

**UNIwersYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE**

SZKOŁA DOKTORSKA

DYSCYPLINA: ...Filozofia.....

Michał Filipczuk

**Problem narcystycznego sceptycyzmu w Stanleya Cavella interpretacjach
wybranych dramatów Williama Szekspira**

Promotor: Prof. Dr hab. Paweł Dybel

Kraków, 2025

**UNIVERSITY
OF THE NATIONAL
EDUCATION COMMISSION, KRAKOW**

DOCTORAL SCHOOL

DISCIPLINE:Philosophy.....

Michał Filipczuk

**The Problem of Narcissistic Skepticism in Stanley Cavell's Interpretations of the
Selected Dramas by William Shakespeare**

Supervisor: Prof. Dr hab. Paweł Dybel

Kraków, 2025

Streszczenie rozprawy

W niniejszej pracy zajmuję się analizą i interpretacją Stanleya Cavella literackich modeli sceptycyzmu, tak jak je autor ten ujmuje w swoich odczytaniach wybranych dramatów Williama Szekspira. W rozdziale pierwszym zajmuję się omówieniem specyfiki wybranych kluczowych założeń metodologicznych Cavella w kontekście jego filozofii literatury oraz pojmowania dzieła literackiego. W rozdziale tym zajmuję się wyróżnikami metody filozoficznej Cavella ze szczególnym uwzględnieniem takich jej elementów jak filozofia języka potocznego i filozofia zwyczajności. W rozdziale drugim zajmuję się Cavellowską interpretacją *Końcówki* Samuela Becketta w kontekście Beckettowskiej, jak ją nazywa Cavell, strategii literalizacji znaczeń. Omawiam tutaj również problematyczność niektórych założeń Cavellowskiej filozofii zwyczajności, jednocześnie eksponując jej wartość heurystyczną.

Zarazem jest to dla mnie punkt wyjścia dla dalszych rozważań nad elementami Cavellowskiej koncepcji filozoficzności, w szczególności – omawianych w kolejnym, trzecim rozdziale – autobiograficzności i terapeutyczności. W następnym, czwartym rozdziale podejmuję próbę prześledzenia genezy sceptycyzmu w kontekście Cavellowskiej diagnozy, iż sceptycyzmu w istocie nie sposób obalić na drodze czysto intelektualnej. Na tym etapie wywodu wyłaniają się cechy specyficzne tej analizowanej przez Cavella postawy, która najpełniej wyraża się charakteryzowaną dalej w tekście dialektyczną współgrą dwóch elementów: Acknowledgment [Uznanie] oraz Avoidance [Unik] – z przewagą tego drugiego, co staje się źródłem tragiczności bohatera Szekspirowskiego w ujęciu Cavella. Zanim jednak przejdę do bliższej charakterystyki tak pojętego sceptycyzmu w analizowanym przez Cavella Szekspirowskim tekście, w rozdziale piątym charakteryzuję dwa istotne wyróżniki Cavellowskiej filozofii lektury, czyli Lekturę ocalającą [Redemptive reading] oraz Sceptycyzm w wymiarze literackości [Literary skepticism].

W rozdziałach kolejnych pokazuję i analizuję obecne według Cavella u Szekspira modele sceptycyzmu. I tak w rozdziale szóstym, dotyczącym Cavellowskiej interpretacji *Otella*, analizuję sposób w jaki Cavell rozpatruje narcystyczną wsobność i niezgodę Otella na otwarcie się na fakt istnienia Innego, jakiego uosobieniem jest Desdemona.

Kolejne rozdziały pracy stanowią egemplifikacje tezy Cavella o niezdolności przyjęcia przez sceptyka, którego uosobieniem są protagoniści kolejnych omawianych przezeń dramatów, odrębności, odmienności Innego z jego światem i jego obcością, której sceptyk nie jest w stanie zaakceptować.

W rozdziale dziewiątym, *Przezwyciężyć sceptycyzm*, analizuję zaproponowane przez Cavella odczytanie dramatu *Opowieść zimowa*, stanowiącego według amerykańskiego myśliciela propozycję wyjścia ze sceptycznego impasu. Interpretuję Cavella odczytanie *Opowieści* jako współbrzmiające z jego własną koncepcją przezwyciężenia sceptycyzmu. Cavella propozycja wyjścia ze sceptycyzmu jest związana z ideą *re-marriage*, a więc powtórnego, czy też odnowionego małżeństwa – z całą problematycznością tej propozycji, którą omawiam w tymże rozdziale w kontekście wybranych alternatywnych odczytań postawy protagonisty dramatu Leontesa.

Ostatni rozdział pracy stanowi moja interpretacja innego kluczowego elementu strategii przezwyciężenia sceptycyzmu wpisującej się w Cavellowską koncepcję teatru. Jak pokazuję, przestrzeń teatralna okazuje się ujęciu Cavella literalizacją warunków, w jakich sceptycyzm w naszych wzajemnych codziennych relacjach może dojść do głosu. W rezultacie badań okazuje się, że wedle Cavella, w owym losie postaci scenicznej, a więc Innego, możemy jednak w pewien sposób uczestniczyć. Zgodnie z jego filozoficznymi założeniami, jest to możliwe poprzez fakt performatywności struktury tej postaci, a więc tego, że jest ona skonstruowana w sposób domagający się od nas udziału w procesie jej scenicznego stawania się na naszych oczach.

W Zakończeniu pracy podsumowuję wyniki badań, analizuję wnioski płynące z Cavellowskich analiz sceptycyzmu oraz ich zasadność.

Summary

In this work, I analyze and interpret Stanley Cavell's literary models of skepticism, as presented in his readings of selected plays by William Shakespeare. In the first chapter, I discuss Cavell's key methodological assumptions within the context of his philosophy of literature and understanding of literary works. In that chapter, I explore the distinctive features of Cavell's philosophical method, with a particular focus on the ordinary language philosophy and Cavellian philosophy of ordinariness. In the second chapter I discuss Cavell's interpretation of the *Endgame* by Samuel Beckett in the context of what Cavell calls Beckett's strategy of literalization. I address some of the problematic assumptions within Cavell's philosophy of ordinariness, while emphasizing its valuable heuristic contributions.

This is a starting point for further exploration of key elements in Cavell's conception of philosophy, particularly the concepts of autobiographicality and therapeuticity, which will be discussed in the third chapter. In the fourth chapter, I examine the origins of skepticism, in light of Cavell's assertion that skepticism cannot be conclusively disproven through purely intellectual means. At this stage of the argument, the specific features of the attitude analyzed by Cavell become apparent: that this attitude is most fully expressed in the mutual interplay between two elements, Acknowledgment and Avoidance, with the latter being the more dominant element - as a source of a tragic hero's tragedy as interpreted by Cavell. Before I proceed to a more detailed description of this attitude as it relates to the Shakespearean text analyzed by Cavell, I outline two important distinguishing features of Cavell's philosophy of reading in chapter five: Redemptive reading and Literary skepticism.

In the following chapters, I explore the models of skepticism present in Shakespeare, as interpreted by Cavell. In chapter six, I focus on Cavell's interpretation of *Othello*, examining how he views Othello's narcissistic insularity and his refusal to acknowledge the existence of the Other, which is personified by Desdemona. The subsequent chapters of the work provide examples of Cavell's thesis about the inability of the skeptic, personified by the protagonists of the dramas he discusses, to accept the separateness of the Other.

In chapter nine, *Overcoming Skepticism*, I consider Cavell's proposed reading of the play *The Winter's Tale*. According to the American philosopher, this interpretation provides a way to escape the skeptical impasse. I argue that Cavell's reading of the play aligns with his own concept of overcoming skepticism. Cavellian approach to overcoming skepticism is

connected to the idea of re-marriage – a renewed marriage. I address the complexities of this proposal in this chapter, particularly in relation to various interpretations of the main character's attitude, Leontes.

The final chapter of this work analyzes a crucial element in overcoming skepticism: Cavell's concept of theater and theatricality as a formal construction. As I demonstrate, the theatrical space, in Cavell's view, literalizes the conditions under which skepticism can emerge in our everyday relationships. The research findings indicate that, according to Cavell, we can participate in the fate of the stage character, or the Other. His philosophy suggests that this participation is possible due to the performative nature of a character's structure, which is designed in a way that requires us to engage in the process of its development on stage before our eyes.

In the conclusion of my work, I summarize the outcomes of my research and evaluate the implications of Cavell's analyses of skepticism, reflecting on their validity.

Spis treści

Wstęp.....	11
------------	----

CZĘŚĆ I. STANLEY CAVELL MIĘDZY LITERATURĄ I FILOZOFIĄ

Wprowadzenie.....	22
-------------------	----

Rozdział I. <i>Epistemic Reading</i> . Cavellowska koncepcja filozofii literatury.....	27
--	----

1. Język, styl, metoda Cavella.....	27
-------------------------------------	----

2. Problem dzieła otwartego.....	31
----------------------------------	----

3. Metoda parafraz.....	34
-------------------------	----

Rozdział II. Zwrot ku zwyczajności, czyli metoda parafraz. Beckett i problem ukrytej literalizacji znaczeń. Zwyczajność jako konstrukt. Redukcjonizm językowy jako jedna z językowych strategii sceptyka.....	39
---	----

1. Uwagi wstępne.....	39
-----------------------	----

2. Problematyczność literalizacji.....	40
--	----

2.1 Problematyczność językowych pseudoimplikacji.....	42
---	----

2.2 Metafizyka jako cień gramatyki.....	45
---	----

3. Zwyczajność jako konstrukt.....	48
------------------------------------	----

4. Konkluzja.....	53
-------------------	----

Rozdział III. Autobiograficzność, terapia – czyli spotkanie [Acknowledging] z samym sobą.....	54
---	----

1. Uwagi wstępne.....	54
-----------------------	----

2. Filozofia jako terapia. Problem psychoanalizy.....	57
---	----

3. Psychoanaliza i autobiograficzność.....	59
--	----

4. Autobiografia i estetyczność.....	64
--------------------------------------	----

5. Autobiografia i autofilozofia. Funkcje eseju.....	68
--	----

6. Autobiograficzność i Emersoniański perfekcjonizm.....	70
--	----

Rozdział IV. Cavellowska koncepcja sceptycyzmu	74
--	----

1. Krytyka Rortiańska i płynące z niej wnioski.....	74
2. O genezie Cavellowskiej koncepcji Uznania.....	82
2.1. Niemożność obalenia sceptycyzmu.....	82
2.2 Logika użycia słowa „wiem” w języku potocznym.....	86
2.3. Acknowledging. Sens słaby i mocny.....	90

Rozdział V. Tekstualność jako filozoficzność.....	95
---	----

1. Cavella koncepcja Ocalającej lektury [Redemptive reading].....	95
2. Sceptycyzm w wymiarze literackości [Literary skepticism].....	101

CZĘŚĆ II. CAVELLA ODCZYTANIA SZEKSPIRA. ANALIZA LITERACKICH MODELI SCEPTYCYZMU.

Uwagi wstępne.....	108
--------------------	-----

Rozdział VI. <i>Otello</i> , czyli paradoksy narcystycznej miłości.....	113
---	-----

1. Sceptycyzm poznawczy Jagona.....	113
2. Otello jako narcystyczny sceptyk.....	120
3. Otello a kartezjańskie wątplenie.....	124
4. Chaos sceptycznego zwątpienia.....	129
5. Konkluzja.....	141

Rozdział VII. <i>Król Lear</i> , czyli anatomia wstydu.....	143
---	-----

1. Uwagi wstępne.....	143
2. Gra dworskich konwencji.....	145
3. Unik jako wyraz wstydu przed samoobnażeniem.....	148
4. Uznanie i sceniczne podwojenia. Gloster jako alter-ego Leara.....	155
5. Wstyd Glostera.....	159
6. Unik Edgara.....	161
7. Lear i Kordelia po raz drugi.....	167
8. Konkluzja.....	175

Rozdział VIII. <i>Koriolan</i> , czyli dialektyka narcystycznego pragnienia.....	177
--	-----

1. Uwagi wstępne.....	177
2. Motyw kanibalizmu. Wolumnia jako matka.....	181

3. Nieobecny ojciec i homoerotyzm Koriolana.....	189
4. Sceptycyzm a problem języka. Koriolan i pospolitość aktów komunikacji.....	191
5. Koriolan i narcystyczne pragnienie.....	196
6. Samozwrotność narcystycznego pragnienia.....	201
6.1. Narcystyczna samozwrotność w <i>Makbecie</i>	203
7. Koriolan a plebejusze.....	205
8. Koriolana próba osiągnięcia nadludzkości i jej fiasko.....	208
8.1. Kategoria „Monstrosity”.....	211
9. Nieudana ofiara Koriolana.....	214
10. Czy <i>Koriolan</i> jest tragedią?.....	222
11. Konkluzja.....	223

Rozdział IX. Leontes, czyli pragnienie nicości. Cavellowska interpretacja *Opowieści zimowej*.....224

1. Uwagi wstępne.....	224
2. Problem zazdrości Leontesa i lęk przed ojcostwem.....	225
3. Nicość po raz pierwszy.....	231
4. Brzemienność, wiedza cielesna a geneza sceptycyzmu.....	234
5. Sceptycyzm jako problem wiedzy zakorzenionej w somatyczności.....	237
6. Brzemienność a pragnienie nicości.....	240
6.1. Pragnienie nicości a metafizyczny dług wobec istnienia, czyli nicość po raz drugi.....	242
7. Liczenie i przeliczanie [„Couting and recounting”], czyli przekleństwo indywiduacji. Byt jako bękart nicości.....	243
7.1 Nicość a spłata metafizycznego długu.....	244
8. Pragnienie nicości i pragnienie pełni. Zemsta na życiu.....	246
9. Nicość po raz trzeci. Problem kryteriów, czyli sceptyk jako fanatyk.....	253
10. Konkluzja.....	

...

Rozdział X. Przewyciężyć sceptycyzm. Cavella filozofia teatru.....	259
1. Uwagi wstępne.....	259
2. Natura i sztuka. Problem konwencji. Autolik, czyli o niskim pochodzeniu tego co wzniosłe.....	260

3. Cavella koncept odnowionych zaślubin [re-marriage].....	262
3.1 Leontes i Otello. Dwóch narcystycznych sceptyków.....	265
4. Nasze uczestnictwo. Próba przewyciężenia sceptycyzmu a Cavellowskie Uznanie jako wyraz partycypacji widza w spektaklu.....	271
5. Teatr jako model rzeczywistości.....	273
5.1. <i>Continuous presentness</i> - to co dane w scenicznej naoczności.....	275
5.2 Osobność i wspólnota.....	278
6. Performatywność postaci i od-twarzanie dzieła w akcie lektury jako dwa oblicza Uznania.....	280
6.1 Performatywne konstruowanie postaci scenicznej na przykładzie <i>Hamleta</i>	282
6.2 Performatywność tekstu.....	284
Zakończenie.....	290
Bibliografia.....	298

Wstęp

Celem niniejszej pracy jest rekonstrukcja i analiza problemu sceptycyzmu w Stanleya Cavella (1926-2018) interpretacjach wybranych dramatów Williama Szekspira. Z konieczności ma ona charakter interdyscyplinarny. Zamierzam skoncentrować się w niej na tym, w jaki sposób Cavell dokonuje interpretacji tekstów literackich, a mianowicie wybranych dramatów Szekspira, w kategoriach powiązanych teoretycznie z sytuującym się w centrum jego myśli problemem sceptycyzmu. W takim kontekście badawczym zamierzam się skupić na filozoficznych ideach samego Cavella oraz jego analizach sztuk Szekspira, określanych przez niektórych badaczy mianem „literackich modeli sceptycyzmu”¹.

Cavell jest jednym z tych filozofów, którzy świadomie obierając za punkt wyjścia założenie o wzajemnej komplementarności filozofii i literatury prowadzą namysł teoretyczny na styku tych dwóch obszarów, traktując ów namysł jako pewną formę pisarstwa. W opinii Cavella pod względem wartości poznawczych literatura w niczym nie ustępuje filozofii: posuwa się on nawet do zakwestionowania zasadności sztywnego podziału na te dwa obszary (o czym szerzej w rozdziale 1), traktując je jako równoprawne dziedziny czy formy refleksji nad rzeczywistością i swoje własne pisarstwo określając mianem „new literary-philosophical-criticism”². Przy pomocy tej właśnie formuły definiuje Cavell swego rodzaju filozoficzną krytykę literacką. Ponadto w swych esejach i większych pracach świadomie czyni użytek z rozmaitych form komunikacji nie wprost, dając w ten sposób wyraz przekonaniu, że w wymiarze poznawczym na poziomie środków wyrazu i technik komunikacji język literacki jest równoprawnym partnerem dyskursu filozoficznego.

Proces określony przez Arthura Danto mianem „philosophical disenfranchisement of art” [pozbawienia sztuki prawa obywatelstwa w filozofii] bądź też „philosophical depreciation of art” [filozoficznego zdeprecjonowania sztuki] zapoczątkowany został już przez Platona u

¹ David Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim of Literature*, s. 57.

² S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge 1976, p. 110.

³ Jak zauważa Timothy Gould, kategoria „głosu” odgrywa istotną rolę w analizowanej przez Cavella analogii pomiędzy kwestionującym istnienie świata wątpliwnością sceptyka a dążeniem bohatera tragicznego do pewności, które w niniejszym tekście poddane zostanie analizie na przykładzie *Otella* (por. T. Gould, *Hearing Things*, Chicago 1998, s. 50). Zob. też przyp. 6 poniżej. Jak pisze Cavell, „Gdybym miał w jednym zdaniu sformułować powód napisania tej książki, mógłbym wyrazić go następująco: powodem tym jest pragnienie przywrócenia filozofii ludzkiego głosu”. S. Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical*

² S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge 1976, p. 110.

zarania myśli europejskiej. Takie przewartościowanie, czy też poznawcza deprecjacja sztuki, a przede wszystkim literatury, ma swoje korzenie w Platońskim zakwestionowaniu sztuki jako takiej, wypływając z dokonanego przez Platona rozpoznania tego, że literatura jest najpoważniejszą konkurentką filozofii w zakresie wyrażania prawd o człowieku, stanowiąc źródło i niewyczerpany rezerwuuar istotnych egzystencjalnych prawd o nim samym.

W całej swej twórczości filozoficznej Cavell zdecydowanie przeciwstawia się takiemu podejściu, postulującemu poznawczą hegemonię filozofii, tym samym nawiązując do jednego z głównych nurtów kultury europejskiej i wpisując się w tradycję zainicjowaną przez Platona wspomnianego sporu wokół kognitywnego statusu dzieła literackiego w kontekście jego treści prawdziwościowych i jego relacji względem dyskursu filozoficznego. Czyni to Cavell posługując się całym repertuarem środków filozoficznych zaczerpniętych z rozmaitych szkół i tradycji myśli współczesnej, przede wszystkim zaś z myśli Ludwiga Wittgensteina, filozofów języka potocznego, zwłaszcza J.L. Austina, oraz tradycji filozofii analitycznej.

Wywodząc się ze szkoły analitycznej i podlegając przemożnemu wpływowi Austina i Wittgensteina, swoich mistrzów, którym poświęci dysertację doktorską, pozostaje Cavell wobec tej tradycji niezmiennie krytyczny, stawiając jej zarzut, jak sam to formułuje w jednym ze swych tekstów, zapomnienia o ludzkim głosie³, utraty kontaktu z rzeczywistością, czy wyobcowania z życia⁴.

Jednocześnie zwraca się Cavell ku myślicielom Europy kontynentalnej, podejmując próbę łączenia tych dwu odmiennych tradycji na gruncie swoich rozważań i tym samym sytuując się na przecięciu rozmaitych nurtów i prądów intelektualnych. Również obszar badawczy

³Jak zauważa Timothy Gould, kategoria „głosu” odgrywa istotną rolę w analizowanej przez Cavella analogii pomiędzy kwestionującym istnienie świata wątpleniem sceptyka a dążeniem bohatera tragicznego do pewności, które w niniejszym tekście poddane zostanie analizie na przykładzie *Otella* (por. T. Gould, *Hearing Things*, Chicago 1998, s. 50). Zob. też przyp. 6 poniżej. Jak pisze Cavell, „Gdybym miał w jednym zdaniu sformułować powód napisania tej książki, mógłbym wyrazić go następująco: powodem tym jest pragnienie przywrócenia filozofii ludzkiego głosu”. S. Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, London and Cambridge, Massachusetts 1994, s. 58. Por. znana uwaga Wittgensteina, pod którego przemożnym wpływem pozostaje Cavell w swym filozofowaniu: „Filozofia jest walką z opętaniem naszego umysłu przez środki naszego języka” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, teza 109).

⁴ Por. znana uwaga Wittgensteina, jednego z mistrzów Cavella: „Wynikami filozofii są odkrycia zwykłych niedorzeczności oraz guzy, jakich nabawia się rozum atakując granicę języka. One właśnie, owe guzy, pozwalają ocenić wartość tych odkryć” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa, PWN 2008, teza 119). Por. też Borradori 1994: 148

amerykańskiego filozofa jest niezwykle rozległy i zróżnicowany, obejmując filozofię, literaturę, filozofię filmu, teatru i muzyki.

Cavell porusza w swych tekstach tak różnorodne problemy jak rola autora, próba odpowiedzi na pytanie, czym jest akt lektury jako pewien proces intelektualny, na czym polegają wzajemne związki łączące literaturę z filozofią, powiązania pomiędzy językiem potocznym i językiem literackim, a także, na czym polega rola autobiograficzności w procesie pisania i czytania tekstu⁵. Kwestiami tymi zajmuję się w tej pracy. Jednak naczelné miejsce wśród analizowanych przezeń zagadnień jest problem sceptycyzmu.

Pojęcia sceptycyzmu nigdzie, jak wspomniano, w sposób jednoznaczny Cavell nie definiuje⁶, w różnych swych pracach badając go pod różnymi aspektami, oświetlając go od coraz to nowej strony w trakcie poszczególnych analiz interpretowanych przez siebie utworów literackich. W którymś miejscu amerykański autor podaje takie, bodaj najpełniejsze, a dla moich celów dość użyteczne określenie sceptycyzmu jako określonej postawy poznawczej:

Sceptycyzm jest odmową potrzeby słuchania. Jest to odrzucenie słuchu. Sceptycyzm zaprzecza, że możliwe jest osiągnięcie doskonałości przez ludzkie ucho, ludzkie zmysły. Wittgenstein nazywał to «sublimacją» naszego języka. Rozumie on sublimację w tym samym sensie, co Kant. Jest to tak, jakbyśmy stali na tafli lodu: z jednej strony jest doskonale gładka powierzchnia; z drugiej nasza niezdolność do spacerowania po niej. W pewnym sensie warunki są doskonałe, ale z tej przyczyny my, jako ludzie, nie możemy się do nich przystosować. Wszyscy jesteśmy zbyt ludzcy. Sceptycyzm jest poszukiwaniem nieludzkiego, jest poszukiwaniem środków do wydoskonalenia ucha do takiego stopnia, że nie będzie nam to potrzebne do słuchania. Jest on zaprzeczeniem słyszenia⁷.

Analizując problematykę sceptycyzmu odnajdywaną w tekstach autorów tak odmiennych jak Emerson, Thoreau, Montaigne, Wittgenstein, Beckett i Szekspir, Cavell obficie korzysta z

⁵ Omawiam je w kolejnych rozdziałach pracy.

⁶ „Moim celem nie jest tu odpowiedź na pytania „Czym, lub kim, jest sceptyk? Jak mocna jest jego pozycja?”, lecz próba pokazania dlaczego te pytania są warte postawienia” (S. Cavell, “Knowing and Acknowledging” w: tegoż, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge 1976, s. 238–267).

⁷ G. Borradori, „Obrona sceptycyzmu. Stanley Cavell”, w: tejeż *Rozmowy amerykańskie*, przeł. K. Brzechczyn, s. 156. Cyt. za K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii dla literatury. Rorty, Bloom, Cavell*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, s. 107–108, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1035/Doktorat%20-%20Bartkowiak.pdf?sequence=1>. Dostęp: 24.08.2025).

pojęć i kategorii intelektualnych należących do instrumentarium współczesnej filozofii analitycznej, głównie filozofii języka. To ona wyznacza ramy pojęciowe – poza które Cavell niejednokrotnie zresztą wykracza, swobodnie poruszając się pomiędzy paradygmatami i metodologiami myśli współczesnej – jego rozważań nad analizowanymi przez siebie autorami. Ich teksty interpretuje Cavell odwołując się do takich problemów i kategorii zaczerpniętych z filozofii współczesnej, jak „problem istnienia innych umysłów”⁸ czy problem języka prywatnego oraz pojęć zaczerpniętych z myśli konkretnych autorów filozoficznych, w szczególności Ludwiga Wittgensteina, takich jak „gry językowe” czy „formy życia”.

Taką niekonwencjonalną analizą tekstu literackiego przy użyciu narzędzi filozoficznych⁹ posłuży się Cavell w swoich interpretacjach najbardziej „filozoficznych” spośród wspomnianych autorów, takich jak Szekspir i Beckett, których teksty są dlań szczególnie wdzięcznym obiektem badań. Tych też interpretacji dotyczyć będzie niniejsza praca¹⁰. W szczególności jednak zamierzam się w niej zająć Cavellowskimi odczytaniem dramatów Szekspira.

W świetle założeń konceptualnych Cavella dramat Szekspira może bowiem stać się nośnikiem idei filozoficznych, ponieważ postrzega on filozofię nie jako zbiór zagadnień, lecz jako *pewien zasób tekstów*. Wiąże się to z dokonaniem przez Cavella przewartościowaniem i redefinicją tradycyjnie pojętej filozoficzności. Ta bowiem oznacza tutaj nie tyle jakąś dziedzinę przedmiotową czy obszar refleksji, ile raczej staje się obszarem otwartości na zapytywanie. W tak rozumianym obszarze badawczym szczególną rolę przysługuje w myśli Cavella twórczość Szekspira oraz ujęcie sceptycyzmu, na jakie zdaniem Cavella natrafiamy w dramatach brytyjskiego twórcy.

Pisze Cavell:

⁸ Jest to kategoria zaczerpnięta przez Cavella z filozofii Austina, por. też Strawsonowskie ujęcie tej tematyki, które jednak nie będzie mnie interesowało w niniejszej pracy jako zbyt techniczne i zasadniczo odległe od jej ujęcia, na jakie natrafiamy w literackich analizach Cavella.

⁹ O metodzie Cavellajako “new literary-philosophical criticism” pisała Magdalena Filipczuk w: “*Epistemological Reading*”: Stanley Cavell’s *Method of Reading Literature*, “Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics” 43 (4/2016), s. 70.

¹⁰ Szczegółowej analizie wypowiedzi bohaterów Beckettowskiej *Końcówki* poświęci Cavell obszerny esej pt. „Ending the Waiting Game”, zamieszczony w pierwszym swoim zbiorze autorskim *Must we Meanwhat we Say*). Zob. S. Cavell, “Ending the Waiting Game” w: tegoż, *Must We Mean...*

Nie aspiruję do uczoności, na podstawie której mógłbym serio dowodzić istnienia historycznych przesłanek na uzasadnienie tezy, że wstrząs samych podstaw ludzkiej egzystencji, przez filozofię określany mianem [nadejścia] sceptycyzmu, rzeczywiście daje się odnaleźć w Szekspirowskich tekstach – czy miałyby to być podstawy autorytetu, legitymizacji [władzy], w sferze religii, polityki, wiedzy, miłości, w kręgu rodziny czy przyjaźni. Innymi słowy, nie sposób dowodzić, że owa szczególnego rodzaju bezgraniczność [unique endlessness] Szekspirowskiego tekstu jest funkcją owego wstrząsu. Zważywszy na moją intuicję, że w tekście tym faktycznie uobecnia się duch sceptycyzmu, to właśnie z Szekspira – gdybym był historykiem – czerpałbym wiedzę o tym, czego należałoby szukać, chcąc się dowiedzieć, czym jest historia [Given my intuition of the occurrence of skepticism in Shakespeare, it is from him that I would have to learn, were I a historian, what to look for to give his history¹¹].

Mielibyśmy tu zatem do czynienia z pewnego rodzaju autorską, niepretendującą do obiektywizmu wizją historii intelektualnej, dość śmiało poczynającą sobie z faktycznymi wymogami historii jako nauki czy też szeroko pojętą historią idei, potraktowaną tutaj przez Cavella w sposób, jak on sam to nazywa, „trans-historyczny”¹². Nieco dalej we wstępie do swego zbioru esejów szekspirowskich, będących podstawowym punktem odniesienia tej pracy, Cavell zauważa:

Szukając w ramach mojego eksperymentu myślowego słów mogących oddać Szekspirowskie interpretacje sceptycyzmu, od czasu do czasu mogę pobrzmiwać obrazoburczo czy niewiarygodnie (...) Moja [Szekspirowska] lektura jest na wskroś stronnicza, subiektywna [partial]¹³.

Zarazem pomiędzy tragedią a sceptycyzmem można zdaniem Cavella wyróżnić pewnego rodzaju izomorfizm strukturalny, czy pewną analogiczność wyrażającą łączące je na głębszym poziomie podobieństwo:

¹¹ S. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987, s. 4.

¹² Por. G. Borradori, „Obrona sceptycyzmu. Stanley Cavell”, w: tejsze, *Rozmowy amerykańskie*, przeł. K. Brzechczyn, Poznań 1999, s. 156. Por. też M. Filipczuk, „*Epistemological Reading*”: Stanley Cavell’s *Method of Reading Literature*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2016, nr 4 (43).

¹³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 5. W innym miejscu Cavell zauważa: „Nie chciałbym stwarzać wrażenia, że wychodząc z mojej dość ograniczonej perspektywy filozoficznej i pracując na ograniczonej próbce Szekspirowskiego tekstu [working from the limited sample] zdołałem wypracować jakiś niepodważalny, niezmienny pogląd na temat tej twórczości. Nie mam też poczucia, by moje uzasadnienia dla wtargnięcia na budzący lęk obszar [interpretacji szekspirowskich], mogły się wydać przekonujące w oderwaniu od założeń filozoficznych, które mnie do nich przywiodły”. Tamże, s. I.

Twierdę, że tragedia jest pewną formą odpowiedzi, reakcji na sceptycyzm (...) że jest ona interpretacją tego, czego interpretacją jest sam sceptycyzm: na przykład postawa Uniku [Avoidance] Leara wobec Kordelii jest jakby znakiem/sygnaturą anihilacji nieodłącznej od problematyki sceptycyzmu (...) jednym słowem, twierdę, że „wątpienie” sceptyka wypływa nie z (...) jakiejś (opacznie pojętej) skrupulatności intelektualnej, lecz z (bezpodstawnej) negacji, jakiegoś samo-negującego się rozczarowania [disappointment] przejawiającego się pragnieniem wywarcia zemsty na całym świecie¹⁴.

W przywołanym fragmencie Cavell nie definiuje w sposób wyczerpujący sceptycyzmu czy też postawy poznawczej, którą można by tym mianem określić, oferując szereg przybliżeń czy intuicji odnośnie do tego, czym jest sceptycyzm. Dlatego też w trakcie moich analiz Cavellowskich interpretacji Szekspira podejmę próbę dookreślenia, czy doprecyzowania sceptycyzmu w rozumieniu Cavella¹⁵. Dookreślenie to wyłania się na marginesie Cavellowskich interpretacji Szekspirowskich tekstów.

W rezultacie analiz Cavella okazuje się bowiem, że Cavellowski sceptycyzm z problemu czysto teoretycznego, epistemologicznego, staje się przede wszystkim problemem psychologicznym, wypływającym ze źródeł nieco innych i być może głębszych niż te, które kwestie sceptycyzmu tradycyjnie redukowały do zagadnień czysto poznawczych i przynależnych do filozofii percepcji.

Z pewnością kluczowa dla intuicyjnego przybliżenia tego, czym w rozumieniu Cavella jest sceptycyzm, jest pojawiająca się w powyższym cytacie kategoria Uniku [Avoidance], tworząca element pary Unik-Uznanie [Avoidance-Acknowledgment]. W dalszym toku wywodu ich dialektyczna relacja będzie stopniowo wyjaśniana. Pierwszy człon tej pary, Avoidance właśnie, odnosi się do postawy sceptyka wobec świata oraz Innego. Jest to postawa Uniku, uniemożliwiająca konfrontację z Innym, a więc jego przyjęcie, akceptację, otwarcie na Innego, bo na tym też w największym skrócie będzie polegał sceptycyzm diagnozowany przez Cavella w Szekspirowskich tekstach sceptycyzm. Drugi członem pary jest przeciwieństwo owego Uniku, a mianowicie postawa Acknowledgement, którą najtrafniej ujmowałaby deskrypcja: „Uznanie, akceptacja Innego w całej jego odrębności jako osoby”,

¹⁴ Nieco dalej Cavell zauważa: „W moim doświadczeniu lektury przepastność, otchłanność [extreme precipitousness] opowieści o Learze, kaskadowość [velocity] jego potępień [banishments] oraz ich konsekwencji, stanowią figurę otchłanności, przepastności sceptycznego aktu potępienia, odrzucenia świata. Stąd też moje przypuszczenie, że to nie tragedia podlega strukturze sceptycyzmu, lecz zgoła na odwrót: to raczej sceptycyzm nacechowany jest jakąś formą tragizmu [not only was tragedy obedient to a skeptical structure but contrariwise, that skepticism already bore its own marks of a tragic structure]”. Tamże, s. 5.

¹⁵ Zob. Część II niniejszej pracy.

oddawana przeze mnie skrótową formułą Uznania. Nawet jeśli w pewnych kontekstach gubi się w ten sposób pewna nieuchwytność i mglistość oryginału.

Z Cavellowskich analiz tekstów Szekspirowskich zdaje się bowiem wypływać wniosek, że zdiagnozowany przez Cavella u bohaterów Szekspira sceptycyzm nie do końca jest zagadnieniem czysto teoretycznym, przejawiając się przede wszystkim w postawie praktycznej, jaką sceptyk przyjmuje wobec świata oraz Innego.

Tym samym klasyczny problem sceptycznej epistemologii „external world skepticism” zostaje u Cavella, czy raczej u przezeń analizowanego Szekspira, sprowadzony do problemu istnienia innych umysłów [other minds skepticism], a więc poznawalności drugiego człowieka, owego Levinasowskiego Innego¹⁶.

Tak rozumiany sceptycyzm ze sfery filozofii teoretycznej, czy epistemologii przenosi się w wymiar filozofii praktycznej¹⁷. W takim przeformułowaniu zagadnienia upatruję między innymi oryginalność myśli Cavella, świeżość jego filozoficznego ujęcia tej kwestii.

Istotne znaczenie dla moich rozważań ma fakt, że Cavellowska koncepcja filozofii w ogóle – asceptycyzmu w szczególności – nie stanowi monolitycznej całości. W obrębie myśli filozoficznej tego autora można wskazać szereg interesujących wątków i motywów, łączących się ze sobą w rozmaitych konfiguracjach i podlegających krystalizacji w trakcie ewolucji intelektualnej Cavella oraz stopniowego kształtowania się tej myśli – takich jak specyficznie Cavellowska koncepcja ocalającej lektury [Redemptive Reading], inspiracje Freudowskie czy elementy myśli Wittgensteina, z jakich Cavell robi użytek w swoich analizach Szekspirowskich dramatów, czemu również poświęcam miejsce w tej pracy.

Wątków tych i motywów nigdzie nie porusza Cavell w sposób systematyczny, tworzą one coś w rodzaju melanzu czy mgławicy problemów, w różnych konstelacjach przeplatających się ze sobą. Dlatego też w rozmaitych ujęciach problemowych dochodzą do głosu rozmaite ich aspekty i odcienie. Choć jednak wspomniane wątki nie zostają nigdzie w jego pismach przejrzyste czy jednoznacznie wyartykułowane i wyeksplikowane, można pokusić się o próbę ich prezentacji – przede wszystkim w interesującym nas kontekście dramatów Szekspira, gdzie, jak mi się wydaje, najpełniej dochodzą one do głosu.

W kontekście swoich omówień twórczości angielskiego dramaturga Cavell posługuje się szeregiem pojęć i kategorii nieznanymi i obcymi tradycyjnej szekspirologii, w swoich esejach

¹⁶ Cavell, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge 2005, s. 132–155.

¹⁷ Por. A.J. Cascardi, „Disowning Knowledge: Cavell on Shakespeare”, w: R.E. Eldridge (red.), *Stanley Cavell*, Cambridge, New York 2003, s. 194.

i tekstach krytycznych nieustannie przywołując kluczowe dla siebie kategorie, takie jak wspomniana dychotomia Uznanie/Unik czy groundlessness¹⁸.

Ta ostatnia stanowi literacki ekwiwalent zwątpienia sceptyka w trwałość i sens świata. Według Cavella na ślady takiego zwątpienia natrafiamy w takich dramatach Szekspira jak *Otello*, *Król Lear*, *Koriolan*, *Opowieść zimowa* czy *Hamlet* oraz *Makbet*.

Zwłaszcza cztery pierwsze tragedie, do których ograniczam swoje rozważania w niniejszej rozprawie, stanowią według amerykańskiego egzemplifikację sceptycyzmu. Tym co charakteryzuje zarówno sceptyka, jak i bohatera Szekspirowskiego – w szczególności Otella – jest popełniany przez obydwu błąd poznawczy polegający na odrzuceniu tego co oczywiste i niezaprzeczalnie dane w doświadczeniu zmysłowym. To właśnie w takim odrzuceniu świadectw empirycznych upatruje Cavell źródeł zarówno tragiczności, jak i poznawczej porażki filozofa.

Powyższe otwiera dwa główne, będące przedmiotem niniejszej rozprawy, pola problemowe, wyznaczone przez podjętą przez Cavella próbę dialogu ze sceptycyzmem (postawą sceptyka) w kontekście filozofii Wittgensteina z jednej oraz psychoanalitycznej myśli interpretacyjnej wywodzącej się z tradycji Zygmunta Freuda z drugiej strony. Obie te perspektywy mają dla Cavellowskich odczytań tekstów Szekspira znaczenie zupełnie kluczowe.

Jeśli chodzi o pierwszego z wymienionych autorów, Wittgensteina, to jest on kluczowym źródłem inspiracji myśli Cavella. Przede wszystkim podstawowa dla Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu wspomniana kategoria Acknowledgment [Uznania] jest proveniencji Wittgensteinowskiej, choć Cavell nadaje mu odmienne znaczenie.

Również sam problem sceptycyzmu w rozumieniu Cavell wynika z jego niezgody na rozwiązanie, czy raczej przekreślenie tej kwestii, jakie zaproponował Wittgenstein – jego

¹⁸Acknowledgment pojawia się w *O pewności* Wittgensteina, gdzie mowa o tym, że wiedza opiera się ostatecznie na uznaniu [Zob. tegoż, *O pewności*, tłum. W. Sady, Warszawa 1993, par. 378]. Groundlessness z kolei wywodzi się z tezy Wittgensteina o niezakorzeniu w niczym naszych przekonań (Por. tamże par. 341. Por. też *O pewności*: „Trudność w tym, aby pojąć bezpodstawność [groundlessness] naszych przekonań” (tamże, par. 166). Por. też znana uwaga Wittgensteina „Wyczerpawszy wyśnięcia, natrafiam na litą skałę, a mój rydel napotyka przeszkodę. Wtedy jestem skłonny powiedzieć: Po prostu tak postępuję [„If I have exhausted the justifications I have reached bedrock, and my spade is turned. Then I am inclined to say: ‘This is simply what I do’ (L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, par. 217, przeł. G. E. M. Anscombe, P. Geach, Blackwell 1986.

ogólny krótki zarys, geneza sceptycyzmu w myśli Cavella znajduje się w odnośnym rozdziale niniejszej pracy.

Drugim ważnym źródłem jego filozoficznych inspiracji Cavella w obszarze szeroko pojętej filozofii języka jest J.L. Austin oraz krąg myślicieli Oxfordzkich skupionych wokół ordinary language philosophy [filozofii języka potocznego]. W szczególności chodziłoby tu o istotą w Cavellowskiej filozofii kategorię „ordinariness”, zwyczajności, zainspirowaną myślą filozoficzną autorów wywodzących się z tego właśnie nurtu i przeanalizowaną przez mnie pokrótce w kontekście Cavellowskiej analizy wybranych wątków *Końcówki* Samuela Becketta.

Cavell poświęca bowiem Beckettowi obszerny esej, będący filozoficznym omówieniem *Końcówki*, którego kontekst stanowią pewne kluczowe dla Cavella założenia filozofii języka potocznego. I to właśnie wybrane kluczowe idee tej szkoły oraz jej zasadnicze podejście do języka, jakim posługujemy się na co dzień, czyni Cavell przedmiotem swoich analiz, omawiając dramat Becketta i poświęcając mu obszerny tekst, *Ending the Waiting Game*¹⁹. Tekst ten omawiam w pracy, gdyż ma on znaczenie dla uchwycenia stanowiska filozoficznego samego Cavella, zwłaszcza wspomnianej kategorii „zwyczajności” czy wręcz swego rodzaju filozofii zwyczajności, jaką proponuje Cavell.

Co się tyczy drugiego kluczowego dla Cavella źródła inspiracji, tego wywodzącego się z pism Freuda, to Cavell raz po raz powołuje się na swoją fascynację ideami twórcy psychoanalizy²⁰. Wpływu Freuda na dzieło amerykańskiego myśliciela nie sposób przecenić. Przede wszystkim wyraża się on w Cavellowskiej koncepcji lektury, jej modelu „psychoanalitycznym”, który charakteryzuję w odnośnych rozdziałach tej pracy. Wyraża się on również w roli, jaką w filozofii Cavella – czy w ogóle w obrębie filozofii, tak jak ją pojmuje Cavell – odgrywa wątek autobiograficzności, ściśle powiązany z myślą Freuda, o czym mowa w rozdziale pracy poświęcony Cavellowskiemu rozumieniu autobiograficzności i terapeutyczności, kluczowych dla jego pojmowania filozofii czy też filozofii literatury, ponieważ – o czym w kolejnych rozdziałach – taka właśnie formuła zdaje się najlepiej ujmować myślenie filozoficzne samego Cavella. .

Wpływ Freuda, czy może raczej autorów wywodzących się z tego nurtu, wyraża się również – a może przede wszystkim, zważywszy interesujący mnie kontekst badawczy – w licznych elementach wspólnych, łączących Cavellowskie interpretacje z odczytaniem

¹⁹ S. Cavell, “Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett’s *Endgame*” w: *Must We Mean...*, s. 115–163.

²⁰ Zob. Cavell 1987; Borradori: 122.

Szekspira zaproponowanymi przez Janet Adelman, czołową przedstawicielkę nurtu psychoanalitycznego w badaniach nad angielskim dramaturgiem, z której myślą analityczną myśl Cavella jest w nieustającym twórczym dialogu²¹.

Luka w badaniach nad myślą Cavella

W niniejszej pracy zamierzam zająć się problematyką w niedostatecznym, jak się wydaje, stopniu przeanalizowaną w dotychczasowych badaniach nad myślą Cavella, i to nie tylko w Polsce. W Stanach Zjednoczonych pierwsza faza twórczości tego autora wzbudziła spore zainteresowanie zwłaszcza w kontekście filozofii analitycznej, jednak „szekspirowskiemu” wątkowi w myśli Cavella, w dotyczących jej pracach krytycznych i omówieniach nie poświęcono zbyt wiele uwagi.

Przedstawiciele oficjalnej szekspirologii raczej od myśli interpretacyjnej Cavella stronią, uważając interpretacje tego autora za niejasne, nie dość dobrze zakorzenione w tradycji szekspirologicznej, a tym samym niespełniające obowiązujących w tej dziedzinie rygorystycznych kryteriów naukowości, a ponadto w niedostatecznym stopniu osadzone w kontekście historycznym²².

Badacze myśli Cavella koncentrują się głównie na jego wątkach autobiograficznych, na jego filozofii języka, ujętej jako instrumentarium używanych przezeń środków

²¹ Chociaż aspekty wpływu Freuda na Cavella w kontekście jego analiz Szekspirowskich nie doczekały się szczególnego wyeksponowania, warto odnotować pracę *Images in our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*, Joseph H. Smith (red.), 1987, gdzie omówione zostają psychoanalityczne fascynacje Cavella w kontekście filmu). Wspomniane wielorakie i różnorodne źródła inspiracji pochodzące z tak odmiennych obszarów badawczych, rodzą szereg problemów metodologicznych. Jednym z najistotniejszych jest stosowana przez Cavella, analizowana nieco dalej, metoda parafraz, a więc budowania swego rodzaju literackich modeli sceptycyzmu, polegająca na transponowaniu problemu analizowanego w danym dziele literackim na płaszczyznę rozważań filozoficznych w ramach interpretacyjnej problematyzacji tego problemu jako problemu filozoficznego.

²² Sam Cavell tak to komentuje: „Wydaje mi się, że zrobiłem wszystko, co byłem w stanie, starając się uzasadnić moje intuicje dotyczące epistemologicznej zawartości Szekspirowskiej tragedii, i chciałbym teraz skonfrontować się z dziełami Szekspira, mając wolny umysł [with a free mind]” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. I). Ahistoryczną perspektywę samego Cavella, o czym już wspomniałem, Giovanna Borradori nazywa „trans-historyczną” (por. M. Filipczuk, *Epistemological Reading...*).

analitycznych²³. Również poświęcone mu akademickie monografie nie zawierają wyczerpującego omówienia tekstów Cavella poświęconych Szekspirowi²⁴.

Zasadniczo nierozpoznana pozostaje „szekspirologiczna” część twórczości Cavella także i w Polsce, gdzie nie doczekała się jak dotychczas ani jednego obszernego opracowania²⁵.

Dlatego wzbogacenie polskiej recepcji myśli Cavella, do czego może się przyczynić niniejsza praca, wydaje się celowe, mogąc stać się przyczynkiem do dyskusji wokół spuścizny tego trudnego, oryginalnego i z pewnością zasługującego na uwagę myśliciela, w którego twórczości odczytania Szekspirowskie zajmują poczesne miejsce. A ponieważ Szekspirowskie eseje Cavella należy uznać za tyleż wartościowe, co hermetyczne, tym bardziej zasługują na odrębne opracowanie.

²³ Por. rozdz. 1 niniejszej dySSERTacji.

²⁴ Opracowania takie jak: S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford 2011; T. Gould, *Hearing Things. Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell*, Chicago 1998; R.B. Goodman (red.), *Contending with Stanley Cavell*, Oxford 2005 dotyczą tych właśnie zagadnień, podczas gdy monografie przedmiotowe – pomijając nieliczne wyjątki (R.E. Eldridge (red.), *Stanley Cavell*, Cambridge, New York 2003; Crary 2006; Rudrum 2009; Alfano Ch., „Sounding Shakespeare: Acts of Reading in Cavell and Derrida”, PhD, Critical Theory, University of Sussex, dostęp online 17.08.2025 na Sussex Research Online: <http://sro.sussex.ac.uk/>) nawet jeśli traktują o literackich interpretacjach Cavella, bardzo ogólnikowo poruszają kwestię jego odczytań dramatów angielskiego poety (nawet nieopublikowana praca Alfano „Sounding Shakespeare...” nie traktuje o Cavellowskich analizach poszczególnych dramatów Szekspira, podobnie jest w przypadku opracowania Rudruma, piszącego wprawdzie o literackim wymiarze filozofii Cavella, lecz bardzo ogólnikowo ujmującego Cavella analizy Szekspira, oraz obszernej pracy Mulhalla, który temu aspektowi twórczości Szekspira poświęca niewielki rozdział, w kontekście problemu sceptycyzmu pobeżnie omawiając Cavellowskie odczytanie *Opowieści zimowej*).

²⁵ W Polsce pojedyncze artykuły i eseje poświęcili tekstom literaturoznawczym i filmowym Cavella w ogólnym ich ujęciu tacy autorzy jak S. Morawski 1973; T. Zarębski 2010; Pepliński 2015. Cavell jest ponadto jednym z autorów, któremu K. Bartkowiak poświęciła przywołaną już niepublikowaną pracę doktorską „Znaczenie filozofii dla literatury...”.

CZEŚĆ I

STANLEY CAVELL MIĘDZY LITERATURĄ A FILOZOFIĄ

1. Wprowadzenie

Jak zauważa w swej monografii dotyczącej filozofii literatury D. Rudrum, od początku XX wieku w filozofii brytyjskiej i amerykańskiej daje się zauważyć wyraźna dominacja tradycji analitycznej, dominacja tak przytłaczająca, że pojęcia „filozofia analityczna i „myśl anglosaska” stały się niemal synonimami²⁶.

Główny nacisk kładzie się w tej tradycji na analizę języka, częstokroć przy użyciu narzędzi logicznych umożliwiających precyzyjne analizowanie wypowiedzi języka potocznego. Do czołowych przedstawicieli tego nurtu należeli m.in. Bertrand Russell, G.E. Moore, Alfred North Whitehead, W.V.O. Quine, H.P. Grice, P.F. Strawson i Saul Kripke. Choć istotnymi postaciami z kręgu tej tradycji byli również filozofowie z kontynentu, tacy jak Gottlob Frege i Ludwig Wittgenstein, filozofia analityczna bywa najczęściej postrzegana jako domena autorów anglojęzycznych, którym w tej perspektywie przeciwstawia się filozofię kontynentalną.

Filozofia analityczna, ze swoim naciskiem na formy logiczne, rozwikływanie niejednoznaczności językowych i problemy języka potocznego (częstokroć kontrastowanego z językiem literackim), może wydawać się odległa od tego, jak zazwyczaj podchodzi się do kwestii lektury tekstu literackiego. Co godne odnotowania, zarówno filozofia analityczna, jak i literatura angielska jako przedmiot krytycznego namysłu zyskały status niekwestionowanych dyscyplin akademickich mniej więcej w tym samym czasie. W Cambridge – obok Russella, Moore’a i Wittgensteina – działał również F.R. Leavis, który stanowczo sprzeciwiał się wprowadzaniu filozoficznych, logicznych i matematycznych modeli do analizy wielkiej literatury. Można więc uznać, że te dwie dyscypliny rozwijały się równolegle, częstokroć jednak we wzajemnej opozycji.

Jak pisze D. Rudrum, tradycyjnie funkcjonujące rozdzielenie tych dwóch obszarów wynikało w dużej mierze z instytucjonalnych podziałów w obrębie świata akademickiego,

²⁶ D. Rudrum, D. Rudrum, „Introduction – Literature and Philosophy: The Contemporary Interface”, w: idem (red.), *Literature and Philosophy. A Guide to Contemporary Debates*, New York 2006.

niekoniecznie wynikając ze specyfiki ich samych. Analogiczne zaś różnice czy podziały w obrębie refleksji nad każdą z nich niekoniecznie zaś wynikały z jakichś głębokich dzielących je różnic metodologicznych²⁷.

Filozofia analityczna – choć często uznawana za odległą od literatury – w rzeczywistości dostarczyła, o czym piszę dalej w pracy w kontekście podejścia metodologicznego samego Cavella, wielu cennych narzędzi do analizy tekstu literackiego.

Jednym z najważniejszych wkładów tej filozofii do refleksji nad tekstem literackim był rozwój koncepcji performatywów autorstwa jednego z mistrzów Cavella, J.L. Austina, ukazującej, jak język może wpływać na rzeczywistość, częściowo ją kształtując²⁸.

W istocie, oba te aspekty świata realnego: język i rzeczywistość pozajęzykowa okazują się w świetle koncepcji Austina nierozdzielnie ze sobą splecione, w czym koncepcje tego autora, czołowego przedstawiciela filozofii języka potocznego [ordinary language philosophy] rezonują z rozwijanymi mniej więcej w tym samym czasie koncepcjami Wittgensteina²⁹.

II

Pewnemu zbliżeniu filozofii i literatury przysłużył się również dalszy rozwój Austinowskiej teorii performatywności, dokonujący się za pośrednictwem i w ramach tzw. teorii aktów mowy [speech act theory], której najbardziej znaną formę przedstawił John R. Searle w książce *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969). Teoria ta wywarła istotny wpływ na wiele obszarów literaturoznawstwa, czego dowodem są prace takich badaczy jak Mary Louise Pratt, Shoshana Felman, Sandy Petrey i J. Hillis Miller³⁰.

Szczególnie wpływowym rezultatem zastosowania teorii performatywów w badaniach literacko-filozoficznych jest również koncepcja Judith Butler, dokonującej opisu tożsamości płciowej i seksualnej w kategoriach fundującej ją aktów performatywnych. Zaprezentowane przez Butler ujęcie tej problematyki, choć kontrowersyjne, wywarło silny wpływ na

²⁷ Tamże, s. 36–38

²⁸ Koncepcja ta zaprezentowana została w jego słynnych wykładach z 1955 roku pt. *How to Do Things with Words*. Por. też J. Hillis Miller *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth Century Literature*.

²⁹ Oba te kierunki filozoficzne, Austinowski i Wittgensteinowski, mieszczące się w nurcie, który można by w uproszczeniu nazwać „filozofią lingwistyczną”, będą miały wielki wpływ na myśl Cavella, o czym dalej w tekście.

³⁰ D. Rudrum, *Introduction...*, s. 38.

współczesne badania kulturowe i literackie, również w obszarze zacierania ostrych różnic między filozoficznością a literackością, tym samym również przyczyniając się do wzajemnego zbliżenia obu tych dziedzin.

Epizodem, który proces obustronnego zbliżenia najakiś czas wstrzymał, był znany spór Searle'a z Derridą, jaki miał miejsce w 1977 roku³¹. Filozofowie analityczni częstokroć postrzegali odtąd elementy teorii literatury jako nieuprawnione metodologicznie próby przemycania „filozofii kontynentalnej” – w której rzeczony podział na filozofię i literaturę jest mniej wyraźny – w obręb tradycyjnie rozumianej filozoficzności. To przeciwstawienie utrzymywało się przez dekady, głównie za sprawą sporów toczonych przez literaturoznawców oraz przedstawicieli akademickiej filozofii.

W ostatnich latach zauważalny stał się jednak dalszy proces ponownego zbliżenia obu dziedzin³². Filozofowie je postulujący, tacy jak Cavell, czy inny przedstawiciel myśli amerykańskiej Richard Rorty, wykazali głębokie zainteresowanie obiema tymi obszarami, literaturą i filozofią. W tonie koncyliatorskim utrzymane są również prace innych autorów, takich jak Samuel C. Wheeler III czy Reed Way Dasenbrock³³.

Może najciekawszymi przedstawicielami filozofii anglosaskiej łączącymi obie tradycje pozostają dwaj autorzy: Stanley Cavell oraz Richard Rorty.

³¹ Mówiąc w dużym uproszczeniu, spór ten dotyczył przede wszystkim kwestii znaczenia, intencji oraz interpretacji tekstu, w szczególności tego, czy znaczenie tekstu jest czymś ustalonym, czy też można je dowolnie interpretować w zależności od kontekstu czytelnika (Por. S. Fish, *Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press 1982). Searle, opierając się na koncepcji intencji autora oraz intencjonalności, bronił poglądu o ustalonym znaczeniu tekstu, podczas gdy Derrida argumentował za trafnością tej drugiej tezy, twierdząc, że znaczenie tekstu zależy od kontekstu oraz nieustannego procesu dekonstruowania sensu, będącego funkcją Derridańskiego dekonstruowania szeroko pojętej metafizyki obecności.

³² D. Rudrum, *Introduction...*, s. 39.

³³ Samuel C. Wheeler III, *Deconstruction as Analytic Philosophy*, Stanford University Press 2000; Reed Way Dasenbrock, *Truth and Consequences*, Penn State University Press 2001. Również Ch. New w książce *Philosophy of Literature: An Introduction* prezentuje podstawowe zagadnienia filozofii literatury z perspektywy analitycznej, a antologia *Philosophy of Literature – Contemporary and Classic Readings – An Anthology*, eds. Eileen John i Dominic McIver Lopes, Wiley-Blackwell 2004 stanowi wartościowe źródło klasycznych i współczesnych podejść analitycznych do literatury.

Por. też omówienie poglądów D. Davidsona na naturę metafory (M. Filipczuk, *Metafora jako marzenie języka. Koncepcja metafory Donalda Davidsona*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” XXVIII/1 Białystok 2016).

Sytuujący się obszarze neopragmatyzmu Rorty dokonał częściowej transpozycji – na gruncie rozwijanego przez siebie filozoficznego neopragmatyzmu – dekonstrukcjonistycznych idei Derridy, zauważając, że filozofia jest jeszcze jednym rodzajem pisarstwa³⁴.

Według Rorty’ego całe pokolenia filozofów tkwiły bowiem w złudzeniu polegającym na pewnego rodzaju uzurpacji, której źródłem było wyobrażenie, że oto filozofia posiada status poznawczo uprzywilejowany, zaś jej wartość polega na komunikowaniu pozajęzykowych prawd. Prawdy owe tylko na sposób przygodny skazane są na językowy, z definicji niedoskonały sposób artykulacji, tak więc jej przygodny językowy wyraz nie jest niczym od niej nieodłącznym.

Innymi słowy, filozofia jest takim rodzajem pisania, który aspiruje do statusu czegoś więcej niż inne rodzaje pisma. Wedle pragmatycznej wersji Derridy w odczytaniu Rorty’ego jest to jednak tylko jeszcze jeden przykład nieuprawnionej uzurpacji, będącej pewnego rodzaju myśleniem życzeniowym. W istocie, powiada Rorty, filozofia nie posiada monopolu na jakiekolwiek prawdy wyższe, w których artykułowaniu miałyby się rzekomo specjalizować i do których miałyby uprzywilejowany dostęp. Wręcz przeciwnie, prawdy „egzystencjalnie istotne” i tematyzowane jako filozoficzne w pismach Sartre’a czy Heideggera, od wieków artykułowane były w wielkiej literaturze wszystkich epok, tyle że przy użyciu innego języka.

Paradygmatycznym przykładem jest tutaj na przykład egzystencjalizm, który jedynie w sensie technicznym można uznać za filozoficzne novum: w istocie czymże innym jeśli nie „egzystencjalistami” byli na przykład wielcy tragicy greccy? Dobrym przykładem uprawiającego swego rodzaju translację prawd egzystencjalnych artykułowanych w języku filozofii na prawdy egzystencjalne samej literatury w czasach współczesnych wydaje się chociażby wspomniany J.P. Sartre, będący zarówno pisarzem, jak i profesjonalnym filozofem.

W ujęciu zarówno Derridy, jak i Rorty’ego, z uwagi na nieistnienie treści specyficznie filozoficznych, właściwych samej filozofii, a więc generujących niejako monopol tej ostatniej w zakresie ich artykułowania, filozofia zaczyna się jawić jako kolejny gatunek intertekstualnego pisania o innych tekstach filozoficznych – i wydaje się, że z takiej perspektywy najlepiej jest ją tak właśnie pojmować³⁵.

³⁴ R. Rorty, „Philosophy as a Kind of Writing. An essay On Derrida” w: tegoż, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis 1982, s. 90–110.

³⁵ Tamże. Por też, Derrida, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 43-71.

Powyższa tematyzacja kwestii stosunku łączącego oba te obszary badań ściśle współbrzmi z ujęciem samego Cavella.

A choć on sam niejednokrotnie odżegnywał się od tradycji Derridiańskiej, jego sposób konceptualizowania wzajemnych relacji łączących filozoficzność z literackością wykazuje również pewne cechy zbieżne z ujęciem, na jakie natrafiamy u krytyków proveniencji dekonstrukcjonistycznej (Derrida był wszak jednym z najbardziej wnikliwych filozoficznych czytelników i interpretatorów tekstów literackich)³⁶.

Zgodnie z „antyfundacjonistycznym” punktem widzenia myśliciela francuskiego, teksty filozoficzne są po prostu tekstami. Podobnie te kwestie ujmuje Cavell.

W ujęciu Derridy jest tak – w czym również zgadza się on z Cavellem – że niezależnie od intencji, częstokroć generują one takie struktury narracyjne, bardziej przywodzące na myśl teksty literackie z całą ich metaforyczną wieloznacznością aniżeli typ przekazu nastawionego na „komunikowanie” intersubiektywnej prawdy.

Co więcej, filozoficzne pojęcia i teorie nie mogą być ujmowane, zauważa Derrida, w oderwaniu od sposobu ich językowej artykulacji – ich budulcem są bowiem słowa. To zaś oznacza, że forma przekazu, a zatem i nieodłączna od niej stylistyka wbudowane są w przekaz filozoficzny i mają nań wpływ – tak więc jego forma jest nie mniej istotna niż forma tekstu tekstu typowo literackiego³⁷.

W takim ujęciu wyakcentowanie tekstualności „filozoficznego” tekstu przekształca język z „neutralnego” medium przekazywania filozoficznych idei w integralny element ich artykulacji, co w oczywisty sposób przekłada się na formę, jaką przybierają. Również i ten czynnik upodabnia filozofię do literatury – dla dekonstrukcjonisty fakt ten poprzedza i nieuchronnie podważa wszelkie próby ostatecznego rozróżnienia między nimi.

³⁶Por. Ch. Alfano, „Sounding Shakespeare”...; M. . M. Fischer, Stanley Cavell and Literary Skepticism, Chicago 1989.

³⁷ Derrida, *Pismo filozofii*..., s. 46 i nast.

Rozdział I *Epistemic Reading*. Cavellowska koncepcja filozofii literatury

*Can philosophy become literature and still know itself?*³⁸

Stanley Cavell

1. Język, styl, metoda

W przypadku twórczości Stanley Cavella kwestia wyboru odpowiednich do zinterpretowania tej myśli narzędzi metodologicznych jest sprawą wysoce nieoczywistą. Trudno o przykład współczesnego filozofa, w większym stopniu zaabsorbowanego literaturą niż Cavell, który nie tylko nieustannie eksponuje miejsca styczne, niejako pogranicza literatury i filozofii – gdyż obie te dziedziny uważa za graniczące ze sobą – ale stawia również pytanie o status i obecność sensów filozoficznych w (kon)tekście literackim, a także pytanie o zakres wzajemnych związków między tymi obszarami oraz o mechanizmy wytwarzania filozoficznych sensów w obrębie dzieła literackiego.

W niniejszym rozdziale zamierzam pokrótce omówić – na tle ogólnej formalnej charakterystyki pisarstwa Cavella – wybrane cechy metody analitycznej amerykańskiego filozofa, przez niektórych krytyków nazwanej *epistemic reading*³⁹, ze szczególnym uwzględnieniem dwóch jej istotnych rysów obecnych na poziomie Cavellowskiej hermeneutyki, a mianowicie metody parafraz⁴⁰ oraz deklarowanego przez Cavella jako kluczowy dla praktyki interpretacyjnej prymatu języka potocznego [ordinary language philosophy], streszczającego się w znanym hasle Austina *what we say when*⁴¹. W tym kontekście charakteryzuję również Cavellowską kategorię zwyczajności [ordinariness], której inspiracją była Austinowska filozofia języka potocznego.

³⁸ S. Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford University Press, Oxford, New York 1979, s. 496.

³⁹ Chodziłoby tutaj o szeroko rozumianą interpretacyjną praktykę Cavella odnoszącą się do tekstów literackich. A ponieważ jedno z naczelnych założeń Cavella głosi, iż teksty te swą wartością poznawczą nie ustępują tekstom obecnym w ramach filozoficznego kanonu, nie przypadkiem w formule tej wyeksponowany zostaje pierwiastek poznawczy: *epistemic*. Stąd też *epistemic reading*.

⁴⁰ Jest to moje robocze określenie najlepiej, jak sądzę, oddające ten rys praktyki interpretacyjnej Cavella, o który tutaj chodzi.

⁴¹ Kontekstowo objaśniam je nieco dalej w tekście.

W poświęconej Cavellowi pracy wspomniany już D. Rudrum⁴² trafnie zauważa, że w przeciwieństwie do innych autorów, uprawiających refleksję na przecięciu literatury czy refleksji nad literaturą z jednej oraz filozofii z drugiej strony, Cavell nie obudowuje swych rozważań technicznym żargonem odwołującym się do prac znanych teoretyków literatury takich jak Derrida, Foucault, Lacan czy Bachtin⁴³. Nie rozwija też Cavell jakiejś własnej, dającej się precyzyjnie sformułować metody czy teorii, którą można by określić mianem „cavellizmu”. I nawet gdy posługuje się określonymi strategiami tekstualnymi, nie definiują one i nie determinują sposobu odczytywania lektury analizowanych przezeń tekstów literackich. Swoją własną bardzo specyficzną metodę analizy dzieła literackiego sam Cavell nie przypadkiem określa mianem „epistemicznej” [epistemic reading], zaś typ uprawianego przez siebie pisarstwa nazywa „krytyką literacko-filozoficzną” [literary-philosophical reading]⁴⁴, otwarcie wyznając na marginesie swej książki o Szekspirze, że w gruncie rzeczy nie ma pewności, do kogo tak naprawdę tę książkę adresuje: do miłośników filozofii czy raczej amatorów literatury⁴⁵.

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku twórczości Cavella mamy do czynienia z pewną formą pisarskiego synkretyzmu, z czymś w rodzaju, by posłużyć się terminem Zofii Zarębianki „filozofii rozproszonej” – a więc takim pisarstwem filozoficznym, w ramach którego sama filozofia, nie mając charakteru systemowego, jest równorzędna z warstwą literacką tekstu czy wręcz nad nią dominuje. Autor uprawiający taką formę narracji wpisuje sens filozoficzny w literacką materię swojego tekstu⁴⁶. Wydaje się, że to właśnie ten rodzaj filozofowania ma na myśli Rorty, gdy pisze:

Najlepiej postrzega filozofię jako pewnego rodzaju pisarstwo. Jej granice, jak granice każdego gatunku literackiego, wytycza nie forma bądź tematyka, ale tradycja⁴⁷.

⁴² D. Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim of Literature*, Baltimore 1974, s. 4.

⁴³ Nie oznacza to, rzecz jasna, że myśli Cavella nie należy odczytywać w kontekście przemysłów wspomnianych autorów.

⁴⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987, s. 3.

⁴⁵ Tamże, s. 4.

⁴⁶ Zob. definicję „filozofii rozproszonej” w: Z. Zarębianka, *Filozofia wobec literatury. Literatura wobec filozofii. Warianty wzajemnych odniesień. Rekonesans*, „Filo-Sofija” 2016, nr 34, s. 144.

⁴⁷ R. Rorty, *Philosophy as a Kind...* Por. też D. Rudrum, *Introduction – Literature and Philosophy: The Contemporary Interface*, w: idem (red.), *Literature and Philosophy. A Guide to Contemporary Debates*, New York 2006.

W podobnym duchu łączenia ze sobą tych dwóch płaszczyzn, filozoficznej i estetyczno-literackiej – w jednym ze swoich pomniejszych tekstów pt. *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*⁴⁸ – w kontekście analizy stylu *Dociekań* Wittgensteina Cavell zauważa, iż na gruncie żadnej z filozoficznych estetyk nie sposób należycie, a tym bardziej wyczerpująco ocenić literackiej wartości tekstu Wittgensteina, ani tym bardziej nie można na ich gruncie uchwycić symbiotycznej relacji między literacką formą Wittgensteinowskiego tekstu oraz czymś, co Cavell nazywa „pracą filozoficzną”⁴⁹. I na odwrót, żadna literaturoznawcza estetyka nie pozwoli nam w pełni wyrazić i wyartykułować filozoficznej wartości Wittgensteinowskiego dzieła, ani tym bardziej ukazać organicznego związku między filozoficznym wymiarem a niekonwencjonalnym wykorzystaniem konwencji literackich, z jakim mamy do czynienia w *Dociekaniach*, czy też – by przywołać jeszcze inny przykład pochodzący od samego Cavella – w sztukach Szekspira, będących przedmiotem niniejszej oracy⁵⁰. Dlaczego tak jest? Dlaczego wszelka literacka estetyka okazuje się tutaj bezużyteczna? Dlatego, odpowiada Cavell, że zarówno Wittgenstein, jak i Szekspir wprowadzają swoją własną estetykę, z czego Cavell wysnuwa wniosek, iż: „[oba dzieła] postrzegać można jako wyzwanie rzucone próbom dokonywania jakichkolwiek możliwych do przeprowadzenia rozróżnień między filozofią i literaturą”⁵¹.

To właśnie dlatego zarówno w przypadku *Dociekań*, jak i Szekspirowskich dramatów można mówić o czymś takim jak *aesthetics of itself*, a więc o „estetyce właściwej temu poszczególnemu tekstowi i żadnemu innemu”⁵². Według Cavella literacka wartość wybitnego tekstu filozoficznego jest czymś uniwersalnym, ponieważ „literackość ma kluczowe

⁴⁸ S. Cavell, *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*, w: J. Gibson, W. Huemer (red.), *The Literary Wittgenstein*, London–New York 2004.

⁴⁹ Pisze Cavell: „To, o co mi chodzi, nazywam zawartą w *Dociekaniach* Wittgensteina estetyką siebie [aesthetics of itself], przez co chcę wyrazić fakt, że pomijając same *Dociekania*, nie znam żadnej teorii estetycznej pomocnej w uchwyceniu literackości tego tekstu, to znaczy literackich aspektów wyluszczonego w nim filozoficznego celu – tym samym również sugerując myśl, że pomijając same *Dociekania* żadnemu innemu tekstowi nie moglibyśmy zawdzięczać uchwycenia owego filozoficznego celu [...]” (S. Cavell, *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*..., s. 21).

⁵⁰ Por. D. Rudrum, *Stanley Cavell and The Claim*..., s. 52.

⁵¹ Tamże, s. 373.

⁵² S. Cavell, *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*..., s. 21.

znaczenie dla sugestywności filozofii; na pewnym etapie filozoficzność staje się literackością, czy też się ku niej zwraca”⁵³.

W kontekście powyższych uwag przyjrzyjmy się wybranym cechom pisarstwa Cavella, mogącego, jak się wydaje, posłużyć za jeszcze jedną egzemplifikację tak rozumianej *aesthetics of itself*. Spróbujmy też przyrzeć się wybranym cechom pisarstwa Cavella.

Z tekstów amerykańskiego filozofa można wyinterpretować kilka podstawowych założeń dotyczących celów komunikacji językowej: komunikacja owa powinna być skuteczna, a zatem bazować na określonych technikach perswazyjnych, przede wszystkim jednak powinna pobudzać i inspirować czytelnika w jego samodzielnych analizach tekstu⁵⁴. I tak w celu zainspirowania czytelnika w jego próbach zrozumienia tekstu używa Cavell rozmaitych narzędzi, zarówno literackich – będą to oryginalne, częstokroć niejasne, tzn. dające do myślenia metafory, których obecność w typowo akademickich tekstach analitycznych jest dość problematyczna – jak i narzędzi typowo filozoficznych, zaczerpniętych z instrumentarium filozofii języka potocznego, przede wszystkim przywoływanego wcześniej J.L. Austina.

Paradoksem jest to, że język samego Cavella zawiera liczne neologizmy, manieryzmy językowe i składniowe, obfitując ponadto w nieoczywiste metafory i inne – typowo literackie, a dość odległe od typowych dla tekstu filozoficznego – środki retoryczne i stylistyczne, miejscami ocierające się o niezrozumiałość również za sprawą spiętrzonej, eksperymentalnej składni Cavellowskich zdań⁵⁵. Sprawia to, że sam Cavell jak się zdaje, nie do końca spełnia

⁵³ S. Cavell, *In Quest of the Ordinary, Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago 1988, s. 109. Z kolei w *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself* pisze Cavell: „Moje pojmowanie *Dociekań* jako dzieła modernistycznego bierze się po części stąd, że zawarty w nich obraz tego, co ludzkie, daje się rozpoznać jako obraz nowoczesnej jaźni czy też, jak zwykliśmy mawiać, podmiotowości współczesnej” (S. Cavell. *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*..., s. 25).

⁵⁴ Jak zobaczymy w dalszej części pracy, ten właśnie element, z naciskiem na umiejętność rozpoznania w tekście samego siebie i pogłębiania dzięki lekturze czytelniczego samopoznania odgrywać będzie kluczową rolę w Cavellowskiej koncepcji Redemptive reading [lektury ocalającej].

⁵⁵ Jednym z takich przykładów jest liczące pół strony tekstu formatu A4 zdanie otwierające I rozdział *The Claim of Reason*. Za swoisty eksperyment stylistyczny i językowy można również uznać zbiór szekspirowskich esejów Cavella *Disowning Knowledge*, który analizuję w drugiej części pracy. Por. Áine Mahon, Fergal McHugh, *Lateness and the Inhospitable in Stanley Cavell and Don DeLillo*, „Philosophy and Literature”, Volume 40, Number 2, October 2016, pp. 446–464 (Article) Published by Johns Hopkins University Press <https://doi.org/10.1353/phl.2016.0030>. Autorzy artykułu trafnie zwracają uwagę na pozorną chaotyczność,

wymóg klarowności i precyzji, które tak cenił sobie Austin, a których na próżno by szukać w twórczości amerykańskiego filozofa.

W pisarstwie Cavella mamy bowiem do czynienia nie tyle z taką czy inną formą wykładu, czy też z jakąś zamkniętą formą ekspozycji konkretnych treści, ile raczej z czymś w rodzaju językowego eksperymentu, przywodzącego na myśl raczej modernistyczną prozę aniżeli tradycyjny esej filozoficzny.

Język Cavella charakteryzuje się również tym, że jest mocno zsubiektywizowany: często dominuje w nim ton wyznania (nieprzypadkowo jednym z tekstów, do których odwołuje się ten autor, są *Wyznania* św. Augustyna oraz utrzymany w konwencji intelektualnej autobiografii *Walden Thoreau*⁵⁶). Do głosu dochodzą tu również subiektywne przeżycia Cavella-czytelnika oraz nierzadko na wskroś osobisty dobór lektur⁵⁷. Niedookreśloności problematyczności składniowej Cavellowskiego tekstu już na poziomie zdania odpowiada otwartość i pewna amorficzność większych struktur narracyjnych, co odsyła nas do problematyki dzieła otwartego, którego pisarstwo Cavella wydaje się dobrym przykładem⁵⁸

2. Problem dzieła otwartego

Jeśli przyjąć, że dzieło literackie ma strukturę otwartą – opierając się na wieloznaczności, dialogiczności i metaforze – i jeśli ponadto założyć, że zachowując potencjalnie niedookreślony charakter, dzieło to konkretyzuje się dopiero w umyśle odbiorcy, pozostawiając znaczny obszar subiektywności odczytań, to można zaryzykować stwierdzenie,

fragmentaryczność stylu Cavella, które to cechy stają się szczególnie wyraziste w jego późniejszych tekstach.

⁵⁶ Zob. S. Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Cambridge, Massachusetts, 1994, s. 22. Por. idem, *Senses of Walden*, New York 1972.

⁵⁷ I tak w jednym z autobiograficznych passusów Cavell w charakterystyczny dla siebie sposób pisze: „[...] filozofowałem jak tylko mogłem, włączając do mojego filozofowania teksty literackie, które się tego domagały i których włączenie mogło stać się bez poczucia zawstydzienia częścią mojego stylu (zdania i obrazy z Wordswortha, Yeatsa, Blake’a, Szekspira, Dickensa, Melville’a, Kafki, Conrada, Manna, Prousta, które zrobiły na mnie wrażenie albo stały się dla mnie niezapomniane, zanim filozofia zaczęła się dla mnie liczyć, albo raczej zanim nauczono mnie różnicy między literaturą a filozofią), a od czasu do czasu dodawałem w ramach usprawiedliwiania tych praktyk – czy raczej jako źródło wskazówek pomagających zrozumieć rezultaty tych prób – moje interpretacje *Dociekań* Wittgensteina” (S. Cavell, *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, Stanford 2010, s. 460, cyt. za: K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii...* 107–108)

⁵⁸ Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.

że podobnie jest w przypadku literacko-filozoficznej twórczości samego Cavella. Jest tak, jak się wydaje, zwłaszcza w przypadku tych jego prac, w których autor podejmuje analizę tekstu literackiego, pozostawiając odbiorcy szeroki margines dla odczytań sugerowanych interpretacji. Jedną z takich Cavellowskich strategii polegałaby więc na sugerowaniu, nie zaś narzucaniu czytelnikowi interpretacji analizowanego przez Cavella tekstu – i to w taki sposób, by odbiorcę inspirować, otwierając przed nim pole możliwych rozwiązań. Cavellowska lektura tekstu miałaby więc charakter otwierający i uwrażliwiający na potencjalne odczytania bez przesądzania o ich trafności czy adekwatności. Teksty interpretacyjne samego Cavella również wpisywałyby się w stylistykę dzieła otwartego: stanowiąc propozycję interpretacji jakiegoś literackiego problemu czy zagadnienia, one same domagają się analizy i stają się potencjalnym obiektem rozmaitych odczytań.

Używając kategorii Bachtinowskich, możemy tu zatem mówić o dialogiczności⁵⁹ czy otwartej strukturze tekstu Cavella-interpretatora jako czytelnika innych autorów. Mielibyśmy tutaj do czynienia z analizowanym tekstem i jego interpretacją, na tyle jednak wieloznaczną i nieoczywistą, że będącą czymś w rodzaju Bachtinowskiego meta-tekstu, rozumianego jako wzajemne oddziaływanie różnych głosów na siebie⁶⁰.

Nie dziwi zatem, że tekst Cavella, preferującego taką metodę problematyzacji, stawia przed czytelnikiem wciąż nowe wyzwania interpretacyjne. Amerykański autor balansuje nieraz w swych tekstach na granicy niezrozumiałości – nieradko się w nią osuwając – której drugim biegunem bywa niezwykła interpretacyjna sugestywność. Jest to zamierzona strategia hermeneutyczna Cavella, którego celem nigdy nie jest osiągnięcie egzegetycznej jednoznaczności czy pełnej przejrzystości: niejako krąży on wokół analizowanych zagadnień,

⁵⁹ Mówiąc o dialogiczności, odwołuję się do Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności dzieł literackich. Por. szkic *Dialog u Dostojewskiego*, w: M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.

⁶⁰ Cavellowska kategoria głosu, rozumiana w tym kontekście również jako próba odnalezienia własnej prawdy w analizowanym tekście poprzez oddanie głosu owemu analizowanemu dziełu, ma więc charakter poznawczy nie tylko w kontekście interpretowania analizowanego tekstu, ale również jest formą samopoznania, a więc próbą usłyszenia własnego głosu samego interpretatora, w tym przypadku Cavella, analizującego dany tekst literacki czy filozoficzny. Tym samym zaś staje się pewną formą Acknowledgment, Uznania pojętego jako samorozpoznanie, którego inną formą będzie analizowana w kolejnym podrozdziale autobiograficzność. Por. też T. Gould, *Hearing Things. Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell*, Chicago 1998, s. 53–84, gdzie obszernie omówiona zostaje charakterystyczna dla Cavella kategoria głosu.

jak gdyby oświetlając je od różnych stron i angażując czytelnika w swoją problematyzującą narrację, osuwaną na kanwie analizowanych utworów literackich.

Przykładem tego jest komunikacja nie wprost, jaką posługuje się Cavell, oraz technika pisarstwa dygresyjnego: analizowany utwór literacki jest dlań często jedynie punktem wyjścia dla własnych rozważań i refleksji, na pierwszy rzut oka niezwiązanych z tematem i daleko nieraz odbiegających od analizowanego tekstu. W toku tych pozornie niezdyscyplinowanych i chaotycznych wywodów często wysnuwają się kolejne ważne dla samego Cavella zagadnienia i problemy. Dopiero po wielokrotnej lekturze tekstu czytelnik odkrywa, że pozorna chaotyczność i bezład – również na poziomie strukturalnym samego zdania – cechuje się spójnością i logiką w głębszej strukturze tekstu⁶¹.

Wszystko to nie oznacza, że nie dałoby się wskazać co najmniej kilku istotnych cech dystynktywnych Cavellowskich strategii interpretacyjnych.

Po pierwsze, amerykański filozof wprowadza rozróżnienie na badawczą intuicję oraz badawczą hipotezę, swoje własne refleksje uważając za przykłady czy ilustracje tej pierwszej⁶². Warto zaznaczyć, że Cavell nie rozwija zazwyczaj jakiejś jednej wiodącej intuicji interpretacyjnej dotyczącej omawianego dzieła, lecz „testuje” (słowo *testing* jest jednym z jego ulubionych określeń⁶³) szereg intuicji równocześnie i poszukuje właściwego „tonu” swoich rozważań, którym można by owe intuicje najpełniej wyartykułować⁶⁴.

O ile Cavellowska hipoteza zakłada takie czy inne dowody i świadectwa w ścisłym sensie tego słowa, o tyle intuicja domaga się nie tyle dowodów, ile raczej pewnego rodzaju rozumienia opartego na intuicyjnym właśnie wniknięciu w sens analizowanego tekstu⁶⁵. Dlatego na przykład postawiona przez Cavella hipoteza antycypowania przez Szekspira sceptycyzmu nie jest tak naprawdę hipotezą badawczą w powyższym sensie, a jedynie - co zasygnalizowałem na wstępie w przywołanym cytacie z Cavella – pewną interpretacyjną

⁶¹ Osobliwy styl Cavella również wpisuje się w przedstawioną na wstępie tej pracy i analizowaną w dalszych jej częściach dialektykę Acknowledge-Avoidance [Uznanie/Unik]. Jak gdyby ostateczne Acknowledgment [Uznanie, rozpoznanie] prawdy analizowanego tekstu dokonywało się poprzez serię stylistycznych uników, bo tak można by określić metodę pisarską Cavella.

⁶² Por. M. Filipczuk, „*Epistemological Reading*”: Stanley Cavell's *Method of Reading Literature*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2016, nr 4 (43).

⁶³ S. Cavell. *Disowning Knowledge...*, s. 4, 179.

⁶⁴ Na specyficzny, jakby muzyczny rytm frazy Cavella uwagę zwraca m.in. T. Gould w przywołanej pracy *Hearing Things...*, s. 58–67. Por. też S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. viii.

⁶⁵ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 4.

intuicją. Nie jest hipotezą, ponieważ w istocie nie ma i nie może tu być mowy o jakichś nieodpartych świadectwach wskazujących na to, że Szekspir faktycznie „analizuje” w ścisłym sensie tego słowa w swoich dramatach model takiej czy innej postawy poznawczej (w tym przypadku byłby nią sceptycyzm)⁶⁶.

3. Metoda parafraz

Jedną z tak rozumianych interpretacyjnych intuicji Cavella jest analizowana przezeń analogia między przynależnym do sceptycyzmu rozumowaniem Kartezjusza przedstawionym w *Pierwszej Medytacji* oraz narcystyczną postawą Otella-sceptyka z tragedii Szekspira⁶⁷. Przykład ten jest dobrą egzemplifikacją Cavellowskiej metody parafraz, którą bardziej szczegółowo omawiam w następnym rozdziale na innym literackim przykładzie, jakim jest Cavella interpretacja *Końcówki* Becketta w kontekście – jak je nazywa jeden z badaczy Cavella – tworzonych przezeń „literackich modeli sceptycyzmu”⁶⁸.

Takich modeli dostarcza jednak według Cavella zwłaszcza Szekspirowska tragedia, której analizie poświęca on wiele miejsca⁶⁹. W ujęciu Cavella uosobieniem kartezjańskiego sceptyka jest na przykład Otello, z kolei postać Desdemony odgrywa poniekąd rolę analogiczną do tej, jaką u Kartezjusza odgrywa Bóg⁷⁰. Podobnie rzecz ma się z innymi protagonistami analizowanych przez Cavella Szekspirowskich tragedii o których traktują kolejne rozdziały tej pracy. Takie podejście opiera się na metodologicznym założeniu Cavella o możliwości przetransponowania, dokonania pewnej ekstrapolacji treści filozoficznych na tekst literacki, co jednak nie powinno dziwić, zważywszy na to, że dla Cavella dziedziny te są równoprawne pod względem poznawczym.

W tym kontekście nasuwa się jednak pytanie: Jaki status przysługuje owej karkołomnej Cavellowskiej metodzie parafraz, opierającej się na założeniu pewnej współmierności czy analogiczności obszarów dyskursu z jednej oraz literatury z drugiej strony. Jak dalece

⁶⁶Tamże, s. 5.

⁶⁷Tamże, s. 125–143.

⁶⁸D. Rudrum, *Stanley Cavell and The Claim...*, s. 57.

⁶⁹Obszernie piszę o tym w innym miejscu: M. Filipczuk, *Szekspir a sceptycyzm. Otello w interpretacji Stanleya Cavella*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2017, nr 1(29), s. 240–264. *Opowieść zimowa* to tylko jeden z takich „literackich modeli sceptycyzmu”. Pozostałe stanowią *Król Lear*, *Makbet*, *Hamlet* oraz *Opowieść zimowa*, którym poświęcił Cavell obszerne analizy w cytowanej w tym tekście pracy *Disowning Knowledge...*

⁷⁰Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 125–135.

uprawnione jest zestawianie czy konfrontowanie ze sobą konceptów jednak dość odległych i, jak mogłoby się wydawać, częściowo nieprzystawalnych jak epistemologiczna hipoteza filozofa – z poetycką, bynajmniej nieoczywistą i wyrażoną środkami czysto poetyckimi wersją sceptycyzmu, jakiej nośnikiem miałby być tekst Szekspirowski.

Wydaje się, że ontologie obu tych światów: tzw. świata realnego, będącego w eksperymencie Kartezjusza przedmiotem badań ontologii i metafizyki oraz świata przedstawionego w dziele poetyckim – są nie do końca współmierne, nawet jeśli przyjmiemy częściową zasadność założeń Cavella w tej materii⁷¹. Na ile zatem zasadne jest posłużenie się kartezańskim sceptycyzmem metodologicznym jako kluczem interpretacyjnym służącym objaśnieniu rozbudowanej, wielopoziomowej poetyckiej metafory zaczerpniętej z Szekspirowskiego tekstu?⁷²

Sam Cavell jest w pełni świadom trudności związanych ze swoimi założeniami interpretacyjnymi. Uprzedzając podobne do wspomnianego zarzuty, jakie można by sformułować pod adresem jego metody – w szczególności zarzut traktowania literatury „filozofującej” jako formy pewnej filozoficznego „ilustracjonizmu” – amerykański filozof pisze:

Z gruntu błędne i niepokojące jest odczytywanie mojego projektu jako próby odniesienia problematyki filozoficznej do wybiórczo omawianych [przez mnie] tekstów Szekspira, potraktowanych instrumentalnie, w charakterze ilustracji już uprzednio sformułowanych wniosków natury filozoficznej⁷³.

W innym miejscu zauważa:

⁷¹ Por. D. Shalkwyk, *Cavell, Wittgenstein, Shakespeare, and Skepticism: Othello vs. Cymbeline*, „Modern Philology” 2017, t. 114, nr 3, s. 607–608. Z kolei przychylny Cavellowskiej perspektywie ujmowania dzieła literackiego G.L. Bruns dopuszcza możliwość podobnych heurystycznych analogii, pisząc: „tym co łączy Otella z Kartezjuszem, jest to, iż w celu przezwyciężenia czy też pokonania własnych wątpliwości [...] każdy z nich gotów jest wyrzec się świata – Otello posuwa się nawet do zabójstwa – świata, a więc cielesności, tego, co ludzkie” (G.L. Bruns, *Stanley Cavell's Shakespeare*, „Critical Inquiry” 1990, t. 16, nr 3, s. 615).

⁷² Problematyczności, o której tu mowa, nie zażegnuje stwierdzenie Cavella, że „tragedia jest interpretacją tego, czego interpretacją jest [również] sam sceptycyzm” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 6), co sugeruje pewną paralelność, analogiczność dwóch sfer: przestrzeni tragiczności z jednej oraz rzeczywistości, w takim jej ujęciu, jakie proponuje sceptyk. Jednak sam postulat takiej analogiczności z góry przesądza całą kwestię.

⁷³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 1.

[...] moral z mojego ‘podkręcania’ [*spinning*] wzajemnej gry filozofii i literatury polega na tym, że nie chodzi tu o odnoszenie filozofii do literatury, w którym tak zwane dzieła literatury byłyby ilustracjami znanych już rozwiązań. Lepiej oddawałoby moją strategię powiedzenie, że wybieram dzieła, które chciałbym czytać publicznie (rozpoczynając od wymienionych dzieł Szekspira), traktując je jako fazy rozwojowe tego, co filozofia (pozostawiona samej sobie) ukazuje w przestrzeni intelektualnej [...] ⁷⁴.

Powyższe oraz wiele innych podobnych cytatów mających charakter autokomentarza, na jakie częstokroć natrafiamy w tekstach Cavella, mimo że stanowią świadectwo metodologicznej refleksji i pogłębionego namysłu nad własną praktyką badawczą, nie rozwiewają jednak wątpliwości, jakie nasuwa taka metoda interpretacyjna i jej prawomocność.

Istotnym elementem interpretacyjnej metodologii Cavella jest zawdzięczany przezeń Austinowi „zwrot ku zwyczajności” [*the ordinary*] ⁷⁵. Postulat ten wpisuje się w antyfilozoficzny w tradycyjnym rozumieniu, a więc w istocie antymetafizyczny – w stopniu, w jakim filozofia tradycyjnie postrzegana była przede wszystkim jako taka czy inna forma metafizyki – program późnego Wittgensteina. Jak wiadomo, twierdził on, że filozofia tradycyjna zasadza się na fundamentalnym błędzie polegającym na odseparowaniu słów od znaczeń przysługujących im w języku potocznym. To właśnie język potoczny, powiadają Wittgenstein i Austin, a w ślad za nimi również i Cavell, stanowi właściwy żywioł słów używanych przez nas w komunikacji, zarazem będąc gwarantem ich semantycznej stabilności. Innego bowiem znaczenia niż to przysługujące im w języku, jakim mówimy na co dzień, słowa w istocie nie posiadają, a wszelkie próby nadawania im takich egzotycznych znaczeń skutkują według Wittgensteina typowym dla filozofii semantycznym nonsensem ⁷⁶.

Jak zauważa jeden z badaczy pism austriackiego filozofa,

W dziele późnego Wittgensteina wypowiedzi filozoficzne „sublimują logikę naszego języka” nie dlatego, że odsyłają do jakiejś niewyraźnej, choć metafizycznie istotnej sfery wykraczającej poza [naszą] zwyczajność. Jest raczej tak, że są one rezultatem językowej niemocy, niezdolności odesłania do czegoś, co byłoby prawdziwie metafizyczne i usytuowane poza zwyczajnymi gramami językowymi ⁷⁷.

⁷⁴ Tamże, s. 179, [cyt. zmodyfikowany], za: K. Bartkowiak, *Znaczenie literatury dla filozofii...*

⁷⁵ Por. S. Cavell, *In Quest of the Ordinary...*, s. 3–15.

⁷⁶ Por. słynna uwaga o „guzach, jakich nabawia się rozum, atakując granicę języka” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2008, (par 119), s. 74).

⁷⁷ J. Noggle, *The Wittgensteinian Sublime*, „New Literary History” 1996, t. 27, nr 4, s. 609.

Strategia ta w wysokim stopniu koresponduje z Cavellowską formułą „powrotu do zwyczajności”. Sam Cavell postrzega tę swoją strategię – podobnie jak późny Wittgenstein postrzegał własną – jako cel procesu wyzwalania się języka od pseudo-znaczeń, których domeną par excellence byłoby filozofowanie⁷⁸. W kontekście analizowanej przez siebie Beckettowskiej *Końcówki* Cavell pisze:

Metoda, którą staram się konsekwentnie wykorzystywać podczas lektury tej sztuki, jest metodą polegającą na postawieniu – w odniesieniu do danego wersu – następującego pytania: ‘Jakie są najbardziej zwyczajne [ordinary] okoliczności, w których mogłoby się pojawić takie a takie zdanie?’⁷⁹ (...) Innym sformułowaniem tego samego byłoby pytanie: ‘Co słowa te znaczą w dosłownym sensie?’⁸⁰.

⁷⁸ S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 6–7.

⁷⁹ S. Cavell, *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame*, w: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press 1976, s. 121. Taka literalizacja polegałaby na próbie przenicowania sensów wypowiedzi użytkowników języka w taki sposób, aby móc dotrzeć do podstawowych, elementarnych znaczeń ich wypowiedzi, odzierając je z wszelkiej metaforyczności. Przykładów literalizacji dostarczają dialogi Clova i Hamma, dwóch bohaterów tekstu Becketta analizowane poniżej. Punktem odniesienia jest angielskie wydanie: S. Beckett, *Endgame*, w: *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 89–135 oraz polskie wydanie dzieł Becketta w przekładzie Antoniego Libery (*Dramaty*, Ossolineum 1999). Por. też D. Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim...*, s. 85 inast.

⁸⁰ Por. J.L. Austin, *Plea for Excuses: The Presidential Address*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1956–1957, t. 57, s. 1–3. W eseju “Austin at Criticism” Cavell pokrótce charakteryzuje zapoczątkowana przez Austina filozofię języka potocznego, stwierdzając, iż tym różni się ona od częstokroć błędnie identyfikowanej z nią filozofii analitycznej, że w przeciwieństwie do tej ostatniej filozofia języka potocznego wbrew własnej nazwie koncentruje się nie tyle na języku i jego analitycznym opisie, ile raczej na opisie świata, którego integralnym i konstytutywnym elementem jest właśnie tenże język opisu. Za sprawą tej okoliczności filozofia Austina, nie poprzestając na czysto lingwistycznym odzwierciedlaniu faktów językowych, a więc opisie tego, w jaki sposób ludzie używają języka, ma również ambicję stawiać pytanie: dlaczego mówimy w taki a nie inny sposób, co na gruncie czysto opisowym byłoby pytaniem nieuprawnionym. Ma ona zatem również ambicję dostarczania wyjaśnień, dlaczego mówimy to a to w takich a takich okolicznościach. Temu też celowi służą pisma filozoficzne Austina (tegoż *Philosophical Papers*, Oxford 1979), będące czymś w rodzaju dziennika badań terenowych analityka języka. Ich punktem wyjścia są praktyki lingwistyczne użytkowników języka używanego w codziennych sytuacjach językowych. Jak zobaczymy w rozdziale następnym, praktyka ta będzie miała przełożenie na analityczne strategie samego Cavella, w szczególności na jego rozważania wokół tekstu *Końcówki* Samuela Becketta, który zdaniem Cavella można potraktować jako pewnego rodzaju praktyczne studium filozofii języka potocznego (byłby to zarazem przykład eklektycznej metody samego Cavella, łączącej różnej źródła inspiracji literacko-filozoficznych, o czym była mowa we wstępie tej pracy).

Cavellowskie ujęcie tekstu Becketta jest na tyle ciekawe, że warto przyjrzeć mu się bliżej.

W przypadku filozofii języka potocznego mielibyśmy zatem do czynienia nie tyle z postawą poznawczego minimalizmu, częstokroć imputowaną przedstawicielom tego nurtu, lecz z pełnokrwistą doktryną epistemologiczną, przez samego jej twórcę, J.L. Austina nazwaną „lingwistyczną fenomenologią”, której celem byłoby nie tyle badanie związków zachodzących między wypowiedziami językowymi z pominięciem ich odniesienia do opisywanej rzeczywistości – co jest zadaniem filozofii analitycznej – lecz raczej „mapowanie nowych pól świadomości, rozświetlonych przez użycie danego słowa/wyrażenia” (S. Cavell, „Austin at Criticism”, w: *Must We Mean What We Say...*, s. 99-100). Por. też uwaga Cavella zamieszczona w innym artykule pochodzącym z tego samego zbioru esejów, gdzie omawiany nurt scharakteryzowany zostaje w następujący sposób: „(...) filozofia języka potocznego nie odnosi się [w prosty sposób] do języka, podobnie jak nie odnosi się ona do świata. Filozofia języka potocznego odnosi się do tego, do czego odnosi się język potoczny”. Warto tutaj również wspomnieć, że to właśnie z filozofii Austina czerpie Cavell pewne narzędziowe określenia charakterystyczne dla jego filozofii, z których później czyni użytek w swoich szekspirowskich analizach, takie jak „ordinary language”, „ordinariness” czy „other minds skepticism”, gdyż filozofia języka potocznego i proponowane przez nią ujęcia, na równi z ujęciami wittgensteinowskimi dostarczają Cavellowi narzędzi intelektualnych w jego konfrontacji ze sceptycyzmem (S. Cavell, „Aesthetic Problems of Philosophy” w: *Must We Mean...*, s. 95).

Rozdział II. Zwrot ku zwyczajności, czyli metoda parafraz. Beckett i problem ukrytej literalizacji znaczeń. Zwyczajność jako konstrukt. Redukcjonizm językowy jako jedna z językowych strategii sceptyka.

1. Uwagi wstępne

Według Cavella w tekście *Końcówki* Beckett konsekwentnie realizuje tzw. strategię „ukrytej literalizacji [znaczeń]”, wyrażającą się w rozkładaniu na czynniki pierwsze, a nawet, jak moglibyśmy dziś powiedzieć, na swego rodzaju dekonstruowaniu dialogów protagonistów sztuki oraz ich języka na najprostsze części – i byłby to pewien niepokojący rys sceptyki tej strategii – tak by móc dotrzeć do najbardziej elementarnych sensów ich wypowiedzi. Rzecz bowiem w tym, że mielibyśmy tu do czynienia z kolejną egzemplifikacją czy kolejnym obliczem sceptycznego dążenia do niewzruszonej pewności. Tym razem wyrażałoby się ono w językowym redukjonizmie, w próbie dotarcia do autentycznego znaczenia słów, do tego, co one znaczą „naprawdę”, odarte z wszelkich znaczeń pozornych czy metaforycznych. Redukcjonizm językowy Becketta – tak jak go odczytuje Cavell – byłby próbą demaskacji takiego dążenia. Demaskacja ta polegałaby zaś na pokazaniu, że niemal każdy komunikat językowy ma charakter nieuchronnie metaforyczny, a zatem nieredukowalny do atomów języka, niepodlegających dalszemu analitycznemu rozkładowi. Semantyczna redukcja wypowiedzi bohaterów Becketta, próby ich literalizacji, udosłownienia przekazu, czy odmetaforyzowania go okazują się niewykonalne, skutkując nonsensem. Tym samym językowy sceptyk który w swym dążeniu do „prawdziwego” sensu słów i postulujący ich odarcie z ich sensów pozornych, metaforycznych, czy metafizycznych ponosiłby nieuchronne fiasko, gdyż tekst Becketta w odczytaniu Cavella pozwala na wyciągnięcie wniosku, że metaforyczność wpisana jest w język na poziomie zupełnie elementarnym.

Poniżej przedstawiam skrótove analizy wybranych wypowiedzi bohaterów *Końcówki*, dokonane w duchu zdiagnozowanej przez Cavella Beckettowskiej strategii literalizacji znaczeń i będące egzemplifikacją działania Cavellowskiej metody analitycznej, inspirowanej postulatami Austinowskiej filozofii języka potocznego.

W konkluzji wyciągam wniosek, że nieuchronna metaforyczność języka potocznego, już na poziomie bardzo elementarnym, problematyzuje Cavellowski koncept zwyczajności [ordinariness], pokazując, że jest on pewnym pojęciowym, teoretycznym konstruktem, punktem docelowym, nie zaś punktem wyjścia. Tym samym jedno z kluczowych Cavellowskich założeń metodologiczno-filozoficznych – postulat językowej prostoty –

okazuje się dość problematyczne, co jednak nie oznacza, że Cavellowska filozofii zwyczajności pozbawiona jest wartości heurystycznej, umożliwiając nam głębsze wymyślenie się w naturę języka, którym mówimy na co dzień. Kwestię tę omawiam pod koniec tego rozdziału⁸¹.

2. Problematyczność literalizacji

W tekście „Końcówki” natrafiamy na osobliwe fragmenty w rodzaju:

Hamm: Did you ever think of one thing?

Clov: Never.

W brzmieniu dosłowym: Hamm:

Myślałeś kiedy o jednej rzeczy? Clov: Nigdy]

Albo:

Clov: Do you believe in the life to come?

Hamm: Mine was always that⁸².

[Clov: Wierzysz w życie przyszłe? Hamm: Poza tym nie znam innego]

Od razu zauważmy, że uwypuklanego przez Cavella wymiaru literalności Beckettowskiego tekstu nie oddaje polski przekład pierwszej z przywołanych wymian:

– Did you ever think of one thing?

–Never...

Antoni Libera, polski tłumacz Becketta, przekłada te słowa następująco:

H: A pomyślałeś kiedy...?

⁸¹Por. S. Cavella, „Ending the Waiting Game”..., s. 115–163 (*Must We Mean What We Say...*). Por. też D. Rudrum, “From the Sublime to the Ordinary. Stanley Cavell’s Beckett” w: tegoż, *The Claim of Literature...*, s. 85–98. Określenie Cavellowskiej praktyki interpretacyjnej mianem tropienia “literalizacji znaczeń” pochodzi od Rudruma, którego wspomnianemu tekstowi wiele zawdzięczam w poniższej analizie.

⁸² S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London 2006, cytaty z polskiego przekładu pochodzą z wydania: S. Beckett, *Dramaty*, tłum. A. Libera, Wrocław 1995.

Tłumacz oddaje nieprzekładalne w tym kontekście „one thing” wielokropkiem w funkcji znaczącego niedopowiedzenia. Problem jednak w tym, że w oryginale nie chodzi o niedopowiedzenie, ale raczej – przynajmniej jeśli traktować to w duchu wspomnianej strategii literalizacji, jaką zdaje się mieć na myśli Beckett, dokonujący w tym tekście dekonstrukcji znaczeń – o atomizację, rozparcelowanie języka na części pierwsze. A także o ukazanie, że metafora jest niejako w język wbudowana, nawet na poziomie najprostszych komunikatów. Na pytanie, czy Clov zdołał kiedykolwiek pomyśleć „of one thing” – jeśli zdanie to rozumieć dosłownie – może istnieć tylko jedna odpowiedź, negatywna, a to dlatego, że nikt z nas zapewne nigdy nie zdołał pomyśleć (w dosłownym sensie) *o jednej i tylko jednej rzeczy*. Nasz tok myślowy bywa bezustannie zaburzany, zakłócany, w nasze ciągi myślowe wdzierają się skojarzenia, oderwane myśli – nasuwa się tutaj korespondujący z tą myślą Becketta słynny monolog Molly Bloom z *Ulissesa* Joyce’a, będący dobrą ilustracją takiego chaotycznego, radykalnie poprzerywanego strumienia świadomości, do którego można by sprowadzić naturę wszelkich procesów myślowych w ich realistycznym ujęciu.

Dlatego pytanie Hamma i odpowiedź Clova to w pewnym sensie dość nieoczekiwana diagnoza tego, jak w istocie działa nasz umysł – diagnoza nieoczekiwana zwłaszcza w sytuacji z pozoru trywialnego, automatycznego dialogu, poprzez który jak mogłoby się wydawać, siła odruchu językowego i automatyzmów językowych, „niesie nas sama”, bez naszego wysiłku czy wręcz naszego udziału. Jeśli jednak odsuniemy na bok siłę bezrefleksyjnych mechanizmów językowych, o których Wittgenstein pisze, że ich siła (bezwładu) tkwi w tym, iż w takich sytuacjach nasz język działa „na jałowym biegu” – wówczas uzyskujemy zgoła nietrywialną obserwację dotyczącą tego, jak w sytuacjach językowych pracuje nasz umysł.

Drugi z przywołanych fragmentów brzmi w przekładzie Libery w sposób następujący. „Clov: (...) Wierzysz w życie przyszłe? Hamm: Poza tymnie znam innego”.

Nawiasem zauważmy, że tutaj polski tłumacz lepiej poradził sobie z ukrytą literalnością oryginału, gdyż odpowiedź „Poza tym nie znam innego” wpisuje się w wymowę i paradoksalną wieloznaczność oryginału.

Podobnie jak tekst oryginału, również i tekst przekładu jest w swym dosłownym odczytaniu bardzo prosty, a zarazem niejednoznaczny: może sugerować, że każde życie jest życiem przyszłym, a więc „life to come”, jednak w takim oto sensie, że życie przyszłe jest życiem jedynie doczesnym, gdyż życie doczesne, jako coś co ma charakter radykalnie

niedokończony, jest życiem wciąż się toczącym, wciąż przychodzącym i niedomkniętym, a więc przyszłym właśnie. Jest więc ono życiem przyszłym w znaczeniu zupełnie dosłownym, literalnym i zarazem paradoksalnym w tym sensie, że w formule „życie przyszłe” uwypukleniu podlega jego radykalna doczesność, będąca właśnie zaprzeczeniem tego, co konotuje fraza „życie przyszłe”.

Byłaby to więc pewnego rodzaju odwrócona metafora życia przyszłego, które sprowadzałoby się w takim jego rozumieniu do własnej negacji, a więc do samej kwintesencji doczesności bycia „tu i teraz”: przyszłość jest wpisana w terażniejszość, ale w sensie zgoła odmiennym niżby wynikało z frazy „życie przyszłe”. Przykład ten dobrze pokazuje, że w języku potocznym metafora („life to come”) bywa wbudowana jako jego organiczny, niedający się oddzielić odeń element, częstokroć dochodzący do głosu i tym wyrazistszy dopiero przy rozbiórce danej frazy na czynniki pierwsze. Gdy zaś dokonujemy jej rozbioru, jej literalizacji, ukazuje się nam cała jej problematyczność.

W tym też sensie nie ma tu mowy o metaforyczności jako drugim dnie, czy drugim piętrze przekazu językowego, nadbudowanym nad poziomem pierwszym, a więc znaczenia dosłownego przekazu językowego. Metafora jest obecna w języku już na poziomie najbardziej elementarnym, tworzą jak gdyby pierwsze piętro komunikacyjne, również i w takich sytuacjach językowych, w których nawet sobie tego nie uświadamiamy. Byłaby to zatem pewnego rodzaju teza o horyzontalnym, wpisanym w sam przekaz – w opozycji do wertykalnego, nadbudowanego nad nim – charakterze metaforyczności.

2.1 Problematyczność językowych pseudo-implikacji

Podobnych miejsc, mających, jak można przypuszczać, na celu wyeksponowanie całej problematyczności na pozór nieproblematycznego języka potocznego w codziennych kontekstach jego (bezrefleksyjnego, chciałoby się powiedzieć) użycia, które po bliższej analizie ulegają problematyzacji i częstokroć zakwestionowaniu – odnajdziemy w tekście Becketta znacznie więcej. Oto niektóre z nich.

- I'll give you nothing more to eat.
- Then we'll die.
- I'll give you just enough to keep you from dying [...]
- Then we won't'tdie.

[“Hamm: Nie będę dawał ci jeść

Clov: To umrzemy.

Hamm: Będę dawał ci akurat tyle, żebyś nie umarł (...)

Clov: To nie umrzemy”.]

Dominantą powyższej wymiany jest mające wszelkie pozory “normalnej” implikacji zdanie „to umrzemy”, będące, jak mogłoby się wydawać logicznym wnioskiem wynikającym z wcześniejszego wersu “Nie będę dawał ci jeść”. Sprawa jednak się komplikuje wraz z następującym uszczegółowieniem dołączonym do wcześniejszej wypowiedzi: “będę ci dawał akurat tyle, żebyś nie umarł”, czemu towarzyszy analogiczny do wcześniejszego quasi-wniosek tego quasi-rozumowania: “to nie umrzemy”. Cała ta wymiana pokazuje całą niedorzeczność przywołanej wymiany, która w zwykłych sytuacjach językowych przechodzi zupełnie niepostrzeżenie. Przy czym poprzednikami i następnikami takich pozornych rozumowań mogą być dowolne zdania o podobnej strukturze – tyle tylko, że w tekście analitycznym, jakim jest tekst Becketta, strategia literalizacji, dosłownego czytania takich zdań i rozbijania ich na atomy, prowadzi do obnażenia ich nonsensowności w warunkach codziennych sytuacji językowych.

Chciałoby się powiedzieć za Witoldem Gombrowiczem: to nie my mówimy w języku, a język mówi nami⁸³. Podobny zamysł – ukazania, że tak właśnie sprawy się mają – przyświeca, jak chce Cavell, Beckettowi. Strukturę podobnej quasi-implikacji odnajdujemy również w poniższych fragmentach:

⁸³ W podobnym duchu można by odczytywać tytuł kluczowej pracy Cavella *Must We Meanwhat We Say*. Owo tytułowe pytanie należałoby wówczas rozumieć jako sygnalizator zgodności naszych wewnętrznych przekonań z formą obiektywnych treści zakodowanych pod postacią formuł językowych, innymi słowy, jak powie gdzie indziej Cavell, bywa tak, że mówimy za mało albo za dużo – to znaczy więcej lub mniej niż byśmy chcieli. Mówiąc jeszcze inaczej, sens freudowski splata się tutaj, czy raczej wyklucza, z sensem wittgensteinowskim: publiczne reguły języka definiują wyraz językowy tego co mamy na myśli, niejako narzucając konieczność afirmatywnej odpowiedzi na wyjściwe pytanie: w tym sensie musimy mieć na myśli to co mówimy, gdyż tego się domaga logika języka i gramatyka użytych przez nas wyrażeń. Z drugiej zaś strony to co mówimy często podszyte jest jakimś znaczącym niedo-mówieniem, czy też treścią, której wcale nie chcemy – na poziomie świadomego przekazu – publicznie, a więc poprzez język, komunikować. Nasuwają się tutaj freudowskie *lapsus linguae* etc. Innymi słowy, owo tytułowe pytanie (formuła) – jak zwykle u Cavella – okazuje się prowokacyjne i dopuszczające dwie wzajemnie wykluczające się odpowiedzi, w zależności od tego co mamy na myśli (what we mean): wittgensteinowskie rozumienie owych wypowiedzi, a więc perspektywę filozofii języka, czy ich sens freudowski, a więc perspektywę psychoanalityczną. Oba te ujęcia, co staram się pokazać w niniejszej pracy, są w myśli Cavella silnie współobecne.

Hamm: Nature has forgotten us.

Clov: There's no more nature.

H: No more nature! You exaggerate.

C: In the vicinity.

H: But we breath, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!

C: Then she hasn't forgotten us!

H: But you say there is none. [A więc jak mogła zapomnieć bądź nie zapomnieć, skoro jej nie ma]

C: No one that ever lived ever thought so crooked as we⁸⁴.

[Hamm: Zapomniała o nas natura.

Clov: Nie ma już natury.

Hamm: Nie ma natury! Przesadzasz.

Clov: W pobliżu.

Hamm: Przecież oddychamy, zmieniamy się. Tracimy zęby, świeżość, ideały!

Clov: No to nie zapomniała o nas

Hamm: Ale mówisz, że jej już nie ma.

Clov: Nikt na świecie nie myślał nigdy *tak pokrętnie* jak my"] [podkreślenie moje – M.F.]

(...)

W innym miejscu Clov zauważa:

C: So you all want me to leave you?

H: Naturally.

C: Then I'll leave you.

H: You can't leave us.

C: Then I shan't leave you

[Clov: Więc wszyscy chcecie, żebym od was odszedł?

Hamm: Oczywiście

Clov: To odejdę.

Hamm: Nie możesz od nas odejść.

Clov: To nie odejdę]

Hamm: The alarm, is it working?

C: Why wouldn't it be working?

H: Because it's worked too much

C: But it's hardly worked at all.

⁸⁴ S. Beckett, *The Complete...*, op. cit., p. 97.

H: Then because it's worked too little (p. 47)

[H: Budzik, czy chodzi?

C: Dlaczego miałby nie chodzić?

H: Dlatego, że chodził za wiele

C: Przecież prawie wcale nie chodził.

H: No to dlatego, że chodził za mało!]

2.2. Metafizyka jako cień gramatyki

Sięgnijmy po kolejny przykład dialogu, tym razem o nieco odmiennej strukturze.

H: I've made you suffer too much! (Pause) Haven't I?

C: It's not that.

H [shocked]: I haven't made you suffer too much?

C: Yes!

H (relieved): Ah you gave me a fright! (Pause, coldly). Forgive me [Pause]. I said, Forgive me.

C: I Heard you.

[Hamm: Tak wiele przeze mnie wycierpiałeś... (Pauza) Tak?

Clov: To nie to.

Ham (Zaskoczony): Nie wycierpiałeś za wiele przeze mnie?

Clov: Owszem.

Hamm (z ulgą): A jednak! (Pauza. Zimno). Przepraszam. (Pauza. Głośniej). Powiedziałem: Przepraszam.

Clov: Słyszałem]

Ironiczny charakter tego fragmentu polega na obnażeniu i demistyfikacji czegoś co można by nazwać językową formą „metafizyki cierpienia”, tak uświęconej i niekontrowersyjnej, że przybierającą postać frazesu: „Tak wiele przeze mnie wycierpiałeś”. Ten uświęcony frazes – jak wszelkie frazesy – jest w istocie bezrefleksyjny, zaś bezrefleksyjność ta przybiera formę nabożnego milczenia, które zwykle zapada po jego wypowiedzeniu. Ale nie w tekście Becketta. Wybiciem z bezrefleksyjnej formy językowej jest tutaj uwaga Clova: „to nie to”. Uwaga ta łamie konwencję i wybija z rytmu Hamma, który zaskoczony domaga się wyjaśnień. Usłyszawszy zaś, że Clov mimo wszystko wiele przez niego wycierpiał, jest wyraźnie uspokojony. Ten ironiczny i błyskotliwy dialog obnaża pustkę językowej formy, która niby to mając coś komunikować, tak zagnieździła się w

określonej sytuacji językowej, że stała się zupełnie pozbawiona treści. Ironiczne odwrócenie polega tutaj na tym, że niepokój budzi w Hammie nie to, że zadał komuś cierpienie, ale to, że być może tego nie zrobił. Niepokój Hamma znika, gdy zyskuje on pewność, że Clov jednak przez niego cierpiał i to nieraz. Uzyskawszy spokój, Ham może na powrót wbić się w narzuconą przez język konwencję i przeprosić Clova za swoje niestosowne, tzn. nieprzewidziane w takich okolicznościach językowych słowa: „Nie wycierpiałeś przeze mnie za wiele?”. Ale już chwilę potem obaj na powrót wpasowują się w konwencję, by po chwili ponownie z niej wypaść: „Przepraszam”, mówi Hamm i powtarza to słowo, nie doczekawszy się odpowiedzi, jakby każde „przepraszam” musiało się doczekać natychmiastowej reakcji. Na co Clov odpowiada, że jego milczenie nie wynika z faktu, że go nie usłyszał.

Beckettowska gra z językową konwencją potocznego użycia wyrażen może jednak przybrać jeszcze inną postać. Nieco dalej natrafiamy na taki oto fragment.

H: Go and get the oilcan.

C: What for?

H: To oil the castors.

C: I oiled them yesterday.

H: Yesterday! What does that mean? Yesterday!

C [violently]: That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything anymore, teach me others. Or let me be silent⁸⁵.

[Hamm: Przynieś oliwiarę]

Clov: Po co?

Hamm: Żeby naoliwić kółka.

Clov: Naoliwiłem je wczoraj.

Hamm: Wczoraj! Co to znaczy? Wczoraj?

Clov. To znaczy tego parszywego, pieprzonego dnia, który poprzedził ten parszywy, pieprzony dzień. Używam słów, jakich mnie nauczyłeś. Jeżeli nic już nie znaczą, naucz mnie innych. Albo pozwól mi milczeć⁸⁶].

Na pytanie pozorne: “co znaczy ‘wczoraj’” pada odpowiedź nienależąca już do języka, a przynależna do metajęzyka i dotycząca znaczeń, czy raczej reguł użycia wyrazów, jakich używamy na co dzień. Tak więc to niewinne, czy niedorzeczne na oko pytanie – “Co znaczy

⁸⁵ S. Beckett, *The Complete...*, p. 113.

⁸⁶ S. Beckett, *Końcówka...*, s. 117, 143.

‘wczoraj?’”, u Becketta staje się pretekstem do refleksji usytuowanej na poziomie metajęzyka i dotyczącej reguł używania słów.

Przywołane fragmenty dość dobrze ukazują coś, co, jak już wspomnieliśmy, Cavell nazywa “odkrywaniem przez Becketta tego, co literalne”⁸⁷. Ma on tutaj na myśli potraktowanie konkretnych wypowiedzi z całą *dosłownością* znaczeń użytych w nich słów, które funkcjonują w żywiole językowym – a więc ma on tu na myśli swego rodzaju *odmetaforyzowanie* metafory poprzez rozłożenie jej jak gdyby na czynniki pierwsze. Ta Beckettowska praktyka demistyfikowania pozornych głębi i jakby metafizycznych niuansów znaczeniowych pokrewna jest Wittgensteinowskiej praktyce odzierania języka z sensów pozornych i przywracania sensu grom językowym zgodnym z codziennym użyciem języka. Metafizyka w takim ujęciu jest tylko cieniem gramatyki, pochodną pewnej struktury językowej wypowiedzi, iluzją tajemniczej głębi rozpościerającej się za fasadą dosłownych znaczeń, tak jakby owa fasada skrywała jakąś głębię, jak gdyby była horyzontem, za którym kryje się coś nieprzeniknionego i nieuchwytnego⁸⁸. Owe pozorne głębie, jakby odległy horyzont znaczeniowy, konotuje słowo „wczoraj/yesterday”. To o co tutaj chodzi dobrze ewokuje również zawołanie: „Gdzie są niegdysiejsze śniegi!” – wypowiedziane z odpowiednią intonacją „wczoraj” ewokuje tutaj zabarwione nutą melancholii i podszyte nostalgią bliżej nieokreślone „niegdyś”⁸⁹.

Wittgenstein twierdził, że atakowanie granic języka jest tyleż skazane na porażkę, co nieuchronne. A przecież tak właśnie – jego zdaniem – powstają problemy filozoficzne: w rezultacie odrywania słów od właściwych im gier językowych w *języku potocznym*, kiedy zaczynają one funkcjonować w obcym im żywiole, a więc w grach językowych, do których nie przynależą. Jak się zatem okazuje, metafizyka jest tylko odbłaskiem gramatyki, niejako jej cieniem.

Takie podejście, przywracanie słów właściwym im grom językowym, odpowiada głoszonej przez samego Cavella formule „powrotu do codzienności” (jego kategoria „ordinariness”; również zostaje przezeń zaczerpnięta z pism Wittgensteina). Jak ujmuje to sam Cavell,

⁸⁷ Cavell, *Must We Mean...*, s. 120

⁸⁸ Zob. A. Chmielewski, A. Orzechowski (red.), *Metafizyka jako cień gramatyki. Późna filozofia Ludwiga Wittgensteina*, Wrocław 2001

⁸⁹ D. Rudrum, *The Claim of Literature...*, s. 95

Metoda, którą staram się konsekwentnie wykorzystywać podczas lektury tej sztuki, jest metodą polegającą na postawieniu – w odniesieniu do danego wersu – następującego pytania: „Jakie są najbardziej zwyczajne [ordinary] okoliczności, w których mogłoby się pojawić takie zdanie?” Czy też pytania: Co słowa te znaczą w dosłownym sensie?⁹⁰.

Nie na czym innym, jak już widzieliśmy, polegałaby literacka strategia Becketta.

Protagonisci *Końcówki* Becketta posługują się bowiem językiem w taki sposób, że w ich dialogach dokonuje się bezustanne przechodzenie od sensu do generowanego przez literalność nonsensu, czego efektem bywa opisywane przez Wittgensteina natrafianie na granice języka, co z kolei skutkuje bezsenssem, skrywanym za fasadą słów, jakimi posługujemy się na co dzień. Ów bezsens może wybüsnąć w najbardziej niespodziewanym momencie, jak gdyby w samym centrum naszego życia czała się próżnia.

Obnażanie groźby owego bezsensu, zagrażającego w każdej chwili naszej komunikacji wydaje się jednym z celów Becketta, tak jak go odczytuje Cavell. Można się jednak zastanawiać, czy to oznacza semantyczną pustość. Poszukiwanie wzorcowych sytuacji użycia wyrażen (jakby ich wzorcowych, niepowątpiewalnych sensów), nicowanie znaczenia słów w dialogowych wymianach, jest semantycznym odpowiednikiem „poszukiwania pewności”, będącej udziałem Cavellowskiego sceptyka. A wówczas jedynie terapeutyczna interwencja zdolna jest położyć kres językowym natręctwom bohaterów Becketta: taką terapią jest po prostu powrót do naszych codziennych gier językowych i do – jak je nazywał Wittgenstein – form życia, w których owe gry są zakorzenione. Tyle że na ich dnie czał się próżnia, przez co nasza codzienna komunikacja przypomina balansowanie po linie nad przepaścią, o tym zdaje się bezustannie poprzypominać nam Beckett.

3. Zwyczajność jako konstrukt

Jak widać z powyższej analizy, to, z czym mamy do czynienia u Becketta, byłoby zatem anty-literacką z ducha, czy też sprzeczną z programową – przynajmniej z założenia – literackością tekstu próbą dotarcia do literalnych sensów „języka ubogiego”, stanowiącego, zdaje się twierdzić odczytywany przez Cavella Beckett, samo residuum znaczeń jako takich⁹¹.

⁹⁰ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 12. Formuła ta ściśle odpowiada wielokrotnie cytowanej przez Cavella Austinowskiej formule *What We Say When?*, będącej samą kwintesencją podejścia filozofii języka potocznego [ordinary language philosophy].

⁹¹ Tamże, s. 122–124.

Pozwala to ujrzeć w nowym świetle jedną z Cavellowskich strategii wymierzonych w sceptycyzm, filozofię „powrotu do zwyczajności”, którą jeden z badaczy Cavella, Simon Critchley, komentuje w następujący sposób:

Zwyczajność jest przedmiotem dążenia, pewnym zadaniem, czymś co należy osiągnąć i co nie jest po prostu faktem (...) W świetle Cavellowskiego odczytania Beckett nie mówi nam, że świat jest bezsensowny, a jedynie, że bezsensowność jest pewnym zadaniem, pewnym osiągnięciem [achievement]; osiągnięciem tego co zwyczajne czy codzienne⁹².

Kluczowe w tym cytacie wydaje się słowo „osiągnięcie – rezultat końcowy [achievement].

Problem bowiem w tym – by raz jeszcze przywołać analizowany przez Cavella użytek, jaki ze swych pisarskich strategii czyni Beckett w swoim tekście – że tak pojęta literalizacja, polegająca na próbie odmetaforyzowania języka, oznacza jego redukcję sprzeczną z tym, jak język – by użyć pragmatystycznego wyrażenia – „działa” na co dzień. Docieranie do owych postulowanych podstawowych, pierwotnych znaczeń, gdyż na tym właśnie polegałaby owa literalizacja, byłoby więc nie tyle opisem faktycznego funkcjonowania języka w sytuacjach komunikacyjnych, lecz pewnym metodologicznym postulatem/ideałem – nie punktem wyjścia, lecz punktem dojścia, urzeczywistnionym przez twórcę po przebyciu długiej i mozolnej drogi, polegającej na procesie stopniowego, analitycznego „oczyszczania” języka⁹³.

Rzecz nie dotyczy jednak jedynie tekstu Becketta: podobnie rzecz ma się bowiem w przypadku samego Cavella, którego koncept „zwyczajności”, również, jak się okazuje, ma charakter postulatywny. Również i u Cavella „zwyczajność”, na co w przywołanym cytacie zwraca uwagę Critchley, nie jest sytuacją zastaną, lecz pewnym wytyczonym celem⁹⁴. Zarazem – w paradoksalny sposób – tak rozumiana „zwyczajność” otwiera dla namysłu przestrzeń możliwych problematyk⁹⁵.

⁹² S. Critchley, *Know Happiness – On Beckett*, s. 178–179 (cyt. za Rudrum, *Stanley Cavell and The Claim...*, s. 88, tłum. moje – M.F.) Na tak rozumianą „bezsensowność” jako pewnego rodzaju konstrukt intelektualny zwraca uwagę jeszcze inny badacz dokonujący analiz odczytania innych tekstów Becketta, tym razem w kontekście filozofii Deleuze’a. Zob. D. Tubridy, „The Absence of Origin’: Beckett and Contemporary French Philosophy”, w: D. Rudrum, *Literature and Philosophy...*, s. 27.

⁹³ Por. Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim...*, s. 99–98.

⁹⁴ Por. M. Fischer, *Stanley Cavell and Literary ...*, s. 125–130.

⁹⁵ Píše Cavell: „Ponieważ filozofia, o jaką tutaj chodzi, jest filozofią, której oryginalność wynika po części z kładzionego w niej nacisku na ideę zwyczajności, zwłaszcza zaś na to, w jaki sposób uwzględnia się tutaj

Programowy postulat „literalizacji”, niewątpliwie adekwatny w przypadku tekstu analizowanej przez Cavella Beckettowskiej *Końcówki*, potraktowany literalnie wydaje się więc chybiony nie tylko w odniesieniu do wysublimowanego tekstu poetyckiego, jak na przykład dramat Szekspira, bo to akurat jest oczywiste. Okazuje się on problematyczny również w odniesieniu do zwykłych wypowiedzi językowych, których metafora jest, jak widzieliśmy, nieodłącznym elementem.

Wydaje się ponadto oczywiste, że tylko przy spełnieniu owego warunku, warunku specyficzności i „niezwykłości” języka literatury, krytycy mogą zasadnie obwieszczać, że udało im się dotrzeć do ukrytych, metaforycznych sensów dzieła, kryjących się za fasadą znaczeń jednoznacznych i nieproblematycznych tylko z pozoru – że zatem zdołali odcyfrować owego dzieła „głębsze znaczenia” czy też kryjące się w nim „metaforyczne sensy”⁹⁶. Tak więc wraz z definitywnym zakwestionowaniem możliwości „metaforycznych głębi” czy właśnie „niezwykłości” negujemy tym samym sensowność krytyki literackiej jako takiej – a czy nawet, by pójść jeszcze dalej – sens egzegetycznych praktyk samego Cavella. A również i ta konkluzja wydaje się dość problematyczna, gdyby bez zastrzeżeń przyjąć założenia metodologiczne Cavella w tym punkcie – a więc bezproblematyczność owej zwyczajności.

Ujmijmy to jeszcze inaczej. W swoich analizach rozmaitych tekstów deklaruje Cavell niezbędną – ilekroć tylko jest to możliwe – interpretowania wypowiedzi językowych z wykorzystaniem metod filozofii zajmującej się badaniem użycia wyrazów w ich naturalnym żywiole, tzn. właśnie w języku potocznym (deklaratywnie identyfikując się tym samym z programem filozoficznym samego J.L. Austina⁹⁷). Problematyczność tego przedsięwzięcia

powrót do czegoś, co można by określić mianem „codzienności” w celu wykazania, że coś, co przyjmujemy jako pewien ład zwyczajności, w istocie skrywa się w cieniu, będąc czymś co narzucamy samym sobie i innym, czymś zwodniczym, można by rzec, metafizycznym (Emerson nazywa to coś konformizmem a Nietzsche filistynizmem) – [ponieważ tak właśnie jest] dlatego też filozofia ta łączy swój ogłód z pewnymi aspektami obecnych w myśli Kierkegaarda, Marksa, Heideggera i Waltera Benjamina ujęć czegoś, co Mill nazywa wzajemnym onieśmieniem, a co z kolei Proust, można by rzec, ukazuje jako nasze wzajemne zawłaszczanie jednych przez drugich”. S. Cavell, „Introductory Note to Literary Wittgenstein” w: tegoż, *The Aesthetics of Itself...*, s. 19 [tłum. moje – MF].

⁹⁶ Tamże, s. 86.

⁹⁷ Pisze Cavell: „To, w jaki sposób ‘przywracamy słowa’ użytkowi czynionemu z nich na co dzień, dokonuje się, jak można by rzec, w myśl niepozornej na pierwszy rzut oka dyrektywy Austina, wedle której winniśmy zawsze rozważyć, «co kiedy mówimy» [what we say when] (w zmiennych kontekstach)” (S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 7). Z kolei w *Disowning Knowledge...* Cavell pisze: „chodzi o to, by słowa i

polega jednak na tym, że stosowanie postulatów filozofii języka potocznego implikuje daleko posunięty redukcjonizm, który nie opisuje tego, jak język „naprawdę” działa we wszystkich sytuacjach językowych.

Zarazem taki redukcjonizm, co jeszcze bardziej niepokojące, zbiega się z postulatem sceptyka, który w tym punkcie niebezpiecznie zbliża się do postulatów samego Cavella. Dzieje się tak dlatego, że posługiwanie się wyłącznie tymi formami przekazu, które sprawdzają się w codziennych sytuacjach komunikacji językowej, wydaje się mieć dość ograniczone zastosowanie. Wspomniane, deklarowane przez Cavella, postulaty filozofii języka potocznego – zwłaszcza postulat jasności i klarowności – znajdują zapewne większe uzasadnienie w odniesieniu do minimalistycznej w swych założeniach literatury współczesnej. A przecież nawet i w przypadku tekstu Becketta z analiz samego Cavella zdaje się wypływać wniosek, że metafora jest konstytutywna dla języka.

Tak więc nawet jeśli Cavell słusznie zauważa, że zadaniem, jakie stawia sobie Beckett, jest próba оголоcenia języka z metafor⁹⁸, to jednak czymś zgoła anachronicznym i nieuprawnionym byłoby powiedzenie – i sam Cavell bynajmniej tego nie twierdzi – że podobne założenie „ogółacania” języka przyświeca na przykład Szekspirowi. To zaś ukazuje pewne napięcie w obrębie Cavellowskiej metodologii interpretacyjnej, w obrębie której redukcjonistyczne, czy też „klasyfikujące” postulaty filozofów języka potocznego, postulaty maksymalnej jasności przejrzystości komunikatu, znajdują dość ograniczone zastosowanie. I z całą pewnością nie stosują się, jak wspomniałem, do wielkiej poezji, w obliczu której wydają się zupełnie nieadekwatne.

Warto w tym miejscu zauważyć, że powyższe pozwala ujrzeć w nowym świetle wspomnianą już cechę metody samego Cavella, polegającą na tym, że na marginesie analizowanych tekstów niejednokrotnie formułuje on problemy, poza owe teksty wykraczające.

Jest tak również w omawianym przypadku Beckettowskiej „ukrytej literalizacji”, która staje się dla Cavella pretekstem, by spojrzeć pod nowym kątem na jego wspomnianą własną

doświadczenia, od których zawsze wychodzili filozofowie, umieszczać w powiązaniu ze znajdującymi się w konkretnych okolicznościach ludźmi, co do których można zakładać, że mają takie właśnie doświadczenia i że wypowiadają te właśnie słowa. To tylko i nic ponadto oznacza i powinno oznaczać słowo ‘potoczny’ w wyrażeniu ‘filozofia języka potocznego’”, S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 42).

⁹⁸S. Cavell, *„Ending the Waiting Game...”, s. 122.*

koncepcję „powrotu do zwyczajności”, scharakteryzowaną wspomnianym cytatem Critchleya.

Wartość heurystyczna Cavellowskiego konstruktu polegałaby na tym, że tak rozumiana „zwyczajność” otwiera dla namysłu przestrzeń możliwych problematyzacji⁹⁹, na co zresztą zwraca uwagę sam Cavell, w podobnym duchu odczytujący przesłanie *Traktatu*, którego autor pisze:

Nie chodzi tu wcale o wykrywanie nowych faktów; przeciwnie, w dociekaniach naszych istotne jest to, że w ich rezultacie nie chcemy dowiedzieć się niczego nowego. Chcemy zrozumieć coś, co mamy już wprost przed oczami, gdyż zdaje się nam, że tego właśnie, w jakimś sensie, nie rozumiemy¹⁰⁰.

Nie chodziłoby tu zatem o odkrywanie, lecz o problematyzację, odmiennosć perspektywy¹⁰¹, dlatego też programowy redukcjonizm językowy i filozoficzny, czy to Becketta, czy samego Cavella, spełniałyby swoje zadanie, odsłaniając i obnażając „co dane jak na dłoni”: bezrefleksyjne nawyki językowe, przesłaniane przez warstwy metafor, jakich używamy na co dzień (byłby to odległy korelat Heideggerowskiego *Das Man*).

4. Konkluzja

Przy takim ujęciu zarówno samemu Cavellowi, jak i odczytywanemu przezeń Beckettowi udaje się nie popaść w sceptycyzm, a ich koncepty spełniają swą heurystyczną funkcję. Tą zaś

⁹⁹ Pisze Cavell: „Ponieważ filozofia, o jaką tutaj chodzi, jest filozofią, której oryginalność wynika po części z kładzionego w niej nacisku na ideę zwyczajności czy też codzienności, zwłaszcza zaś na to, w jaki sposób uwzględnia się tutaj powrót do czegoś, co można by określić mianem «codzienności» w celu wykazania, że coś, co przyjmujemy jako pewien ład zwyczajności, w istocie skrywa się w cieniu, będąc czymś, co narzucamy samym sobie i innym, czymś zwodniczym, można by rzec, metafizycznym (Emerson nazywa to coś konformizmem, a Nietzsche filistynizmem) – [ponieważ tak właśnie jest] dlatego też filozofia ta łączy swój ogląd z pewnymi aspektami obecnych w myśli Kierkegaarda, Marksa, Heideggera i Waltera Benjamina ujęć czegoś, co Mill nazywa wzajemnym onieśmieleniem, a co z kolei Proust, można by rzec, ukazuje jako nasze wzajemne zawłaszczanie jednych przez drugich”. S. Cavell, *Introductory Note to Literary Wittgenstein*, w: S. Cavell, *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself...*, s. 19).

¹⁰⁰ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, przeł. G. E. M. Anscombe, P. Geach [par. 89, s. 65], cyt. za: S. Cavell, *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself...*, s. 23.

¹⁰¹ Jak w znanym, przywołanym przez Cavella, a cytowanym przez Wittgensteina przykładzie Duck-Rabbit: określona figura jest zającem, a jednocześnie kaczka (zob. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 370).

jest odsłanianie nie tyle warstw języka poprzez jego odmetaforyzowanie, gdyż jak widzieliśmy jest to zabieg wewnętrznie sprzeczny. Chodziłoby tu o innego rodzaju demistyfikację, polegającą na obnażaniu bezrefleksyjnej metaforyki codzienności, przesłaniającej nie tyle samą rzeczywistość, ta bowiem ma nieuchronnie językowy charakter – ile język właśnie, odsłaniający się naszym oczom niczym labirynt dzięki świeżemu nań spojrzeniu.

I tylko w takim rozumieniu strategia ta splatałaby się z demistyfikującymi postulatami obecnymi w filozofii Wittgensteina, a zwłaszcza z jego koncepcją filozofii jako terapii. Paradoksalnie, program ten nie musi zatem oznaczać jakiejś symplecystycznej czy redukcjonistycznej wizji języka, wręcz przeciwnie – dopiero przy takich założeniach ukazuje się w całej pełni jego nieredukowalnie problematyczny charakter.

Rozdział III. Autobiograficzność, terapia – czyli spotkanie [Acknowledging] z samym sobą

1. Uwagi wstępne.

W świetle zarówno Cavellowskiej filozofii języka potocznego, jak filozofii zwyczajności – przy całej zarysowanej powyżej problematyczności tych ujęć – jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: filozofia nie służy odkrywaniu jakichś nowych prawd, ponieważ nie istnieją prawdy, które mogłaby odkrywać filozofia – odkrywanie prawd to domena nauki. Wręcz przeciwnie, filozofia jest w tym ujęciu niekończącą się i niewyczerpaną próbą wyjaśniania i opisywania świata dostępnego nam na co dzień, świata, do którego uzyskujemy dostęp w języku i poprzez język.

Nie jest to jednak świat filozoficznych fikcji, czy też świat bezproblematycznie *dany* nam w naszym codziennym doświadczeniu, lecz raczej świat *zadany* – na podobieństwo owego Cavellowskiego konstruktu, jakim okazuje się codzienność – jako nieposiadająca ostatecznych rozwiązań zagadka, źródło niewyczerpanych ujęć rzeczywistości, w znacznej mierze wzajemnie niewspółmiernych i przywodzących na myśl Wittgensteinowską metaforę *Dociekań* jako „zbioru szkiców plenerowych”¹⁰². Autorowi takich szkiców nie przyświeca ambicja formułowania konkluzyjnych wniosków, heurystycznych syntez czy wykraczania poza to co empirycznie dostępne. Sam Cavell przywołuje w tym kontekście znaną uwagę austriackiego myśliciela:

Skoro wszystko leży jak na dłoni, to nie ma czego wyjaśniać. Gdyż to, co jest ewentualnie ukryte, nie interesuje nas¹⁰³.

Na tym etapie wywodu przyjrzyjmy się bliżej kolejnym dwóm kolejnym wyróżnikom Cavellowskiej filozofii, tak jak ją rozumie Cavell w kontekście doświadczenia estetyczności. Są to autobiograficzność i terapeutyczność.

¹⁰² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne...*, s. 3.

¹⁰³ S. Cavell, *The Pitch of Philosophy...*, s. 5. Polskie źródło cytatu: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne...*, s. 76. W podobnym duchu Cavell, komentując filozoficzną metodę Austina, stwierdza, że tym, co dzięki niej poznajemy, nie są jakiegokolwiek nowe fakty empiryczne – lecz fakty już znane, które dzięki owej metodzie zaczynamy widzieć w zupełnie nowym świetle (zob. S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 104).

Obydwu poświęcę nieco miejsca w jeszcze innym kontekście, a mianowicie omawiając Cavellowską koncepcję lektury, tzw. Redemptive reading, którą bardziej szczegółowo przeanalizuję w osobnym rozdziale. W tym miejscu zajmę się najogólniejszymi wyróżnikami wpływu Freudowskiego na Cavella oraz roli odgrywanej przez autobiograficzność w doświadczeniu estetycznym Cavella, kluczowym również w kontekście jego Szekspirowskich lektur, o czym w kolejnej części pracy.

Za jeden z kluczowych elementów Cavellowskiej filozofii literatury należy bowiem uznać szeroko pojętą autobiograficzność jako pewien typ narracji, niekoniecznie wyczerpująco zdefiniowany w ramach literaturoznawczych typologii, zakresowo nieostry, a dla Cavella istotny przede wszystkim z racji walorów poznawczych formy autobiograficznej, umożliwiających wgląd w stan umysłu piszącego, jego osobistą historię i poglądy.

Autobiograficzność pełni w myśli Cavella znaczącą rolę również z metodologicznego punktu widzenia, tzn. jest ona kluczowa dla Cavellowskiego rozumienia filozofii jako pewnej formy refleksji nieodzownej dla samorozumienia i samopoznania – gdyż taki właśnie cel przyświeca według Cavella wszelkiemu filozofowaniu, czym autor ten wyraźnie nawiązuje do sokratejskiej tradycji filozoficznej¹⁰⁴.

Zarazem również i ona pełni istotną rolę jako strategia antysceptyczna: w ramach autobiograficznej narracji piszący niepełniej konfrontuje się i mierzy z samym sobą, tym samym mając szansę dokonania najpełniejszej, najbardziej intymnej i uczciwej formy uznania, rozpoznania i uznania [acknowledgment] samego siebie. I nie zmienia tego okoliczność, że możliwie są też zmistyfikowane formy autobiografii, niejako z zamierzenia autora dopuszczające pewną dozę nieszczerości oraz mistyfikację jako pewną literacką konwencję mówienia o sobie w ramach pewnej gry prowadzonej z samym sobą oraz z czytelnikiem i również wyrażającej się charakterystyczną dla sceptycyzmu dialektyką Uznanie/Unik. Narzucającym się tego przykładem jest chociażby znana autobiografia Goethego *Moje życie. Zmyślenie i prawda*.

Drugim kluczowym omówionym w tym rozdziale elementem filozoficznej metody Cavella jest terapeutyczność, tym razem jednak nie w sensie Wittgensteina, lecz w sensie Freuda¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Zob. S. Cavell, *Pitch of Philosophy...*, s. 4.

¹⁰⁵ Jeśli chodzi o wzajemne związki pomiędzy tymi dwoma sensami „terapii”, w zupełnie odmienny sposób rozumianej przez każdego z obu autorów, zob. J. Bremer, „Ludwig Wittgenstein o interpretacji marzeń sennych”, *Nauka* 3/2021, s. 101–115. Co się tyczy obecności Freuda w dziele Cavella, to przejęcie się tego

Cechą charakterystyczną terapeutyczności w tym jej ujęciu jest przede wszystkim dowartościowanie subiektywnego punktu widzenia jako pełnoprawnego źródła samopoznania, co bezpośrednio prowadzi do dowartościowania pewnej szczególnej formy narracyjności. W tym kontekście nasuwa się na myśl nie tylko sam Freud, ale również jeden z jego kontynuatorów, James Hillman¹⁰⁶. Autor ten idzie wiernie za Freudem, który również kładł nacisk na narracyjność doświadczenia psychologicznego, a więc na fakt, że narracje są niezastąpionym źródłem i narzędziem budowania i pogłębiania samorozumienia, co dobrze wpisuje się jak sądzę w ogólną charakterystykę psychoanalizy jako pewnej metody samopoznania.

Można by nawet, jak sądzę, zaryzykować hipotezę, że cała psychoanaliza polega na tworzeniu narracji na własny temat oraz odnajdywaniu swojego w nich miejsca: w takim ujęciu autobiograficzność podlegałaby szczególnemu dowartościowaniu również w sensie poznawczym. Cóż lepiej niż autobiografia pozwala nam snuć narracje na własny temat, a więc narracje, w których miejscu kluczowym i centralnym byłibyśmy my sami?

W ten sposób również i na gruncie myśli Cavella rodziłyby się kwestie autobiograficzności. Interesującym jej aspektem jest tak zwana przez niektórych komentatorów¹⁰⁷ metoda autoanalizy, nasuwająca skojarzenia z formą literacką, jaką jest esej,

ostatniego psychoanalizą wydaje się rzeczą bezdyskusyjną i przejawia się również na poziomie cech strukturalnych tej filozofii: wspomniana Lektura ocalająca [Redemptive Reading], a więc metoda analityczna Cavella służąca mu do interpretacji literackich, zawiera elementy będące bezpośrednim zapożyczeniem z klasycznej psychoanalizy. I tak – podobnie jak u Freuda, również i u Cavella mamy do czynienia z projekcją, przeniesieniem, fiksacją, żałobą itd., tyle że kategorie te pojawiają się nie w kontekście, jak to jest u Freuda, wzajemnej relacji pacjent-psychoanalityk, lecz odniesione zostają do relacji czytelnik – tekst. Co ciekawe, to właśnie tekst spełnia funkcję terapeutyczną, podczas gdy o czytelniku powiada Cavell, że na podobieństwo pacjenta jest on przez tekst „czytany”: wyczerpująco o tej paradoksalnej sytuacji czytelnika względem dzieła w kontekście metody interpretacyjnej Cavella jako swoistej terapii poprzez tekst pisze S. Mulhall w pracy *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting...*, s. 214–218). Tak więc nie wydaje się nadużyciem stwierdzenie, że również u Cavella możemy mówić o swoście rozumianej terapii: przy czym zarówno u Freuda, jak i u Cavella jej celem byłoby, jak to ujmuje Mulhall, „the recovery of self, community and world through acknowledgment of and by anotherself (...)”. Tamże, s. 186. To zaś na powrót odsyła nas do problematyki Uznania [acknowledgment]. Zob. M. Filipczuk, *Szekspir i sceptycyzm...*; Por. D. Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim...*, s. 35.

¹⁰⁶ Zob. J. Hillman, *Uzdrowiające fikcje*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2016.

¹⁰⁷ D. LaRocca, „Autophilosophy” w: *Inheriting Stanley Cavell. Memories, Dreams, Reflections*, D. LaRocca (red.), New York 2019.

z którym skojarzenia, jak się wydaje zasadnie, nasuwają się również i czytelnikowi Cavella z uwagi na jego specyficzny styl pisarski, o którym była mowa wcześniej.

Cavellowska autobiograficzność posiadałaby również wymiar czysto *estetyczny*, choć nawet i on nie byłby pozbawiony pewnych istotnych funkcji poznawczych, pełniąc rolę w procesie formowania się podmiotowości. Obcowanie z dziełem sztuki, w szczególności z dziełem literackim, stanowi bowiem istotny etap kształtowania się subiektywnej jaźni, jak również umożliwia przekroczenie owej subiektywności w szerszym wymiarze wspólnotowym, którego owa kształtująca się podmiotowość jest organiczną częścią.

W ten sposób autobiograficzny subiektywizm ego zostaje przekroczony i zakorzeniony w szerszym nurcie, którego źródłem stawałaby się wspólnota odbiorców dzieła. W takim ujęciu estetyczność posiadałaby już nie tylko status przysługujący jej za sprawą roli odgrywanej w procesie formowania podmiotowości oraz jej obiektywizacji, możliwej dzięki sądom estetycznym – ale zyskiwałaby ponadto pewien nowy wymiar, wymiar *etyczności*¹⁰⁸.

2. Filozofia jako terapia. Problem psychoanalizy.

Jak już wspomniałem, rozumienie filozofii jako pewnej formy „terapii” w tym sensie, w jakim rozumiał ją mistrz Cavella, Ludwig Wittgenstein, nie wyczerpuje znaczenia terminu „terapeutyczność”. Terapeutyczna rola filozofii zdaniem Cavellania sprowadza się bowiem, jak chciał Wittgenstein, do jej ozdrowieńczego wpływu na język czy do demistyfikowania bałamutnych sensów, w jakie nieuchronnie wikła się tradycyjnie uprawiana filozofia – lecz poza nie wykracza¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Odsyłałby nas on do kolejnej ważnej inspiracji, jaką jest w myśli Cavella filozofia Emersona. Jednak ten ostatni wątek w niniejszym tekście jedynie sygnalizuję pod koniec tego rozdziału.

¹⁰⁹ Por. M. Filipczuk, *Stanley Cavell Philosophical Literary Criticism. An Outline of Method*, „The Ignatianum Philosophical Yearbook”, t. 29, nr 2 (2023), s. 97–114. W jednym z wywiadów Cavell, wspominając wrażenie, jakie niegdyś zrobiły na nim *Dociekania* Wittgensteina, w sposób dla siebie charakterystyczny eksponując wątek osobisty, stwierdza: „Doświadczenie lektury *Dociekań* Wittgensteina było dla mnie czymś porównywalnym z lekturą Freuda wykładów o psychoanalizie. W obu przypadkach miałem wrażenie, że ten człowiek [Freud] mnie zna, że jego tekst do mnie przemawia (cyt. za: G. Borradori, „An Apology for Skepticism”, w: tejże, *American Philosopher, Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn*, Chicago 1994, s. 129).

W tekście *Freud and Philosophy* Cavell umieszcza twórcę psychoanalizy w głównym nurcie europejskiej tradycji filozoficznej, na tle szeroko pojętej tradycji niemieckiego idealizmu, dopatrując się pewnej konceptualnej analogii między ideami Freuda i filozofią Kanta. W swoim komentarzu do tej koncepcji Freuda Cavell zauważa¹¹⁰, że skoro Freudowskie Id jest tak samo niedostępne poznaniu jak postulowana przez Kanta „rzecz sama w sobie”, będąca jedynie pewnym poznawczym postulatem, w podobny sposób można zatem traktować również i konstrukt wiedeńskiego psychiatry, dodatkowo upodabniający się tutaj do pojęciowej konstrukcji Kanta za sprawą faktu, że w koncepcji Freuda Id, podobnie jak Kantowska „Ding-an-sich” jest – czy też ma być – czymś nieuwarunkowanym, niepodlegającym oddziaływaniu, czymś co samo jest źródłem wszelkiego oddziaływania¹¹¹.

Jednak pomimo powyższej, dość oczywistej analogii, jak zauważa Cavell, sam Freud zdecydowanie dystansował się wobec jakichkolwiek prób zrównywania własnych koncepcji z filozofią (nie tylko Kantowską):

Freud przez całe swoje zawodowe życie odżegnuje się od filozoficzności, co wydaje mi się gestem nieco przesadzonym, a jego szkodliwość dopiero zaczyna się uwyrażać w całej pełni. Przywołam tutaj tylko jedną z tych asocjacji, w kontekście których widać niejednoznaczność [Freuda]. Mowa o tym fragmencie Rozdziału czwartego książki *Marzenie senne*, w którym autor wyodrębnia „działanie dwóch sił psychicznych (czy też, jak moglibyśmy je opisać, nurtów bądź systemów)”. Następnie powiada: „Rozważania te mogą sprawiać wrażenie [feeling], że objaśnianie marzeń sennych pozwoli wyciągać wnioski na temat struktury naszych władz mentalnych – *czego na próżno spodziewalibyśmy się po filozofii*” [kursywa moja – MF]. Zważywszy na fakt, że Freud wspomniane wrażenie zdaje się podzielać w niezwykle, kończącym wspomnianą książkę Rozdziale siódmym, na który składa się cały szereg spekulacji teoretycznych, korespondujących z jego dość wczesnym, opublikowanym pośmiertnie „Projektem naukowej psychologii” – niejednoznaczność przytoczonej uwagi [Freuda] wydaje się uderzająca. Można ją odczytywać, i wedle mojej wiedzy tak właśnie czyniono, w następujący sposób: *daremnność wyczekiwanej filozofii należy zastąpić pozytywną pracą czegoś innego, nazwijmy to psychoanalizą (która może, choć nie musi okazać się „naukową” psychologią)* [kursywa moja – MF] (...) jednak uwagę tę można również interpretować w taki oto sposób: filozofia znajduje swe spełnienie w formie

¹¹⁰ Zob. S. Cavell, *Freud and Philosophy. A Fragment*, „Critical Inquiry”, t. 13, nr 2, The Trial(s) of Psychoanalysis (Winter, 1987), s. 391.

¹¹¹ Zob. tenże, *A Pitch of Philosophy...*, s. 147–148. Por. P. Dybel *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1996, s. 51 i nast.

psychoanalizy. To zaś, że ta jej forma może zniweczyć wcześniejsze postacie przyjmowane przez filozofię, nie stoi na przeszkodzie, by psychoanalizę potraktować jako pewnego rodzaju filozofię¹¹².

W Cavellowskiej interpretacji dokonanej przez Freuda negatywnej diagnozy kondycji filozofii jako dyscypliny poznawczo bezwartościowej jeśli idzie o analizowanie psyche, Cavell mówi o pochodzącym z wczesnego etapu twórczości Freuda, będącym wyrazem, jak ją sam nazywa, tendencji „obiektywizującej”, projekcie stworzenia „psychologii naukowej”, która mogłaby posłużyć za remedium na niedostatki poznawcze filozofii. Powtarza się tu również niski w opinii Freuda status filozofii jako dyscypliny „naukowej”, o czym Cavell wspomina w innym miejscu¹¹³. Według Cavella nie wszystko wszakże wydaje się stracone: wspomniana przezeń „niejednoznaczność” Freuda w analizowanej kwestii polega bowiem na tym, że niewydolną poznawczo filozofię można w świetle przytaczanych uwag Freuda nie tyle uznać za bezwartościową, ile raczej należałoby ją uznać za swoistą formę psychoanalizy, czy może raczej na odwrót: to właśnie psychoanalizę Cavell proponuje pojmować „jako pewnego rodzaju filozofię”, co myśl samego Freuda zdaje się dopuszczać przy proponowanym odczytaniu¹¹⁴.

Warto w tym miejscu zauważyć, że niezależnie od powyższej propozycji zbliżenia psychoanalizy i filozofii pełna napięcie dialektyczna sieć wzajemnych powiązań i różnic dzielących obydwie nie przestaje być czymś problematycznym również i dla samego Cavella, który niejednokrotnie kwestionuje próby utożsamiania obu dyscyplin, ich punktu wspólnego dopatrując się jednak w elemencie terapeutyczności obecnym zarówno w psychoanalizie, jak i samej filozofii, nawet jeśli terapeutyczność w przypadku każdej z nich oznacza coś odmiennego.

3. Psychoanaliza i autobiograficzność

Innym punktem zbieżnym filozofii i psychoanalizy byłaby według samego Cavella paradoksalna relacja łącząca każdą z nich ze wspomnianą narracyjną formą dyskursu, jakim jest przywołana wcześniej *autobiograficzność*. Ta paradoksalna relacja polegałaby na

¹¹² S. Cavell, *Freud and Philosophy...*, s. 387. Identyfikację tę Cavell utrzymuje w mocy również w kontekście omawiania zagadnienia terapii. Zob. S. Cavell, *Little Did I Know...*, s. 413. Por. jednak S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's...*, s. 215 inast.

¹¹³ Por. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 474.

¹¹⁴ Por. S. Cavell, *Little Did I Know...*, s. 234.

oficjalnie podzielanej przez obydwie niechęci do autobiograficzności, a zarazem – zdaniem Cavella – nieodzowności tej ostatniej zarówno dla psychoanalizy, jak i dla filozofii.

I tak przedstawicielom typowo akademickiej filozofii, jak pisze Cavell, autobiograficzność jawi się jako coś nazbyt osobistego¹¹⁵. Z kolei reprezentantom głównego nurtu psychoanalizy wydaje się ona czymś nazbyt osobistym [„personal”] w *niewłaściwym sensie* tego określenia. Być może zdiagnozowana przezeń trudność polega na tym – choć Cavell w charakterystyczny sposób operuje tu ekwiwokacją¹¹⁶ – że autobiografia uprawiana jest z perspektywy mistyfikującego i maskującego swą własną historię ego, czy raczej jego literackiego odpowiednika/obrazu, poddanego rozmaitym presjom kulturowym i przesyczonego określonymi konwencjami, w tym również pisarskimi, a więc narzuconymi przez formę, jaką jest sama autobiografia rozumiana jako gatunek literacki.

Istnieje wszakże – jak już wspomniałem – pewien znaczący nurt psychoanalityczny, którego przedstawiciele nie odzęgują się od pewnego rodzaju autobiograficznej narracyjności i w ramach którego psychoanaliza traktowana jest nie tyle jako nauka, ile raczej jako narzędzie tworzenia fikcji, równorzędnych z fikcją literacką – tyle że w funkcji autoterapeutycznej. A choć Cavell nie poświęca w swych rozważaniach miejsca tak pojmowanej psychoanalizie, to jednak jego własne koncepcje wydają się dość zbieżne z podejściem do owych zagadnień, jakie prezentuje w swoich tekstach i ujęciach przywołany już wcześniej Hillman, główny przedstawiciel tego nurtu psychoanalitycznego¹¹⁷.

Psychoanaliza – zauważa Hillman – jest dziełem imaginatywnej narracji przynależącej do dziedziny *poiesis* [gr. wytwarzanie – MF] (...) co rozumiem jako przekształcanie imaginacji w słowa (...). Przy takim założeniu „psychologia duszy jest także psychologią imaginacji, która nie odwołuje się ani do fizjologii mózgu, ani do lingwistyki strukturalnej, ani do analizy zachowania, lecz do procesów imaginacji. Innymi słowy chodzi o psychologię, która zakłada istnienie *poetyckiej bazy umysłu*” [podkreślenie moje – MF]¹¹⁸.

Przy takim założeniu medyczny „żargon naukowy” nie jest już więc ani jedyną prawomocną, ani uprzywilejowaną formą dyskursu, nie wyznaczając podstawowego języka opisu, poznawczo górującego nad językami alternatywnymi, lecz staje się on raczej pewną „formą przebrania” dla poetyckiej fikcji, zastosowaną w celu unaukowienia, a więc

¹¹⁵ S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 4 inast.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Zob. J. Hillman, *Uzdrowiające fikcje*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2016, s. 10–16.

¹¹⁸ Tamże, s. 10–11.

uprawomocnienia tejże poetyckiej fikcji¹¹⁹. Freud jawi się z tej perspektywy jako badacz-pisarz, którego zabiegi stylistyczne przywodzą na myśl, jak pisze Hillman, zabiegi formalne autorów „wiktoriańskich powieści” (...). Są to m.in.: „zwroty do czytelnika, przypominające o tym, co zostało powiedziane kilka stron wcześniej, przestrzegające go, że dany szczegół warto zachować w pamięci, ponieważ pojawi się on ponownie nieco później” itd¹²⁰. W rezultacie, konkluduje Hillman w zamieszczonym w swojej książce sfabrykowanym wywiadzie z Freudem¹²¹, w przypadku tego dzieła mamy do czynienia z przyodzianą w naukowy żargon koncepcją sytuującą się na styku – jeśli chodzi o stronę formalną – wpływu „trzech największych kierunków literackich XIX wieku: Heinego, Zoli i Mallarmego, jednoczących się ze sobą pod auspicjami starego mistrza Goethego”¹²². I – dopowiedzmy – jego ćwiczeń z autobiografii.

Hillmanowskie – zasadniczo literackie ujęcie psychoanalizy – znakomicie współgra z postulowanym przez Cavella wspomnianym na wstępie tej pracy prymatem głosu w filozofii, a więc prymatem tego co osobiste i indywidualne. Przy takim rozumieniu również subiektywność staje się pełnowartościową formą poznania – i to zarówno dla samego mówiącego, jak i jego słuchacza. Szczególnego znaczenia nabiera okoliczność, że sytuacja psychoanalitik-pacjent pozwala mówiącemu wypowiadać takie refleksje i obserwacje, których wcześniej on sam sobie nie uzmysławiał i których pełną świadomość osiąga dopiero z chwilą ich wyartykułowania. Według Cavella świadczy to o mocy sprawczej i skuteczności takiej metody¹²³. Ta zaś pozwala poddawanemu psychoanalizie snuć autotematyczne narracje, „fundujące jego własne istnienie i utwierdzające je w opowieści, którą może on uznać za swoją”, nawet jeśli związany z tym lęk przed zdemaskowaniem i rozpoznaniem sprawia, że w każdą taką opowieść nieuchronnie wpisane jest wyparcie¹²⁴.

¹¹⁹ Tamże, s. 12 i nast.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Ten apokryficzny wywiad pochodzi z opublikowanego w 1934 roku tekstu Papiniego „An interview of Professor Freud” cyt. za: J. Hillman, *Re-wizja psychologii*, tłum. W. Korpanty, Warszawa 2015.

¹²² Tamże, s. 10.

¹²³ Por. uwaga Cavella, który w *Disowning Knowledge* stwierdza w nieco innym kontekście: „Dramaty Szekspira, podobnie jak i Freuda [sic!], niejako nakazują nam [propose our coming] dochodzić do wiedzy o czymś, czego nie możemy tak po prostu nie wiedzieć – podobnie jest w przypadku filozofii” (cyt. za M. Fischer, *Stanley Cavell and Literary...*, s. 153). W tym też najpełniej wyrażałby się sokratejski rys takiego filozofowania.

¹²⁴ J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje...*, s. 78.

Dlatego też w opinii Hillmana „psychoterapia od samego początku zabrała się za uzdrawianie pamięci. Jednym zaś z jej kluczowych kroków jest „uleczenie pamięci (...) poprzez rozpoznanie prawdziwej natury wspomnień – [ich] natury obrazów. [Tak oto] uzdrawiana pamięć zamienia się w imaginację. (...)”¹²⁵. Innymi słowy, z powyższego można wyciągnąć wniosek, że najgłębszy fundament istnienia jednostki ma charakter wyobrażeniowy.

Przywołane ujęcie w pełni harmonizuje z dowartościowaniem autobiograficznej narracyjności, jakie prezentuje Cavell,¹²⁶.

Jak zauważa z ironią nieco dalej w cytowanym tekście, mogłoby się wydawać, że filozofia ma wszelkie powody – uprawomocnione tradycją historyczną, a więc szeregiem nazwisk filozofów, którzy tak właśnie postępowali – by autobiograficzności się wystrzegać, aspirując do tego, by przemawiać na sposób konieczny i powszechnie obowiązujący¹²⁷. Jednakże ci sami filozofowie, przemawiający w majestacie prawd obiektywnych, kiedy indziej pozostawiają nas z całą sekwencją obrazów ukazujących ich samych zanurzonych w żywiole codzienności, niejako przygotowując czytelnika do przyjęcia nieodzowności wymiaru autobiograficznego. To zaś skłania do wniosku, że wymiar ten nie jest jedynie anegdotyczny, lecz również, a może przede wszystkim filozoficzny, pozwalając – nieraz wbrew deklaracjom owych autorów – głębiej wnikać w ich myśli i lepiej te myśli uchwycić¹²⁸.

Wydaje się, że jest tak w przypadku samego Cavella. Wychodząc od dość abstrakcyjnych rozważań wypełniających stronicę jego rozprawy doktorskiej, przekształconej następnie w *The Claim of Reason*, dzieło będące punktem wyjścia dla dalszej ewolucji myślowej autora, w kolejnych swoich pracach w coraz wyrazistszy sposób obiera on styl filozofowania utrzymanego w tonie dość osobistym. Czyni na przykład częsty, metodologicznie uprawniony użytek z wątków autobiograficznych właśnie, którymi raz po raz przeplata nawet najbardziej abstrakcyjne rozważania. Ostatnim zaś dziełem Cavella, jak się wydaje nieprzypadkowo, jest obszerna autobiografia intelektualna, pełna wspomnień, obrazów z dzieciństwa i autotematycznych komentarzy do własnej twórczości. Utrzymana jest przewrotnie w duchu

¹²⁵Tamże, s. 79.

¹²⁶ S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 10.

¹²⁷ Nieco wcześniej Cavell zauważa: „Philosophers who shun the autobiographical must find another route to philosophical authority ... („logic, as Kant says, is such a route”). S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 8.

¹²⁸ Zob. tamże, s. 3.

sokratejskim, jak gdyby z naciskiem na to, że ostatecznie niewyczerpany poznawczo jest nie tylko świat zewnętrzny, ale również – a może przede wszystkim – wypełnione poszukiwaniami samowiedzy życie samego piszącego. Nieprzypadkowo też nosi tytuł *Little Did I Know*¹²⁹. Dlatego można jak sądzę zaryzykować tezę, że Cavell jest jednym z nielicznych filozofów, którzy z autobiograficzności nie tylko czynią użytek, lecz również podejmują nad nią systematyczny namysł, czynią to zaś nie w celu zyskania rozgłosu, lecz traktując ją jako pewną formę uprawiania filozofii, co można prześledzić w całym dziele tego autora. Jest to zbieżne z Cavellowskimi strategiami zmierzającymi do samopoznania, a więc i wymierzonymi w sceptycyzm. Jednak autobiografia nie służy tylko jej autorowi jako pewne narzędzie poznawcze, ale również czytelnikom formy autobiograficznej – a zatem Innemu.

Unikatowość ludzkiego bytu, jego odrębność i osobność, będące również – o czym mowa w dalszej części pracy – źródłem jego tragiczności mają bowiem charakter paradoksalny. Będąc udziałem każdego z nas, sprawiają zarazem, że pokonując postawę sceptycznego Uniku [Avoidance] stajemy się zdolni do empatii, a więc do, opartego na zdolności odczuwania i władzy wyobraźni, uczestnictwa w losie Innego.¹³⁰ To zaś sprawia, że autobiograficzność okazuje się narzędziem poznawczym umożliwiającym czytelnikowi wykroczenie poza sceptycyzm i utwierdzenie się w postawie Uznania [Acknowledgment], nawet jeśli ma ona charakter zapośredniczony. Tym samym możliwe staje się intymne, obcowanie z autorem tekstu i jego światem wewnętrznym, utożsamienie się z owym światem i empatycznym z nim rezonowanie.

Jak to ujmuję sam Cavell, świadomie wpisując się w tradycję uprawiających ten gatunek autorów dzieł filozoficznych, od Augustyna po Rousseau, „autobiograficzny wymiar filozofii jest nieodłączny od jej aspiracji, *by przemawiać w imieniu tego co specyficznie ludzkie* [kursywa moja – MF].

Filozoficzny zaś wymiar biografii polega na tym, że to co ludzkie jest reprezentatywne, a zatem podlega imitacji. To właśnie na tym że każde życie stanowi exemplum wszystkich innych, ich paraboliczną figurę – polega ludzka powszechność/pospolitość [commonness], nierozłącznie związana z *odżegnywaniem się*

¹²⁹ W ten sposób zostaje też autobiografia jako gatunek przez samego Cavella w pewnej mierze zakwestionowana jako przedsięwzięcie poznawcze wysoce problematyczne: człowiek do końca pozostaje dla samego siebie zagadką. Wniosek ten wolno chyba uznać za jeszcze jeden sokratejski rys myśli Cavella.

¹³⁰ Por. LaRocca, „Autophilosophy” w: *Inheriting Stanley Cavell...*, s. 286. Por. też T. Moi, „Philosophy and Autobiography”, w: tamże, s. 269–275.

[kursywa moja – MF] od wszelkiej powszechności i pospolitości”¹³¹. A ponieważ w ten sposób każdy utwierdza się w swej odrębności osobności, stają się one – co paradoksalne – fundamentem głębszej wspólnoty łączącej przedstawicieli naszego gatunku, Innymi słowy, w ten sposób rodzi się wspólnota bazująca na uczuciu empatii łączącym mnie z Innym, istniejąca mimo mojej i jego osobności i odrębności - a może właśnie dzięki nim. Wszak mogę z nimi empatyzować, gdyż i ja mam poczucie, że jestem osobnym, odrębnym bytem. Istotna jest tu zwłaszcza owa paradoksalna wspólnota odrębności, jak się okaże, kluczowa dla przezwyciężenia sceptycyzmu w obcowaniu z Innym, o czym więcej w przedostatnim rozdziale tej pracy w kontekście Cavellowskiej filozofii teatru.

Wspomniana praktyka przemawiania w imieniu tego co specyficznie ludzkie”, a więc pewnego rodzaju egzemplaryczność indywidualnego głosu, rozlegającego się jako głos Everymana, jednostki pospolitej, a zarazem wyjątkowej i niepowtarzalnej, rodzi również problem *reprezentatywności* owego autobiograficznego głosu. Ściśle też łączy się, jak zauważa jeden z komentatorów, z wymiarem metodologicznym rozważań Cavella, który nigdy nie przyznaje prymatu poznawczego jakiemuś wyobcowanemu „Ja”, „Ja” wyizolowanemu – choć problem wyalienowanej podmiotowości jest jednym z jego głównych problemów. I chociaż Cavell w przywołanej autobiografii ukazuje swoje dzieciństwo, jako samotne, wyobcowane ze świata rówieśników –to jednak analizuje relację, w jakiej „Ja” pozostaje względem „My” w kontekście *uroszczeń do obiektywizmu, wysuwanych przez filozofa na gruncie krytycznej analizy reprezentatywności („my”) własnych osądów*” [kursywa moja – MF]¹³². To odsyła nas do kolejnej kwestii.

4. Autobiografia i estetyczność. Problem obiektywności sądów estetycznych.
Estetyczność, literatura, budowanie wspólnoty.

¹³¹Tamże, s. 10–11. Por. S. Cavell, *The Pitch of Philosophy...*, s. vii. Z kolei we wspomnianej już biografii *Little Did I Know* Cavell w charakterystyczny sposób łączy kluczowe dla siebie dwa źródła inspiracji filozoficznej, myśl Wittgensteina, którego *Dociekania* nazywa autobiografią intelektualną, czy też pewnym mającym skondensowaną formę skrótem autobiografii – z myślą Austina. S. Cavell, *Little Did I Know...* Por. tegoż, *The Claim of Reason...*, s. 168–191; por. G. Hagberg, *Describing Ourselves. Wittgenstein and Autobiographical Consciousness*, Oxford 2008, s. 65 inast.

¹³²Gould, ‘Voice and Method in the Work of Stanley Cavell’, *Conversations*, no. 1 (2013): 4–5. Wątek ten przeanalizuję nieco dalej, w kontekście problematyki sądu estetycznego.

Szczególnej formy owego obiektywizującego i w tym sensie przełamującego sceptycyzm solipsystycznej jaźni przejścia od „Ja” do „My” w horyzoncie Cavellowskiej autobiograficzności dostarcza problematyka obiektywizmu sądów estetycznych, na którą zwraca uwagę Jochen Schuff, omawiający ten wątek myśli Cavella w powiązaniu z jego filozofią filmu zawartą w pracy *The World Viewed*.¹³³

Sam Cavell pracy *Pursuit of Happiness* w sposób najbardziej dobitny przedstawia ujęcie problemu krytyki filozoficznej danego dzieła literackiego, pojętej jako swego rodzaju rozszerzenie *formuły konwersacji*. Dostarcza ona niejako klamry spajającej – czy też poszerzającej – formułę autobiografizmu o sferę doświadczenia estetycznego, w szczególności obcowania z tekstem literackim i filmowym. Stwierdza tam Cavell rzecz następującą:

Zainteresowanie się danym obiektem [estetycznym] oznacza zainteresowanie się własnym doświadczeniem owego obiektu – w rezultacie analizowanie i uzasadnienie własnego zainteresowania filmem oznacza [dla mnie] uzasadnienie i obronę *zainteresowania moim własnym doświadczeniem* [kursywa moja – MF] w tych chwilach mojego życia, gdy oddawałem się takim zajęciom. To zaś w moim przekonaniu oznacza obronę krytyki jako swoistego procesu – o ile w ogóle można ją tak pojmować, co czynię *ja sam* – będącego pewnego rodzaju naturalnym przedłużeniem dalszym rozmowy¹³⁴.

W takiej „obiektywizującej” przedmiot zainteresowania estetycznego rozmowie, polegającej na wyłuszczeniu swoich, popartych stosowną argumentacją, opinii wartościujących, subiektywnie doświadczające „ja” staje się *podmiotem* doświadczenia estetycznego. Tym samym wydawany przez nie osąd nieuchronnie podlega obiektywizacji: subiektywna podmiotowość zastąpiona zostaje instancją intersubiektywną – desygnowaną jako zbiorowe „my”, funkcjonujące jako podmiot sądów estetycznych i aspirujące do dyskursywizacji rozstrzygnięć w sferze smaku. W ten sposób czysta subiektywność sądu estetycznego ustępuje miejsca aspirującemu do obiektywizmu osądowi – krytyki sztuki i filozofii sztuki – w sposób prekursorski opisanemu w *Krytyce władzy sądzenia* Kanta.

Tym wszakże co wydaje się tutaj najbardziej interesujące, nie jest sam proces formowania się miarodajnej władzy sądzenia, a więc wydawania obiektywnie wiążącego sądu

¹³³ J. Schuff, *Aesthetics and Autobiography in Cavell*, "Estetika: The Central European Journal of Aesthetics" LVII/XIII(2)/2020, s. 151.

¹³⁴ S. Cavell, *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts, and London 1979, s. 7.

estetycznego na temat dzieła¹³⁵, lecz to, jaką *funkcję* pełni on we wspomnianym procesie obiektywizacji doświadczenia estetycznego potraktowanego jako narzędzie Acknowledgment, *samopoznania* i namysłu nad samym sobą, a więc świadomą podmiotowością. Innymi słowy, tym, co najbardziej interesujące, staje się funkcja poznawcza owego sądu w sferze autobiograficznie ugruntowanego doświadczenia estetycznego. Stąd też szczególna rola przeżyć estetycznych oraz ich rola jako źródła formowania się świadomego ja¹³⁶.

Obcowanie z literaturą staje się dla podmiotu kanwą dla podejmowanych przezeń prób *samorozumienia i samookreślenia* - a tym samym antyseptyckiej konfrontacji z samym sobą poprzez obiektywizację spotkania z sobą – w kontekście percypowanego dzieła. Zdecydowanie wykraczają one poza samą tylko kwestię kształtowania smaku, rodząc pytania o *moją* relację względem dzieła, o mój doń stosunek, o to, co dostarcza przesłanek do tegoż dzieła zakwestionowania. Tym samym, poprzez edukację estetyczną, czy artystyczną, mamy tu do czynienia z procesem kształtowania się jaźni, z procesem pogłębiania stosunku do samego siebie.

Szczególnie istotna w całym tym procesie wydaje się okoliczność, że aby móc wykroczyć poza obszar niezwerbalizowanych przeżyć jednostki doświadczenie estetyczne domaga się, powtórzmy, obiektywizacji estetycznej. Tylko dzięki niej bowiem możliwe staje się samopoznanie. Piszący musi więc własną subiektywność uzewnętrznić w dyskursie. To zaś uwypukla nie tylko doniosłość, jak pisze Cavell, „ulotnych chwil i poszczególnych fragmentów mojego życia”¹³⁷, ale również doniosłość tego, że początkiem wszelkiej działalności krytycznej są jedynie formy doświadczenia dające się *zobiektywizować i upublicznić*, a więc formy nieuchronnie mające – jako akty komunikacji – charakter *społeczny*, i z tej przyczyny mogące w istotnym stopniu przyczynić się do ukonstytuowania

¹³⁵ Sam Cavell kwestionuje ją jako dość wątpliwą. Zob. Cavell, “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, w: tegoż, *Must We Mean...*, s. 93–95), w innym miejscu stwierdzając, że filozofia okazuje się w gruncie rzeczy bezradna, gdy idzie o niepodważalne i niepodlegające dalszemu kwestionowaniu dowodzenie (proving) trafności owych osądów estetycznych, a to za sprawą nieistnienia bezdyskusyjnie racjonalnych i w tym sensie powszechnych kryteriów sformułowania takiego niepodważalnego osądu w sferze smaku, którego uroszczenia ostatecznie sprowadzają się do jeszcze jednej, tym razem ukrytej za fasadą fałszywych uroszczeń do powszechności, formy dogmatyzmu. S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 96.

¹³⁶ Por. J. Schuff, *Cavell's Aesthetics...*, s. 154.

¹³⁷ Dlatego, jak słusznie zauważa Schuff, „Cavell jest zainteresowany autobiograficznością jako pewnym środkiem umożliwiającym wydobyć prawdy z tego co efemeryczne oraz ze sfery pamięci – w jej pracy rekonstruowania tego co minione. Por. J. Schuff, *Cavell's Aesthetics...*

podmiotowości, której tożsamość zakorzeniona jest w narracjach ugruntowanych w życiu zbiorowości, również stanowiąc pewien społeczny konstrukt.

Jak trafnie podsumowuje ten wątek Mulhall,

odrywając się od czystej sprawozdawczości własnego wąsko pojętego doświadczenia subiektywnego i zyskując narzędzia służące do obiektywizacji osądu jednostka (...) [jednostka] zaczyna podlegać procesom inkulturacji, do czego ostatecznie wydają się sprowadzać procesy poszerzania indywidualnej perspektywy i wrażliwości¹³⁸.

Kluczowe znaczenie ma tutaj fakt, że sfera jednostkowa oraz sfera społeczna nie znajdują się względem siebie w opozycji. Mamy tutaj raczej do czynienia z dopełniającymi się w dialektycznej interakcji dwoma wzorcami odczuwania i wartościowania, z których każdy w rezultacie owej interakcji ulega istotnemu wzbogaceniu i rozwinięciu¹³⁹. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z dialektyką zewnętrżność/wewnętrzność, ich płynnym w siebie wzajemnym przechodzeniem, co stanowi model funkcjonowania jednostki w świecie społecznym, będący koniecznym warunkiem samopoznania.

Samopoznanie jest bowiem możliwe jedynie na gruncie obiektywizacji doświadczenia dzieła również i dlatego, że tylko poprzez zinternalizowanie tego co zewnętrzne, zaczynamy spoglądać na samych siebie tak, jak spoglądamy na innych. To zaś nasuwa znaną argumentację Wittgensteina za nieistnieniem wewnętrzności jako wyizolowanej, odrębnej od życia społecznego sfery „ja”, na powrót odsyłając nas do kwestii sceptycyzmu.

To co publiczne i intersubiektywne staje się bowiem w kontekście edukacji czy inkulturacji estetycznej, jaką postuluje Cavell, nieodzownym warunkiem tego co subiektywne – poznanie i obiektywizacja możliwe stają się dopiero wtedy, gdy samych siebie zaczynamy ujmować jak gdyby z zewnątrz, jako jeden z wielu możliwych podmiotów. Tym samym odrzucony zostaje pokutujący w tradycyjnej filozofii mit uprzywilejowanego dostępu do własnej subiektywności¹⁴⁰.

¹³⁸S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's...*, s. 53; por. tamże, s. 50–52.

¹³⁹Tamże, s. 50–51.

¹⁴⁰Por. S. Cavell, „Kierkegaard on Authority and Revelation” w: tegoż, *Must We Mean...*, s. 173.

Taka perspektywa Cavella współgra z Wittgensteinowskim zanegowaniem prywatności jako umożliwiającej uprzywilejowany dostęp do własnej sfery wewnętrznej¹⁴¹. Wewnętrzność okazuje się jeszcze jedną fikcją, z istoty swej będąc tworem języka, ten zaś ma charakter publiczny. Moja subiektywność/podmiotowość jako sfera nieprzeniknionej dla świata zewnętrznego prywatności, a więc tajemnicy, do której mam uprzywilejowany dostęp, traci swój dosłowny sens i jawi się wyłącznie jako pewna metafora¹⁴². Spełniająca funkcje obiektywizujące estetyka w takim procesie formowania się owej podmiotowości odgrywa, jak się okazuje, rolę niezastąpioną.

5. Autobiograficzność i autofilozofia. Funkcje eseju.

Szeroko rozumiana autobiograficzność jako pewna forma autorefleksji na płaszczyźnie metodologii filozoficznej odsyła nas w myśli Cavella do kolejnej, związanej z powyższym, cechy stylu filozoficznego tego autora, który za Davidem LaRocca można by określić mianem autofilozofii¹⁴³.

Zdaniem tego badacza polegałaby ona na mechanizmie perseweracji, na ciągłym powracaniu Cavella do określonych motywów własnej refleksji filozoficznej, podejmowanych wciąż na nowo i z coraz to nowej perspektywy. Sam Cavell w jednej ze swoich niezliczonych prób autocharakterystyki tak o tym pisze:

Obecność znaczących i zaskakujących antycypacji [przyszłych wątków] rozumiem tak oto, że sygnalizują one coś specyficznego na temat sposobu formowania się przestrzeni dla moich myśli, co na sposób negatywny można by wyrazić jako świadomość tego, że nigdy nie jestem w stanie osiągnąć tego, o co mi chodzi – czy może lepiej: uchwycić tego, o co mi chodzi – za pierwszym razem. W rezultacie, mimo wszystkich moich starań,

¹⁴¹ Por. G. Hagberg, "The Self, Reflected: Wittgenstein, Cavell, and the Autobiographical Situation" w: *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking After Cavell After Wittgenstein*, K. Dauber, W. Jost (red.), Evanston, Illinois 2003, s. 65.

¹⁴² Por. Wittgensteinowskie z ducha uwagi Cavella z *The Claim of Reason* tego dotyczące – fikcyjności opozycji zewnętrznosc/wewnętrzność. Por też dalszy rozdział o Cavellowskim odczytaniu *Leara*, gdzie jest o tym mowa w kontekście Szekspirowskiego sceptycyzmu.

¹⁴³ D. LaRocca, „Autophilosophy”..., s. 290. Por. też W. Rothman, „Cavell Reading Cavell” w: tegoż, *The Holiday in His Eye. Stanley Cavell's Vision of Film and Philosophy*, Albany, NY 2021, s. 107–108.

zawsze muszę do tego wracać. Ujmując to w aspekcie pozytywnym, mam tu na myśli świadomość, że idee filozoficzne odsłaniają to, co się za nimi kryje, jedynie stopniowo”¹⁴⁴.

Powyższy cytat częściowo obrazuje wyraźne w Cavellowskiej filozofii i pisarstwie wzajemne splatanie i zaplatanie tych samych, choć przy każdym kolejnym ujęciu wzbogacanych wątków w coraz to nowych konfiguracjach i układach, ciągle podejmowanie ich na nowo, jakby w nowej odsłonie i aranżacji. Nie ułatwia to zadania interpretatorowi myśli Cavella, która jest wiecznie *in statu nascendi*, wciąż się przeobraża i ewoluuje, jakby odmawiając przybrania ostatecznej, konkluzywnej postaci..

Dlatego też uprawnione, choć nieoczywiste, wydaje się skojarzenie pisarstwa Cavella z formą literacką, jaką jest eseistyka – chociażby z uwagi na analityczny charakter jednej i drugiej: francuskie słowo *essai* oznacza wszak „próbę”, „ćwiczenie”. Cechami narracji Cavella zbliżającymi ją do formy eseistycznej byłyby również pewne cechy strukturalne narracji, jaką posługuje się ten autor, obecne również u przedstawicieli eseju. Mam tu na myśli dygresyjność oraz „myślenie uskokami”, tak dobrze nam znane z eseistycznej twórczości Montaigne’a, autora istotnego dla Cavella również w kontekście zagadnienia sceptycyzmu¹⁴⁵.

Jak zauważa Max Bense,

eseistycznie pisze ten, kto traktuje rzecz eksperymentalnie, kto nie tylko bezustannie zmienia swój przedmiot, lecz tenże przedmiot podczas formowania lub podczas przekazywania własnych myśli znajduje lub odnajduje¹⁴⁶.

Ryzykując pewną przesadę, również w odniesieniu do pisarstwa Cavella można by pokusić się o stwierdzenie, że „atopiczności gatunku (wymykanie się każdemu kręgowi tematycznemu) daje się tutaj uniknąć jedynie wówczas, gdy za wartość organizującą uzna się *pewną koncepcję siebie*. (...) Dopiero gdy zauważymy, że w eseju mamy do czynienia z *projektem siebie* [kursywa moja – MF] mnogość niezbędnych elementów eseju zostaje

¹⁴⁴W. Rothman, „Cavell Reading Cavell...”, s. 105. Podobna strategia, strategia bezustannego powracania do tekstów Cavella, by studiować je wciąż na nowo i z coraz to nowej perspektywy, tym bardziej wydaje się wskazana i celowa w przypadku czytelnika tych tekstów.

¹⁴⁵ Por. M.J. DiSanto MJ, *Nothing if not critical: Stanley Cavell's skepticism and Shakespeare's 'Othello'*, "The Dalhousie review" 81(3)/2001. Por. też M. Filipczuk, *Szekspir i sceptycyzm...*

¹⁴⁶ Cyt. za R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 36.

wytłumaczona i zunifikowana”¹⁴⁷. Nawet jeśli przyjąć, że w przypadku Cavella chodziłoby nie tyle o bezustanną zmianę przedmiotu namysłu, ile raczej o ustawiczne oglądanie go pod coraz to nowy kątem i z coraz to nowej strony, by dzięki temu poszerzyć perspektywę, z jakiej jest on wciąż na nowo ujmowany – nawet przy takim założeniu nadal mielibyśmy tu do czynienia z pewną formą eksperymentu myślowego, skupiającego się przede wszystkim *na osobie samego piszącego*, a więc na jego spotkaniu z samym sobą za pośrednictwem tekstu.

Eksperyment ten polegałby zatem, jak to ujmuje Michel Foucault, na „modyfikującym oznajmianiu siebie”¹⁴⁸, a więc na podleganiu wewnętrznemu imperatywowi wyrażania siebie¹⁴⁹ przy jednoczesnym poszukiwaniu i aktywnym współtworzeniu prawdy o sobie: w akcie konstytutywnego dla podmiotu nieprzerwanego zapisu (*keeping writing*) modyfikacji podlega „ja” samego piszącego. Dlatego też esej niejako „rozgrywa się”¹⁵⁰ w modalności pisania jako pewnej czynności, której rezultatem, jak zauważa Sendyka, jest zapis „ostatecznie i ostentacyjnie subiektywny”, co wprowadzie kłóci się poniekąd z przyświecającym wszelkiej filozofii postulatem obiektywizmu, jednak daje się pogodzić z mniej rygorystycznym tego postulatu rozumieniem możliwym w kontekście poznawczego dowartościowania autobiografii¹⁵¹. Tak pojęte pisanie zyskuje zarazem pewien wymiar etyczny, poszerzając obszar teoretycznego namysłu o etycznie nacechowaną przestrzeń wewnętrznej wolności¹⁵². Tak oto autobiograficzne spotkanie z samym sobą nabiera wymiaru etycznego.

6. Autobiograficzność i Emersoniański perfekcjonizm.

¹⁴⁷Tamże, s. 48.

¹⁴⁸ M. Foucault, *What Is An Author*, przeł. D.F. Bouchard, London 1995, s. 149. Por. A. Nehamas, *What An Author Is*, „Journal of Philosophy”, t. 83, nr 11, Eighty-Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division. (Nov., 1986), s. 685–691. Tekst ten jest interesującą polemiką z tezami Foucaulta. W przypadku Cavella inicjalnym przejawem takiego „modyfikującego oznajmiania siebie” byłby symbolizujący akt narodzin Cavella-pisarza, jakim było przyjęcie przezeń przybranego nazwiska. Zob. S. Cavell, *Little Did I Know...*, s. 202.

¹⁴⁹Por. S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 6 inast.

¹⁵⁰ Przy założeniu, że jak chcieli strukturaliści, pisanie jest pewnego rodzaju grą prowadzoną w obrębie synchronicznie ustrukturyzowanego systemu znaków, jakim jest pismo. Por. R. Barthes, *Image, music, text*, przeł. S. Heath, New York 1977, s. 144–148.

¹⁵¹ Por. R. Sendyka, *Nowoczesny Esej...*, s. 47

¹⁵² Por. przywołany wcześniej cytat z S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 6, gdzie mowa o tym, że „filozofowanie wiedzie ku wyzwoleniu duszy”.

Otwarcie się przestrzeni owej wewnętrznej wolności, stanowiące, jak można się domyślać, właściwy cel aktywności pisarskiej, tak jak ją pojmuje Cavell, możliwe dzięki samopoznaniu, jakiego źródłami stają się autobiograficzność i autoanaliza, otwiera u Cavella doniosły obszar, jakim jest sfera etyczności, również mająca silnie antyseptycką wymowę.

Pisarska autokreacyjność w nieuchronny sposób posiada bowiem wymiar etyczny, nasuwając pytanie nie tylko o to, kim mogę się stać, ale również o to, kim stać się *powinienem*. Odsyła nas to do kolejnego istotnego dla Cavella źródła inspiracji filozoficznej, jakim w kontekście kształtowania się podmiotowości jest dlań – nie tylko w kontekście autobiografii – koncepcja perfekcjonizmu Ralph Waldo Emersona¹⁵³.

W ujęciu Cavella doktryna ta jest pewną formą samorealizacji w życiu moralnym, potraktowanym jako pewna organiczna, spójna całość – na jaką natrafiamy w pismach Emersona, postulującego ideał „doskonałości nigdy nie urzeczywistnionej”, co Cavell określa mianem „Perfectibility”. W takim ujęciu *Perfectibility* wyznacza horyzont z definicji niemogących znaleźć zwieńczenia, podejmowanych przez jednostkę wysiłków zmierzających do wykroczenia poza siebie, co jest procesem w istocie nieskończonym i wpisującym się w Emersoniańską formułę „*infinitude of as a private man*”¹⁵⁴.

W takim ujęciu Emersoniański ideał samodoskonalenia wydaje się niespełnialny: można się doń jedynie zbliżać, choć nawet i to okazuje się problematyczne: cel takiego dążenia podejmującej trud samodoskonalenia jednostki w istocie daje się wyznaczyć jedynie jako pewien umowny ideał, który w mairę zbliżania się doń ulega przesunięciu, upodabniając się w tym do linii horyzontu.

W rezultacie, można by zaryzykować stwierdzenie, to właśnie proces samorozwoju i wykraczania poza siebie wydaje się najważniejszą charakterystyką podmiotowości, tak jak ją pojmuje Cavell i odczytywany przezeń Emerson.

Wraz z Emersoniańskim perfekcjonizmem filozoficzno-literacki projekt Cavella z obszaru abstrakcyjnej *theoria* wykracza w obszar *praxis*, odsyłając nas na powrót do

¹⁵³ Zob. S. Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford 2003. Por. też G. Hagberg, „The Self, Reflected”..., s. 66 inast.

¹⁵⁴ Por. N. Saito, *The Gleam of Light Moral Perfectionism and Education in Dewey and Emerson*, Fordham University Press 2005; T. Gould, *Hearing Things...*

kluczowego dla Cavellowskiej filozofii zwyczajności, filozofii świata, jaki napotyka umysł, „w naturalnym nastawieniu” a więc niezanurzony w żywiole filozofii¹⁵⁵.

Być może na tym właśnie gruncie – nie starając się go rozstrzygnąć w tym miejscu, pozostawmy to pytanie otwartym – a więc na gruncie Emersonowskiego perfekcjonizmu możliwe staje się częściowe, bo czysto praktyczne, przewyciężenie problemu sceptycyzmu, niemającego, jak Cavell wielokrotnie stwierdza, zadowalającego rozwiązania na drodze czysto intelektualnej¹⁵⁶.

Na tym etapie wyводу, dysponując stosownymi narzędziami filozoficznymi i metodologicznymi, a także mając zarysowane główne obszary problemowe Cavellowskiej filozofii literatury, możemy już zastanowić się nad istotą sceptycyzmu w wymiarze literatury [literary skepticism] w Cavellowskich odczytaniach dramatu Szekspirowskiego. Najpierw jednak krótkie wyjaśnienie¹⁵⁷.

U Cavella można wyróżnić dwa sensy pojęcia sceptycyzmu. Sens nietechniczny, pokrótce zarysowany na wstępie tej pracy i dookreślany w kolejnych jej rozdziałach w kontekście duchotomii Uznanie/Unik oraz sens techniczny, ściśle epistemologiczny sens Cavellowskiego sceptycyzmu, jaki charakteryzuję poniżej.

W sensie technicznym Cavellowski sceptycyzm wywodzi się z Wittgensteinowskiego rozumienia tego terminu. Jednak w swoich rozważaniach prowadzonych w obszarze filozofii literatury Cavell posługuje się terminem „sceptycyzm” w sensie słabszym, intuicyjnym i mającym konotacje głównie psychologiczne, czy psychoanalityczne (stąd też odnośne odczytania Szekspira, w których ten przede wszystkim sceptycyzm dochodzi do głosu, tak dobrze współgrają z psychoanalitycznymi nurtami interpretacyjnymi).

W obszarze swoich literackich Cavell posługuje się, jak widzieliśmy, owym słabym, nietechnicznym sensem sceptycyzmu (Acknowledgment – Uznanie Innego w jego odmienności, osobności). Jednak nawet ów słaby nietechniczny sens wywodzi się i jest pochodną drugiego, mocnego rozumienia sceptycyzmu, który w obszarze Cavellowskiej filozofii literatury ulega jak gdyby rozcieńczeniu, osłabieniu.

¹⁵⁵ Por. S. Cavell, *In Quest of The Ordinary...*, s. 3–27.

¹⁵⁶ Tenże, *The Claim of Reason...*, kwestii tej poświęcone są w szczególności część pierwsza i czwarta dzieła Cavella.

¹⁵⁷ Określenia Literary skepticism używam za M. Fischerem, zob. tegoż *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago 1989

Stąd też pewne wrażenie niejednorodności rozważań Cavella i swego rodzaju pęknięcia teoretycznego tej filozofii, która, usiłując łączyć w ramach jednego dyskursu tak różne i niewspółmierne obszary i języki (język epistemologii i język rozważań nad literaturą), nieraz sprawia wrażenie wewnętrznie niejednorodnej – co jednak niekoniecznie oznacza, że niespójnej.

W moich dotychczasowych rozważaniach, prowadzonych wokół Cavellowskiej filozofii literatury ów mocny sens sceptycyzm nie stanowił niezbędnego elementu wywodów. Jednak na tym ich etapie zasadne wydaje się przybliżenie epistemologicznych źródeł Cavellowskiego rozumienia sceptycyzmu jako takiego, gdyż ukazuje ono genezę sceptycyzmu również i w sensie Acknowledgment-Uznania, a więc jego słabszej wersji, występującej w kontekście wspomnianego *literary skepticism* [literackiego sceptycyzmu], o czym więcej w kolejnych rozdziałach pracy.

Warto też zaznaczyć, że umieszczając krótkie genetyczne objaśnienie pochodzenia sceptycyzmu przed przystąpieniem do analizy Cavellowskich odczytań Szekspira powtarzam niejako gest samego Cavella, który odnośny tekst – będący punktem wyjścia moich dalszych analiz, zatytułowany „Knowing and Acknowledging” i objaśniający przejście czy też zasadniczą sprowadzalność sceptycyzmu w sensie mocnym do sceptycyzmu w sensie słabym (a więc redukowalność Poznania do Uznania) – w swoim kluczowym zbiorze esejów *Must We Mean of We Say* zamieścił bezpośrednio przed tekstem poświęconym interpretacji szekspirowskiego *Leara*, jak gdyby sugerując nierozłączność, czy też wzajemne przechodzenie w siebie tych dwóch sensów sceptycyzmu.

Zanim więc przejdę do literackiego wymiaru Cavellowskiego sceptycyzmu, spróbuję pokrótce scharakteryzować genezę sceptycyzmu filozoficznego, na jaką natrafiamy u tego autora. Stosownego ujęcia tego tematu dostarcza tekst Richarda Rorty’ego i przeprowadzona w nim krytyka Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu krytyka ta jest zasadna i co z niej wynika.

W drugiej części poniższego rozdziału pokrótce przeanalizuję epistemologiczną genezę kluczowej dla Cavella, zarysowanej pokrótce na wstępie i przywoływanej w dotychczasowych wywodach dialektyki Uznanie/Unik [Acknowledgment/Avoidance]. W dalszej części pracy podejmuję próbę ich dalszego dookreślenia i rozjaśnienia na przykładzie Cavellowskich analiz literackich modeli sceptycyzmu, jakie konstruuje on w ramach swojej lektury szekspirowskiej.

Rozdział IV Cavellowska koncepcja sceptycyzmu

1. Krytyka Rortiańska i wynikające z niej wnioski

Tekst R. Rorty'ego zamieszczony w jego pracy *The consequences of pragmatism* wydaje mi się użyteczny, gdyż dobrze zarysowuje ramy problemowe zagadnienia Cavellowskiego sceptycyzmu, zaś szereg zarzutów w nim sformułowanych uważam za przekonujące. Dlatego warto poświęcić im nieco uwagi, by następnie krytycznie się do nich odnieść¹⁵⁸.

Rorty wyróżnia trzy sensy, jakie sceptycyzmowi nadaje Cavell w swoich rozważaniach – z pominięciem literaty skepticism, stanowiącego osobne zagadnienie, o którym będzie mowa w kolejnym rozdziale pracy – przede wszystkim w tej jego wersji, jaką odnajdujemy w jego opus magnum, *The Claim of Reason*. Są to:

- a) Tak zwany sceptycyzm zawodowych filozofów generowany przez coś, co Reid nazwał „teorią idei” (teorią umożliwiającą analizę percepcji w kategoriach bezpośrednich, niepowątpiewalnych danych zmysłowych.
- b) Kantowska i z ducha romantyczna wątpliwość odnośnie do tego, czy słowa, jakimi posługujemy się na co dzień, pozostają w jakimkolwiek związku ze światem, jakim jest on w rzeczywistości (światem „samym w sobie”).
- c) Będące naszym udziałem doświadczenie opisywane przez Cavella jako „widzenie samych siebie na zewnątrz świata, ujmowanego jako pewna całość (...), poczucie niepewności i arbitralności egzystencji, całkowitej przypadkowości i niekonieczności faktu, iż rzeczy mają się tak a nie inaczej (...) zaś cała rzeczywistość kurczy się oto do rozmiarów pomidora z przykładu filozofa, który oglądamy z jednej tylko strony”¹⁵⁹.

Mówiąc w pewnym uproszczeniu, u Cavella zdaniem Rorty'ego zdiagnozować można niedającą się w żaden sposób zasypać przepaść między a) sceptycyzmem w sensie trywialnym, wywodzącym się bezpośrednio z filozofii angielskiego empiryzmu, akcentującego problematyczność danych zmysłowych, danych percepcji oraz uwarunkowań naszej percepcji (nie widzę przedmiotu ze wszystkich stron jednocześnie, przez co moje

¹⁵⁸ R. Rorty, *Consequences of Pragmatism...*; s. 176–191.

¹⁵⁹ Tamże, ..., s. 179 – 180.

postrzeganie go jest niekompletne i niepełne) z jednej strony oraz sceptycyzmem w wersjach b) i c).

Sceptycyzm wywodzący się z b) tradycji kantowskiej miałby, jak można zgodzić się z Rortym, poważne implikacje poznawcze, których źródłem jest takie uwarunkowanie ludzkiego umysłu, że w nieuchronny sposób zabarwia on i zniekształca w swych aktach poznawczych rzeczywistość poza-umysłową, wskutek czego mocno problematyczne staje się już samo mówienie o jakimkolwiek świecie niezależnym od podmiotu poznającego. A wreszcie sceptycyzm w wersji c) byłby w powyższym ujęciu pewną konsekwencją (subiektywną, lecz niekoniecznie historyczną w sensie chronologii) sceptycyzmu w rozumieniu b), a mianowicie byłby on pewną egzystencjalną, a więc wpisującą się w sferę subiektywnego, będącego udziałem jednostki, poczucia absurdu istnienia i bezsensu świata – owego „chaosu”, o którym będzie mowa w Szekspirowskim „Otellu”, stanowiącego konsekwencję rozpoznania świata jako radykalnie obcego, poznawczo niezgłębianego i obcego.

Taką wizję w sposób modelowy i poddany filozoficznej refleksji, a opisaną przy użyciu środków dyskursu, jako pierwsi roztoczyli XX-wieczni egzystencjaliści, co jednak nie oznacza, że na poziomie przeczuć nie była ona, jak wspomniałem na wstępie tych rozważań, artykułowana wcześniej w wielkich dziełach sztuki dawnych czasów. W duchu tak rozumianego sceptycyzmu, o czym nieco dalej, można by również interpretować postawę sceptyczną Hume’a, czy samego Kartezjusza, w których postawie filozoficznej niektórzy autorzy dopatrują się pewnych rysów psychopatologicznych. W przypadku Hume’a czyni to, jak się wydaje, on sam – o czym będzie mowa w dalszej części pracy.

Można zaryzykować przypuszczenie, że taki sceptycyzm (w wersji c), pojęty jako pewne odczucie nierzeczywistości świata, czy jako poczucie wyobcowania i wyalienowania zeń jednostki jest w literaturze, nie tylko filozoficznej, obecny od zawsze – że w istocie jest on odwieczny jak sama literatura, jeśli potraktować ją jako zapis egzystencjalnych wątpliwości jednostki.

Wróćmy jednak do przywołanego passusu z Rorty’ego. Anegdotyczny przykład pomidora, na jaki powołuje się Rorty, pochodzi z pracy „Perception” H.H. Price’a¹⁶⁰. Ma on być – w zamierzeniu Cavella, tak jak je odczytuje Rorty – egzemplifikacją problematyczności i zawodności postrzegania zmysłowego. Każdy bowiem przedmiot oglądamy z jednej tylko

¹⁶⁰ H.H. Price, *Perception*, London 1964.

strony, nie zaś ze wszystkich naraz, ma rzekomo – w opinii sceptyka – dawać podstawę do zwątpienia w mocny status ontyczny tegoż pomidora, a więc i rzeczywistości w ogóle, mając tym samym według Price’a skłaniać do sceptycznych wniosków na temat poznawalności świata.

Tej dość trywialnej koncepcji postrzegania przeciwstawia Rorty dwie pozostałe: określaną przez siebie mianem romantycznej koncepcję trudności w opisie świata, jakie napotyka umysł (b), oraz koncepcję, którą Rorty określa mianem egzystencjalistycznej i której głównymi eksponentami w wieku XX byli wspomniani wcześniej autorzy skupieni wokół Sartre’a i szeroko rozumianego egzystencjalizmu.

Zasadnicza trudność i problematyczność koncepcji Cavella tkwi zdaniem Rorty’ego w pewnego rodzaju błędzie ekwiwokacji polegającym na bezzasadnym połączeniu sceptycyzmu trywialnego w rozumieniu a) z głębszymi i rodzącymi poważniejsze konsekwencje sensami tego pojęcia [b) i c)].

Nikt przy zdrowych zmysłach, zauważa Rorty – i trudno z takim wnioskiem się nie zgodzić – oglądając przedmiot z jednej tylko strony (co wszak wynika z praw perspektywy i określonej psychofizycznej konstrukcji ludzkiego aparatu percepcyjnego) nie wyciągnie z tego wniosków każących wątpić w trwałość świata. Dlatego według Rorty’ego za nieuprawnione, gdyż oparte na takim właśnie dość niedorzecznym pomieszaniu pojęć, należy uznać takie na przykład Cavellowskie ujęcie sceptycyzmu:

Kiedy widzę pomidora, wiele rzeczy może budzić moje wątpliwości. Mogę wątpić, czy to co widzę, to aby na pewno pomidor, nie zaś, dajmy na to, zręcznie pomalowany kawałek wosku. Mogę też wątpić, czy w ogóle istnieje jakikolwiek przedmiot fizyczny. Być może coś co mylnie wziąłem za pomidor było tak naprawdę jakimś odbiciem; być może padłem ofiarą halucynacji¹⁶¹.

Nieco dalej w tekście Rorty przywołuje kolejny fragment z Cavella, w którym czytamy:

Locke zdołał uniknąć sceptycyzmu tylko na pozór – dzięki roztargnieniu i angielskiej zdroworozsądkowości, Berkeley uniknął go dzięki swojej koncepcji Boga oraz szczególnej władzy umysłowej, a mianowicie intelektualnej „percepcji”. Negując istnienie tejże władzy, Kant uniknął sceptycyzmu za sprawą swoich światotwórczych kategorii; Hume dokonał tego – o ile w ogóle mu się to udało – dzięki swemu naturalnemu nastawieniu zakładającemu istnienie świata. Moore – dzięki swej zapiekłej [furious] zdroworozsądkowości. A wreszcie wszyscy ci, którzy słuchają w tej kwestii argumentów, traktują je jako odnoszące się do jakiegoś odkrycia dotyczącego świata – odkrycia o katastrofalnych konsekwencjach, gdyż

¹⁶¹ S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 218.

obracającego w perzynę wszystko to, co my wszyscy aż do teraz uważaliśmy za coś absolutnie niewzruszonego¹⁶².

„Argumentacja”, o której mówi Cavell w powyższym fragmencie, jak zauważa Rorty, jest tym samym co w przypadku wspomnianym powyżej: klasycznym argumentem Price’a, iż nie widzimy pomidora – czy jakiegokolwiek innej rzeczy – w całości. Gdy jednak idąc za tokiem owej argumentacji Cavell stwierdza, że jej konsekwencje są zgoła „katastrofalne”, to jest to zdaniem Rorty’ego intelektualny żart albo zwykły nonsens, ponieważ przejście od naszych percepcyjnych ograniczeń do egzystencjalnych zwątpień, konotowanych przez egzystencjalną „katastrofę”, jaką się tu zupełnie serio sugeruje, przejście takie, zauważa Rorty, jest najzwyczajniej nieuprawnione¹⁶³.

A mówiąc jeszcze inaczej, nie istnieje logiczne przejście od (czerpiącego głównie z ograniczeń naszej percepcji) sceptycyzmu tradycyjnej „filozofii angielskiej” w wydaniu wspomnianego już Price’a czy Locke’a – do sceptycyzmu kantowskiego, a tym bardziej do sceptycyzmu w wersji c), a więc egzystencjalistycznego czy egzystencjalnego poczucia chaosu, z jakim mamy do czynienia w tak właśnie odczytywanym przez Cavella „Otellu”.

Jak zauważa Rorty,

Jedynymi, którzy są egzystencjalnie przejęci niemożnością zobaczenia całego pomidora [w jednym akcie percepcji] są wykładowcy epistemologii, którzy usiłują zapobiec znudzeniu słuchaczy jakimś sensacyjnym chwytym. Kiedy tacy wykładowcy stają przed łatwowiernym [unstable] filozoficznym nowicjuszem, który w rzeczy samej ma poczucie, że problem percepcji pomidora ma katastrofalne konsekwencje – od razu (wraz z co bardziej niewrażliwymi słuchaczami) spieszą z zapewnieniem, że to „tylko filozofia”¹⁶⁴.

Dlatego też według Rorty’ego

Cavell musiałby nas przekonać, że sceptycyzm w wąskim sensie, w sensie mających rytualny charakter konwersacji profesorów filozofii (Greena z Bainem, Bradleya z Moore’em, Austina z Ayerem) istotny jest dla zrozumienia sceptycyzmu w jego głębszym, romantycznym sensie [wspomniany sens b)]. Cavell musiałby nam wykazać, że taki „sceptycyzm” to adekwatna nazwa impulsu, skłaniającego osobę dorosłą do podjęcia samokształcenia i przysposabiającego ją do krytycznej samooceny. Następnie musiałby powiązać ów szeroki

¹⁶² Tamże, s. 222–223.

¹⁶³ Por. dalsza część tekstu, gdzie mowa o chaosie sceptycznego zwątpienia w kontekście Cavellovskiej analizy *Otella*.

¹⁶⁴ R. Rorty, *Consequences of Pragmatism...*, s. 181.

sens [sceptycyzmu] z jego sensem wąskim, „technicznym”. Otóż mój główny zarzut do tej książki [*the Claim of Reason*] jest taki oto, że Cavell nie dowodzi istnienia takiego związku, lecz go zakłada¹⁶⁵.

Co należy sądzić o skrótnie zarysowanej powyżej części Rortiańskiej krytyki? Wydaje się, że w pewnej mierze można się z nią zgodzić, należałoby ją jednak nieco zniuansować.

O ile Locke’owi czy Berkeley’owi trudno byłoby przypisać „egzystencjalistyczne” czy neurotyczne nastroje, czego zresztą Cavell nie robi, o tyle w przypadku Hume’a nie tylko nie można ich wykluczać, lecz wręcz przeciwnie, on sam, co dość zaskakujące w przypadku sztandarowego przedstawiciela brytyjskiego empiryzmu, dość otwarcie do takich nastrojów przyznaje się chociażby w swym *Traktacie o naturze ludzkiej*. Hume – o czym nieco dalej w pracy – wyraźnie pisze w swoich tekstach o doświadczanej przez siebie depresji wynikającej z uporczywych przyływów zwątpienia w realność otaczającej go rzeczywistości. W takich chwilach przed obłędem, jak wspominał Hume, ratowała go rutyna codziennych zajęć, w której znajdował oparcie, gdy niczym Szekspirowski bohater, tkwiąc w samym centrum nurtu codzienności, bywał nieraz bliski „osunięcia się w chaos”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Tamże. Zauważmy na marginesie, że w swojej analizie postaw bohaterów Szekspira Cavell dokonuje podobnego zabiegu, być może zbyt łatwo przechodząc ponad dystynkcjami dzielącymi różne potencjalne sensory sceptycyzmu: sceptycyzmu w wersji a) oraz jego wariantem b) i c) potraktowanych łącznie (taką identyfikację akceptuje również Rorty).

Z jednej strony jest bowiem u Szekspira mowa o konsekwentnie eksponowanej zwłaszcza w „Otellu” zawodności zmysłów, z drugiej zaś mówi Cavell o „chaosie sceptycznego zwątpienia”. Jednakże taka konkatenaacja w tym akurat przypadku nie razi: w odniesieniu do tekstu literackiego trudno byłoby wypracować ścisły model typologii sceptycyzmu, co w jakiejś mierze pomniejszałoby trafność uwag Rorty’ego, gdyby chciał je odnieść do Cavellowskich odczytań literatury..

¹⁶⁶ Por. przypis występujący nieco dalej w tekście, we fragmencie poświęconym Otellowi, gdzie pojawia się cytat z Hume’a. Również sam Cavell przytacza znaczący cytat z Hume’a, ukazujący nieco inny odcień trapiącego go sceptycyzmu, a mianowicie niewiarę we własne filozoficzne powołanie. Charakterystyczne w tym cytacie jest to, że i tym razem sceptycyzm okazuje się pewnego rodzaju przeciwstawieniem się głosowi natury, nakazującej Hume’owi oddawać się wraz z ogółem ludzkości innym zajęciom niż filozofia, która w tym świetle jawi się jako zajęcie zgoła sprzeczne z naturą, co upodabnia ją do sceptycznych wątpliwości, gdyż jest ona ich źródłem, również będących czymś nienaturalnym. Powiada Hume:

I tak muszę dawać odpór głosowi natury – wzywającemu mnie do folgowania przyjemnościom i osiągania wzajemnych korzyści – w jakiejś mierze wiodąc odosobnione życie i odgradzając się od towarzystwa ludzi, w którym tak przecież gustuję. I zmuszam się do zadręczania mózgu subtelnościami i sofizmatami, zarazem będąc pełnym wątpliwości co do użyteczności tak bolesnych zatrudnień umysłu (...) Jakże bowiem mogą się one przysłużyć dobru ludzkości, czy mojemu własnemu dobru?”

Jeszcze bardziej ewidentne jest to w przypadku niejednokrotnie przywoływanego przez Cavella Kartezjusza: cały problem wydaje się tu znacznie bardziej skomplikowany niżby chciał Rorty.

Można się bowiem zastanawiać, na ile słynne Kartezjańskie zwątpienie, które przeszło już do historii myśli jako jeden z jej punktów zwrotnych, faktycznie miało charakter wyłącznie metodyczny i heurystyczny, przyczyniając się do powstania pewnej hipotezy intelektualnej, w zamierzeniu mającej pośrednio prowadzić do udowodnienia niezbędności Boga jako ontologicznego punktu oparcia dla myślącej jaźni – na ile zaś miało ono charakter osobistego dramatu autora *Medytacji* i było podszyte pewnymi chorobowymi stanami mentalnymi noszącymi znamiona patologiczne¹⁶⁷. Tak czy owak jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: skuteczność tego tzw. metodologicznego zwątpienia przeszła najśmielsze oczekiwania samego eksperymentatora, chyba jednak nie do końca idąc w tym kierunku, jaki on sam – nie zapominajmy, że Kartezjusz był wychowankiem szkół jezuickich i nigdy nie zerwał z Kościołem – zamierzał nadać własnej myśli.

Tymczasem w następstwie eksperymentu zwątpienie w istnienie świata, które miało zostać wyrugowane w akcie powołania się na Boga, mającego stać się jedynym gwarantem trwałości tegoż świata, skutecznie zadomowiło się odtąd w historii idei, zyskując trwałe miejsce w myśleniu Europejczyków o rzeczywistości. Kartezjusz nie tyle więc zdołał w

[na powyższy fragment nie natrafiłem w polskim przekładzie *Traktatu* – MF]. D. Hume, *Treatise on the Human Nature*, Book I, Part IV, Section VII, The Floating Press s. 420.

¹⁶⁷ W *The Claim of Reason* Cavell tak pisze o będącym udziałem sceptyka doświadczeniu nierealności świata: „Nie jest on niczym naturalnym w sensie właściwym „zdroworozsądkowości”. Nie jest to również odpowiedź na pytania biorące początek w zwykłych kontekstach praktycznych, które zostały sformułowane w danym języku i które biegle nim władający uznaliby za standardowe [ordinary]. Jest to wszakże, jak można by powiedzieć, reakcja wyrażająca pewne naturalne nastawienie istoty dostatecznie skomplikowanej czy zmagającej się z różnymi obciążeniami – by wypracować język. (Czym jest to doświadczenie? – Otóż jest ono przeświadczeniem czy poczuciem, że można nie mieć żadnej wiedzy o świecie zewnętrznym (...)) tak więc problem sceptyka wcale nie musi okazać się nonsensem”. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 138–139. Wnikliwy esej pt „Różne oblicza lęku” poświęca tej kwestii P. Dybel w pracy *Rozum, nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie*, zastanawiając się między innymi nad tym, czy w przypadku samego Kartezjusza nie mamy do czynienia z postawą neurotyka w sensie, jaki terminowi temu nadaje Z. Freud. Byłoby to zatem oryginalne i niestandardowe odczytanie sceptycyzmu Kartezjusza już nie jako sceptycyzmu metodologicznego, ale jako pewnej dręczącej postawy umysłowej, pewnego nacechowanego czymś więcej niż tylko metodyczne wątpieniem, nastawienia wobec świata, będącego źródłem owej udręki.

Rozprawie o Metodzie ugruntować istnienie świata na trwałym fundamencie – choć taki właśnie jak się wydaje był cel kryjący się u podstaw słynnego eksperymentu – ile raczej z powodzeniem dokonał czegoś wręcz przeciwnego: również samego Boga umieścił w zasięgu sceptycznych wątpliwości.

W tym też sensie należy przyznać rację Cavellowi, dla którego Kartezjusz – co nie wydaje się kontrowersyjne – jest punktem wyjścia nowożytnego sceptycyzmu i kluczowym punktem odniesienia rozważań samego Cavella, koncentrujących się wokół tej problematyki. Nie myli się również Cavell, gdy w przywołanym przez Rorty'ego cytacie zauważa, że Kartezjusz w sposób raczej wątpliwy usiłował uniknąć sceptycyzmu dzięki powołaniu się na dość problematyczną zdolność intelektualną – niezawodność i niewykorzenialność naszej percepcji czy idei Boga, wynikającej z pewnego wariantu Anzelmiańskiego dowodu na istnienie Boga. „Dowodowi” temu sam Kartezjusz nadał, jak wiadomo, następującą strukturę: mam w umyśle ideę Boga, idea ta nieskończenie mnie przerasta i jest niepowątpiewalna, z czego wniosek, że nie ja jestem jej autorem, lecz byt nieskończenie doskonały, którego istnienie jest konieczne (gdyby nie istniał, nie byłby doskonały).

Pozostałe wnioski z powyższego: moje własne istnienie oraz istnienie świata to już tylko, jak sądził Kartezjusz, logiczne konsekwencje istnienia owego wszechmocnego i nieskończenie dobrego bytu¹⁶⁸. Tyle tylko, że – jak wspomniałem powyżej – eksperyment

¹⁶⁸Warto w tym miejscu odnotować, że znane Kartezjańskie sceptyczne dictum *Cogito ergo sum* – interpretuje Cavell nie tyle jako faktyczną dedukcję, proces rozumowego wnioskowania od przesłanki do wniosku, ile raczej jako pewien akt wglądu w naturę własnego istnienia podmiotu myślącego, które jest *de facto* czymś niedającym się oddzielić od samego aktu myślenia. Nie jest więc tak, że najpierw mamy do czynienia z jakimś bardziej fundamentalnym poziomem istnienia bytu ludzkiego, na którym myślenie jako wobec niego wtórne dopiero jest zakorzenione, będąc jednym z jego atrybutów. Jest raczej tak, że w formule „*Cogito ergo sum*” myślenie jest z istnieniem nierozzerwalnie związane czy wręcz z nim tożsame (por. znany artykuł Hintikka, gdzie również kwestionuje się dedukcyjny charakter „wniosku” Kartezjusza: J. Hintikka, *Cogito Ergo Sum as an inference and a performance*, „*Philosophical Review*”, t. 72, nr 4/1963). Ale Cavell idzie jeszcze dalej i za Wittgensteinem mówi w tym kontekście o czysto gramatycznym charakterze obserwacji Kartezjusza: „Kartezjusz nie wywnioskował tego, że oto myśli (choć, jak moglibyśmy powiedzieć, wywnioskował to, że jest rzeczą myślącą). Tym co odkrył, była struktura gramatyczna [a piece of grammar], z której wywnioskował, że z punktu widzenia językowego nie jest w stanie wątpić w to, że wątpi”. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 101. Innymi słowy, uwaga „*Cogito ergo sum*” niczego tak naprawdę nie mówi o żadnej rzeczywistości empirycznej, jakichkolwiek faktach natury psychologicznej, czy zachodzących w moim wnętrzu jakichś tajemniczych procesach, jak niedostępne zewnętrznemu obserwatorowi, skryte w mojej głowie procesy myślowe. Tym bardziej nie jest też ono jakimś fundamentem, z którego można by wywnioskować fundujący je fakt istnienia podmiotu. „*Cogito ergo sum*”

wymknął się spod kontroli i kartezjańska teologia zamiast stać się nowym fundamentem dla wiary w rzeczywistość, niwecząc wszelkie zwątpienie, sama zachwiała się pod jego technieniem. Raz znalazłszy się w zasięgu sceptycznych wątpliwości, Bóg stał się odtąd w filozofii bytem nieuchronnie problematycznym.

Jeśli więc istnieje jakiś zwornik łączący filozofię Price'a czy innych, jak by powiedział Rorty, autorów mieszczących się w formule sceptycyzmu trywialnego, z filozoficznymi eksponentami sceptycyzmu nietrywialnego i pogłębionego egzystencjalnie, to za taki łącznik być może dałoby się uznać właśnie Kartezjusza, gdyż konsekwencje jego hipotezy, biorącej za punkt wyjścia nieoczywistość percepcji, wydają się w świetle powyższych uwag dalekosiężne i wysoce niepokojące. W myśli Kartezjańskiej nieskończoność zdaje się rozpościerać i zaczynać niemal na wyciągnięcie ręki, skrywając w głębokim cieniu krąg – przed Kartezjuszem niezagrożonych i bezpiecznych – drobnych spraw naszej codzienności. W tym kontekście w świetle co najmniej dwuznacznym zaczyna nam się jawić słynny anegdotyczny kominek, przy którego świetle Kartezjusz snuł swoje rozważania.

Choć więc zasadniczo można się zgodzić z tezami Rorty'ego o nieco zbyt pochopnym i nie do końca uzasadnionym z metodologicznego punktu widzenia dokonaniem przez Cavella zrównaniu (a przynajmniej nie dość przejrzystym wyeksponowaniu) rozmaitych sensów pojęcia „sceptycyzmu”, oraz pewnej trudności z przejściem od jego wariantu a) do wariantów pozostałych – to jednak zabiegi Cavella nie do końca należy uznać za bezzasadne. A w każdym razie jest tak w kontekście myśli Kartezjańskiej, która wydaje się dość obiecująca w roli pomostu mogącego ukazać zgoła „katastroficzne”, jak stwierdza Cavell – i co krytykuje Rorty – następstwa owego metaforycznego pomidora, jawiącego się rzeczywiście groteskowo, ale tylko wówczas, gdy potraktować go dosłownie, co nie wydaje się zgodne z zamysłem samego Cavella.

Zarazem sam Cavell jest w pełni świadom zasadniczej odrębności obu wersji sceptycyzmu (niezbyt dramatycznego potencjału „trywialnej” filozofii percepcji z jednej strony oraz kartezjanizmu z drugiej), gdy na przykład zauważa:

Odnotowanie przeze mnie kontekstu epistemologicznego (...) oznacza jedynie uwypuklenie pewnej cechy podlegającej dramatyzacji w Kartezjańskim opisie tegoż kontekstu (jako tego, w którym Kartezjusz zasiada w

jest po prostu pewną regułą opisującą sposób użycia słów w określonej grze językowej. A mówiąc jeszcze inaczej, pierwszy człon tego stwierdzenia jest redukowalny do drugiego: Cogito jest w istocie tożsame z Sum (mamy tu do czynienia z czystym, nieufundowanym w niczym zewnętrznym aktem myślenia, w niczym niezakorzenionym i nieuwarunkowanym. Zob. tamże).

swoim szlafroku przed kominkiem (...). Innymi słowy, epistemolog, oddając się swym rozmyślaniom, jest zupełnie sam. Otóż twierdę, że ta cecha nie jest bynajmniej czymś nieistotnym: można z tego wyciągać wniosek, że wszystkie starania zmierzające do nadania Kartezjańskim dociekaniom formuły Austinowskiej od początku była nieporozumieniem, ponieważ ktoś, kto przechodzi przez Austinowskie procedury uzasadniania wątpliwości, jest lub nie jest sam tylko akcydentalnie¹⁶⁹.

Nie do końca jest więc tak, jak twierdzi Rorty, podważając egzystencjalne implikacje cząstkowości percepcji pomidora, że filozofii tej nie warto nadawać egzystencjalnego patosu, co rzekomo czyni Cavell – jest on bowiem w pełni świadom przepaści, jaka dzieli Kartezjański dramat jednostki doświadczającej udręk zwątpienia we własne zdolności poznawcze, oraz filozofią takiego dramatycznego potencjału w wymiarze egzystencjalnym pozbawioną (filozofia Austina, skądinąd przez Cavella wysoko cenionego).

2. O genezie Cavellowskiej koncepcji Uznania [Acknowledgment]

2.1 Niemożność obalenia sceptycyzmu

W poświęconym zagadnieniu sceptycyzmu artykule „Knowing and Acknowledging”, który można uznać za wstęp do jego eseju o *Learze*, Cavell rozpoczyna swój wywód od paradoksalnego stwierdzenia, że stanowisko sceptyka nie zawiera w sobie niczego nienaturalnego i że to nie zwolennik sceptycyzmu powinien uzasadnić prawomocność własnego poglądu na ten temat, lecz przeciwnie, obowiązek uzasadnienia tezy, że sceptyk jest w błędzie, spoczywa na jego adwersarzu:

W poniższych uwagach sugeruję, że w stopniu, w jakim starając się obalić sceptycyzm, odwołujemy się do języka potocznego, refutacja taka jest niewykonalna¹⁷⁰.

W szczególności, jak zauważa Cavell, należy w tej kwestii odnotować trzy okoliczności: 1) nie można obalić sceptycyzmu poprzez bezpośrednie odwołania do języka potocznego, poprzez – na przykład – wskazanie, że to co mówi sceptyk, stoi w sprzeczności z tym, jak my sami posługujemy się językiem, co w istocie sprowadza się do zarzutu, że sceptyk tak naprawdę nie może twierdzić – i nie twierdzi – tego co mówi.

¹⁶⁹ S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 220.

¹⁷⁰ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 238.

Tego rodzaju zarzuty są według Cavella nie do utrzymania, ponieważ z całą pewnością rozumiemy słowa sceptyka, nawet jeśli się z nim nie zgadzamy – co więcej, sam fakt sensowności naszej niezgody zakłada zrozumienie tego, z czym się nie zgadzamy, a więc też sceptyka. To jednak oznacza, że używa on słów w takim samym znaczeniu, jakie im przysługują również w języku potocznym, co obala powyższy zarzut posługiwania się nimi w jakimś innym, odległego od potocznego sensie. Skoro jednak to nie użycie słów, przy pomocy których sceptyk artykułuje swoje poglądy, jest kością niezgody między sceptykiem a jego adwersarzem, to na czym polega istota tego sporu? Być może jego źródłem są *poglądy*, jakie wypowiada sceptyk?

Jednak również i taka interpretacja wydaje się mało obiecująca, gdyż – tutaj Cavell powołuje się na stwierdzenie Wittgensteina – to nie poglądy („beliefs”) stanowią przedmiot filozoficznych sporów, lecz coś bardziej fundamentalnego¹⁷¹.

Jak pisze Cavell

Konsekwencje podejścia sceptyka, gdy tylko poczujemy ich moc, są wprost porażające: nie w tym rzecz, że sceptyk podważa jakieś konkretne przekonanie czy zespół przekonań, dotyczących dajmy na to innych umysłów (...) Sceptyk kwestionuje samą podstawę naszych przekonań – to, że w ogóle je mamy¹⁷².

Chodzi zatem o coś, co same owe spory warunkuje, wytyczając horyzont intelektualny umożliwiający samo ich sformułowanie: nie jest kwestią opinii to, czy świat istnieje, czy nie istnieje; istnienie świata wydaje się wytyczać horyzont możliwości, jest fundamentem, nieprzekraczalną ramą poznawczą umożliwiającą pojawienie się jakichkolwiek dalszych sporów:

Zdanie ‘świat istnieje’ byłoby nie tylko (jak byśmy je nazwali) pewną tezą, ponieważ nie można temu sensownie zaprzeczyć. Jednak nie należy się spodziewać, że dla każdego filozofa będzie to oczywiste¹⁷³.

Takie ujęcie zgodne jest z ujęciem Wittgensteina:

Pytania, jakie stawiamy, i nasze wątpliwości, opierają się na tym, że pewne zdania wątpliwościom nie podlegają, są niejako zawiasami, na których tamte się obracają¹⁷⁴.

¹⁷¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne...*, s. 178.

¹⁷² S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 240. Por. moje uwagi na temat Cavellowskiego odczytania *Otella*.

¹⁷³ Tenże, *The Claim of Reason...*, s. 33.

Dlatego też uczynienie przez filozofa za swój punkt wyjścia rozważań tego, co mówimy na co dzień, wszystkich obiegowych i zakorzenionych w języku potocznym stwierdzeń i opinii, nie bardziej zbliża go do jakichkolwiek konkretnych tez o *świecie* niż go od takich tez oddala, przynależąc do *innego poziomu* komunikacji. Z tej perspektywy filozoficzne spory o istnienie świata zewnętrznego nie mają sensu jako bezprzedmiotowe. Podobnie bezprzedmiotowe wydają się toczone w obrębie kantyizmu spory o status rzeczy samych w sobie, czy też toczone w obrębie czy wzdłuż podziałów na rozmaite szkoły epistemologiczne – spory idealizmu z realizmem itd.

Spory tego rodzaju z natury sytuują się na poziomie ponadempirycznym, tzn. nie sposób wyobrazić sobie weryfikowalnego empirycznie doświadczenia, które mogłoby je rozstrzygnąć, i są raczej, mówiąc po kantowsku, *warunkiem możliwości zjawisk*, aniżeli czymś, co daje się rozstrzygnąć przez proste odwołanie do tychże zjawisk. W podobnym duchu Wittgenstein pisze:

Wątpienie w istnienie świata zewnętrznego” nie oznacza jedynie np. wątpienia w istnienie planety (...) Saturn. W przeciwnym razie można by wątpiącym wskazać na odkrycie planety Saturn, że jej istnienia dowiedziono, a zatem dowiedziono istnienia świata zewnętrznego¹⁷⁵.

W istocie Wittgenstein rozprawia się z problemem sceptycyzmu, redukując go – jak zresztą i wszelkie inne problemy filozoficzne – do problemu czysto *gramatycznego*: w tym przypadku chodziłoby o podległą określonym regułom językowym logikę użycia słowa „wiedzieć” i innych podobnych słów epistemicznych typu: „wątpić”, „wierzyć”, „domyślać się” w rozmaitych kontekstach ich zastosowania¹⁷⁶.

¹⁷⁴ L. Wittgenstein, *O pewności*, tłum. W. Sady, Warszawa 1993, uwaga nr 341 i nast.; s. 71

¹⁷⁵ Tamże, par. 20, s. 22. W podobnym sensie Cavell zauważa: „Nasza relacja względem świata jako pewnej całości czy, najogólniej rzecz ujmując, względem innych, nie polega na wiedzy (wiedzeniu), gdzie owa wiedza pojmowana jest jako bycie pewnym. Dlatego jest również prawdą, że to nie na błędzie wiedzy polegałby tutaj błąd. Tak więc nasz problem jest następujący: Dlaczego sceptyk – na jakiej podstawie? – uważa, że to co odkrył, jest jakimś niezwykle, niezauważonym dotychczas faktem? Czy może raczej powinniśmy zapytać: Dlaczego sceptyk uważa, że jego odkrycie jest jakąś tezę?”. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 45. Por. też S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's...*, s. 84.

¹⁷⁶ L. Wittgenstein, *O pewności...*, s. 22. Wittgensteina odpowiedź na problem sceptycyzmu implikuje usunięcie podstaw, na których sceptyk wznosi swój gmach, by przywrócić słowom znaczenie, jakie przysługuje im w języku potocznym, przywracając tym samym naturalny kontekst ich funkcjonowania. I tak stwierdzenie, że

W takim ujęciu natury wiedzy nie rozstrzygamy odwołując się do takich czy innych mogących podpadać pod nią zjawisk empirycznych, lecz poprzez odwołanie do logiki użycia powyższych wyrażen epistemicznych [„wiem, że”].

Rozstrzygnięcie tego, czym jest wiedza, nie miałoby zatem, jak postuluje się to w głównym nurcie tradycji filozoficznej biorącej początek u Platona, charakteru epistemologicznego, lecz językowy, a więc przede wszystkim gramatyczny. Jak czytamy nieco dalej w tym samym tekście Wittgensteina,

Pytanie idealisty brzmiałoby mniej więcej tak: Jakim prawem nie wątpię w istnienie moich rąk? (...) ten, kto tak pyta, nie dostrzega, że wątplenie w istnienie funkcjonuje tylko w obrębie *gry językowej* [podkreślenie moje – MF]. A zatem najpierw trzeba by zapytać: jak przedstawiałaby się taka możliwość”. Innymi słowy, należałoby zapytać, co by to właściwie miało znaczyć, że moje ręce nie istnieją i na ile ich istnienie jest kwestią empiryczną, podobnie jak istnienie wspomnianego już Saturna. Wydaje się, że chodzi tutaj o innego rodzaju empirię, trudno sobie bowiem wyobrazić sytuację, w której nie jestem pewien, czy mam rękę (możliwym kontrprzykładem mogą być tzw. bóle fantomowe, doświadczane przeze mnie po jej utracie): „Nie chodzi o to, że Moore wie, iż tu jest ręka, a raczej o to, że nie zrozumielibyśmy go, gdyby powiedział ‘Oczywiście mogę się co do tego mylić’. Zapytalibyśmy: ‘Na czym by polegało zrobienie takiego błędu?’¹⁷⁷.

Doświadczenie istnienia mojej ręki byłoby skrajnym przypadkiem wiedzy bezpośredniej, a więc takiej, od której wiedzy jeszcze bardziej bezpośredniej i nieodpartej wyobrazić już sobie nie można: „«W tej odległości od słońca znajduje się planeta» (...) «Tu jest ręka»

się wątpi, ma sens w sytuacji, w której jest do pomyślenia, że ktoś nie ma wątpliwości, że zatem jest czegoś pewien. To zaś implikuje możliwość przekonania się, że jest tak a tak. Wittgenstein przypomina filozofom, że pojęcia takie jak wątplenie, niepewność, bycie o czymś przeświadczone, podejrzenie itd. – są wyrażeniami języka potocznego, nie zaś nazwami czy deskrypcjami jakiś stanów wewnętrznych, czy przekonaniowych: przynależą do gramatyki języka, nie do psychologii. Dlatego też o wątpleniu nie ma sensu mówić w sytuacjach, w których nie może być mowy o dowodach. Tam zaś gdzie tak się dzieje, język działa, jak mówi Wittgenstein, na jałowych biegu. Wydaje się, że coś jest komunikowane, ale ponieważ takie wyrażenia – czy użycia wyrażen – nie są powiązane z całą resztą maszynierii językowej, ów przekaz czy komunikat są iluzjami, w istocie niczego nie komunikując. Sceptyk uważa, że wszystko uczynił obiektem swoich wątpliwości, jednak jest to pozór, ponieważ owa wątpliwość, czy językowe „wątplenie” nie wpisuje się w gramatykę użycia tego słowa – tak jak funkcjonuje ono w języku potocznym. W istocie więc sceptyk nie tyle niczego nie mówi, co raczej mówi nic. Wypowiada zdanie mające sens tylko pozorny, w rzeczywistości jednak semantycznie puste, pozbawione wszelkiej treści.

¹⁷⁷ Tamże, s. 24.

(mianowicie moja własna). Tego drugiego nie można nazwać hipotezą. *Ale między nimi nie ma ostrej granicy* [podkreślenie moje – MF]¹⁷⁸.

Wittgenstein ma tu zatem na myśli nie tyle rozstrzygalny empirycznie problem poznawczy, co raczej pewną regułę gramatyczną, nawet jeśli język i jego reguły zdają się w tym wypadku nieskończenie aproksymować rzeczywistość empiryczną: „Nie jest (...) prawdą, że – w miarę jak przechodzimy od planety do mojej własnej ręki – pomyłka staje się coraz bardziej i bardziej nieprawdopodobna. W pewnym punkcie jest ona już nie pomyślenia”¹⁷⁹.

W innym miejscu *O pewności* czytamy: „Pouczenia ‘A jest przedmiotem fizycznym’ udzielamy tylko komuś, kto jeszcze nie rozumie, co znaczy ‘A’ lub co znaczy ‘przedmiot fizyczny’. Pouczenie to dotyczy zatem użycia słów, zaś ‘przedmiot fizyczny’ jest pojęciem logicznym”¹⁸⁰.

Na podobnej zasadzie przywołany na wstępie cytat z Cavella – „The world exists” – this would not be a (what we call) thesis, because there are no two ways about it. But not every philosopher would be expected to see this” – należy uznać za uwagę gramatyczną, nie zaś za stwierdzenie czegokolwiek. Jest tak dlatego, że nie można temu sensownie zaprzeczyć: jest to swego rodzaju Russellowska presupozycja wszystkich innych stwierdzeń sensownych na temat rzeczywistości¹⁸¹.

2.2. Logika słowa „wiem” w kontekstach języka potocznego

Pozostając pod silnym wpływem myśli Wittgensteina i zgadzając się z nim w powyższych kwestiach, Cavell przedstawia jednak nieco odmienne ujęcie sceptycyzmu. Wittgenstein bowiem – ujmując to w dużym uproszczeniu – twierdził, że wprawdzie nie sposób negatywnie rozstrzygnąć problemu sceptycyzmu środkami intelektualnymi, można go jednak *unieważnić*. Powoływał się przy tym na wspomniany argument lingwistyczny, a więc

¹⁷⁸ Tamże, s. 27.

¹⁷⁹ Tamże, s. 27–28.

¹⁸⁰ Tamże, s. 25. Por. też Wittgensteinowski argument z nieistnienia języka prywatnego. Zob. M. Filipczuk, *Metafora jako marzenie...*.

¹⁸¹ S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 33.

argument opierający się na odmiennym u sceptyka niż w języku potocznym użyciu wypowiedzianych przez niego słów¹⁸².

Tymczasem Cavell zauważa, że skoro bowiem sceptyka rozumiemy, to oznacza, że posługuje się on językiem w taki sam sposób jak wszyscy inni¹⁸³.

Kluczowy w tym kontekście okazuje się Wittgensteinowskie rozwiązanie tzw. problemu kryteriów – kryteriów możliwości odniesienia danego słowa/terminu (poziom języka) do desygnowanego nim zjawiska (poziom świata). W tym przypadku byłaby to (samo)tożsamość określonego rodzaju zjawisk, głównie zjawisk psychicznych, takich jak na przykład ból oraz ich prywatności (nieprzekazywalności).

Jak pisze Cavell,

Większość interpretatorów uważa, że kryteria Wittgensteinowskie ustanawiają warunki w pewnym sensie wystarczające do tego, by gwarantować – chociaż nie na drodze wynikania logicznego – istnienie czegoś, do czego odnoszą się kryteria. I tak w szczególności Wittgensteinowskie kryteria dotyczące pojęć mentalnych polegają na typach zachowań gwarantujących istnienie stanów mentalnych egzemplifikujących te pojęcia. Jak ujmuje to Malcolm w odniesieniu do kryteriów bólu, „spełnienie kryterium jakiegoś ‘y’ ponad wszelką wątpliwość gwarantuje istnienie owego ‘y’ [The satisfaction of the criterion of ‘y’ establishes the existence of ‘y’ beyond question]. Nie miałoby sensu przypuszczenie, że ten a ten nie czuje bólu, jeśli spełnione jest kryterium odczuwania przezeń bólu. Tak więc wiedząc, że takie kryterium jest spełnione, mamy pewność, że dana osoba odczuwa ból¹⁸⁴.

Cavell nie zgadza się z takim obiektywistycznym, behawioralnym rozstrzygnięciem problemu kryteriów. Nawet jeśli bowiem przyjmiemy, jak czyni to wspomniany Malcolm, z

¹⁸² W taką właśnie krytykę sceptycyzmu wpisuje się pokrótce zarysowana strategia Wittgensteina, choć wśród interpretatorów istnieje spór co do tego, czy zdołał on w istocie obalić sceptycyzm i czy w ogóle stawiał sobie taki cel. Por. *Contending Stanley Cavell*, R.B. Goodman (red.), Oxford 2005, s. 132.

¹⁸³ I tak Cavell pisze o języku sceptyka: „nawet jeśli nie jest to w pełni zrozumiałe, to nie jest to również zupełnie niezrozumiałe (na tym też polega problem ze sceptycyzmem (...)) stwierdzenie, że jest on zupełnie niezrozumiały jest czymś, co należałoby pokazać [made out], nie jest też jasne, na czym to miałoby to polegać. Słowa [sceptyka] nie są niezrozumiałe. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 249. Innymi słowy, warunkiem sensowności też sceptyka jest to, aby używał on języka w sposób standardowy i zgodny z naszym codziennym jego użyciem. I tak też się dzieje. Co więcej, gdyby sceptyk używał języka w sposób niestandardowy, jego poglądy dotyczące istnienia obiektów materialnych nie mogłyby kolidować z naszymi poglądami na ten temat, a każdy z adwersarzy w takim sporze w odmienny sposób definiowałby samą istotę owego sporu.

¹⁸⁴ *Contending Stanley Cavell...*, s. 132.

którego artykułem Cavell polemizuje w omawianym tekście¹⁸⁵, że dysponujemy *kryteriami* umożliwiającymi stwierdzenie, że jakaś osoba doświadcza bólu głowy – bólu głowy zasadniczo znanego *tym wszystkim* którzy od czasu do czasu miewają takie bóle (w tym sensie ból ten nie do końca mieści się w sferze doznań prywatnych) – to i tak problem prywatności doznań pozostaje nierozstrzygnięty. Nierozstrzygniętym mianowicie pozostaje, czy ból ten jest w istocie *tym samym/takim samym* bólem, jak ten, którego doświadczają wszyscy inni¹⁸⁶. Wydaje się, że jakiś zestaw twardych, obiektywnych kryteriów mogących dawać pewność zdolną zniweczyć wszelką wątpliwość w tej kwestii, jest czymś trudnym do pomyślenia: nie bardzo wiadomo, czym taki zestaw kryteriów miałby w istocie być i jak można by jego zasadność zweryfikować¹⁸⁷.

Mówiąc najkrócej: ból jest doświadczeniem prywatnym w tym sensie, że nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy jakiś inny podmiot doświadcza *takiego samego bólu* głowy jak ja. Wprawdzie można przyjąć – i czynią tak niektórzy interpretujący odnośny wątek myśli Wittgensteina autorzy, m.in. wspomniany Malcolm, z którym Cavell polemizuje – że oto istnieją pewne określone kryteria behawioralne, a więc zewnętrzne i obiektywne, umożliwiające stwierdzenie, że jakiś X doświadcza bólu głowy, znanego mi z własnego doświadczenia (gdy również i ja w przeszłości doświadczałem bólu głowy, stąd też znam to uczucie) – jednakże można się zgodzić, że sam ból *jako taki* pozostaje tu czymś intersubiektywnie niekomunikowalnym i niedostępnym dla innych¹⁸⁸.

¹⁸⁵ S. Cavell, "Knowing and Acknowledging"...

¹⁸⁶ Tamże, s. 259–262.

¹⁸⁷ Odrębną kwestią jest również analizowany przez Cavella problem symptomów (choćby analizowanego bólu) i ich relacji względem kryteriów. W ujęciu Cavella symptomy dotyczyłyby określonych zachowań (pain-behaviour) towarzyszących zwykle odczuwaniu bólu. Ale nawet pomimo występowania owych symptomów u drugiej osoby nadal nie możemy mieć pewności, że mamy do czynienia z jej realnym bólem (o czym była mowa w przywołanym fragmencie), tzn. osoba ta może udawać ból, markując określone symptomy uznawane za symptomy bólu. W takim ujęciu kryteria stają się czymś empirycznie nieuchwytnym. Z definicji też mogą funkcjonować w obrębie doświadczenia wewnętrznego (wtedy i tylko wtedy są mi one dostępne, jeśli dotyczą mojego bólu, w takim jednak przypadku stają się czymś zbyt prostym: własne doświadczenie jest mi dane w sposób bezpośredni).

¹⁸⁸ Jak zauważa cytowany przez Cavella George Pitcher, „gry językowe dotyczące bólu nie zawierają odniesień do naszych doznań prywatnych, o tych bowiem, niczym o zawartości narysowanego dzbanka, nie ma się nic do powiedzenia. Rzecz nie w tym, że doznania prywatne są niczym, nie istnieją, albo są czymś nieistotnym – lecz raczej w tym, że niczego nie można o nich powiedzieć, i dlatego nie odgrywają żadnej roli w naszych grach językowych. Zob. G. Pitcher, „The Philosophy of Wittgenstein”, s. 300, cyt. za: S. Cavell, *The Claim of Reason*..., s. 331. Por też J.L. Austin, „Other Minds”, w: *Philosophical Papers*..., s. 75 inast.

Trudność ta, zauważa Cavell, ma charakter zupełnie zasadniczy i nieusuwalny, będąc – i tu ponownie zgadza się on z Wittgensteinem – natury językowej raczej niż empirycznej, nie do pomyślenia byłby bowiem eksperyment mogący ten problem jakkolwiek rozstrzygnąć¹⁸⁹.

Z powyższego wynika, jak stwierdza Cavell, że sceptyk ma niewątpliwie rację w jednym: stwierdzenie „wiem, że cię boli” *nie jest wyrażeniem jakiegokolwiek wiedzy* (w sensie pewności) wypowiadającego takie stwierdzenie, będąc wyrazem czegoś zupełnie innego: charakterystycznego dla istot ludzkich uczucia empatii, zdolności wczuwania się w położenie drugiego człowieka oraz – chociażby postulatywnego – współodczuwania z nim, co Cavell określa i tym razem zaczerpniętym z Wittgensteina znanym nam już terminem „acknowledgment”, o czym nieco dalej¹⁹⁰.

Że w przypadku podobnych kontekstów nie mamy do czynienia z wiedzą, świadczy analogiczne występowanie słowa „wiem”, nawet w odniesieniu do używanego w tychże kontekstach zaimka pierwszoosobowego „ja”. Jak zauważa Cavell, zdanie „wiem, że mnie boli” również nie jest wyrazem wiedzy/pewności, z którymi wszakże w tym akurat wypadku mamy do czynienia – coś bardziej absurdałnego niż powątpiewanie, że ten kto doświadcza bólu, może o tym nie wiedzieć? Jednak po bliższym zastanowieniu, jak pisze Cavell, uzmysławiamy sobie, że zdanie: „wiem, że mnie boli” jest przede wszystkim wyrazem pewnej irytacji tego, kto je wypowiada: „Ależ przecież wiem, że mnie boli!”.

Słowo „wiem” również i tutaj nie pełni funkcji epistemicznej, nie wyraża faktu, że wiem „to a to”, pełniąc w tej wypowiedzi językowej funkcję ekspresywną, tzn. dając wyraz wspomnianej irytacji mówiącego.

Gdyby bowiem w wypowiedzi: „Wiem, że mnie boli!” słowo „wiem” potraktować w funkcji typowo epistemicznej, znanej nam z innych kontekstów jej użycia, brzmiałoby ono co najmniej dziwnie, pisze Cavell, a jego użycie znacząco różniłoby się od sposobów funkcjonowania tego słowa w języku potocznym w rodzaju: „Wiem, że Warszawa to stolica Polski”. A zatem doświadczam bólu, nie zapoznaję go: ból, cierpienie nie jest przedmiotem wiedzy w mocnym sensie – zarówno u innych jak i u mnie samego (nie dowiaduję się o własnym bólu: po prostu go odczuwam. Podobnie rzecz ma się z innymi emocjami i uczuciami oraz – najogólniej rzecz ujmując – z ich poznawaniem.

¹⁸⁹ S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 44.

¹⁹⁰ Por. przyp. 19 tej pracy, w którym jest mowa o tym, że według Wittgensteina wiedza opiera się ostatecznie na uznaniu.

2.3. Acknowledging. Sens słaby i mocny.

W ten sposób Cavell dowartościowuje zwłaszcza w swoich literackich egzegezach – innego rodzaju narzędzia poznawcze pozwalające na wgląd w cudzą psychikę, takie jak empatia – bo również i tak można odczytywać rolę Acknowledging.

Dlaczego jednak owa empatia czy obdarzanie akceptującym uznaniem wyrażone zostają we właśnie taki a nie inny sposób – przybierając językową maskę wiedzy (wiem, że cierpisz, w sensie: jestem tego pewien [„I’m certain”])?

Otóż dzieje się tak według Cavella za sprawą faktu, iż taka wiedza zawiera w sobie swego rodzaju adresowany do nas wymóg [„claims upon us”], byśmy z owym faktem cierpienia bliźniego „coś zrobili”, spróbowali się z nim zmierzyć czy mu sprostać, byśmy podjęli jakąś próbę przeciwdziałania temu cierpieniu¹⁹¹. Wiedza jest tu zatem, jak pisze Cavell, wyrazem sympatii tego, kto taką wiedzę deklaruje: „Wiem, przez co przechodzisz; zrobię wszystko co będę mógł” itd¹⁹², zarazem wykraczając poza samo uczucie sympatii.

Jest ona pewnego rodzaju *zadaniem*, moralnym wezwaniem, kierowanym pod naszym adresem obowiązkiem wobec Levinasowskiego Innego. W kontekście takiego moralnego wezwania mielibyśmy do czynienia z „acknowledgment” w sensie mocniejszym. Nie byłaby to już tylko empatia, swego rodzaju empatyczny instrument poznawczy umożliwiające wczuwanie się w stany psychiczne innych, lecz byłoby to coś więcej: akcentujące uznanie Innego w jego odrębności. I z takim też sensem mielibyśmy do czynienia w analizowanych przez Cavella dramatach Szekspirowskich, będących Cavellowskimi modelami sceptycyzmu. Więcej na ten temat powiemy o tym w odnośnych rozdziałach pracy.

Dlatego nieprzypadkowe okazuje się użycie przez Cavella wspomnianego Wittgensteinowskiego terminu „Acknowledgment”, Uznanie, któremu Cavell nadaje zostaje wspomniane zabarwienie etyczne.

Skoro bowiem sama empatia nie wystarczy – w istocie nie musi się ona w ogóle pojawić – niezbędny jest jeszcze element *zobowiązania* nakładany na nas niezależnie od pojawienia się bądź niepojawienia się emocjonalnej empatyczności – nie przypadkiem Cavell nie podpisuje się pod postulatami etycznego emotywizmu etycznego – nie będąc w istocie ani koniecznym, ani tym bardziej wystarczającym warunkiem wystąpienia zobowiązania moralnego w postaci owego Uznania. Stawałoby się ono zatem – i będzie to chyba najbardziej

¹⁹¹ Na co słusznie zwraca w swojej pracy również K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii...*, s.101 i nast.

¹⁹² S. Cavell, „Knowing and Acknowledging...”, s. 263.

precyzyjna formuła tego, o co tutaj chodzi – czymś w rodzaju wspomnianego już na wstępie tych uwag akceptującego uznanie Innego w jego odrębności, osobności.

W istocie, co wydaje się dość nieintuicyjne, w takim ujęciu owo Uznanie jest nie tyle opisem, deskrypcją jakiejś konkretnej naszej bardziej lub mniej emocjonalnej reakcji, ile raczej jest ono, jak pisze Cavell, umożliwiającą ocenę takiej reakcji pewną quasi-formalną kategorią¹⁹³.

W rezultacie, o ile brak wiedzy oznacza pewną epistemiczną pustkę, stan czysto negatywny, o tyle niewystąpienie Uznania nie byłoby jakimś brakiem, neutralnym stanem rzeczy oznaczającym niewystępowanie czegoś, lecz zakładałby określoną (negatywną) postawę nacechowaną etycznie i emocjonalnie: chłód, obojętność, niezrozumienie, nieuznawanie.

Problem sceptycyzmu, nierozstrzygalny według Cavella na płaszczyźnie czysto intelektualnej – a zarazem zupełnie sensowny jako problem filozoficzny i jako pewna hipoteza dotycząca istnienia/stanów innych umysłów – uzyskiwałby w tym ujęciu swoje rozstrzygnięcie, czy raczej przezwycięzenie na poziomie innego rodzaju doświadczenia, przyjmującego postać wspomnianego etycznego wezwania.

Doświadczenie to byłoby możliwe na poziomie pewnej wspólnoty odczuwania, wychodzącej od empatii, otwartości na innego i implikującej zespół powinności etycznych. Mielibyśmy tu w i istocie do czynienia z narodzinami wspólnoty etycznej, której wszyscy jesteśmy uczestnikami, a przynajmniej być powinniśmy.

Dlatego też należy zgodzić się z Alfano, gdy zauważa ona, że problematyczność Wittgensteinowskich kryteriów w paradoksalny sposób obnaża fakt, że tak naprawdę nie jesteśmy ograniczeni w naszych reakcjach na – by wrócić do punktu wyjścia naszych rozważań – cudze doświadczenie bólu, nawet jeśli nie jesteśmy w stanie zgłębić go poznawczo na płaszczyźnie czysto intelektualnej¹⁹⁴.

Poznanie drugiego człowieka i jego doświadczenie okazuje się otwarte na poznawczą perspektywę innego rodzaju, odsyłając do kognitywnego wymiaru emocji, a więc do empatii jako pewnej podstawowej formy współodczuwania z Innym.

Z drugiej strony Wittgensteinowska idea *Ubereinstimmung*, zestrojenia w języku – a więc zgody na używanie wspólnego języka, dokonaną w tymże języku – oznacza pewną perspektywę otwierającą i umożliwiającą wykroczenie poza samą „wiedzę” rozumianą

¹⁹³ S. Cavell, „Knowing and Acknowledging...”, s. 264.

¹⁹⁴ Ch. Alfano, „Sounding Shakespeare...”, s. 37.

wąskim/mocnym w sensie¹⁹⁵. Staje się to możliwe na płaszczyźnie komunikacji językowej, możliwej dzięki uczestnictwu w pewnej większej wspólnocie mającej wymiar etyczny uczestników języka w szerokim kontekście jego możliwych użyć.

Jednak uczestnictwo we wspólnocie językowej nie zmienia faktu fundamentalnej osobności, odrębności każdego bycia – faktu, że każdy z nas jest odrębnym, osobnym bytem.

Kwestii tej dotyka Cavell, kiedy pisze:

Przepelnia mnie poczucie – naszej odrębności [separateness]. (...) A wówczas moja bezsilność przedstawia się jako ignorancja/niewiedza, jako metafizyczna skończoność i jakiś intelektualny brak”¹⁹⁶.

Powyższy cytat jest istotny o tyle, że kwestia *odrębności, osobności* bytu ludzkiego powiązana tutaj zostaje z kwestią niewiedzy oraz zagadnieniem metafizycznej skończoności jednostki. Dotychczasowe analizy zagadnienia sceptycyzmu w ujęciu Cavelli pozwalają na sformułowanie wniosku, że sceptyk w sposób całkowicie nieuprawniony utożsamia ontologiczny fakt ograniczoności jednostki, a więc jej metafizycznej skończoności z jej poznawczymi ograniczeniami. Mówiąc jeszcze inaczej: zasadniczą ograniczoność – jak ją nazywa Cavell, „metafizyczną” skończoność jednostki łączy z niedostatkami wiedzy, niekoniecznie mającymi, jak można sądzić, charakter podobnej nieprzezwyciężalnej ograniczoności.

Innymi słowy, nieuprawniony krok w rozumowaniu sceptyka polega na tym, że ograniczenie zupełnie zasadnicze tłumaczy on ograniczonością wiedzy czy poznania. To ostatnie zdaniem sceptyka – jako coś kumulatywnego i zasadniczo mogącego rozwijać się bez końca – miałoby charakter jedynie przygodny. Stąd też skazane na konfuzję maksymalistyczne starania sceptyka usiłującego tę ostatnią ograniczoność przezwyciężyć, co wyraża się w niemożliwym do spełnienia postulatcie dążenia do absolutnej pewności, czego dobrym przykładem może być analizowany przez Cavella i omówiony powyżej kartezjanizm z jego ideałem pewnej i niepowątpiewalnej wiedzy pewnej.

Na gruncie Cavellowskich analiz okazuje się bowiem, że taka postulowana wiedza, mająca ukazywać niewzruszoną pewność istnienia rzeczy czy niepodważalność wiedzy (poznanie) dotyczącej *istnienia* świata jako całości zjawisk – jest czymś nieosiągalnym.

¹⁹⁵Tamże..

¹⁹⁶ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 263.

Przywoływane przez Cavella ujęcie Wittgensteina – co stanowi argument za sceptycyzmem – dodatkowo problematyzuje kwestię istnienia świata jako całości zjawisk, redefiniując ją w taki sposób, w którym nie można jej już sformułować na modłę sceptycyzmu kartezjańskiego.

Ponadto u Wittgensteina, jak już widzieliśmy, mamy do czynienia nie tyle z problemem istnienia świata jako takiego, ile raczej z przetransponowaniem tej kwestii na poziom języka, a więc z pewnym jej lingwistycznym zapośredniczeniem, umożliwiającym odczytanie jej jako zagadnienia w istocie nie tyle ontologicznego, ile gramatycznego. Argumentem przeciw sceptycyzmowi jest tutaj fakt spójności używania przez nas pojęć w codziennym języku w taki sposób, że wzajemnie się rozumiemy, co pozwala na przynajmniej częściowe przekraczanie dzielących nas różnic – na poziomie czysto językowym, a więc w komunikacji¹⁹⁷.

Tym samym chodziłoby tu o zakwestionowanie sceptycyzmu w jego tradycyjnym sformułowaniu filozoficznym a więc jako problemu ontologicznego czy epistemologicznego, co stanowi dobrą ilustrację Wittgensteinowskiej metody uporania się z tradycyjnym problemem filozoficznym poprzez zanegowanie sensowności jego dotychczasowego ujęcia. Tym samym kwestia sceptycyzmu zostaje na gruncie wittgensteinowskim nie tyle rozstrzygnięta, co raczej „przekreślona” – nawet jeśli, Wittgenstein, tak jak go rozumie Cavell, zdaje się przyznawać, że tezy sceptyka rozumiemy, co sugeruje częściową sensowność takich wypowiedzi.

Do powyższych konkluzji dochodzi jeszcze jedna kwestia: w przywołanym cytacie, a także wielu innych Cavell nieprzypadkowo posługuje się słowem „separateness”, konotujących *egzystencjalną odrębność, osobność każdego z nas* (o czym więcej w ostatnim rozdziale tej pracy). Poczucie owej odrębności ze szczególną siłą staje się udziałem każdego z nas w kontekście bólu i cierpienia, nieprzekazywalnych innym – nie przypadkiem w tym właśnie kontekście sceptycyzm jawi nam się jako problem ze szczególną mocą.

¹⁹⁷ Powiązanie wszystkich omawianych wątków znakomicie pokazuje Alfano w przywoływanej pracy doktorskiej [s. 33–38], zauważając m.in.: „Ból wymyka nam się, znika bez śladu. Chociaż poczucie odrębności prowadzi Cavella ku Wittgensteinowskiemu ujęciu problematyki kryteriów, poprzestanie na poziomie samej akceptacji czy rozpoznaniu faktu bólu byłoby czymś pozbawionym znaczenia, ponieważ jasne jest, iż istoty ludzkie są zasadniczo ze sobą zestrojone [w języku]: zasadniczo są w stanie wzajemnie identyfikować swoje stany umysłowe i emocjonalne, w szczególności to, co ktoś ma na myśli, gdy mówi: „boli mnie głowa”. Ch. Alfano, „Sounding Shakespeare...”, s. 38.

Jednak sceptyk zdaje się domagać przewyciężenia owej odrębności, wpisanej w samą naturę ludzkiego bytu, na drodze poznawczej kumulacji, a więc poprzez próbę przekroczenia poznawczych ograniczeń, jak gdyby w taki właśnie sposób postulował wykroczenie jednostki poza samą siebie. Taki kumulacjonizm to niekończący się proces, stąd nieprzypadkowo w jednym z fragmentów Cavella pojawia się imię archetypicznego Fausta, symbolizującego pychę niepokornionych dążeń jednostki do przekraczania siebie, dążeń, częstokroć skazanych na porażkę¹⁹⁸. Tutaj też pojawia się wątek Acknowledgment, Uznania

Dążenie do wykroczenia poza siebie, czy też poznanie Innego, choćby nawet w ograniczonym stopniu, nie musi być bowiem postulatem niewykonalnym. Jednak okazuje się ono przynajmniej częściowo możliwe nie tyle dzięki natężeniu sprawności intelektu, a więc jakiejś hiperbolizacji środków czysto intelektualnych. Dobrą tego ilustracją jest wcześniejszy z przywołanych cytatów, w którym mowa o tym, że czasem uczestniczę, czasem zaś nie uczestniczę – również z wyboru – w doświadczeniach i przeżyciach innych, jak ma to miejsce wówczas, gdy słyszę płacz cudzego dziecka i nie chcę lub nie potrafię zdobyć się na empatię, odczuwając jedynie irytację.

Przewyciężenie tej ostatniej może się udać dzięki odwołaniu się do innej władzy, której figurą jest właśnie wspomniane Uznanie¹⁹⁹, konotujące w jednych kontekstach empatię i empatyczność, w innych zaś – akceptujące rozpoznanie Innego w jego odrębności, osobności.

Aby przyjrzeć się temu ostatniemu sensowi nieco bliżej, sięgnę teraz do Cavellowskiej analizy dramatów Szekspira, w szczególności *Otella*, *Króla Leara*, *Koriolana* i *Opowieści zimowej*, w którym problematyka owego akceptującego Rozpoznania/Uznania – gdyż taka będzie w nich dominanta semantyczna tego terminu – zostaje przez Cavella wyartykułowana w najpełniejszy sposób. A mówiąc ściślej, Acknowledgment właśnie się w nich nie pojawi, i dlatego też – w ujęciu Cavella – protagoniści owych tragedii w poniosą spektakularną klęskę.

Nim to jednak uczynię, pokrótce scharakteryzuję dwa kolejne kluczowe elementy Cavellowskiej filozofii literatury, a mianowicie powiązane z powyższym koncepcje Sceptycyzmu w obszarze literackości [Literary Skepticism] oraz Lektury ocalającej [Redemptive Reading]. Zacznę od tej drugiej.

¹⁹⁸ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 263.

¹⁹⁹ Por. interesujący kontekst, jakim jest tekst Iris Murdoch „Idea doskonałości” w: tejże, *Przeciw oschłości*, tłum. M. Filipczuk, Warszawa 2023. O związkach Cavella z Murdoch w tym kontekście pisze L. Jamieson, *The Case of M and D in Context: Iris Murdoch, Stanley Cavell and Moral Teaching and Learning*, „Journal of Philosophy of Education”, t. 54, nr 2/ 2020.

1. Koncepcja Ocalającej lektury [Redemptive Reading]

Zanim przejdziemy do lektury Szekepirowskiego tekstu spróbujmy przyrzeć się Cavellowskiej koncepcji lektury jako takiej. W koncepcji Cavella to raczej tekst interpretuje czytelnika niż na odwrót, co stanowiłoby kolejne oryginalne przewartościowanie w obrębie tradycyjnie rozumianej relacji czytelnik-tekst. Taka reorientacja wydaje się nieco zaskakująca, gdyż oznacza zasadnicze zakwestionowanie utartych, zdawać by się mogło, zupełnie nie kontrowersyjnych, wyobrażeń dotyczących lektury/czytania tekstu. Co jednak ma się tutaj na myśli?

Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie dostarcza Cavella koncepcja *Redemptive Reading*, której amerykański autor poświęca pracę traktującą o transcendentalistycznym autorze Henrym Dawidzie Thoreau, *the Senses of Walden*²⁰⁰. Ujmując rzecz w dużym skrócie, zawarte w niej wnioski można by streścić następująco: za sprawą lektury, czytelnik dokonuje reinterpretacji samego siebie, jakby ponownego aktu autokreacji urzeczywistniającego się za pośrednictwem i dzięki studiowanemu tekstowi, oferującemu poznawcze czy etyczne standardy – w formie zachęty czy zaproszenia, by czytelnik z nim je dzielił. Dzięki temu czytelnik otrzymuje narzędzie do krytycznej oceny własnego życia, co nasuwa znane powiedzenie Sokratesa, że życie nie poddane namysłowi nie warto jest, by je przeżyć – tak więc również i tutaj Cavell zdaje się w odległy sposób nawiązywać do ateńskiego mędrca. Narzędziem takiego namysłu staje się zatem tekst. I temu też owa metoda czy typ lektury zawdzięcza, jak można się domyślać, swoją nazwę: Redemptive Reading - Lektura ocalająca. Poprzez taką lekturę czytelnik odnajduje samego siebie niejako na nowo, czy też ponownie sam siebie stwarza za pośrednictwem tekstu – a więc dokonuje ocalenia siebie²⁰¹.

²⁰⁰ S. Cavell, *The Senses of Walden*, University of Chicago Press 1992, s. 91-92.

²⁰¹ *Redemptive Reading* można by również tłumaczyć jako „lektura odkupieńcza” czy „wybawiająca”, wydaje mi się jednak, że religijne konotacje, jakie określenia te mają w języku polskim idą zbyt daleko i obce są intencjom Cavella. Sądzę, że trafniejsze jest w tym kontekście słowo „ocalający” (por. wiersz Zbigniewa Herberta „Do Ryszarda Krynickiego – list”, gdzie mowa o ocalającej roli sztuki. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008). Taka wersja byłaby również bliższa wątkowi autokreacji i bliskiemu myśli Cavella wspomnianemu już perfekcjonizmowi innego amerykańskiego transcendentalisty, R.W. Emersona. Por. też *The Senses of Walden...*, s. 92 i nast.

Zadanie interpretacji polegałoby na tym, by samemu zostać zinterpretowanym; by dokonać autointerpretacji, móc odczytać własne treści wewnętrzne, a następnie krytycznym okiem im się przyjrzeć i dokonać ich przewartościowania.

W tym też sensie takie podejście przypominałoby nieco proces psychoanalizy, czy psychoterapii polegający na zagłębieniu się w samym sobie przy współudziale psychoterapeuty. W przypadku zaś, o jakim mowa, rolę psychoterapeuty odgrywałoby odczytywane przez nas dzieło.

Jeśli zaś tak się nie dzieje, jeśli do takiego procesu samopoznania nie dochodzi, oznacza to, że nasza lektura jest powierzchowna, pozbawiona głębi: jej wartościowość (czy też: jej wartość dla nas) odsłania się dopiero w umożliwianym przez nią akcie naszego samopoznania i dokonywanych przewartościowań.

W tym też sensie ewentualny zarzut anachroniczności Cavellowskich odczytań Szekspira częściowo traci w takim ujęciu swoją moc, gdyż ostatecznym kryterium wartości danego odczytania jest nie tyle trafność interpretacyjna, ile to, czym tekst staje się dla mnie, co wnosi on w moje życie, czy pozwala mi pogłębić, rozbudować moje samopoznanie²⁰².

Innymi słowy, kluczowe znaczenie ma tutaj odpowiedź na pytanie co tekst „robi” z moim życiem. Co w nie wnosi, czy czyni je wartościowszym? W tym też sensie jest to lektura ocalająca.

Jak pisze Mulhall,

Taka lektura polega na wyczekiwaniu na słowa, na stworzeniu im przestrzeni, by okazały nam swoją niezależność – krótko mówiąc, na przyjęciu postawy pasywnej, tak by to one mogły się uaktywnić, jednak życie, życie jakie tym sposobem słowa okazują, jest ich życiem w naszym – jako ich czytelników – języku potocznym (...) Pozwalając słowom, by w taki właśnie sposób prowadziły nas przez cały gąszcz ewokowanych przez nie znaczeń/sensów, pozwalamy im na odkrywanie związków i skojarzeń z naszymi [wewnętrznymi] sensami (...) Odczytywanie słów w taki właśnie sposób jest zatem kwestią otwarcia się na dokonywane przez nie w nas dzieło interpretacji pewnych aspektów naszego własnego życia, tak byśmy mogli niejako na nowo je odzyskać, na nowo je wskrzesić (...) Dlatego nie wydaje się jakąś dowolną fantazją pojmowanie takiej lektury jako otwarcia na możliwość, że oto samemu jest się czytany²⁰³.

²⁰² Zob. uwaga M. Anderegga, piszącego o tym, że interpretacje Cavella zawieszone są „w krytycznej i teoretycznej próżni [theoretical vacuum]”, jak gdyby sztuki dramaturga „zostały na nowo odkryte w chwili, w której Cavell napisał o nich swoje teksty” [M. Anderegg, „Shakespeare Quarterly”, Vol. 58, No. 4 (Winter, 2007), pp. 555-557, Book Reviews, s. 556]

²⁰³ S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's...*, s. 19.

A zatem to tekst mnie interpretuje, a nie ja tekst; to w świetle czytanego tekstu poznaję siebie i oceniam własne życie. Doprecyzowaniem, dookreśleniem powyższego byłby również i w tym punkcie koncepcji Cavella obecny wyraźny wątek Freudowski, upodabniający ową lekturę do pewnej formy psychoanalizy z jej terminami technicznymi, jakimi są projekcja i przeniesienie. Istotne wydaje się zwłaszcza to drugie²⁰⁴.

O ile projekcja własnych lęków i niepokojów na drugą osobę (w tym przypadku na tekst) wpływa z pragnienia zanegowania faktu, że w ogóle mamy takie lęki, o tyle przeniesienie sprawia, że treści naszych nieświadomych pragnień żywionych wobec danego obiektu ukierunkowane zostają na inny obiekt, w czym koncept Cavella już bardzo wyraźnie przypomina idee psychoanalityczne Freuda.

W procesie psychoterapii takim nowym obiektem przeniesienia jest, jak wiadomo, psychoterapeuta. A ponieważ według Cavella tekst staje się czymś w rodzaju odpowiednika psychoanalityka, w procesie lektury za sprawą owego psychoterapeutycznego przeniesienia następuje wyświecenie, ujawnienie i wyeksponowanie naszych nieświadomych pragnień, lęków czy pożądań – czy też po prostu rozjaśnienie naszych myśli, których dotychczas nie byliśmy świadomi, i które z nową mocą docierają do nas dzięki aktowi lektury²⁰⁵.

Jak celnie zauważa Rudrum,

(...) teksty czytają nas nie dlatego, że dostarczają nam zwierciadlanego odbicia tego wszystkiego, co w narcystyczny sposób na nie projektujemy, lecz dlatego, że rzucają światło na nasze skryte przed nami samymi myśli i uczucia – pomagając nam je przyjąć, zaakceptować [acknowledge] i przeanalizować²⁰⁶.

Tym sposobem Cavell unika również zarzutu narcystycznego traktowania tekstu, w którym czytający przegląda się w tekście jak w zwierciadle, na przykład bezkrytycznie identyfikując się z bohaterami powieści niczym z własnymi literackimi alter-ego. Byłoby to nieuchronne w przypadku, gdyby ów proces lektury ograniczał się do samego tylko mechanizmu projekcji. Tym wszakże, co czyni go wartościowym, jest jednak wspomniany mechanizm przeniesienia, i poddanie go krytycznemu namysłowi. I to właśnie czyni Cavellowską koncepcję lektury tak interesującą²⁰⁷.

²⁰⁴ S. Cavell, *Themes out of School*, San Francisco 1984, s. 52.

²⁰⁵ Por. T. Gould, *Hearing Things...*, s. 38–40; 152–3.

²⁰⁶ D. Rudrum, *The Claim of Literature...*, s. 34–35.

²⁰⁷ Pozwala też na włączenie do tej koncepcji – i tym samym jej dopełnienie – wątku Emersonowskiego perfekcjonizmu, owego wyzwania – przenikającego całe dzieło Cavella – do nieskończonego doskonalenia samego siebie, nigdy niekończącej się pracy nad sobą (por. T. Gould, *Hearing Things...*, s. 209–210).

Zarazem wspomniane przeniesienie umożliwia moją identyfikację z tekstem na głębszym poziomie. Jak ujmuje to Gould,

(...) lektura jest dla nas zachętą do folgowania myślom oraz ideom, które najwyraźniej sami sformowaliśmy, nawet jeśli wydaje nam się, że przychodzą one do nas z zewnątrz – z tekstu właśnie²⁰⁸.

A zatem owe prawdy, które uświadamiam sobie dzięki tekstowi, tylko pozornie przychodzą do mnie z zewnątrz – w istocie to ja sam jestem ich źródłem, a tekst tylko pomógł mi je wyświetlić, odkryć we mnie samym, co również i w tym punkcie upodabnia cały ten proces lektury do akuszerskiej procedury Sokratesa²⁰⁹.

Na ten właśnie wątek obecny w metodzie Cavella, a więc wątek uzmysławiania sobie za pośrednictwem tekstu określonych treści, które noszę w sobie, nie będąc ich świadomym zwraca uwagę Mulhall, gdy pisze:

Odczytania proponowane przez Cavella dają nam poczucie, że nadinterpretacja tekstu uzmysławia mu jego własne myśli, o których nie wiedział, iż nosi je w sobie – myśli dotychczas nierozpoznane [unacknowledged] jako jego własne i powracające doń teraz w niesamowitej aurze czegoś już znanego²¹⁰.

Powyższe słowa zdają się jednak nasuwać następujący zarzut: skoro analogia z przeniesieniem spełnia w Cavellowskiej metodzie tak kluczową rolę, to istnieje ryzyko, że czytelnik nie będzie w stanie oprzeć się skłonności (inna rzecz, świadomej czy też nieświadomej) wpisywania w tekst treści, których tam nie ma – a już z pewnością nie będzie on w stanie zdobyć się na należyty dystans wobec odczytywanego tekstu, umożliwiający obiektywne spojrzenie i analizę.

Cavell zdaje się mieć na powyższy zarzut gotową ripostę. Przede wszystkim nie ma tutaj na myśli tzw. „lektury profesjonalnej”, a więc podejmowanej przez krytyka literackiego i wyrażającej się w dokonywanej przez niego „fachowej” interpretacji takiego tekstu.

²⁰⁸ T. Gould, *Hearing Things...*, s. 209.

²⁰⁹ Zwłaszcza w jej wersji opisanej w Platońskim *Menonie*. Por T. Gould, *Hearing Things...*, s. 19–20

²¹⁰ S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's...*, s. 22. Ciekawe analogie pomiędzy Cavellowską koncepcją lektury jako formą samopoznania oraz koncepcjami H.-G. Gadamera i jego pojmowaniem roli aktu czytania w procesie czytelniczej autoanalizy i samopoznania omawia D. Liakos (, *Reading Oneself in the Text: Cavell and Gadamer's Romantic Conception of Reading*, „Journal of Aesthetics and Phenomenology”, 6:1, 79–87, DOI: 10.1080/20539320.2019.1587964.

Mowa tu raczej o czymś innym, o wyzwającym działaniu lektury, bo to właśnie, jak się wydaje, implikuje Cavellowskie jej rozumienie. W takim zaś przypadku trudno, jak się wydaje, o nadinterpretację. Píše Cavell:

Nadinterpretacja [Reading in] jako pewna kategoria krytyczna, sugeruje coś zupełnie szczególnego, niczym pójście za daleko – choćbyśmy nawet podążali we właściwym kierunku. Dlatego też nasze pytanie powinno brzmieć, jak to często bywa w filozofii, w którym miejscu/momentcie należałoby zakończyć lekturę? (...) Wedle mojego doświadczenia ludzie z obawą podchodzący do takiej nadinterpretacji czy też „pójścia za daleko”, zazwyczaj obawiają się przystąpienia do lektury czy samej lektury [czytania jako takiego] jak gdyby w obawie przed tym, że teksty – tak samo jak ludzie, czas czy miejsce – znaczą tyle co rzeczy [jak gdyby są rzeczami], i że ponadto znaczą one więcej niż sądzimy. W rezultacie pojawia się lęk przed czymś rzeczywistym, i może to być zupełnie zdrowy lęk, lęk przed czymś, czego należy się bać. Coś takiego wydaje mi się znacznie właściwszą, bardziej stosowną reakcją wobec tekstów aniżeli ów beztroski pogląd, że oto pogoń za znaczeniem/sensem to czysta radość niczym uprawianie naszego ulubionego sportu (...). Tak czy owak z własnego doświadczenia wiem, że większość tekstów, podobnie jak większość ludzkich egzystencji, jest niedoczytana [underread], nie zaś przeinterpretowana [overread]²¹¹.

[“Reading in,” as a term of criticism, suggests something quite particular, like going too far even if on a real track. Then the question would be, as the question often is about philosophy, how to bring the reading to an end (...) *In my experience people worried about reading in, or overinterpretation, or going too far, are, or were, typically afraid of getting started, or reading as such, as if afraid that texts— like people, like times and places— mean things and moreover mean more than you know. This is accordingly a fear of something real, and it may be a healthy fear, that is, a fear of something fearful.* It strikes me as amore discerning reaction to texts than the cheerier opinion that the chase of meaning is just as much fun as man’s favorite sport (...). *Still, my experience is that most texts, like most lives, are underread, not overread.*]

W powyższym cytacie na uwagę zasługuje co najmniej kilka stwierdzeń.

Przede wszystkim zastanawia uwaga, że trudno dokonać nadinterpretacji tekstu wybitnego, a więc mającego zdolność inicjowania przemiany wewnętrznej czytelnika – czego przyczyną jest to, że trudno w lekturze takiego tekstu „posunąć się za daleko” [go too far]. To bowiem oznaczałoby nakładanie ograniczeń zarówno samemu tekstowi, jak i sobie jako jego czytelnikowi, który ten tekst interpretuje.

Tymczasem, jak chce Cavell, należy dać się prowadzić takiemu tekstowi w jego dziele dokonywania w nas naszej przemiany, zdać się niejako na jego nieomyślność w procesie prowadzenia nas jako jego czytelników.

²¹¹ S. Cavell, *Pursuits of Happiness...*, s. 35.

Założenie to oznacza niewyczerpanie tekstu, a więc fakt, że trudno w istocie sobie wyobrazić, czym miałyby być takie, jak pisze Cavell w przywołanym cytacie, „bringing the reading to an end”: „an end” to wszak jakaś nieuchronnie arbitralna decyzja o zakończeniu lektury, z założenia niewyczerpanej.

Interesujące jest w tym kontekście zestawienie tekstów z żywymi ludźmi – również pozostającymi zagadką, nierzadko i dla samych siebie, i w tym sensie również niewyczerpanymi dla usiłującego ich przeniknąć: „they are more than you know”.

Zarazem lęk przed tzw. nadinterpretacją stanowi, jak pisze Cavell, obawę przed czymś realnym [fear of something real], w czym również, jak się okazuje, tekst upodabnia się do żywej istoty obdarzonej własnym życiem i dlatego nieuchwytniej – jak gdyby owa domniemana „nadinterpretacja” stanowiła wrota do jakiejś niewygodnej prawdy o samym sobie, którą czytelnik chciałby przemilczeć, podobnie jak osoba poddana psychoterapii obawia się albo woli przemilczeć wstydlive czy niewygodne prawdy jej dotyczące.

Takie ujęcie zakładałoby transgresyjny element interpretacji tekstu, potencjalnie niebezpieczną treść w nim się skrywającą i mogącą wyjawić nam prawdy, których wolelibyśmy nie znać.

Wobec powyższego trudno się dziwić ostatniemu zdaniu przywołanego akapitu z Cavell, będącego naturalną konsekwencją wypływającą ze zdań wcześniejszych:

My experience is that most texts, like most lives, are underread, not overread

A mówiąc jeszcze inaczej, Cavell zdaje się tutaj bronić czytelniczego prawa do owego „reading in” czy „overinterpreting”.

Powyższe wyjaśnia również – na co także zwraca uwagę Rudrum – dlaczego w odniesieniu do Cavella tak znikome zastosowanie ma teoria literatury²¹². Trudno też, dodajmy, byłoby na jej mapie w jakikolwiek sposób Cavella sensownie usytuować. Wszelkie bowiem teorie i koncepcje literatury są tym właśnie, co Cavellowska „nadinterpretacja” stara się zakwestionować i podważyć jako paradygmat, któremu literatura nieuchronnie się wymyka i który kontestuje.

Kluczem do owocnej i twórczej lektury jest bowiem dla Cavella nie jakiekolwiek instrumentarium narzędzi teoretycznych, mogących nam zapewnić trafność ujęć i odczytań

²¹² Próbę umieszczenia Cavella na mapie współczesnych koncepcji literaturoznawczych podjął M. Fischer w przywoływanej już pracy *Cavell and Literary Skepticism...*

utworu, lecz Acknowledgment, Uznanie – które można tutaj rozumieć jako empatyczne otwarcie się naprawdę, jaką niesie tekst – zakładające gotowość porzucenia właściwych sceptykowi uprzedzeń i nastawień, oraz kładziony przezeń nacisk na niewzruszoną pewność²¹³.

Tym razem byłaby to niewzruszona pewność co do – zawsze problematycznej – trafności interpretacyjnej odnośnie do danego tekstu. Również i w tym metoda Cavella przypominałaby podejście terapeutyczne psychoanalizy w tym sensie, że także i tam poznanie dokonuje się poprzez przyjęcie i akceptację, a więc Uznanie, umożliwiające podjęcie pracy – tym razem nad sobą, co ponownie odsyła do wspomnianego wątku Emersonowego perfekcjonizmu.

W tym sensie nawet Cavellowskiemu „overreading” tekstu literackiego czy filozoficznego, a więc jego – tak jak ją rozumie Cavell – nadinterpretacji przyświecałby cel nadrzędny, jakim jest przewyciężenie poznawczych uroszczeń sceptycyzmu do poznania niepodważalnego, absolutnie pewnego, i podporządkowanie ich procesowi (auto)terapeutycznemu ukierunkowanemu na pracę nad sobą, jaką podejmowałby czytelnik w akcie lektury.

2. Sceptycyzm w wymiarze literackości [Literary skepticism]

Przyjrzyjmy się teraz nieco bliżej drugiemu kluczowemu elementowi Cavellowskiej koncepcji relacji czytelnik-tekst, a mianowicie kategorii literary skepticism.

Jak pisze Gould – i jna obecnym etapie naszych rozważań konstatacja ta wydaje się dość oczywista – sceptycyzm w sensie Cavella w mniejszym stopniu odnosi się do stanowiska czysto intelektualnego w kwestii niemożności osiągnięcia wiedzy pewnej, w większym zaś do kondycji, jaką Cavell diagnozuje jako fundament, podstawa takiego poznania²¹⁴.

Cavell opisuje sceptycyzm nie tyle jako pewną fałszywą teorię, ile raczej jako nieadekwatną interpretację sytuacji egzystencjalnej każdego z nas w naszych wysiłkach zmierzających do poznania rzeczywistości. Sceptycyzm wyrastałby z głębszego niepokoju, lęku, jakim napawa nas nasze usytuowanie w świecie, zyskując tym samym, o czym była mowa we wstępie do tej pracy, dominantę – dominantę już nie czysto poznawczą w sensie technicznym, lecz psychologiczną.

²¹³ Nieco bardziej szczegółowo charakteryzuję tę kategorię dalej w pracy w kontekście omawiania Cavellowskich interpretacji Szekspira.

²¹⁴ Gould, *Hearing Things...*, s. 207 - 212.

Niepokój ten odsłania naszą nieuchronną doraźność, niekonkluzywność naszych aktów poznawczych. To co filozofia ujmuje jako swoje teoretyczne zadanie ustanowienia czegoś, co sama nazywa „światem zewnętrznym” albo „innymi umysłami”, Cavell identyfikuje jako coś co samo niewolne jest od owych niepokojów i lęków, na które sceptycyzm chce stanowić antidotum. Tym samym aspekt epistemologiczny staje się poniekąd wtórny wobec perspektywy psychologicznej – co stanowi dodatkowe uzasadnienie perspektywy przyjętej przeze mnie w tej części pracy, w której Szekspirowski sceptycyzm w ujęciu Cavella tematyzuję jako sceptycyzm narcystyczny.

W rezultacie, jak zauważa Gould, pragnienie nadania wysublimowanej, wyrafinowanej postaci kategoriom, przy użyciu których tradycyjnie ujmujemy świat, również zaczyna się jawić jako pragnienie odrzucenia naszego zdroworozsądkowego [ordinary] pojmowania świata – a w konsekwencji jako pragnienie odrzucenie świata jako takiego, i tym sposobem samo staje się wyrazem czy formą sceptycyzmu.

Dlatego w ujęciu Cavella głębszy problem, przed którym staje sceptyk, nie sprowadza się do samego obalenia sceptycyzmu poprzez na przykład ustanowienie/ugruntowanie intelektualnej zdolności umysłu do wypracowania jakiejś trafnej reprezentacji świata zewnętrznego czy innych umysłów – jak widzieliśmy, zadanie takie jest według Cavella niewykonalne.

Według Cavella proces „odzyskiwania” świata nie odbywa się jednak na drodze czysto intelektualnej – poprzez takie czy inne czysto poznawcze wysiłki zmierzające do wypracowania jakichś „warunków optymalnych aktu poznania” [„best case of knowledge”], optymalnych warunków wiedzy, czy idealnych warunków wiedzy w wyidealizowanych warunkach rozumianych na modłę Platońską, jakich wypracowania domagałby się Cavellowski sceptyk.

Ktoś taki jest bowiem przekonany, że oto natrafił – a w każdym razie mógłby natrafić, gdyby jego intelektualny projekt poszukiwania tychże warunków miał zakończyć się sukcesem – na jakiś przeoczony przez wszystkich jego poprzedników problem, czy jakąś fundamentalną lukę poznawczą, powszechnie popełniany błąd czy błędnie uznane za oczywistość rozpowszechnione fałszywe założenie.

Jednak taka postawa jest w istocie, powiada Cavell, automistyfikacją sceptyka, błędnym odczytaniem przezeń swojej własnej kondycji poznawczej, czego źródło nie tkwi w poznawczych ograniczeniach, lecz w błędnej postawie, błędnym nastawieniu umysłowym.

Według Cavella zadanie przezwyciężenia sceptycyzmu polega jednak nie tyle na udowodnieniu, że sceptyk się myli, gdyż w pewnym sensie na płaszczyźnie czysto

intelektualnej, jak starałem się wykazać w rozdziale poprzednim, ma on poniekąd rację. Zadanie sceptyka polega raczej na unieważnieniu, uwolnieniu [undo] całej gamy stłumień dokonanych przez umysł na drodze, jaką przebył on w procesie zrywania naszych zdroworozsądkowych [ordinary] i ugruntowanych emocjonalnie czy psychologicznie własnych powiązań ze światem.

Zarazem sceptycyzm – o czym już była mowa, a co szerzej omawiam w ostatnim rozdziale tej pracy – funkcjonuje u Cavella jako figura głębszego problemu nieodłącznego od ludzkiej kondycji, jakim jest poczucie własnej odrębności, osobności każdego z nas i niezgoda na nie.

Innymi słowy, coś co tradycyjny sceptyk uważa za swój defekt czy ograniczenie o charakterze czysto poznawczym ma swój, głębszy podtekst o charakterze psychologicznym²¹⁵.

Takim analitycznym studium i udratyzowaniem owej odrębności i osobności naszej indywidualnej kondycji jako jednostek wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami są dla Cavella tragedie Szekspira.

W odczytaniu Cavella owe tragedie stanowią swego rodzaju rekonstrukcję egzystencjalnej ceny, jaką ponosi każdy z nas w naszych wysiłkach zmierzających do tego by wiedzieć (nasze wysiłki poznawcze) i zarazem nie wiedzieć (nasze uporczywe odmawianie Uznania Innemu – nasze Avoidance, postawa uniku wobec Innego, odmowa akceptacji czy należnego mu uznania jako osobie).

Związek między pragnieniem poznania/wiedzy oraz odmową udzielenia Acknowledgment, trudnego do jednoznacznego przełożenia terminu technicznego myśli Cavella, sformułowany zostaje tekście „The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*”, do którego, o czym już była mowa, swego rodzaju wstępem jest tekst „Knowing and Acknowledging”.

W obu tych esejach w sposób najpełniejszy i niejako programowy zostały omówione związki między sceptycyzmem oraz tragedią. W tej ostatniej literacką figurą czy egzemplifikacją sceptycyzmu – jak właśnie „literary skepticism” [sceptycyzm w wymiarze literackości] – jest Cavellowska odmowa Uznania wobec Innego, odmowa jego przyjęcia, zaakceptowania, pełnego empatii wczucia się w jego egzystencjalną sytuację oraz trwanie w

²¹⁵ Również i ten взгляд uzasadnia, co czynię w niniejszym opracowaniu, nadanie sceptycyzmowi przede wszystkim wymiaru psychologicznego – nie zaś aksjologicznego czy epistemologicznego.

postawie permanentnego uniku, zamknięcia na Innego – bo takie właśnie konotacje ma tu Cavellowski Unik [Avoidance]²¹⁶.

Należy jednak zauważyć, jak podkreśla Gould, że nie jest tak, jakoby *każdy* akt odmowy udzielenia *Acknowledgment*, a więc każdy akt *Avoidance* automatycznie rodził sceptycyzm. W szczególności nie jest tak w Cavella odczytaniach Szekspira.

Tym co tutaj kluczowe, jest bowiem sceptycki rozpad świata, owo osunięcie się gruntu spod nóg sceptyka, o czym, jak zobaczymy, pisze Cavell w swoich analizach przede wszystkim *Otella*. Samo odrzucenie Innego, by nie stać się obiektem jego zawłaszczającej miłości, której tak obawia się sceptyk, to jeszcze za mało, byśmy mogli mówić o analogii z dokonaniem przez sceptyka odrzuceniem świata.

Aby to mogło nastąpić, musi zostać spełniony jeszcze jeden warunek: konsekwencją takiego aktu odrzucenia musi pojawić się jeszcze nasze *doświadczenie utraty sensowności świata, poczucie jego niezrozumiałości*²¹⁷.

Jest rzeczą interesującą, że analizowani przez Cavella bohaterowie Szekspira tego właśnie doświadczają. Takie doznanie jest udziałem ich wszystkich: Otella, Leara Leontesa, w nieco mniejszym stopniu również Koriolana, który na miano sceptyka w sensie Cavella zasługuje z nieco innych powodów, o których będzie mowa w odnośnej części pracy. W tym też przejawia się wspomniany chaos w destrukcji zrozumiałości sensowności obrazu świata, o którym otwarcie mówi Otello²¹⁸.

Jak można sądzić, tak właśnie rozumiany sceptycyzm jest kluczowym elementem Cavellowskiego ujęcia myśli Szekspira, czy wręcz jego cechą dystynktywną, odgrywającą kluczową rolę również w przedstawionej przez tego autora jednej z wielu – mających roboczy charakter – idiosynkratycznych, jak zwykle u tego autora, dookreśleń tragedii jako

(...) rezultatu oraz studium brzemienia wiedzy/poznania oraz zanegowania tego wszystkiego co, jak mogłoby się wydawać, niekwestionowalne: że kochające córki darzą cię miłością, że twoje wyobrażenia wzbudziła pożądanie w młodej pięknej kobiecie, i że niezależnie od własnej wyjątkowości jesteś tylko członkiem ludzkiej wspólnoty – albo że twoje dzieci są twoje²¹⁹.

²¹⁶ Tłumaczę go jako Unik. To przede wszystkim właśnie w dialektycznym wzajemnym napięciu tych dwóch postaw (postawą akceptującego przyjęcia, oraz postawą odrzucenia) rozgrywa się dramat literackiego sceptyka w ujęciu Cavella.

²¹⁷ T. Gould, *Hearing Things...*, s. 208.

²¹⁸ Tamże, s. 209.

²¹⁹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 179.

W Cavellowskim rozumieniu sceptycyzm nie ma w sobie nic konwencjonalnego czy standardowego. Niewiele ma on też wspólnego ze standardowymi typologiami czy charakterystykami tej postawy filozoficznej. W kontekście zaś samego Szekspira Cavella charakteryzuje sceptycyzm (takich niekonkluzywnych prób dookreślenia tego stanowiska znajdziemy w jego tekstach wiele) następująco:

Jeśli sztuki Szekspira dokonują interpretacji i reinterpretacji problematyki sceptycyzmu – zadając pytanie o to, czy ponad wszelką wątpliwość jestem pewien istnienia świata zewnętrznego, mnie samego oraz innych ludzi – to wynika z tego, że owe sztuki nie oferują stabilnego rozwiązania problemu sceptycyzmu (...) Jako teksty Szekspirowskie testują/weryfikują one swoje źródła oraz same siebie w świetle tych źródeł, tak więc wchłaniając w siebie określoną problematykę filozoficzną, testują one/weryfikują filozofię – tak jak testują same siebie w jej świetle. [Being Shakespearean texts they test, as well as test themselves by, their sources, so that in incorporating, let us say, a philosophical problematic, they test, as well as test themselves by, philosophy²²⁰.

Niezależnie od tego, co byśmy sądzili otakiej definicji, jasno zdaje się wynikać z niej jedno: ujęcie Cavellowskie nie pokrywa się ze standardowymi klasyfikacjami filozoficznego sceptycyzmu, radykalnie rozszerzając to pojęcie. Tragiczność zaś i sceptycyzm w sensie filozoficznym okazują się dwiema deskrypcjami tego samego zjawiska, którego dokładniejszemu opisaniu i przybliżeniu miałyby się przysłużyć Cavellowskie analizy dramatów Szekspira

Sceptycyzm, jaki diagnozuje Cavell u Szekspira, jak już wielokrotnie wspominałem, wykracza poza epistemologię, dotykając kwestii związanych z etyką, estetyką czy polityką, a nawet – przynajmniej na poziomie deklaracji programowych samego Cavella, gdyż i to jest kwestia dość kontrowersyjna – problematyki filozofia języka potocznego, o czym była mowa w rozdziale poświęconym Cavellowskiemu odczytania Becketta. Również w kontekście szekspirowskim pojawia się kwestia wielorakiego wpływ jaki mieli na Cavella Austin i przede wszystkim Wittgensteina – obydwu staram się odnotowywać w swoich rekonstrukcjach Cavellowskich ujęć interpretacyjnych.

Choć akurat kwestia roli i znaczenia tego właśnie nurtu filozoficznego, *ordinary language philosophy* w praktyce analitycznej Cavella wydaje się w interesującym nas obszarze odczytań Szekspira jedną z bardziej kontrowersyjnych z uwagi na wspomniany już dość oczywisty fakt, że dzieło dramaturga może się wydawać szczególnie odporne na zastosowanie metod tejże filozofii z uwagi na swoje niezwykle wyrafinowanie językowe.

²²⁰Tamże, s. 3–4.

Trafnie jednak zdaje się ujmować tę kwestię Anthony Cascardi, gdy zauważa:

Cavell ukazuje swoje zmagania z Szekspirem jako coś nieuniknionego, ponieważ spośród wszystkich pisarzy to właśnie Szekspir dokonuje gruntownej eksploracji wszystkich konsekwencji posługiwania się językiem. Potęga dzieła Szekspira polega na jego zdolności ukazywania postaci wyciągających skrajne konsekwencje egzystencjalne z wypowiedzianych przez siebie słów i do samego końca żyjących życiem tychże słów – w sposób bezkompromisowy i niezłomny, bądź też płacących straszliwą cenę, kiedy tak się nie dzieje (...) Szekspirowska tragedia (...) jest pewną formą dramatu, w której język zbliża się do granic swych możliwości wyrazu, jednak siła dzieła Cavella tkwi w jego umiejętności uwypuklania owej intensywności obecnej w Szekspirowskim dziele – nie zaś na podporządkowywaniu jej czemuś w rodzaju zewnętrznego wobec niej „filozoficznego” punktu widzenia²²¹.

Innymi słowy, Szekspirowska tragedia, mimo że tak dalece wykracza poza rejestry właściwe zwykłemu użyciu języka w sytuacjach życia codziennego – którymi właśnie zajmował się wspomniany nurt filozofii języka potocznego – również i w tym względzie okazuje się, co zaskakujące, nader instruktywna w zakresie naszego rozumienia Cavellowskiego sceptycyzmu, obnażając jeszcze jedno jego oblicze. Konfrontuje nas ona bowiem z granicami językowości, granicami sensownego użycia mowy, balansując w swej wymyślnej metaforyce na granicy wyrażalności, tego co w ogóle daje się wypowiedzieć, i dość nieoczekiwanie korespondując z Wittgensteinowskim pojmowaniem sceptycyzmu, tak jak go ujmuje Cavell²²².

Szekspirowska tragedia dostarcza zatem, paradoksalnie, dobrej ilustracji postawy sceptycznej, której jednym z przejawów jest – co już zdiagnozował Wittgenstein w swej znanej uwadze o natrafianiu na granice języka w wysiłkach jego przekroczenia – próba wykroczenia poza język oraz przypisane doń właściwe mu formy życia w dążeniu do jakiejś doskonalszej od języka (i z definicji nieosiągalnej) formy ekspresji²²³.

Tak oto Szekspirowska tragedia, wykraczając poza omówioną wcześniej w kontekście Becketta Cavellofską kategorię „ordinariness”, zwyczajność, codzienność, i stowarzyszone z nią formy językowe – definiowałaby je czy ukazywała niejako z zewnątrz, stanowiąc

²²¹ A.J. Cascardi, „Disowning Knowledge...”, s. 190–205.

²²² Przywodzi bowiem na myśl przywoływaną już w tym tekście znaną uwagę Wittgensteina o guzach, „jakich nabawia się rozum atakując granicę języka” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa, PWN 2008, teza 119).

²²³ Szczególnie interesująco wybrzmiewa w tym kontekście uwaga Wittgensteina, że Szekspir jest raczej twórcą języka [creator of language] niż po prostu poetą, będąc kimś, kto może niemal wszystko” (za: Shalkwyk, „Cavell, Wittgenstein, Shakespeare, and Skepticism”..., s. 604–605).

heurystyczne dopełnienie tej pierwszej perspektywy. Stanowiłaby bowiem owej zwyczajności zewnętrzny obrys czy zarys, umożliwiając instruktywny w nią wgląd i egzemplifikując sceptyczne dążenie/tęskotę, by móc spojrzeć na język z zewnątrz, jak gdyby usytuowania się poza jego obszarem²²⁴.

A zatem rozjaśnianiem rozmaitych odcieni sceptycyzmu, z których tylko wybrane – jako charakterystyczne dla ujęcia Cavella –pokrótce scharakteryzowaliśmy powyżej, zajmuje się ten autor w swoich filozoficznych esejach poświęconych Szekspirowi²²⁵.

Ten też kontekst sprawia, że Cavellowskie, mające sceptyczną konotację, hasła – „sceptycyzmu wobec innych umysłów”, „sceptycyzm wobec świata zewnętrznego” i powiązane z nimi psychologicznie nacechowane kategorie Acknowledgment/Uznania i Avoidance/Uniku tutaj właśnie nabierają odcieni i głębi, zaś sceptycyzm, o którym pisze Cavell w kontekście Szekspira, najpełniej konkretyzuje się czy uwyrażnia jako sceptycyzm o odcieniu narcystycznym.

Sceptycyzm narcystyczny wydaje się tą kategorią, która jak sądzę najlepiej i najpełniej uchwytuje to, co ma na myśli Cavell przez sceptycyzm protagonistów Szekspirowskich dramatów. I tym też zagadnieniem zajmuję się w poniższych analizach Cavellowskich esejów.

Tp zaś oznacza, że analizowany przez Cavella Szekspirowski tekst stawałby się szczególnie podatny na zastosowanie narzędzi badawczych szekspirologów o nastawieniu psychoanalitycznym. Taka perspektywa badawcza wydała mi się szczególnie obiecująca i nośna w kontekście odczytów Cavella, z którymi szczególnie dobrze korespondują analizy wspomnianej wcześniej Janet Adelman i innych przedstawicieli tego nurtu²²⁶. Również i ta okoliczność zdaje się usprawiedliwiać moje własne podejście interpretacyjne²²⁷.

²²⁴Tamże.

²²⁵ W szczególności mowa tutaj o będącym podstawowym punktem odniesienia dla niniejszych uwag przywoływanym już zbiorze *Disowning Knowledge...* W jednym z wydań Cavell umieści również omówienie *Makbeta*, któremu jednak nie poświęcam osobnego rozdziału tej pracy z uwagi na to, że pojawiający się tam sceptycyzm nie do końca daje się potraktować jako sceptycyzm typu narcystycznego, wpisując się raczej w epistemologiczne ujęcie tej postawy – wybrane wątki *Makbeta* omawiam w rozdziale poświęconym Cavellowskiemu odczytaniu *Koriolana*.

²²⁶Można pokusić się o stwierdzenie, że psychiatrycznie czy psychoanalitycznie zabarwiony sceptycyzm jako narcyzm znacznie lepiej koresponduje z Cavellowskim rozumieniem sceptycyzmu jako wspomnianego

CZĘŚĆ II CAVELLA ODCZYTANIA SZEKSPIRA. ANALIZA LITERACKICH MODELI SCEPTYCYZMU.

Uwagi wstępne

William Szekspir jest bodaj największą literacką fascynacją Cavella. To właśnie sztuki wielkiego dramaturga będą dla Cavella głównym – to znaczy najbardziej spektakularnym na polu literatury – obszarem badawczym, na którym będzie się on doszukiwał wyraźnie przeczutyh, nawet jeśli nie wyartykułowanych dyskursywnie intuicji niedwuznacznie wskazujących na to, że zanim jeszcze sceptycyzm na dobre zadomowił się na europejskiej scenie intelektualnej, Szekspir już ową tendencję intelektualną zdaniem Cavella wyraźnie antycypował. Choć bowiem intuicja sceptycyzmu na gruncie europejskim po raz pierwszy w pełni wyartykułowana zostaje w Kartezjańskich *Medytacjach o pierwszej filozofii*, to jednak w rozwiniętej postaci ta sama, a w każdym razie bardzo do niej zbliżona intuicja występuje, jak twierdzi Cavell, już znacznie wcześniej: w obszarze literatury, na kartach Szekspirowskich dramatów²²⁸.

sceptycyzmu „w kwestii świata zewnętrznego oraz innych umysłów” – aniżeli tradycyjnie analizowany u Szekspira sceptycyzm epistemologiczny, czy aksjologiczny (G. Kallay, G. Bradshaw, M. Bell).

²²⁷ Innym, dość oczywistym uzasadnieniem przyjętej przeze mnie perspektywy badawczej jest to, że dramaty Szekspira, które tradycyjnie biorą na warsztat badacze analizujący Szekspirowski sceptycyzm aksjologiczny czy epistemologiczny, to zazwyczaj inne teksty aniżeli te analizowane przez Cavella – mam tu na myśli przede wszystkim *Troilusa i Kresydę* czy *Burzę*. Wyjątkiem jest tutaj wspomniany wcześniej *Makbet*, analizowany również i przez Cavella, z tym wszakże zastrzeżeniem, że diagnozowany tam sceptycyzm nie do końca wpisuje się w optykę sceptycznego narcyzmu, którą przyjąłem jako ramy problemowe niniejszej pracy. Pojawiające się w *Makbecie* wybrane wątki korespondujące z ujęciem sceptycyzmu narcystycznego omawiam przy okazji omówienia *Koriolana*. Pewną lukę w pracy stanowi nieobecność, czy raczej obecność dość marginalna, Cavellowskiego omówienia *Hamleta*. Przyczyną tego jest okoliczność, że esej Cavella dotyczący tej akurat tragedii niezbyt obfituje w treści, których Cavell nie poruszałby w swoich omówieniach pozostałych Szekspirowskich dramatów (w szczególności *Opowieści zimowej*, o czym mowa w odnośnym rozdziale tej rozprawy).

²²⁸ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 3. Por też istotne zastrzeżenie Cavella przywołane we wstępie do niniejszej pracy, pokazujące, iż ma on pełną świadomość problematyczności własnego ujęcia.

Warto zaznaczyć, że Szekspir miał znakomitego poprzednika. Był nim Montaigne, którego wpływ na dramtopisarza, jak twierdzi Cavell, jest niezaprzeczalny²²⁹. Uprawiana przez Montaigne'a forma pisarstwa, esej filozoficzny, łączy w sobie elementy literatury i filozofii, w szczególnym stopniu nadając się do roli nośnika nie w pełni precyzyjnie sformułowanych idei filozoficznych (po części odziedziczonych po starożytnych), które swój pełny i ścisły w sensie technicznym wyraz znajdowały później w tekstach filozofów. Jedną z takich idei był właśnie sceptycyzm, który w starożytności funkcjonował co najmniej jako pewna postawa życiowa, nawet jeśli w pełni i w sposób filozoficznie zadowalający – w sensie określonego metodologicznego nastawienia poznawczego – wyartykułował go dopiero Kartezjusz²³⁰.

Jak niejednokrotnie zauważa Cavell, dzieło Szekspira należy bowiem czytać nie w oderwaniu, lecz w kontekście dokonujących się wówczas

Szekspirowski sceptycyzm zdaniem Cavella przejawia się na poziomie dość elementarnym, na poziomie samego języka tych dramatów, w tym również komedii. Korelatem sceptycznej iluzoryczności świadectwa zmysłów, poczucia zawodności ludzkiego

²²⁹Z tą intuicją współgrają ustalenia innych badaczy. Por. V.S. Benfell, „Disowning Certainty: Tragic and Comic Skepticism in: Cavell, Montaigne, and Shakespeare” w: *Stanley Cavell and Aesthetic Understanding*, (red.) Garry Hagberg, Palgrave Macmillan, 2018. W kontekście *Otella* Cavell przywołuje takie tytuły esejów francuskiego autora jak *O kilku wierszach Wergilego* czy *O doświadczeniu*, zwłaszcza zaś esej *O potędze wyobraźni*, w którym Cavell dopatruje się pewnego rodzaju prefiguracji tematyki tego dramatu (S. Cavell, *Disowning Knowledge*, s. 139–140. Wyraźnie jednak trzeba zauważyć, że Cavella nie interesuje typ sceptycyzmu, na jaki natrafiamy u Montaigne'a: „Niezależnie od tego, jak silny byłby wpływ Montaigne'a w różnych dramatach Szekspira, sceptycyzm, jaki mam tutaj na myśli, jest proveniencji Kartezjańskiej i ma swe źródło w pytaniach o istnienie Boga oraz nieśmiertelność duszy” (*Disowning Knowledge...*, s. 3). Jednak, jak słusznie zauważa Benfell, istnieje pewien istotny aspekt Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu, który zbliża je do sceptycyzmu Montaigne'a – dla Cavella najdonioślejszym wymiarem sceptycyzmu jest wymiar etyczny (V.S. Benfell, „Disowning Certainty...”, s. 12–121), kluczowy również i dla niniejszych rozważań.

²³⁰To w sensie wspomnianej postawy życiowej (choć nie tylko) funkcjonuje tak rozumiany sceptycyzm również u Cavella, który często używa formuły “living one's skepticism”, co można by oddać jako “wcielać sceptycyzm w życie”, “żyć po sceptyku” itd. Konotacje tej formuły nieco wyraźniej odsyłałyby nas do starożytnego pojmowania sceptycyzmu jako pewnej formy życia. Co się tyczy konfacji, nie do końca przejrzystego rozdzielenia dwóch sensów sceptycyzmu, jakie nadaje temu pojęciu Cavell (Kartezjański sens metodologiczny versus sceptycyzm “egzystencjalny” jako wyraz pewnej postawy życiowej), zob. G. Bruns, *Stanley Cavell's Shakespeare*, dz. cyt., a także komentarz J. Conanta, *On Bruns, on Cavell*, “Critical Inquiry”, t. 17, nr 3 (Spring, 1991), s. 616–634; zob. też J. Noggle, *The Wittgensteinian Sublime...*

poznania jest przygodność reguł rządzących językiem; również w sferze znaczeń, na próżno by szukać odniesienia do jakiegokolwiek formy pewności, jakiegoś niepodważalnego, pozakonwencjonalnego fundamentu reguł użycia słów.

W tym kontekście nasuwa się wspomniana na wstępie tej pracy używana przez Cavella kategoria *groundlessness* [niezakorzenie, nieufundowanie]– erozja niepodważalnych, metafizycznych fundamentów rzeczywistości – będąca przetworzoną kategorią zaczerpniętą z Wittgensteina, piszącego w nieco innym kontekścieo niezakorzeniu w niczym pojęć oraz kategorii języka, które są czysto konwencjonalne i w tym sensie *groundless*²³¹.

U Szekspira mamy do czynienia ze świadomym i nieustannym eksponowaniem sytuacji, w której już sama wiara we wszechmoc słów prowadzi do stopniowej erozji komunikacyjnych funkcji języka. Temu właśnie celowi zwłaszcza w komediach, podporządkowuje Szekspir swoją językową wirtuozerię. Skrzące się dowcipem riposty i gry słów, w jakie obfitują owe dramaty, w tym również komedie, niebędące przedmiotem moich rozważań, eksponować mają osaczenie bohaterów przez język, jego nieuchwytność i ulotność, stopniowy proces wyobcowywania się języka, który przestaje pełnić rolę instrumentalną czy po prostu komunikacyjną, stopniowo wchłaniając rzeczywistość i przestając ją adekwatnie odzwierciedlać²³².

²³¹Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 3, gdzie mowa o „groundless world” [por. Wittgenstein, *O pewności...* par. 341]. Pozostaje kwestią otwartą, na ile Cavellowska interpretacja Wittgensteina jako zwolennika tak pojętego sceptycyzmu jest zasadna. Zdania komentatorów są w tej kwestii podzielone. Część z nich jest zdania, że jest to pogląd błędny: podkreślając konwencjonalny charakter wszelkich uzasadnień, które zawsze są uzasadnieniami *dla kogoś i w jakimś kontekście*, Wittgenstein stwierdza zarazem, że takie uzasadnienia są w pełni wystarczające. Nie postuluje on zatem konieczności wiedzy pewnej, czy uzasadnień niepowątpiewalnych – a zatem nie domaga się tego, czego domaga się sceptyk. W takim ujęciu Wittgenstein przewyższałby spór sceptycyzm-antysceptycyzm poprzez zmianę tradycyjnego języka, przy użyciu którego formułowano ów spór, tzn. poprzez odrzucenie absolutystycznego języka sceptyków i zadowolenie się konwencjonalnym i kontekstowym ujęciem wiedzy. Por. Moyal-Sharrock D., *Too Cavellian a Wittgenstein*, w: *Understanding Wittgenstein*, (red.) A. Matar, Bloomsbury, 2017, s. 92–112.) Por. też L. Wittgenstein, *O pewności...*, tezy: 112, 116, 167, 204, 248, 341–3, 359, 402. Co się tyczy Wittgensteinowskiego kontekstu rozważań Cavella dotyczących sceptycyzmu *Otella*, zob. D. Shalkwyk, *Cavell, Wittgenstein...*

²³² To zwłaszcza w nich wyrażałby się wspomniany wpływ Montaigne’a na Szekspira. Jak zauważa Benfell w przywołanym już tekście, „niezależnie od tego, jak dobrze Szekspir znał pisma Montaigne’a, można zakładać, że problemy i idee związane ze sceptycyzmem przesycaly klimat intelektualny epoki i że Szekspir czynił z nich użytek nie tylko w tragediach, lecz również w swych wcześniejszych dramatach, zwłaszcza w komediach” (V.S. Benfell, „Disowning Certainty...”, s. 123). Komedie pozbawione były jednak wymiaru

Jest tak np. w *Straconych zachodach miłości*, gdzie metafory i figury retoryczne nabierają wymiaru nieomal groteskowego, a sam język staje się odrębnym, autonomicznym światem²³³. Jak pisze nawiązujący do Wittgensteina James Noggle, „język wzniosłości stanowi ucieczkę od zwyczajności/potoczności [the ordinary], co generuje nie tyle jakiś nowy język, lecz raczej semantyczną pustkę”. Nieco dalej ten sam autor zauważa:

Nasze opętanie przez takie zdania jest możliwe dzięki temu, iż mają one zdolność wywoływania w nas wrażenia, że otaczająca nas rzeczywistość jest iluzją, a w każdym razie - że można ją radykalnie zakwestionować, jak ma to miejsce w Kartezjusza *Medytacji pierwszej*, w której [metodyczne] wątplenie skłania autora do obaw, że cała jego egzystencja jest tylko snem (...). Literacką iluzję wyobcowania poprzez język można zatem postrzegać jako przeciwieństwo tradycyjnie pojętej, generującej efekt iluzji, mimesis: teraz efekt estetycznej iluzji zachodzi w stopniu, w jakim jest ona w stanie zdyskredytować to, co rzeczywiste²³⁴.

Nieprzebyta ściana słów, które zamiast służyć porozumieniu, piętrzą się między bohaterami dramatów, by w końcu stać się barierą nie do przebycia, jest tym właśnie, co spotyka bohaterów *Otella*, którego protagonista, jak i jego wybranka, od samego początku wzajemnie się nie słuchają: każde z nich od początku jest też zainteresowane nie tyle osobą drugiego, ile raczej jej wyidealizowanym obrazem, o czym dalej w tekście.

Nieadekwatność języka, jego sprzeniewierzenie się stawianym mu w aktach komunikacji celom, związanym z instrumentalnym jego wykorzystywaniem – nazywa Cavell semantyczną pustością [emptiness] słów²³⁵. Również i w tej interesującej diagnozie komunikacyjnego

tragicznego, podobnie jak Montaigne’owski sceptycyzm. Być może dlatego właśnie wpływ tego akurat autora jest w nich zdaniem Cavella bardziej wyczuwalny niż w tragediach, nie będąc tym samym, jak już wspomniano, właściwym obiektem zainteresowania Cavella (dlatego ten akurat aspekt sceptycyzmu, Montaigne’owski, niezawierający potencjału tragicznego, pomija Cavell w swoich rozważaniach nad Szekspirem, ograniczając swoje zainteresowanie dramaturgią do jego wybranych tragedii). Por. też W. Hamlin, *Tragedy and Scepticism in Shakespeare's England (Early Modern Literature in History)*, Palgrave Macmillan 2005.

²³³Por. Uwaga Wittgensteina dotycząca antyrealizmu sztuk Szekspira: It’s all wrong, things aren’t like that – and yet at the same time it’s quite right according to a law of its own (...) he is completely unrealistic (like a dream).” L. Wittgenstein, *Culture and Value*, (red.) G.H. von Wright, przeł. P. Winch, Oxford 1980, s. 84.

²³⁴J. Noggle, *The Wittgensteinian Sublime*, „New Literary History”, t. 27, nr 4, Literature, Media, and the Law (Autumn, 1996).

²³⁵Por. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 165, 338. Warto podkreślić, że – jak słusznie zauważa Timothy Gould – sam Cavell w zgodnej opinii komentatorów zwraca uwagę nie tyle na fakt alienacji *języka jako takiego*, ile raczej na alienację wynikającą z tego, jaki czynimy zeń użytek: brak bezpośredniego związku między naszymi słowami a światem nie wynika z defektywności języka, lecz z tego, jak się nim

załamania sensu przejawia się zdaniem amerykańskiego myśliciela filozoficzny charakter sztuka Szekspira²³⁶.

Omówienie Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu Szekspira rozpoczynam od interpretacji *Otella*, której autor ten poświęcił osobny esej „Othello and The Stake of The Other” zamieszczony w zbiorze *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, będącym podstawowym punktem odniesienia poniższych uwag²³⁷.

posługujemy. Autor ten stwierdza również, że w ujęciu Cavella nasza mowa nieustannie świadczy o naszym niedającym się spłacić zadłużeniu wobec świata. Dług ten – podobnie jak nieredukowalną obecność świata – możemy jedynie uznać, zaakceptować [*acknowledge*]. Por. T. Gould, *Hearing Things...*, s. 143 i n.

²³⁶ Być może zamiast o *pustości*, z uwagi na maestrię Szekspira należałoby tutaj raczej mówić o semantycznej *nieważkości* słów. Tak czy owak, w obu przypadkach mamy do czynienia z barierą komunikacyjną.

²³⁷ S. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press 1987. Drugie wydanie tej pracy jest tekstem wydania pierwszego poszerzonym o esej o *Makbecie*, którego nie uwzględniam w tej rozprawie. Podobną sceptyczną intuicję, to znaczy zakwestionowanie statusu świata i zanurzonego w nim poznającego podmiotu prześledzić można zdaniem Cavella także w innych dramatach angielskiego twórcy, takich jak *Koriolan*, *Opowieść zimowa* czy *Król Lear*. Traktują o nich kolejne rozdziały pracy. Z uwagi na fakt, że niniejsze uwagi dotyczą Cavellowskiej interpretacji sceptycyzmu zawartej w dziele literackim, nie przeprowadzam tutaj precyzyjnej typologii sceptycyzmu, pomijając wcześniej wprowadzone rozróżnienie na Cavellowski sceptycyzm w sensie technicznym i sceptycyzm w sensie nietechnicznym. Wszystkie takie typologie miałyby, jak sądzę, znaczenie drugorzędne z racji tego, że sceptycyzm, o jakim mowa w kontekście dzieła Szekspira, nie ma charakteru ściśle filozoficznego w sensie: „technicznego” właśnie, podlegając przede wszystkim konwencjom dramatu jako gatunku literackiego. (Jeśli chodzi o zarys problematyki sceptycyzmu w kontekście konwencji literackich epoki elżbietańskiej, w tym zwłaszcza dramatu, zob. obszerne, przekrojowe studium przedmiotu w ujęciu historycznym, jakim jest W. Hamlina *Tragedy and Scepticism...*, którego autor poświęca jednak niewiele uwagi dramatom analizowanym w niniejszej pracy).

Rozdział VI Paradoxy narcystycznej miłości czyli Cavellowskie odczytanie *Otella*

W *Otelli*u najpełniej, jak sędzę, spośród wszystkich Cavellowskich analiz wspomnianych esejów występują i przeplatają się ze sobą dwa kluczowe dla Cavella wątki: sceptycyzm epistemologiczny oraz sceptycyzm narcystyczny, jaki diagnozuje u Szekspira przede wszystkim krytyka nurtu psychoanalitycznego, w szczególności wspomniana Adelman. Przenikanie się tych dwóch nurtów interpretacyjnych w szczególności jest widoczne w Cavellowskim obrazie Desdemony spełniającej w umyśle Otella-sceptyka rolę i funkcję nieco podobną tej, jaką zdaniem Cavella spełniał Bóg w koncepcji Kartezjusza¹. Współgrą obu wątków zajmuję się w niniejszym rozdziale.

1. Sceptycyzm poznawczy Jagona.

Przyjrzyjmy się zatem nieco bliżej tekstowi tragedii. W trakcie jej lektury uważny czytelnik, jak stwierdza Cavell, nie może się oprzeć narzucającemu się pytaniu o przyczyny, dla których Otello nie dowierza zapewnieniom Desdemony, jednocześnie zaklinając się, że nigdy nie przestał jej kochać. Cavell ujmuje to w ten sposób:

Dlaczego Otello jest na straconej pozycji? Dlaczego pozostaje ślepy i głuchy?²³⁸

Jednej z odpowiedzi na to pytanie udziela Milicent Bell w książce *Shakespeare's tragic skepticism*, napisanej później niż tekst Cavella. Uprzedzając nieco dalsze wywody, przywołajmy w tym miejscu w pełni zgodne z tezami Cavella, o których za chwilę, ustalenia amerykańskiej badaczki:

Wiara w niewinność Desdemony, wiara, którą Otello traci i którą odzyskuje zaraz po tym, jak jego zwątpienie dokonuje swego destrukcyjnego dzieła, nie jest tożsama z wiarą religijną. Wszelako do pewnego stopnia zarówno miłość do drugiego człowieka, jak i miłość do Boga mogą się domagać skoku wiary. Bez owego skoku zwątpienie wywołuje poznawczy kryzys, jakiego jesteśmy świadkami w *Otelli*u. To właśnie dlatego, że wątpliwości protagonisty sztuki nie da się rozwiązać dzięki niezbitym *dowodom*, ani też w podobny sposób uzasadnić – jego zazdrość stanowi przejaw skutków *sceptycyzmu*. Prawda o cnocie dopiero co poślubionej żony jest dla Otella niedostępna tak jak dla umysłu zainfekowanego *sceptycyzmem*

²³⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 128.

filozoficznym niedostępne pozostają prawdy natury religijnej. Udręka Otella jest udręką poznawczą²³⁹.

Podobnie jak w doktrynie sceptyków, również i w tekście *Otella* świadectwo zmysłów, świadectwa wzroku i słuchu, ukazane zostają jako niekonkluzywne i stanowiące w głównej mierze źródło zwodniczych iluzji. Oczy i uszy są złymi świadkami. Nie sposób na nich polegać. Motyw widzenia i słyszenia pojawia się w dramacie wielokrotnie, jak gdyby Szekspir chciałby w ten sposób uwypuklić problematyczną wartość percepcji zmysłów jako takiej.

W scenie 3 aktu III Otello mówi do Jagona:

Be sure of it; give me the ocular proof²⁴⁰.

²³⁹ Nicco dalej w tekście Bell zauważa: “Żadna inna sztuka Szekspira, nawet *Hamleta*, nie koncentruje się w takim stopniu na problem wiedzy/poznania” (M. Bell, *Shakespeare’s Tragic Skepticism*, Yale and London 2002, s. 116 i nast.). Wbrew standardowym ujęciom nakazującym upatrywać w dramacie Szekspira modelowej analizy zjawiska zazdrości, w świetle interpretacji, jaką przedstawiam w niniejszym rozdziale, sama zazdrość jest zjawiskiem wtórnym, jedynie epifenomenem uwarunkowań o charakterze znacznie bardziej fundamentalnym. Problematyce sceptycyzmu u Szekspira poświęcono szereg prac. Najważniejsze z nich to: G. Bradshaw, *Shakespeare’s Scepticism*, Brighton, 1987; R. Strier, *Shakespeare and the Sceptics*, “Religion and Literature” 32/2000; *Skepticism in Shakespeare’s England*, “Shakespearean International Yearbook” 2/2002; B. Pierce, *Shakespeare and the Ten Modes of Scepticism*, “Shakespeare Survey” 46/1993; A. Gilman Sherman, *Disowning Knowledge of Jessica, or Shylock’s Scepticism*, “Studies in English Literature 1500–1900”, t. 44/2004. Pomijając jednak artykuł Sherman, którego autorka omawia pewne aspekty Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu w związku z *Kupcem Weneckim*, marginalnie wspomnianym przez Cavella w *The Claim of Reason*, pozostali wspomniani autorzy nie zajmują się aspektami Szekspirowskiego sceptycyzmu podejmowanymi przez Cavella – a więc “otchłannym”, jak on sam go nazywa, sceptycyzmem bohaterów tragicznych zbliżających ich do sceptycyzmu, jaki występuje u Kartezjusza czy u Hume’a (o czym będzie mowa w odnośnych częściach pracy). Por. też V.S. Benfell, „Disowning Certainty...”, gdzie autor zajmuje się z kolei sceptycyzmem Szekspira przejawiającym się w jego komediach.

²⁴⁰ W polskim przekładzie Macieja Słomczyńskiego, z racji filologicznej wierności tekstowi Szekspira będącym – pomimo pewnych usterek – punktem odniesienia dla niniejszych uwag, fraza ta brzmi „masz mi dać dowód *niezbity*”. Tłumacz od razu dokonuje więc interpretacji słowa „ocular”, oddając je jako „niezbity”, co dobrze wpisuje się w omawianą interpretację epistemologiczną dramatu, choć to właśnie ów „niezbity” charakter świadectwa wzroku zostaje tutaj zakwestionowany. Por. W. Shakespeare, *Otello*, w: tegoż *Tragedie*, t. 1, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 575. Wszystkie oryginalne cytaty z dzieł Szekspira

[Masz mi dać dowód niezbity]

(Akt III, sc. 3)

Owa “naoczność” [“ocular”] funkcjonuje zatem jako ekwiwalent dowodu. Jednak dowód ten zostaje w tekście dramatu wykorzystany na sposób ironiczny²⁴¹. O tym, jak bardzo zwodnicze okażą się przytaczane przez Jagona “dowody”, przekonujemy się wielokrotnie. Zupełnie zagubiony, omotany siecią zwodniczych argumentów Jagona Otello nieco dalej zauważa:

Now do I see 'tis true. Lookhere, Iago (...)

[Teraz już *widzę*, że to prawda²⁴²].

(Tamże)

Z kolei w scenie 3 aktu III natrafiamy na następujące słowa Jagona:

Men should be what they *seem*

[Ludzie być powinni/ tym, czym *są z pozoru*²⁴³].

W całym dramacie te dwie sfery, prawda i pozór/fałsz [*seeming*], bezustannie się przenikają, a rozdzielająca je wyraźna granica ulega zatarciu²⁴⁴. Już w pierwszej scenie, na etapie zawiązania akcji dramatu, wypowiadając się na temat pewnego rodzaju sług, jak ich nazywa, „pocziwych nicponi”, tak rozpoczyna Jagon swoją autoprezentację

pojawiające się w tej pracy przywołuję z wydania Folger Shakespeare Library, dostępnego na stronie <https://shakespeare.folger.edu/> [dostęp: 27.08.2025].

²⁴¹ Owa ironia osiągnie w tekście apogeum, gdy w scenie 3 aktu III Jagon kieruje do Otella słowa: „Proszę, abyś/Słów mych nie pragnął rozciągać nad miarę/ I nie daj wnioskom przekroczyć granicy/ Podejrzeń”. W. Shakespeare, *Otello...*, s. 569). Por. dalszy tok wywodu i przyp. 51.

²⁴² Tamże, s. 578.

²⁴³ Tamże, s. 564. W oryginale zdanie to brzmi: Men should be what they *seem* (Folger Shakespeare..., *Othello*, akt III, sc III, 128).

²⁴⁴ Jak, zauważa Bell, słowa *seeming* [pozór, ułudą] oraz *seeing* w znaczący sposób przeplatają się w całym tekście sztuki w zmiennych konfiguracjach (...) Zazdrość Otella wynika w istocie z jego kryzysu poznawczego, w którym percepcja łąknie tego co niepodważalne. Jednak jego zazdrość sprawia, że nie ma on pewności odnośnie do znaczenia [*meaning*] tego, co widzą oczy – w rezultacie sama jego wiara w status rzeczywistości ulega osłabieniu (M. Bell, *Shakespeare's Tragic Skepticism...*, s. 84, 101 i nast.).

Whip me such honest knaves! Others there are
Who, trimmed in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them; and when they have lined
theircoats,
Do themselves homage

[Są bowiem inni, którzy przybierają
Kształty zewnętrzne i maskę oddania,
Lecz serce własne chowają dla siebie
I służąc panom swym tylko pozornie,
Zyski z nich ciągną piękne (...) składają
Hołd sami sobie].

(Akt I, sc 1)

Swój autoportret kończy Jagon następująco:

Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so for my peculiar end.
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In complement extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at. I am not what I am²⁴⁵.

[(...) miłość i powinność
Nie dla mnie; *pozór ich wiedzie do celu*.
(...) jeśli moje uczynki ujawnią
To, co się dzieje w głębi, i ukażą
Kształt serca mego, a ja je położę
Na własnej dłoni, aby gołębice
Mogły je dziobać: nie jestem, czym jestem²⁴⁶.]

²⁴⁵ *Othello*..., akt III, sc III, 128.

²⁴⁶ Tamże, s. 502–503. Należy tutaj podkreślić, że w interpretacji samego Cavella Jagon nie występuje jako przykład postaci owładniętej sceptyckim zwątpieniem, czy może raczej: sceptycyzm służy mu za

W myśl popularnych mądrościowych aforyzmów epoki, będących w obiegu zwłaszcza w kręgach dworskich, gdzie olśniewające kariery i nagłe upadki z wyżyn władzy i powodzenia życiowego były widowiskiem tyleż spektakularnym co rozpowszechnionym, zaś o pozycji jednostki w ostatecznym rozrachunku decyduje *opinia*, w scenie 3 aktu II Jagon konstatuje:

Reputation is an idle and
most false imposition, oft got without merit and lost
without deserving.

[Dobra sława jest to rzecz próżna, fałszywa i narzucona z zewnątrz, często bez przyczyny otrzymuje się ją lub niezasłużenie traci]

I natychmiast wyciąga z powyższego cyniczny wniosek, zgodnie z którym będzie odtąd konsekwentnie snuł sieć intrygi:

You have lost no reputation at
all, unless you repute yourself such a loser.

[Nie utraciłeś ani krzty dobrej sławy, jeśli nie zaczniesz wierzyć w jej utratę²⁴⁷.]

(Akt II, sc 3)

Nieco dalej, w scenie 3 aktu III, również i tym razem nader trafnie i, jak można sądzić, zgodnie z zamysłem Szekspira słowa Jagona (mające charakter uniwersalnej przestrogi przed

instrument, jakim posługuje się Jagon przez realizacji swej intrygi, będąc raczej mamiicielem, sprawcą czy też współsprawcą złudzeń poznawczych, które są udziałem Otella. W poniższej analizie, w tej mierze, w jakim dotyczy ona Jagona jako sceptyka, wykraczam więc poza tekst Cavella. Ujęcie takie, będące pewną ekstrapolacją jego analizy, wydaje mi się jednak usprawiedliwione, pozwala bowiem wyeksponować obecny w dramacie Szekspira sceptycyzm od jeszcze innej strony, ukazując jego wielowymiarowość, a także to, jak głęboko problematyką sceptycyzmu przesycany jest cały tekst *Otella*, również w tych jego aspektach, które nie znajdują się na pierwszym planie analiz Cavell, choć dobrze z nimi współbrzmia. Por. M.J. DiSanto, *Nothing if not critical: Stanley Cavell's skepticism and Shakespeare's 'Othello'*, "The Dalhousie review" 81(3)/2001, s. 618, 623, gdzie autor przedstawia szczegółową analizę postaci Jagona jako sceptyka w kontekście Hegłowskiej dialektyki relacji pan-niewolnik, Wittgensteinowskiej koncepcji gier językowych, a wreszcie w świetle rozważań samego Cavella zawartych w *The Claim of Reason*).

²⁴⁷ Tamże, s. 550.

Złem) w sposób ironiczny odnoszą się do niego samego. W formie autokomentarza do własnej intrygi, zauważa Jagon co następuje:

Dangerous conceits are in their natures poisons,
Which at the first are scarce found to distaste,
But with a little act upon the blood
Burn like the mines of sulfur.

[Jest niebezpieczne złudzenie trucizną
Z samej natury swej; choć początkowo
Smak nie wyczuwa jej, lecz gdy choć trochę
Na krew podziła, wybucha płomieniem²⁴⁸]
(Akt III, sc 3)

Choć przytoczone konstatacje Jagona wiele wyjaśniają odnośnie jego własnych działań, nie rzucają jednak zbyt wiele światła na powodujące nim *motywy*. Kilkakrotnie Jagon wspomina o zemście na Otellu, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że motyw ten do końca sztuki pozostanie niewyjaśniony, nieprzekonujący, a może nawet, jak chcą niektórzy badacze, dopisany przez Szekspira w celu racjonalizacji intrygi Jagona²⁴⁹.

W 1 scenie sztuki skarży się on rozmówcy (Rodrygowi), że Otello jako jego zwierzchnik pominął go w awansie, z kolei pod koniec aktu I „na stronie” dzieli się z czytelnikiem swymi podejrzeniami dotyczącymi cudzołóstwa własnej żony, która jakoby zdradziła go z Otellem²⁵⁰. Gdy jednak pod koniec sztuki Otello, nie mogąc pojąć pobudek Jagona, domaga się ich wyjaśnienia, z ust tego ostatniego padają w odpowiedzi słowa nader enigmatyczne:

Demand me nothing. What you know, you know.
From this time forth I never will speak word.

[Wiecie, co wiecie. O nic nie pytajcie.
Odtąd nie powiem więcej ani słowa²⁵¹]

²⁴⁸ Tamże, s. 574.

²⁴⁹ Por. przypis 349 dotyczący tzw. *dark plays* Szekspira.

²⁵⁰ *Otello...*, s. 528.

²⁵¹ *Otello...*, s. 643. Podejrzenie Emilii o zdradę z Otellem okazuje się jeszcze bardziej niewiarygodne, gdy skonfrontujemy je ze słowami samego Jagona, który w innym fragmencie tekstu wyraźnie diagnozuje u Otella męską niemoc:

To właśnie nieprzeniknioności, niepoznawalności owych motywów skłaniać będzie odtąd niektórych interpretatorów do uznania Jagona za personifikację Zła i za postać w pewnym sensie odziedziczoną po średniowiecznym moralitecie²⁵². Nie przypadkiem też sam Jagon, bądź też jego rozmówcy niejednokrotnie wypowiadają słowo „diabeł” [devil], choć jak przystało na mistrza ironii dramatycznej, jakim jest Szekspir, słowo to nigdy nie odnosi się bezpośrednio do samego Jagona²⁵³.

Zważywszy na powyższe, można więc pokusić się o tezę, że również i jego postać daje się zinterpretować w kategoriach sceptycyzmu: choć Jagon jest *spiritus movens* całej sztuki, do końca pozostaje nieprzenikniony i niezrozumiały, niejako ukryty w cieniu²⁵⁴.

2. Otello jako narcystyczny sceptyk

Wróćmy jednak do Otella. Spróbujmy sprecyzować, co konkretnie łączy go ze sceptykiem, nie licząc niskiej oceny poznawczej wartości poznania zmysłowego? Otóż łączy

That she may make, unmake, do what she list,
Even as her appetite shall play the god
With his weak function.

[Może ona [Desdemona] czynić i odczyniać,
Co tylko zechce, kiedy jak Bóg wskrzesi
Żądzę w osłabłym jego [Otella] przyrodzeniu]
(Akt II, sc. 3)

Z taką diagnozą korespondują słowa samego Otella, wyznającego w innym miejscu, że „młodzieńcze żądze” już w nim „przygasły” [the young affects/ In me defunct] (Akt I, sc 3). Zarazem pojawia się tu mglista sugestia praktyk przynależnych do magii miłosnej, co otwiera kolejny kontekst interpretacyjny (por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 140–141; por. też S. Greenblatt, *Shakespeare and exorcists*, w: *Shakespearean Negotiations*, Oakland, California, University of California Press, 1988.

²⁵² Zwolennikiem takiej interpretacji jest m.in. Bernard Spivack. Zob. tegoż, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, London 1958.

²⁵³ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 136.

²⁵⁴ Zgodne z taką linią interpretacyjną jest również odczytanie postaci Jagona zaproponowane przez W.H. Audena, który z racji wspomnianej niezrozumiałości i irracjonalności motywów tego bohatera Szekspira wprowadzi kategorię „żartu”, ujmując postać Jagona jako „kawalarza”. Zob. W.H. Auden, *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. A. Pokojńska, Gdańsk 2016, s. 115 i nast. Z diagnozą nieprzeniknioności motywów Jagona zasadniczo zgadza się również M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 93.

ich postulat prymatu *wiedzy* przekraczającej, niczym platońskie Idee, sferę empirycznej przygodności. Otello, niczym sceptyk, chce *wiedzieć*.

Gdy Jagonowi udaje się zasiać w umyśle Otella ziarno podejrzeń, ten wybucha:

As Dian's visage, is now begrimed and black

As mine own face (...)

I'll not endure it. Would I were satisfied!

[Posępne i tak czarne jest me lico (...)]

Nie zniosę tego; lecz muszę mieć *pewność*!²⁵⁵

(Akt III, sc 3)

Rzecz jednak w tym, że żadne z dostępnych nam źródeł poznania nie spełnia rygorystycznych kryteriów owej wiedzy i dlatego nie może być nigdy źródłem bezwarunkowej *pewności*. Dlatego też konsekwentny sceptyk nieuchronnie musi popaść w radykalne zwątpienie, nierzadko będące przyczyną rozpacz²⁵⁶. Przy czym ów proces wątpienia nie posiada logicznego kresu, będąc niczym zsuwanie się po równi pochyłej. W scenie 3 aktu III padają z ust Maura znamienne słowa:

Raz zwątpić/ to raz rozstrzygnąć

[To be once in doubt/is once to be resolved]²⁵⁷

(Akt III, sc 3)

²⁵⁵ *Otello...*, s. 576.

²⁵⁶ W tego rodzaju rozpacz popadł np. David Hume, zanim przezwyciężył swój kryzys poznawczy. Bardzo plastycznie przedstawiony przez niego samego pod koniec książki pierwszej *Traktatu o naturze ludzkiej*, gdzie Hume tak opisuje swój kryzys poznawczy i poczucie wyobcowania, jakiego zaznał za sprawą swojej sceptycznej filozofii: "(...) napawa mnie lękiem i wywołuje w mej duszy zamieszanie ta zagubiona samotność, w jakiej się znalazłem w mej filozofii; i wyobrażam sobie, że jestem jakimś dziwnym, nieokrzesanym potworem, który niezdolny do tego, by wejść w społeczność i związać się z nią, został wypędzony poza wszelkie obcowanie z ludźmi i porzucony całkowicie bez pomocy i pociechy" (D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej...*). Interesujące jest to, że Hume, filozof tak nieskłonny do podobnych wynurzeń, opisuje swoje doświadczenie, sięgając po język poetycki, co sugeruje, że nawet w jego przypadku doświadczenie sceptycznego wyobcowania ze świata było głównie doświadczeniem *egzystencjalnym*.

²⁵⁷ *Otello...*, s. 566.

W dramacie Szekspira sceptycyzm postawy poznawczej głównego bohatera wyraża się jednak tyleż w zarysowanej powyżej formie czysto epistemologicznego sceptycyzmu polegającego na (pokusie – częściowo tylko przewyciężonej) negowaniu świadectwa zmysłów, co w *zanegowaniu egzystencji dzielonej z innymi*. To zaś według Cavella oznacza głównie zanegowanie człowieczeństwa w drugim człowieku²⁵⁸, współbrzmiąc z Cavellowskim rozumieniem sceptycyzmu odnośnie „innych umysłów” [other minds skepticism], pojmowanym – i tutaj pojawia się główny wątek naszych rozważań – jako pewna forma *narcyzmu*²⁵⁹. Co w osobiwy sposób splata się w Otella percepcji świata i samego siebie ze swoście rozumianą egotyczną wersją romantyzmu²⁶⁰.

Maur bowiem darzy miłością nie tyle samą Desdemonę, ile raczej wyidealizowany w duchu romantycznym obraz samego siebie obecny w wyobrażeniu Desdemony już na wstępnym etapie znajomości tych dwojga. To w jej umyśle przegląda się Otello jak w zwierciadle: wyidealizowany wizerunek własnej osoby, odbity i uzewnętrzniiony, stanowi właściwy, choć Otello go sobie nie uświadamia, motyw jego szczególnej miłości, będącej w istocie zapośredniczoną miłością do samego siebie²⁶¹.

W dramacie wyraźnie stwierdza się, że będąc częstym gościem ojca Desdemony, Otello snuł przed zasłuchanymi domownikami, w tym również swą przyszłą wybranką, opowieści o swych podróżach i przygodach. Oto jak Maur opisuje początki swojego uczucia do córki Brabantia:

²⁵⁸ W tekście „Macbeth Apalled” Cavell pisze: „Problematyka filozoficznego sceptycyzmu zajmuje mnie od lat. Sceptycyzm ów pojmuję jako wyraz ludzkiego pragnienia przekroczenia granic tego, co ludzkie (...). Nazywam to ludzką tęsknotą za tym, co nieludzkie [inhuman] (...) i wolne od granic/ograniczeń. Podsyte są one grozą [horror] i potwornością [monstrousness] (S. Cavell, “Macbeth Apalled” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*, (red.) G.L. Hagberg, W. Jost, Blackwell Publishing 2010, s. 525).

²⁵⁹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 143.

²⁶⁰ Por. też T. Gould, *Hearing Things...*, s. 209.

²⁶¹ W tym też duchu można by interpretować słowa Otella, który sam siebie nazywa „soul” (*Othello...*, akt I, scena 2), co Słomczyński tłumaczy jako „czysta dusza” (*Otello...*, s. 509). Przy zaproponowanej interpretacji słowo „perfect” należałoby jednak tłumaczyć jako „doskonała”, w sensie „skończona, nie domagające się dopełnienia/samowystarczalna” – („the noble Moor, who mourfull senate call all in all sufficient” [IV, i, 260–261]). Otello jest zatem sam dla siebie egzemplifikacją doskonałości i domaga się zwierciadła, w którym mógłby sycić się własnym widokiem. Takie właśnie zwierciadło odnajdzie on w zachwyconym spojrzeniu Desdemony, o czym szerzej w poniższych uwagach. Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 129–130.

(...) she wished
That heaven had made her such a man (...)
She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her that she did pity them.

[Pragnęła, by ją Niebiosą stworzyły
Takim człowiekiem jak ja (...)
Miłość wzbudziły w niej niebezpieczeństwa,
Które przebyłem, we mnie – jej współczucie.]²⁶²

(Akt I, sc 3)

Otello jest więc typem *narcystycznym*, a jego miłość do Desdemony ma charakter wtórny, zasadniczo reaktywny, jest w niej coś na wskroś biernego, można by rzec, iż świeci ona odbitym światłem miłości zafascynowanej dziewczyny. Dokonująca się w owych opowieściach na temat własnych (zmyślonych?)²⁶³ przygód romantyczna autokreacja Otella jest więc czynnikiem decydującym o charakterze rodzącego się między nimi uczucia.

Warto zauważyć, że natrafiamy tutaj na pewną osobliwość. Nie tylko bowiem miłość Otella nie kieruje się ku osobie Desdemony, lecz również jej własna miłość ma za przedmiot nie tyle samego Otella, ile raczej jakiś wyimaginowany konstrukt, wysnuty na kanwie cudownych opowieści o niezwykłych przygodach i tylko akcydentalnie wiążący się z samym Otellem²⁶⁴:

²⁶² *Otello...*, s. 519.

²⁶³ Na to, że istotnie mamy tu do czynienia z konfabulacjami, sugeruje kąśliwa uwaga Jagona, który w scenie I aktu II, w rozmowie z Rodrygiem powiada o córce Brabantia: „Zauważ, z jaką gwałtownością rozkochała się najpierw w Maurze jedynie dla jego gadulstwa i fantastycznych łgarstw”. *Otello...*, s. 538). Warto wspomnieć, że sam Jagon również wydaje się zwolennikiem pewnej wersji nieskrępowanej autokreacji, niepodlegającego żadnym ograniczeniom woluntaryzmu stwarzającego siebie podmiotu: „W nas samych leży, czy jesteśmy tacy czy inni: ciało nasze jest ogrodem, w którym nasza wola jest ogrodnikiem (...) cała moc i władza nad ulepszaniem go zależna jest od naszej woli”. Tamże, s. 525; por. M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 95).

²⁶⁴ Jak zauważa René Girard, czytający Szekspira w kluczu interpretacyjnym pragnienia mimetycznego, również wpisującego się w zaproponowane ujęcie sceptycyzmu jako narcyzmu, „Desdemona pragnie nie prawdziwego Otella, lecz mimetycznego wizerunku, który wyczarowała jego żywa relacja z

She thanked
Me (...)
And bade me, if I had a friend that loved her,
I should but teach him how to tell my story,
And that would woo her.

[...] [Desdemona] dziękowała,
Mówiąc, że jeśli któryś z mych przyjaciół
Kocha ją, niechaj go tylko nauczę
Tak opowiadać, a tym ją zdobędzie²⁶⁵]
(Tamże)

Mielibyśmy tu zatem do czynienia nie tyle z lustrem, co raczej z *dwoma* symetrycznymi odbiciami, w których przegląda się para kochanków, mylących pozór z rzeczywistością. Wspomniana symetria staje się jeszcze bardziej niepokojąca, pogłębiając i zwielokrotniając wspomniany efekt podwójnej lustrzaności, gdy przyjrzymy się pierwszym wersom przywołanego powyżej fragmentu:

Pragnęła, by ją Niebiosą stworzyły
Takim człowiekiem jak ja²⁶⁶;

Czyżby zatem, nasuwa się pytanie, Desdemona wielbiła obraz Otella, w gruncie rzeczy *pragnąc się do niego upodobnić*?²⁶⁷

awanturniczego życia. Jest on jej Amadisem z Galli”. R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996, s. 366.

²⁶⁵ *Otello*..., s. 519.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Ku takiej tezie zdaje się skłaniać Kenneth Gross (K. Gross, *Slander and Skepticism in Othello*, “ELH” 56.4 (1989 Winter), s. 840. Z pewnością w przypadku Desdemony mamy do czynienia z pewnego rodzaju idealizacją wyobrażenia na temat Otella, idealizacją w sensie Freuda, który zauważa, że sublimacja jest procesem, w ramach którego instynkt podmiotu kieruje się ku czemuś innemu niż zaspokojenie seksualne. Obiekt, którego dotyczy, w rezultacie sublimacji – mimo że jego natura nie ulega zmianie – podlega wysubtelnieniu, uwzniośleniu w umyśle podmiotu (*Freud's "On Narcissism: An Introduction"*, *Freud's "On Narcissism: An Introduction"*, (red.) J. Sandler, E.S. Person, Karnac Books, 2004, s. 94). Desdemona i Otello wielbiliby więc ten sam obiekt, jakim byłby wysublimowany obraz Otella, przez niego samego doświadczany na sposób narcystyczny, podczas gdy w umyśle Desdemony stawałby się obiektem

Zapewne elementem autokreacji Otella jest też jego deklarowana prostota wojaka i człowieka czynu, którego właściwym żywiołem jest wojna i któremu są jakoby obce długie mowy i fajerwerki słowne:

Rude am I in my speech,
And little blessed with the soft phrase of peace;
For since these arms of mine had seven years' pith,
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field,
And little of this great world can I speak
More than pertains to feats of broil and battle.

[Nieokrzesany jestem i nie umiem
Słów wyszukanych składać wśród pokoju,
Od chwili bowiem, gdy to moje ramię
Lat ukończyło siedem, aż do czasu,
Gdy wytchnąć mogło przed niecałym rokiem,
Moc swą oddało czynom w szczerym polu.²⁶⁸]
(Akt I, sc 3)

Rzecz jasna, rzekome nieokrzesanie Maura stoi w wyraźnej sprzeczności z jego elokwencją, o której niejednokrotnie mamy okazję się przekonać, stanowiąc kolejny element jego automistyfikacji, urojonego obrazu samego siebie.

3. Otello a kartezjańskie wątplenie

W Disowning Knowledge Cavell pisze:

(...)Istotą sceptycyzmu, jaki wyraża postawa Otella jest usytuowanie w miejscu Boga – bytu skończonego, kobiety. (...) Odczytuję to jako dalekie echo przytoczonego przez Kartezjusza jednego z motywów kierujących nim, gdy lokował Boga poza sferą wątpliwości w charakterze gwaranta, że on sam, Kartezjusz nie jest jedynym

wspomnianej idealizacji. Tak więc narcyzm i idealizacja byłyby tutaj dwiema aspektami tego samego zjawiska, tej samej postawy psychologicznej, awersem i rewersem tej samej monety. W tym sensie można by eliptycznie powiedzieć, że Desdemona i Otello są wyznawcami tego samego kultu, kultu wysublimowanego obrazu Maura. Kult ten domaga się ofiary, w której rolę mimowolnie wchodzi Desdemona (na podobnej zasadzie empiryczny Otello stanie się tego kultu kapłanem-ofiarnikiem)..

²⁶⁸ *Otello*..., akt I, scena 3, s. 517.

bytem w świecie („Medytacja trzecia”). Otóż chciałbym teraz [tzn. w swojej interpretacji *Otella* – MF] postawić pytanie: dlaczego Kartezjusz nie podjął próby przezwyciężenia solipsyzmu w najbardziej bezpośredni i najpewniejszy sposób, tzn. odwołując się do istnienia innego *skończonego* bytu²⁶⁹.

W dramacie Szekspira Desdemona pełni – jak można by mniemać w oparciu o wywody Cavella – funkcję podobną tej, jaką w znanym sceptyckim rozumowaniu Kartezjusza pełni Bóg²⁷⁰. Bóg jest u Kartezjusza zewnętrznym, choć zinternalizowanym za pośrednictwem myśli, gwarantem istnienia myślącego podmiotu: podmiot poszukuje oparcia w świecie (w *Otelli* takim podmiotem będzie on sam, czy też jego wyidealizowane wyobrażenie na własny temat), jednak go nie znajduje – odnajdywałby go jedynie w Bogu. W tekście Szekspira – o ile w poprawny sposób odczytuję analogię przytaczaną przez Cavella – funkcję Boga pełnić będzie Desdemona, czy też jej miłość²⁷¹.

Jednak kartezjański Bóg jest czymś w stosunku do umysłu zewnętrznym, uwikłanym w świat, którego niepowątpiewalność zakwestionowana zostaje przez sceptyka (*Otella*). Status niepodważalny ma tylko zawartość jego wątpliwego umysłu (zinterioryzowana przez *Otella* miłość Desdemony). Jedną z takich niepodlegających wątpliwości myśli jest myśl o Bogu, która sceptykowi jest dana i której przyczyną nie może być on sam. Przyczyna bowiem, jak głosi jeden ze scholastycznych dowodów koniecznego istnienia najdoskonalszego bytu, jest zawsze mniej doskonała od skutku, myśl zaś o istocie doskonalej nie może pochodzić od skończonego, a więc niedoskonałego podmiotu, jakim jest sceptyk. Musi więc być nią sam Bóg (w myśl takiego ujęcia skutek jest zawsze mniej doskonały od przyczyny, źródłem idei Boga może być zatem jedynie On sam). W ten oto sposób kartezjański podmiot myślący zasypuje nieprzebytą przepaść oddzielającą jego wyobcowany umysł i świat zewnętrzny – jego gwarantem staje się odtąd Bóg, którego istnienie dopiero co zostało przez sceptyka dowiedzione.

²⁶⁹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 126.

²⁷⁰ Pisze Cavell: „(...) istotą zawartej w *Otelli* interpretacji sceptycyzmu jest umieszczenie przez *Otella* skończonego bytu, kobiety, w miejscu [Kartezjańskiego]” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 126). Powyższy obraz, stanowi dobry przykład Cavellowskiej metody parafraz. W niniejszym rozdziale stosuję pewnego rodzaju eksperyment myślowy, rozwijając intuicje zawarte w analizowanym eseju Cavella, choć on sam wyczerpująco jej nie artykułuje, poprzestając na jej zasugerowaniu czy naszkicowaniu. Po części wynika to zapewne ze specyfiki samego języka Cavella i jego strategii komunikacyjnych, o czym była mowa na wstępie tych rozważań. Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 125–142.

²⁷¹ Por. tamże, s. 126.

W analogiczny do powyższego sposób również i Otello radykalnie oddzielony jest od źródła swego własnego istnienia, czy raczej jego wyidealizowane wyobrażenie własnej osoby ufundowane jest w czymś wobec niego zewnętrznym, w wyidealizowanym obrazie Otella romantyka, urojonym, czy raczej ontologicznie wzmocnionym – gdyż przyczyną owych urojeń są opowieści samego Otella – przez Desdemonę.

Podobnie rzecz się ma z kartezjańskim sceptykiem, którego cielesny byt ufundowany jest dopiero w realności Boga: gdyby nie Bóg i jego realne istnienie, sceptyk pozostawałby uwięziony w sferze konstruktów pojęciowych i nawet jego własna cielesność, jako element świata zewnętrznego, byłaby dlań niedostępna. Nie będąc więc w stanie dowieść istnienia Boga, a jedynie dysponując myślą o nim, sceptyk nie potrafi udowodnić nawet własnego istnienia. Realne istnienie Boga upewnia zatem sceptyka nie tylko co do realności świata zewnętrznego, lecz również co do realności osoby samego sceptyka: dowodząc istnienia Boga, sceptyk dowodzi tym samym również swego własnego istnienia oraz tego, że nie jest jedynie myślą czystą, której treścią byłaby idea Boga²⁷².

Desdemona, jej realne istnienie, czy też mówiąc precyzyjniej, realność jej miłości, która właśnie dlatego – niczym realność Boga dla sceptyka – ma zatem dla Otella znaczenie fundamentalne i fundujące. Domniemana zdrada Desdemony, a może nawet sama możliwość tejże zdrady, jest więc dla Otella niczym umykający mu spod stóp fundament jego własnego istnienia. A ponieważ jest on typem narcystycznym, nie przypadkiem w jego nowej roli zdradzonego małżonka już niebawem prześladować go będzie obsesja wstydu i pogardliwych spojrzeń²⁷³. Będą go one odtąd – choćby tylko w wyobraźni – osaczać, sprawiając ból, który Otello porówna do narzędzia tortur:

²⁷² Por. Kartezjusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002 oraz S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 128.

²⁷³ Łatwość, z jaką Otello przedzierzga się w tę nową dla siebie rolę, sugeruje, że jest to kolejna narcystyczna autokreacja (nie licząc autokreacji „Otella – prostego wojaka” oraz „Otella – romantycznego bohatera”). Otello żongluje rozmaitymi jej formami, prowadząc grę z formą i konwencjami i w każdym ze swych wcieleń stając się modelowym przedstawicielem pewnego typu. I tak zdradzany mąż *musi* szaleć z *zazdrości*, gdyż jest to zgodne z pewną konwencją: wstyd jest tutaj czymś wyraźnie *konwencjonalnym* i bolesnym właśnie dlatego, że z istoty swej *publicznym*: przyczyną bólu Otella, co zostało wyeksponowane w przytoczonym fragmencie, są *spojrzenia postronnych*. Podobnie rzecz ma się z zazdrością: jej dojmujący charakter wynika stąd, że o rzekomej zdradzie Desdemony *wiedzą inni*. Tekst Szekspira można zatem odczytywać jako *dramat zazdrości* tylko pod warunkiem, że również ową zazdrość potraktujemy jako pewną dość umowną konwencję (por. moje uwagi dotyczące Leontesa w rozdziale poświęconym *Opowieści zimowej*). Dramat staje się więc metatekstem, analizą – między innymi – określonych

But alas, to make me
A fixèd figure for the time of scorn
To point his slow unmoving finger at—
Yet could I bear that too, well, very well.
But there where I have garnered up my heart,
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs
Or else dries up—to be discarded thence,
Or keep it as a cistern for foul toads

konwencjonalnych postaw, jakie przyjmuje Otello. Jak zauważają badacze Szekspira [m.in. Shalkwyk, Cavell, Wittgenstein, Shakespeare, and Skepticism...] wiele spośród jego tragedii przepisanych zostaje jako komedie, co pokazuje, że dla Szekspira jego teksty to również meta-teksty, że prowadzi on grę z konwencją, świadomie się do niej dystansując (w tym duchu sam Cavell zauważa, że *Otello* zaczyna się zakulisową sceną miłosną, mogącą być zakończeniem konwencjonalnej komedii, S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 131). Jak bowiem pisze Cavell, konwencje bynajmniej nie ograniczają teatru Szekspirowskiego w tak znaczącym stopniu, w jakim postulują to zarówno przedstawiciele bardziej konserwatywnych nurtów interpretacyjnych – tacy jak Bradbrook (zob. M.C. Bradbrook M.C., *A History of Elizabethan Drama*, Cambridge 1979) albo E.M.W. Tillyard (*The Elizabethan world picture, 1889–1962*, Harmondsworth 2017), jak i zwolennicy postmodernistycznych ujęć tekstu tacy jak E.E. Stoll (por. M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 87). Wręcz przeciwnie, to same konwencje są przedmiotem Szekspirowskich analiz. Dlatego też trudno uznać literackie konwencje epoki za ostateczne objaśnienia Szekspirowskiego tekstu, za niezmiennie ramy epoki (jak chciałby na przykład Tillyard), każda z nich bowiem sama podlega u Szekspira, jak pisze Cavell, „sea change”, gruntownej metamorfozie i daleko idącym przekształceniom (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 48). Okoliczność ta zdaje się dowodzić, że odnotowany przez Cavella – nader swobodny – stosunek Szekspira do tradycji i konwencji, dostarczającej mu materii, pretekstu do twórczych przekształceń, wpisuje się w sceptyczne ujmowanie świata, sceptyki do niego stosunek. Nic nie jest po prostu dane czy zastane, wszystko jawi się jako problematyczne i jest materią podlegającą formowaniu w umyśle twórcy, o czym – w odniesieniu do Szekspira właśnie – T.S. Eliot napisze, że posiada on najsztudniejszą narzędzie do takich „demiurgicznych” przetworzeń i przeformułowań (T.S. Eliot, „Tradycja i talent indywidualny” w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, Kraków 1998). O tym, jak dalece podlega im świat zaludniany przez Szekspirowskich bohaterów, świadczy chociażby to, że wysoce problematycznymi okazują się nawet postacie z drugiego planu *Otella*, na pierwszy rzut niekontrowersyjne i niedwuznacznie pozytywne, jak na przykład Emilia, żona Jagona. W dyskusji z Desdemoną Emilia otwarcie deklaruje konwencjonalizm – tym razem etyczny. Mówi ona: „Zło jest złem jedynie wobec świata, a gdy otrzymasz świat za swe trudy, będzie to zło wobec twego własnego świata, więc wnet przemienisz je w dobro” (*Otello...*, s. 618). Ów relatywizm czy konwencjonalizm, podszyte są, jak zauważa M. Bell, pewnym rysem protofeminizmu, nie przechodzą one jednak w radykalny nihilizm, którego egemplifikacją jest jej mąż, Jagon (por. M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 136–137).

To knot and gender in—turn thy complexion there,
Patience, thou young and rose-lipped cherubin,
Ay, there look grim as hell.

[Tak mnie przemienić w postać *pod pręgierzem*,
By czas pogardy mógł na mnie wskazywać
Swym nieruchomym, nierychliwym palcem!
Zniósłbym to jednak dobrze, bardzo dobrze.
Lecz tam, gdzie całe serce me złożyłem,
Gdzie muszę albo żyć lub oddać życie,
Źródło, z którego nurt mój cały płynie,
Wyschnie lub musi zostać porzucone,
Lub się przemieni w staw dla wstrętnych ropuch,
Aby w nim mogły gzić się i rozmnażać (...)]²⁷⁴

(Akt IV, sc 2)

Jak zauważa Adelman, w stopniu, w jakim Otello czyni Desdemone życiodajnym źródłem swego własnego istnienia odgrywająca rolę fundamentu tożsamości Otella, zostaje Desdemona w jego wyobrażeniu utożsamiona i zrównana z psychoanalitycznie ujętym *obrazem matki*. Tak więc w jego świecie chaos musi zapanować z chwila, gdy Otello zostaje we własnym odczytaniu przez Desdemonę [matkę] porzucony, co stanowi figurę wtórnego porzucenia przez matkę²⁷⁵.

A ponieważ Otello upatruje w wyobrażeniu Desdemony – na najgłębszym fundamentalnym poziomie – źródła własnej doskonałości, własnej zupełności [perfection], zatem akt seksualny z Desdemoną – jako coś nieczystego, brukającego jej doskonałość – nieuchronnie oznaczać będzie skazę, nieusuwalną rysę i to zarówno na jej doskonałości, jak i jego własnej (nie przypadkiem w korespondującej z powyższym analizie Cavella mowa jest o „scar”, ranie, bliznie)²⁷⁶.

W ujęciu Adelman wizja seksualności rozumianej jako przejaw wypartego infantylnego pragnienia dziecka, którego adresatem jest matka, musi rodzić w podmiocie silną awersję do stosunku miłosnego, a także silne poczucie winy. Przywołany cytat nasuwa skojarzenia z

²⁷⁴ *Otello...*, akt IV, scena 2, s. 607. W ostatnim wersie natrafiamy na obsesyjne, odrażające obrazy rui i rozplodu.

²⁷⁵ J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 66.

²⁷⁶ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 135 inast.

Hamletem w licznych scenach, w których daje on wyraz swemu niemal fizycznemu wstrętowi do miłości jako czegoś nieczystego, plugawego²⁷⁷.

Podobnie rzecz ma się z Otellem, w którego umyśle akt miłosny i powiązany z nim akt poczęcia groteskowo skojarzone zostają z obrazami płazów i robactwa, rodząc wizje groteskowe i odrażające w swej namacalnej – jak zwykle w takich razach u Szekspira – konkretności, co dobrze ilustrują zacytowane słowa (Akt IV, Sc ii, 50-60).

Otella dialog z Desdemoną kończą, i tym razem nasuwające postać Hamleta – choć ten odnosi je do samego siebie – słowa Maura, wyrażające pragnienie wtłoczenia jej na powrót do łona matki:

O, ay, as summer flies are in the shambles,
That quicken even with blowing! O thou weed,
Who art so lovely fair, and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst
ne'er been born!
[Czemu tak piękna jesteś, czarny chwaście?
Pachniesz tak słodko, że ból sprawiasz zmysłom
Oby cię nigdy na świat nie wydano!]²⁷⁸

(Akt IV, sc. 2)

4. Chaos sceptyckiego zwątpienia

Raz wstąpiwszy na drogę wątpienia w cnotliwość małżonki Otello gwałtownie osuwa się w otchłań²⁷⁹. Proces ten nie ma racjonalnego kresu. Rozpacz Otella napędzana jest mocą swej

²⁷⁷ Na przykład w scenie 2 aktu II, w rozmowie z Poloniuszem Hamlet mówi: Jeśli słońce rozmnaża robaki w zdechłym psie, jest ono bogiem całującym padlinę” (W. Shakespeare, *Hamlet*, w: tegoż, *Tragedie*, t. 1, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 383.

²⁷⁸ Tamże, s. 66–67. O motywie powrotu do łona matki powiemy sobie więcej w rozdziale traktującym o *Opowieści zimowej*.

²⁷⁹ Przy czym to osunięcie się w rozpacz i zwątpienie przebiega w sposób tak nagły i gwałtowny, że jak można przypuszczać Otello już na początku dramatu znajduje się na jego granicy, co tylko potwierdza hipotezę Cavella, że w istocie nie chodzi tutaj o *racjonalność* dowodów i argumentów przemawiających za niewinnością czy też winą Desdemony (por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 133). Dzieje się tak również i dlatego, że Otello podlega przemożnemu instynktowi śmierci, która w jego umyśle nierozzerwalnie wiąże się z miłością – jej spełnienie domaga się zabójstwa (por. J. Adelman, *Suffocating*

własnej dynamiki, przypominając w tym mechanizm pogłębiającej się psychozy, w której stan świata zewnętrznego jest tylko jednym z czynników, wcale nie najważniejszym, wewnętrznego rozpadu dotkniętego nią umysłu. Położyć jej kres może tylko poczucie *pewności*. Każda bowiem pewność lepsza jest, jak sądzi Otello, od postawy zwątpienia. Ponieważ jednak Otello nie może być pewien wierności małżonki, a niepewność jest dlań źródłem największej udręki, niebawem – za sprawą wspomnianej logiki równi pochyłej – przerodzi się ona w irracjonalne *przeświadczenie o wiarołomstwie* Desdemony. Paradoksalnie, Otello *przedkłada* taką pewność co do jej cnotliwości nad znacznie bardziej, jak można by sądzić, racjonalną, bo nieopartą na żadnym niezbitym dowodzie, niepewność w tej kwestii.

Jak pisze Cavell,

(...) stwierdzenie, że Otello traci Desdemonę jako potwierdzenie jego własnego obrazu samego siebie, jest równoznaczne ze stwierdzeniem, że traci on swą dotychczasową siłę wyobraźni. To zaś oznacza konstatację, że przestaje władać własną naturą, przestaje być głosem dominującym w swojej własnej opowieści²⁸⁰.

Cavell zauważa, że pewność Otella jest w istocie irracjonalna, gdyż domaga się jej *irracjonalna logika wewnętrznej przemiany*, jakiej podlega Otello-sceptyk, przemiany, w ramach której głos Desdemony i zrodzony w jej umyśle, podzielany przez Maura jego własny wizerunek, w którego powstawaniu kluczową rolę odgrywa wyobraźnia, w coraz większym stopniu ulegają zdominowaniu przez rozlegający się w głowie Otella głos Jagona, mający destrukcyjny wpływ na samopoznanie Maura. Przestaje on być sam dla siebie bytem myślowo uchwytnym (jest to zwiastun nadchodzącego chaosu) i w tym też sensie traci rozpoznanie swej własnej natury, stając się, jak pisze Cavell, innym niż do tej pory głosem w swej własnej historii/narracji, a także kimś dla samego siebie niezrozumiałym („dark to himself”, umacniając jedynie swój wewnętrzny głos sceptyka²⁸¹. Mielibyśmy tu do czynienia z

Mothers..., s. 69 i nast.)). Por. rozdział następny, gdzie mowa o splocie miłości i śmierci w kontekście bohaterów *Leara*.

²⁸⁰ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 130.

²⁸¹ Tamże, s. 134. Przy takim odczytaniu będący sprawcą owej konfuzji poznawczej Jagon staje się z kolei czymś w rodzaju alter-ego Otella, jego ciemną stroną, jego cieniem „shadow-side”, jak ujmuje to Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, London 1934, s. 245. Podobnie widzi to René Girard, który zauważa, że Jagon jest tak „doskonałym powiernikiem, ponieważ jest mimetycznym sobowtorem Otella (...) tak mu czasami bliskim, że ci dwaj mężczyźni stają się swoim lustrzanym odbiciem” (R. Girard, *Szekspir i teatr zazdrości...*, s. 364). Uzasadnienia zinternalizowanego odczytania postaci Jagona jako

pewnego rodzaju wewnętrznym rozdwojeniem Otella. Staje się on, mówiąc inaczej, sam dla siebie Innym, w dodatku Innym przez samego siebie niezaakceptowanym, nierozpoznanym.

W scenie 3 aktu III Otello nakazuje Jagonowi:

Villain, be sure thou prove my love a whore!

Be sure of it. Give me the ocular proof (...)

[Masz dowieść, łotrze, że ma ukochana

Jest kurwą; masz mi dać dowód niezbity]²⁸².

uosobienia takiego] „repozytorium nierozpoznanych, nie do końca uchwytnych, nieuświadamianych przez Otella jego własnych wątpliwości” dostarczają między innymi te fragmenty tekstu Szekspira, w których dialog Otella z Jagonem od strony formalnej upodabnia się do solilokwium, rozwijającego jedną myśl rozpisaną na dwa głosy (Akt IV, Sc. 1):

Iago: Will you think so?

Othello: Thinkso, Iago?

Iago: To kiss in private?

Othello: An unauthorised kiss

Iago: Or to be naked with Her friend a-bed

An hor or more, not meaning any harm?

Othello: Naked a-bed, Iago, and not mean harm?

²⁸² *Otello...*, akt III, scena 3. Por. też M.N. Rowe, “Iago’ Elenchus: Shakespeare, Othello, and the Platonic Inheritance”, w: *A Companion to the Philosophy...*. Autor ukazuje obecne w tekście *Otella* obecne jego zdaniem nawiązania Szekspira do Sokratejskiego elenchosu, jaki znamy z dialogów Platona, co miałoby się przejawiać w stylu rozmowy Jagona z Otellem, zwłaszcza w podstępnych pytaniach Jagona i perswazyjności sugerowanych odpowiedzi, jakie podsuwa on Otellowi, nad którym intelektualnie zdecydowanie góruje. Niezależnie, co można by sądzić o takiej interpretacji, można się zgodzić z – wysuwaną przez innych kometatorów – tezą, że Jagon buduje w ten sposób swego rodzaju intymną więź zadzierzgającą się między rozmówcami (zob. M. Hunt, *Violent'st" Complementarity: The Double Warriors of Coriolanus*, “Studies in English Literature”, 1500–1900, t 31, nr 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1991), s. 319 inast.) Niezależnie od tego, co byśmy nie sądzili o takim odczytaniu, można się zgodzić z sugestią, że mamy tu do czynienia z mechanizmem *uwodzenia* Otella przez Jagona, nawet jeśli jest to uwodzenie intelektualne, którego formę może przybierać taki sokratejski elenchus. Widać to na przykład w *Menonie*, którego tytułowy bohater w pewnym momencie wyznaje indagującemu go Sokratesowi, że czuje się zupełnie omamiony, oszołomiony – tak więc sam już nie wie, jak ma mu odpowiadać. Na podobną sytuację natrafiamy w *Otellu*, którego protagonista nader łatwo ulega Jagonowi, bez oporu ulegając jego perswazyjnej strategii i kłamliwym sugestiom, do których nawet nie próbuje się

Wkrótce to przeświadczenie Otella stanie się niewzruszone²⁸³. Pod koniec sztuki w te słowa zwróci się on do Desdemony:

For to deny each article with oath
Cannot remove nor choke the strong conception
That I do groan withal. Thou art to die.

[Bo choć się zaprzesz wszystkich [kochanków] pod przysięgą,
Nie może zniszczyć to *wielkiej pewności*,
Która mnie dręczy. A więc musisz umrzeć]²⁸⁴.

odnieść w sposób krytyczny. Wydaje się jednak, że na tym analogię między tymi dwoma sytuacjami, dwoma typami dialogu, się kończą, gdyż cel przyświecający metodzie Sokratesa w oczywisty sposób jest zgoła przeciwny – jest nim wyzbycie się fałszywych mniemań – od tego jaki przyświeca Jagonowi (utwierdzenie Otella w jego złudzeniach) – nawet jeśli obie te startegie wpisują się w sceptyczną postawę Sokratesa (prawda wydaje się na gruncie elenchosu ostatecznie nieosiągalna, nawet jeśli można się do niej nieco zbliżyć, (zob. G. Vlastos, *Socratic Studies*, Berkeley 1993) oraz sceptyczną postawę Otella w interpretacji Cavella. Z pewnością zarówno Otella, jak i rozmówców Sokratesa cechuje intelektualna bezradność, która w przypadku tego pierwszego stanie się źródłem jego tragedii. Por też P. Szondi, “Othello, from An Essay on the Tragic”, w: P.A. Kottman (red.) *Philosophers on Shakespeare*, Stanford 2009, s. 119–120).

²⁸³ Por. S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 263.

²⁸⁴ Tamże, s. 631. O stanie umysłu Otella stwierdza Cavell, że jest on niestabilny (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 136). Zaledwie nabrawszy wątpliwości co do cnoty małżonki Otello retorycznie zapytuje sam siebie: „Po cóż się żeniłem?” Nieco dalej mówi do Jagona: „Jago,/ Spójrz; dmucham, miłość uszła ku niebiosom./Zniknęła”. Otello ustawicznie oscyluje pomiędzy pewnością a zwątpieniem. Jest naturą, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, wysoce neurotyczną. Być może nawet śmierć Desdemony nie staje się z czasem jedynym sposobem uśmierzenia tej niemal psychotycznej, „dręczącej” dla samego Otella dynamiki jego duchowych zwątpień: „Myślę, że żona moja jest uczciwa,/ I myślę, że nie; myślę, że ty jesteś/ Prawy, i myślę, że nie jesteś. Muszę/ Mieć dowód”. Owa pewność stanie się niewzruszona dopiero z chwilą uzyskania owego „dowodu”, tzn. z chwilą, gdy Maur uzyska pozór oparcia w faktach, a wówczas stanie się ona pewnością na przekór wszystkiemu, pewnością głuchą i ślepą na wszelkie racje i argumenty, wyrażającą się w przytoczonych powyżej słowach: „Musisz umrzeć”. Por. też wspomniany tekst Rowe’a, którego autor odczytuje sposób argumentowania Jagona, przekonującego Otella o winie Desdemony – jako pewną formę odwróconego Sokratejskiego *elenchosu*, znanego z Platónskich dialogów (por. M.N. Rowe, “Iago’ Elenchus...”, s. 182–184.)

(Akt V, sc 2)

Rzekoma zdrada Wenecjanki oznacza ruinę całego świata Otella, ruinę, do której konsekwentnie, nawet jeśli bezwiednie, zmierza on od samego początku akcji scenicznej, nade wszystko zaś oznacza ona dokonujące się w umyśle Otella odczarowanie jego wyidealizowanej wizji własnej osoby.

Gdy w scenie 3 aktu I Brabantio, ojciec Desdemony, przestrzega Otella, by nie dał się zwieść urokom jego córki, Maur odpowiada:

My life upon her faith!

[Życie za wierność jej!]²⁸⁵

Z kolei w scenie 3 Aktu III Otello wykrzykuje:

Perdition catch my soul

But I do love thee! And when I love thee not,

Chaos is come again.

[(...) niech utracę duszę,

Jeśli nie kocham cię; gdybym nie kochał,

Niech wróci chaos²⁸⁶]

Jak powiada Gould w przywołanej już wcześniej uwadze, nie zawsze odrzucenie drugiego człowieka, dokonane przez bohatera tragedii, stanowi analogię z zapaścią w głąb samego siebie, jaka ma miejsce w akcie odrzucenia świata, którego dokonuje sceptyk. Aby bohater tragedii mógł przeobrazić się w sceptyka, musi posiadać nie tylko rozwiniętą uczuciowość i wewnętrzny świat moralny, ale przede wszystkim ową wspomnianą w poprzednim rozdziale specyficzną, cechującą natury refleksyjne zdolność utraty sensu istnienia oraz poczucia *rozumiałości* otaczającego go świata, do złudzenia przypominające doświadczenie tak obrazowo przedstawione w przywołanych już cytatach z Hume'a²⁸⁷.

²⁸⁵ W oryginale słowa te brzmią: "My life upon herfaith!", można by również, zwłaszcza w świetle epistemologicznej interpretacji Cavella, dokonując lekkiego przesunięcia semantycznego, odczytać jako „Moje życie *zależy* od jej wierności!”.

²⁸⁶ Por. także T. Gould, *Hearing Things...*, s. 209.

²⁸⁷ Por. przyp. 26 w niniejszym tekście.

To właśnie spotyka Otella: Desdemona jest niczym kamień wyrwany spod postumentu jego własnego egotyzmu i własnej próżności, jaki wzniósł Maur, snując swoje opowieści i omotując nimi zafascynowaną słuchaczkę. Jak pisze Cavell, nie przypadkiem, choć w nieco innym kontekście, protagonista sztuki Szekspira przywołuje również i tę metaforę – metaforę kamienia. W scenie 2 aktu V, stojąc nad pogrążoną we śnie swą przyszłą ofiarą, wypowiada przywołane wcześniej słowa, w których porównuje Desdemonę do posągu:

Yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.

[To jest przyczyną (...) lecz jej nie zakrwawię
I skóry bielszej niż śnieg nie zadrasnę²⁸⁸].

Po raz ostatni metafora kamienia powraca w tej samej scenie tuż przed dokonaniem przez Otella zbrodni, gdy kochanek przystępuje do złożenia ofiary na ołtarzu idealnej miłości, która okazała się fikcją. Otello wprawdzie nazwie po imieniu to, co zamierza uczynić, nazywając swój czyn „mordem”, jednak to Desdemonę obarczy winą za jej własną śmierć. W świecie sceptyka wyobrażenie musi ostatecznie zatryumfować nad rzeczywistością.

By heaven, I saw my handkerchief in 's hand!

²⁸⁸ W drugim wersie w przekładzie Słomczyńskiego nie pojawia się kluczowe słowo „alabaster”, występujące u innych tłumaczy. Otello przemawia do śpiącej słowami obszernego monologu, rozpoczynającego się od słów wyrażających nieuchronność jej losu:

„When I have plucked the rose, /I cannot give it vital growth again” [Gdy zerwę różę, nie wrócę jej życia]
Cała scena zabójstwa, pisze Cavell, zbudowana jest na dokonanej przez Szekspira identyfikacji stosunku miłosnego z umieraniem (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 134).

Oth: Thou art on thy death bed

Des: Ay, but not yet to die

[Otello: Leżysz na marach

Des: Lecz nie umrę jeszcze]

(V, ii, 51–52)

René Girard pisze w tym kontekście o „najbardziej mrocznym pragnieniu „którego już nic nie kusi poza własną apokaliptyczną autodestrukcją” (R. Girard, *Szekspir...*, s. 364–365); por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 135–137 i nast. wątek ten podkreśla również J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 70).

O perjured woman, thou dost stone my heart
And mak'st me call what I intend to do
A murder, which I thought a sacrifice!

[O krzywoprzysiężna
Kobieto, serce me przemieniasz w kamień
I każesz zwać to, co pragnę uczynić,
Mordem, choć w myślach zwałem to ofiarą]²⁸⁹.
(Akt IV, sc. 2)

Sceptyk, odmówiwszy Innemu uznania, skazuje go na niemotę, pozbawiając możliwości obrony – jak czyni to głuchy na wszelkie racje Desdemony Otello, zamieniając ją w głaz.

Owa fantazja zamieniania w głaz – na łożu małżeńskim, będącym, również łóżem śmierci – ma także wymiar seksualny, tzn. jest, jak chce Adelman, fantazją o charakterze nekrofilskim, ponieważ „tylko śmierć (zimna jak głaz) może sprawić, że Otello znów będzie mógł mógł ofiarować jej miłość, nie ryzykując zdrady ani odrzucenia: dopiero gdy Desdemona staje się ‘cold as chastity’ [V, ii, 276-77], when „thereis no moving” [V, ii, 94], Otello może ponownie obdarzyć ją miłością²⁹⁰.

Fantazjując na temat jej uśpionego ciała, wyobrażając je sobie jako „pomnik nagrobny”, „monumental alabaster” (V, ii, 5), Otello może ją zawłaszczyć i uczynić bez reszty swoją: skoro dziewictwo Desdemony – jako pewnego rodzaju fetysz – jest głównym źródłem jego pożądania, zatem nie dopuścić do jego utraty można jedynie poprzez śmierć²⁹¹.

Fetyszystyczny aspekt miłości Otella można również zanalizować w kontekście wykradzionej Desdemonie podarowanej jej przez Otella chusteczki, będącej pamiątką po matce i wypreparowanej, jak dowiadujemy się z tekstu dramatu, z serc martwych dziewic: wedle interpretacji Adelman w symbolice chusteczki wątek miłości Otella do Desdemony splata się z wątkiem przekreślającej tę miłość utraty dziewictwa Desdemony oraz wątkiem, o czym już była mowa, stłumionej infantylnej miłości Otella do matki. Podobnie jak w Hamlecie również i tutaj, choć w formie znacznie bardziej zawoalowanej pojawia się tu bowiem odesłanie do jej seksualności, która w umyśle syna podlega tabuizacji i wyparciu.

²⁸⁹Tamże, s. 631.

²⁹⁰ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 134 inast.

²⁹¹ J. Adelman, *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: Hamlet to the Tempest*, Routledge 1992, s. 69–70.

Podobnie jak Cavell, również i Adelman postrzega fakt ontologicznej odrębności, osobności Otella jako źródło jego poczucia egzystencjalnej pustki czy utraty, przy czym cierpienia Otella są w tym ujęciu rezultatem przepracowania przez osobę dorosłą będącego udziałem dziecka doświadczenia osobności, odrębności matki²⁹².

W dramacie *Otello* istotne jest to, że zabójca Desdemony pozbawia życia, a więc podmiotowości nie tylko ją, lecz również i samego siebie, dokonując na sobie depersonalizacji, ponieważ traci sam fundament swojego istnienia (por przyp. 53). W scenie 2 aktu V, już po dokonanych morderstwie, na pytanie Lodovica: „Gdzie ten gwałtowny i nieszcześny człowiek?”, Maur odpowiada:

That's he that was Othello. Here I am²⁹³.

[*Ten, który był Otellem. Oto jestem*]

Użyta przez Otella metafora kamienia, funkcjonuje również jako figuratywne określenie piękna, przede wszystkim jednak – jak zauważa Cavell – wyraża fakt radykalnej obcości, niezgody Otella na *ontologiczną osobność* Desdemony²⁹⁴. Taka niezgoda stanowi charakterystyczną cechę międzyludzkich relacji w świecie takim, jakim postrzega go sceptyk. Niezgoda na Innego²⁹⁵, odmówienie mu prawa do odrębności oznacza dążenie do zdominowania go i zawłaszczenia, do zamknięcia go w granicach własnej wyobraźni, co

²⁹² W przypadku Cavella taka diagnoza, choć w charakterystycznie dlań mglisty sposób, jako pewna możliwość interpretacyjna, zasugerowana zostaje przede wszystkim w odniesieniu do postaci Hamleta, por. S. Cavell, „Hamlet's Burden of Proof” w: tegoż, *Disowning Knowledge...*, s. 179–193).

²⁹³ Warto w tym miejscu wspomnieć, że motyw kamienia/posągu pojawia się w – również omawianej przez Cavella i będącej tematem jednego z kolejnych rozdziałów tej pracy – *Opowieści zimowej*, gdzie żona chorobliwie zazdrośnego władcy Sycylii, Leontesa, kolejnej egzemplifikacji sceptycyzmu, jest przezeń, jak się potem okazuje, najzupełniej bezpodstawnie, podejrzana o zdradę. By ratować ją przed zemstą małżonka, stara piastunka Paulina zamienia ją w posąg. Oba te teksty, *Opowieść zimowa* i *Otello* są, jak zauważa Cavell w innym miejscu, w jakimś sensie paralelne, wzajemnie się komentując i uzupełniając (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 125–126). W przedostatnim rozdziale pracy pokrótce charakteryzuję analogię pomiędzy tymi dwoma Szekspirowskimi sceptykami – Otellem i Leontesem – w kontekście problemu możliwości przezwyciężenia sceptycyzmu.

²⁹⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 137.

²⁹⁵ By przywołać kategorię pojęciową zaczerpniętą z filozofii Levinasa, na której pokrewieństwo z pewnym wątkami filozofii Cavella zwracają uwagę niektórzy komentatorzy Cavella. Por. B. Stricker, *Die ethische Bedeutung des Skeptizismus, Phänomenologische Forschungen* 2012, s. 127–161. Por. też D. Shalkwyk, *Cavell, Wittgenstein...*, s. 602.

otwiera przed sceptykiem-narcyzem niczym nieograniczone możliwości kreacyjne, ale też manipulatorskie²⁹⁶.

Mimo że Cavell nie artykułuje tego wprost, jego ogólnej intuicji można by nadać formę paradoksu, będącego zarazem podsumowaniem dotychczasowych uwag. Z jednej strony Desdemona jest jedynym zewnętrznym punktem oparcia dla narcystycznej autokreacji Otella, lustrem, w którym przegląda się Maur. Z drugiej zaś strony – z tego właśnie powodu – jest ona zagrożeniem dla owego wyimaginowanego konstruktu, bardziej trwałego i nieskazitelnego niż Otello rzeczywisty, postać z krwi i kości²⁹⁷. Tego właśnie nie może darować jej Maur. Jak pisze Cavell, „[Otello] nie może darować Desdemonie, że ta istnieje, że jest niezależnym bytem, że znajduje się poza nim, że nie podlega jego władzy”²⁹⁸. Desdemona jest dla Otella niewygodnym świadkiem jego własnego człowieczeństwa. Ale zamiast skonfrontować się ze swoją śmiertelnością stosuje on sceptyczną strategię Avoidance/Uniku wyczerpująco opisaną i przeanalizowaną przez Cavella w eseju poświęconym *Królowi Learowi*, będącym przedmiotem analiz w rozdziale następnym.

W tym miejscu warto wspomnieć również o osobliwej dialektyce biel-czerń, obecnej w Szekspirowskim tekście. Gdy Desdemona nie może już funkcjonować jako nieskazitelne, niezbrukane naczynie/fundament doskonałości Otella i gdy nie może już spełniać – jak chce Adelman – roli wyidealizowanej i nieskazitelnej matki, odzwierciedlającej wewnętrzną spoistość Maura oraz biel jego duszy, tym samym symboliczny wymiar uzyskuje czerń/ciemność [„blackness”], zaś Otello zwraca się do Desdemony słowami: „O Thor Black

²⁹⁶W scenie 1 aktu IV Jagon wypowiada do Otella znamienne słowa: „Knowing what I am, I know what she shall be”, co Maur komentuje: „O thou art wise” (*Otello*, Akt IV, sc. 2).

²⁹⁷Nasuwa się tu skojarzenie z *Portretem Doriana Graya* Wilde’a, gdzie również mamy do czynienia z dziełem sztuki pojętym jako twór bardziej realny niż przedstawiany przezeń żywy człowiek. Problem narcyzmu rodzi tu problem estetyzmu – w życiu i w sztuce.

²⁹⁸S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 491. Por też przyp. 37. W istocie mamy tu do czynienia z paradoksem, który starałem się opisać w niniejszym rozdziale. Otello ma się za doskonałego (jest on, o czym już była mowa, “perfect soul”), jednak w samą istotę narcystycznej doskonałości wpisana jest obecność Innego, w którego zachwyconym spojrzeniu narcyz-sceptyk mógłby się przeglądać. Tak więc narcyz jest samowystarczalny – jest perfectus – a zarazem skazany jest na konieczność posiadania własnego odbicia. Tak więc potrzebuje on zewnętrżności, a jednocześnie jego własna wewnętrzna dynamika, dynamika “perfect soul” domaga się wchłonięcia i zanegowania owej zewnętrżności – spojrzenia drugiego – narcyzowi/sceptykowi *zagrożającej* (Por. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 65 i nast.). Na tym też m.in. polega wewnętrznie sprzeczna dynamika narcyzmu, za której tak przenikliwe studium należy uznać *Otella*.

weed”. Owa „blackness” jest zarówno wewnętrzną ciemnością Maura – również w sensie poznawczym: jako nieprzeniknioność, także dla samego siebie – jak i stanowi efekt kontaminującego wpływu Desdemony²⁹⁹.

W innym miejscu amerykańska badaczka pisząc o czarnym kolorze skóry Maura trafnie stwierdza, że fakt ten wyraża status Otella jako outsidera – a więc kogoś, kogo wspólnota wprawdzie respektuje z uwagi na jego szczególne zasługi jako wojownika i obrońcy Wenecji, zarazem stygmatyzując go jako Obcego – podobnie jak w *Kupcu Weneckim* Shylocka, innego spośród Szekspirowskich wykluczonych, któremu Cavell poświęca krótki tekst³⁰⁰. Nic więc dziwnego, że Maura „nieuchronna „partycypacja w metaforycznym systemie kultury zrównującej czerń ze szpetotą, a biel z pięknem, stanowią kluczowe elementy jego tragedii”³⁰¹. Również i dlatego Otello postrzega piękną Desdemonę jako zwierciadło, w którym może się przejrzeć, obcując z własnym ja, oczyszczonym i wysublimowanym w owym zwierciadle.

Jednocześnie Otello nie potrafi wyzbyć się podejrzenia, kielkującego w nim zapewne od samego początku – o czym mogłaby świadczyć gwałtowność i łatwość przemiany jego stosunku do żony – że skoro Desdemoną wybrała kogoś takiego jak on, zatem i ona musi być się cechować wewnętrzną szpetotą, czy formą perwersyjności. W tym sensie tekst *Otella* jest również studium wyobcowania nie tylko jednostki, ale wręcz całej rasy studium konwencjonalnego postrzegania czarnoskórego jako Obcego. Analizy te współbrzmia z intuicjami Cavella piszącego o „conventional view of his blackness” jako głębszym kontekście, w jakim zanurzona jest sztuka Szekspira³⁰²

Interpretując znaczenie faktu, że Otello jest czarnoskóry, Cavell zwraca też uwagę na jeszcze jeden istotny element. Przywołując słowa Desdemony: „I Saw Othello’s visage in his mind” (I, iii, 252) odnotowuje on rzecz następującą:

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Desdemonie czerń skóry Maura przesłania jego wewnętrzny blask (...) będący zwierciadłem jego umysłu (...) zostaje przesłonięta blaskiem jego umysłu (...) Albowiem Otello ze jego „wzniosłą duszą” (I, ii, 31) jest pierwszoplanowym bohaterem swoich własnych opowieści (...) którymi zdołał

²⁹⁹ Por. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 67.

³⁰⁰ Zob. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 478 i nast.

³⁰¹ Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 275

³⁰² S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 137. Na podobnej zasadzie można by mówić o konwencjonalnym, choć jest dyskusyjne, jak dalece podzielanym przez samego Szekspira, antysemityzmie epoki stanowiącym ważny kontekst dla postaci Shylocka, protagonisty *Kupca weneckiego*.

uwięść i podbić Desdemonę (....) Dlatego też [czerni jego skóry] jest też barwą chroniących go mocy magicznych³⁰³.

Z powyższych rozważań wyłania się, jak sądzę, odpowiedź na postawione na wstępie pytanie: dlaczego zamiast ufać prawdomówności Desdemony, Otello daje wiarę słowom Jagona? Wcześniej wspomnieliśmy, że owa pewność Otella co do wiarygodności Desdemony wynika z logiki samego procesu myślowego, jakiemu podlega sceptyk, z wielokrotnie już

³⁰³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 129–130. Zob. też tamże, s. 135, 140–141, gdzie mowa o tym, że język, jakim posługuje się z kolei Otello, mówiąc o domniemanej winie Desdemony – „ocular proof”, „cords or knives/Poison, or fire, or suffocating streams” – jest aluzją do prób, jakim poddawano w jego epoce ofiary procesów czarownic. Podobny kontekst wskazuje Stephen Greenblatt w odniesieniu do tekstu *Króla Leara* we wspomnianej już pracy „Szekspir i egzorcysty”: w tegoż, *Poetyka kulturowa*, tłum. zbiorowe, Kraków 2005, s. 103 i nast.). M. Bell wskazuje owe procesy jako jedno ze źródeł Szekspirowskiego sceptycyzmu. Autorka ta trafnie zauważa: „Procesy owe odzwierciedlały nierzadko wzajemnie sprzeczne idee dotyczące prawdy oraz percepcji – idee odnoszące się do tego, co daje się poznać i w jaki sposób – podczas gdy koniunktura polityczna i histeria rozpętana wokół procesów czarownic sprawiała, że przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości skłonni byli czynnie angażować się w rozstrzyganie osobnych przypadków. Podobnie jak scena owego czasu, również i sala sądowa stała się miejscem, w którym testowano i podlegające zmianom i ewolucji idee dotyczące tego, czym jest podmiot oraz zachodzące w nim procesy poznawcze (M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*). Autorka ta podkreśla również nasycenie tekstu *Otella* terminami prawniczymi, co jej zdaniem oznacza wyakcentowanie przez Szekspira problematyczność prawdy jako takiej i jej nieuchronne uwikłanie w proceduralizm i konwencjonalizm nieodłączne od formułowania dowodów winy bądź niewinności oskarżonego. Idąc za tą interpretacją, przy takim legalistycznym ujęciu prawdy i prawdziwości mielibyśmy zatem do czynienia ze znaczącym osłabieniem jej statusu. Wszelkie dowody prawdziwości w sposób nieuchronny podlegałyby relatywizacji do procedur obowiązujących w danym, czysto konwencjonalnym systemie prawnym: konwencjonalnym, a więc w jakiejś mierze również arbitralnym. Tak rozumiana prawda nie byłaby czymś obiektywnym i odkrywaniem przez umysł dysponujący odpowiednimi kompetencjami poznawczymi, lecz stawałaby się konstruowanym tworem, którego trafność zawsze mogła okazać się zawodna jako podlegająca testom i próbom, którym poddawano kobiety oskarżone o czary (por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 135, gdzie mowa o niedorzeczności logiki takiej procedury ekstrapolowanej na rozumowanie Otella w odniesieniu do kwestii czystości Desdemony). Przy weryfikacji prawdziwości tak uzyskanego świadectwa prawdziwości (czy to zeznania czy dowodów winy/niewinności oskarżonego) zawsze istnieje możliwość sądowej pomyłki, dodatkowo osłabiająca status osiągniętej prawdy. Dlatego metafora prawnicza, metafora procesu sądowego jako metody weryfikacji wydaje się mocno przemawiać za słabą jej koncepcją, stanowiąc poważny argument za sceptycyzmem (por. M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 118 i nast.). Por. też moje wcześniejsze uwagi dotyczące stosunku Szekspira do problemu konwencjonalności jego czasów.

przywoływanej dynamiki równi pochyłej, w jaką zsuwa się on w chaos. Ale jest jeszcze inna okoliczność tłumacząca stan umysłu Otella. Pozostając w obrębie sceptycyzmu, nigdy nie sposób mieć pewności, co kryje się za słowami Innego, zwłaszcza jeśli wbrew metaforze kamienia przyjmiemy, że nie jest on niemy i że ma nam coś do zakomunikowania. Owej radykalnej niepewności płynącej tym razem z poczucia ontologicznej przepaści dzielącej nas od Innego – jaką diagnozuje Cavell w swych analizach wyobcowania sceptyka ze świata – nie sposób przezwyciężyć na gruncie czysto teoretycznym³⁰⁴. Otello nie był jednak gotów, by słuchać, dlatego nie uwierzył Desdemonie, zapewniającej go o własnej niewinności³⁰⁵.

Ostateczną przyczyną pewnej formy miłosnego szaleństwa, o której traktuje sztuka Szekspira, jest więc – w czym można zgodzić się z Cavellem – innego rodzaju szaleństwo, szaleństwo postawy poznawczej przejawiające się, jak widzieliśmy, w obsesyjnym poszukiwaniu dowodów, których nie ma i być nie może. Ale Cavell pójdzie jeszcze dalej, posuwając się do stwierdzenia, że Otello wierzy Jagonowi niejako *wbrew* temu, co mimo wszystko *wie on* na temat Desdemony³⁰⁶. Nieco wcześniej amerykański filozof stwierdza nawet, że Otello niejasno przeczuwał, że oskarżenia Jagona są fałszywe, czego dowodem miałyby być łatwość, z jaką Otello akceptuje dowody świadczące – gdy jest już za późno – o jej niewinności³⁰⁷.

Owe nagłe zwroty Otella, jego neurotyczna niestabilność stają się zatem częściowo zrozumiałe dopiero w świetle sceptycznego odczytania utworu jako pewnego rodzaju paraboli; w przeciwnym razie łatwowierność Maura musiałaby nam wydać się czymś niezrozumiałym i zagadkowym. Analizowana w takim realistycznym ujęciu sztuka musi się wydać czytelnikowi co najmniej dziwaczną po głębszym zastanowieniu, nawet jeśli dramaturgiczna maestria jej twórcy sprawia, że w pierwszej chwili – podczas lektury czy w

³⁰⁴ Diagnoza ta przewija się w niemal wszystkich tekstach Cavella poświęconych temu zagadnieniu. Tezę tę najbardziej wyczerpująco uzasadnia Cavell we wspomnianym już eseju „Knowing and Acknowledging”...

³⁰⁵ Zob. przyp. 22. Przecistawiane wiedzy, Uznanie [Acknowledgment], a raczej jego brak, odgrywa, o czym mowa dalej w tekście, kluczową rolę przede wszystkim w Cavellowskiej interpretacji *Króla Leara* oraz analizie postawy protagonisty tego dramatu, kolejnego bohatera w galerii Szekspirowskich bohaterów-sceptyków, który na próżno czeka na niezbity i zarazem nieosiągalny dowód miłości swej córki. Por. S. Cavell, „The Avoidance of Love. A Reading of *King Lear*” w: tegoż: *Must We Mean...*, s. 267–357.

³⁰⁶ W tym kontekście amerykański filozof pisze nawet „o rytuale zaprzeczeń” Otella, upórcowie obstającego przy własnych racjach (niebędących w istocie żadnymi racjami) w konfrontacji z wyznaniem żony zaklinającej się, że jest niewinna (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 133).

³⁰⁷ Tamże. W tym sensie Cavell pisze o perwersyjności takiej postawy (S. Cavell, *In Quest of the Ordinary...*, s. 137–139).

trakcie spektaklu – dajemy się porwać intrydze³⁰⁸. Jednak wrażenie jej osobliwości konstrukcyjnej znika przy założeniu Cavella, że dramat Otella wbrew obiegowym interpretacjom nie jest historią chorobliwej zazdrości, lecz studium czy też metaforą narcystycznego sceptycyzmu, a więc określonej *postawy poznawczej* wobec świata, przejawiającej się w jego zanegowaniu³⁰⁹.

5. Konkluzja

Z powyższych analiz można wysnuć wniosek, że dla Otella-sceptyka Desdemona (czy raczej jej miłość) jest właśnie tym – jak ujmuje to Cavell w swym konceptuarnym modelu literackiego sceptycyzmu – czym Bóg jest w eksperymencie Kartezjusza. Wyimaginowany obraz samego siebie, jaki konstruuje Otello, ufundowany jest bowiem w czymś zewnętrznym, na wyidealizowanej wizji Otella, której źródłem jest Desdemona – niczym Bóg w koncepcie kartezjańskim. Dlatego jej domniemana zdrada, czy choćby sama jej możliwość, sprawia, że sam fakt istnienia Otella staje się dla niego czymś problematycznym. Wszedłszy na drogę wątpliwości, Otello stopniowo stacza się w otchłań sceptycznego zwątpienia. Rozpacz Otella, napędzana swoją własną, sceptyczną dynamiką, przypomina dynamikę rozwoju psychozy. Na tym etapie samo istnienie świata zewnętrznego staje pod znakiem zapytania. Ową dynamikę powstrzymać może jedynie niewzruszone poczucie pewności. Ponieważ jednak taka pewność – niepodważalna pewność co do wierności Desdemony – nie jest osiągalna, w obliczu udręk zwątpienia Otello wybiera inny rodzaj pewności: irracjonalną pewność, że Desdemona jest wiarołomna. Owa pewność, paradoksalna i destrukcyjna pewność sceptyka, staje się źródłem

³⁰⁸ Por. znane uwagi Wittgensteina (*Uwagi o etyce i religii...*) o irrealizmie sztuk Szekspirowskich. Jak słusznie zauważa Bell (zob. tejże, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 86), w znacznie mniejszym stopniu rygorom prawdopodobieństwa podlega komedia, w której rozmaite uchybienia/niekonsekwencje w sferze intrygi nie są niczym rażącym (tamże, s. 87). O analogiach łączących Otella z lżejszymi formami scenicznymi wspomina również Cavell, stwierdzając, że tekst Otella posiada strukturę farsy, ponieważ całość spięta jest kłamrą sceny w sypialni, która, nawet jeśli nie rozgrywa się na oczach widza, rozpoczyna całą intrygę, zwieńczoną sceną śmierci Desdemony, kiedy to łóżce małżeńskie staje się łóżem śmierci (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 132–133). Farsowości intrygi przydaje również to, jak dalece Szekspir zmienił wyjściową intrygę będącą literackim pierwowzorem i i źródłem tekstu *Otella* (por. M. Bell, *Shakespeare's Tragic Scepticism...*, s. 88). Wszystko to zdaje się świadczyć, i również z tym wnioskiem Cavella należy się zgodzić, o bardzo swobodnym podejściu dramaturga do konwencji scenicznych epoki.

³⁰⁹ T. Gould, *Hearing things...*, s. 99.

tragedii i zarazem metaforą określonej postawy poznawczej, jaką Cavell wyinterpretowuje z tragedii Szekspira.

1. Uwagi wstępne.

Kolejnym tekstem w którym Cavell porusza temat narcystycznego sceptycyzmu odczytywanego poprzez pryzmat dialektycznej współpracy Uznania/Uniku, ze szczególnym naciskiem na to drugie, na strategię Uniku, której konsekwentnie oddaje się Lear, jest kolejny esej amerykańskiego autora, pochodzący z analizowanego zbioru, zatytułowany *The Avoidance of Love*. W tekście tym po raz pierwszy i w najpełniejszej formie dochodzi do głosu i zostaje najpełniej wyeksponowana owa dynamika Uznania-Uniku, kluczowa dla uchwycenia relacji sceptyka wobec Innego i wobec świata, którego ów Inny, jak pisze Cavell, jest figurą.

Odrzucając w pierwszej scenie dramatu miłość Kordelii Lear bowiem chce uniknąć poczucia zależności od Innego, poczucia własnej ontycznej niesamoistności i kruchości. Uczucia te są udziałem, również analizowanych przez Cavella, Edgara oraz Glostera. Ten ostatni jest w takim ujęciu alter-ego Leara, jego zdwojeniem i sobowtórem. Na tle opowieści o jego losie dodatkowe wzmocnienie i wyakcentowanie znajduje historia samego Leara.

Zarazem analizowana przez Cavella w tym kontekście postawa Uniku [Avoidance] odsłania swoje drugie dno, a jest nim *wstyd* Leara przed samo-obnażeniem, ujawnieniem skrytej natury własnych pragnień, w szczególności nie do końca społecznie akceptowalnej miłości, jaką darzy on Kordelię. Przy takim odczytaniu Leara postawa Uniku nie byłaby już tylko formą niezgody na społecznie akceptowalną, autentyczną miłość Kordelii, lecz również wynikałaby z niezgody na osobliwą formę miłości doświadczanej przez samego Leara wobec jego ulubionej córki, miłości będącej pewną formą transgresji, wykroczenia przeciw społecznym konwenansom. Przy takim ujęciu doświadczana przez Leara niezgoda na miłość Kordelii łączyłaby się z niezgodą na własną miłość wobec córki, a sceptyczne odrzucenie Innego wiązałoby się z odrzuceniem własnych skrytych pragnień Leara, nieakceptowanych dla niego samego, co nieuchronnie implikowałoby niemożność samopoznania, rozpoznania prawdy o samym sobie. Przy takiej interpretacji nowy sens zyskiwałby też pojawiający się w Szekspirowskim tekście freudowski motyw cienia. Z jednej strony byłaby to figura uzewnętrznionego alter-ego Leara, którego usymbolizowaniem jest postać Glostera, w którego losie przegląda się jak w zwierciadle sam Lear. Z drugiej zaś cień funkcjonowałby jako figura wewnętrznego rozdarcia samego Leara, jego wewnętrznego rozdwojenia, rozpęknięcia.

Niezgoda na Innego byłaby zatem uzewnętrznieniem i innym obliczem niezgody na siebie, brakiem akceptacji dla pewnej strony własnej natury, odzwierciedlającym kolejny wariant, kolejne oblicze postawy sceptycznej analizowanych przez Cavella bohaterów Szekspira, w przypadku zaś samego Leara czyniącej bardziej zrozumiałym jego gniewną reakcję na gniewną konfrontację z Kordelią w pierwszej scenie dramatu – oraz całe jego późniejsze postępowanie.

W niniejszym rozdziale staram się wyeksponować dwa aspekty Cavellowskiej problematyki dialektycznej gry Uznanie-Unik [Acknowledgment – Avoidance], organizującej dynamikę relacji łączącej sceptyka ze światem, którym stara się on zawładnąć, zarazem unikając z nim konfrontacji. W tekście *Leara* ta dynamika uzyskuje modelową egzemplifikację, znakomicie ukazując stosunek sceptyka do Innego, wyrażający się w przyjętej wobec niego postawie Avoidance jako Uniku permanentnego.

Mówiąc konkretniej, chodziłoby o lęk Leara przed prawdziwą miłością, jaką ofiaruje mu Kordelia, ponad którą to miłość Lear przedkłada konwencjonalne o niej zapewnienia, wypowiedane przez dwie pozostałe córki Reganę i Gonerylę. Odrzucenie przez Leara prawdziwej miłości motywowane byłoby doświadczanym przez sceptyka lękiem przed autentyczną miłością i związanym z nią ryzykiem utraty – jakim jest jego zatracenie się w miłości, jego otwarcie na miłość – ontycznego fundamentu własnego istnienia, osłabienia swej ontologicznej niezawisłości. Taka postawa, takie zamknięcie na miłość skutkowałoby z kolei nieuchronną w przypadku niemożnością rozpoznania Innego w jego odrębności i niezależności ze wszystkimi tego tragicznymi konsekwencjami.

W drugim z analizowanych przez Cavella aspektów przejawianej przez Leara postawy Uniku/Avoidance chodziłoby jednak o coś znacznie głębszego: o ucieczkę przed prawdziwą miłością za sprawą *lęku przed samo obnażeniem*. Lear obawiałby się tutaj nie tylko miłości Kordelii, ale również – a może przede wszystkim – *swojej własnej miłości*, jakiej doświadcza on wobec swej ulubionej córki. Niezgoda na tę miłość, brak przyzwolenia na nią implikowałby z kolei nieuchronną niemożność już nie tylko rozpoznania Innego, ale również i samego siebie, jako pewnej formy Innego zinternalizowanego. Mielibyśmy tu zatem do czynienia ze sceptycyzmem o odwróconej niejako dynamice – a mianowicie z niezgodą na własną naturę i własne pragnienia, co skutkowałoby, niemożnością rozpoznania owych uczuć, a tym samym niemożnością samozpoznania, osiągnięcia pełnej samowiedzy: umierający Lear ostatecznie odchodzi dla samego siebie nieprzenikniony, do samego końca zakryty.

Nierozpoznana dla samego Leara forma miłości, jaką żywi on do Kordelii, stanowiłaby zarazem siłą napędową jego postawy sceptyka, postawy Uniku, niezgody na Innego. Miłość ta

wyrażałaby się w posesywności, w chęci zawłaszczenia obiektu swoich uczuć (Kordelii), posiadania jej niejako na własność (podobnie rzecz ma się w przypadku gdzie indziej analizowanego przez Cavella Otella). Niezgoda i niegotowość samej Kordelii do odegrania, przyjęcia na siebie takiej roli rodzi gwałtowny gniew Leara, uruchamiający mechanizm tragicznych zdarzeń. Sceptyckie nierozpoznanie przez Leara nie tylko osoby Innego, ale również natury własnych pragnień, skutkujące uprzedmiotowieniem Innego, którego sceptyk niejako wchłania w siebie, inkorporuje, odmawiając odrębności/samoistności przysługującej mu jako osobie – są głównymi przy tym odczytaniu tekstu siłami uruchamiającymi mechanizm dramatu.

W niniejszym rozdziale zajmuję się Cavellowską analizą tragicznych konsekwencji takiej właśnie postawy, rozpatrywanej na tle dwóch analogicznych, gdyż również motywowanych wstydem oraz Unikiem, postaw: Edgara i Glostera w ich wzajemnych skomplikowanych relacjach ojca i syna, odzwierciedlających wyjściową relację ojca i córki (Leara i Kordelii). Obie te symetryczne relacje, będących wzajemnym lustrzanym zdwojeniem, w swej wzajemnej współgrze, zobrazowanej dialektyką Uznania/Uniku można by uznać za oś strukturalną Szekspirowskiego dramatu w ujęciu amerykańskiego filozofa.

2. Gra konwencji

Tym, co motywuje postępowanie Leara, powiada Cavell w swej nowatorskiej interpretacji Szekspirowskiego tekstu, jest zatem postawa Avoidance, Uniku motywowana z kolei przez uczucie wstydu. Abdykacja stawia Leara w sytuacji kogoś, kto chce dać swoim dzieciom wszystko, ponieważ jednak Lear jest władcą, musi on domagać się czegoś w zamian – dowodu miłości, choćby nawet i najdziwaczniej pojętego.

Jak pisze Cavell,

Rodzic łapówką usiłuje wymusić miłość na swoich dzieciach: dwoje z nich łapówkę przyjmuje, odpłacając mu pogardą, podczas gdy trzecie dziecko wzdraga się przed tym jak przed aktem przemocy. Problem jednak w tym, że jest on królem, a owa łapówka jest ostatnią, jaką będzie on mógł zaoferować (...) ³¹⁰.

Przy czym istotny jest sam fakt publicznego zadeklarowania owej miłości, nie zaś jej realna, faktyczna wartość:

³¹⁰ S. Cavell, "The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*", w: tegoż, *Disowning Knowledge...*, s. 60.

Nie musimy zakładać, że Lear nie zna swoich dwóch starszych córek i że odpłacają mu one fałszywą monetą za jego zupełnie realną łapówkę, choć zapewne tak jak większość rodziców Lear płaci im, żeby tego nie widzieć. Więcej nawet: istnieje dobry powód, by przyjąć całkiem realną możliwość (...) że to, iż córki nie oferują mu prawdziwej miłości, jest właśnie tym, czego Lear tak naprawdę chce³¹¹.

Mielibyśmy tu zatem do czynienia z prowadzoną przez Leara *grą pozorów czy pewnej konwencji*, czymś w rodzaju zainscenizowanej przez niego komedii, która tak naprawdę niczego nie wnosi, ani o niczym nie przesądza, gdyż kluczowe decyzje dotyczące szczegółów przekazania swej schedy przez ustępującego monarchę w istocie zapadły już wcześniej, zanim owa scena rozegra się na oczach widza³¹².

Innymi słowy, wstępna scena dramatu to swego rodzaju teatr – kolejna egzemplifikacja Szekspirowskiego teatru w teatrze – którego uczestniczkom zostały z góry przydzielone role do odegrania, z których teraz oto, na oczach zebranych, a w istocie całego dworu, powinny one należycie się wywiązać. Dwie starsze córki posłusznie wypełniają zadanie, czyniąc dokładnie to, czego się od nich oczekuje.

W przeciwieństwie do nich Kordelia, ulubienica ojca, wywołując najpierw jego zaskoczenie, a potem wściekłość, odmawia udziału w całej tej farsie. Tym samym wyłamuje się z narzuconego przez monarchę decorum, łamie reguły gry, domyślnie i milcząco uznane za obowiązujące przez innych jej uczestników³¹³.

Cordelia: Good my lord,
You have begot me, bred me, loved me. I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you and most honour you.
Why have my sisters husbands, if they say
They love you all? Haply when I shall wed,
That lord, whose hand must take, my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty.
Shall I shall never marry like my sisters
To love my father all.

³¹¹Tamże.

³¹² Lear: „Give me the map there. Know that *we have divided*/In three our kingdom” (I, i. 55). Por. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London 1924.

³¹³ Tamże.

Lear: But goes thy heart with this?

Cor: Ay, my good lord.

Lear: So young and so untender

Cor: So young my Lord and true

[Mój panie,

Daleś mi życie, chowałeś, kochałeś,

Ja w zamian napelniam swoje obowiązki,

Jestem posłuszna, kocham cię, szanuję.

Dlaczegoż siostry wychodziły za mąż,

Jeśli rzekomo mają w sercu miejsce

Tylko dla ciebie? Ten, z którego dłonią

Moją dłoń stula zwiąże przed ołtarzem,

Uniesie z sobą pół mojej miłości,

Półowę posłuszeństwa i szacunku

Nigdy nie wyjdę za mąż tak jak siostry

Całą swą miłość przeznaczając ojcu³¹⁴].

Po tych słowach Kordelii Lear wpada w szal, uruchamiający mechanikę tragedii:

Lear: Well, let it be so. Thy truth then be thy dower,

For by the sacred radiance of the Sun,

(...)Here I disclaim all my paternal care,

Propinquity and the property of blond,

And as a stranger to my heart and me

Hold thee from this for ever (...)

[Dobrze więc – szczerłość będzie twym posagiem!

Przysięgam bowiem na święty blask słońca,

(...) Że oto zrzekam się ojcowskiej władzy,

Wieżów rodzinnych i wspólnoty krwi,

Abyś na zawsze pozostała obca

Mojemu sercu!]

(Akt I., Sc 1.110)

³¹⁴ W. Shakespeare, *Król Lear*, w: *Tragedie i kroniki Szekspira*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2013, s. 551.
Wszystkie polskie cytaty z *Króla Leara* pochodzą z tego wydania.

Można by uznać, że gniew Leara jest tutaj co najmniej nie na miejscu³¹⁵. Ostatecznie Kordelia ogranicza się do stwierdzenia faktów: zamążpójście wyklucza, by cała jej miłość stała się udziałem Leara – czego ten zdaje się nie rozumieć, zachowując się, jak pisze Cavell w sposób co najmniej infantylny³¹⁶.

Jedynie przy założeniu, że chodzi o dworską konwencję, można by powyższe zachowanie Leara – jego zniecierpliwienie i późniejszy gniew – w jakiś sposób obronić: należałoby się wówczas raczej zastanowić, co skłoniło samą Kordelię do sprzeniewierzenia się regułom wspomnianej gry konwencji oraz odmowy dostrojenia się do oczekiwań władcy, którego zachcianki Kordelia nie zamierza spełnić, odpowiadając na nią aktem niezrozumiałego pryncypializmu³¹⁷.

3. Unik jako wstyd przed samoobnażeniem

Cavell podąża jednak innym tropem interpretacyjnym. Podobnie jak większość krytyków, również i on nie obwinia Kordelii o dalszy rozwój wypadków i to nie w jej zachowaniu dopatruje się sprężyn uruchamiających mechanizm tragedii.

W swoim tekście Cavell sugeruje, że główną motywacją tytułowego bohatera *Króla Leara* jest wspomniana postawa uniku, a konkretnie rzecz ujmując, chęć uniknięcia konfrontacji z miłością jego córek – czy też w ogóle z miłością jako taką.

Owa pierwsza scena wynika bowiem zdaniem Cavella z nieodpartej, doświadczanej przez Leara potrzeby uniknięcia odpowiedzi na pytanie o to, czy córki *naprawdę* go kochają.

Podobnie widzi to Kordelia. Jej pierwsze wypowiedziane w tej scenie słowa brzmią: „What shall Cordelia speak? Love, and be silent” (I.i.63-64).

³¹⁵ Nie uszło to uwadze również i pozostałych bohaterów sztuki. Por. słowa króla Francji wypowiedziane w reakcji na atak gniewu Leara (I.1. 215), co wszakże zdaniem Cavella wpisuje się w zasadniczo filozoficzną strategię Szekspira, którego celem jest tutaj wywołanie u czytelnika uczucia zadziwienia/niepokoju, będącego, jak wiadomo co najmniej od czasów Arystotelesa, głównym motywem skłaniającym do filozofowania. Tak więc niezwykłość tej sceny należy uznać za nieprzypadkową.

³¹⁶ Por. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 103.

³¹⁷ Lear jest z pewnością ekscentrykiem – na dodatek władcą. Dlaczego zatem, można by zadać pytanie, mielibyśmy mu odmawiać prawa do takich niekonwencjonalnych zachowań: ostatecznie w akcie wspaniałomyślności wyrzeka się on wszystkiego na rzecz córek, oczekując od nich w zamian jedynie odegrania skromnej komedii na oczach dworu.

Jak zauważa Cavell, „czymś łatwym jest publiczne deklarowanie fikcyjnej miłości, jednak udawanie że się kocha, gdy kocha się naprawdę, jest najzwyczajniej czymś niemożliwym”³¹⁸.

Tak więc Kordelia okazuje miłość milcząc:

Cor: What shall Cordelia speak? Love, and be silent.

[Kor: A ja co powiem? Ja kocham bez słów]

(I, i, 76-78)

Nie jest jednak konsekwentna w swym milczeniu i nieco dalej otwarcie wyjaśnia Learowi, dlaczego nie może obdarować go miłością, której ten się tak bezceremonialnie domaga:

Cor: Happily, when I shall wed
that lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with them

(I, i, 100-102)

Miłość małżeńska niesie zobowiązania, oczekiwanie bezwarunkowości odwzajemnionych uczuć wydaje się w tym kontekście pełnym – i, trzeba przyznać, osobliwym – nieporozumieniem.

Tutaj też tkwiłoby źródło późniejszej tragedii. W odmowie spełnienia przez Kordelię dziwacznych oczekiwań Leara, które tak ochoczo – jak się okaże, na poziomie deklaratywnym – gotowe są zaspokoić jego pozostałe dwie córki³¹⁹.

Jednak, jak sugeruje Cavell, cały problem jest znacznie głębszy.

Rzecz bowiem w tym, że Lear tak naprawdę wcale *nie chce wiedzieć*, czy za owymi groteskowymi w swej nieszczerzej żarliwości deklaracjami dwóch starszych córek cokolwiek się kryje.

³¹⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 62

³¹⁹ Jak bowiem dowiemy się już niebawem, nie zamierzają one, wbrew swym wstępnym deklaracjom, wychodzić naprzeciw żądaniom Leara.

Można nawet zaryzykować twierdzenie, że według Cavella Lear wolałby, żeby nie kryło się za nimi zupełnie nic, gdyż to stawiałoby go w niewygodnej sytuacji konieczności zasługiwania na taką miłość, a w każdym razie otwierałoby możliwość pytania o to, czy Lear faktycznie na nią *zasługuje*. Ze wszelkimi niewygodnymi konsekwencjami negatywnej na nie odpowiedzi.

Kwestię zasługi wydaje się tu jednak czymś drugorzędnym, czy wręcz całkiem nieistotnym. W ujęciu Cavell tym, co najbardziej zdaje się przerażać Leara, jest bowiem wizja miłości jako bezinteresownego, niezasłużonego daru płynącego prosto z serca jego ulubionej córki. Zwłaszcza w sytuacji, gdy to nie on sam ma być owego daru jedynym beneficjentem.

Jak słusznie zauważyli krytycy, źródłosłowem imienia Kordelia jest łac. cor, serce. Ale można by pójść jeszcze dalej i pokusić się o hipotezę, że Kordelia to zniekształcona wersja wyrażenia „Kor-de-Leir”, serce Leara, co dodatkowo udobitnia całą sytuację problemową: miejsce Kordelii jest w samym sercu Leara, zajmuje ona w tym sercu miejsce szczególne, wyjątkowe³²⁰.

Tak więc miłość, jakiej Lear oczekuje od Kordelii, byłaby niejako jego własnością, czymś co w naturalny sposób mu się należy. I tak też zdaje się to widzieć sam Lear: on sam jako władca jest w wyjściowej scenie kimś w rodzaju jedynego szafarza miłości, mając we własnym przekonaniu wyłączne prawo obdarzania miłością i bezwarunkowego domagania się jej – a tymczasem tego właśnie zuchwale odmawia mu Kordelia³²¹.

³²⁰ Por. D. Hillman, *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, New York 2007.

³²¹ W tym też duchu można odczytywać słowa wypowiedziane przez Leara w jednej z późniejszych scen, gdy już jako wygnaniec z własnego królestwa napotyka Glostera, który zwróci się doń słowami:

O let me kiss thy hand.

Na co Lear odpowie:

Let me wipe it first, it smells of mortality”
(IV, vi, 134–135).

Jak skomentuje to Cavell, „śmiertelność, dłoń bez zdobiących ją pierścieni nie może wzbudzać miłości” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 61). Lear czuje się niegodny miłości, gdy zostaje pozbawiony władzy – jedynego i nieodpartego do niej tytułu. Przywołana fraza „it smells of mortality” jest zaskakująca, gdyż Lear jak gdyby dopiero teraz, po abdykacji, uzmysławia sobie ze zdumieniem własną śmiertelność, własną skończoność. Mielibyśmy tu zatem do czynienia ze swego rodzaju samoubóstwieniem, którego ofiarą pada

Tym sposobem Lear, podobnie jak analizowany wcześniej Otello, wpisuje się do grona Szekspirowskich bohaterów narcystycznych, gotowych przeglądać się w pełnym uwielbienia spojrzeniu Innego tylko po to, by utwierdzić się we własnych wyobrażeniu na swój temat – wyobrażeniu kogoś, kto nie musi zasługiwać na miłość, gdyż bezwarunkowo mu się ona należy.

Z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia również w przypadku Otella, darzącego miłością nie tyle samą Desdemonę, co raczej urojony przez nią jego własny obraz: jej zachwycone spojrzenie służyło mu za lustro, w którym odbijał się jego wyidealizowany wizerunek, wizerunek bohatera romantycznych opowieści. Przywołana z *Leara* scena z pocałunkiem, który Gloster chce złożyć na dłoni władcy, lecz ten się przed tym wzbrania, ugruntowana jest w podobnej dynamice. Jest nią niezgoda na własną ograniczoność, śmiertelność, sprzeczną z idealnym obrazem Leara, przesłaniającym samemu Learowi – każdemu monarsze? – prawdę o samym sobie. W obu też przypadkach mamy do czynienia z niezgodą na własną zależność i kruchość, na którą miłość skazuje i którą obnaża.

Jak zauważa Davide Spati,

W geście uniku [avoiding] przez autentyczną miłością Ofelii Lear wykonuje unik przed tym, co zdaje się zakładać każda miłość – to mianowicie, że potrzebujemy, a tym samym jesteśmy zdani na łaskę Innego, a zatem niekompletni i potencjalnie bezbronni/wystawieni na cios. Rzecz przede wszystkim w tym, że miłość jest kwestią przygodności (nie postanawiamy się zakochać, ale po prostu się zakochujemy). Co więcej, miłość mimo wszystko narzuca kochającemu pewnego rodzaju konieczność: potrzebujemy tego, co kochamy, każda zaś potrzeba może narazić nas na pewne formy zależności obnażające fakt naszej metafizycznej niekompletności i wrażliwości³²².

Dopiero gdy prysną narcystyczne urojenia, owe puste obrazy łudzące Leara – i Otella – obaj będą zmuszeni do konfrontacji z rzeczywistością, która tym wyobrażeniom zadaje kłam. Co charakterystyczne, obaj ponoszą klęskę – nie wytrzymują zderzenia z prawdą o samych sobie, dlatego naturalnym zwieńczeniem tego samopoznania w przypadku i Leara, i Otella będzie śmierć.

Pisze Cavell:

Lear, niczym kapłan własnego kultu, skutecznie uniemożliwiający mu samopoznanie, osiągnięcie prawdy o własnej kondycji.

³²² D. Spati, *Responsiveness as Responsibility*, "Philosophy & Social Criticism" 26/5 (2000), s. 93

Tak właśnie rozumiem ową scenę otwierającą z udziałem trzech córek. Lear wie, że oferuje łapówkę i chce (...) właśnie tego, co taka łapówka może kupić: (1) fałszywą miłość oraz 2) jakąś publiczną formę miłości. Innymi słowy, Lear chce czegoś, czego nie musiałby odwzajemnić, czegoś, za co pełną odpłatą jest jego własność (...) Kordelia zagraża jego małemu planowi polegającemu na chęci odpłacenia za fałszywą miłość żadną zgola miłością, obnażając też niezbędność tego planu, wynikającego z Leara strachu przed miłością, potrzebą miłości³²³.

Lear nie pragnie prawdziwej miłości, gdyż jako samowystarczalny narcyz – w czym również upodabnia się do Otella – nie potrzebuje on niczego, ani nikogo, zwłaszcza autentycznej miłości, mogącej, czego Lear tak się lęka, osłabić jego własną ontologiczną samoistność³²⁴.

Lear nie potrzebuje niczego, co musiałby odwzajemniać, ani też niczego, co mogłoby zachwiać jego poczuciem ontologicznej pełni i niezależności: narcystyczna dynamika podważa tego rodzaju współzależność tej relacji, będącej samym sednem miłości – na podobnej zasadzie Otello nie odwzajemniał miłości Desdemony³²⁵.

Zarazem w świetle odczytania Cavella w swej narcystycznej strategii Lear posuwa się być może jeszcze dalej niż Otello – nawet jeśli nie oznacza to zabójstwa. Jego strategia Uniku zdaje się bowiem skrywać jeszcze głębszy, bardziej niepokojący motyw. A jest nim, jak pisze Cavell, wspomniany lęk – lęk czy też wstyd przed samo-obnażeniem:

³²³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 62.

³²⁴ Jak pisze nieco dalej Spati w przywołanym już fragmencie, „Nie mogąc się pogodzić z własną wrażliwością na ciosy i chcąc uniknąć losu jemu podobnym Lear – tak jak go odczytuje Cavell – ucieleśnia próbę przezwyciężenia ludzkiej kondycji. Czyni to zaś kwestionując swoją obecność – swoje bycie obecnym – w obrębie ludzkiego życia – ludzkiego świata (...) Owa niechęć, niezgoda na bycie obiektem Uznania należnemu ludzkiej istocie – co można rozumieć jako próbę ochrony własnej samowystarczalności – ukierunkowana jest na najniebezpieczniejszą dla nas miłość, miłość tych, którzy są dla nas ważni i którzy są nam bliscy” (D. Spati, *Responsiveness as Responsibility...*, s. 93).

³²⁵ Wynika to z faktu, że taka miłosna symetria implikowałaby osłabienie wspomnianej ontologii. Ostatecznie zakochanie oznacza stan umysłu, niepodlegający pełnej kontroli zakochanego: nie wybieramy miłości, to ona nas wybiera (Jak pisze Spati, „we are not choosing love, we are falling in love”. Tamże). To właśnie dlatego, jak zauważa Schwartz, w takich kontekstach daje się rozpoznać to co łączy „[Szekspirowskich] bohaterów tragicznych czy to w ich zanegowaniu odrębności od innych, czy to w ich wściekłym odrzuceniu zależności od innych” (M.M. Schwartz, “Shakespeare Through Contemporary Psychoanalysis” w: (red.) M.M. Schwartz, Coppel Kahn, *Representing Shakespeare*, Baltimore 1980, s. 29).

Moja hipoteza jest następująca: zachowanie Leara w tej scenie daje się objaśnić tą samą motywacją, która wyzwala mechanizm tragedii w trakcie rozwoju akcji scenicznej – począwszy od sceny poprzedzającej abdykację [Leara] (...) poprzez podejmowane przezeń próby uniknięcia rozpoznania i obnażenia się przed wzrokiem postronnych – słowem: narażenia się na ryzyko samoobnażenia³²⁶.

Poczucie wstydu byłoby zaś tym, co uzasadniałoby ów lęk Leara. Jak pisze Cavell,

Wstyd jest pierwszym z kandydatów do roli motywu [rodzącego wstyd], będąc emocją, której skutek jest natychmiastowy i nieproporcjonalny w stosunku do jej przyczyny – i taki też jest rytm akcji scenicznej Leara³²⁷.

Zanim spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego według Cavella to właśnie myśl o samo-obnażeniu napawa Leara takim zawstydzeniem – zajmiemy się tym w dalszej części tekstu – zauważmy, że przywołany cytat dobrze uchwytuje pewną strukturalną osobliwość całej sztuki: jej nierealistyczną dynamikę, którą mogliśmy również zauważyć w *Otelli*, a mianowicie dysproporcję reakcji głównego bohatera sztuki w obliczu przyczyny wyzwalającej mechanizm tragiczności („it is out of proportion to its cause”).

Pisałem o tym w kontekście problemu sceptycyzmu wyrażającego się w postawie Otella. Z niezwykłą łatwością daje on wiarę Jagonowi, że Desdemona dopuszcza się zdrady – a wówczas natychmiast cały jego świat wali się w gruzy: zapanowuje „chaos”, pochłaniający świat sceptyka. Łatwość, z jaką następuje ów sceptyczny rozpad świata, unaocznia nam to, że świat wiary Otella (w uczciwość Desdemony) od samego początku był niezwykle kruchy, co znakomicie odzwierciedla kruchość świata sceptyka, jego ontologiczną niedookreśloność.

Rzeczywistość sceptyka od samego początku gotowa jest usunąć mu się spod nóg. Podobnie, jak w przywołanym fragmencie *Otella*, zauważa Cavell, jest także w przypadku Leara: również i w tej sztuce mamy do czynienia z osobliwą dysproporcją przyczyn do wywołanych przez nie skutków, co każe nam podejrzewać, że kauzalne związki obecne w Szekspirowskim świecie są tylko umowne, w rzeczywistości ich działanie jest w znacznym stopniu osłabione³²⁸.

³²⁶ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 58.

³²⁷ Tamże.

³²⁸ Jak trafnie zauważa Rex Butler w *Stanley Cavell and the Arts Philosophy and Popular Culture*, Bloomsbury Publishing, 2020, s. 53, tragedia Szekspira, tak jak ją odczytuje Cavell, tym odróżnia się od greckiej koncepcji tragiczności, że pozostaje zanurzona w teraźniejszości: nie ciąży nad nią grecki fatalizm, determinujący losy bohaterów i de facto przekreślający ich wolność wyboru. Można by pokusić się o twierdzenie, że teraźniejszość jest u Greków jedynie funkcją przeszłości, efektem działania niezliczonych

Pozbawiona wspomnianego kontekstu wstydu reakcja Leara na słowa i postawę Kordelii w scenie pierwszej jest, co nie uszło uwadze krytyki, mało zrozumiała, skłaniająca do wielości interpretacji i odczytań.

Dopiero w świetle założenia, że Learem powoduje wstyd, lęk przed samoobnażeniem, wyzwalający jego wściekłość i jego gniew, całe postępowanie Leara staje się w jakimś sensie zrozumiałe – również w funkcji głównej siły napędowej Szekspirowskiego dramatu³²⁹.

W podobnym kluczu można również odczytywać zupełnie nieprzekonujący z perspektywy czysto psychologicznego, realistycznego odczytania wątek omamienia Glostera

determinant, oddziałujących nie tylko na sposób kauzalny, ale również na sposób Arystotelesowskiej entelechii, a więc formy celowej, która teleologicznie przyciąga wcześniejsze w czasie formy, niejako je aktualizując. Finalizm i determinizm zbiegają się w tej koncepcji w medium rozwoju scenicznych wydarzeń. U Szekspira, otwierającego nowożytność, mamy jednak do czynienia z inną jej koncepcją. W odczytaniu Cavella mowa tutaj o scenicznym stawaniu się na naszych oczach, scenicznym rozwoju akcji, która nie zostaje przesądzona z góry, pomijając akcydentalny fakt, jakim jest nasza uprzednia lektura tekstu czy znajomość sztuki, dzięki czemu znamy jej finał. Jest to wszakże, jak zauważa Cavell, okoliczność czysto akcydentalna, gdyż w świecie Szekspira nie ma miejsca na predeterminizm: kauzalizm i wolność łączą się ze sobą w ramach nie dającego się rozwikłać węzła/splotu zdarzeń prowadzących do niezdeterminowanego finału. I tylko dzięki uprzedniej lekturze tekstu, będącej faktem zewnętrznym wobec świata przedstawionego, a więc nie oddziałującej na ów świat, być może znamy zakończenie dramatu. Nie ma to wszakże związku z jego przebiegiem. Jak zauważa Cavell, „tym co staje się w tragedii nieuchronne jest fakt nieskończonej kauzalności – wraz z faktem nieprzerwanej/nieograniczonej wolności. Tym zaś co staje się faktem tragicznym, jest to, że nie możemy czy też nie chcemy odróżnić ich od siebie” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 87–89).

³²⁹ Po raz kolejny Lear wpada we wściekłość, zwracając go przeciwko Goneryli i Reganie, gdy odsłonią one swoje prawdziwe oblicze i nie udostępnią mu na swych dworach gościny, jakiej Lear by oczekiwał – co wyraźnie kontrastuje z sytuacją wcześniejszą, kiedy ta sama fałszywość zjednała im sympatię i uznanie ojca – ponownie wywołując jego gniew. I tym razem będzie on nieproporcjonalny do przyczyny, dobrze wpisując się w logikę sceptycyzmu jako narcyzmu: Lear wpada we wściekłość, ilekroć świat nie jest gotów spełniać jego oczekiwań. Można się bowiem zgodzić z uwagą Adelman, iż nie jest tak, jakoby Lear został po prostu przepędzony przez obie córki, dające tym samym jawny dowód swej niewdzięczności wobec ojca. Wręcz przeciwnie, podjęte przez siebie środki ostrożności w związku z podejmowaniem Leara na swych dworach (niezgoda na zbyt dużą liczebność swity mającej towarzyszyć Learowi w gościnie u każdej z nich) obie córki uzasadniają w sposób całkiem trzeźwy i racjonalny – tłumacząc je chwiejnością nastrojów, nieobliczalnością Leara i kłopotliwością jego zachcianek. Dlatego można uznać, że i w tym przypadku rozjuszenie Leara jest nieadekwatne, nieproporcjonalne do przyczyny, stanowiąc kolejną dobrą ilustrację scharakteryzowanej postawy sceptyka.

przez bękartą Edmunda: nie trzeba szczególnej domyślności, by przejrzeć podstęp Edmunda już załążku (co zauważa również Bradley)³³⁰.

Fakt, że Gloster pada ofiarą tak grubymi nićmi szytej intrygi, dowodzi, jak zauważa Cavell, że jest on albo głupcem (na co jednak nie wskazuje dalsza część sztuki) albo też tego, że Szekspir chce nam zakomunikować jakieś przesłanie – nieczytelne i niezrozumiałe w ramach interpretacji realistycznych³³¹.

4. Uznanie i sceniczne podwojenia. Gloster jako alter-ego Leara

Historia Glostera jest również doskonałą egzemplifikacją typowej dla Szekspira techniki tworzenia dubletów, zdwojeń scenicznych, które Cavell charakteryzuje w sposób następujący:

Sekwencja zdwojeń (a w żadnej ze sztuk Szekspira jego znany zabieg podwajania wątków nie jest stosowany tak konsekwentnie, stając się jak gdyby środkiem wyrazu samego dramatu czy zawartej w nim wizji świata) sugeruje, że dramaturgicznym celem przyświecającym Szekspirowi, gdy posługuje się on tym środkiem, jest nie tyle wzmocnienie czy uniwersalizowanie danego wątku, ile raczej skupienie się na nim i jego tym większe zindywidualizowanie – w szczególności zaś ukazanie, będącej udziałem każdego z bohaterów, wolności w zakresie dysponowania własnym charakterem [freedom under each character's possession of his character]³³².

Pojawia się tu kilka istotnych wątków. Przede wszystkim dowiadujemy się, że wedle Cavella, wbrew rozpowszechnionym ujęciom krytycznym, takie Szekspirowskie zdwojenia nie służą uniwersalizacji wątku, lecz wręcz przeciwnie – ukazaniu jego indywidualnego charakteru, jego uszczegółowieniu, uwyrażnieniu tego, że jakkolwiek ogólna i metaforyczna byłaby dana opowieść, jej ostatecznym punktem odniesienia jest zawsze *konkretna* jednostka, uwikłana w konkretne okoliczności, dane tu i teraz.

Takie podwojenie, czy zwielokrotnienie wątku głównego – w tym wypadku wątku Leara – w wątku pobocznym, którym jest tutaj wątek Glostera, stanowi medium („medium of the drama”, jak pisze Cavell) czy też zasadę konstrukcyjną dramatu, system luster, w którym

³³⁰ A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy...*, s. 257. Autor ten posuwa się nawet do tego, że nazywa Glostera „wielkim głupcem” (tamże). Por. też przywołana już wcześniej uwaga Wittgensteina, że logika rządząca światem Szekspira jest logiką snu, logiką świata onirycznego, a więc nierzeczywistego.

³³¹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 95.

³³² Tamże, s. 78.

przeglądają się poszczególni bohaterowie sztuki, w losach innych rozpoznając swój własny los³³³.

Z pewnością jest tak w przypadku pary Lear-Gloster: obaj są ojcami, którzy zawinili niesprawiedliwym potraktowaniem jednego ze swoich dzieci – Lear wydziedzicza Kordelię, Gloster wydziedzicza i przepędza Edgara, przedkładając nad niego łotra Edmunda – za co obaj zostają ukarani ślepotą, którą również rozumieć można w sensie metaforycznym jako defekt poznania, niezdolność spojrzenia w głąb (nie tylko innych, ale również i samego siebie).

³³³ Dzieje się tak również na płaszczyźnie czysto fabularnej. Jak pisze Cavell, identyczność, tożsamość obu tych postaci ustanawia Regana, gdy po oślepieniu Glostera nakazuje swoim pacholkom, by wyrzucili go za bramy. A ponieważ na tym etapie rozwoju akcji scenicznej nie wiemy, dlaczego tak naprawdę Gloster ma wyruszyć właśnie do Dover: wyjaśnienia post factum dostarcza podjęta przezeń próba samobójstwa, gdy Gloster próbuje rzucić się w przepaść z klifu w Dover – Cavell wyciąga stąd wniosek, że jedynym takim uzasadnieniem jest podświadome zrównanie go przez Reganę z Learem, o którym wiadomo, że tam właśnie się udał. Innymi słowy, Regana w paroksyzmie nienawiści posuwa się do wzajemnego utożsamienia obu postaci, Glostera i Leara, wyobrażając sobie, że na jej rozkaz dokonano właśnie oślepienia Leara. Koincydencja ta – zmierzanie każdego z nich do Dover, przy czym w wypadku Glostera pozostaje to nieumotywowane – zazwyczaj umyka nam jako czytelnikom/widzom sztuki, co zdaniem Cavella stanowi rezultat naszego Uniku, który jako widzowie dzielimy z pozostałymi postaciami dramatu (por. tamże, s. 53–54). W tym sensie my wszyscy, widownia teatralna rozgrywającej się na naszych oczach tragedii, za sprawą naszej własnej postawy, jak gdyby zbiorowego Uniku, ponosimy współodpowiedzialność za losy oglądanych postaci (por. tamże, s. 53, 99–103, 118 i nast.; por. też Rudrum, „Avoiding Shakespeare” in: *Stanley Cavell and The Claim...*). Zarazem owa będąca udziałem widzów sztuki i czytelników tekstu postawa – tym razem na poziomie odbioru tekstu, a więc na meta-poziomie – wyjaśnia według Cavella, dlaczego nie dostrzegali oni tego co oczywiste: Uniku wpisanej w strukturę tegoż tekstu jako motyw działania postaci, ukryty przed nimi samymi: uwikłani w postawę Uniki odbiorcy nie dostrzegają owej oczywistości, tym samym samemu stając się jego ofiarami – tym razem wobec tekstu Szekspira, wklajając się w tekstualną pułkę, jaką zastawia na nich dramaturg. Por. też następująca uwaga Cavella: „Przypuśćmy, że moje hipotezy są trafne (...) Jak zatem krytycy mogli ich nie zauważyć?” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 81–82). Otóż wynika to z pewnego rodzaju trudności: „Jest to trudność z dostrzeżeniem tego co oczywiste (...) To co wydaje się oczywiste zostaje przesłonięte niewidzialnymi siłami utartych mózg [interpretacyjnych] dostarczających wyjaśnień, których użyteczność jest prawie nieodparta, choć zasadniczo pozorna (tamże). Przywołana kategoria „oczywistości” dobrze wpisuje się w intuicjonizm interpretacyjny Cavella, dla którego ostateczną instancją weryfikacji trafności hipotez jest właśnie intuicja (por. Introduction do S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, gdzie mowa o takich właśnie hipotezach).

W przypadku Leara będzie to ślepotą metaforyczna (póki nie zostanie mu ona odjęta, by mógł choć częściowo rozpoznać swój błąd, swoją winę tragiczną, *hamartia* – nawet jeśli dokonuje się to zbyt późno, by dało się odwrócić bieg tragicznych zdarzeń).

W przypadku Glostera będzie to ślepotą zupełnie dosłowna, jaka spotka go z rąk oprawców: dworaków pałającej zemstą Regany (za zdradę stanu, jakiej w jej oczach dopuścił się rzekomo Gloster, powiadamiając listownie Kordelię o ruchach angielskich wojsk w przededniu spodziewanej wojny z Francją).

Przywołana przez Cavella scena spotkania dwójki ślepców, dwóch odrzuconych ojców, którzy nie rozpoznali w porę swych ojcowskich powinności, za co ponieśli tak okrutną karę – należy do najbardziej poruszających obrazów całego dramatu. Kończy się ona słowami:

Glou: Dost thou know me?

(...)

Lear: I know thee well enough; thy name is Gloucester

[Glo: Poznajesz mnie, panie?

(...)

Lear: Znam cię dobrze. Imię twe Gloucester.]

(IV, vi, 178-179)

Jak zauważa Cavell, Lear osiąga zdolność widzenia, ponownie może przejrzeć na oczy jedynie w obecności ślepcy – choć będzie to widzenie jak gdyby momentalne, coś w rodzaju epifanii, nagłego wyblysku rzeczywistości³³⁴.

I dopiero wówczas Lear może dokonać aktu „rozpoznania” (acknowledge) Glostera, samemu pozostając nierozpoznanym, pozostając bezpiecznie w ukryciu, niedostępny jego oczom³³⁵.

Lear unika spojrzenia cudzych oczu do samego końca. Choć jednak sam władca nie w pełni jest tego świadom, czy może nie chce tej świadomości do siebie dopuścić (stąd zapewne

³³⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 50.

³³⁵ Jak pisze Cavell, „Lear osiąga wgląd w prawdę dopiero pod koniec aktu IV, w punkcie kulminacyjnym [sztuki]. Wszystko to sugeruje, że celem Leara aż do tego momentu (...) jest pragnienie bycia nierozpoznanym. Odosobnienie i chęć uniknięcia cudzych spojrzeń jest tym na czym funduje się w tej sztuce obsesyjna powtarzalność motywu oczu, widzenia” (tamże, s. 46).

ironiczno-błazeńska tonacja jego uwag w całej jego rozmowie z Glosterem [IV, vi, 178-179]), spotkanie to można według Cavella odczytywać jako konfrontację z samym sobą:

Z czym konfrontuje się Lear poprzez Uznanie Gloucester? [...] otóż konfrontuje się on z samym sobą (...) Gloucester jest już na tym etapie [akcji scenicznej] nie tylko „zdwojeniem” Leara, ale wręcz jego sobowtórem; nie tylko reprezentuje Leara, lecz jest z nim tożsamy. Tak więc tym, co w ich spotkaniu dochodzi do głosu, nie jest jakaś związana z wątkiem Leara opowieść, lecz ukryte treści jego własnego umysłu. To właśnie czyni tę scenę tak przerażającą (...) W tym splocie różnych wątków, różnych tożsamości odnajdujemy oto wspaniały obraz: podwójny czy też zwierciadlany obraz Everymana, który za wszelką cenę starał się uciec od samego siebie, by oto w końcu, na naszych oczach, zostać zmuszonym do konfrontacji z samym sobą³³⁶.

Mowa tu zatem o zdwojeniu uwewnętrznionym, zinternalizowanym, sobowtór nie jest już traktowany jako pewien paralelny byt, zewnętrzne zdwojenie, lecz stanowi treść umysłu samego Leara, wyłania się z jego głębi, nieprzeniknionej dla niego samego, jak pisze Caell, „submergedmind”. Jest on Innym, w którego losie odbija się los Leara, a zarazem stanowi najgłębszą istotę, najgłębszą treść jego osoby. Nieuznanie, brak akceptacji przez Leara postaci – pragnień? – Innego w nim samym to w istocie niepokodzenie się ze swoim własnym ego, wy-obcowanie z samego siebie.

Być może w przypadku Leara figurą kogoś takiego, niejako innym wariantem siebie samego, jest właśnie Gloster? W takim ujęciu nie byłby on już egzemplifikacją losu paralelnego względem losu Leara, lecz uzewnętrznioną figurą jego własnej rozdwojenia, własnej niezgody na samego siebie.

A wówczas będący udziałem Leara Unik byłby tak naprawdę ucieczką przed samym sobą, odmową uznania części własnej osobowości.

Jak zauważa Cavell, ów „lack of wholeness”, jakiego doświadcza Lear, jego wewnętrzne pęknięcie, znajduje ciekawe odzwierciedlenie w dialogu, jaki prowadzi on z Błaznem, w pewnym miejscu zadając mu pytanie:

Who is that can tell who I am?”

Na co Błazen odpowiada: ‘Lear’s shadow’.

(I, iv, 238)

³³⁶ Tamże, s. 52.

„Cień Leara” ci to powie”, usłyszy Lear w odpowiedzi na swoje pytanie, co zdaniem Cavella można odczytywać jako sygnał nieodzowności owego zdwojenia, nieuniknionej obecności w nas samych czegoś od nas odrębnego, co jednak nieuchronnie nam towarzyszy i na co jesteśmy skazani, tak jak od pewnego momentu scenicznej akcji towarzyszy Learowi Gloster – to uscenicznione wewnętrzne „ja” Leara. Zarazem byłoby to coś nieprzeniknionego dla oczu i ciemnego, nawet w blasku słońca: byłby to cień właśnie³³⁷.

5. Wstyd Glostera

Gloster jest jednak sobowtórem/zdwojeniem Leara w jeszcze innym kluczowym sensie: *również i on się wstydzi*. Wstydzi się swojego syna z nieprawego łoża i wcale się z tym nie kryje. Przeciwnie, wyraźnie oświadcza, że do wstydu odczuwanego z tej przyczyny zdążył już przywyknąć:

Glou: I have so often blushed to acknowledge to him that now I am brazed to it.

[Tyle razy płonąłem ze wstydu, przyznając się do niego/musząc go uznać, że zdołałem się już zahartować]

(I.1.33)

Zaraz potem w tej samej scenie, dodaje: „The whoreson *must* be acknowledged”.

Cavell słusznie zauważa, że Gloster nie uznaje Edmunda, lecz uznaje on, akceptuje [acknowledges] fakt, że Edmund jest bękartem: Gloster nie wyraża tutaj akceptacji syna z nieprawego łoża jako osoby, jedynie przyjmując do wiadomości fakt, że ma syna bękarta. Wciąż mamy tu więc do czynienia z pozornym Uznaniem („He must be acknowledged”, stwierdza Gloster), będącym w istocie postawą Uniku, również podszytą wstydem.

To jego uczucie zawstydzienia nie ustępuje i jest tak samo dojmujące mimo upływu czasu, skoro Gloster nawet teraz, po latach, jakie upłynęły od wstydliwego wydarzenia, jakim było spłodzenie Edmunda, czuje potrzebę obrócenia wszystkiego w żart³³⁸.

³³⁷ Por. tamże, s. 79.

³³⁸ Ów Unik, pełne zawstydzienia odwracanie wzroku w scenie oślepienia Glostera obróci się przeciw niemu. Ponieważ przez całe życie na widok Edmunda odwracał z konsternacją oczy, w owej scenie, jak pisze Cavell, zostanie ich pozbawiony. A miary okrucieństwa oprawców dopełni ich ironiczny komentarz: „Lest it [the evil] see more [Abyś już więcej nie oglądał zła]” (III, vii, 80–82). Fakt, że wspomniane „zło” odnosi się do czegoś zupełnie innego niż wyrządzona Edmundowi niesprawiedliwość – a mianowicie do

W przywołanej scenie spotkania Leara z Glosterem ten pierwszy pozwala sobie na niewybredny żart, puste oczodoły Glostera i wyraz, jaki w nich wyczytał, przyrównując do figlarnie – czy bezpiecznie – zmrużonych oczu Kupidyna:

Lear: I remember thy eyes well enough. Dost
thou squinny at me?
No, do thy worst, blind Cupid, I'll not love.

[Twoje oczy pamiętam całkiem wyraźnie. Czy ty je mrużysz?
Nie, ślepy Kupidynie, rób, co zechcesz, ja się nie zakocham.]

(Akt IV, sc 6)

Ślepotą metaforyczną i ta całkiem dosłowna, konotująca strategię uników, powiązana tu zostaje z miłością, przy czym jest to miłość zdegradowana: Kupidyn jest ślepy niczym obaj rozmówcy³³⁹. Ale Szekspir sygnalizuje w tym fragmencie coś jeszcze.

Lear: Read thou this challenge, mark but the penning of it.

Na co Gloster odpowiada:

Glo: Were all thy letters *suns*, I could not see.

[Lear: Przeczytaj to wyzwanie, zwróć tylko uwagę, jak jest napisane

Glo: Choćby każda litera była słońcem,

Nie byłbym w stanie dostrzec ani jednej]

(Tamże)

popelnionej przez Glostera rzekomej zdrady stanu – jedynie potęguję ową ironię, będącą w dosłownym sensie ironią skądinąd ślepego Losu. Oślepienie Glostera można by również odczytywać jako kwestionowanie przez sceptyka zmysłu wzroku (zob. D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*).

³³⁹ Warto wspomnieć, że obraz ten dobrze koresponduje z wizją obscenicznej miłości, jaką napotykamy w *Otelli* i *Hamlecie*. W Learze ironiczne obrazy zdegradowanego Amora („Let copulation thrive” IV, 6, 110 i nast.) łączą się również z klątwą, jaką Lear obkłada swe niewdzięczne córki i ich łona, co z odsyła nas do kolejnej Cavellowskiej kategorii, „monstrosity” [potworność, monstrualność] (omawiam ją rozdziale dotyczącym *Koriolana*).

„Choćby każda z liter była słońcem”. Słowo „suns”, jak zauważa Cavell, brzmi zupełnie tak samo jak „sons” – synowie, co otwiera zupełnie nowy horyzont interpretacyjny tej frazy, odsyłając do kolejnej Szekspirowskiej symetrii, wyznaczanej kolejnym zdwojeniem³⁴⁰. Jest nim będący odwróconym odbiciem motywu dwóch córek Leara motyw Edmunda i Edgara, dwóch synów Glostera.

Wspomniana symetria polegałaby na tym, że i tym razem mielibyśmy do czynienia ze złym i dobrym dzieckiem – tyle że tutaj będą to synowie. Synem wyrodnym jest bękart Edmund, synem dobrym Edgar, który wskutek intrygi przyrodniego brata i zaślepienia ojca zostaje przez niego wydziedziczony i skazany na banicję. Przybrawszy postać biednego Tomka, wioskowego szaleńca, będzie odtąd towarzyszył Learowi w jego wędrówce poprzez sceniczne pustkowia i bagna owej nieokreślonej i abstrakcyjnej scenerii, w której rozgrywa się akcja dramatu.

6. Unik Edgara

W tym też kontekście pojawia się kolejne kluczowe pytanie, jakie stawia sobie Cavell: dlaczego Edgar zwleka z ujawnieniem przed swym oślepionym ojcem własnej prawdziwej tożsamości? Dlaczego niemal do samego końca zwleka z wyjawieniem, że jest jego prawowitym synem, którego Gloster skrzywdził i niesprawiedliwie wydziedziczył?

Wszak Gloster zrozumiał poniewczasie swój błąd, żywiąc odtąd tylko jedno pragnienie: odzyskać utraconego syna, usłyszeć, że ten mu przebaczył.

Ten poruszający, odwrócony motyw Syna marnotrawnego (tutaj będzie to Marnotrawny ojciec, pełen skruchy i miłości), doskonale ilustrują poruszające słowa, jakie Gloster wypowiada w obecności Edgara, nie wiedząc, kogo ma przed sobą:

Oh! dear son Edgar,
The food of thy abused father's wrath;
Might I but live to see thee in my touch,

³⁴⁰ Z podobną ekwiwokacją mamy do czynienia m.in. w *Hamlecie* w wyrażeniu „solid flesh”, co jednak można również odczytywać jako „sullied flesh” – w zależności od wyboru którejś z tej wersji wywieramy również zupełnie odmienny wariant interpretacyjny tej frazy (mowa o tym w ostatnim rozdziale pracy).

I'd say I had eyes again³⁴¹

[Edgarze drogi, ofiarno wściekłości
Oszukanego ojca – gdybym jeszcze
Przed śmiercią ujrzał twoją twarz dotykam,
Rzekłbym, że znów mam oczy!]

(IV, i, 21-24)

Dlaczego Edgar, odmawiając ojcu ujawnienia swej prawdziwej tożsamości, tak uporczywie kryje się za maską wioskowego szaleńca, posuwając się w tej mistyfikacji tak daleko, że krytycy dopatrywać się w niej będą antycypacji XX-wiecznego teatru absurdu?³⁴² Skąd takie nieprzejednanie i okrucieństwo? Tym bardziej niedorzeczne, gdy wziąć pod uwagę stan, w jakim znajduje się niewidomy, zrozpaczony Gloster.

Według Cavella trudno o zadowalającą odpowiedź na powyższe pytania na gruncie dotychczasowych interpretacji Szekspirowskiego tekstu. Według amerykańskiego autora również postawę Edgara najpełniej wyjaśnić można w kluczu postawy Uniku i takiego właśnie odczytania dramatu, a więc jako kolejnej odsłony ukazującej konsekwencje postawy sceptycznej – zgodnie z Cavellowską formułą, wedle której „tragedia jest interpretacją tego, czego sam sceptycyzm jest interpretacją” [„tragedy is an interpretation of what skepticism is itself an interpretation of”]³⁴³.

W istocie jednak problem wydaje się głębszy: można się bowiem zastanawiać, na ile postawę Edgara w ogóle daje się wyjaśnić na gruncie Szekspirowskiego tekstu. W jakiej mierze to, w jaki sposób Edgar zostaje ukazany, w ogóle dopuszcza jakiegokolwiek rozstrzygające wyjaśnienia – i czy nie jest tak, że jakiegokolwiek rozstrzygające wyjaśnienia w ogóle nie wchodzi tutaj w grę – w kontekście wszystkich scenicznych przeobrażeń Edgara, wszystkich zmian tonacji, czy zmian rejestru języka, jakim operuje ta postać, nie do końca

³⁴¹ Uparcie podtrzymując – mimo tych słów – swój kamuflaż, Edgar, jak zauważa Cavell, dokonuje jakby powtórnego oślepienia Glostera, co jedynie dowodzi tego, jak dalece u Szekspira dobro splata się ze złem. Ten ich nierozwikłany częstokroć splot, wraz z całą problematycznością dobra, w *Learze* dodatkowo uwypuklony jest przez fakt, że Edgar, jak pisze Cavell, jest najbardziej chrześcijańskim z bohaterów sztuki, a po śmierci Leara to właśnie on będzie kolejnym władcą.

³⁴² Por. J. Kott, „*Król Lear, czyli Końcówka*” w: tegoż, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965. W szkicu tym Kott analizuje scenę rozmowy Edgara z Glosterem na klifie w Dover, zestawiając ją z tekstem *Końcówki* Samuela Becketta.

³⁴³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 5–6.

dających się wytłumaczyć dynamiką czy logiką rozwoju akcji scenicznej (por. IV. 6)³⁴⁴. W scenie 4.1.57, kontynuując przed Glosterem swoją maskaradę Edgar, jak gdyby sam już nią

³⁴⁴ W scenie IV.6.18, zauważając wyraźną zmianę języka Edgara, który nagle zaczyna przemawiać w sposób zupełnie niepasujący do odgrywanej przezeń postaci Toma prostaczka, Gloster stwierdza: „Methinks thy voice is altered and Thou speak'st/ In better phrase and matter that thou didst”. Na co Tom-Edgar odpowiada jedynie: „You are much deceived; in nothing am I changed”. A gdy Gloster nie daje za wygraną, stwierdzając: „Methinks you're better spoken”, Edgar-Tom pozostawia te słowa bez komentarza (4.16.18). Owe zmiany rejestrów i tonacji niektórzy krytycy (M. Bell w przywoływanej już pracy *Shakespeare's Tragic Skepticism...*, s. 151) uznają za antycypację przez Szekspira postmodernistycznej tezy o nieistnieniu nieredukowalnego residuum czy substratu osobowości, pozostającej w stanie permanentnie niedookreślonym. Jeszcze inni krytycy (N. Luke, *Avoidance as Love: Evading Cavell on Dover Cliff*, „Modern Philology” 117/4 (2020) uważają je za przejaw schizofreniczności Edgara, uderzającej zdaniem Luke'a zwłaszcza w scenie III.4. 79, scenie rozmowy Leara z Edgarem. Uznając trafność tych obserwacji, warto odnotować liczne, mające wydźwięk scenicznego autokomentarza, kierowane do publiczności kwestie wypowiedziane przez Edgara „na stronie”, takie jak przywołane wcześniej, albo jak – padające w innym miejscu – znamienne słowa: „Why I do trifle thus with his despair is done to cure it” (4.6.19), dowodzące, iż Edgar odgrywa swoją farsę z całym rozmysłem i pełną świadomością, dobrze wiedząc co robi, nawet jeśli nie bardzo wie po co – to znaczy nawet jeśli dla niego samego celowość całej tej farsy pozostaje nie do końca jasna (por. S. Greenblatt, „Szekspir i egzorcyci” ..., s. 118). W jaki bowiem sposób, nasuwa się pytanie, chciałby on uśmierzyć rozpacz ojca inaczej aniżeli po prostu ujawniając własną tożsamość? Sam Edgar zrozumie swój błąd dopiero poniewczasie. Gdy więc polemizujący z Cavellem Luke zauważa, że „mroczna [dark] logika sztuki, jej, by tak rzec, negatywna dramaturgia, polega na tym, że musimy najpierw stracić wzrok, stać się niczym, by naprawdę móc przejrzeć na oczy” – to w przypadku Edgara właśnie czegoś takiego na scenie nie oglądamy. Akt Uznania nigdy się tutaj nie dokonuje, a gdy rozpoznanie własnej winy tragicznej stanie się udziałem Edgara, nastąpi to zbyt późno, by mogło mieć wpływ na jego relację z ojcem. Jeszcze wyraźniej ta niemożność przełamania postawy Uniku, konsekwentna niemożność wykroczenia poza tę postawę zostanie wyeksponowana przez Cavella w kontekście wątku Lear – Kordelia, o czym nieco dalej w tekście. Aby skonstatować powyższe i dokonać rozpoznania problemu filozoficznego, jakim jest postawa egzystencjalnego Uniku, co właśnie czyni Cavell, nie trzeba bynajmniej zakładać jakiegokolwiek – a to właśnie zarzuca mu Luke – pozascenicznej i czysto hipotetycznej relacji łączącej ojca z syna, zdaniem Luke'a bezzasadnej, gdyż „niewydarzającej się na scenie”. Warto również zauważyć, że ostatecznie fenomen związany z percepcją każdego dzieła literackiego, nie tylko sztuki teatralnej, polega na imaginacyjnym dookreślaniu, by użyć znanej kategorii R. Ingardena (*O dziele literackim*), miejsc pustych: milcząco zakładany postulat czytelnika/widza, że postaci sceniczne mają/miały jakieś życie, którego na scenie nie obserwujemy – to właśnie jest wyrazem siły poetyckiej wyobraźni, mocy kreacyjnych twórcy. I nie ma tutaj znaczenia, że, jak pisze Luke, „nie istnieją one teatralnie: nie oglądamy ich”. Szczególnie zaś w przypadku Szekspira taka sugestywność, skłaniająca krytyków do zadawania zupełnie na serio pytań w rodzaju „Ile dzieci miała Lady Makbet” [tytuł znanego eseju Wilsona Knighta] – nie może wydać się niczym osobliwym. A nawet jeśli niektóre spośród takich

znużony i nie znajdujący dla niej usprawiedliwienia, zauważa „na stronie”: „I can not daubt it further” – mimo to ani na chwilę nie przerywając swojej gry. Podobnie w scenie podejmującego samobójczą próbę Glostera (5.6.71), rzucającego się z rzekomego klifu w domniemaną przepaść i tracącego na chwilę przytomność pod wpływem przeżytego wstrząsu, komentarz Edgara obserwującego z boku tę tragifarsę wydaje się, jak słusznie zauważa Cavell, co najmniej osobliwy:

Edgar: Alive or dead?

Ho, you sir!

(aside) Thus might he passe indeed. Yet he revives.

What are you sir?

Gloucester: Away and let me die.

[Żyje czy umarł? Hej, słyszysz mnie, panie?

Hej, przyjacielu! Mów coś! W samej rzeczy

Mógł skonać. Ale nie, wraca do życia

Panie, kim jesteś?

Glo: Odejdź, daj mi umrzeć]

(Akt IV, sc 6)

pytań można uznać za nieuprawnione, z pewnością nie jest tak w przypadku problematyki analizowanej przez Cavella – w szczególności przy założeniu, że Szekspir chce nam w ten sposób coś zakomunikować. Na marginesie powyższego można odnotować, że kwestie szeroko pojętej schizofreniczności, czy opętania (jak pisze Luke, „possession”) – nie tylko metaforycznego i nie tylko (na sposób Wittgensteinowski) przez język, ale opętania w sensie bycia we władaniu „siły nieczystej”, a więc jako pewnego fenomenu psychologicznego – kwestie te były wciąż na nowo podejmowane przez teatr epoki Szekspira i przez samego Szekspira. Najlepiej widać to w scenie III.4 *Leara*, w której Edgar mówi o demonach („fiend Flibbertigibbet”). Jego słowa wyraźnie wpisują się jednak w odgrywaną przezeń błazenadę i trudno je traktować serio, co pokazuje Greenblatt w tekście „Szekspir i egzorcyści...”, dowodząc, że Szekspir czyni tu ironiczny użytek z będących podówczas w obiegu i budzących kontrowersje tekstów, stanowiących zapis egzorcyzmów, jakie odprowadzano w znanych przypadkach rzekomego opętania przez demona (por. S. Greenblatt, „Szekspir i egzorcyści...”, s. 15 i nast.). Przy takim odczytaniu Szekspir zabierałby w swoim tekście głos w toczącej się podówczas budzącej emocje dyskusji wokół zjawiska realności takiego „opętania”, ustosunkowując się do tej kwestii z daleko idącym sceptycyzmem (por. tamże, s. 119, por. też D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*, s. 111).

Stawką w grze wydaje się tutaj życie ojca, w którego dręczeniu Gloster gotów posunąć się do najdalszych granic – aż po(z) granicę utęsknionej przez Glostera śmierci, której ten w swej udręce nie może jednak zaznać³⁴⁵. Kilka scen dalej, gdy Gloster po raz kolejny wyrazi swą rozpacz z powodu niemożności, niezdolności odebrania sobie życia, Edgar tym razem pozwoli sobie na sentencjonalne:

What, in ill thoughts again? Men must endure,
Their going hence even as their coming hither.
Ripness is all. Come on

[Znów czarne myśli? Odejdziecie ze świata
Trzeba nam przyjąć, tak jak kiedyś przyjście:
Z poczuciem, żeśmy do niego dojrżeli].

(Akt V, sc. 2)

W rzeczy samej, nasuwa się refleksja, trudno o bardziej uderzający brak empatii – tę sceptyczną postawę Uniku – aniżeli beznamiętność i nieczułość Edgara wobec losu Glostera. Najbardziej jednak zdumiewające jest wyznanie Edgara, który relacjonując ostatnie chwile Glostera wyznaje, że wykrył mu swą tożsamość dopiero w sytuacji, gdy w związku z czekającym go pojedynkiem chciał otrzymać błogosławieństwo Glostera³⁴⁶. Ten jednak, jak się dowiadujemy, umiera wówczas z wyrazem szczęścia na twarzy:

(...) his flawed heart,
Alack, too weak the conflict to support,
‘Twix two extremes of passion, joy and grief,
Burst smilingly³⁴⁷

³⁴⁵ Co Edgar skwituje wręcz urągliwym w swej (zamierzonej?) ironiczności komentarzem: „thou happy father (!)/Think that the clearest gods (...) have preserved thee” (4.6.72).

³⁴⁶ I post factum uznaje za swój wielki błąd, że nie uczynił tego wcześniej: „Never, o fault, revealed myself unto him” (5.3.190)

³⁴⁷ Jak pisze w kontekście tej sceny Milicent Bell, „Gdy w końcu pozna prawdę, Gloster umiera pełen radości – jakby ujrzanie prawdy to było zbyt wiele jak na zwykłego śmiertelnika” (M. Bell, *Shakespeare’s Tragic Skepticism...*).

[Lecz znękané serce,
Zbyt słabe, aby znieść napięcie między
Biegunem szczęścia a biegunem bólu,
Pękło – i umarł z uśmiechem na twarzy.]

(Akt V, sc. 3, 195-197)

Postawa Edgara wydaje się trudna do wyjaśnienia na gruncie czysto psychologicznym, co stawia pod znakiem zapytania tradycyjne próby jej odczytania. Dlatego trudno nie zgodzić się z Cavellem, który wychodzi od ich zakwestionowania: odrzucając na przykład sugestię, jakoby Edgar zwlekał z ujawnieniem Glosterowi swojej prawdziwej tożsamości, by ten mógł autetycznie i gruntownie odpokutować wyrządzoną synowi niesprawiedliwość³⁴⁸. W opinii Cavella podobne ujęcia kłócą się z elementarną logiką i psychologicznym prawdopodobieństwem: trzeba być potworem moralnym, chcąc dać dodatkową nauczkę własnemu pełnemu skruchy i żalu ojcu, któremu wydarto oczy i który stał się banitą.

Jak zauważa Cavell, sceny z udziałem Edgara i Glostera

(...) ukazują, że gotowi jesteśmy zrobić wszystko byle tylko móc uniknąć ujawnienia, zdemaskowania – nawet przed tymi, których kochamy i którzy nas kochają. Czy może raczej – zwłaszcza przed tymi, których kochamy i którzy nas kochają; przed innymi łatwo jest nam pozostać w ukryciu (...) To zaś pokazuje, co ludzie mają sobie nawzajem do powiedzenia i próbują zakomunikować, kiedy nie są w stanie wzajemnie uznać w sobie tego, co uznać powinni (...). Wypełnienie tych scen głęboką życiodajną treścią (...) to w istocie robienie uniku [avoid] przed tym wszystkim, co zawierają. Edgar jest (...) Tomkiem Sawyerem z ostatnich rozdziałów Huckelberry Finna, który przystraja więzienie Jima symbolami ucieczki zamiast po prostu otworzyć drzwi³⁴⁹.

W obliczu owego uchwyconego przez Cavella źródłowego faktu, jakim jest postawa Uniku, której udratyzowanym zapisem byłby tekst Szekspira, próba odpowiedzi na pytanie o przyczyny takiej postawy Edgara wydaje się kwestią drugorzędną, choć sam Cavell i tutaj, jak już widzieliśmy, proponuje szereg wasnych propozycji interpretacyjnych. Kluczową

³⁴⁸S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 54.

³⁴⁹Tamże, s. 56. „Dlaczego Edgar nie chce być rozpoznany przez własnego ojca? (...) Dlatego że sam się wstydzi i czuje się winny. Tak samo dał się podejść Edmundowi jak ich ojciec chodzi o ukartowaną przez Edmunda intrygę – MF]. Nie stać go było na konfrontację z ojcem, nie zdał się na jego miłość – zawiódł ojca, tak samo jak ojciec zawiódł jego samego. I ponosi taką samą odpowiedzialność za oślepienie ojca jak on sam (...) a teraz chce coś zrobić (...) I robi – to właśnie, co domaga się zadośćuczynienia”.

wyduje się jednak kwestia samej owej postawy, która w przypadku tej akurat relacji scenicznej –syna i ojca wydaje się czymś osobliwym i trudnym do wyjaśnienia, zgoła niewytłumaczalnym, jeśli nie dysponujemy jakimś kluczem interpretacyjnym, którego interpretacja Cavella z pewnością dostarcza³⁵⁰.

7. Lear i Kordelia po raz drugi

Jeden z wniosków płynących z Cavellowskiej lektury Szekspirowskiego tekstu jest taki oto, że tekst ten możemy lepiej zrozumieć – bynajmniej nie aspirując do odczytania jego niewyczerpanych sensów – w ujęciu retrospektywnym, po zapoznaniu się z całością dramatu. Oto bowiem zdaniem Cavella budząca tyle kontrowersji scena pierwsza tragedii staje się znacznie bardziej zrozumiała z perspektywy jednej ze scen końcowych Szekspirowskiego tekstu.

W swej postawie Uniku [Avoidance] wobec świata Lear konsekwentnie trwa do samego końca sztuki. Jego strategia pozostaje pod tym względem niezmienną. Pojmany przez wrogów, spodziewając się uwięzienia, które ma dzielić z Kordelią, zupełnie jednoznacznie odrzuca jej sugestię spotkania z dwiema pozostałymi znienawidzonymi córkami, Reganą i Gonerylą:

Cordelia: Shall we not see these daughters and these sisters?

Lear: No, no, no, no, no!

(V, iii, 7-8)

Lear w żaden sposób nie koryguje swej dotychczasowej strategii, nie wyciąga żadnych wniosków z całej historii, jaką oglądaliśmy na scenie:

Jak zauważa Cavell,

Otwierająca tę ostatnią scenę mowa Leara nie stanowi korekty, lecz jest powtórzeniem jego strategii ze sceny pierwszej, czy też jest to pewna nowa taktyka mająca na celu wygranie tamtej starej rozgrywki. Zaś jej konsekwencje są równie katastrofalne (...) Ostatecznie Lear nie jest gotów skonfrontować się z tym, co zrobił; to zaś oznacza, że nie jest w stanie znieść tego, że został rozpoznany³⁵¹.

³⁵⁰ Tradycyjna szekspirologia zalicza *Leara* do tzw. „dark plays”, w których motywacja bohaterów częstokroć pozostaje czymś zagadkowym i nieprzeniknionym.

³⁵¹ Tamże, s. 68.

Lear odrzuca świat (nieprzejednane: „nie, nie nie, nie”), zamierzając się przed nim ukryć za kratami lochu. Perspektywa dzielenia go z ulubioną Kordelią napawa go wręcz radością:

(...) Come, let's away to prison;
We two alone will sing like birds i'the cage.
(...) So we'll live
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies (...)
And take upon mystery of things
As if we were God's spies (...)

[Lepiej idźmy do więzienia.
Będziemy sami, jak dwa ptaki w klatce.
(...) Tak będziemy żyli,
Śpiewając, modląc się, opowiadając
Stare historie, bawiąc się widokiem
Dworaków owych złożonych motyli
(...) Dany nam będzie boski wgląd w istotę
Tajemnic naszego życia na ziemi (...)]

(V.3. 19)

Kara ta jest paradoksalnie nagrodą dla Leara, ponieważ w obliczu jego – zakazanej? – miłości do Kordelii więzienie jest jedynym miejscem, gdzie może on urzeczywistnić swoją sielankową wizję posiadania córki na wyłączność z dala od świata³⁵². Zakazana miłość

³⁵² Jak bowiem zauważa Cavell, „można by rzec, że tym, czego wstydzi się Lear, nie jest jego pragnienie obecności Kordelii i jego niezdolność odpłacenia [uczuciem] za tę obecność, lecz natura tej jego miłości. Jest ona zbyt odległa od zwykłej miłości ojca do córki. Nawet jeśli wzdragamy się przed tym, by widzieć w niej miłość dwojga kochanków, to i tak trudno ją pogodzić z nią myśl o posiadaniu przez Kordelię jakiegokolwiek kochanka” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 70). W tym kontekście Cavell zdaje się podpisywać pod psychoanalitycznymi odczytaniem postawy Leara, nie twierdząc zarazem, że wyczerpują one możliwości interpretacyjne Szekspirowskiego tekstu. Takie ujęcie zasadzałoby się na sugestii, że Lear, nie godząc się na postawę Kordelii i dokonując jej odrzucenia, nie godzi się na własną miłość do niej; miłość przybierającą formę społecznie nieakceptowaną, zarazem będącą nie do przyjęcia dla samego Leara – stąd jego uczucie wstydu – w czym Cavell upatruje źródeł jego osobistego dramatu. W rezultacie staje się Lear sam dla samego siebie kimś nierozpoznanym, nieprzeniknionym. Warto zaznaczyć, że Cavell w swojej

spełnia się tylko w ukryciu. Przestrzenią dla spełnienia pragnień Leara są właśnie lochy Dover. Jest ono formą ucieczki, kolejną wersją Uniku, ukrycia przed oczami postronnych³⁵³.

Lear:

Upon such sacrifices my Cordelia,
The gods themselves throw incense. Have I cougth
Thee? [*Embraces Her*]
He that parts us shall bring a brand from heaven,
And fire us hence like foxes.

Gdy płonie taki stos ofiarny,
Sami bogowie sypią nań kadzidło.
Mam ciebie, córko – kto chce nas rozdzielić,
Musiałby z nieba przynieść głownię, aby
Wykurzyć nas jak parę lisów z nory

(V. 3. 40)

Dopiero w więziennej celi Lear będzie mógł do woli napawać się swoją sielanką, której tak brutalnie odmówiono mu w pierwszej scenie dramatu, kiedy to spotkał się z odrzuceniem ze strony ulubionej córki³⁵⁴. Czyż bowiem tym co wzbudza furję Leara w owej pierwszej

analizie ogranicza się do zarysowania możliwości pewnego horyzontu interpretacyjnego. Wyczerpującą analizę postawy Leara odczytanej w kluczu psychoanalitycznym podejmuje J. Adelman, *Suffocating Mothers...*

³⁵³ Jak pisze o tej scenie Adelman, „Lear nie chce uwierzyć, że Kordelia jest zasmucona z jego powodu, tak jak nie chce, żeby mu przypominano o pozostałych córkach i siostrach; co jeszcze bardziej istotne, nie chce on w wypowiedziach Kordelii usłyszeć rozbicia zbiorowego *my* na jego składowe: *ty* oraz *ja* (...) Negując wszystko poza ową unią/jednością, do jakiej dochodzi, gdy oboje zostają uwięzieni – co wyraża jego okrzyk: nie, nie, nie, nie – Lear nieuchronnie musi zakwestionować/zanegować również i Kordelię [jako osobę]. Może ona przysłużyć się jego wizji jedynie w tej mierze, w jakiej Lear jest w stanie zanegować możliwość wystąpienia dzielących oboje różnic, co musi nieuchronnie oznaczać „rozpuszczenie” tożsamości Kordelii w jego własnej. Albowiem upieranie się Kordelii przy własnej odrębności oznacza koniec snu Leara” (J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 122).

³⁵⁴ W pierwszej scenie Kordelia wyraźnie określa ramy, granice swojej miłości: *Why have my sisters husbands, if the say/ They love youall? Haply when I shall wed,/That lord whose hand must take my plight shall carry/Half of my love with him, half my care and duty./*”

scenie, nie jest właśnie to, że Kordelia odmawia mu pełni swej miłości, miłości niepodzielnej, oferując jedynie taką miłość, jaką obdarza się ojca – lecz nic ponadto?

Tak więc dopiero z takiej perspektywy, zauważa Cavell, retrospektywnie odczytywana postawa Leara ze sceny pierwszej staje się bardziej czytelna i zrozumiała. Dzięki niej odsłania się przed nami nowy wymiar, sekretna strona królewskich pragnień, których sam Lear nie jest w stanie zaakceptować³⁵⁵. Z powyższych cytatów wyłania się Lear jako odrzucony kochanek raczej niż ojciec, w czym utwierdza Cavella również scena, w której zrozpaczony władca trzyma w rękach ciało martwej już Kordelii, zastygając w pozie pana młodego niosącego oblubienicę przez próg domu (5.3.255)³⁵⁶.

Przy zaproponowanym ujęciu nowy sens retrospektywnie uzyskuje również wspomniana wcześniej metafora cienia, który w ujęciu Cavella symbolizowałby wewnętrzne rozdarcie, rozdwojenie Leara, jego wewnętrznego sobowtóra: tym kryjącym się w cieniu sobowtorem okazuje się jego mroczne, ciemne oblicze, nieakceptowalne [Unacknowledged] dla niego samego³⁵⁷. Owej postawy Uniku wobec (a może raczej należałoby powiedzieć: wyparcia)

³⁵⁵ Stwierdzenie Cavelladobrze współgra z potoczną intuicją: brak akceptacji dla innych zwykle podszyty jest nieakceptacją czegoś w samym sobie, wynika z częściowej niezgody na jakąś część naszej własnej natury.

³⁵⁶ Podobnie widzi to Adelman: (...) Lear wnosi na scenę martwą Kordelię niczym pan młody przenoszący pannę młodą przez próg domostwa (...) (J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 126).

Związek miłości i śmierci w tekście *Leara* jest czymś fundamentalnym. W tej intuicji Cavell idzie za Freudem, który podobnie ujmował relację łączącą tych oboje, w odróżnieniu od Cavella i Adelman kładąc jednak nacisk na to, że mająca wyraźnie kazirodczy odcień miłość Leara jest przez Kordelię odwzajemniona (zob. N. Holland, *Freud on Shakespeare*, PMLA [Modern Language Association], Vol. 75, No. 3 (Jun., 1960), pp. 163–173).

Można by wręcz zaryzykować tezę, że związek miłości i śmierci jest jedną z zasad strukturalnych, na jaką natrafiamy w Szekspirowskim tekście: śmierć jest nieodzowna, aby miłość mogła się uzewnętrznić, dojść do głosu: śmierć jest tu ceną, jaka trzeba zapłacić za miłość, bycie kochanym. Stąd też kolejny aspekt nieuchronności jej związku z Avoidance/Unikiem w tym dramacie: miłości trzeba unikać, odwracać od niej spojrzenie, gdyż nie tylko usidla ona i osłabia, ale ma też moc unicestwiania – w zupełnie dosłownym sensie. Wyznać ją zaś i uznać można dopiero wtedy, gdy śmierć dokona swego dzieła. Tak na przykład uczyni Edmund w jednej z ostatnich scen sztuki na widok martwych ciał Regany i Goneryli, dowiedziawszy się, że go kochały. Tuż przed śmiercią wypowie on słowa: „All three now marry in an instant”.

³⁵⁷ Por. S. Freud, *The Uncanny*, gdzie mowa o jeszcze jednym aspekcie owego sobowtóra, który byłby w ujęciu Freudowskim lękową reakcją w obliczu groźby śmierci. Tym samym kreacja sobowtóra byłaby wyrazem żywionego na infantylnym etapie rozwoju jednostki (czy wręcz całego gatunku) pragnienia ochrony przed złymi mocami – a środkiem mającym taką ochronę jednostce zapewnić byłoby w stanie rozmaite byty,

świata Lear nie zdoła się uwolnić aż do samego kresu swojego scenicznego życia. Do końca nie odsłania się sam przed sobą, trwając w postawie odrzucenia, czego wyrazem jest zwielokrotnione, rzucone światu „Nie, nie, nie, nie” z przywołanego monologu³⁵⁸.

W odczytaniu Cavella Lear pozostanie dla samego siebie nierozpoznany. I można to uznać za jego największą – pomijając stratę ukochanej córki – tragiczną porażkę. Wyruszywszy w podróż, która jest metaforą poznania samego siebie, nigdy nie dociera do kresu, pozostanie dla siebie zakryty, pogrążony w cieniu. Z tego cienia nie wydobędzie go ani mądre dworowanie Clowna, ani bieg tragicznych zdarzeń, ani częściowe zrozumienie własnej winy tragicznej.

Bliski osiągnięcia takiego samorozumienia wydaje się być Lear, gdy wypowiada słowa:

I might have saved her! Now she's gone forever!

Jednak owo zrozumienie ostatecznie nie nadchodzi. Lear nie godzi się ze światem, nigdzie nie wyznaje swojej winy, nic też w tekście nie świadczy o tym, jak pisze Cavell, by

stanowiące rezultat takiego właśnie podwojenia – anioły opiekuńcze i inne istoty chronę przed siłami zła. W takim ujęciu idea sobowtóra zyskiwałaby zabarwienie religijne (S. Freud, *the Uncanny*, „Imago” Bd. V.1919, s. 9). W formułę sobowtóra wpisuje się również opisana przez Szekspira w *Koriolanie*, który omawiam w kolejnym rozdziale, relacja łącząca protagonistę dramatu z wodzem Wolsków Aufidiuszem, który ze śmiertelnego wroga staje się jego zdwojeniem, zaś początkowa dzieląca obu wrogość z czasem przybiera formę swego rodzaju relacji quasi-miłosnej, stanowiąc jeszcze jedną egzemplifikację silnego związku miłości i śmierci, jaki napotykamy u Szekspira. Kluczowe znaczenie ma bowiem fakt, że owa zbyt bliska relacja z własnym sobowtorem kończy się, jak zobaczymy w następnym rozdziale, śmiercią Koriolana.

³⁵⁸ Temu konsekwentnemu odrzuceniu świata towarzyszy „rozpoznanie” Kordelii, dokonane już po „przebudzeniu” Leara, tzn. gdy odzyskuje on przytomność, przychodząc do siebie, kiedy ustąpi stan jego wcześniejszego „oblędu” czy zamroczenia. Pierwsz esłowa, jakie wówczas wypowie, będą brzmiały: “Do not laugh at me;/ For, as I am a man, I think this lady/to be my child Cordelia” (IV, vii, 68–70). Jednak na poziomie głębokim takie samo-rozpoznanie, możliwe jedynie w szerszym kontekście rozpoznania siebie na tle relacji z innymi i własnego miejsca-w-świecie u Leara nigdy nie nastąpi: do samego końca nie przekroczy on mentalnego horyzontu infantylnego starca żywiącego niepoddaną refleksji osobliwą miłość do własnej córki (a w każdym razie – również i tutaj można zgodzić się z Cavellem – nie odnajdujemy w tekście fragmentu mogącego świadczyć o tym, iż Lear gotów jest podjąć dojrzałą refleksję nad własnym losem. W tym sensie pozostaje dla samego siebie nierozpoznany, zakryty.

tak naprawdę zrozumiał, na czym polega jego wina tragiczna i natura jego własnych pragnień³⁵⁹.

W analizowanym wcześniej „Otellu” mieliśmy do czynienia z formą przejawianego przez bohatera tragedii formą narcyzmu jako pewnej postawy psychologicznej, której dramaturgiczne implikacje wyzyskał Szekspir tworząc swoje dzieło.

³⁵⁹ Jednak w sztuce Szekspira nic nie jest proste ani jednoznaczne, nawet owa domniemana niewiedza, czy też brak samowiedzy Leara. Na samym początku dramatu, gdy rozjuszony na dwie starsze córki Lear, udaje się na dobrowolną banicję, Goneryla zauważa:

You see how full of changes his age is. The observation we have made of it has not been little. He always loved our sister most, and with what poor judgement he hath now cast her off appears too grossly.

[Widzisz, jak kapryśny stał się na starość (...) Zawsze najbardziej kochał naszą siostrę, więc tym bardziej uderza pochopność, z jaką potępił ją i odrzucił.]

W odpowiedzi na te słowa Regana czyni bardzo trafną uwagę na temat stanu psychicznego/poznawczego monarchy, dobrze wpisującą się w interpretację Cavella:

Regan: 'Tis infirmity of his age, yet he hath ever but slenderly known himself

[Wiek mąci mu umysł, ale on właściwie nigdy zbyt dobrze nie znał samego siebie] (przekład zmodyfikowany – MF)

(Akt I., sc. 1)

Jak trafnie zauważa Regana, Lear ma znikome rozpoznanie samego siebie, nie potrafi przeniknąć własnych pragnień.

Nie jest wszakże tak, że Lear czegoś po prostu nie rozumie albo się nie domyśla (dwulicowości, fałszywości Regany i Goneryli z jednej strony oraz szczerości, autentyczności uczuć Kordelii z drugiej strony). Stosunek Leara do problematyki wiedzy/wiedzenia jest, jak zauważa Cavell, gdy pisze o jego „powerful mind”, znacznie bardziej skomplikowany i dialektyczny w swojej dynamice: Lear to wszystko w sensie literalnym wie, jednak przed tą wiedzą zupełnie świadomie się wzbrania, uciekając w postawę infantylnego starca, który wyzbywszy się ciężarów związanych ze sprawowaniem władzy, chciałby się cofnąć do czasu dzieciństwa.

Jego późniejsze zachowanie, gniewne wybuchy i irracjonalne reakcje, tak trafnie zdiagnozowane przez Reganę w przywołanym cytacie, doskonale wpisują się w takie ujęcie jego postawy i w odgrywaną przez niego rolę. W ramach tej świadomie przyjętej postawy infantylizmu owa wiedza o uczuciach córek zostaje przezeń niejako wyparta, stłumiona (bez konotacji freudowskich).

Mówiąc jeszcze inaczej, Lear, nie mając złudzeń co do owych uczuć, nie przyjmuje tego do wiadomości, prowadzi ze sobą pewną grę.

W tym sensie można jak sądzę uznać, że Lear jest wielostronnym histrionem.

W odczytywanym przez Cavella tekście *Leara* natrafiamy na nieco inną formę narcyzmu, jak gdyby kolejną wariację na temat. Również i ona polegałaby na szczelnym zamknięciu się we własnym wnętrzu i wysoce podejrzliwym stosunku do świata zewnętrznego jako źródła zagrożenia dla suwerennego podmiotu czy jako źródła potencjalnej ingerencji we wnętrze jednostki³⁶⁰.

W takim ujęciu postawa sceptyka polegałaby na zazdrośnym strzeżeniu świata własnego wnętrza, w jakim sceptyk jest zanurzony, traktując go jako swoje królestwo, swoją domenę i sferę niepodzielnych rządów (nieprzypadkowo Lear jest władcą). Zarazem domena ta i to królestwo ukazane zostają w stanie rozpadu, degradacji, zaniku – nieprzypadkowo Lear abdykuje. Konsekwencjami takiego radykalnego zakwestionowania świata głównego bohatera zajmuje się analizowany przez Cavella Szekspir. Scenicznym odpowiednikiem, eksterioryzacją rozpadu tego świata wewnętrznego – dokonującego się w życiu Leara i w

³⁶⁰ Por. interpretacja tekstu zaproponowana przez przywoływanego już D. Hillmana, *Shakespeare's Entrails...*, wedle którego tekst Szekspira zbudowany jest na opozycji wewnętrzność – zewnętrzność w kontekście postawy sceptyka i na ich dialektycznej współgrze. Polegałaby ona na tym, że sceptyk dąży do niepodzielnego zamieszkiwania swej wewnętrzności, zazdrośnie jej strzegąc, każdą próbę jej naruszenia uznając za uzurpację. Zarazem, nieufny wobec świadectwa zmysłów, zmysłu wzroku, zwodniczego i operującego na poziomie powierzchni/pozoru, sceptyk sam podejmuje próby poznawczego wniknięcia w obszar zakryty dla oczu, a więc w sferę wewnętrzności Innego. Dlatego Lear dąży do przeniknięcia do sfery wewnętrznej („interior”) swoich córek, w szczególności swej ulubienicy, Kordelii, dążąc do jej zawłaszczenia („possession”), „zadomowienia” się w niej. Napotkawszy na opór – odmowa Kordelii w pierwszej scenie, niezdanie przez nią „testu miłości” – Lear zastępczo zwraca się ku Reganie i Goneryli. Lecz również i w tej próbie zawłaszczenia cudzego wnętrza, przybierającej tutaj zastępczą postać żądania prawa naprzemiennego pobytu na dworze każdej z córek – Lear-sceptyk doznaje niespełnienia, co rodzi poczucie frustracji i odrzucenia, będących źródłem jego dramatu. Tak więc na głębszym poziomie mamy tu do czynienia z dramatem sceptyka mającym za swe źródło określoną postawę wobec świata i określony system przekonań, w świetle których zewnętrzność to sfera kłamstwa, pozoru i ułudy. Miłość, domaganie się miłości byłaby tu pewnego rodzaju metaforycznym ujęciem kognitywnej postawy sceptyka – w czym odczytanie zaproponowane przez Hillmana współbrzmi z Cavellovskim. Interesującym kontekstem rozważań Hillmana nad sceptycką dychotomią wewnętrzność/zewnętrzność są szczegółowe rozważania Cavella dotyczące Wittgensteinowskiego zakwestionowania języka prywatnego jako konstruktu opartego na – fałszywej jego zdaniem – opozycji zewnętrzność-wewnętrzność (dobrze korespondującej z dychotomią wskazaną przez Hillmana jako kluczową dla sceptycyzmu). Przekładałoby się to na problematyczność koncepcji dualistycznych w kontekście wzajemnej relacji dusza – ciało (por. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 330–350).

życiu całej epoki – jej projekcją w świat sceniczny, jest obraz chaosu żywiołów i ogólny zamęt ukazany w postaci słynnej ukazanej w *Learze* burzy, o której tyle już napisano³⁶¹.

Jednak głównym tematem Szekspirowskiego tekstu – tak jak widzi to Cavell – pozostaje świat wewnętrzny, wyizolowany świat sceptyka: świat wyalienowany. Podobnie wyalienowany z rzeczywistości jest, jak można by sądzić, zagubiony Lear, który dopiero dzięki dezintegracji dawnego świata (abdykacja i będąca jej następstwami tułaczka po wrzosowiskach), paradoksalnie zaczyna uświadamiać sobie swoje w nim miejsce: zadomawia się on w owym świecie dopiero wówczas, gdy staje się ogołoconym ze wszystkiego banitą, skazanym na bezdomność i tułaczkę. Z chwilą utraty swego dawnego świata, swego dotychczasowego królestwa, Lear staje się obywatelem świata we właściwym znaczeniu tego określenia: dopiero teraz odzyskując cały świat we władanie. Co paradoksalne, władzę tę uzyska stając się żebrakiem, w myśl ewangelicznych słów o możliwości pozyskania całego świata dopiero wraz z jego utratą³⁶².

Również i w tym wyrażałyby się trafność metafory Everymana w kontekście odnośnej sceny dramatu – Lear zdejmuje w niej buty jakby na znak powrotu do utraconego domostwa.

Jak pisze Cavell,

³⁶¹ Por. D. Hillman, mówiący tutaj o eksternalizacji wewnętrznego chaosu, jakiego doświadcza Lear: „To, że trzeci akt tak przeraża, wynika z „zewnętrzności” jego realiów: centralną zasadą organizacji akcji scenicznej jest tutaj (...) „fenomenologiczny rozdział na wewnętrzność oraz zewnętrzność”. Jak z kolei zauważa Coppélia Kahn, „Shakespeare ukazuje burzę jako wyzwolenie sił tkwiących dotychczas w zamknięciu (...) Lear chce wypatroszyć [cleft open] świat, tak aby nurty empatii mogły na nowo w nim popłynąć wezbrany nurtem” (cyt. za D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*, s. 73). Symboliczny wymiar sztuki uwypuklony zostaje poprzez nieokreśloność realiów, niemożność przypisania scenicznych zdarzeń do jakiegokolwiek czasu i miejsca: dzieją się one „wszędzie i nigdzie”, w jakimś beczasie i nie-przestrzeni.

³⁶² Choć i to wydaje się dość problematyczne: „Thou wert better in a grave than to answer with thy uncover'd body this extremity of the skies’ (3.4.99–100), mówi Lear do Toma – szaleńca: znalezienie się w zamknięciu, nawet gdyby to był grób, lepsze jest od nagości i wystawienia na okrucieństwo żywiołów (D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*, s. 87). Tym, co skłania Leara do takiej opinii, jest zarówno ubogi przyodziewek biednego Tomka, jak i jego bezdomność: przyodziewek i dach nad głową są w takim ujęciu Baudrillardowskimi simulacrami maskującymi nagość pierwotnego wnętrza (tamże, s. 87 i nast.). Tak więc bezdomność, оголоcenie Leara nieodłączne od – jak powiedziała Heidegger – „wrzucenia w świat”, przez niego samego postrzegane są jako forma biedy egzystencjalnej, są też atrybutami autentyczności bycia. Por. T. Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice, 2012, s. 8-12).

Na tym etapie akcji scenicznej Lear zdejmuje buty, na nowo zdomowiony w świecie. I jeśli nawet jest wygnańcem, to jest nim każdy człowiek – ofiara bezpodstawnych oskarżeń i nadużyć prawa. (...) Lear nie osiągnął takiego wymiaru ludzkiej kondycji, jakiej obrazu dostarczył mu biedy Tomek (Edgar) – obrazu, za sprawą którego jego zdolna unicestwić świat furia ustąpiła miejsca kreującemu światy szaleństwu. (...) Lear odkrywa, odnajduje w sobie Człowieka – w tym sensie abdykował. Nie na tyle wszelako, by wybrać własną śmiertelność: by stać się człowiekiem wśród ludzi; nie jest więc jeszcze pogodzony [z losem]; odkupienie/pokuta nie jest jeszcze zupełna³⁶³.

Kiedy bowiem, można by zapytać, takie odkupienie mogłoby się dokonać? Z chwilą przyjęcia świata, pogodzenia ze światem, zaakceptowania świata. A tego właśnie Lear nie czyni, do końca sztuki trwając w postawie wielkiego Uniku, Niezgody na Innego – i na całą rzeczywistość. Nie jest on zatem, jak pisze Cavell, „one amongus” jednym z nas, jednym spośród wielu³⁶⁴. Do samego końca pozostanie zamkniętym w swoim świecie sceptykiem.

8. Konkluzja

Powyższy rozdział traktował o Cavellowskim ujęciu problemu sceptycyzmu zawartym w *Królu Learze*. Oryginalność tej propozycji polega głównie na fackie nowego odczytania motywacji postępowania protagonisty dramatu, która okazuje się nieprzenikniona, zakryta nawet dla niego samego. Lear nie potrafi rozpoznać, zgłębić motywów po raz pierwszy dochodzących do głosu w I scenie tragedii i uruchamiających mechanizm akcji scenicznej.

³⁶³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 77.

³⁶⁴ To określenie przywodzi na myśl słowa Conrada zamieszczone w Przedmowie *Lorda Jima*: „He was one of us”: „Był jednym z nas”. Wielopoziomowa ironia Szekspirowskiego tekstu, nie do końca wpisująca się tutaj w odczytanie proponowane przez Cavella, polega wszakże na tym, że – jak trafnie zauważa wspomniany już Zamir – odnośna scena kończy się słowami wypowiedzianymi przez Edgara (innego, jak już widzieliśmy wyraziciela postawy Uniku) i stanowiącymi jakby przewrotne credo tego tekstu. Podważają one bowiem całą, zdaloby się, moralną jego wymowę, i wszystkie wnioski, nasuwające się po jego lekturze: “the oldest hath borne most; we that are young, shall never see so much, nor live so long” [Najstarszych los doświadcza najbardziej; my młodzi nigdy nie ujrzymy tak wiele, ani tak wiele nie przeżyjemy – tak brzmi robocze tłumaczenie tego fragmentu, którego sens gubi się w przekładzie Barańczaka]. Przekleństwem Leara zdaje się w kontekście tych ostatnich słów widzenie jako synonim poznania, a przecież Lear przed tym właśnie – przed widzeniem, oglądaniem – konsekwentnie się wzbrania. I właśnie skuteczność tej strategii Leara, postawa zamknięcia na taką wiedzę podlega w przywołanych słowach Edgara zakwestionowaniu: mimo swej strategii Uniku Lear i tak widział zbyt wiele – i tego właśnie nie zniósł.

Dzieje się tak zaś dlatego, że Lear tkwi w postawie sceptycznego Uniku, postawy odrzucenia świata.

Źródłem zaś tej postawy jest wstyd przed samoobnażeniem i odkryciem własnej miłości do Kordelii oraz potrzeby jej miłości. Odrzucając ją, okazuje się Lear narcystycznym sceptykiem, niezdolnym otworzyć się na Innego, w którym upatruje źródła zniewolenia i zagrożenia dla własnej integralności.

Rozdział VIII. *Koriolan*, czyli dialektyka narcystycznego pragnienia.

Coriolanus and Interpretations of Politics („Who does the wolfe love“?). Cavellowskie odczytanie „Koriolana”.

1. Uwagi wstępne

W niniejszym rozdziale podejmuję próbę rekonstrukcji Cavellowskiego odczytania *Koriolana*. Na tle dotychczasowych ujęć (głównie przynależących do politycznej oraz psychoanalitycznej tradycji interpretacyjnej) wyróżnia się ono tym, że Cavell interpretuje postawę protagonisty dramatu w kluczu swojej koncepcji narcystycznego sceptycyzmu. Zderzając postawę narcystycznego sceptyka z kontekstem szerszej wspólnoty, do której przynależy Koriolan, Cavell pokazuje ograniczenia tej postawy, tym razem w wymiarze społecznym.

Koriolan pragnie bowiem uwolnić się od - symbolizowanego przez wspólnotę - Innego jako instancji sankcjonującej jego własną wartość. Innymi słowy, Koriolana chce stać się sam dla siebie miarą i probierzem własnej wartości, chce stać się bytem w pełni autarkicznym, dystansując się zaś radykalnie wobec wspólnoty, chce wzbić się w nadludzkość, do czego skłania go jego wewnętrzny sceptyczny impuls.

W konkluzji swoich rozważań dochodzi Cavell do wniosków dotyczących natury ludzkiej wspólnoty, której tożsamość tkwi w tym, co podzielane przez wspólnotę na najgłębszym poziomie, a więc na poziomie dzielenia wspólnego języka: to w języku i poprzez język dokonuje się jej konstytuowanie. W ten sposób dokonuje Cavell interesującej syntezy dwóch tradycji interpretacyjnych Szekpirowskiego tekstu – politycznej i psychoanalitycznej – zarazem poza nie wykraczając.

Dotychczasowe odczytania *Koriolana* koncentrowały się bowiem na poruszanych przez komentatorów kwestiach politycznych (Kenneth Burke, Norman Rabkin) oraz psychoanalitycznych (Robert J. Stoller, Charles K. Hoffling, David B. Barron, Janet Adelman)³⁶⁵. Podnoszono w nich problem dysfunkcyjnych relacji Koriolana z matką (problem ten doczekał się licznych analiz i opracowań zwłaszcza w nurcie psychoanalitycznym) oraz ich przełożenie na funkcjonowanie Koriolana w życiu politycznym. W nieco mniejszym stopniu zwracano uwagę na wątek sceptycznego narcyzmu

³⁶⁵ Na odnośne analizy wymienionych autorów powołuję się w dalszej części tekstu.

Koriolana, który w odczytaniu Cavella – i jest to wyraźne novum interpretacyjne na tle dotychczasowych odczytań – posuwa się do czegoś w rodzaju gestu samoubóstwienia, wyraźnie aspirując do statusu istoty nadludzkiej³⁶⁶. Owa próba wykroczenia w nadludzkość kończy się klęską i ostatecznym upadkiem protagonisty tragedii.

Mimo że tytuł jednoosobnego eseju Cavella – „Coriolanus and Interpretations of Politics („Whodoes the wolf love?”) – zdaje się sugerować szczególne akcentowanie kwestii politycznych, nie do końca jest to adekwatny opis jego problematyki. Jak zauważa Cavell, wśród interpretatorów piszących o *Koriolanie* perspektywa psychoanalityczna wydaje się przeważać, a i samemu Cavellowi wydaje się ona znacznie bardziej interesująca i płodna poznawczo niż polityczne odczytania dramatu. Do niej też znacznie częściej nawiązuje sam Cavell³⁶⁷.

W szczególności perspektywa psychoanalityczna rzuca nowe światło na Koriolanowe aspiracje zyskania wspomnianego nadludzkiego statusu, które stają się bardziej zrozumiałe, gdy je potraktować (przynajmniej częściowo) jako rezultat psychopatologicznej relacji łączącej Koriolana z Wolumnią oraz z jego (również zasadniczo warunkowanego przez ową relację) stosunkiem do pokarmu. Innymi słowy, gdy ujmemy je jako (przynajmniej częściowy) rezultat psychopatologicznej relacji Koriolana z matką na etapie karmienia, staje się ono bardziej zrozumiałe, bardziej czytelne³⁶⁸.

Podobnie pomocna heurystycznie wydaje się perspektywa psychoanalityczna jeśli idzie o wyeksponowane w stopniu większym niż czyniono to do tej pory, związane ze wspomnianą autarkicznością dążenie Koriolana do tego by stać się „Twórcą samego siebie” [the Author of

³⁶⁶ Co się tyczy analizy problemu owej nieudanej próby zyskania autarkicznego statusu tego bohatera, usiłującego uniezależnić się od wspólnoty ludzkiej, zob. S. Marshall, „O’ Me Alone?’: Aristotle and the Failure of Autarky in Shakespeare’s Coriolanus”, „Senior Capstone Projects”, 970/2020. https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/970 Dostęp online: 17.07.2025. Praca ta, jakkolwiek dogłębna, skupia się głównie na społeczno-politycznym aspekcie podjętej przez Koriolana nieudanej próby autarkiczności – co nie do końca pokrywa się z tym, o czym pisze Cavell w swojej interpretacji.

³⁶⁷ J. Adelman, „Escaping Matrix” w: tejże, *Suffocating Mothers...* Autorka dopatruje się punktów styčných łączących obie te tragedie w kontekście we wspomnianej relacji łączącej każdego z protagonistów z jego matką. A choć kontekst ten pojawia się u Cavella, nie jest dlań pierwszoplanowy. W jego analizie elementu łączącego obie tragedie dostarcza raczej wspomniana próba wykroczenia w nadludzkość, kryjąca się za kategorią „Monstrosity” i będąca rysem charakterystycznym Cavellowskiej koncepcji sceptycyzmu..

³⁶⁸ „Bycie odrzuconym przez matkę zestawiam tutaj z odrzuceniem świata [przez sceptyka], aby zasygnalizować możliwość psychoanalitycznej interpretacji sceptycyzmu, niewymagającej niejako drogi okrężnej – przez literaturę”, S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 13.

Oneself]. Choć tym razem użytecznych kategorii interpretacyjnych takiej postawy dostarcza koncepcja ludzkich aspiracji do nadludzkości, naszkicowana przez J.-P. Sartre'a.

Autor ten przedstawia w ramach swej koncepcji wpisującą się jego zdaniem w samą istotę człowieczeństwa tendencję do samo-przekraczania, jaką nieuchronnie podejmuje jednostka w swym dążeniu do zyskania pełni niezależności i autokreacyjnej swobody. Dobrze z tym koresponduje przywołany postulat Koriolana o konieczności autokreacji, czego symbolicznym znakiem, o czym dalej w tekście, będzie przybranie przydomka wojennego przez protagonistę dramatu – „Koriolan”, zdobywca Koriol – mającego oznaczać takie ponowne symboliczne narodziny.

W tym punkcie można by się w tym dopatrywać w tekście antycypacji niektórych haseł XX-wiecznej filozofii egzystencjalnej, nawet jeśli tym razem należałoby mówić nie tyle o samo-transcendencji jednostki, ile raczej o transgresji i postawie transgresyjnej, widocznej zwłaszcza w przypadku Makbeta, o czym wspomina Cavell w eseju przywoływanym przeze mnie w poniższych uwagach jako istotny kontekst rozważań nad *Koriolanem*³⁶⁹. Wydaje się to o tyle uzasadnione, że w kontekście odczytań Cavella *Koriolana*, jak zobaczymy, łączy z tekstem *Makbeta* kilka cech wspólnych. Obaj bohaterowie są ludźmi czynu, wojownikami, obaj też dokonują wspomnianego aktu transgresji: Makbet popełnia mord na Duncanie, Koriolan zwraca się przeciw własnej matce oraz Rzymowi, będące mu matką symboliczną – a wreszcie obaj protagoniści stają się dla Cavella przyczynkiem do rozważań nad, jak on sam to nazywa, „Monstrosity”, kategorią szczególnie istotną w kontekście jego rozważań nad sceptycyzmem rozumianym jako próba przekroczenia tego co specyficznie ludzkie³⁷⁰.

Obaj ci bohaterowie Szekspirowscy zdaniem Cavella są zatem egzemplifikacją takiego właśnie sceptycznego dążenia do przekroczenia kondycji człowieczeństwa. Tyle że w obu przypadkach należałoby mówić nie tyle o transcendencji co raczej transgresji i transgresyjności (gdyż drogą do takiego przekroczenia ludzkiej kondycji w jednym i drugim przypadku byłyby zbrodnie, sprzeniewierzenie się przyjętym i mającym kulturową legitymizację kodeksom etycznym – w przypadku Koriolana byłyby to zdrada i matkobójstwo (do którego ostatecznie nie dochodzi), w przypadku Makbeta byłoby to dokonane zabójstwo

³⁶⁹ S. Cavell, „Macbeth Appalled”...

³⁷⁰ Por. Cavell, *In Quest of the Ordinary*, s. 141, gdzie Cavell nazywa takie pragnienie perwersyjnością [perversity] polegającą na pokusie zanegowania człowieczeństwa, innymi słowy, na pragnieniu wykroczenia w monstrualność [monstrosity], o czym dalej w tekście.

na Duncanie, który – nawiasem zauważmy – wedle niektórych odczytań również może funkcjonować jako figura kobieca³⁷¹.

Ponieważ jednak wszystkie powyższe kwestie problemowe wyrastają, jak już wspomniano, z podglebia, jakim jest problem psychopatologicznych związków z matką, to właśnie zagadnienie uczynimy punktem wyjścia niniejszych uwag³⁷².

Zarys fabuły dramatu:

Fabuła *Koriolana* jest dość prosta i daje się streścić w kilku paragrafach. Znakomity żołnierz Kajus Marcjusz wraz ze swymi należącymi do patrycjatu przyjaciółmi popada w konflikt z plebejuszami, kiedy zostaje wybrany na dowódcę wojsk wyruszających do walki z Wolskami. Wykazuje się niezwykłą odwagą i jako zdobywca miasta Koriolę obiera przydomek Koriolana. Po powrocie do Rzymu zyskuje poparcie patrycjuszy, niezbędne by móc uzyskać tytuł konsula. Innym niezbędnym warunkiem zdobycia tego tytułu/rangi – na czym, co charakterystyczne, bardziej niż samemu Koriolanowi zdaje się zależeć jego matce, Wolumni – są głosy ludu, którym Koriolan pogardza. Z racji swej buty i arogancji Koriolan nie ma wśród ludu zbyt licznych sympatyków, wzbudza też obawy wśród plebejuszy oraz zazdrość trybunów Sycyniusza i Brutusa. Matce Koriolana, Wolumni, oraz Meneniuszowi, staremu przyjacielowi domu, spełniającym w sztuce funkcję zastępczego ojca Koriolana, udaje się przekonać Koriolana do zmiany postawy i powściągnięcia dumy, tak by udawszy skromność, mógł on przypochlebić się plebejuszom uzyskując ich niezbędne wsparcie. Koriolan miałby w tym celu zgodnie z obyczajem obnażyć na rynku rany odniesione w boju.

³⁷¹ Twierdzi tak na przykład Marjorie Garber w tekście „Macbeth: The Male Medusa” w: *Shakespeare's Ghost Writers. Literature As Uncanny Causality* (New York 2020). W takim ujęciu królobójstwo, jakim jest zamordowanie Duncana byłoby pewnego rodzaju zastępczą formą matkobójstwa.

³⁷² Por. wnikliwa uwaga Stollera dotycząca kluczowego znaczenia psychoanalitycznego podglebia tej sztuki. Badacz ten powiada o Szekspirze: „wielcy pisarze nie odkryli nieświadomego; niejako wyblyskuje ono w ich tekstach za sprawą ich geniuszu. Freud wyraźnie stwierdzał swój dług u nich. Sądząc zaś z obserwacji współczesnej dramaturgii amerykańskiej, można uznać za wysoce prawdopodobne, że dobra znajomość psychoanalizy stanowi niepokonaną barierę dla wielkiej twórczości. W najlepszy razie [wiedza taka] generuje bowiem piękne opisy przypadków klinicznych, całkowicie pozbawione wieloznaczności i tajemniczości wpisanych w naturę ludzką. W *Koriolanie* Szekspir przedstawił relację łączącą matkę i syna, z wielką jasnością ukazującą genezę sytuacji problemowej, o jakiej traktuje ta sztuka, oraz nieuchronność tragedii”. R.J. Stoller, *Shakespearean Tragedy: Coriolanus*, „The Psychoanalytic Quarterly”, 35(2)/1966, s. 265.

A choć Koriolan stwierdza, że nie jest w stanie się do tego zmusić, udaje mu się zyskać poparcie pewnej liczby plebejuszy.

Początkowo zdobywa ilość głosów niezbędną do pozyskania godności konsula, co jednak wzbudza przerażenie i zawiść wspomnianych Sycyniusza i Brutusa. Postanawiają oni udaremnić jego plan na drodze intrygi, której rezultat jest taki, że plebejusze wycofują swoje początkowe poparcie, jakiego udzielili Koriolanowi. Meneniuszowi i Wolumni również i tym razem udaje się nakłonić Koriolana do postawy pokory i ugodowości wobec trybunów – w nadziei, że nie wszystko stracone i że plebs, którego poparcie jest niezbędne dla uzyskania godności konsula, wciąż jeszcze można obłaskawić.

Niebawem jednak spór z plebejuszami wchodzi w nową fazę, Koriolan zostaje oskarżony o zakusy tyrańskie, co wywołuje jego słuszny gniew – i w rezultacie zostaje ogłoszony zdrajcą. Rzym staje przed groźbą wojny domowej między Koriolanem i jego patrycjuszowskimi stronnikami z jednej strony oraz plebejuszami pod wodzą trybunów z drugiej strony.

Wybuchowi wojny udaje się jednak zapobiec, gdy Koriolan, idąc za radą Meneniusza, postanawia udać się na wygnanie. Trafia do obozu Wolsków, gdzie oferuje swoją przyjaźń i pomoc Aufidiuszowi, ich przywódcy i dawnemu wrogowi Koriolana oraz Rzymu. Aufidiusz wylewnie wita Koriolana i razem postanawiają ruszyć na Rzym. Koriolan obiecuje obfite łupy. Wyprawa wojenna rusza. Plądrując i łupiąc okolicę, najeźdźcy docierają do bram miasta. A wtedy do ich obozu dociera rzymskie poselstwo w osobie Meneniusza, który próbuje przebłagać Kriolana, aby odstąpił od zamiaru zniszczenia Rzymu. Ten jednak pozostaje niewzruszony i dopiero gdy do akcji wkracza Wolumnia, Koriolan ulega jej błaganiom. W rezultacie armia Wolsków wycofuje się spod bram wiecznego miasta, po czym Koriolan ponownie – tym razem przez Wolsków – zostaje oskarżony o zdradę i zabity przez stronników Aufidiusza, który już od pewnego czasu czuje się zagrożony rosnącą popularnością swojego nowego sojusznika.

2. Motyw kanibalizmu. Wolumnia jako matka z penisem [penile mother]

Motywy przewodnim całej sztuki w ujęciu Cavella jest wątek kanibalizmu. Ukazany w „Koriolanie” kanibalizm przejawia się na dwóch płaszczyznach: społeczno-politycznej oraz psychologicznej – jako pewien rezultat postawynarcystycznej.

Jak zauważa Cavell,

Motyw kanibalistycznego kręgu, motyw jedzącego, zjadanego przez to, co sam zjada, funkcjonuje od pierwszej do ostatniej sceny sztuki. Można by więc identyfikować tutaj narcyzm z kanibalizmem³⁷³.

Kanibalizm w kontekście życia społecznego sensu stricte stanowi pewnego rodzaju szerszą ramę interpretacyjną, czy też tło akcji scenicznej dramatu, w którym mowa o jedzeniu i zjadaniu się od pierwszych zdań pierwszej sceny³⁷⁴. Pozwala to Szekspirowi na ustanowienie tonacji/diapazonu czy zewnętrznego, lecz stematyzowanego kontekstu dla wszystkich wydarzeń z życia Koriolanana i jego osobistego dramatu, który rozegra się potem. Tak więc nieprzypadkowa wydaje się okoliczność, że sztuka mająca za jeden ze swoich głównych tematów wzajemne zjadanie się i wchłanianie, zaczyna się od zarysowania sytuacji politycznej, w której kanibalizm staje się metaforą życia społecznego czy stosunków międzyludzkich jako takich.

Na początku sztuki Koriolan zwraca się do obywateli Rzymu tymi słowami:

You cry against the noble senate, who
(under the gods) keep you in awe, which else
Would feed on one another.

[Cóż tym razem
każe wam (...) wrzeszczeć zniewagi i oczerniać Senat –
(...) Jego majestat wstrzymywał was dotąd
Od pożerania się nawzajem?³⁷⁵

(I, i, 187-189)

Jedynie za sprawą dyscyplinującej roli senatu życie społeczne nie przeradza się w hobbesowski stan natury, stan powszechnej walki przerywanej aktami konsumpcji. Walka patrycjuszy z plebejuszami zobrażowana zostaje jako konflikt nieomal dwóch odmiennych

³⁷³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 152.

³⁷⁴ I tak jak w wymiarze społeczno-politycznym kanibalizmem będzie głód plebejuszów, podnoszących bunt z powodu zamknięcia przez patrycjuszy spichrzów ze zbożem, tak w wymiarze psychoanalitycznym owo „zjadanie”, wzajemne pochłanianie się i wchłanianie będzie symbolizowało relację niewygasłej współzależności Wolumni z Koriolanem, również w dorosłym życiu tego ostatniego, co ostatecznie stanie się źródłem jego klęski (Por. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 137).

³⁷⁵ Wszystkie cytaty z polskiego przekładu *Koriolana* pochodzą z przywołanego już wydania sztuk Szekspira w przekładzie S. Barańczaka.

gatunków istot, które wzajemnie się pożerają, wzajemnie się sobą sycą i konsumują, będąc poszczególnymi ogniwami wielkiego łańcucha pokarmowego.

W innym miejscu tej samej mowy pojawia się rozbudowana i wielce wymowna metafora brzucha (Act 1, sc 1). Sceptycki motyw zjadania, wchłaniania w siebie innych (czy Innego) sygnalizowany jest więc już w pierwszej scenie Szekspirowskiego tekstu. Jego autor kreśli tu metaforyczny obraz państwa jako wielkiego żywego organizmu, w którego trzewiach odbywają się procesy, przywodzące na myśl przewód pokarmowy: plebejusze toczą tutaj z patrycjuszami spór o to, kto w owym systemie trawiennym powinien spełniać rolę brzucha-spichrza, rozprowadzającego pokarm – w tym wypadku chodzi o trzymane w spichrzach przez patrycjuszy zboże – do poszczególnych części ciała³⁷⁶.

Ale obraz wielkiej zbiorowej gęby/wielkiego otworu gębowego to metafora odnosząca się przede wszystkim do samych plebejuszy, czy raczej tego, jak postrzega i odbiera ich Koriolan.

Jak pisze Adelman,

Rozwarte gęby plebsu przerażają Koriolana nie tylko dlatego, że grożą demaskacją jego własnych niezaspokojonych potrzeb, lecz też i dlatego, że w sposób kłopotliwie obrazowy obnażają naturę jego własnego zranienia. W tym świecie, w którym głód jest wszechobecny, każdy zdaje się stawać w obliczu zagrożenia, że zostanie pożarty³⁷⁷.

A więc już na tym etapie pojawia się strach Koriolana przez zbiorową gębą gminu, lęk przed wchłonięciem przez ową gębę. Ten sam obraz wchłaniania, czy pochłaniania wyakcentowany zostaje również pod koniec dramatu, tym razem jako metafora unicestwiania, obracania w zgłiszcza całego miasta, kiedy to Koriolan stojąc na czele wyprawy wojennej Wolsków zamierza spalić Rzym, wydając miasto na pastwę/żer płomieni, w akcie symbolicznej zemsty. Tym razem pożeranie odnosi się do żywiołu ognia, mającego strawić i pochłonąć całe miasto, będące, jak wspomniano, alegorycznym obrazem matki Koriolana.

W ujęciu Cavella również miłość jest w *Koriolanie* rozumiana jako wzajemne zjadanie się – i pod tym względem interpretacja amerykańskiego autora nie odbiega zbyt od psychoanalitycznych interpretacji dramatu, dobrze korespondując z Cavellowskim obrazem postępowania narcystycznego sceptyka, który wchłania w siebie Innego, by samemu nie zostać przezeń pochłoniętym.

³⁷⁶ Akt I scena 1 *Koriolana*.

³⁷⁷ J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 154.

Jak pisze amerykański autor,

Bycie wykarmionym przez Wolumnię to bycie wykarmionym na jej łonie. Ale ponieważ właściwe, skuteczne odnoszenie ran [na polu walki] w kontekście identyfikacji krwi z mlekiem jest pochodną tego, iż jest ono pewną postacią karmienia, dawania pokarmu, zatem dostarczenie [przelewaniem na polu walki] krwi stawia znak równości między nim [Koriolanem] a jego matką. Fantazja jego matki sugeruje, że adekwatną odpłatą za wykarmienie syna byłaby jego przemiana w matkę, stanie się matką, jak gdyby w akcie/geście przekreślenia arbitralności faktu, iż ona sama urodziła się kobietą. A ponieważ tą drogą przychodzi się na świat, oznacza to pewną formę jej [powtórnych] narodzin³⁷⁸.

Poczucie bycia zjadaną przez niemowlę w akcie dostarczania mu pokarmu – na etapie dorosłości osiągniętej przez owo dziecko, w tym wypadku Koriolana, rodzi sytuację swoistego „oczekiwania rewanżu/odwzajemnienia”: oczekiwania, że teraz to matka wieść będzie zastępczy żywot w swoim dziecku, że sama będzie je niejako „zjadać” (wchłaniać w siebie) – i tak właśnie Wolumnia w owym akcie rewanżu „zjada”, a więc unicestwia odrębność obsesyjnie usiłującego uniezależnić się od niej Koriolana³⁷⁹.

Pojawia się tu jeszcze inny kluczowy wątek, motyw „penile mother”, matki obdarzonej penisem, kobiety, która prowadzi wspomniane życie zastępcze – w synu wojowniku – identyfikując się z nim za sprawą przekazanego mu w niemowlęctwie pokarmu. Tym samym ów inicjalny akt karmienia z etapu niemowlęcego ma swój ciąg dalszy w dorosłym już życiu Koriolana. Wolumni towarzyszy fantazja zastępczego życia, jakie wie dzie ona za

³⁷⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 155.

³⁷⁹ Por. P. Dybel, który w nieco odmiennym kontekście (genezy melancholii) zwraca uwagę na ten sam fenomen, a mianowicie oralno-kanibalistyczną fazę w rozwoju dziecka, o której pisze on w kontekście tego wątku myśli Freuda: „[U Freuda] faza ta polega na tym, że dziecko, ssąc pierś matki, traktuje ją jako zewnętrzny obiekt będący przeszkodą dla realizacji jego wszechwładnych roszczeń. Jest to zatem obiekt, którego najchętniej by się pozbyło. Dlatego „chciałoby ten obiekt wchłonąć w siebie, pożerając go, zgodnie z oralną czy kanibalistyczną fazą rozwoju libido” (Freud, 1999b: 436). Faza ta zaś stanowi w ujęciu Freuda „pierwowzór dla tego, co później będzie odgrywać tak istotną rolę jako identyfikacja” (Freud, 1999c: 98), która jest pierwotną formą więzi uczuciowej z obiektem. W fazie oralnej jednak identyfikacji nie poprzedza relacja z obiektem, gdyż ten liczy się jedynie o tyle, o ile „pożerając” go, można go uczynić częścią siebie, całkowicie wchłonąć” (P. Dybel, „*Melancholik jako kanibal i zabójca. Freuda psychoanaliza melancholii*”, *Argument, Biannual Philosophical Journal*, Vol. 14 (1/2024) pp. 11–24 Published online: 26.08.2024 <https://argument.uken.krakow.pl/>, która to interpretacja dobrze współbrzmi z Cavellowskim odczytaniem *Koriolana*.

pośrednictwem Koriolana czy poprzez Koriolana, który musi matce niejako odpłacić za pokarm, udzielając jej owego oczekiwanego przez nią zastępczego życia³⁸⁰.

Dzieje się zaś tak dlatego, że fakt bycia kobietą jawi się Wolumni okolicznością akcydentalną, a nie czymś, co definiowałoby jej tożsamość, co zdają się wyrażać takie na przykład słowa Wolumni:

Thy valiantness was mine, thou suck'st it from me

[Twoja waleczność

Ze mnie się wzięła, wyssałeś ją z moim

Mlekiem (...)]

(III, ii, 127-129)

To zatem matce-wojownikowi zawdzięcza późniejszy zdobywca Koriol swoją dzielność na polu chwały³⁸¹.

³⁸⁰ Identyfikacja z matką dokonująca się za pośrednictwem aktu karmienia przeradza się tutaj w rodzaj zmagania, walki z matką, stanowiąc niejako zapowiedź, antycypację przyszłego losu karmionego jako wojownika. Stąd tak głęboka obustronna ambiwalencja uczuć obecnych w tej relacji od samego początku, od okresu niemowlęstwa Koriolana.

³⁸¹ Warto przy tej okazji zauważyć, że w taką optykę, posługując się podobnymi obrazami, wpisuje się Lady Makbet – co szerzej omawiam nieco dalej – również wykraczając poza tradycyjną rolę przypisaną matce, gdy w odpowiedzi na wątpliwości Makbeta, który zamierza wycofać się z powziętego wcześniej zamiaru zamordowania Duncana, wypowiada słowa:

I have given suck
and know how tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
have pluck'd my nipple from his boneless gums,
and dash'd the brains out,
had I so sworn as you have done to this

[karmiłam nieraz – a przecież wyrwałabym sutek
Z bezzębnych dziąseł, z uśmiechniętych błog
Warg i strzaskała czaszkę niemowlęciu,
Gdybym przysięgła wcześniej, że to zrobię,
Tak jak tyś przysięgł, że spełnisz swój zamiar]
(Akt III, sc 7)

Gdy zaś Koriolan zwraca się do Aufidiusza słowami: "I have ... / Drawn tuns of blood out of thy country's breast" [wytoczyłem morze krwi z piersi twego kraju] (4.5.99-100) – to ewidentnie traktuje walkę i rozlew krwi jako substytut karmienia [1.9.1011, 4.5.191-194]³⁸².

Przywołany w tym cytacie niezwieńczony sukcesem „atak” oseska na pierś karmiącej go matki będzie dla Koriolana już w dorosłym życiu stałym bodźcem skłaniającym go do poszukiwania zaszczytów i sławy³⁸³. Kluczowy w powyższym wątku wydaje się ten fragment, w którym Wolumnia mówi:

The breasts of Hecuba
When she did suckle Hector, look'd not lovelier
Than Hector's forehead when it spit forth blood
At Grecian sword, contemning³⁸⁴

Również i tutaj mamy do czynienia z obrazem transgresji, przekraczania tradycyjnych ról (społecznych, genderowych?), w tym zaś wypadku z sytuacją, w której matka bierze na siebie, tradycyjnie przypisaną do świata męskiego, rolę wojownika – i z tej pozycji jest w stanie skutecznie wyperswadować Makbetowi jego niezdecydowanie. Można nawet zaryzykować tezę, że Lady Makbet oraz Makbet zamieniają się tutaj rolami: to Lady Makbet przejmuje tradycyjnie męską, falliczną, chciałoby się rzec, rolę w tej relacji, stając się motorem i inspiratorką tego co ma się wydarzyć, podczas gdy Makbet zajmuje rolę bierną, biernie podporządkowując się temu planowi, stając się jedynie wykonawcą zamierzeń Lady Makbet. Dopiero później sytuacja ta się skomplikuje, a powyższe role ulegną odwróceniu (por. Z. Freud, „Kilka typów charakterów z pracy psychoanalitycznej” w: *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 200–210. Tak czy owak zarówno w *Koriolanie*, jak i w *Makbecie* mamy do czynienia z osłabieniem czy przewartościowaniem przez Szekspira ról społecznych tradycyjnie przypisanych kobietom, z innym rozpisaniem na role tego co męskie i tego co kobiece. Zauważmy nawiasem, że role te bywają kwestionowane przez poetę również i w wielu innych jego dramatach (np. w dramacie *Antoniusz i Kleopatra*, por. też M. Sugiera, *Inny Szekspir*, Kraków 2010).

³⁸² Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 154.

³⁸³ Ich źródłem ma stać się *sama tylko zasługa Koriolana* (o czym dalej w tekście). Taka aspiracja protagonisty dramatu będzie też jednym z głównych motywów Koriolanowego pragnienia autokreacji.

³⁸⁴ Por. uwaga Barrona, tak komentującego ten fragment: „To zaskakujące zestawienie karmionego niemowlęcia i zmagania na pola walki z poprzedzającym je obrazem matki przynaglającej syna do wyruszenia na wojnę sugeruje wielką presję, jakiej poddany zostaje młody Koriolan, by przedwcześnie wszedł w wiek męski, wyrzekając się gratyfikacji nieodłącznych od dzieciństwa. Rany Hektora wskazują na to, że ów proces karmienia jest tu rozumiany jako fizyczna trauma, zaś charakterystyczne przeniesienie – z łona matki na pole bitwy – wskazuje na przeniesienie emocji z osoby matki na obiekty zewnętrzne. Jest to tak, jak gdyby matka dokonała zmiany naturalnego biegu pragnień, pożądań Koriolana, zwracając je ku jego wrogom –

[Piersi Hekuby karmiącej Hektora
Nie były piękne tak jak jego czoło,
Kiedy tryskała z niego krew pod ciosem
Greckiego miecza]

(Akt I, sc 3)

Jak stwierdza Cavell w komentarzu do powyższego,

Akt karmienia niemowlęcia ukazany zostaje jako znoszenie ciosów zadawanych przez syna-herosa, jako bycie przezeń zjadaną (...) taka sytuacja oznacza zrównanie mleka matki z krwią mężczyzny, sugerując, że przelewanie krwi a polu walki należy rozumieć nie tylko jako atakowanie wroga, ale również jako dostarczanie pokarmu – tak jak może to uczynić mężczyzna³⁸⁵.

Tym samym akt karmienia, o czym już wspomniano, wiązałby się z jakąś formą walki, przypuszczenia ataku noworodka na pierś matki, która już na tym etapie dokonuje inicjacji przyszłego wojownika.

Również w psychoanalitycznych interpretacjach tekstu powtarza się ten sam motyw Wolumni jako matki, która nie do końca odnajduje się w tradycyjnej roli kobiety (matki karmiącej), traktując karierę Koriolana jako szansę na zastępczą realizację własnych niespełnionych pragnień i oczekiwań. W rezultacie Wolumnia postrzega rolę społeczną jako efekt realizacji scenariusza, którego autorką jest ona sama. Realizacji owego scenariusza podporządkowuje życie syna³⁸⁶.

Dlatego też zamierzając stać się w pełni niezależny, Koriolan musi niejako wypowiedzieć matkę wojnę na śmierć i życie, unieważniając akt własnych biologicznych narodzin: musi stać się „Author of Oneself”, „twórcą, autorem samego siebie”³⁸⁷. Innymi słowy, musi zrównać się z matką, by móc się od niej uniezależnić.

wszak jest on niemal gotów pożreć Aufidiusa, swojego największego wroga. Jak mówi jeden ze sług Aufidiusza: “And he had been cannibally given, he might have boiled and eaten him too” (IV, v). D.B. Barron, *Portrait of the Artist as Infant*, “American Imago”, 19/2 (1962), s.181.

³⁸⁵ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 154.

³⁸⁶ Por. Akt 1, sciv.

³⁸⁷ Nie przypadkiem to właśnie w scenie poprzedzającej mający zaraz nastąpić atak na Rzym, a więc w chwili mającej mu przynieść uniezależnienie się od obu matek – biologicznej i symbolicznej – Koriolan

To zaś jest możliwe dopiero z chwilą utożsamienia mleka, którym Wolumnia wykarmiła Koriolana, z krwią przelewaną przezeń na polu bitwy.

Jak ujmuje to Cavell, „providing blood is becoming her”³⁸⁸.

Tylko w ten sposób, poprzez symboliczne utożsamienie tych dwóch rzeczy może Koriolan wyrównać z matką symboliczny rachunek, uniezależniając się od niej – jedynie w ten sposób jest on też w stanie (a w każdym razie tak mu się wydaje) przewyciężyć matkę i zanegować ją w sobie³⁸⁹. Z chwilą wspomnianej identyfikacji dokonuje się tu zarazem jeszcze jedno symboliczne utożsamienie: matki biologicznej, Wolumni, z Rzymem, matką symboliczną³⁹⁰.

Motyw wchłaniania Koriolana przez Wolumnię dobrze harmonizuje z własnym odczytaniem przez Cavella tej relacji jako modelowego przykładu inkorporacji, wchłaniania, pożerania przez sceptyka Innego, czy Innych jako pewnej metafory świata zewnętrznego. Sceptyk chce ową zewnętrżność zinternalizować i uczynić częścią siebie w obawie by

wypowiada te właśnie słowa: „Let the Volsces plough Rome, and Barrow Italy, I'll never be such a gosling to obey instinct; but stand /As if a man were *Author of himself*, and knew no other kin” [Wolskowie niech zrównają z ziemią /Rzym, niech spustoszą Italię – nie jestem/Pisklęciem, którym rządzi ślepy instynkt;/ stoję nieporuszony, tak jak gdyby/Człowiek mógł sam być swoim własnym twórcą,/ Od innych uniezależnionym (V, 3).

Taka autokreacja, niejako ponowne symboliczne narodziny (becoming „the Author of Oneself”) są też symbolicznym przekreśleniem faktu własnych biologicznych narodzin z łona matki.

³⁸⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 155.

³⁸⁹ Tamże. Przy czym nie tylko sama Wolumnia, ale również miasto Rzym jawi się w metaforyce dramatu jako matka kanibalistyczna, pożerająca swoje potomstwo. Jak pisze Cavell, „being devoured = being loved unconditionally” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 154).

³⁹⁰ Jak zauważa Stoller, „Język Szekspira w dość oczywisty sposób odzwierciedla panujący w epoce consensus w kwestii identyczności tych trzech rzeczy: miasta, domu i matki” (R.J. Stoller, *Shakespearean Tragedy...*, s. 267). W ramach tej samej logiki, Koriolan, podejmując zamiar spłodowania Rzymu, zamierza wyrzucić symboliczną zemstę na swojej własnej matce. Nieco dalej w tekście przyjrzymy się przyczynom, dla których zamiar ten nie mógł się powieść.

samemu nie zostać przez nią, a więc przez Innego wchłoniętym³⁹¹. I taką właśnie relacją jest ta łącząca Wolumnię i Koriolanem³⁹².

3. Nieobecny ojciec i homoerotyzm Koriolana

Innym aspektem próby przewyciężenia matki i oswobodzenia się spod jej wpływu byłaby podjęta przez Koriolana próba odnalezienia ojca. Jak pisze Cavell,

Relacja z matką jest tak wszechobecna, że nie sposób uniknąć pytania: co stało się z ojcem? (...) Meneniuszowi przyznana zostaje pewnego rodzaju rola ojca, czy też rola pewnego rodzaju ojca (...) Ponadto, erotyczny wymiar przywiązania Koriolana do pola walki i walczących mężczyzn wskazuje na poszukiwanie ojca oraz pragnienie ucieczki przed matką³⁹³.

Jednym z kandydatów do roli ojca zastępczego jest bowiem przyjaciel domu, Meneniusz, jednak jest on zbyt słabym charakterem, by sprostać tej roli. Symbolicznym odrzuceniem przez Koriolana Meneniusza w roli ojca będzie odrzucenie jego prośby odstąpienia od zamiaru spalenia Rzymu w przywołanej już scenie poprzedzającej planowany najazd na Rzym.

Jak celnie zauważa Wilson,

Wcześniejsze fragmenty *Koriolana* moglibyśmy uznać za pewną artykulację konfliktu mającego miejsce w tych konstelacjach rodzinnych, w których ojciec abdykuje z odgrywanej roli męskiego wzorca, z jakim syn może się identyfikować i na bazie którego może kształtować jakieś idealne ja. Meneniusz odgrywa tę rolę na sposób symboliczny – na początku dramatu (...) ³⁹⁴.

³⁹¹ Por. D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...* i jego uwagi przywoływane w poprzednim rozdziale w kontekście Leara jako kolejnego przykładu modelowego sceptyka, którego postępowanie również staje się bardziej zrozumiałe gdy odczytywać je w kluczu sceptyka obawiającego się grożącej mu wchłonięciem czy pochłonięciem Zewnętrzności.

³⁹² Dlatego wobec powyższego można by nawet zaryzykować hipotezę, że nie tylko Koriolan, ale również i Wolumnia jest przykładem postawy sceptycznej, takiej jak ją rozumie Cavell, nawet jeśli on sam nie podejmuje tego wątku.

³⁹³ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 156.

³⁹⁴ E. Wilson, *Coriolanus: The Anxious Bridegroom*, "American Imago", t. 25, nr 3, Shakespeare (Fall 1968), s. 239.

Na etapie identyfikacji z ojcem w życiu Koriolana obecna jest jednak tylko Wolumnia, odgrywająca osobliwą rolę matko-ojca, owa ścieżka identyfikacji z męskością będzie więc dla Koriolana otwarta jedynie poprzez poszukiwanie jakichś zastępczych jej modeli. Te odnajdzie Koriolan na polu chwały, na polu walki, dzięki czemu możliwe stanie się dlań wejście w męski świat. To zaś będzie się mogło dokonać za sprawą wejścia w rolę wojownika, co wszakże, jak dowiadujemy się z tekstu, odbywa się na bardzo wczesnym etapie życia Koriolanai – co również charakterystyczne – za sprawą Wolumni:

Gdy jeszcze małym był chłopięciem,/Jedynym owocem mego żywota; gdy jego młodość i uroda wszystkich pociągała/oczy; gdy inna matka takiego dziecka na całodzienne prośby królów nie byłaby odstąpiła/jednej godziny spoglądania na nie, wtedy ja, marząc o jego przyszłości, myśląc, że ta/ piękna postać bez wieńca chwały byłaby tym, czym marny obrazek zawieszony na ścianie,/ znajdowałam uciechę w wyszukiwaniu dlań niebezpieczeństw, wśród których mógł/się dobić chwały. Wysłałam go na krwawą wojnę, z której wrócił ozdobiony wieńcem dębowym.

(Akt 1, sc 3)

Występując w roli jakiegoś monstrualnego matko-ojca Wolumnia bierze na siebie typowo męską rolę kształtowania osobowości młodego człowieka w paradygmacie rzymskiej wirtu:

Thou art my warrior/I holp to frame thee

[Mój wojowniku – bo takim wyszedłeś
Na świat z mojego łona (...)]

(Akt V, sc 3)

Drugim – prócz Meneniusza – kandydatem na zastępczego ojca jest wódz Wolsków, Aufidiusz, ku któremu Koriolan się zwróci, by wraz z nim dokonać swej symbolicznej zemsty na matce. Aufidiusz wystąpi tu w roli ojca, powracającego w roli mściciela, a zarazem kochanka Koriolana³⁹⁵. Jednocześnie – co ciekawe – sugerujące to obrazy pojawiają się w wypowiedziach Aufidiusza, a nie Koriolana, w scenie ich spotkania w obozie Wolsków:

³⁹⁵ Por. słowa wypowiedziane przez Koriolana na samym początku sztuki: Tullus Aufidiusz, z którym twarda sprawa/Grzeszę, zazdroszcząc mu jego wartości,/Zaprawdę, gdybym nie był tym, czym jestem,/Nim tylko być bym chciał” (Akt. I, sc. 1).

(...) I lov'd the maid I married: never man sigh'd truer breath. But that I see thee here thou noble thing, more dances my rapt heart, Then when I first my wedded mistress saw bestride my threshold"

[Kochałem niegdyś dziewczynę; wziąłem ją za żonę;/ Szczerzej ode mnie żaden zakochany/ Nie wzdychał, jak świat światem; ale dzisiaj/, kiedy przed sobą widzę ciebie, serce,/Tańczy mi w piersi w większym uniesieniu/ Niż w noc poślubną]

(Akt IV, sc. 5)

Homoseksualne tęsknoty Koriolana będące po części rezultatem jego tęsknoty za silnym ojcem, znajdują swój finalny wyraz w jego wspomnianym zwróceniu się przeciw obu matkom i zastąpieniu należnej im miłości miłością do Aufidiusza, który z wroga staje się przyjacielem i sojusznikiem Koriolana w jego próbie zemsty na obu matkach.

4. Sceptycyzm a problem języka. Koriolan i pospolitość aktów komunikacji

Jednym ze źródeł generującego dynamikę akcji scenicznej sztuki kanibalizmu jest zatem, relacja łącząca Koriolana z Wolumnią, ich wzajemne zjadanie się, nadające strukturę tejże relacji – oraz, jak niebawem zobaczymy, społeczne tego konsekwencje. Innym kluczowym motywem wpisujących się w obrazowanie kanibalistyczne, będące punktem wyjścia tego rozdziału, jest metafora słów jako pokarmu (ich wzajemne utożsamienie, jak również metafora rozumienia jako trawienia-przetrawiania³⁹⁶). Figurą procesu wzajemnego wchłaniania się i pożerania, jest bowiem użytkowanie tej samej mowy, podbieranie sobie z ust – jeden drugiemu – słów, które w aktach komunikacji językowej wydostają się z ust jej użytkowników.

Wymieniamy się słowami, jak pokarmem, powiada Cavell, i to pokarmem w zupełnie dosłownym sensie, co zdaje się pokazywać Szekspir. Jednym z powodów, dla których Koriolan-sceptyk wyrzuca, wypływa z siebie słowa, jest właśnie to, że są to słowa, nasz wspólny pokarm, istniejący jak gdyby w ciele języka, czy w żywiole mowy, będący czymś co nas wszystkich łączy i jest przez nas podzielane³⁹⁷.

Jak zauważa Adelman, „Połączenie z Aufidiuszem jest dla Koriolana zjednoczeniem z jego alter-ego [jako swoistym freudowskim sobowtorem – MF] oraz symboliczną ucieczką ze świata Rzymu i własnej matki do bezpiecznego świata mężczyzn (J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 156).

³⁹⁶S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 163.

³⁹⁷Tamże, s. 170.

Koncepcja ta wiąże się z odczytywaną przez Cavella Wittgensteinowską krytyką koncepcji języka prywatnego. Również i ona jawi się tutaj jako pewne dziedzictwo sceptycyzmu: motywem skłaniającym sceptyka do prywatyzacji języka jest fakt nieuchronnego zbrukania słowa – fakt, że słowo jest dobrem wspólnym, jak gdyby własnością wszystkich użytkowników mowy. Ten fakt powszechności słowa, to słowa „bycie dla wszystkich” jest dla sceptyka czymś nie do przyjęcia, czymś co budzi jego wstręt. Błąd, jaką w tym ujęciu popełnia sceptyk, polega na tym, że aby słowo w ogóle mogło znaczyć, musi posiadać taki właśnie status – status wspólnej własności³⁹⁸. Słowa, by w ogóle mogły coś znaczyć, muszą cechować się powtarzalnością. Na tym też opiera się, jak można sądzić fundacyjny, bo tak zdaje się to widzieć Cavell, charakter języka jako czegoś, w czym zakotwiczona jest świadomość i co jest wyłącznym nośnikiem/medium jej przejawiania się – ma ona w takim ujęciu charakter wyłącznie językowy³⁹⁹.

Opisując użytkowanie języka (jego jak gdyby jego cyrkulację w aktach komunikacji) jako elementu wizji sceptyka, posługuje się Cavell metaforą obiegu materii organicznej⁴⁰⁰. Publicznie dostępny – bo znajdujący się na wyciągnięcie ręki w aktach mowy – zasób słów, jakimi dysponujemy, staje się w rezultacie czymś w rodzaju rezerwuaru odpadów⁴⁰¹. Ta metafora Cavell wydaje się dość ryzykowna, jest jednak spójna z tym, co pisze on na ten temat w dołączonym do eseju o Koriolanie *Postscriptum*, w którym cyrkulacja elementów organicznych objaśniona zostaje metaforycznym obrazem obiegu materii organicznej, w tym również odchodów:

Tym, co go [Koriolana] przeraża, jest bycie częścią, elementem większego organizmu (...) Odraza, jakiej doświadcza Koriolan, stanowi pochodną obrazu następującego: wzajemnie się wchłaniając [w procesie wzajemnej inkorporacji] stajemy przed koniecznością wchłaniania również tego, co przez innych wydalone i będące efektem końcowym wcześniejszych procesów inkorporacji⁴⁰².

³⁹⁸Tamże, 163–167.

³⁹⁹ S. Cavell, „Macbeth Appalled”, (red.) G.L. Hagberg; W. Jost, *A Companion to the Philosophy of Literature*, Chichester 2010, s. 529-530. Tę właśnie intuicję, jak zauważa Cavell, zdołał uchwycić Wittgenstein, utożsamiając ludzką formę życia z językiem (językowością). Zob. tamże, s. 528. Ale skoro tak rzecz się przedstawia, to Koriolanowe pragnienie uwolnienia się od języka, bo tak należy rozumieć jego zniesmaczenie mową, jest w istocie pragnieniem „uwolnienia się od kondycji ludzkiej, człowieczeństwa.

⁴⁰⁰ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 169 inast.

⁴⁰¹ Tamże, s. 170. Por. metafora Cavella mówiąca o lustrze albo o gładkiej jak lustro powierzchni lodu, po którym ślizga się sceptyk.

⁴⁰² S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 169.

W umyśle Koriolana splatają się dwa obrazy: organicznego obiegu materii w przyrodzie (której człowiek jest częścią) oraz obiegu materii słownej, jaką jest język dzielony przez nas w codziennych aktach komunikacji. W tym kontekście bowiem pojawia się metaforyczny obraz obiegu słów jako czegoś analogicznego do obiegu materii i polegającego na „podawaniu [ich] sobie słów z ust do ust”⁴⁰³. – „circulation from mouth to mouth of language”.

Słowa stają się w tej metaforze czymś namacalnym, niemal fizycznym na podobieństwo cząstek, elementów natury organicznej⁴⁰⁴. Materialność słów, jak mogłoby się wydawać, jest czymś co zwiększa ich walor, ich ciężar gatunkowy, będąc jednocześnie czynnikiem degradującym⁴⁰⁵.

Ciekawym elementem tego ujęcia jest wątek materialnych artefaktów języka. Utrwalane słowa i środki temu służące stają się narzędziem przemiany świata jako takiego w wymiarze zupełnie namacalnym, czysto fizycznym⁴⁰⁶. Pojawia się tu również idea obiegu pieniądza, który staje się analogicznym do słowa środkiem wymiany w analogicznym do cyrkulacji słów obiegu wymiany towarowej – stając się jak gdyby ich (materialnym) ekwiwalentem⁴⁰⁷.

Być może właśnie zrównanie konsumowania z wydawaniem pieniędzy częściowo wyjaśnia postawę Koriolana, z irytacją kwestionującego, że możliwa jest jakaś rekompensata za jego czyny [„better to starve than crave the hire”]⁴⁰⁸

Pieniądz, który posiada w ludzkim świecie moc relatywizowania (sprowadzania) wszystkiego do własnej wartości, również i tutaj funkcjonuje jako powszechnie akceptowany probierz wartości wszystkich rzeczy. Ogniwem i wspólnym mianownikiem łączącym słowa (i ich kulturowe ekwiwalenty), przemianę materii oraz obieg pieniądza byłby symboliczny charakter ich materialnych nośników umożliwiających ich symboliczną wzajemną identyfikację (pieniądz=słowo=obieg materii organicznej)⁴⁰⁹.

⁴⁰³Tamże, s. 170.

⁴⁰⁴Tamże.

⁴⁰⁵Tamże.

⁴⁰⁶Tamże.

⁴⁰⁷Słowa są pewną formą pokarmu, zaś ich cyrkulacja odzwierciedla również cyrkulację pieniędzy (co wyraźnie widać w cytatach „So shall my lungs/coin words [III, i, 77–78]; oraz „The price is to ask it kindly” [II, iii, 77]).

⁴⁰⁸S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 166.

⁴⁰⁹W rezultacie możliwe staje się utożsamienie w sztuce Szekspira lichwy (jako generującej nieuprawnione zyski) z posiadaniem dostępu do spichrzów ze zbożem, kości niezgody i zarzewia sporu plebejuszy z

Jednak Koriolan nie wpisuje się w system zbudowany na takiej identyfikacji powyższych elementów, opartej na wymierności wszystkich rzeczy jako potencjalnych dóbr, czy elementów jednego uporządkowanego systemu wzajemnie wymienialnych wartości:

Instytucja pieniądza możliwa jest dzięki zrównaniu wartości, Koriolan tymczasem podkreśla nieistnienie takiego wspólnego probierza i niewspółmierność rzeczy⁴¹⁰.

Sceptycyzm Koriolana zatem i w tym sensie jest, jak się okazuje, wyzwaniem rzuconym obowiązującemu systemowi społecznemu (czy wręcz światu spraw ludzkich)⁴¹¹.

Jak pisze Cavell, Koriolan jako sceptyk zdegrutowany pospolitością, wulgarnością języka żywi osobliwą fantazję: chce on mówić, komunikować się z innymi (na ile jest to nieuniknione) przy użyciu jakichś innych niż język środków wyrazu, nie zamierzając być jednym z ogniw takiej cyrkulacji słów, dóbr, wartości, i oznaczanej przez nie na poziomie symbolicznym materii – jednym słowem, nie zamierza uczestniczyć w procesach wymiany społecznej i tym wszystkim, co się z nią nieuchronnie wiąże. A ponieważ język jest fundamentalnym jej elementem i samym warunkiem jej możliwości, Koriolan nie chce uczestniczyć w języku, będąc skazanym na konieczność wymiany słów – i dlatego też, jak zauważa Cavell, nie chce uczestniczyć w konwersacji z innymi, podejmując próbę wyzwolenia się z owego kanibalistycznego cyklu.

Ujmując to jeszcze inaczej, ponieważ komunikacja polega na symbolicznym wchłanianiu jednych przez drugich w ramach pewnego wszechogarniającego łańcucha pokarmowego, którego jednym z kluczowych elementów jest również i język, Koriolan zdaje się szukać ocalenia i ucieczki z owego kanibalistycznego kręgu (stosunków społecznych) w jakiejś

patrycjuszami, będącego punktem wyjścia *Koriolana* w scenie otwierającej dramat (por. Shell M., *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*, Baltimore 1993).

⁴¹⁰ Tamże.

⁴¹¹ Warto wspomnieć, że tęsknota za takim wyzwoleniem z owego cyklu, tęsknota za wykroczeniem poza ową determinującą los ludzki cyrkulacją materii/tego co ziemskie, w którą los jednostki i całego gatunku wydają się nieuchronnie uwikłane – a więc tęsknota za wyzwoleniem również i od tego najbardziej prymarnego wymiaru doczesności pojawia się również w innych dramatach Szekspira. I tak w *Antoniuzie i Kleopatrze* czytamy: „Kingdoms are clay; our dungy earth alike/Feeds beasts as man: the nobleness of life /is to do thus (...) „And it is great/To do that thing that ends all other deeds (...)/Which sleeps and never palates more the dung/ The beggar’s nurse and Caesar’s” (...) (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*). Charakterystyczne w przwołanym fragmencie jest słowo *dung*, ekskrementy. Por. też S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 170.

formie ucieczki od języka. Będzie nią odmowa konwersacji jako symbolu uczestnictwa w ludzkiej wspólnotocie – a tym samym dobrowolne obranie milczenia.

Zarazem pojawia się tutaj pewien bardziej ogólny wątek. Jak stwierdza Cavell w innym miejscu,

Odraza, jaką w Koriolanie budzi mowa (...) jak się zdaje, ukazuje takie oblicze sceptycyzmu, jakiego ani Kartezjusz, ani Hume (...) nie byli gotowi stematyzować, tak wiele odsłaniało ono z samej filozofii czy jednego z głównych jej nurtów. Mówiąc najogólniej, Koriolan jest więc niezwykle żywym obrazem (...) urzeczywistnieniem sceptycyzmu w życiu, który to wątek podejmowali Kartezjusz i Hume, lecz obaj najwyraźniej uchylili się przed konsekwencjami swego odkrycia, nieco pospiesznie postanawiając się wycofać na teren bardziej bezpieczny, choć wciąż niestabilny⁴¹².

Uosabianą przez Koriolana postawę – nazwaną w nomenklaturze Cavella „living one’s skepticism”, a więc pewnym praktycznym sposobem manifestowania takiego właśnie sceptycznego stosunku do świata – wiąże Cavell z głównym nurtem odnośnej filozofii, którą symbolizowały sztandarowe postacie Hume’a i Kartezjusza, lecz od której obaj ci myśliciele znaleźli nazbyt łatwą zdaniem Cavella ucieczkę w filozofii: czy to zdrowego rozsądku (Hume), czy to kartezjańskiego racjonalizmu, znajdującego oparcie w domniemanej niewzruszoności wiary w Boga jako gwaranta realizmu świata zewnętrznego. W rezultacie sceptycyzm stał się w przypadku każdego ze wspomnianych myślicieli czymś w rodzaju ciekawostki intelektualnej, nie zaś poważną postawą filozoficzną, czy całkiem realnym i zasługującym na poważne potraktowanie stosunkiem do rzeczywistości.

Dokonało się to zaś w każdym ze wspomnianych przypadków za sprawą problematycznego zdaniem Cavella oddzielenia świata abstrakcji, dociekań czysto rozumowych i życiowo niezobowiązujących, w których sceptycyzm zdawał się niepodzielnie panować – od tzw. świata realnego, do którego zakwestionowania zdaniem Cavella owym sztandarowym sceptykom najwyraźniej zabrakło odwagi intelektualnej.

Z Koriolanem, twierdzi Cavell, rzecz ma się zupełnie inaczej: nie cofa się on przed konsekwencjami swojego sceptycyzmu, którego wyrazem jest odruch obrzydzenia wobec języka oraz konwencji społecznych (abnegacja Koriolana) i który nakazuje mu konsekwentną pogardę wobec ludzkiej wspólnoty, scementowanej ludzką mową. Tak więc żyjąc po

⁴¹² Tamże, s. 12.

sceptyku [living his skepticism], Koriolan jest w tym sensie bardziej konsekwentnym sceptykiem niż dwaj wspomniani filozofowie, którzy na taką w pełni sceptyczną postawę pozwalali sobie jedynie w zaciszu swoich gabinetów⁴¹³.

5. Koriolana narcystyczne pragnienie

Wspomnieliśmy powyżej o ucieczce od języka, będącej wyrazem sceptycznej tęsknoty za wyzwoleniem się spod władzy wspólnoty, również w ujęciu psychoanalitycznym mogącej funkcjonować jako usymbolizowana matka.

To odsyła nas do dialektyki pragnienia narcystycznego jako pewnej paradoksalnej formy pragnienia jako niepragnienia, a więc wygaszenia pragnień.

W pracy *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* Slavoj Žižek przedstawia dialektykę pragnienia, które pogłębia się i potęguje samo z siebie, mając, jak pisze Cavell, „nieskończoną strukturę” – a może raczej należałoby powiedzieć: strukturę nieskończoności, nieskończoną, niewyczerpaną moc. Samo z siebie generuje ono bowiem obiekty pragnienia/pożądania⁴¹⁴. Sądzę, że nie będzie nadużyciem interpretacyjnym wysnucie pewnej analogii między tymi dwoma opisami pragnienia⁴¹⁵.

⁴¹³ Zarazem po raz kolejny powraca w tym miejscu Cavellowski problem parafraz, a więc pytanie o to, na ile protagonistę dzieła literackiego można traktować jako wyraziciela konkretnej postawy filozoficznej. A choć problem ten pojawiał się również w kontekście postaw wcześniej analizowanych bohaterów Szekspira – Otella oraz Leara – wydaje się, że w przypadku Koriolana mamy do czynienia z dużo bardziej konsekwentną egzemplifikacją (z gruntu filozoficznej) postawy narcystycznego sceptyka, czyniącą go niemal modelowym przykładem tejże postawy.

⁴¹⁴ S. Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge 1992. Por. opis takiego pragnienia w tekście P. Dybły, gdzie czytamy: „Według Lacana owa siła oddziaływania pragnienia na podmiot bierze się stąd, że jest ono „nienasycone”, gdyż obiekt, na który jest nakierowane, ma jedynie wyobrażeniowy charakter i jest niemożliwy do osiągnięcia. Nazywa on ten obiekt *obiektem male a*, twierdząc, że jest on właściwym źródłem pragnienia podmiotu nadając mu permanentny charakter. Pragnienie „żywi” się niepochwytnością tego obiektu, tym, że nigdy nie jest w stanie uzyskać na nim pełnego zaspokojenia, gdyż ten ciągle mu się wymyka. Zarazem jednak paradoksalnie właśnie dlatego pragnienie jest głównym motorem napędowym ludzkich działań, projektów, idei i wszelkiej życiowej aktywności” (P. Dybel, *Lektury subwersywne. filozoficzne eseje o literaturze i sztuce*, Rozdział IV: „Czego pragnął Hamlet”, Kraków 2022)

⁴¹⁵ Kwestię rozstrzygnięcia, czy mielibyśmy tu w istocie do czynienia z takim samym pragnieniem, pozostawiam otwartą.

Paradoks pragnienia, o jakim mówi Žižek, również polega na tym, że to ono samo rodzi obiekty pragnienia, bez końca generując coraz to nowe takie obiekty i nigdy nie znajdując zaspokojenia – taka możliwość jest strukturalnie wykluczona.

Jak pisze Žižek, w kontekście swoich rozważań nad Szekspirowską anaforą w „Henryku II”, w owym ruchu pragnienia – wbrew wnioskowi, jaki wyciąga w pierwszej scenie Lear, powiadając, że „z niczego nic” – w świetle ustaleń psychologii coś właśnie *pochodzi* z niczego. Prawdą jest, że obiekt jako przyczyna pragnienia to czysty pozór, nie oznacza to jednak, że nie mamy tu do czynienia z całym szeregiem konsekwencji, nader istotnych dla ludzkiej psychologii. Nie przypadkiem Szekspira tak żywo zajmował paradoks „generowania czegoś przez nic(ość)” i ogólnie dialektyka bytu i nicości⁴¹⁶.

W istocie to właśnie wedle Žižka ma na myśli Lacan w swojej koncepcji „obektu małego a”, będącego elementem generującym pragnienie, a zarazem przez samo to pragnienie retrospektywnie stwarzanego. Paradoks pragnienia polegałby tutaj na tym, powtórzmy, że wtórnie pozycjonuje/ustanawia ono obiekt będący tegoż pragnienia źródłem i przyczyną – generuje ono obiekt, który jest dostrzegalny jedynie dzięki zniekształceniu⁴¹⁷, jakiemu podlega percepcja wzrokowa za sprawą tegoż pragnienia. Spojrzenie, które takiemu zniekształceniu nie podlega, owego obiektu nie jest w stanie uchwycić. Innymi słowy, „obekt małego a” – z definicji – sam w sobie nie istnieje, będąc jedynie ucieleśnieniem i materializacją czy funkcją pewnego zniekształcenia percepcji, jak gdyby bytowym naddatkiem/nadmiarem wynikającym z poznawczej konfuzji wygenerowanej przez pragnienie w obszarze tzw. „obiektywnie istniejącej rzeczywistości”, „Przedmiot małego a” jest więc „sam w sobie” niczym, będąc jedynie tworem i konstruktem pragnienia, i tylko z określonej perspektywy przybierając formę „czegoś”. Choć więc w tekście „Leara” mamy do czynienia z konsekwencjami formuły „z niczego nic”, wedle słów, jakie Lear w scenie pierwszej dramatu kieruje do Kordelii – tak tutaj zastajemy sytuację przeciwną.

Dlatego też, jak zauważa Cavell, Koriolan pragnie niepragnienia, chce stać się kimś, kto nie będzie odczuwał żadnych pragnień:

Koriolan i Wolumnia w jakimś sensie – jak to odczytuję – są w sytuacji permanentnego głodu, wygłodzenia [hungerers, starverers]. Przejawia się to ich nienasyceciem (głodowanie jako karmienie, karmienie jako

⁴¹⁶ Por. D. Willbern, „On Shakespeare’s Nothing” w: *Representing Shakespeare*, C. Kahn (red.), s. 244–264.

⁴¹⁷ Stąd też tytuł tekstu S. Žižka, *Looking Awry...*, a więc „Patrzac z ukosa”, z perspektywy nieodzwierciedlającej i nieodwzorowującej rzeczywistości „obiektywnej”, i będącej rezultatem pewnego zniekształcenia, efektu samego pragnienia.

deprywacja]. Jest to stan nieraz opisywany jako nieskończoność, niewyczerpanie pragnienia, narzucającego się skończonemu ciału. Jednak głodowanie, wygłodzenie, bycie nienasyconym w przypadku Wolumni i jej syna sugerują, że owa nieskończoność nie jest przyczyną nienasycenia doświadczanego przez istotę ludzką – lecz raczej jego skutkiem, rezultatem. Jest ona rezultatem nie tyle nieskończonej ilości czegoś – w takim sensie, że oto jaźń/podmiotowość dysponuje niewyczerpanymi zasobami pragnienia – lecz stanowi skutek pewnej nieskończonej struktury [pragnienia], jak gdyby pragnienie samo miało strukturę nieskończoności. Jednego z obrazów tej struktury dostarcza nam [mityczny] Narcyz, dla którego tym co upragnione, jest pragnąca istota i który uosabia piękno w postaci pragnienia. Głodowanie poprzez karmienie [dziecka] jawi się Koriolanowi jako bycie trawionym przez głód, a używane przezeń określenia stanu głodowania/bycia wygłodniałym to: pragnienie, łaknienie. Tym zaś, czego Koriolan nieustająco pragnie, jest (...) nie odczuwać głodu, nie pragnąć, innymi słowy – uwolnić się od kondycji istoty śmiertelnej”⁴¹⁸.

A przecież pragnienie jest czymś nieodłącznym od natury ludzkiej. Dlatego Koriolan chce ponad nią wykroczyć: pragnie on kompletności negującej samo pragnienie jako oznakę czy przejaw jakiegoś braku:

[Koriolan] pragnie być kompletnym, zupełnym, jak miecz (...) nie łaknąć, nie pragnąć, nie być śmiertelnym”⁴¹⁹.

Inaczej mówiąc, Koriolan chce przekroczyć człowieczeństwo – chce zatem stać się istotą boską⁴²⁰. W jednej z konfrontacji Koriolana z ludem, zauważa Cavell, natrafiamy na taki dialog:

⁴¹⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 149. Ponadto w pierwszym zdaniu przywołanego cytatu pojawia się istotny rys charakterologiczny Koriolana i Wolumni, nazwanych przez Cavella „starverers, hungerers”, a więc tymi, którzy wstrzymują się przed jedzeniem, przyjmowaniem pokarmów, odmawiając uczestniczenia w konsumpcji jako jednym z warunków brzegowych, definiujących kondycję ludzką. Również i w tym mogłoby się wyrażać ich – typowe dla sceptyka – aspirowanie do nadludzkości, do bycia kimś więcej niż zwykli uczestnicy ludzkiej wspólnoty z ich przyziemnymi potrzebami, jedną z których byłaby konieczność zaspokajania głodu. W podobnym duchu Wolumnia w jeszcze innym fragmencie tekstu wypowiada słowa: „Anger's my meat: I sup upon myself/And so shall starve with feeding” [Gniew jest mi strawą, chociaż sam mnie trawi;/Umrę z wycieńczenia i z przesyty] (Akt IV, sc. 2), jak gdyby deklarując sceptyczną wsobność i gotowość nieuczestniczenia we wspólnocie.

⁴¹⁹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 149.

⁴²⁰ „Mam tu na myśli Koriolanowe rozwiązanie paradoksu pragnienia, by stać się wolnym od pragnień, domagania się tego, by niczego nie musieć się domagać – jako rozwiązanie polegające na tym, że oto stajemy się bóstwem” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 157). Wątek ten rozwijam dalej w tekście.

Cor: You know sir of the cause of my standing here?

Cor: Mine own desert

2nd Citizen: Your own desert?

Cor: Ay, not my own desire”

[Drugi obywatel: Powiedz nam (...) co cię tu przywiodło?

Kor: Moje zasługi

Drugi obywatel: Twoje zasługi?

Drugi obywatel: A jakże – bo przecież nie moja własna wola]

(Akt II, sc. 3)

Nieco dalej w tekście Koriolan zauważa:

Better it is to die, better to starve, / Than grave the hire which first we do deserve" (2.3.112-13);

[Lepsza śmierć, lepsza już głodu tortura

Niż dopraszanie się nagrody, która

Nam się należy]

(Tamże)

Zasługa [desert] zostaje tu przeciwstawiona pragnieniu [desire, w przekładzie Barańczaka jest to „wola”- MF], tak by mogła je unieważnić, przekreślić – ponadto zostaje ona skojarzona z głodem, co także wpisuje się w zarysowaną tutaj logikę Koriolana potraktowanego jako ktoś określany mianem „starver”. W rezultacie pragnienie [craving] staje się czymś zbędnym, zostaje przewyciężone: Koriolan dąży do sytuacji, w której należne mu honory i zaszczyty stałyby się jego udziałem wyłącznie na mocy jego własnej zasługi.

Z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia w Scenie I Aktu I *Leara*, w której protagonista dramatu domaga się jego zdaniem bezwarunkowo należnej mu miłości córek. W tym kontekście Cavell pisze o zasłudze doskonałej [„perfectly deserving”]:

Jeśli pragniesz stać się pozbawionym pragnień, czy istnieje coś, czego pragniesz? (...) Koriolanowe rozwiązanie tego paradoksu to zasługiwać w sposób doskonały [perfectly deserving] (...) Koriolan pragnie niepragnienia⁴²¹.

⁴²¹ Tamże, s. 149.

Motyw ten zostaje powiązany z zarysowaną wcześniej sceptyczną logiką odwróconego kanibalizmu, pochłaniania wszystkich przez wszystkich, który to obraz napawa Koriolana takim wstrętem – choć w tym wypadku chodziłoby o coś jeszcze innego, o wstręt, jakim przejmuje Koriolana powszechna mowa i powszechne akty komunikacji, a więc język jako coś niewypowiedziane wulgarne, jak gdyby przechodzącego, jak pisze Cavell, „z ust do ust”⁴²².

Dobrowolne, własnowolne skazanie się na głód, „famine of words”, a więc odrzucenie/pogardę słów/pochwał byłoby tutaj próbą utwierdzenia prymatu logiki zasług nad logiką pragnienia/potrzeby⁴²³.

Narcystyczny sceptyk Koriolan nie chce zasługiwać na pochwały, gdyż obrażałoby to jego godność, wystawiając go na łaskę i niełaskę plebsu, jego wielkoduszność. A od tej Koriolan nie chce być zależny. W podobnym duchu można odczytywać jego niechęć do obnażenia otrzymanych w wojnach ran (blizn), będących chwałą każdego wojownika i jego dowodem męstwa. Jednak Koriolan nie zamierza wydawać owych ran na pastwę cudzych spojrzeń, zwłaszcza na pastwę niegodnego podobnego zaszczytu, niezasługującego nań plebsu, od którego łaski jest jednak Koriolan uzależniony, co dodatkowo go rozwściecza⁴²⁴:

W takim ujęciu Koriolan nie jest już tylko uwikłany w bezwyjściową logikę swojego konfliktu z Innym i wydanym na jego łaskę (rolę tę będą spełniać plebejusze), lecz przede

⁴²² Tamże, s. 170.

⁴²³ Tamże, s. 150.

⁴²⁴ Por. ciekawa Burke’a, który powiada, że bezkompromisowość Koriolana wobec tłumu przypomina bezkompromisowość Kordelii i jej niezdolność do przypochlebiania się ojcu (Burke, *Coriolanus and the Delights of Faction* w: „The Hudson Review”, Vol. 19, No. 2 (Summer, 1966), pp. 185–202. Być może wstręt, obrzydzenie i lęk budzi w nim również wydanie się na łaskę spojrzenia Innego – w takich sytuacjach stajemy się przezeń uprzedmiotowieni, jak pisał Sartre. Wątek niechęci Koriolana do obnażenia ran doczekał się bogatej literatury również w tradycji psychoanalitycznej (por. cytowani już Adelman, Barron, Wilson), w której ujmuje się go jako kolejną formę, jaką przybiera kanibalistyczne pragnienie o podtekście wyrażnie seksualnym. Plebejusze życzą sobie, żeby rany Koriolana przemówiły o jego męskich cnotach i zasługach na polu walki:

If he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them" (2.3.5–8),

A więc to już nie rany Koriolana mają przemówić same za siebie, dając cnotliwe świadectwo – ochoczo wyręczy je w tym plebs. Obraz lizania ran można uznać za wyraźną sugestię fantazji motłochu o zbiorowym akcie przemocy o podtekście seksualnym na pełnym rycerskich cnót młodzieńcu.

wszystkim jest on uwikłany w bezwyjściowość logiki narcystycznego pragnienia, polegającego na paradoksalnej samo-negacji, czyniącej je wewnętrznie sprzecznym, a tym samym niewyczerpanym.

6. Samozwrotność narcystycznego pragnienia

Inny aspektem takiego pragnienia byłaby jego samozwrotność. Narcystyczne pragnienie Koriolana jest pragnieniem niepragnienia, sam Koriolan jako bohater narcystyczny staje się zatem obiektem swego własnego pragnienia, co czyni je samozwrotnym, wsobnym, nakierowanym na siebie: sprawca czynności kieruje ją ku sobie, będąc adresatem, podmiotem i przedmiotem swoich własnych czynów/aktów oraz działań.

Jak pisze Cavell,

Odzwierciedleniem losu Narcyza jest postać Koriolana, postać, której każdy czyn (...) jest uczyniony jej samej w sposób tak doskonały, kompletny, że rozróżnienie na podmiot czynności i tego kto jej doznaje – zdaje się tracić sens. Jest to stan rzeczy, w którym ludzka egzystencja staje się czymś niepewnym, a może nawet przewyżającym⁴²⁵.

W podobnym duchu przywołany przez Cavella Laplanche mówi o narcyzmie jako zjawisku towarzyszącym perwersyjności, w szczególności perwersji seksualnej: seksualne nakierowanie Narcyza na samego siebie nie odsyła go poza siebie, pozostaje on w zamkniętym, nieprzerwanym kręgu pragnień, których sam jest również jedynym obiektem⁴²⁶. Pragnienie takie jest dysfunkcyjne, gdyż celem jego zaspokojenia jest ono samo czy raczej

⁴²⁵ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 144. „Transcendable”, pisze Cavell, a więc przekraczalnym, możliwym do przewyżczenia, tak oto otwiera się przed Koriolanem (w ten sposób odczytany) perspektywa sięgnięcia poza przygodność uwarunkowania, jakiemu podlega ludzka egzystencja – aspiracja wzbicia się w nadludzkość.

⁴²⁶ Por. uwagi Laplanche’a o tym, że narcyzm towarzyszy perwersyjności i jest jednym z jej przejawów (cytaty zaznaczone przywołać). W *Life and Death in Psychoanalysis* autor ten zauważa:

„Tym, co ma szczególne znaczenie (...) w owych rzadkich – choć doniosłych – przypadkach „perwersji narcystycznej”, jest podobieństwo pomiędzy własnym ciałem podmiotu oraz „obiektem pożądania seksualnego”, traktowanego jako pewna całość, obiektem czułych myśli, kontemplacji i pieszczot (...) Na zewnątrz owej narcystycznej perwersji, przy założeniu, że w ogóle można ją wyizolować jako pewną jednostkę kliniczną (co jest raczej wątpliwe), narcyzm uznawany jest zarówno przez seksuologów, jak i psychoanalityków za konstytutywny element rozmaitych perwersji (...) (J. Laplanche, *Life and death in psychoanalysis*, Baltimore 1976, s. 68).

niekończąca się sekwencja czy spirala (z definicji daremnych) aktów/prób jego zaspokojenia. W wymiarze psychiatrycznym można by tu mówić o fiksacji albo czynnościach kompulsywnych (z definicji niezaspokajalnych).

Taka szeroko rozumiana narcystyczna samo zwrotność czy wsobność polegałaby na niemożności oddzielenia podmiotu danej czynności od tego, kto owej czynności (albo jej skutków) doznaje – a więc na niemożności ich rozdzielenia i wyodrębnienia. Innymi słowy, polegałaby ona na płynnym przechodzeniu sprawczości/aktywności w doznawanie/bierność, co na poziomie gramatycznym, jak zauważa Cavell, przejawia się w Szekspirowskim tekście w zamiennym stosowaniu strony i biernej czasownika wyrażającego daną czynność:

Coriolanus: Let them hang,

Volumnia: Ay, and burn too" (III, ii, 23-4)⁴²⁷.

Jak zauważa Cavell, nie wiadomo, co w przywołanych zdaniach pełni funkcję podmiotu, a co dopełnienia: Czy wieszanie i palenie odnoszą się do bycia powieszonym i spalonym, czy może do sprawców tych czynów?⁴²⁸.

Podobne przykłady miałyby zdaniem Cavella odzwierciedlać wszechobecność owej samozwrotności, a więc i tematyki narcystycznej w całym tekście *Koriorana* – już na poziomie wspomnianej przechodniości, płynności gramatycznych struktur Szekspirowskiego języka⁴²⁹.

⁴²⁷ Podobnie byłoby w przypadku przywołanych już Wolumnii: „Anger's my meat. I sup upon myself/ And so shall starve with feeding” [Gniew jest mi stawą, chociaż sam mnie trawi;/Umrę z wycieńczenia i z przesyty] (Akt IV, sc. 2) . Również i tutaj mielibyśmy do czynienia z narcystyczną wsobnością/samozwrotnością [self-directedness], karmieniem, syceniem się sobą, własnym gniewem – zarówno w metaforycznym, jak i literalnym sensie. Innym przykładem tego samego zjawiska jest cytowane przez Cavella zdanie „who does the wolf love?”, odsyłające do związku łączącego narcystyczne pragnienie z kanibalizmem. Nieprzypadkiem motyw wilka jest nieodłącznym elementem symboliki Rzymu jako matki pożerającej własne dzieci (a w każdym razie jest tak w kontekście obrazowania, na jakie w odczytaniu Cavella natrafiamy w „Korioranie”. Jak zauważa Cavell, „(...) istnieje przyczyna, dla której pojawia się tutaj motyw wilka jako figury mitycznego zwierzęcia utożsamianego z Rzymem, zwierzęcia, które wykarmiło założycieli tego miasta” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 153). Por. tamże, s. 150, 151, 152, por. także przyp. 11 i uwaga Cavella: „devoured = being loved unconditionally”).

⁴²⁸ Tamże, s. 152.

⁴²⁹ Jako kontrargument przeciwko takiej hipotezie można by jednak podnieść fakt nie w pełni wykrystalizowanej angielszczyzny epoki Szekspira: owa płynność nie musiałaby wynikać z jakiegoś conceptualnego zamysłu, lecz ze stanu rozwoju języka na określonym etapie jego ewolucji.

6.1 Narcystyczna samozwrotność w *Makbecie*

Samozwrotność, jak ją definiuje Cavell, można zatem by uznać za kluczowy element charakterystyki narcystycznego pragnienia, czy szerzej mówiąc, osobowości narcystycznej jako takiej: podmiot aktów narcystycznych jest tutaj jednocześnie jej odbiorcą, adresatem, przedmiotem. W rezultacie taka samozwrotność implikuje również samo-uprzedmiotowienie: jednostka staje się sama dla siebie obiektem danej czynności. Z takim właśnie zjawiskiem mamy do czynienia nie tylko w *Koriolanie*, ale również w tekście *Makbeta*.

Z tą wszakże istotną różnicą, że w *Makbecie* samozwrotność przejawiałaby się przede wszystkim w aspekcie temporalnym – nie chodziłoby tutaj o położenie kresu pragnieniu jako pragnieniu, lecz o położenie kresu czasowi (zatem należałoby tu mówić raczej o samoodnośności niż o samozwrotności). Chodziłoby tu zatem o położenie kresu wszelkiej czasowości, o zanegowanie temporalności jako takiej. Egzemplifikacją tego byłyby, tak jak je odczytuje Cavell, Makbetowskie spekulacje dotyczące czynów spełniających się i finalizowanych na poziomie samego „czynienia” (a więc niemających konsekwencji i dokonywanych jak gdyby poza czasem, zanurzonych w bezczasie). Sukces takiego pragnienia polegałby na braku jego następstw, konsekwencji, jakiegokolwiek ciągu dalszego. Paradoksalne samozwrotne pragnienie byłoby więc zastąpione przez paradoksalną a-czasowość, samą tylko teraźniejszość bez jakichkolwiek konsekwencji, następstw.

Na przykład w znanym monologu wypowiedzianym po zabójstwie Duncana Makbet mówi:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If th' assassination
Could trammel up the consequence and Catch
With his surcease success, that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump *the life to come* (...)

[Gdyby to mogło stać się i z tą chwilą
Ustać – na zawsze odejść w przeszłość – wtedy
Niechby się stało jak najprędzej. Gdyby
Zabójstwo mogło nie mieć następstw, gdyby
Ta śmierć po prostu znaczyła nasz tryumf,
A cios był wszystkim i końcem wszystkiego –
Przynajmniej tutaj, na tym brzegu, na tym

Doczesnym łądzie – o wtedy by można
Nie dbać o życie przyszłe]

(Akt I, sc. VII)

Według Cavella w tym zagadkowym monologu Makbet ubolewa, że nie jest możliwe unicestwienie wszelkiej czasowości, wszelkiego oddziaływania przyczynowego. Makbet chciałby jak gdyby z góry unieważnić wszelkie konsekwencje popełnionego morderstwa na Duncanie (ostatecznie jednych z aspektów sceptycyzmu, o czym była mowa w rozdziale poprzednim, jest również zakwestionowanie przyczynowości). W szczególności Makbet chce przekreślić i zniweczyć, niejako unieważnić czy zdławić w załączku owo, jak je nazywa, „life to come”.

Cavell zwraca uwagę na ciekawą możliwość odczytania tej frazy. „Life to come” można bowiem rozumieć jako życie, które nadejdzie i którego źródłem będzie on sam, Makbet, a zatem jako życie potencjalnego potomka Makbeta i następcy tronu, przyszłego władcy Anglii⁴³⁰.

To jednak oznaczałoby, że Makbet wyrażając pragnienie takiego unieważnienia czy udaremnienia przyszłości jako obarczonej wszystkimi konsekwencjami dokonanego morderstwa, pozbawiałby się zarazem (szansy na) własnego potomka, co wszakże stawiałoby pod znakiem zapytania sensowność całego jego przedsięwzięcia, a więc planu sięgnięcia po koronę królewską – a przecież to właśnie było celem przyświecającym zabójstwu Duncana: zapewnienie ciągłości zapoczątkowanej przez siebie linii dynastycznej. Ostatecznie, jak trafnie zauważa Cavell, „he says that the worth of his kingship is bound up for him with the question of his succession”⁴³¹.

Innymi słowy, wyrażając pragnienie – życzenie stłamszenia przyszłości w zarodku, a więc sprawienia, by przyszłość nie nadeszła, Makbet wyraża tym samym chęć udaremnienia całego swojego planu, przekreśla sensowność wszystkich swoich dotychczasowych działań. Taki konsekwentny, by tak rzec, antykonsekwencjalizm, czyni zeń, jak pisze Cavell, „the picture of undecidability”, uosobienie chwiejności⁴³².

⁴³⁰ Warto też odnotować, że w monologu Makbeta fraza „life to come” nie ma sensu ironicznego – w przeciwieństwie do przywołanej przeze mnie wcześniej w tekście tej samej frazy pojawiającej się w *Końcówce* Becketta, gdzie podlega ona literalizacji, tym samym tracąc swój metaforyczny sens.

⁴³¹ S. Cavell, „Macbeth Appalled...”, s. 529

⁴³² Tamże.

Jednak powyższe pragnienie Makbeta dobrze wpisuje się w charakteryzowaną powyżej logikę narcystycznego pragnienia – i również byłoby obarczone wewnętrzną sprzecznością – jako nieodsyłającego do jakiegokolwiek punktu odniesienia, sytuującego się poza nim samym⁴³³. Tak więc i tutaj mielibyśmy do czynienia z podobnym mechanizmem, podobną strukturą pragnienia, jak ta zarysowana nieco wcześniej w przypadku Koriolana: przywołane spekulacje Makbeta byłyby przy takim odczytaniu wyrazem chęci położenia kresu ludzkiej sprawczości w sensie przyczynowo-skutkowym, wszelkiemu ludzkiemu działaniu, czy dzianiu się – podobnie jak miało to miejsce w przypadku Koriolanowego „pragnienia by nie pragnąć”.

I jedno, i drugie byłoby wyrazem chęci zniweczenia podziału na intencję/zamiar spełnienia czynu oraz jego skutki, a zatem wszelkiej sprawczości jako takiej.

Skrajnym przypadkiem takiego nie dającego się rozplątać narcystycznego węzła sprawczości i bierności byłby akt samobójstwa. Tym razem mielibyśmy jednak do czynienia z narcyzmem o odwróconym znaku: miłość własna zastąpiona byłaby tutaj przez najwyższe natężenie nienawiści do siebie, znajdujące krańcowy wyraz w akcie autodestrukcji:

Samobójstwo jest najbardziej ewidentnym przypadkiem, w którym sprawca czynu i doznający go są tożsami. Logika samobójstwa jest logiką narcystyczną, tyle tylko, że jest to narcyzm ze znakiem negacji: miłość zostaje tu zastąpiona przez nienawiść⁴³⁴.

Tak rozumiane konsekwentnie narcystyczne pragnienie byłoby w istocie pragnieniem śmierci i dopiero w niej znajdowałoby swe ostateczne wygaszenie⁴³⁵.

7. Koriolan a plebejusze

⁴³³ Metaforą takiego nienasyconego, podtrzymującego samo siebie pragnienia jest ogień. Stąd też Cavell podkreśla doniosłość metafory ognia, czy płonącego Rzymu, na jaką natrafiamy w *Koriolanie*, gdy jego protagonista postanawia zemścić się na wiecznym mieście: „Rzym pożerający sam siebie jest ideą zobrazowaną obsesyjnym motywem Koriolana, który pali Rzym (...) warto zauważyć – w kontekście motywu głodowania i kanibalizmu – że ogień w tej sztuce wyobrażony został pod postacią czegoś co trawi wszystko to, co podlega spaleniu.

⁴³⁴S. Cavell, „Macbeth Appalled...”, s. 537.

⁴³⁵ Por. też uwaga E. Ferniego: „można by zasadnie argumentować, że zachowanie Koriolana podszyte jest pragnieniem śmierci, „konsekwentnym dążeniem do anihilacji ego” E. Fernie, *Shame in Shakespeare*, London 2002, s. 218.

Narcystyczne pragnienie niepragnienia, jakiego doświadcza Koriolan, w najgłębszej swej istocie motywowane jest, jak widzieliśmy, tym, że chce on być wolny od wszelkiej wartościotwórczej sankcji zewnętrznej, chce sam stać się źródłem własnej wartości – słowem-kluczem jest tutaj zasługa – w czym Koriolan upodabnia się do innych sceptycznych bohaterów Szekspira. Podobnie jak i oni, wyłącznie w owej własnej zasłudze – która umożliwiłaby wygaszenie opisanego powyżej pragnienia jako zbędnego – upatruje bowiem źródła należnych mu hołdów czy miłości.

Podobnie jak analizowani wcześniej Szekspirowscy sceptycy jest jednak skazany na Innego. Aby w ogóle móc napawać się swoim narcyzmem i utwierdzać w poczuciu własnej wartości, potrzebuje bowiem – tak jak i oni – zwierciadła, lustra, w którym mógłby się przejrzeć. Tak więc również i on doświadcza tym samym ambiwalencji polegającej na dążeniu do narcystycznej autarkiczności przy jednoczesnej niemożności jej osiągnięcia⁴³⁶.

W przypadku Koriolana owa nieznośna relacja bycia zdany na Innego jest jednak szczególnie uciążliwa, gdyż rolę owego lustra, w którym miałyby się przeglądać zasługi Koriolana, spełniają plebejusze, których sam Koriolan darzy bezgraniczną pogardą.

Pogardza zatem plebejuszami, a jednocześnie są oni niezbywalnym warunkiem możliwości utwierdzenia się Koriolana (choćby poprzez kontrast) w jego poczucia własnej wobec nich wyższości. To właśnie ta ambiwalencja, ta nieuchronna sprzeczność rodzi w nim nienawiść do plebejuszy.

Nieznośność położenia Koriolana najlepiej ilustruje sytuacja, w której musi on ubiegać się o głosy ludu, niezbędne by uzyskać tytuł konsula. W tym celu, jak przewiduje obyczaj, Koriolan powinien obnażyć przed ludem swoje rany otrzymane w na polach bitewnych w walce za Rzym. A choć początkowo skłonny jest poddać się obyczajowi, ostatecznie tego nie czyni⁴³⁷.

⁴³⁶ Co się tyczy radykalnej niemożności osiągnięcia autarkii – tym razem w wymiarze po arystotelesowsku pojmowanej wspólnoty, zob. przywołana już praca S. Marshall, *'O' Me Alone?*...

⁴³⁷ Scena ta doczekała się licznych interpretacji w literaturze psychoanalitycznej, dobrze korespondującej również i w tym punkcie z odczytaniem Cavella. I tak Adelman zauważa: „U Plutarcha Koriolan pokazuje rany plebsowi. U Szekspira myśl ta jest dlań nieznośna I pomimo wielu złożonych obietnic, nigdy tego nie czyni. Albowiem ukazanie ran oznaczałoby jego wielorakie pobratymstwo z plebejuszami: to że podobnie jak oni, również i on trudni się pracą najemną (2.2.149), to że podobnie jak oni, również i on jest podatny na zranienie, na ciosy – a wreszcie, poprzez uporczywe identyfikowanie ust z ranami, że również i on ma usta, a więc nie jest istotą samowystarczalną (J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s 155).

Położenie Koriolana jako narcystycznego sceptyka dodatkowo komplikuje okoliczność, że jak zauważa Cavell, nie może on tak naprawdę przejrzeć się w cnocie [virtue] plebejuszy, ta bowiem nie istnieje: plebs nie ma cnoty. Również i na tym polega nieznośność sytuacji Koriolana:

What must I say?

“I pray, sir?”—plague upon ’t! I cannot bring

My tongue to such a pace. “Look, sir, my wounds!

I got them in my country’s service when

Some certain of your brethren roared and ran

From th’ noise of our own drums.

[I cóż mam mówić? „Proszę...” – tfu, do kroćset!

Mój język nie chce się nagiąć. „Popatrzcie

Na moje rany! Wszystkie otrzymałem,

Służąc ojczyźnie – gdy niektórzy z waszych

Braci na pierwszy dźwięk marszowych bębnow

Wiali ze strachu, że aż się kurzyło]

(Akt II, sc. 3)

Lustrzaność zakłada obecność pozoru, na tym polega iluzja zwierciadła, w przypadku plebsu iluzja ta jest nieosiągalna, gdyż natychmiast zostaje zdemaskowana przez samego Koriolana: już na pierwszy rzut oka trudno dać się tutaj zwieść jakimkolwiek pozorom. Plebejusze od początku są kimś odrażającym, mają nieświeży oddech – Szekspir nie szczędzi czytelnikowi opisu wszystkich odstręczających rzeczy, których uosobieniem są plebejusze. Nie ulega zatem wątpliwości, że ukazani przez dramaturga plebejusze zdecydowanie nie nadają się na zwierciadło dla narcyza, w którym mógłby się przejrzeć Koriolan, w czym jego sytuacja radykalnie różni się od położenia Otella czy Leara, funkcjonujących w świecie arystokratów i mających za punkt odniesienia – a więc i za wspomniane zwierciadło – Innego, należącego do tej samej co oni sfery społecznej.

Jak pisze Cavell,

Kruchość całej struktury, na podstawie której Koriolan uzasadnia swoje uroszczenie do samowystarczalności, pomaga w zrozumieniu siły nienawiści, jaką wbudza w nim plebs. Koriolan posługuje się bowiem tłumem w celu ugruntowania, umocnienia własnej tożsamości: oskarża plebejuszy, że są tym, czym on

sam w żadnym razie nie chciałby się stać⁴³⁸. (...) To, że lud nie ma żadnych zasług, oznacza, że również Koriolan ich nie ma; a tym samym – że nie może on uczynić jednej jedynej rzeczy, jaka uprawnia do [otrzymywania] miłości (...) Fakt, że ma dla ludu bezbrzeżną pogardę, a jednocześnie lud jest mu absolutnie niezbędny, jest po części tym właśnie, co wywołuje jego wściekłość⁴³⁹.

Logika położenia Koriolana, logika ambiwalentnej relacji względem plebsu sprawia, że musi on stać się kimś osobnym, odrębnym, wyraźnie przeciwstawiając pospolitości gminu swoją wyjątkowość i odrębność. Tak więc również z tej przyczyny (nie tylko z tych wynikających z psychopatologicznych relacji z Wolumnią) musi on stać się „The Author of Oneself/Me Alone” – a więc kimś niezależnym od cudzych pochwał, niewydanym na uprzedmiotawiające cudze spojrzenia. I to nie tylko w sferze społecznej, ale również w sensie tęsknoty za autokreacją w jakimś nie do końca uchwytnym, dającym się precyzyjnie wyartykułować sensie⁴⁴⁰.

8. Koriolana próba osiągnięcia nadludzkości i jej fiasko

Główna różnica (między postawami dwóch wcześniej wspomnianych bohaterów Szekspirowskich, Otellem i Learem, a Koriolanem) polega przede wszystkim na tym, że ten ostatni w swym narcystycznym pragnieniu posuwa się – przy zaproponowanym odczytaniu – jeszcze dalej. Pragnąc niepragnienia (a więc pełnej autarkiczności, niepodlegania uwarunkowaniom zewnętrznym) – tym samym dąży Koriolan do tego by stać się jakąś istotą nadludzką, czy wręcz boską.

Mechanizm kryjący się za takim pragnieniem wydaje się dość prosty. Niezaspokojone na bardzo wczesnym etapie życia potrzeby Koriolana powracają ze zdwojoną siłą w życiu późniejszym w formie zastępczej, jako niedające się wygasić pragnienie dokonywania czynów heroicznych, mających przysporzyć Koriolanowi chwały. Elementarne pragnienie, nienasycone u progu dzieciństwa, staje się tutaj pragnieniem permanentnym – reakcją na to jest przeanalizowane wcześniej pragnienie, by nie pragnąć, splatające się w takim odczytaniu z pragnieniem osiągnięcia statusu istoty niepragnącej, a więc nadludzkiej. W ten sposób

⁴³⁸S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 154.

⁴³⁹Tamże, s. 155.

⁴⁴⁰Być może słabo wyczuwalne byłyby tu pewne echa nietzscheańskie, obecne w postaci bliżej nieuchwytniej żywionej przez Koriolana tęsknoty za nadczłowieczeństwem (nieco bardziej może wyrazistej w *Makbecie*, w kontekście słów Lady Makbet, kierowanych do Makbeta we fragmencie, o którym mowa dalej w tekście).

zarysowane wcześniej ujęcie psychoanalityczne łączy się ze wspomnianą na wstępie Sartrowską ujęciem jednostki jako istoty dążącej do jakiejś formy samoubóstwienia.

W *Bycie i nicości* ludzki byt ujmuje Sartre jako istotę skazaną na pęd ku samo-przekraczaniu⁴⁴¹. Z jednej strony w naturę ludzką wpisane jest nieuchronne pragnienie zyskania statusu Boga, a więc istoty mającej status bytu „w sobie”, a zarazem bytu „dla siebie” – i stanowiącej uosobienie zarówno wolności, jak i konieczności. Jednocześnie zamierzenie to skazane jest na porażkę z tej przyczyny, że ów boski byt jest wewnętrznie sprzeczny, stanowiąc logiczną niemożliwość: obie wspomniane koncepcje ontologiczne („byt dla siebie” i „byt w sobie”, których syntezą miałyby być taki byt doskonały) wzajemnie się wykluczają, nie dają się ze sobą uzgodnić. Tak rozumiany Bóg musiałby być istotą wolną („byt dla siebie”), a zarazem, jako byt doskonale określony, podlegałby determinizmowi co najmniej na poziomie pojęciowym („byt w sobie”), cechując się statycznością i kompletnością (pojęcie Boga nie może zawierać luk).

Tak więc pierwsza trudność byłaby natury pojęciowej. Druga polegałaby na tym, że byt człowieka – w przeciwieństwie do tak rozumianego Boga – cechuje się wewnętrzną dynamiką i zmiennością, co dodatkowo komplikuje sprawę. Dlatego też, już na poziomie pojęciowym, będące udziałem jednostki dążenie do zyskania statusu istoty boskiej, jako obarczone taką wewnętrzną sprzecznością, skazane jest na porażkę.

Powyższa charakterystyka wydaje się o tyle użyteczna, że – w ujęciu Cavella – podobne dążenie można by w świetle odczytania Cavella przypisać Koriolanowi. I zresztą jest on tak postrzegany również przez innych.

Kominiusz tak mówi o Koriolanie oraz o tym, jak jest on postrzegany przez Wolsków już po przejściu na ich stronę:

He is their god; he leads them like a thing
Made by some other deity than Nature,
That shapes man better; and they follow him
Against us brats with no less confidence
Than boys pursuing summer butterflies
Or butchers killing flies.

⁴⁴¹ J.-P. Sartre, *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology*, transl. Sarah Richmond, Taylor&Francis 2018. Jeśli chodzi o ciekawy kontekst Sartre'owski, tym razem w kontekście Makbeta, zob. Asadi Amjad F., Rahmani Goldareh M, *Sartre's Concepts of Consciousness and Self in Macbeth* w: "Journal of English Literature and Cultural Studies" 4(3): 46–56.

[Jest w oczach Wolsków półbogiem. Żołnierzy
Prowadzi, jakby był nadprzyrodzoną
Istotą, lepszą od tworów natury;
A oni idą za nim (...) z pewnością siebie
Z jaką chłopcy gonią motyle (...)]

(Akt IV, scena 6)

W jeszcze innym fragmencie dramatu natrafiamy na następujący komentarz Brutusa pod adresem Koriolana:

You speak o' th' people
As if you were a god to punish, not
A man of their infirmity.

[Mówisz o ludziach, jakbyś był karzącym
Bogiem, nie słabym człowiekiem jak oni]

(Akt III, sc. 1)

W zaproponowane odczytanie dobrze wpisują się również słowa samego Marcjusza, wypowiedziane, gdy odrzucając pomoc towarzyszy broni przystępuje do skutecznego ataku na Koriolę (skąd zaczerpnie potem przydomek Koriolana – symbol ponownych narodzin na polu chwały). Koriolan we własnych oczach staje się samotnym mieczem siejącym śmierć i zniszczenie w szeregach wrogów:

O, me alone! Make you a sword of me!

(Akt I, sc VI)

A wreszcie w jednej z końcowych scen dramatu, gdy do obozu Wolsków dociera rzymskie poselstwo w osobie Kominiusza, który próbuje przebłagać Koriolana, aby odstąpił od zamiaru zniszczenia Rzymu, ten pozostaje niewzruszony w swym postanowieniu, i tym razem niczym jakaś nadludzka istota:

Let the Volsces

Plow Rome and harrow Italy, I'll never
Be such a gosling to obey instinct, but stand
As if a man were author of himself,
And knew no other kin.

[Wolskowie zrównają z ziemią
Rzym, niech spustoszą Italię – nie jestem
Pisklęciem, którym rządzi ślepy instynkt;
Stoję nieporuszony, tak jak gdyby
Człowiek mógł być swoim własnym twórcą
Od innych ludzi uniezależnionym]

(Akt V, sc. III)

Między innymi ten właśnie, powyżej scharakteryzowany i wyeksponowany przez Cavella, będący jak gdyby odległą zapowiedzią nastrojów egzystencjalistycznych pęd do nadludzkości, rozumiany już nie tylko w wymiarze społecznym, ale w jakim głębszym sensie nietzscheańskiej autokreacji – wątek „twórcy samego siebie [Author of Oneself]] – stanowi o oryginalności Cavellowskiego odczytania dramatu Szekspira.

8.1 Kategoria „Monstrosity”

Wątek nadludzkości splata się z Cavellowskim odczytaniem – w innym tekście – protagonisty *Makbeta*, w którego postawie również dopatruje się Cavell dążenia do osiągnięcia takiego nadludzkiego statusu, tyle że tam określony jest on mianem „monstrosity” [potworność, monstrualność]⁴⁴².

W *Makbecie* pragnienie nieludzkiego statusu przybierałoby nieco inną formę, dochodzącą do głosu zwłaszcza w przywoływanym przez Cavella dialogu Makbeta z Lady Makbet.

Makbet popełnia mord na Duncanie, tym samym łamiąc fundamentalne dla ludzkiej wspólnoty tabu związane z zakazem zabijania. Zarazem odsłaniałby się tutaj, jak chce Cavell, pewien nowy aspekt sceptycyzmu pojętego jako wspomniana monstrosity/potworność⁴⁴³.

⁴⁴² S. Cavell, “Macbeth Appalled...”, por. teżtegoż, *Disowning Knowledge...*, G. Borradori, R. Croscitto, *The American Philosopher...*

⁴⁴³ O monstrualności sceptyka w kontekście próby wykroczenia w nadludzkość pisze Cavell w jeszcze innym swoim tekście dotyczącym odczytania noweli E.A. Poe *Czarny kot*, w którym również pojawia się motyw zabójstwa. Transgresja ta i tym razem wpływa, jak pisze Cavell, z impulsu sceptycznego kryjącego się za

Gdy mianowicie Makbet mówi: “I dare do all that may become a man. / Who dares do more is none”, Lady Macbeth odpowiada: “What *beast* was’t then / That made you break this enterprise to me? / When you durst do it, then you were a man” (1.7.46–9).

[M: Stać mnie na wszystko, co godne człowieka.

Kto się na więcej waży - ten nim nie jest

(...)

L.M. Cóż to za bestia zatem mnie wciągnęła

W swoją intrygę? Nie, gdy miałeś w sobie

Dosyć odwagi – tylko wtedy byłeś

Człowiekiem, więcej: mężczyzną (...)]⁴⁴⁴

(Akt I, sc. 7)

Marjorie Garber interpretuje powyższe słowa jako szyderstwo czy drwinę z męskości Makbeta, jej zakwestionowanie, tymczasem można by, jak zauważa Cavell, przywołany fragment interpretować jeszcze inaczej: jako sugestię, że oto godzące w ludzkie tabu (zakaz zabijania) dążenie Makbeta do przekraczania granic człowieczeństwa równoznaczne jest z dążeniem do tego, by stać się bestią („beast”)⁴⁴⁵.

Rysują się tu dwie możliwości interpretacyjne.

W pierwszym sensie, można by mówić o byciu bestią nie w znaczeniu osiągnięcia jakiegoś po nietzscheańsku pojętego nadludzkiego statusu, lecz o próbę przekroczenie człowieczeństwa poprzez sięgnięcie w *głąb* człowieka, tak by móc wydobyć drzemiącą w nim bestię.

Taki akt transgresji byłby jakąś wersją „podróży do kresu nocy”, ale nocy, jaka skrywa się w jego Makbeta wnętrzu, sugerując zarazem, że jest on nierozpoznany dla samego siebie: to w nim tkwi owa bestia, o której mówi Lady Makbet – i to dopiero ona potrafi tę bestię w Makbecie wypatrzeć i ją zeń wydobyć.

Takie odczytanie mogłyby również potwierdzać dalsze słowa Lady Makbet, gdy zauważa ona: „To be more than what you were, you would / Be so much more the man” (1.7.50–51).

„pokusą przekroczenia ludzkiej kondycji, innymi słowy, pragnienia by stać się potworem [will to be monstrous]” (S. Cavell, *In Quest of the Ordinary...*, s. 141).

⁴⁴⁴ W kontekście przytoczonego fragmentu w przekładzie Barańczaka sens omawianej interpretacji Cavella ulega zatarciu.

⁴⁴⁵ M. Garber, *Shakespeare's Ghost Writers, Literature As Uncanny Causality*, New York 2020, s. 141–143

Innymi słowy, bycie bestią, kondycja bestii oznaczałoby tu zwielokrotnienie, hiperbolizację czy spotęgowanie człowieczeństwa, jego natężenie i intensyfikację, jednak bez jego wertykalnego przekraczania, bez sięgania „ponad” – w sensie jakiejś próby transcendencji człowieczeństwa ku czemuś wyższemu, z czym mielibyśmy do czynienia w *Koriolanie*. Byłoby to zatem sięgnięcie w głąb, jak gdyby dowewnętrzny, penetrujący gest samopoznania⁴⁴⁶. Jak gdyby stanie się bestią oznaczało hiperbolizację, intensyfikację człowieczeństwa, dobywanie bestii z jego wnętrza.

W zgodzie z taką intuicją byłaby również skierowana pod adresem Makbeta seksualna drwina Lady Makbet, uzależniającej jego męskość od gotowości wytrwania w powziętym postanowieniu zabicia Duncana. Drwina ta jawiłaby się tutaj jako coś więcej niż tylko zwykły atak na męską tożsamość Makbeta, będąc raczej atakiem na ludzką/męską seksualność jako taką⁴⁴⁷.

Ale możliwe byłoby też jeszcze inne odczytanie Cavellowskiej intuicji owego nieczłowieczeństwa Makbeta, jego „monstrosity”, jaką chce w nim wybudzić Lady Makbet, i jaka wyłania się z jej słów⁴⁴⁸.

Jak pisze Cavell,

skłaniałbym się ku ‘ogólnogatunkowego’ odczytaniu owej seksualnej drwiny – przy odczytaniu jej jako wyrazu obaw związanych z ludzką tożsamością – w kontekście tego, co przez szereg lat (w odniesieniu do problematyki sceptycyzmu) zwykłem ujmować jako wyraz pragnienia przekroczenia granic czy zerwania pęt tego co czysto ludzkie. Takie przekroczenie mogłoby się dokonać poprzez sięgnięcie powyżej lub też zstąpienie poniżej istoty ludzkiej. Impuls ten nazywam, podszytą przerażeniem, ludzką tęsknotą za tym, co nieludzko bezgraniczne, potworne/spotworniałe⁴⁴⁹.

Inaczej więc niż w przypadku protagonisty *Koriolana* – gdzie próba osiągnięcia nadludzkości oznaczałaby wywyższenie, sięgnięcie wzwyż – w *Makbecie* mielibyśmy do czynienia z ruchem przeciwnym, z dążeniem do przekroczenia ludzkich granic poprzez ucieczkę w jakąś *podludzkość*, a więc nieludzkość, jaką wyznacza status, kondycja bestii/bytu podludzkiego (niedo-ludzkiego).

⁴⁴⁶ Jak pisze Cavell, „To be more beast is to be more man” (S. Cavell, “Macbeth Appalled...”, s. 525).

⁴⁴⁷ Tamże.

⁴⁴⁸ Sam Cavell zdaje się skłaniać ku takiej właśnie możliwości interpretacyjnej.

⁴⁴⁹ S. Cavell, “Macbeth Appalled...”, s. 524.

Choć może być też i tak, że przy takim odczytaniu tekstu Szekspira owa „Monstrosity” mieściłaby się w granicach człowieczeństwa: być może to właśnie w istotę człowieczeństwa wpisana jest transgresyjność. Taką możliwość zdaje się dopuszczać interpretacja Cavella zwłaszcza w ujęciu „monstrosity” jako wspomnianego „wejścia w głąb”, z czym mielibyśmy do czynienia w pierwszym wariancie przywołanej interpretacji⁴⁵⁰.

Być może jest też tak, że oba te odczytania zasadniczo nie różnią się od siebie, choć drugie nieco lepiej harmonizuje z Cavellowską wersją sceptycyzmu, która domaga się wykroczenia poza człowieczeństwo, podjęcia próby przekroczenia ograniczających je uwarunkowań – ostatecznie do tego właśnie, jak chce Cavell, aspiruje sceptyk.

Niezależnie od rozstrzygnięcia powyższego, nie ulega wątpliwości, że obie próby transgresji, zarówno ta podjęta przez Koriolana (nieudana próba zabójstwa symbolicznej matki, jaką jest Rzym), jak i ta dokonana przez Makbeta (zabójstwo Duncana, symbolicznego ojca), dla obu bohaterów kończą się porażką. To zaś rodzi kolejny problem interpretacyjny – problem stosunku samego Szekspira do obu tych postaw, oraz tego, na ile ostateczną klęskę protagonistów obu dramatów można traktować jako formę zawołanego komentarza, jakim twórca obdarza własne dzieło. Innymi słowy, rodzi się tu pytanie, na ile każdą z tych tragedii można uznać za moralitet. Kwestia ta wykracza jednak poza ramy niniejszych uwag.

9. Nieudana ofiara Koriolana

W odczytaniu Cavella protagonista „Koriolana” próbuje zatem wznieść się do statusu jakiejś istoty nadludzkiej, jednak przedsięwzięcie to kończy się klęską. Jednym z jej aspektów, ostatecznie ową klęskę przypieczętowujących, jest podjęta przez Koriolana daremna próba samoofiary.

Jak wspomniano w części pierwszej niniejszych uwag, próba autokreacji Koriolana – by ująć to jego własnymi słowami, „becoming The Author of Oneself” – byłaby czymś w

⁴⁵⁰Wspomnieć tutaj można również o potworności, która dotyczyłaby samej Lady Macbeth, w tym fragmencie tekstu, w którym przyzywa ona siły ciemności, deklarując gotowość oddania się w ich moc: „Come you spirits, that tend on mortal thoughts/ unsex me here/And fill me from the crow to the toe topful/ Of the direst cruelty” *Macbeth*, Akt I, sc 5, 38–43). W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z tą formą potworności, jaką jest czarownictwo (por. S. Cavell, „Macbeth Appalled...”, s. 525).

rodzaju tęsknoty za ponownymi narodzinami na polu walki i przekreśleniem faktu własnych biologicznych narodzin z łona matki⁴⁵¹.

Dążenie do jakiejś formy wykroczenia poza człowieczeństwo można by wówczas uznać za naturalną konsekwencję takiego dążenia. Jednak autokreacyjny projekt Koriolana zostaje udaremniony, a on sam ponosi klęskę.

Im bardziej bowiem Koriolan usiłuje się wyzwolić spod wpływu Wolumni, tym ściślej urzeczywistnia plan, którego to ona jest autorką. Realizuje zatem jej własny scenariusz, a w chwili, w której próbuje się zeń wyłamać, zwracając się przeciw obu matkom – Wolumni oraz Rzymowi – okazuje się do tego niezdolny.

I tak w kluczowej scenie dramatu, gdy zamierza wdrzeć się do bram Rzymu, Wolumnia zwraca się do niego słowami:

(...) thou shalt no sooner
March to assault thy country than to tread
(Trust to't, thou shalt not) on thy mother's womb
That brought thee to this world

[(...) bądź pewien, że stawiając
Pierwszy krok w marszu w stronę murów Rzymu,
Postawisz stopę na zwłokach tej, która
Wydała cię na świat]

(V, iii, 121-124).

W odpowiedzi na co Koriolan bierze ją za rękę, który to gest nasuwa na myśl podobną scenę z *Leara*, w której ojciec bierze na ręce martwą Kordelię, i zwraca się do niej słowami:

O my mother, mother! O!
You have won a happy victory to Rome;
But, for yours son – believe it, O, believe it!
Most dangerously you have with him prevailed,
If not most mortal to him. But let it come.

⁴⁵¹ Również i w *Makbecie* natrafiamy na podobny wątek. Tęsknota Makbeta za czymś podobnym przejawiałaby się również w na poły ironicznej, a w każdym razie mającej problematyczny status, „wróżbie” widzian z I aktu sztuki, iż nie pokona go nikt zrodzony z łona matki.

[O, matko, matko! Odniosłaś zwycięstwo
Dla Rzymu zbawcze, lecz dla twego syna –
Uwierz mi! – groźne, jeśli nie wręcz zgubne.
Ale nich tak będzie.]

(V, iii. 182-89)

W kontekście powyższego rodzi się problem: W jaki sposób w świetle ujęcia Cavella można by odczytywać ten gest Koriolana i odstępianie od zamiaru spalenia Rzymu?

Cavell sugeruje w swej interpretacji związek Koriolana z Chrystusem, jednocześnie zauważając, że Koriolan nie tyle go naśladuje, ile raczej z nim współzawodniczy. Podobnie jak Chrystus podejmuje bowiem próbę samoofiary rozumianej jako misja odkupicielska, jednak misja ta kończy się klęską. W tym też punkcie interpretacja Cavella najbardziej odbiega od interpretacji psychoanalitycznych, w których wątek nieudanej odkupicielskiej misji Koriolana nie jest zazwyczaj podnoszony.

Przy takim odczytaniu można by, jak sądzę, w zupełnie nowy sposób, zinterpretować wewnętrzną przemianę Koriolana w kluczowej scenie tragedii⁴⁵². Takim motywem byłaby właśnie chęć dokonania przezeń samoofiary. A choć i w takim odczytaniu pojawia się wątek matki i niszczycielskiej dla Koriolana z nią relacji, kontekst nieudanej misji ofiarniczej Koriolana rzucałby nowe światło na jego spektakularną porażkę. Pojawiałoby się również pytanie o zasadność nazwania losu Koriolana tragicznym, które to pytanie stawia Cavell pod koniec swojego tekstu. Przyjrzyjmy się zatem owemu ofiarniczemu kontekstowi nieco bliżej.

W swojej interpretacji Cavell podkreśla związek Koriolana z Jezusem, którego motyw pojawia się w Szekspirowskim tekście jeszcze w kilku miejscach⁴⁵³. W najczytelniejszy

⁴⁵² W interpretacjach tych, jak już widzieliśmy, najczęściej kładzie się nacisk na finalną niemożność wyzwolenia się Koriolana spod wpływu matki i na jego ostateczną niezdolność osiągnięcia upragnionej niezależności, czy samostanowienia (por. wcześniej przywoływani Adelman, Barron, Wilson).

⁴⁵³ Po raz pierwszy, choć nie wprost, motyw ten pojawia się – jak chce Cavell – w związku z omawianą wcześniej samo-zwrotnością pragnienia narcystycznego, w kontekście padającego w dramacie zdania „whom the wolf loves”. Jak pisze Cavell, “Jeśli istnieje powód, by uznać obraz wilka za figurę mitycznego zwierzęcia utożsamianego z Rzymem, a więc za wilka, który wykarmił założycieli Rzymu, to istnieje również powód, by uznać owcę, o której powiada się, że kocha ją wilk, za mityczne zwierzę [symbolicznie] utożsamiane z Chrystusem”, S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 153. Po raz drugi motyw Chrystusa zasugerowany zostaje przez Szekspira, gdy udający się na wygnanie Koriolan obrzuca Rzym klątwą

sposób aluzja do Jezusa zwraca naszą uwagę w przywoływanej już scenie z obnażaniem ran, gdy Koriolan w celu uzyskania godności konsula początkowo postanawia pokazać je ludowi, podobnie jak czyni to w obecności uczniów Chrystus wedle relacji Ewangelisty. Akt obnażania ran w obu przypadkach ma uwiarygodnić status obu tych postaci – w przypadku Jezusa tożsamość Zmartwychwstałego (a tym samym i jego nadludzkość), w przypadku Koriolana jego zasługi na polu walki.

Scena z obnażaniem ran odczytywana w kontekście postaci Jezusa ma bezpośredni związek z późniejszymi losami Koriolana w tym sensie, że zdaje się być ich zapowiedzią, a zarazem antytezą sceny ewangelicznej: Jezus pokazuje uczniom odniesione rany udowadniając własną boskość, Koriolan ran nie obnaża, a jego deklaratywna boskość (plan autarkicznego samoubóstwienia) zostaje zakwestionowana również w tym aspekcie. Otrzymane na polach bitewnych rany nie mogą o niej zaświadczyć, nie mogą przemówić, nieobnażone, zakryte przed oczami plebejuszy pozostają ukrytymi świadkami wielkości Koriolana, nie mogą zaświadczyć o jego wielkości.

Niemożność odkupienia i fiasko odkupieńczej misji Koriolana wynika jednak przede wszystkim z faktu – i w tym punkcie, ponownie wyakcentowującym rolę matki, interpretacja Cavella znów harmonizuje z psychoanalityczną – że to właśnie Wolumnia jest tym, kto pokazuje Koriolanowi, że nie jest on istotą nadludzką. Udaje się jej mianowicie wzbudzić w Koriolanie ludzkie uczucia, gdy zamierza on spalić Rzym, co stanowi niezbity dowód, iż nie jest kimś w rodzaju karzącego bóstwa, bóstwa mściciela. Ta dokonana przez matkę demaskacja oznacza początek końca Koriolana.

Tutaj Cavell ponownie przywołuje analogię z Jezusem. W dogmacie chrześcijańskim to Maryja odkrywa, że jest on bogiem, z Wolumnią jednak rzecz przedstawia się inaczej: skuteczność jej prośby świadczy o tym, że – odmiennie niż w przypadku bóstwa w scenariuszu chrześcijańskim – Koriolan jest tylko człowiekiem z krwi i kości:

kierując pod jego adresem słowa „I banish you” – niczym prorok przeklinający miasto grzechu (jak odnotowuje Cavell (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 159), w tradycji chrześcijańskiej Rzym kojarzony był z Babilonem). I wreszcie, po raz trzeci, w sposób najbardziej interesujący dla nas w tym kontekście, motyw Jezusa ponownie tylko zasugerowany zostaje przez Szekspira (a w każdym razie tak zdaje się to odczytywać Cavell), w scenie, w której Koriolan, niczym zasiadający na swym tronie w Dniu Sądu Chrystus z Apokalipsy przybywający osądzić ludzkość, w tym wypadku Rzym, odrzuca prośbę Meneniusza, który przybywa do obozu Wolsków z misją odwiedzenia Koriolana od planu spłądrowania wiecznego miasta.

Mowa Koriolana [przywołana powyżej i rozpoczynająca się inwokacją *O mother, mother*– uwaga moja M.F.] wyraża jego pełne udręki poczucie, że jego matka tak naprawdę nie wie, kim on jest – oraz pełne udręki błaganie, by [w niego] uwierzyła. W jego własnej fantazji jest ona tym, kto ograbił go z niebios, pozbawił możliwości zajęcia miejsca u boku ojca. Jest ona tym, kto w Koriolana nie uwierzył, jeśli bowiem *ona* nie wierzy, że Koriolan jest bogiem, to Koriolan zapewne nim nie jest, i z pewnością nie może zostać wypełniony scenariusz chrześcijański, w którym wiara matki jest elementem kluczowym. Gdyby to jego ojciec poświęcił Koriolana, by ocalić miasto, wówczas Koriolan mógłby stać się bogiem. Jeśli jednak tym, kto składa go w ofierze, jest jego matka, oznacza to, że Koriolan bóstwem nie jest. Zarówno logika sytuacji, jak i jej aspekt psychologiczny są tego rodzaju, że Koriolan nie może sam siebie złożyć w ofierze. Może stać się źródłem pokarmu duchowego, nie może jednak sam stać się pokarmem: na przykład powiedzieć, że jego ciało jest chlebem. Jego ofiara nie jest ofiarą odkupieńczą, dlatego jego tragedia polega na tym, że nie jest on w stanie wznieść się do poziomu tragizmu. Umiera w miejscu niemającym związku z poniesioną ofiarą, przeszyty wieloma mieczami, ginąc z rąk ludzi, dla których nie stanie się szczególnego rodzaju pokarmem. Innymi słowy, jest to zbyt wczesny etap w historii Rzymu na dokonanie ofiary, do której Koriolan aspiruje i przed którą się wzdraga⁴⁵⁴.

Śmierć Koriolana pozwala na ocalenie Rzymu, ponadto jest ona czymś nieuchronnym, koniecznym. Prowadząc Wolsków na Rzym, by w ostatniej chwili odwołać wyprawę wojenną, Koriolan podpisuje na siebie wyrok śmierci, a tym samym ponosi ofiarę z życia na ołtarzu wartości wspólnoty (ocalenie Rzymu jako symbolicznej matki). A jednak mimo takiej ofiary Koriolan nie może złożyć siebie w ofierze, nie staje się ofiarnikiem, wybawcą Rzymu w sensie, w jakim Jezus jest zbawcą dla wspólnoty chrześcijan. I dzieje się tak również – a może przede wszystkim – dlatego, że śmierć Koriolana, co również odróżnia go od Jezusa, nie staje się załącznikiem, początkiem nowego życia, a tym samym nie prowadzi do odrodzenia wspólnoty, mimo że umożliwia jej ocalenie.

W tym miejscu w interpretacji Cavella ponownie dochodzi do głosu kluczowy i łączący ze sobą pozostałe wątki motyw kanibalizmu: w tekście „Koriolana”, jak widzieliśmy, powraca motyw, jakim jest zrównanie, wzajemne utożsamienie słów i pokarmu. To słowa w istocie stają się pokarmem, funkcjonując w obiegu materii jako symboliczny substrat obiegu materii organicznej.

Choć jednak, jak pisze Cavell w przywoływanym cytacie, Koriolan może stać się dostarczycielem pokarmu, to jednak nie może on stać się samym tym pokarmem – nie może powiedzieć, jak czyni to Chrystus, „ja jestem chlebem żywym”.

⁴⁵⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 161.

Innymi słowy, jego ofiara – śmierć poniesiona po to, by ocalić Rzym – nie może zyskać statusu śmierci odkupieńczej w sensie Chrystusowym. Nie posiada bowiem wymiaru źródła życia, choć w istocie prowadzi do ocalenia Rzymu – nawet jeśli jest tak w tym tylko sensie, że Koriolan przestaje Rzymowi zagrażać:

Od pierwszych wersów sztuki Koriolan postrzegany jest jako główny wróg ludu, w szczególności jako jeden z tych, którzy w pierwszej kolejności skąpią plebejuszom pożywienia, zaś jego otwierająca sztukę mowa, jaką do nich kieruje, po tym jak już da w niej wyraz obrzydzeniu, jaki plebejusze w nim budzą, ma na celu podkreślenie, że Koriolan nie zamierza się z nimi dzielić „dobrym słowem” (...) Natrafiamy w tekście na jeszcze inne sugestie świadczące o utożsamieniu w tekście sztuki słów z pokarmem (na przykład w postaci znanej idei, że zrozumienie to swego rodzaju przetrawienie [czegoś]), jednak w świetle moich wcześniejszych sugestii wspomniane utożsamienie w zupełności wystarczy jako aluzja do wielkiej postaci, dla której słowa są pokarmem. Słowe uczynione ciałem, które jest żywym chlebem⁴⁵⁵.

Mielibyśmy tu zatem do czynienia z dwoma formami kanibalizmu: życiodajną (ciało bóstwa spełniające rolę pokarmu, którego spożywanie i w którym partycypowanie umożliwia członkom wspólnoty umacnianie wzajemnych więzi) oraz z bardziej problematycznym w swej wymowie zarysowanym na początku tego rozdziału kanibalizmem jako metaforą systemu społecznego i stosunków międzyludzkich, nasuwających obraz wzajemnego pożerania się jego uczestników.

Prefiguracją tego drugiego kanibalizmu byłaby pierwsza scena dramatu, wspomniana na wstępie niniejszych uwag metafora brzucha, najważniejszego elementu systemu trawiennego, odpowiedzialnego za dystrybucję przyswajanych przez organizm pokarmów. Również śmierć Koriolana wpisywałaby się w to drugie ujęcie kanibalizmu i byłaby pozbawiona rysu odkupieńczego. Bo chociaż Koriolan usiłuje transcendować, przekroczyć ludzką kondycję – ponosi symboliczną klęskę.

Mówiąc jeszcze inaczej, zasadniczym powodem niemożności wzniesienia się Koriolana w ostatniej scenie dramatu do roli symbolu religijnego, byłby jego stosunek do słów, do ludzkiej mowy jako źródła duchowego pokarmu – a zatem jego postawa sceptyka⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 163.

⁴⁵⁶ Ku takiej interpretacji skłaniałby się również, jak można sądzić, Rabkin, który zauważa, że tragizm *Koriolana* wynika częściowo z nieobecności wymiaru transcendencji w świecie ukazany w tym dramacie Szekspira (N. Rabkin, *Coriolanus: The Tragedy of Politics*, „Shakespeare Quarterly”, Vol. 17, no 3, Summer, 1966, s. 229).

Koriolan nie może o sobie powiedzieć, że jest „chlebem żywym” czy „pokarmem żywym”, gdyż słowa, komunikacja międzyludzka jako taka – jak już widzieliśmy – budzi jego odrazę, napawa go wstrętem, wywołuje w nim obrzydzenie. Dlatego jakakolwiek forma uczestnictwa w międzyludzkiej komunii z udziałem słów jako duchowego pokarmu pozostaje dla Koriolana niedostępna. Jako wróg ludu, nieprzyjaciel plebejuszy, nie ma on dla nich, jak pisze Cavell w zacytowanym fragmencie, „dobrego słowa”, którego mógłby im udzielić. I właśnie to stanowi najostrejszy kontrast między nim a Jezusem.

Ofiara, jak stwierdza Cavell, w szczególności ofiara odkupieńcza, ma na celu scementowanie i umocnienie wspólnoty. W tym zaś przypadku jest ona ofiarą niedopełnioną, jakby niedo-ofiarą. Rzecz w tym, że kluczowym elementem takiej ofiary jest wspólnota jej uczestników pojęta jako partycypatorzy we wspólnym ciełe ofiarowanego – czy będzie to mający moc odkupicielską „baranek boży, który gładzi grzechy świata”, czy jakaś inna postać o znaczeniu symbolicznym⁴⁵⁷. Jednak w przypadku Koriolana jest inaczej. Tym, co nas uderza w opisywanym przypadku, jest to, że zostajemy uwikłani w kręgu wzajemnego współuczestnictwa w zgoła innym procesie.

Motywytem przewodnim *Koriolana* jest bowiem, przypomnijmy, nie tyle komunია wspólnoty, ile raczej wzajemne wchłanianie się i pożeranie Innego, aby samemu nie zostać przez niego wchłoniętym. Koriolan „spits out”, jak pisze Cavell, „wypluwa z siebie” słowa – zamiast je przyjmować i się nimi karmić. To co czyni Koriolan jest swoistym odwróceniem, swoistą parodią wspólnotowej komunii, polegającej na traktowaniu słów jako pokarmu i na karmieniu się nimi. W tym też sensie kanibalizm jest parodią wspólnotowej komunii słów⁴⁵⁸.

Żywione przez Koriolana pragnienie przekroczenia ludzkiej wspólnoty skazane jest na niepowodzenie właśnie dlatego, że oznacza sceptyczne wykroczenie przeciw kondycji ludzkiej z całą jej ograniczonością, przygodnością. Jesteśmy bowiem nieuchronnie uwikłanymi w język jako formę życia i w językowy charakter ludzkiego doświadczenia: owej Cavellowskiej „zwyczajności”, danej nam w języku i poprzez język codziennego doświadczenia.

Dlatego też, jak powiada Cavell, *Koriolan* nie jest sztuką traktującą o polityce jako takiej, będącej przedmiotem traktatów politycznych, mówiących o technikach przejmowania czy sprawowania władzy: tragedia ta traktuje o problemie formowania się, tworzenia,

⁴⁵⁷ R. Girard, *Koziół ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

⁴⁵⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 173.

kształtowania polityczności, owej subtelnej materii, z jakiej utkane jest życie społeczne, a której osnowę stanowią słowa, język – i nasze w nim uczestnictwo.

Sztuka ta, jak powiada Cavell, zdaje się ujmować właśnie ów proces powstawania, formowania się tak szeroko rozumianej wspólnoty politycznej – jako uczestniczenie we wspólnocie z Innym, z którym rozmowa są najoczywistszym, najbardziej namacalnym przejawem⁴⁵⁹. Stąd też doniosłość dzielenia wspólnego języka jako kwintesencji tego co ludzkie.

Tak odczytany Szekspir zdaje się upatrywać zdolność do kreacji wspólnoty ludzkiej – w naszej zdolności przewyciężenia kanibalistycznego narcyzmu języka, a więc owej wsobności, której ofiarą pada Koriolan i której symbolem czy figurą jest wzajemne pochłanianie się uczestników mowy (komunikacji) pojmowanej jako suma aktów kanibalizmu, poza które nie da się wykroczyć. Takiej wizji, takiej diagnozie narcyzmu, jakiego ofiarą pada protagonista dramatu, przeciwstawia Cavell zdolność uczestniczenia w języku rozumianą jako jedyna dostępna istocie ludzkiej forma transcendencji, jaką jest wykraczanie ku Innemu w akcie komunikacji, dzielenia z nim języka w tymże akcie, umożliwiającym specyficzną komunię z Innym. Tylko tak możemy przekroczyć siebie, wyjść poza solipsystyczne ego i nasze w nim uwięzienie. Tylko w ten sposób możliwe jest, zdaje się mówić odczytywany przez Cavella Szekspir, samo-przekroczenie. Tak więc w najgłębszym sensie człowiek jawi się istotą na wskroś społeczną, a sama istota człowieczeństwa zdaje się osiągalna jedynie w wymiarze społecznym, którego język jest fundamentalnym, najważniejszym wymiarem.

Dlatego też źródło (niedo)tragiczności Koriolana zdaje się tkwić w tym, że jest on w stanie postrzegać partycypację w języku poszczególnych jego uczestników wyłącznie jako pewną formę wzajemnego pożerania, wchłaniania jednych przez drugich – a więc niejako na sposób perwersyjny jako akty kanibalizmu: dokonywane przez sceptyka wchłanianie Innego, czy też wzajemne wchłanianie się poszczególnych uczestników aktów komunikacji.

I w tym sensie Cavellowską interpretację *Koriolana* można odczytywać jako tekst o uczestnictwie we wspólnocie ludzkiej w jej najbardziej namacalnym, społecznym wymiarze – tekst o tym, że owo uczestnictwo jest możliwe jako autentyczna partycypacja językowa i wykraczanie poprzez język ku Innemu, dzięki której ludzka wspólnota może się umacniać i

⁴⁵⁹ Podobnie zdawali się to widzieć najwybitniejsi przedstawiciele tradycji klasycznej: Platon i Arystoteles, definiujący (jak wiadomo) człowieka jako *dzoön logon echon*, zwierzę dysponujące logosem, a więc i (przede wszystkim) zdolne do rozmowy, konwersacji.

wzrastać. Ten kto to kwestionuje, jak czyni to Koriolan, sytuuje się poza obrębem owej wspólnoty w akcie radykalnego Avoidance – Uniku, tym samym skazuje się na nieuchronną śmierć, i to zarówno w wymiarze symbolicznym, jak i tym całkiem dosłownym.

10. Czy *Koriolan* jest tragedią?

W kontekście powyższych rozważań, z zasygnalizowaną na wstępie sugestią Cavella, że *Koriolan* jest nie w pełni tragedią, a jego protagonista nie do końca osiąga status bohatera tragicznego, można byłoby się zatem zgodzić przy założeniu, że tragiczność zdefiniowalibyśmy tutaj jako zdolność dokonania takiej odkupieńczej samoofiary, z czym wszakże nie mamy do czynienia w przypadku protagonisty tego dramatu. Można by się jednak zastanowić, czy właśnie ta okoliczność sama przez się nie stanowi jakiejś formy tragiczności. Innymi słowy, można postawić pytanie, czy właśnie dlatego Koriolan nie staje się postacią tragiczną, że nie może dokonać takiej ofiary⁴⁶⁰. Aby rozstrzygnąć tę kwestię, należałoby podjąć ponadto namysł nad definicją tragizmu, zasadniczo niekonkluzywną z uwagi na wielość możliwych koncepcji tragizmu i tragiczności, nie mieszcząc się w ramach niniejszych uwag.

Niezależnie od wszystkiego, można jak sądzę zgodzić się z Cavellem, że *Koriolan* jest pewnym osobliwym ujęciem problemu sceptycyzmu w kluczowej dla Cavella wersji, a mianowicie sceptycyzmu co do istnienia innych umysłów, przyjmującego postać narcyzmu, w czym Cavellowska analiza tego tekstu wpisywałaby się w linię interpretacyjną jego odczytań innych, wcześniej omówionych Szekspirowskich tragedii.

Zarazem w przypadku Koriolana intuicje narcystyczne, jak można zgodzić się z Cavellem, w odróżnieniu od sytuacji problemowych zarysowanych w innych tragediach omówionych wcześniej, tym razem same narzucają się naszej uwadze jako dość oczywiste. Można zaryzykować tezę, że Koriolan jest niemal podręcznikową ilustracją osobowości narcystycznej, na której najpełniejszą analizę natrafiamy w pismach Freuda, nawet jeśli sam

⁴⁶⁰ Można by uznać, że jest wręcz przeciwnie. Jak zauważa Stoller, „*Koriolan* może nam dostarczyć klucza do częściowego zrozumienia tragiczności jako takiej, w klasycznym bowiem ujęciu tragizm wynika z pewnego defektu charakteru bohatera tragicznego, przesądzając o jego tragicznym końcu” (R.J. Stoller, *Shakespearean Tragedy...*, s. 273).

Freud, choć Szekspir był dla niego ewidentnym źródłem inspiracji, nie wspomina o *Koriolanie* w żadnym ze swoich tekstów⁴⁶¹.

11. Konkluzja

Mimo częściowej sprowadzalności interpretacji Cavella do wcześniejszych interpretacji psychoanalitycznych w jego ujęciu wyakcentowane zostają pewne istotne nowe wątki obecne w Szekspirowskim tekście. Należy tu wspomnieć przede wszystkim o stanowiącym istotne novum Cavellovskim ujęciu zagadnienia mowy i języka z perspektywy sceptyka. Innym ważnym nowym elementem interpretacyjnym jest Cavellovskie odczytanie wątku nieudanej próby osiągnięcia autarkiczności i nadludźkości, jaką podejmuje Koriolan, niesprowadzające się do dotychczasowych ujęć tego problemu – czy to socjologicznych, politycznych (Marshall, Rabkin) czy nawet psychoanalitycznych, a więc jak się wydaje najciekawszych i najbardziej przenikliwych. A wreszcie na uwagę zasługuje motyw nieudanej misji ofiarniczej, odkupieńczej – ze szczególnym uwzględnieniem Cavellovskiej kategorii Monstrosity (Monstrualności/ Potworności) – pojawiającej się również odniesieniu do napisanego przez Szekspira mniej więcej w tym samym czasie co *Koriolan* tekstu *Makbeta*⁴⁶². Dzięki tym niewątpliwie oryginalnym rysom interpretacyjnym – podporządkowanym naczelnej koncepcji analitycznej, jaką jest potraktowanie protagonisty *Koriolana* jako przedstawiciela narcystycznego sceptycyzmu – ujęcie Cavella pozwala na wykroczenie poza wspomniane nurty interpretacyjne, na ich dopełnienie, stanowiąc przyczynek do interesującego z nimi dialogu.

⁴⁶¹ Por. N. Holland, "Freud on Shakespeare"... Por. też Chin-jung Chiu, "Freud on Shakespeare: An Approach to Psychopathic Characters" w: *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences* 5:1 (April 2012), 33–56.

⁴⁶² Nawet jeśli traktujący o tym dramacie esej Cavella nie do końca mieści się w optyce narcystycznego sceptycyzmu, dlatego jest on dla mnie w niniejszej pracy tylko marginalnym punktem odniesienia.

Rozdział IX

Leontes, czyli pragnienie nicości. Cavella odczytanie *Opowieści zimowej*.

1. Uwagi wstępne

W ujęciu Cavella, zaprezentowanym w jego eseju „Recounting Gains, Showing Losses”, sceptycyzm protagonisty *Opowieści zimowej*, władcy Sycylii Leontesa, podszyty jest pragnieniem nieistnienia⁴⁶³. W dramacie Szekspira natrafiamy zdaniem Cavella na żywione przez Leontesa silne pragnienie nicości, zarysowane na tle analizowanej przez tego autora problematyki długu ontologicznego⁴⁶⁴. Oba te wątki ujęte łącznie dają szerszy ogłód problematyki sceptycyzmu, brzemienności, i pragnienia nicości, przynależnej do Cavellowskiej problematyki sceptycyzmu.

Płynące z zazdrości odrzucenie Hermiony przez Leontesa analizuje Cavell w podobny sposób, w jaki interpretuje odrzucenie Desdemony przez Otella: jako wyraz postawy sceptyka. Jednak w przypadku Leontesa jego zazdrość, czy motywowane zazdrością wątpliwości dotyczące własnego ojcostwa koncentrują się na Hermionie niejako za pośrednictwem ich syna, Mamiliusza – Leontesa wątpliwości dotyczące wierności Hermiony przybierają formę wątpliwości odnośnie do tego, czy na pewno jest on ojcem Mamiliusza. Jednak za wątpliwością tą kryje się głębszy lęk, związany z ambiwalentnym stosunkiem Leontesa do nicości.

W Cavellowskiej analizie Szekspirowskiego tekstu, zamieszczona w eseju „Counting and Recounting”, można wyodrębnić dwie części. W części pierwszej amerykański autor zajmuje się odczytaniem narcystycznego sceptycyzmu Leontesa, część druga traktuje o próbie przekroczenia, przewyciężenia sceptycyzmu, jakiej można się dopatrzeć w Aktach IV i V *Opowieści zimowej*. Jednak zagadnienie to jest na tyle problematyczne, że domaga się osobnej analizy, dlatego w niniejszym rozdziale będzie mnie interesowała wyłącznie pierwsza część rozważań Cavella oraz powiązane z nią pierwsze trzy akty *Opowieści zimowej*, a więc analiza narcystycznego sceptycyzmu Leontesa. Część druga Cavellowskiej interpretacji,

⁴⁶³ S. Cavell, „Recounting Gains, Showing Losses. Reading The Winter's Tale”, w: tegoż, *Disowning Knowledge...*

⁴⁶⁴ Por. J. Adelman, „Masculine Authority and the Maternal Body. The Return to Origins in the Romances” w: tejże, *Suffocating Mothers...*

próba przezwyciężenia sceptycyzmu będzie przedmiotem moich rozważań w rozdziale następnym, w którym analizuję problem możliwości przezwyciężenia sceptycyzmu w Cavellowskim odczycie tekstu Szekspira – w kontekście Cavellowskiej filozofii teatru.

Zarys fabuły Aktów I-III *Opowieści zimowej*

Król Czech Poliksenes bawi z wizytą na dworze swego przyjaciela z dzieciństwa, władcy Sycylii Leontesa i jego królewskiej małżonki Hermiony. Po dziewięciu miesiącach pobytu na ich dworze postanawia wrócić do domu. Leontes prosi go, by tego nie czynił, jednak Poliksenes upiera się przy swojej decyzji. Gdy jednak do jego prośby przyłącza się brzemienna Hermiona, Poliksenes ustępuje, co natychmiast rodzi w Leontesie podejrzenie, że oboje dopuścili się zdrady. Poliksenes umacnia się w podejrzliwości, która staje się jego obsesją, ostatecznie nakazując wiernemu słudze, Kamillowi, otruć Poliksenesa. Ten zamiast wykonać rozkaz ostrzega Poliksenesa i razem uchodzą z Sycylii, pozostawiając na pastwę gniewu Leontesa Hermionę i jej ukochanego syna, Mamiliusza.

Leontes, mimo że nie ma żadnych dowodów mogących świadczyć o jej zdradzie, wtrąca Hermionę do lochu, gdzie wydaje ona na świat córkę, Perdite. Wówczas Leontes wysyła do Delf posłańców, by zasięgnęli rady tamtejszej wyroczni, czy jego podejrzenia są uzasadnione. W międzyczasie przyjaciółka Hermiony, Paulina zabiera do siebie nowo narodzone dziecko, usiłując wyperswadować Leontesowi jego nedorzeczne oskarżenia i przekonać go, by uwolnił niesłusznie uwięzioną Hermionę. Nie udaje jej się jednak osiągnąć tego celu i tylko wywołuje wściekłość Leontesa, który zaczyna grozić Paulinie i mężowi Pauliny, Antigonousowi, nakazując mu pozbyć się niemowlęcia. Osłabiona porodem Hermiona zostaje postawiona przed sądem, a wówczas powracający właśnie od wyroczni delfickiej posłaniec ostatecznie udowadnia jej niewinność. Niebawem dowiadujemy się również, że na wieść o uwięzieniu matki, Mamiliusz umiera z rozpacz. Hermiona zupełnie się załamuje i znika ze sceny, wyprowadzana przez Paulinę, która wkrótce powraca z wieścią o jej śmierci. Do Leontesa zaczyna docierać skala zła, jakiego się dopuścił.

Tymczasem Antigonous ma sen, w którym Hermiona nakazuje mu porzucić nowo narodzoną na jednym z czeskich wybrzeży. I tak też Antigonous czyni, po czym pada ofiarą niedźwiedzia, który go zabija i pożera. Porzucone dziecko zostaje znalezione przez pasterza, który zabiera je ze sobą do domu.

2. Problem zazdrości. Leontes i lęk przed ojcostwem

Wyjściowe pytanie sformułowane przez Cavella w jego eseju brzmi następująco: Dlaczego Leontes w ogóle powziął wątpliwości co do swojego ojcostwa?

Cavell diagnozuje problem Leontesa, nazywając go problemem „odwróconego Freuda”. Nie jest to mianowicie kompleks syna na punkcie ojca, lecz przeciwnie, kompleks ojca na punkcie syna. Odwrócony freudyzm postawy Leontesa przejawiać miałyby się według Cavella w tym, że najwyraźniej nie mając podstaw dla swych podejrzeń wobec Hermiony, Leontes ucieka w podejrzliwość, obawiając się, że nie podoła ojcostwu. To interesujące ujęcie Cavella współbrzmi z interpretacją Adelman, wedle której wrogi stosunek Leontesa wobec ciąży własnej żony to w istocie manifestacja jego zazdrości o kluczową rolę odgrywaną przez nią w akcie prokreacji, jaką jest poród.

Przy takim odczytaniu w dziwnym zachowaniu Leontesa dochodziłby do głosu jego specyficzny punkt widzenia wyrażający się w aspirowaniu do niepodzielnej roli „twórcy” Mamiliusza, własnego syna, i jedyne go uczestnika procesu prokreacji. Koresponduje to z dziwnymi określeniami Leontesa, który nazywa Mamiliusza swoim „collop” [„cielesną częścią”], swoim przedłużeniem czy reduplikacją, jakby zakładał on milcząco, że syn powinien być klonem ojca, kawałkiem jego ciała, powstałym bez udziału osób trzecich.

Przywodzi to na myśl formułę „to be Author of oneself”, pojawiającą się w *Koriolanie*, którego protagonista również postuluje wyeliminowanie kobiety w akcie prokreacji: tytułowy bohater, obierając dla siebie bitewny przydomek Koriolana dokonuje symbolicznego aktu narodzin, powtórnego przyjścia na świat, również bez udziału kobiety.

Give me the boy: I am glad you did not nurse him:
Though he does bear some signs of me, yet you
Have too much blood in him.

[Daj mi chłopca,
Na szczęście to nie ty go wykarmiłaś,
Z rysów wziął coś tam po mnie, lecz ma w żyłach
Zbyt wiele twojej krwi]⁴⁶⁵.

(Akt II, sc. 1)

⁴⁶⁵ Wszystkie polskie cytaty z *Opowieści zimowej* pochodzą z wydania: W. Shakespeare, *Opowieść zimowa*, przeł. P. Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Warszawa 2015.

Zdumiewające w przytoczonych słowach Leontesa jest to, że jego niepokój budzi nie tyle domniemane podobieństwo Mamiliusza do Poliksenesa, lecz jego podobieństwo do Hermiony.

W takim ujęciu „podobieństwa do” wszelkie oznaki odmienności czy niepodobieństwa Mamiliusza są przez Leontesa odczytywane nie tyle jako dowody, iż nie jest on biologicznym synem Leontesa, ile raczej stanowią dla tego ostatniego przejaw niemiłe widzianej przezeń roli matki w procesie prokreacji potomka. Skoro bowiem Mamiliusz jest również jej synem, oznacza to, że nie jest on do końca – czyli w pełni – synem Leontesa. Stąd też wyraźna u Leontesa od samego początku akcji scenicznej skłonność do pełnej, wolnej od jakichkolwiek niuansów identyfikacji z synem – lub też do zupełnego odrzucenia takiej identyfikacji.

Innymi słowy, Leontes zdaje się zakładać, że albo Mamiliusz jest z nim identyczny, tożsamy, albo też wcale nie jest jego synem. Taką postawę z pewnością można odczytywać jako pewną formę psychozy, szaleństwa. Adelman pisze w tym kontekście o tęsknocie partenogenezy, jak gdyby męskiej odmiany dzieworódstwa, wydania na świat potomka w akcie jakiegoś dziwnego powielenia samego siebie⁴⁶⁶.

Jak zauważa Cavell, widząc Mamiliusza u boku matki⁴⁶⁷, Leontes wzdraga się, jakby ujrzał samego siebie, natychmiast też przystępuje do odebrania Hermionie Mamiliusza. Fakt, iż Leontes lęka się on własnej roli ojca, sprawia, że jego zazdrość o Poliksenesa wydaje się Cavellowi czymś podejrzanym i wątpliwym, gdyż najwyraźniej to nie o Poliksenesa jest Leontes zazdrosny, lecz o Hermionę! Innymi słowy, zazdrość o Poliksenesa nie byłaby więc czymś pierwotnym, lecz wtórnym, będąc jakąś formą racjonalizacji o wiele bardziej dziwnego uczucia, jakiego doświadcza Leontes w kontekście swojego stosunku do syna.

Zasadniczym źródłem zazdrości Leontesa jest więc według Cavella „wyparcie się własnego dziecka (...), zazdrość o przyjaciela jest zaś czymś wtórnym (...) Co jeszcze bardziej niezwykle, zazdrość ta znika z chwilą, gdy Leontes dowiaduje się, że Mamiliusz nie żyje”⁴⁶⁸. Jak jednak należy to rozumieć? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przywołajmy kluczowy dla takiego odczytania fragment dramatu:

⁴⁶⁶ J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 233.

⁴⁶⁷ Por. scena II, i, 25–40, przywołana poniżej w tekście.

⁴⁶⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 297.

Hermiona: What wisdom stirs amongst you?—Come, sir, now
I am for you again. Pray you sit by us,
And tell 's a tale.

Mammilius: Merry or sad shall 't be?

H: As merry as you will.

M: A sad tale's best for winter. I have one
Of sprites and goblins.

H. Let's have that, good sir.
Come on, sit down. Come on, and do your best
To fright me with your sprites. You're powerful at it.

M: There was a man—
Nay, come sit down, then on.
Dwelt by a churchyard. I will tell it softly,
Yond crickets shall not hear it.

H: Come on then, and give 't me in mine ear⁴⁶⁹.

[Hermiona: Co to za pogaduszki? Chodź, mój panie.
Znów jestem twoja. Proszę, siądź tu przy nas,
Opowiedz bajkę.

Mamiliusz: Wesołą czy smutną?

Hermiona: Jak najweselszą.

Mamiliusz: Na zimę smutna najlepsza. Znam taką
O skrzatach i chochlikach.

Hermiona: Niech tak będzie.

Siadaj, zaczynaj – okaż, co potrafisz!

Napędź mi stracha swoimi duchami.

Mamilusz: Był sobie raz...

⁴⁶⁹ W. Shakespeare, *Winter's Tale*, (I, ii, 25–40), Folger Library. Zarazem owa „tale best for winter”, opowieść zimowa, czasu zimy, którą Mammiliusz szepcze do ucha matce, byłaby – jak się wydaje – czymś w rodzaju autotematycznego odniesienia do *Opowieści zimowej*, szkatułkową opowieścią w opowieści, jednym z wielu autotematycznych odniesień Szekspirowskiego tekstu, przypominającym wyreżyserowaną przez Hamleta sztukę w tekście *Hamleta*.

Hermiona: Nie, najpierw siądź – i zacznij.
Mamiliusz: Żył na cmentarzu (...) Będę mówić cicho,
Bo te szarańcze podsłuchują.
Hermiona: możesz
Nawet mi szeptać do ucha]

(Akt II, sc. 1)

Jak zauważa Cavell, ciąża Hermiony

sama w sobie jest przyczyną wzmożonego poczucia własnej seksualności [heightened erotic feeling] (...) Scena z chłopcem szepczącym [Hermionie na ucho] opowieść z pewnością ma wywołać zazdrość [w Leontesie] podobnie jak wcześniejsza scena z udziałem Hermiony i Poliksenesa, której scena obecna jest powtórzeniem, a w każdym razie takie wrażenie odnosi Leontes. Dlatego też śmierć syna wydaje się być po myśli Leontesa⁴⁷⁰.

A zatem mielibyśmy tutaj do czynienia z umysłem prawdziwie perwersyjnym, który przewrotnie wpisuje w relację matki i syna – będących jego własną żoną i jego własnym synem – relację pary kochanków. Nieprzypadkiem mówi się tutaj o szeptach („I will tell it softly/ Yond crickets shall not hear it”), dziwnych, podejrzanych szeptach, które wymieniają ze sobą Hermiona i Mamiliusz, wchodzący w jakąś szczególną, niestandardową, niekonwencjonalną rolę, niekoniecznie nacechowaną erotyzmem, ale z pewnością pełną osobliwej intymności. I to właśnie wzbudza zazdrość Leontesa.

W umyśle Leontesa Mamiliusz staje się zatem kimś w rodzaju kochanka – a z pewnością powiernika – w tym sensie, że dzieli z Hermioną szczególny rodzaj bliskości, w przekonaniu Leontesa właściwy właśnie kochankom.

Dlatego śmierć Mamiliusza jest dla Leontesa, jak zauważa Cavell, czymś w rodzaju zastępczego uśmiercenia domniemanego kochanka, który zbiegł, a w każdym razie stał się niedostępny zemście Leontesa – warto zauważyć, że wyjazd Poliksenesa w tym akurat momencie sztuki, gdy dowiaduje się on o gniewie władcy Sycylii, jest kolejną osobliwością *Opowieści*, poszerzającą pole domysłów i niedopowiedzeń.

Na widok Mamiliusza u boku matki Leontes natychmiast ich rozłącza. Domniemana zdrada Hermiony jest dla Leontesa źródłem trucizny na dnie kielicha, której uosobieniem jest pająk:

⁴⁷⁰S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 196.

There may be in the cup
A spider steep'd, and one may drink, depart,
And yet partake no venom (for his knowledge
Is not infected); but if one present
Th'abhor'd ingredient to his eye, make known
How he hath drunk, he cracks his gorge, his sides,
With violent hefts. I have drunk, and seen the spider.

[Masz w sym kielichu
Pajaka – pijesz i odchodzisz zdrowy,
Boś go nie widział; twojego umysłu
Jadem nie zatrzał. Lecz niech ci pokażą,
Jaką wypieś stamtąd obrzydliwość –
A wnet wymioty rozsadzają ci trzewia.
Wiem, co wypieł, widziałem pajaka.

(Akt II, sc. 1)

"I have drunk, and seen the spider"; "I am glad you did not nurse him": te dwa stwierdzenia rozdziela przestrzeń zaledwie jedenastu wersów, jak pisze Cavell, znamienne jest też to, że są one dla siebie wzajemnym komentarzem i wzmocnieniem. W efekcie ciało Hermiony jako matki Mamiliusza zostaje tutaj utożsamione z pajakiem, źródłem trucizny na dnie pucharu z przywołanego fragmentu: to wyobraźnia Leontesa podsuwa mu obraz pajaka jako matki troszczącej się o potomka. Zaś gwałtowne spazmy, jakich doświadcza na widok pajaka ukrytego na dnie pucharu, można by uznać za literacki ekwiwalent wspomnianego pragnienia wywłaszczenia Hermiony z jej macierzyństwa⁴⁷¹.

Psychoza Leontesa stanowi modelową ilustrację, będącej przedmiotem Szekspirowskiej tragedii, traumy męskości polegającej na poczuciu zbrukania matczynego łona, w którym wszystko bierze początek⁴⁷². W rezultacie brzemiennie ciało Hermiony sprawia, że wraca on do punktu wyjścia – za sprawą identyfikacji z Mamiliuszem na powrót stając się dzieckiem i również w tym sensie okazując się nieprzygotowanym do roli ojca.

⁴⁷¹ Pajak to renesansowy obraz kobiety, o czym nieco dalej w tekście. Por. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 70.

⁴⁷² Por. przywoływane wcześniej w tekście fragment z Otella i Hamleta, w których protagoniści tych tragedii dają wyraz wstrętowi, jakim napawa ich prokreacja.

Podobnie ujmuje to Adelman, dla której identyfikacja z Mamiliuszem jest dowodem niedojrzałości Leontesa w głębszym sensie: dokonuje on bowiem powrotu do punktu wyjścia, jak gdyby przekreślając, unieważniając drogę, jaką przebył jako dorosły mężczyzna⁴⁷³. Jednocześnie zaś dokonuje się tu coś jeszcze bardziej niepokojącego: perwersyjna identyfikacja z płodem, który staje się dla Leontesa źródłem tyleż zagrożenia, co nowej tożsamości.

Jak pisze Adelman,

Cudzołożnik i płód dokonują jakby wspólnego wtargnięcia do matczynego łona, będącego zarazem brzuchem dziewczki, który "willst in and out the enemy, / With bag and baggage (1.2.205-6)

Jednym z tych bowiem, którzy naruszają cielesną integralność Leontesa, będzie płód właśnie – to on staje się w tym obrazie figurą wroga. W jednej ze swych dziwacznych i brutalnych wizji, będącej połączeniem wspomnianych obrazów, Leontes mówi: "Let her sport herself / With that she's big with" (II.1.60-61) – jakby ukazując nienarodzone dziecko w roli partnera igraszek erotycznych Hermiony. W ten sposób dokonuje się plastycznie zobrazowany, pełen erotyzmu jego powrót do łona matki⁴⁷⁴.

Przewrotna identyfikacja z płodem w łonie matki wyraża jeszcze inne pragnienie Leontesa: pragnienie uchronienia się – i tutaj pojawia się wątek nicości – przed autodestrukcją, której pokusę zdaje się odczuwać na myśl o zdradzie Hermiony.

3. Nicość po raz pierwszy

Motyw zdradzonego małżonka pojawia się tu jako element autoidentyfikacji Leontesa, pozwalający mu uchronić się od sceptycznego osunięcia w nicość, a więc autodestrukcji⁴⁷⁵. Autoidentyfikacja Leontesa jako zdradzanego męża służy mu jako pewnego rodzaju punkt oparcia, dzięki któremu nie popada on w pustkę sceptyka, w jaką osuwa się Otello. Jest ona niejako stałym gruntem Leontesa, służącym mu za punkt oparcia, dzięki czemu Leontesa nie

⁴⁷³ Por. słowa *Leara*, gdzie symbolicznie jak gdyby domyka on swój los tymi słowami: 'I am bound upon a wheel of fire' (IV, vii, 46–7).

⁴⁷⁴ Podobnym odczuciom daje wyraz – w całym tekście sztuki – protagonista *Hamleta*.

⁴⁷⁵ Por. ujęcie Cavella, podobną tezę stawiającego w odniesieniu do Otella, o czym już była mowa nieco wcześniej.

pochłania nicość, której zarazem zdaje się on pragnąć⁴⁷⁶. Po raz pierwszy pojawia się tu również motyw ambiwalentnej postawy Leontesa-sceptyka wobec nicości: wzbrania się on przed nią, a jednocześnie czuje wewnętrzne jej pragnienie. Szerzej będę o tym pisał nieco dalej w tekście. W tym miejscu zajmę się pierwszym aspektem ambiwalentnego pragnienia Leontesa, jakim jest lęk przed nicością.

W swej najbardziej prymarnej postaci kryzys Leontesa jest bowiem w gruncie rzeczy sceptycznym kryzysem wiary w realność świata: już sama możliwość, że Hermiona go zdradziła, jest dlań tożsama z utratą obiektu, z którym może się on identyfikować, na którym mógłby ufundować swoją tożsamość⁴⁷⁷. Poprzez owo zwątpienie Leontes niejako ponownie odkrywa – a podobnego odkrycia dokonuje wchodzące w świat dziecko – że świat zewnętrzny jest czymś odeń odrębnym i niepodlegającym jego woli. Wszystkie jego fantazje na temat zdrady, zbrukania przez kobietę, są odzwierciedleniem tego lęku: poprzez swoją utratę wiary w wierność Hermiony Leontes może zlokalizować źródło owego zbrukania jedynie w wymiarze kobiecości, którego symbolem jest wspomniany pająk na dnie pucharu, egzemplifikujący zarazem wrogi świat zewnętrzny, który zagraża jaźni. Jest to świat w pierwszej kolejności wyobrażany zawsze pod postacią brzemiennej ciała. Leontes odrzuca świat, przedstawiając go sobie w postaci rozpustnej kobiety i dokonując jego potępienia/odrzućenia, a tym samym anihilacji⁴⁷⁸.

Tak więc nawet jeśli za sprawą zdrady Hermiony Leontes z początku osuwa się w nicość, jaką jest poczucie porzucenia przez matkę, to owa domniemana zdrada paradoksalnie staje się dla Leontesa-sceptyka, podobnie jak było w przypadku Otella, punktem oparcia w obliczu jeszcze innej nicości: świat jest niczym, mówi on do Kamilla, *jeśli Hermiona nie jest niewierna*. Analogia z Otellem wydaje się nieprzypadkowa, wpisując się w podobną dynamikę postawy sceptyka, nawet jeśli prowadzi do przeciwnego skutku. Inaczej niż jest w przypadku Leontesa, pragnienie takiej pewności nie uchroniło bowiem Otella przed nicością, a wręcz przeciwnie: popchnęło go w jej objęcia⁴⁷⁹.

Paradoksalnie zatem, stojąc w obliczu groźby absolutnej utraty, Leontes czepia się swej fantazji o niewierności Hermiony, jakby to było coś, w czym może on znaleźć oparcie: lepsze

⁴⁷⁶ Po raz pierwszy pojawia się tu również motyw ambiwalentnej postawy Leontesa-sceptyka wobec nicości: wzbrania się on przed nią, a jednocześnie czuje wewnętrzne jej pragnienie, o czym nieco dalej.

⁴⁷⁷ Zob. J. Adelman, *Suffocating Mothers...*, s. 83.

⁴⁷⁸ Tamże.

⁴⁷⁹ Por. S. Cavell, *In Quest of the Ordinary...*, s. 138.

„cokolwiek” – jakakolwiek identyfikacja, nawet jeśli jest to (wymaginowana) cudza zdrada i wizja samego siebie jako zdradzonego męża – od nicości, w którą w przeciwnym razie nieuchronnie musi się rozpuścić cały świat sceptyka, jakim jest Leontes, a wcześniej był Otello. Uporczywie obstając przy własnej identyfikacji ze zdradzonym mężem i z zadzierzgniętą w ten sposób wspólnotą z innymi zdradzonymi mężami (1.2.190-200), odnajduje Leontes adekwatny kontekst dla własnych odczuć w takiej roli oraz dla własnej nowo zdefiniowanej w tym kontekście tożsamości. Dzięki wymaginowanej zdradzie Hermiony zyskuje zatem nowe oparcie w obliczu nicości:

If I mistake
In those foundations which I build upon,
The centre is not big enough to bear / A schoolboy's top" (II, 1.102-3)

[Jeśli zbłądziłem
I nie dość pewny grunt mam od nogami,
To ziemia trzaśnie, gdy zatańczy na niej
Bączek sztubaka]⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Z taką interpretacją, iż owa zdrada jest czymś wymaginowanym, a więc Nicością, tylko częściowo współbrzmieć by mógł monolog Leontesa wypowiedziany w innym miejscu:

Affection! thy intention stabs at the centre.
Thou dost make possible things not so held,
Communicat'st with dreams (how can this be?)
With what's unreal thou co-active art,
And fellow'st nothing. Then, 'tis very credent
Thou may co-join with something, and thou dost
(And that beyond commission), and I find it
(And that to the infection of my brains
And hard'ning of my brows).

[Może to jakiś szal, co w serce godzi,
W ciało obleka rzeczy niemożliwe,
I nasze sny podgląda – nie do wiary!
Z nieprawdą za pan brat i z niczym w zмовie,
Bo Nic wystarczy – choć jest większa gratka,
Coś! Gdy się Czegoś uchwyci, przekracza
Wszelkie granice, w oczy mnie tym kłuje,
W mózgu od tego zaraza, a czoło
Pączkuje]

4. Brzemienność, wiedza cielesna a geneza sceptycyzmu

Ale Leontesa lęk przed nicością ma jeszcze inne oblicze, które dochodzi do głosu w kontekście wątku wiedzy cielesnej i dialektyki wewnętrzność/zewnętrzność zaproponowanej przez przywoływanego we wcześniejszym rozdziale D. Hillmana.

(I, ii, 170-175)

Afekt, uczucie, tutaj namiętność, która jest ślepa, czyni niemożliwe możliwym, stowarzysza się ze snem, marzeniem, urojeniem [communicat' st with dreams], jednym słowem, stowarzysza się z nicością, z tym co nieistniejące [„fellowst nothing”]. Jednak metafora ta odsyła nas w dwóch przeciwstawnych kierunkach, gdyż nieco dalej Szekspir wypowiada myśl wręcz przeciwną powyższej, właśnie uwiarygodniając ten sam, irracjonalny, zdaloby się, afekt, gdy zauważa w tym samym wersie: „Then 'tis very cedent thou may co-join with something, and thou dost”. Innymi słowy, skoro afekt może łączyć się z fantazmatem, a więc z Niczym, to tym bardziej może się on łączyć z Czymś, z faktami, z rzeczywistością. „And I find it”, mówi Leontes, i takim też go znajduje – w rezultacie afekt, jako przeczucie, intuicja, wydaje się być tym razem wiarygodnym przewodnikiem w jego domysłach na temat niewierności Hermiony: ostatecznie obrazem wieńczącym tę rozbudowaną metaforę jest portret rogacza (hard'ning of my brows”), nawet jeśli brak tu konkluzyjnego rozstrzygnięcia, czy ów obraz jest rzeczywistością, czy tylko tworem wyobraźni Leontesa. Obie te możliwości zdają się jednakowo dopuszczalne w ramach logiki tego rozbudowanego obrazu. Odnośnie do Szekspirowskiej metaforyki (zwłaszcza tej o strukturze anafory) i jej dwoistej wymowy, odsyłającej nas w dwóch sprzecznych, wzajemnie się wykluczających kierunkach jednocześnie – warto przywołać w tym miejscu przenikliwe uwagi Žižka zamieszczone w cytowanej już pracy *Looking Awry*, gdzie autor ten znakomicie analizuje anafory występujące w Szekspirowskiej *Tragedii Ryszarda II*, zwłaszcza te pojawiające się w dialogu Bushy'ego i Królowej. Por. też R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości...*, s. 443–447, wpisujący sytuację wzajemnych więzi uczuciowych łączących Leontesa, Poliksenesa i Hermionę w logikę mimetycznego pragnienia. Jak pisze Girard, „przyjaciele z dzieciństwa ustawicznie imitują się nawzajem i domagają się imitowania: ich pragnienia nie mogą nie być ‘wspólnikiem czemuś’ [co-join with something]. Żaden przyjaciel z dzieciństwa, który się zakochuje, nie potrafi tolerować obojętności swojego przyjaciela wobec kochanej przez siebie kobiety. Stara się pobudzić pragnienie tego ostatniego najlepiej, jak potrafi, ale wówczas ostro go potępia za próbę pogwałcenia swojego większego prawa do posiadania tego przedmiotu” – zarzucając mu, że „Nie respektuje / Granic między twoim a moim” [s. 18; *fixes/ No bourn 'twixthis and mine*, I, ii, 133–134] – nawet jeśli owo pogwałcenie granic, transgresja, są tylko tworem wyobraźni (tamże, s. 446–447). Również i Cavell, jak już widzieliśmy, uważa zazdrość Leontesa o Hermionę za wtórną, jednak nie w sensie Girarda: wtórność pragnienia Leontesa w ujęciu Cavella polegałaby tutaj na czymś odmiennym niż twierdzi Girard, według którego opiera się ona na mechanizmie mimesis (S. Cavell, *Disowning Knowledge*, s. 195).

Z pewnością można stwierdzić, zauważa Hillman, że w pierwszej połowie dramatu Leontes raz po raz odwołuje się do zagrożeń związanych z otwarciem/otwartością ciała/cielesności na wtargnięcie Innego⁴⁸¹. Skoro 'To mingle friendship far, is mingling bloods' (1. 109) – a więc wszelkiego rodzaju „afekt” może oznaczać taką właśnie otwartość, to trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek relację emocjonalną, która by nie implikowała jakiejś formy materialnego/fizycznego przenikania się dwóch cielesności. Idea zaraźliwości/zarażenia jakimś bakcylem [contagion] jest wszechobecna w początkowych scenach *Opowieści*. Słowo „zarazić” [infect] i jego pochodne pojawiają się tutaj raz po raz. Wszystko, co przekracza granice oddzielające „ja” od „nie-ja”, jest fałszem:

„[_ _ _] as wind, as waters; false / As dice are to be wish'd by one that fixes / No bourn twixt his and mine'

[jak wiatr, jak woda, jak lis farbowany/jak trefe kości, gdy szuler rozbełta/Twoje i moje (...)]

(Akt I, sc 2)

W odczuciu Leontesa już sama nieobecność granicy, rozgraniczenia, jest tym co rodzi fałsz, jakąś formę kłamstwa, nieprawdy (w sensie, w jakim wtargnięcie Innego do wnętrza sceptyka oznacza zafałszowanie tego wnętrza). Stąd też jak można sądzić, nacisk kładziony przez Leontesa na otwarcie bram/odrzwi: w kulminacyjnym momencie monologu o pająku Leontes zapytuje, jak to możliwe, że owe drzwi otwarły się z taką łatwością: 'How came the posterns / Soeasily open?' (2.1.52–3). Tym co budzi wściekłość Leontesa jest właśnie owa łatwość, z jaką można dostać się do wnętrza sceptyka, a następnie wydostać się na zewnątrz⁴⁸².

Z ujęciem Cavella interpretację Hillmana łączy to, że zazdrość Leontesa i wyimaginowana zdrada Hermiony również i tutaj traktowane są jako coś wtórnego, pochodnego. Choć bowiem mogłoby się wydawać, że sceptycyzm Leontesa dotyczy wierności jego żony i tego, czy naprawdę jest on ojcem swoich dzieci, to jednak głębsze źródła tego sceptycyzmu wydają się tkwić w potencjale ciała – jego własnego, męskiego ciała samego Leontesa, oraz w potencjale ciała kobiety – w zakresie tego, czy może ono zostać „wypełnione” [filled-up] (1.2.4), czy może „wpuścić” i „wypuścić” [take in, let out] Innego

⁴⁸¹ Por. casus Leara, o czym była mowa w rozdziale mu poświęconym.

⁴⁸² Por. D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*, s. 136–144.

(2.1.20). Brzemiennosc Hermiony jest jak gdyby pierwotnym, archetypicznym obrazem wewnętrżności, w której uobecnia się Inny (II. 61-2).

Skoro zatem sceptycyzm (i wiara) są zjawiskami natury somatycznej w takim samym stopniu, w jakim są one zjawiskami natury intelektualnej czy filozoficznej, oznacza to szereg implikacji w kwestii rozstrzygnięcia, czy sceptycyzm można na tej podstawie uznać za związany z płcią. Gwałtowną zazdrość Leontesa o Hermionę można by wówczas odczytywać nie tylko, jak chce Cavell, jako „portret sceptyka w chwili, gdy świat usuwa mu się spod nóg” [‘a portrait of the skeptic at the moment of the world’s withdrawal from his grasp], ale również jako obraz odrzucenia wnętrza [corporeal interior] zarówno własnej cielesności, jak i cielesności Innego⁴⁸³.

⁴⁸³ Warto w tym miejscu wspomnieć o genderowym wymiarze Cavellowskiego sceptycyzmu (por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 193–194). Jak trafnie zauważa S. Mulhall (*Stanley Cavell...*, s. 206-207), zwątpienie w to, że nasze dziecko jest nasze, nie jest czymś, czego mogłaby doświadczyć kobieta. Jest to wątpliwość, niepokój, jakich doświadcza tylko ojciec, co z kolei może wskazywać na to, że sceptycyzm jest przypadłością typowo męską (s. 205). W kontekście dramatów poprzedzających *Opowieść zimową* kluczowość relacji zachodzących między mężczyzną i kobietą dla Szekspirowskiego ujęcia sceptycyzmu (najbardziej uderzająca w *Królu Learze* i *Otelli*) była odczytywana przez Cavella przede wszystkim w kategoriach tego, że relacja ta stanowi modelowe ujęcie [best case of knowledge] paradygmatu poznawczego w relacjach z Innym, wyznaczanego przez Uznanie, będącego z kolei figurą poznania (i akceptacji) świata zewnętrznego. Tym bowiem, co ma znaczenie w przypadku takich par jak *Otello* i *Desdemona* czy *Leontes* i *Hermiona*, jest fakt, że są to pary właśnie – tak więc każde z nich ujmować można jako podmiot odnajdujący/tracący własną relację z samym sobą i ze światem w zależności od posiadanej zdolności obdarzania uznaniem Innego wraz z jej/jego cielesnością. Istotne jest również i to, że tym kto podatny jest na sceptycyzm, jest w takiej relacji przede wszystkim mężczyzna, podczas gdy kobieta pozostaje na sceptyczną pokusę odporna i mu nie podlega, będąc w takich przypadkach, jak byśmy dziś powiedzieli, obiektem wiktylizacji swojego męskiego partnera. Z powyższego wynika, jak pisze Mulhall, między innymi to, że będący udziałem Leontesa sceptycyzm i towarzysząca mu postawa wiktylizacyjna nie jest jakimś przygodnym aspektem jego szaleństwa, lecz stanowi nieodłączny element motywacji utwierdzającej Leontesa w jego postawie sceptyka (stąd też pod koniec tego rozdziału mowa o fanatyzmie jako innym obliczu sceptycyzmu). Choć może być też i tak, że odporność Hermiony na tę specyficzną odmianę sceptycznego zwątpienia, jakie cechuje Leontesa, niekoniecznie trzeba odczytywać jako przesłankę dla tezy, że sceptycyzm jako taki to wyłącznie męska przypadłość – można by równie dobrze uznać za typową męską odmianę sceptycyzmu – *tę akurat jego formę*. W rezultacie można by nadal utrzymywać, że sceptycyzm miewa też wersje, na które również i kobiety nie mają odporności – i przejawiające się czy to w kontekście rozmaitych obiektów (np. niepewność w odniesieniu do tego, kto jest ojcem dziecka). Zamiast więc mówić o mężczyznach i kobietach równie dobrze moglibyśmy mówić o męskiej i kobiecej stronie natury ludzkiej, tym samym konceptualizując różne odcienie/niuanse w obrębie logiki sceptycyzmu – w

5. Sceptycyzm jako problem wiedzy zakorzenionej w somatyczności

Co jednak „wie” Leontes? W ściśle epistemologicznym sensie tego słowa Leontes nie wie nic, co umacniałoby jego podejrzenia/nieufność wobec własnego ojcostwa czy wierności Desdemony (podobnie jak Otello nie miał podstaw, by wątpić o wierności Desdemony) – o ile nie będziemy rozumieli słowa „wiedzieć” w sensie słabszym: jako jedynie przeczucia, czy intuicji, że coś się wydarzyło. W całej *Opowieści zimowej* „wiedza” (i jej pochodne) pojawia się kilkadziesiąt razy, słowo to zostaje szczególnie wyakcentowane w dialogu Camilla i Poliksenesa (1.2.376–80):

CAMILLO: I dare not *know*, my lord.

POLIXENES: How, dare not? do not? Do you *know*, and dare not?

Be intelligent to me: 'tis thereabouts:

For to yourself, what you do know, you must,

And cannot say you dare not.

[Kamillo: Nie śmiem wnikać panie

Poliksenes: Nie śmiesz? Czy ni wiesz? Czy wiesz, lecz się boisz?

Mów ze mną jasno – jak mówisz ze sobą,

Bo przecie wiedząc, że coś wiesz, sam sobie

Nie powiesz: nie śmiem wiedzieć]

(Akt 1, sc 2)

Opowieść zimowa jest sztuką, w której wielokrotnie pojawia się pragnienie, by nie wiedzieć, czy też nie odważyć się wiedzieć, co i tak się wie (aspekt wolicjonalny) : ‘not to dare to know that which I know’ (4.4.452) Byłaby to zatem swego rodzaju woła niewiedzy, pragnienie niewiedzy. Mielibyśmy tutaj również do czynienia z płynnością rozgraniczenia na wiedzę i niewiedzę, z ich płynnym przechodzeniem jednej w drugą. Przypomina to wahliwość nastrojów osoby nie zrównoważonej i ma aspekt silnie somatyczny. Dobrze obrazuje powyższe fragment przywoływany już wcześniej: (2.1.97).

Alack, for lesser knowledge! How accurs'd

kategoriach ich powiązań z męskimi i kobiecymi aspektami indywidualnego charakteru (jednostki), nie zaś tylko męzczyzn albo tylko kobiet (S. Mulhall, *Stanley Cavell...*, s. 207 i nast.).

In being so blest! There may be in the cup
A spider steep'd, and one may drink; depart,
And yet partake no venom (for his knowledge
Is not infected), but if one present
Th'abhor'd ingredient to his eye, make known
How he hath drunk, he cracks his gorge, his sides,
With violent hefts. I have drunk, and seen the spider⁴⁸⁴

W otwierających scenach sztuki, jak zauważa Hillman, Leontes zdaje się dążyć do powtórnego ustanowienia zewnętrżności swoich przedmiotów poznania. Schwytany w sieć sceptycyzmu Leontes ujmuje wiedzę o niewierności Hermiony jako coś śmiertelnie niebezpiecznego, jak ugryzienie pająka – niebezpiecznego „to his gorge, his sides”. Sceptycyzm Leontesa ufundowany byłby tutaj na wyparciu, wyeliminowaniu takiej wiedzy, ponieważ Leontes wyobraża sobie, że jej inkorporacja zagraża jego wnętrzu, jego światu wewnętrżnemu „with violent hefts”.

Powyższe dobrze koresponduje z poczuciem pełni, doświadczanym przez Leontesa, jakby to on był ciężarny, a nie Hermiona.

Owo poczucie wewnętrżnego przepełnienia jest zarazem czymś, co Leontes dzieli z Learem – gdy ten znajdzie się u progu obłądu. Leontes mówi o ‘cracking his gorge, his sides’ (l. 44) – Lear, of his ‘sides’ as being ‘too tough [___] will you yet hold?’ (II.2.195–6).

⁴⁸⁴ Jak zauważa Joel Fineman, „Fratricide and Cuckoldry: Shakespeare’s Doubles”, w: *Representing Shakespeare...*, s. 70–110, pająki przedstawiano w renesansie jako swego rodzaju uosobienie kobiecości: w owej epoce istniał silny związek między wyobrażeniami pająka a kobiecym łonem. Być może wynikało to z samego kształtu pająka, nasuwającego na myśl brzuch ciężarnej. Dlatego też możemy ujmować Leontesowe skojarzenie jadowitego pająka na dnie kielicha z Hermioną, wypicie zaś zawartości kielicha – z niejasno nasuwającą się fantazją (dokonywanej przez Leontesa) inkorporacji brzemiennego ciała Hermiony (zob. uwagi wcześniejsze). Fineman zauważa również, że Leontes chełpi się tym, że “[he has] drunk, and seen the spider” (*The Winter’s Tale*, II.i.45), co zdaje się sugerować, że wstyd Leontesa związany z identyfikacją z (wyimaginowanym) rogaczem, jest przykrywką dla głębszej formy wstydu, związanego na przykład z wypartym homoseksualizmem: „To nie ja kocham Poliksenesa, ona (Hermiona) go kocha”. Wyparcie generowałoby tutaj intensywność wewnętrżnej agresji wobec tego co wyparte, jedynie (być może) potęgując, wzmacniając automistyfikację Leontesa (J. Fineman, „Fratricide and Cuckoldry...”, s. 108). Z kolei M. Schwartz stwierdza, że pająk często „uosabia seksualnie zagrażającą podmiotowi matkę [por. wcześniejszy rozdział o *Koriolanie*, z którą kontakt w warstwie symbolicznej oznacza incest - MF]. Na głębszym poziomie oznacza zaś, jak widzieliśmy, lęk związany z groźbą pochłonięcia przez matkę”. Zob. M. Schwartz, *Leontes’ Jealousy in The Winter’s Tale*, “American Imago”, 30 (1973), s. 270.

Podobnie Leontes skarży się na ‘*tremor cordis on me; my heart dances, / But not for joy; not joy*’ (I.2.110–11), Lear, of his ‘*rising heart*’ (II.2.118) – ‘*O! how this mother swells up toward my heart; / Hystericapassio! down, thou climbing sorrow!*’ (II.2.246–7)⁴⁸⁵.

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
(...) Is this nothing?
Why then all the world and all that’s in’t is nothing,
The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
My wife is nothing, nor nothing have these nothings,
If this be nothing⁴⁸⁶.

[Więc szept są niczym?
Liczko do liczka? Nosków pocieranie?
(...) to nic?
Świat jest więc niczym i jego treść cała,
I niebo nad nim – niczym. Niczym – Czechy
I moja żona, wszystko – nic nie znaczy,
Jeżeli to jest – nic.]

⁴⁸⁵D. Hillman, *Shakespeare’s Entrails...*, s. 157.

⁴⁸⁶Ciekawego kontekstu interpretacyjnego tego monologu dostarcza również Caygill, który zauważa, że w *Opowieści zimowej* pojawia się dwojako rozumiana Nicość: w sensie mocnym, absolutnym, i w sensie słabym, relatywnym. Ten drugi, interesujący nas sens, polegałby na takim jej rozumieniu, że staje się ona czymś relatywnym, względnym: obiekt a, o którym się ją orzeka, jest w istocie jakimś innym obiektem (nie-a) niż wydaje się na pozór, nie będąc jednak nicością w sensie absolutnym (mocnym). Zarazem mamy tu do czynienia z ciekawą, wyzyskiwaną przez Szekspira ekwiwokacją, pomieszaniem tych dwóch sensów „Nicości”, dochodzącym do głosu w przywołanym już monologu Leontesa. Jak pisze Caygill, „nicość relatywna, słaba błędnie rozpoznaje samą siebie jako nicość absolutną, mocną. Na taką błędną kwalifikację „nicości”, zamierzone pomieszanie obu jej sensów, natrafiamy w przywoływanym monologu Leontesa. Nicość w sensie negacji świata, nieba, Czech, oraz samej Hermiony to nicość rozumiana w sensie słabym jako (nie-a), z kolei „nicość owych nicości”, nicość pojęta hiperbolicznie, wzmocniona i spotęgowana to Nicość w sensie mocnym, absolutnym, pewna abstrakcja. Leontes intensyfikuje swoje poczucie nicości świata, niebios, Czech i Hermiony poprzez opatrzenie końcówki tego monologu znakiem finalnej negacji: w rezultacie wszystkie owe wcześniejsze relatywne negacje, jak się okazuje, nie są nawet tym – negacjami – odmawia się im tutaj statusu bytów negatywnych. W tym sensie są one Nicością absolutną, w jakimś sensie niewypowiedaną (H. Caygill, „Shakespeare’s Monster of Nothing”, w: *Philosophical Shakespeares*, Ed. J. Joughin, London 2000, s. 107–116.

Z wnętrza cielesności, jak pisze Hillman w swojej interpretacji, wylania się również „szepkanie” („whispering”), o jakim mowa w przywołanym monologu. Jawi się ono jako coś odmiennego od – na przykład – mówienia, i wydaje się bliższe jakiejś formy emanacji cielesnej, będąc przez to mniej podatnym na zafałszowanie (fizjologiczność jest poza prawdą i fałszem). Podobnie zdaje się to widzieć Leontes:

They're here with me already; whisp'ring, rounding (I.2.217).

Ten fragment sprawia na czytelniku takie wrażenie, jakby przejście od szepkania do ciąży, brzemienności (od brzemiennej w następstwa plotki do brzemienności jako takiej) odbywało się w sposób automatyczny, natychmiastowy; jakby istniało naturalne, bezpośrednie przejście od miłosnych szeptów do ciąży (jak gdyby jedno było naturalną konsekwencją drugiego). Podobnie jak jest w przypadku Leara, przemowa Leontesa ma za zadanie odsłonić i ukryć jego obezwładniające pragnienie opróżnienia wnętrza, zawartości ciała Hermiony, do którego wtargnął Inny – kochanek, płód⁴⁸⁷.

Otwierające sceny *Opowieści* przesycone są obrazami pełni, rozrostu, nabrzmiewania [swelling], czemu towarzyszą konotacje pustki, próżni, nicestwienia. Dla władcy Sycylii podobnie jak dla Leara na tym właśnie polega – zero-jedynkowa – stawka w grze, jaką jest sceptycyzm: fizjologiczna pełnia, jaką jest wewnętrzność, wszystko albo nic („nothing in the middle”, Lear, 1.4.179). Przytoczony powyżej wybuch Leontesa – ‘Is this nothing? / Why then the world, and allthat'sin't, is nothing, / The covering sky is nothing, [_ _ _] nor nothing have these nothings, / If this be nothing’ (1.2.292–6) – jest zaś zwielokrotnieniem okrzyku Leara: ‘nothing will come of nothing’ (*King Lear*, 1.1.90)⁴⁸⁸.

Wszystkie te frazy wyrażają poczucie bycia na zewnątrz, niezadomowienia, оголоcenia, I wewnętrznej opustoszałości.

6. Brzemiennosc a pragnienie nicości

⁴⁸⁷ D. Hillman, *Shakespeare's Entrails...*, s. 34.

⁴⁸⁸ Tamże.

Wróćmy do głównego wątku tych rozważań. Pokrótce zarysowane ujęcia psychoanalityczne postawy Leontesa można zatem rozumieć tak, że za jego stosunkiem do ciała kobiecego kryje się generujący sceptycyzm ambiwalentny stosunek do nicości.

Wspomniana zdrada Hermiony jest bowiem dla władcy Sycylii czymś o dwoistej wymowie. Wyzwalając w protagoniście dramatu nieodparty impuls sceptyczny, głęboki nihilistyczny kryzys wartości czy wręcz kryzys wiary w trwałość i realność świata, jest ona źródłem zwątpienia w jego sensowność, w ład rzeczy i sens życia, stając się źródłem nadchodzącego chaosu⁴⁸⁹.

Leontes obawia się więc nicości, a zarazem w jakimś sensie jej pragnie, dzieląc to pragnienie z innymi Szekspirowskimi sceptykami, przede wszystkim z Hamletem. Pragnie on mianowicie powrotu do łona matki i „odczynienia” własnych narodzin, o czym dalej w tekście⁴⁹⁰. Wspomniana ambiwalencja – będąca ambiwalentnym stosunkiem do samej (domniemanej) zdrady Hermiony, przejawia się w jeszcze inny sposób: owa zdrada podlega tu na swego rodzaju instrumentalizacji, staje się narzędziem „radzenia sobie” z innym, jeszcze głębszym problemem.

Z jednej bowiem strony zdrada Hermiony sprawia, że Leontes osuwa się w ontologiczną pustkę nasuwającą opisy doświadczanego przez sceptyka rozpadu jego świata, które znamy z *Otella*. Przed zupełnym osunięciem się w nicość chroni jednak Leontesa, jak już widzieliśmy, ta sama (projektowana) zdrada Hermiony, umożliwiając mu zastępczą identyfikację z osobą zdradzonego męża, co staje się dla niego źródłem nowej tożsamości, punktem odniesienia i oparcia w obliczu groźby autodestrukcji.

Tym samym wspomniana (wyimaginowana) zdrada byłaby dla władcy Sycylii czymś paradoksalnie dwoistym. Wyzwalając w protagoniście nieodparty impuls sceptyczny, głęboki nihilistyczny kryzys wartości czy wręcz kryzys wiary w trwałość i realność świata, byłaby źródłem zwątpienia w jego sensowność, w ład rzeczy i sens życia, funkcjonując jako źródło nadchodzącego chaosu, kiedy to ziemia, jak pisze Cavell „usuwa się spod stóp” sceptykowi.

⁴⁸⁹S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 197.

⁴⁹⁰ Jak pisze Cavell, „nikt nie chce być (tego rodzaju) sceptykiem. Będąc udziałem samego sceptyka odczucie dotyczące tego, co mogłoby ewentualnie uleczyć go ze sceptycyzmu, rodzi dążenie by sceptycyzm podważyć, a jednocześnie próba obalenia sceptycyzmu może go tylko pogłębić, o czym dowodnie przekonał się Otello” (tamże, s. 198).

Z drugiej zaś strony identyfikacja ze zdrażanym mężem oferowałaby wyjście z owego kryzysu, stając się czymś niezbędnym: tylko identyfikacja z owym zdrażanym mężem pozwalałaby Leontesowi „nie osunąć się w nicość”.

Ale można byłoby pójść jeszcze dalej, posuwając się do tezy – i tak też w swoim odczytaniu zdaje się czynić Cavell – że Leontes jest sceptykiem *od samego początku*, a jego pragnienie nicości jest czymś pierwotnym i nieodpartym. Wówczas zdrada Hermiony byłaby od początku głęboką mistyfikacją: byłaby mu ona czymś wręcz niezbędnym jako źródło wtórnej racjonalizacji owego pragnienia.

W takim ujęciu Leontes w istocie od samego początku pragnie nicości, pragnie zaś jej przede wszystkim dlatego, że (jako nihilista) *pragnie on zemsty na życiu*. Zazdrość Hermiony byłaby więc dla niego jedynie pretekstem i formą mistyfikacji czy wtórnej racjonalizacji, by móc utwierdzić się w swej postawie nihilisty. To, czy Hermiona faktycznie dopuściła się zdrady, nie ma w takim odczytaniu żadnego znaczenia – owa rzekoma zdrada byłaby tylko wtórną racjonalizacją pierwotnego popędu Leontesa, jego pragnienia śmierci.

Osobliwością takiego ujęcia jest to, że dopuszcza ono, iż takie pragnienie, jak można by sądzić nieprzeparte i przemożne – zostaje przez Leontesa (w drugiej części dramatu) przewyciężone, pokonane, o czym w ostatnim rozdziale pracy.

6.1. Pragnienie nicości a metafizyczny dług wobec istnienia, czyli Nicość po raz drugi

Zazdrość Leontesa w jej wymiarze nihilistycznym, a więc w wymiarze (nieświadomego) pragnienia nicości można bowiem według Cavella odczytywać jako pewnego rodzaju pragnienie zemsty na życiu⁴⁹¹. Jednak zanim do tego przejdziemy, zajmijmy się pokrótce problematyką ontologicznego czy metafizycznego długu, którą w rozważaniach Cavella można uznać za wstęp do jego rozważań nad Leontesa pragnieniem nicości⁴⁹².

W którymś miejscu *Opowieści Clown* wypowiada następującą kwestię:

Clown: „Let me see, every ‘levenwether tods, every tod yields pound and odd shilling; fifteen hundred shorn, what comes the wool to?... I cannot do’t without counters. Let me see, what am I to buy for our sheep-shearing feast?”

⁴⁹¹S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 213.

⁴⁹²Tamże, s. 210–122.

[Clown: Porachujmy sobie. Z jedenastu baranów wychodzi worek wełny, a każdy worek idzie za funta i szylinga, to jak ostrzygę półtora tysiąca, ile z tego będzie?]

(Akt IV, sc 2)

Jak zauważa Cavell, obliczenia przeprowadzane przez Clowna uzmysławiają nam, że wszelkie operacje arytmetyczne – nie tylko mnożenie, ale również dzielenie, dodawanie i odejmowanie – są figurą karmienia/płodzenia/wydawania na świat i symetrycznego doń umierania⁴⁹³. Jest to swego rodzaju metafizyczna ekonomia istnienia, wpisująca się w pewnego rodzaju poetykę wspomnianego ontologicznego długu. Nie przypadkiem sztuka Szekspira obfituje w słowa o konotacji ekonomicznej:

Studiując *Opowieść zimową* (...) po raz drugi w mojej karierze krytyka tekstów literackich miałem wrażenie, że zupełnie ugrzązłem w terminach i kategoriach ekonomicznych (...) Po raz pierwszy odniosłem takie wrażenie, czytając *Waldena*, kolejny utwór traktujący o sprawach świata pastoralnego i znikaniu światów. W *Opowieści zimowej*, nie licząc takich terminów jak szacować i liczyć, bilans, utrata, utracony, zysk, płaca, należność, dług i odpłata – mamy jeszcze pieniądze, monetę, skarbiec, nabytek, oszustwo, handlarza, pożyczanie, oszczędzanie, wymianę, wypłatę/odpłatę, należność, rekompensatę, pracę, sprawy, handel/wymianę, handlarza/kupca, pożyczkę, kredyt, zadośćuczynienie oraz – być może najczęściej powtarzający się w tej sztuce termin ekonomiczny: biznes⁴⁹⁴.

To, czym jest taki niespłacalny dług, zarysowane zostaje w scenie otwierającej dramat, w której natrafiamy na pełną humoru wymianę uprzejmości między dwoma dworzanami reprezentującymi – odpowiednio – Leontesa i Poliksenesa. Każdy z nich daje wyraz woli własnego króla pragnącego spłacić przyjacielowi dług wdzięczności, jaki ma wobec niego – odwdzięczając się za doznane z jego strony dobrodziejstwo. Spłata długu wyraża się we wzajemnych wizytach i rewizytach dwóch monarchów, zaś w głównej mowie zawartej w tej scenie dworzanin Kamillo przedstawia przyjaźń łączącą obu władców jako roślinę, która zakorzeniwszy się w ich sercach, rozrasta się niczym krzew⁴⁹⁵:

Tak oto dochodzimy do zaproponowanej przez Cavella odpowiedzi na pytanie, dlaczego sztuka traktująca o przewycięzeniu Leontesowej żądzy zemsty (bo tego dotyczy końcowa scena ogólnego pojednania wszystkich ze wszystkimi) jest sztuką traktującą o liczeniu/rachowaniu [computation] oraz o wymianie ekonomicznej.

⁴⁹³ Tamże, s. 215.

⁴⁹⁴ Tamże, s. 200.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 210.

7. "Counting and Re-counting", czyli przekleństwo indywiduacji. Byt jako bękart nicości⁴⁹⁶

Odpowiedzi na to pytanie, jak sugeruje Cavell, zdaje się dostarczać – na poziomie skrótu myślowego, pewnej elipsy – już sam podtytuł eseju Cavella traktującego o *Opowieści zimowej*, który brzmi „Counting and Recounting”. Tytuł ten jest jak gdyby wywiedziony z dziedziny buchalterii i może tutaj oznaczać operacje finansowe – przeliczanie czy ponowne przeliczanie – a może raczej ekonomiczne, czy buchalteryjne operacje w sferze ontologii, mające na celu spłatę długu, długu wobec istnienia, jaki zaciąga u nieodróżnianej pełni bytu istnienie indywidualne, wyosabiając się z niej i jednostkowiąc, a więc zyskując tożsamość.

Byłby to zatem dług, jaki indywidualny byt, istnienie poszczególne zaciąga w rezerwarze bytu nieodróżnianej i istniejącego mocą jakiejś przedustawnej harmonii czy dysharmonii. Żywione zarówno przez Hamleta – o czym Cavell pisze gdzie indziej – jak i przez Leontesa, pragnienie powrotu, wpełznięcia do łona matki (z czym szczególnie rezonują zarysowane interpretacje psychoanalityczne) byłoby takim właśnie pragnieniem odczynienia niechcianego faktu narodzin, przyjścia świat, wyrazem pragnienia ponownego zapadnięcia się w niebyt, osunięcia w nicość.

Problem jednak w tym, że owe buchalteryjne operacje nie są w stanie spłacić owego pierwotnego długu zaciągniętego przez indywiduum z chwilą przyjścia na świat. Nieuchronność bowiem losu polega na tym, zdaje się twierdzić Cavell, że ów dług ontologiczny każdego z nas, bytów jednostkowych z upływem czasu jedynie rośnie. Zniwelować go może i odczynić (czy po prostu unieważnić) tylko śmierć.

7.1. Nicość a spłata metafizycznego długu.

Według Cavella Leontes oczekuje jakiejś formy wyrównania rachunków [evenness] czy likwidacji [annihilation] długu, mogącej nastąpić w świecie, w którym nie trzeba dokonywać przeliczeń i kalkulacji, i w którym nie ma potrzeby szacowania rzeczy, mierzenia ich wartości. Leontes pragnie świata, w którym nie odpłaca się za wizyty rewizytami, nie obdarowuje się nikogo podarkami – pragnie on świata bez odpłaty.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 215.

Jest to jednak świat niemający nic wspólnego ze światem realnym, świat nieistniejący, upodabniający się do nicości, jakiś świat niezróżnicowany, podobny pełni jeszcze sprzed jej upadku w byt, który jawi się Leontesowi jako bękart nicości⁴⁹⁷. Nasz bowiem ludzki świat skazany jest na buchalterię, tyle tylko że ta buchalteria nie prowadzi do spłaty pierwotnego długu, zaciągniętego u źródeł istnienia, ani do odczynienia owej inicjalnej pomyłki, jaką było nasze przyjście na świat.

W naszym realnym świecie, powiada Cavell, spłata, uiszczanie należności niczego nie rozwiązuje – gdyż i tak tkwimy permanentnie w długu, i w ten dług brniemy z tej oto przyczyny, że nasza kondycja ludzka z samej definicji jest kondycją dłużnika:

Dług polegałby tutaj na fakcie odrębności, na tym, że jest się osobnym istnieniem⁴⁹⁸.

Zaciąganie i spłacanie długów pomniejszych, jak gdyby wtórnych, niczego tu nie rozwiązuje: brnąć w byt, wikłamy się w kolejne zobowiązania, powiększając tym samym swój ontologiczny dług⁴⁹⁹. Innymi słowy, jak zauważa Cavell, spłata takiego długu, długu pojętego jako wyosobnienie i ujednokowienie, osiąga skutek przeciwny do zamierzonego – jedynie mnoży byty, prowadząc do nowych form w łonie istnienia, nowych form indywiduacji.

Koncept spłaty długu zakłada koncept dłużnika i koncept wierzyciela, tego komu coś jesteśmy winni, innymi słowy zakłada obecność Innego. Inny jest naszym nieodłącznym towarzyszem, jak gdyby świadkiem naszego bycia-w-świecie, dlatego jest on uwikłany w powiększanie, egzystencjalny rozrost naszego długu metafizycznego.

Nie tylko zatem wobec istnienia zaciągamy swój dług, czy raczej zapoczątkowujemy całą serię długów (kończących się dopiero w chwili naszej śmierci), ale też u Innego się zadłużamy. Sieci wzajemnych powiązań dłużnik-wierzyciel zaczynają się przecinać i

⁴⁹⁷ Tamże, s. 215.

⁴⁹⁸ Tamże, s. 210.

⁴⁹⁹ Por. to, co mówi Cavell, na temat *Koriolana* oraz idei współmierności wszystkich rzeczy – w ramach jakiegoś jednego wspólnego im wszystkim układu odniesienia, nie tylko wymiany, jakby powiedział Marks, towarowo-pieniężnej, ale czegoś jeszcze bardziej fundamentalnego i wpisanego w naturę istoty ludzkiej jako posługującej się symbolami i na symbole skazanej. Chodziłoby tu o omówioną już ideę współmierności rzeczy, której metaforą i figurą jest język właśnie, w którym wszystkie te rzeczy odnajdują swoją nazwę i zostają opisane, niejako zyskując symboliczne imię. Podobnie jak Koriolana, o czym już była mowa, również i Leontesa taki koncept, zdaniem Cavella, zdaje się napawać nieodpartym wstrętem.

wzajemnie splatać, taką metaforę zdaje się tu mieć na myśli Cavell, to zaś dodatkowo potęguje czy ugruntowuje naszą kondycję dłużnika – wobec bytu i wobec Innego. Dlatego sceptykowi musi być jednakowo nienawistni byt oraz Inny – i właśnie na mocy tej logiki wszechogarniającego, niespłacalnego długu i niezliczonych uwikłań Innego w dług, jaki ma do spłacenia sceptyk, musi on pragnąć ich nicości, a więc śmierci. Samobójstwo jest odwróconym zabójstwem: chcąc wypełznąć do łona matki, Leontes i Hamlet pragną śmierci świata. Albo jeszcze inaczej: nie mogąc uśmiercić świata, pragną uśmiercić siebie:

(...) Zadane przez Hamleta pytanie: “być albo nie być” odnoszę przede wszystkim do pytania nie o to, dlaczego w ogóle pozostaje on żywy, lecz do pytania o to, jak to się dzieje, że każdy z nas przychodzi na świat tym kim jest – i nikim innym. To, że ludzkie życie składa się z dwóch etapów – nazwijmy je narodzinami oraz akceptacją narodzin – w sferze religii wyraża się przyjęciem chrztu (...) W obszarze filozofii, jak sądzę, najpełniej wyraża się zaś w Kartezjańskiej argumentacji Cogito, co doskonale rozumiał i rozwinął Emerson, twierdząc, że aby móc [naprawdę] istnieć, istota ludzka musi najpierw – takie ciąży na niej brzemień – udowodnić, że istnieje. Dowodzenie to dokonuje się poprzez myślenie własnej egzystencji (...) w każdym jej momencie – aby ją zachować i dać jej początek. Egzystować/istnieć to wziąć na siebie ciężar swej egzystencji, urzeczywistnić ją (...). Odrzucenie tego brzemienia to skazanie się na sceptycyzm – na zanegowanie istnienia/życia, a więc i wartości świata⁵⁰⁰.

8. Pragnienie nicości i pragnienie pełni. Zemsta na życiu.

Jak zauważa Cavell,

Tym, co pozbawia Hamleta zdolności życia, jest zemsta – zemsta rozumiana nie tyle jako alternatywna wersja czy parodia sprawiedliwości, ile raczej zemsta jako niszczytelka indywidualnej tożsamości⁵⁰¹.

Powyższe słowa odnoszą się nie tylko do Hamleta, ale również do Leontesa, który także oddaje się zemście (i w przeciwieństwie do Hamleta udaje mu się ją wyrzucić). Jednak mszcząc się na Hermionie i Poliksenesie, w istocie wywiera on zemstę na życiu:

Mając w dosłownym sensie wymiar ekonomiczny idee spłacania długu i wyrównywania rachunków umożliwiają nam uchwycenie i wyartykułowanie tego, czego domaga się zemsta Leontesa, jak również przyczyn, dla których zemsta, którą uważa on za niezbędny warunek uzyskania wewnętrznego spokoju, staje się tym bardziej konieczną. Powyższe sugeruje również przemiany – nieodzowne, aby zemsta zastąpiona została

⁵⁰⁰ Tamże, s. 187.

⁵⁰¹ Tamże, s. 188.

przez sprawiedliwość. Leontes domaga się anihilacji długu, kondycji dłużnika – co byłoby możliwe w świecie, w którym nie istniałoby liczenie, kalkulacje, szacowanie rzeczy przy pomocy jakiegoś ich probierza, przelicznika czy wspólnej miary – takiej jak wizyty i rewizyty, wymiana podarków, pieniędzy jako miary wartości rzeczy, kar w funkcji odpłaty za występki (...). Odpłata w takim przypadku dawałaby rezultat przeciwny do tego, którego pragnie Leontes, powiększając tylko to, co miałoby zostać zniweczone, oraz implikując pojęcie zadłużenia, a więc i inności. Takie właśnie poczucie niespłacalności i niewybaczalności indywidualnego długu – zaciągniętego niejako po to, by móc się wyosobnić, stając się tym, kim się jest, jednym słowem, zaciągniętego by spłacić kredyt życia – takie właśnie poczucie rodzi pragnienie zemsty na życiu, zemsty na życiu samym jako pewnym fakcie czy zbiorze faktów⁵⁰².

Stanowiąc parodię sprawiedliwości, jej zniekształcony obraz, owa zemsta uniemożliwia osiągnięcie jednostkowej pełni, autonomicznego istnienia indywidualnego. Dlatego pragnąc nicości, a więc własnego u-nicestwienia, od-czynienia własnej odrębności, indywidualności, Leontes łaknie zemsty. Jednak nie może ona stać się adekwatną odpłatą za to, za co miała być zemstą: za jednostkowość, dalsze brnięcie w byt, a więc i w metafizyczny dług – chcąc stać się zemstą na życiu, owa zemsta jedynie wzmacnia dynamikę życia, zamiast ją wygaszać. Dlatego chcąc ją przekroczyć, należy wzbić się ponad nią, ponad chęć odpłaty, myśl o której zaprzęta Leontesa – zastępując ją dążeniem do sprawiedliwości, owej „prawowitej” formy wyrównania rachunków (Cavellowskie „getting even”⁵⁰³). Gdy zaś odda się sprawiedliwość światu – poprzez przekroczenie go, spojrzenie z perspektywy „sponad” – wówczas, paradoksalnie, można go też skutecznie zanegować, po Heglowsku znieść wszystkie obecne w nim sprzeczności. Coś takiego miałoby się dokonać w ostatniej scenie sztuki dzięki ocalającemu pojednaniu, którego problematyczność omawiam w kolejnym rozdziale pracy⁵⁰⁴.

⁵⁰²Tamże, s. 211.

⁵⁰³ Nie przypadkiem tytuł jednego z esejów Cavellazawartego w tomie *In Quest of the Ordinary* opatrzonym podtytułem *Lines of Skepticis and Romanticism* brzmi: „Being odd, getting even”.

⁵⁰⁴ Warto w tym miejscu zauważyć, że tytułową formułę eseju Cavella, „Counting, Recounting” można również rozumieć jako narracyjność, oddawanie sprawiedliwości światu w formie opowieści (narracja i jej instrumentalizm). Byłoby to wówczas jakieś narracyjne zre-konstruowanie jako wzięcie odwetu czy wymierzenie sprawiedliwości [retaliation] – z całą ich problematycznością – poprzez tekst. Formą wymierzania sprawiedliwości światu byłoby zatem pisanie. Być może jedną z takich funkcji spełniałby również sam tekst Szekspirowski, będący jakąś formą takiego oddawania sprawiedliwości rzeczywistości (scenicznej) z poziomu katharsis (por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 218). Ale ponieważ proces ten nie wolny jest od wspomnianej ambiwalencji, powyższe nie przesądza, jak pisze Cavell, kwestii wzajemnego związku narracyjności i odpłaty – a mianowicie kwestii tego, czy narracyjność jako taka sama nie jest formą zemsty. Wówczas w ramach jakiejś zemsty/odpłaty za fakt zaciągnięcia niespłacalnego długu

Ale zemsta na życiu, którego tak nienawidzi Leontes-sceptyk, przejawia się również w awersji do rozplodu: Leontes nazywa ziemię „bawdy planet”.

Jak pisze Cavell,

[Leontes] posługuje się tym określeniem w jednej z późniejszych scen, zakończonej konkluzją „No barricado for a belly. Know't / It willet in and out the enemy, / With bag and baggage” [Żonie murem podbrusza nie zastawisz/ Wroga jak zechce, wpuści i wypuści/W pełnym rynsztunku] (I, ii, 204-6). Jest to kolejna fantazja na temat stosunku seksualnego. Wizję planety Ziemi jako lupanaru dzielą również Hamlet i Lear. Funkcjonuje ona jako wyraz ich obrzydzenia rozplodem (...) Leontesowa wizja świata to świat na wskroś przeerotyzowany⁵⁰⁵.

W dodatku, dodajmy, przeerotyzowany na sposób obsceniczny.

Niezgoda na byt to niezgoda na Innego. Odrzucając Mamiliusza, Leontes odrzuca istnienie, uznając go zaś za bękarta, odrzuca byt rozumiany jako bastard nicości⁵⁰⁶.

Ale Leontes mści się również na upływającym Czasie gdyż to jego przemijanie powiększa nasz metafizyczny dług, dług wobec istnienia, który narasta z biegiem czasu. Stąd też sceptycki postulat/tęsknota za atemporalnością, wykroczenie poza czas, usytuowanie się poza jego upływem⁵⁰⁷.

Jak zauważyła Cavell, Leontes wydaje się raczej liczyć na to, że zdoła pomścić upływ czasu; lecz nie jest to czas miniony, lecz czas, który jeszcze nie nadszedł. Chodziłoby tu zatem o coś w rodzaju zemsty na Czasowości wychylonej w przyszłość: permanentna zmiana wiążąca się z czasowością to paradoksalnie pewna forma niepożądanego trwałości i niemożności odejścia w przeszłość pewnych zjawisk czy rzeczy: upływ czasu tylko utrwala to co niechciane i o czym chcielibyśmy zapomnieć – upływ czasu utrwala zmorę teraźniejszości, niezmiennie trwającej jako to-co-obecne.

słowa stawałyby się na przykład baśnią, w której sprawiedliwość [evenness] byłaby celem dążenia baśniowych postaci, zaś Cavellowskie „re-counting”, a więc re-konstruowanie, narracyjne od-tworzenie [opisywanych zdarzeń], stanowiłoby swego rodzaju imperatyw jako retribucja czy też może jako przezwyciężenie retribucjonizmu, przybierające formę przebaczenia i miłości. Przykładem czegoś takiego byłaby według Cavella ostatnia scena *Opowieści zimowej*, o której nieco dalej w tekście.

⁵⁰⁵S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 210.

⁵⁰⁶Tamże, s. 215.

⁵⁰⁷Por. S. Cavell, „Macbeth Appalled...”, s. 530, gdzie Cavell sugeruje związek brzemienności (perspektywę posiadania potomstwa) z przynajmniej częściowym przezwyciężeniem działania czasu.

Mielibyśmy tutaj zatem do czynienia z nieznosną wizją przyszłości jako jakiegoś wiecznego, nieprzemijającego „teraz”, a w każdym razie z wizją przyszłości, która jest niewyczerpanym rezerwuarem owego „teraz”, które w każdej chwili się staje, bez końca aktualizując się i nie mogąc wyczerpać za sprawą owej przyszłości, która je zasila (wraz przeistaczaniem się terażniejszości w przeszłość)⁵⁰⁸.

To właśnie zdaje się według Cavella budzić lęk Leontesa: owo wieczne teraz, niewyczerpalność terażniejszości, zasilanej przez nieustannie napływającą „Przyszłość” – wieczne teraz jako wychylenie terażniejszości ku temu co dopiero nastanie.

Mielibyśmy tu więc do czynienia z tęsknotą za czasem utraconym, a zarazem z przeciwnym ruchem w obrębie dialektyki nicości powodującej Leontesem sceptykiem.

Sztuka bowiem rozpoczyna się nostalgiczną opowieścią o wspólnocie, jakiej doświadczał on wraz z Poliksenezem jego przyjacielem młodych lat. W tym horyzoncie nakreślony zostaje idylliczny obraz męskiego Edenu, sielankowego doświadczenia dwóch mężczyzn, jeszcze przed wtargnięciem kobiety w ten wspólny, nieskalany świat i rozbijającej swym zjawieniem się mityczną pełnię⁵⁰⁹:

Polixenes:

We were as twinned lambs that did frisk i' th' sun
And bleat the one at th' other. What we changed
Was innocence for innocence. We knew not
The doctrine of ill-doing, nor dreamed
That any did. Had we pursued that life,
And our weak spirits ne'er been higher reared
With stronger blood, we should have answered
heaven
Boldly "Not guilty," the imposition cleared

⁵⁰⁸ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 211–212.

⁵⁰⁹ Jednię, wspólnotę – można w tym miejscu wspomnieć o homoseksualnym micie z Platońskiej *Uczty*, mitycznej wspólnocie istot radujących się wzajemnym obcowaniem jeszcze przed zróżnicowaniem się płci. Dobrze z tym współbrzmi uwaga Girarda, który pisze: „Na samym początku jest dwóch przyjaciół z dzieciństwa, lub nawet lepiej dwóch braci, najlepiej bliźniaków. Im mniej są zróżnicowani tym lepiej; Szekspir porównuje Poliksenesa i Leontesa nie do zwykłych jagniąt, ale do jagniąt bliźniaczych. (...) Przyjaciele z dzieciństwa są tak daleko od rzeczywistego grzechu, jak tylko istoty ludzkie być mogą; wymieniają jedynie niewinność za niewinność. A jednak dorastając przemieniają się w żarłoczne wilki (...) Nawet w tych jagniętach — szczególnie w nich — potencjał zła jest ogromny i doskonale zespolony z niewinnością, w której jest zakorzeniony” (R. Girard, *Szekspir i teatr zazdrości...*, s. 458).

Hereditary ours.

Hermione:

Grace to boot!

Of this make no conclusion, lest you say

Your queen and I are devils. Yet go on.

Th' offenses we have made you do we'll answer,

If you first sinned with us, and that with us

You did continue fault, and that you slipped not

With any but with us.

[Poliksenes:

[Jak para

Bliźniaczych jagniąt brykaliśmy w słońcu,

Becząc na siebie nawzajem. Niewinność

Gadała z niewinnością. Że gdzieś krąży

Zło, czy źli ludzie, ani nam się śniło.

Gdyby nam było dane żyć tak dłużej,

Gdyby nasz słaby duch wierzący nie począł

Od krwi gorącej, moglibyśmy w niebie

Wołać „Niewinny jestem i bez grzechu!” –

Pierworodnego nie licząc.

Hermiona:

Piękne dzięki!

Chcesz więc powiedzieć, że w twojej królowej

I we mnie – diabeł siedzi. Lecz mów dalej.

Za wasze grzechy odpowiemy, jeśli

My was skłoniłyśmy do nich i jeśli

Wiedliście z nami swoje grzeszne życie,

I tylko z nami!]

(Akt I, sc 2)

W przywołanym cytacie pojawia się wyrażający tęsknotę za utraconą pełnią motyw rozstania, następującego za sprawą kobiety. Jest to Eden, świat bezgrzeszny: przyjaciele są zupełnie niewinni, za sprawą nieobecności kobiet wolni od grzechu. Potem następuje ich rozłąka. Jedyne, co im pozostaje, to składać sobie wzajemne wizyty i rewizyty. Co też i

regularnie czynią. Jedną z takich wizyt (Poliksenesa u Leontesa) jest właśnie punktem wyjścia akcji scenicznej *Opowieści zimowej*.

Niebawem następuje kolejne z serii rozstań dwójki przyjaciół, odmienne od pozostałych za sprawą Leontesowego podejrzenia Hermiony o zdradę. Nie zmienia to faktu, że punktem wyjścia jest wspomniana rozłąka pary (dawnych) przyjaciół. Motyw owej rozłąki, rozbicia pierwotnej platońskiej Jedni, jest jak pisze Cavell, kluczowym elementem dynamiki pragnienia nicości będącego udziałem Leontesa:

Akcja seniczna opiera się na podwójnej rozłące. W pierwszej połowie dramatu (po krótkiej scenie wstępnej) jest to wyjazd [Poliksenesa] z Sycylii, w drugiej połowie sztuki (po wstępnej scenie z udziałem personifikacji Czasu) jest to gremialny wyjazd z Czech. A wreszcie Prolog na samym początku sztuki wspomina między innymi o rozstaniu Leontesa z I Poliksenesa⁵¹⁰.

Podobnie – co dość paradoksalne, zważywszy, że jest to scena ogólnego pojednania – ma się rzecz, jak twierdzi Cavell, również ze sceną końcową, co sprawia, że owa logika rozłąki wyznacza ramy całej akcji scenicznej tej sztuki, od pierwszej do ostatniej sceny. Tak bowiem, sugeruje Cavell, należałoby rozumieć zamykające ją słowa Leontesa:

Good Paulina

Lead us from hence, where we may leisurely
Each one demand and answer to his part
Performed in this wide gap of time since first
We were dissevered. Hastily lead away.

[Ty nas prowadź,

Dobra Paulino, tam, gdzie bez pośpiechu
Będziemy gadać i pytać się wzajem,
Kto jaką rolę grał przez owe lata,
Odkąd los nas rozdzielił. Dalej, prowadź!]

(Akt V, sc 3)

I komentuje je w następujący sposób:

⁵¹⁰ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 207.

Kiedy doświadczyliśmy swojego pierwszej rozłąki? Kim jest to "my" [z przywołanego cytatu]? Być może z początku przychodzą nam do głowy Leontes i Hermiona, jednak Hermiona myśli przede wszystkim o Perdicie (w swej jedynej mowie wygłoszonej po tym, jak zostaje przywrócona do życia, nie zwraca się ona do Leontesa, lecz mówi: "preserved / [Herself] to see the issue" [V, iii, 127- 8]). Jeśli zaś Leontes ma na myśli Poliksenesa, wypowiadając słowa "first dissevered", to czy ma na myśli okres sprzed szesnastu laty, czy może okres dzielonego wspólnie dzieciństwa? (...) Wszystkie owe *rozstania wzajemnie do siebie odsyłają*, jak gdyby życie było źródłem i czynnikiem rozłąki w niemniejszym stopniu niż śmierć; jak gdyby uchwycenie tego, że owo 'demanding and answering to our part'⁵¹¹ oznaczało postrzeganie samego siebie jako odrębnego od tego wszystkiego, do czego przynależymy, czego stanowimy część, będąc nieuchronnie odrębnymi, oddzielnymi [bytami]. (...) Otóż twierdzę, że do takich to refleksji odsyłają zamykające sztukę słowa Leontesa. Czy jednak potrafimy stwierdzić, w jakiej mierze on sam powiadając "Hastily lead away", również zamierza odejść, porzucając zebranych?⁵¹².

Wszystko to wydaje się dość paradoksalne. Bycie częścią (a part) to zarazem bycie poza, bycie oddzielnym („apart”). Wszystko zaś okazuje się etymologicznie podszyte odejściem, rozłąką („de-parture”). Jedno jest awersem drugiego, tak jak wewnętrzność jest awersem zewnętrznosci. Tak oto nicość wpisana zostaje w samą istotę bytu, Czegoś⁵¹³.

Może być też i tak, że one obie, nicość i pełnia to dwa aspekty wyznaczające to samo pragnienie. I być może wcześniej analizowane pragnienie utraty bytu jednostkowego, utraty zróżnicowania, przejawiające się pragnieniem powtórnego wpełznięcia do matczynego łona i odczynienia faktu przyjscia na świat – również jest podszyte podobną emocją. Także i tutaj nicość okazywałaby się inną nazwą pełni, a pełnia byłaby innym obliczem nicości.

Pisze Cavell:

Wróćmy teraz do mojej tezy, że żywionemu przez Leontesa pragnieniu, by istniała tylko nicość – byłaby to wersja sceptycyzmu jako nihilizmu – towarzyszą jego wysiłki mające na celu osiągnięcie nawet za cenę szaleństwa sytuacji, w której nie trzeba będzie dokonywać oszacowań, kalkulacji [not to count]. Idea ogólna kryjąca się za takim stanem rzeczy jest taka oto, że liczenie, szacowanie [counting] implikuje wielorakość, różnorodność. Dlatego możemy pokusić się o tezę, że tym czego pragnie Leontes, jest niezróżnicowanie, pełnia. Choć nie można wykluczyć, że i tego tak naprawdę nie pragnie, ponieważ pełnia, podobnie jak nicość,

⁵¹¹ Ostatnie słowa sztuki wypowiedziane przez Leontesa.

⁵¹² S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 208.

„The play punctuates its language with literal „part” words (...) words such as depart, parting, departure, apart, party to, partner, and of course, being a part. (...) it suggests the level, at which theater (...) is being investigated in this play” (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 199). O tym ostatnim wątku nieco więcej w następnym rozdziale, w którym zajmuję się Cavellowską filozofią teatru.

oznaczałaby kres jego własnej (indywidualnej) egzystencji. Nie jest wykluczone, że każda z tych fantazji sprowadza się do pragnienia odczynienia własnych narodzin⁵¹⁴.

Być może też oba te pragnienia splatają się w jedno we wspomnianym powyżej pragnieniu Hamleta, by nigdy się nie narodzić. Być może również i ono – pragnienie by nigdy się nie narodzić, a więc i nigdy nie umrzeć – byłoby wyrazem tęsknoty za osiągnięciem nadludzkości, tym rysem charakterystycznym sceptycyzmu w rozumieniu Cavella⁵¹⁵.

9. Nicość po raz trzeci. Problem kryteriów, czyli sceptyk jako fanatyk

Przywołajmy w tym miejscu analizowany już wcześniej cytat:

Why, then the world and all that's in't is nothing,
The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
My wife is nothing, nor nothing have these nothings,
If this be nothing.
(I, ii, 293-6)

Mamy tu do czynienia ze sceptyckim rozpadem świata, kórego tak boleśnie doświadcza Otello i z którym również skonfrontować się musi Leontes, wybrażając sobie, że Hermiona go zdradza.

W tym kontekście nowego sensu nabiera przywoływany w innym miejscu fragment o pająku (II, i, 39-45). Jak pisze Cavell,

Co się tyczy niezwyklej doniosłości tych wersów, odnotuję tylko wyrażające się w nich doświadczone przez sceptyka poczucie – artykułowane na przykład przez Hume'a – że jest on istotą przeklętą czy chorą, ponieważ wie więcej niż inni ludzie na temat uwarunkowań poznania, niejako zajrzawszy za kurtynę, by rzucić okiem na jego ukryte mechanizmy. To, co na temat istoty owych uwarunkowań odsłania Szekspir, z pewnością zdumiałoby Hume'a czy Kartezjusza⁵¹⁶.

⁵¹⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 208, por. tamże, s. 200.

⁵¹⁵ Tamże, s. 208.

⁵¹⁶ Tamże, s. 197.

Warunki poznania okazują się w niczym nieugruntowane i niezakorzenione, ponieważ ich odpowiednikiem po stronie świata – podobnie jest w przypadku języka – jest nicość.

Innymi słowy, mają one korelat jedynie pozorny, w rzeczywistości nieistniejący. Tak więc ostateczną konsekwencją sceptycyzmu na poziomie świata (zakwestionowania jego realności) okazuje się analogiczny, korespondujący z nim sceptycyzm po stronie poznającego: i na poziomie języka, i na poziomie poznania rzeczywistości.

W rezultacie

(...) ponownie zdaje się nadciągać chaos, jego zapowiedzią jest niemożność stwierdzenia, co w ogóle istnieje, a więc niemożność stwierdzenia, czy język w ogóle odnosi się do czegokolwiek⁵¹⁷.

Skoro bowiem samo poznanie zaczyna się jawić jako coś problematycznego i niekonkluzywnego, sama możliwość zakomunikowania czegokolwiek zostaje zakwestionowana, opatrzona znakiem zapytania.

Dlatego właśnie kluczowym dla Cavellowskiego ujęcia sceptycyzmu obecnego w *Zimowej opowieści* jest nacisk na pojęcie problematyczności kryteriów językowych (nazywania czegokolwiek), a więc kryteriów trafności odnoszenia języka do świata.

Jak pisze Cavell,

pierwsze pytanie, jakie Leontes kieruje do Mamiliusza, brzmi: “Art thou my boy?”. Następnie usiłuje dokonać niepodważalnej identyfikacji syna na podstawie łączącego ich podobieństwa w zakresie określonych cech i rysów twarzy: najpierw porównuje nosy. Jego niezbyt składny monolog kończy powtórzenie wstępnej wątpliwości: “Art thou my calf?”. Już na tym etapie mamy próbkę Szekspirowskiego patosu, poczucia, że oto własnym smutkiem można napęlić cały świat. Następnie Leontes dokonuje porównania głów. Zabiegi te, rzecz jasna, na nic się nie zdają. Teraz Leontes postanawia podważyć wartość opinii osób postronnych, jak gdyby w przekonaniu, że tylko jego własne zdanie w tej kwestii ma jakiegokolwiek znaczenie. W trakcie swojego monologu zdaje się utwierdzać w przekonaniu, że jego wątpliwości są uzasadnione i że powinien pójść za głosem urojeń. Wszystko to jest jak gdyby ćwiczeniem zaczerpniętym z Kartezjańskich medytacji⁵¹⁸.

Leontesa niezdolność stwierdzenia, czy Mamiliusz rzeczywiście jest jego synem, oznacza w istocie jego niezdolność ustanowienia „the best case of knowledge”, optymalnych

⁵¹⁷S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 197.

⁵¹⁸Tamże, s. 203.

warunków poznania, jakie powinno stanowić bezpośrednie widzenie rzeczy⁵¹⁹. Gdy jednak taki paradygmatyczny model zawodzi jako nadmiernie wyidealizowany i tym samym nieosiągalny, bezzasadnym okazuje się nie tyle jakieś nasze konkretne uroszczenie do wiedzy – ile raczej sama nasza zdolność odnoszenia języka do świata, a więc zdolność określenia, które z naszych pojęć stosują się do świata i przedstawiają wartość opisową.

Jak Cavell zauważa nieco wcześniej, będące udziałem sceptyka doświadczenie utraty równowagi, jakby świat usuwał mu się spod nóg, jest zarazem czymś, czego sam sceptyk domaga się z własnej woli. To wszakże oznacza odrzucenie kryteriów, niezgodę na nie, równoznaczną z niezgodą na ludzkie uwarunkowania posługiwania się językiem – co równoznaczne jest z wysunięciem jakiegoś postulatu wykroczenia poza nasze gry językowe, usus językowy. Również i z tego wypływa wniosek, że, jak już widzieliśmy, Leontes „nie chce (się) liczyć” [„wants not to count”]⁵²⁰ odrzuca kompetencję umysłu gwarantującą adekwatność słów względem świata. Zarazem odrzucając ontologiczną buchalterię, dokonuje tym samym aktu (również własnego) unicestwienia – wraz z unicestwieniem języka i świata⁵²¹.

⁵¹⁹ Por. paradygmat platoński, w którym również mamy, jak się wydaje, do czynienia z maksymalizmem właściwym sceptycyzmowi w sensie Cavella. W obu przypadkach prawomocne użycie słowa „wiem” jest tak restrykcyjne, że staje się ono empirycznie nieuprawnione. Por. też uwaga Cavella, że w obu przypadkach mamy do czynienia z intuicją, że prawdziwe poznanie jest w istocie nieosiągalne, wykraczając poza możliwości umysłu ludzkiego (tamże, s. 7).

⁵²⁰ Por. Koncepcja języka, jako swego rodzaju leibnizjańska mathesis universalis (M. Filipczuk, “Do language expressions have “deeper meanings”? The issue of metaphor in the context of Cavellian interpretation of Samuel Beckett's *Endgame*”, *Universitas Gedanensis*, 34/62 (2022). Por. też S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 215.

⁵²¹ Jak zauważa Mulhall, „Zestrojenie języka ze światem warunkuje możliwość wszelkich dociekań empirycznych, gdyż w sytuacji niewystępowania takiego zestrojenia/zgodności nie mielibyśmy pojęcia, czego należałoby szukać, starając się w danej sytuacji ustalić jakiejkolwiek fakty. Aby więc w ogóle móc stwierdzić, czy w pokoju obok jest krzesło, musimy najpierw wiedzieć, co to znaczy, że coś jest krzesłem. Takie uprzednie zestrojenie, wzajemne dopasowanie słów i świata (...) jest tym właśnie, co kwestionuje sceptycyzm. To właśnie ten poziom czy aspekt opisu naszego stosunku do świata uwypuklony zostaje w kontekście „the best case of/for knowledge”, w kontekście, w którym stawką w grze jest nasza zdolność stwierdzenia, co znajduje się przed naszymi oczami – a więc nasza zdolność odniesienia pojęcia stołu do obiektów w świecie. I to właśnie odrzucenie zgody odnośnie do kryteriów językowych, umożliwiających nam podstawową zdolność posługiwania się językiem ma na myśli Cavell, stwierdzając, że sceptyk chce wykroczyć poza gry językowe (S. Mulhall, *Stanley Cavell...*, s. 152–153).

W tym kontekście, jak zauważa Cavell, nowy sens zyskuje kluczowy monolog Leontesa o nicości (I.ii.284-96):

Mowa ta, jak ja to rozumiem, jest artykulacją następującego pytania: czy cokolwiek się liczy/ma znaczenie [whether anything counts]: Czy szept się liczy, mają znaczenie; czy mogą być one kryterium tego, czym jest świat? W tym stanie ducha [w jakim znajduje się Leontes] nie potrafi on na to odpowiedzieć, ponieważ w takim właśnie stanie odrzuca się zestrojenie z innymi za pośrednictwem kryteriów, na których ufundowany jest język. Dlatego przy moim odczycaniu [tego tekstu] mamy tu do czynienia z portretem sceptyka w chwili usunięcia mu się spod nóg całej rzeczywistości, porównywalnym z obrazem szalejącego Otella – w zestawieniu z którym filozoficzny portret sceptyka jako kogoś, kto czegoś nie wie, jawi się jako intelektualizacja pewnej bardziej pierwotnej [poprzedzającej ją] intuicji [being an intellectualization of some prior intimation] (...)”⁵²².

W znanej uwadze pochodzącej z *Dociekań* Wittgenstein mówi o przedwstępnej zgodzie na kryteria językowe umożliwiającej porozumiewanie się w języku – owa zgoda dokonywana jest już w języku i z perspektywy językowej, w tym sensie język ugruntowany jest w samym sobie i w niczym poza sobą⁵²³. W tym sensie język zakłada sam siebie: nie ma nic pozajęzykowego, co by go warunkowało z zewnątrz. Na to właśnie nie godzi się Cavellowski sceptyk w swym poszukiwaniu „nieuwarunkowanej” niczym pewności. Nie uznaje on języka, nie uznaje [acknowledgment] mowy – i dlatego natrafia na pustkę, na nicość właśnie. W tym sensie istotna jest tu nie tyle wiedza o czymkolwiek, lecz przyjęcie konwencji, akt owego uznania, przyjęcia języka, akceptacja języka wyrażona w samym tym języku – zgoda nań, analogiczna do akceptacji Mamiliusza, mimo braku bezwarunkowej wiedzy czy pewności, która umożliwiałaby Leontesowi uznanie go za swojego syna z bezwarunkową, niedopuszczającą wątpliwości, pewnością. Takiej wiedzy nie ma i być nie może.

Również i w tym sensie, jak zauważa Cavell, coś co z pozoru jawi się jako „błąd poznawczy” [failure of knowledge] jest w istocie innego rodzaju błędem – niezdolnością do Uznania [Acknowledgment] – wyrażając głębszą niezdolność, ograniczoność psychologiczną sceptyka. Ale niezgoda na akceptację Mamiliusza jest w tym ujęciu również figurą Avoidance, odrzucenia świata, za którą czai się pragnienie jego anihilacji.

Odrzucenie języka oznacza skazanie się na niemotę:

⁵²² S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 206.

⁵²³ Por. przywołana wcześniej uwaga Wittgensteina z *Dociekań* o szpadlu, który natrafia na skalę – odczytywana jako metafora kresu uzasadniania tego, jak posługujemy się językiem.

(...) Kiedy Leontes nie potrafi przekonać samego siebie, że Mamiliusz jest jego synem na podstawie posłużenia się takimi kryteriami jak posiadanie podobnych nosów i głów, zamiast tego uznając, że kryteria te są niewystarczające, by móc stać się źródłem takiej wiedzy, i gdy dochodzi on do konkluzji, że może wyrzec się swojego dziecka, nie uznać go za swoje – wówczas spotyka go za to kara, jaką jest utrata zdolności spójnego używania języka [to count], opisywania struktury i rozwoju empirii – utrata zdolności powiedzenia czegokolwiek⁵²⁴.

Niezdolność porozumienia w języku, odrzucenie świata i Innego rodzi jeszcze inną pokusę, dobrze wpisującą się w powyższy kontekst interpretacyjny – a jest nią fanatyzm. Jak pisze Cavell, owa fundamentalna niepewność w sferze psychologicznej może bowiem – na zasadzie pewnego rodzaju kompensacji permanentnego braku pewności i braku jakichkolwiek uzasadnień dla takowej – generować postawę z założenia wrogą wszelkiej niepewności⁵²⁵:

Sporządzony przez Szekspira portret psychologiczny ukazuje coś, czego ujęcie filozoficzne jest intelektualizacją, a mianowicie jest to portret, w którym fiasko poznania jest fiaskiem Uznania. To zaś oznacza, że rezultatem owego fiaska nie jest niewiedza, lecz postawa ignorowania; nie wątpliwość, którą można by przewyciężyć, lecz postawa radykalnego odrzucenia [Innego], jakaś postawa uporcezywej niepewności, dającej początek anihilacji, unicestwieniu. Sformułowania te sugerują, że *Opowieść zimową* można rozumieć jako portret sceptyka rozumianego jako fanatyk⁵²⁶.

Punktem wspólnym obu tych postaw, obu przejawów głębszego pragnienia nicości, byłby sprzeciw wobec braku tego co nieuwarunkowane, nadludzkie, wyrastający z niezgody na ograniczenia nieodłączne od ludzkiej kondycji⁵²⁷. Sceptycyzm byłby zanegowaniem możliwości wszelkiej wiedzy, a fanatyzm byłby awersem sceptycyzmu, równie nieuprawnionym poznawczo i mającym wydzźwięku silnie nihilistyczny: byłby ucieczką w ślepą wiarę, wiarę podszytą agresją, jaką nacechowana jest zazdrość Leontesa. Tym samym stawałby się kolejnym obliczem Leontesowego pragnienia nicości.

10. Konkluzja

⁵²⁴ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 206.

⁵²⁵ Tamże.

⁵²⁶ Tamże, s. 205–206.

⁵²⁷ Tamże, s. 17.

Powyższy rozdział stanowi przegląd różnych wątków pragnienia nicości i sposobów przejawiania się tego pragnienia u protagonisty *Opowieści zimowej* zinterpretowanego przez Cavella jako narcystyczny sceptyk. Zostały one przeze mnie przeanalizowane na tle psychoanalitycznego odczytania *Opowieści* na tle problematyki brzemienności oraz dychotomii zewnątrzność/wewnętrzność rzucającej nowe światło na problem genezy narcystycznego sceptycyzmu Leontesa.

Szczególnym novum interpretacyjnym zaproponowanym przez Cavella wydaje się bowiem zaakcentowanie motywu Leontesowego pragnienia nicości jako wyrazu jego sceptycznej postawy wobec świata, sygnalizowanego również w innych odczytaniach dramatu, zwłaszcza tych należących do nurtu psychoanalitycznego.

Takie sformułowanie problemu pozwala również na wyodrębnienie u Leontesa w ujęciu Cavella zupełnie nowego aspektu jego postawy: aspektu nihilistycznego, ujmowanego w kontekście problemu metafizycznego długu, jaki dla sceptyka nieodłączny jest od faktu istnienia indywidualnego. To zaś umożliwia wyeksponowanie – jako jednego ze źródeł takiego sceptycyzmu – problematyki odrębności i osobności, o czym więcej w rozdziale następnym.

Jednym z aspektów Leontesa pragnienia nicości i anihilacji okazuje się również jego niezgoda na kryteria języka ogólnie przyjęte i powszechne. Tym sceptycznym gestem Avoidance, Unikiem wobec języka Leontes skazuje się na niemotę, co uwypukla jeszcze jeden aspekt jego postawy, jakim okazuje się fanatyzm, również pokrótce omówiony w powyższym rozdziale.

Rozdział X. Przewyciężyć sceptycyzm

Streszczenie drugiej części *Opowieści zimowej* (akt IV, V)

Na początku aktu IV odgrywany przez aktora, upersonifikowany Czas stwierdza, że od porzucenia córki Hermiony upłynęło właśnie szesnaście lat. Wspomina również o tym, że Leontes pogrzyżył się w żałobie z powodu utraty żony i córki.

Przebywający przez wszystkie te lata w Czechach Kamillo, dawny podczaszy Leontesa, prosi Poliksenesa o pozwolenie na powrót do domu, na dwór Sycylii. Poliksenes prośbę odrzuca, wspominając o własnym synu, Florizelu, który zapalał miłością do niejakiej Perdity, córki pewnego pasterza. Miłość ta oznacza jednak mezalians i nie wzbudza entuzjazmu Poliksenesa. Ten w przebraniu, razem z Kamillem udaje się na sielankową fetę, na której mają odbyć się zaślubiny młodych, gdzie podejmują ich tańczący pasterze. Kiedy Florizel i Perdita mają zostać sobie poślubieni, Poliksenes postanawia się ujawnić. Wyładowuje swój gniew na Florizelu i zaczyna ciskać groźby pod adresem jego i jego ojca, zarzucając im, że tolerowali związek Perdity z młodym księciem.

Niebawem Kamillo, wciąż tęskniący za swoją ojczyzną, pomaga obojgu młodym w ich ucieczce z czeskiego dworu i powrocie na Sycylię. Za nimi w podróż udają się pasterze, za którymi z kolei wyruszają w pościg Poliksenes i Kamillo. Przybywszy na dwór Leontesa Florizel przedstawia królowi Sycylii siebie oraz swoją żonę jako posłańców swojego ojca, króla Czech. Leontes wita syna swego dawnego przyjaciela oraz małżonkę młodzieńca. Wkrótce na dwór przybywają Poliksenes i Kamillo, demaskując uciekinierów. Wtedy też Leontes odkrywa, że Perdita jest jego porzuconą w dzieciństwie córką. Ogłoszenie Perdity prawowitą żoną Florizela i zaakceptowanie jej w tej roli jest sygnałem do ogólnego pojednania – godzą się ze sobą również Poliksenes i Leontes. W scenie zamykającej sztukę Paulina w obecności zebranych bohaterów dramatu dokonuje uroczystej odsłony posągu Hermiony. Wszyscy, zwłaszcza Leontes, są oczarowani jej pięknem i realizmem. Na znak dany przez Paulinę rozlega się muzyka, a posąg ożywa. Florizel i Perdita są nowożeńcami, Leontes i jego Królowa doświadczają ponownych zaślubin, zaś w nagrodę za cały swój trud i okazaną pomoc Paulina – po śmierci Antigonusa – otrzymuje nowego męża, jakim jest Kamillo.

1. Uwagi wstępne

Motywacja do wykroczenia poza sceptycyzm, jak pisze Cavell, wydaje się nieodłączna od natury samego sceptycyzmu, a jest nią jego strukturalna nietrwałość, fakt, iż jest on „wewnętrznie niestabilny”:

Jeśli *Opowieść zimową* rozumieć jako studium sceptycyzmu, (...) wówczas jej drugą połowę należy odczytywać jako studium poszukiwań nań remedium (...) Fakt, że sceptycyzm – Kartezjański sceptycyzm, Hume’owski sceptycyzm, coś co Kant nazywa skandalem filozofii – wymaga wysiłków mających na celu przewyciężenie tej przypadłości, fakt ten jest nieodłączny od natury samego sceptycyzmu – jest on bowiem nieusuwalnie niestabilny; najzwyczajniej nikt nie chce być (tego rodzaju) sceptykiem. Właściwe sceptykowi poczucie tego, z czym musi się wiązać ozdrowienie z tej przypadłości, dyktuje wysiłki zmierzające do obalenia sceptycyzmu (...) ⁵²⁸.

W tym miejscu swoich wywodów Cavell wybiega ku scenie *Zimowej opowieści* zamykającej całą sztukę, gdyż to tutaj właśnie w sposób najbardziej sugestywny nastręcza się jego zdaniem okazja do przewyciężenia sceptycyzmu, wpisująca się, jak twierdzi, w samą jego naturę. Przystępując do przedstawienia szczegółów owej ozdowieńczej wizji, na którą jego zdaniem natrafiamy w drugiej części dramatu (akt IV i V), kiedy to przenosimy się w idylliczną scenerię Bohemii, swoje omówienie problematyki pojednania natury ze sztuką, mającej być pierwszym krokiem do owego ozdowieńczego, rozpoczyna Cavell krótką charakterystyką pojawiającej się na początku aktu IV postaci Autolika, pewnego rodzaju, jak twierdzi, porte-parole samego Szekspira ⁵²⁹.

2. Natura i sztuka. Problem konwencji. Autolik, czyli o niskim pochodzeniu tego co wzniosłe

Autolik jest figurą o wątpliwej reputacji, dostarczycielem gminnych ucies, i w tym sensie jest to postać przywodząca na myśl artystę takiego jak Szekspir – pisze Cavell – który również jest dostarczycielem stawy dla tłuszczy: jego sztuka żywi się tym, co niskie i w tym sensie nieprawie, o podejrzanym pochodzeniu. Autolik to artysta-biznesmen (upodobniający się

⁵²⁸S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 198. Por. też przyp. 490.

⁵²⁹Tamże, s. 214.

również i w tym do Szekspira), co nie pozostawia złudzeń odnośnie do miejsca zajmowanego przez jemu podobnych w hierarchii społecznej: sytuują się oni na samym jej dole⁵³⁰.

Powyżej przywołana uwaga Cavella słusznie eksponuje niskie – i w tym sensie nieprawe, niczym galeria bastardów zaludniających sztuki Szekspira – pochodzenie wysokiej sztuki oraz fakt, że nieuchwytna natura geniuszu twórczego upodabnia go do pewnego rodzaju tygła, w którym wchodzi ze sobą w reakcje najrozmaitsze ingredencje – w tym również odpady, ścinki, to co niskie, pospolite i wulgarne. Tym samym następuje tutaj niejako symboliczne dowartościowanie figury bastarda (nie bez znaczenia jest sugestia Szekspira, że Autolik, „dealing in sheets”, przypuszczalnie zajmuje się również stręczycielstwem).

Również wykazywane przez Autolika pobratymstwo z Klaunem jest nieprzypadkowe. Obie te figury są agensami tego co nieoficjalne, zakulisowe, wstydlive, podejrzone, skrywające się w cieniu, zarazem wszechobecne, bliskie życiu i z życia czerpiące. Nie przypadkiem to kłowni właśnie wypowiadają u Szekspira najtrafniejsze, choć też i najbardziej brutalne i bezlitosne kwestie o życiu i kondycji ludzkiej, trzeźwo i bez złudzeń diagnozując położenie władców, o czym ci przekonują się najczęściej, gdy jest już za późno: takie doświadczenie jest, jak pamiętamy, udziałem Leara.

Ale poprzez przywołanie figury Autolika dokonuje się tu również dowartościowanie natury i naturalizmu, przeciwstawionych tym razem konwencjonalności. Jednym z tego wyrazów jest jej przeciwstawienie naturalności – pojętej jako wspomniana prawowitość – nieprawowitości konwencji.

Jest to zarazem kolejna odsłona problematyki, na jaką natrafiamy w tekście *Leara*. Opozycja prawowite/nieprawowite utożsamiona z dychotomią naturalność/konwencjonalność, podobnie jak w *Opowieści* również i w *Learze* uruchamia akcję sceniczną. Ostatecznie to właśnie intryga bastarda Edmunda jawi nam się jako źródło konfliktu prawowitego syna Edgara z ojcem, prowadząc do całej kaskady zdarzeń i ich tragicznego finału.

W *Opowieści zimowej* tragiczny konflikt zostaje jednak zażegnany między innymi dzięki zanegowaniu, przewyciężeniu przywołanej wyjściowej opozycji natura – konwencja, co dokonuje się dzięki zniesieniu i unieważnieniu, będącej wspomnianą siłą napędową intrygi

⁵³⁰ Por. T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.

Leara, kluczowej dychotomii prawowitość/nieprawowitość, to zaś jest możliwe dzięki zniesieniu analogicznej dychotomii naturalne – nienaturalne⁵³¹.

W rezultacie tego przewartościowania władca Bohemii Poliksenes, gloryfikując naturę oraz jej ozdowieńcze działanie, powiada, że wszelkie zabiegi, polegające na zaszczepianiu jednych form życia (przede wszystkim ze świata flory) na inne takie formy, są uprawnione – są one prawomocne jak sama natura.

W obszarze przewycięzonych wspomnianych dychotomii w kontekście naturalistycznego dowartościowania płodności dokonuje się tutaj również zniesienie rozdziału – i jest to jeszcze jedna dychotomia równoważna wcześniejszym – natura/sztuka.

Również i to okazuje się możliwe dzięki dowartościowaniu tego, co tradycyjnie obarczone jest stygmatem nieprawowitości⁵³².

3. Cavellowski koncept odnowionych zaślubin [re-marriage]

Zrównanie natury z konwencją czyli sztuką, czego wieńczącym całość symbolicznym obrazem jest ożywienie posągu Hermiony, staje się możliwe i zostaje ostatecznie przypieczętowane na gruncie *idei małżeństwa*, czy może raczej – odnowienia małżeństwa [re-

⁵³¹ Pod takim zrównaniem podpisuje się również Leontes, chociaż wyciąga zeń wniosek odwrotny: cały świat jest bastarden, byt zaś jest bękartem nicości (por. wcześniejszy rozdział). Dokonując, jak pisze Cavell, zrównania bytu z takim ontologicznym bastarden par excellence, Leontes paradoksalnie przyczynia się do mającego ostatecznie pozytywną wymowę zniesienia różnicy między prawowitością i nieprawowitością, która okazuje się czysto konwencjonalna. Postulując zniesienie wszelkich różnic w sferze istnienia oraz nieodróżnicowaną pełnię, Leontes zrównuje wszystkie te formy istnienia. Tym sposobem to co naturalne staje się tożsame z tym co istniejące: słowo „bastard” traci tutaj wszelkie realne odniesienie (jakie posiada tylko w opozycji do tego, co bastarden nie jest) (S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 215). W kontekście dyskusji wokół bastardów warto w tym miejscu wspomnieć o sporze wokół zasadności i granic obszaru wytyczanego przez dychotomię natura/konwencja, toczonym od starożytności (opozycja *fysis* vs. *nomos*) i nigdy konkluzywnie nie rozstrzygniętym. W szczególności stało się to niemożliwe, gdy uświadomiono sobie niewyczerpaną problematyczność obu tych pojęć oraz faktu, dość oczywistego co najmniej od czasów Oświecenia, a zwłaszcza od wystąpienia Rousseau (*O umowie społecznej*), kiedy to uzmysłowiono sobie, że również i natura to pewien konwencjonalny twór, pewien kulturowy konstrukt przybierający różne oblicza w zależności od ideowych/ideologicznych pobudek i celów polemicznych, przyświecających uczestnikom tego sporu. W tym sensie status prawowitego potomka jako konwencjonalnego dziedzica i spadkobiercy staje się problematyczny w świetle „naturalności” natury, która sama ulega problematyzacji.

⁵³² Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 216.

marriage], co koresponduje z konceptem samego Cavella, który w takim odnowieniu również upatruje szansy na przezwycięzenie pewnej formy sceptycyzmu⁵³³:

Małżeństwo usytuowane zostaje w obszarze sztuki i ludzkich wynalazków, zmieniających naturę i dających początek wszelkiej prawomocności i prawu jako takiemu. Nic dziwnego, powiada Cavell, że Szekspirowskim analizom małżeństwa nie ma końca⁵³⁴.

Małżeństwo wydaje się czymś konwencjonalnym, jednak w sielankowej atmosferze Aktu IV sztuki, zdaje się ono wykraczać poza wspomniane dychotomie, dokonując ostatecznego (pozornego?) ich przezwyciężenia w odpowiedzi na ogólne wezwanie do odnowy i pojednania, w których sielskość aktu IV znajduje swe ostateczne spełnienie.

Tym sposobem odnowione małżeństwo Leontesa z Hermioną, ich końcowe pojednanie, miałoby stać się figurą życiodajnych, ocalających mocy natury, jednoczących się w tym akcie ze sztuką.

Antycypacją tego jest wcześniejsza zgoda na niwelujące podziały społeczne małżeństwo młodych – Perdity z jej wybranym, synem Poliksenesa:

You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race.

[Gdy dorodny pączek
Na dzikim pniu zaszcześcić, w marnej korze
Ów pęd szlachetny budzi nowe życie]

(Akt IV, sc. 4, 92-5)

Natura okazuje się tutaj źródłem odnowy i wykroczenia poza ograniczające konwencje społeczne i podziały klasowe, które wcześniej stały na drodze temu małżeństwu⁵³⁵. Choć i

⁵³³ Por. S. Cavell, *Hollywood Comedies of Remarriage*, por. też S. Mulhall, *Stanley Cavell ..*, s. 193-5.

⁵³⁴ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 217.

⁵³⁵ Podobnie interpretuje ten fragment Adelman, która również dopatruje się w naturalizmie tego aktu (dość problematycznej) próby przezwyciężenia sceptycyzmu. Pojawienie się Pauliny oznacza w tym ujęciu nie tylko zjawienie się nowej postaci w tej sztuce, ale także nowy głos, dostatecznie asertywny i świadomy, by stanowić przeciwwagę dla głosu Leontesa: to właśnie od niej po raz pierwszy słyszymy o "great nature" (2.2.60), the "good goddess Nature", bogini Naturze, dobrej Naturze (2.3.103), która będzie bóstwem przewodzącym dziełu pojednania/koncyliacji (Adelman, *Suffocating...* op. cit., s. 75). W tym sensie Natura

nawet tutaj, w przypadku małżeństwa młodych, w atmosferę sielanki wkrada się pewien dysonans: wystarczy uświadomić sobie, że zarówno Perdita, jak i syn Poliksenesa to potomkowie monarchów, tak więc przypieczętowane wspomniane połączenie „gentler scion oraz wildest stock”, ma wymowę co najwyżej symboliczną, nawet jeśli się zgodzimy, że Perdita częściowo przynależy do świata pasterskiej idylli, nie zaś królewskiego dworu swojego ojca.

Jednak zerwanie Perdity z owym światem dworskim nigdy nie jest kompletne – więzy krwi pozostają tu czymś niekwestionowanym – co sprawia, że i ten akt transgresji, przekroczenia granic oddzielających światy społeczne nie jest aż tak radykalny, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Niezależnie od wszystkiego Perdita ani na chwilę nie przestaje być córką królewską, choćby nawet i w pasterskim przebraniu.

Choć więc, jak pisze Cavell, linie rozgraniczające dwie dziedziny: sztuki i natury podlegają tutaj częściowemu zatarciu i zakwestionowaniu⁵³⁶, to jednak tekst *Opowieści* zostaje skonstruowany w taki sposób, że zakwestionowanie to nigdy nie jest radykalne czy

jawi się jako wyzwolicielka, ostateczne źródło wybawienia i oczyszczenia. Wraz ze śmiercią Autolika struktura zdarzeń scenicznych najwyraźniej zaczyna od tej pory odbiegać od paradygmatu tragedii – i odtąd zdają się one iść po myśli dobrej bogini [good goddess], którą przywołuje Paulina. Szekspirowi udaje się tym samym, pisze Adelman, wyegzorcyzmować kobiece, w szczególności matczyne ciało, uwalniając je od stygmatu choroby poprzez zanurzenie go w przestrzeni sielanki (zdecydowanie kobiecej w swym charakterze, gdyż w jej scenerii dominują kobiety). Choć bowiem sielankowość zostaje częściowo zmacona wskutek pojawienia się szeregu męskich bohaterów takich jak Camillo czy Autolik, cała ta sfera – jakby beczasowej idylli w nieokreślonej scenerii – jest silnie powiązana z płodnością "great creating nature" (4.4.88).] W ten sposób pewnego rodzaju antytezę zyskuje tutaj idylla i sielanka pozaczasowego, męskiego Edenu, o jakim była mowa w rozdziale wcześniejszym: również i tym razem mamy bowiem do czynienia z Edenem, i nie jest to już epoka sprzed upadku w czas i grzech, lecz jakaś nowa utopijna kraina, w której dokonuje się finalne ocalenie i pojednanie bohaterów sztuki. Tym sposobem również i tutaj, w scenach końcowych po raz kolejny otwiera się przed nami przestrzeń mitu. Na tę osobliwą strukturę powtórzeń wpisującą się w oś konstrukcyjna sztuki zwraca uwagę Ruth Nevo, która celnie stwierdza, że struktura dramatu osnuta jest na podwojeniach, w rezultacie druga, „sielankowa” część sztuki jest powtórzeniem pierwszej, jak gdyby nawiedzały ją te same demony R. Nevo, *Shakespeare's Other Language*). Wyraźnie przejawia się to w powtarzalności motywów, fraz itd. wcześniejszych scen pierwszej części dramatu. Skutki sceptycyzmu Leontesa dają o sobie znać niczym fale rozchodzące się po tafli wody, jednak nie oznaczają to odkupienia/rekompensaty wszystkich strat będących ceną szaleństwa Leontesa: autor nie pozwala czytelnikowi zapomnieć o śmierci Mamiliusza i Antigonusa, a także o upływie bezpowrotnie minionych szesnastu lat, 'never to be found again', jak pisze Szekspir (5.3.134).

⁵³⁶S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 217.

nieuniknione. Tak więc i tym razem natrafiamy, jak zwykle u Szekspira, na nieuchronną problematyczność, pole do wielości możliwych odczytań: bardziej radykalnego oraz bardziej konserwatywnego i niemającego rewolucyjnych implikacji społecznych, w jakie wpisywałyby się sugestie przekraczania barier klasowych. Przy nigdzie nie zakwestionowanym założeniu, że Perdita wciąż reprezentuje świat dworski, takie radykalne implikacje wcale nie są konieczne.

Niezależnie od wszystkiego faktem pozostaje, że w symbolicznych zaślubinach sztuki i natury małżeństwo odgrywa rolę zupełnie kluczową. Gdy więc w ostatniej scenie sztuki skonfrontowani zostajemy z (przynajmniej częściowym) wyzwoleniem się Leontesa spod władzy sceptycyzmu, to jest to możliwe dzięki wspomnianym zaślubinom sztuki z naturą, a w każdym razie dzięki częściowemu zatarciu rozdzielających je granic, bo chyba tak właśnie należałoby rozumieć ożywienie kamiennego posągu Hermiony, które można chyba odczytywać jako wskrzeszenie jej z martwych, a więc jako metaforyczne zmartwychwstanie. W istocie nigdzie nie jest powiedziane, czy Hermiona faktycznie zostaje wskrzeszona, czy też mamy tu do czynienia z przekonującą mistyfikacją na użytek widowiska teatralnego. Wątpliwość ta rodzi się w czytelniku na wzmiankę Pauliny o zmarszczkach na twarzy posągu, jakby był on żywy: tym samym status kamienia podlega problematyzacji. Wzmianka, na jaką natrafiamy w tekście, mówiąca o tym, że Paulina codziennie odwiedza ów posąg, sugeruje, że nie do końca jest on posągiem – być może mając jakieś ludzkie potrzeby⁵³⁷.

Jak bowiem wszystko u Szekspira, również i ta metafora jest obarczona pewną dwuznacznością, co otwiera pole do domysłów interpretacyjnych, podsuwając całą gamę alternatywnych odczytań – nieprzypadkiem zauważa Cavell, że scena ożywienia posągu jest może najbardziej ryzykowną w całej pisarskiej karierze dramaturga.

3.1. Leontes i Otello. Dwóch narcystycznych sceptyków.

W kontekście uwagi o niewyczerpanej problematyczności świata Szekspira nie od rzeczy będzie w tym miejscu przedstawienie skrótowej analizy porównawczej zazdrości Leontesa zaprezentowanej przez Joan Byles'a w tekście „Narcissism in Othello and Winter's Tale”, z którego płynące wnioski stawiają – i jest to już moja ich interpretacja – pod znakiem zapytania Cavellowską wizję przezwyciężenia sceptycyzmu w kontekście przywołanej

⁵³⁷ Co uwypukla przywołana przez Cavella kategoria *lawfuleating*, przeciwstawionego kanibalizmowi, o którym mowa w Koriolanie (mowa o tym była w odnośnym rozdziale pracy).

koncepcji ponownych zaślubin⁵³⁸. Zdaniem Byles'a na podstawie tekstu *Otella* można konkludować, że – w przeciwieństwie do dwóch wcześniej omówionych Szekspirowskich bohaterów i zarazem narcystycznych sceptyków, Otella i Koriolana, Leontes może uniknąć zabójczego paradoksu, na który naraża go jego narcystyczny sceptycyzm (skazanie na Innego i zarazem pragnienie uniezależnienia się od niego).

A jest tak nie dzięki przewyciężeniu tegoż narcyzmu, jak chciałby Cavell w swojej interpretacji, lecz wręcz przeciwnie – poprzez paradoksalne utwierdzenie się w owym narcyzmie, a więc poprzez intensyfikację narcystycznego sceptycyzmu.

O ile bowiem Otello to jednak – mimo niewątpliwych rysów sceptycznych – narcystyczny idealista, o tyle Leontes to już tylko narcystyczny sceptyk, zakochany w sobie i elementu idealistycznego zupełnie wyzbyty. Otello w jakimś sensie darzy Desdemonę uczuciem, nawet jeśli musi dopiero przekonać samego siebie, że tak jest – o jego problematycznym, lecz jednak realnym uczuciu świadczy ostatni monolog, w którym powiada on, że zanadto ją kochał: „loved too much”. Z Leontesem jest inaczej: jest on na wskroś bohaterem narcystycznym – i to właśnie ów narcystyczny egoizm go ocala.

Jak pisze Byles, Otello jest narcyzem idealistycznym, Leontes jest już tylko narcyzem, którego cierpienia nie są tak intensywne jak cierpienia Otella, gdyż nie ma on żadnego wyidealizowanego, choćby nawet i zmistyfikowanego, obrazu miłości. Kiedy uznaje, że został zdradzony, narcyzm jest dlań punktem oparcia i odniesienia, znacznie łagodząc dotkliwość bolesnego ciosu. W tym też sensie u Leontesa nigdy nie mamy do czynienia z kompletnym rozpadem obrazu rzeczywistości, owym usunięciem się ziemi spod nóg, będącym udziałem Otella-narcystycznego sceptyka ("Chaos is come again"). Z czego można by wyciągać wniosek, że nie jest on sceptykiem w tak mocnym sensie. Zapewne również i on, na podobieństwo Leara, prowadzi sam ze sobą pewną grę. A już z pewnością jego sceptyczna postawa podszyta jest głęboką ambiwalencją, o czym była mowa w rozdziale wcześniejszym.

Tak czy owak jednak Leontes jest sceptykiem w takim znaczeniu, że podobnie jak Lear oraz Otello próbuje zinternalizować i zintegrować w sobie rzeczywistość zewnętrzną – jakiej uosobieniem jest Hermiona. W tym sensie konsekwentnie odmawia uznania jej odrębności jako Innego, odmawia jej uznania, będąc sceptykiem w sensie dystynktywnym dla Cavellowskiego rozumienia tej postawy.

⁵³⁸J.M. Byles, *Narcissism and Idealism in Troilus and Cressida, Othello and The Winter's Tale*, "American Imago", t. 36/1 (1979).

Opisywana w tekście Leontesowa próba uczynienia ciąży Hermiony jego ciężą (i tym samym symbolicznego jej zawłaszczenia), próba pozbawienia Hermiona należnej jej roli w akcie prokreacji, o czym była mowa wcześniej, i w konsekwencji próba zawłaszczenia Mamiliusza jako wyłącznie jego, Leontesa, syna – jest właśnie takim dobitym przejawem usiłowania zagarnięcia przez sceptyka Innego poprzez odmówienie mu autonomiczności Innego jako osoby.

Do pewnego stopnia jest tak również w przypadku Leontesa. Jak wnikliwie zauważa Byles, narcystyczny kochanek jak gdyby „redukuje” w jakiejś mierze swój narcyzm zastępując go miłością, jaką obdarza go Inny. Jeśli osobowość narcystyczna zostaje zdradzona, to jest to tak – zwłaszcza przypadku Leontesa – jak gdyby zdradzała samą siebie, jest to bolesny cios wymierzony przede wszystkim w jej samoocenę⁵³⁹.

I na odwrót: poczucie bycia zdradzonym przez Innego częstokroć rodzi w narcyzie kompensujący przypływ miłości własnej (intensyfikację narcyzmu): zamiast nadal być zafiksowanym na Innym osoba narcystyczna powraca (narcystyczny regres) do fazy poprzedzającej jej miłość do Innego, do fazy wzmożonej miłości własnej. Innymi słowy „kochanek narcystyczny” znajduje oparcie wewnętrzne w swoim narcyzmie, podczas gdy „kochanek idealistyczny” – by przywołać rozróżnienie Byles – w podobnych okolicznościach nie ma takiego punktu oparcia, zamiast tego poddając się uczuciu zwątpienia o własnej wartości, nieraz bardzo dotkliwemu, co pokazuje przykład Otella.

W przeciwieństwie do niego Leontes (mimo swych deklaracji) nie zamierza zabijać Hermiony, gdyż to nie ona jest dlań źródłem jego identyfikacji i własności własnej (w przypadku Otella wraz ze zdradą ukochanej owo źródło wysokiej samooceny znika, dlatego Otello Desdemonę musi zamordować). W przypadku narcyza, jakim jest Leontes, źródłem jego samooceny i tożsamości nie jest jednak Inny, lecz on sam: Hermiona to tylko pewien „dodatek”, ugruntowujący go w wysokiej samoocenie, niebędący jednak jej źródłem.

Dlatego właśnie *Otello* kończy się samobójstwem Otella, niejako od samego początku wpisanym w rozwijającą się dynamikę tej sztuki. Podobnie jest w przypadku protagonisty *Koriolana*, skazanego na śmierć mocą wewnętrznie sprzecznego imperatywu nakazującego mu nie dbać o opinię innych przy jednoczesnej od owej opinii pełnej zależności – Koriolan nie jest wszak sam dla siebie źródłem swej samooceny z racji rozmaitych uwarunkowań psychologicznych, o których była mowa w odnośnym rozdziale.

⁵³⁹ J. Byles, *Narcissism and...*, s. 82

W przypadku Leontesa, zauważa Byles, rzecz ma się jednak inaczej. *Opowieść zimowa* nie jest tragedią, a śmierć głównego bohatera nie wpisuje się w jej logikę: Leontes zostaje ocalony.

Ale nie dzieje się tak dlatego, że Leontes przewartościowuje czy przewyższa swój „narcystyczny sceptycyzm”, czy dlatego, że dokonuje się w nim „przemiana wewnętrzna”. Jest wręcz przeciwnie – uniknięcie tragedii możliwe jest właśnie z tej przyczyny, że Leontes, jak zauważa Byles, w owym narcystycznym sceptycyzmie tylko się utwierdza, jak gdyby na powrót odnajdując w nim źródło wzmożonej wartości własnej. By posłużyć się kategoriami Cavella, trwa on do końca w postawie Avoidance, która, paradoksalnie, staje się źródłem jego ocalenia.

Narcyzm ulega tu bowiem jak gdyby wzmocnieniu, kompensując z naddatkiem miłość, której Leontes – w jego własnym przekonaniu – nie znajduje u Hermiony, czując się przez nią zdradzony.

W przypadku Otella czy Koriolana ich sytuację egzystencjalną komplikuje fakt, że Inny jest niezbędnym źródłem jego identyfikacji i tożsamości, a tym samym zagraża jego narcystycznej integralności i niezależności – tym celu nadrzędnym dążeń narcyza.

Zarówno w przypadku Otella, jak i w przypadku Koriolana jest więc tak, że ich tożsamość funduje się na czymś wobec niej zewnętrznym: na uznaniu Innego, któremu narcyz zarazem odnawia swojego uznania.

W przypadku Leontesa rzecz ma się odmiennie: fundamentem jego narcystycznej tożsamości nie jest Inny jako źródło współkonstytuujące obraz samego narcyza – takim fundamentem jest sam Leontes i jego czysto narcystyczna miłość własna. Tak więc „zdrada” Innego nie oznacza dla Leontesa ciosu wymierzonego w samą istotę jego tożsamości – puklerzem jest tu owa miłość własna, autentyczny, nieuleczalny, jak można by rzec, pozbawiony wewnętrznych pęknięć narcyzm.

Narcyzm ten byłby też dla Leontesa źródłem jego samo-uzdrowienia, które dokonuje się nie dzięki przewyciężeniu tegoż narcyzmu, lecz – paradoksalnie – poprzez, jak wspomniano, jego większą intensyfikację.

O ile więc Otellem powoduje coś w rodzaju samobójczej logiki sceptyka, nieuchronnej i prowadzącej go w ostatecznym rachunku do autodestrukcji – o tyle w przypadku Leontesa ów autodestrukcyjny rys znika, ostatecznie ustępując miejsca autoafirmacji: wzmożeniu miłości własnej. To właśnie dlatego Leontes z upodobaniem wciąż umniejsza Hermionę, z jednej strony doświadczając poczucia nicości z powodu owej zdrady, o czym już była mowa, z

drugiej zaś bagatelizując ją i trywializując w ramach wspomnianej prowadzonej ze sobą pewnej gry.

Jedną ze strategii temu służących jest na przykład podkreślanie, że bycie zdradzonym mężem to kondycja niejako nieodłączna od sytuacji każdego żonatego mężczyzny. Jest to wysoce szyderczy obraz kobiecej zdrady:

Leont: It is a bawdy planet, that will strike
Where 'tis predominant; and 'tis powerful, think it,
From east, west, north and south; be it concluded
No barricado for a belly. Know't

[Lekarz nic nie wskóra:
Gdy rządkiem staną nierządne planety,
Nikt się nie oprze. Możecie mi wierzyć
Czy wschód, czy zachód, północ czy południe,
Żonie podbrzusza murem nie zastawisz.]

(Akt I, sc 2)

Jak pisze Byles, Leontes odziera z patosu swoją sytuację, pozbawia ją statusu tragiczności, nadaje jej rys satyryczny. Celem takich zabiegów jest pozbawienie Hermiony wszelkiej wartości, ponowny powrót do pełni narcyzmu, do nieskrępowanej obecnością Innego jak gdyby pełni bycia (ze) sobą i napawania się sobą.

Taka strategia skrywa zarazem pewien podstęp, by nie rzec, perwersyjność, oferującą kolejne częściowe wytłumaczenie postępowania Leontesa: aby mógł on nieskrępowanie napawać się miłością własną, musi Hermionę oddalić pod jakimś pozorem, musi znaleźć jakiś pretekst, by ją odrzucić. I to właśnie tego pretekstu dostarcza jej rzekoma zdrada, w którą Leontes, aby dzieło auto-perswazji mogło się dokonać, choćby na chwilę musi uwierzyć⁵⁴⁰.

Odrzucenie Innego jest więc w tej logice typowo sceptyckim umocnieniem samego siebie, znanym nam już z innych analizowanych wcześniej dramatów Szekspira. Jednak w odróżnieniu od postawy omówionych ich protagonistów, postaw Leontesa nie jest obarczona wewnętrzną sprzecznością, która byłaby dlań zabójcza.

W tym wyraża się głęboka perwersyjność, ale i skuteczność narcystycznego sceptycyzmu Leontesa, tym głębszego, że nieuleczalnego, niepodlegającego korekcie. I, co najciekawsze,

⁵⁴⁰Tamże, s. 87

umożliwiającego mu końcowy triumf – nawet jeśli odbywa się to za cenę mistyfikacji, jaką jest owa scena „końcowego pojednania”, scena rzekomej przemiany wewnętrznej, która w tym dramacie się nie dokonuje.

Powyższe ujęcie charakterystyki Leontesa wydaje mi się zasadniczo trafne. Rzuca ono jednak głęboki cień na rozgrywające się w sielskiej scenerii drugiej części dramatu sceny finalnego pojednania, przy takim odczytaniu zasadniczo nieprzekonujące, co wszakże stawia pod znakiem zapytania zaproponowane odczytanie Cavellowskie, który taką przemianę zakłada.

Możliwe jest tutaj bowiem co najwyżej pogodzenie Leontesa z Hermioną, lecz nie jego wewnętrzna odnowa, sugerowana przez Cavellowską koncepcję re-marriage.

Tak więc to przede wszystkim odnaleziona, odzyskana córka Hermiony i Leontesa Perdita oraz jej wybranek Florizel stają się w dramacie figurami odrodzenia: Leontes w dramatycznej logice wydarzeń znajduje swoje funkcjonalne miejsce, jednak – zwłaszcza w cudownym wskrzeszeniu posągu Hermiony – tak naprawdę nie uczestniczy.

W ujęciu Byles druga „sielankowa” część *Opowieści* nie wpisywałaby się w logikę narcystycznego sceptycyzmu, którego tak przenikliwą analizą jest część pierwsza dramatu. Nie wpisuje się w nią jednak nie dzięki owego sceptycyzmu przewyciężeniu – jak sugeruje Cavell w swej koncepcji ponownych zaślubin – lecz dzięki owego przewyciężenia głębokiej mistyfikacji. Rzekome zwycięstwo nad sceptycyzmem byłoby przy takim odczytaniu triumfem zamaskowanej miłości własnej Leontesa.

Wróćmy do głównego toku wywodu. Finałowa scena dramatu Szekspira jest aktem kreacji w jeszcze innym sensie. A mianowicie jako akt sztuki, jest bowiem tworem dramaturga:

Wskrzeszenie kobiety, teatralnie rzecz ujmując, równoznaczne jest z postulatem, że twórca dramatu jest w posiadaniu sztuki, dającej mu moc ożywiania słów czy wręcz przeciwnie [zadawania im śmierci – MF], a ponieważ warunkiem takiego życia jest to, by widzowie doświadczyli ożywienia/wzbudzenia wiary, również i my, podobnie jak Leontes, zostajemy wskrzeszeni wraz z Hermioną. Tak oto w naszą koncepcję widowni tej sztuki (ewentualnie w koncepcję nas samych jako widzów) wpisana zostaje nasza *przemiana wewnętrzna*, zakładająca, jak się zdaje, że nie jesteśmy już tylko widzami, lecz czymś więcej: jej uczestnikami⁵⁴¹.

⁵⁴¹S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 218. Por. też postać Prospera z *Burzy*, który ukazany zostaje jako demiurg, który w podobny sposób wzywa widzów do uczestnictwa w procesie stwarzania swego dzieła,

Jak stwierdza Cavell nieco dalej w tym samym miejscu,

Opisując finałową scenę dramatu jako studium teatru i traktując ją jako swego rodzaju scenę zaślubin, nie zamierzam zadowalać się jej uznaniem – jak to czyniono niegdyś – za literacki ekwiwalent [translation] momentu religijnego: wskrzeszenia z martwych, z Pauliną jako postacią symbolizującą św Pawła, której pojawienie się uzasadniają takie określenia jak „łaska” [grace], ‘wiara’ [faith] czy ‘odkupia’ [redeems]. Jednak równie jasne jest dla mnie też i to, że interpretowanie tej sceny powinno otwierać przestrzeń dla takiej ekwiwalentyzacji [translation]. Ja sam szansy na taką interpretację upatrywałbym w pojmowaniu teatru jako medium rywalizującego z religią w jego zadeklarowaniu swego statusu jako następcy religii (...) Uderza mnie, że przyczyną, dla której ktoś taki jak Santayana mógł stwierdzić, że u Szekspira znajduje wszystko prócz religii – jest to, że religia jest u tego ostatniego czymś wszechobecnym i dlatego nieuchwytnym⁵⁴².

Podobnie jak wiara Leontesa jest niezbędna, aby Hermiona mogła zmartwychwstać, tak też i nasze uczestnictwo w Szekspirowskim teatrze jest nieodzownym warunkiem wskrzeszenia Hermiony oraz symbolicznego wyzwolenia samego Leontesa z oków sceptycyzmu.

Innymi słowy, Szekspir – tak jak go odczytuje Cavell – każe nam skonstatować fakt, że w jego teatrze możliwe jest przezwyciężenie sceptycyzmu, jakiemu poddaje się Leontes, co jednak nie jest możliwe bez naszego udziału w całym tym procesie.

Jak jednak należy to rozumieć? Czym jest nasze uczestnictwo w tym teatralnym misterium?

Na tym etapie rozważań po raz kolejny powraca związana z próbami wykroczenia poza sceptycyzm Cavellowska kategoria Uznania, tym razem jednak w nieco innym kontekście niż omawiany dotychczas. Jest to mianowicie kontekst przestrzeni teatralnej w relacji widz a bohater tragedii. Innymi słowy, w naszych rozważaniach przenosimy się teraz w obszar Cavellowskiej refleksji nad naturą teatru.

4. Nasze uczestnictwo. Próba przezwyciężenia sceptycyzmu a Cavellowskie Uznanie jako wyraz partycypacji widza w spektaklu

jakim jest świat przedstawiony tej sztuki. Również i tutaj uczestnictwo widza wpisuje się w proces powstawania scenicznego świata.

⁵⁴²Tamże, s. 218.

W tragedii, jak zauważa Cavell, mamy do czynienia z pewnego rodzaju asymetrią: „pain and death [are] in our presence, when we [are] not in theirs”⁵⁴³.

W wielu innych sytuacjach, wiążących się z bólem i śmiercią, fakt, że nie możemy nic na to poradzić, jak pisze Cavell,

(...) zazwyczaj usprawiedliwia – w aspekcie moralnym oraz etycznym – naszą beczynność. Jednak w przypadku tragedii jest tak, że wysuwane są tutaj wobec nas etyczne i moralne uroszczenia [claims], pomimo – a może nawet za sprawą – naszej zupełnej bezsilności w obliczu wypełniających świat cierpienia i śmierci (...) Nie ma niczego, co moglibyśmy zrobić – i dobrze o tym wiemy. Tragedia ma nam to właśnie uświadomić⁵⁴⁴.

Z drugiej jednak strony

(...) tragedia uzmysławia nam, że ponosimy odpowiedzialność za śmierć innych, nawet wówczas, gdy nie dopuściliśmy się na nich mordy⁵⁴⁵.

Natrafiamy tu zatem na pewnego rodzaju sprzeczność, którą można, jak się wydaje, przezwyciężyć, idąc za sugestiami Mulhalla, postulującego uznanie teatru za pewnego rodzaju modelowy wzorzec rzeczywistości⁵⁴⁶. Możliwe jest to dzięki uwzględnieniu szeregu złożonych relacji, zachodzących między naszymi aktami Uznania w obrębie przestrzeni teatralnej, oraz analogicznymi aktami wyrażanym poza tą przestrzenią. W takim ujęciu niemożność ich udzielenia w tej pierwszej byłaby negatywnym modelem tej drugiej rzeczywistości – świata poza teatrem.

Z jednej strony bowiem, jak zauważa Mulhall, nie sposób zaprzeczyć, że w teatrze nie jest możliwe, byśmy po prostu nawiązali fizyczny kontakt z postaciami, którym – jako Innemu – winni jesteśmy Uznanie.

Nie jesteśmy w stanie ani zadeklarować naszej obecności, ani też jej ukryć. Jesteśmy niejako zawieszeni „pomiędzy” przestrzeniami – sceniczną i pozateatralną, gdyż jednak w spektaklu uczestniczymy, tyle tylko, że jako widzowie: ten postulat naszego uczestnictwa jest przez Cavella mocno podkreślany. Takie właśnie uczestnictwo zakłada sam charakter sztuki scenicznej.

⁵⁴³ S. Cavell, „Avoidance of Love” w: tegoż, *Must We Mean...*, s. 109.

⁵⁴⁴ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 330.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 332.

⁵⁴⁶ S. Mulhall, *Stanley Cavell...*, s. 241.

Zarazem jesteśmy od przestrzeni wydarzeń tragedii odgradzeni czwartą ścianą, czyniącą nas niewidzialnymi dla bohaterów świata tragedii⁵⁴⁷. Różnicę tych dwóch przestrzeni, teatralnej i pozateatralnej, można by wyrazić w taki oto sposób: w teatrze nasze przebywanie w ukryciu, nasze milczenie, nasza izolacja (osobność) są w świecie zewnętrznym czymś wymuszonym, nienaturalnym, stanowiąc warunek wszelkiej teatralności, podczas gdy w samym teatrze są one jak najbardziej naturalne.

Jednocześnie ten nasz stosunek – jako widzów – do bohaterów tragedii można, jak proponuje Mulhall, ujmować w taki sposób, że wezwanie etyczne, apel o uznanie, jakiego domaga się Inny, właśnie się pojawia i nie wydaje się ani czymś niedorzecznym, ani bezzasadnym. Warunkiem sensowności tego wezwania (w horyzoncie etyczności) jest w ujęciu Mulhalla potraktowanie przestrzeni teatralnej jako swego rodzaju laboratorium *literalizacji* warunków uniemożliwiających owo uznanie, którego domaga się od nas Inny poza ową przestrzenią teatralną, a więc w świecie rzeczywistym⁵⁴⁸.

Innymi słowy, w teatrze możemy mówić o *teatralizacji Innego*, polegającej na tym, że niemożliwe jest tutaj obdarzenie go uznaniem w pozateatralnym sensie tego określenia. Teatr stawałby się w ten sposób nie tylko wspomnianym modelem rzeczywistości, ale byłby też jej modelem w sensie negatywnym – stanowiąc modelową egzemplifikację warunków, w których wezwanie Innego pozostaje bez naszej odpowiedzi, zarazem tej odpowiedzi się domagając. W tym sensie owa wewnątrz sprzeczność wezwania etycznego, które kieruje do nas Inny i któremu w przestrzeni teatru nie możemy podołać, traciłaby swoją ostrość.

Wezwanie to, choć z konieczności pozostawione bez odpowiedzi, zachowywałoby jednak swój charakter – wezwania właśnie. Przyjrzyjmy się tej kwestii nieco bliżej.

5. Teatr jako model rzeczywistości

⁵⁴⁷ W tym miejscu można zauważyć, że owe konstytutywne czynniki, o których mowa w niniejszym rozdziale eksponującym Cavellowską teorię teatralnego Uznania (jako rozpoznania Innego), w sensie formalnym dotyczą nie tylko tragedii i tragiczności, ale teatru jako takiego, stanowiąc konstytutywne elementy wszelkiej teatralizacji, przestrzeni teatralnej jako takiej oraz wszelkiego scenicznego dziania się niezależnie od gatunku literackiego czy formy teatralnej. Tragedia wydaje się jednak przypadkiem szczególnym z uwagi na to, że zwłaszcza ona jest metaforą indywidualnego losu ludzkiego jako takiego – w całym jego patosie i niepowtarzalności.

⁵⁴⁸ Jak pisze Mulhall, przestrzeń teatralna stanowią literalizację warunków, jakie stwarzamy, przyjmując postawę sceptyczną w przestrzeni poza-teatralnej, a tym samym obnażają, оголаcają naturę naszej egzystencji jako takiej – otwierając ją dla naszego Uznania). S. Mulhall, *Stanley Cavell...*, s. 141.

Teatr w takim ujęciu jawiłby się jako wspomniany *model rzeczywistości*, jako swego rodzaju negatywna idealizacja, eksponująca czy wyizolowująca warunki, jakie muszą być spełnione, by Uznanie [Acknowledgment] jako takie właśnie stało się możliwe. W rzeczywistości (przestrzeni) teatralnej nie jest zaś ono możliwe do osiągnięcia, przez co Cavellowski sceptycyzm względem świata i innych umysłów właśnie dlatego dochodzi tutaj do głosu z całą mocą.

W tym sensie teatr byłby egzemplifikacją, pełnym wyświeceniem wszystkich konsekwencji postawy sceptycznej ze wszystkimi związanymi z nią zagrożeniami, jakie niesie brak owego uznania i obojętność na Innego (czego figurą i egzemplifikacją byłoby bierne tkwienie na widowni w obliczu zmagania bohatera tragicznego z losem – postaci będącej tuż na odległość ręki, a przecież zasadniczo nam niedostępnej).

Według Cavella, jak zauważa Mulhall, tragedia byłaby zatem publiczną formą życia sceptycyzmu w odniesieniu do innych umysłów, byłaby ona pewnego rodzaju unaocznieniem, uzewnętrznieniem postawy sceptycznej, będąc dramaturgicznym, modelowym odzwierciedleniem możliwości sceptycyzmu jako pewnej możliwości egzystencjalnej – zachodzącej w przestrzeni pozateatralnej – mogącej przypaść w udziale każdemu z nas⁵⁴⁹.

I właśnie dlatego bohater tragiczny i jego perypetie stanowiłyby w takim ujęciu uosobienie naszego własnego losu, naszej osobistej historii: bohater ów byłby kimś w rodzaju średniowiecznego Everymana.

W tym też punkcie refleksja Cavella nad naturą tragedii najpełniej otwierałaby się na problem etyczności⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 478.

⁵⁵⁰ Zupełnie inną kwestią jest problem etyczności dzieła sztuki jako takiego (np. w takim ujęciu, na jakie natrafiamy np.: w dziełach Tolstoja – a więc problem tego, na ile samo dzieło powinno otwarcie formułować kwestie czy wprost wyrażane tezy etyczne, stanowiąc „głos” w konkretnym sporze etycznym i adresując do nas wezwanie, wobec którego nie powinniśmy pozostać obojętni (por. znany tekst Lwa Tolstoja, *Czym jest sztuka*, por. też traktujący na ten temat esej Iris Murdoch „Wzniosłość i dobro” zamieszczony w zbiorze *Przeciw oschłości...*, s. 142–154). Kwestia wzajemnych relacji sztuki i etyczności nie będzie mnie tu jednak zajmowała, ponieważ zniuansowane i trudno uchwytnie ujęcie Cavella jest na tyle nieoczywiste, że nadużyciem interpretacyjnym byłaby jakakolwiek próba wpisania go w toczony co najmniej od Platona spór tego dotyczący – tym bardziej, że konstatacje Cavella zdają się raczej dotyczyć próby zdefiniowania po kantowsku rozumianych formalnych warunków możliwości pojawienia się wezwania etycznego oraz odpowiedzi na nie na linii widz – bohater tragedii, a więc postać ze świata przedstawionego dzieła sztuki.

W istocie bowiem, jak zauważa Rudrum, tragedia, ukazując nam granice możliwości naszego działania – na tym wszak wydaje się polegać niedostępność ukazane w niej świata – poprzez wyzwolenie w nas mechanizmu empatii, bazującego na poczuciu identyfikacji, może nas uwrażliwić na doniosłość naszych działań, a więc na możliwość naszej, jak ją Cavell nazywa, etycznej interwencji w świecie, „showing us the natural limitations of acting”⁵⁵¹.

Jest to zaś możliwe, ponieważ postacie sceniczne w modelowy sposób egzemplifikują i odtwarzają osobność i odrębność każdego z nas, ten oto niezaprzeczalny fakt, że

(...) choćbyśmy trzymali się za ręce, jedna z nich jest moja, druga twoja” [join hands here as we may, one of the hands is mine and the other is yours]⁵⁵².

Także i w tym sensie tragedia staje się modelem rzeczywistości, a jej bohaterowie odgrywają nas samych i nasze dylematy moralne, przed którymi stajemy jako podmioty moralne, a więc jako osobne, odrębne byty. Gdyż tylko taki właśnie byt w swej osobności może stać się podmiotem moralnym. Innymi słowy, ontyczna odrębność jest takiej podmiotowości nieodzownym warunkiem.

Tym, co zostaje tutaj – w modelowej rzeczywistości teatru – wyeksponowane i uwyraźnione, jest moja odmiennność we wszystkim poza ową osobnością, którą paradoksalnie ze wszystkimi dzielę: „my difference from others, in everything but separateness”⁵⁵³.

Metaforą zaś tego jest wspomniana niedostępność postaci scenicznej, a więc modelowego Innego, tak bliskiego i zarazem nieosiągalnego. Sytuacja sceniczna, zwłaszcza w tragedii, z racji ciężaru gatunkowego i uniwersalności podejmowanej problematyki jest więc modelowym ujęciem mojej relacji z Innym. Zarazem sensowność zyskuje w takim ujęciu moralne wezwanie, które Inny, choćby i podległy teatralizacji jako postać sceniczna, kieruje pod moim adresem – nawet jeśli wezwanie to nieuchronnie pozostaje bez odpowiedzi.

5.1 *Continuous presentness*, czyli to co dane w scenicznej naoczności

⁵⁵¹S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 347, poraż. D. Rudrum, (2010) “The Time of Tragedy: Thinking the Contemporary with Cavell and Agamben”, 22nd October 2010, University of California, Irvine. Dostęp: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/14964/>

⁵⁵²S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 110.

⁵⁵³S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 338.

A zatem teatr w ujęciu Cavella okazuje się metaforą niemożliwości i zarazem nieuchronności etycznego wezwania – będąc literalizacją niemożności obdarzenia Uznaniem Innego – nie dzielimy bowiem z bohaterami tragedii wspólnej przestrzeni: nie możemy w jakikolwiek sposób ulżyć im w ich egzystencjalnej niedoli. Zarazem jesteśmy im – jako istotom ludzkim, czy jako figurze nas samych, której obraz stanowią i odgrywają – takie Uznanie winni. Podobnie jak oni bowiem, również i my w naszej osobności, odrębności doświadczamy egzystencjalnej samotności, której tragiczność jest tak sugestywnym i spektakularnym zobrazowaniem.

Jesteśmy zanurzeni w swoim świecie, osobni i nieprzeniknieni dla innych, zarazem jesteśmy adresatami ich etycznego wezwania, wezwania o Uznanie. Nasza osobność czyni nas etycznymi podmiotami i adresatami owych wezwań. Jesteśmy w tym sensie bytami sprzecznymi: skazanymi na osobność i jednocześnie wezwanymi do jej ciągłego przewyżniania, wykraczania poza nią – ku Innemu właśnie.

Choć bowiem nie dzielimy z Innym w teatrze, a poniekąd również i w życiu, co czyni ową metaforę tak nośną, wspólnej przestrzeni, to jednak dzielimy z nim coś innego: wspólny czas tego, co się wydarza. Cała akcja tragedii dzieje się wszak tu i teraz, na naszych oczach.

W tym kontekście w rozważaniach Cavella pojawia się kluczowa dla jego fenomenologii teatru kategoria *continuous presentness*, która wnosi zupełnie nową jakość w przeżywanie rozgrywającej na naszych oczach akcji scenicznej.

To właśnie owa dana nam naocznie sceniczna zdarzeniowość jest tym, co nas do bohaterów tragedii zbliża i pozwala nam w pewnej mierze uczestniczyć w ich losie, czyniąc zeń również i nasz los.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej tej kategorii. Cavell pisze o niej następująco:

Postawa czy percepcja niezbędna po temu, by śledzić dramat [przebieg zdarzeń scenicznych dziejących się na naszych oczach - MF] wymaga napięcia uwagi, nieustającej uważności nakierowanej na to, co dzieje się tu i teraz. Ujmuję to jako doświadczenie *continuous presentness*. Nakładane przez nią [na podmiot] wymogi są równie rygorystyczne jak te nieodłączne od takiego czy innego ćwiczenia duchowego: pozwolić przeminąć przeszłości i otworzyć się na przyszłość ze wszystkim, co ona przynosi – tak by przeszłość nie przesądzała sensu i znaczenia tego, co wydarza się tu i teraz (gdyż równie dobrze coś całkiem innego mogłoby z niej wynikać), i tak byśmy nie starali się antycypować przyszłych zdarzeń na podstawie zdarzeń minionych. Nie w tym rzecz, że wszystko jest możliwe – choć bowiem faktycznie może, rzecz w tym, że nie wiemy, co konkretnie zaraz się zdarzy⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 93.

Wieloznaczny, jak zwykle u Cavella, termin „continuous presentness” przekładam jako „to co na sposób ciągle dane w [scenicznej] naoczności”, mając pełną świadomość problematyczności takiej translacji. Wydaje mi się jednak, że kluczowym elementem doświadczenia, o jakim mówi tutaj Cavell, jest bezpośredniość doświadczenia tego co dane tu i teraz, a więc niejako naocznie, oraz ciągłość [continuous] takiego doświadczenia jako pewnej jakości prostej, czyli niesprowadzalnej do innych jakości.

Takie doświadczenie umożliwia nam zanurzenie się bez reszty w scenicznym Teraz, dzięki czemu mogę nawiązać łączność z moim odpowiednikiem – scenicznym Innym, mimo dzielącej nas różnicy przestrzeni. Istotnym elementem tego doświadczenia jest wspólne „teraz”, jakiego doświadczam wraz z owym Innym.

Taka sceniczna naoczność jawiłaby się tu zatem jako swego rodzaju pomost łączący ludzkie istnienia po dwóch stronach teatralnej rampy – dzięki continuous presentness jak gdyby jednocześnie się nie tyle z aktorem, ile z odgrywaną przezeń sceniczną postacią, istniejącą w świecie przedstawionym dzieła, podczas gdy ja sam zanurzony jestem w świecie rzeczywistym.

Kluczowa rola owej naoczności łączy się z faktem, że wszystko co egzystencjalnie ważne – także i w tym sensie rzeczywistość teatru jest modelem rzeczywistości pozateatralnej – dokonuje się, pisze Cavell, tu i teraz, na naszych oczach:

Percepcja czy też postawa niezbędna, by móc podążać za biegiem scenicznych zdarzeń, domagają się od widza ciągłej uważności wobec tego, co dzieje się tu i teraz, jak gdyby *wszystko co istotne dokonywało się w danej chwili (...)*⁵⁵⁵.

Warto jednak wspomnieć, że tym co różni rzeczywistość teatralną jako model rzeczywistości od tejże rzeczywistości jest wspomniana na wstępie tego rozdziału asymetryczność owej obecności:

Pain and death [are] in our presence when we [are] not in theirs”

[Cierpienie i śmierć wydarzają się w naszej obecności – lecz nie na odwrót.

Ja sam jestem świadkiem scenicznych perypetii Innego, on jednak nie jest świadkiem obecności widowni. Mówiąc inaczej, on uobecnia się przede mną, ja jednak nie uobecням się przed nim:

⁵⁵⁵ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 322; S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 83.

Nie znajdujemy się i nie możemy się usytuować w obecności postaci scenicznych, jesteśmy jednak i możemy się usytuować w ich terażniejszości. To właśnie czyniąc ich terażniejszość, przeżywane przez nich chwile, w ich przepływie, naszymi, dopełniamy miary naszego ich Uznania owych postaci⁵⁵⁶.

Bycie naocznym świadkiem scenicznych wydarzeń oznacza więc konfrontację z Innym. Tu jednak – w modelu rzeczywistości, jakim jest teatr – sprawa znacząco się komplikuje. Skoro bowiem, jak pisze Cavell,

Czas [sceniczny] jest zawsze dany Teraz (...), gdyż to co postaci te robią tu i teraz *wyczerpuje całą terażniejszość*⁵⁵⁷.

Kluczowym jest tutaj stwierdzenie, że to co dzieje się tu i teraz „wyczerpuje całą terażniejszość”, co wyjaśnia, dlaczego mimo najszczerzych chęci, najzwyczajniej nie jestem w stanie pomóc Desdemonie, którą Otello dusi wprost na moich oczach, podczas gdy ja siedzę nieporuszenie na widowni.

Jeśli nic nie robię, ponieważ obezwładnia mnie uczucie [estetycznej] przyjemności bycia świadkiem oglądanych szaleństw, albo dlatego, że paraliżuje mnie świadomość tego, jak należy się zachować w miejscu, w którym się znalazłem [teatr – MF], albo dlatego, że uznałem, że jeszcze nadejdzie stosowna chwila, bym coś zrobił, albo wreszcie dlatego, że czuję się bezradny, by zmienić bieg wypadków – jeśli tak właśnie jest, oznacza to, że umacniam władzę zła nad światem (...). Jeśli jednak tkwię w bezczynności, ponieważ nie istnieje nic takiego, co mógłbym uczynić – to zaś oznacza, że wyrzekłem się czasu i przestrzeni, by podjąć jakikolwiek czyn, wskutek czego jestem pełen pokory wobec faktu, że nie mogę brać na siebie cudzych czynów ani cudzego cierpienia – jeśli tak właśnie jest, *wówczas potwierdzam tylko finalny fakt naszej (mojej i ich) odrębności. Na tym też polega jedność naszej ludzkiej kondycji* [kursywa moja – MF]⁵⁵⁸.

5.2 Osobność i wspólnota

Spróbujmy pokrótce podsumować, w jaki sposób ontologiczne, epistemologiczne oraz etyczne aspekty tragedii i tragiczności, tak jak je opisuje Cavell, splatają się ze sobą w owym naocznym „Teraz” teatralnego spektaklu, rozgrywającego się w naszej obecności.

⁵⁵⁶ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 337.

⁵⁵⁷ Tamże, s. 334.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 339.

Czym zatem – wobec wszystkich wspomnianych ograniczeń konstytutywnych dla samej istoty teatru i mojego statusu widza – według Cavella byłoby w teatrze Uznanie?

Jak sugeruje sam Cavell, pytanie to równoznaczne jest z pytaniem: „Czym byłoby znalezienie się twarzą w twarz z postacią sceniczną?”⁵⁵⁹.

Choć bowiem nie możemy przeniknąć do świata tragedii i nie możemy znaleźć się w obecności bohaterów scenicznych, to jednak możemy dzielić ich terażniejszość. To właśnie czyniąc ich terażniejszość naszą, [dzieląc z nimi] przeżywane przez nich chwile, dopełniamy miary naszego uznania, jakiego im udzielamy.

Jest to zaś możliwe, jak pisze Cavell,

(...) nie poprzez ustanowienie jakiegoś rodzaju wyższej formy jedności, w ramach której widzowie mogliby zespolić się w jedną całość z postaciami i wydarzeniami tragedii, mogąc odtąd z nimi współodczuwać dzięki jakiejś mistycznej czy metafizycznej *więzi* [każdy z nas jest bowiem, jak wspomniano wcześniej, odrębnym bytem – MF). Rzecz raczej w tym, że (...) postaci sceniczne stają się Innym i tak też się z nimi *konfrontujemy*⁵⁶⁰.

Innymi słowy, uznajemy ich odrębność i osobność jako modelowego Innego – i akceptujemy ją.

Powyższe uwagi sugerują, że temporalność tragedii – przypisana jej czasowość owego Teraz jest kluczową cechą naszego pojmowania tragiczności, otwierając przed nami najpełniejszy wymiar obcowania z Innym, którego odrębność i osobność staje się moim udziałem w mojej odrębności i osobności – unaoczniając się z całą mocą właśnie w owym scenicznym Teraz.

Czas tragedii, tragiczne Teraz, jest więc tym, co sytuuje nas w jakiejś quasi-Levinasowskiej pozycji wobec twarzy Innego. Mogę go uznać jedynie dzięki temu, że zaakceptuję jego kondycję, która dzięki mojej empatii staje się też i moją kondycją. Tym samym generuje warunki możliwości pojawienia się tego rodzaju Uznania, jakim obdarzamy Innego, które zarazem konstytuuje etyczny wymiar tragedii jako wspomnianego wcześniej kierowanego do mnie wezwania⁵⁶¹.

Paradoksalnie więc, to właśnie tutaj, w teatralnym Teraz przekonujemy się najpełniej o głębokiej jedności przenikającej nas w naszej osobności i odrębności (mojej i Innego). Możliwe jest to zaś dzięki dzielonej przez nas temporalności [continuous presentness], która

⁵⁵⁹ Tamże, s. 334.

⁵⁶⁰ Tamże, s. 338.

⁵⁶¹ Zob. S. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow*, Cambridge 2006, s. 135–150.

niczym pomost łączy nasze oddzielne przestrzenie we wspólnym przeżywaniu teatralnej naoczności .

Również i tutaj z całą mocą przekonuję się o mojej zdolności do empatii i umiejętności identyfikacji z Innym mimo odrębności przestrzeni określającej bycie każdego z nas. I mimo osobności, na którą każdy z nas jest skazany. To właśnie tutaj, ujmując rzecz metaforycznie, następuje ostateczne przewyciężenie Koriolanowej niechęci do wspólnotowości oraz wykroczenie poza Leontesową odrębność rozumianą jako wsobność, zamknięcie na Innego.

Choć bowiem w dosłownym sensie mamy do czynienia z odrębności tej wzmocnieniem i utwierdzeniem, to jednak paradoksalnie dopiero owa odrębność, a więc fakt, że ja jestem sobą i tylko sobą, umożliwia mi, empatyczne przekroczenie siebie.

Moje najdalsze wykroczenie ku Innemu, a więc ku wspólnocie z nim możliwe więc jest dzięki mojemu utwierdzeniu się we własnej osobności, partykularności. Nigdzie zaś nie jest to bardziej dobitne w moim obcowaniu z Innym niż kiedy zasiadam na pogrążonym w ciemnościach audytorium, rozpoznając projekcję mojego własnego losu w zmaganiach bohatera tragedii, tego udramatyzowanego Innego:

Tak właśnie rozumiem sens wielkiego tekstu wypowiedzianego przez Leara: 'I am bound upon a wheel of fire' (IV, vii, 46-7). Spływające mu po policzkach łzy palą, ponieważ są to *jego* łzy; i oto wszystkie spadające nań niezasłużone ciosy, cały ból odrzucenia, dotkliwe razy niewdzięczności, zawstydzające akty wierności, chłosta miłości (...) wszystko to zyskuje nowy sens, jakim rozbłyśkuje jego życie, los nie przychodzi już doń z zewnątrz, jego życie staje się całością, jak obracające się koło. To właśnie wtedy Lear konfrontuje się z samym sobą, z własnym życiem⁵⁶².

Tak dokonuje się najpełniejsza forma Uznania, jakim go mogę obdarzyć – a jest nią zaakceptowanie jego losu i paradoksalne rozpoznanie w nim mojego własnego losu – przyjęcie go i pogodzenie się z nim. Los ten przychodzi nie z zewnątrz, nie polega na konstelacji zdarzeń, lecz jest wpisany w moją najgłębszą naturę i w niej bierze początek.

6. Performatywność postaci i od-twarzanie dzieła w akcie lektury, czyli dwa oblicza Uznania.

To, o czym pisze Cavell, nie ogranicza się wyłącznie do sfery tzw. wysokiej teorii z poziomu meta-tekstu, ale ma również określone egemplifikacje praktyczne. Aby nieco

⁵⁶²S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 111.

skonkretyzować rozważania amerykańskiego autora, pokazując ich wymiar związany z konkretną praktyką sceniczną i obcowania widza z postacią ze świata przedstawionego tragedii, poświęćmy teraz kilka uwag zagadnieniu, które również dobrze wpisuje się w omawianą tu problematykę.

Chodzi mi o poruszony powyżej wątek współodpowiedzialności widza za los postaci, czego praktycznym przejawem jest (współ)kreowanie przezeń postaci sceniczej. W tym również mogłoby się przejawiać uczestnictwo widza w losie bohatera tragedii. Mam tu przede wszystkim na myśli Hamleta, szczególnie wdzięcznej egzemplifikacji tego, o czym tutaj mowa. Co osobliwe, sam Cavell w tym akurat kontekście – problematyki Uznania – nie poświęca temu bohaterowi Szekspirowskiemu zbyt wiele uwagi.

Drugą wartą poruszenia przy tej okazji kwestią jest niedookreśloność samego tekstu Szekspirowskiego. Tekst ten bowiem, w szczególności akt jego lektury, dostarcza modelowego wręcz przykładu procesu współtworzenia, współkreowania przez odbiorcę również uczestniczącego w procesie powstawania dzieła.

Dzieje się tak za sprawą każdorazowego brania przezeń odpowiedzialności za świadome wybory konkretnego wariantu tegoż tekstu w trakcie jego rekonstrukcji, a więc lektury (taki czytelnik upodabnia się tutaj do tłumacza i jego decyzji translatorskich, jakich każdorazowo wymaga dokonywany przezeń przekład danego utworu). Czytelnik ów, podobnie jak wspomniany tłumacz czy redaktor staje się więc pośrednio kimś w rodzaju współtwórcy studiowanego utworu, aktywnie włączając się w proces jego każdorazowego (re)konstruowania.

W takim modelu odbiorca tekstu (redaktor, czytelnik, tłumacz) również wpisuje się w praktykę Cavellowskiego Uznania – będącego w tym wypadku swego rodzaju troską o tekst i wzięcie odpowiedzialności za jego ostateczny kształt, każdorazowo (re)konstruowany w procesie jego odtwarzania czy po prostu lektury. Proces ten również podlega, jak zobaczymy, stanowiącej ramy niniejszych rozważań dialektyce Uznanie-Unik.

6.1. Performatywne konstruowanie postaci sceniczej na przykładzie *Hamleta*.

Jak zauważa w swojej monografii Małgorzata Sugiera, akcja sceniczna *Hamleta* jest czymś w rodzaju melancholijnego rozpamiętywania sensu przeszłości, który można odczytywać jako gest kolejnego wcielenia w sceniczne „tu i teraz” tego, co już miało miejsce,

jako gest powtórzenia i „stąpanie po zaczarowanym kole”⁵⁶³. Widać to wyraźnie, pisze Sugiera, kiedy porówna się pierwszą i ostatnią scenę *Hamleta*; początek i koniec wzajemnie się niejako reduplikują czy odwytarzają⁵⁶⁴. W losie Hamleta niczym w lustrze przegląda się również widz tej sztuki, w której w wyjątkowy sposób zarysowane zostają relacje między bohaterem tytułowym a publicznością. I to w stopniu większym niż w przypadku innych kanonicznych dramatów aktywnie go współtworzącej własnym zaangażowaniem w wydarzenia w świecie przedstawionym. Tym sposobem Hamlet w stopniu jeszcze większym niż inne postaci Szekspira jest współczesny tym, którzy go oglądają⁵⁶⁵.

Innymi słowy, odgrywany scenicznie *Hamlet* każdorazowo konstruowany jest w taki sposób, by stanowił powtórzenie, kopię czy analogon sytuacji widza, który ogląda tę sztukę⁵⁶⁶. A ponieważ za sprawą osobliwej konstrukcji postaci tytułowej takie anachroniczne zabiegi są tutaj możliwe, u podstaw [współczesnych adaptacji] *Hamleta* zawsze leży związek między odbiorcą a światem przedstawionym, który z freudowska można by nazwać mechanizmem projekcji i identyfikacji.

Po części zatem, chciałoby się powiedzieć, mamy tu do czynienia ze swego rodzaju hermeneutyczną tautologią. Każdorazowo bowiem widzowie różnych epok wpisują w *Hamleta* treści, które im samym są szczególnie bliskie i które następnie „wyczytują” z losów tej postaci i jej osobliwej psychiki, niezmiennie zdumieni jej „współczesnością”. Inna sprawa, że pozwala na to osobliwa konstrukcja *Hamleta*, performatywnie otwartego na interpretacje i dookreślenia.

W takim ujęciu protagonista *Hamleta* nie tylko gwarantowałby, powiada Sugiera, nadrzędną perspektywę oglądu świata przedstawionego, za której pośrednictwem odbiorcy poznają sceniczne wypadki. Przez cały czas stara się on również wobec tych wypadków się dystansować, co jest strategią dość typową dla widza tradycyjnego teatru, który może sobie pozwolić na luksus postawy spektatorskiej⁵⁶⁷.

⁵⁶³ M. Sugiera, *Inny Szekspir...*

⁵⁶⁴ Tamże, s. 221.

⁵⁶⁵ Por. też uwagi Jana Kotta w znanej pracy *Szekspir współczesny...*, s. 223.

⁵⁶⁶ Por. M. de Grazia i jej uwagi o szczególnej podatności tej właśnie postaci scenicznej na uniwersalizację i odkontekstowanie, szczególnie sprzyjające temu właśnie, o czym pisze Kott. (M. de Grazia, *'Hamlet' without Hamlet*). Por. też uwaga Stephena Greenblatt, który mówi w tym kontekście o nieodłącznym od lektury tej sztuki a charakterystycznym dla naszych czasów „efekcie subiektywności”, czyniącym ją zadziwiająco współczesną. S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations...*, s. 12–16.

⁵⁶⁷ M. Sugiera, *Inny Szekspir...*, s. 224.

Warto też zauważyć, że nie tylko na poziomie osobliwej psychologii tej postaci, ale już na poziomie tekstu wersja *Hamleta* opublikowana w tzw. Pierwszym Quarto odznacza się co najmniej kilkoma cechami, które potraktować można jako sygnały wspomnianej, jak je nazywa Sugiera, performatywności tekstu przeznaczonego do wystawienia. Sygnały jakby zapraszające nas jako widzów czy też czytelników do współtworzenia tej postaci.

I tak na przykład w omawianym wydaniu znana kwestia „Być albo nie być – oto jest pytanie” (III, 1) brzmiała „To be or not to be – I there’s the point”.

„Załamane się toku wypowiedzi między zaimkiem osobowym ‘ja’ a następująco po nim dalszą częścią zdania wyraźnie wskazuje na to – zauważa Sugiera – że autor starał się oddać brzmienie mowy „żywej”, umiejętnie stwarzając pozór myśli formułowanej naprędce, tu i teraz”⁵⁶⁸.

Na podobnej zasadzie, stwierdza badaczka, wszystkie solilokwia stanowią tu specyficzną formę debaty toczonej w przytomności widzów i wraz z nimi. Podobnie w historycznym The Globe „postać Hamleta powstawała dopiero w efekcie jego komunikacji z widzami; komunikacji pojmowanej jako przedstawianie na scenie wielu możliwych wersji jego charakteru i motywów postępowania”⁵⁶⁹.

Nie jest zatem tak, nasuwa się wniosek z powyższych konstatacji, że jedynie wskutek przygodnych okoliczności historycznych odziedziczyliśmy różne warianty tego samego tekstu, różne jego wersje za sprawą niedoskonałości procesu edytorskiego obarczone rozmaitymi defektami i usterkami technicznymi. Rzecz raczej w tym, że sam proces powstawania tekstu zakładał swego rodzaju „wspólnotowość” w procesie jego wielowymiarowej kreacji i stopniowego kształtowania interakcji z publicznością oraz – jak można się domyślać – w dialogu i współpracy z kolegami aktorami, uczestnikami Szekspirowskiej trupy teatralnej, „King’s Men”. Dość to odległe od naszych dzisiejszych wyobrażeń twórcy kreującego dzieło w odosobnieniu i zaciszu swej pracowni.

Weźmy inny przykład. Gdy pod koniec aktu drugiego Rozencrantz i Guildenstern odchodzą, a Hamlet mówi: „Now I am alone”, to nie chce bynajmniej przez to powiedzieć – wbrew temu co wkłada mu w usta Barańczak: „Jestem sam na sam ze sobą” – że mówi wyłącznie do siebie. Wręcz przeciwnie: sygnalizuje on raczej, że zwraca się wprost do publiczności. Zejście ze sceny pozostałych postaci nie stworzyło bowiem przestrzeni dla jego solipsystycznych refleksji jako postaci oddzielonej od widzów, lecz przeciwnie – dało mu

⁵⁶⁸ Tamże, s. 227.

⁵⁶⁹ Tamże, s. 226–228.

sposobność nawiązania z nimi kontaktu. Zarazem nie chodzi tu o osobę aktora, lecz o postać sceniczną, samego Hamleta, należącego bez reszty do świata przedstawionego sztuki⁵⁷⁰.

W tym sensie widz współtworząc ową postać, czy jej sceniczne wcielenie, jak chce Cavell, może być do pewnego stopnia uznany odpowiedzialnym za jej sceniczny los. Innymi słowy, może on traktować takiego Hamleta jako osobę, człowieka z krwi i kości, jako Innego, któremu jest winny Cavellowskie Uznanie jako osobie.

Taka aktywna współkreacja z udziałem odbiorcy dotyczy jednak nie tylko oglądanej na scenie postaci bohatera tragicznego, ale również – i tutaj przechodzimy do kolejnego zagadnienia – samego tekstu tragedii.

Okazuje się bowiem, że odbiorca tekstu Szekspirowskiego nie tylko postać sceniczną współkonstruuje jako widz, lecz w pewnej znaczącej mierze, tym razem jako czytelnik, współtworzy również sam ten tekst.

6.2 Performatywność tekstu

Kwestię tę podejmuje Cavell w artykule *The Interminable Shakespeare Text*, będącym polemiką z założeniami szkoły interpretacyjnej Nowego Tekstualizmu [New Textualism], w szczególności zaś polemiką z tezami wysuwanymi przez Margretę de Grazia i Petera Stallybrassa⁵⁷¹. Twierdzą oni, że „że tekst Szekspirowski (...) w sensie literalnym, a więc jako konkretny obiekt materialny, po prostu nie istnieje”⁵⁷².

Najtrafniej tezę tę charakteryzuje sam Cavell, gdy zauważa, że wspomniani autorzy kwestionują „metafizykę tekstu doskonałego/ukończonego/gotowego [perfect]”, której towarzyszy i ją uzasadnia „metafizyka [obecności] jakiegoś autonomicznego, wszechwładnego autora – i zapewne jeszcze założenie przejrzystego, wewnętrznie spójnego dzieła”⁵⁷³.

New Criticism można zatem rozumieć jako wyraz postawy sceptycznej wobec samego dzieła Szekspira jako pewnego materialnego artefaktu, co stanowi pewien (zewnątrzny)

⁵⁷⁰Tamże, s. 229.

⁵⁷¹ S. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow...* Co do założeń owej szkoły, ich krótką charakterystykę również znaleźć można w przywoływanym eseju Sugiera (M. Sugiera, *Inny Szekspir...*).

⁵⁷² S. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow...*, s. 29.

⁵⁷³Tamże, s. 34.

ekwiwalent odczytań samego Cavella, analizującego źródła sceptycyzm *wewnątrz* tekstu Szekspira⁵⁷⁴.

Otóż zarzucając ideę „gotowego/ukończonego” [perfect] Szekspirowskiego tekstu, zwolennicy wspomnianej koncepcji interpretacyjnej, na poparcie swojej tezy podają przykłady istniejących alternatywnych wersji tegoż tekstu czy tekstów, z których żadna nie jest „lepszą” czy bardziej wiarygodną od pozostałych.

I tak w przywoływanej już wcześniej edycji Quarto dzieł Szekspira Hamlet – przykład ten przywoływałem już wcześniej – mówi o swoim „too sullied [zbrukane, skalane] flesh”, podczas gdy w wersji Folio mowa jest o „too solid flesh”. Już sama ta różnica przekładu tego jednego słowa przesądza o dwóch zupełnie odmiennych odczytaniach całego tekstu: jedną nacechowane jest psychologicznie [solid flesh, a więc namacalne, ziemskie ciało], drugie zaś metafizycznie, czy wręcz teologicznie [ciało zbrukane], co znacząco rzutuje na wymowę całości⁵⁷⁵.

Przedstawiciele Nowego Tekstualizmu porównują prowadzone przez kolejne pokolenia wydawców poszukiwania wersji doskonałej Szekspirowskiego tekstu do Kantowskiej „rzeczy samej w sobie”, do której w ostatecznym rozrachunku nie mamy dostępu – jest ona radykalnie niedostępna naszemu poznaniu. Na podobnej zasadzie według owych badaczy również i bezbłędna i niekontrowersyjna wersja tekstu Szekspirowskiego najzwyczajniej nie istnieje.

Jednak w przekonaniu Cavella wspomniana analogia z Kantem obala sensowność wspomnianych założeń teoretycznych, a w szczególności przejścia od niekompletności czy niepełności zachowanych wersji tekstów Szekspira – do konsekwentnego sceptycyzmu w kwestii dramatów Szekspira jako domniemanej Kantowskiej „rzeczy w sobie”.

Wniosek taki, zauważa Cavell, byłbybowiem całkowitym anachronizmem. By go obalić, wystarczy przywołać elementarne fakty dotyczące istniejących w renesansie praktyk reprodukcji i rozpowszechniania tekstów oraz ich obiegu, wykluczające istnienie jednej wersji tekstu – zwłaszcza w przypadku tekstu przeznaczonego na scenę i funkcjonującego przede wszystkim w żywym języku oraz praktyce scenicznej, a zatem podlegającego bezustannym przemianom⁵⁷⁶.

Innymi słowy, postulatywne istnienie tekstu idealnego – podobnie jak postulat Rzeczy samej w sobie – jako pewnej idealizacji, wysublimowanego punktu odniesienia, nie ma tutaj

⁵⁷⁴ Tamże, s. 30.

⁵⁷⁵ Tamże, s. 33.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 32–34.

żadnego sensu heurystycznego czy normatywnego (ustalającego, czym taki tekst mógłby być), ani też żadnej sensownej treści empirycznej.

Jak zauważył przywoływany przez Cavella, Wittgenstein, zanegowanie rzeczy w sobie, owej egzemplifikacji obiektu idealnego, niczego nie obala, jest to coś w rodzaju domku z kart⁵⁷⁷.

Innymi słowy, „ideał regulatywny” w postaci idealnej wersji Szekspirowskiego tekstu oraz ideał regulatywny Rzeczy samej w sobie jawią się w tym kontekście jako całkowicie pozbawione treści.

Jakkolwiek więc za godne podziwu można uznać rygorystyczne, podejmowane przez przedstawicieli Nowego Tekstualizmu, wysiłki mające na celu „odzyskanie” – cokolwiek miałoby to znaczyć – Szekspirowskiego tekstu „źródłowego”, ich punktem wyjścia jest zdaniem Cavella z gruntu błędne wyobrażenie dotyczące metafizycznie zabarwionego obrazu edytorskiej pieczołowitości w „odzyskiwaniu” tegoż tekstu, którego wyidealizowany (choć beztreściowy) obraz owi badacze stawiają sobie za cel jako pewien niedosiężny ideał.

Nietrudno zauważyć, że w takim odczytaniu byłoby to również osobliwe powielenie strategii sceptycznych, jak gdyby powtarzanych w obrębie literaturoznawstwa⁵⁷⁸.

Odpowiadając bowiem na wyzwanie empiryzmu i podążając w swej odpowiedzi na jego wyzwanie ścieżką wydeptaną, przez Hume’a i jego następców, w szczególności Kanta, który jak wiadomo, już empirystą nie był, zwolennicy Nowego Tekstualizmu biorą za swój wyjścia fakt niepełnej wiedzy o Szekspirowskim tekście, zarazem (co również upodabnia ich do sceptyków) uznając „metafizyczną skończoność i niepełność Szekspirowskiego tekstu za pewien ubolewania godzien mankament, brak, który trzeba przezwyciężyć⁵⁷⁹.

Następnie – i tym razem upodabniając się do Kanta – koncypują pewien fikcyjny ideał mający ów brak/ograniczoność przezwyciężyć: postulują jakąś nieistniejącą wersję doskonałą Szekspirowskiego tekstu w charakterze (nieosiągalnego) ideału regulatywnego.

Stwierdziwszy zaś, że taka wersja nie istnieje i istnieć nie może, wnioskują stąd o nieistnieniu tekstu Szekspira jako takiego⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Tamże, s. 36.

⁵⁷⁸ Zob. Rudrum, „The Avoidance of Shakespeare”, w: *The Claim of...*, s. 60 – 63.

⁵⁷⁹ S. Cavell, *Must We Mean...*, s. 263.

⁵⁸⁰ Por. sceptyczna negacja idealnych warunków wiedzy jako nieosiągalnych w praktyce poznawczej z racji naszych obiektywnych uwarunkowań poznawczych: nie mogę widzieć krzesła ze wszystkich stron jednocześnie, a zatem nie mogę wiedzieć na pewno, że mam je przed sobą.

Jednak powyższe stanowisko, będące pewnym retorycznym wyostrzeniem tezy zwolenników Nowego Tekstualizmu można wszakże nieco złagodzić i przyjąć, że owa nieosiągalność tekstualnej Rzeczy w sobie – by pozostać przy kantowskiej analogii – nie musi być wcale zachętą dla tak podatnych na ośmieszenie nazbyt radykalnych postulatów filozoficznych.

Może ona stanowić punkt wyjścia dla wcale sensownego wezwania, dobrze rezonującego z tym co postuluje Cavell w swojej koncepcji Uznania. Może ona mianowicie stać się dla mnie jako czytelnika Szekspira zachętą do przeformułowania w nowy sposób mojej postawy wobec Szekspirowskiego tekstu (relacji z tekstem), tak by mogła ona stać się miarodajnym źródłem mojego poznania tego tekstu oraz mojego odpowiedzialnego i w pełni świadomego wyboru którejs z jego wersji. W istocie taki wybór byłby raz po raz ponawiany w trakcie lektury.

Mówiąc jeszcze inaczej, mielibyśmy tutaj kolejną wersję Cavellowskiego Uznania – tym razem na poziomie tekstu i czytelniczych wyborów w akcie jego lektury⁵⁸¹.

W rezultacie powyższego wyjściowe pytanie „Czym jest tekst Szekspira?” podlega przeformułowaniu i brzmi teraz: „W jakiego rodzaju relację mogę wejść z owym tekstem?”. Jak pisze Cavell, „przez ustanowienie swojej osobistej relacji z dziełem w niektórych kontekstach rozumiem oporność dzieła wobec moich zabiegów interpretacyjnych”⁵⁸².

Innymi słowy, Szekspirowski tekst nieuchronnie musi zawierać miejsca niejasne i (interpretacyjnie) sporne, otwarte na wielość wzajemnie wykluczających się odczytań, odczytań uniemożliwiających przyjęcie jakiegoś jednego, trwałego schematu interpretacyjnego czy jednej, organizującej całość, nadrzędnej myśli przewodniej. Taka semantyczna otwartość wydaje się wpisana w jego naturę, w jego status arcydzieła.

Rzecz jasna, zawsze będą istnieć krytycy, dla których owa niejednoznaczność (nieraz w sensie zupełnie dosłownym: jako szereg istniejących wersji danego fragmentu) i generowana przez nie wielość możliwych interpretacji, stanowić będzie defekt, który krytycy ci będą starali się usunąć, doskonaląc swoje narzędzia poznawcze czy warsztatowe.

Autor *Interminable Shakespeare's Text* nie pozostawia jednak wątpliwości co do tego, że w ostatecznym rozrachunku to każdy czytelnik, każdy reżyser i każdy aktor – i tutaj problematyka Uznania uwyrażnia się ze szczególną mocą, stanowiąc odpowiedź na problem sceptycyzmu wobec Szekspirowskiego tekstu jako takiego – każdorazowo musi wziąć na

⁵⁸¹ Por. T. Gould, *Hearing Things...*, s. 179, gdzie mowa o lekturze jako pewnym akcie odpowiedzialności.

⁵⁸² S. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow...*, s. 54.

siebie odpowiedzialność za własny wybór tej czy innej wersji tekstu, a tym samym za każdorazowe jego odczytanie.

Wizja ta dobrze współbrzmi z inną, mającą już jednoznacznie etyczny wydźwięk, koncepcją Cavella: wspomnianą w rozdziale pierwszym koncepcją Emersonowskiego perfekcjonizmu, w ramach której to co gotowe, skończone [perfect], nie jest jakimś preegzystującym w sferze moralnej czy estetycznej niedościgłym ideałem, który na próżno staramy się osiągnąć czy odtworzyć, ale – przeciwnie – stanowi coś, co samo podlega doskonaleniu [„perfectible”], przybierając coraz bardziej wyrafinowane, coraz doskonalsze formy⁵⁸³.

Przykładem dobrze wpisującym się w tę koncepcję byłoby nasze coraz lepsze, coraz wnikliwsze rozumienie tekstu Szekspirowskiego, choć tutaj od razu nasuwa się wątpliwość następująca: czym takie rozumienie miałoby być? Zważywszy proteuszową polimorficzność Szekspirowskiego dzieła, otwartą na rozmaite sensy wpisywane w nią przez czytelników należących do najrozmaitszych epok i najróżniejszych kontekstów kulturowych – można zasadnie powątpiewać w sens jakiejś normatywnej trafności czy nietrafności (i sam sens takich etykiet) jego odczytań i interpretacji. Omówiona w jednym z poprzednich rozdziałów koncepcja Cavellowskiej lektury ocalającej tylko utwierdzałaby nas w takim wniosku.

Tak czy owak, w dążeniu do takiego hipotetycznego ideału – czymkolwiek by on był w kontekście Szekspirowskiego tekstu – musimy brać za odczytywany tekst odpowiedzialność, nawet mimo świadomości, że cel ten jest nieosiągalny, o ile w ogóle daje się go pomyśleć. Niezależnie od wszystkiego jedno nie ulega wątpliwości w świetle zgodnych z Emersoniańskim perfekcjonizmem założeń Cavella: mimo – a może właśnie z powodu – licznych edycji krytycznych, zawierających luki, czy „miejsca puste” , niedookreślenia i niedopowiedzenia wymagające twórczego zaangażowania edytora i odbiorcy, tekst Szekspira jest czymś, z co każdy jego czytelnik musi wziąć odpowiedzialność w akcie jego swoistego zawłaszczenia, a więc rekonstrukcji. I wciąż musi podejmować niekończący się trud odczytywania tego dzieła na nowo.

Jest ono bowiem par excellence dziełem otwartym: wyznaczającym nieuchwytny horyzont znaczeń, nieosiągalny z samej swej definicji. Owo otwarcie, permanentna wpisana weń niedookreśloność, nieuchwytność sensów jest też jak się wydaje warunkiem jego niewyczerpanej żywotności w naszej kulturze – jego arcydzielności. Z czym wszakże wiąże się swego rodzaju paradoks.

⁵⁸³ Por. T. Gould, *Hearing Things...*, s. 152.

Jak pisze Rudrum,

Coś co Cavell nazywa „tekstem Szekspirowskim” jest świadomą odmową obdarzenia Uznaniem – a więc jest swego rodzaju Unikiem [Avoidance] – względem czegoś, co edytorzy tradycyjnie z ich „ostatecznymi” wersjami tekstu oraz zwolennicy Nowego Tekstualizmu z ich sceptycyzmem wobec tychże wersji, nazywają „tekstem Szekspirowskim”⁵⁸⁴.

W tym też sensie postulat spoczywającej na czytelniku odpowiedzialności w akcie rekonstrukcji dzieła wpisuje się w sferę postulatów etycznych Cavellowskiego Uznania w jeszcze jednym z jego licznych oblicz, pozwalając również i tym razem na przynajmniej częściowe, choć nigdy ostateczne, wykroczenie poza sceptycyzm.

⁵⁸⁴ D. Rudrum, “The Avoidance of Shakespeare” w: *Stanley Cavell...*, s. 62.

Zakończenie

I

W niniejszej rozprawie starałem się pokazać i przeanalizować Stanleya Cavella konfrontację z wybranymi tragediami Szekspira w kontekście specyficznego pojętego sceptycyzmu znajdującego egzemplifikację w postaci rozważań stematyzowanych problematyką Uznania i Uniku, w których wspólnie najpełniej moim zdaniem wyraża się Cavellowski sceptycyzm wobec świata zewnętrznego [external world skepticism] oraz istnienia „innych umysłów” [other minds skepticism], będący tego pierwszego konkretyzacją i dookreśleniem.

Według Cavella bowiem drugi człowiek – a więc Inny – jest symbolem, znakiem rzeczywistości, a zamknięcie nań oznacza zamknięcie, odrzucenie świata jako takiego.

W tym sensie nieco abstrakcyjny, znany z tradycji sceptycyzmu motyw sporu o istnienie świata ulega w ujęciu Cavella konkretyzacji, nabiera treści i sprowadza się w gruncie rzeczy do zajęcia określonej postawy już nie wobec abstrakcyjnie rozumianej rzeczywistości jako całości zjawisk – lecz wobec czegoś konkretnego i bliskiego: wobec Innego.

Już sam ten zabieg należy uznać za wysoce oryginalny i brzemienny w filozoficzne konsekwencje.

Oznacza on bowiem, że odrzucenie lub przyjęcie świata z abstrakcyjnego problemu idealistycznej filozofii staje się czymś bardzo konkretnym i przekładającym się na nasze codzienne postawy, wybory i decyzje podejmowane w świecie ujmowanym poprzez pryzmat innego użytecznego konceptu: Cavellowskiej filozofii zwyczajności [ordinariness] – w zwyczajnych sytuacjach z życia codziennego.

Dokonane przez Kartezjusza rozdzielenie ciała od umysłu skutkowało, jak pisze Cavell, przygotowaniem gruntu pod sceptycyzm w kwestii innych umysłów, skłaniając go do tezy, że „nadejście sceptycyzmu znanego nam z *Medytacji* jest w pełni obecne już w dziele Szekspira”.

Przez „w pełni obecne” Cavell ma na myśli coś, co jest dlań istotniejszym z dwu wymienionych form sceptycyzmu, a mianowicie sceptycyzm dotyczący istnienia innych umysłów. Przy bliżej analizie można go, jak się wydaje, stematyzować jako sceptycyzm narcystyczny. I temu zagadnieniu poświęcone były moje analizy.

Narcystyczny sceptycyzm w ujęciu Cavella manifestuje się omawianą w pracy dialektyką Uznania/Uniku wobec Innego. W dziele Szekspira nie ma zasadniczo śladu obecności (w

sposób nieuchronny idealistycznie nacechowanego) sceptycyzmu dotyczącego świata jako takiego. Jego figurą znakiem jest odrzucenie Innego.

W szczególności, jak zauważa Cavell, Szekspirowska tragedia konfrontuje się – i w jakiś sposób zмага – z konsekwencjami sceptycyzmu obracającego skończoność ludzkiego istnienia jednostkowego, z całą jego ograniczonością, w niemożliwość czysto przygodną, a więc taką, której sceptyk usiłuje zaradzić, gdyż jego zdaniem nie jest ona czymś od natury ludzkiej nieodłącznym i jej właściwym. Tę właśnie czysto przygodną ograniczoność próbuje Szekspirowski sceptyk w ujęciu Cavella przewyciężyć i przekroczyć.

Językowym wyrazem tych dążeń byłyby dokonywane przez sceptyka swego rodzaju semantyczna hiperbolizacja – intensyfikacja znaczeniowa, rozszerzenie zakresu semantycznego wyrazów znanych nam skądinąd z codziennych kontekstów, w jakich występują.

W rezultacie sceptycyzm wynikałby tu z innego niż standardowe i zakorzenione w mowie potocznej użycia takich słów jak „wątpliwość”, „niepewność”, „podejrzenie/podejrzliwość”, czy „brak przekonania”. Sceptyk w sposób nieuprawniony je absolutyzuje, czyniąc z nich „absolutną” niewiarę, „absolutne” zwątpienie i inne formy absolutności, tyleż atrakcyjnej co bałamutnej, zwodniczej, niczego nieopisującej i do niczego się nieodnoszącej.

Nie inaczej ma się rzecz w przypadku zakłóconej logiki słów takich jak „wiem” czy „wątpię”, które ze zwykłych kontekstów zostają wydobyte i opatrzone kwantyfikatorami „absolutny”, co czyni je gramatycznymi monstrami, bałamutnie obwieszczającymi jakąś absolutną wiedzę, a w obliczu niemożności osiągnięcia tejże – absolutne zwątpienie.

Problem z takim sceptycznym użyciem wspomnianych wyrazów, wiążącym się z ich wydobyciem z gry językowej, w jakiej na co dzień funkcjonują – polega jednak na tym, zauważa Cavell, że mimo wszystko sceptyka rozumiemy. Rozumiemy głoszone przezeń tezy, co każe z całą powagą zdaniem Cavella traktować jego tezy. Rzecz więc nie w nonsensowności postawionego przez sceptyka problemu, lecz w błędność proponowanego przezeń rozwiązania. Błądność ta polega na tym, że sceptyka chce wiedzieć i poznawać w sensie czysto intelektualnym – nawet tam gdzie nie ma miejsce na takie poznanie – a mianowicie w sferze obcowania z Innym.

Tymczasem na permanentny brak pewności jako istoty ludzkie – zwłaszcza gdy poznajemy inne istoty ludzkie, jesteśmy nieuchronnie skazani. I wbrew tezom sceptyka nie jest to okoliczność przygodna, lecz permanentna, nieodłączna cecha natury ludzkiej.

To nie w poznaniu Innego – wbrew tezm sceptyka – tkwi zatem istota naszego obcowania z Innym, lecz w jego Uznaniu. To właśnie w nim tkwi istota naszych relacji z Innym, polegająca na jego do pewnego stopnia pozaintelektualnym, empatyzującym poznaniu, dzięki któremu możemy się doń poznawczo zbliżyć uznając jego odmiennność w całej jej odrębności i osobności. Paradoksalnie owa odrębność i osobność Innego, niesprowadzalne do naszej odrębności i w pewnym sensie nieosiągalne dla nas poznawczo, są właśnie tym, co nas łączy. Empatyczne uchwycenie tego faktu umożliwia empatyzujące Uznanie Innego, do którego nie są zdolni interpretowani przez Cavella protagoniści analizowanych przezeń tragedii Szekspira. To tutaj bowiem pojawia się wątek tragiczności.

II

I tak Otello zabija Desdemonę – obracając ją w doskonałą biel i gładkość alabastru – ponieważ nie jest w stanie jej uznać, wybaczyć jej tego, że jest ona bytem odrębnym i osobnym, niesprowadzalnym do jego bytu. Podobnie ma się rzecz z omawianymi w tej pracy Learem i Koriolanem, stanowiącymi kolejne wariacje na temat sceptyka trwającego konsekwentnie w swojej postawie Uniku, zamkniętego na świat i na rozpoznanie Innego.

Pod koniec swoich rozważań nad zdiagnozowanym przez siebie Szekspirowskim sceptycyzmem przenosi się Cavell w świat *Opowieści zimowej*, w którym Leontes, przyjąwszy postawę sceptyka-fanatyka, konfrontuje się z niemożnością stwierdzenia ponad wszelką wątpliwość, że jest biologicznym ojcem swojego syna („Art thou my boy?”).

A przecież, jak pokazuje Cavell, nie istnieją jakiegokolwiek kryteria pozwalające rozwiązać wszelkie wątpliwości odnośnie tego, czy Mamiliusz jest synem kogoś innego. Z chwilą uświadomienia sobie tego Leontes pragnie, by nic się nie liczyło i utraciło wszelkie znaczenie [bo chyba tak należy rozumieć Cavellowskie wyrażenie „to stop counting”] – tak by samo pojęcie *znaczenia* pozbawić wszelkiego znaczenia.

Ten właśnie moment oznacza popadnięcie Leontesa w otchłań sceptycyzmu, w semantyczny chaos i niemożność powiedzenia czegokolwiek (analizowany w tej pracy jego monolog o nicości), upodabniając go w szczególności do Otella.

Zarazem w swoim odczytaniu tej sztuki dopatruje się Cavell podjęcia przez Szekspira próby przewyciężenia sceptycyzmu, zbieżnej z jego własną, Cavella, strategią mającą na celu przewyciężenie tej postawy.

III

Istnieje bowiem – i tutaj otwiera się horyzont Cavellowskiej propozycji wykroczenia poza sceptycyzm – jeszcze inna możliwa odpowiedź na postawione przez Leontesa pytanie „Art thou my boy?”.

Jest nią uznanie Mamilusza, przyjęcie go i zaakceptowanie. Innymi słowy, owej odpowiedzi dostarcza postawa afirmacji i uznania Innego, którą – w jej dialektycznej współgrze z symetrycznym pojęciem braku tejże, jakim jest Unik – starałem się przedstawić w tej pracy, wstępem do tych analiz czyniąc zarys filozoficznych założeń Cavella oraz zarysowując jego koncepcję „ordinariness”, filozofii zwyczajności.

Ostatni akt *Opowieści zimowej*, w którym Hermiona zostaje przez Leontesa w cudowny sposób przywrócona do życia, jest bowiem w istocie – jak to ujmuję Cavell – właśnie tym: powrotem do postawy „ordinariness”, naturalnego nastawienia wobec rzeczywistości, ozdrowieniem, wyzwoleniem spod władzy abstrakcji w relacjach międzyludzkich.

Paradoksalnie bowiem, sceniczny „cud”, jak go nazywa Cavell, a więc ożywienie posągu Hermiony w ostatnim akcie sztuki – można by uznać za powrót do zwyczajności, Jamesowskiego naturalnego nastawienia umysłu wobec Innego oraz świata, którego Inny jest egzemplifikacją.

Nie jest to jednak, podobnie jak akt poznania Innego, wydarzenie o charakterze epistemologicznym, poznawczym, za pośrednictwem którego Leontes mógłby zyskać jakiś „ocular proof”, „niezbity dowód” – by posłużyć się określeniem Otella – wierności Hermiony.

Chodziłoby tu raczej o *wezwanie do postawy otwartości i akceptacji świata*, który w całej swej złożoności w kluczowych aspektach nie musi zawsze podlegać niepowątpiewalnym zasadom weryfikacjonizmu, lecz wręcz przeciwnie, w najważniejszych, najbardziej kluczowym spośród tychże aspektów – takich jak miłość czy rozumiejąca akceptacja Innego – owym regułom nie podlega i podlegać nie może.

Co więcej, oczekiwanie na „dowody” można w takich wypadkach uznać za jakąś formę szaleństwa – i tak właśnie jest w przypadku Leontesa, któremu jednak z owego stanu szaleństwa udaje się wydobyć, na czym też polega, przy całej zasygnalizowanej w pracy problematyczności takiego rozwiązania, jego ostateczny triumf nad sceptycyzmem. Jednakże jest to możliwe nie przy użyciu środków intelektualnych, lecz poprzez Cavellowski koncept „re-marriage”, symboliczne ponowne zaślubiny Leontesa z Hermioną⁵⁸⁵. Tym samym zaś

⁵⁸⁵ Niezależnie od problematyczności tej propozycji zwłaszcza w kontekście wątpliwości, jakie nasuwa dramaturgiczne zakończenie sztuki, o których była mowa w odnośnym poświęconym jej rozdziale pracy – a

wraz z ponownym wkroczeniem kobiety, czy też przywróceniem jej należnej jej roli prawowitej małżonki królewskiej – pojawia się wątek „genderowy” w Cavellowskich rozważaniach nad sceptycyzmem.

Amerykański autor zauważa bowiem, że cały problem, wokół którego osnuta jest intryga tego dramatu – problem „prawowitości” własnych dzieci – wyraźnie dowodzi, że podatność na sceptycyzm przynajmniej w pewnych obszarach tego zagadnienia uwarunkowana jest biologicznie. Innymi słowy, kobiety na taki sceptycyzm zdają się odporne z tej prostej przyczyny, że wolne są od wątpliwości odnośnie do tego, czy ich dziecko na pewno należy do nich.

Tym samym, zdaje się sugerować Cavell, wprowadzenie rozróżnienia na płcie dostarcza klucza, być może najbardziej niezawodnego, możliwego rozwiązania problemu sceptycyzmu, a w każdym razie umożliwia empiryczne ograniczenie skali występowania problemu⁵⁸⁶.

Innymi słowy, Cavellowska sugestia byłaby jeszcze inną, dość zaskakującą propozycją rozstrzygnięcia problemu sceptycyzmu poprzez jego przeformułowanie i przeniesienie z płaszczyzny rozważań czysto językowych czy konceptualnych w sferę poddającą się empirycznej weryfikacji. Przypomnijmy: sceptyka, jak zauważa Cavell, rozumiemy, rozumiemy jego tezy, tak więc sprawa domaga się poważnego potraktowania, nie zaś uznania postawionego przezeń problemu – jak uczynił to Wittgenstein – po prostu za niedorzeczny.

Zarazem takie rozwiązanie, implikując ograniczenie zakresu empirycznego występowania problemu sceptycyzmu podważałoby – wbrew tezom przynależnym do długiej tradycji tego nurtu – założenie o bezwarunkowym odnoszeniu się sceptycyzmu do *wszystkich ludzkich istot*.

W rezultacie to właśnie miłość, w szczególności miłość macierzyńska, okazywałaby się Cavellowskim „best case of knowledge”, ostatecznym i niepodważalnym testem fałszywości sceptycyzmu jako tezy filozoficznej – nie przypadkiem to właśnie na miłość jest w swej postawie Uniku zamknięty Lear, niezdolny do przyjęcia, uznania miłości zarówno Kordelii, jak i swojej własnej miłości, jaką do niej żywi.

co za tym idzie, w kontekście problematyczności Cavellowskiego rozwiązania i pytań, jakie rodzi ono w świetle uwag Joan Byles, kwestionującej, jak sądzę zasadnie, jakoby Leontes mógł zostać w jakikolwiek sposób „uleczony” ze swojego sceptycyzmu.

⁵⁸⁶ Zarazem współbrzmiałoby to również z Nietzscheańską tezą o biologią podszytej genezie wszelkiego poznania, jego fizjologiczności, o czym była mowa w rozdziale pracy traktującym o *Opowieści* (również w kontekście przywoływanych odczytań Hillmana i Mulhalla)

IV

W rezultacie Cavell zdaje się w swoich szekspirowskich analizach ukazywać i eksponować znaczenie, jakie w naszej praktycznej postawie wobec świata ma nie tyle wiedza [knowledge], co uznanie [acknowledgment]. Również i ta diagnoza dobrze współbrzmi z tezą Wittgensteina, że błąd sceptyka polega na tym, iż ujmuje on jako problem czysto teoretyczny coś, co takim problemem nie jest.

W ujęciu Cavella bohaterowie Szekspirowskiej tragedii właśnie dlatego są tragiczni, że – co starałem się pokazać w tej pracy – usiłują zastąpić uznanie Innego pełną wiedzą na jego temat, jego wyczerpującym poznaniem, które nie może stać się ich udziałem z oczywistego powodu: sfera relacji międzyludzkich nie podlega wyczerpaniu za sprawą narzędzi czysto intelektualnych. Domagają się one innych kognitywnych narzędzi, innych kompetencji. Inny nie jest bowiem po prostu jednym z wielu obiektów, na który nakierowane są nasze władze poznawcze – jego poznanie może się dokonać jedynie na drodze empatii i głębszego z nim współodczuwania, gdyż dopiero one umożliwiają nam rozpoznanie się w twarzy Innego, o czym również pisał Levinas⁵⁸⁷.

Tym właśnie jest w najgłębszym sensie Cavellowskie Uznanie, którego bohater Szekspirowskiej tragedii Innemu tak uporczywie odmawia. Tutaj też pojawia się problem wyboru moralnego.

Nie jest bowiem tak, że wybór moralny, zostaje bohaterowi tragicznemu całkowicie odebrany. W istocie może on wybierać, zaś jego tragizm wypływa ostatecznie z pychy i niewiedzy, również moralnej; z popełnionego błędu natury tyleż poznawczej, co przede wszystkim etycznej⁵⁸⁸. Szekspir w swoich tragediach nie odmawia swym bohaterom tragicznym odpowiedzialności moralnej za popełnione czyny. Tragizm wynika tu z wadliwego nastawienia poznawczego, czy raczej wynika z pewnego rodzaju błędu kategoryjnego: z poszukiwania wiedzy tam, gdzie nie ma miejsca na wiedzę, czy może raczej: gdzie sama wiedza nie wystarczy⁵⁸⁹. To rozpoznanie przychodzi do bohatera

⁵⁸⁷ S. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow...*, s. 132–155.

⁵⁸⁸ Por. Shalkwyk, *Cavell, Wittgenstein, Shakespeare...*, s. 625

⁵⁸⁹ Tamże. W tragedii, pisze z kolei Cavell, sceptycyzm jest rezultatem „nie tyle rozczarowania jakąś poznawczą porażką, ile raczej z rozczarowania poznawczym tryumfem (czy wręcz z przerażenia, jakiego tryumf ten jest źródłem)”. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 476. Zob. komentarz M. Fischer, *Stanley Cavell and Literary ...*, s. 81. Gdzie indziej Cavell pisze: „[Otello] miał pełną wiedzę, jednak nie potrafił się tej wiedzy podporządkować, dać się jej prowadzić. Wiedział zbyt dużo, nie zaś zbyt mało”. S. Cavell, *The Claim of Reason...*, s. 496.

tragicznego za późno, mając charakter wiedzy negatywnej: na przykład Otello przekonuje się, że błędnie rozpoznał swój los, dopiero wówczas, gdy nie sposób już losu zmienić. Poznanie jest więc czymś w rodzaju, o czym niejednokrotnie przekonują się bohaterowie Szekspirowskich tragedii, mrocznego paradoksu, niosąc zgubę temu, kto go dostąpił.

Pisze Cavell:

Przekroczyć granice wiedzy – oto zadanie, które dzielą ze sobą Lear, Otello, Makbet i Hamlet. Popadają oni w szaleństwo za sprawą poznania, którego nie potrafią zweryfikować ani odrzucić; prześladowuje ich poznanie, którego prawomocności nie potrafią zakwestionować, albo też poznanie, którego nie mogą z nikim dzielić. Lear wyzuwa się z rozumu w sposób dla siebie charakterystyczny: nie chcąc wiedzieć tego, co w istocie wie, czy też by wiedzieć tylko to, co wie. Koniec końców, pogodzony ze światem, wciąż potrafi wyrzec się poznania: świadomości, że oto został pochwycony, że jest zgubiony, że cierpi zasłużoną karę (...) Tylko to, o czym nie wiemy, może nas ocalić⁵⁹⁰.

Ponieważ w opinii Cavella nie możemy wiedzieć na pewno – wbrew temu, czego domaga się sceptyk – że świat istnieje naprawdę, powinniśmy z powyższego wyciągnąć wniosek, że świat należy po prostu przyjąć, uznać go, jako nieuchronny, nieredukowalny fakt⁵⁹¹. Skoro niemożliwa jest wiedza niepowątpiewalna, konkluduje amerykański filozof, należałoby zatem zwrócić się ku poznaniu innego rodzaju, poznaniu pozarozumowemu. Przywołajmy więc na koniec niniejszych rozważań zaczerpnięty przez Cavella tym razem z Thoreau koncept „perceptual faith”⁵⁹², który można by przełożyć jako „*wiarę* w naoczność/świadcstwa zmysłów”.

Jeśli błędne jest wielokroć formułowane przekonanie Cavella, że sceptycyzm można obalić w sposób czysto dyskursywny, przy pomocy argumentów – oznacza to, że musimy zdać się na to, co dyktują nam uczucia, empatia i rozsądek, a także nasze naturalne nastawienie umysłu. Skoro skłania nas ono – co niejako wynika z naszej biologicznej konstytucji – do wiary w świat zewnętrzny, można zatem rzec, iż to na sceptyku spoczywa obowiązek uzasadnienia własnych zasadniczych wątpliwości w realność świata, gdyż wątpliwości te wydają się czymś wysoce nienaturalnym.

W tym kontekście jawi się nowa rola, jaka mogłaby spełniać filozofia jako narzędzie poznawcze, ukierunkowane na otwartość i taką otwartość wymuszające. Służyłaby ona

⁵⁹⁰ Tamże, s. 96. Por. K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii...*, s. 106.

⁵⁹¹ S. Cavell, *Disowning Knowledge...*, s. 95.

⁵⁹² R.A. Furtak, *Skepticism and Perceptual Faith: Henry David Thoreau and Stanley Cavell on Seeing and Believing*, “Transactions of the Charles S. Peirce Society”, t. 43, nr 3 (Summer, 2007).

mianowicie podmiotowi w jego próbach wydobywania się we własnych aktach poznawczych z solipsystycznej bańki własnego umysłu⁵⁹³.

Jak ujmuje to Gerald Bruns, Cavellowska hermeneutyka jest bowiem odmianą hermeneutyki *romantycznej*, której ostatecznym celem jest nie tyle rozumienie tekstów, ile raczej rozumienie rzeczywistości. Tym zaś co romantyczne w tak pojętym hermeneutycznym programie jest alegoryczny charakter kluczowego dla owej romantycznej hermeneutyki pragnienia, aby zrozumieć i uchwycić Innego lepiej i pełniej niż rozumie się samego siebie, co osiągalne jest jedynie poprzez odcięcie się od naszej standardowej definicji obiektywności (niekonkluzywny charakter wszelkich jej ujęć jako „szkiców plenerowych” w sensie Wittgensteina takie ujęcie w znacznym stopniu uprawomocnia)⁵⁹⁴.

W takim też sensie twórczość filozoficzną Cavella, w tym również jego interpretacje dzieła literackiego, można odczytywać jako przyporządkowane nadrzędnemu celowi, jaki stanowiłaby wspomniana strategia wykraczania poza siebie i wciąż na nowo podejmowana próba wyjścia poza uwięzienie w solipsystycznym Ego. Metaforą takiego uwięzienia jest właśnie analizowana przez tego autora, a omawiana w niniejszej pracy, intelektualna postawa sceptycyzmu. Poprzez wciąż na nowo podejmowany niekończący się trud jego przewycięzania, a więc wykraczania poza siebie ku światu dzieło Cavella nabiera wymiaru etycznego, zarazem wpisując się w horyzont wielkiej tradycji humanistyki.

⁵⁹³ Por. np.: S. Cavell, *A Pitch of Philosophy...*, s. 12.

⁵⁹⁴ Por. G. L. Bruns, „Stanley Cavell's Shakespeare”..., s. 621. W istocie ta uwaga Bruns'a wydaje się nieścisła: w świetle ujęcia Wittgensteinowskiego, przedstawionego w tej pracy, zrozumienie Innego oznacza w istocie zrozumienie samego siebie, gdyż taka obiektywizacja siebie – jako (swojego wewnętrznego) Innego – w świetle nieistnienia po wittgensteinowsku pojętej prywatności wydaje się koniecznym warunkiem samorozumienia. Inny jest więc tu eksterioryzacja siebie, o czym była m.in. mowa w rozdziale traktującym o Glosterze jako sobowtórce Leara. Co się dotyczy uwagi o „szkicach plenerowych”, to i tym razem idę za Wittgensteinem – daleki od niekonkluzywności, szkicowy charakter własnych zapisków autor ten określał tym właśnie mianem.

Bibliografia

- Adelman J., *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: Hamlet to the Tempest*, Routledge 1992.
- Adorno T., *Trying to Understand Endgame*, "New German Critique" 1982, nr 26, s. 119–150.
- Alfano Ch., "Sounding Shakespeare: Acts of Reading in Cavell and Derrida", PhD, Critical Theory, University of Sussex, dostęp online 17.08.2025 na Sussex Research Online: <http://sro.sussex.ac.uk/>
- Anderegg M., *Book Reviews*, „Shakespeare Quarterly”, Vol. 58, No. 4 (Winter, 2007), pp. 555-557.
- Asadi Amjad F., Rahmani Goldareh M., *Sartre's Concepts of Consciousness and Self in Macbeth* w: "Journal of English Literature and Cultural Studies" 4(3): 46-56.
- Auden W.H., *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. A. Pokojńska, Gdańsk 2016.
- Auden, W.H., *Wykłady o Shakespearze*, tłum. P. Nowak, Warszawa 2015
- Austin J.L., *A Plea for Excuses: The Presidential Address*, „Proceedings of the Aristotelian Society" 1956–1957, t. 57, s. 1–30.
- Austin J.L., *Philosophical Papers*, Oxford 1961.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Barron D.B., *Portrait of the Artist as Infant*, "American Imago", 19/2 (1962).
- Barthes R., *Image, music, text*, przeł. S. Heath, New York 1977.
- Bartkowiak K., *Znaczenie filozofii dla literatury. Rorty, Bloom, Cavell*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1035/Doktorat%20-%20Bartkowiak.pdf?sequence=1>. Dostęp: 24.08.2025
- Beckett S., *Dramaty. Wybór*, przeł. A. Libera, Wrocław 1999.
- Beckett S., *Endgame*, w: tenże, *The Complete Dramatic Works*, London 2006.
- Beckett S., *The Complete Dramatic Works*, London 2006.
- Bell M., *Shakespeare's Tragic Skepticism*, Yale and London 2002.
- Benfell V.S., „Disowning Certainty: Tragic and Comic Skepticism in Cavell, Montaigne, and Shakespeare" w: *Stanley Cavell and Aesthetic Understanding*, (red.) Garry Hagberg, Palgrave Macmillan, 2018.
- Bodkin M., *Archetypal Patterns in Poetry*, London 1934.
- Borradori G., *American Philosopher, Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn*, Chicago 1994.

- Borradori G., *Rozmowy amerykańskie*, przeł. K. Brzechczyn, Poznań 1999.
- Bradbrook M.C., *A History of Elizabethan Drama*, Cambridge 1979.
- Bradley A.C., *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, MacMillan and Co, London 1924.
- John E., McIver Lopes D. (red.) *Philosophy of Literature – Contemporary and Classic Readings – An Anthology*, Blackwell Publishing 2004.
- Bradshaw G., *Shakespeare's Scepticism*, Brighton, 1987.
- Bremer J., *Ludwig Wittgenstein o interpretacji marzeń sennych*, „Nauka” 3/2021.
- Bruns G.L., *Stanley Cavell's Shakespeare*, „Critical Inquiry” 1990, t. 16, nr 3.
- Burke K., *Coriolanus and the Delights of Faction* w: „The Hudson Review”, Vol. 19, No. 2 (Summer, 1966), pp. 185-202
- Butler R., *Stanley Cavell and the Arts Philosophy and Popular Culture*, Bloomsbury Publishing, 2020.
- Byles J.M., *Narcissism and Idealism in Troilus and Cressida, Othello and The Winter's Tale*, “American Imago”, t. 36/1 (1979).
- Cascardi A.J., „Disowning Knowledge: Cavell on Shakespeare”, w: R.E. Eldridge (red.), *Stanley Cavell*, Cambridge, New York 2003.
- Cavell S., “Macbeth Appalled”, (red.) G.L. Hagberg; W. Jost, *A Companion to the Philosophy of Literature*, Chichester 2010.
- Cavell S., “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, w: tegoż, *Must We Mean...*
- Cavell S., *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Cambridge, Massachusetts, 1994.
- Cavell S., *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987.
- Cavell S., *Disowning Knowledge In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge 2003
- Cavell S., *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford 2003.
- Cavell S., *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame*, w: idem, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge 1976, s. 115–163.
- Cavell S., *Freud and Philosophy. A Fragment*, „Critical Inquiry”, t. 13, nr 2, The Trial(s) of Psychoanalysis (Winter, 1987).
- Cavell S., *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago 1988.
- Cavell S., “Introductory Note to the *Investigations*' Everyday Aesthetics of Itself” w: *The Literary Wittgenstein*, John Gibson, Wolfgang Huemer (red.), Routledge 2004.

- Cavell S., "Knowing and Acknowledging" w: tegoż, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge 1976.
- Cavell S., *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, Stanford 2010.
- Cavell S., "Macbeth Apalled" w: *A Companion to the Philosophy of Literature*, (red.) G.L. Hagberg, W. Jost, Blackwell Publishing 2010.
- Cavell S., *Philosophy The Day After Tomorrow*, Cambridge 2006.
- Cavell S., *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts, and London 1979.
- Cavell S., *The Claim of Reason*, Oxford, New York 1979.
- Cavell S., *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*, w: J. Gibson, W. Huemer (red.), *The Literary Wittgenstein*, London–New York 2004, s. 21-34.
- Cavell S., *The Senses of Walden*, New York 1992.
- Cavell S., *The Skeptical and the Metaphorical*, w: idem, *In Quest of the Ordinary*, Chicago 1988, s. 144-153.
- Cavell S., *Themes out of School*, San Francisco 1984.
- Caygill H., „Shakespeare's Monster of Nothing", w: *Philosophical Shakespeares*, London 2000.
- Chin-jung Chiu, "Freud on Shakespeare: An Approach to Psychopathic Characters" w: *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences* 5:1 (April 2012), 33-56
- Chmielewski A., Orzechowski A. (red.), *Metafizyka jako cień gramatyki. Późna filozofia Ludwiga Wittgensteina*, Wrocław 2001
- Conant J., *On Bruns on Cavell*, "Critical Inquiry", t. 17, nr 3 (Spring, 1991).
- Contending Stanley Cavell*, R.B. Goodman (red.), Oxford 2005.
- Critchley S., *Know happiness – On Beckett*, Routledge 2004
- Dasenbrock R. W., *Truth and Consequences*, Penn State University Press 2001
- Davidson D., *What Metaphors Mean*, "Critical Inquiry" 1978, t. 5, nr 1, s. 31–47.
- Grazia de M., *Hamlet without Hamlet*, Pennsylvania 2007
- DiSanto M.J., *Nothing if not critical: Stanley Cavell's skepticism and Shakespeare's 'Othello'*, "The Dalhousie review" 81(3)/2001.
- Dybel P., *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1996.
- Dybel P., *Melancholik jako kanibal i samobójca. Freudapsychoanalizamelancholii*, Argument, Biannual Philosophical Journal, Vol. 14 (1/2024) pp. 11–24 Published online: 26.08.2024 <https://argument.uken.krakow.pl/>

- Dybel P., *Rozum, nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie*, Kraków 2020
- Dybel P., *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derrida, Lacan, Freud i inni*, Kraków 2022
- E. Auerbach, *Mimesis, rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Fernie E., *Shame in Shakespeare*, London 2002.
- Filipczuk M., *Anatomy of Shame. Stanley Cavell's Reading of 'King Lear'*, "Konteksty Kultury", early view, tom 22 zeszyt 2.
- Filipczuk M., „Epistemological Reading”: Stanley Cavell's Method of Reading Literature, „The Polish Journal of Aesthetics” 2016, nr 4(43).
- Filipczuk M., *Do language expressions have “deeper meanings”? The issue of metaphor in the context of Cavellian interpretation of Samuel Beckett's Endgame*, "Universitas Gedanensis", 34/62 (2022).
- Filipczuk M., *Metafora jako marzenie języka. Koncepcja metafory Donalda Davidsona*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” XXVIII/1 Białystok 2016.
- Filipczuk M., *Shakespeare and Skepticism. Stanley Cavell's Interpretation of Skepticism in Othello*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, z. 1/2018.
- Filipczuk M., *Stanley Cavell Philosophical Literary Criticism. An Outline of Method*, „The Ignatianum Philosophical Yearbook”, t. 29, nr 2 (2023).
- Filipczuk M., *Szekspir a sceptycyzm. Otello w interpretacji Stanleya Cavella*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2017, nr 1(29).
- Fineman J., „Fratricide and Cuckoldry: Shakespeare's Doubles” w: *Representing Shakespeare...*
- Fineman J., *Shakespeare's perjured eye: the invention of poetic subjectivity in the sonnets*, Berkeley 1986.
- Fineman J., *Shakespeare's perjured eye: the invention of poetic subjectivity in the sonnets*, Berkeley 1986.
- Z. Freud, „Kilka typów charakterów z pracy psychoanalitycznej” w: *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 200-210

- Fischer M., *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago 1989.
- Fish S., *Is there a Text in the Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press 1982)
- Folger Shakespeare Library, <https://shakespeare.folger.edu/>Dostęp: 27.08.2025.
- Foucault M., *What Is An Author*, przeł. D.F. Bouchard, London 1995.
- S. Freud, *the Uncanny*, „Imago” Bd. V.1919
- Freud's "On Narcissism: An Introduction", (red.) J. Sandler, E.S. Person, Karnac Books, 2004
- Furtak R.A., *Skepticism and Perceptual Faith: Henry David Thoreau and Stanley Cavell on Seeing and Believing*, "Transactions of the Charles S. Peirce Society", t. 43, nr 3 (Summer 2007).
- Garber M., *Shakespeare's Ghost Writers, Literature As Uncanny Causality*, New York 2020.
- Gilman Sherman A., Disowning Knowledge of Jessica, or Shylock's Skepticism, "Studies in English Literature 1500-1900", t. 44/2004.
- Girard R., *Koziół ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.
- Girard R., *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.
- Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk. Ślub*, Warszawa 1957.
- Gould T., *Hearing Things. Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell*, Chicago 1998.
- Greenblatt S., „Szekspir i egzorcyści”: w: tegoż, *Poetyka kulturowa*, tłum. zbiorowe, Kraków 2005.
- Greenblatt S., *Shakespearean Negotiations*, Oakland, California, University of California Press, 1988
- Greenblatt, Shakespeare. *Stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Wyd. W.A. B.
- Gross K., *Slander and Skepticism in Othello*, "ELH" 56.4 (1989 Winter).
- Hacker P.M.S., *Metaphysics as a Shadow of Grammar*, w: tenże, *Insight and Illusion: Themes in the Philosophy of Wittgenstein*, Oxford 1988.
- Hagberg G., "The Self, Reflected: Wittgenstein, Cavell, and the Autobiographical Situation" w: *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking After Cavell After Wittgenstein*, K. Dauber, W. Jost (red.), Evanston, Illinois 2003.
- Hagberg G., *Describing Ourselves. Wittgenstein and Autobiographical Consciousness*, Oxford 2008.
- Hamlin W., *Tragedy and Scepticism in Shakespeare's England (Early Modern Literature in History)*, Palgrave Macmillan 2005.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.

Hillman D., *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, New York 2007.

Hillman J., *Uzdrawiające fikcje*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2016.

Hillman J., *Re-wizja psychologii*, przeł. W. Korpanty, Warszawa 2015.

Hintikka J., *Cogito Ergo Sum as an inference and a performance*, „Philosophical Review”, t. 72, nr 4/1963.

Holland Norman, *Freud on Shakespeare*, PMLA [Modern Language Association], Vol. 75, No. 3 (Jun., 1960), pp. 163-173.

Hume D., *Treatise on the Human Nature*, Book I, Part IV, Section VII, The Floating Press 2009.

Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005.

Hunt M., *Violent'st" Complementarity: The Double Warriors of Coriolanus*, „Studies in English Literature”, 1500-1900, t 31, nr 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1991).

Inheriting Stanley Cavell. Memories, Dreams, Reflections, D. LaRocca (red.), New York 2019.

Ingarden Roman, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960.

Jamieson L., *The Case of M and D in Context: Iris Murdoch, Stanley Cavell and Moral Teaching and Learning*, „Journal of Philosophy of Education”, t. 54, nr 2/ 2020.

John E. i McIver Lopes D. eds. *Philosophy of Literature – Contemporary and Classic Readings – An Anthology*, Blackwell Publishing 2004.

Kartezjusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002.

Knight, G.W., „King Lear and the Comedy of the Grotesque”, w: tegoż, *The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespearean Tragedy*, London and New York 1949.

Kott J., *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

Laplanche J., *Life and death in psychoanalysis*, Baltimore 1976.

Liakos D., *Reading Oneself in the Text: Cavell and Gadamer's Romantic Conception of Reading*, „Journal of Aesthetics and Phenomenology”, 6:1, 79-87, DOI: 10.1080/20539320.2019.1587964.

Limon J., *Szekspir. Siedem grzechów głównych (z zarazą w tle)*, Gdańsk 2022

Luke N., *Avoidance as Love: Evading Cavell on Dover Cliff*, „Modern Philology” 117/4 (2020).

- Marshall S., 'O' Me Alone?': *Aristotle and the Failure of Autarky in Shakespeare's Coriolanus*, "Senior Capstone Projects", 970/2020.
https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/970[dostęp online: 17.07.2025].
- Morawski S., *Filozofia filmu Stanleya Cavella*, "Kino" 1973, nr 03, s. 25-31.
- Moyal-Sharrock D., *Too Cavellian a Wittgenstein*, w: *Understanding Wittgenstein*, (red.) A. Matar, Bloomsbury, 2017.
- Mulhall S., *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford 2011.
- Murdoch I., *Przeciw oschłości*, tłum. M. Filipczuk, Warszawa 2023.
- Nehamas A., *What An Author Is*, "Journal of Philosophy", t. 83, nr 11, Eighty-Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division. (Nov., 1986).
- New, Ch., *Philosophy of Literature: An Introduction*, Routledge 1999.
- Noggle J., *Wittgensteinian Sublime*, "New Literary History" 1996, t. 27, nr 4.
- Nuttall A.D., *Shakespeare the Thinker*, New Haven, Connecticut 2008.
- Pepliński, M., *Film jako światopogląd. Teoria filmu Stanleya Cavella*, "Ekran" 2015, nr 06, s. 70-75.
- Philosophical Shakespeares*, Ed. J. Joughin, London 2000.
- Pierce B., *Shakespeare and the Ten Modes of Scepticism*, "Shakespeare Survey" 46/1993.
- Price H. H., *Perception*, London 1964.
- Rabkin S., *Coriolanus: The Tragedy of Politics*, „Shakespeare Quarterly”, Vol. 17, no 3, 1966, s. 229.
- Rorty R., *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972-1980*, Minneapolis 1982.
- Rorty R., *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. Czesław Karkowski, przekład przejrzał i przedmową opatrzył Andrzej Szahaj, Warszawa 1998.
- Rothman W., *The Holiday in His Eye. Stanley Cavell's Vision of Film and Philosophy*, Albany, NY 2021.
- Rowe M.W., *Iago's Elenchus: Shakespeare, Othello, and the Platonic Inheritance* w: *A Companion to the Philosophy of Literature*, (red.) G.L. Hagberg, W. Jost, Blackwell Publishing Ltd., 2010.
- Rudrum D., *Introduction – Literature and Philosophy: The Contemporary Interface*, w: D. Rudrum (red.), *Literature and Philosophy. A Guide to Contemporary Debates*, New York 2006, s. 1-9.
- Rudrum D., *Stanley Cavell and the Claim of Literature*, Baltimore 1974; 2013.
- Saito N., *The Gleam of Light. Moral Perfectionism and Education in Dewey and Emerson*, Fordham University Press 2005.

- Sławek T., *Nicowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012.
- Sartre, J.-P., *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology*, transl. Sarah Richmond, Taylor&Francis 2018.
- Schuff J., *Aesthetics and Autobiography in Cavell*, "Estetika: The Central European Journal of Aesthetics" LVII/XIII(2)/2020.
- Schwartz M., *Leontes' Jealousy in The Winter's Tale*, "American Imago", 30 (1973).
- Schwartz M.M., Coppelia Kahn, *Representing Shakespeare*, Baltimore 1980.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Shalkwyk D., *Cavell, Wittgenstein, Shakespeare, and Skepticism: Othello vs. Cymbeline*, „Modern Philology” 2017, t. 114, nr 3, s. 601–629.
- Shell M., *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*, Baltimore 1993.
- Skepticism in Shakespeare's England*, "Shakespearean International Yearbook" 2/2002.
- Sławek T., *Nicowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012.
- Sparti D., *Responsiveness as Responsibility*, "Philosophy & Social Criticism" 26/5 (2000).
- Spivack B., *Shakespeare and the Allegory of Evil*, London 1958.
- Stoller R. J., *Shakespearean Tragedy: Coriolanus*, "The Psychoanalytic Quarterly", 35(2)/1966.
- Stricker B., *Die ethische Bedeutung des Skeptizismus*, "Phänomenologische Forschungen" 2012.
- Strier R., *Shakespeare and the Skeptics*, "Religion and Literature" 32/2000.
- Sugiera M., *Inny Szekspir*, Kraków 2010.
- Szondi P., "Othello, from An Essay on the Tragic", w: (red.) P.A. Kottman, *Philosophers on Shakespeare*, Stanford 2009.
- Tillyard E.M.W., *The Elizabethan world picture, 1889-1962*, Harmondsworth 2017.
- Tillyard E.M.W., *The Elizabethan World Picture*, London 1998.
- Tubridy D., *The Absence of Origin': Beckett and Contemporary French Philosophy*, w: *Literature and Philosophy...*
- Vlastos G., *Socratic Studies*, Berkeley 1993.
- Wheeler III S. C., *Deconstruction as Analytic Philosophy*, Stanford University Press 2000.
- Willbern D., „On Shakespeare's Nothing" w: *Representing Shakespeare*, (red.) C. Kahn, s. 244-264.

Wilson E., *Coriolanus: The Anxious Bridegroom*, "American Imago", t. 25, nr 3, Shakespeare (Fall 1968).

Wittgenstein L., *Culture and Value*, (red.) G.H. von Wright, przeł. Peter Winch, Oxford 1980.

Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2008.

Wittgenstein L., *O pewności*, przeł. W. Sady, Warszawa 1993.

Wittgenstein L., *Philosophical Investigations*, przeł. G.E.M. Anscombe, Oxford 1958.

Zamir T., *Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton 2007.

Zarębianka Z., *Filozofia wobec literatury. Literatura wobec filozofii. Warianty wzajemnych odniesień. Rekonesans*, „Filo-Sofija” 2016, nr 34.

Zarębski T., „O pojęciu języka i roli reguł u późnego Wittgensteina: Cavell versus Pole”, *Principia* 2010, t. 53, s. 49-66.

Žižek S., *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge 1992.

Angielskie wydania omawianych dramatów Szekspira wykorzystane w tej pracy dostępne są na stronie <https://shakespeare.folger.edu/> [dostęp: z 19.07.2025]. Są to dramaty: *Coriolanus*, *Hamlet*, *King Lear*, *Othello*, *Winter's Tale*. Ich wykorzystane w tekście polskie przekłady pochodzą z tomów:

Shakespeare W., *Koriolan, Hamlet, Król Lear*, w: tegoż *Tragedie i Kroniki*, t. 1, tłum S. Barańczak, Kraków 2013.

Shakespeare W., *Hamlet*, w: tegoż *Tragedie*, t. 1, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004.

Shakespeare W., *Opowieść zimowa*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Warszawa 2015.

Shakespeare W., *Otello*, w: tegoż *Tragedie*, t. 1, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004