

Jędrzej Krystek

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Shakespeare. Stwarzanie świata Stephena Greenblatta, czyli odkrywczność kulturowej mozaiki

Hamlet interesował mnie zawsze znacznie bardziej niż William Shakespeare. Powiedzieć nawet należy więcej: przez długi czas Shakespeare jako osoba był dla mnie zupełnie niezajmujący i obcy. Gdybym był o'harrystą, powiedziałbym, że żywot twórcy ze Stratford był mi do tego stopnia obojętny, że aż bliski, gdyż stanowił analogon mojego bycia w świecie jako takim. O'harrystą nie jestem i nigdy chyba nie byłem – powyższa wzmianka ma na celu paraboliczne przybliżenie czytelnikowi, kim byłby dla mnie Shakespeare, gdyby nie Stephen Greenblatt. Byłby nikim. *Hamlet* powstałby w wyniku kolaboracji zaświatów i bytów ontycznie percypowanych – nie ręką człowieka jednak, bo ta pozostawałaby nieuchwytna czy nieistotna. Shakespeare byłby autorem, ale nie osobą. Posiadaczem pewnych zupełnie nieprawdopodobnych cech, ale cechy te nie składałyby się na jednostkę. Na zmianę mojego zapatrywania wpływ miała lektura książki będącej przedmiotem niniejszego omówienia (czy raczej punktem wyjścia dla dalszej analizy nowego historyzmu). Pozwolę sobie w tym miejscu sięgnąć po dwa – pozornie nieskorelowane cytaty:

Prawdopodobnie wiosną lub latem 1596 roku Shakespeare otrzymał wiadomość, że jego jedenastoletni syn Hamnet jest chory. Możliwe, że zareagował od razu, możliwe, że zatrzymały go sprawy w Londynie. A było czym się zajmować. Dwudziestego drugiego lipca zmarł lord szambelan, Henry Carey, kuzyn królowej i potężny opiekun trupy Shakespeare'a. Urząd lorda szambelana powierzono lordowi Cobhamowi, ale aktorów zatrzymał przy sobie syn Careya, George, lord Hundson. (Kiedy po niecałym roku Cobham zmarł, szambelanem został George Carey i trupa, po krótkim interludium pod nazwą Słudzy Lorda Hundsona, znów przybrała miano Słudzy Lorda Szambelana). [...] Być może Shakespeare ruszył w drogę z kolegami, ale mógł też zostać w Londynie, aby pracować nad jedną ze sztuk, które w owym czasie pisał dla zespołu: *Król Jan*, *Król Henryk IV*, cz. 1 albo *Kupiec wenecki*. [Greenblatt 2007: 278]

Umiejętność wglądu w życie innych jest wielkim darem wyobraźni, lecz w wypadku czarownic dar ten ma szczególnie osobliwy charakter: czarownice bowiem to dzieci wyobraźni. Polujący na czarownice w średniowieczu i renesansie – ludzie, których hasłem było więcej sąsiedzkich donosów, więcej intymnych przeszukań, więcej tortur, procesów i przede wszystkim więcej egzekucji – wierzyli, że czarownice trudnią się obrotem fantazjami. [Greenblatt 2007: 339]

Powyższe cytaty pozornie nie przystają do siebie. Jeden odnosi się wszak do faktów możliwie weryfikowalnych, dających się ograniczyć konkretną datacją. Drugi jest świadectwem pracy interpretatora, uważnego czytelnika *theatrum* życia codziennego sprzed 400 lat. W rzeczywistości jednak stanowią doskonałą egzemplifikację wielowątkowej narracji historycznej [Markowski 2006: 509], uwzględniającej relacje zachodzące między kulturą i literaturą [Markowski 2006: 508]. Noszą ponadto ślady „negocjacji” [Markowski 2006: 508] prowadzonych między twórcą a praktykami społecznymi. Shakespeare prawdopodobnie pojechał i możliwe, że zareagował. Być może wyruszył w drogę do umierającego syna,

a być może było zupełnie inaczej. Wszystko na to wskazuje, że dokumenty mówią prawdę. Poeta, ojciec pędzący do chorego i w niedługim czasie zmarłego syna – zaplątany został w gęstą sieć dworskich zależności, oficjalnych rytuałów i hierarchii władzy. W zacytowanych fragmentach nie ma Shakespeare'a – utkwil w owym „być może” – jednak czy owo przypuszczanie, śledztwo konstruowane na naszych oczach, nie ma nic z konkretności najzimniejszej denuncjacji? Ponadto – co również bardzo istotne – fragment pierwszy odkrywa przed nami uwikłanie autora, dzieła i jego biografii w struktury władzy.

Fragment drugi – o ile nie damy się zwieść czarownicom – mówi bardzo dużo o tym, jak Greenblatt konstruuje prezentowaną biografię. Jak bowiem dowodzi Auden [2015: 427], „piszący o Shakespeare odślaniają więcej z siebie niż z Shakespeare'a” – przeniesienie historyczno-kulturowej informacji w sferę wyobraźni zawiązuje silną relację przebiegającą między literacką fikcją a realnymi podstawami historycznymi – w tym biograficznymi. Nie mam bowiem wątpliwości, że pisząc o „darze wyobraźni”, Greenblatt niejako zdradza nam podwaliny swojego warsztatu. Warsztatu, który nie jest zależny od imaginacji czy też nie opiera się na niej w stopniu ścisłym – siłę tej wyobraźni na swoją korzyść wyzyskując.

Dzieje się tak szczególnie w rozdziale IX, w którym autor objaśnia genezę *Kupca weneckiego* i rolę ludności żydowskiej w utworze. Jak pisze: „[...] byli oni – podobnie jak wilki we współczesnych bajkach dla dzieci – potężną siłą w społecznym gospodarowaniu wyobraźnią” [Greenblatt 2007: 248]. Owo „gospodarowanie wyobraźnią” ważne jest również dla nowego historycyzmu – w tym samego Greenblatta jako autora *Shakespeare'a*... Jak dowodzi bowiem Roma Sendyka, niezwykle istotnym i konstruktywnym elementem nowego historycyzmu jest anegdota historyczna, faktografia – chciałoby się rzec – marginalna. Owa marginalność „wykolejająca” [Sendyka 2010a: 40] główną opowieść akcentowała narrację. Greenblatt, wskazując anegdotyczną otulinę faktów – kieruje równocześnie naszą uwagę na językową materię historiografii, a tym samym – „opowiadanego nam” Shakespeare'a.

Celem niniejszego szkicu nie jest omówienie przyczyn powstania i wewnętrznej struktury poetyki kulturowej. Nie jest

nim również próba stworzenia leksykonu pojęć obowiązujących w kręgu badaczy zgromadzonych dookoła tej orientacji badawczej. Jednak, aby w pełni zrozumieć kim (i czym) jest *Shakespeare*..., należałoby dokonać krótkiego rysu charakterologicznego wspomnianej szkoły metodologicznej.

Użycie w stosunku do poetyki kulturowej czy też nowego historycyzmu terminu „szkoła metodologiczna” jest trochę na wyrost. Badacze, którzy deklarują swoją przynależność do tego nurtu (będącego również zespołem pojęć światopoglądowych), raczej odzegnują się od sztywnego i z gruntu strukturalistycznego podziału na szkoły, klasy, rodziny i gromady metodologiczne. Poetyka kulturowa jest czymś więcej (w znaczeniu pojemności terminu) i mniej (w rozumieniu operatywności pewnych pojęć) zarazem. Aczkolwiek – bez znaczenia, czy pojmować ją będziemy jedynie jako zespół poglądów, czy też autonomiczną metodologię – daje się scharakteryzować w zgodzie z zachodzącymi w jej wnętrzu zmianami¹.

Choć kolejnym nadużyciem byłoby stwierdzenie, iż poetyka kulturowa lub nowy historycyzm (gdyż obie te nazwy używane są wymiennie) znalazły się na piedestale badań literackich i kulturowych w USA i Europie (głównie dlatego, iż w czasach post-strukturalizmu i innych nowszych szkół nie bardzo jest możliwe i sensowne szukanie dominującej metodologii literaturoznawczej), to zasiłyły one sylabusy wszystkich liczących się szkół wyższych.

Kariera poetyki kulturowej rozpoczęła się w 1987 roku, kiedy to Joseph Hillis Miller – piastujący podówczas posadę przewodniczącego Modern Language Association – skonstatował, iż

[...] w ostatnich latach w studiach literackich nastąpiło nagle, nieomal powszechne odejście od teorii w sensie orientacji w kierunku języka jako takiego oraz nastąpiło analogiczne przejście w kierunku uwarunkowania historycznego, kultury, społeczeństwa, polityki [...]. [Kujawińska-Courtney 2006: 8]

1 W tym miejscu należy przywołać szereg innych opracowań traktujących o problemie metodologii nowego historycyzmu [zob. Heck 1997; Sendyka 2010b].

By jednak Miller mógł sformułować podobną konstatację, najpierw musiała nastąpić wieloletnia, manifestująca się w różnych wypowiedziach naukowych, praca, która doprowadziła do powyższej re-orientacji w obrębie badań literaturoznawczych, historycznych i kulturowych.

Zasadnicze zręby owych zmian ukształtowały się w latach 1982-1986, kiedy to liczna grupa młodych badaczy, niezadowolonych z ówczesnej kondycji badań w wymienionych powyżej zakresach, podjęła próby rewizji metodologicznego *status quo*. Pamiętajmy, iż dzieje się to w fazie dominacji tendencji poststrukturalnych, kiedy w wyniku erozji dominującego przez lata dyskursu wyłoniła się przestrzeń dla dotychczas nieakcentowanych hipotez badawczych.

Cóż można do tych hipotez badawczych zaliczyć? Na zasadzie negatywnej charakterystyki można zauważyć, iż nowy historycyzm nie jest ani historią literatury, ani historią kultury, ani nawet historią powszechną czy polityczną w znanych kształtach czy zakresach badawczych. Być nimi wszystkimi razem (ani żadnym z osobna) nie może – jego narodziny związane są bowiem z koncepcją *episteme*, zaczerpniętą z myśli Michaela Foucaulta [Deleuze 2004: 99], amerykańskim pragmatyzmem, funkcjonalizmem oraz marksizmem [Deleuze 2004: 28] (czy dokładniej – materializmem kulturowym), a każda z tych orientacji wprowadziła swoje postulaty do poetyki kulturowej.

W dużym jednak uproszczeniu można wyszczególnić podstawowe, dystynktywne dla poetyki historycznej tezy. Do podstawowej należy ta o złożonym procesie powstawania dzieła literackiego, które pod lupą poetyki historycznej traci swój ekskluzywny status artefaktu autonomicznego bytu, wolnego od naleciałości kulturowych i historycznych. Zmieniają się więc sposoby i strategie lektury, funkcja utworów literackich w badaniach kulturowych, ich wkład w powstawanie obrazów epoki. Zmienia się wreszcie rola samego autora tekstu literackiego, który analogicznie do swego wytworu traci uprzywilejowany status i przemienia się w jednego z wielu dostawców danych i usług kulturotwórczych. Twórca, czy też podmiot czynności twórczych (by odświeżyć nieco zapomniany termin Janusza Sławińskiego), staje się obserwatorem szeregu gier społecznych i kulturowych, do których wszelako może dołączyć,

ale nie może już utrzymać statusu kreatora całości przedsięwzięcia. Jawi się jedynie jako autor pewnego modułu czy pojedynczej czynności wykonywanej w ramach znacznie szerszej gry sił.

Taki stan rzeczy dotyczy zarówno autorów współczesnych, jak i twórców z przeszłości, co wymiernie rzutuje na lekturę dzieł historycznych. W ten sposób zrodził się nowy historycyzm, czyli szeroko zakrojona re-lektura historii widzianej teraz w oświetleniu układu dyskursywnych jupiterów, umożliwiających dotarcie do tego, co dotychczas pozostawało w cieniu i wymykało się percepcji badaczy albo było uznawane za czynnik niemający wpływu na kształtowanie się rzeczywistości historycznej.

Każda z czynności-gier bowiem nie tylko koreluje z sąsiednimi strategiami, ale także może wejść w układ z innymi, wchodząc w interakcję na zasadach, które trudno jest jednoznacznie przewidzieć i oszacować, nim gra się rozpocznie. Gra kultury i historii toczy się jednak cały czas, co skutkuje całą gamą zmienionych i mutacji, by gra kogokolwiek jeszcze była w stanie zainteresować. I choć nie posiadamy podręcznika do gry w kulturę, to zwolennicy tego światopoglądu metodologicznego uważają, iż da się wskazać pewne pojęcie klucz, pozwalające zdjąć pokrywę zasłaniającą maszynię dyskursu i przekonać się, co skrywa jego wnętrze i jakiego rodzaju koła zębate przesuwają zewnętrznie ewokowanymi sensami.

Tym pojęciem jest Foucaultowski *episteme* [Kwietniewska 1991: 137], o którego funkcji będę jeszcze mówił. W tym miejscu należy jedynie zarysować, co wnosi ów termin do technik lekturowych nowego historycyzmu. Mianowicie wprowadza przestrzeń, strukturalność, wzajemną zależność tekstów (nie tylko literackich) podlegających analizie i interpretacji. Jest to jednak całość odmienna od tej, którą znaleźliśmy ze studiów strukturalistycznych, gdyż w wyniku zanegowania egocentrycznego charakteru dzieła literackiego zredukowane zostały czynniki czy też intencje przewodnie procesu twórczego. Dzieło traci imprimatur struktury dyskursu literackiego, wymyka się spod jego wyłącznej władzy. Umiejscowione zostaje w nowym, innym środowisku – w polu złożonych dyskursów i wpływów (społecznych, politycznych, płciowych, ekonomicznych). Tym samym działaniom poddane

jest w wymiarze historycznym. Historia nie jest tutaj jednak rozumiana jako ciąg powiązanych ze sobą i wzajemnie prowokujących swoje nastanie paradygmatów. Przyswaja się ją poprzez pojęcie *episteme*, które zawiera w sobie wszystkie wymienione powyżej dyskursy i strefy, ale jest jednocześnie czymś znacznie szerszym i bardziej pojemnym od pojęcia paradygmatu. Tym, co łączy *episteme* z paradygmatem, jest struktura – jednak owa zależność jest odmiennej proveniencji.

Greenblatt operuje wzmiankowanymi powyżej elementami struktury (czy też struktur) poetyki kulturowej ze sporą sprawnością, niejednokrotnie umiejętnie nimi szafując, zastępując jedne drugimi. W kulturowo-poetyckim układzie sił sojusze zawiązywane są nierzadko na chwilę, wątki i barwne plamy faktów to zlewają się ze sobą, to wytwarzają kolejne. Oko czytelnika winno śledzić ruch ostrza odcinającego to, co podlega prawidłom kultury, od tego, co przynależy do twórczości.

Problem w tym, iż takiego ostrza nie ma i być nie może. Nie ma też (tak przynajmniej twierdzą badacze spod znaku poetyki kulturowej) czego oddzielać bądź wycinać. Nieistniejące ostrze (czy też istniejące jedynie w sferze kultury odczytań) pozostaje niezatrudnione². Mimo wszystko jednak owa ziemia niczyja poetyki kulturowej wchodzi w interakcje i podlega przekształceniom. Ulokować ją więc można – by sięgnąć do Greenblatowskiej nomenklatury – między ograniczeniem (*constraint*) [Greenblatt 2006: 205] i zmiennością, ruchliwością, efemerycznością (*mobility*) [Greenblatt 2006: 208]. Jak już wiemy – pasem transmisyjnym (lub też punktem zbornym) tych zmian jest literatura – czytana i widziana jako koncept pozwalający zrozumieć kulturę.

- 2 Choć tu należy podkreślić, że wzięwszy pod uwagę kwestię ontologii takiego ostrza, należałoby się go domagać. Wchodzimy jednak w tym miejscu na pola dyskusji o granicach fikcjonalizmu czy też falsyfikowalności dyskursów i ich stosunku do instrumentalizmu (lub instrumentalizmów). W związku z tym można postawić pytanie: czy rozumną jest próba rozumienia tego, co jest, poprzez to, czego nie ma? Pytanie to należy traktować jako wyjściowe – nie usurpuję sobie statusu uczestnika dyskusji. Odsyłam do trzech pomocnych w tych dociekaniach lektur [zob. Waroszczak 2014; Meillassoux 2015; Jackson 2017].

Słowo „zrozumieć” należy w tym miejscu wziąć w duży cudzo-
słów, a przynajmniej epoczeicznie zawiesić jego zasadność i siłę
oddziaływania. Nowy historycyzm i poetyka kulturowa skupiają
się na denuncjowaniu pozostających dotychczas na marginesie
ośrodków władzy. W tym celu spożytkowują wzmiankowane już
Foucaultowskie *episteme*, które inicjuje spektrum odczytań otwar-
tych na nowe znaczenia, a jednocześnie wpływa na sam kształt
lektury. Odtąd staje się ona świadomym aktem przestrzennym,
wielopłaszczyznowo prowadzonym śledztwem – dochodzeniem,
w którym śledzimy niejawne dotychczas mechanizmy sprawowa-
nia władzy, pozostające w cieniu czynniki wpływające na proces
twórczy, a także tropimy znikający za horyzontem naukowej recep-
cji wpływ pozornie nieistotnych wydarzeń i faktów. Ponadto – co
szczególnie widać w warsztacie Greenblatta zaprezentowanym
na kartach *Shakespeare’a...* – narracja oraz fabularyzowana fakto-
grafia uzyskują poprzez to mozaikowy kształt. Opierają się też na
systemie przybliżeń i mikrostudium, stanowiących cząstki cało-
ściowego obrazu procesu kulturotwórczego.

Przejdźmy więc do samej biografii autora *Makbeta*. Zarówno
układ książki, jak i jej podtytuł (*Stwarzanie świata*) stanowią
doskonale odzwierciedlenie twórczego charakteru poetyki kul-
turowej. Sądzę, iż na kartach książki autora *Hamlet in Prugatory*
stwarzany jest, lub też wytworzony zostaje, sam poeta. Rzecz jasna,
nie poznajemy żadnej kolejnej, dotąd jakoby nieznannej, emanacji
autora *Romea i Julii*, nie obserwujemy też żadnych kombinacji
w sferze podstawowej wiązki faktów z życia dramaturga; nie jeste-
śmy również uczestnikami naginania faktów do nadrzędnej tezy.

Zarówno bowiem układ książki, tytuły rozdziałów³, jak i ich
treść zadość czynią wyartykułowanym w *Przedmowie* konstata-

3 Książka skomponowana została podług następującego układu: trzy pierwsze
rozdziały (*Sceny pierwotne, Sen o odzyskanej świetności, Wielki strach*) stanowią
prolegomenę do zasadniczej biografii, prezentując szeroki krajobraz fakto-
graficzny, rys historyczny. Na tym tle możemy zapoznać się z historią rodziny Sha-
kespeare’ów – antenatami rodu, ich profesjami i majątnością – a także historią
bankructwa i upadku niegdyś powszechnie szanowanej w Stratford rodziny, która
w wyniku niekorzystnego rozporządzenia się majątkiem przez głowę rodu Johna –
popadła w nędzę. Trzy pierwsze rozdziały są dla Greenblatta zarówno swoistym

cjom, iż „jedną z głównych cech sztuki Shakespeare’a jest dotykliwość rzeczywistości”; i dalej: „[...] aby zrozumieć kim był, należy pójść tropem werbalnych śladów, które po sobie zostawił, przyrzuć się życiu, które przeżył, i światu, na który tak się otworzył” [Greenblatt 2007: 10]. Owa dotykana przez poetę rzeczywistość, ów świat, który stał się częścią istnienia Shakespeare’a, zostają dla nas stworzone.

Nie *ex nihilo*, co oczywiste, gdyż do ambicji poetyki kulturowej nie należy mitotwórstwo czy też dowolne ważenie faktów. Krecyjny gest Greenblatta ma swoje źródło w przenikliwej re-lekturze dotychczasowej literatury biograficznej poświęconej Shakespeare’owi, interpretacji zaszytych w utworach znaczeń, a także (co jak sądzę najważniejsze) we włączeniu w obręb narracji biograficznej kultury jako wykładni *episteme*. Ze stanu badań nad biografią autora *Snu nocy letniej*, który stał się częścią pozycji Greenblatta, należy w tym miejscu wymienić pracę o charakterze meta-biograficznym (swoisty życiorys biografii), a więc *Shakespeare’s Lives* Samuela Schoenbauma (Nowy York, 1970). Dziwić może co prawda fakt, że badacz nie powołuje się na nieco późniejszą (bo wydaną w 1975 roku) pracę tego samego autora. Jej przedmiotem nie jest jednak warsztat biograficzny, więc brak ten okazuje się w pełni zrozumiały. Shoenbaum ponadto zbyt jednoznacznie rozstrzyga przynależność wyznaniową ojca poety – Johna Shakspeare’a (na korzyść katolicyzmu), a to również mogło wpłynąć na pominięcie wspomnianej pozycji.

Pozostając na polu bibliograficznym, należy wspomnieć, iż Greenblatt sięga często po lektury nieoczywiste, nienależące do podstawowej literatury reprezentującej stan badań nad konkret-

rezerwuarem faktograficznym, jak i punktem wyjścia całej historii. Biografia zaczyna się więc od określenia statusu społecznego rodziny Shakespeare’ów, ich usytuowania na drabinie społecznej. Kolejne rozdziały, prócz zdradzania faktów z życia autora *Makbeta*, stanowią ministudia problemowe. I tak np. rozdział dziewiąty *Śmiech pod szafotem* prezentuje rys prześladowań religijnych w Anglii w XVI wieku; rozdział następny – *Rozmowa z umarłymi* – w znacznym stopniu poświęcony jest śmierci syna Williama – Hamneta oraz problematyce wyobraźni czyścicowej; rozdział dwunasty *Tryumf codzienności* traktuje natomiast o Shakespeare w momencie przechodzenia na emeryturę i zwracania myśli w stronę śmierci.

nym zagadnieniem. I tak przykładowo na próżno można szukać w bibliografii rozdziałów poświęconych walce katolików z protestantami: *The english reformation* Arthura G. Dickensa czy *A history of the protestant reformation in England and Irleand* Williama Cobetta. W związku z misteriami zabrakło również szeregu opracowań dotyczących przedstawień pasyjnych, które największą swą popularność zyskały wprawdzie w kręgu luteranizmu, ale stanowią przecież swoiste analogony elżbietańskiej wyobraźni teatralno-misteryjnej.

Greenblatt jednak nie szuka jednoznacznych odpowiedzi na niejednokrotnie kluczowe dla biografa pytania: psychologiczną motywację powstania dzieł, udział Shakespeare'a w ówczesnym życiu politycznym – a co za tym idzie: uwikłanie jego biografii i twórczości w grę zwalczających się stronnictw – czy też (ważne szczególnie dla powstania *Hamleta*) wydarzenia roku 1596, czyli roku śmierci i pogrzebu (być może katolickiego?) Hamneta Shakespere'a – jedyne go syna poety. Czyni tak nie tylko ze względu na niewystarczającą ilość materiałów źródłowych (choć i taki powód sam autor nam wskazuje), ale także ze względu na chęć zbudowania odpowiednio szerokiego, wielopoziomowego oglądu epoki, czasów i życia bohatera swojej książki.

Zgodnie bowiem z konstatacją Johna Braninngana, iż literatura jest „przestrzenią, w której uwidaczniają się relacje władzy” [Kujawińska-Courtney 2006: 10], należy uczynić wszystko, by tę władzę zdyskredytować i ograniczyć spektrum jej działania. Jedną z metod takiego ograniczania jest dalece posunięte akcentowanie efemeryczności każdego ośrodka dyskursu i względności jego metod kulturotwórczych. Bibliograficzna strona książki Greenblatta została bowiem przytoczona przeze mnie nieprzypadkowo. Owa „nieoczywistość” spisu bibliograficznego, sięganie po pozycje, które dotyczą *sensu stricto* problematyki shakespearowskiej, a więc tym samym unikanie pozycji o charakterze encyklopedycznym, popularnym – ogranicza dostęp ośrodków władzy do biografii.

Ponadto w każdej syntezie skrywa się duch genealoga. W każdej genealogii – poszukiwanie źródła. Genealoga interesuje dokument – nie życie, a z pewnością nie życie jednostkowe, przeżywane

tylko jeden raz. Genealog żyje wiele razy, gdyż żyje w poprzekreślanych pergaminach – nie żyje jednak autentycznie. Życie autentycznie, to żyć w zwielokrotnionym przypadku. Jak dowodzi Foucault w swej releksurze Nietzscheańskiej krytyki genealogii – w pytaniu o ród (*Herkunft*) oraz w pytaniu o źródło (*Ursprung*) skrywa się nie tyle gest rewelatorski, ile destruktywny. W perspektywie długiego trwania genealogia bowiem (konserwowana przez syntezy historyczne i biograficzne) ujawnia swoją erozyjną siłę. Genealog rozkłada każdy fakt w poszukiwaniu źródła czy też oznak rodu – odnajduje w nich jednak tylko swą żądzę syntezy [Schrift 1990: 79].

Pod tym względem propozycja Greenblatta nie może być posądzona o nihilistyczną z gruntu pobudkę scalenia biogramu podług jednej narracyjno-interpretacyjnej tendencji. Poetyka kulturowa – jak już wspomniałem – nie jest mechanizmem nadającym zjawiskom, wydarzeniom i faktom piętno integralności. Nie rozczłonkuje również rzeczy, by nadać im bardziej zniuansowany kształt. Metafora mozaiki jest w tym miejscu najtrafniejsza – jednak nie ze względu na jej plastyczną użyteczność, ale ze względu na dotykliwość. Nic łatwiejszego niż wyobrazić sobie mozaikę barw i kształtów, układającą się w jeden obraz. Zarazem jednak nic trudniejszego od zobrazowania sobie owych barw i kształtów, nim „stały się” obrazem.

Droga do tego wyobrażenia będzie jeszcze trudniejsza, gdy uświadomimy sobie, że elementy tej mozaiki noszą na sobie ślady nacięć, szlifów i nadłamań, powstałych w wyniku świadomego działania lub też zwykłego przypadku. Aby nie być gołosłownym, pozwolę sobie przedstawić świadectwa takiej mozaiki albo samemu dokonać kilku nadłamań w tekście Greenblatta.

Wiary w czyściec z pewnością nadużywano – sądziło tak nawet wielu z pobożnych katolików – jednakże dotykała ona wielu tęsknot i obaw, które wcale nie zamierzały zniknąć tylko dlatego, że urzędnicy oficjalnego Kościoła i państwa ogłosili, iż z umarłymi nie ma odtąd żadnego kontaktu. [Greenblatt 2007: 305]

Koncepcyjny przełom w *Hamlecie* miał charakter techniczny – innymi słowy – narzucił konkretne dramaturgiczne rozwiązania, przyjęte przez Shakespeare’a podczas konstruowania sztuki, od samobójczej melancholii księcia i jego rzekomego obłędu poczynając. Nie można wszakże sprowadzić tego zabiegu wyłącznie do strategii estetycznej [...]. Nieprzejrzystość zrodziła się z przeżyć zewnętrznych i wewnętrznych pisarza, z jego sceptycyzmu, bólu, niechęci do łatwych pocieszeń, a przede wszystkim poczucia, że rytuały zostały zniszczone. [Greenblatt 2007: 313]

Dotykamy w tym miejscu, wraz z Shakespeare’em oraz Greenblattem, kwestii nad wyraz delikatnej. W związku z nią Shakespeare kazał Hamletowi nie oszaleć do końca, byśmy choć w minimalnym stopniu mu uwierzyli. Na ziemi tej są rzeczy niezależne, wolne i nieobciążone jakąkolwiek ludzką jurysdykcją. Rzeczy, co do których nie można mieć pewności, czy istnieją w ogóle – jeśli oczywiście rzecz mierzymy jedynie biurokratyczną miarą. Tą rzeczą nie jest jednak tylko czyściec sam w sobie – element katolickiej ufności w obcowanie świętych. Jest nią czyściec jako swoisty *pars pro toto* mozaikowości biografii. Jak bowiem wyznaje autor w *Hamlet in Prugatory*: „Książka ta traktuje o życiu po życiu czyścica, echu jego martwego imienia. Precyzując – zwłaszcza problemowi czyścica w *Hamlecie* (1601)” [Greenblatt 2013: 3]⁴. I dalej: „Wierzę, że nic nie przychodzi z niczego – zwłaszcza u Shakespeare’a. Chciałbym dowiedzieć się, skąd czerpał sens, by stworzyć, i co z tym sensem czynił” [Greenblatt 2013: 4].

Podstawowy sens (pamiętajmy, że Shakespeare pisał *Hamleta*, kiedy był zrozpaczony) skomponowany został z szeregu innych, pomniejszych części – historycznych i kulturowych. Nie możemy wszak zapominać, że ci, którzy wiary w czyściec zabraniali, władali dyskursem, wpływali na wyobraźnię kulturową (dotyczącą tego i tamtego świata). Ta uwaga nie odnosi się – rzecz jasna – jedynie do narodzin wzmiankowanego dramatu. Na tę mozaikę należy spojrzeć szerzej jako odbijającą się – zarówno

4 Tu i dalej w moim przekładzie.

w konstrukcji utworu, jak i utworów nim zainspirowanych – siatkę odniesień i wpływów. Kto lub co wpłynęło na taki, a nie inny kształt utworu – śmierć syna, zaświatowe embargo czy (jak sugeruje to Greenblatt) religijna przynależność dziadka chłopca? A może była to rozpacz?

Greenblatt w partiach poświęconych *Hamletowi* (w obu cytowanych tu książkach) przekazuje jednak coś jeszcze. Mówi nam wyraźnie, kim jest – rozmowa z Shakespeare’em nie jest rozmową z umarłym – jest dialogiem prowadzonym z zaświatowym partnerem. By być jednak partnerem w tej konwersacji, trzeba umiejętnie układać części kulturowej mozaiki, by ujrzeć wizerunek tego, z którym istotnie rozmawiamy. Cała rozmowa ponadto rejestrowana jest czujnym okiem czytelnika biografii – naszej i jego.

W związku z powyższym każde spotkanie z lekturą, każde odczytanie dzieła, staje się odczytaniem odbywającym się z „tu oto” jednostki. W ten sposób badacze nierzadko informują nas o swym osobistym światopoglądzie. Wszystko po to, by zaświadczyć o przyczynach takiej, a nie innej interpretacji.

Shakespeare Greenblatta jest bohaterem wplątany w wir społecznych, kulturowych i historycznych dyskursów, które zarówno w układzie poszczególnych rozdziałów, jak i całej książki pozostają wobec siebie w stosunku równoprawnym. Owa multiplikacja zależności – czy też tych zależności wzajemne się na siebie nakładanie – nie buduje jednak obrazu Wieży Babel – epoki, w której trudno dostrzec pierwiastek dominujący, wpływający na taki, a nie inny jej obraz. Zaakcentować należy jednak w tym miejscu wielowymiarowość i polifoniczność całości. Książka może zostać bowiem odczytana zarówno jako szereg zbliżeń i studiów, jak i świadectwo niejednorodnego uniwersum historycznego.

Przykładowo w rozdziale trzecim dane jest nam prześledzić losy kaplicy strandfordzkiego ratusza, która padła ofiarą walk religijnych toczonych w latach 60. XVI wieku. W wyniku prac nadzorowanych przez Johna Shakespeare’a zamalowano wapnem wszystkie freski zdobiące jej ściany – w tym wizerunki świętej Heleny, świętego Jerzego, świętego Tomasza Becketta, a także przedstawienie Sądu Ostatecznego. Ponadto zmieniony został również wystrój sakralny kaplicy – ołtarz zastąpiono prostym

stołem ofiarnym. Greenblatt [2007: 87] nie ma wątpliwości, iż opisane powyżej działania były niczym więcej jak „aktem symbolicznej przemocy wymierzonej w tradycyjny katolicki porządek, sposobem narzucania społeczności nowego ładu i zmuszania do przestrzegania jego zaleceń”.

Wyrażone przez autora oburzenie na tak dalece posuniętą ingerencję w sferę architektury sakralnej nie jest spowodowane jego gorliwym przywiązaniem do tradycji katolickiej. Nie jest również wyrazem jego niechęci do tradycji protestanckiej. W tych sferach Greenblatt zachowuje wzorową rzetelność i bezstronność. Tym, co dotyka autora najgłębiej, jest przemoc symboliczna, machinacje wewnątrz semiotyki kulturowej. Angielski badacz ma ponadto świadomość, iż „w tle tych działań skrywa się teologia, subtelna doktrynalnie i filozoficznie argumentacja” [Greenblatt 2013: 95]. Cały rozdział drugi książki może zostać bowiem odczytany jako mikrostudium przemocy symbolicznej zrodzonej u zarania nowożytności (i nierozzerwalnie z nią związanej). Można go też potraktować jako pewną formułę rodzącej się w renesansie teologii politycznej.

Greenblatt nie pozwala sobie na nadinterpretację części zjawisk, umiejętnie cytuje wpływ niektórych przytaczanych przez siebie faktów na biogram poety. Shakespeare nie jest dramaturgiem walk religijnych – autor omawianej tu pozycji dopuszcza jednak, iż taka lektura jego utworów jest uprawomocniona.

Jak już bowiem stwierdziłem, za sprawą Greenblatta i stosowanej przezeń metodologii na naszych oczach rodzi się nowy Shakespeare. Ów nowy Shakespeare jest postacią rozpiętą pomiędzy tym, co kulturowe, a tym, co osobiste; pomiędzy tym, co regulowane przez ziemską jurysdykcję, a tym, co intymne i wewnętrzne. To, co kulturowo i historycznie uwarunkowane, stanowi notabene fundament biografii nie tylko autora *Hamleta*, ale i całej jego rodziny czy klasy społecznej. W rozdziale pierwszym zatytułowanym *Sceny pierwotne* zapoznajemy się z rysem kształtującej się świadomości młodego Williama, na którą wpływ miało usytuowanie rodziny Shakespeare’ów w drabinie społecznej. Rozdział ten nie trąci jednak wulgarnym i powierzchownym dialektyzmem historycznym – odmalowany został ze znużeniem i dbałością o detale.

Shakespeare Greenblatta rodzi się dla nas na nowo również z jeszcze jednego powodu: odebrane zostają mu rysy wyjątkowości, niedosiężności ram jego życiorysu. Wielki dramaturg staje się na naszych oczach współkreatorem, a nierzadko także aktorem społecznego teatrum. Mocną stroną takiego rozwiązania jest fakt, iż poeta rodzi się na oczach czytelnika jako jeden z wielu i przez pryzmat tego ujęcia odbiorcy można zarówno ujrzeć realność jego losów, jak i zbliżyć się do epoki.

Narodziny te pociągają jednak za sobą szereg problemów i pytań. Do podstawowych należy to, na ile obserwowany przez nas proces jest zjawiskiem polifonicznym, a na ile politematycznym? Czy Greenblatt nie przemycza w swojej książce pewnych nadużyć genealogii? Liczne passusy psychologizujące biogram autora *Hamleta* mogą taką podejrzliwość budzić.

Można bowiem zapytać: na ile *Shakespeare...* jest o Shakespearze, a na ile o renesansowej *episteme*, reinterpretowanej na kartach książki angielskiego badacza? *Episteme*, która stanowi przyczynek do rozumienia procesów historycznych i która ukazuje inicjację świadomości, nie zaś zastany, odporny na wewnętrzną dynamikę obraz. Jeżeli *episteme* stanowi narzędzie stwarzające światy i otwierające naszą lekturę na świadomość dotychczas przemilczanych czynników, to należy w tym miejscu postawić pytanie, czy emancypacja owej świadomości jest wytworem obowiązującej struktury dyskursu oraz na ile świadomość ta jest aktem pozaczasowym, niezależnym i niezawisłym. Paradoksalnie bowiem autor *Hamleta* umieszczony na mozaice kulturowo umotywowanych elementów traci swój osobowy charakter i staje się twórcą-produktem swojej epoki. Jego dzieła można wówczas odczytywać jedynie jako sumę czynników formujących, nie zaś jako autonomiczne i swoiste dzieło sztuki.

Przyczyna takiego stanu rzeczy nie tkwi w ewentualnych wadach poetyki kulturowej jako narzędzia poznania. Dotykać może źródła epistemologii rozumianej jako nauka o zasadach poznania, która implikuje osłabianie istniejących już środków dystrybuowania dyskursów, władzy, wiedzy i prawdy – a tym samym wprowadzania w obieg nowych wartości i walut, podług których szacujemy wartość arcydzieła. Moje wątpliwości wyni-

kają z dekonstrukcyjnej i wiecznej (jak wszystko na to wskazuje) aktywnej siły rewidowania zastałych pozycji metodologicznych – w tym tych związanych z poetyką kulturową, które wszak również powstały w obecności instancji zewnętrznych (jak kultura, rasa, płeć, religia, klasa społeczna).

Zależałoby mi na tym, aby podsumowanie poniższego tekstu było możliwie otwarte. Tak jak otwarta jest – pomimo wyrażonych wyżej zastrzeżeń – książka Greenblatta, jak podatne na metodologiczne zecerstwo było życie Shakespere'a, jak wreszcie wielowątkową, wielowymiarową i – powiedzmy to sobie po raz ostatni – mozaikową konstrukcją, układanką sensów i znaczeń się okazało. Chodzi mi o podatność – charakterystyczną dla postawy Shakespere'a – na wpływ czynników kulturowych i politycznych, a także o gotowość na przyjęcie rozpaczy i zrezygnowania, na spojrzanie w bezdnie. Wreszcie o otwartość na wielość odczytań, charakterystyczną dla tego dzieła.

Bibliografia

- Auden Wystan Hugh (2015), *Wykłady o Shakespearze*, przeł. i oprac. Piotr Nowak, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Deleuze Gilles (2004), *Foucault*, przeł. i oprac. Michał Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
- Greenblatt Stephen (2006), *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, oprac. Krystyna Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków.
- Greenblatt Stephen (2007), *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa.
- Greenblat Stephen (2013), *Hamlet in Prugatory*, Princeton University Press, New Jersey [USA].
- Heck Dorota (1997), *Wokół nowego historycyzmu*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 97-111.
- Jackson James Robert de Jager (2017), *Historical criticism and the meaning of text*, Routledge Taylor & Francis Group, London [Wielka Brytania].
- Kujawińska-Courtney Krystyna (2006), *Wprowadzenie*, w: Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Universitas, Kraków, s. 5-82.

- Kwietniewska Małgorzata (1991), *Koncepcja „episteme” we wczesnych pismach Michaela Foucault*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. 36, s. 135-156.
- Markowski Michał Paweł (2006), *Historyzm*, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków, s. 497-517.
- Meillassoux Quentin (2015), *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, oprac. Alain Badiou, przeł. Piotr Herbich, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Schrift Alan D. (1990), *Nietzsche and question of interpretation*, Routledge, New York [Stany Zjednoczone].
- Sendyka Roma (2010a), *Anegdota i poetyki „New Historicism”*, w: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. Włodzimierz Bolecki i Jerzy Madejski, IBL PAN, Warszawa, s. 33-47.
- Sendyka Roma (2010b), *Stephen Greenblatt i studia kulturowe*, w: *Kulturoznawstwo dyscyplina bez dyscypliny?*, red. Wojciech Józef Burszta, Michał Januszkiewicz, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa, s. 182-197.
- Waroszczak Piotr (2014), *Fikcjonalizm modalny*, Ośrodek Myśli Filozoficznej, Warszawa.

Jędrzej Krystek

Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare by Stephen Greenblatt, or the insightfulness of a cultural mosaic

The article is an attempt to analyze the narrative and methodological techniques of new historicism. The basis for the analysis was Stephan Greenblatt's book *Will In the Word. How Shakespeare Became Shakespeare*, especially because of of creating biographical and intercultural areas. The author of the analysis follows the relations between the truth of narration and historical truth and tries to determine the constituent elements of *Hamlet's* author. The author of the analysis traced the relations between two truths: the truth of the historical time and the truth of the narrative time.

Keywords: New historicism; Shakespeare; biography; *Hamlet* (a book); Stephen Greenblatt; Renaissance; Purgatory; drama.

Jędrzej Krystek – absolwent poznańskiej polonistyki, doktorant. Autor szkiców interpretacyjnych i artykułów analitycznych. Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Ars Inter Culturas”, „Arteonie” oraz tomach zbiorowych. Uczestnik kilku projektów regionalistyczno-biograficznych na terenie Wielkopolski. Przygotowuje dysertację doktorską o mistycyzmie Juliusza Słowackiego jako przejawie *Lebensphilosophie*.