

Teksty Drugie 2003, 1, s. 173-203



# **Szekspir i Egzorcyci**

Stephen J. Greenblatt

# Prezentacje

## Stephen J. GREENBLATT

### Szekspir i Egzorcyci<sup>1</sup>

W okresie od wiosny 1585 roku do lata 1586 roku grupa angielskich księży katolickich pod przewodnictwem jezuita Williama Westona, znanego także jako Ojciec Edmunds, odprawiła serię spektakularnych egzorcyzmów, korzystając z gościny dysydenta sir George'a Peckhama, szlachcica z Denham, w hrabstwie Buckingham<sup>2</sup>. Księża ci byli ludźmi wyjętymi spod prawa, gdyż zgodnie z aktem z 1585 roku sama obecność w Anglii jezuitów lub księży lub kleryków stanowiła zdradę stanu, a ci, którzy udzielali im schronienia dopuszczali się przestępstwa karanego śmiercią. Jednakże egzorcyzmy, choć odprawiane potajemnie, przyciągały jak na ówczesne czasy tłumy widzów, a znane były z pewnością jeszcze szerszym kręgiem.

---

<sup>1/</sup> [Od tłumaczy: oryginał został wydany pod tytułem *Shakespeare and the Exorcists* w *Shakespeare and the Question of Theory*, red. P. Parker, G. Hartman (London: Methuen 1985), s. 163-187. Tłumacze tego tekstu bardzo serdecznie dziękują Panu Profesorowi Stephenowi Greenblattowi za współpracę przy tłumaczeniu, Panu Profesorowi Ryszardowi Nyczowi za pomysł i możliwość druku oraz Pani Profesor Krystynie Kujawińskiej-Courtney za pomoc merytoryczną i formalną przy pracy nad tekstem.

<sup>2/</sup> [Od tłumaczy: w oryginale autor użył terminu *recusant*. Mianem tym określano w szesnastowiecznej Anglii tych obywateli, którzy odmawiali udziału w nabożeństwach anglikańskich. Byli to przeważnie katolicy, którzy, mimo reformacji i zerwania Henryka VIII z Watykanem w 1534 roku, nie chcieli uznać monarchy za głowę Kościoła. Uczestnictwo w nabożeństwach stało się obowiązkowe na mocy Aktu Ujednolicenia (*Act of Uniformity*) uchwalonego w 1559 roku, za panowania królowej Elżbiety I. Za odmowę udziału w nich karano grzywną. Wiele osób poniosło konsekwencje tych zarządzeń. Jak twierdzą niektórzy badacze, ojciec Williama Shakespeare'a, John (zm. 1601 roku), został obłożony właśnie taką karą. W 1592 roku jego imię pojawiło się na liście mieszkańców Stratfordu, którzy nie przychodzili regularnie na nabożeństwa do kościoła. Kara finansowa była bezpośrednią przyczyną kłopotów finansowych rodziny (J. William Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press 1978), s. 45-54.)]

## Prezentacje

W 1603 roku, długo po aresztowaniu i ukaraniu osób, które brały udział w tych zdarzeniach, Samuel Harsnett, ówczesny kapelan biskupa Londynu, szczegółowo opisał te przypadki, opierając się na złożonych pod przysięgą zeznaniach czworga opętanych i jednego księdza. Już od osiemnastego wieku wiadomo było, że pisząc *Króla Leara* Szekspir czytał książkę Harsneta, *Deklarację skandalicznych szalbierstw papistów*<sup>3/</sup>.

Związek między tymi dwoma tekstami jest dla mnie szczególnie interesujący. Chciałbym zasugerować, że na powszechne podejście do zależności między tymi dziełami silny wpływ wywarł ferment panujący wśród teorii literackich, który według jednych badaczy inspirował, zaś zdaniem innych hamował postęp studiów literaturoznawczych przez ostatnie dziesięć lat. Takie podejście może z kilku powodów wywoływać sceptyczne reakcje. Badanie źródeł jest, jak wiemy, obumierającą dziedziną studiów nad historią literatury. Ponadto mnie samemu, podejmującemu próbę przedstawienia tak skomplikowanego problemu, jakim jest przejście od wąskich zagadnień do uniwersalnej, szerokiej i abstrakcyjnej problematyki, w której zagadnienia te są ujęte, nie udało się uczynić kroku naprzód. Dla mnie studia literackie są badaniem poszczególnych, zamierzonych, powstałych w określonych warunkach i umiejscowionych w kontekście historycznym dzieł. Jeśli teoria wzbudza pragnienie ucieczki od konkretnych przypadków do abstrakcji, w której znaki oczyszczone są ze szlamu historii, wówczas niniejszy artykuł pisany jest n a p r z e k ó r<sup>4/</sup> teorii<sup>5/</sup>.

Nie jestem jednak przekonany, czy teoria musi koniecznie zmierzać ku abstrakcyjnej czystości autonomicznych znaczeń, a nawet gdyby tak było, wpływ, jaki wywiera ona na studia literaturoznawcze może całkowicie odbiegać od jej własnych zamierzeń. W istocie wierzę, że najważniejszym rezultatem wpływu współczesnej teorii na krytykę literacką, z pewnością moją własną także, jest przeciwstawienie się tendencji, by przyjmować konstrukt estetyczny za w pełni autonomiczny i dający się oddzielić od swojego kontekstu kulturowego, a co za tym idzie, od społecz-

---

<sup>3/</sup> S. Harsnett *A Declaration of Egregious Popish Impostures* [*Deklaracja skandalicznych szalbierstw papistów*] (Londyn 1603). Wpływ Harsneta został odnotowany w zbiorze dzieł Szekspira pod red. Lewisa Theobalda, opublikowanym po raz pierwszy w 1733 r. Informacje na temat potajemnych egzorcyzmów zaczerpnąłem głównie z D.P. Walkera *Unclean Spirits: Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* [*Duchy nieczyste: opętanie i egzorcyzmy we Francji i Anglii w drugiej połowie szesnastego i na początku siedemnastego wieku*], Filadelfia 1981. Cytaty z *Króla Leara* pochodzą z wydania New Arden, pod red. K. Muira (Londyn 1972). Wszystkie inne cytaty z Szekspira pochodzą z wydań Arden.

<sup>4/</sup> [Od tłumaczy: wszystkie wyróżnione spacją słowa odpowiadają wyróżnieniom w oryginale.]

<sup>5/</sup> Więcej argumentów za i przeciwko teorii patrz: W. Michaels and S. Knapp *Against theory* [*Przeciw teorii*] („Critical Inquiry”, 8 (1982), 723-742), oraz późniejsze spory w „Critical Inquiry” 9 (1983), s. 725-800.

nego, ideologicznego i materialnego schematu, zgodnie z którym cała sztuka jest tworzona i konsumowana.

Takie podejście właściwe jest nie tylko teorii marksistowskiej wyraźnie polemizującej z autonomią literatury, ale także teorii dekonstrukcji, nawet jej najbardziej hermetycznym i abstrakcyjnym odmianom. Bowiem nierozstrzygalność, którą dekonstrukcja uparcie odkrywa w znaczeniach literackich także kwestionuje granice między literaturą a tekstem nieliterackim. Sam zamysł stworzenia dzieła literackiego nie gwarantuje powstania autonomicznego tekstu, ponieważ elementy znaczące zawsze przekraczają i w związku z tym podważają zamiar autora. To ciągle przekraczanie intencji autorskich (które w paradoksalny sposób wyraża niekończące się zawieszenie znaczenia) prowadzi do upadku wszystkich stałych opozycji lub raczej wymusza na interpretacji uznanie faktu, iż każda teza zawsze nosi ślady swojej radykalnej antytezy<sup>6</sup>. O ile całkowite rozdzielenie literatury i tekstów nieliterackich było w połowie dwudziestego wieku podstawowym założeniem głównego nurtu anglo-amerykańskiej krytyki, o tyle dekonstrukcja wyłoniła się jako ożywczy nurt, dzięki któremu teksty literackie ponownie uzyskały status, jaki posiadają wszystkie inne teksty. Jednocześnie dekonstrukcja była atakiem na pozytywistyczną niepodważalność tekstów nieliterackich, niepodważalność uprzywilejowanego królestwa faktów historycznych. Historii nie wolno oddzielać od tekstualności, a kryzys nierozstrzygalności wszechobecnej w literaturze może dotknąć każdy tekst. Tak więc historia traci swoją epistemologiczną niewinność, podczas gdy literatura wychodzi z izolacji, która zaczęła wydawać się raczej więzieniem, niż przywilejem.

W moim odczuciu, problem takiej teoretycznej swobody polega na tym, że z definicji zmusza ona do odrzucenia swoistych, instytucjonalnych korzyści, których dostarczają zarówno indywidualne przypadki nierozstrzygalności i sprzeczności, jak i wymowne, nawet jeśli pojęciowo niedoskonałe, rozróżnienie między literaturą a tekstem nieliterackim. Bywa, że dekonstrukcję traktuje się jako szatańską doktrynę, ale czasem mam wrażenie, że nie jest wystarczająco szatańska; jak pisał John Wesley do swojego brata, „Gdybym miał się czegoś lękać, nie obawiałbym się piekła, lecz nicości”<sup>7</sup>. Praktyka dekonstrukcji w zbyt łatwy i oczywisty sposób prowadzi w próżnię, a dylematy, do których czytelnik dochodzi podczas lektury, nie są momentami czystej, niczym nie skrępowanej aporii, lecz strategiami uwarunkowanymi naszymi konkretnymi zderzeniami z historią. Co więcej, istotne jest, aby wykazać, iż konwencjonalne granice między faktami i artefaktami ustanowione są bezzasadnie. Niemniej jednak nie można po prostu zignorować konkretnych okoliczności, w wyniku których w określonym czasie i miejscu wytworzył się taki po-

---

<sup>6/</sup> Odwołuję się tutaj do kluczowej krytyki marksistowskiej i literackiej teorii dekonstrukcji D.A. Millera *Discipline in different voices: bureaucracy, police, family, and „Bleak House”* [Dyscyplina z różnych perspektyw: biurokracja, policja, rodzina oraz „Dom na pustkowiu”] opublikowanej w „Representations”, 1 (1983), s. 59-89.

<sup>7/</sup> John Wesley, red. Albert C. Outler, Nowy Jork, 1964, s. 82.

## Prezentacje

dział. Wręcz przeciwnie, te niejasne uwarunkowania wyznaczające granicę między literaturą i tekstami nieliterackimi są kartą przetargową w decydujących instytucjonalnych negocjacjach i wymianach, a ta instytucjonalna gospodarka jest jednym z kluczowych zainteresowań metody badań krytycznych, którą nazwałem poetyką kulturową<sup>8</sup>.

Wróćmy jednak do Samuela Harsnetta. Związek między *Królem Learem* i *Deklaracją* znany był, jak już wspomniałem, od wieków, jednak wiedza ta pozostała niemalże całkowicie niewykorzystana, zamknięta w ramach konwencjonalnych, skrupulatnych studiów źródłowych. Dowiadujemy się, że Szekspir zapożyczył od Harsnetta imiona duchów nieczystych, które, jak twierdzi Edgar (przebrany za żebraka z Bedlam<sup>9</sup> – Biednego Tomka) opętały go. Również od Harsnetta Szekspir zaczerpnął niektóre wyrażenia opisujące szaleństwo, kilka atrybutów piekła i znaczną ilość barwnych przymiotników. Te i inne ewentualne zapożyczenia zostały skrupulatnie skatalogowane, jednak pytanie o ich znaczenie, nie tylko nie oczekiwało się odpowiedzi, ale nawet nigdy nie zostało zadane<sup>10</sup>. Dominujący do niedawna model badań źródeł literackich, a w rzeczywistości model wspólny zarówno dla starego historyzmu, jak i nowej krytyki, uniemożliwiał postawienie takiego py-

---

<sup>8</sup> [Od tłumaczy: autor używa terminu *Cultural Poetics* („Poetyka Kulturowa”) jako wymiennej nazwy dla Nowego Historyzmu (*New Historicism*). Niektórzy polscy literaturoznawcy, m.in. Ryszard Nycz, Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński, tłumaczą ten termin jako „Nowy Historyzm”. Jednak inni, m.in. Teresa Walas, Katarzyna Kasztenna i Dorota Heck uważają, iż właściwsze jest używanie pojęcia „historycyzm”, gdyż słowo „historyzm” sugeruje odniesienie do samej przeszłości lub czegoś, co ma wartość historyczną, ponieważ z tej przeszłości pochodzi, a „historycyzm” odsyła czytelnika do historii jako nauki o przeszłości (Dorota Heck *Wokół Nowego Historyzmu*, „Pamiętnik Literacki” LXXXVIII, 1997, z. 2, s. 97-111). Twórczość Stephen’a J. Greenblatta oraz inne prace dotyczące teorii badań nad literaturą i kulturą zaświadczej, iż właściwszym tłumaczeniem tej nazwy jest „Nowy Historycyzm”.]

<sup>9</sup> [Od tłumaczy: Bedlam to potoczna nazwa *Bethlehem Royal Hospital*, najstarszego angielskiego zakładu dla obłąkanych, który powstał w 1247 r. w Londynie.]

<sup>10</sup> Najważniejszym wyjątkiem jest niedawno opublikowana praca Johna L. Murphy’ego *Darkness and Devils: Exorcism and „King Lear”* [Ciemność i diaby: Egzorcyzmy i „Król Lear”], Athens, Ohio 1984, która prowadzi do innych wniosków niż moje. To fascynujące studium, które Murphy zyczliwie pozwolił mi przeczytać w wersji przygotowanej do druku, po wysłuchaniu mojego wykładu, podczas którego odczytałem niniejszą pracę, zakłada, że egzorcyzmy są przejawem potajemnego politycznego i religijnego oporu przeciw rządowi Królowej Elżbiety. Interesujące spostrzeżenia znajdują się także w pracy Williama Eltona, *„King Lear” and the Gods* [„Król Lear” i bogowie], San Marino 1966. Inne cenne uwagi na temat związku Harsnetta z *Królem Learem* patrz: G. Bullough, red., *Narrative and Dramatic Sources Of Shakespeare* [Narracyjne i dramatyczne źródła Szekspirowskie] Londyn 1975, t. 7, 299-302; K. Muir *Samuel Harsnett and „King Lear”* [Samuel Harsnett i „Król Lear”], w: „Review of English Studies”, 2 (1951), 11-21; K. Muir, red., *King Lear* [Król Lear] (Londyn 1972, 239-242) [Od tłumaczy: jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytowane fragmenty z dzieł przytoczonych przez autora w pracy, zostały przełożone przez tłumaczy.]

tania. Jako samodzielne, samowystarczalne, bezstronne dzieło sztuki stworzone przez osamotnionego geniusza, *Król Lear* wykazuje jedynie przypadkowy związek ze swoimi źródłami: dają one spojrzenie na „surowiec”, któremu artysta nadal kształt. Jeśli by w ogóle można potraktować ten „surowiec” poważnie, to należy go uznać jedynie za część „tła historycznego” tego dzieła. Takie podejście ograniczałoby historię jedynie do dekoracyjnego tła lub dogodnego, dobrze objaśnionego zaszufladkowania metodologicznego. W chwili, gdy rozróżnienie, na którym opiera się ten model, zaczyna budzić wątpliwości, należy zmienić podejście do badań źródłowych. Historii nie można po prostu przeciwstawiać tekstom literackim ani jako stałej antytezy, ani jako stałego tła. Zamiast izolować te teksty i w ten sposób je chronić, musimy zrozumieć, że wchodzą one w interakcje z innymi tekstami, a zatem ich granice są płynne. „Kiedy igras z moją kotką”, pisze Montaigne, „któż wie, czy ona bardziej nie bawi się mną niż ja nią?”<sup>11</sup>. Gdy Szekspir zapożyczał od Harsnetta, któż wie, czy Harsnett nie zapożyczył już, w głębszym sensie, z teatru szekspirowskiego tego, co Szekspir ponownie zapożyczył od niego? Czyje korzyści zaspokaja to zapożyczenie? I czy istnieje jakiś większy tekst kulturowy stworzony dzięki tej wymianie?

Takie pytania, przynajmniej dla mnie, nie są absolutnie nierozstrzygalne. Prowadzą one raczej do zbadania strategii instytucjonalnych, w które wpisane są zarówno *Król Lear*, jak i *Deklaracja* Harsnetta. Wydaje mi się, że strategie te są częścią gwałtownej i długotrwałej walki toczonej w Anglii drugiej połowy szesnastego i początku siedemnastego wieku, która miała na celu ponowne określenie zasadniczych wartości społecznych. Takie przededefiniowane pociągnęło za sobą transformację dominujących standardów osądzania i działania, ponowne rozważenie kategorii pojęciowych, za pomocą których elity rządzące konstruowały swój świat, i które próbowały narzucić większości społeczeństwa. W centrum tej walki, której rezultatem była krwawa wojna domowa, znalazła się definicja *sacrum*, definicja, która bezpośrednio dotyczyła zarówno świeckich, jak i religijnych instytucji, gdyż prawomocność państwa spoczywała wyraźnie na roszczeniu sobie przez nie prawa do wyznaczania kryterium świętości. Co to jest świętość? Kto wytycza jej granice i stoi na ich straży? Jak społeczeństwo może rozróżniać między prawnym i bezprawnym roszczeniem sobie prawa do bycia uświęconym autorytetem? W renesansowej Anglii, rywalizacja między elitami konkurującymi o najwyższą władzę wyrażała się w charakterystyczny sposób nie tylko we frakcjach parlamentarnych, ale także w zażartej walce o religijne doktryny i praktyki.

*Deklaracja* Harsnetta jest bronią w jednej z takich walk, próbą podjętą przez ustanowiony i popierany przez państwo Kościół anglikański, mającą na celu pozbycie się rywalizujących autorytetów religijnych poprzez zniszczenie konkurujących ze sobą ognisk charyzmy. Charyzma, w słowach Edwarda Shilsa, jest

---

<sup>11/</sup> Michel de Montaigne *Apology for Raymond Sebond*, w: *Complete Essays*, przeł. D. Frame, Stanford 1948, s. 331. [Od tłumaczy: wydanie polskie: Michel de Montaigne *Apologia Rajmunda Sebond*, w: *Próby*, przeł. T. Boy Zeleniński, Warszawa 1957, s. 152.]

## Prezentacje

„wzbudzającą trwogę centralną wartością”<sup>12</sup>, przebijaniem się przez rutynę prosto do królestwa „niezwykłości”, a zatem poczuciem nawiązania bezpośredniego kontaktu z pierwotnymi źródłami prawomocności, autorytetu i świętości. Egzorcyzmy były przez wieki jednym z dominujących sposobów manifestacji tej charyzmy w Kościele rzymskokatolickim. „W czasie uzdrawiania opętanych”, pisze Peter Brown, „obecność świętych dało się odczuć z bezbłędną dokładnością, a ich wspinała siła, ich moc, objawiała się w pełnej krasie i w najbardziej przekonywający sposób”<sup>13</sup>. Przekonywający, nie tylko dla opętanego, lecz przede wszystkim dla wiernych, którzy byli świadkami rytuału i poprzez łzy, modlitwy i dziękczynienie rzeczywiście w nim uczestniczyli. W przeciwieństwie do czarów, które często były odprawiane w ciemnych zakątkach kraju, w odległych wiejskich osadach i odosobnionych chatach, opętanie przez demona wydaje się być głównie miejskim fenomenem. Diabeł był uzależniony od widzów tak, jak i charyzmatyczny uzdrowiciel, stąd też wielkie egzorcyzmy późnego średniowiecza i wczesnego renesansu były odprawiane w sercach miast, w katedrach wypełnionych widzami. Byli oni, jak podają obszerne ówczesne źródła, wzruszającym świadectwem siły prawdziwej wiary. Jednak w protestanckiej Anglii końca szesnastego wieku, ani obecność (*praesentia*), ani moc (*potentia*) egzorcysty nie była już dłużej przekonywająca dla władz kościelnych, a Kościół anglikański nie miał zamiaru zabawiać tłumów mieszczan widowiskami o wątpliwej wartości moralnej. Nawet stosunkowo niewielkie zgromadzenia, zbierające się z dala od miast, w zaciszu prywatnych domów, zaczęły być postrzegane jako zagrożenie.

W *Deklaracji* Harsnett atakuje egzorcyzmy odprawiane przez jezuitów, jednak wcześniej podobne oskarżenia kierował pod adresem purytańskiego egzorcysty Johna Darrella<sup>14</sup>. A czynił tak nie dlatego, jak możemy przypuszczać, aby domagać się wyłącznego prawa wykonywania tych praktyk przez Kościół anglikański, lecz aby zdemaskować egzorcyzmy same w sobie jako oszustwo. W imieniu ustanowionego autorytetu religijnego i świeckiego Harsnett w istocie pragnie na zawsze poskromić wielkie buchające gejzery charyzmy wyzwalanej podczas rytuałów egzorcystycznych. Odtąd duchowa moc będzie rozłożona w bardziej umiarkowany i kontrolowany sposób wewnątrz całej hierarchii Kościoła anglikańskiego, hierarchii, na szczycie której znajduje się jedyny prawowity posiadacz absolutnego charyzmatycznego autorytetu – monarcha, głowa Kościoła anglikańskiego.

Argumenty, których Harsnett używa przeciwko egzorcyzmom, choć mają racjonalistyczną formę, mogą nas zwodzić, ponieważ wbrew pozorom nie mamy do czy-

---

<sup>12</sup> E. Shils *Center and Periphery: Essays in Macrosociology* [Centrum i peryferie: Eseje z makro-socjologii], Chicago 1975, s. 3. Moje ujęcie strategii instytucjonalnych jest zapożyczone od Shilsa.

<sup>13</sup> P. Brown *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* [Kult Świętych: Jego powstanie i funkcje w Kościele rzymskokatolickim], Chicago 1981, s. 107.

<sup>14</sup> S. Harsnett *A Discovery of the Fraudulent Practices of John Darrel* [Odkrycie oszukiwanych praktyk Johna Darrella], Londyn 1599.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

nienia z próbą budowania racjonalnej wiary, podobną do tych przedsięwzięć, jakie podejmowano w epoce oświecenia. Harsnett zaprzecza obecności demona w tych, których Ojciec Edmunds pragnie poddać egzorcyzmom, lecz odnajduje go w samych egzorcystach:

I któż był tym diablem, wichrzycielem, zwiastunem, i doradcą owych nie dających się opisać zdrań, jeśli nie jezuita Weston [zwany Edmundsem] główny spiskowiec, oraz [...] całe to święte Zgromadzenie dwunastu diabelskich komediantów w ich kolejnych odsłonach, jako że nie było tam ani diabła, ani czarta, ani licha, tylko oni sami.<sup>15</sup>

W związku z tym, pisze Harsnett, „Rozmowa Edmundsa z diablem” była w rzeczywistości dialogiem między „diablem Edmundsem i Edmundsem diablem, bo to on odgrywał obie role”<sup>16</sup>.

Strategia przypisywania zła zdeklarowanym wrogom zła jest jednym z charakterystycznych działań autorytetu religijnego wczesnego renesansu i znajduje swoje świeckie odpowiedniki w późniejszej historii, kiedy to sławnych rewolucjonistów publicznie przedstawiano jako przeciwników rewolucji i osądzano. Takim paradygmatycznym renesansowym przykładem jest przypadek tzw. *benandanti*, wspaniale przeanalizowany przez historyka Carlo Ginzburga<sup>17</sup>. *Benandanti* byli wyznawcami kultu ludowego z północnych Włoch, którzy wierzyli, że raz do roku ich dusze, uzbrojone w łodygi kopru, idą do walki przeciw wrogom, czarownikom. Jeśli *benandanti* wygrywali, ich zwycięstwo zapewniało chłopów o dobrych zbiorach; jeśli przegrywali, czarownice mogły swobodnie czynić zło. Po raz pierwszy inkwizycja zainteresowała się tymi praktykami pod koniec szesnastego wieku. Po serii długotrwałych przesłuchań Święte Oficjum oceniło, że kult ten ma charakter demoniczny, a w trakcie dalszego śledztwa próbowało, nawet z pewnym powodzeniem, przekonać walczących z czarownicami *benandanti*, że sami są czarownikami.

Harsnett nie liczy, iż uda mu się przekonać egzorcystów, że są diablami; pragnie jedynie zdemaskować ich oszustwo i liczy na to, iż państwo ich ukáže. Nie zamierza jednak całkowicie porzucić wątku demona, przewija się on w jego pracy jako na pół oskarżenie, na pół metafora, kiedy tylko nawiązuje do o. Edmundsa lub papieża. Szatan pełni zbyt istotną rolę, aby instytucje kościelne będące u władzy na początku siedemnastego wieku odrzuciły go bez wahania. Ten sam Kościół państwowy, który wspierał Harsnetta w jego atakach na zabobony, wciąż brał udział, choć trochę mniej entuzjastycznie niż dawniej, w zajadłych przesła-

---

15/ S. Harsnett *Declaration [Deklaracja]*, s. 154-155.

16/ Tamże, s. 86.

17/ C. Ginzburg *I benandanti: Recerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turin 1966. [Od tłumaczy: książka ta została przełożona na język angielski i wydana pod tytułem *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries [Nočne walki: Czary i kulty agrarne w szesnastym i siedemnastym wieku]*, przeł. A. Tedeschi, J. Tedeschi, Baltimore 1992.]



## Prezentacje

dowaniach czarownic. Istotny jest fakt, że procesy czarownic przeprowadzał świecki aparat sądowy – czary były uznawane za przestępstwo tak, jak napad czy morderstwo – w związku z tym zamiast konkurować z biurokratyczną władzą, procesy te raczej ją umacniały. Nie zaprzeczano wcale wtargnięciu demonów do świata ludzi, ale problemem tym miały zajmować się odpowiednio instytucje świeckie. W procesach o czary z szatanem rozprawiano się w sądach stosując prosty wybieg – wieszając ludzi, za których pośrednictwem szatan działał, a nie, jak w procesach o opętanie, zmuszając go poprzez widowiskowy duchowy kontratak, aby przemówił i odszedł.

Tak więc czary różniły się od opętania. Chociaż sam Harsnett jest sceptyczny wobec oskarżeń o czary, jego nadrzędnym celem jest zdemaskowanie zawilosci oszustw i sofizmatów w praktykach egzorcystycznych<sup>18</sup>. Czyniąc tak, ma nadzieję wykorzenić te praktyki z głównego nurtu życia społecznego, pozbawić je prestiżu i podważyć ich rzekomą skuteczność. W okresie późnego antyku, jak przedstawił to Peter Brown, procedury egzorcyzmów oparte były na modelu rzymskiego systemu sądowniczego: egzorcysta prowadził formalne przesłuchanie, podczas którego demon, poddawany torturom, zmuszony był wyznać prawdę<sup>19</sup>. Ponad tysiąc lat później, władza, jaką dawały praktyki egzorcystyczne, znów znalazła się całkowicie w rękach państwa.

Wysiłki Harsnetta, wspierane przez jego potężnych zwierzchników, zdecydowanie ograniczyły praktyki egzorcystyczne. Kanon 72 nowego prawa kanonicznego z roku 1604 zarządził, że odtąd żaden duchowny nie miał prawa odprawiać egzorcyzmów „pod żadnym pretekstem, podejrzewając czy to opętanie, czy też obłąd, wypędzać diabła lub diabłów za pomocą postu lub modlitwy, pod groźbą oskarżenia o szarlatanerię lub oszustwo i srogiej kary wykluczenia ze stanu duchownego<sup>20</sup>, chyba że posiadał specjalne zezwolenie biskupa. Ponieważ takie specjalne zezwolenia udzielane były bardzo rzadko, w rzeczywistości egzorcyzmy zostały oficjalnie wstrzymane. Jednak okazało się, że łatwiejsze jest wygnanie egzorcyzmów

---

<sup>18</sup> Uwagi Harsnetta na temat czarów. patrz *Declaration [Deklaracja]*, s. 135-156. Związek pomiędzy opętaniem przez demona i czarami jest niezwykle złożony. W trakcie odprawiania egzorcyzmów John Darrell często uciekał się do oskarżeń o czary, których dowodem było nic innego, jak opętanie przez demona. Harsnett złośliwie zauważa, że „ze wszystkich części tragicznej Komedii granej pomiędzy Darrellem i Somersem, nie było w niej żadnej innej Sceny, gdzie by Pan Darrell z większą odwagą i zacięciem odgrywał swoją rolę niż w tej o odnajdywaniu czarownic” (*A Discovery...*, s. 142). Keith Thomas w *Religion and Decline of Magic [Religia i schyłek magii]* (Londyn 1971) przedstawia ciekawą analizę opętania i czarów, wraz z istotnym omówieniem Harsnetta i Darrella. [Od tłumaczy: John Darrell (1562-?), purytański egzorcysta wykształcony w Cambridge. Oskarżony o oszustwa i torturowanie tych, których chciał zmusić do odgrywania roli opętanych, Darrel został pozbawiony prawa do uprawiania praktyk egzorcystycznych. W konsekwencji wprowadzono całkowity zakaz odprawiania egzorcyzmów bez uprzedniej zgody biskupa.]

<sup>19</sup> P. Brown *The cult...*, s. 109-111.

<sup>20</sup> K. Thomas *Religion and...*, s. 485. <http://rcin.org.pl>

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

z centrum na peryferie<sup>21</sup> niż całkowite pozbawienie ich mocy. Egzorcyzmy były procesem reintegracji, jak również manifestacją władzy. Etnograf Shirokogorov, analizując przykład szamanów syberyjskich, stwierdził, że egzorcyci byli w stanie „ujarzyć” złowrogie duchy i przywrócić „psychiczną równowagę” zarówno całym społecznościom, jak i jednostkom<sup>22</sup>. Proklamacje angielskich biskupów nie odniosły natychmiastowego skutku. Nie zdołały przepędzić z dusz ludzkich demonów, które reprezentowały, jak określa to Peter Brown, „nieuchwytnie emocjonalne podteksty dwuznacznych sytuacji i podejrzane motywy nieposłusznych jednostek”<sup>23</sup>. Przez opętanych przemawiał głos wściekłości, trwogi i seksualnych frustracji, które wyjątkowo łatwo wzbierały w autorytarnym, patriarchalnym, zubożonym i nękanym zarazą świecie renesansowej Anglii. Anglikanie próbowali położyć kres skorumpowanym i nieodpowiednim praktykom uzdrawiania, nie wprowadzając w zamian żadnego nowego, skutecznego lekarstwa. Zamiast egzorcyzmów, Harsnett mógł jedynie zaoferować opętanym mało skuteczną pomoc medycyny jakobińskiej. Jeśli niedawno odczytany dziennik Richarda Napiera, lekarza z hrabstwa Buckingham, uznać za reprezentatywny, okazuje się, że w okresie tym lekarze usiłowali leczyć poważną ilość przypadków opętania<sup>24</sup>.

Jednak dla Harsnetta problem ten właściwie nie istnieje, ponieważ twierdzi on, iż większość przypadków opętania to albo oszustwa, albo wynik stosowania rytuałów stworzonych specjalnie w celu ich uleczenia. Pozbądź się lekarstwa, a pozbędziesz się choroby. Harsnett jest zmuszony przyznać, że w dalekiej przeszłości opętanie i egzorcyzmy były autentyczne, ponieważ, jakby nie było sam Jezus wypędził legion duchów nieczystych z ciała opętanego człowieka i posłał je w trzode gadańskich świń (Marek 5:1-19); jednak wiek cudów minął i cielesne opętanie

---

<sup>21/</sup> [Od tłumaczy: Greenblatt używa tutaj określeń *center* (centrum) i *periphery* (peryferie) nawiązując prawdopodobnie do E. Shilsa, bardzo wpływowego wówczas socjologa (patrz przypis 7). Terminy te stały się powszechnie znane w krytyce literackiej dzięki użyciu ich w późniejszej teorii dekonstrukcji J. Derridy, według którego cała myśl filozofii świata zachodniego oparta jest na idei „centrum”. Założeniem tej koncepcji jest fakt, że jeśli istnieje „centrum” – coś stałego, prawdziwego, dobrego i jedynie słusznego – muszą tym samym istnieć „peryferie”. Innymi słowy, nadając znaczenie „centrum”, nadajemy jednocześnie znaczenie „peryferiom”, czyli temu, co „centrum” nie jest. Jeśli dana kultura, religia, idea itp. jest ukazywana w danym dyskursie jako „centrum”, automatycznie marginalizuje wszelkie inne kultury, religie, idee. W rezultacie powstają opozycje: centrum i peryferie, czarny i biały, kobieta i mężczyzna itd. Dekonstrukcja stawia sobie za cel wykazać, że każda para przeciwieństw to jedynie „swobodna gra opozycji”, w której „centrum” i „peryferie” mogą dowolnie zamieniać się miejscami zależności od punktu widzenia. Więcej szczegółów, patrz: J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasik, Warszawa 1999.]

<sup>22/</sup> S.M. Shirokogorov *The Psycho-Mental Complex of the Tungus* [Psychiczno-duchowy kompleks Tungusów], Pekin, Londyn 1935, s. 265.

<sup>23/</sup> P. Brown, *The Cult...*, s. 110.

<sup>24/</sup> M. MacDonald *Mystical Bedlam* [Mistyczne Bedlam], Cambridge 1981.

## Prezentacje

przez demony nie jest dłużej możliwe. Duch błędzący to „duch iluzji”<sup>25</sup>. Niezależnie, czy są katolikami, czy kalwinistami, wszyscy współcześni egzorcyści uprawiają ten sam wieloletni proceder: „kuglują i omamniają ludzi fałszywymi cudami”<sup>26</sup>. Egzorcyści czasem utrzymują, przyznaje Harsnett, że wypędzanie diabła nie jest cudem, lecz dziwem – „*mirandum* i *non-miraculum*” – ale „oba terminy mają ten sam źródłosłów oznaczający dziw lub niezwykłość”<sup>27</sup>: jest to bowiem efekt wywoływany w umysłach obserwatorów przez niezwykle zjawiska będące poza zasięgiem zarówno natury, jak i rozumu”<sup>28</sup>.

Znaczenie egzorcyzmów nie opiera się zatem na jakiejś wewnętrznej właściwości tego rytuału, ani na konkretnym charakterze oznak opętania, lecz sprowadza się do wrażenia, jakie egzorcyzmy wywierają na widzach. Może wydawać się, że egzorcyista i opętany są całkowicie pochłonięci przerażającą konfrontacją, ale w tym całym wrzasku i wściekłości – „płaczu, zgrzytaniu zębami, tarzaniu się po ziemi, toczeniu piany z ust, niezwyklej i nadprzyrodzonej sile oraz nadprzyrodzonej wiedzy”<sup>29</sup> – prawdziwym obiektem ich uwagi jest tłum widzów.

Aby to wykazać, Harsnett potrzebował narzędzi analitycznych, które umożliwiłyby mu zdemaskowanie egzorcyzmów, pokazanie czytelnikom, dlaczego rytuał ten mógł być tak pusty i jednocześnie tak potężny, dlaczego widzowie mogli uwierzyć, że są świadkami ostatecznej konfrontacji dobra i zła, dlaczego kilka nędznych, szarlatkańskich wybiegów mogło wywołać w widzach zarówno grozę, jak i podziw. Narzędziem tym dla Harsneta staje się *teatr*.

Twierdzi on, że w tym najpotężniejszym z działań artystycznych owego okresu tkwi analityczne wytłumaczenie degradacji starożytnych praktyk duchowych: egzorcyzmy są sztukami teatralnymi wyreżyserowanymi przez sprytnych duchownych dramaturgów i odgrywanymi przez aktorów biegłych w improwizacji. Po raz pierwszy Harsnett wykorzystał tę teatralną analizę w swoim ataku na Darrella, ale dopiero trzy lata później, w polemice przeciwko egzorcyście jezuitskim, szczególnie ją opracował<sup>30</sup>. W opisie przedstawionym w *Deklaracji skandalicznych szalbierstw papistów* niektórzy z uczestników egzorcyzmów są świadomymi zawodowcami, tak jak o. Edmunds i jego kohorta; inni (głównie wrażliwe, młode służące

---

25/ S. Harsnett, *Declaration*, A<sub>1</sub>'.

26/ S. Harsnett *Discovery...*, A<sub>2</sub>'.

27/ [Od tłumaczy: w oryginale autor użył słów *miracle*, *wonder* i *marvell*. Różnica jest dość subtelna; w języku polskim najlepiej można oddać znaczenie tych słów przekładając je odpowiednio na „cud”, „dziw” oraz „niezwykłość”.]

28/ Tamże, A<sub>1</sub>'.

29/ Tamże, 29.b.

30/ D.P. Walker sugeruje, iż atak na jezuitów jest parawanem dla ataku na bardziej wrażliwych politycznie nonkonformistów, jak określano wszystkie odłamy wyznaniowe, które odłączyły się od Kościoła anglikańskiego. Na początku siedemnastego wieku w Anglii, w razie wątpliwości, bezpieczniej było atakować katolików.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

i chimeryczni, zubożali młodzi szlachcice) są amatorami podstępnie wplątani w diabelskie przedsięwzięcie teatralne.

Najpierw księża drobiazgowo omawiają, w jaki sposób skutecznie odprawiano egzorcyzmy za granicą, nie szczędząc przy tym szczegółów dotyczących różnorodnych objawów opętania. Następnie szukają okazji, by się popisać wiedzą. Pewien służący, „nękany ubóstwem i głodem, przeleżał zaledwie jedną lub dwie noce w polu, z dala od domu, a będąc osobą melancholijną, zląkł się błyskawicy i pioruna, które pojawiły się w nocy i to oczywisty znak, że człowiek ów był opętany”<sup>31</sup>; z kolei młody rozpustny szlachcic „miał pewien rodzaj *Hysterica passio*” czyli, jak to się potocznie nazywa, „globusa”<sup>32</sup>, a to także jest objawem opętania. Ropiejący palec u nogi, ból w boku, przerażenie wywołane nagłym skokiem kota, upadek w kuchni, silna depresja po stracie ukochanego dziecka – wszystko jest dla księży okazją, by zaprezentować się i dowieść straszliwej obecności demona. Przy tej okazji ci młodzi „żacy”, jak Harsnett z przekąsem określa owych naiwnych aktorów, „podskakują i trzęsą się zależnie od widzimi się księży, robiąc grymasy, strojąc miny, żartując, złorzeczając, wrzeszcząc, rycząc, chwając i ganiąc, i, jak kazali im kapłani, we wszystkich przypadkach grając opętanych przez diabły, za każdym razem dostosowując styl gry do okoliczności, czyli pory, miejsca i zgromadzonych gapiów”<sup>33</sup>.

Teatralność egzorcyzmów, na którą *Deklaracja* uporczywie zwraca uwagę, bywa często dostrzegana przez współczesnych nam etnografów, którzy nie podzielają reformatorskiej gorliwości Harsnetta ani też jego oburzenia. W pouczającej analizie przypadków opętania wśród Etiopczyków z Gondaru, Michel Leiris zauważa, że uzdrowiciel dokładnie objaśnia *zarowi*, czyli duchowi, który kogoś opętał, jak ma się zachowywać, jakie rodzaje okrzyków ma wydawać przy tej okazji, jakie gwałtowne konwulsje ma wykonywać, innymi słowy określa, jak by to nazwał Harsnett, *decorum* transu<sup>34</sup>. Postępowanie to jest w praktyce wtajemniczeniem w sposób odgrywania objawów opętania, które następnie zostają uleczone, ponieważ dokładnie odpowiadają stereotypowi procesu uzdrawiania. Nie wolno wyciągać wniosku, pisze Leiris, że nie zdarzają się „rzeczywiste”, to znaczy naprawdę doświadczone przypadki opętania. Wielu pacjentów (przeważnie młodych kobiet i niewolnic) sprawia wrażenie autentycznie chorych, lecz nie zdarzają się przypad-

---

31/ S. Harsnett, *Declaration...*, s. 24.

32/ Tamże, s. 25. Patrz: E. Jordan *A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother* [Krótka rozprawa o chorobie zwanej globusem], Londyn 1603. [Od tłumaczy: mimo, iż oryginalny tekst dwukrotnie podaje, że autorem tego dzieła jest Edmund Jordan, jego prawdziwe imię brzmi Edward ([http://www.nd.edu/~dharley/witchcraft\\_medicine.html](http://www.nd.edu/~dharley/witchcraft_medicine.html)): 15.12.2002]. *Globus histericus*, termin medyczny, oznaczający objaw hysterii polegający na odczuwaniu wrażenia zatykania gardła. Niegdyś często używany.

33/ S. Harsnett, *Declaration...*, s. 38.

34/ M. Leiris *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* [Opętanie i jego teatralne aspekty u Etiopczyków z Gondaru], Paryż 1958.

## Prezentacje

ki, w których nie ma ani odrobiny przesady<sup>35</sup>. Pomiedzy opętaniem autentycznym, nie udawanym umyślnie, a opętaniem nieautentycznym, symulowanym dla dostarczenia rozrywki lub czerpania określonych materialnych albo moralnych korzyści, istnieje tak wiele subtelnych odcieni, że niemożliwe jest wytyczenie między nimi żadnej stałej granicy<sup>36</sup>. Przypadki opętania w Gondarze są teatrem, ale teatrem, który nie może przyznać się do swego teatralnego charakteru, gdyż nie jest to „teatr odgrywany” (*théâtre joué*), lecz „teatr przeżywany” (*théâtre vécu*), przeżywany nie tylko przez nawiedzzonego przez ducha aktora, lecz również przez widzów. Ci, którzy są świadkami opętania mogą w każdej chwili sami zostać opętani, a nawet jeśli *zar* zostawi ich w spokoju, pozostają oni raczej uczestnikami niż biernymi widzami. Widzowie są bowiem integralną częścią przedstawienia teatralnego. Przypadki opętania zdarzają się wyjątkowo rzadko, nie można ich jednak bagatelizować. Takie wyjątkowo intensywne doznania to nie przeżycia jednostkowe, lecz zbiorowe. Gdy w grę wchodzi opętanie, pisze Leiris, życie zbiorowości upodabnia się do teatru<sup>37</sup>.

To, co fascynuje i zachwyca Leirisa jako etnografa, oburza wojowniczego Harsnetta. Podczas gdy pierwszy z nich pisze o „autentycznym” opętaniu, przyjmując za oczywiste, że żaden z jego czytelników w rzeczywistości nie wierzy w istnienie „zarów”, drugi, który nie ma takiej pewności, i którego kultura jest zagrożona taką alternatywną wizją rzeczywistości, usiłuje udowodnić, że opętanie jest z definicji nieautentyczne; to, co dla pierwszego jest złożonym rytuałem będącym częścią procesów społecznych, dla drugiego stanowi „P i e k i e l n ą komedię, która ma straszyć głupców”<sup>38</sup>. Tam, gdzie pierwszy zauważa, że teatr wyraża życie zbiorowości, drugi dostrzega, iż teatr propaguje specyficzne i pełne złych intencji interesy pewnych instytucji. A gdy Leiris zakłada, iż opętanie jest teatrem, który nie przyznaje się do swej własnej teatralności, Harsnett usiłuje dopiero to dowieść. Na ostatnich 102 stronach *Deklaracji skandalicznych szalbierstw papistów* znajdują się przykłady „kilku badań i wyznań tych, którzy udawali, iż jezuita Weston i jego poplecznicy wyzwolili ich z mocy złych duchów, co ich opętały: spisane słowo w słowo tak, jak były składane pod przysięgą przed Komisją do spraw Kościoła Jej Królewskiej Mości”<sup>39</sup>. Protokoły te, zdaniem Harsnetta, udowadniają, że uroczysta ceremonia egzorcyzmów jest „odgrywaniem świętych cudów”, „baśniowym widowiskiem”, „Teatrem Szatana”<sup>40</sup>.

Siła tego wyznania ma, zdaniem Harsnetta, położyć kres praktykowaniu egzorcyzmów. Teatr nie wyraża powszechnych nastrojów w sposób obiektywny, ciąży na

---

35/ Tamże, s. 27-28.

36/ Tamże, s. 94-95.

37/ Tamże, s. 96.

38/ S. Harsnett *Declaration...*, s. 69.

39/ Tamże, s. 172.

40/ Tamże, s. 2, 106.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

nim niezmywalne piętno fałszu, tandety i retorycznej manipulacji. Egzorcyzmy w zręczny sposób skrywają swój teatralny charakter – co tak urzeka Leirisa – i przez to nadają wszystkim tym złowieszczym cechom szatański wymiar. Widzowie nie wiedzą, że reagują na kiepską, choć mającą silny oddźwięk tragikomedię, stąd ich łzy i radość, a ich porwy „litości i współczucia”<sup>41</sup> są hołdem nie dla trupy uznanych aktorów, lecz dla buntowników purytańskich albo jeszcze bardziej niebezpiecznego Kościoła katolickiego. Takie teatralne kuszenie nie jest, zdaniem Harsnetta, jedynie jezuicką strategią; stanowi ono istotę samego Kościoła: katolicyzmem to „zabobonne widowisko”<sup>42</sup>.

Stąd podjęta przez Harsnetta próba, by udowodnić, że Kościół [katolicki] powinno się utożsamiać z teatrem, podobnie, jak utożsamiano z teatrem szaty liturgiczne katolickich księży – kapy, alby, humerały i stuły, które były chlubą średnio-wiecznego rzemiosła tkackiego i które podczas Reformacji sprzedawano aktorom<sup>43</sup>. Można przypuszczać, iż aktor grający rolę angielskiego biskupa w sztuce historycznej nosił prawdziwe biskupie szaty liturgiczne. Mamy tutaj do czynienia z czymś daleko więcej niż oszczędność: Wystarczy, że jedna kościelna szata zostanie przeniesiona z zakrystii do garderoby, by można było uznać ten fakt za symbol bardziej złożonych i nieuchwytnych transakcji instytucjonalnych, będących przedmiotem mojej rozprawy. Uświęcony znak, który był ukazywany w kościele rzeszy mężczyzn i kobiet, tracił swoje znaczenie i nabierał wartości obiegowej, gdy zostawał odsprzedany jednej instytucji przez drugą. Takie transakcje rzadko bywają wymierne. Zazwyczaj nie są rejestrowane w księgach i rzadko zostają przypieczętowane gotówką. Niemniej jednak stale mają miejsce, ponieważ to właśnie w takich procesach pertraktacji i transakcji, jakie zachodzą między różnymi instytucjami, wykształcają się zróżnicowane systemy ekspresji, odrębne dyskursy kulturowe. Taki twórczy proces możemy nazwać poezją kulturową, a sprzedaż szat kapłańskich jest przykładem ideologii narzuconej przez taką właśnie poezję<sup>44</sup>. Co

---

<sup>41</sup>/ Tamże, s. 74.

<sup>42</sup>/ Tamże, s. 20. Argument ten odnosi ciekawy skutek, a mianowicie identyfikuje wszystkie egzorcyzmy, nawet te odprawiane przez nonkonformistycznych kaznodziejów, z Papieżem. Na temat ataków na Kościół katolicki jako teatr patrz J. Barish *The Anti-theatrical Prejudice [Antyteatralne Uprzedzenie]*, Berkeley 1981, s. 66-131 i następn.

<sup>43</sup>/ [Od tłumaczy: w 1534 król Henryk VIII odrzucił autorytet papieża i doprowadził do uchwalenia przez parlament Aktu Supremacji, w którym ogłosił się głową Kościoła anglikańskiego. Zarazem rozwiązał wszystkie zakony i skonfiskował klasztorne majątki.]

<sup>44</sup>/ [Od tłumaczy: w oryginale autor użył archaicznego terminu *poesis*, z gr. π—υπ| w znaczeniu nie tylko poezji, lecz procesu twórczego. Proces twórczy rozumiany jest tutaj w najogólniejszym znaczeniu i dotyczy nie tylko wszystkich form twórczości artystycznej (np. sztuki piękne, muzyka, dramat czy literatura), ale również procesów zachodzących w naturze. W języku polskim słowo poezy używane jest w terminologii przyrodniczej i medycznej, występuje jako rdzeń w słowach takich, jak erytropoezy, czyli wytwarzanie krwinek czerwonych, czy biopoezy, powstanie życia na ziemi. Ponieważ Greenblatt mówi

## Prezentacje

się dzieje, kiedy szaty liturgiczne trafiają do teatru? Uświęcony przedmiot na nowo klasyfikuje się i wycenia. Przenosi się go z miejsca uświęconego do świeckiego i uznaje za odpowiedni do pokazywania na scenie. Trupa teatralna chętnie płaci za ten przedmiot, nie dlatego, iż przyczyni się on do odegrania naturalistycznego przedstawienia, ale ze względu na to, że wciąż posiada pewną wartość symboliczną, choćby nawet nieznaczną. Kostiumy odgrywały szczególnie ważną rolę na pustej scenie elżbietańskiej<sup>45</sup>. Zespoły były skłonne zapłacić za dobry kostium więcej niż za dobrą sztukę, a to z kolei odzwierciedlało fetyszystyczną obsesję tej kultury na punkcie strojów jako oznaki pozycji i rangi. Jeżeli nabycie szat duchownych stanowiło dla teatru znamienne kulturowe przejście symboli władzy, dlaczego więc Kościół [anglikański] chciał się z tymi symbolami rozstać? Robił to, gdyż sprzedaż katolickich ornatów aktorom było symbolicznym atakiem na Kościół katolicki: jaskrawym, zjadliwym przypomnieniem, że katolicyzm, jak ujmuje to Harsnett, to „papieski teatr”<sup>46</sup>.

To połączenie przejścia symboli władzy i ataków na Kościół katolicki ma również miejsce w przypadku, gdy opętanie i egzorcyzmy przeniesiemy z kontekstu sakralnego w kontekst świecki. Zatem *Deklaracja* zadaje sobie trud utożsamienia egzorcyzmów nie tylko z „teatralnością” – kategorią, która dla Harsnetta ma znikome znaczenie, lecz także z rzeczywistym teatrem, który nie jest tutaj metaforycznym pojęciem, lecz realną, funkcjonującą instytucją. Jeśli Harsnett potrafi zapędzić egzorcyzmy do teatru, jeśli potrafi pokazać, że okazałe budowle, w których odprawiano te rytuały były teatrami, że uświęcone szaty były, jak on je zwie „wszawą świętą garderobą”<sup>47</sup>, że przerażające konwulsje były symulowane, że niesamowite znaki i cuda były godnymi pogardy scenicznymi sztuczkami, że diabły były „zdegradowanymi, chłostanymi kijami” Grzechami ze średniowiecznego dramatu<sup>48</sup>, i że egzorcyści byli „wędrownymi aktorami, którzy zawijają od miasteczka do miasteczka”<sup>49</sup> – wówczas ceremonia ta i wszystko, co ona oznacza, utraci swoje znaczenie. Harsnett, pozbawiając w ten sposób egzorcyzmy znaczenia, przepędzi

---

o procesie twórczym zachodzącym w kulturze, a nie o twórczości literackiej, by uniknąć dwuznaczności użyliśmy tu słowa poezy.]

<sup>45</sup> [Od tłumaczy: scena elżbietańska różniła się znacznie od znanej nam obecnie. Teatry wznoszono na planie ośmiokąta. Galerie dla widzów otaczały scenę z trzech stron. Nie było kurtyny ani dekoracji. Używano nielicznych rekwizytów. Ogromnie ważne były za to pieczołowicie dobierane kostiumy aktorów, niekiedy bardzo wyszukane i drogie. Artyści korzystali zazwyczaj z używanych ubrań, które otrzymywali od swoich teatralnych patronów, chociaż często sami również kupowali potrzebne im do określonych przedstawień stroje – kostiumy.]

<sup>46</sup> S. Harsnett, *Discover... A*,<sup>6</sup>

<sup>47</sup> Tamże, s. 78.

<sup>48</sup> Tamże, s. 114-115.

<sup>49</sup> Tamże, s. 149.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

je z centrum na peryferie – w przypadku Londynu, dosłownie na peryferie miasta, gdzie coraz surowsze prawa miejskie już wypędziły publiczne teatry<sup>50</sup>.

W tej symbolicznie napiętnowanej strefie zepsucia, zarazy i rozwiązłej rozrywki Harsnett usiłuje umiejscowić praktykę egzorcyzmów<sup>51</sup>. To, co kiedyś odbywało się w uroczystej chwale w samym środku miasta, było teraz wystawiane obok innych wulgarnych widowisk i sztuczek ówczesnej kultury. Istotnie, na poczuciu złego smaku, marginalności i pustki teatru – poczuciu, że wszystko, czego dotykają aktorzy, traci znaczenie – opiera się nie tylko analiza egzorcyzmów, którą przeprowadza Harsnett, ale także dokonana przez niego analiza całego Kościoła katolickiego. Opętanie przez demony stanowi szczególnie atrakcyjny punkt wyjściowy tej analizy, nie tylko ze względu na swą teatralną siłę wyrazu, lecz dlatego, że teatr ze swej natury wiąże się z opętaniem. Harsnett nie musiał wiedzieć, że kult Dionizosa, z którego wywodzi się dramat, był kultem opętania; pospolity i dobrze mu znany teatr jego własnych czasów opierał się na pozornej przemianie aktora w głos, czyni i twarz innej osoby.

Kierując się charakterystycznym dla siebie oportunizmem i samoświadomością artystyczną, Szekspir manipulował powiązaniem teatru ze sztukami i rzekomym opętaniem już w swojej pierwszej znanej nam sztuce – *Komedii omyłek* (1590). Antyfolosowi z Syrakuz, zagadniętemu przez kochankę jego bliźniaczego brata,

---

<sup>50</sup> [Od tłumaczy: w latach siedemdziesiątych XVI wieku burmistrz Miasta Londynu (dzisiejsze *City of London*) zakazał aktorom urządzania przedstawień w obrębie murów miejskich. Zarządzenie to dotyczyło nie tylko widowisk teatralnych, ale wszystkich publicznych rozrywek przyciągających liczne tłumy widzów. Obawiano się bowiem, iż rozrywki te mogą stać się ogniskiem zamieszek, rozruchów oraz zarazy. Istotne było także uniemożliwienie aktorom wygłaszania na scenie niepochlebnych komentarzy na temat królowej, ministrów i innych znanych osobistości. Wszystkie ówczesne londyńskie teatry wzniesiono na przedmieściach, gdzie nie sięgała jurysdykcja burmistrza. Tereny na północ od City znajdują się w hrabstwie Middlesex, a Southwark, ówczesna dzielnica niemoralnych rozrywek i rozpusty położona na południowym brzegu Tamizy, gdzie zbudowano m.in. teatr Pod Kulą Ziemią, w hrabstwie Surrey. Ironią może wydać się fakt, że do 1550 roku tereny te były własnością kościoła i stanowiły dobra biskupów Winchesteru. Posiadali oni tam kilka gospod, na mocy przywileju nadanemu im na początku XII wieku, a w rzeczywistości będących domami publicznymi. Zamknął je dopiero Henryk VIII, gdyż stanowiły zbyt duże zagrożenie, jako siedliska przestępczości i miejsca spotkań buntowników.]

<sup>51</sup> Harsnett nie był oczywiście jedynym, który zastosował taką taktykę. Zobacz, na przykład, John Gee: „Ponieważ Jezuici są Aktorami o takiej zręczności lub zatrudniają takich, nie widzę powodu, dlaczego nie mieliby założyć dla siebie trupy, która z pewnością zaćmi swą sławą teatry *Pod Fortuną*, *Pod Czerwonym Bykiem*, *Pod Areną* i *Pod Kulą Ziemią*”. [Od tłumaczy: są to nazwy teatrów działających w czasach Szekspira w Londynie.] (*New Shreds of the Old Snare* [Nowe strzępy starych side], Londyn 1624. Tę wzmiankę wraz z inspirującymi refleksjami na temat znaczenia fizycznej marginalności publicznego teatru zawdzięczam Stevenowi Mullaneyowi.



## Prezentacje

wyduje się, że spotyka diabła: „Precz stąd, Szatanie! Nie kuś mnie, zaklinam!”<sup>52</sup> (akt 4. scena 3). Zonie Antyfolusa z Efezu, Adrianie, przerażonej najwyraźniej szalonym zachowaniem swojego męża, zdaje się, iż opętał go diabeł i obowiązek nakazuje jej wezwać egzorcystę: „Znam się na czarach, doktorze Szczypawo /Przywróć mu wolny od obłądu rozum” (akt 4. scena 4). Szczypawa więc rozpoczyna uroczysty rytuał:

Zaklinam: ustąp przed mocą modlitwy,  
Szatanie, któryś ukrył się w tym ciełe,  
Wróć do swojego królestwa ciemności!  
Na wszystkich świętych w niebieszech: precz stąd! (akt 4. scena 4).

Jednak obrywa za to po uszach od rozwścieczonego męża: „Cicho bądź, starcze; nie jestem wariatem”. Dla egzorcysty takie zaprzeczenia potwierdzają jedynie obecność demona: „zły duch w nim jest silny” (akt 4. scena 4). Scena kończy się wywleczeniem Antyfolusa, którego trzeba „związać i trzymać w ciemnicy”.

W *Komedii omyłek* podejrzewa się niesłusznie, iż jeden z jej bohaterów został opętany przez demona. Nie mamy tu do czynienia z oszustwem, ale z przykładem tego, co jedno ze źródeł szekspirowskich nazywa „domniemaniem”, czyli próbą zrozumienia serii dziwacznych zdarzeń dramatu będących wynikiem zwariowanych zbiegów okoliczności wywołanych ku uciesze widzów. Egzorcyzmy są czymś w rodzaju brzytwy, której ludzie chwytają się, kiedy wydaje im się, że świat zwariował. W *Wieczorze Trzech Króli*, napisanym jakieś dziesięć lat później, pogląd Szekspira na egzorcyzmy, choć wciąż komiczny, stał się znacznie bardziej ponury. Opętanie nie jest teraz omyłkowym „domniemaniem”, ale oszustwem, złośliwym żartem kosztem Malvolia. „Może jakaś czarownica, nie daj Boże, rzuciła na niego zły urok?” (akt 3. scena 4), intonuje pobożnie Maria na widok łypiącego chełpliwie oczyma dudka z podwiązkami na krzyż. Kiedy Malvolio tego nie słyszy, Fabian śmieje się: „Gdybym rzecz widział w teatrze, pierwszy bym krzyczał, że to bujda bez krzty prawdopodobieństwa” (akt 3. scena 4)<sup>53</sup>. Teatralność tej sceny potęguje się, gdy do akcji wkracza błazen Feste, poproszony o odprawienie pseudoegzorcyzmów. „Żebym to ja był pierwszym świętoszkiem w takim przebraniu!” (akt 4. scena 2), zauważa Feste moralizatorskim tonem, kiedy przebiera się za księdza proboszcza, ojca Topasa. Jeśli u widzów pierwszej inscenizacji tej sztuki szyderstwo to mogło budzić jakieś szczególne skojarzenia, wówczas byłyby to aluzje do Purytani-

<sup>52/</sup> [Od tłumaczy: polskie fragmenty dzieł Szekspira, jeśli nie wskazano inaczej, zaczerpnięto z przekładów Stanisława Barańczaka. Kwestie cytowane w niniejszej pracy pochodzą z następujących wydań: *Komedia omyłek / Stracone zachody miłości* (Poznań 1994), *Wiele hałasu o nic / Wieczór Trzech Króli* (Poznań 1994), *Wszystko dobre, co dobrze się kończy* (Kraków 2001), *Sen nocy letniej / Kupiec wenecki* (Poznań 1992), *Król Lear* (Poznań 1991).]

<sup>53/</sup> Ta opinia może być potraktowana jako epigraf dla obu książek Harsnetta o egzorcyzmach: stanowi ona założenie, na którym opiera się większa część retoryki Harsnetta.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

na Darrella, ponieważ jemu to właśnie niedługo przedtem udowodniono oszustwo w czasie egzorcyzmów, którym poddał Williama Sommersa z Nottingham. Scena ta sugerowałaby, iż ów obłudny fanatyk [Malvolio] został pobity swą własną bronią. „Dobry ojciec”, błaga Malvolio, „nie bierz mnie za szaleńca. Zamknięto mnie w tej wstrętnej ciemnicy”. „Wstyd, brzydki Szatanie!” odpowiada Feste. „Określam cię tak umiarkowanym epitetem, bo należę do ludzi o łagodnym usposobieniu, którzy nawet diabła potraktują uprzejmie” (akt 4. scena 2).

Już przed rokiem 1600 Szekspir wyraźnie dał do zrozumienia, że opętanie i egzorcyzmy to oszustwa. Kilka lat później, w sztuce *Wszystko dobre, co dobrze się kończy*, użył terminu „egzorcysta” w znaczeniu „magik”. „Czy jakiś egzorcysta zmaćcił mi wzrok?” – wykrzykuje król Francji, gdy Helena, którą uważał za zmarłą, zjawia się przed nim: „Czy jawą jest, co widzę?” (akt 5. scena 3)<sup>54</sup>. Kiedy w 1603 roku Harsnett popędzał batem egzorcyzmy w stronę teatru, Szekspir stał już u wejścia do teatru Pod Kulą Ziemską, aby je tam powitać.

Biorąc pod uwagę, że Harsnett często wyrażał „antyteatralne uprzedzenia”, powitanie egzorcyzmów przez Szekspira może wydawać się dziwne. Prawdą jest jednak, że nic w *Deklaracji skandalicznych szalbierstw papistów* nie świadczy o zdecydowanej wrogości Harsnetta do teatru jako zawodowej instytucji. To nie Harsnett, ale Darrell przedstawiał nieprzejednane zagrożenie dla teatru. Tam, gdzie polemista anglikański dostrzegał teatr w demoniczności, polemista purytański widział demoniczność w samym teatrze: „Diabeł”, pisał Stephen Gosson, „jest sprawcą przyczyną rozrywek”<sup>55</sup>. Dzieło Harsnetta atakuje pewną formę teatru, która udaje, że nie jest rozrywką, lecz prawdziwą rzeczywistością. Zatem jego polemika w istocie opiera się na założeniu, że istnieje oficjalnie ustanowiony teatr komercyjny, jawnie odgraniczony od wszystkich innych form i ceremonii życia publicznego, właśnie dzięki przyznanemu mu przymiotowi niczym nieskrępowanej fikcyjności. Gdzie nie istnieją pretensje do prawdy, tam nie może istnieć *szalbierstwo*. Argument ów pozwala takiej uwrażliwionej na dylematy ontologiczne postaci, jaką był Sir Philip Sidney, bronić poezji – „Tymczasem poeta, dalekim będąc od afirmowania czegokolwiek, nic nie kłamie”<sup>56</sup>.

W tym duchu Puck żartobliwie broni *Snu nocy letniej*:

---

<sup>54/</sup> [Od tłumaczy: tłumaczenie własne, wierniejsze oryginałowi. W tym przypadku przekład Barańczaka: „Czy jakiś czarownik zmaćcił mi wzrok? / Czy jawą jest, co widzę?” nie oddaje zawilości oryginału. Szekspir użył terminu „egzorcysta” (*Is there no exorcist/Beguiles the truer office of mine eyes*, V.iii.298-300).]

<sup>55/</sup> S. Gosson *Plays Confuted in Five Actions* [Sztuki, które pozbawiono sensu w pięciu akcjach], (Londyn, ok. 1582), cyt. w E.K. Chambers *The Elizabethan Stage*, [Scena elżbietañska], Oxford 1923, s. 215.

<sup>56/</sup> P. Sidney *The Defence of Poesie* [Obrona poezji] (1583), w *Literary Criticism: Plato to Dryden* [Krytyka literacka: od Platona do Drydena], red. A.H. Gilbert, Detroit 1962, s. 439. [Od tłumaczy: cytat z przekładu polskiego *Obrona poezji*, przeł. J. Swierżowicz, Lwów 1933, s. 68.]

## Prezentacje

Jeśli nasze zwiędne cienie  
Budzą twe zniecierpliwienie,  
Pomyśl, widzu, żeś spal chwilę,  
Żeś te zjawy snił – i tyle (akt 5. scena 1).

Przyznając się w ten sposób do operowania iluzją, Szekspir otwiera teatr na polemikę Harsnetta. I rzeczywiście, zapal, z jakim Harsnett zwalcza egzorcyzmy pozwolił mu niejako wniknąć do teatru wraz z tym oszustwem, które tak gorliwie ściaga. Tak więc w *Królu Learze* Szekspira odnajdujemy nie tylko inscenizacje egzorcyzmów, ale także echa polemiki Harsnetta:

Pięć diabłów naraz wzięło w biednego Tomka: Obidicut, książe pożądlivości; Hobbididencę, książe niemoty; Mahu, książe kleptomanii; Modo, książe morderczych popędów; i Flibbertigibbet, książe dąsów i grymasów, który odtąd nawiedza pokojówki i panny służące<sup>57</sup> (akt 4. scena 1).

Ci spośród widzów, którzy czytali rozprawę Harsnetta lub słyszeli o osławionych egzorcyzmach w hrabstwie Buckingham, rozpoznali w kwestiach Edgara osobliwą, żartobliwą aluzję do pokojówek, Sary i Friswood Williams oraz do panny służącej, Ann Smith, głównych aktorek w „Diabelskim Teatrze” o. Edmunda. Humor tego anachronizmu bliski jest wcześniejszej dykteryjce Błazna: „To proctwo wypowie kiedyś czarodziej Merlin, bo ja żyję jeszcze przed jego czasami” (akt 3. scena 2). W obu kwestiach postać, która je wypowiada zuchwale przyznaje się do własnej teatralności i waży się celowo naruszać historyczny czas akcji, przypominając w ten sposób widzowi o wyraźnej dwoistości tej sztuki: jej współczesnym i historycznym wymiarze.

*Deklaracja skandalicznych szalbierstw papistów* jest dla Szekspira nie tylko źródłem wielu anachronizmów, ale również modelem, na którym wzoruje on teatralne przebranie Edgara. Dramaturg odnajduje u Harsnetta nie *autentyczność* demonologii (co zwykle jest powodem, że autor sięga do jakiegoś specjalistycznego źródła – na przykład do podręcznika wojskowego lub prawniczego), lecz raczej nieautentyczność roli teatralnej. Szekspir przypisuje zatem Edgarowi udokumentowane oszustwo łącznie z imponującym zbiorem tego, co *Deklaracja* nazywa „nieokrzesanymi, nieistotnymi imionami”<sup>58</sup>, które wymyślono, by brzmiały egzotycz-

---

<sup>57/</sup> Wersy te znalazły się w wydaniu *quarto*, ale pominięto je w wydaniu *folio*. W kwestii zawikłanej historii tekstu patrz M.J. Warren, *Quarto and Folio „King Lear”, and the interpretation of Albany and Edgar* [Król Lear w formatach *quarto* i *folio* oraz interpretacja Księcia Szkocji i Edgara], w *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature* [Szekspir: Wzór Niezrównanej Natury], red. D. Bevington i J.L. Halio, Newark, Delaware 1978, s. 95-107; S. Urkowitz *Shakespeare’s Revision of „King Lear”* [Szekspirowska rewizja „Króla Leara”], Princeton 1980; oraz G. Taylor, *The war in „King Lear”* [Wojna w „Królu Learze”] (*Shakespeare Survey*, 33 (1980), s. 27-34). Przypuszczalnie, zanim ukazało się wydanie *folio*, sens aluzji do Harsnetta zatarł się i wersy te pominięto.

<sup>58/</sup> S. Harsnett *Declaration...*, s. 46. <http://rcin.org.pl>

nie, i które posiadają ledwie wyczuwalną, lecz niedającą się usunąć aurę nieautentyczności.

W *Arkadii* Sidneya<sup>59</sup>, z której został zaczerpnięty wątek Glouceстера, dobry syn, uniknąwszy śmierci z ręki wprowadzonego w błąd ojca, zostaje żołnierzem w innym kraju i wkrótce zdobywa uznanie. Szekspir kładzie nacisk nie tylko na niebezpieczną w skutkach utratę przez Edgara łask ojcowskich, ale także na odsunięcie go na margines społeczeństwa bez możliwości powrotu do elity<sup>60</sup>. Staje się on wyrzutkiem, opętany biednym Tomkiem. „Moi sąsiedzi”, pisze John Bunyan w latach sześćdziesiątych XVII wieku, „byli zdumieni tym wielkim nawróceniem z potwornej bluźnierczości do czegoś w rodzaju moralnego życia. I doprawdy mieli czym, bowiem to moje nawrócenie było tak wielkie, jak dla Tomka z Bedlam przestoczenie się w zrównoważonego człowieka”<sup>61</sup>. Oczywiście Edgar jedynie udaje Tomka z Bedlam, zatem może powrócić do społeczeństwa, kiedy tylko będzie to dla niego bezpieczne. Argument Harsnetta ma jednak na celu ukazać, że udawane opętanie jest jeszcze bardziej bagatelizowane i rozpaczliwe niż prawdziwe.

Rozpacz Edgara wiąże się z napięciem spowodowanym tym, iż trudno mu „grać tę rolę” (akt 4. scena 1), z napięciem, które już odczuł w obecności szalonego i zdruzgotanego Leara, a które teraz, jak wskazuje powyżej zacytowany fragment, odczuwa jeszcze silniej w obecności swojego oślepionego i równie zdruzgotanego ojca. Walczy z pragnieniem, by przestać grać, czy, jak to ujmuje, z przekonaniem, iż nie może dłużej udawać<sup>62</sup>. Całkowicie niejasne jest, czemu w tym momencie po prostu nie wyjawi swego imienia Gloucesterowi. „A jednak muszę”, to wszystko, co mówi o swym wciąż noszonym przebraniu, kiedy recytuje imiona diabłów i wyrusza ze swym zrozpaczonym ojcem na urwisko w Dover<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> [Od tłumaczy: romans prozą, zawierający także wiersze i sielanki, dedykowany Mary, hrabinie Pembroke, siostrze poety i opublikowany przez nią w 1598 roku. W roku 1907 odnaleziono jego pierwszą wersję, ukończoną przed rokiem 1581, różniącą się znacznie od ostatecznej. Niektórzy krytycy uważają, że autorką tego dzieła jest siostra poety, lub przypisują jej przynajmniej radykalne zmiany dokonane w tekście. *Arkadia* stała się źródłem inspiracji dla wielu późniejszych pisarzy, m.in. Szekspira i Richardsona.]

<sup>60</sup> [Od tłumaczy: w oryginale użyty jest ponownie termin *center* (patrz przypis 12).]

<sup>61</sup> J. Bunyan *Grace Abounding to the Chief of Sinners* [Obfita łaska dla największych grzeszników], red. R. Sharrock, Oxford 1966, s. 15.

<sup>62</sup> [Od tłumaczy: w oryginale jest: *cannot daub it further* (IV.1.51). Czasownik *daub*, oznaczający „pokrywać warstwą farby lub gipsu, mazać” miał w czasach Szekspira również znaczenie metaforyczne; znaczył „udawać”. (*Oxford English Dictionary 2* na CD-ROM, wersja 1.13, Oxford: Oxford University Press, 1994). Greenblatt przytacza słowa Edgara jako przykład ich ówczesnego zastosowania, w sensie „nadszkakiwać komuś pochlebstwami”. Barańczak przetłumaczył tę kwestię jako „Nie mogę się dłużej zgrywać”.]

<sup>63</sup> Późniejsze wyjaśnienie Edgara, że obawiał się, czy jego ojciec jest w stanie wytrzymać wstrząs, jaki wywołałoby ich spotkanie, jest, jak wiele wyjaśnień w *Królu Learze*, zbyt

## Prezentacje

Następny epizod – próba samobójcza Glouceстера – pogłębia zawartą w tej sztuce refleksję nad rzekomymi egzorcyzmami. „To jest *decorum* właściwe Komedii”, pisze Harsnett, „podawać nam puste nazwy rzeczy i mówić nam o ukrytych w ich wnętrzu dziwnych Potworach, tam, gdzie ich nie ma”<sup>64</sup>. Zatem również ów „Cudotwórca”, Ojciec Edmunds, i jego koledzy egzorcyści manipulują swoimi łatwiernymi kpami:

Księża zaiste często, relacjonując przesłuchania swoich pacjentów, opowiadają o przerażających postaciach, podobieństwach i kształtach, których diabły używają, by wydostać się z opętanych ciał [...], a mówią o tym z tak poważnym obliczem, używając tak patetycznych terminów i tak dostosowując gestykulację, że pozostawia to bardzo głęboki ślad w pamięci i wyobraźni ich aktorów.<sup>65</sup>

Dlatego też, dzięki sile teatralnej sugestii, zaniepokojonym osobom poddanym egzorcyzmom, na których księża wypróbowywali swoje zaklęcia, wydawało się, że oni również widzieli jak szatan, przybrawszy groteskową postać, opuszcza ich ciało. Księża zaś kierowali wzrok ku niebu dziękując Błogosławionej Dziewicy. W podobny sposób Edgar przekonuje Glouceстера, że stoi on na szczycie urwiska; następnie, kiedy jego naiwny ojciec próbuje rzucić się przed siebie, Edgar zmienia rolę i udaje, że jest przechodniem, który widział jak szatan opuszcza ciało starca:

Stałem tu w dole i zdawało mi się,  
Że oczy ma jak dwa księżycy w pełni,  
Do tego tysiąc nosów i dwa rogi  
Pokarbowane niby tafla morza  
Zryta przez bryzę. Musiał to być diabeł.  
Miałeś, staruszk, szczęście. Ocalenie  
Zawdzięczasz jasnym bogom, którzy czasem  
Zaszczycą ludzki świat nadludzkim cudem (akt 4. scena 6).

Edgar stara się wywołać u Glouceстера uczucie tak intensywnego zdziwienia i przerażenia, które byłoby w stanie rozwiać jego myśli samobójcze i przywrócić mu wiarę w łaskawość bogów. „Twoje życie jest cudem”, mówi swojemu ojcu<sup>66</sup>. Dla

---

skape i uczynione zbyt późno. Na temat tego charakterystycznego opóźnienia jako elementu przyczyniającego się do wielkości tej sztuki zobacz St. Booth, „*King Lear*”, „*Macbeth*”, *Indefinition, and Tragedy* [„*Król Lear*”, „*Macbeth*”, *nieokreśloność i tragedia*], New Haven 1983.

<sup>64</sup> S. Harsnett *Declaration...*, s. 142.

<sup>65</sup> Tamże, s. 142-143.

<sup>66</sup> Więcej o „sfalszowanych cudach” mających wzbudzić zdziwienie patrz Harsnett *Discovery* [Odkrycie], *Epistle to the reader* [Epistola do czytelnika].

Szekspira, tak jak i dla Harsnetta, to preparowanie cudu jest rezultatem typowo komedianckich manipulacji. Scena w Dover jest odartą ze złudzeń analizą zarówno religijnej, jak i teatralnej ułudy. Edgar, używając iluzji, przekonuje Glouceстера, że stoi on nad urwiskiem, a nie na płaskiej scenie i w ten sposób manipuluje nim, a więc ma na niego taki wpływ, jaki teatr na swoją widownię. Przekonuje ojca, aby nie ufał swoim zmysłom – „Grunt wydaje się równy” – i zaakceptował coś, co jest oczywistą fikcją: „Straszna stromizna”. Jednakże widownia teatralna nigdy całkowicie nie akceptuje takiej fikcji. Bawimy się tymi wierunymi kłamstwami, akceptujemy to, co zmyślone, bo sprawia nam to przyjemność. Jednak nie akceptujemy tej fikcji w taki sam sposób, w jaki akceptujemy codzienną rzeczywistość. Widać to – w zależności od sposobu inscenizacji – gdy nie wierzymy w to, iż Gloucester stoi na urwisku górującym nad plażą w Dover, lub gdy zdajemy sobie sprawę, że to, co uważaliśmy (w konwencji teatralnej reprezentacji) za urwisko, jest w rzeczywistości płaskim gruntem.

Tak więc w trakcie rozważań nad Szekspirowskim ujęciem podobieństwa teatru i egzorcyzmów powracamy do dyskusji na temat tej różnicy w odbiorze, która umożliwiła pojawienie się w *Królu Learze* swobodnych zapożyczeń z Harsnetta. Teatr wywołuje w nas raczej poczucie współuczestnictwa aniżeli wiarę. Opętanie przez diabła jest z całą odpowiedzialnością przedstawione jako teatralna sztuczka używana po to, aby omamić nic nie podejrzewających widzów. Potwory takie, jak czarty o tysiącach nosów są iluzją, za pomocą której najprościej zwieść starych, ślepych i zrozpaczonych. Zło pochodzi nie z tajemniczego, obcego świata demonów, ale z tego świata – świata dworskich i rodzinnych intryg. W *Królu Learze* nie ma duchów, które pojawiają się w *Ryszardzie III*, *Juliuszu Cezarze* czy *Hamlecie*; nie ma tam też wiedźm, które ukazują się w *Makbecie*, ani tajemniczej muzyki towarzyszącej odejściu demonów, która pobrzmiwa w *Antoniuszu i Kleopatrze*.

*Król Lear* jest pełen rytuałów i wierzeń, które straciły moc i zostały pozbawione jakiegokolwiek sensu. Pogańskie bóstwa, co rusz wzywane na pomoc przez bohaterów, milczą<sup>67</sup>. Tylko ludzkie głosy odpowiadają na ludzkie pytania, tylko ludzkie pragnienia poruszają serca, tylko ludzkie cierpienie i nieprawość wywołuje zdziwienie i przerażenie. Pomimo tych wszystkich modłów zanoszonych do bóstw w *Królu Learze* jest całkowicie jasne, że żadne diabły nie istnieją.

Edgar nie jest bardziej opętany niż najzdrowszy z nas i sami widzimy, że nie było żadnego demona u boku Glouceстера. Szaleństwo Leara również nie ma nadprzyrodzonego źródła. Tak jak u Harsnetta, wynika ono z *hysterica passio* – efektu działania żywiołów i ogromnej udręki. Lekarstwo zaś pochodzi nie z ręki egzorcysty, lecz lekarza, który nie zaleca rytuałów religijnych (jak w katolicyzmie) ani postu i modlitwy (jak w purytanizmie), ale spokojny sen:

---

<sup>67/</sup> Słowa, znaki, gesty, które rzekomo mają jakiś związek z światem nadprzyrodzonym, z absolutnym dobrem lub absolutnym złem, są przedstawione jako puste iluzje, którymi manipulują sprytni ludzie, a które akceptują łatwowierni.

## Prezentacje

Naszej natury czułym pielęgniarzem  
Jest wypoczynek, którego mu braknie.  
Trzeba do tego uspokajających  
Ziół, których władza przyniesie mu ulgę  
I przymknie oczy udręk (akt 6. scena 4).<sup>68</sup>

*Król Lear* wydaje się więc w ogólnym zarysie potwierdzać tezy Harsnetta, a także sygnalizować głębsze, niewyrażone zmiany instytucjonalne. Kościół oficjalny, Kościół anglikański, demontuje potężny mechanizm niechcianej i niebezpiecznej, gdyż zagrażającej jego pozycji, charyzmy i przekazuje go aktorom. W zamian aktorzy potwierdzają zarzuty, że mechanizm ten jest teatralny, a więc iluzoryczny. Konstrukcja publicznego teatru elżbietańskiego i jakobińskiego również potwierdza te zarzuty. Dramat Szekspirowski, w przeciwieństwie do dramatu średniowiecznego, który był bardziej zintegrowany ze społecznością, wystawiano w dokładnie wytyczonych miejscach<sup>69</sup>. *Król Lear* w dwójnasób potwierdza więc tezy Harsnetta. W dramacie opętanie Edgara przedstawione jest jako fikcja, z kolei sam dramat jest ograniczony instytucjonalnymi znakami fikcyjności: drewniane ściany przestrzeni teatralnej, opłata za wstęp, znani aktorzy, aplauz, tańce, które następowały po przedstawieniu.

Potwierdzenie przez teatr oficjalnego stanowiska nie jest ani powierzchowne, ani wątpliwe. Mimo tego, chciałbym tutaj zasugerować, że argumenty Harsnetta, w momencie wkroczenia na szekspirowską scenę, zmieniają swój sens. Zmianę tę można ująć w szerszym kontekście: im bliżej Szekspir wydaje się być źródła, z którego korzysta, im wierniej próbuje odtworzyć je na scenie, tym bardziej je przeinacza. Przedyskutujmy dla przykładu jedno z Szekspirowskich zapożyczeń od Harsnetta. Mam tu na myśli rzadko spotykany przymiotnik „spróchniały” [*corky*], czyli suchy, uwiędły, bez życia. Słowo to pojawia się w *Deklaracji* w trakcie ironicznego wyjaśnienia dłaczego, odwrotnie niż stwierdza to reguła kanoniczna zezwalająca poddawać egzorcyzmom tylko stare kobiety, o. Edmunds i jego pomocnicy wykazują szczególną słabość do młodych kobiet, które przywiązują do krzeseł i poddają egzorcyzmom. Harsnett zauważa – pomijając jego wyraźniejsze insynuacje seksualne – że do odegrania teatralnej roli opętanego potrzeba –

pewnych działań, ruchów, grymasów, konwulsji, fikania kozłów oraz gwałtownych ataków furii możliwych do zagrania tylko dzięki elastyczności ścięgien. Żywię obawę, iż trzeba by nie lada sprytu ze strony wszystkich egzorcyzistów świata, aby nauczyć jedną starą, spróchniałą babę więc się w konwulsjach, skakać, wierzcąc lub fikać koziołki.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> To jest w rzeczywistości recepta Jordena na takie cierpienia, jakich doświadcza *Król Lear*. [Od tłumaczy: patrz przypis 32].

<sup>69</sup> [Od tłumaczy: w średniowieczu nie istniała formalna scena odgradzająca aktorów od widowni. W stałym teatrze elżbietańskim relacje między aktorami a widzami straciły bezpośredni charakter.]

<sup>70</sup> S. Harsnett, *Declaration...*, s. 23. <http://rcin.org.pl>

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

Szekspir zwrócił uwagę na słowo „spróchniały” i użył go w odniesieniu do starego Glouceстера. Jednak to, co było ozdobnikiem w typowym dla Harsnetta cierpkim, prześmiewczym stylu, u Szekspira stało się elementem przydającym grozy jednej z trudnych do zniesienia scen – sceny tortur, która rozpoczyna się, gdy księżę Kornwalii rozkazuje słudze wyprowadzić pojmanego Glouceстера i dodaje „zwiążcie mu mocno te spróchniałe szczapy” (akt 3. scena 7). W słowie tym wciąż pobrzmiwa nuta szyderczego humoru, ale tutaj jest to humor oprawcy.

Ten przykład przewartościowania jednego zapożyczonego słowa ukazuje nam, w jaki sposób argumenty Harsnetta funkcjonują w *Królu Learze*: są one wiernie powtórzone, ale w zadziwiająco niespójnej formie. Sceptycyzm przemawia przez Księcia Kornwalii, Gonerylę, a przede wszystkim przez Edmunda, którego „naturalizm” jawi się jako broń młodszego, nieślubnego syna zdecydowanego zająć miejsce swojego starszego brata z prawego łóża i w końcu zniszczyć ojca. By uniknąć koszmarnych prześladowań, Edgarowi – prawowitemu synowi – nie pozostaje nic innego, jak udawanie opętania i egzorcyzmy. Odgrywa on zatem rolę biednego Tomka nie z nikczemnej chęci oszukania kogokolwiek, ale z godnej pochwały chęci przeżycia. Czarty o egzotycznych imionach (Modu, Mabu)<sup>71</sup>, które go opętały oraz cała reszta to bujda, dokładnie tak, jak stwierdził Harsnett. Jednak mistyfikacja ta jest zaledwie lekkim grzechem, a nawet to określenie „grzech lekki” jest tutaj zbyt mocne – są to sprytne zabiegi, które pozwalają przeżyć przyzwoitemu, lecz niesłusznie prześladowanemu człowiekowi. Podobnie nie ma żadnego groteskowego potwora stojącego na szczycie urwiska obok Glouceстера. Nie ma nawet żadnego urwiska. Jest tylko Edgar, który, sam ścigany jak zwierzę, rozpaczliwie próbuje powstrzymać swojego ojca od popełnienia samobójstwa.

To wszystko w osobliwy i niepokojący sposób przywodzi na myśl sytuację jezuitów w Anglii – jeśli spojrzymy na nią z mniej oficjalnej perspektywy. Podobieństwo to niekoniecznie przeistacza się w alegorię przedstawiającą katolicyzm jako prześladowanego starszego, prawowitego brata zmuszonego do obrony, za pomocą iluzji teatralnej, przed swym nieufnym bratem bękartem – protestantyzmem. Jednakże takie radykalne podważenie ortodoksyjnego stanowiska jest możliwe i to nie tylko z chłodnej perspektywy naszych czasów. W 1610 roku, w hrabstwie York, pewna wędrowna trupa aktorska włączyła do swojego repertuaru *Króla Leara* i *Peryklesa* obok *Sztuki o św. Krzysztofie*, której przedstawienie zwróciło uwagę Rady Królewskiej (*Star Chamber*)<sup>72</sup>. Sztuki te były wystawiane w posiadłości małżeństwa dysydentów, sir Johna i lady Julian Yorke. Sąsiad gospodarzy, purytanin sir Posthumus Hoby, zadenuncjował aktorów oraz ich przywódcę i reżysera, sir Richarda Cholomeya, ponieważ nie brali udziału w nabożeństwach anglikańskich<sup>73</sup>. Trudno jest się powstrzymać od konkluzji, że ktoś w hrabstwie York epoki Stuartów

---

<sup>71/</sup> [Od tłumaczy: parafraza imion czartów: Modo i Mahu (akt 4. scena 1).]

<sup>72/</sup> [Od tłumaczy: *Star Chamber* czyli Rada Królewska pełniła funkcje jurysdykcyjną. Cenzurowała również sztuki i mogła zakazać ich wystawiania.]

<sup>73/</sup> Patrz Murphy *Darkness and Devils*..., s. 93-118. [Od tłumaczy: patrz przypis 2.]



## Prezentacje

tów, najwyraźniej uważał, że *Król Lear*, pomimo iż zawiera sceny udawanego opętania, nie tylko nie ma wrogiego stosunku do katolików, lecz wręcz im współczuje<sup>74</sup>. Ta odrobina współczucia, jak nam się wydaje, wystarczy, aby podważyć zamierzony efekt *Deklaracji* Harsnetta – mocniejsze podporządkowanie oficjalnie wyznawanemu, a więc anglikańskiemu, systemowi wartości. Chociaż Szekspir przedstawia opętanie przez demony jako teatralny wybieg, nie sprawia przez to widzom widocznej i zrozumiałej satysfakcji wynikającej z tego, iż nie pozwolili się nabrać, lecz doprowadza ich do jeszcze większej niepewności, utraty oparcia w obliczu zła.

„Niech zatem chirurdzy otworzą ciało Regany” – ryczy Lear, „Niech zbadają czym jej serce obrosło. Czy jakaś naturalna przyczyna wytwarza tak zatwardziałe serca?” (akt 3. scena 6). Wiemy, że nie ma żadnej nadnaturalnej przyczyny. Słowa, którymi w tej sztuce przemawia zło: „Naturo, jesteś moim bóstwem”<sup>75</sup>; „Po co choć jeden?”<sup>76</sup>; „Zwiążcie mu mocno te spróchniałe szczapy” – nie padają z ust osób opętanych. Czy fakt, że to wiemy stanowi jakąś pociechę? Czy przynosi nam ulgę świadomość, że Zło w bohaterach nie pochodzi od jakiejś demonicznej siły, ale zostało uwolnione ze struktur rodziny i państwa przez samego Leara?

Udawane opętanie Edgara, jak na ironię, ma charakter kazania. Szatan zmusza go do wymierzenia sobie samemu kary (co przybiera formę groteskowego masochizmu nędzarza), ale nie do złośliwości wobec innych osób. Przeciwnie – tak, jak opętani z pogardliwej relacji Harsnetta, którzy chwalą mszę i Kościół katolicki, biedny Tomek udziela wszystkim lekcji moralnej: „Strzeż się złego ducha; słuchaj rodziców; dotrzymuj słowa; nie kluj; z cudzą żoną nie figluj; prostego serca w pychę nie przystrajaj. Zimno Tomkowi” (akt 3. scena 4). Czy cokolwiek zmienia fakt, że wygłaszając to krótkie kazanie Edgar jedynie gra swą rolę? Wszystkie próby podejmowane przez bohaterów i mające na celu wyjaśnienie sensu cierpienia poprzez odwołanie się do sił nadprzyrodzonych są daremne. Tak dzieje się w przypadku Glouceстера, którego wiara, że do wszelkiego cierpienia ludzi przyczyniły się „te niedawne zaćmienia słońca i księżycy” (akt 1. scena 2) zostaje bezwzględnie zniszczona przez nikczemnego Edmunda<sup>77</sup>. Niekończące się prośby zanoszone do bóstw przez Króla Leara:

---

<sup>74/</sup> [Od tłumaczy: sceny opętania były utożsamiane z potępianymi egzorcyzmami. Dlatego sam fakt, że takie sceny znajdowały się w sztuce mógł sugerować, iż jest ona krytycznie nastawiona do Kościoła katolickiego.]

<sup>75/</sup> [Od tłumaczy: jest to początek monologu Edmunda, w którym planuje intrygę, by jego brat i spadkobierca tytułu i majątku stracił laski ojca (akt 1. scena 2).]

<sup>76/</sup> [Od tłumaczy: są to słowa Regany, która klóci się z ojcem o liczbę rycerzy w jego orszaku (akt 2. scena 4).]

<sup>77/</sup> [Od tłumaczy: chodzi tutaj o następującą kwestię wypowiedzianą przez Edmunda: „Cudowna jest głupota tego świata! Kiedy nasz los niedomaga – często zresztą skutkiem naszych własnych nadużyć – winimy za niepowodzenia słońce, księżyc i gwiazdy” (akt 1. scena 2).]

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

O bogowie!

Jeśli sprzyjacie starcom, jeśli wasze

Łaskawe rządy cenią posłuszeństwo

Jeśli sami starzy – moja sprawa

Niech będzie waszą Ześlijcie mi znak

Poparcia, weźcie moją stronę ( akt 2. scena 4).

– pozostają bez odpowiedzi. Kilku postaciom dramatu wydaje się, że bura ma nadprzyrodzony charakter. Tak myśli przede wszystkim Lear, który rozpaczliwie próbuje nadać jej jakieś znaczenie (symbol niewdzięczności jego córek, kara za wyrządzone zło, znak dany od bogów zapowiadający sąd ostateczny), ale gromy nie chcą przemówić. Kiedy Księżę Szkocji nazywa Gonerylę „szatanem” i „złym duchem” (akt 4. scena 2) wiadomo, że nie traktuje jej jako istoty nadprzyrodzonej. W sztuce tej nie można dostrzec ingerencji mieszkańców piekieł w sprawy ludzi. Podobnie wiemy, że modlitwa Księcia Szkocji, by na ziemię przybyli „widzialni wysłannicy niebios”, którzy „pohamują te niegodziwości” (akt 4. scena 2) nie zostanie wysłuchana. W *Królu Learze* tak samo, jak według Harsnetta w Kościele katolickim, „I Bóg, i Anioł i diabeł milczą”<sup>78</sup>. Dla Harsnetta ta cisza oznacza uwolnienie się od kłamstw. Nauczyliśmy się bowiem, jak stwierdza ostatnie zdanie rozprawy, „nienawidzić tych godnych pogardy szalbierstw i powróciliśmy do prawdy”<sup>79</sup>. U Szekspira zaś milczenie to doprowadza w ostatnich scenach sztuki do bólu, który nigdy nie znajdzie ukojenia:

Dajcie mi lusterko.

Jeśli jej oddech ślad na szkle zostawi,

Jest jeszcze żywa (akt 5. scena 3).

Wersy te wzbudzają nadzieję, która nieustannie zwodzi widownię. Nadzieję, że Kordelia nie umrze, że sztuka w odpowiedni sposób usprawiedliwi okrutne cierpienia Leara, że jesteśmy w połowie sztuki, którą Włosi nazywają *tragedia di fin lieto*, w której nikczemnicy zostaną surowo ukarani, a prawi bohaterowie w cudowny sposób ocaleni<sup>80</sup>. W rzeczywistości Szekspir odwołuje się do konwencji tego gatunku tylko po to, by z całym okrucieństwem stwierdzić, że Kordelia jest „martwa jak ziemia” (akt 5, scena 3).

Kiedy Lear po raz pierwszy próbuje dostrzec u Kordelii oznaki życia, Kent zapytuje „Czy to obiecany koniec świata?” Edgar odpowiada pytaniem na pytanie: „Lub obraz owej przeraźliwej chwili?”<sup>81</sup>, a Księżę Szkocji dodaje „Niech świat się

---

<sup>78/</sup> S. Harsnett *Declaration...*, s. 169.

<sup>79/</sup> Tamże, s. 171.

<sup>80/</sup> Nie dając wiary naszym zmysłom a dając się zwieść iluzji, oddajemy hołd teatrowi. Tekst Harsnetta został tak wykorzystany, aby ten fakt uwypuklić.

<sup>81/</sup> [Od tłumaczy: w oryginale kwestie te brzmią: *Is this the promised end?* i *Or image of that horror?* Tłumaczenie Barańczaka „Czy to koniec świata?” i „Lub jego wstępny szkiełko równie straszliwy?” niedokładnie oddaje sens oryginału.]

## Prezentacje

wali, niech wszystko się skończy” (akt 5. scena 3). Samo w sobie pytanie Kenta ma zadziwiająco literackie znaczenie; można je potraktować jako komentarz do zakończenia sztuki. Kent albo dziwi się, albo pośrednio sprzeciwia takiemu obrotowi spraw. Słowa Edgara oznaczają, że i dla niego ów „koniec” jest końcem świata, Sądem Ostatecznym tutaj odebrany nie jako „obietnica” – kara dla grzesznych a nagroda dla cnotliwych, ale jedynie jako coś strasznego napawającego grozą. Podobnie do Kenta i Edgar nie jest pewien tego, co widzi, a jego pytanie sugeruje, że jest świadkiem nie końca świata, ale jego prawdopodobnego „obrazu”. Z kolei Książę Szkocji swoim enigmatycznym „Niech świat się wali, niech wszystko się kończy” pozbawia znaczenia nawet ów obraz. Środki teatralne, które mogłyby z tej chwili uczynić „falszywy cud” zostały zaniechane. Nie będzie żadnego szalbierstwa, żadnego komedianckiego ujawnienia się sił nadprzyrodzonych. W kolejnych wersach Lear powtórnie chwyta się złudnej nadziei:

To piórko drgnęło; a więc ona żyje!  
Jeśli to prawda, ten cud mi odkupi  
Wszystkie cierpienia (akt 5. scena 3).

Wcześniej anonimowy szlachcic, głęboko poruszony widokiem oszalonego króla, zauważa:

Masz jedną córkę, która świat oczyszcza  
Z klątwy, ściągniętej przez zbrodnie dwu innych (akt 4. scena 6).

Teraz ta wizja uniwersalnego odkupienia dzięki Kordelii na chwilę powraca w słowach Leara, a jej wymowę potęguje fakt, że król wszystko od tego uzależnił. Co oznaczałoby „odkupić” cierpienia Leara? Wydrzeć je z chaosu i nadać im sens, którego teraz nie mają? Obdarzyć króla podarunkiem tak wielkim, że zrekompensowałby całe cierpienie, którego doświadczył w ciągu swego całego długiego życia? Zinterpretować jego ból jako cenę, którą trzeba zapłacić za wieczne szczęście? W teatrze taka interpretacja zostałaby odzwierciedlona poprzez widowiskowy zwrot akcji – zaskakującą demaskację, nagłą odmianę losu, zmartwychwstanie, a to dramatyczne odkupienie, bez względu na to, jak mocno poddane wpływom świeckim, niewątpliwie przypominałoby finał tak bogobojnie przez chrześcijan od wieków oczekiwany. W rzeczywistości taki finał był stale odgrywany w średnio-wiecznych misteriach wielkanocnych, które dawały widzom naoczny dowód na to, że Chrystus zmartwychwstał<sup>82</sup>. Chociaż sztuka Szekspira rozgrywa się w czasach przed narodzeniem Chrystusa, Lear błaga o taki właśnie dowód „To piórko drgnęło; a więc ona żyje!” – mogłoby się wydawać, że słowa te wyraźnie nawiązują do tamtej teatralnej i religijnej tradycji. Ale dzieje się tak jedynie po to, byśmy sobie uświadomili, za C.L. Barberem, że słowa te mają wymiar „post-chrześcijań-

<sup>82/</sup> O.B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages; Essays in the Origin and Early History of Modern Drama [Rytuał i dramaty chrześcijańskie w średniowieczu: Eseje o początkach i wczesnej historii współczesnego dramatu]*, Baltimore 1965, głównie s. 220-252.

ski”<sup>83</sup>. *Jeśli to prawda* – cierpienia Leara nie zostają odkupione, nic nie może przemienić ich w radość. Mimo wszystko beznadziejna wiara w takie odkupienie trwa nadal, choć pozbawiona instytucjonalnego i doktrynalnego znaczenia, pusta i próżna, niemożliwa nawet do przedstawienia w teatrze lecz, jak marzenie o egzorcyzmach, niezniszczalna.

Zakończenie *Króla Leara* uzmysławia nam, że marzenie o odkupieniu jest nie-realne, równocześnie jednak ta sama sztuka wzmaga nasze pragnienie odkupienia. Oznacza to, że Szekspir nie ogranicza się jedynie do wykorzystywania istniejącego dziedzictwa kulturowego. Jest raczej tak, że w chwili gdy instytucje świeckie i religijne odstępują (każda z innych powodów) od tych rytuałów, które same kiedyś wykształciły, wkracza w to miejsce teatr Szekspirowski i owe rytuały przejmuje. Na scenie rytuał jest rzeczywiście przedstawiony tak, jak to powyżej przedyskutowaliśmy, ale Szekspir potrzebę egzorcyzmów zintensyfikował jako przeżycie teatralne, a w jego sztuce pozbawienie tych praktyk wymiaru mistycznego służy innemu celowi, niż w rozprawie Harsnetta.

Polemika Harsnetta jest skierowana przeciwko kłamliwym przedstawicielom Kościoła katolickiego, a udziela poparcia prawdziwemu, usankcjonowanemu Kościołowi anglikańskiemu. Pisze on jako przedstawiciel owego prawdziwego Kościoła, a zezwolenie organów świeckich na wydrukowanie wyznań, które są dołączone do niniejszego tekstu, tylko potwierdza jego przynależność do tego Kościoła. Połączony religijno-swiecki aparat pracuje nad wykryciem wszelkich szalbierstw i ujawnieniem tej ukrytej rzeczywistości, która, jak twierdzi Harsnett, jest teatrem. Sztuka Szekspira powtarza owo odkrycie jak należy: kiedy Lear myśli, że znalazł w biednym Tomku „rzecz samą w sobie”, „człowieka niezepsutego”, w istocie odnalazł człowieka grającego rolę teatralną. Jeśli jednak jedyną różnicą między prawdziwą i fałszywą religią jest fakt, iż fałszywa religia jest naznaczona obecnością teatru, to co się stanie, kiedy ta różnica zostanie przedstawiona w teatrze?

W konsekwencji, to oficjalne stanowisko zostaje pozbawione swojego znaczenia, chociaż jest nadal lojalnie deklarowane jako obowiązujące. To „pozbawienie” wykazuje oczywiste podobieństwo do brechtowskiego „efektu wyobcowania”, a nawet jeszcze większe do idei „wewnętrznego zdystansowania” stworzonej przez Althusera i Machereya. Moim zdaniem terminologią, która pozwoliłaby na najpełniejszy opis tej wyczuwalnej różnicy między dziełami Szekspira a ideologią religijną w nich wykorzystaną, można odnaleźć w systemie teologicznym, którego zwolennikiem był Harsnett. Hooker pyta: jaki jest status Prawa po przyjsciu Chrystusa? Jest oczywiste, że Zbawiciel doprowadził do „zniesienia Prawa Mojżeszowego”. Jednak czy fakt, że Prawo zostało odwołane, oznacza, iż „używanie takich słów, jak Ołtarz, Kapłan, czy Ofiara było zakazane”? Otóż nie, odpowiada Hooker. Nawet po zniesieniu Prawa

---

<sup>83</sup> C.L. Barber *The family in Shakespeare's development: tragedy and sacredness* [Rodzina w ujęciu Szekspira: tragedia i sacrum], w: *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays* [Przedstawiając Szekspira: Nowa Psychoanaliza], red. M.M. Schwartz i C. Kahn, Baltimore 1980, s. 196.

## Prezentacje

używane uprzednio nazwy wciąż istnieją, a jedyna różnica polega na tym, że przedtem miały one znaczenie dosłowne, natomiast obecnie używa się ich w sensie metaforycznym; wywołują one w nas tak wiele wspomnień, że zaprawdę wciąż mają dla nas to samo znaczenie, jakie miały, gdy rozumiano je dosłownie.<sup>84</sup>

Zarówno same egzorcyzmy, jak i ataki, jakie kieruje na nie Harsnett, ulegają procesowi utraty znaczenia i przekształconego powtórzenia w *Królu Learze*. Pierwotnie używane były one w sensie dosłownym, natomiast teraz w metaforycznym. Wywołują w nas tak wiele wspomnień, że zaprawdę, poprzez drastyczny odwrót od spraw świętych ku świeckim, jaki ma miejsce w teatrze, wciąż mają dla nas to samo znaczenie, jakie miały, gdy rozumiano je dosłownie.

Opełnienie Edgara jest przedstawieniem teatralnym, przebiegającym ściśle według zasad nakreślonych przez Harsnetta, tyle że u Szekspira nie ma żadnej instytucji zbawczej oczyszczonej z elementów teatralności, przeciw której przedstawienie to mogłoby się zwrócić, ani też żadnej szatańskiej instytucji, której mogłoby służyć. Wprost przeciwnie, farsa Edgara jest reakcją na niczym nieograniczone, zaraźliwe zło – zło straszliwsze niż wszystko, co dopuszcza Harsnett. W rozumieniu Harsnetta, źli ludzie to osoby zdegenerowane, w służbie zdegenerowanego Kościoła. W *Królu Learze* nie ma ani osób ani instytucji zdolnych ucieleśniać wyzwolone i aktywnie działające zło; potęga zła w sztuce przerasta jakiegokolwiek miejsce bądź postać. Tragedia Szekspira rekonstruuje w formie teatru ową demoniczną siłę, z której Harsnett usunął wymiar mistyczny. Zwodnicze i komicznie postępowanie Edgara jest reakcją na działanie tej szatańskiej mocy: rytuały, nawet gdy pozbawione swojego prawdziwego znaczenia, są lepsze niż ich całkowity brak.

Szekspir nie doradza zatem, abyśmy, kierując się mrzonkami o terapii, uznali szalbierską instytucję za prawdziwą – jest to argument Wielkiego Inkwizytora. Szekspir pisze dla większej chwały i korzyści teatru – zwodniczej instytucji, która nigdy jednak nie próbuje udawać, że taka nie jest; instytucji, która ukazuje czym naprawdę nie jest, która wyraża pustkę, która przemienia dosłowność w metaforę, która przeczy wszystkiemu co sama reprezentuje. W ten sposób teatr tworzy wokół siebie pustą przestrzeń, w której może przetrwać. Siła *Króla Leara* ma sprawić, byśmy pokochali teatr, poszukiwali sposobów dla wypełnienia jego misji, służyli jego interesom, przyznali mu należne miejsce, zagwarantowali nieśmiertelność, pozwalając mu odradzać się poprzez pokolenia. Teatr szekspirowski przeżył instytucje, którym składał hołd i trwa nadal składając hołd innym, rywalizującym ze sobą instytucjom, na przemian reprezentując je i pozbawiając znaczenia. Ta złożona i jednocześnie ograniczona niezależność od wszelkich instytucji, ta marginalna

---

<sup>84/</sup> Hooker *Laws of Ecclesiastical Polity* [*Prawa strategii kościelnych*], IV.xi.10. Prawda, która jest triumfem znaczenia metaforycznego nad dosłownym, daje Kościołowi możliwość użycia pewnych nazw i obrzędów, mimo iż zostały one zniesione. Większy fragment dzieła Hookera znajduje się w aneksie. Dziękuję Johnowi Coolidge'owi za zwrócenie mi uwagi na dzieło Hookera.

## Greenblatt Szekspir i Egzorcyci

i niepełna autonomia, nie wynika z nieodłącznej dla teatru formalnej autorefleksji, lecz z ideologicznej matrycy, według której teatr szekspirowski tworzył się i odtwarzał.

Istnieją oczywiście także inne strategie instytucjonalne wykraczające poza umiłowanie teatru. Wydaje się, iż to nie Szekspir, lecz Ben Jonson przewidywał, że teatr może stracić sens istnienia, jeśli główny nacisk położony zostanie na lekturę dzieł dramatycznych. Zgodnie z tezą rozslawioną przez Charlesa Lamba i Coleridge'a, a powtórzoną przez Bradley'a, aby przyswoić w pełni dramat należy całkiem odrzucić jego aspekt sceniczny. Ich zdaniem to nie widzowi w teatrze, a temu, kto, tak jak Keats, poświęca swój czas, aby ponownie przeczytać *Króla Leara*, wyobrażenia Szekspira najpełniej dają odczuć swoją wysublimowaną siłę. Niegdyś uznawano, że takie instytucje jak Służba Jego Królewskiej Mości powołują do życia teksty dzieł dramatycznych. Obecnie wydaje się, że to same teksty sztuk, jak na przykład *Król Lear*, kreują instytucje. Komercyjne uwarunkowania teatru ustępują miejsca filozoficznej nieuchronności słowa pisanego.

Dlaczego nasza kultura zaakceptowała w *Królu Learze* przytłaczający pokaz udawanego cierpienia i szalibierczych egzorcyzmów? Ponieważ wykorzystywane w procesach sądowych tortury czy też ceremonie wypędzania zła były od wieków związane z demonstrowaniem społeczeństwu ośrodków władzy. Ponieważ nie wierzymy już w magiczne rytuały, podczas których niegdyś zmuszano diabły, by przemówiły, a następnie wypędzono je z ciał opętanych. Ponieważ dramat ten przywraca i wzmacnia w nas potrzebę tych rytuałów, nawet jeśli im niedowierzamy, oraz odgrywa je ku naszej nieustającej ucieście, starannie podkreślając ich fałszywość. Ponieważ, za naszym pełnym przyzwoleniem, Trupa Szekspira, jak i dziesiątki późniejszych trup teatralnych, dostatecznie zaspokajają nasze pragnienie uczestniczenia w widowiskowych oszustwach.

I może także, ponieważ osoby takie jak Harsnett pragnęły uwolnić nas z opresji fałszywej wiary tylko po to, by mocniej związać nas z oficjalnym Kościołem państwowym [anglikańskim]. Takie „rozwiązanie” problemu – połączone z przemianowaniem papieża na szatana – jest nie do przyjęcia. Dlatego też przyjmujemy rozwiązanie alternatywne, które wydaje się być zgodne ze stanowiskiem oficjalnym. W ten sposób przyjmujemy też oficjalny, centralistyczny system wartości. Takie podejście jednak ma również skutek odwrotny – mimo zgodności ze stanowiskiem oficjalnym, prowadzi do zachwiania porządku w całym jego systemie wartości<sup>85</sup>. Teatr szekspirowski, reprezentując centrum jednocześnie pozbawia je wartości. W swym okrucieństwie (Edmund, Goneryla, Regana, Książę Kornwalii, Gloucester, Kordelia, Lear: wszyscy martwi jak ziemia<sup>86</sup>) teatr ten paradoksalnie

---

<sup>85/</sup> R. Barthes *Mythologies* [Mitologie], przeł. A. Lavers, New York 1972, s. 135. [Od tłumaczy: tłumaczenie polskie: A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 95-97.]

<sup>86/</sup> [Od tłumaczy: jest to parafraza słów Leara, które wypowiada dźwigając ciało Kordelii. „Martwa jak ziemia!” (akt 5. scena 3). W oryginale brzmi to następująco: *She's dead as earth.*]

## Prezentacje

wywołuje w nas poczucie pełni, której możemy zasmakować wyłącznie po jej bezpowrotnej utracie:

My młodzi nigdy tak wiele nie ujrzymy  
Ani tak długo żyć nie będziemy<sup>87</sup>

### ANEKS – Hooker, *Prawa strategii kościelnych* [*Laws of Ecclesiastical Polity*]

„Ci, którzy szanują Prawo<sup>88</sup> niczym obraz mądrości samego Boga, mają jednakowoż wiedzieć, iż ono samo znalazło swój kres w Chrystusie. Ale cóż z tego? Czy Prawo zostało zniesione wraz ze śmiercią Chrystusa, tak że po Jego Wniebowstąpieniu stan kapłański został potępiony, a samo słowo [kapłan] kojarzące się już z grzeszną posługą, zaczęło wzbudzać nienawiść? Nie, bowiem dopóki Świątynia trwała w swej chwale i czas jej ostatecznego spustoszenia się nie wypełnił, sami Żydzi nawróceni na chrześcijaństwo dalej składali ofiary i przestrzegali zasad swojej liturgii. Zatem to Prawo, które nasz Zbawiciel miał znieść, nie zostało tak *szybko*, jak się niektórym zdaje, uznane za sprzeczne z Prawem Bożym<sup>89</sup> i niegodne przestrzegania. Ani nie stało się później tak dalece *nielegalne*, by używanie takich słów, jak Ołtarz, Kapłan, czy Ofiara było zakazane. Wiadomo, że teraz Bogu nie jest miłe składanie ofiar i to zarówno pogańskich, jak i żydowskich. Ma nam to dać pewność, że działanie takie ma dzisiaj charakter bezbożny. Zatem jeśli nie ma innego nakazu ważniejszego od aktu unieważnienia prawa możeszowego, to pozostawienie samych nazw, mam nadzieję, grzechem nie jest. W ten właśnie sposób zachowamy stosowne proporcje między tym, co już zostało zniesione przez naszego Zbawcę, a tym, co niegdyś przez Niego było ustanowione. Tak też we wszystkich pismach Ojców Kościoła dostrzec można, że używane uprzednio nazwy wciąż istnieją, a jedyna różnica polega na tym, że przedtem miały one znaczenie dosłowne, natomiast obecnie używa się ich w sensie metaforycznym; słowa te wywołują w nas tak wiele wspomnień, że zaprawdę wciąż mają dla nas to samo znaczenie, jakie miały, gdy rozumiano je dosłownie. A ponieważ nikt nie może pozbawić Kościoła swobody korzystania z nazw używanych zwyczajowo w prawie, tak też nie obowiązuje zakaz korzystania z tego, co Prawo głosiło; chociaż nie nakazuje nam już ono żadnego szczególnego obrządku – tak, jak czyniło to w wielu wypadkach wo-

---

87/ [Od tłumaczy: tłumaczenie własne, wierniejsze oryginałowi. Przekład Barańczaka brzmi: „Nikt z nas nie będzie w drodze ku mogile / Ani żyć tyle, ani cierpieć tyle”. W oryginale jest: *we that are young Shall never see so much / nor live so long*. Są to dwa ostatnie wersy *Króla Leara*, a wypowiada je Edgar (akt 5. scena 3).

88/ [Od tłumaczy: prawo oznacza w tym kontekście żydowskie prawo ceremonialne, a nie prawo moralne – Dekalog. Żydowskie prawo ceremonialne regulowało takie dziedziny życia, jak kalendarz liturgiczny, system składania ofiar czy rola kapłana w codziennej i rocznej liturgii.]

89/ [Od tłumaczy: w tym wypadku chodzi o Dekalog.]

## **Greenblatt** Szekspir i Egzorcyci

bec Żydów – natomiast najważniejszych obrzędów, które ono im nakazywało, Ewangelia nam wręcz zabrania wypełniać” (IV, xi, 10).

Przełożyli: Katarzyna Kwapisz, Łukasz Romanowski,  
Agnieszka Szwach, Anna Wilson.

Przekład przejrzała Krystyna Kujwińska-Courtney.