Balthasara akt powrotu do świata międzyludzkiego, „w którym potrzeba «modlitwy» i «wrozumiałości» jest równocześnie odwrotem od tak częstego u Szekspira «samowyobcowania»...”<sup>10</sup>. Dodajmy, że adresatami ekspresyjnej wypowiedzi Prospera nie są fikcyjne postacie dramatu, lecz widzowie, aktualizuje się więc bezpośrednio relacji człowiek – człowiek. Prośba Prospera jawi się w tym kontekście jako próba nadziei, iż modlitwa i przebaczenie, dzięki swej jednoczącej i wyzwalającej mocy, mogłyby inicjować w inną, niż znana dotychczas, praktykę teatru świata. Nacechowanie końcowego fragmentu *Epilogu* niezwykle silnym dramatyзмом dostrzega i podkreśla Brook. Kieruje on uwagę na złożoną i „tajemniczą” semantykę wersów: *My ending is despair/ Unless it be relieved by prayer/ Which pierce so that it assaults/ Mercy itself and frees all faults*. „Cóż, czy jesteśmy w stanie – pyta angielski reżyser – zrozumieć modlitwę, która nie tylko *pierce* (przeszywa), ale która może także *assault mercy* (szturmować miłosierdzie)?”<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 439, 440–441.

<sup>8</sup> Zob. P. Brook, *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, Wrocław 2006, s. 37.

<sup>9</sup> Spolszczenie J. S. Sity. W. Shakespeare, *Burza*, Warszawa 1976, s. 156. Balthasar podając własną wersję tłumaczenia, pisze: „W miejsce czaru – by nie wzmagała się rozpacz – musi wejść modlitwa, «która wznosi się do nieba, tak iż porusza moc łaski i wybacza każdy błąd. Jeżeli wy chcecie jej doznać, niech wasza pobłażliwość mnie uwolni»”. Tenże, *dz. cyt.*, s. 453.

<sup>10</sup> H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 453.

<sup>11</sup> P. Brook, *dz. cyt.*, s. 37, 40.

## — I —

Jeśli przyjrzyć się aktualizacji toposu *theatrum mundi* w *Hamlecie*, to można dostrzec, że nadaje on, pozornie „rozchwianej” kompozycji dramatu, wyjątkową spójność tematyczną i formalną, przenikając jego strukturalne plany: dialogu, postaci, akcji, czasoprzestrzeni, ustanawiając jednocześnie jego plan metateatralny.

Na poziomie dyskursu dramatycznego, jedną z wypowiedzi konstytuujących metaforę teatru świata jest kwestia Hamleta porównującego własne działanie do tworzenia sztuki teatralnej. Kontekst tej kwestii tworzy relacja Hamleta, jaką zdaje swojemu przyjacielowi, Horacjowi, o spisku, który wykrył i obróciwszy go przeciwko spiskującym, ocalił swoje życie: „Wplątany w sidła nikczemnej intrygi,/ Zanim zdążyłem zwrócić się z prologiem/ Do swego mózgu, on już sam ułożył/ cały tekst sztuki. Siadłem i spisałem/ Nową instrukcję własnego pomysłu...<sup>12</sup>”. Analizując tę wypowiedź, można zauważyć, że wskazuje ona na związek „wplątania” w cudzą intrygę i – w odpowiedzi na to – ułożenie własnej „sztuki”. Tak więc, w jednym polu znaczeniowym sytuuje się „intryga” (podstępne działanie) oraz pisanie „sztuki” teatralnej (stwarzanie fikcji). W ten sposób, stematyzowane zostaje metaforycznie podstępne „intrygowanie” jako tożsame z układaniem dramatycznej intrygi, czyli z tworzeniem fikcji. Między ludzkie relacje ujmowane są zatem jako tworzenie iluzji (tzn. specyficznych sztuk – „nikczemnych intryg”), realizujące schemat sytuacyjny akcja-reakcja. Wypowiedź Hamleta, oprócz określenia przez niego swojego zachowania w kategoriach dramatyczno-teatralnych (wymyślenie podstępu to napisanie sztuki) uniwersalizuje się ponadto w całości świata przedstawionego. Domeną działania króla Klaudiusza i postaci z jego otoczenia jest bowiem skryte układanie intryg przeciwko Hamletowi, który własnymi intrygami próbuje temu przeciwdziałać. Tym samym, opisany zostaje charakter akcji dramatycznej, fragmentującej się w zwielokrotniony zbiór mini-akcji postaci. Przy czym, książę jest podwójnym „autorem” – sztuki-podstępnej intrygi, jak również intrygi sztuki fikcyjnej „Pułapka na myszy”.

Owe mini-akcje kształtują przestrzeń dramatyczną, rozumianą jako uniwersum działań postaci i relacji między nimi. Niezależnie od zróżnicowanych funkcji działania (podmiotu, przeciwnika, pomocnika), przyjmowanych przez bohaterów w trakcie rozwoju całości akcji, w dramacie tym modus struktury/egzystencji postaci zdefiniowany zostaje poprzez różnicowanie się instancji/kategorii autora na wielu autorów realizujących swe własne, ale często niegodziwe scenariusze sztuk. Przede wszystkim jednak modus istnienia postaci desygnowany jest poprzez ich podwójny status, tzn. poprzez bycie aktorem-uczestnikiem zdarzeń i zarazem ich widzem, bycie obserwowanym i obserwowującym. Konstrukcja szeregu scen opiera się na takiej właśnie dynamicznej, powtarzalnej przemienności – postaci nieustannie wzajemnie siebie podglądają

<sup>12</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, V, 2, Poznań 1990, s.185.



i obserwują. Ta konwencja sytuacyjna, typowa dla komedii, zostaje w *Hamlecie*, a więc w tragedii, ironicznie spotęgowana.

Metafora *theatrum mundi* modelując w tej tragedii przestrzeń dramatyczną, konkretyzuje ją w rezultacie jako specyficzne współistnienie-nakładanie się sfery sceny i widowni, a w związku z tym jako swoistą, znoszącą dystans scena-widz, przestrzeń teatralną. Ustanowienie rzeczywistości Elsynoru w taki sposób sprawia, że relacje między postaciami stają się ikoną sytuacji teatralnej, tzn. relacji aktor-widz. Więż aktor-widz, czyli człowiek-człowiek zostaje w *Hamlecie* również szczególnie zinterpretowana. Ma konfrontacyjny charakter, podszyta jest ukrytym lękiem i antagonizmem, gdzie widz najczęściej okazuje się wrogiem aktora, „zastawiającym na niego pułapki”; aktor zaś tworzy pozory, by wprowadzić widza w błąd. Tak działa Klaudiusz-aktor, skrywając swoje rzeczywiste czyny i zamiary, co obserwuje Hamlet-widz, pragnący odróżnić w aktorstwie stryja prawdę od fałszu. Z kolei Hamlet-aktor gra, udaje szaleństwo przed Klaudiuszem-widzem, „łowiącym go w sieć intryg”<sup>13</sup>.

Odzwierciedlenie w przestrzeni dramatycznej przestrzeni teatralnej podlega powtórzeniu i jednocześnie kondensacji w scenie przedstawienia sztuki Hamleta „Pułapka na myszy”. Innymi słowy, w *Hamlecie* topos *theatrum mundi* generuje na zasadzie *mise en abyme* konstrukcję teatru w teatrze<sup>14</sup>. W tragedii tej scena teatru w teatrze – kiedy aktorzy, którzy przybyli do Elsynoru odgrywają przed dworską widownią sztukę przygotowaną przez Hamleta – to w istocie zminiaturyzowana i zintensyfikowana replika przestrzeni dramatycznej, będącej artykulacją układu scena-widownia, aktor-widz. Zarazem, w swej strukturalnej kondensacji, scena teatru w teatrze jest punktem kulminacyjnym dramatu. „Pułapką na myszy” nazwał książę istniejącą już sztukę „Morderstwo Gonzagi”, do której dopisał „kilkanaście linijek”. W tej zmienionej formie sztuka odtwarzać ma okoliczności śmierci ojca Hamleta, „zbrodnię utajoną”, o której popełnienie książę podejrzewa stryja. Opowieść o niej powierzył Hamletowi Duch jego ojca. Obserwując reakcję odbiorczą Klaudiusza, Hamlet pragnie zweryfikować prawdziwość opowieści, oskarżającej Klaudiusza o zbrodniczy czyn: „W rozsnutą na scenie/ Sieć sztuki złowię królewskie sumienie”<sup>15</sup>. Sposób, w jaki Klaudiusz zareaguje na przedstawienie, w przekonaniu Hamleta pozwoliłby rozpoznać prawdę o śmierci ojca, ewentualnej winie stryja, i w rezultacie zdecydować o słuszności zemsty, do której księcia nakłaniał Duch.

<sup>13</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, V, 2, Poznań 1990, s. 187.

<sup>14</sup> *Mise en abyme* (ujęcie przepastne) to chwyt polegający na „włączeniu w dzieło (malarzkie, literackie czy teatralne) wydzielonego fragmentu odtwarzającego na zasadzie podobieństwa strukturalne właściwości utworu, którego jest częścią”. Teatr w teatrze oznacza „dramaturgiczny chwyt konstrukcyjny polegający na włączeniu do dramatu lub spektaklu przedstawienia teatralnego innego dramatu”. Dzieje się to w ten sposób, że w ramach świata przedstawionego ukazany zostaje zarówno proces inscenizacji owej włączonej sztuki, jak i proces jej odbioru. Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 297, 542.

<sup>15</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, II, 2, *dz. cyt.*, s. 86.

Przygotowana inscenizacja miałaby więc funkcję probierza. A także zwierciadła, na co wskazuje Szekspir w słynnej frazie Hamleta traktującej o przeznaczeniu teatru – jego celem: „jest służyć jako zwierciadło naturze, ukazywać cnotę jej oblicze, nikczemności jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno”<sup>16</sup>. Zatem, tak jak świat jest sceną-teatrem, tak scena teatru jest lustrzanym odbiciem świata, a dokładniej – teatru świata. Owa refleksywność wpisana zostaje ze szczególną konsekwencją w strukturę przestrzenną tragedii o Hamlecie, gdzie rzeczywistość Elsynoru (Danii) ma charakter sceny-widowni. Ukazanie tej sceny-widowni jako przestrzeni utkanej z niewidzialnej sieci kontrolujących, podejrzliwych spojrzeń, manipulacji, podstępów i zdrad pełnić ma rolę lustra dla ludzkich działań. Stwierdzenie Hamleta, który sam wpada w tragiczną wzajemność podstępnego układania sztuk-intryg („łowienia w sieci”): „Dania jest więzieniem”<sup>17</sup>, staje się w tym kontekście metaforyczną deskrypcją sceny-widowni teatru świata. Zarazem, refleksywność *Hamleta* ukazując „nikczemności jej wizerunek”, odzwierciadla też „cnotę jej oblicze”. W ramach przestrzeni sceny-widowni-więzienia Elsynoru istnieje bowiem inna, alternatywna przestrzeń. Jej znakiem jest postać szlachetnego, prawego Horacja, oraz przyjaźń Hamleta z nim. Mimo że Horacjo będąc aktorem zdarzeń, bardziej jest ich widzem (nie ma dramaturgicznej mocy wpływania na przebieg akcji), to czystość i siła jego charakteru, budząca podziw Hamleta, pozwala ukonstytuować się tej innej przestrzeni – przyjaźni – wolnej od manipulacji i do której nie ma dostępu żadna intryga. Przestrzeń wewnętrzna (poczucie współprzynależności, „wewnętrzne serce serca”<sup>18</sup>) scala się z zewnętrzną (współdziałanie tych postaci).

Jak pisze Sławomir Świontek, „Przedstawienie gry w środkach gry może stać się narzędziem wyzwolenia od gry”<sup>19</sup>. Szekspir czyni sztukę teatru-fikcję instrumentem ujawniania prawdy o niebezpiecznej iluzyjności teatru świata. Teatr jednak miałby nie tylko funkcję refleksywną, ale także transformatywną. Problematyzuje to kompozycja scen w *Hamlecie*. Po scenie przedstawienia „Pułapki na myszy” następuje solilokwium Klaudiusza. Dotknięty głęboko tym, co zobaczył na scenie (czyli swoje działanie), wyznaje on przed samym sobą, że uśmiercił – swego brata i ojca Hamleta. Wyznanie Klaudiusza jest aktem na moment uchylającym jego wszelkie gry, jest też próbą, mimo że krótkotrwałą, odnalezienia w sobie – poprzez modlitwę – skruchy, bowiem: „Ona może wszystko”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Przekład M. Słomczyńskiego. W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 2, w: tenże, *Dzieła wszystkie...*, s. 409.

<sup>17</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, II, 2, *dz. cyt.*, s. 73.

<sup>18</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, III, 2, *dz. cyt.*, s. 100.

<sup>19</sup> S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 98.

<sup>20</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, III, 3, *dz. cyt.*, s. 119. Hamlet, kiedy planuje przygotowanie przedstawienia, mówi o takiej właśnie – transformatywnej – mocy sztuki teatru: „Słyszałem przecież,/ Ze winowajca, gdy siedzi w teatrze,/ Bywa niekiedy kunsztem

Następstwo scen ma więc charakter metateatralny – mimo że nie wprost, teatr komentuje tutaj sam siebie w swej potencjalnej funkcji katartycznej. Ponadto, ów układ scen sugeruje również, poprzez efekt *mise en abyme*, że tak jak przedstawienie „Pułapki na myszy” wstrząsnęło Klaudiuszem, tak oddziaływanie *Hamleta* mogłoby spowodować u jego widzów równie silne doświadczenie katartyczne, i być może – transformujące. Sugeruje zatem, że sztuka teatru mogłaby, choć na chwilę, wprowadzić zmianę w teatr świata.

Skonstruowanie obrazu/wymiaru przestrzennego *Hamleta* w oparciu o topos *theatrum mundi* i generowany przez niego chwyt teatru w teatrze służy ekspozycji istotnego problemu tego dramatu (i istotnego dla całej twórczości Szekspira), a mianowicie dotyczącego poznania: rozróżnienia prawdy i pozoru, rzeczywistości i fikcji. „Jedno z pytań – stwierdza Brook – przewijających się przez całą sztukę brzmi: «Czy to złudzenie?». Słowo «złudzenie» tkwi w dramacie od samego początku”<sup>21</sup>. Książę Danii podejmuje wysiłek uzyskania orientacji w otaczającym go, niejasnym i niejednoznacznym, świecie podstępnej gry i iluzji. Również sam stwarza iluzję, gdy nakłada maskę szaleństwa, czy gdy „montuje” intrygę-podstęp, lub gdy inscenizuje „Pułapkę na myszy”. Maskę szaleństwa daje Hamletowi możliwość ochrony własnej podmiotowości w amorficznym, wrogim świecie (w którym wyjątek stanowi nienaruszalna przyjaźń Horacja), intryga-podstęp pozwala ochronić własne życie; inscenizacja sztuki ma doprowadzić go do pewności poznawczej, warunkującej etyczny wybór.

Zatem sama „iluzja” („pozór”, „maska”) podlega aksjologicznemu zróżnicowaniu. Zróżnicowanie to mogłaby uzasadniać intencja/cel, ze względu na którą iluzja jest stwarzana. Ale wydaje się, że w twórczości Szekspira bardziej jeszcze niż intencja, o etycznej wartości iluzji decyduje miejsce intencjonalnego jej wytworzenia. Miejsce to zaś różnicuje się na teatr świata oraz na sztukę teatru. Innymi słowy, sankcja „jakości” iluzji sytuuje się przede wszystkim na poziomie egzystencjalno-ontologicznym. W teatrze świata, jakby głęboko skażonym etycznie, ludzkie działania stają się źródłem i efektem iluzji poznawczej, tak że żadna z wartości: prawda, dobro czy piękno nie może się w pełni zamianifestować. Mimo że np. gra Klaudiusza ma inne intencje (wprowadzenie fałszu i zła) niż gra *Hamleta* (ochrona przed fałszem i jego zdemaskowanie), to finalnie miejsce tej gry – świat, oraz poddanie się jego nurtowi, niszczy ich obu.

Sztuka teatru istniejąc w skażonym teatrze świata i go przedstawiając, pozostaje od jego skaży paradoksalnie wolna. Grając iluzją, Szekspir iluzoryczność świata ludzkiego odsłania, zmieniając przy tym tradycyjne wektory prawdy i fikcji. Świat potęguje bowiem jedynie zwodniczą fikcję-„więzienie”, zaś fikcyjność sztuki jest o tyle bliżej prawdy, że tę zwodniczość ujawnia. W przestrzeni teatru świata sztuka teatru staje się więc szczególnie heterotopią. Heterotopie to przeciw-miejsca, będące rodzajem wcielonych w życie utopii, w których „wszystkie

przedstawienia/ Tak poruszony, że w przystępie skruchy/ Wyznaje zaraz publicznie swe zbrodnie”. *Tamże*, II, 2, s. 86.

<sup>21</sup> P. Brook, *dz. cyt.*, s. 36.

inne prawdziwe miejsca, jakie można odnaleźć w kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane<sup>22</sup>. U Szekspira teatr okazuje się szczególną heterotopią, ponieważ jest nie tylko przeciw-miejscem o znaczeniu kulturowym, ale także przeciw-miejscem mającym wyjątkową wartość egzystencjalną – to upodmiotowiona „wyspa” w strumieniu życia. Tak jak wyspa Prospera z Burzy. Jego magiczna moc tworzenia iluzji, będąca synonimem kreacyjnej zdolności twórcy – dramaturga i reżysera, stanowi formę samoocalenia. Rozpacz Prospera, *porte parole* Szekspira, opuszczającego wyspę-teatr wydaje się świadomością rezygnacji z potencjalności wolnej – jakiegokolwiek byłoby okoliczności zewnętrzne – gry sztuki teatru. W silnie ujawnianym w *Hamlecie* planie metateatralnym problem teatru oraz jego katartyczna obecność w teatrze świata są wyraźnie artykułowane. Można dodać, że jedyna intryga-podstęp, która nie spowodowała fałszu w świecie przedstawionym to intryga-fikcja – sztuka teatralna „Pułapka na myszy”.

Tragedia Szekspira ewokując w swej strukturze topos *theatrum mundi*, jednocześnie modyfikuje składniki tego toposu. W świecie przedstawionym dramatu rola aktora i rola widza połączone są w jedną rolę aktora-widza. W ten sposób uwypuklona zostaje faktyczność owej egzystencjalnej podwójnej roli człowieka. Kolejna modyfikacja wiąże się z konstrukcją postaci tytułowego bohatera. W przypadku Hamleta naprzemiennie podejmowanie ról aktora i widza, bycie obserwowanym i obserwowanie, dopełniane jest poprzez jego refleksję i autorefleksję. Poznawanie, będące w tym dramacie tożsame z patrzeniem („oko umysłu”), ma więc dwojakie ukierunkowanie – to spojrzenie na innych i na siebie, na zewnątrz i do wewnątrz. Postać Hamleta staje się zatem figurą widza-człowieka zdolnego nie tylko do oglądania aktorstwa innych, ale także własnego. Zarazem, rola Hamleta-widza podlega swoistej multiplikacji. W trakcie sztuki „Pułapka na myszy” sam będąc jej widzem, obserwuje jednocześnie recepcję sztuki przez Klaudiusza, którego, na prośbę księcia, obserwuje Horacjo. Sytuacja taka „zmierza do uzyskania efektu *mise en abyme*”<sup>23</sup>. Zaznacza się on także w konstrukcji postaci Horacja – widza losu Hamleta, który w chwili śmierci prosi przyjaciela, by pozostał jego żywą pamięcią. Horacjo sygnuje tym samym widza-odbiorcę sztuki Szekspira. Redefinicja składników toposu *theatrum mundi* dotyczy więc w *Hamlecie* przede wszystkim roli-figury widza. Poprzez takie jej zaakcentowanie uwydatniony zostaje ścisły związek, spójnia metaforyki teatralnej nie tylko z działaniem (grą), ale także z patrzeniem (obserwacją). Zaś znamienne zwielokrotnianie roli widza-człowieka sugeruje swój kres w jednym, zawsze obecnym Widzu<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 9.

<sup>23</sup> Zob. S. Świontek, *Dialog-dramat-metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 155-156.

<sup>24</sup> Świontek stwierdza, że skoro teatr nie może zaistnieć bez obecności widza, to „koncepcja *theatrum mundi* możliwa jest jedynie w ramach teologicznej wizji świata: jeśli cały świat traktuje się jako teatr, to tylko pod warunkiem, że ma on swojego Wielkiego Spektatora”. S. Świontek,

## — II —

Teatr świata jako „szyfr dramatyki egzystencji”<sup>25</sup> pośrednio określa horyzont antropologicznej analizy *Hamleta*, podjętej przez Phyllis Gorfain oraz przez René Girarda<sup>26</sup>. Badania Gorfain, sytuujące się w nurcie antropologii interpretacyjnej, inspirowane są bowiem antropologią doświadczenia Victora Turnera, który wyjaśnia rzeczywistość kulturową w kategoriach dramatyczno-teatralnych. Pewną zbieżność z koncepcją Turnera można dostrzec także w antropologii mimetycznej Girarda.

Antropologia doświadczenia koncentruje się na tym, jak „jednostki przeżywają własną kulturę”<sup>27</sup>, jak uświadamiają sobie znaczenia społecznych wydarzeń i procesów, i jakie formy ekspresji temu nadają. Turner, komentując założenia hermeneutyki Wilhelma Diltheya, pisze: „...doświadczenie skłania do ekspresji lub komunikacji z innymi. (...) Sztuka opiera się właśnie na tej potrzebie wyznań czy wypowiedzi. Należy przekazać wywalczone w pocie czoła znaczenia: wypowiedzieć je, namalować, zatańczyć, odegrać na scenie – wprowadzić w obieg”<sup>28</sup>. Antropologia widowisk stanowi „integralną część antropologii doświadczenia w tym sensie, że każdy typ przedstawienia

---

*Teatr jako widowisko*, w: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 12. Kosiński, nawiązując m.in. do tego stwierdzenia, proponuje radykalne rozróżnienie dwóch odmian metafory świata jako teatru: „jedna z nich wiąże się z teocentrycznym wyobrażeniem *theatrum mundi*, w którym ludzie mają jak najlepiej odegrać przeznaczone sobie role, naśladując Arcyaktora – Chrystusa; druga ukazuje ludzki świat jako marną i chaotyczną farsę...”. D. Kosiński, *dz. cyt.*, s. 140. Trudno jednak mówić, w przypadku dramaturgii Szekspira, o rozłączności tych dwóch odmian toposu (tym bardziej, że topos ten *ex definitione* zakłada istnienie Widza-Boga). Wydaje się, że w dramatach Szekspira ukazywanie świata w jego wymiarze horyzontalnym (relacja człowiek-człowiek), jako iluzorycznej sceny błazeństw, ma na celu jednoczesne przywoływanie, nieurzeczywistnianego *theatrum mundi*, w jego wymiarze wertykalnym, w relacji człowiek-Bóg. Zdaniem Balthasara to dialektyczne napięcie naznacza dramaturgię Szekspira. Wyrażone zostało również przez Thomasa Heywooda, który w traktacie *Apology for Actors* (1612) „kształt teatru The Globe wykorzystał do ewokowania obrazu teatru świata w przyglądającym się Bogiem”. H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 145. Współcześnie, Yates sformułowała tezę o emblematycznym charakterze budynku Szekspirowskiego teatru The Globe. W jego architektonicznych proporcjach miały być odwzorowane postać *anthroposa* i jednocześnie schemat kosmologiczny totalnego teatru, stanowiącego „wizję świata i natury rzeczy widzianych z wysokości, z gwiazd, a nawet ze znajdujących się ponad-niebiańskich źródeł mądrości”. Zdaniem Yates konstrukcja budynku teatru The Globe, w połączeniu z jego nazwą, miałyby kierować ku idei związku makro- i mikrokosmosu. F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, Warszawa 1977, s. 150. Zob. także też, *Theatre of the World*, London 1969.

<sup>25</sup> Określenie Balthasara. Zob. H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 233.

<sup>26</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny a problem poznania w „Hamlecie”: w stronę antropologii interpretacyjnej*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011; R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996.

<sup>27</sup> Zob. E. M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia...*, s. 12.

<sup>28</sup> V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia...*, s. 47.

kulturowego – rytuał, ceremoniał, karnawał, teatr czy poezja – jest objaśnianiem samego życia”<sup>29</sup>.

Turner bada kulturę przede wszystkim jako proces (a nie jako strukturę), zaś jej dynamiczny porządek, odznaczający się linearnością i temporalnością, nazywa dramatem społecznym. Wyodrębnia w nim cztery sekwencje: naruszenia ładu, konfliktu, mediacji (działania naprawcze przywracające równowagę) i – albo reintegracji, albo przyzwolenia na schizmę. Szczególnie interesuje go problem powstawania konfliktów oraz prób ich rozwiązania, bowiem w fazie mediacji, jak twierdzi, przejawia się ludzka inwencja, aktywizuje się kulturotwórczy potencjał społeczeństw. Faza ta niejednokrotnie wiąże się z wytworzeniem liminalności – sytuacji „pomiędzy”, odmiennej i oderwanej od codzienności, swoistej sceny dla przeżywania „monstrualnych wizerunków, świętych symboli, (...) paradoksów”, pojawiających się na niej symbolicznych bohaterów<sup>30</sup>. W liminalnych doświadczeniach jednostek i społeczeństw tkwi źródło – podkreśla brytyjski antropolog – nowych znaczeń i symboli transformujących modele życia. Dramat społeczny jest więc tożsamy z procesem regeneracji, i zdaniem Turnera, to niemal uniwersalny wzorzec ludzkich starań „doskonalenia życia społeczno-kulturowego”.

Scenę dramatu społecznego reprezentują, reinterpretują i komentują dramaty sceniczne, szeroko pojęte sztuki performatywne, konstytuujące się (podobnie jak rytuały) w obrębie fazy liminalnej – owego refleksywnego i „refleksyjnego jądra gry społecznej”. W iście Szekspirowskim duchu, Turner wskazuje na oscylacyjny proces relacji między dramatami scenicznymi (kulturowymi) a dramatami społecznymi. Te pierwsze wyłaniając się z dramatów społecznych, ukazując „chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno”, inspirują zarazem rekonfiguracje i przemiany w dramatach społecznych. Poprzez badanie performansów, dramatów scenicznych odmiennej (ale i własnej) kultury, można, wg Turnera, rozpoznać jej specyficzne znaczenia, a tym samym pogłębiać przestrzeń dialogu między kulturami, co byłoby zasadniczym celem antropologii doświadczenia.

Antropologia interpretacyjna, stworzona przez Clifforda Geertza, podzielając podstawowe założenia badawcze Turnera – o procesualnym charakterze kultury, będącej ekspresją doświadczenia, poznawalnego poprzez jego przedstawienia – ujmuje kulturę jako tekst do odczytania i zinterpretowania. Znaczenie tego tekstu wyłania się w dwustopniowej strategii badawczej, tzn. „interpretowaniu świata już zinterpretowanego”. Geertz bada mianowicie „strumień dyskursu społecznego” i dokonuje interpretacji znaczeń, jakie nadają swoim działaniom, zwyczajom, instytucjom aktorzy społeczni. Powstałe na tej podstawie teksty-monografie antropologiczne są, jego zdaniem, pewnego rodzaju fikcjami, tzn. nie czymś fałszywym lub nie opartym na faktach, lecz „czymś skonstruowanym” przez etnografa. Co nie wyklucza, że przy pełnym zaangażowaniu

<sup>29</sup> V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005, s. 17.

<sup>30</sup> Tenże, *Dewey, Dilthey i gra społeczna...*, s. 52.

i odpowiedzialności badacza oraz stosowaniu procedury „opisu gęstego” (maksymalnej kontekstualizacji interpretowanego zjawiska) nie można przybliżyć się do prawdy innej kultury<sup>31</sup>. Istotną różnicę wobec Turnera stanowi zakwestionowanie przez Geertza tendencji uniwersalizującej w badaniach kultury (taką odznaczałaby się wg niego koncepcja dramatu społecznego) na rzecz tzw. wiedzy lokalnej – tego, co poszczególne, osadzone w czasie, konkretne. Obie natomiast propozycje: Turnera i Geertza, tworzą interpretacyjno-performatywny nurt współczesnej antropologii.

Autorka eseju poświęconego *Hamletowi*, „stanowiącego studium z dziedziny antropologii interpretacyjnej i zmierzającego ku antropologii interpretowania tekstów”, następująco wyjaśnia tezę swojej pracy: „*Hamlet* to nie tylko tekst ekspresyjny, poprzez który nasza kultura wyraża siebie i siebie opowiada, ale również refleksyjny, który antropologowie mogą czytać jako opowieść o sobie samych...”<sup>32</sup>. Można powiedzieć, że badając *Hamleta* jako ekspresyjny tekst kultury (dramat sceniczny), Gorfain odczytuje świat przedstawiony tej tragedii tak jakby prowadziła badania terenowe, czyli tak jakby badała również dramat społeczny. Przy czym, koncentruje się przede wszystkim na interpretacji znaczenia działania i doświadczenia księcia Hamleta, skonfrontowanego z rodzinno-polityczną sytuacją na dworze królewskim.

W punkcie wyjścia sytuację tę określa naruszenie normy społecznej – chodzi o skrócony okres żałoby (dwa miesiące) po śmierci ojca księcia, króla Hamleta i pośpieszny ślub matki, królowej Gertrudy z młodszym bratem króla, Klaudiuszem. Destabilizuje to społeczno-kulturowy ład, tym bardziej że istniejące zwyczaje podważone zostały przez królową i członka królewskiej rodziny. Gorfain zwraca uwagę, że jedna z pierwszych w dramacie wypowiedzi Hamleta dotyczy jego żałoby: „Ten płaszcz na przykład, czarny jak atrament,/ Ta przepiśniona solenna żałoba (...)/ Ta przygnębiona twarz, te wszystkie formy,/ Kształty, postacie, wyglądy bólu (...)/ To można udać, odegrać jak aktor,/ To tylko stroje i przebrania bólu./ Lecz w sobie, w środku mam więcej niż pozór”<sup>33</sup>. Wypowiedź ta ironicznie wskazuje na teatralność społecznego świata, który otacza Hamleta. Opowieść Ducha ojca Hamleta wzmaga podejrzenia księcia, że ma do czynienia z fałszem, z „rozbieżnością między odgrywaniem a działaniem”, „kiedy znaczenie społeczne komunikowane jest za pośrednictwem znaków, które mogą być udawane”<sup>34</sup>. Rozpoznanie względności i pozorności rytuału oraz reguł zachowania rodzi niepewność bohatera co do samego ładu społecznego jako czegoś stabilnego i niezawodnego.

Ów brak pewności to najczęściej przełomowy moment w doświadczeniu jednostkowym i społecznym, który jest momentem refleksji, ale jednocześnie zawiesza podejmowanie odpowiedzialności. Działania Klaudiusza i jego

<sup>31</sup> Zob. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.

<sup>32</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 218.

<sup>33</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, I, 2, *dz. cyt.*, s. 22.

<sup>34</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 233, 231.

otoczenia, a z drugiej strony wątpliwość, czy słowa Ducha są prawdą, wszystko to ma wpływ na sposób, w jaki książę zaczyna kształtować swą społeczną rolę. W rezultacie przyjmuje on strategię zabawy – Gorfain tak właśnie interpretuje doświadczenie Hamleta, kontekstualizując różne aspekty zabawy jako społeczno-kulturowej gry. Działania księcia mają więc charakter ludyczny. Przy czym, wchodząc w rolę Szaleńca-Błazna, a także przygotowując inscenizację „Pułapki na myszy”, wykorzystuje on te właśnie stany i sytuacje liminalne, by eksplorować i demaskować niejasną, pozorną rzeczywistość, „kontrolować ją i zostawiać sobie drogę odwrotu”<sup>35</sup>.

Posługiwanie się procedurą zabawy zakłada ironiczną, dwupoziomową komunikację – jedno znaczenie jest zaprzeczeniem drugiego. W ten sposób książę tworzy „podwójny dyskurs”, „strukturę podwójnego wiązania”<sup>36</sup> – *double bind*. Z perspektywy dworu bowiem, jeśli jest szaleńcem, to jego zachowanie i konstatacje można uznać za nieistotne, ponieważ „zwierciadło trzyma Błazen”. Jeśli jednak „w tym szaleństwie jest metoda”<sup>37</sup>, to Hamlet okazuje się zagrożeniem dla *status quo* Klaudiusza. Książę ludycznie gra swoją tożsamością również podczas sceny teatru w teatrze, udzielając Klaudiuszowi informacji, iż w przedstawieniu postać mordercy króla to „Lucianus, bratanek króla”<sup>38</sup>.

W interpretacji Gorfain, Hamlet jawi się jako performer, którego „wątpliwa tożsamość pozwala także badać, jak można tworzyć oraz zmieniać tożsamość i rzeczywistość społeczną”<sup>39</sup>. Hiperbolizując swoje „szaleństwo” w grach słownych, w działaniu-odgrywaniu, książę wystawia na próbę iluzoryczność i widowiskowość działań Klaudiusza, odgrywającego rolę sprawiedliwego króla. Nieprzewidywalne i niezrozumiałe dla otoczenia scenariusze komunikacyjne Hamleta, który z kolei nie ma pewności, co w istocie znaczą komunikaty otoczenia, są formą prowokacji, jednocześnie ujawniającą i skrywającą, narastającą pod fasadowością konflikt i kryzys.

Ta strategia niezobowiązującej/zobowiązującej zabawy, służącej także poznaniu, a zatem poprzez grę bohatera umożliwiającej jego refleksję, poszerza liminalność, obszar „pomiędzy”. Cechuje się odwracalnością, dopóki Hamlet nie rozpozna błędnie rzeczywistości i nie pomyli tożsamości Poloniusza i Klaudiusza, biorąc pierwszego za drugiego. Kiedy więc przez pomyłkę zabija Poloniusza i mówi „wziąłem cię za lepszego”<sup>40</sup>, to – jak pisze Gorfain – cokolwiek miałyby oznaczać mierzenie w „lepszego”, Hamlet „mierzył w istocie w cień”. Nieodwracalność śmierci Poloniusza powoduje, że tragedia poznania/komedia błędnego rozumienia staje się tragedią omyłek<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Tamże, s. 237.

<sup>36</sup> Tamże, s. 235.

<sup>37</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, II, 2, dz. cyt., s.70.

<sup>38</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, III, 2, dz. cyt., s.108.

<sup>39</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 236.

<sup>40</sup> Przekład J. Paszkowskiego. W. Szekspir, *Hamlet*, III, 4, w: tenże, *Dzieła dramatyczne VI...*, s. 106.

<sup>41</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 239.



Od tego momentu skrywany kryzys przekształca się w nieodwracalną schizmę, również skrytą pod pozorem gry-zabawy. Tym razem Klaudiusz wykorzystuje społeczną instytucję zabawy – tak jak Hamlet wcześniej posłużył się teatrem, by złapać w pułapkę „królewskie sumienie”. Klaudiusz w zмовie z Laertesem, synem Poloniusza, organizuje zawody szermiercze oficjalnie mające być zabawą, a w istocie będące spiskiem przeciwko Hamletowi – by złapać w pułapkę jego życie. Władca tworzy pozór prawdziwej gry. Jej rezultatem ma być jednak *nieodwracalny skutek*, czyli śmierć Hamleta. „Księżę-zawodnik zostanie więc zabity przez iluzję zabawy (...), a próby Klaudiusza, aby poprzez gry kontrolować życie, ponoszą klęskę w starciu z nieprzewidywanymi aspektami zabawy”<sup>42</sup>. W jej nurcie, nie dającym się w pełni przewidzieć, giną również Klaudiusz, Laertes i Gertruda.

Zdaniem Gorfain, zagadkę w układzie fabularnym tragedii Szekspira stanowi decyzja księcia o wzięciu udziału w szermierczej zabawie. Hamlet przeczuwa przecież, że może ona mieć śmiertelne dla niego skutki. Tę rezygnację Hamleta z dalszych prób poznania i kontroli otoczenia, a przede wszystkim z prób ochrony własnego życia, Gorfain interpretuje jako pograżenie się przez niego tym razem „w ludycznym żywiole wszechświata. Jego wybór, aby *wejść do gry*, staje się jednoznaczny z wyborem decyzji o podjęciu działania (...) bez względu na to, jak nieprzewidywalne i niekontrolowane mogą być rezultaty”<sup>43</sup>. Kiedy Hamlet mówi: „Nawet wróbel nie spadnie bez specjalnego zrządzenia Opatrzności. Jeśli się to stanie teraz, to nie później; jeśli nie teraz, to tak czy owak później. Być w pogotowiu – tylko to ma sens”<sup>44</sup>, to tym samym zaczyna akceptować wszechświat o „otwartym zakończeniu” i godzić się na jego grę, a także na swoją ograniczoną możliwość jej pełnego rozumienia. W przeciwieństwie do Klaudiusza, który posługuje się regułami gry w celu nadużywania swojej władzy. Wg Gorfain te dwie postawy ukazane w zakończeniu dramatu to „fascynujące modele dwóch różnych sposobów odczytania tego, jak działa świat (...), dwóch różnych sposobów radzenia sobie ze śmiercią i własnymi pragnieniami”<sup>45</sup>. Obie postawy współwystępują w ludzkim doświadczeniu i w ludzkiej historii. Ostateczna prawda Hamleta to akceptacja gry wszechświata, dająca wolność; prawda Klaudiusza to narzucenie „indywidualnej woli na wszelkie kanały społecznego oddziaływania”, ale „okazuje się to równie nietrwałe jak struktury, które zniszczył”<sup>46</sup>. Gorfain w interpretacji decyzji Hamleta separuje jednak całkowicie kontekst, tragicznego w konsekwencji, uwikłania bohatera w grę świata-królewskiego dworu, a w związku z tym, jej wniosek o odzyskaniu przez Hamleta wolności nie całkiem przekonuje. Z drugiej strony, zrozumiała jest intencja autorki, by w ten sposób wydobyć bardzo cenną ideę zgody człowieka na wszechświat o „otwartym zakończeniu”.

<sup>42</sup> *Tamże*, s. 241, 242.

<sup>43</sup> *Tamże*, s. 243.

<sup>44</sup> Przekład S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Hamlet...*, V, 2, *dz. cyt.*, s.195.

<sup>45</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 243.

<sup>46</sup> *Tamże*, s. 247.

Analizując *Hamleta* jako tekst refleksyjny, tzn. kierujący ku samopoznaniu antropologii, które oznacza nie tylko wiedzę nt. tego *co*, ale też *jak* się myśli, Gorfain sytuuje ten problem w przyjętej dotychczas perspektywie ludycznej, dwóch sposobów gry-zabawy. Dokładniej mówiąc, egzystencjalną postawę przyzwolenia na proces „gry wszechświata” postuluje jako modelową dla praktyki badawczej antropologów: „*Hamlet* pokazuje, że nauka, jaką czerpiemy z zabawy, staje się podstawą twórczej wiedzy i działania, kiedy wolność refleksyjności pozwala nam przedstawiać spójne i zaangażowane interpretacje, nawet jeśli w tych próbach poznania prawdy będziemy popełniać błędy lub wpadniemy w sidła iluzji”<sup>47</sup>. Autorka dokonuje transpozycji sytuacji poznawczej *Hamleta* w sytuację antropologa, dostrzegając analogię w staraniach zrozumienia znaczenia ludzkich działań, dociekania ich źródła, wymykającego się finalnie pewności poznania. Iluminacyjną funkcję dla autorefleksji antropologów spełniać może, wg niej, scena teatru w teatrze z właściwym jej przeramowaniem – mianowicie otworzeniem fikcji świata dramatu, w taki sposób, „aby nasza czynność oglądania przedstawienia sama znalazła się w sferze sztuki. Widzimy sami siebie oglądających przedstawienie i samo przedstawienie *sub specie ludis*. (...) Meta-metakomunikacja sprawia, że przestają istnieć pozycje uprzywilejowane, bardziej «prawdziwe», ponieważ stajemy się częścią świata sztuki...”<sup>48</sup>. Rozpoznanie owego braku uprzywilejowanej pozycji byłoby równoznaczne ze świadomością antropologów, iż w swej pracy badawczej są immanentnym, nie zaś transcendentnym, podmiotem teatru świata, integralnym elementem społecznej gry. I tak jak Horacjo, który w ostatniej sekwencji dramatu przedstawia swoją opowieść o historii *Hamleta*, tak opowieści-monografie antropologów są jedną z możliwych wersji interpretowanej rzeczywistości kulturowej. Świadomość taka urzeczywistniałaby się ostatecznie jako odpowiedzialne zaangażowanie w grę i płynny ruch rzeczywistości i znaczenia.

Interesujący jest układ graficzny i treść motto, poprzedzającego esej Gorfain. Brzmi ono: „Odpowiedzialność rodzi się w snach” i zostaje powtórzone trzykrotnie, w następujących po sobie, z góry na dół, wersach. Czytając zdanie w tym porządku, dowiadujemy się o jego historii, „schodząc” jak gdyby w głąb, do jego nie w pełni ustalonego źródła pochodzenia. Tak więc, w pierwszej, górnej linijce fraza ta jest tytułem opowiadania Delmore’a Schwartza z 1938 r., w środkowej – mottem wierszy Williama Butlera Yeatsa *Powinności* z 1914 r., w dolnej, ostatniej to „tytuł starej sztuki o nieznanym dacie powstania (źródło, z którego Yeats – jak podaje – zaczerpnął swoje motto)”<sup>49</sup>. Motto o tej treści i formie zapisu stanowi oczywiście esencję przesłania artykułu Gorfain, ale jego układ graficzny dodatkowo wprowadza ideę, niezależnej od czasu i przestrzeni, dialogicznej wspólnoty doświadczenia<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> *Tamże*, s. 248.

<sup>48</sup> *Tamże*, s. 230.

<sup>49</sup> *Tamże*, s. 217.

<sup>50</sup> Ideę tę przedstawił i rozwinął w swych rozważaniach nad doświadczeniem hermeneutycznym H.-G. Gadamer. Zob. tenże, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993.

## — III —

Girard, podobnie jak Turner, zajmuje się problemem powstawania i rozwiązywania społecznych konfliktów, i podobnie jak twórca koncepcji dramatu społecznego, zauważa pewną, powtarzającą się dramaturgiczną prawidłowość na scenie ludzkich działań. Chodzi o paradygmatyczne w ujęciu Girarda następstwo: mimetyczne pożądanie – konflikt – kryzys – mechanizm kozła ofiarnego – ład. Autor *Sacrum i przemocy* twierdzi, że ma ono nie tylko charakter uniwersalny, ale stanowi także proces generujący zarówno znaczenia, jak i formy kulturowe. W odmienności od panującej we współczesnej antropologii tendencji – poczynając od strukturalizmu – do uchylania pytań nt. źródeł ludzkiej kultury, Girard jest przeświadczony, że do tych fundamentalnych zagadnień należy powrócić oraz, że jego refleksja genezę tę wyjaśnia.

Wskazane przez Girarda następstwo jest odzwierciedleniem „drogi” i przekształceń przemocy. Zawiera się ona potencjalnie w mimetycznym pożądaniu, warunkującym większość ludzkich działań. Oznacza ono trójelementową relację: podmiot-model-przedmiot. Wg Girarda pragnienia ludzkie są najczęściej zapośredniczone, mianowicie podmiot pożąda tego samego przedmiotu, którego pragnie lub który posiada model – inny człowiek. Ta relacja zapoczątkowuje zjawisko resentymentu, może także prowadzić do rywalizacji i konfliktów, bowiem model w „oczach zazdrośnika” niesłychanie łatwo staje się przeszkodą i rywalem (mimetyczne pożądanie to możliwy zaczyn pierwszej fazy dramatu społecznego – naruszenia ładu). Tożsama z konfliktem przemoc odwzajemniana rozprzestrzenia się w kryzys mimetyczny wówczas, gdy pozyskaniem przedmiotu zainteresowana jest większość osób. Przemoc nasilająca się we wzajemnych aktach odwetu może albo zniszczyć wspólnotę, albo gwałtownie zmienić swój kierunek, by jako przemoc jednomyślna zogniskować się na ofierze (koźle ofiarnym), oskarżanej przez wszystkich o zaburzenie istniejącego ładu. W mechanizmie kozła ofiarnego (odpowiedniku Turnerowskiej fazy mediacji), tzn. działaniach prześladowczych wobec ofiary i jej ekspulsji, odzyskany zostaje utracony ład, czyli powracają, zatarte w *mimesis* pragnienia i przemocy, społeczne różnice i struktura.

Zdaniem Girarda ta naprzemienna gra przemocy funduje i niszczy ludzkie społeczeństwa. Formuluje on hipotezę, że genezą religii i kultury, rytuałów i mitów jest ofiara, a dokładniej – mord założycielski będący tym samym, co mechanizm kozła ofiarnego. W nim ma początek ambiwalencja *sacrum* przypisana ofierze, postrzeganej przez wspólnotę jako jednocześnie złowroga (zniszczyła społeczną harmonię) i dobroczynna (jej śmierć przyniosła ład). W tym sensie *sacrum* okazuje się projekcją ludzkiej przemocy - raz destrukcyjnej (podczas kryzysu mimetycznego), raz strukturotwórczej (w mechanizmie kozła ofiarnego). O ile mechanizm ten stanowi uniwersalny model odzyskiwania społecznej równowagi, o tyle mimetyczne pożądanie, a raczej prewencja przed jego konfliktotwórczym potencjałem jest źródłem społeczno-kulturowych zakazów

i nakazów. Girard podkreśla, że poszczególne fazy owej gry, „drogi” przemocy są nie w pełni uświadamiane w kulturze, całkowicie zaś nieuświadamiana jest przyczynowo-skutkowa więź między nimi. Nieświadomość ta jest wręcz warunkiem, aby mimetyczne pożądanie determinowało ludzkie wybory i działania prowokowało rywalizację i wrogość, a mechanizm kozła ofiarnego miał swą katartyczną dla skonfliktowanego społeczeństwa moc.

Proces ten nie daje się jednak zrozumieć z jego „wnętrza”. Wg francuskiego myśliciela rozpoznanie przemocy możliwe jest dopiero w całkiem różnym od niej horyzoncie. Girard kieruje nas ku Logos Jana, jako wiedzy-nauce o zupełnie odmiennym porządku niż przemocy, mianowicie o porządku miłości. Wiedza ta pozostaje również nierozpoznana:

„W Logos Jana nie ma miejsca dla przemocy, a więc jest to Logos, które zawsze zostaje w końcu wygnane. Logos, którego nigdy tutaj nie ma, i które nigdy niczego bezpośrednio nie determinuje w ludzkiej kulturze (...). Logos Jana to Logos, które ujawnia prawdę o przemocy przyzwalając na swoją ekspulsję. Dotyczy to, oczywiście, przede wszystkim Męki, ale w szerszym sensie, w sensie niewłaściwego zrozumienia owego Logos, jego ekspulsji przez ludzi jako podstawowej danej ludzkości. (...) Logos miłości daje swobodę działania; wciąż przystaje na swoją ekspulsję...”<sup>51</sup>.

Zapoczątkowany przez Stary Testament (zwłaszcza w Księdze Hioba), proces Objawienia – twierdzi Girard – wypełnia się w Ewangelii, w Logos Jana, który „zastępuje wszystkie poprzednie prawa religijne prostym nakazem: «zrezygnuj z wszelkiego rodzaju zemsty i odwetu»”<sup>52</sup>. Ewangelia wskazuje także kierunek naśladowania, kierunek mimetycznego pożądania, którego model – Chrystus – nie stworzy konfliktogennej relacji: „Jeśli będziemy naśladować Boską bezinteresowność, nigdy nie popadniemy w pułapkę mimetycznej rywalizacji”<sup>53</sup>.

W takiej perspektywie Girard odczytuje *Hamleta*. Przyjmuje, choć nie *expressis verbis*, analogiczny do Turnera pogląd o refleksywnej i refleksyjnej wobec dramatów społecznych funkcji dramatów scenicznych. Przy czym, w ujęciu Girarda dramatami scenicznymi zdolnymi interpretować i komentować współczesną kulturę są również utwory przynależące do tradycji, np. tragedia grecka czy przede wszystkim – dramaty Szekspira. Problem w tym, że zawarte w tych utworach intuicja lub wiedza nt. mimetyzmu i przemocy nie zostały dostrzeżone zarówno dawniej, jak i aktualnie. Teksty te, przeczytane z punktu widzenia antropologii

<sup>51</sup> R. Girard, *Logos Heraklita i Logos Jana*, „Studia Filozoficzne” 1988, nr 10, s. 186, 188. „Mękę Jezusa w Ewangelii należy również odczytać przede wszystkim jako objawienie ludzkiej przemocy. (...) ofiara absolutnie pozbawiona przemocy i sprawiedliwa kładzie kres objawieniu przemocy nie tylko słowami, ale poprzez wrogą polaryzację zagrożonej wspólnoty ludzkiej. Jej śmierć ujawnia nie tylko przemoc i niesprawiedliwość wszystkich kultów ofiarniczych, ale brak przemocy i sprawiedliwość boskości, której wola została w ten sposób całkowicie spełniona po raz pierwszy i jedyny w historii”. R. Girard, *Szekspir*, s. 353-354.

<sup>52</sup> R. Girard, *Szekspir*, s. 354.

<sup>53</sup> R. Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002, s. 26.

mimetycznej, ukazują swój refleksyjny i zarazem demystyfikacyjny charakter w stosunku do „podstawowego współdziałania przemocy z kulturą ludzką”<sup>54</sup>.

Tak więc, w studium poświęconym dramaturgii Szekspira francuski antropolog wychodzi z założenia o ekwiwalencji swojej wiedzy nt. kultury oraz wiedzy dramatopisarza, tzn. uważa, że Szekspir miał pełną świadomość tych samych procesów zachodzących w ludzkich społeczeństwach, które odkrywa Girard i w swojej hermeneutyce kulturowej określa jako mimetyczne pożądanie i mechanizm kozła ofiarnego. Dramaturg, twierdzi Girard, najczęściej konstruował swoje sztuki „podwójnie”, projektując dwa, wzajemnie sprzeczne, plany ich lektury: powierzchwny – dla większości odbiorców niewrażliwych na problematykę mimetyczno-ofiarniczą oraz głębszy – dla mniejszości, posiadającej kompetencje do jej dostrzeżenia. By nie stracić zainteresowania większości publiczności, Szekspir nie rezygnował w swoich dramatach z jakiegóś formy *victimage'u* i jego katartycznych skutków.

Struktura *Hamleta*, sztuki, „która po dziś dzień pozostaje najbardziej tajemnicza, pomimo że opatrzone ją prawie niewiarygodną liczbą uwag krytycznych”<sup>55</sup>, również odznacza się takim podwójnym dyskursem, *double bind*, gdzie jedno znaczenie jest zaprzeczeniem drugiego. *Hamlet* bowiem, należąc do gatunku tragedii zemsty, w pierwszym planie jego reguły respektuje, w drugim – podaje je w wątpliwość. Zdaniem Girarda autor tragedii, pisząc ją, był głęboko znużony estetyką tragedii odwetu i jego etyką: „nuda odwetu jest faktycznie tym, o czym chce mówić, i to w zwykły szekspirowski sposób; będzie bezwzględnie demaskował teatr odwetu i wszystkie jego dzieła, jednocześnie nie pozbawiając masowego widza *katharsis*, której się domaga”<sup>56</sup>. Niechęć Szekspira do etyki odwetu, mimo że niesformułowana wprost w dramacie, charakteryzuje również głównego bohatera. W rezultacie tragedia zemsty staje się tragedią retardacji – opóźnionego odwetu.

Girard czyta zatem tragedię o *Hamlecie* w jej drugim, ukrytym planie – jako sztukę przeciwodwetową. Centralny problem dramatu – brak decyzji księcia, by dokonać aktu zemsty interpretuje nie jako atrofie działania, lecz jako poszukiwanie przez Hamleta wystarczającej do tego emocjonalnej motywacji: „... bezczynność mimo rozkazu ducha wynika z niepowodzenia w gromadzeniu właściwych uczuć”<sup>57</sup>. Zaś tych mógłby dostarczyć mimetyczny model. Nie może jednak nim być Gertruda, która milczy, gdy Hamlet próbuje ukazać radykalne różnice między nieżyjącym, szlachetnym królem Hamletem a niegodziwym Klaudiuszem (różnice te wg Girarda są pozorne, ponieważ królowi Hamletowi również nieobca była przemoc). Ostatecznie modelem mimetycznego pragnienia, pobudzającym intensywne uczucia Hamleta, okazuje się Laertes. Jego postawa stanowi inwersję postawy księcia – Laertes nie ma wątpliwości,

<sup>54</sup> R. Girard, *Szekspir*, s. 355.

<sup>55</sup> *Tamże*, s. 341.

<sup>56</sup> *Tamże*, s. 342.

<sup>57</sup> *Tamże*, s. 354.

że powinien żądać zemsty za śmierć swego ojca, wpisuje się idealnie w etykę odwetu. Zasadniczym jednak impulsem do naśladowania uczuć syna Poloniusza staje się dla Hamleta demonstracyjna, widowiskowa wręcz żałoba Laertes na pogrzebie Ofelii. Kiedy Laertes wskakuje do jej grobu, ma to na księcia „piorunujący wpływ”, przekształcający jego refleksyjną postawę w postawę mimetycznej rywalizacji: „Czyś przyszedł skomleć,/ Czy też drwić ze mnie, skacząc do jej grobu?/ Dasz się pochować z nią żywcem, ja także (...)/ Będziesz się puszył, i ja to potrafię”<sup>58</sup>. Jak pisze Girard: „Te słowa są krystalicznie czystą ekspresją mimetycznego szaleństwa, które prowadzi do *victimage'u*. Słyszając je, powinniśmy wiedzieć, że zakończenie jest blisko”<sup>59</sup>.

Można czytać *Hamleta* z punktu widzenia Laertes, czyli w pierwszym planie dramatu, akceptując etykę odwetu i nie zadając żadnych pytań, nie mając żadnych wątpliwości, co do jej słuszności. Wówczas, tragedia ta pozostaje „tajemnicza”, a „Najbardziej dyskusyjne pytanie o tę sztukę nie może zostać postawione; z góry je wykluczamy”<sup>60</sup>. Rewelatorska lektura zaproponowana przez Girarda, prowadzona w perspektywie ewangelicznego Objawienia, uchylającego porządek przemocy jako w swej istocie nierzeczywisty, iluzyjny, pozwala dostrzec, że: „Geniusz Szekspira przemienił owo powstrzymywanie się w wartość”<sup>61</sup>.

W ujęciu Girarda, *Hamlet* odczytany w duchu przeciwodwetowym, staje się niezwykle ważnym dramatem scenicznym, odzwierciedlającym fundamentalny problem kultury ludzkiej, a zwłaszcza – współczesnej sytuacji kulturowo-cywilizacyjnej, którą francuski antropolog ukazuje w globalnej skali postępu technologicznego i związanych z nim zagrożeń. „Milczenie serca” *Hamleta*, „dziwna pustka w jego centrum” jest nośną, żywą metaforą aktualnego stanu pośredniego, zawieszenia pomiędzy logiką przemocy a logiką miłości: „Nikt nie chce zapoczątkować cyklu odwetu, prowadzącego do unicestwienia ludzkości, zarazem nikt nie chce całkowicie zrezygnować z odwetu. Jesteśmy jak Hamlet...”<sup>62</sup>. Ów brak decyzji jest też niepodjęciem odpowiedzialności. Rozliczne strategie, gry, intrygi postaci to analogon „odróżnicowanej ziemi niczyjej (...), na której my sami ciągle żyjemy”<sup>63</sup>.

We wszystkich swoich pracach Girard postuluje uwrażliwienie antropologii na problematykę przemocy obecnej na scenie ludzkich działań. Ta wrażliwość cechuje tragedię o *Hamlecie*, ale też i inne dramaty Szekspira, którego, jak twierdzi, potrzebujemy, by lepiej zrozumieć naszą współczesność, i którego lektura mogłaby inspirować antropologię. Z takiego założenia wyszła Gorfain, i choć nie sformułowała tego wprost, ani nie podjęła problemu zemsty, ustanowiła – jako

<sup>58</sup> Przekład M. Słoczyńskiego. W. Shakespeare, *Hamlet*, V, 1, w: tenże, *Dzieła wszystkie...*, s. 480.

<sup>59</sup> R. Girard, *Szekspir*, s. 349.

<sup>60</sup> *Tamże*, s. 359.

<sup>61</sup> *Tamże*, s. 355.

<sup>62</sup> *Tamże*, s. 358.

<sup>63</sup> *Tamże*, s. 355.

naukę płynącą z *Hamleta* – pozbawiony przemocy symbolicznej horyzont antropologicznych badań, tzn. respektowanie przez antropologów podmiotowej równorzędności między nimi a przedstawicielami badanej kultury oraz otwartą postawę interpretacyjną<sup>64</sup>. Zarazem, wskazywane przez Gorfain, jako charakterystyczne dla pracy antropologów, usiłowanie Hamleta, aby „zamknąć epistemiczną przepaść między przeszłością, terażniejszością a przyszłością”<sup>65</sup>, z punktu widzenia interpretacji Girarda może się urzeczywistnić, jeśli rozpoznana zostanie iluzja przemocy, i przede wszystkim – prawda o jedynym, alternatywnym dla niej porządku nie-przemocy, miłości. W przeciwnym razie, jak pisze Girard, nawiązując do metafory teatru świata, ludzka aktywność społeczno-kulturowa jawi się jako „desperacka daremność kukiełek”, które „okupują pustą scenę”<sup>66</sup>.

W świetle analizy Girarda, transformatywna (tak jak to postrzegał Szekspir) dla teatru świata funkcja sztuki teatru, w tym przypadku – *Hamleta*, aktualizowałaby się zatem w drugim trybie lektury tego dramatu. Ważne jest jednak, jak podkreśla antropolog w swej również zaskakującej interpretacji sceny teatru w teatrze, aby sztuka teatru prowokując do namysłu, nie służyła ekspresji resentymentu (czemu do jakiegoś stopnia bliskie byłoby, wg Girarda, przedsięwzięcie artystyczne Hamleta). Z drugiej zaś strony, aby widzowie, poddawani tego rodzaju działaniom twórców, nie stawali się „entuzjastycznymi wyznawcami własnej demaskacji”, kiedy nie ma już „żadnej różnicy między skandalem a konwencją, między buntem a konformizmem”<sup>67</sup>. Innymi słowy, aby rutyna praktyki estetycznej i estetycznego doświadczenia – rutyna szokowania – nie zamieniała wszystkiego w „banały Poloniusza”. Wydaje się, że w intencji Girarda, dotyczy to także samego *Hamleta* i współczesnego zrozumienia jego rzeczywistości, demistyfikacyjnej mocy, gdy – mając jako dramat sceniczny związek z fazą liminalną (fazą „zadośćuczynienia gry społecznej”<sup>68</sup>) – opisuje zarazem stan liminalności, szczególnego „pomiędzy”, współczesnej kultury.

Jeśli, biorąc pod uwagę Girardowską lekturę *Hamleta*, zastanowić się dalej nad otwieranym przez nią i dramat horyzontem, to można powrócić do rozważań

<sup>64</sup> Należy tutaj dodać, że refleksja Gorfain (a także Girarda) współbrzmi z rozważaniami podejmowanymi we współczesnej metaantropologii tekstualnej (m. in. Jamesa Clifforda), zmierzającymi do uchylenia przemocy symbolicznej na poziomie konstrukcji narracji w monografiach etnograficznych, tak by autorytet interpretatora nie dominował nad autorytetem informatora – sprzyjać temu ma np. nadanie formy dialogowej tekstowym reprezentacjom antropologicznych badań.

<sup>65</sup> P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 217.

<sup>66</sup> R. Girard, *Szekspir*, s. 361. Jak można zakładać, Girard intencjonalnie deformuje platońskie utożsamienie człowieka z marionetką poruszaną przez Boga. Znaczenie tej metaforyki u filozofa niezwykle sugestywnie eksplikuje Balthasar: „Posługując się metaforą marionetki, Platon dokonuje tutaj cudownej syntezy: życie jest grą przed Bogiem, o ile (...) włącza się w rytm boskości, ale rytm ten jest zarazem dany przez Boga: to on jest tym, który porusza; człowiek natomiast porusza się we właściwym rytmie wtedy, gdy pozwala Bogu poruszać sobą jako «boską marionetką»”. H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s.124.

<sup>67</sup> R. Girard, *Szekspir*, s. 357.

<sup>68</sup> V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna...*, s. 53.

Balthasara o tak istotnym dla dramaturgii Szekspira ewangelicznym motywie przebaczenia i miłosierdzia. W kontekście refleksji teologa, można powiedzieć, że kiedy działania Szekspirowskich postaci wpisują się w porządek przebaczenia, to wtedy zawsze w horyzontalnej relacji człowiek-człowiek odsłania się wertykalność relacji człowiek-Bóg. W *Hamlecie* Szekspir przywołuje motyw skruchy i przebaczenia w solilokwium Klaudiusza – ten jednak nie umie zawierzyć przestrzeni otwieranej przez prośbę o łaskę. Przywołuje ten motyw jeszcze dwukrotnie w scenie pojedynku między Hamletem i Laertesem. Na jej początku – wówczas Laertes konwencjonalnie jedynie traktuje skruchę Hamleta, i w jej finale – dopiero, kiedy umiera, Laertes wybacza Hamletowi jego winę i prosi księcia o wybaczenie dla siebie. Wzajemne przebaczenie pojawia się zatem w nieodwracalnej już chwili śmierci ich obu. Wcześniej jednak, w dwóch poprzednich sytuacjach, miało realną zdolność zmiany przebiegu zdarzeń. Podążając za sugestią Szekspira, można rozpoznać, że podmiotowy akt przebaczenia wprowadza odwracalność w nieuchronny, wydawałoby się, stan rzeczywistości, w zniewolenie sceny-widowni-więzienia teatru świata. Można też, nawiązując do refleksji Girarda, rozpoznać, że akt przebaczenia przynosiłby odwracalność każdego etapu zwodniczej fikcji cyklu mimetyczno-ofiarniczego, tak że unieważniałyby się jego determinizm i deterministyczna ciągłość w teatrze ludzkich działań.

Jacques Derrida, którego dekonstrukcyjna praktyka w filozofii porównywana jest z Girarda hermeneutyczną analizą kultury, pisząc o rozlicznych gestach przebaczenia na współczesnej scenie społeczno-politycznej, proponuje prze-myślenie przebaczenia aktualizującego się jako „bezwarunkowe, łaskawe i nieskończone dla winnego jako winnego, bez wyjątku, nawet tego, kto nie czuje skruchy lub nie prosi o przebaczenie”<sup>69</sup>. Nie wiązałoby się wtedy z „warunkową logiką wymiany” ani w wymiarze indywidualnym, ani instytucjonalnym. I choć bezwarunkowe przebaczenie nie da się rozdzielić ze swoim niewspółmiernym biegunem – „z porządkiem warunków, skruchy, przemiany, (...) jeśli chcemy, by nastąpiło, by dokonało się, zmieniając porządek rzeczy”, możemy podjąć „decyzję i odpowiedzialność jedynie między tymi dwoma biegunami”<sup>70</sup>. Przebaczenie bezwarunkowe i zarazem niesuwerenne, tzn. niepodporządkowane żadnej władzy, instancji oceniającej czy osądzającej – wydaje się, że to „szaleństwo niemożliwego”. Możliwe jednak do myślenia.

## Literatura

Balthasar H. U. von, *Teodramatyka*, t. 1, *Prolegomena*, Kraków 2005.

Brook P., *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, Wrocław 2006.

Bruner E. M., *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011.

<sup>69</sup> J. Derrida, *Szaleństwo przebaczenia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 96, s. 26.

<sup>70</sup> *Tamże*.



- Burns E., *O konwencjach w teatrze*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997.
- Derrida J., *Szaleństwo przebaczenia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 96.
- Foucault M., *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna” 2006, nr 2.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.
- Girard R., *Logos Heraklita i Logos Jana*, „Studia Filozoficzne” 1988, nr 10.
- Girard R., *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996.
- Girard R., *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002.
- Gorfain P., *Dramat sceniczny a problem poznania w „Hamlecie”: w stronę antropologii interpretacyjnej*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011.
- Kosiński D., *Histrioni i aktorzy*, „Ethos” 2007, nr 1-2.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998.
- Shakespeare W., *Burza*, Warszawa 1976.
- Shakespeare W., *Hamlet, księżę Danii*, Poznań 1990.
- Shakespeare W., *Juliusz Cezar*, V, 3, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. V, *Tragedie 1*, Kraków 2004.
- Shakespeare W., *Hamlet*, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. V, *Tragedie 1*, Kraków 2004.
- Szekspir W., *Hamlet*, w: tenże, *Dzieła dramatyczne VI, Tragedie*, t. II, Warszawa 1964.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Świontek S., *Dialog-dramat-metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.
- Świontek S., *Teatr jako widowisko*, w: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
- Turner V., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005.
- Yates F. A., *Sztuka pamięci*, Warszawa 1977.
- Yates F. A., *Theatre of the World*, London 1969.

## The Theatre of Human Actions: *Hamlet* in the Mirror and as a Mirror of Two Anthropologies

### Summary

The article offers a discussion and comparative analysis of two interpretive approaches to Shakespeare's *Hamlet*. Namely, Phyllis Gorfain's approach, formulated with reference to interpretive anthropology (to a large degree inspired by Victor Turner's anthropology of experience), and René Girard's approach, formulated with reference to his concept of mimetic anthropology. Those two different readings of Shakespeare's play as an expressive text (that is expressing the problems of our culture), bring also the question of how *Hamlet* as a reflexive text can provoke anthropological self-consciousness, both

in theory and practice. According to Gorfain, the main character's cognitive situation proves paradigmatic above all to anthropologists' self-knowledge concerning maintaining the balance between experiencing and interpreting another culture, between reaching for truth about a given culture and falling into interpretive illusions. For Girard, the main character's cognitive situation becomes first and foremost the mirror of contemporary culture, particularly with regard to the unresolved problem of violence and acting in revenge, or refraining from both. The thematic frame of the article is defined by the Shakespeare's evocation of the *theatrum mundi* topos and a reflection on the functionalization of the topos in the description of culture through the prism of two anthropologies: interpretive and mimetic.

Keywords: anthropology of experience, interpretive anthropology, mimetic anthropology, *theatrum mundi*, Shakespearean drama.