

Prof. Jacek Bartyzel: W interpretowaniu Szekspira nie można uciec od zagadnień politycznych

Nowożytna tragedia angielska poczęła się z tragedii rzymskiej - przeczytaj wywiad z Prof. Jackiem Bartyzelem - współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. W „Teologii Politycznej Co Tydzień” rozmawia Karol Szczerbiński.

Karol Szczerbiński: Szekspirowscy bohaterowie to w znacznej części władcy i członkowie rodzin panujących, albo przynajmniej osoby znajdujące się blisko elit społeczno-politycznych. Jaką wagę powinno się przypisywać zagadnieniom politycznym w interpretacji dramatów?

Prof. Jacek Bartyzel: Świat przedstawiony dramatów Szekspira jest zdecydowanie arystokratyczny i to nie tylko w tragediach lub „kronikach” królewskich, ale i w większości komedii czy tragikomedii. Jest to tak wyraźne, że na przykład zaciekłemu wrogowi twórczości angielskiego dramaturga – Lwowi Tołstojowi dało asumpt do oskarżania go o pogardę dla „prostego człowieka” i służalstwo wobec możnych (acz z drugiej strony, współczesny Tołstojowi poeta angielski Algernon Ch. Swinburne przedstawiał go wręcz jako protosocjalistę, pewnie dlatego, że sam z socjalizmem sympatyzował, tak interpretując między innymi współzucie okazywane „biednemu Tomkowi” w łachmanach podczas szalejącej burzy, który jednak przecież nie jest

biedakiem „z natury”, tylko niesłusznie odepchniętym i wydziedziczonym synem lorda). Jest to oczywiście przesada, ale jeśli przyjrzymy się niemałemu tłumowi bohaterów plebejskich, to są to albo postaci komiczne, albo rozmaici słudzy, posłańcy czy prości żołnierze, których obecność jest konieczna z powodów sytuacyjnych, albo jacyś nazbyt ambitni parweniusze i demagodzy („języki w gębach plebsu” - jak mówi o trybunach ludowych Koriolan), którzy naruszają hierarchiczny „porządek kolejności”, więc postaci zdecydowanie negatywne. Tym natomiast co budzi autentyczne przejęcie się smutnym losem jest poniżenie postaci szlachetnie urodzonych, jak wspomniany już Edgar, w końcu także jego ojciec – lord Gloucester i oczywiście sam król Lir, a także inni upokorzeni władcy, jak Ryszard II, ale to przecież wynika z samej istoty konwencji dzieła tragediowego, które musi być przedstawieniem upadku wielkiego człowieka. Pewnym wyjątkiem jest tutaj najbardziej patriotyczna i „solidarystyczno-narodowa” sztuka Szekspira, czyli *Henryk V*, gdzie postaciami odmalowanymi z wielką sympatią są zwykli żołnierze, reprezentujący trzy nacje: angielską, walijską i irlandzką, będący jednocześnie żarliwymi rojalistami, z którymi król z kolei w niewymuszony sposób się „brata”. Tak czy inaczej, w interpretowaniu Szekspira nie można uciec od zagadnień politycznych właściwie w każdym dramacie, pozornie nie mającym z polityką nic wspólnego – może z wyjątkiem *Wesołych kumoszek z Windsoru*, przecież jednak napisanych na wyraźne zamówienie osoby jak najbardziej politycznej, czyli królowej; w tym wypadku zatem „apolityczność” ma też kontekst polityczny, tym bardziej, że zamówienie dotyczyło postaci Falstaffa, występującego uprzednio w obu częściach *Henryka IV*, a więc sztuki poruszającej problem wyjątkowo „wybuchowy” politycznie, czyli uzurpacji. W takim zleceniu można się więc dopatrzeć również niespecjalnie zakamuflowanego rozkazu: pisz tak, żeby nas beztrąsko bawić, a nie wściubiać nos w zakamarki władzy, na których łatwo się poślizgnąć. Jedna z pierwszych sztuk napisanych przez Szekspira, czyli

Komedia omyłek, na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie błahej, burleskowej farsy, beztroskiej zabawy zdwojeniem Plautowskiego chwytu bliźniaków nie do odróżnienia, wywołującego serię nieporozumień, lecz w tle tych slapstikowych wręcz i niewybrednych gagów przez pięć aktów, prawie do samego końca, wisi ponury cień zbliżającej się egzekucji kupca – cudzoziemca, skazanego na śmierć wskutek niezawinionego naruszenia drakońskiego prawa, w czym zresztą wielu współczesnych interpretatorów widzi alegorię (moim zdaniem słuszną) „praw wyjątkowych” wymierzonych w przybywających potajemnie do elżbietańskiej Anglii katolickich księży, zazwyczaj jezuitów, wyłapywanych już przez agentów Walsinghama w Dover, a jeśli nawet udało im się wymknąć z tej pierwszej sieci, to później tropionych przez *priest-hunters*, takich jak osławiony Topcliffe, i po schwytaniu zabijanych po długich męczarniach. W tym wypadku zresztą Szekspir wyjątkowo nieostrożnie się „zdekonspirował” powiadamiając, że miejscem egzekucji jest „posępna dolina” za klasztorem (w starożytnym, pogańskim Efezie!), czyli tak jak w ówczesnym Londynie, gdzie katolików wieszano obok poklasztorowego budynku w Shoreditch.

Przeczytaj również: Problemy polityczne w dramaturgii Shakespeare'a - prof. Bartyzel

Jaką rolę sfera polityczna odgrywa w świecie, który możemy dostrzec w dramatach? Jak umiejscowić to, co mówi nam lektura Szekspira o polityce w ramach tego, co mówi w ogóle o człowieku?

Sfera polityczna jest wprost tematem głównym wszystkich szekspirowskich *histories*, czyli kronik królewskich z historii Anglii, większości tragedii (z wyjątkiem „tragedii lirycznej” *Romeo i Julia*, oraz po trosze *Antoniusza i Kleopatry*, gdzie rywalizuje z nią wątek miłosny)

i co najmniej jednej tragikomedii (*Cymbelin*), natomiast w pozostałych utworach, choć temat główny jest formalnie inny, to jednak bardzo często on okazuje się praprzyczyną i sprężyną akcji; dotyczy to zwłaszcza *Jak wam się podoba* i *Burzy*. Fabuła tych utworów to oczywiście zawsze „gra o tron”, ale szalonym uproszczeniem byłoby twierdzić, że Szekspira interesuje tylko mechanika tej gry i pytanie kto okazał się bardziej „skuteczny”. Szekspir nigdy (może najmniej widoczne jest to w *Tytusie Andronikusie*, będącym makabryczną jatką, w której trudno znaleźć jednego „sprawiedliwego”) nie zapomina o tym, za kim stoi słuszność legalna i moralna oraz kto walcząc umie zachować szlachetność, nawet jeśli i on dopuszcza się czynów krwawych. W działaniu jego postaci, zarówno generalnie rzecz biorąc pozytywnych, jak i zdecydowanie „czarnych charakterów”, możemy odczytać jaką aksjologią się kierują, na przykład jak rozumieją pojęcie „natury” - czy to w ujęciu klasycznym, jako prawa moralnego, nakazującego czynić dobro i unikać zła, czy to w duchu sofistycznego i nowożytnego naturalizmu, nieodróżniającego prawa naturalnego od praw przyrodniczych, w których „większa ryba zjada mniejszą”. Wielokrotną wariacją na ten temat jest zwłaszcza *Król Lir*, z jego bogatą galerią „rzeczników” jednego i drugiego stanowiska. Trzeba wreszcie podkreślić, że wbrew temu, co twierdziło wielu, zarówno XIX-wiecznych, o orientacji pozytywistycznej, jak XX-wiecznych marksistów (jak Jan Kott), „niebo” Szekspira wcale nie jest puste, a polityka ma wyraźny horyzont metafizyczno-religijny, widziany zarówno w perspektywie celu władzy, jak pozadoczesnej kary dla złoczyńców, a o jednym i drugim powiadamia sumienie. Raz jego głos może zaledwie poruszyć na chwilę sprężyny duszy, ale nie napotykając współdziałania woli, zostaje zlekceważony (choćby przypadek Klaudiusza w *Hamlecie* i jego nieudanej modlitwy), innym razem może jednak wywołać egzystencjalny wstrząs choćby w godzinie śmierci (przypadek Edmunda w *Królu Lirze*, będącego łotrem wyjątkowo zuchwałym, lecz

umierającego jak Dobry Łotr). Świat Szekspirowski przenika na wskroś chrześcijańska myśl (wprost wypowiedana przez Hamleta), iż nawet najlichszy wróbel nie spadnie na ziemię bez zrzędzenia Opatrzności.

Co obraz rządzących obecny u Szekspira mówi o znaczeniu cnót i wiedzy dla sprawowania władzy?

Każde przedstawienie osoby władcy u Szekspira można potraktować jako udramatyzowane dzieło parenetyczne, czyli popularny już w starożytności, jeszcze bardziej w średniowieczu i wciąż w renesansie gatunek studium z filozofii moralnej rozważającego jakie przymioty (cnoty) są konieczne dla dobrego i sprawiedliwego władania oraz jakie zagrożenia dla wspólnoty i dla niego samego, jako osoby moralnej, wiążą się ze sprawowaniem władzy? Skalę dramatyzmu tego problemu zwięźle wyraża pytanie postawione przez papieża św. Grzegorza Wielkiego w *Regule pastoralnej*: „Czymże jest pełnia władzy, jeśli nie burzą umysłu (*Quid namque est potestas culminis, nisi tempestas mentis*)”? Dzieła tego rodzaju posługiwały się zazwyczaj jednym z dwu obrazów: zegara, który odmierzając upływ czasu przybliżający nieuchronną śmierć, przypomina władcy o czekającym go sądzie pośmiertnym, na którym odpowie za uczynki swoje i również poddanych, o ile on jest ich rozkazodawcą (jak na przykład *Zegar monarchów* hiszpańskiego franciszkanina Antonia de Guevary), albo zwierciadła życia (*Mirror of Life*), które ukaże przeglądającego się w nim monarsze wierne odbicie jego cnót i występków. U Szekspira są ślady odwołania do obu metafor, w szczególności jednak do drugiej, wprost przywołanej w scenie 2 aktu III *Hamleta*, gdzie rolę zwierciadła natury pełni sam teatr. Jak pokazuje sam zamysł Hamleta obmyślającego swoją teatralną „Pułapkę na myszy”, wierzył on mocno w katarktyczną funkcję przedstawienia winowajcy jego grzechów, które

powinno wywołać w nim wstrząs egzystencjalny i moralny – i do pewnego stopnia, acz bez koniecznej ekspiacji, rzeczywiście wywołało. Klaudiusz jest oczywiście tylko jednym z wielu Szekspirowskich monarchów, którymi miota owa „burza umysłu”, wiodąca nieraz nawet do szaleństwa, czemu zresztą na planie zdarzeń odpowiada często motyw burzy fizycznej, zgodnie z charakterystycznym dla Szekspira odczuwaniem analogii i wzajemnego wpływu stanów duszy oraz zjawisk fizycznych w kosmosie, co wprost wykłada Ulisses w wielkiej mowie o straszliwych skutkach zakłócenia stopni kolejności (*degree*) w scenie 3 aktu I *Trojłusa i Kresydy*. Z tej burzy wprowadzie nawet oszalały władca może ostatecznie wyjść zwycięsko (jak Lir albo Leontes w *Opowieści zimowej*), to znaczy ozdrowieć, ale warunkiem koniecznym jest rozpoznanie (antyczna *anagnorisis*) swojego błędu i ukorzenie się, a zatem warunkiem tym jest wiedza. Nie chodzi tu jednak o wiedzę w czysto teoretycznym sensie, lecz o wiedzę sapiencjalną, zdolność rozpoznania pomiędzy dobrem a złem, prowadzącą do właściwego postępowania. Cnotą władcy jest „mieszana”, moralno-dianoetyczna cnota roztropności (*phronesis, prudentia*), a nie „wiedza czysta”; jeśli władca przesadnie oddaje się spekulacyjnym dociekaniom, zaniedbując rządzenia, to też, pomimo braku innych wad, spowodzić może – jako Prospero, książe Mediolanu w *Burzy* – nieszczęścia na siebie samego, własną córkę i poddanych, którzy wskutek zaniedbania przezeń czujności popadli we władzę nikczemnika.

Przeczytaj również: Władza u Szekspira - rozmowa z prof. Martą Gibińska

Co Szekspir może powiedzieć nam o konflikcie między klasycznym i nowożytnym rozumieniem polityki? Czy odnajdujemy w jego dziełach związki ze sposobem ujęcia władzy kojarzonym z postacią Machiavellego?

Jako człowiek swojej epoki – i jak inni dramaturdzy elżbietańscy jego pokolenia – Szekspir był oczywiście obeznany z makiawelicznym wzorem „księcia nowego” (*il principe nuovo*) i jego swoistą polityczną *virtù*, zredukowaną do ambicji zdobycia i utrzymania władzy, chociaż wątpliwe, aby znał dzieła Florentczyka „z pierwszej ręki”. Można raczej przypuszczać, że nieobca była druzgocąca krytyka Machiavellego dokonana przez jego rodaka, ostatniego angielskiego kardynała w XVI wieku, Reginalda Pole’a, który napisał, iż *Książę* zdaje się być napisany pazurem diabła, a nie ręką ludzką. W dziełach Szekspira jest wyjątkowo bogata reprezentacja politycznych makiawelistów, a jeden z jego bohaterów – książę Gloucester, czyli późniejszy Ryszard III, który pojawiając się po raz pierwszy na scenie w *Henryku VI* oznajmia, iż postanowił na łotra się zmienić, chełpi się tym, że mógłby uczyć w szkole „przestępnego Makiawela” (*Henryk VI*, część trzecia, akt III, scena 2). Szekspirowskimi „Makiawelami” są również między innymi: Klaudiusz w *Hamlecie*, Jago w *Otellu*, Edmund i obie złe córki Lira w *Królu Lirze*, lady Makbet, Antonio i Sebastian w *Burzy*. Zachodzi jednak kolosalna różnica pomiędzy przedstawieniem tego typu postaci przez Szekspira a na przykład jego rówieśnika, Christophera Marlowe’a (prawdopodobnie ateisty i mającego nadto w swojej biografii, zresztą tragicznie zakończonej, ponury epizod *agent-provocateur* elżbietańskich służb specjalnych). Marlowe jest wyraźnie zafascynowany swoimi bohaterami przekraczającymi wszelkie miary i zasady moralne, drwiącymi z wiary, a także arywistami pnącymi się – jak Tamerlan – z nizin ku szczytom, i nawet jeśli w zakończeniu potępia tegoż Tamerlana czy Faustusa, to daje się wyczuć, iż czyni to jedynie z przezorności osobistej, aby nie „podpaść” cenzurze, którą trudno było zwieść kamuflażem, że bluźnierstwa wobec Koranu nie dotyczą w żadnym wypadku Biblii. U Szekspira osąd moralny nikczemników jest szczery i przekonujący, a uniknąć potępienia mogą jedynie wyrażając

autentyczną skruchę. W jego świecie przedstawionym jest wyraźne rozróżnienie pomiędzy monarchami, których dusze są szlachetne, nawet jeśli dźwigają oni ciężar poważnych win (jak Henryk IV), postrzegając dotykające ich nieszczęścia jako słuszną karę, a tyranami z usposobienia, można by nawet rzec – z „powołania”. Dla Szekspira, tak samo jak dla św. Tomasza z Akwinu, król „panuje”, a tyran „uciska”, i różnica ta ma charakter wręcz ontologiczny, a nie tylko moralny czy psychologiczny. Współczucie (nie rzutuujące jednak na osąd moralny) może budzić jedynie ten tyran, który – jak Makbet – jest szlachetny „z natury”, ale popada w zbłądzenie (*hamartia*) i stacza się w zbrodnię królobójstwa, pociągającą za sobą kolejne, nie tylko pod wpływem namów złych „z natury” (jak jego żona), ale i zwodzących go sił piekielnych (wiedźm).

Jak można postrzegać relacje między ujęciem polityczności u Szekspira, a tym w tragedii klasycznej?

Nowożytna tragedia angielska poczęła się z tragedii rzymskiej, czyli z Seneki; o oddziaływaniu tragików greckich trudno mówić właściwie aż do angielskiego romantyzmu (który zresztą na polu dramaturgii ponosił prawie same „chwalebne porażki”), a na dobrą sprawę aż do dramatów Eliota. Z Seneki Anglicy wzięli zarówno strukturę formalną (pięć aktów), jak główne motywy, czyli zemstę oraz ogólną atmosferę posępnej grozy i okrucieństwa, jeszcze wzmocnionego tym, że elżbietańscy nie krępowali się antyczną zasadą *decorum*, zakazującą ukazywania krwawych czynów na scenie. Jednakże na tle elżbietańskich standardów tzw. tragedii zemsty (*revenge tragedy*), w której obowiązek pomsty dotyczy członka rodziny, a bohaterowie są uwikłani w jakieś intrygi polityczne, Szekspir wykracza ostatecznie poza epatowanie coraz to większą makabreską i nawet perwersjami. Ostatecznie, lecz nie

od razu, bo młodzińczy *Tytus Andronicus* wpisuje się bez reszty w tę modę. Jednak *Hamlet*, będący przecież formalnie także „tragedią zemsty”, usuwa sam pierwotny nakaz wendetty na plan drugi, wysuwając na czoło zagadnienia moralne: racji usprawiedliwiających własnowolne wymierzanie sprawiedliwości, obowiązku uzyskania pewności co do winy zbrodniarza, wreszcie powinności przywrócenia ładu (*order*) w zbiorowości, a nie tylko pomszczenia prywatnej krzywdy.

Przeczytaj również: Szekspir i mitologia nowoczesności – artykuł Pawła Grada

**Wokół czego rozgrywają się szekspirowskie konflikty o władzę?
Czy ich istotą jest starcie odmiennych wartości, czy raczej
zderzenia ślepych sił i namiętności?**

Po ponad dwustu latach życia w świecie rozdieranym konfliktami wzniesionymi przez polityczne utopie i ideologie (mające ambicję zastąpienia religii jako głównego wyznacznika światobrazu) mamy odruchowy wręcz nawyk uważania za *polityczny* taki dramat, którego protagoniści są nośnikami jakichś doktryn czy przeciwstawnych stanowisk politycznych. Polski teoretyk teatru – Jerzy Braun nazwał to *teatrem antynomialnym*, czyli wyrażającym zrodzoną przez rewolucję antynomię społeczną dwu stronnictw: prawa Bożego i prawa ludzkiego. W takim dramacie (którego modelowym przykładem jest *Nie-Boska komedia*) walczą ze sobą reprezentanci przeciwstawnych „partii”: monarchiści i republikanie, arystokraci i demokraci, faszyci i komuniści etc. Niczego takiego nie znajdziemy u Szekspira, który żył w epoce jeszcze przedideologicznej, aczkolwiek z jednym znaczącym wyjątkiem *Koriolana*, gdzie tytułowy bohater *expressis verbis* wypowiada poglądy antydemokratyczne, jego zaś oponenti – trybuni

ludowi – antyarystokratyczne. Zauważmy jednak, że ów wyjątek dotyczy dramatu, którego akcja osadzona jest w republice, a więc w ustroju, który można zdefiniować przez nieobecność instytucji koronnego władcy, wieńczącego bezdyskusyjnie porządek polityczny, przeto rywalizacja czynnika arystokratycznego i demokratycznego, niemających arbitra, wpisana jest w naturę tego systemu tworząc wiecznie chwiejną nierównowagę. Wszędzie indziej, gdzie toczą się „gry o tron”, nikt nie kwestionuje samej instytucji, tylko są tacy, co chcą ją – nieprawowicie – zawłaszczyć, siłą rzeczy zatem motorem działań staje się namiętność władzy. Nie należy jednak postrzegać tego wyłącznie w kategoriach psychologicznych (to zła spuścizna XIX-wiecznej, głównie romantycznej, szekspiologii, lubującej się w wypreparowywaniu „charakterów”), bo owo starcie ma wymiar metafizyczny: jest to zawsze próba sił między ładem hierarchicznym, odwzorowującym ład stworzenia, a destrukcyjnym nieładem, zaczynającym się w duszach owładniętych *hybris*.

Jaką legitymizację znajduje władza i jej poczynania w dramatach Szekspira? Jakie są cele, ku którym ma dążyć?

Tu sprawa jest całkowicie jasna: Szekspir jest „ultrasem” monarchicznego legitymizmu, który bezkompromisowo odrzuca wszelką uzurpację. Hamlet, nawet kiedy jeszcze nie zostanie powiadomiony o bratobójczej zbrodni swego stryja, nie może pogodzić się z tym, że Klaudiusz „wtrynił się na tron” należny jemu jako naturalnemu sukcesorowi. Uzurpacja jest „tyranią formalną” nawet wówczas, kiedy obalony, ale prawowity, władca (jak Ryszard II) popełniał niesprawiedliwości, a uzurpator (czyli Henryk IV) został pokrzywdzony i przewyższał go cnotami zdobiącymi władcę. Prawowitego króla czyni też *persona mixta* (osobą podwójną, czyli

posiadającą drugie i niezniszczalne, łączące się po jego śmierci z osobą fizyczną sukcesora, „ciało polityczne”) i „świątynią Boga” kościelny obrzęd namaszczenia, a „zmyć balsamu z pomazańca króla / nie zdoła wszystka woda oceanów, / ni głos znikomych ludzi strącić tego, / w kim sobie Pan Bóg wybrał zamieszkanie” (*Ryszard II*, akt III, scena 2). Cel zaś rządzenia najjaśniej chyba wykląda Szekspir – w duchu organicystycznym, jako dążenie uporządkowanego dobra całości – w słowach doradców Henryka V: księcia Exeter, opisującego „członki państwa, wielkie, średnie, małe / jak instrumenta jednego koncertu”, które „w jedną harmonię zlewają się zarazem”, oraz arcybiskupa Canterbury dopowiadającego, iż „dlatego Niebo człowieka organom / porozdzielało różne powinności, / a wszystkich praca w ruchu nieustannym / do wspólnej dąży mety – posłuszeństwa”, co pozostaje w zgodzie z prawami natury ustanowionymi przez Stwórcę dla całego stworzenia, gdyż „podobnym prawem natury i pszczoły / dają królestwom naukę porządku, / bo mają króla i różne urzędy” (*Henryk V*, akt I, scena 2).

Z prof. Jackiem Bartyzelem rozmawiał Karol Szczerbiński

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