

KATARZYNA WIELECHOWSKA

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

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

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

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

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

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

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

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

wskazywany jest w dyskursie dramatycznym (wypowiedziach postaci) jako wartość nade wszystko pożądana, to w planie fabularnym (całości zdarzeń dramatycznych) nie uzyskuje on pełnej reprezentacji. Jednak autor *Hamleta* – zaznacza Elizabeth Burns – przywołuje metaforę teatru świata nie po to, aby „wyczarować koncepcję teatru jako moralnego wzorca. (...) Stosując tę metaforę w swoich dramatach, Szekspir przekształcił ją z prostej figury alegorycznej w skomplikowaną, pełną wyobraźni formę ekspresji”³. W dziele Szekspira przedmiotem poznania staje się więc świat, postrzegany przez dramaturga jako immanentnie teatralny. Na frontonie jego teatru The Globe umieszczona była sentencja: *totus mundus agit histrionem* – „cały świat działa jak aktor”⁴. Szekspirowskie dramaty to przenikliwa diagnoza ludzkiego teatru, powstających na jego scenie akcji-sytuacji, w odpowiedzi na które – w działaniu i w interakcji – formuje się człowiek-aktor. Zarazem, w dramaturgicznych realizacjach Szekspira antropocentryczny obraz teatru świata ma charakter swoistej antytezy („świat wyszedł z formy”⁵), dla której niezbywalnym punktem odniesienia, mimo że raczej sugerowanym niż wyrażanym wprost, jest teocentryczne pojmowanie dramatu życia ludzkiego⁶.

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

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

³ E. Burns, *dz. cyt.*, s. 293.

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

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

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

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

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

⁷ H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 439, 440–441.

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

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

¹⁰ H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 453.

¹¹ P. Brook, *dz. cyt.*, s. 37, 40.

— I —

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

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

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

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

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

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

Odzwierciedlenie w przestrzeni dramatycznej przestrzeni teatralnej podlega powtórzeniu i jednocześnie kondensacji w scenie przedstawienia sztuki Hamleta „Pułapka na myszy”. Innymi słowy, w *Hamlecie* topos *theatrum mundi* generuje na zasadzie *mise en abyme* konstrukcję teatru w teatrze¹⁴. W tragedii tej scena teatru w teatrze – kiedy aktorzy, którzy przybyli do Elsynoru odgrywają przed dworską widownią sztukę przygotowaną przez Hamleta – to w istocie zminiaturyzowana i zintensyfikowana replika przestrzeni dramatycznej, będącej artykulacją układu scena-widownia, aktor-widz. Zarazem, w swej strukturalnej kondensacji, scena teatru w teatrze jest punktem kulminacyjnym dramatu. „Pułapką na myszy” nazwał książę istniejącą już sztukę „Morderstwo Gonzagi”, do której dopisał „kilkanaście linijek”. W tej zmienionej formie sztuka odtwarzać ma okoliczności śmierci ojca Hamleta, „zbrodnię utajoną”, o której popełnienie książę podejrzewa stryja. Opowieść o niej powierzył Hamletowi Duch jego ojca. Obserwując reakcję odbiorczą Klaudiusza, Hamlet pragnie zweryfikować prawdziwość opowieści, oskarżającej Klaudiusza o zbrodniczy czyn: „W rozsnutą na scenie/ Sieć sztuki złowię królewskie sumienie”¹⁵. Sposób, w jaki Klaudiusz zareaguje na przedstawienie, w przekonaniu Hamleta pozwoliłby rozpoznać prawdę o śmierci ojca, ewentualnej winie stryja, i w rezultacie zdecydować o słuszności zemsty, do której księcia nakłaniał Duch.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 98.

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

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

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

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

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

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

²¹ P. Brook, *dz. cyt.*, s. 36.

inne prawdziwe miejsca, jakie można odnaleźć w kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane²². U Szekspira teatr okazuje się szczególną heterotopią, ponieważ jest nie tylko przeciw-miejscem o znaczeniu kulturowym, ale także przeciw-miejscem mającym wyjątkową wartość egzystencjalną – to upodmiotowiona „wyspa” w strumieniu życia. Tak jak wyspa Prospera z *Burzy*. Jego magiczna moc tworzenia iluzji, będąca synonimem kreacyjnej zdolności twórcy – dramaturga i reżysera, stanowi formę samoocalenia. Rozpacz Prospera, *porte parole* Szekspira, opuszczającego wyspę-teatr wydaje się świadomością rezygnacji z potencjalności wolnej – jakiegokolwiek byłoby okoliczności zewnętrzne – gry sztuki teatru. W silnie ujawnianym w *Hamlecie* planie metateatralnym problem teatru oraz jego katartyczna obecność w teatrze świata są wyraźnie artykułowane. Można dodać, że jedyna intryga-podstęp, która nie spowodowała fałszu w świecie przedstawionym to intryga-fikcja – sztuka teatralna „Pułapka na myszy”.

Tragedia Szekspira ewokując w swej strukturze topos *theatrum mundi*, jednocześnie modyfikuje składniki tego toposu. W świecie przedstawionym dramatu rola aktora i rola widza połączone są w jedną rolę aktora-widza. W ten sposób uwypuklona zostaje faktyczność owej egzystencjalnej podwójnej roli człowieka. Kolejna modyfikacja wiąże się z konstrukcją postaci tytułowego bohatera. W przypadku Hamleta naprzemiennie podejmowanie ról aktora i widza, bycie obserwowanym i obserwowanie, dopełniane jest poprzez jego refleksję i autorefleksję. Poznawanie, będące w tym dramacie tożsame z patrzeniem („oko umysłu”), ma więc dwojakie ukierunkowanie – to spojrzenie na innych i na siebie, na zewnątrz i do wewnątrz. Postać Hamleta staje się zatem figurą widza-człowieka zdolnego nie tylko do oglądania aktorstwa innych, ale także własnego. Zarazem, rola Hamleta-widza podlega swoistej multiplikacji. W trakcie sztuki „Pułapka na myszy” sam będąc jej widzem, obserwuje jednocześnie recepcję sztuki przez Klaudiusza, którego, na prośbę księcia, obserwuje Horacjo. Sytuacja taka „zmierza do uzyskania efektu *mise en abyme*”²³. Zaznacza się on także w konstrukcji postaci Horacja – widza losu Hamleta, który w chwili śmierci prosi przyjaciela, by pozostał jego żywą pamięcią. Horacjo sygnuje tym samym widza-odbiorcę sztuki Szekspira. Redefinicja składników toposu *theatrum mundi* dotyczy więc w *Hamlecie* przede wszystkim roli-figury widza. Poprzez takie jej zaakcentowanie uwydatniony zostaje ścisły związek, spójnia metaforyki teatralnej nie tylko z działaniem (grą), ale także z patrzeniem (obserwacją). Zaś znamienne zwielokrotnianie roli widza-człowieka sugeruje swój kres w jednym, zawsze obecnym Widzu²⁴.

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

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

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

— II —

Teatr świata jako „szyfr dramatyki egzystencji”²⁵ pośrednio określa horyzont antropologicznej analizy *Hamleta*, podjętej przez Phyllis Gorfain oraz przez René Girarda²⁶. Badania Gorfain, sytuujące się w nurcie antropologii interpretacyjnej, inspirowane są bowiem antropologią doświadczenia Victora Turnera, który wyjaśnia rzeczywistość kulturową w kategoriach dramatyczno-teatralnych. Pewną zbieżność z koncepcją Turnera można dostrzec także w antropologii mimetycznej Girarda.

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

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

²⁵ Określenie Balthasara. Zob. H. U. von Balthasar, *dz. cyt.*, s. 233.

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

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

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

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

Turner bada kulturę przede wszystkim jako proces (a nie jako strukturę), zaś jej dynamiczny porządek, odznaczający się linearnością i temporalnością, nazywa dramatem społecznym. Wyodrębnia w nim cztery sekwencje: naruszenia ładu, konfliktu, mediacji (działania naprawcze przywracające równowagę) i – albo reintegracji, albo przyzwolenia na schizmę. Szczególnie interesuje go problem powstawania konfliktów oraz prób ich rozwiązania, bowiem w fazie mediacji, jak twierdzi, przejawia się ludzka inwencja, aktywizuje się kulturotwórczy potencjał społeczeństw. Faza ta niejednokrotnie wiąże się z wytworzeniem liminalności – sytuacji „pomiędzy”, odmiennej i oderwanej od codzienności, swoistej sceny dla przeżywania „monstrualnych wizerunków, świętych symboli, (...) paradoksów”, pojawiających się na niej symbolicznych bohaterów³⁰. W liminalnych doświadczeniach jednostek i społeczeństw tkwi źródło – podkreśla brytyjski antropolog – nowych znaczeń i symboli transformujących modele życia. Dramat społeczny jest więc tożsamy z procesem regeneracji, i zdaniem Turnera, to niemal uniwersalny wzorzec ludzkich starań „doskonalenia życia społeczno-kulturowego”.

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

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

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

³⁰ Tenże, *Dewey, Dilthey i gra społeczna...*, s. 52.

i odpowiedzialności badacza oraz stosowaniu procedury „opisu gęstego” (maksymalnej kontekstualizacji interpretowanego zjawiska) nie można przybliżyć się do prawdy innej kultury³¹. Istotną różnicę wobec Turnera stanowi zakwestionowanie przez Geertza tendencji uniwersalizującej w badaniach kultury (taką odznaczałaby się wg niego koncepcja dramatu społecznego) na rzecz tzw. wiedzy lokalnej – tego, co poszczególne, osadzone w czasie, konkretne. Obie natomiast propozycje: Turnera i Geertza, tworzą interpretacyjno-performatywny nurt współczesnej antropologii.

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

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

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

³¹ Zob. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.

³² P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 218.

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

³⁴ P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 233, 231.

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

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

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

Ta strategia niezobowiązującej/zobowiązującej zabawy, służącej także poznaniu, a zatem poprzez grę bohatera umożliwiającej jego refleksję, poszerza liminalność, obszar „pomiędzy”. Cechuje się odwracalnością, dopóki Hamlet nie rozpozna błędnie rzeczywistości i nie pomyli tożsamości Poloniusza i Klaudiusza, biorąc pierwszego za drugiego. Kiedy więc przez pomyłkę zabija Poloniusza i mówi „wziąłem cię za lepszego”⁴⁰, to – jak pisze Gorfain – cokolwiek miałyby oznaczać mierzenie w „lepszego”, Hamlet „mierzył w istocie w cień”. Nieodwracalność śmierci Poloniusza powoduje, że tragedia poznania/komedia błędnego rozumienia staje się tragedią omyłek⁴¹.

³⁵ Tamże, s. 237.

³⁶ Tamże, s. 235.

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

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

³⁹ P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 236.

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

⁴¹ P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 239.

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

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

⁴² *Tamże*, s. 241, 242.

⁴³ *Tamże*, s. 243.

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

⁴⁵ P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 243.

⁴⁶ *Tamże*, s. 247.

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

Interesujący jest układ graficzny i treść motto, poprzedzającego esej Gorfain. Brzmi ono: „Odpowiedzialność rodzi się w snach” i zostaje powtórzone trzykrotnie, w następujących po sobie, z góry na dół, wersach. Czytając zdanie w tym porządku, dowiadujemy się o jego historii, „schodząc” jak gdyby w głąb, do jego nie w pełni ustalonego źródła pochodzenia. Tak więc, w pierwszej, górnej linijce fraza ta jest tytułem opowiadania Delmore’a Schwartza z 1938 r., w środkowej – mottem wierszy Williama Butlera Yeatsa *Powinności* z 1914 r., w dolnej, ostatniej to „tytuł starej sztuki o nieznanym dacie powstania (źródło, z którego Yeats – jak podaje – zaczerpnął swoje motto)”⁴⁹. Motto o tej treści i formie zapisu stanowi oczywiście esencję przesłania artykułu Gorfain, ale jego układ graficzny dodatkowo wprowadza ideę, niezależnej od czasu i przestrzeni, dialogicznej wspólnoty doświadczenia⁵⁰.

⁴⁷ *Tamże*, s. 248.

⁴⁸ *Tamże*, s. 230.

⁴⁹ *Tamże*, s. 217.

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

— III —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² R. Girard, *Szekspir*, s. 354.

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

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

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

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

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

⁵⁴ R. Girard, *Szekspir*, s. 355.

⁵⁵ *Tamże*, s. 341.

⁵⁶ *Tamże*, s. 342.

⁵⁷ *Tamże*, s. 354.

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

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

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

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

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

⁵⁹ R. Girard, *Szekspir*, s. 349.

⁶⁰ *Tamże*, s. 359.

⁶¹ *Tamże*, s. 355.

⁶² *Tamże*, s. 358.

⁶³ *Tamże*, s. 355.

naukę płynącą z *Hamleta* – pozbawiony przemocy symbolicznej horyzont antropologicznych badań, tzn. respektowanie przez antropologów podmiotowej równorzędności między nimi a przedstawicielami badanej kultury oraz otwartą postawę interpretacyjną⁶⁴. Zarazem, wskazywane przez Gorfain, jako charakterystyczne dla pracy antropologów, usiłowanie Hamleta, aby „zamknąć epistemiczną przepaść między przeszłością, terażniejszością a przyszłością”⁶⁵, z punktu widzenia interpretacji Girarda może się urzeczywistnić, jeśli rozpoznana zostanie iluzja przemocy, i przede wszystkim – prawda o jedynym, alternatywnym dla niej porządku nie-przemocy, miłości. W przeciwnym razie, jak pisze Girard, nawiązując do metafory teatru świata, ludzka aktywność społeczno-kulturowa jawi się jako „desperacka daremność kukiełek”, które „okupują pustą scenę”⁶⁶.

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

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

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

⁶⁵ P. Gorfain, *Dramat sceniczny...*, s. 217.

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

⁶⁷ R. Girard, *Szekspir*, s. 357.

⁶⁸ V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna...*, s. 53.

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

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

Literatura

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

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

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

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

⁷⁰ *Tamże*.

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

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

Summary

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

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

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