

Paweł Grad: Szekspir i mitologia nowoczesności

Burza stanowi pierwszy sen polityczny nowoczesności o magiczno-technicznym panowaniu nad społeczeństwami ludzkimi.

Namiętności towarzyszące polityce – oto wielki temat teatru Szekspira. Niemal wszystkie jego sztuki są tragediami politycznymi, a znaczna część jego bohaterów to ludzie władzy i wielcy tego świata. Dramaty Szekspira stanowią anatomiczny opis tej ukrytej, najbardziej ludzkiej i zarazem demonicznej strony polityki: namiętności, wielkich ambicji, strachu, gniewu, zazdrości, pożądania, pychy i miłości.

Odsłaniając je, Szekspir czyni politykę pozornie zrozumiałą – pozornie, ponieważ logika namiętności to logika przemocy, ta zaś zawsze opiera się w mniejszym lub większym stopniu na kłamstwie[1]. Szekspir przywraca politykę naszemu doświadczeniu bezpośredniemu – doświadczeniu ludzi wydanych namiętnościom. Dramatyczne przedstawienie namiętności i przemocy, które skonstruowane jest według ich logiki, nazywa się mitem[2]. Mit nie ukazuje całej prawdy, w szczególności prawdy o właściwych źródłach przemocy i namiętności, choć z wielką siłą odsłania ich wewnętrzną logikę. Dlatego Szekspir może uchodzić za jednego z największych nowoczesnych „mitologów” – autorów, którzy ze stwórczą mocą artykułują fundamentalne doświadczenie polityczne wspólnoty, do której należą. Czyni to z taką mocą twórczą, że jego tragedie polityczne tworzą coś na kształt korpusu mitologii nowoczesnej polityki.

Przeczytaj również: Szekspir i polityka – wywiad z prof. Jackiem Bartyzelem

W dziełach tych złożony jest niewyczerpany depozyt scen, gestów i cytatów, po który możemy sięgać, opisując wydarzenia polityczne, których jesteśmy świadkami. Uwaga! Nie należy próbować wystawiać sobie rzeczywistego życia politycznego za pomocą dramatów Szekspira – byłaby to dyletancka teatralizacja i estetyzacja. Tragedie Szekspira stanowią skład rekwizytów, a nie zbiór scenariuszy ani teorii politycznych. Jest to granica, o której musi pamiętać każdy, kto szuka „znaczenia politycznego” w tekstach wielkiego dramaturga.

Jednocześnie dzięki jego kunsztowi poetyckiemu rekwizyty te stanowią potężne symbole, które odpowiednio użyte, momentalnie otwierają dostęp do najbardziej fundamentalnych doświadczeń związanych z nowożytną kondycją polityczną; otwierają dostęp do największych, najbardziej ludzkich namiętności rządzących nowoczesną polityką.

Burza stanowi pod tym względem sztukę wyjątkową. Nie tylko dlatego, że uważa się ją czasem za artystyczny i intelektualny testament Szekspira – rzeczywiście stanowi ona jego ostatnią samodzielną sztukę, „syntezę jego poglądów na ludzką naturę i teatr”[3]. *Burza* jest dramatem szczególnym przede wszystkim dlatego, że oparta jest na najważniejszym micie nowoczesnym: micie doktora Fausta. Opowieść ta stanowi właśnie mityczne – czyli figuratywne i racjonalne w swojej konsekwencji – przedstawienie nowożytnego doświadczenia odkrycia mrocznej strony natury, natury poza dobrem i złem, wyzwolonej z naturalnej celowości. Z doświadczenia tego rodzi się pragnienie

przechytrzenia natury, jej sztucznego (technicznego) opanowania i wykorzystania do przywrócenia sprawiedliwości – realizacji dobra, którego natura nie chciała nam sama ofiarować.

Rzecz jasna dopiero Goethe wyniósł postać Fausta do rangi nowoczesnego toposu, ale przynależność Szekspira do tej wielkiej tradycji mitologicznej pozwala czytać *Burzę* właśnie jako jeden z wariantów tego samego, założycielskiego mitu nowoczesności. Istnieje wiele argumentów na rzecz tezy, że dramat ten stanowi część wielkiego „imaginarium faustycznego”, część jednej z najważniejszych tradycji mitologicznych nowoczesności

Imię głównego bohatera *Burzy*, niesprawiedliwie wygnanego mediolańskiego księcia-czarnoksiężnika, brzmi Prospero. Z włoska oznacza to „szczęśliwy”. Gdyby miał otrzymać bardziej łacińsko brzmiące imię, nazywałby się Faustus. *Burza* powstaje najwcześniej w roku 1610. W roku 1604 Christopher Marlowe, inny wielki dramaturg ery elżbietańskiej i rówieśnik Szekspira, ogłasza sztukę *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* [4], w której pojawia się ten sam wątek tragicznej historii alchemika, używającego swoich kontaktów z siłami nieczystymi do poskromienia nieprzyjaznego mu losu[5]. Sztuka Marlowe’a jest chyba drugą – po sztukach niemieckiego jezuita Bidermannna – próbą artystycznego wykorzystania historii prawdziwego doktora Fausta opisaną w anonimowym dziele *Historia von D. Johann Fausten* (1597).

Posłuchaj również: " target="_blank">Szekspir i polityka historyczna - rozmawiają Marek Cichocki i Piotr Nowak

Historia wygnanego Prospera zawiera jeden kluczowy element, który odróżnia ją od niemieckiego pierwowzoru, a tym samym stanowi jednocześnie o wyjątkowości Szekspira i głęboko politycznym charakterze jego sztuki. Prospero-Faustus jest władcą, prawowitym księciem Mediolanu. Używa on swoich czarnoksięskich umiejętności do powrócenia na utracony tron, wydania swojej córki za dziedzica korony Neapolu oraz ukarania swojego brata-uzurpatora. Nie jest więc mizantropem-alchemikiem, jego dramat nie polega na wejściu w kontakt z siłami nieczystymi. Tragedia wtargnęła w jego życie nie z piekieł, ale ze świata politycznego. Prospero został niesprawiedliwie pozbawiony tronu. Wygnany ze swoją córką, trafia na samotną wyspę gdzieś na morzu śródziemnym – powiedzmy na Lampedusę. Wykorzystując swoje umiejętności czarnoksięskie przejmuje nad nią władzę, podporządkowując sobie bezcielesnego Ariela (postać ta powraca w Fauście) oraz Kalibana – półszatański pomiot interpretowany często za figura „dzikusów” z Nowego Świata.

Ostateczne źródło tragedii jest jednak podobne jak u Goethego. Upadek Fausta i upadek Prospera, droga do piekła i droga poza wspólnotę polityczną ma to samo źródło: nadmiar wiedzy, który psuje duszę, napełnia ją gnuśnością i niezdolnością do działania. Jest to motyw wielkiej wiedzy, która odbiera bohaterowi wolę polityczną (ten sam wątek pojawia się też w Hamlecie). Prospero opisując przyczyny swojego wygnania mówi tak „I był Prospero nad wszystkie książęta, / W sławie, w godności – mistrz sztuk wyzwolonych...” (chciałoby się dodać: „W żądzy wiedzy poznałem wszechnauk dziedzinę, / zgłębiłem filozofię, prawo, medycynę”[6]) „...Stąd też, by im się poświęcić bez

reszty / Rządy złożyłem w ręce mojego brata / Bo mnie znużyły, tak
mnie pochłoneła / Wiedza tajemna... / Skoro biblioteka / była mi
księstwem, uznał żem niezdatny / Do rządów świeckich”[7].

Ten wymiar tragedii Prospera pozwala czytać *Burzę* jako pierwszy faustyczny dramat *polityczny* – lektury takiej próbowano również w stosunku do samego Fausta, niemniej wymagało to jego radykalnie metaforycznej interpretacji[8]. *Burza* jest – czytana literalnie – polityczną wersją nowoczesnego mitu Fausta. To jest właściwy element dodany przez Szekspira do pierwotnego wariantu opowieści o samotnym alchemiku, to jest właśnie jego wkład jako wielkiego „nowożytnego aoidy” do tradycji mitycznej. Inne, pozafaustyczne składowe dramatu wykorzystane przez Szekspira (wątki zaczerpnięte z *Przemian* Owidiusza, świeże wówczas wyobrażenia Nowego Świata oraz Montaigneowska refleksja nad dzikimi Kanibalami) pochodzą z tradycji literackiej lub współczesnej mu rzeczywistości historycznej. Element polityczny jest jego oryginalnym dodatkiem.

Ten polityczny wariant mitu Faustowskiego okaże się bardzo żywotny. Jego najbardziej znaną adaptację stanowi *Jądro Ciemności* Joseph’a Conrad’a. Kapitan Kurtz, podobnie jak Prospero, zostaje panem zamieszkałego przez „dzikich” skrawka ziemi w Nowym Świecie i wchodzi w dziwny, demoniczny kontakt z tą obcą ziemią. To, co było tajemnicą władzy czarnoksiężskiej u Prospera, u Kurtza zamienia się w szaleństwo. Entuzjazm i tajemnica początków kolonizacji zamienia się koszmar cywilizacji skonfrontowanej ze „stanem natury” Nowego Wspaniałego Świata (również ta fraza, będąca tytułem książki Huxley’a, pochodzi z *Burzy* Szekspira[9]). Ów „stan natury” pozwala się bowiem ukazać się mrocznej stronie natury ludzkiej.

Opowiada nam tę historię, płynąc po Tamizie, Charles Marlow i należy sądzić, że zbieżność brzmienia tego nazwiska z nazwiskiem autora *Tragicznej historii doktora Fausta* nie jest przypadkowa.

Symptomatyczne, że kolejne wcielenie dramatu Szekspira to film *science fiction Zakazana planeta (Forbidden Planet)* z roku 1956, w którym wyspa zostaje zastąpiona odległą planetą, Prospero genialnym i tragicznym naukowcem a zdolności magiczne zaawansowaną techniką przyszłości.

Stosunek między magią-techniką a polityką jest najbardziej zastanawiającym elementem *Burzy*. To, co było przyczyną politycznej słabości Prospera (magia i wiedza) w Mediolanie, staje się narzędziem władzy na bezludnej wyspie, a więc poza tradycyjną wspólnotą polityczną. W klasycznej wspólnocie politycznej nie ma miejsca na czarnoksiężników-technokratów. W Nowym Wspaniałym Świecie, wiedza, wykorzystując obecność niczym nieosłoniętej nagiej natury, zamienia się w potężny środek panowania nad namiętnościami. Namiętności – rządzi władzy – wygnała Prospera z jego miasta. Jego wiedza sprawiła wtedy, że nie umiał się im wtedy sprzeciwić. Teraz, znalazłszy się poza miastem, w nowym politycznym porządku polegającym na zarządzaniu stanem natury, wykorzystuje tę samą wiedzę jako instrument władzy nad namiętnościami swoich prześladowców i bliskich.

Prospero za pomocą magii rozpętuje burzę, która wydaje w jego ręce Alonsa i Antonia, jego prześladowców; za pomocą magii sprowadza na nich sen i otępienie, a następnie pcha ku skazanemu na niepowodzenie spiskowi przeciwko sobie; za pomocą magii wreszcie kojarzy swoją córkę Mirandę z następcą tronu Neapolu.

Jeśli chce się wydobyć polityczną rzeczywistość spod tej bajkowej fabuły, to należy przede wszystkim powiedzieć, że fantastyczne zmyślenie Szekspira (magia jako narzędzie polityki) stanowi figuratywną i dlatego zaciemniającą wizję nowych możliwości otwartych przed nowożytnym życiem politycznym. Pod tą mityczną figurą należy odczytać sens rzeczywisty i całkiem konkretny. Te nowe możliwości polityczne wynikają z jednej strony z odkrycia tajemnic biologicznej, pozaetycznej i mrocznej natury ludzkiej wolnej od kształtującej ją kulturowej formy (na Wyspie nie ma ludzi, są tylko duchy i potwory). Z drugiej strony wynikają z zastosowania naukowej techniki do manipulowania ludzkimi namiętnościami. Ostatnie słowo ma zresztą nie sama technika, ale namiętność tego, kto nią włada – żądza politycznej zemsty, która trawi Prospera.

Przeczytaj również: „Burza” Szekspira i jej wizje wolności

Lektura taka wymaga rzecz jasna potraktowania Szekspira tak, jak traktuje się każdego mitologa: jako autora tekstu fundamentalnego, który zarazem jest w znacznym stopniu kłamstwem lub zmyśleniem – by wydobyć z niego ów fundamentalny sens, należy go czytać wbrew wyrażonym wprost intencjom narratora.

Najdobitniejszy przykład tego mitologicznego kłamstwa stanowi finałowa scena *Burzy*, która jest sceną najbardziej groteskową i nieprawdopodobną. Ta rażąca nierealistyczność, wykorzystująca „cudowne” (a więc nieprawdopodobne) możliwości oferowane przez magię, w sposób najbardziej dobitny wskazuje na miejsce, w którym rzeczywiste doświadczenie polityczne zostało wypaczone.

Oto Alonso i Antonio, oszołomieni senną i duszą aurą Wyspy (która to aura jest dziełem Prospera), zawiązują spisek z Kalibanem przeciwko jego władcy. Nie wiedzą, że jest nim Prospero. Ten zaś, korzystając ze swoich zdolności i pomocy ducha Ariela, wpycha ich coraz głębiej w zastawione przez siebie sidła. Kiedy docierają do jego chaty, Prospero zakreśla wokół siebie magiczny krąg, który przekraczają jego prześladowcy nieświadomi czekającej na nich pułapki. Krąg ten okazuje się miejscem alchemicznego oczyszczenia, oddzielenia mętów i czystego płynu – miejscem, w którym dokonuje się proces nazywany w angielskiej terminologii alchemicznej *tempest*. Słowo to oznacza również wściekłą burzę: „Nadchodzi przyływ, który już niebawem, / z brudu i z mułu do czysta obmyje / Wybrzeża ich rozumu”[10]. Tak się właśnie staje. Zaklęcie osiąga swój skutek, Alonso i Antonio uznają prawa Prospera do korony i żałują swoich postępów. Prawowity król Mediolanu odzyskuje koronę na biednej wyspie, jego oprawcy zaś stracone zmysły[11]. Burza morska otwierająca sztukę okazuje się figurą finałowej burzy namiętności, która przywraca pierwotny porządek.

Rozwiązanie to jest całkowicie nieprawdopodobne. Koniec tragedii politycznej następuje dzięki czynnikom całkowicie nieprzewidywalnym i pozanaturalnym. Odczytując prawdziwy sens figuratywnej narracji *Burzy* w kluczu wyłożonym wyżej, musimy uznać, że *Burza* stanowi pierwszy sen polityczny nowoczesności o magiczno-technicznym panowaniu nad społeczeństwami ludzkimi; sen, który nigdy się nie spełnił, a właściwie ziścił jako koszmar na jawie. Ofiary tej techniczno-magicznej władzy – Alonso, Antonio, Miranda i Ferdynand – wychodzą cało, wychodzą moralnie uzdrowieni z tego eksperymentu społecznego

Prospera. W rzeczywistości, jak wiemy, najczęściej dzieje się inaczej. *Burza*, jak każdy mit, skrywa prawdę o losie ofiar konfliktu politycznego, który przedstawia.

Dlatego z ulgą przyjmujemy wyrzeczenie się przez Prospera praktyk magicznych, które pojawia się w epilogu. Przyzywa on tam „białej magii” łaski bożej, która jedna może dokonać prawdziwego oczyszczenia. Wygląda to tak, jakby Prospero zrozumiał w Epilogu to, co my wiemy już od dawna: że oczyszczenie ludzkiej natury za pomocą technokratycznej polityki jest niemożliwe, a raj Nowego Wspaniałego Świata jest w rzeczywistości pełen smutku tropików.

To pożegnanie Prospera jest zresztą parafrazą zaklęć Medei z siódmej księgi *Przemian*[12]. Można więc również uznać, że wyrzeczenie się magii jest ironiczne i do szczerzej rezygnacji z czarnoksiężskich ambicji potrzebna była lekcja historii, która dopiero czekała Europę czasów Szekspira.

Paweł Grad

Przeczytaj wszystkie teksty z TPCT #3: Szekspir rzymski. Szekspir polityczny

[1]Zob. R. Girard, *Szekspir: teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1994.

[2] Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

[3] Jak poucza nas obwoluta nowego, starannego wydania polskiego, którym się tutaj posługuję: W. Shakespeare, *Burza*, przeł. P. Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Warszawa 2012.

[4] Ch. Marlowe, *Tragiczna historia doktora Fausta*, przeł. J. Kasprowicz, Warszawa 1908.

[5] Istnienie wspólnego źródła jest w zasadzie bezsporne. Sporny pozostaje tylko stopień, w jakim sztuka Marlowe'a wpłynęła na kształt dzieła Szekspira. Zob. R. A. Logan, *Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, Farnham 2007, s. 197nn.

[6] J. W. Goethe, *Faust*, cz. I, tłum. E. Zegadłowicz, Toruń 1994.

[7] I, 2,71-76, 108-109.

[8] Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.

[9] V,1,175.

[10] V,1,80-82.

[11] V,1,210-214.

[12] Zob. A. Cetera, *Komentarz*, w: W. Shakespeare, *Burza...*, s. 203.