

WILLIAM SHAKESPEARE'S HAMLET

A KENNETH BRANAGH FILM

DEBATA

L
O
G
O
S

3 (10) 2025

CASTLE ROCK
ENTERTAINMENT

PRESENTS

"HAMLET"

MUSIC BY PATRICK DOYLE

EDITOR NEIL FARRELL

PRODUCTION DESIGNER TIM HARVEY

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ALEX THOMSON, B.S.C.

PRODUCED BY DAVID BARRON

ADAPTED FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY KENNETH BRANAGH

CASTLE ROCK ENTERTAINMENT IS A COLUMBIA PICTURES COMPANY

CASTLE ROCK ENTERTAINMENT
A COLUMBIA PICTURES COMPANY

COLUMBIA PICTURES

PHOTOGRAPHED AND PRESENTED
IN 70 MM FORMAT

Starring (in alphabetical order)

Kenneth Branagh

Julie Christie

Billy Crystal

Gerard Depardieu

Charlton Heston

Derek Jacobi

Jack Lemmon

Rufus Sewell

Robin Williams

Kate Winslet

AT THEATRES SOON

Visit the HAMLET Web Site at <http://hamlet-movie.com>

PRZED SŁOWIE

What do you read, my Lord?

Words, words, words

17 grudnia w naszej szkole odbędzie się wyjątkowe spotkanie w ramach zajęć **Centrum Kultury** – debata poświęcona *Hamletowi* Williama Szekspira. Niniejszy numer *LOGOSU* powstał, by przygotować uczniów, nauczycieli i miłośników literatury do tej rozmowy. Znajdziecie tu teksty, które pomogą zrozumieć, dlaczego dramat sprzed czterystu lat wciąż porusza, prowokuje i nie daje się zamknąć w jednej interpretacji.

Rozpoczynamy od rozmowy z samym **Szekspirem**, w której autor *Hamleta* opowiada o duchowych przemianach człowieka przełomu epok – o „czasie, który wypadł z trybów” i o bohaterze rozdartym między wiarą a rozumem, świadomością a działaniem. W dalszej części czytelnik znajdzie rozmowę z **Kennethem Branaghem**, reżyserem monumentalnej ekranizacji *Hamleta* z 1996 roku. Branagh tłumaczy, dlaczego przeniósł akcję w realia **wiktoriańskiej Anglii**, gdzie „błyszczące pałace kryją pod sobą rozpad porządku moralnego”, i jak jego Hamlet stał się człowiekiem nowoczesnym – pełnym wątpliwości, ale też odwagi myślenia.

W numerze znalazły się również filozoficzne i literackie komentarze – od **Freuda**, który widział w *Hamlecie* dramat nieświadomości i winy, po **Nietzschego** i **Schelera**, rozważających tragizm jako napięcie między poznaniem a działaniem. Nie zabrakło też głosu **Herberta**, który w *Trenie Fortynbrasa* przywraca Szekspirowi wymiar moralnej refleksji nad światem po utracie ładu.

Prawie każdy z tekstów poprzedza **krótka rozmowa z jego autorem**, która ma pomóc czytelnikowi dostrzec najważniejsze wątki, pytania i idee zawarte w danym eseju. Dzięki temu numer *LOGOSU* staje się nie tylko zbiorem tekstów o *Hamlecie*, ale także przewodnikiem po świecie myśli i interpretacji, które towarzyszą tej tragedii od czterech stuleci.

Każdy z zamieszczonych materiałów tworzy wspólnie wielogłosową opowieść o człowieku stojącym na granicy sensu. *Hamlet* to już nie tylko bohater literacki — to zwierciadło naszej epoki, w której rozum nie zawsze daje ukojenie, a duchowość wciąż szuka języka dla własnych pytań.

Mamy nadzieję, że lektura tego numeru stanie się **intelektualnym wprowadzeniem do debaty** i że dzięki niej rozmowa o *Hamlecie* będzie czymś więcej niż szkolnym ćwiczeniem – będzie próbą zrozumienia nas samych.

Hamlet, czyli człowiek, który wie za dużo
z Williamem Szekspirem (autorem *Hamleta*)
specjalnie dla LOGOSU
w imieniu Redakcji rozmowę przeprowadził
Krzysztof Chlipalski

LOGOS

Panie Williamie, wielu uważa *Hamleta* za najgłębszy dramat, jaki kiedykolwiek powstał. Proszę powiedzieć, od czego to wszystko się zaczęło. Czy tworzył Pan tę sztukę, myśląc o historii, polityce, teatrze — czy raczej o człowieku?

SZEKSPIR

Wszystko zaczęło się od *niepokoju*. Nie od fabuły, nie od zemsty, ale od pytania o człowieka. W czasach, gdy pisałem *Hamleta*, Europa zaczynała się zmieniać — stary świat wiary, harmonii i boskiego ładu tracił moc. Te wszystkie wielkie nazwiska: Luter i jego reformacja, Machiavelli, Kopernik, Giordano Bruno, Montaigne, Michał Anioł, Durer... Wszyscy oni tworzą to nowe uniwersum. Co to dla mnie znaczyło. Otóż człowiek zostawał sam ze swoim rozumem, sumieniem, strachem. Czułem to pod skórą. Z tego powstał Hamlet — człowiek, który wie zbyt wiele, by wierzyć prosto, i zbyt mało, by mieć pewność.

LOGOS

Gdyby Pan był czytelnikiem, nie zaś autorem tego arcydramatu, czy dla Pana Hamlet stałby się bohaterem raczej zagubionym, czy bohaterem nieporadnym? Zadaję to pytanie na samym początku, bowiem ta kwestia stanowić będzie chyba sedno naszej debaty, do której ta rozmowa jest niejako wprowadzeniem. A zatem: kim jest Pana i dla Pana Hamlet?

SZEKSPIR

Gdybym sam był czytelnikiem tej tragedii, a nie jej autorem, co w zasadzie na jedno chyba wychodzi (*śmiech*), powiedziałbym, że Hamlet nie jest ani zagubiony, ani nieporadny — on jest *zbyt świadomy*. To właśnie świadomość, a nie słabość, czyni go tragicznym. Większość ludzi działa, nie myśląc; Hamlet myśli tak głęboko, że każdy czyn staje się dla niego pytaniem. W tym tkwi jego dramat.

Nie nazwałbym go więc „zagubionym” — on aż za dobrze widzi świat, rozumie jego fałsz, dwuznaczność, brak porządku. To inni są zagubieni, bo żyją w *złudzeniu sensu* — podkreślam to sformułowanie. Hamlet wie, że sens jest zawsze niepewny, że świat, w którym zbrodnia miesza się z obowiązkiem, a miłość z winą, nie daje prostych odpowiedzi.

„Nieporadny”? Gdzież tam! Przecież on potrafi działać — zabija Poloniusza, wysyła Rosencrantza i Guildensterna na śmierć, wymyśla pułapkę na Klaudiusza. Ale jego czyny nie przynoszą ulgi, bo nie rozwiązują tego, co naprawdę go dręczy: rozdźwięku między tym, co wie, a tym, co czuje.

Hamlet to człowiek stojący na granicy epok. Na uskoku istnienia. Urodził się w świecie, w którym wciąż obowiązuje wiara w boski ład, ale jego umysł należy już do nowoczesności — pełnej wątpliwości, kryzysu i samotności. Dlatego jest mu tak trudno działać: stary porządek nie wystarcza, a nowy jeszcze nie istnieje.

Jeśli więc miałbym odpowiedzieć wprost: Hamlet nie jest zagubiony, lecz *przedwcześnie przebudzony*. Zbyt wcześnie zobaczył, jak świat naprawdę wygląda — i nie potrafi już żyć w iluzji. To dlatego nie jest bohaterem czynu, tylko świadomości. I dlatego jego walka kończy się nie zwycięstwem, ale poznaniem.

A może właśnie w tym tkwi jego siła? Bo zagubiony bohater potrzebuje przewodnika, a Hamlet staje się przewodnikiem dla nas wszystkich — uczy, jak żyć w świecie, w którym pewność przestała istnieć.

LOGOS

Współczesny historyk idei Alexander Koyré napisał, że nowożytność to przejście od *vita contemplativa* do *vita activa* — od życia kontemplacji do życia działania, od patrzenia na świat do jego podporządkowania. Czy Pana *Hamlet* nie jest dramatem właśnie tego momentu, gdy człowiek odrzucił świat takich wartości jak doskonałość, harmonia, znaczenie czy cel, gdy nastąpił rozwód świata wartości i świata faktów?

SZEKSPIR

Tak, bardzo to trafne. W moim wieku człowiek przestał kontemplować, a zaczął badać, mierzyć, podbijać. Średniowiecze modliło się do Boga, renesans podziwiał Jego stworzenie, a nowoczesność zaczęła Bogiem wręcz rządzić, by ostatecznie się go wyprzeć. Hamlet stoi między tymi światami. On wciąż nosi w sobie ducha kontemplacji, rozmyślania, a zarazem już czuje ciężar nowego świata, który wymaga czynu, działania, pragmatyzmu. To rozdarcie to jego tragedia — i tragedia naszej cywilizacji.

LOGOS

Czy to właśnie miał Pan na myśli, gdy kazał Hamletowi powiedzieć: „Czas wypadł z trybów”?

SZEKSPIR

Tak! Właśnie to. „Czas wypadł z trybów” — „The time is out of joint” ...

LOGOS

Bardzo plastyczny obraz — świat jest u Pana ręką wyłamaną w stawie...

SZEKSPIR

Dokładnie! Tak to trzeba rozumieć, jako to okrzyk człowieka, który widzi, że świat jako jego własna ręka się rozpadł, wyskoczył ze stawu. Ból! Przerazający ból. I ten krzyk, że wszystko, co kiedyś było na swoim miejscu — Bóg w niebie, król w zamku, człowiek w porządku natury — przestało działać. Czas, który miał prowadzić ku wieczności, teraz biegnie donikąd. Hamlet to nie tylko syn zamordowanego króla. To pierwszy nowoczesny człowiek — osamotniony, świadomy, boleśnie wolny. On wie, że nie ma już jednego porządku świata, że każda prawda jest sporna, a każda wiara zraniona.

LOGOS

Ale jest w nim heroizm — można powiedzieć idealizm, bo jednak dodaje — jak to tłumaczy na polski Stanisław Barańczak: „Biada mi, że to mnie przypadło go naprawiać”

SZEKSPIR

Tak rzeczywiście napisałem:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

Tak, to prawda — w tym zdaniu jest i rozpacz, i heroizm. Hamlet nie tylko skarży się na swój los, on przyjmuje na siebie ciężar niemożliwego zadania. To nie jest lament, to wyznanie odpowiedzialności. On wie, że świata naprawić się nie da, a mimo to czuje, że musi próbować. W tym tkwi jego tragiczna wielkość. Bo prawdziwy idealizm nie polega na wierze w łatwe zwycięstwo dobra, lecz na tym, że działa się, choć się wie, że nie ma pewności. Hamlet mówi: „Czas się rozstroił”, a jednak w tym rozstrojonym czasie decyduje się pozostać człowiekiem. To jest jego naprawa — nie świata, ale — moim zdaniem — samego siebie wobec świata.

LOGOS

Hamlet to więc postać przełomu, jakby ostatni humanista, który nagle traci wiarę w sens humanizmu?

SZEKSPIR

Tak, to bardzo trafne określenie. Hamlet jest dzieckiem humanizmu. On na pewno na swoich studiach w Wittenberdze — przypominam to miasto Lutra — czytał te wszystkie renesansowe foliały Erazma z Rotterdamu, tak samo zresztą jak i Luter, ale Hamlet już nie wierzy w jego siłę Erazma, nie wierzy w humanizm. Humanizm mówił: człowiek jest miarą wszechrzeczy. Hamlet odpowiada: a jeśli sam człowiek jest złamany? Widziałem wokół siebie świat, w którym rozum miał zastąpić wiarę, a władza miała zastąpić sumienie. To był świat, który się „rozregulował”. Hamlet to echo tego rozregulowania — świadomość, która nagle straciła grunt pod nogami.

LOGOS

Wielu czytelników widzi w nim prekursora egzystencjalizmu. Albert Camus pisał o absurdzie istnienia i o buncie człowieka wobec świata, który nie ma sensu. Czy Hamlet też jest takim buntownikiem?

SZEKSPIR

Camus to duchowy potomek Hamleta. On również zrozumiał, że człowiek musi działać mimo absurdu. Hamlet pyta „być albo nie być”, ale to nie pytanie o samobójstwo — to pytanie o sens życia, gdy wszystkie odpowiedzi zawodzą. On wie, że „być” oznacza działać, cierpieć, myśleć, wybierać. Ale też wie, że każdy wybór jest skazany na błąd. Dlatego jest tak ludzki.

Camus powiedział kiedyś: „Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym”. Hamlet by na to odpowiedział: „Trzeba wyobrazić sobie człowieka myślącego — i cierpiącego z tego powodu”.

Ale poszedłbym dalej i powiedział o wielkim rosyjskim filozofie przełomu XIX i XX wieku — Lwie Szestowie, który z pojęcia tragiczności uczynił zasadę świata. Szestow jest mi bardzo bliski, ponieważ — jak ja w *Hamlecie* — widział w człowieku istotę zawieszoną między wiarą a rozpaczą. Jego myśl wyrasta z przekonania, że rozum, logika, filozofia nie ocalą nas przed cierpieniem. Że dopiero wtedy, gdy człowiek zobaczy bezsilność własnego poznania, może naprawdę spotkać siebie i Boga. Szestow określał to rosyjskim słowem „bezpoczwiennost’”, co można przełożyć albo jako niezakorzenie, albo dosłownie „bezpodłogowość” w znaczeniu braku punktu oparcia. To jest właśnie doświadczenie Hamleta: rozum, który nie wystarcza, by uleczyć duszę. I człowiek spada we wszystkich kierunkach jednocześnie. Szestow

mówił, że prawdziwa mądrość zaczyna się tam, gdzie kończy się pewność. I Hamlet to przeżywa — nie wie, nie rozumie i miota się, jak wielu innych wczoraj i dzisiaj.

To, co łączy Hamleta, Camusa i Szestowa, to przekonanie, że życie nie potrzebuje gwarancji sensu, by było warte przeżycia. Człowiek musi myśleć, choć wie, że myślenie boli; musi działać, choć świat jest absurdalny; musi wierzyć, choć wie, że jego wiara jest krucha. I w tym właśnie zawiera się jego tragiczna godność.

Hamlet, tak jak Syzyf i jak człowiek u Szestowa, jest samotny wobec ciszy świata. Ale w tej samotności zachowuje świadomość — jedyną rzecz, której nie może mu odebrać ani los, ani śmierć. I może właśnie dlatego jego dramat jest dramatem wszystkich czasów.

LOGOS

Martin Heidegger mówił, że człowiek może żyć w sposób „autentyczny” lub „nieautentyczny” — to znaczy: albo naprawdę doświadczać własnego istnienia (*Dasein*), albo uciekać w codzienność (*Alltäglichkeit*), w to, co anonimowe, w to, co „wszyscy robią” (*das Man sagt...*). Czy taka interpretacja pasowałaby do bohatera Pańskiej sztuki?

SZEKSPIR

Bardzo. Heidegger zrozumiał coś, co ja próbowałem pokazać dramatem. Hamlet jest rozdarty właśnie między tymi dwoma sposobami istnienia. Z jednej strony mógłby żyć jak inni: jeść, spać, wykonywać obowiązki dworu, kłaniać się królowi. To byłoby życie „nieautentyczne” — takie, które chroni przed pytaniem o sens. Ale Hamlet nie potrafi w nim pozostać. On musi zadać pytanie, nawet jeśli ono go zniszczy. To Heideggerowska głębia rozumienia człowieka jako „bycie-ku-śmierci” (*Sein zum Tode*). To życie Hamleta życiem Hamleta, skazanie na własne istnienie i podjęcie własnego losu — to wszystko czyni go autentycznym.

Autentyczność u Heideggera rodzi się w obliczu śmierci — wtedy człowiek przestaje grać, przestaje się oszukiwać. Hamlet również patrzy śmierci w oczy: widzi rozkładające się ciało ojca, trzyma w dłoni czaszkę Yoricka, rozmawia z grabarzem. Wreszcie zabija i jest zabity. Każde z tych doświadczeń uczy go prawdy o przemijaniu i o tym, że życie ma wartość tylko wtedy, gdy jest świadome własnego końca.

Hamlet jest więc wędrowcem między światem autentyczności i nieautentyczności. Wchodzi w tłum, rozmawia z ludźmi, udaje szaleńca, ale nigdy nie przestaje pytać. To go odróżnia od reszty — Klaudiusza, Poloniusza, dworzan — oni *żyją*, ale bez świadomości. Hamlet *myśli*, więc cierpi. A może właśnie dlatego jest bardziej żywy — bardziej istniejący — od nich wszystkich.

Heidegger powiedział: „*Bycie ku śmierci to najważniejsza możliwość człowieka.*” Hamlet tę możliwość wypełnia — i dlatego, choć ginie, pozostaje najbardziej autentycznym spośród żyjących.

LOGOS

Heidegger podobno w ogóle się nie śmiał. W *Hamlecie* zaś często pojawia się śmiech — gorzki, ironiczny. Zwłaszcza w scenie z grabarzami. Niektórzy twierdzą, że Pan śmieje się z tego, co przerażające.

SZEKSPIR

Śmiech to jedyny sposób, by znieść grozę istnienia. W scenie z grabarzami chciałem pokazać, że śmierć nie jest majestatem, lecz faktem. Że nawet ona podlega ludzkiemu absurdowi. Grabarz żartuje, kopiąc grób, a Hamlet, trzymając czaszkę Yoricka, uśmiecha się przez łzy. To śmiech nie bluźnierczy, lecz mądry. Bo tylko śmiech pozwala spojrzeć w oczy nicości, nie tracąc człowieczeństwa.

Ta scena jest jak memento, ale też jak groteskowe *katharsis*. Hamlet rozumie w niej, że wszyscy — królowie, błazny, filozofowie — kończymy tak samo. Ziemia przyjmuje wszystkich równo. I w tym jest pewna sprawiedliwość, której życie mu odmówiło. Ale nie stanowi to pocieszenia.

LOGOS

Czy to znaczy, że śmierć w Pana dramacie nie jest końcem, ale nauką?

SZEKSPIR

Tak i nie. Śmierć jest oczywiście lustrem, w którym widać prawdę o życiu. To jedyny moment, gdy wszystko staje się jasne. Hamlet nie boi się śmierci — boi się życia, które nie ma sensu. I tego świata, z którego żaden jeszcze wędrowiec nie wrócił” (poza łazarzem). Mówi o tym w monologu. Z drugiej strony śmierć nie jest lustrem, bo nic nie odbija, jest czystą negatywnością. Absolutem tajemnicy, która bez wiary staje się rozpaczą.

LOGOS

Chciałbym zapytać o pewien szczegół, o którym pisał Zygmunt Kubiak. Zwrócił on uwagę, że w jednej z najstarszych wersji Pańskiej tragedii scena śmierci Hamleta wyglądała inaczej, niż przywykliśmy ją oglądać. Podobno słowa „The rest is silence” nie zostały wypowiedziane jasno — poprzedzał je jakby bełkot, charczący oddech, kilka niezrozumiałych dźwięków umierającego bohatera. Dopiero po nich pada owo krótkie zdanie, które później nabrało niemal metafizycznego znaczenia. Czy mógłby Pan powiedzieć coś o tym pierwotnym kształcie zakończenia?

SZEKSPIR

Tak, to prawda. W pierwotnej wersji śmierć Hamleta nie była czysta ani spokojna — nie była też pięknym, poetyckim gestem, lecz dramatem ciała. Chciałem, żeby widz zobaczył człowieka, który w chwili przejścia traci władzę nad słowem. Dlatego te niezrozumiałe dźwięki, o których wspomina Kubiak, są ważniejsze, niż się wydaje: one oznaczają, że nawet język — największe narzędzie świadomości — załamuje się w obliczu śmierci.

Hamlet, który przez cały dramat władał słowem, który rozbierał świat na znaczenia, analizował każde zdanie, w ostatniej chwili już nie może mówić. To jego ostateczne poznanie: świadomość, że granicy śmierci nie da się wyrazić językiem. I dopiero wtedy, gdy z tej niemocy rodzi się ostatni, prawie wyszeptany oddech — pada zdanie „The rest is silence”.

Nie jest to wyznanie filozofa, który zaakceptował los. To raczej echo utraty — świadectwo, że prawda o życiu jest poza słowem. Hamlet *chciałby* jeszcze coś powiedzieć, coś dopowiedzieć (zawsze chcemy coś jeszcze dopowiedzieć), ale już nie może. W tym „milczeniu” mieści się wszystko, co przekracza teatr i myśl — czysta granica ludzkiego istnienia.

Napisałem, że „czas wypadł z trybów” — ale w tej scenie z trybów wypada również język. I zostaje tylko cisza, która mówi więcej niż wszystkie monologi razem, bo Hamlet niczego już do kupy nie złoży — tak to się mówi: „*he won't get that shit together*”, bo stanie się czaszką Hamleta-Yoricka.

LOGOS

No właśnie, czaszka Yoricka stała się dla wielu symbolem tego najbardziej charakterystycznego zderzenia Pana bohatera ze śmiercią. To nie pierwszy zresztą Pana dramat, który mówi o dramacie śmierci. Czy zechciałby Pan coś na ten temat jeszcze powiedzieć?

SZEKSPIR

To bardzo trafne spostrzeżenie. Śmierć w moich dramatach nigdy nie jest tylko końcem — jest zwierciadłem, w którym człowiek widzi samego siebie bez masek. Czaszka Yoricka to nie tylko szczątka błazna; to najczystszy obraz przemijania, ale też wspomnienie życia. Hamlet, trzymając ją w dłoni, nie patrzy na kość — on widzi śmiech, słowa, dzieciństwo, wszystko, co zniknęło. I w tym momencie rozumie coś, co wielu z nas próbuje zapomnieć: że śmierć nie jest przeciwieństwem życia, lecz jego częścią.

To, co mnie zawsze interesowało, to nie sama śmierć, ale sposób, w jaki człowiek jej doświadcza. W *Makbecie* śmierć przychodzi z poczucia winy i zniszczenia sumienia. W *Królu Learze* — jest dramatem miłości i utraty. W *Hamlecie* — to śmierć, która staje się poznaniem. Hamlet nie ucieka od niej, ale zbliża się do niej, jak do tajemnicy, która wreszcie może przynieść... niepojęty spokój.

W tym sensie scena z czaszką Yoricka to moment olśnienia. Hamlet widzi w niej całą prawdę o człowieku — że każdy śmiech, każdy pocałunek, każde słowo kończy się w prochu, ale to nie znaczy, że było daremne. Wręcz przeciwnie: w tym, że coś przemija, tkwi jego piękno.

To dlatego Hamlet na końcu potrafi powiedzieć: „Niech się dzieje”. To nie jest rezygnacja. To jest zrozumienie, że śmierć nie odbiera sensu życiu — ona go dopełnia. Właśnie wtedy Hamlet staje się naprawdę wolny, niczym Syzyf Camusa.

LOGOS

Wróćmy do teatru. Hamlet przygotowuje spektakl, żeby ujawnić zbrodnię Klaudiusza. Poloniusz mówi wtedy: „Na wędkę kłamstwa złapać karpia prawdy”. Czy naprawdę wierzy Pan, że prawda może się ujawnić przez kłamstwo?

SZEKSPIR

Oczywiście. To cały sens sztuki. Teatr jest kłamstwem, które prowadzi do prawdy. Bo w świecie, w którym wszyscy udają, tylko ten, kto wie, że gra, może być szczery. Hamlet nie ufa słowom, więc sięga po teatr — po lustro, które pokazuje to, czego ludzie boją się nazwać.

Na scenie prawda może się odsłonić, bo widz jest bezbronny. W życiu zawsze zakładamy maski. W teatrze możemy je zrzucić, właśnie dlatego, że są grą. To wielki paradoks: kłamstwo sztuki staje się czystszy zwierciadłem niż samo życie.

LOGOS

Czy to właśnie dlatego Hamlet jest tak samo aktorem, jak bohaterem?

SZEKSPIR

Tak. Hamlet nie tylko żyje w teatrze — on go rozumie. On wie, że ludzie grają, że władcy grają role, że uczucia też są często reżyserowane. Ale właśnie dlatego on sam próbuje pisać własny scenariusz. To akt desperacji, ale też twórczości. Człowiek staje się wolny wtedy, gdy rozumie, że jego życie jest opowieścią — i że może ją świadomie opowiadać.

LOGOS

W *Hamlecie* każda postać wydaje się ważna, nawet ta pozornie nieistotna. Kim są dla Pana Rosencrantz i Guildenstern? Widzimy ich krótko, a jednak ich los budzi współczucie.

SZEKSPIR

Rosencrantz i Guildenstern to nie złoczyńcy, lecz ludzie przeciętni. Dobrzy, ale bezmyślni. Nie wiedzą, że uczestniczą w cudzej tragedii. Są jak urzędnicy losu — wykonują rozkazy, nie zastanawiają się nad ich sensem. Ich śmierć to symbol śmierci sumienia przez obojętność.

Napisałem ich, żeby pokazać, że największe zło na świecie nie rodzi się z nienawiści, ale z braku refleksji. To nie demony, to zwykli ludzie, którzy nie umieją powiedzieć „nie”.

LOGOS

A Poloniusz? Często na scenie przedstawiany jest jako postać śmieszna, intrygant, biurokrata. Ale czy nie kryje się w nim też coś tragicznego?

SZEKSPIR

Owszem. Poloniusz to człowiek, który wierzy w porządek, w reguły, w rozsądek. Jego życie jest uporządkowane jak szuflada. I właśnie dlatego ginie — bo nie rozumie świata, w którym porządek już się skończył. Jest symbolem starej epoki, która jeszcze nie wie, że umarła.

A jednak mam dla niego pewną czułość. Poloniusz pragnie dobra — tylko myli dobro z kontrolą. I płaci za to życiem.

LOGOS

Wróćmy jeszcze do Hamleta. On sam mówi, że „świat jest więzieniem”. Czy czuje Pan, że w tym zdaniu jest coś więcej niż metafora polityczna?

SZEKSPIR

Oczywiście. Dania to nie tylko kraj. To stan ducha. Świat Hamleta jest więzieniem, bo jest pełen pozorów, obowiązków, zakazów. Ale największe więzienie to to, które człowiek nosi w sobie. Hamlet jest więźniem własnej świadomości. Wie za dużo, czuje za głęboko, myśli za długo. Dlatego każdy jego krok ciąży jak wyrok.

LOGOS: Czy to nie przypomina Freuda — który później powiedział, że człowiek jest wrogiem samego siebie, bo jego świadomość jest źródłem cierpienia?

SZEKSPIR

Freud ujął to naukowo, ja — poetycko. Ale mówimy o tym samym. Hamlet cierpi, bo jego umysł nie zna spoczynku. Myśl jest jego błogosławieństwem i przekleństwem. To pierwszy bohater, który cierpi z powodu własnej świadomości.

LOGOS

Jak pan wie, pana teatr pokochali miłością absolutną romantycy. Świat duchów bez pana chyba by w ich teatrze nie istniał. To słynne motto romantyczności, zdaje mi się, że widzę, gdzie przed oczyma duszy stało się motem do manifestu romantyzmu. W dziadach znajduje się również fragment mówiący o dziwach, które nie śniły się waszym filozofom. Jak pan rozumie, to ten zachwyt światem duchów, romantyczny zachwyt światem duchów i czym dla pana był świat duchów pojawiający się przecież nie tylko w Hamlecie.

SZEKSPIR

Ach, romantycy! Kocham ich za tę gorącą wiarę, że duch jest rzeczywistością większą niż ciało. I za to, że w moich zjawach zobaczyli coś więcej niż tylko teatralny efekt dymu i światła. Dla nich — i chyba słusznie — świat duchów był *światem prawdy*, której nie da się wyrazić w języku codziennym.

„Zdaje mi się, że widzę, gdzie przed oczyma duszy” — oto właśnie teatr ducha. Bo czyż nie o to chodzi w całym moim pisaniu? Nie o to, co oczy widzą, ale o to, co dusza, przeczuwając coś, widzi głębiej. Duchy w moich sztukach — w *Hamlecie*, w *Makbecie*, w *Burzy* — nie są z zaświatów, tylko z wnętrza człowieka. To zjawy naszego sumienia, pamięci, winy i pragnienia.

Kiedy pisałem scenę z duchem ojca Hamleta, nie myślałem o grozie, ale o rozpacz. Duch przychodzi, bo coś zostało przerwane — sprawiedliwość, porządek, więź między ojcem a synem, między światem ludzi a światem idei. To nie jest upiór, to *echo świata, który utracił harmonię*.

Romantycy, z Mickiewiczem na czele, zrozumieli to doskonale. Ich duchy nie straszą, one uczą, przypominają, że istnieje coś ponad rozum. „*Czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkiełko i oko*” — to mógłby powiedzieć Hamlet, gdyby przestał analizować i zaczął słuchać. A Mickiewicz, przywołując w *Dziadach* te wszystkie duchy i widma, tylko dopisał dalszy rozdział mojego teatru: teatru sumienia.

Nigdy nie chciałem tworzyć świata cudów. Chciałem stworzyć świat, w którym cud i wina istnieją w jednym człowieku. I dlatego duchy u mnie zawsze są dwuznaczne — mogą być boskim głosem, ale mogą być też omamem, szeptem wyobraźni, złudzeniem zrodzonym z żalu. Hamlet przecież nie wie, czy duch ojca mówi prawdę, czy jest kusicielem. I w tym właśnie tkwi tragizm — w braku pewności, w życiu między wiarą a sceptycyzmem.

Romantycy ten brak pewności uczynili źródłem twórczej siły. Dla nich duch był wolnością, a teatr stał się miejscem, gdzie duch mówi przez człowieka. I może dlatego tak mnie pokochali — bo ja też wierzyłem, że prawdziwy teatr zaczyna się tam, gdzie *rozum przestaje wystarczać*.

Świat duchów? To świat, w którym człowiek rozpoznaje samego siebie — w świetle i w cieniu. I dopóki mamy teatr, dopóki przychodzi Duch Ojca, dopóki ktoś pyta: „*czy to widzenie jest prawdą?*”, dopóty człowiek jeszcze żyje.

LOGOS

Fortynbras pojawia się na końcu, jak nowy porządek świata — człowiek czynu, żołnierz, władca. Czy to on jest zwycięzcą tej tragedii?

SZEKSPIR

W sensie ziemskim — tak. Ale duchowo nie. Fortynbras zdobywa królestwo, ale Hamlet zdobywa wieczność. Fortynbras reprezentuje nową epokę — świat żelaznej dyscypliny, polityki, skuteczności. Hamlet reprezentuje świat ducha. Jeden przetrwa w historii, drugi w sumieniu człowieka. I nie jestem pewien, który z nich naprawdę zwycięża.

LOGOS

Zbigniew Herbert w *Trenie Fortynbrasa* oddał głos temu nowemu porządkowi. Fortynbras mówi tam do Hamleta: „Nie byłeś do życia”. Jak Pan odebrałby ten wiersz?

SZEKSPIR

To niezwykle tekst. Herbert napisał monolog zwycięzcy, który mówi o przegranym z szacunkiem. Fortynbras rozumie, że Hamlet był kimś, kto nie potrafił żyć w świecie zwycięzców. Ale jego śmierć jest zwycięstwem innego rodzaju. Fortynbras mówi: „to ja będę rządził”, a jednak wie, że rządzi po poecie. I że jego władza jest tylko cieniem po tamtej mowie.

To wielki paradoks historii: poeci umierają, ale zostaje ich język.

LOGOS

Czy więc Hamlet naprawdę umiera?

SZEKSPIR

O, nie! On przechodzi w nas. Każdy, kto kiedykolwiek się zawahał, kto pytał o sens, kto cierpiał z powodu własnej wrażliwości — nosi w sobie cząstkę Hamleta. Można zabić człowieka, ale nie można zabić jego pytania. A Hamlet jest pytaniem, które nigdy się nie kończy.

LOGOS

Czy w tym sensie teatr jest przedłużeniem ludzkiego ducha?

SZEKSPIR

Tak. Teatr nie jest tylko miejscem przedstawienia, ale miejscem prawdy. To jedyne miejsce, gdzie człowiek może zobaczyć siebie bez zasłony. Dlatego w moim teatrze zawsze było trochę ironii, trochę wzniosłości, trochę śmiechu. Bo człowiek jest wszystkim naraz: świętym i błaznem, królem i grabarzem. Teatr to świątynia, w której składamy ofiarę z własnej ułudy.

LOGOS

Już zupełnie na koniec, chciałbym zapytać o pana stosunek do ekranizacji, adaptacji Kennetha Branagha, który, jak pan wie, przygotował czterogodzinną wersję *Hamleta* — bez skrótów! Co pan myśli o jego zamiśle o przygotowaniu *Hamleta* bez skrótów i przeniesieniu akcji na przełom XIX i XX wieku, na końcówkę XIX wieku?

SZEKSPIR

No, cóż, czterogodzinny *Hamlet* — to dopiero odwaga! W moich czasach teatr żył oddechem widza, jego niecierpliwością, gwarem sali, a nie filmową kamerą, która potrafi zatrzymać każdy szczegół. Ale muszę przyznać, że dzieło Kennetha Branagha ma w sobie coś, co szczerze podziwiam: powagę wobec słowa. On traktuje tekst jak świętość, nie jak przeszkodę. W epoce skrótów i uproszczeń jego decyzja, by *nie skracać* tragedii, jest aktem odwagi — i, śmiem powiedzieć, dowodem wiary w sens teatru, jaki ja sam znałem.

Przeniesienie akcji w czas końca XIX wieku to również gest znaczący. To epoka, w której kończy się pewien świat: świat wiary w rozum, postęp, porządek moralny. Wtedy rodzi się już nowoczesny niepokój, Freudowska introspekcja, świadomość tego, że człowiek nie zna samego siebie. Branagh wprowadza Hamleta właśnie w tę przestrzeń — między światłem epoki wiktoriańskiej a cieniem nadchodzącego wieku dwudziestego. I to bardzo trafne, bo *Hamlet* zawsze był dramatem o końcu pewnego ładu i o rodzeniu się nowego.

To, że Branagh zrealizował film w tak monumentalnej formie, nie jest przesadą. Hamlet jest przecież mikrokosmosem — w nim mieści się historia myśli Zachodu, od średniowiecznej teologii po nowoczesną psy-

chologię. I dlatego jego świat może być zarazem renesansowym zamkiem i pałacem z secesyjnymi lustrami. Branagh rozumie, że to nie jest opowieść o Danii, lecz o człowieku, który pyta o sens w epoce, gdy sens zaczyna się kruszyć.

Jest jeszcze coś. W wersji Branagha fascynuje mnie ten blask, przepych, teatralność. On pokazuje, że *Hamlet* to dramat o teatrze życia, o grze pozorów, o wystawności, pod którą kryje się pustka. Te złote korytaryze, te lśniące mundury — to tylko tło dla rozpaczającego człowieka. Branagh uchwycił paradoks mojego bohatera: to człowiek wśród splendoru, który już wie, że wszystko jest grą.

Więc, jeśli pyta mnie Pan, co myślę o tym filmie — odpowiem: to hołd, ale też rozmowa. Branagh nie próbuje mnie kopiować, tylko odpowiada na moje pytania swoim językiem, językiem końca wieku. I o to właśnie chodzi w sztuce: by każde pokolenie *przemówiło własnym głosem*. Gdyby Hamlet żył dziś, zapewne sam chciałby zagrać w tej wersji — może po raz pierwszy zrozumiałby, że jego szaleństwo i nasza nowoczesność są tym samym.

LOGOS

Proszę nam wybaczyć dociekliwość. Mieliśmy już kończyć, ale przypomina nam się adaptacja Andrzeja Wajdy, który w roli *Hamleta* obsadził Teresę Budzisz Krzyżanowską, kobietę, a sztukę swoją przedstawił jakby od strony kulis. Co pan myśli o takim pomysle kobiety jako *Hamleta*?

SZEKSPIR

Dociekliwość? To najlepszy komplement, jaki można zrobić autorowi tragedii, która żyje pytaniami. Nie mam więc czego wybaczać — przeciwnie, cieszę się, że pytacie o Wajdę.

Muszę powiedzieć: jego decyzja, by powierzyć rolę Hamleta kobiecie, jest odważna i bardzo trafna. Bo *Hamlet* nigdy nie był opowieścią o płci, lecz o świadomości. A świadomość nie ma płci — jest bólem myślenia. Kobieta w tej roli potrafi wydobyć coś, czego mężczyźni często nie potrafią: drzenie emocji, czułość wobec świata, ale też głęboki niepokój, który nie wynika z ambicji, tylko z wrażliwości.

Teresa Budzisz-Krzyżanowska, z tego, co widziałem — a wybaczone, twórcy mają swoje sposoby, by podglądać świat po śmierci — zagrała *Hamleta* tak, jakbym sam chciał go zobaczyć: nie jako bohatera, lecz jako człowieka w rozsypce, rozdartego między rolą a prawdą. Zresztą w ogóle ten efekt obcości jakie stwarza obsadzenie kobiety w roli mężczyzny jest już swego rodzaju teatralną grą pozorów, o której myśleć trzeba, gdy chodzi o *Hamleta* jako sztukę. Nie pierwsza to zresztą kobieta *Hamlet* i na pewno nie ostatnia.

To, co uderza mnie w takim pomysle, to wcale nie jakiś nowoczesny feminizm, tylko melancholia, świadomość, że *Hamlet* współczesny nie może już być księciem, tylko aktorem. Bo dziś każdy z nas odgrywa rolę — w pracy, w społeczeństwie, w relacjach — i nie zawsze wiemy, gdzie kończy się maska. Wajda zrobił z *Hamleta* opowieść o nas: o świecie, w którym prawda stała się kostiumem.

LOGOS

To, co Pan mówi o melancholii od razu zmusza do pewnych skojarzeń. W końcu Lars von Trier w swojej nomen omen *Melancholii* zapożyczył się u Pana Ofelii.

SZEKSPIR

Widziałem. Przepiękny film!

LOGOS

W związku z tym trzeba też zapytać o pana kobiece postacie: Ofelia, Gertruda... Abstrahując już o tego, że Pana postacie bywają często biseksualne lub w ogóle transowe.

SZEKSPIR

To bardzo dobre pytanie, bo kobiety w moich dramatach nie są jedynie tłem dla mężczyzn. Przeciwnie — często to one niosą prawdę, której mężczyźni nie są w stanie unieść. Ofelia i Gertruda to dwa zwierciadła Hamleta, dwa różne obrazy kobiecości, które razem tworzą pełnię ludzkiego doświadczenia: czystość i winę, wrażliwość i namiętność, uległość i bunt.

Ofelia to dusza przezroczysta, delikatna jak światło — jej tragedia polega na tym, że żyje w świecie mężczyzn, którzy nie potrafią słuchać. Hamlet kocha ją, ale jego miłość jest chora, skażona podejrzeniem i gniewem wobec matki. Ofelia ginie, bo nie umie grać w ten brutalny teatr władzy i pozorów. W jej śmierci jest więcej prawdy niż w życiu wszystkich na duńskim dworze.

Gertruda natomiast — to kobieta rozpięta między miłością a winą, między ciałem a władzą. W jej postaci chciałem pokazać, że namiętność nie jest przeciwieństwem moralności, lecz jej próbą. Wszyscy ją osądzają, a nikt nie pyta, co czuła. Hamlet widzi w niej zdradę, ale ja widzę w niej człowieka, który próbuje żyć w świecie, gdzie miłość i grzech są nierozdzielne.

A jeśli chodzi o androginiczność moich postaci — tak, często świadomie rozmywałem granice płci. Bo człowiek nie jest tylko mężczyzną albo kobietą. W każdym z nas mieszka dwoistość, energia męska i żeńska, rozum i intuicja, czyn i czułość. W teatrze ta dwoistość staje się widzialna. Przecież dawniej w moim teatrze wszystkie role kobiece grali mężczyźni — i nikt w tym nie widział bluźnierstwa, raczej symbol ludzkiej pełni.

Niektórzy mówią dziś „transowe”, a ja powiedziałbym raczej: „tragicznie ludzkie”. Bo moje postacie nie przynależą do jednej płci, jednej roli, jednego losu. Każda z nich próbuje przekroczyć granice — i w tym sensie każda jest trochę Hamletem.

Ofelia przekracza granicę szaleństwa, Gertruda — granicę wstydu, a sam Hamlet — granicę rozumu. Wszyscy oni są jednym wielkim pytaniem o to, czym w ogóle jest człowiek, kiedy traci pewność, kim ma być.

LOGOS

Panie Williamie, pański teatr — choć minęły już całe stulecia — wciąż wydaje się niezwykle aktualny. To teatr człowieka, który poszukuje sensu w świecie, z którego ład i porządek już dawno się wymknęły. Czy miał Pan świadomość, że właśnie taki widz — człowiek zagubiony, pytający, łaknący sensu — będzie w przyszłości pańskim najdoskonalszym odbiorcą?

SZEKSPIR

Gdybym mógł odpowiedzieć jednym słowem, powiedziałbym: tak. Bo człowiek, który wciąż *pyta*, jest zawsze moim widzem, moim czytelnikiem, moim bratem. Nigdy nie pisałem dla tych, którzy wszystko wiedzą. Pisałem dla tych, którzy *czują*, że *świat im się wymyka*, że porządek, którego szukają, jest jak lustro w mgle — widać w nim coś, ale nie do końca wiadomo co.

Teatr nie jest od dawania odpowiedzi. Teatr jest od zadawania pytań, od wstrząsania tym, co pewne. Kiedy Hamlet mówi: „*być albo nie być*”, on nie wygłasza traktatu filozoficznego — on szuka sensu w chaosie

własnej świadomości. To jest właśnie człowiek współczesny, człowiek, który utracił dawny kosmos, a nie znalazł jeszcze nowego. I może dlatego *Hamlet* wciąż powraca, bo każdy czas ma swoją wersję utraconego porządku.

Dawny świat był światem wiary i hierarchii — każdy znał swoje miejsce. Ale w moich czasach to już się rozpadało: astronomowie obalili sfery niebieskie, filozofowie zaczęli wątpić, a artyści odkryli, że w człowieku jest więcej ciemności, niż chcielibyśmy przyznać. To początek nowoczesności. A nowoczesność — to właśnie *głód sensu pośród ruin znaczeń*.

Człowiek, który dziś wchodzi do teatru z tym samym pytaniem co *Hamlet* — *kim jestem, po co cierpię, czy prawda w ogóle istnieje* — jest moim idealnym odbiorcą. Bo nie przychodzi po opowieść, lecz po spotkanie z samym sobą. Moje sztuki nie chcą moralizować. Chcą odbić w widzu jego własny niepokój, jak w lustrze.

Współczesny człowiek bardzo przypomina *Hamleta*: wykształcony, wrażliwy, rozumny, a jednak bezradny wobec chaosu, w którym żyje. Otacza go potęga wiedzy i techniki, a mimo to w środku czuje pustkę. Właśnie dlatego sądzę, że *Hamlet* jest dziś jeszcze bardziej aktualny niż wtedy, gdy pisałem. Bo to dramat o człowieku, który *utracił Boga, ale nie przestał Go szukać*.

Jeśli więc mówi Pan o moim doskonałym widzu — to nie ten, który zna wszystkie interpretacje, ale ten, który po przedstawieniu wychodzi w milczeniu. Bo wie, że coś w nim zostało poruszone, że pytanie „być albo nie być” wcale się nie skończyło. Taki widz, taka dusza — to dla mnie największy sens teatru. Bo teatr żyje nie na scenie, lecz w *człowieku, który po nim milknie i myśli*.

LOGOS

Dziękujemy, Panu. To rozmowa, która nie tylko oświecla *Hamleta*, ale też nasze czasy.

SZEKSPIR

Cieszę się. Każdy wiek potrzebuje swojego *Hamleta*. W waszym wieku pewnie żyje on w świecie ekranów i hałasu, ale jego pytanie wciąż brzmi tak samo: „kim jestem i co znaczy być człowiekiem?”. A jeśli ktoś potrafi to pytanie usłyszeć, nawet po czterystu latach, to znaczy, że teatr jeszcze nie umarł.

W dialogu wykorzystano współczesne interpretacje filozoficzne i literackie: refleksje Harolda Blooma z książki *The Invention of the human*, Aleksandra Koyrégo *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, idee egzystencjalizmu Alberta Camusa oraz Lwa Szestowa, psychoanalityczne spojrzenie Freuda oraz poetycki dialog Zbigniewa Herberta z tradycją Szekspira w postaci wiersza *Tren Fortynbrasa*.

ROZMOWA Z KENNETH’EM BRANAGHIEM

O FILMIE *HAMLET* (1996)



Kenneth Branagh (ur. 10 grudnia 1960 r. w Belfaście) – brytyjski aktor, reżyser i scenarzysta, jeden z najwybitniejszych współczesnych interpretatorów twórczości Szekspira. Ukończył Royal Academy of Dramatic Art w Londynie, a w wieku zaledwie 29 lat zdobył światowy rozgłos filmem *Henryk V* (1989), który przyniósł mu dwie nominacje do Oscara.

Branagh stał się symbolem artysty, który potrafi łączyć klasykę z nowoczesnością. Jego *Hamlet* z 1996 roku – jedyna pełna ekranizacja dramatu Szekspira – uznawany jest za dzieło monumentalne i wizualnie zachwycające. W kolejnych latach reżyserował m.in. *Wiele hałasu o nic*, *Frankensteina*, *Thor*, *Morderstwo w Orient Expressie* oraz autobiograficzny *Belfast* (2021), za który otrzymał Oscara za najlepszy scenariusz oryginalny.

W 2012 roku został uhonorowany tytułem szlacheckim przez królową Elżbietę II. Dziś Sir Kenneth Branagh pozostaje jednym z tych twórców, którzy potrafią mówić językiem kina o najgłębszych pytaniach ludzkiego istnienia – i to właśnie czyni go idealnym rozmówcą w dyskusji o *Hamlecie*.

LOGOS: Panie Kennethcie, zacznijmy od rzeczy najważniejszej. W swojej ekranizacji *Hamleta* przeniósł Pan akcję z czasów renesansu do epoki wiktoriańskiej. Dlaczego właśnie ten moment w historii, pełen rygoru, formy, sztywności, ale i naukowego postępu, wydał się Panu odpowiedni dla tej tragedii?

Kenneth Branagh: To była decyzja zarówno estetyczna, jak i filozoficzna. Wiktoriańska Anglia to epoka sprzeczności — olbrzymiego postępu i zarazem głębokiej duchowej niepewności. Z jednej strony rozum, technika, porządek społeczny, a z drugiej — melancholia, namiętność, duchy, zbrodnia i zwątpienie. W tym sensie Elsynor w moim filmie przypomina świat końca XIX wieku: błyszczące pałace, bogactwo formy, a pod spodem — nerwowe drganie i rozpadający się porządek moralny. Hamlet jest w tym świecie kimś, kto przeczuwa kryzys nowoczesności. Wiktoriański kostium tylko to pogłębia — to wiek, w którym człowiek chciał być racjonalny, ale wciąż bał się duchów.

LOGOS: Czyli można powiedzieć, że Hamlet w pańskiej wersji jest kimś, kto nie tylko doświadcza rodzinnej tragedii, ale także duchowego końca epoki?

Branagh: Dokładnie tak. Jego świadomość jest za duża, by zmieścić się w ramach społeczeństwa, które wszystko tłumi konwenansem i etykietą. To nie jest już bohater średniowieczny czy renesansowy, ale człowiek na progu nowoczesności — taki, który wie za dużo i przez to nie potrafi działać.

LOGOS: A czy inspirował się Pan przy tym jakimiś konkretnymi obrazami lub dziełami z epoki?

Branagh: Tak. Zawsze miałem w pamięci obrazy preraphaelitów — ich namiętność, teatralność, skrajne emocje ukryte pod powierzchnią piękną. Scenografia i stroje w moim filmie są w pewnym sensie wizualnym echem tamtych obrazów. Ale jednocześnie chciałem, żeby za tym barokowym przepychem kryło się coś gnijącego. Bo Elsynor w moim filmie to świat, w którym wszystko błyszczy, a jednak cuchnie od środka.

LOGOS: W czasie wprowadzenia do Pana filmu nasz nauczyciel przywołał słowa Stanisława Wyspiańskiego: listopad to groźna pora roku, bo zmarli bratają się z żywymi, pojawiają się duchy. To zdanie często przytacza się przy okazji jego *Wesela* czy *Dziadów* Mickiewicza. Co Pan myśli o tej myśli Wyspiańskiego w kontekście swojego *Hamleta*?

Branagh: Zdumiewające, jak trafnie to ujął. *Hamlet* to przecież dramat o świecie, w którym granica między żywymi a zmarłymi przestaje istnieć. Duch ojca Hamleta jest jak cień, który przenika świat realny — nie tylko straszy, ale też przenosi coś z tamtej strony: poczucie winy, tajemnicę, żal. U Wyspiańskiego listopad to moment, gdy umarli wracają, by coś powiedzieć żywym. W moim filmie — to właśnie moment duchowej zimy. Wszystko zamarza, ale duchy jeszcze mówią. Hamlet to człowiek, który te głosy słyszy.

LOGOS: To bardzo poetyckie. Czy dlatego duch ojca w Pana filmie jest tak namacalny, niemal fizyczny, a zarazem pojawia się jak cień wyrastający z wnętrza Hamleta?

Branagh: Tak, chciałem, żeby widz nie wiedział, czy to duch naprawdę istnieje, czy to tylko obraz zrodzony z sumienia Hamleta. To część tajemnicy. Szekspir nie daje nam odpowiedzi — dlatego każda adaptacja musi sama znaleźć sposób, jak ten świat duchów pokazać.

LOGOS: Wróćmy jeszcze do warstwy wizualnej. W Pana filmie Elsynor wygląda jak szklany pałac — pełen luster, przestrzeni, przepychu. Skąd ten pomysł?

Branagh: Lustra są tu kluczem. Chciałem, żeby Elsynor był miejscem, w którym wszyscy się odbijają i wszyscy siebie obserwują. To dwór pełen intryg, ale też wewnętrznych luster — każdy patrzy w głąb siebie i widzi coś, czego nie potrafi znieść. Lustra to obraz świadomości Hamleta — on także patrzy, analizuje, rozkłada świat na kawałki. Ale im dłużej patrzy, tym bardziej ten świat się rozpada.

LOGOS: Czyli *Hamlet* staje się tu nie tylko opowieścią o zemście, ale o rozpadzie percepcji świata?

Branagh: Tak. W mojej interpretacji to nie dramat polityczny, lecz dramat świadomości. Zemsta jest tylko pretekstem. To historia człowieka, który odkrywa, że świat nie ma już fundamentu — że „czas wypadł z trybów”.

LOGOS: Wspomniał Pan ten słynny wers — „The time is out of joint”. Dla wielu widzów to moment, w którym Hamlet staje się kimś w rodzaju proroka epoki kryzysu. Czy czuł Pan, że to zdanie ma znaczenie także dziś?

Branagh: Oczywiście. To słowa, które można powtórzyć w każdej epoce. My też dziś czujemy, że czas się rozpadł, że nic nie jest już na swoim miejscu. W tym sensie Hamlet jest bardziej współczesny niż kiedykolwiek.

LOGOS: W pana wersji Hamlet jest też bardzo fizyczny — dynamiczny, czasem gwałtowny, daleki od klasycznego, melancholijnego księcia. Czy to świadoma zmiana?

Branagh: Tak. Chciałem, żeby jego emocje były widoczne, żeby widz czuł napięcie między myślą a ciałem. Hamlet to człowiek, który nie potrafi pogodzić tego, co myśli, z tym, co robi. Dlatego jego gesty są pełne sprzeczności — czasem namiętne, czasem gwałtowne. W tym sensie to bohater egzystencjalny: działa i myśli w tym samym momencie, ale nigdy nie znajduje między tym równowagi.

LOGOS: Wielu krytyków mówi, że Pana film to jedyna pełna ekranizacja bez skrótów. Czy uważa Pan, że skracanie Szekspira to błąd?

Branagh: Nie nazwałbym tego błędem — teatr i film mają swoje prawa. Ale chciałem pokazać, że pełny tekst też może żyć. Wersja czterogodzinna daje przestrzeń na oddech, na pokazanie świata, który nie kończy się na monologach Hamleta. Każda postać ma tu swój głos, swoje racje.

LOGOS: I właśnie dlatego tak ciekawie wypadają postacie drugoplanowe. Fortynbras, Rozenkrantz i Gildenstern... W Pana filmie są bardziej wyraźni niż w innych wersjach.

Branagh: Tak. Dla mnie oni wszyscy są częścią układanki świadomości Hamleta. Fortynbras to ten, który działa, Rozenkrantz i Gildenstern to ci, którzy myślą cudzymi myślami. Wszyscy razem tworzą pejzaż ludzkich reakcji wobec świata, który się rozpada.

LOGOS: W jednej z wcześniejszych rozmów wspominał Pan, że Hamlet w Pana filmie to człowiek nowoczesny, wręcz neurotyczny. Czy inspirował się Pan psychoanalizą Freuda, który tak często interpretował tę postać?

Branagh: Nie bezpośrednio, choć trudno dziś uciec od Freuda. Dla mnie Hamlet nie jest tylko przypadkiem psychicznym, ale kimś, kto naprawdę widzi więcej — zbyt wiele. On jest jak człowiek współczesny, który stracił wiarę w to, że świat jest uporządkowany.

LOGOS: A jak odnosi się Pan do refleksji romantyków, którzy w Hamlecie widzieli uosobienie duchowego bólu, samotności, a nawet mistycznego poznania?

Branagh: Romantycy mieli rację — Hamlet jest poetą świadomości. Ale nie można zapominać, że jego ból nie jest tylko duchowy. To także ból człowieka, który żyje w świecie polityki, zdrady, intryg. Chciałem, by film oddał oba te wymiary.

LOGOS: Wróćmy jeszcze do sceny „być albo nie być”. W Pana filmie to scena zimna, surowa, prawie lodowata. Dlaczego tak?

Branagh: Bo chciałem, żeby widz poczuł pustkę. Hamlet nie stoi na klifie ani nad grobem — stoi przed lustrem. Patrzy na siebie, na własne odbicie. To moment, gdy człowiek widzi siebie jako kogoś obcego. „Być albo nie być” to nie pytanie o śmierć, lecz o to, czy można dalej żyć, wiedząc, że nic już nie jest pewne.

LOGOS: A czy dlatego końcowe słowa „The rest is silence” brzmią w Pana filmie tak spokojnie?

Branagh: Tak. To nie jest rezygnacja. To zrozumienie. Hamlet wreszcie przestaje walczyć ze światem. Milknie, bo odkrył, że nic więcej powiedzieć się nie da.

LOGOS: Wielu młodych ludzi poznaje dziś *Hamleta* właśnie przez Pana film. Co chciałby im Pan powiedzieć?

Branagh: Żeby nie bali się długości, języka, metafor. *Hamlet* to nie stary tekst — to dramat, który mówi o nas. O naszych wątpliwościach, naszych lękach, naszej potrzebie sensu. Jeśli po seansie ktoś pomyśli: „on też czuł to, co ja”, to znaczy, że film spełnił swoje zadanie. **LOGOS:** W Pana filmie uwagę zwraca imponująca obsada. Zagrał Pan samego Hamleta, ale obok Pana pojawili się m.in. Derek Jacobi jako Klaudiusz, Julie Christie jako Gertruda, Kate Winslet jako Ofelia, a także aktorzy światowego formatu — Charlton Heston, Gérard Depardieu, Robin Williams czy Jack Lemmon. To niezwykle skład. Jak udało się Panu stworzyć tak różnorodny zespół?

Kenneth Branagh: To był świadomy wybór. Chciałem, żeby *Hamlet* był nie tylko filmem brytyjskim, ale dziełem o uniwersalnym wymiarze. Dlatego połączyłem aktorów z różnych tradycji — teatralnych, filmowych, z Hollywood, z Francji, z Wielkiej Brytanii. Każdy z nich wniósł inny rytm, inny temperament, a to znakomicie oddaje chaos i różnorodność świata Elsynoru. To królestwo, w którym ścierają się różne kultury, języki i emocje.

LOGOS: Zatrzymajmy się przy roli Ofelii — Kate Winslet była wtedy świeżo po *Titanicu*. Czy jej rola miała w Pana oczach szczególne znaczenie?

Branagh: Bardzo duże. Kate była młoda, ale miała w sobie coś niezwykle dojrzałego, bardzo głębokiego emocjonalnie. Chciałem, żeby Ofelia w moim filmie nie była eteryczną postacią z marginesu, ale pełnoprawnym bohaterem tragedii. Jej szaleństwo jest tak samo prawdziwe jak szaleństwo Hamleta, tylko że u niej rodzi się z miłości, a u niego — z wiedzy.

LOGOS: A Derek Jacobi jako Klaudiusz? To aktor, który wcześniej grał Hamleta w słynnych inscenizacjach. Czy to było dla Pana ważne?

Branagh: Tak, to był bardzo świadomy gest. Derek Jacobi był moim nauczycielem i jednym z tych, którzy pokazali mi, jak zagrać Hamleta. Teraz, kiedy on grał Klaudiusza, a ja Hamleta, między nami pojawił się niezwykle dialog pokoleń. On znał wszystkie słabości tej postaci, jej rytm, jej myśli. W pewnym sensie grał „mojego ojca” nie tylko w filmie, ale i w teatrze życia.

LOGOS: Gérard Depardieu w roli Osryka to dość nieoczekiwany wybór. Jak Pan wspomina współpracę z nim?

Branagh: Gérard to człowiek teatru w najczystszej postaci — pełen energii, pasji i instynktu. Kiedy pojawia się na ekranie, natychmiast przyciąga uwagę. Chciałem, żeby Osryk nie był tylko błaznem dworskim, ale kimś, kto reprezentuje całą dwuznaczność tego świata: służalczość i groteskę, ale też przenikliwość. Depardieu potrafi zagrać to jednym spojrzeniem.

LOGOS: Julie Christie jako Gertruda — aktorka, która przez wielu uznawana jest za symbol delikatności i elegancji. Jak Pan z nią pracował nad tą trudną postacią?

Branagh: Julie wniosła do roli Gertrudy to, co najważniejsze — wewnętrzne napięcie między czułością a winą. Chciałem, żeby jej postać nie była zimna, lecz tragiczna. Gertruda nie jest potworem, jak często się ją przedstawia. To kobieta, która chciała przeżyć. Julie potrafiła to pokazać jednym spojrzeniem.

LOGOS: W obsadzie pojawia się też wiele legend — Jack Lemmon, John Gielgud, Richard Attenborough, Charlton Heston. Czy traktował Pan ich obecność jako formę hołdu wobec tradycji kina?

Branagh: Absolutnie tak. Dla mnie to był rodzaj pomostu między światem klasycznego filmu a nowym kinem. Lemmon był ikoną amerykańskiej wrażliwości, Gielgud — symbolem brytyjskiego teatru, a Heston —

siłą kina epickiego. Chciałem, żeby ten film był jak rodzaj spotkania pokoleń artystów, którzy w różny sposób opowiadali o ludzkiej kondycji.

LOGOS: Czy miał Pan poczucie, że z tak silną obsadą trudniej jest utrzymać własny ton filmu?

Branagh: Wręcz przeciwnie. Każdy z tych aktorów miał ogromny szacunek dla tekstu Szekspira. Wiedzieliśmy, że to nie pokaz indywidualnych popisów, tylko wspólna praca nad wielkim poematem. To była jak orkiestra — każdy instrument musiał brzmieć, ale nikt nie grał głośniejsze od reszty.

LOGOS: Czy ma Pan poczucie, że dzięki tej różnorodności głosów film zyskał też inny wymiar — bardziej współczesny, bardziej uniwersalny?

Branagh: Tak, o to właśnie chodziło. Chciałem, żeby *Hamlet* mówił wszystkimi głosami — brytyjskim, francuskim, amerykańskim, męskim i kobiecym. Bo to historia, która nie należy do żadnego narodu. To dramat człowieka.

LOGOS: Czy któraś z ról szczególnie Pana zaskoczyła podczas pracy?

Branagh: Może właśnie Depardieu. Ale też Charlton Heston jako Aktor Król — niezwykle człowiek. Gdy wygłaszał monolog o upadku Troi, miałem wrażenie, że słucham kogoś, kto pamięta wszystkie tragedie świata. To było jak powrót do źródeł teatru.

LOGOS: Czy dziś, po latach, oglądając swój film, patrzy Pan na tę obsadę jak na coś niemożliwego do powtórzenia?

Branagh: Tak, zdecydowanie. Taki zespół nie zdarza się dwa razy. To był czas, kiedy wielu z tych aktorów było w szczytowej formie, a jednocześnie gotowych na eksperyment. Mieliśmy poczucie, że uczestniczymy w czymś większym niż film. W czymś, co dotyczy istoty ludzkiego doświadczenia.

LOGOS: Dziękujemy za tę rozmowę. Pańska ekranizacja *Hamleta* pokazuje, że nie tylko tekst, ale i ludzie, którzy go niosą, stają się częścią jego nieśmiertelności.

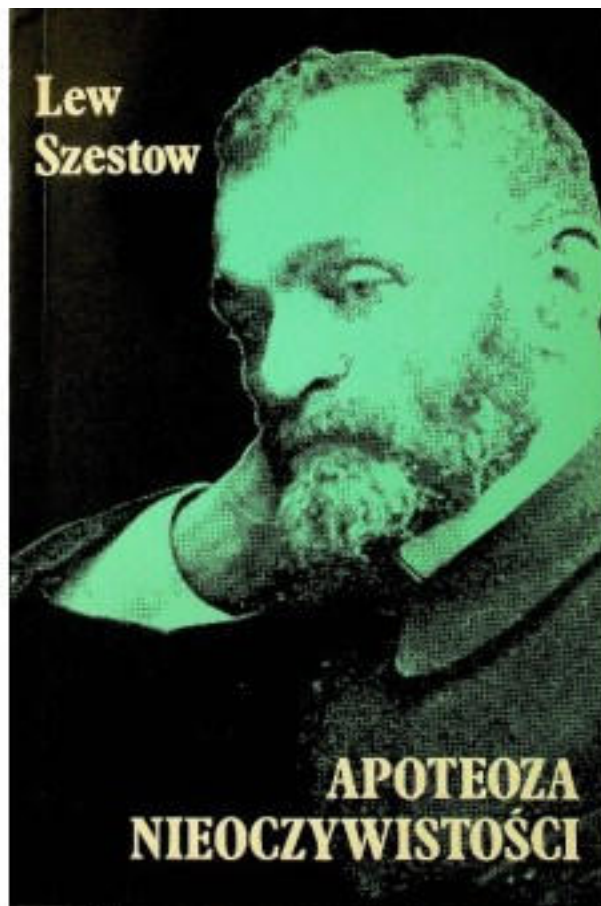
Branagh: Dziękuję. Właśnie o to chodziło — by każdy z nas, grając swoją rolę, dotknął czegoś, co trwa poza czasem.



LEW SZESTOW

„JULIUSZ CEZAR” SZEKSPIRA

Lew Issakowicz Szestow (1866–1938) – rosyjski filozof egzystencjalny żydowskiego pochodzenia, jeden z najoryginalniejszych myślicieli przełomu XIX i XX wieku. Urodził się w Kijowie, studiował prawo i filozofię, a po rewolucji 1917 roku wyemigrował do Francji, gdzie wykładał na Sorbonie. Autor m.in. *Apoteozy nieoczywistości*, *Aten i Jerozolimy* oraz esejów poświęconych Dostojewskiemu, Nietzschemu i Kierkegaardowi. Sprzeciwiał się racjonalizmowi i systemom filozoficznym – wierzył, że prawda nie rodzi się w rozumie, lecz w doświadczeniu cierpienia, rozpacz i wiary. W Szekspirze widział prekursora duchowego dramatu nowoczesności – pisarza, który pierwszy pokazał człowieka stojącego samotnie wobec milczenia Boga.



WPROWADZENIE

LOGOS: Panie Lwie Isaakowiczu, planujemy wydrukować w **LOGOSIE** Pański esej o *Juliuszu Cezarze* Szekspira. Na co zwróciłby Pan uwagę naszych czytelników?

Lew Szestow: Przede wszystkim na to, że mój tekst nie jest wykładem literackim, lecz próbą duchowej interpretacji Szekspira. Pisząc o *Juliuszu Cezarze*, chciałem pokazać dramat człowieka, który wierzy w potęgę moralności i rozumu — i dlatego ginie. Brutus zabija przyjaciela w imię „dobra”, ale to dobro jest już puste, martwe, bez Boga. To właśnie w tym miejscu zaczyna się nowoczesność: w chwili, gdy człowiek zostaje sam, bez pewności i bez oparcia w żadnym prawie wyższym.

LOGOS: W tekście pojawia się też *Hamlet*. Dlaczego umieszcza Pan go obok Brutusa?

Lew Szestow: Bo to ten sam dramat, tylko odwrócony. Brutus ginie z powodu zbyt wielkiej wiary, Hamlet cierpi z powodu zbyt wielkiej wątpliwości. Jeden działa w imię rozumu, drugi rozumem jest sparaliżowany. Ale obaj są dziećmi tej samej epoki — czasu, w którym „świat wyszedł z formy”. U

Hamleta „książkowa mądrość” staje się pustym słowem, a jego rozmowa z duchem to symbol chwili, gdy rozum staje wobec czegoś, czego pojąć nie może.

LOGOS: Czy można więc powiedzieć, że Szekspir był pierwszym filozofem nowoczesności?

Lew Szestow: Tak. On pierwszy zobaczył, że moralność i wiedza nie ocalą człowieka. Od *Juliusza Cezara* do *Hamleta* prowadzi droga od złudzeń do rozpacz — a dalej już tylko do pytań, które nie mają odpowiedzi. Ale w tym właśnie jest jego wielkość: Szekspir nie boi się spojrzeć w noc, w której milczy Bóg.

LOGOS: Jeszcze jedno pytanie. Jest Pan autorem takiego sformułowania *bezpoczwiennost*’, co jest wyrażone w tytule Pana książki, z której pochodzi esej o *Juliuszu Cezarze* - apoteoza nieoczywistości czy apoteoza niezakorzenia. Czy mógłby Pan jeszcze w dwóch słowach wyjaśnić nam, co znaczy owa *bezpoczwiennost*’?

Lew Szestow: „Apoteoza nieoczywistości” to bunt przeciwko tyranii rozumu. Filozofia, jaką znamy od czasów Greków, szuka pewności, porządku, dowodu. A ja wierzę, że to właśnie pewność oddziela nas od Boga i od prawdziwego życia. Owo niezakorzenie, bo i tak można przełożyć to rosyjskie słowo, to przestrzeń, w której człowiek przestaje ufać rozumowi i otwiera się na tajemnicę. Tam, gdzie kończy się logiczne rozumienie, zaczyna się wiara — nie jako system dogmatów, lecz jako ryzyko. Właśnie w tej ciemności, w sprzeczności i niepojętości, rodzi się wolność. Dlatego „apoteoza nieoczywistości” to pochwała tego, co nie da się wyjaśnić, a co jednak najbardziej prawdziwe. I takie właśnie jest doświadczenie wielkich bohaterów, o których piszę

LOGOS: Bardzo dziękujemy, że znalazł Pan, by ukierunkować naszą lekturę.

Rok 1601 był dla Szekspira rokiem fatalnym. Nie wiemy dokładnie, co się przydarzyło wielkiemu poecie. Różni badacze wypowiadają najrozmaitsze domysły. Jedni przypuszczają, że bardzo na niego oddziałał proces sądowy i skazanie jego wpływowych przyjaciół i protektorów, Essexu i Southamptona, którzy bezsensownie zaplanowali i jeszcze bardziej bez sensu próbowali zrealizować plan detronizacji królowej Elżbiety; inni mówią o nieszczęśliwej namiętności do „Czarnej Damy”, opiewanej w sonetach; jeszcze inni w tym okresie umieszczają śmierć ojca Szekspira i tak dalej. Każdemu z tych domysłów można dawać mniej lub więcej wiary — zależnie od inklinacji umysłu i stanowczości sądów — ale jedno jest niewątpliwe: w życiu Szekspira zaszło jakieś straszne wydarzenie, które wstrząsnęło całą jego istotą, i od 1601 roku stał się zupełnie innym człowiekiem. W związku z tym i jego twórczość nabiera innego charakteru. Jeszcze niedawno napisał komedię *Wieczór Trzech Króli*, w której jest tyle szczerego, wesołego i beztroskiego śmiechu, a prawie bezpośrednio tuż po niej pisze *Juliusza Cezara*, w którym ani jeden z bohaterów nie waży się uśmiechnąć nawet na moment, i *Hamleta*, w którym śmieje się tylko sam Hamlet, ale śmieje się tak, że nie wiesz, co jest bardziej przerażające — jego śmiech czyjego nieprzytomny szloch.

Juliusz Cezar i *Hamlet*, tragedie tak mało do siebie podobne pod względem treści i zewnętrznej oprawy, są napisane na ten sam temat, wyrażony w znanym okrzyku księcia: „Świat wyszedł z formy: I mniej to trzeba wracać go do normy!” To znaczy, że załamała się dawna, nieświadoma, dana nam wszystkim za darmo, wiara w celowość i rozumność życia ludzkiego. Trzeba już teraz, **natychmiast** znaleźć nową

wiarę — inaczej życie zamienia się w nieprzerwaną, nieznośną torturę. Ale jak to zrobić? Gdzie znaleźć wiarę? I czy jest taka wiara na ziemi?

Juliusz Cezar to pierwsza próba niespokojnego, niecierpliwego, gorączkowego, a zarazem skrywanego, pełnego lęku przed ujawnieniem się poszukiwania, gdy nie tyle jest potrzebna odpowiedź na pytanie, co odpowiedź **natychmiastowa**. Szekspirowi się wydaje, że nie może więcej czekać, że wszystkie siły już się wyczerpały, że jeszcze kilka dni, a nawet godzin takich nieludzkich cierpień — i oszaleje. To, rzecz jasna, błąd. Człowiek jest najwytrzymalszym zwierzęciem. Odpowiedź nie tylko nie przyjdzie teraz, ale też nie przyjdzie i po wielu latach, a Szekspir nie oszaleje i będzie żył ze świadomością, że wszystko dla niego umarło, i że wszystkie odpowiedzi, kiedykolwiek dawane na hamletowskie pytanie, były tylko pustymi słowami. Ale w *Juliuszu Cezarze* Szekspir boi się nawet możliwości takiego przypuszczenia. Intensywnie przypomina sobie wszystko to, co kiedykolwiek zdarzało mu się słyszeć od ludzi albo czytać w książkach, w nadziei, że któryś z dawnych albo współczesnych mędrców pokieruje nim, nauczy go, pokaże mu, jak „wracać świat do normy” ... Przecież powinno gdzieś być to „słowo”, które rozstrzygnie wszystkie dręczące go wątpliwości... Plutarch, którego Szekspir znał w angielskim tłumaczeniu Thomasa Northa, był, wydawało się, najlepszym doradcą w tej trudnej sprawie. Plutarch jest przede wszystkim nauczycielem, moralistą. Ma mocne, niewzruszone zasady, oparte o wiarę w moralny porządek świata. Żywi głębokie przekonanie, że moralność jest wszechwładna i wszechmocna, i że w świadomym podporządkowaniu się obowiązowi śmiertelni mogą znaleźć wystarczającą pociechę przy wszelkich przeciwnościach życiowych. Plutarch jest zwolennikiem Platona i, wzorem Platona, wytrwale rozwija tę myśl, że można znieść wszelką niesprawiedliwość, byle tylko samemu nie być nie-sprawiedliwym. Moralność Plutarcha, jak zresztą i jego nauczyciela Platona, nie jest, co prawda, bezwzględnie czysta albo, jak mówi się teraz w filozofii, nie jest „autonomiczna”. Moralność u Plutarcha jest uświęcona przez religię, jest pod bezpośrednią opieką bogów. Swoją dialog *O późnym karaniu występków przez bóstwo* Plutarch kończy fantastycznym obrazem świata pozagrobowego, podobnie jak Platon kończy niektóre swoje dialogi. Niesprawiedliwy człowiek w obrazie Plutarcha jest dręczony nie tylko przez bezcielesną moralność, ale też przez wszechpotężnych bogów. Zresztą, nie tylko w tym utworze — prawie we wszystkich swoich opowieściach Plutarch, zwyczajem starożytnych, wplątuje mieszkańców nieba w sprawy ludzkie. Szekspir jako syn siedemnastego wieku i współczesny Bacona, nie mógł, oczywiście, poważnie tego traktować. W jego odczuciu bogowie Plutarcha mieli tylko symboliczne znaczenie. Szekspir, jak teraz robimy to wszyscy, całkowicie oddzielił moralność od religii, a jednak nie przestał oczekiwać od niej cudów i nie wyrzekł się myśli, że temu bezcielesnemu bogu, jak i wszystkim bogom, można i trzeba składać ofiary — nawet ofiary z ludzi... Ta myśl właśnie stanowi treść *Juliusza Cezara* — i, co się samo przez się rozumie, nie jest związana z osobą Cezara, najmniej predestynowanego do uzasadnienia takiej idei swoim życiem, ale z osobą jego zabójcy, szlachetnego Brutusa. Brutus ma swoim postępowaniem udowodnić, że ten, kto do końca decyduje się słuchać nakazów wzniosłej moralności, może się niczego nie bać. W trzeciej scenie IV aktu Brutus i Kasjusz zamieniają następujące, zazwyczaj nie zauważane przez krytykę, słowa:

Brutus:

O, Kasjuszu,

Gdybyś znał wszystkie moje utrapienia!

Kasjusz:

Gdzież się podziała twoja **filozofia**,

Skoro chwilowym troskom się poddajesz?

Jak widzicie, Szekspir uważa, że Brutus miał filozofię, która uczy patrzeć w oczy każdemu nieszczęściu i mężnie znosić wszystkie „chwilowe troski”. Godna pozazdroszczenia filozofia, nie-prawdaż? Warto przeczytać nie tylko Plutarcha, ale i wszystkich jego nauczycieli i jeszcze mnóstwo ksiąg, byle tylko zdobyć tak głęboką naukę! Przecież „chwilowych trosk” Brutusa, o których mówi Kasjusz, wystarczyłoby z nawiązką dla dziesięciu najcnotliwszych, najbardziej rzymskich Rzymian. Nieszczęścia Brutusa zaczęły się już na długo przedtem, zanim zdecydował się przystąpić do spisku przeciw Cezarowi. Ta właśnie „filozofia”, która, według słów Kasjusza, tak wiele może człowieka nauczyć, już nieraz, zawsze powołując się na swoje święte prawa, żądała od Brutusa ofiar. Plutarch opowiada, że w czasach walki Cezara z Pompejuszem, Brutus wziął stronę Pompejusza (który zabił mu ojca), bowiem uważał jego sprawę za słuszną. A jakież życie prowadził biedny Brutus! Nie jadł, nie pił, nie spał, i nawet podczas kampanii, gdy inni odpoczywali i zajmowali się swymi osobistymi sprawami, spędzał całe noce na czytaniu różnych ksiąg, utwierdzających go w wierze we wszechmoc moralności! Gdy zaś Cezar, przyjaciel i dobroczyńca Brutusa, pojawił się w Rzymie i zaczął zagrażać dawnej wolności, moralność tylko skinęła na swego poddanego, a ten o wszystkim zapomniał i zaczął się szykować do złożenia ofiary, rozumie się, z człowieka. Moralność jest w tym przypadku znacznie bardziej wymagająca niż zwykli pogańscy bogowie, którzy całkowicie się zadowalali jakąś owcą czy koźlęciem i tylko w rzadkich, szczególnie uroczystych, okolicznościach żądali dla siebie setki byków. Moralności dawaj ludzi, i to nie jednego człowieka, ale wielu, i nie pierwszego lepszego, ale najbliższą i najdroższą ci istotę — ojca, matkę, syna, przyjaciela...

Na cóż jednak moralności wszystkie te ofiary? Z takimi pytaniami można było zwracać się do bogów i bogowie niekiedy na nie odpowiadali, ale moralność jest ponad takimi pytaniami: *sic volo, sic iubeo - stet pro ratione voluntas*. Szekspir rozumie to doskonale, ale jego krytycy, niestety, zrozumieć tego nie chcieli albo nie umieli. Nie tylko współczesny nam Brandes, ale także ludzie starej daty (do tego jeszcze Niemcy, czyli idealisci *par excellence*), Gervinus i Kreissig czy ich ufny uczeń Francuz Mezieres albo Anglik Hudson, wszyscy oni atakowali Brutusa za jego uległą i pokorną gotowość do spełniania nakazów moralności. Brutusa nazywają „marzycielem”, „niepraktycznym idealistą”, „płytkim idealistą” ... Dlaczego, pytają, zabił Cezara, jeżeli i ślepy widział, że republiki już nie można ocalić, i że tak czy owak wolność dla Rzymu umarła! Ale krytycy pomylili się w adresie: powinni byli ze swymi wyrzutami zwrócić się nie do Brutusa, i nawet nie do Szekspira, ale wprost do samej moralności: przecież przez nią, tylko przez nią łagodny z natury Brutus wziął się za zbrodnicze rzemiosło. Wsłuchajcie się choć trochę w jego monologi, przyjrzyjcie się, choć pobieżnie, jego czynom, wreszcie, jeżeli Szekspir jest dla was za trudny, przeczytajcie popularnego Plutarcha, a przekonacie się, że Brutus robił wszystko nie z osobistych, egoistycznych pobudek, ale jedynie spełniając nakazy obowiązku. Brutus cały czas, dokładnie tak jak tego wymaga autonomiczna moralność, postępował **wbrew** własnym sympatiom i pragnieniom, tak więc Kant mógłby być całkiem z niego zadowolony. Cezar był jego przyjacielem i dobroczyńcą, on Cezara kochał jak rodzzonego ojca - i właśnie on Cezara zabił. Kasjusz tylko napomknął, że **trzeba** działać, a Brutus już gotów na wszystko. „Cóżżeś to miał mi powiedzieć”, pyta przyjaciela,

Jeżeli idzie o dobro ogółu,
Staw mi przed oczy honor obok śmierci,
A pewnie kroku nie cofnę.

I to nie są frazesy! Brutusa czekały straszliwe próby, ale nie rzucił swojej sprawy. Nikt nawet skarg od niego nie słyszał. Skarżyć się znaczyłoby nie dowierzać moralności, może nawet ją obwiniać. A moralność trzeba szanować: tak dotychczas uczy nasza etyka i Kant, który ją genialnie uzasadnił. Brutus ma obowiązek uważać swój los za szczęśliwy! Sama moralność uczyniła go swym wybrańcem! Tu trzeba tryumfować: bowiem najwyższe, „absolutne” dobro to w ofierze wzniosłej moralności przynosić siebie i innych. I bez żadnego celu: wszelki cel powinien być bezwarunkowo wyeliminowany, bo inaczej w czystą dziedzinę moralności wciska się — strach powiedzieć — element eudajmonistyczny i cała „autonomia” okazuje się pustym dźwiękiem. Brutusowi i Szekspirowi jawi się nieposzlakowana idea obowiązku, niczym gołębica czy sta, i jej, tej idei, oni składają ofiary; oni, bowiem (i tego nie wolno ani na minutę zapominać, jeżeli chcesz zrozumieć *Juliusza Cezara*) Szekspir robi to samo co Brutus — składa na ołtarzu moralności **wszystko**, co mu było drogie, **wszystko**, co miał naj-lepszego na ziemi. A jakich strasznych ofiar od nich żądano! U Szekspira Porcja mówi do Brutusa:

Gdyby twoja postać

Tak się zmieniała jak twój stan wewnętrzny,

Nie poznałabym ciebie.

To samo można powiedzieć i o Szekspirze: gdyby w tym krótkim okresie, który dzieli je-go ostatnią komedię od pierwszej tragedii, jego powierzchowność zmieniała się tak, jak zmieniała się jego dusza — najbliżsi ludzie by go nie poznali. Ale on, jak jego Brutus w opowieści Plutarcha, „w publicznych miejscach stara się zachowywać spokój” i nikt nie chce zgadywać, jakie myśli nurtowały poetę, gdy pisał *Juliusza Cezara*. Jedni, jak Swinburne, tłumaczą, że Szekspir pragnął rozstawić republikę, inni przypisują Szekspirowi chęć udowodnienia tej wielkiej prawdy, że w polityce trzeba się trzymać tych samych zasad, którymi ludzie się zadowolają w życiu domowym. Ale przecież o tym wielu pisało i wychodziły uczone traktaty, a nie tragedie. Gdy Szekspir pracował nad *Juliuszem Cezarem*, nie obchodziła go, oczywiście ani republika, ani polityka. Od swego Plutarcha, któremu tak ufał, i na którym się tak wzorował, mógł się bez trudności dowiedzieć, że republika była skazana na zagładę nie przez Cezara, ale przez bieg wydarzeń historycznych. Szczegółowo opisując życie Rzymu tej epoki, Plutarch powiada: „Nieraz więc mównica publiczna splamiona została krwią i trupami, gdy tłumy rozchodziły się z Forum, pozostawiając Rzeczpospolitą w nierządzie, jak okręt bez sternika, na pastwę losu. I nic dziwnego, jeżeli **ludzie patrzący na to z rozsądkiem, uważali, że szczęściem by było, gdyby ta burza szaleństwa skończyła się nie większym złem niż tylko monarchią**. Wielu też znalazło się takich, którzy mieli odwagę mówić nawet publicznie, że nie ma innego lekarstwa dla państwa jak tylko ustrój monarchiczny; trzeba jedynie, żeby to lekarstwo podał mu lekarz, który to zrobi najmniej boleśnie. A mieli przy tym na myśli Pompejusza”. Ten tylko passus mógłby sprawić, że Szekspir porzuciłby wszelkie republikańskie sympatie, jeżeli je miał, albo przynajmniej do czasu je powściągnął. Ale on nie szukał u Plutarcha lekcji historii, których miał bez tego pod dostatkiem, czego świadectwem są jego kroniki, nie mające sobie równych w literaturze świata. Chciał zna-leźć w życiu coś takiego, przed czym mógłby się skłonić każdy — i słaby, i silny, i niewinny i winowajca, i szczęśliwy, i nieszczęśliwy; potrzebne mu było najwyższe prawo w życiu, które mogłoby w minuty rozpacz i beznadziejności podtrzymać padającego człowieka. Domagano się od niego ofiary i chciał wiedzieć, komu ją składa... Czyż wtedy można myśleć o polityce, o sposobach rządzenia, o potrzebach dalekiego Rzymu?! Szekspir przeczytał u Plutarcha, że szlachetny, uczciwy, bezinteresowny Brutus zabił swego najlepszego przyjaciela, a potem był zmuszony położyć kres własnemu życiu. Jak usprawiedliwić Brutusa, jak przekonać siebie, że w nieszczęściu i w niepowodzeniach Brutus był lepszy, sprawiedliwszy, godniejszy od szczęśliwego Cezara, któremu się wszystko

udawało? Przecież intencje Brutusa były czyste, a czystość intencji usprawiedliwia wszystko. A może to nieprawda?! A może **czystość intencji nie usprawiedliwia**? To Plutarch i filozofowie kłamią?! Gdy Szekspir pisał *Juliusza Cezara*, nie śmiał myśleć, że możliwy tu jest fałsz. Moralność ma słuszość i jej kapłani mają słuszość: absolutne dobro posiadał nie Cezar, ale Brutus. Trzeba tylko być konsekwentnym, trzeba tylko wierzyć wyższym nakazom, nie bać się ofiar — wszystko inne się ułoży i ten, kto wytrwa do końca, będzie ocalony. Tym właśnie tłumaczy się „prostolinijność” Brutusa, która wzbudza u krytyków tyle niezadowolenia. Szekspir na jednej szalce wagi położył życie ludzkie, a na drugiej wymagania wzniosłej moralności, i zrobił wszystko, co było w jego mocy, żeby przeważyła druga. Brutus jest zawsze gotów odezwać się na wołanie moralności, jeżeli ta go wezwie, wszystko jedno kiedy i z jakiego powodu. Inni uczestnicy spisku kierują się ubocznymi względami — ambicją, nienawiścią do Cezara itd. Brutusowi zaś, jak opowiada Plutarch, „nawet wrogowie nie przypisywali takich intencji”. Zabójstwo wzbudza w nim odrazę, nie znosi nawet kłamstwa i obłudy, których wymaga charakter przedsięwziętego czynu. Chciałby działać wprost i jawnie, chciałby uniknąć rozlewu krwi. Ale że obowiązek wymaga, Brutus podporządkowuje się pokornie. Mówi, zwracając się do Kasjusza i spiskowców:

O! Kasjuszu, bądźmy
Ofiarnikami, a nie rzeźnikami.
 Powstajem przeciw duchowi Cezara,
 A duch krwi nie ma. **O! gdybyśmy mogli**
Ugodzić w jego duch nie szkodząc ciału!
 Ale, niestety, krew Cezara musi
 Popłynąć! Skoro więc mamy go zabić,
 O, przyjaciele, zabijmyż go śmiało,
Ale bez gniewu; poświęćmy go jako
Żertwę dla bogów...

Brutusowi nie wolno ani sekundy działać z takich pobudek, z jakich zazwyczaj działają ludzie. Nie wolno mu się sierznić ani radować, nie ma prawa bać się ani czegoś pragnąć. Musi być po-słuszny, odprawiać obrzędy, składać ofiary. U Fichtego są zdumiewające słowa, zdumiewające tym, że niebywale jasno charakteryzują „pożądany” stosunek człowieka do ideału. „Jestem powołany, powiada, by dać świadectwo prawdzie; mój los, moje życie są bez znaczenia; dzieło mego życia znaczy nieskończenie dużo. Jestem kapłanem prawdy, jestem jej najemnikiem, mam obowiązek wszystko dla niej robić, na wszystko się ważyć, wszystko znieść”. Zastąpcie w tym kunsztownym zdaniu słowo „prawda” słowem „moralność” i otrzymacie *profession de foi* Brutusa. On też jest kapłanem, on też jest najemnikiem, on też zobowiązał się ważyć się na wszystko, znieść wszystko dla swego ideału. Ale w ani jednym z monologów Brutusa nie ma tego radosnego, tryumfalnego, pełnego energii patosu, który ożywia słowa Fichtego.

Odwrotnie, słowa Brutusa tchną jakąś dziwną posępnością, przygnębieniem. Nie może mówić swobodnie, jakby przeczuwał, że oszuka go ta wiara, dla której waży się rzeczywiście na wszystko. I jego przeczucia się spełniły. Filozofia Fichtego, ta sama, którą Szekspir przejął od Plutarcha (też ogromne złoża *de la pâture de grandes âmes!*), okazała się tylko książkową mądrością, którą trzeba odrzucić w trudnym momencie życia. Kwieciste słowa o prawdzie, dobru i pięknie mogą zelektryzować tłum w jasno oświetlonych salach — i tam są stosowne, tam zmuszają tysiące młodych serc, by były w uniesieniu. Ale Szekspirowi słowa te nic nie dają, nic dać nie mogą. „Więcej jest rzeczy na ziemi i w niebie, niż się ich śniło waszym filozofom” najbardziej filozoficznym. Mówi o tym Szekspir już w *Hamlecie*, napisanym nieomal równocześnie z *Juliuszem*

Cezarem. W Hamlecie nie ma nawet próby rozwiązania tragedii życiowej przy pomocy tradycyjnej moralności. Plutarch i wszyscy nauczyciele mądrości zostali odrzuceni. Hamlet zetknął się z duchem, przybyszem z innych światów, i wszystkie dawne wierzenia, przekonania, ideały wydają mu się dziecięcymi fantazjami. Pierwszą myślą Hamleta po rozmowie z duchem było:

O biedny duchu, stanie ci się zadość,
Dopóki tylko w tej znękaney głowie
Pamięć żyć będzie. Pamiętać o tobie?
Wraz pamięć moja z tablic swych wykreśli
Wszelkie powszednie, tuzinkowe myśli;
Książkową mądrość, obrazy, wrażenia,
Płody młodości lub zastanowienia,
Wszystko, co związek ma z przeszłym mym bytem;
To, coś mi zlecił, to tylko wrytem
W księdze mojego mózgu pozostanie.

Książki są nieprzydatne, płody zastanowienia wylatują za burtę. Wszystko, oprócz tego co słyszał Hamlet od ducha, wydaje się „marnymi słowami”. Ani elokwencja Fichtego, ani naukowo uzasadniona, autonomiczna moralność Kanta nie mogą odpędzić straszego widzenia, które miał biedny książę.

A przecież „duch” w *Hamlecie* nie jest płodem rozstroju wyobraźni. I sam Hamlet, i Szekspir doskonale wiedzą, że „tamten świat” jest dla nas na zawsze zamknięty: „obcy nam kraj, skąd nikt nie wraca”. W naszych oświeconych czasach pociecha stamtąd nie przychodzi. W tym sensie wszyscy jesteśmy pozytywistami do szpiku kości — i nie tylko nie przywiązujemy wagi do czyichś opowiadań o takiego rodzaju cudach, ale nawet nie dalibyśmy wiary świadectwu naszych własnych zmysłów, jakkolwiek byłoby ono wyraziste. Ale jesteśmy pozytywistami tylko w poło-wie. Nie przyjmujemy duchów, gdy do nas przychodzą ze słowami pomocy i pochwały, i odsyłamy je precz, jak zwodniczą iluzję, jak halucynacje. Ale gdy do nas, jak do Hamleta, przychodzą cienie, żeby nas nękać — ani na minutę nie wątpimy o ich realności: nasze uczone zaklęcia są bez radne i bezsilne... Żaden z krytyków ani razu nie oskarżył Szekspira o to, że pozwolił sobie wprowadzić do realistycznej tragedii tak niedorzeczną fikcję, jak pojawienie się ducha. Widocznie czujemy, że nasza nauka tylko częściowo uporała się z przesadami przeszłości. Zniszczyła raj, ale piekło zmuszona była zachować, a nawet przenieść je jeszcze bliżej nas, tu **na ziemię**, z tam-tego świata w ten. To jest główny motyw wszystkich tragedii Szekspira. W *Juliuszu Cezarze* nie słyszy się go jeszcze zupełnie wyrażnie, bowiem poeta wciąż usiłuje przekonać siebie, że Brutus, zgodziwszy się do służby u moralności, trafił do raj, a nie do piekła. Brutus stara się uparcie wysiłkami rozumu i woli przezwyciężyć straszny i niedorzeczny koszmar rzeczywistości. „Odkąd mnie Kasjusz przeciw Cezarowi podburzył - mówi — jeszcze nie zmrużyłem oka”. A jednak Szekspir nie pozwala swemu bohaterowi utracić równowagi duchowej. Jego mowy do spiskowców są jasne i stanowcze; Brutus przewiduje wszystkie szczegóły przedsięwzięcia, nie chce wypełnić swego planu byle jak, pośpiesznie, aby tylko się z niego wywiązać. Nie, cały czas stoi na wysokości zadania. Kasjusz proponuje spiskowcom, by przysięgli sobie nawzajem, że wypełnią plan. Ale Brutus nie chce przysięg. To by uchybiało wzniosłej moralności, której służy; jej trzeba się podporządkowywać z wyboru, a nie na mocy przysięgi. Kasjusz proponuje pozbyć się Antoniusza, który może się okazać podstępny wrogiem. Ktoś inny na miejscu Brutusa przyjąłby tę propozycję: co tu myśleć o poszczególnych osobach, gdy szykuje się przewrót państwowy! Ale Brutus ma przecież obowiązek liczyć się z moralnością, a ta, niczym zazdrosna kochanka, żąda, by człowiek zawsze o niej i tylko o niej myślał. I Antoniusz jest oca-

lony!... Gdy spiskowcy się rozchodzą, Brutus znajduje i życzliwe słowo dla swego sługi Lucjusza, i łagodny uśmiech dla żony Porcji, jak gdyby to nie było w przeddzień strasznego czynu, jak gdyby nadchodzące idy marcowe były jednym ze zwykłych dni roku. Brutus jest zawsze szczery, nieugięty i sprawiedliwy. Po zabójstwie Cezara wygłasza przemówienie do obywateli. I — być może, jest to jedyny przypadek w historii — w tym przemówieniu nie ma ani jednego słowa kłamstwa, nie ma żadnych ozdób retorycznych. Mógł ludziom powiedzieć: patrzcie jaki jestem — niczego przed nikim nie ukrywam. Wreszcie, w IV akcie, w scenie kłótni z Kasjuszem, widzicie, że Brutus się gorączkuje, wychodzi z siebie; ale i tu ma rację z punktu widzenia moralności: oburza się na Kasjusza o nieuczciwe prowadzenie sprawy. O sobie samym nigdy nie myśli! A wie, że los do wszystkich „trosk”, które wycierpiał, dodał jeszcze jedną, najstraszniejszą: jego nieszczęsna towarzyszka życia, Porcja, która, będąc córką Katona, także uważała, że ma obowiązek wszystko znieść, na wszystko się ważyć dla moralności, po otrzymaniu fałszywej wieści o Brutusie, wpadła w rozpacz i umarła straszną śmiercią: połknęła płonące węgle. Ale „filozofia” zabrania Brutusowi tracić spokój. Wszystko jej oddaj, niczego nie żałuj. Żąda, byś zabił Cezara — zabij Cezara, chociaż to twój najlepszy przyjaciel. Żąda wojny domowej — zacznij wojnę. Doprowadza do tego, że ukochana, niczemu niewinna żona jest zmuszona łykać rozpalone węgle — i z tym się pogódź. Zażąda od ciebie, żebyś sam łykał ogień i jeszcze się przy tym z zachwytem uśmiechał. I jeżeli uzyska to od ciebie, obdarzy cię zaledwie łaskawym uśmiechem i powie to, co powiedział Antoniusz o Brutusie:

Charakter jego był słodki i wszelkie
Żywioły tak w nim były skojarzone,
Że się natura mogła nim poszczycić
I rzec całemu światu: „To był człowiek!”

I to wszystko? zapytacie. Gdy Szekspir pisał *Juliusza Cezara*, chciał myśleć, że tego wystarczy, bo był przekonany, że nic innego od życia wydrzeć się nie da. Życie domaga się ofiar — to już nie teoria, nie fikcja, nie Plutarch, nie Platon — ale komu je składać? Czyżby nikomu i niczemu? Uznać, że są bezcelowe? Czy wtedy nie lepiej złożyć je na ołtarzu moralności i otrzymać od niej bezduszną pochwałę — wszystko, co może dać? Nie, gorzej, tysiąc razy gorzej! To widać już i w *Juliuszu Cezarze*, gdzie nawet sam Brutus, który tak ofiarnie spełnił swój obowiązek, w ostatniej chwili traci chęć do dalszej służby i odwraca się od najwyższego „absolutnego dobra”, tak podniosłe opisywanego w księgach filozoficznych. „Cezarze”, mówi, „stokroć mi ciężiej przyszło przeciw tobie użyć tej stali niż w obecnej dobie”. Ale w *Juliuszu Cezarze* tego dysonansu nie uchwyci nie-frasobliwe ucho, zwłaszcza że jest on zagłuszony przez mowę pogrzebową wypowiedzianą przez Antoniusza nad trupem Brutusa. Za to w *Hamlecie* nie ma ani śladu twardych na pozór słów Brutusa i dany jest pełny upust rozpacz. W *Królu Lizze* na zakończenie tragedii zostało postawione straszne pytanie: „jestże to koniec...?”, a w *Makbecie* bohater, okrutny morderca, który nie powinien był odważyć się nawet myśleć o sobie, ale powinien był paść na kolana przed wzniosłą moralnością, ma czelność rzucić wyzwanie losowi: „Losie, wyzywam cię w zapasy!” ... Od naj-większej pokory przeszedł Szekspir do największego zuchwalstwa. Czy nie w tym jest sens tragicznych przeżyć? I czy nie tu należy szukać rozwiązania sekretu tragicznego piękna? W każdym razie jest jasne, że „autonomiczna moralność”, obowiązek *an sich*, do których Szekspir uciekł się w najtrudniejszej chwili życia, **nic** mu nie dały. Współczesną etykę, pretendującą do suwerennych praw, odrzucił. Trzeba albo wrócić do Plutarcha i jego naiwnych wierzeń i mitów,

albo iść naprzód — dokąd naprzód? Śladem Szekspira — do Makbeta? To, co zostało powiedziane, wystarczająco tłumaczy rolę Brutusa w analizowanej przez nas tragedii. Jeżeli idzie o samego Cezara — trzeba przyznać, że raczej nie udał się Szekspirowi. A co dziwne, krytycy bardzo długo nie chcieli tego zauważać. Dlaczego? Trudno powiedzieć z pewnością: prawdopodobnie zanadto imponował im autorytet Szekspira i wszystkim się wydawało, że niezręcznie jest ganić to, co wyszło spod pióra tak sławnego poety. Teraz jednak zaślepienie minęło. Brandes na przykład pozwala sobie nawet z powodu Cezara udzielać Szekspirowi obszernych pouczeń. To jest, oczywiście, śmieszne: Cezar Szekspira jest martwy i karykaturalny — ale, rzecz jasna, nie dlatego, że, jak sądzi Brandes, wielki poeta nie mógł się uporać z zadaniem po-nad swoje siły. Możliwe, że gdyby zaczął pisać o Cezarze nie w 1601-2 roku, ale pięć-sześć lat wcześniej, przedstawiłby go inaczej. Ale teraz, gdy szło o tryumf autonomicznej moralności, o „ideę obowiązku”, jako o najwyższą zasadę działalności ludzkiej, Cezar nie mógł interesować po-ety ani jako człowiek, ani jako historyczny bohater. Zwłaszcza że i u samego Plutarcha też jest przedstawiony w nieco komiczny sposób. Opisując, na przykład, jak Cezar był wzięty do niewoli przez korsarzy i jak hardo i wyzywająco zachowywał się w niewoli, Plutarch kończy swoje opowiadanie o tym znanym epizodzie kpiącą uwagą: „Oni zaś śmiali się z tego, przypisując tę jego zuchwałość w słowach naiwności i dowcipkowaniu”.* Takimi ironicznymi uwagami przepleciona jest cała opowieść Plutarcha o Cezarze i już tylko tego by wystarczyło, żeby wzbudzić w Szekspirze nieufność do gatunku wielkości Cezara. Ale nawet pomijając to, Cezar, naturalnie, musi się wydawać śmieszny człowiekowi, który jest zmuszony szukać sobie ostatniego oparcia w Brutusie. Albowiem tryumf Cezara oznacza klęskę Brutusa. Nie mniej osobliwie, chociaż już w całkiem innym sensie, przedstawił Szekspir Antoniusza. Je-go postać jest zarysowana w sposób niezrównany, jego kwestie — wszystkie, do ostatniego słowa — to perły twórczości artystycznej. Ale co jest najbardziej zdumiewające: czytelnikowi pozostaje wrażenie, że Szekspir z powodu Antoniusza zapomina na pewien czas o swoim Brutusie. Antoniusz jest bliski poecie, który mimo woli się nim zachwyca i wybacza mu wszystko, nawet jego zdradziecką politykę wobec Brutusa. A przecież Antoniusz ma równie mało wspólnego z autonomiczną moralnością, jak Cezar, a bodajże jeszcze mniej... Norm nie uznaje. Nic go nie wiąże i boi się tylko siły. Jest to znakomity przykład śmiałego, urodziwego, przebiegłego grabieżcy. Dopóki Brutus jest silny, Antoniusz uniżenie pada przed nim na kolana. Ale Brutus odwrócił się, moment niebezpieczeństwa minął i grabieżca, czując się wolny, jednym zręcznym, ładnym i swobodnym skokiem rzuca się na swego pogromcę: zza węgła, z krzaków, zdradziecko, fałszywie, nie licząc się ani z wdzięcznością, ani z innymi wzniosłymi uczuciami i zasadami. Ale każdy jego ruch zdumiewa nas, mimo woli, pełnym wiary w siebie, krnąbrnym, nie uznającym obcych praw nad sobą, **samowładnym** życiem. Efekt jest tym silniejszy, że niedawno, w ślad za Szekspirem, wstępowaliśmy do dusznego i ciemnego lochu, gdzie współczesna inkwizycja, autonomiczna moralność, torturowała Brutusa, zmuszała go do łykania płonących węgli... Oczywiście, nawet grabieżca nie zawsze prawidłowo przewiduje: często czeka go klęska tam, gdzie ma nadzieję zwyciężyć. Ale zginąć w walce o swoje prawo nie jest, mimo wszystko, tak ciężko, jak uznać się za istotę pozbawioną praw, za najemnika — choćby moralności:

Wszystko, czym grozi mowa straszliwa,
Dla śmiertelnego serca skrywa
Rozkosze niepojęte! Może
Nieśmiertelności obietnicę.

Brutus nie może znać tych niepojętych rozkoszy — on walczy nie o siebie, ale o ideę, o złudę, którą ludzie uczynili Bogiem; Brutus to nie cel, ale środek, nie kapłan, ale zwierzę ofiarne. Nawet z Kasjuszem jest nam jak gdyby łatwiej niż z Brutusem, chociaż Kasjusz czynami swymi wzbudza w nas nienawiść, czasem odrazę. Kasjusz zabija Cezara, bo ma w tym własny interes, rabuje prowincje, przez które przechodzi z wojskiem, patrzy przez palce na łapownictwo podległych sobie oficerów, odmawia Brutusowi pomocy pieniężnej i tak dalej. Gdyby Brutusa nie było obok niego, dalibyśmy folgę swemu moralnemu oburzeniu. Ale wszystkie przestępstwa Kasjusza wydają się nam błahe w porównaniu z zadaniem, jakie wyznaczył sobie Brutus. Brutus chce siebie i cały świat złożyć w ofierze idei — i słowo ofiara staje się dla nas nieznośne. Żal, strasznie żal patrzeć na Porcję, biedną towarzyszkę biednego Brutusa. Ją też, niczemu nie winną, pożarła nienasycona moralność. Człowiek jest wzruszony i zarazem przerażony, gdy wspomni, jak zraniła się w biodro, żeby sprawdzić siebie i przekonać się, czy jest godną córką Katona i żoną Brutusa. Zniosła pierwszą próbę, ale im dalej, tym ciężiej. Gdy Brutus idzie do Senatu, ona już nie ma siły panować nad sobą i omal nie wydaje powierzonej jej przez męża strasznej tajemnicy. Ale, mimo wszystko, powściąga się, po to tylko, by potem umrzeć okropną śmiercią. O niej też można by powiedzieć: „charakter jej był słodki” i można ją stawiać za wzór wszystkim, którzy pragną zasłużyć się moralności. Łykajcie węgle, a już historia o was nie zapomni i wzniesie wam pomnik — każdemu z osobna, albo wszystkim razem, jeżeli nazbiera się was dużo. Czy to nie pociecha? Czy to nie uzasadnienie ofiar i wymagań autonomicznej moralności? Jest jeszcze jedna wielogłowa postać w *Juliuszu Cezarze* — to lud, albo raczej „tłum”. Szekspir nie przypadkiem zdobył sobie sławę „realisty”: ani trochę nie pochlebia tłumowi i nie upiększa go szablonowymi cnotami. Tłum jest u niego lekkomyślny, zmienny, niewdzięczny, okrutny. Dziś biegnie za rydwanem Pompejusza, nazajutrz wrzeszczy „hurra” na cześć Cezara, a jeszcze kilka dni później rozrzewnia się z powodu mowy jego zabójcy Brutusa, żeby później, dawszy się przekonać Antoniuszowi, domagać się głowy niedawnego ulubieńca. Jest w zwyczaju oburzać się na nie-stałość tłumy. Ale, w gruncie rzeczy, prawdopodobnie tak realizuje się tylko najstarsza zasada sprawiedliwości: oko za oko, ząb za ząb. Tłum, w istocie rzeczy, nie ma nic wspólnego z Pompejuszami, Cezarami, Antoniuszami i Sullami, tak samo żaden z tych bohaterów nie ma nic wspólnego z tłumem. Dziś panuje Cezar - chwala mu; jutro Antoniusz — i za nim można pójść. Byleby tylko dawali chleb i igrzyska. A wcale nie trzeba wspominać ich zasług. Oni sami wystarczająco dobrze je pamiętają i wynagradzają sobie z istic królewską hojnością. Niekiedy, co prawda, w gęste szeregi ludzi pysznych i żądnych władzy zaplącze się także uczciwy, bezinteresowny Brutus. Ale kto ma czas i chęć, by szukać perły w kupie piasku? Tłum to mięso armatnie dla bohaterów, bohaterowie to zabawa dla tłumy. Sprawiedliwość zwycięża i kurtyna może opaść...

Tłumaczyli z rosyjskiego Nina Karsov i Szymon Szechter

[w:] Szestow, *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*. Londyn 1983

Bogdan Suchodolski**Renesansowe niepokoje.****Szałość człowieka czy szaleństwo świata?****WPROWADZENIE**

LOGOS: Panie Profesorze, dziękujemy, że zechciał Pan porozmawiać z nami o swoim eseju. Na co przede wszystkim zwróciłby Pan uwagę naszych czytelników?

Bogdan Suchodolski: Chciałbym, by młody czytelnik zrozumiał, że renesans to nie tylko czas radości i wiary w potęgę człowieka. Obok tej słonecznej wizji kryje się druga twarz epoki – świat pełen niepokojów, melancholii i pytań o sens ludzkiego istnienia. Renesans to nie tylko odkrycie świata, ale także odkrycie kryzysu człowieka.

LOGOS: W tekście dużo miejsca poświęca Pan sztuce północnego renesansu – Boschowi, Dürerowi, Brueglowi. Dlaczego właśnie ci artyści są dla Pana kluczowi?

Bogdan Suchodolski: Bo oni pierwsi zobaczyli, że świat „wypadł z kolein”. W ich obrazach człowiek przestaje być centrum harmonii – staje się świadkiem chaosu. W *Melancholii* Dürera widać istotę epoki: człowieka przytłoczonego własnym rozumem. To już nie renesansowy „Dawid”, który zwycięża, ale człowiek, który myśli – i przez to cierpi.

LOGOS: Pisze Pan, że Hamlet i Don Kichot są symbolami człowieka nowoczesnego, szalonego wobec świata, który sam oszalał. Czy w tym sensie widzi Pan ich jako duchowych braci?

Bogdan Suchodolski: Tak. Obaj są tragicznie „prawdziwi”. Hamlet widzi rozpad świata i cierpi, bo nie potrafi pogodzić wiedzy z działaniem. Don Kichot z kolei działa, ale w imię marzenia, które inni uważają za obłąd. Ich dramaty splatają się w pytanie, które powraca w każdej epoce: kto jest naprawdę szalony – człowiek, który widzi prawdę, czy świat, który tej prawdy nie chce przyjąć?

LOGOS: To bardzo współczesne pytanie. Czy zatem możemy powiedzieć, że Pana esej o renesansie jest również opowieścią o naszym świecie?

Bogdan Suchodolski: Zdecydowanie tak. Pisałem o renesansie, ale miałem na myśli człowieka XX wieku – rozdartego, samotnego, zagubionego w świecie techniki i władzy. W gruncie rzeczy wciąż pytamy o to samo, co Hamlet: czy to my jesteśmy obłąkani, czy świat, który sami stworzyliśmy.

LOGOS: Dziękujemy za rozmowę, Panie Profesorze. Pańskie słowa przypominają, że w każdej epoce trzeba na nowo pytać o granice rozumu i szaleństwa.

I

Może budzić zdziwienie tytuł tego referatu. Wciąż trwa przecież w naszej historycznej pamięci ta wizja renesansu, które stworzył Burckhardt, ukazując radosne odkrycie świata i człowieka, jakie się wówczas dokonało; i wciąż jeszcze pamiętamy czasy, w których epoka renesansu była u nas niezmiernie żywym tematem studiów naukowych i ekspozycji artystycznych, ukazujących ją - wedle charakterystyki Engelsa chętnie wówczas cytowanego - jako "epokę, która wymagała olbrzymów i olbrzymów zrodziła".

A jednak, chociaż prawdziwe są te ujęcia, nie ukazują one całej prawdy o tej epoce. I gdy próbujemy odsłonić jej niepokoje, a nawet tragiczne konflikty w doświadczeniach ludzkiej egzystencji, czynimy tak nie tylko dlatego, że chcemy spojrzeć na ten czas z dzisiejszej perspektywy "lotu nad kukułczym gniazdem", ale dlatego, że autentyczne przeżycia ludzi tamtych czasów powstawały właśnie wokół pytań: czym jest "człowiek prawdziwy", ginący wśród ludzi "rzeczywistych", i czym jest społeczeństwo rzeczywiście istniejące, wobec prawdziwej i pożądanej wspólnoty ludzi? Pytania te kulminowały w tragicznych wątpliwościach, kto ma rację: człowiek, który w tym świecie traktowany jest jak szalony, czy świat, który jest "światem na opak"?

II

Ku takim pytaniom wiodła droga gasnących nadziei, które powstały w początkach renesansu, we Włoszech, w XIV wieku. Wielka fala nowych idei i nowych koncepcji artystycznych ogarniała wówczas miasta włoskie. Symboliczne znaczenie uzyskiwały wielkie malowidła ukazujące radosny porządek życia społecznego, a w rozważaniach pełnych erudycji atakowano tyranów i składano hołd Herkulesowi, który pracą wytrwałą oczyszczał ziemię, aby ją uczynić dobrym środowiskiem życia ludzkiego. W wielkiej sali Palazzo Pubblico, w Sienie, Ambrogio Lorenzetti [stworzył wielki fresk przedstawiający dobre i złe rządy. Ukazał rząd dbający o pokój i rząd przygotowujący wojnę, rząd oparty na sprawiedliwości i rząd bezprawia, rząd organizujący handel oraz gospodarkę i rząd utracjuszków i marnotrawców. Pięknie ubrane damy tańczyły w uroczystym korowodzie, a królowa, wśród życziwości tłumów, przejeżdżała ulicami szczęśliwego miasta; z niedoli mieszkańców źle rządzonych, żyjących w łachmanach i pętach cieszył się tylko szatan.



Colluccio Salutati, filozof i polityk przedstawił w swych licznych dziełach wizję doskonałego społeczeństwa i sprawiedliwego państwa. Kierował się maksymą, iż życie człowieka powinno być nieustającą walką "*pro iustitia, pro veritate, pro honestia*". Salutati dostrzega z całą jasnością różnicę zachodzącą między społeczeństwem istniejącym i społeczeństwem pożądanym, między państwem tyranów i republiką ludzi wolnych. Ale widząc tę różnicę, żywił niezłomną nadzieję, iż to społeczeństwo faktycznie istniejące, to państwo rzeczywiste będzie mogło być przewyżczone i naprawione; wierzył, że za sprawą "prawdziwych" ludzi powstawać będzie "prawdziwe" społeczeństwo. Była to humanistyczna wizja państwa jako ludzkiego dzieła praworządności i sprawiedliwości, państwa, w którym rozkwitać będą „*sapientia i eloquentia*” - dwie główne wartości człowieka.

Całe quattrocento włoskie - mimo walk i przeciwieństw - rozwijało się na tych drogach nadziei i twórczości, nowego widzenia świata i człowieka. Giannozzo Manetti rozważał wielkość człowieka, który miał "za pomocą rozumu rządzić wszystkim, co się dzieje, miał wprowadzać wszędzie ład i porządek, miał tworzyć własny świat". Pico della Mirandola wskazał, iż spośród wszystkich istot stworzonych człowiek jest jedyną istotą o nieskończonych i wszelakich możliwościach. Bóg, tworząc człowieka, miał powiedzieć; "Ty jeden nie zostajesz zamknięty w żadnych granicach, lecz dzięki wolnej woli, w którą cię wyposażamy, będziesz mógł samodzielnie oznaczać swe granice".

Nowa sztuka quattrocenta, zwłaszcza malarstwo, potwierdzała tę atmosferę radości i zaufania do świata i siebie samego, do ładu istnienia. Tak malowało dziesiątki artystów – od Fra Angelica aż do Botticellego. Było coś symbolicznego w tym zachwycie, jakim wczesny renesans darzył postać Dawida, który młodzieńczą odwagą i siłą zwyciężał - wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu – znacznie potężniejszego od siebie wroga. We wspaniałej rzeźbie florenckiej z połowy XV wieku pokazał Donatello młodzieńczą postać zwycięzcy zadumanego nad własnym dziełem. Andrea del Castagno, w tym samym czasie, ukazał Dawida - również już po zwycięstwie - idącego na tle dramatycznego nieba, w pełni entuzjazmu i zachwyty, ze wzniesioną w górę ręką z drapieżnie rozstawionymi palcami, obwieszczającą tryumf wielkości i radość zwycięstwa.



III



Ale pod koniec XV wieku zmienia się ta atmosfera. Wspaniałą Florencję Medyceuszów potępia fanatyczny mnich Savonarola. Zyskuje wpływ nie tylko na masy, ale i na twórców renesansu. Ficino rzuca w ogień swe "pogańskie" rękopisy. Botticelli pali swe "pogańskie" obrazy. Czymże więc jest twórczość człowieka: jego wielkością czy jego zgubą? Jaki jest sens życia? Czy bogactwo daje nam szczęście? Niezwykły obraz Carpaccia - z Museo Civico w Wenecji - ukazuje dwie bogate weneckianki siedzące na tarasie domu wraz z karłem, pawiem i dziwnymi psami; spojrzenie kobiet skierowane jest w dal i wyraża tępe i bezmyślne oczekiwanie na jakiś cud, który być może - wyzwoli je od nudy i pustki. Egzystencjalne znużenie ogarnia ludzi i tłumi radość, która okazuje się pustą i bezsensowną.

Równocześnie od schyłku wieku XV rozpoczyna się zbrojna rywalizacja

wielkich mocarstw: Mediolan zdobywają Francuzi, Neapol zajmują Hiszpanie, Karol VIII przekracza Alpy. Finałem tych walk jest złupienie i spalenie Rzymu w 1527 roku. Tą klęskę - *Sacco di Roma* - nazwano przesadnie, ale prawdziwie - "końcem renesansu".

Równocześnie, na północ od Alp narastały z niezwykłą siłą konflikty społeczne i religijne. Władza świecka i władza duchowna traciły autorytet. Rozpoczęły się wojny chłopskie. W chłopskich manifestach zarysowują się inne wizje życia niż te, jakie ukazywał renesans. Wprawdzie powstanie Tomasza Munzera zostaje

krwawo stłumione, ale duch, który je ożywiał, nie ginie. Równocześnie Luter, chociaż broni społecznego porządku feudalnego i domaga się karania chłopów, zadaje cios porządkowi religijnemu - Kościołowi rzymskiemu. Wszystko staje się niepewne, a okrucieństwo i samowola obejmują rządy.

Durer przedstawia te czasy w piętnastu wielkich drzeworytach noszących tytuł *Apokalipsa*. Obrazy Boscha ukazują cały bezmiar okrucieństwa życia, całe piekło panujące na ziemi w zwodniczych urokach rozkoszy. W tym strasliwym świecie człowiek "prawdziwy" ginie wśród zgrai ludzi "rzeczywistych"; tak na obrazie w Muzeum w Gandawie niesie swój krzyż Chrystus łony przez motłoch żądny makabrycznego widowiska. Humanisci, chociaż stali na uboczu tych walk, widzieli dobrze, jak rzeczywistość zaprzecza ich wizjom społeczeństwa doskonałego. Wielki humanista, Erazm z Rotterdamu, ukaże szaleństwo świata w rozważaniach o głupocie. Jego przyjaciel, Tomasz Morus, zdemaskuje ten społeczny porządek, w którym "owce zjadają ludzi", ale za obronę pokrzywdzonych - zapłaci głową.



IV

W tych warunkach przesuwają się akcenty w koncepcjach człowieka. Strach i nienawiść osłabiają znaczenie optymistycznej pary w siły twórcze ludzi, w bogactwo możliwości, które się przed nim otwierają. Zyskuje znaczenie wszystko to, co jest niepokojem, poczuciem zagrożenia, pragnieniem ucieczki, szukaniem spokoju i bezpieczeństwa. Wprawdzie te nastroje nie były obce ludziom wczesnego renesansu, ale nie zyskiwały wówczas dominującego znaczenia.

Ale w miarę tego, jak bladeła radość wczesnego renesansu, pogłębiały się nastroje ucieczki z życia. Mit Arkadii szczęśliwej, bo ogrodzonej górami od złego świata, zyskiwał znaczenie. Powieść Jacopa Sannazzara nosząca tytuł *Arcadia*, pisana w ostatnim dziesięcioleciu XV wieku, zyskiwała wielką poczytność. W licznych wydaniach krążyła po Europie XVI wieku, inspirując poetów i artystów. Pod koniec XVI wieku ukazały się, podobne w nastroju, opowieści o Arkadii Anglika Filipa Sidneya, a następnie Lope de Vegi. Inną wersją arkadyjskiego osamotnienia były *Próby*, pisane przez Montaigne'a na zamku rodzowym, w którym szukał schronienia przed światem. Ten dziennik życia nie miał mieć - jak stwierdzał jego autor - żadnego innego celu "prócz domowego i prywatnego".

Arkadyjska koncepcja życia i człowieka była stosunkowo łagodnym porzuceniem świata. Wyrok, który go w ten sposób potępiał, nie wprowadzał ludzi w konflikty wewnętrzne, właśnie te konflikty ukazywał i wyolbrzymiał inny nurt przeżyć refleksji. Był on - rzecz charakterystyczna - związany z problemem słońca. Renesans był epoką kultu słońca. Liczne pisma poświęcone były filozoficznej analizie słońca i jego życiodajnej siły. Leonardo da Vinci w *Pochwale słońca* zganiał tych, którzy "pochwalamy raczej uwielbianie ludzi niż słońca, nie widząc we wszechświecie ciała o większej wspaniałości i cnocie nad nich". Przypomnijmy też, że teoria Kopernika stała się ważnym czynnikiem rosnącego hołdu dla słońca. Być może ważniejsze było to, że Kopernik zatrzymał słońce, niż to, że poruszył ziemię. On sam pisał o słońcu jako o "latarni świata" ze szczególnym wzruszeniem. Słońce miało królować nad planetami i zapewniać ład wszechświata. Campanella właśnie dlatego nazwie są utopie "państwem słońca".

Człowiek i słońce - to wielki problem filozoficzny renesansu. Już Leonardo zauważył, iż wspaniałość słońca nie może być dostrzeżona przez oko człowieka. Kto patrzy w słońce, widzi ciemność. Nawiąże do tego Giordano Bruno, ukazując sprzeczną siłę słońca, które daje życie, ale je także spala. Człowiek bywa "heliotropem", ale nie może być nim w pełni. Bruno nawiązał do mitu Diany i Akteona oraz gniewu Apollina, aby wyjaśnić tę dwoistą rolę słońca. Z innego punktu widzenia te rozważania o człowieku i słońcu podejmował poeta radości i miłości, Ronsard. W kosmogonicznych hymnach ukazywał, jak Apollinowi przeciwstawia się Saturn i jego melancholia. Znaczyło to, iż słońcu, które jest "płonącą i gorejącą duszą świata" przeciwstawiają się "gwiazdy - córki nocy". Do jakiego królestwa należy człowiek? Do królestwa słońca czy do królestwa gwiazd? Oto pytanie.

Pytanie to pasjonowało Michała Anioła. W jednym z sonetów przeciwstawił człowieka, który żyć może tylko w cieniu - przyrodzie, która rozkwita w słońcu:

Lecz człek zasiewa się jeno w pomroku,
Dlatego noce są od dni tym świętsze.
Im człek od plonów innych wart jest więcej.

Może więc człowiek nie należy do królestwa słońca, ale należy do królestwa nocy? Może nie jest istotą zrodzoną w słońcu i żyjącą ku słońcu - jak heliotrop - lecz stworzeniem, które szuka cienia i chłodu, bo tylko noc pozwala mu widzieć gwiazdy? Może nie Apollo, lecz Saturn rządzi jego życiem?



Ale Saturn - bóg ziemi i wszystkich na ziemi uciskanych - to melancholia. Jest zastanawiające, jak często pojęcie to powraca w epoce renesansu. Przypomnijmy fascynujący drzeworyt Durer'a - *Melancholia*, tylekroć w różny sposób interpretowały. Wizja świata, który tworzony jest przez człowieka za sprawą jego nauki i techniki, przyćmiona jest znużeniem i rezygnacją, lżącą się z gorzkich doświadczeń. Ten świat był przecież światem okrucieństwa i nienawiści.

Odtąd melancholia stała się jednym z głównych doświadczeń egzystencji człowieka. Powracała w refleksjach nad życiem i w poetyckiej zadumie. Liczne wydania książki Roberta Burtona *Anatomia melancholii* z 1621 roku świadczyły o społecznym zasięgu tej problematyki, która otwierała przepaść między

człowiekiem i światem, a także między ludźmi i radością ich życia, problematyki, która zacierała granice - dawniej tak ostre - między zdrowiem i obłąkaniem, ukazując - mimo wszystko - smutną wartość melancholijnego życia, będącego protestem przeciwko zimnemu i okrutnemu światu.

VI

Ten świat wydawał się "statkiem głupców", wydawał się światem obłąkanym, światem, który wystąpił z kolein i który egzystuje już tylko jako świat "na opak".

Taki właśnie obraz świata był głównym tematem malarstwa Piotra Bruegla. Na jednym z obrazów przedstawił on 92 przysłowia ludowe flamandzkie, przysłowia pełne gorzkiej mądrości, dekonspirującej świat i złudne nadzieje ludzi, ich naiwną pożydlwość i ślepe okrucieństwo, przemoc bogatych i nędzę uciśnionych. Inne obrazy sięgały głębiej w tragizm ludzkiego losu w świecie szalonym. Taki charakter miały obrazy o tematyce biblijnej i współczesnej, a zwłaszcza raz *Ślepcy*, będący parabolą życia ludzkiego w beznadziejnej wędrówce na ślepo ponad przepaścią.

Szekspir zapewne nie znał tego obrazu, ale wyraził dobrze przeżycia i nastroje, gdy pokazywał króla Leara, który oślepy i nieszczęśliwy, szukał beznadziejnie swej ludzkiej drogi na tym nieludzkim świecie. Ale, analizując los człowieka w ten sposób, Szekspir sięgnął jeszcze głębiej. To on właśnie postawił py-

tanie, które stało się aż po dziś dręczącym pytaniem: kto jest naprawdę szalony? Czy człowiek, który w oczach świata uchodzi za obłąkanego, ponieważ jest "prawdziwym" człowiekiem, czy świat, który wydaje się normalnym i zdrowym, ponieważ jest światem rzeczywistym, a



który naprawdę "wypadł z kolein"? To pytanie interesowało jeszcze inaczej, ale równie głęboko Cervantesa. Któż jest naprawdę obłąkany: romantyczny rycerz! czy świat, który się z niego śmieje? Nieprawdopodobna poczytność powieści Cervantesa, tłumaczonej na trzydzieści kilka języków, wydawanej kilkaset razy w Hiszpanii, trzysta razy w Anglii, dwieście razy we Francji, świadczyła o tym, że nie była to parodia rycerskich romansów, ale powieść sięgająca bardzo głęboko w ludzkie egzystencjalne przeżycia. Istotnie, Hamlet i Don Kichot tylekroć inspirujący sztukę i muzykę Europy, są archetypami losu człowieka w walce z jego własnym światem o prawdę, o miłość, o wspólnotę, o honor i godność. Mówiąc krótko: o życie "prawdziwe", zbudowane ponad - a może i wbrew - egzystencji "rzeczywistej", potocznie akceptowanej, ale niegodnej człowieka. Czy mamy być po stronie takich ludzi, czy po stronie "bożych szaleńców"? Więc nie będzie to wcale historycznym nadużyciem, gdy właśnie teraz powtórzmy nasze współczesne pytanie z *Lotu nad kukułczym gniazdem*, kto jest naprawdę obłąkany? Czy ten, kogo zamykają w szpitalu, ponieważ jest "inny", czy ci, którzy go poddają niepotrzebnej i okrutnej kuracji?



Rozmowa z Aleksandrem Koyré

Alexandre Koyré (1892-1964). Urodził się w Taganrogu, To francuski filozof rosyjskiego pochodzenia, autor prac z historii i filozofii nauki.

LOGOS: Panie Profesorze, w swoim eseju *Początek destrukcji kosmosu* pisze Pan o „radikalnej rewolucji duchowej” XVII wieku. Co właściwie ma Pan na myśli, mówiąc o tej rewolucji?

Aleksander Koyré: Używam tego określenia, by opisać moment, w którym człowiek Zachodu przestał widzieć świat jako uporządkowany, hierarchiczny i celowy *Kosmos* — a zaczął go postrzegać jako *nieskończony wszechświat* rządzonego przez prawa. To nie była tylko zmiana w nauce, ale przemiana całego sposobu myślenia. W antyku i średniowieczu świat był zamknięty, harmonijny, uporządkowany wedle wartości: od niedoskonałej ziemi po doskonałe niebo. W XVII wieku — dzięki takim myślicielom jak Galileusz, Kartezjusz czy Newton — ta hierarchia runęła. Świat stał się jednorodny, pozbawiony „miejsc uprzywilejowanych”, otwarty w nieskończoność.

LOGOS: Nazywa Pan to „destrukcją kosmosu”. Czy nie jest to zbyt dramatyczne sformułowanie?

Koyré: Być może dramatyczne, ale trafne. Słowo *kosmos* w grece oznaczało porządek, harmonię, piękno. Świat był uporządkowany nie tylko matematycznie, ale i aksjologicznie — to znaczy, że jego struktura miała sens moralny i duchowy. Kiedy ten sens zniknął, człowiek został sam w nieskończonym wszechświecie. Dla nauki był to triumf, ale dla filozofii — głęboki wstrząs.

LOGOS: Pisze Pan o „rozwodzie świata wartości i świata faktów”. Co to znaczy?

Koyré: To znaczy, że od XVII wieku przestaliśmy myśleć o świecie w kategoriach dobra i zła, celu i znaczenia. Nauka nowożytna — od Galileusza po Newtona — opisuje rzeczywistość taką, jaka jest, nie taką, jaka być powinna. Wcześniej mówiono, że rzeczy dążą do doskonałości, że każda istota ma swój cel. Teraz wszystko stało się faktem: planetą, ruchem, masą, siłą. „Dlaczego?” zostało zastąpione przez „jak?”.

LOGOS: Czyli człowiek utracił nie tylko miejsce w świecie, ale i sam świat?

Koyré: Dokładnie. W dawnym kosmosie człowiek miał swoje miejsce: był częścią całości, drabiny bytów. W nowym wszechświecie nie ma już centrum. Ziemia krąży wokół słońca, a słońce jest tylko jedną z wielu gwiazd. To, co było światem zamieszkałym, staje się przestrzenią bez granic — a człowiek staje wobec pustki.

LOGOS: Wspomina Pan, że ideał *vita contemplativa* — życia kontemplacyjnego — został zastąpiony przez *vita activa* — życie czynne. Czy to właśnie Pan uznaje za duchowy sens tej rewolucji?

Koyré: Tak. Dawny człowiek dążył do poznania poprzez kontemplację. Chciał zrozumieć naturę, ale nie chciał jej zmieniać. Człowiek nowożytny — jak Bacon — pragnie panować nad naturą. Wiedza ma mu służyć, dawać władzę. Powiedziałbym, że renesans i XVII wiek stworzyły nowego człowieka: tego, który działa, eksperymentuje, przekształca. I choć osiągnął sukces w nauce, utracił duchową równowagę.

LOGOS: Czy więc ta rewolucja to raczej postęp, czy kryzys?

Koyré: Jedno i drugie. Dla nauki — postęp. Dla duchowości — kryzys. Myślcie o tym jak o rozpadzie dawnej jedności: nauka oddzieliła się od filozofii i teologii. W średniowieczu wiedza miała służyć zbawieniu, teraz służy władzy i skuteczności. W tym sensie można powiedzieć, że nowoczesność to moment, w którym człowiek przestał szukać sensu — zaczął szukać wyniku.

LOGOS: Czy można wskazać postaci, które symbolizują tę przemianę?

Koyré: Oczywiście. Francis Bacon — głosił, że „wiedza to potęga”. Galileusz — który połączył matematykę z doświadczeniem. Kartezjusz — który uznał, że pewność poznania można osiągnąć tylko w umyśle, nie w świecie. Wszyscy oni przyczynili się do tego, co nazywam „subiektywizacją” człowieka. Dawny człowiek wierzył w porządek świata; nowy człowiek ufa tylko sobie.

LOGOS: A Montaigne, którego Pan wspomina?

Koyré: Montaigne to zwiastun nowoczesnego sceptycyzmu. Uczył, że człowiek nie ma dostępu do pewnej wiedzy. To właśnie z jego ducha wyrasta Kartezjusz — ale Kartezjusz zamiast przyjąć niepewność, chce ją przezwyciężyć metodą. Dlatego mówię, że XVII wiek to czas, gdy rodzi się świadomość nowoczesna — i zarazem poczucie duchowego zagubienia.

LOGOS: Czy możemy więc powiedzieć, że „nowoczesność” zaczyna się wtedy, gdy człowiek stawia siebie w centrum?

Koyré: Tak, choć paradoksalnie — właśnie wtedy traci oparcie. Dawniej człowiek był „wpisany” w kosmos; teraz sam staje się jego miarą. To narodziny subiektywizmu — ale i samotności.

LOGOS: Mówi Pan o więzi między nauką, filozofią, a sztuką. Jak ta zmiana w myśleniu wpłynęła na sztukę epoki?

Koyré: W sztuce widzimy tę samą utratę harmonii. Spójrzmy na malarstwo Caravaggia — dramat światła i ciemności. Na poezję baroku — pełną sprzeczności i paradoksów. To już nie renesansowa równowaga, lecz napięcie, pęknięcie. W filozofii odpowiada temu Kartezjusz i Pascal: pierwszy szuka pewności, drugi drży przed nieskończonością. W obu widać ten sam duchowy niepokój.

LOGOS: A czy można powiedzieć, że ten „rozwód świata wartości i świata faktów” trwa do dziś?

Koyré: Oczywiście. To jeden z największych problemów współczesności. Nauka doskonale opisuje świat, ale nie potrafi powiedzieć, jaki ten świat *powinien* być. Stąd pytania etyczne, które powracają z coraz większą siłą. Wiedza daje nam moc — ale nie daje celu. To właśnie początek owego „rozvodu”, o którym pisałem.

LOGOS: Czy jest więc możliwy powrót do dawnego „kosmosu”, do jedności wiedzy i wartości?

Koyré: Nie. Nie możemy cofnąć historii. Ale możemy nauczyć się żyć świadomie w świecie bez centrum. Utrata dawnej harmonii nie musi oznaczać nihilizmu. To wyzwanie, by samemu budować znaczenie — przez kulturę, filozofię, sztukę.

LOGOS: Czy to znaczy, że nowoczesny człowiek musi sam stworzyć sens, którego świat mu już nie daje?

Koyré: Właśnie tak. Kiedyś porządek był dany z góry. Dziś musi być wytworzony przez człowieka. I w tym sensie nowoczesność to nie tylko kryzys, ale też zadanie.

LOGOS: Czy Pan, Panie Profesorze, widzi w tym zadaniu nadzieję?

Koyré: Tak, jeśli potraktujemy naukę i filozofię nie jako wrogów, ale jako dwa sposoby poszukiwania sensu. Nauka mówi nam, *jak* świat działa. Filozofia i sztuka przypominają, *po co* warto w nim żyć.

LOGOS: Dziękuję za rozmowę, Panie Profesorze.

Koyré: To ja dziękuję. I proszę pamiętać — destrukcja kosmosu nie jest końcem świata, lecz początkiem świadomości.

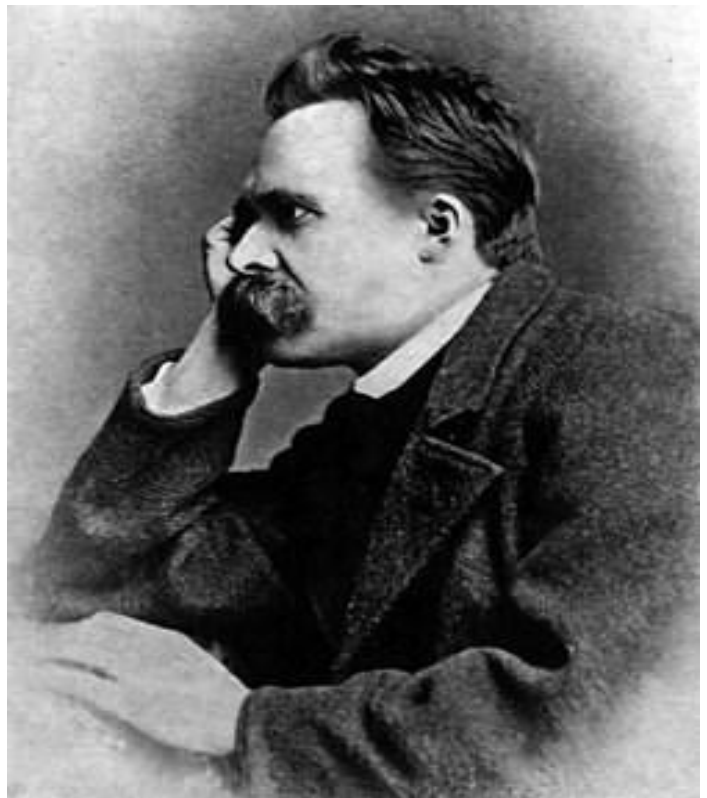


Rozmowa w redakcji LOGOSU
o rozumieniu pojęcia tragizmu
mówią
Max Scheler oraz Fryderyk Nietzsche

LOGOS: Panowie, dziękujemy, że przyjęliście nasze zaproszenie. Chcielibyśmy porozmawiać o jednym z kluczowych pojęć waszej filozofii — o tragizmie. Zaczniemy od pytania zasadniczego: czym dla każdego z was jest tragedia człowieka?

Max Scheler: Dla mnie tragizm to nie jest kwestia losu, jak u starożytnych Greków, lecz dramat wartości. Człowiek staje wobec konfliktu, w którym dwie równorzędne wartości domagają się realizacji, a wybór jednej oznacza zniszczenie drugiej. Nie jest to walka dobra ze złem, ale dobra z dobrem — i dlatego właśnie tak głęboko boli. To dramat sumienia, które nie potrafi być w pełni wierne żadnej wartości, nie zdradzając innej.

Friedrich Nietzsche: A dla mnie tragizm nie jest sprawą sumienia, lecz życia. To nie konflikt moralny, lecz napięcie między dwiema siłami, które rządzą człowiekiem — apollińską i dionizyjską. Pierwsza chce porządku, piękna, formy; druga — chaosu, namiętności, życia. Tragedia rodzi się, gdy te żywioły się zderzają, a człowiek nie potrafi ich pogodzić. To dramat nadmiaru życia, nie jego braku.



LOGOS: Czyli, Panie Maxie, można powiedzieć, że dla Pana źródłem tragizmu jest moralność, a dla Pana Fryderyka — życie samo w sobie?

Scheler: Tak. Człowiek tragiczny uświadamia sobie, że każda wartość domaga się ofiary. Nie da się być sprawiedliwym, nie raniąc dobra miłości; nie da się być wiernym obowiązкови, nie zdradzając współczucia. Każdy wybór niesie winę, choć nikt nie zawinił. To „wina bez winy” — najczystsza forma cierpienia.

Nietzsche: A ja bym powiedział, że winy nie ma wcale. To tylko wymysł moralistów! Człowiek tragiczny nie jest winny, jest silny. Widzi prawdę o świecie: że życie jest wiecznym konfliktem, że sens rodzi się z chaosu. To, co Pan nazywa „cierpieniem wartości”, ja nazywam „radością z przewyciężenia”. W tragedii chodzi o afirmację życia — nawet w jego grozie.

LOGOS: Panowie, to brzmi jak spór o naturę człowieka. Panie Maxie, czy nie uważa Pan, że Pan Fryderyk po prostu odrzuca moralność?

Scheler: Nie tyle odrzuca, co próbuje ją przekroczyć. Ale moim zdaniem w tym przekroczeniu człowiek traci to, co w nim najcenniejsze — sumienie. Bez moralności nie ma tragizmu, jest tylko dramat instynktów. A tragedia wymaga świadomości dobra.

Nietzsche (z uśmiechem): Sumienie? Ach, ta choroba duszy Europejczyka! To właśnie sumienie sprawia, że człowiek cierpi z powodu życia, zamiast je tańczyć. W moim rozumieniu tragedii człowiek nie ucieka przed losem — on mówi mu „tak”. W *Zaratuście* pisałem: „Trzeba mieć w sobie chaos, by zrodzić tańczącą gwiazdę.” To właśnie jest tragizm — zgoda na chaos, który tworzy piękno.

LOGOS: Panowie, w obu ujęciach pojawia się motyw wiedzy i świadomości. U Pana Fryderyka Nietzschego bohater tragiczny „widzi za dużo”, a u Pana Maxa Schelera „wie zbyt dobrze, co dobre”. Czy świadomość jest więc źródłem cierpienia?

Scheler: Tak. Człowiek tragiczny to ten, który rozumie zbyt głęboko, by być szczęśliwy. W świecie moralnym świadomość nie jest błogosławieństwem, lecz ciężarem. Otwiera oczy na niemożność pełnej wierności wartościom. Dlatego cierpi Edyp, Antygona, Hamlet — bo widzą prawdę zbyt wyraźnie.

Nietzsche: Świadomość to tylko jedno z narzędzi życia. Nie wolno jej przeceniać. Prawdziwy bohater tragiczny to nie ten, kto cierpi, ale ten, kto potrafi wziąć cierpienie w taniec. Edyp czy Hamlet — owszem, wiedzą zbyt wiele, ale nie potrafią śmiać się z własnej tragedii. A ja mówię: trzeba się śmiać! To śmiech Dionizosa — śmiech, który jest zgodą na istnienie.

LOGOS: Czyli można powiedzieć, że Pan Scheler widzi w tragedii moralny dramat, a Pan Fryderyk — metafizyczny taniec życia?

Scheler: Dobre ujęcie. Tragedia to dla mnie starcie obowiązku i miłości, wierności i współczucia, prawdy i dobra. To zderzenie wartości, których nie da się pogodzić, a które wszystkie są nam drogie.

Nietzsche: A dla mnie tragedia to moment, gdy człowiek staje się większy od dobra i zła. Gdy mówi „tak” życiu, nawet jeśli ono boli. To najwyższy akt siły — nie uciekać w moralność, lecz trwać w napięciu życia.

LOGOS: Obaj mówicie o wielkości człowieka, ale czy ta wielkość nie prowadzi do klęski?

Scheler: W pewnym sensie tak. Tragizm zawsze kończy się stratą. Ale w tej stracie objawia się godność człowieka — jego zdolność do wyboru mimo bólu.

Nietzsche: Nie zgodzę się. Klęska jest tylko pozorna. Dla mnie bohater tragiczny zwycięża, nawet jeśli ginie. W śmierci zachowuje godność, bo nie zdradza życia.

LOGOS: Panowie, brzmi to jak dwie różne drogi duchowości: jedna przez ból, druga przez afirmację.

Scheler: Bo są to dwie strony tej samej prawdy. Tragizm to zarazem wiedza o ograniczeniu człowieka i jego wolności.

Nietzsche: I radość z tego, że mimo ograniczeń człowiek potrafi tworzyć. W tym tkwi prawdziwa tragedia — i jej piękno.

LOGOS: A więc dla Pana, Panie Fryderyku, tragizm to święto życia, a dla Pana, Panie Scheler — próba sumienia?

Scheler: Tak. Tragedia pokazuje, że człowiek jest istotą moralną, nawet jeśli nie potrafi uniknąć winy.

Nietzsche: A dla mnie pokazuje, że człowiek jest istotą twórczą, nawet jeśli nie potrafi uniknąć cierpienia.

LOGOS: Czy zatem można powiedzieć, że wasze ujęcia tragizmu — choć różne — uzupełniają się?

Scheler: Owszem. Profesor Nietzsche przypomina, że bez życia nie ma wartości.

Nietzsche: A profesor Scheler, że bez wartości życie byłoby ślepe. Może więc tragizm polega właśnie na tym, że musimy żyć między nimi?

LOGOS: A gdybyśmy teraz zapytali panów — jak w świetle waszych teorii można by spojrzeć na postać Hamleta? Na czym, panów zdaniem, polega jego tragizm?

Max Scheler: Hamlet to postać głęboko tragiczna, bo jest ofiarą własnego ducha. On nie ginie przez los czy zewnętrzne okoliczności, lecz przez niemożność pogodzenia dwóch porządków wartości — miłości i obowiązku, prawdy i czynu. Pragnie sprawiedliwości, a zarazem wie, że każda zemsta jest złem. W jego duszy ścierają się wartości święte i ludzkie, wieczne i doczesne. Wybór jednej zawsze oznacza zdradę drugiej. Dlatego jego dramat nie ma rozwiązania, a jego śmierć — sensu w zwykłym, moralnym znaczeniu. W nim zawiera się to, co nazwałem *tragizmem etycznym*: świadomość winy, która nie wynika z czynu, lecz z samego istnienia w świecie rozdartym między dobrem a dobrem.

Friedrich Nietzsche: A ja powiedziałbym, że Hamlet to *chory na myśl* człowiek. Zatruty refleksją. Jego „tragizm” to właśnie nadmiar świadomości, która paraliżuje wolę życia. On widzi za dużo — „świat mu się rozpadł”, jak to powiecie w waszych czasach. I dlatego nie potrafi działać. W nim zgasła dionizyjska moc, to, co w człowieku twórcze, żywe, instynktowne. On rozumie wszystko, ale niczego już nie potrafi stworzyć. To nie bohater czynu, lecz ofiara rozumu. Hamlet jest dla mnie zaprzeczeniem ducha tragicznego w sensie greckim — bo nie potrafi powiedzieć życiu „tak”.

LOGOS: Czyli można powiedzieć, że Hamlet jest dla pana, panie Maxie, uosobieniem moralnego bólu, a dla pana, panie Fryderyku, symbolem duchowego upadku, który wynika z braku siły?

Scheler: Tak. W jego cierpieniu jest wzniosłość — człowiek przerasta sam siebie, choć ginie.

Nietzsche: A ja bym powiedział odwrotnie — on nie przerasta, lecz kurczy się pod ciężarem wiedzy. Bohater tragiczny, którego cenię, nie ginie z rozpacz, lecz śmieje się w obliczu śmierci. Hamlet tego nie potrafi.

LOGOS: Czy jednak nie ma w nim też jakiejś świadomości dionizyjskiej — tego, że życie jest nie do naprawienia, a mimo to trzeba je przyjąć?

Nietzsche: Może w ostatnim momencie, gdy mówi „The rest is silence”. Tam jest cień zgody. Tam, może, przez sekundę, dotyka on prawdziwego tragizmu — pogodzenia się z losem, który nie ma sensu.

Scheler: I właśnie w tym momencie, paradoksalnie, jego świadomość osiąga świętość. Bo milczenie Hamleta to nie rezygnacja, ale ostatni gest duchowego poznania — moment, gdy człowiek przestaje pytać, a zaczyna rozumieć przez cierpienie.

LOGOS: A więc dla jednego z Panów Hamlet to figura słabości, dla drugiego — świętości. A jednak obaj zgadzacie się, że w jego losie zawarta jest prawda o człowieku.

Nietzsche: Owszem, prawda bolesna, ale prawda. Człowiek, który zbyt długo patrzy w otchłań, zaczyna słyszeć własne echo.

Scheler: I to echo jest właśnie sumieniem.

LOGOS: Dziękuję, Panowie. Myślę, że Hamlet, gdyby nas słyszał, uśmiechnąłby się gorzko — wiedząc, że nawet po śmierci pozostaje tematem dla filozofów.

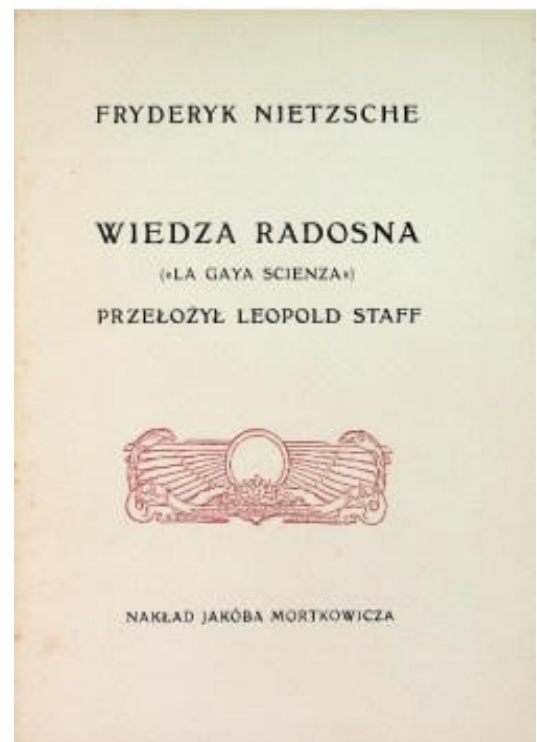
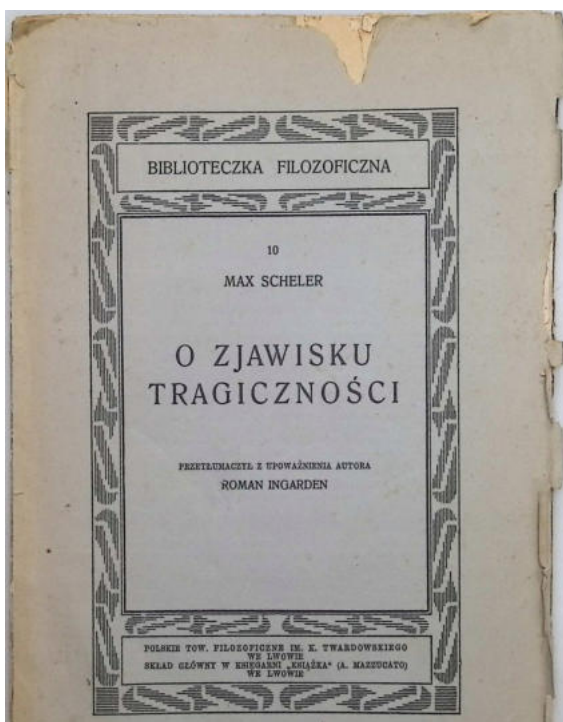
Nietzsche (z uśmiechem): A może zatańczyłby z nami — w końcu to najlepsza forma filozofii.

Scheler: A ja dodałbym — i najpiękniejsza forma modlitwy.

LOGOS: Bardzo pięknie powiedziane. Dziękujemy, panowie, za tę niezwykłą rozmowę.

Scheler: Dziękuję.

Nietzsche (z uśmiechem): Dziękuję... i proszę nie zapominać — nawet tragedię trzeba umieć zatańczyć.



Walter Hilsbecher

Tragizm absurd i paradoks czyli Hamlet

Walter Hilsbecher (1917–2015) – niemiecki pisarz, eseista i tłumacz, autor refleksyjnych tekstów filozoficznych poświęconych kulturze, literaturze i kondycji współczesnego człowieka. Należał do pokolenia intelektualistów, którzy po II wojnie światowej próbowali na nowo zdefiniować sens europejskiej duchowości i sztuki. W swoich esejach podejmował tematy tragizmu, absurdu i sprzeczności ludzkiego istnienia, zbliżając się do myśli egzystencjalnej. Pisał językiem aforystycznym, pełnym skupionej refleksji nad granicami ludzkiego poznania i doświadczenia. W tekście poświęconym *Hamletowi* Hilsbecher ukazuje bohatera Szekspira jako symbol nowoczesnego człowieka – samotnego, rozdartego między myślą a działaniem, świadomego niepewności własnego istnienia.



WPROWADZENIE

LOGOS: Panie Walterze, chcielibyśmy wydrukować w naszym piśmie **LOGOS** Pański filozoficzny esej o *Hamlecie*. Na co zwróciłby Pan uwagę naszych czytelników?

Walter Hilsbecher: Myślę, że przede wszystkim na to, że mój tekst nie jest analizą filologiczną, lecz próbą filozoficznej interpretacji *Hamleta* — bohatera, który staje się symbolem duchowych przemian Zachodu. Uważam, że jest on pierwszym prawdziwie nowoczesnym człowiekiem literatury: rozdwojonym między świadomością a działaniem, między wiedzą a wolą. To postać, która utraciła naiwność, a jej dramat polega na tym, że wie zbyt wiele, by móc żyć spokojnie.

LOGOS: Pisze Pan, że Hamlet to bohater „złamany” — w jakim sensie?

Walter Hilsbecher: Jego refleksyjność niszczy w nim spontaniczność, a myśl zabija instynkt. To człowiek, który nie potrafi już ufać światu ani samemu sobie. Dlatego zestawiam go z Edypem i Narcyzem — tamci zginęli, bo nie poznali własnej natury, Hamlet ginie, ponieważ poznał ją aż nazbyt dobrze. W tym sensie jest postacią przejściową — zwiastunem nowego etapu ludzkiej samoświadomości.

LOGOS: W eseju podkreśla Pan też, że jego szaleństwo nie jest udawane.

Walter Hilsbecher: Tak, to nie gra, lecz dramat ducha. Hamlet dotyka granicy poznania — wątpi już nie tylko w świat, ale w sam sens istnienia. Gdy mówi „być albo nie być”, nie pyta o życie czy śmierć, ale o to, czy być w ogóle ma sens. A gdy mówi „reszta jest milczeniem”, dotyka chwili, w której świadomość przekracza próg słów.

LOGOS: Czyli dla Pana Hamlet to nie tylko tragedia jednostki?

Walter Hilsbecher: Nie, to dramat całej ludzkości — świadomości, która po raz pierwszy spojrziała w otchłań i nie cofnęła wzroku. W tym sensie Hamlet to zwiastun nowej duchowości: człowiek, który przez wątpliwość i cierpienie dojrzewa do zrozumienia, że sprzeczność należy do istoty istnienia.

LOGOS: Bardzo dziękujemy za to wprowadzenie

W historii duchowej Zachodu jest kilka zagadkowych postaci, w których objawia się zagadkowość bytu. Należy do nich Hamlet. Jeśli podejmujemy w tym szkicu nową próbę spojrzenia na szekspirońskiego bohatera, próbę zastanowienia się nad nim, nad tajemnicą jego osobowości, nad jego nieustającym oddziaływaniem, to właśnie ze względu na ową zagadkowość, która łączy go, niezależnie od epoki, z innymi zagadkowymi postaciami.

Hamlet uchodzi za pierwszą „nowoczesną” postać w teatru, może w ogóle literatury. „Nowoczesną”, ponieważ po raz pierwszy ukazano w nim złożoność ludzkiej psychiki, uwydatniając wciąż aktualną sprzeczność między duchem a czynem, pomiędzy świadomością a działaniem.

W tym aspekcie Hamlet staje się pomnikiem historii duchowej i symbolem ewolucji naszej świadomości, jej wiodącej przez kryzysy emancypacji. Jest odtwórcą bytu, w którym świadomość oderwała się od instynktu i swoim rozbudzonym wątpleniem paraliżuje zdolność podejmowania decyzji. Jest tancerzem z teatru marionetek Kleista, który staje się świadom swoich ruchów i wskutek tego burzy ich harmonie. Stoi na początku pełnej kryzysów drogi przez – jak powiada Kleist – „nieskończoną świadomość”, która – gdyby ją przemierzyć – obdarzyłaby nas naiwnością wyższego stopnia. Jest prototypem człowieka, który utracił swoją naiwność, prototypem „złamanego” charakteru, poprzednikiem „romantycznego bohatera”. Jest wczesnym zwiastunem tak bardzo nas absorbującego dzisiaj kryzysu „nowoczesnej (jak mówimy) świadomości”. Nasuwa się jednak pytanie, czy kiedykolwiek istniała dla człowieka „naiwność nierozdwojona”. Hamleta i Edypa, Hamleta i Narcyza dzielą stulecia (mierząc wedle ducha, który ich zrodził), ale na pastwę wewnętrznych sprzeczności wszyscy trzej byli wydani jednako. Edyp, rozdarty między tęsknotą za nieznanym, a tęsknotą za ciepłym domem, pędził w ramiona matki. Narcyz, spętany samolubstwem, opadł z powrotem na telluryczne łono. Hamlet różni się od nich tylko tym, że rozdarcie dociera w nim do granicy świadomości. **Wie**, że jest rozdarty. Uświadamia sobie bolesne pęknięcie, które go rozdziera. Utajona zależność między świadomością a bólem wychodzi w nim na jaw; wrażliwość pobudza świadomość, świadomość podsyca wrażliwość. To, co Edyp poznaje dopiero na drugim progu swego bytu, przechodząc z wieku męskiego w wiek starczy, pod ciśnieniem straszliwych doświadczeń, co Narcyza (być może) zaskakuje z jasnością błyskawicy w ponadczasowej chwili zanurzenia w lustrze, Hamlet – pod presją swojej natury – wydobywa na powierzchnię świado-

mości, odbija dręczące wahania swojego umysłu, dotyka palcem ukrytej rany bytu, bo tajone sprzeczności bytu czyni przedmiotem poznania, tworzy – doznając klęski – podstawę wyższego samopoznania człowieka, odsłania korzenie paradoksalności bytu, która w Edypie i Narcyzie kryła się jeszcze z spowita snem.

Edyp i Narcyz doznali klęski, ponieważ – w porównaniu z Hamletem – wiedzieli za mało, ponieważ wewnętrzne sprzeczności swojej natury pozostawili jej samej. Hamlet doznał klęski nie dlatego, że wiedział **za dużo**, lecz dlatego, że nie opanował jeszcze wiedzy zrodzonej ze swej zwiększonej wrażliwości. Krytycy jego świadomości nie doceniają właściwego problemu. W świadomości człowieka widzą jego największe zagrożenie. Ale świadomość wynika z wielokrotnych katastrof nieświadomego, nieprzewidywanego. Odpowiada ostrożnością, przewidywaniem, jeśli jest suwerenna: rozważą. Jej początek jest zatem zupełnie inny niż by to wynikało z ryczałtowanego potępienia. Jej słabość polega na tym, że potrzeba jej doświadczenia. Nie ufa instynktom. Swoją nieufnością psuje ich tradycyjną grę. Burzy zastany porządek instynktów w imię porządku przyszłego, który trzeba dopiero stworzyć, którego kontury można dopiero przeczuwać. Nieporządek, jaki wprowadza, jest warunkiem nadchodzącego porządku.

Hamlet „byłby wielkim królem”, powiadała Fortynbras w zakończeniu sztuki, „gdyby los wyniósł go na duński tron”. Być wielkim królem to znaczy reprezentować porządek, a odpowiednikiem porządku państwowego, politycznego, historycznego jest porządek własnego wnętrza. W oczach Fortynbrasa Hamlet uosabiał zawiedzioną, ale niestraconą nadzieję, nadzieję na ustanawiającego porządek ducha wyższej świadomości. Właśnie to zjawisko nadziei, które w postaci Hamleta było dotychczas, jak się zdaje, pomijane, a co najmniej niedoceniane, stanowi jego tajemny urok, nadaje mu niewygaśłą do dziś siłę oddziaływania, jak gdyby wraz z nim narodziło się nowe, choć wciąż jeszcze niespełnione, człowieczeństwo.

Nadzieja wiąże się z jego niezrównoważoną młodością i nasuwa myśl, że epoka, która nadeszła wraz z nim, stosownie do powolniejszego tempa rozwoju epok i określających je procesów duchowych też nie osiągnęła jeszcze pełni panowania nad sobą.

Na progu wieku męskiego zawiązał się dramatyczny węzeł w życiu Narcyza, Edypa i Hamleta. U Narcyza dramat wygasa sam, nie dochodzi do rozstrzygnięcia. Zanim przeciwieństwa zarysują się jasno, już zwycięża pociąg do macierzyńskiego łona na ziemi, lustro, źródło, w którym przegląda się Narcyz, nie staje się dla niego źródłem refleksji. Budząc tylko mroczną tęsknotę za wodami, płodowymi Ziemi. Wątpliwości, refleksje nie dochodzą do głosu.

Edyp silniej wstrząsany ruchami tektonicznymi, otwierającej się w nim problematyki bytu, wątpi w swoje pochodzenie. Ale nie potrafi jeszcze dojrzeć wątpliwościom. Nie pozwala im dojrzeć. Idzie do wyroczni, do bogów i wraca z przedwcześnie narodzoną decyzją, która rozwija dramat. Wątpliwości nie wykraczają poza sferę osobistą, a on daje się omamić informacji, która zaspokaja w nim głuchy pęd do matki. Dramat ducha, ledwie zarysowany, cofa się w dziedzinę zmagających się dramatycznie za sobą pędów. Edyp ulega jednemu z nich, ale nie uchyla się całkowicie, jak Narcyz od bytu. Jego pragnienie domu i po początku znajduje satysfakcję w bliskości matki. Dzieje się to bezwiednie, aż do chwili wyjawienia jego uchybień na progu wieku starczego. Tam retrospektywnie nadrabia on zaległości dramatu ducha. Edyp, o czym mówi mu, co najwyżej przeczucie, za mało wątpił. Pytanie o pochodzenie nie przekształciło się w pytanie o byt, nie przekształciło się w takim stopniu, aby skłonić go do mierzenia wieku męskiego – fazy doświadczenia bytu – siłą wątpliwości, siłą świadomego sprzeczności.

Hamlet pyta o byt. Problematyczność bytu przedziera się z głębi na powierzchnię świadomości. Poprzez ból dochodzi do uświadomienia. Hamlet stawia pytanie „być albo nie być”. Przeżywa dramat wąt-

pienia. Sprzeczności bytu wyrwały się ze sfery popędów i pobudzają ducha. Duch odbija je złamany z powrotem w sferę popędów.

Problematyczność bytu ma wiele aspektów. Elementarna sprzeczność bytu ukrywa się pod różnymi maskami. Jedną z duchowych masek pędu poza byt jest ideał, któremu przeczy rzeczywistość. Hamlet wyznaje ideał bytu, którego kontury odcinają się mglisto od negatywnego tła przeżartej zepsuciem rzeczywistości. Brat i morderca jego ojca zasiada na tronie, poślubia wtajemniczoną, a więc współwinną matkę. Otaczają tę parę dworacy, którzy tolerują takie występki, przystosowują się obłudnie do odrażającej gry zepsutej moralności. Świat to skisłe grzęzawisko budzące wstręt. Łatwo byłoby go opuścić dobrowolnie, gdyby nie „obawa tego, co po śmierci”, która „osłabia naszą wolę czynu” i „każe znosić raczej już zło, które znamy, niż szukać innego”.

„Obawa czegoś, co po śmierci!”. Nie obawa przed śmiercią. Byłby to spokój snu, bez marzeń sennych, czystość nicości. Wygasłoby ból, strach i wstręt. Urwałaby się świadomość, znikłyby sny.

Biada mi, powiada Hamlet, gdybym miał naprawić świat, który wypadł z wiązań. A jednak podejmuję tę próbę. (Nawiasem mówiąc, skoro świat „wypadł z wiązań”, to znaczy, że przedtem był „związany”, zespolony, że przeciwstawne tendencje spletały się i zazębiały.

Ale nawet najściślejsze spojenie zachowuje pierwotną szczelinę. I świat „wypada z wiązań”, kiedy pierwotna, istniejąca zawsze szczelina rozszerza się, kiedy układ spojeń i zazębnień rozluźnia się, kiedy szczelina staje się widoczna, wyczuwalna, wiadoma).

Świat „wypadł z wiązań”. Hamlet zdaje sobie jasno z tego sprawę, gdy ukazał mu się duch ojca. Wyczuwał to już co prawda przedtem: jego dusza prorocza, zdolność przewidywania, wrażliwość, obdarzyły go dawno odpowiednią intuicją. Ale teraz ma pewność. Pewność jednakże, która otwiera drogę wszelkim wątpliwościom nieznanej dotąd odpowiedzialności. Szczelina, która dzieli świat, przechodzi przez niego samego. Obraz rozdartego świata ma swoje przeciwieństwo w wyidealizowanej wizji ojca. Nieporządkowi świata przeciwstawia się reprezentowana przez ducha ojca idea porządku, świata zespolonego. „To był człowiek”, mówi Hamlet, wspominając ojca, „wielki, pełny człowiek”. Człowiek to zwrócony w przyszłość, ale rzutowany w przeszłość na postać ojca, idealne wyobrażenie Hamleta w sobie. Człowiek to znaczy jasny, uporządkowany duch, władczo suwerenny, panujący nad sprzecznościami bytu, panujący nad samym sobą – tak też oddziałujący na porządek państwa, świata.

W odróżnieniu od Edypa widać to już teraz wyraźnie. Hamlet na progu wieku męskiego, gdzie świat ojcowski, świat męczyzny walczył w piersi młodzieńca o przyszły kształt jego duszy, wybiera świat ojcowski. Edyp, choć nieświadomie, zabił ojca, aby paść w ramiona matki. Hamlet wskrzesza w sobie zamordowanego ojca, stara się utożsamić z ideą ojca, z jego wyidealizowaną przez śmierć wizją. Droga do tego celu wiedzie przez pomszczenie zbrodni dokonanej na ojcu.

Nieświadoma nienawiść Edypa do ojca wybuchła w nieświadomym ojcostwie, miała swoją głęboką przyczynę, że Lajos zagradzał mu drogę do matki. Nienawiść Hamleta zwraca się nie ku matce, lecz ku splamionemu obrazowi jej czystości, splamionemu przez zamordowanie ojca i wstrętne mu miłostki z mordercą. Dla Edypa ulega zniszczeniu obraz ojca, dla Hamleta – obraz matki. Dla Edypa obraz matki, dla Hamleta obraz ojca staje się idealistycznym urazem. U Edypa jest to ideał ukryty w podświadomości, u Hamleta – wyniesiony na powierzchnię świadomości. Hamlet w miarę możliwości oszczędza matkę: utwierdza go w tym duch ojca (ideał samego siebie), powściąga, nakazuje unikać wszelkiego nieumiarkowania, do którego mógłby go przywieść ból. Hamlet zaklina ją, aby zerwała z bratobójców albo przynajm-

niej przygotowała zerwanie. Prosi, aby „nie szła do łóżka stryja”, aby „powstrzymała się dzisiaj”, dając mu, Hamletowi w ten sposób znak swojej dobrej woli, możliwość zobaczenia raz jeszcze utraconego obrazu jej czystości. Chciałby jeszcze być dzieckiem przed tym obrazem, wolnym od cynicznej samoudręki, w jaką wpędza go ohydna rzeczywistość.

Cynizm, któremu poza tym ulega, okazuje się wyrazem przyspieszonego przeobrażenia w męską usilnego pragnienia wykonania podyktowanego mu przez ojca rozkazu. W tej mierze, w jakiej – z racji młodego wieku – nie dorasta do tego rozkazu podkreśla swoją męskość cynicznym nieumiarkowaniem. Kryje się za tym chłopiec, dziecko pozbawione osłony matczynej miłości, wyobrażonego w niej ochraniającego porządku nienaruszonego świata. Cynizm jest powłoką ochronną, pod którą on – zbyt raptownie wypchnięty poza dziecięcy porządek wydany okrutnym prawom bytu – ukrywa swą tęsknotę za ciepłym domem.

Historia Edypa nauczyła nas, że odpowiada to naturalnemu biegowi rzeczy, kiedy ojcowie popychają nas przez próg. Pokazują nam element przygody, ryzyka. Edyp zabił to prawo, zabijając ojca. Wyrzucony przez ojca jako ledwie narodzone dziecko odczuwał brak dzieciństwa na łonie rodzonej matki. Hamlet w pełni korzystał z uroków dzieciństwa i dojrzał do przekroczenia progu. Czy to ogrom tego, czego od niego się żąda, przyprawia go tak bezmierne wahania? Nasuwa się odpowiedź twierdząca, ale ta odpowiedź nie wystarcza. Matka przez mord na ojcu zabrała mu ojca. Przez związenie się z Klaudiuszem, uzurpatorem, usunęła go z porządku. To nie ojciec wtrącił go w chłód bytu, lecz matka. Jest to sprzeczne z wszelką naturą, która przeznaczyła matkom rolę strażniczych życia. Odwieczne, elementarne tabu będące zasadą bytu zostało złamane. Pękł filar budowy świata. Sama zasada zachowania życia została zakwestionowana. Symbol pramatki stracił nimb. Stąd zaciemnienie świata, straszna rozpacz, ucieczka w cynizm, wyolbrzymienie idei ojca i podskórne zwątpienie w możliwość przywrócenia kiedykolwiek świata do równowagi.

Bo przywrócić świat do równowagi to znaczy: w nim i w sobie pogodzić elementarną sprzeczność bytu, pęd poza byt z pociągami do początku i niebytu, przygodę z osiadłością, tęsknotę za nieznanym, z tęsknotą za ciepłym domowym ogniskiem, wymagającą śmiałości ojca, zastępującą łagodnością matki. W obrazie matki zniszczony został przez Hamleta przedmiot tęsknoty za domowym ogniskiem. Matka zrobiła z siebie symbol przeciwnej naturze przygody, zmieniając się ze strażniczki w awanturnicę. Edyp mógł na łonie matki podsycać sen o swoim panowaniu. Hamlet jest pozbawiony również gleby dla snów. Jego cynizm wyrasta ponad wiarę w panowanie, w okiełznanie bytu, uprawia ponurą grę ze śmiercią, z gniciem, z butwieniem.

Płaskie ukontentowanie Poloniusza, hańbiąca rzeczywistością, zdolność ujmowania życia w puste recepty, wywołuje pogardę Hamleta, ściąga na siebie nienawiść i jego rozpacz. Tylko z pozoru zabójstwo Poloniusza było pomyłką, przypadkiem, nieszczęśliwym zbiegiem, nieszczęśliwym wypadkiem. Zabijając Poloniusza, Hamlet zmusił w sobie do milczenia dokuczliwe, gadatliwe języki, których gadanina symplifikuje byt. Zrozpaczony swoim wahaniem, swoimi wątpliwościami utorował tym gwałtownym czynem drogę zwątpieniu w byt, otworzył przed sobą otchłań zwątpienia – wiedziony głębokim instynktem, że tylko zwątpienie mogłoby się stać odskocznią do dłuższego zrozumienia bytu.

Jeszcze – nawet po zabójstwie Poloniusza – nie zapadła w nim decyzja. Obraz matki przeciwnej naturze zachowuje jeszcze ślady pierwotnej czystości. W obrazie zmarłego ojca w wysublimowanym w ideę władcy pojawia się symbol kreta. Bożyszczem staje się grzebiącym na sposób kreci sumieniem. Sumienie popycha ociągającego się Hamleta przez próg, pragnienie by jeszcze raz zobaczyć zniszczony obraz matki w czystej postaci, powstrzymuje go, każe mu zwlekać. Edyp nie zwlekał. Ruszył jakby we śnie w drogę ku

matce. Obraz matki spoczywał w nim nietknięty i pociągał. Nieświadomie zdecydował się na sen, przeciwko bytowi, przeciwko wymagającej rzeczywistości.

Hamlet decyduje się szybko, niemal za szybko na ojca. Daje się skłonić do przysięg, potem spostrzega wagę sił matczynych i nie dotrzymuje kroku decyzji swojej woli.

Dynamika decyzji zostaje zahamowana.

Musi wybierać już nie tylko między ojcem a matką, ale też między ideą a rzeczywistością matki. Rzeczywistość ojcowska uchyliła się od sprawdzenia. Ojciec jest martwy, żyje tylko jako duch, jako sumienie. Sumienie trwa przy idealnym obrazie ojca i jest zarazem dojmującym bólem. Idealny obraz nabiera czystości, której rzeczywistość nigdy by nie zniósła. Świadomość Hamleta nie przyjmuje tego, co w ojcu ziemskie i grzeszne. Chociaż duch ojca mówi, że zginął on „z całym ciężarem swych grzechów na głowie”, za które teraz pokutuje. Dla Hamleta stanowi to jedynie powód, by kompleks grzechów ojca połączyć z kompleksem grzechów uzurpatora. W idealnym obrazie ojca nie ma miejsca na jakąkolwiek winę. Wszystkie winy świata spadają na głowę nowego króla. Ojciec wydaje się potem bardziej promienny, czystszy. Uzurpator staje się łotrem, rozpustnikiem, „potworem”. Skupiona sobie cała odraza Hamleta do bytu jest ucieleśnieniem zepsutego świata. Można na niemal powiedzieć, Hamlet chce, żeby stryj był taki, aby przez niego ugodzić świat, który odrzuca – zrujnowany byt.

To złudzenie zostaje zachwiane w chwili, gdy Hamlet – prawie zdecydowany na czyn (bo inscenizacja zdemaskowała uzurpatora) – postrzega Klaudiusza zatopionego w modlitwie. Myśl, że obszedłby się zbyt łagodnie z mordercą ojca, gdyby go teraz w stanie łaski wyprawił na tamten świat, stanowi pretekst. W istocie Hamlet jest speszony. Obraz rozmodlonego nie pokrywa się z obrazem wcielonego zła, jakie ma reprezentować król. Kłóci się to z jego zamysłem, które wymaga ucieleśnienia zła, winy, obrzydliwości. Stryj pogrążony w modlitwie nie opuszcza go aż do rozmowy z matką. Hamlet chciałby zatrzeć świeże wrażenie, dodając do winy króla jej winę. Broni się przed pomieszaniem sfer czystości i winy. Potem sam wpada w pułapkę winy: zabija Poloniusza.

Najpóźniej teraz musi nim, wyznawcą czystości, ośwładnąć głębokie przeczucie pomieszania bytu. Przeczucie faktu, że przed skażeniem winą nie ma na tym świecie ucieczki.

Czysty jest tylko świat poza bytem: w niebycie, przed urodzeniem i po śmierci. Czysty jest tylko niebyt. Wkraczając w próg, przez próg fazę doświadczenia bytu, poznajemy czystość. Jednakże coś przykuwa nas do bytu. Nasze pragnienie czystości rozdzieliło się na pęd poza byt. Nieokreśloną bliżej tęsknotę za nieznanym, za nieokreślonym bliżej celem (jej symbol: ojciec). I na pociąg do niebytu, sprzed urodzenia, nieokreśloną bliżej tęsknotę za domem (jej symbol: matka). Ponieważ pozostajemy w bycie, ów rozdzieleny pęd miesza się z wizerunkami bytu, które osłaniają jego czystość.

Edyp, Narcyz i Antygona podążyli za tymi wizerunkami. Pociągnął ich ukryty, głęboko prapoczątek niebytu, sprzed urodzenia, tylko Edypa porwał byt. Hamlet z walki rozdartej siły, która – zaprzeczając bytowi – zachowuje byt, czyni widowisko. Dręczony wahaniem poszerza, pogłębia rozdarcie, ukazuje szczelinę, ząbkowaną linię spojenia, które dzieli i jednoczy byt, świat. Nie ulega ani pokusom pędu poza byt, ani pociągowi do niebytu. Te dwie moce wstrząsają nim i w końcu rozdierają. Jego alternatywa to już nie tylko ojciec albo matka, tęsknota za nieznanym albo tęsknota za domem. Jego alternatywa to być albo nie być. Rozdarcie nie zatrzymuje się na progu jego świadomości, lecz rozszczepia ducha. U Edypa, Narcyza i Antygony tylko popędy są rozszczepione. Tragedia Hamleta rozgrywa się w duchu. Rozbicie świata ogarnia jego ducha.

Szaleństwo, które udaje, nie jest tylko udawane, jest przechwyconym w udawaniu, nierozwiniętym, niedoprowadzonym do końca szaleństwem. Szaleństwo doprowadzone do końca pozbawia litościwie bólu odpowiedzialności. Hamlet pozostaje do końca w sferze bólu, pozostaje świadom swej odpowiedzialności. Jego duch jest silny, broni się przed szaleństwem, przed ucieczką od odpowiedzialności, wytrzymuje napięcia. Nie udaje mu się tylko przetworzyć ich w spokojny nurt, w opanowany ruch, w którym byt – płynący nieświadom sam siebie – godzi przeciwstawne siły tęsknoty za nieznanym i tęsknoty za domem.

W Hamlecie byt uświadamia sobie swoją dwuznaczność, swoją paradoksalność. Doświadcza w nim lęku przed samym sobą, poznaje przez niego jak jest zagrożony, jak trwa tylko dzięki mądrze pomyślanej sprzeczności, dwoistej żądzy śmierci. Ze zgrozą pojmując trwogi wolności, tęskni za lunatyczną pewnością nieświadomego rozwoju. Z podziwem stwierdza, że za każdym krokiem, jaki uczynił, przeskakiwał otchłań nicości, tak jak wskazówka zegara, posuwając się naprzód za każdym ruchem, przeskakuje otchłań wieczności.

Próg, na którym zatrzymuje się Hamlet, stał się progiem widzialnym.

Byt bez przerwy przeskakuje niewidzialnie, próg za progiem. W każdej chwili przeskakuje nicość, siłą swojej tęsknoty za nieznanym, łamiąc opór, jak jemu stawia tęsknota za domem. Hamlet przedstawia nam dramat progu, jak wskazówka zegara, która zatrzymuje się w połowie ruchu, dygoce z wewnętrznego napięcia bytu, który jego duch wstrząsany nim rejestruje. Byt wstrzymuje w nim oddech i dotyka w owej chwili otchłani nicości, skąd bucha na niego jego nikczemność, jego marność. Świadomość Hamleta odpowiada na to wątpliwościami. Te wątpliwości nierozstrzygnięte zdążają ku zwątpieniu, ocierają się o granice szaleństwa. Udając szaleństwo – jest to śmiertelnie poważne udawanie – Hamlet wymyka się z jego objęć, oddaje się cały niezmaconemu zwątpieniu. Aby je znieść, uzbraja się w cynizm jako zaprawę do bytu w obliczu nicości. Cynicznie przekłucha byt świadomością jego nietrwałości. Tam, gdzie nietrwałość staje się najwyraźniej widoczna, najboleśniej odczuwalna – w zetknięciu z Ofelią nad jej grobem – cynizm potęguje się tylko na parę sekund przerwany wybuchem czystego bólu.

Piękność Ofelii, jej czystość: zagrożone przez śmierć.

„Idź do klasztoru”, mówi żyjącej, „po co masz płodzić grzeszników”.

Sam nazywa siebie „mniej więcej uczciwym”, a przecież zdolnym do takich „występków”, że byłoby lepiej, gdyby się nie urodził. Jeśliby chciała wejść za mąż, to daje jej „w posagu” przekleństwo. „Bądź jak lód czysta, jak śnieg nieskalana, nie unikniesz obmowy”.

Mało tego: piękność i czystość, kto może im ufać? „Pożądliwość swoją podajecie za prostotę”. Czysta prostota jako pozór pożądliwości. Piękność i czystość łakną zbrukania, nie cierpią siebie, noszą w sobie własną śmierć. Hamlet wprawia się w poznawaniu bytu, jego nieczystości, jego zagrożenia. Jest to jakby przeżwanie niestrawnej dla niego substancji. W scenie z grabarzami oburza go nieczułość jednego z nich, który kopiąc grup śpiewa. Horacy z właściwym sobie umiarem przeciwstawia mu się: „Przyzwyczajenie nauczyło go obojętności”. A Hamlet pełen gorzkiego zrozumienia odpowiada: „Tak to bywa we wszystkim: im mniej się do czego rękę przykładą, tym delikatniejsze jest czucie”. Jest to zrozumienie własnej sytuacji. Stojąc na progu bytu, lęka się delikatności swych uczuć. To ona utrudnia mu „przyłożenie ręki” do czegoś, wtrącenie się do bytu. Wtrąca się jedynie w myślach – tylko raz daje mu się porwać: zabijając Poloniusza.

Jeszcze nie wie, że wraz z winą za ten czyn ściągnął na siebie winę za śmierć Ofelii. Jeszcze nie pojmuje rozmiaru, w jakim już uczestniczy w nieczystości świata w jego oskarżeniu winą. Staje nad grobem swojej ofiary, sam dopiero co podstępem uniknąwszy śmierci i rozmyśla nad nietrwałością. Czaszka Yorick-

ka, w której kiedyś kryło się tyle fantazji. Hamlet uświadamia sobie, że to jest „twarz”, która kiedyś wszystkich nas czeka, choćby przedtem była nie wiem jak piękna, choćby powstały w niej nie wiem jak czyste i wzniosłe myśli, choćby umysł, który kierował jej mimiką, panował nie wiem jak wielkie czyny. „Czemużby moja fantazja nie mogła prześledzić drogi, jaką przebyły szlachetne prochy Aleksandra. Być może służy on teraz jako czop w beczie od piwa”. Na co Horacy, wierny swemu temperamentowi, powiada: „Tak brać rzeczy, byłoby to brać je za ściśle”.

Lecz umysł, który zaczął brać rzeczy ściśle, nie może tej ścisłości poniechać. Świadomość, która – przejęta sprzecznościami bytu – zaczęła wątpić w byt, nie unika zwątpienia. Duch rozdarty sprzecznościami bytu, przed którym otworzyła się otchłań nicości, nie może na to zamknąć oczu.

Ten umysł, ten duch, ta świadomość mogą tylko iść naprzód przez ścisłość, wątpliwości, zwątpienie. Muszą zakosztować nicości, wymierzyć bezmierną otchłań, znajdują się na drodze „nieskończonej świadomości”.

Muszą doświadczyć elementarnej, pierwotnej paradoksalności bytu – pędu poza byt, pociągu do niebytu, owego podwójnego zaprzeczenia bytu – aż do chwili, gdy z poznania nicości, z doświadczenia otchłani wyłania się wspaniały fakt bytu, fakt, że (aby użyć słów Parmenidesa, zmieniając nieco jego terminologię) „nie nicość jest – tylko byt”.

W kilka wieków po Szekspirze doświadczenie to przedstawił Hofmannsthal, posługując się postacią lorda Chandos. Chandos, poeta, dokonuje go w najbliższej sobie dziedzinie języka. Język nie wytrzymuje ścisłości, z jaką on zastanawia się nad rzeczami i w jaki język powinien dać wyraz. Słowa, które mu się nasuwały w jego odczuciu, mijają się z rzeczywistością, „rozpadają się w ustach jak zbutwiałe grzyby”. Jego ścisłość każe mu zwątpić w język. W milczeniu, w niemej nicości dociera on do dna zwątpienia, a po miesiącach albo latach milczenia, w czasie przechadzek wśród pól, nieważne, błahe na pozór rzeczy – rozwalona szopa, porzucony lemiesz – nabierają dla niego ogromnego znaczenia.

Wydaje mu się, jakby skupiła się w nich przez chwilę cała siła bytu, stają się one symbolami bytu, poświadczają cud, że nie nicość jest, lecz byt.

Droga świadomości prowadzi przez wątpliwości w zwątpienie, na dnie zwątpienia jest milczenie i nicość. „Reszta jest milczeniem”, mówi umierający Hamlet. Dosięgnął dna otchłani.

Tymczasem wydarzenia potoczyły się szybko, przyspieszone przez zabójstwo Poloniusza. Klaudiusz poczuje się poważnie zagrożony: plan unieszkodliwienia Hamleta w Anglii został pokrzyżowany, więc król knuje nową intrygę. Laertes, syn Poloniusza, wydaje mu się odpowiednim narzędziem.

Laertes stracił nie tylko ojca, ale teraz i siostrę i jest przysięgłym wrogiem Hamleta. Z podpuszczenia Klaudiusza wydaje się w ów pojedynek z Hamletem, którego ofiarą, prócz obu walczących, pada również para królewska. Kielich trucizny bytu został opróżniony, reszta jest milczeniem. Śmierć, zagrażająca w głębi bytowi, zagłada, wydobywa się triumfalnie na powierzchnię. Rozprzestrzenia się i milczenie, jej cisza.

Lecz w milczeniu i ciszy szykuje się nadzieja. Byłby wielkim królem, mówi Fortynbras o Hamlecie, „gdyby los wyniósł go na duński tron”.

„Gdyby los wyniósł go na duński tron”, Hamlet reprezentowałby porządek wyższej świadomości, byłby świadom głębi bytu, jego gróźb, jego otchłani, jego chwiejności zrodzonej z elementarnej sprzeczności bytu, jego pierwotnej paradoksalności. Wykorzystałby doświadczenia zebrane na progu porządku bytu, zrozumiałby, że byt utrzymuje się dzięki podwójnemu pędowi do wydostania się poza siebie i do zatrace-

nia się w ciemności i w prapoczątku. Przekonałby się o ambiwalencji bytu, o jego żądy unoszenia się nad otchłaniami. Wiedziałby, że byt – w drodze z niebytu w niebyt, w swojej przemijalności, w swojej nietrwałości – z każdym ułamkiem sekundy wyrwa się z niebytu, przeskakuje otchłanności. Alternatywa „być albo nie być” zmieniałaby się w symbiozę bycia i niebycia. Przechodząc przez wątplenie, poznałby owocność swoich wątpliwości, przyjąłby je jako oznaki najgłębszego zrozumienia i wystrzegałby się zapomnienia o nim, aby nie wpaść w nieświadomość przeciwstawnych sobie namiętności. Pojąłby, że po tamtej stronie zwątpienia na jego świadomość, na jego ducha czekało pogodzenie sprzeczności bytu.

Siła świadomości, gotowość ścisłego oglądania rzeczy tego świata, dotarcia do korzeni paradoksalności bytu i wzięcia na siebie ofiary zwątpienia o to, co wynosi Hamleta ponad jego otoczenie, ponad jego czas, ponad wieczne otępienie świata. „Za ściśle”, mówi Horacy i wyznacza sobie tym samym miarę, która pozostaje w tyle za miarą wyższej świadomości. Jest to miara natury umiarkowanej.

Hamlet poprzez wahania i wątpliwości, poprzez zwątpienie i cynizm dąży do miary umiarkowanego ducha. Gdyby panowanie natury we wszystkim, co go otaczało, było tak umiarkowane i jasne jak Horacy, zapewne nic by nie dodało mu bodźca do otwarcia się na człowieczeństwo wyższej świadomości. Bodziec tkwi w otępiele instynktowności natury, jaką reprezentuje para królewska i poddany jej dwór. A więc sam był pobudza w sobie dążenie ku wyższej świadomości, gdy grozi mu osunięcie się w ciemność nieumiarkowanych popędów.

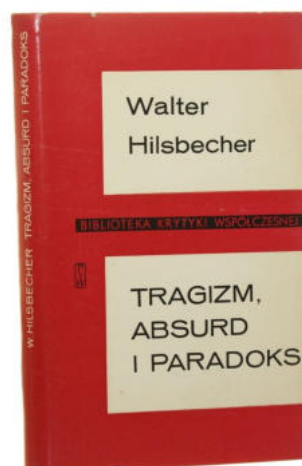
Hamlet w swojej świadomości przeciwstawia się światu. Horacy pośredniczy, król, królowa, Poloniusz inni dworacy, ale także sympatyczny Laertes, ba, nawet ujmująca Ofelia należą do przeciwnego świata. Ich ducha osaczają popędy. Godna pogardy, trywialność, obłuda, głupota i sen. Ofelii sen przynosi zgubę. Królowa ulega swej słabości, swoim głuchym popędom. Król i dworacy zaplątują się w sieć, którą sami zostawili. Laertes jest na tyle głupi, że staje się powolnym narzędziem króla. Jedynie Hamlet wie, co się dzieje. Przed pojedynkiem z Laertesem, którego cel przejrzał, uświadamia sobie: „Musimy być gotowi, to wszystko, Horacy. Skoro nikt nie wie, co traci – nieważne, co go omija. Po prostu – niech będzie, Horacy!” Bycie i niebycie splatają się z sobą. Żaden człowiek nie posiada swojego bytu. Zawsze, jeszcze zanim go opuści, byt wyrwa mu się z rąk.

Pojedynek jest poprzedzony sprzeczką z Laertesem nad grobem Ofelii. W czasie tej sprzeczki oglądamy Hamleta w wybuchu świętego gniewu. Laertes skoczył do grobu, żeby jeszcze raz wziąć siostrę w ramiona. Jego gestem towarzyszą żarliwe słowa. Hamlet występuje przeciwko niemu: „Kim jest ten człowiek, co tak hałaśliwie umie rozpaczać?... Ty chcesz zgrywać się, tylko ja też to potrafię!” Król nazywa ten wybuch gniewu szaleństwem.

Ale umysł Hamleta nigdy nie był jaśniejszy niż w tym gniewie. On sam kochał Ofelię nie mniej od Laertes. Przemyślał nietrwałość na wszystkie sposoby. Umarł na tysiąc wątpliwości. Poznał rozpacz. I wie, że kiedy jest ona prawdziwa, milczy chętnie żarliwość. „Reszta jest milczeniem”.

Dopiero po tamtej stronie milczenia, z głębi nicości, byt może powstać na nowo: czystszy, jaśniejszy, potężniejszy – i bardziej świadomy swojej zagrożonej urody.

Tłumaczenie Sławomir Błaut [w:] Hilsbeher *Tragizm, absur i paradoks*, Warszawa 1972





Willard Farnham

Hamlet

POSŁOWIE

LOGOS: Panie Profesorze, dziękujemy, że zgodził się Pan na rozmowę z nami. Chcielibyśmy w naszym piśmie przybliżyć Pana posłowie do *Hamleta*. Na co powinni zwrócić uwagę nasi czytelnicy?

Willard Farnham: Myślę, że najważniejsze to uświadomić sobie, iż *Hamlet* nie jest dramatem zamkniętym w jednym znaczeniu. To dzieło, które każda epoka interpretuje na nowo — i w tym właśnie tkwi jego niezwykła żywotność. Od czasów elżbietańskich po współczesne zmieniały się nasze sposoby rozumienia świata, ale pytanie, które zadaje *Hamlet* — o prawdę, o sens działania — pozostaje wciąż aktualne.

LOGOS: Pisz Pan o „tajemnicy *Hamleta*”. Czym jest ta tajemnica według Pana?

Willard Farnham: To nie zagadka psychologiczna ani problem charakteru, jak sądzili niektórzy dziewiętnastowieczni badacze. „Tajemnica *Hamleta*” jest raczej tajemnicą ludzkiej natury — świadomości, która odkrywa, że każde działanie wiąże się ze złem. *Hamlet* pragnie czystości, a jednocześnie wie, że nie da się działać, nie dotykając brudu świata. W tym sensie jego dramat jest dramatem całej ludzkości.

LOGOS: We współczesnych interpretacjach często pojawia się wpływ psychoanalizy — Freuda, Junga. Czy Pan uważa, że te podejścia rzeczywiście coś wnoszą do lektury *Hamleta*?

Willard Farnham: Owszem, psychologia XX wieku otworzyła przed nami nowe przestrzenie, ale nie może być jedynym kluczem do dramatu. Freud i Jung pomogli nam zrozumieć, jak głęboko Szekspir wniknął w ludzką duszę. Jednak to, co u Szekspira najważniejsze, to nie choroba czy kompleks, ale poszukiwanie prawdy. *Hamlet* nie jest pacjentem — jest poszukiwaczem sensu.

LOGOS: W końcowej części posłowie pisze Pan, że *Hamlet* umiera, „tak jak umierają wszyscy ludzie — w poszukiwaniu prawdy”. Czy to, Pana zdaniem, najgłębszy sens tej tragedii?

Willard Farnham: Tak. To dramat człowieka, który nie przestaje pytać, nawet w obliczu śmierci. *Hamlet* nie daje prostych odpowiedzi, lecz pokazuje, że pytanie samo w sobie jest najwyższą formą odwagi. Dla mnie to sztuka o kondycji ludzkiej — o tym, że świadomość, choć boli, jest naszym największym darem.

LOGOS: Dziękujemy za rozmowę, Panie Profesorze. Pańskie słowa pomogą naszym czytelnikom dostrzec w *Hamlecie* nie tylko tragedię jednostki, ale także duchowy portret całej kultury.

Przeobrażenia, jakim podlegały w naszej epoce normy literackiego smaku i temperamentu, nie osłabiły władzy „Hamleta” nad umysłami widzów i czytelników, jakkolwiek wiele w tej dziedzinie zmieniły. Zamiast osłabienia nastąpiło raczej wzmocnienie, i to do takiego stopnia, jakiego nie znały wcześniejsze epoki ludzkich dziejów, nawet ostatnia z nich, czyli wiek dziewiętnasty. Porównanie to ma swoją wymowę, jeśli pamiętać, jak bardzo właśnie ludzie XIX stulecia przyczynili się do tego, że „Hamlet” stał się najczęściej wystawianym i najobficiej komentowanym ze wszystkich dramatów Shakespeare’a. Potraktowali oni poważnie wyrażenie, jakie „Hamlet” rzuca naszej zdolności rozumienia.

To z, w gruncie rzeczy, ułudą owego wyrażenia zwykło się przecież dość powszechnie nazywać – idąc zresztą w ślad za określeniem, które włożył sam Shakespeare w usta bohatera tytułowego („Chcesz wydrzeć serce mojej tajemnicy”, akt III, scena 2) – „tajemnicą Hamleta”. W głosie niektórych z komentatorów posługujących się tym pojęciem pobrzmiewał ton rezygnacji – czasem nawet beznadziejnej rezygnacji – nawet jednak, kiedy „tajemnica” staje się równoznaczną z nierozwiązaną zagadką, zachowuje nadal zdolność do prowokowania wypowiedzi badaczy, potwierdzających przynajmniej fakt jej istnienia.

Jest już w tej chwili rzeczą oczywistą, że percepcja wieku XX niesie istotny wkład do tradycji wokół Hamleta w naszej kulturze. Podobnie jak w wypadku sztuk poprzednich, jednak ten będzie starał się charakteryzować dodatnią, powiększającą rolę rozmaitego, co do ciągu, dynamicznego spojrzenia na dramat. To spojrzenie skutkiem okazji, że kolejna generacja jest dla dramatu tym, czym niegdyś „Hamlet” – dziełem znanym, lecz znów uchylającym swoje znaczenie nowym formom percepcji. I z tego względu badacz, dla którego owo dzieło nie jest tylko przedmiotem, lecz również żywą wartością duchową, może wskazać wiele mówiące o samym dziele, o złożonej naturze jego żywotności.

Stworzenie w literaturze czegoś nowego zdarza się nie tylko dlatego, że autor wynalazł formę zdolną do długotrwałego rozwoju, ale także dlatego, że potomność – mimo całej różnorodności odziedziczonych po wcześniejszych stuleciach rozwiązań – wynajduje swoistą formę odbioru, w której rozwój tej właśnie formy literackiej może się dalej dokonywać.

Wysiłki nas samych w obecnej epoce zmierzają, jak się wydaje, do nadania problematyce „Hamleta” znacznie rozleglejszego zakresu. Jesteśmy dostatecznie sobie pewni, aby uważać, że oznacza to jej poszerzenie, a możemy też mieć nadzieję, że będzie oznaczało jej pogłębienie. Przez długi czas po Shakespeare’ze nie istniało nic takiego, jak powszechnie rozpoznawana „tajemnica Hamleta”; dla większości odbiorców Hamlet był – jak można przypuszczać – odważnym księciem, któremu ze zrozumiałych powodów nie wystarczało pozostawienie zemsty w rękach bożej i ludzkiej moralności.

Dopiero XIX wiek zamknął tę problematykę – jak i inne – w ściśle określonych granicach: w granicach sylwetki Hamleta-człowieka, rozpatrywanego realistycznie jako ktoś, kto we wszystkich swoich zasadniczych cechach, przy całej ich wyjątkowości, mógł być oceniany ze zdroworozsądkowego punktu widzenia jako żywy, współczesny badacz sztuki, człowiek żyjący i działający w jego epoce. Dalsze ograniczenie było wynikiem często występującego przekonania, że kluczem do tragedii Hamleta jest prawdopodobnie jakiś pojedynczy, dominujący czynnik, taki na przykład jak niestabilność psychiczna i nerwowość tytułowego bohatera albo wstrząs spowodowany śmiercią jego ojca i pośpiechem, z jakim matka wyszła ponownie za mąż, albo melancholijny pesymizm, albo wrażliwość niepozwalająca mu na podźwignięcie bezdusznego ciężaru, jakim był dlań obowiązek pomsty, albo wreszcie rozlubowanie się w myśleniu, również nie stanowiące rozsądnej kwalifikacji na człowieka czynu. Pomysły te – jak

wiadomo — miały swoją wartość i łącznie ułożyły się w pewien blok interpretacji, który pozostawiał trwałe składniki tradycji „Hamleta”.

Nasze dwudziestowieczne poszukiwania coraz mniej się liczyły i liczą z określonymi granicami, nawet kiedy pozostają w kręgu fikcyjnego tworu osobowego, jakim jest Hamlet. Psychologiczne podejście do „Hamleta”, dziś — w epoce, która wydała Freuda i Junga — wciąż jeszcze żywe i dobrze się mające, nie zadowala się obecnie samym tylko prostym odczytaniem charakteru tego bohatera przez działające zwykłym trybem serce i umysł. Starannie przebadano dziedziny psychologii czasów elżbietańskich w poszukiwaniu zasad, które można by zastosować do Hamleta, skutkiem czego stała się tendencja do wpasowywania tej postaci, bądź to bądź literackiej, w ramy historyczne tamtej epoki. Wraz z postępem idei nowoczesnych — w teorii psychologicznej, z zamętem siłecznie (co było nieuniknione), które to zjawiska dają nam się we znaki odrodzenia romantycznej metafizyki natury ożywionej i demonicznej: astralnej wiedzy jasnowidza i starożytnych baśni o demonach i utopcach — istnieje niebezpieczeństwo, że hamletologowie będą starali się widzieć Hamleta jako odbicie niektórych ludzkich lęków i niepokoju. A przy takim założeniu naturalnie nie zostanie pominięty różnicę, wydobywa się tyle konfliktów emocji względem Króla — stryja, stanowiącego zastępczy obraz ojca i ożenionego z matką księcia — że przy całej odczuwanej nienawiści bohater nie może się zdobyć na zabicie Króla zanim nie zgaśnie, przez własne wahanie, zguby tak na matkę, jak i na siebie samego. W rzeczy samej Hamlet mógłby się wydawać postacią ukształtowaną na zamówienie psychonalityka. Dokonane przez psychologię nowoczesną przedłużenie aktu kreacji Hamleta — operacja mająca istotne znaczenie niezależnie od tego, jak na nią reagujemy — było możliwe dzięki zdaniu sobie sprawy z zasadniczych pokrewieństw tej fikcyjnej postaci z tym, czym jest dla nas to, co da się odnaleźć u Shakespeare’a.

Psychologia elżbietańska, dziewiętnastowieczna i dwudziestowieczna każe nam często dostrzegać w postaci Hamleta przypadek chorego aktu duchowego „zablokowania”, bliskiego chorobie, jeśli nie identycznego z nią — które to określenia pochodzą nie od nas! — tym więcej, że tekst sztuki zdominowany jest przez „chorobową” metaforykę. Hamlet widziany jako człowiek porażony takim atakiem może w naszych oczach wyglądać na kogoś obarczonego tragiczną ułomnością w jej skrajnej postaci. Wielu badaczy utrzymywało, że Hamlet objawia w sztuce naturę wyjątkowo szlachetną i że właśnie to stanowi w bohaterze klasyczną ułomność, która z jego dramatu czyni tragedię. Niektórym ta ułomność nie wydawała się bynajmniej podobna do choroby lub całkowicie niepożądana, ale sprawiała na nich raczej wrażenie paradoksalnie zabarwionej dobrem, które udzieliło jej się od tła szlachetności, na jakim występuje. A jednak ułomność, nawet przy takim założeniu, nie przestaje mieć znaczenia dla interpretacji dramatu i trzeba wyznaczyć jej granice, choćbyśmy przy tym ignorowali rosnącą niezgodę co do tego, co właściwie stanowi tę ułomność.

Część dzisiejszej tendencji do wyzuwania tajemnicy Hamleta z jej uprzednich ograniczeń polega na przeniesieniu rozumianego jako postać literacka bohatera w tak dalekie interpretacje, gdzie usiłuje się pogodzić tragedię z niedoskonałością bohatera samego w sobie. Podąża się tu myślą, że ułomność bohatera nie może pomniejszać podstawowego sensu dramatu, mimo że się z tymi ułomnościami spotyka. Jednocześnie wszelako pozostaje tu w mocy koncepcja Hamleta cechującego się szlachetnością natury, co może się posunąć aż do traktowania go jako okazu ludzkiej doskonałości.

W ten sposób tajemnica Hamleta może się stać czymś w rodzaju tajemnicy męczeństwa Hamleta: to, co czyni ją tajemnicą, dostrzega się wtedy zazwyczaj poza jednostkowym charakterem głównego bohatera — w ogólnie rozumianej naturze ludzkiej albo naturze wszechświata, którego wytworem jest wspólna człowiecza dola. Człowiek musi działać, ale każde działanie wplątuje go w zło. Do wyczytania z treści „Hamleta” takiego przesłania musiało zapewne dojść właśnie w naszej epoce, z jej ponownym odkrywa-

niem zapomnianego potencjału zła w ludzkim życiu i interpretacją tego zjawiska w najnowszej literaturze. Ale w ramach tego rodzaju odczytania musi się pojawić — i pojawia się istotnie — pytanie, czy wobec tego „Hamlet” jest w ogóle tragedią; Czy nie jest raczej dramatem godnym postawienia w jednym rzędzie z największymi tragediami, lecz stanowiącym oddzielny gatunek o własnych regułach. Większość badaczy jednak wciąż jeszcze nie zdradza ochoty do zwolnienia „Hamleta” z obowiązku reprezentowania gatunku tragedii.

Zadziwiające, że „Hamlet” potrafi wpędzić w takie rozterki umysł, a jednocześnie tak bardzo oszczędzić niepewności sercu. Jest to sztuka, która jak żadna inna potrafi sprawić, że oddając się pod jej rozkazy, zapominamy o naszych pytaniach. U samego Shakespeare’a nie ma zapewne ani jednego tragicznego bohatera, który dorównywałby Hamletowi umiejętnością budzenia w obserwatorze najgłębszej litości — uczucia, w którym w gruncie rzeczy jest tyleż miłości, co żalu i trwogi, i które objawia tragizm w stanie czystym, oddalonym nie na milę ani ślad protekcyjnego poczucia wyższości wobec losu. Litość budzą bohaterowie otoczeni zdradą, opuszczeni przez najbliższych, zdradzeni przez tych, na których liczyli najbardziej: Ofelii, Poloniusza lub Rosenkranza i Gildensterna. I nie dlatego, że Hamlet musiał doświadczyć inaczej swego losu, lecz dlatego, że w chwili zniżania się do ludzi konfrontował i rozszerzał przez to nowe cierpienia do tych, które przypadły mu w udziale.

Tym, co nasza litość wyczuwa zapewne najsilniej, jest straszliwa samotność Hamleta. Idealizm, który popycha go do walki na śmierć i życie z osaczającym go złem, jest zjawiskiem tak złożonym, posuwającym się aż do połączenia farsowej błazenady z najgłębszą powagą, że musi pozostać nieprzenikniony nawet dla jednego zaufanego towarzysza, jakiego Hamlet ma przy sobie, zacnego, ale zawsze trochę zbyt namaszczonego Horacego. Sposób, w jaki Horacy nie dorasta do poziomu Hamleta w scenie z grabarzami — „Byłaby to już nazbyt wydumana spekulacja” (akt V, scena 1) — jest także składnikiem tragedii, i to nie najmniej ważnym. Miłość, jaka ogarnia Hamleta, pozostaje zawsze poza jego zasięgiem — miłość do ojca, do matki, do Ofelii. Otaczająca go znajomość i bliskość moralna zapewne, że Księżę Danii kroczy pomiędzy ludźmi i jedno i drugie sprawia, że Hamlet staje się dla nich nieprzenikniony, chociaż czyni to z całkowitym przekonaniem.

Kłopotliwy aspekt tragedii „Hamleta”, który coraz to silniej staje przed „oczyma duszy” bohatera, wziął się z wchłonięcia przez Shakespeare’a — bez demonstrowania przesadnie wybrednego smaku — fabuły, której znaczenie zdążyło już do owego momentu przejść przez procesy rozwojowe, dokonujące się w różnych epokach i na różnych poziomach głębi. Procesy te objęły utwory tak rozmaite, jak opowieści stanowiące składnik dość rozpowszechnionego folkloru, jak wyszukany pod względem literackim zapis historii „Amlethus” w XII-wiecznej (ogłoszonej drukiem w 1514 roku) *Historia Danica*, której autorem był Saxo Grammaticus; jak bardzo swobodna wersja relacji tegoż kronikarza, którą w piątym tomie swoich *Histoires Tragiques* zamieścił François de Belleforest (1576); jak wreszcie pewna stara sztuka o Hamlecie wystawiana na scenach angielskich. O tym przedszekspirowskim „Hamlecie” wiadomo nam bardzo mało. Niewiele wyjaśniają fragmenty z epistolarnej przedmowy Thomasa Nashe’a do romansu Roberta Greena „*Menaphon*”, wzywające „oryginalny Hamlet, chętnie czerpiące z...” — pojawił się na scenie jakiś „Hamlet” i że była to tragedia senekańska. Pewne, jeszcze silniej nęcące złudą rzekomej informacji słowa Nashe’a w tym samym fragmencie przywiodły licznych badaczy do przekonania, że owego dawnego „Hamleta” napisał autor utrzymanej w stylu Seneki „*Tragedii hiszpańskiej*”, Thomas Kyd. Wystawienie sztuki odnotowano w 1594 roku, a rzut oka na fragment jej akcji umożliwia nam utwór Thomasa Lodge’a „*Wits Misery*” (1596), gdzie czytamy opis czyjejs twarzy „bladej niczym Maska owego ducha, wrzeszczącego na całe

Teatrum, a żaśliwie jak przekupka zachwalająca ostrzygi: «Hamlecie, pomści! »”. „Hamleta” Shakespeare’a obecny stan naszej wiedzy pozwala nam opatrywać datą 1600–1601. Jego fabuła jest w większej części naśladownictwem Belleforesta. Przekład angielski tego ostatniego, zatytułowany „*The Hystorie of Hamlet*”, ukazał się w 1608 roku i nosi pewne ślady wpływu sztuki Shakespeare’a. Wydawca interesował się jeszcze dłużej Hamletem, dość marny dramat niemiecki „*Der Bestrafte Brudermord*”, którego pochodzenie nie jest jasne, który wydaje się opierać w przeważającej mierze na wczesnej wersji teatralnej szekspirowskiego „Hamleta”. Sztukę niemiecką ogłoszono drukiem dopiero w 1781 roku z rękopisu datowanego 1710.

Można się spotkać z opinią, że tajemnicę Hamleta usunęło na zawsze poza zasięg naszego rozumienia zaginięcie starszego „Hamleta” angielskiego, tak zwanego „Pra-Hamleta”. Niektórzy posuwają się wręcz do domysłów, że materiał zaczerpnięty z „Pra-Hamleta” przytoczył Shakespeare z swoim nadmiarem i w trakcie obudowywania go dodatkami okazał się tak trudny do konsekwentnego zorganizowania, że wynikiem tego łączenia elementów jest niezrozumiałość całości. Ten sposób ujęcia problemu sprowadza do oskarżenia „Hamleta” o to, że jest sławny dzięki temu, co niejasne i trudne do zrozumienia. Zamiast tak mocno stawiać rzecz, należy przypomnieć i to, że sam problem „Pra-Hamleta”, to znaczy autora oraz związku późniejszego Hamleta z tragedią datowaną na początek lat dziewięćdziesiątych XVI wieku, stanowi jedną z najbardziej doniosłych kwater wiedzy szekspirowskiej. Szekspir przypuszczalnie korzystał z tej starszej sztuki, która może była dziełem Kyd’a — ale przyswoił ją sobie z takim mistrzostwem, że choć mogło mu się już przydarzyć przytoczenie materiałem starej sztuki, który miał zamiar wykorzystać. Był wtedy prawie gotów do przetopienia i przemodelowania — z bezbłędną maestrią — takiego właśnie materiału jako podstawy do napisania „Króla Leara”. Co do „Hamleta” jako rzekomej dramaturgicznej czy literackiej porażki, oczywistą odpowiedzią na ten zarzut jest to, że kultura świata zachodniego stanowczo odmówiła uznania owej tezy — i wręcz przeciwnie — obdarzyła utwór estymą, jaką rezerwuje dla dzieł największych. Jest rzeczą człowieka Zachodu powtarzać pytanie „dlaczego?” — i nie ma podstaw do obawy, że przestanie to pytanie zadawać.

Kiedy jednak je zadaje, człowiek Zachodu musi sobie uświadomić, że jego pytania dotyczą właściwie prawdy jako takiej — wspaniałego, ale i przerażającego braku prostoty, jaki okazuje się cechą prawdy w świetle szekspirowskiej konstrukcji obrazów dramatycznych i poetyckich — i jaki zresztą wydobywa na jaw, właściwymi sobie metodami, cała kultura Zachodu. W tym właśnie spoczywa, można by rzec, główny „hamletowy problem”, wszystkich „problemów Hamleta” - i jego dostrzeżenie pozwala nam zrozumieć, dlaczego właściwie musi istnieć wiele poszczególnych takich problemów i rozmaitych na nie odpowiedzi, a zarazem możliwe jest zebranie ich wszystkich w jakąś pojemną jedność.

Temat nieprostej prawdy pojawia się w fabule historii Hamleta bardzo wcześnie. U Saxona Grammaticusa Amleth usymuluje obłąd, aby zapewnić sobie bezpieczeństwo do momentu wywarcia pomsty na stryju, który zabił jego ojca i poślubił matkę. Nie ma tu komplikacji w postaci rozstrząsania duchowych dylematów albo odwlekania zemsty. Bohater czeka po prostu na najspobniejszą chwilę. Element komplikacji wprowadza jednak jego zwyczaj wypowiedzania się w sposób, który ma skłonić otoczenie do przekonania się, że na to, aby zemsta się powiodła, nie można bowiem liczyć na to, że w razie czegoś nie przegapi odpowiedniej pory dla zemsty.

W rzeczywistości złożoność Hamleta narasta nie z powodu intrygi, ale z powodu różnych rozpoznań i sposobów opisu ludzkiego usiłowania, które pozwalają uciec przed sofizmatycznością rozczyńców w służbie dobra, ale stają się kolejnym wyrazem tej samej nieprostoty prawdy. Bohater czerpie satysfakcję z krocze-

nia śladami prawdy aż do celu, jakim jest panowanie nad jej złożonością. Miesza „przemysłność z prawdomównością” tak, aby żadnemu z jego słów nie „brakowało prawdy”. Jest w jego postępowaniu coś z prymitywnego „mówienia zagadkami”, ale nie tylko to. Gdy poplecznicy jego stryja, biorąc Amlethusa za przygłupka, chcą zabawić się jego kosztem i nad morzem wmówić mu, że plaża to obficie zastawiony stół — spodziewają się, że ofiara ich żartów rzeczywiście uzna piasek za posiłek. Amlethus nie tylko tak właśnie czyni, ale znajduje w tym równaniu prawdy odpowiadając, że jadło zostało nadgryzione „tak drobno zmielone przez morskie buro”. W tym momencie uświadamiamy sobie zniekształcenia, to, że czego jesteśmy świadkami i z czym mierzy się w całej pełni zgodnej z demonstrowaną przez nas roszczeniowością prawda logicznego rozpoznania stoi. To, że przeniesienie tego rodzaju objaśnień w rzeczywistości Hamleta oznacza, że przedstawia sytuację w znacznie mniejszej odległości od upostaciowania u Belleforesta, ale z pewnością nie u Shakespeare’a.

W „Hamlecie” temat nieprostej prawdy wprowadzony zostaje na nowo w takiej obfitości i kontynuowany jest w sposób tak subtelny, że efektem jest jego wszechobecność tak w dramatycznej, jak w poetyckiej warstwie sztuki. Hamlet już w pierwszym swoim pojawieniu się na scenie podejmuje poszukiwanie złożoności prawdy, uciekając się do gry słów i pojęć, która pozostanie podstawą całej dalszej akcji. Mieszanka „przemysłności i prawdomówności”, której przykładem jest jego mroczny kalambur (KRÓL: Czemu wciąż chmura na twym czole? — HAMLET: — Chmura? / Blasku mam w oczach tyle, że aż razi”, akt 1, scena 2), w oryginale igrający słowami „son” i „sun”, a stanowiący odrzucenie oferowanej przez Króla pozycji „syna” i możliwości wygrzewania się w „słońcu” monarszej łaski — to już właściwa substancja Hamleta i zarazem najważniejsze wprowadzenie do tego wszystkiego, co ma zejść na dalszych etapach. Nie tylko jednak na płaszczyźnie związanych z prawdą słów i pojęć staje Hamlet pomiędzy prawdami. W znaczeniu zasadniczym Hamlet znajduje się na przecięciu między światem barbarzyńskiej i bohaterskiej przeszłości sięgającej czasów jeszcze przedchrześcijańskich a światem teraźniejszej cywilizacji; pomiędzy światem średnio-wiecznej wiary i rzeczywistości nadprzyrodzonej a światem nowoczesnego zwątpienia i rzeczywistości doczesnej. W ten sposób stoi Hamlet pomiędzy prawdą człowieka równego aniołom i bogom a prawdą człowieka będącego kwintesencją marnego prochu; lub wreszcie, w dziedzinie czystej abstrakcji, pomiędzy prawdą miłości a prawdą nienawiści. Wariacje na temat prawdy nieprostej są w „Hamlecie” — nie trzeba dodawać — niezliczone.

Można by powiedzieć, że tematem „Hamleta” jest, owszem, dążenie do pomsty, ale że w najgłębszym sensie tematem tej sztuki jest dążenie do prawdy; i że te dwa dążenia łączą się tutaj w to, co stanowi formę dla innej części tragedii. Spotykając się z duchem swego ojca i poddając go próbie, Hamlet uzyskuje prawdę, której wyraz ma miejsce na scenie. Późniejsza refleksja przynosi go jednak za to do odkrycia prawdy bardziej — „o z pomocą „sztuki w sztuce” — Króla, dowodu prawdy o nim — „przysięgły dowód”. Ten moment stanowi kulminację narastającego napięcia akcji. Przychodzi kolej na próbę postugującą się szczegółami prawdy, którą zdołał Hamlet uzyskać dzięki dotychczasowym próbom. Otwiera się przed nim możliwość uśmiercenia modlącego się Króla. Z jakiegoś powodu (jakiego? — odpowiedź na to pytanie usiłujemy sami znaleźć metodą nieprzerwanych prób) w tym sposobnym skądinąd momencie Hamlet traci cały uzyskany dotąd przez siebie zasób prawd na temat zemsty jako obowiązku, który domaga się n a t y c h m i a s t o w e g o spełnienia. Nie udaje mu się zabić Króla; prowadzi to do zabójstwa Poloniusza, które z kolei daje początek lawinie wydarzeń, niosącej Hamleta ku śmierci i zarazem, co jest ironią jego losu, ku osiągnięciu celu, jakim była dłoń zemsta: zemsta jednak będąca ostatecznie tragiczną porażką, a nie taką, jakiej pragnie mściciel, to znaczy — równoznaczną z prostą prawdą. Tuż przed końcem, analizując dla zastrzeżenia ironię, Hamlet niespokojnie poddaje ponownej ocenie własne wysiłki, samego siebie i potrzebę

zemsty na Królu, przez to wszystko uświadamiając sobie potrzebę zmiany — z goryczą rozpoznaje absurd myślenia poprzednich prób:

Czyż to nie będzie czyn zgodny z sumieniem,
Jeśli ta ręka odpłaci mu ciosem?
I czy nie będzie potępienia godny
Ten, kto pozwoli, by w tym ludzkim wrzodzie
Wzbierało ropą zło?

Hamlet umiera w trakcie poszukiwania prawdy — tak, jak umierają wszyscy ludzie. Ale tragizm jego poszukiwania ma sobie tylko właściwą gęstość i wagę — i dotyczy to nie tylko poszukującego, ale również przedmiotu jego poszukiwania.

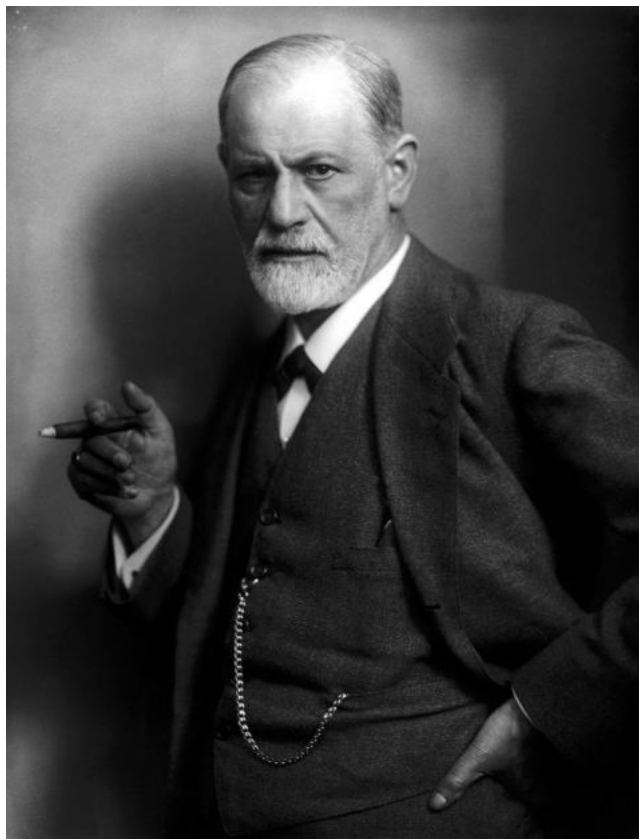
przełożył Stanisław Barańczak [w:] Szekspir, *Hamlet*. Kraków 2002



Stanisław Barańczak (1946–2014) – wybitny poeta, eseista, tłumacz i krytyk literacki, jeden z czołowych przedstawicieli pokolenia **Nowej Fali**. Współtwórca i redaktor niezależnego pisma *Zapis*, a także jeden z założycieli **Komitetu Obrony Robotników (KOR)**. W swojej poezji łączył refleksję moralną z ironicznym dystansem wobec języka i władzy. Był znakomitym tłumaczem literatury angielskiej, amerykańskiej, rosyjskiej i niemieckiej — przełożył m.in. dzieła **Szekspira**, **Emily Dickinson**, **Audena**, **Donne’a** i wielu innych klasyków. Po emigracji do USA wykładał literaturę na **Uniwersytecie Harvarda**. Pisał również eseje i prace krytyczne, w których bronił etycznego wymiaru sztuki słowa. Używał licznych pseudonimów, m.in. **Barbara Stawiczak**, **Szczesny Dzierżankiewicz**, **Feliks Trzymałko**, **Hieronim Bryłka**, **Jan Hammel**, **Sabina Trwałczańska**, **Tomasz Niewierny**.

Zygmunt Freud

Hamlet



Zygmunt Freud (1856–1939) – austriacki lekarz neurolog, twórca **psychoanalizy**, jednej z najważniejszych teorii XX wieku dotyczących psychiki człowieka. Urodzony we Freibergu (dziś Příbor w Czechach), większość życia spędził w Wiedniu. Opracował pojęcia **nieświadomości, id, ego i superego**, a także teorię popędów i kompleksu Edypa. Jego koncepcje zrewolucjonizowały myślenie o człowieku, kulturze i sztuce. Freud badał znaczenie snów, marzeń, żartów i przejęzyczeń, widząc w nich przejawy ukrytych pragnień. Choć jego teorie budziły sprzeciw, wywarły ogromny wpływ na filozofię, literaturę i psychologię. Pod koniec życia, po aneksji Austrii przez Niemcy, wyemigrował do **Londynu**, gdzie zmarł w 1939 roku.

LOGOS: Panie Profesorze, w Pana interpretacji *Hamleta* widać wyraźnie, że nie zgadza się Pan z tradycyjnym odczytaniem bohatera jako człowieka słabego czy niezdecydowanego. Na co chciałby Pan, aby zwrócili uwagę nasi czytelnicy?

Zygmunt Freud: Przede wszystkim na to, że Hamlet nie jest człowiekiem, który nie potrafi działać — on działa, lecz jego czyny zatrzymuje siła wewnętrzna, nieświadoma. To nie wahanie czy tchórzostwo, lecz głęboki konflikt psychiczny. Hamlet nie może zabić Klaudiusza, ponieważ ten człowiek spełnił jego własne, wyparte pragnienia. Duch ojca wzywa go do zemsty, ale w głębi duszy Hamlet identyfikuje się z winowajcą. Jego „paraliż” jest więc moralnym i psychicznym rozdarciem.

LOGOS: W tekście pojawia się też myśl, że w postaci Hamleta odzwierciedla się samego Shakespeare’a — jego żałoba po ojcu i nieświadome lęki. Czy zatem Hamlet to także dramat o twórcy?

Freud: Zdecydowanie tak! Każde dzieło prawdziwie poetyckie wyrasta z wielu źródeł — ze wspomnień, pragnień, kompleksów. *Hamlet* to nie tylko tragedia syna, lecz również synowskie marzenie i lęk samego autora.

LOGOS: Dziękujemy, Panie Profesorze, za rozmowę i za to, że pomógł Pan zrozumieć, iż *Hamlet* jest nie tylko dramatem o zemście, lecz o nieświadomości człowieka, który szuka samego siebie.

Osobliwe, że w wypadku tego bardziej współczesnego dramatu okazało się, iż można pogodzić jego sugestywne oddziaływanie z całkowitą niejasnością co do charakteru bohatera. Cały ten dramat zasadza się bowiem na tym, że Hamlet waha się, czy wywiązać się z nałożonego nań zadania zemsty; tekst jednak nie ujawnia, jakie są powody czy motywy tego wahania — nader różnorodne próby interpretacji też nie potrafiły ich wskazać. [...] Hamlet stanowi typ człowieka, którego rozpierająca go żądza czynu została sparaliżowana nadmiernym rozwojem aktywności myślowej („Chory na parcie myśli”). Według innych ujęć poeta próbował tu przedstawić charakter złożony chorobą, niezdecydowany, bliski neurastenii. Z akcji dramatu dowiadujemy się jednak, że Hamlet wcale nie powinien się nam jawić jako osoba w ogóle niezdolna do działania. Dwa razy widzimy, jak działa: po raz pierwszy, gdy nagle zdjęty namiętnością przebija szpadą skrywającego się za kurtyną podsłuchiacza, po raz drugi zaś, gdy planowo, ba, wręcz przebiegle, z typową dla renesansowego księcia lekkomyślnością posyła na pewną śmierć dwóch dworzan. Cóż więc hamuje go w spełnieniu zadania, przed którym postawił go duch zabitego ojca? Tu znowu narzuca się hipoteza, że stanowi to o szczególnej naturze tego zadania. Hamlet zdolny jest do wszystkiego, tylko nie do zemsty na człowieku, który zamordował jego ojca i zajął jego miejsce u boku matki, na człowieku, który pokazuje mu urzeczywistnienie jego wypartych życzeń dziecięcych. Odrzę, która powinna popychać go do zemsty, zastępują u Hamleta wyrzuty wobec samego siebie, wyrzuty sumienia, podszeptującego mu, że — w dosłownym tego słowa znaczeniu — wcale nie jest lepszy od grzesznika, któremu ma wymierzyć karę. Przetłumaczyłem tu na język świadomości to, co musi pozostać nieświadome w duszy bohatera; jeśli ktoś chce określić Hamleta mianem histeryka, to mogę się z tym zgodzić, ale tylko wtedy, gdy uznamy, że jest to wniosek wynikający z przedstawionego tu przeze mnie objaśnienia. Doskonale z tym koresponduje niechęć seksualna, o której mówi Hamlet w rozmowie z Ofelią — ta sama niechęć, która w następnych latach coraz bardziej będzie ogarniać duszę poety, aż osiągnie punkt kulminacyjny w *Tymonie Ateńczyku*. Tym, co wychodzi nam naprzeciw w osobie Hamleta, może być rzecz jasna tylko własne życie psychiczne poety; z poświęconego Shakespeare'owi dzieła Georga Brandesa zaczerpnąłem informację, że dramat ten powstał zaraz po śmierci ojca dramaturga (1601), zatem w świeżym żalu po ojcu, w ożywieniu postaci ojca możemy widzieć wyraz przelanych w poetycką formę, odnoszących się do ojca doznań dziecięcych. Wiadomo też, że imię „Hamnet” (identyczne z „Hamlet”) nadał pisarz przedwcześnie zmarłemu synowi. O ile *Hamlet* porusza problem stosunku syna do rodziców, o tyle *Makbet* — dramat napisany w niedługi czas po *Hamlecie* — porusza temat bezdietności. Podobnie jak każdy symptom neurotyczny, jak samo marzenie senne zdolne jest do nadinterpretacji, ba, wymaga tego gwoźli pełnego zrozumienia, tak też każdy prawdziwy twór poetycki jest rezultatem więcej niż jednej pobudki ożywionej w duszy poety i dopuszcza więcej niż jedną interpretację. W tym miejscu podjąłem jedynie próbę objaśnienia najgłębszej warstwy pobudek psychicznych tworzącego poety

Tłumaczył Robert Reszke [w:] Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*

Zbigniew Herbert
Tren Fortynbrasa

dla M, C.

Teraz kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać książkę jak mężczyzna z mężczyzną
choć leżysz na schodach i widzisz tyle co martwa mrówka
to znaczy czarne słońce o złamanych promieniach
Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
i teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda
są tak samo bezbronne jak przedtem To jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa
i nogi rycerza w miękkich pantoflach

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
kir wleczony po bruku hełmy podkute buty konie artyleryjskie werbel werbel wiem nic pięknego
to będą moje manewry przed objęciem władzy
trzeba wziąć miasto za gardło i wstrząsnąć nim trochę

Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie nie byłeś do życia
wierzyłeś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką
żyłeś ciągłymi skurczami jak we śnie łowiłeś chimery
łapczywie gryłeś powietrze i natychmiast wymiotowałeś
nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś

Teraz masz spokój Hamlecie zrobiłeś co do ciebie należało
i masz spokój Reszta nie jest milczeniem ale należy do mnie

wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych
lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

Żegnaj księżę czeka na mnie projekt kanalizacji
i dekret w sprawie prostytutek i żebraków
muszę także obmyślić lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odchodzę do moich spraw Dziś w nocy urodzi się
gwiazda Hamlet Nigdy się nie spotkamy
to co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą księżę

(*Studium przedmiotu*, 1961)



Zbigniew Herbert (1924–1998) – polski poeta, eseista i dramaturg, jeden z najwybitniejszych twórców literatury powojennej. Autor słynnych tomów poetyckich, m.in. *Struna światła*, *Hermes*, *pies i gwiazda*, *Pan Cogito* i *Raport z oblężonego Miasta*. W swojej twórczości łączył refleksję moralną, ironię i klasyczny ład z głębokim namysłem nad historią i kondycją człowieka. Jego wiersze często stawiają pytania o odpowiedzialność, wolność i godność wobec przemocy i zła. Był także znakomitym eseistą — w zbiorach takich jak *Barbarzyńca w ogrodzie* czy *Labirynt nad morzem* ukazywał piękno kultury europejskiej i jej duchowe źródła. Laureat wielu nagród literackich, kandydat do **Nagrody Nobla w dziedzinie literatury**.