

ci, wzruszył swym śpiewem i grą Hadesa, który pozwolił mu zabrać ze sobą Eurydykę z powrotem do świata żyjących, jak wiemy, pod warunkiem że nie odwróci się i nie spojrzy za siebie.

W operze Monteverdiego kulminacyjnym momentem jest właśnie to zaklinalenie świata podziemnego i „czarowanie” go muzyką. Orfeusz używa całej swej mocy w słynnej, wirtuozowskiej arii *Possente spirto* z koncertującymi kolejno: skrzypcami, cynkiem i harfą. Orfeusz, jako kapłan sztuki, staje się tutaj pośrednikiem pomiędzy tym, co światowe i pozaświatowe.

Jako syn Apollina Orfeusz jest przedstawicielem nurtu apollińskiego w sztuce. Stara opozycja pomiędzy tym, co apollińskie i dionizyjskie, w micie została przedstawiona za pośrednictwem strasznego końca, jaki go spotkał – rozszarpany przez bachantki. Jak wiadomo, muzyka harmonijna, apollińska, dążąca do obrazowania boskiej harmonii, była wykonywana w starożytnej Grecji na instrumentach strunowych (kithara, lira), zaś nowa muzyka, która przyszła wraz z kultem Dionizosa – na instrumentach dętych (flet, aulos), ta ostatnia była szczególnie używana do wywoływania podniet, była dzika i drażniąca zmysły. W innym micie zawody Apollina z Marsjaszem to symboliczne przedstawienie zapasów pomiędzy tymi dwoma rodzajami muzyki. Obydwa mity: o Orfeuszu i o Marsjaszu, komplementarnie pokazują pewną odwieczną prawidłowość w dziedzinie sztuki, te dwa rodzaje muzyki nie mogą pozostawać ze sobą w zgodzie. Dzieje się tak nieustannie

w historii człowieka, bo muzyka jest także polem walki o ludzką duszę.

Jednak ten wydzźwięk mitu o Orfeuszu został w operze Monteverdiego zagubiony przez zmianę zakończenia. Monteverdi zmienił w tym miejscu libretto Striggią i zakończył swe dzieło sceną, w której sam Apollo zstępuje na ziemię i zabiera swego syna na firmament niebieski. Ostateczny zatem wydzźwięk opery Monteverdiego to apoteoza sztuki. ■

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

Grzech Desdemony. Lekceważenie zła w *Otelli* Szekspira

„Bądźcie roztropni jak węże,
a niewinni jak gołębie” (Mt 10, 16).

W *Otelli* Szekspira zło tkwiące w Jagonie rządzi każdą sceną. Jago jest chorążym Otella, którego darzy nieuzasadnioną nienawiścią. Dramat przedstawia historię jego intryg przeciwko dowódcy. Działa przez poruszanie najniższych instynktów: pożądliwości, pijaństwa, próżności, zaraża swoje ofiary wizją rzeczywistości rządzonej przez niskie, zwierzęce namiętności. Doprowadza Otella do zamordowania własnej żony, Desdemony, i do samobójstwa. Nie sposób nie zauważyć demoniczności Jagona. A jednak wielu znanych interpretatorów Szekspira lekceważy tę jego cechę, zbyt widoczną, by się przy niej zatrzymywać. René Girard twierdził nawet, że sztuka posiada dwie

fabuły: pierwsza – dla niewybrednego widza – o złym Jagonie winnym całej tragedii, druga – dla wyrafinowanych widzów z galerii – o pewnych specyficznych mechanizmach w ludzkiej duszy, którym sam Girard poświęcił całe swoje badawcze wysiłki¹. Francuski antropolog, podobnie jak wielu innych autorów, padł jednak ofiarą własnej podejrzliwości, którą sam Szekspir doskonale przewidział.

Dowodem na diaboliczność Jagona jest jego deklaracja z samego początku sztuki: „nie jestem, czym jestem”². Stanowi ona odwrócenie Bożego „JESTEM, KTÓRY JESTEM”, które Mojżesz usłyszał przy krzewie gorejącym (Wj 3, 14). W całości autoprezentacja Jagona brzmi:

Więc jeśli moje uczynki ujawnią
To, co się dzieje w głębi, i ukazą
Kształt serca mego, a ja je położę
Na własnej dłoni, aby gołębie
Mogły je dziobać: nie jestem,
czym jestem.

Dla ludzi wokół Jago nigdy nie jest tym, kim jest. Nie można go rozpoznać, kiedy uczynki pozostają w głębi jego serca – Jago jest bowiem mistrzem kłamstwa i przy każdym bohaterze sztuki nakłada inną maskę. Ale przestaje być sobą także wtedy, kiedy się go rozpozna. Szekspir napisał dramat między innymi o tym, jak poszcze-

gólni bohaterowie nie chcą lub nie potrafią go rozpoznać. Chciałbym wykazać, że wielu czytelników i interpretatorów sztuki upodabnia się pod tym względem do jej bohaterów.

1. René Girard

We wstępie do książki *Szekspir. Teatr zazdrości*, w której znajduje się esej o *Otelu*, Girard stwierdza o Szekspirze: „stworzony przezeń świat jest posłuszny tym samym mimetycznym regułom, które ja do niego odniosłem”³. Chodzi o teorię kultury autorstwa Girarda, według której społeczeństwa pogrążają się w kryzysie spowodowanym mimetycznym pożądaniem: ludzie, naśladując nawzajem swoje pragnienia, wzniecają konflikt o wspólny obiekt pożądania. Następnie, w pełni konfliktu, naśladując wzajemnie odwet, skupiają się wokół jednej ofiary, zwanej przez Girarda kozłem ofiarnym. Obarczają ją odpowiedzialnością za konflikt i mordują. Ofiara, dotąd oskarżana, integruje swoją śmiercią zabójców. Staje się tym samym odpowiedzialna za pomyślane zakończenie kryzysu i zostaje uznana za bóstwo⁴. W ten sposób powstają mity, które są opowieścią o tym procesie, ale skonstruowaną tak, by ukryć mechanizm kozła ofiarnego.

Szekspir miał bardzo szybko odkryć te reguły, szczególnie rolę naśladowania cudzych pragnień. W jego dramatach Girard

¹ R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996, s. 9 i 363.

² W. Szekspir, *Otello*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 2001, s. 9 (akt I, scena I).

³ Tamże, s. 8.

⁴ Wyjaśnienie za posłowiem B. Mikołajewskiej, w: R. Girard, dz. cyt., s. 448-451.

dostrzegł pracę nad ukazaniem roli mimetycznego pragnienia w społeczeństwie. Z drugiej strony – twierdzi Girard – Szekspir doskonale rozumiał, że tylko sprawne ukrycie mechanizmu kozła ofiarnego w swoich sztukach pozwoli im odnieść szeroki sukces. W eseju poświęconym *Otellowi* Girard obchodzi się więc ze sztuką bardzo brutalnie. Chciałby dokonać na niej operacji polegającej na wycięciu postaci pojawiającej się w niemal każdej scenie, która jest motorem większości działań podjętych przez bohaterów – Jagona. Obarczenie go odpowiedzialnością za tragedię bohaterów to według Girarda tylko sprytny chwyt sprawnego dramaturga, pozwalający zwykłym zjadaczom chleba, którzy zapłacili za bilety, identyfikować się z wydarzeniami na scenie. Wytrobiony widz powinien dostrzec, że Jago jest jedynie ofiarniczym substytutem głównych bohaterów, Otella i Desdemony. Naprawdę to oni sami pragnęli swojej śmierci i sami się do niej doprowadzili.

Jago nie jest więc w *Otelli* potrzebny. Łotr jest tylko „mimetycznym sobowtorem” Otella⁵. Szekspir ma to według Girarda ujawnić w decydującej dla dramatu trzeciej scenie aktu trzeciego, kończącej się przysięgą Otella, że zemści się na żonie. Zanim do tego doszło, Jago musiał przekonać Otella, że do jego łóżka wkradł się Cassio – jego zaufany podwładny. Otello przekonany jest o uczciwości Cassia, Jago podaje to w wątpliwość:

Jago:
Doprawdy?
Otello:
Doprawdy? Doprawdy. Czy coś w tym dostrzegasz? Czy nie jest uczciwy?
Jago:
Uczciwy, panie mój?
Otello:
Uczciwy? Tak, uczciwy.
Jago:
Tak, panie mój, o ile wiem.
Otello:
A co myślisz?
Jago:
Myślę, mój panie?
Otello:
Myślę, mój panie? Jest mym echem (...) ⁶.

Zdawkowe odwołanie się do teorii kozła ofiarnego i powyższy krótki cytat wystarczają Girardowi, żeby pozbyć się Jagona. Według Girarda Otello z Desdemoną zatrauwają się nawzajem sami, bez niczyjej pomocy. Zazdrość Otella ma tkwić w jego wewnętrznej słabości, która kazała mu w zdobywaniu serca Desdemony uciec się do pomocy pośrednika. A gońcem między Otellem i Desdemoną był – jak dowiadujemy się z tej samej decydującej sceny, w której Otello przemienia się ze szlachetnego wojownika w bestię – sam Cassio⁷.

⁶ W. Szekspir, dz. cyt., s. 78 (III, 3).

⁷ Jago:

Czy Michał Cassio, gdy się zalecałeś
Do naszej pani, wiedział o miłości

⁵ Tamże, s. 364.

Według Girarda pośrednik to ten, czyje pragnienia naśladujemy. „Cassio jest wszystkim tym, czym Otello nie jest; białym, młodym, przystojnym, eleganckim i co najważniejsze, weneckim arystokratą (...)”⁸. Miał to, czego Otello pragnął. Cassio zaś pragnął Desdemony⁹. Otello naśladuje jego pragnienie, ponieważ chce być jak Cassio. Otello wybrał więc na pośrednika w zalotach osobę, którą naśladował w pragnieniach. Będąc pośrednikiem w obu tych znaczeniach, łatwo może stać się powodem zazdrości, ponieważ pragnie tego samego i jest w kontakcie z przedmiotem pragnienia.

Waszej?

Otello:

Od pierwszej chwili. – Czemu o to pytasz?

Jago:

Chcę tylko myśli me uporządkować,

A to nic złego.

Otello:

Jakie myśli, Jago?

Jago:

Nie przypuszczałem, że ją poznał wcześniej.

Otello:

O tak, był często gońcem między nami.

Tamże, s. 77-78 (III, 3).

⁸ R. Girard, dz. cyt., s. 362.

⁹ Tak przynajmniej twierdzi Jago – W. Szekspir, dz. cyt., s. 51 (II, 1). Girard przyjął tę interpretację zachowania Cassia. Nie wyraża jej bezpośrednio w tekście, ale słowa „pośrednik” i „stręczyciel” mają w książce Szekspira: *Teatr zazdrości* takie znaczenie – określają człowieka, którego pragnienia przyjął ten, komu pośrednik pośredniczy (a stręczyciel stręczy). Patrz: R. Girard, dz. cyt., s. 34 i 197.

Będąc zaś „wszystkim tym, czym Otello nie jest”, staje się potężnym rywalem i nie potrzeba wiele, by obudzić w Otelu morderczą zazdrość.

Desdemona z kolei za pośrednika swojego pragnienia ma ojca, Brabantia. To on pierwszy wysłuchuje krwawych historii Otella o jego dawniejszych przygodach. Te historie, zasłyszane również przez Desdemonę, stały się źródłem jej miłości do Otella¹⁰. W małżeństwie z Otellem ma oczekiwać podświadomie takich samych „spektakli przemocy”. Dlatego nie próbuje się ratować, gdy dostrzega zagrożenie ze strony Otella i „przygotowuje się na śmierć jak na noc miłosną”¹¹.

Tu niestety kończy się argumentacja Girarda, pozostaje już tylko konkluzja: „końcowa tragedia nie tylko nie jest nieporozumieniem, ale jest wręcz ostatecznym porozumieniem pomiędzy Otellem i Desdemoną”. Dlaczego? Girard sam przyznaje, że „prawda ta jest tylko częściowo widoczna w *Otelu*”, i przystępuje do interpretacji innych sztuk¹². Ostatecznie pozostaje jedynie powtórzyć za tłumaczem książki i autorką posłowania, Barbarą Mikołajewską, która na temat tego eseju decyduje się napisać jedynie: „w pracy Girarda istnieje wiele niejasnych punktów”¹³.

Interpretacja Girarda w poszukiwaniu paradoksów gubi treść sztuki, co więcej –

¹⁰ W. Szekspir, dz. cyt., s. 27 (I, 3).

¹¹ R. Girard, dz. cyt., s. 366-367.

¹² Tamże, s. 367.

¹³ Tamże, s. 450.

gubi nawet teorię samego Girarda. Choć subtelne przyczyny pragnień Otella i Desdemony odkryte przez Girarda wydają się prawdziwe, to nie udaje się znaleźć dostatecznych przyczyn tragedii: bądź co bądź nie każdy zazdrosny mąż zabija swoją żonę, a nawet Girard nie znajduje w działaniach Desdemony żadnych źródeł mordu – widzi w niej tylko zgodę na śmierć. Usunięcie Jagona ze sztuki na rzecz wyłącznie efektów mimetycznego pragnienia kończy się fiaskiem. Sam Jago nie ma zresztą żadnych cech, jakimi w teorii Girarda charakteryzują się kozły ofiarne, poza tą jedną, że jest obarczony przez Szekspira odpowiedzialnością za tragedię¹⁴.

Girard próbuje tę odpowiedzialność zatrzeć. Píše co prawda, że Otello i Jago są dla siebie nawzajem lustrzanym odbiciem, ale próbuje stworzyć wrażenie, że Otello jest rzeczywistą postacią, a Jago jedynie jego obrazem, który uwydatnia to, co Otello stara się ukryć. Gdy przywołuje cytat, w którym Jago naśladuje Otella, ignoruje fakt, że w rzeczywistości jest dokładnie odwrotnie. W przytoczonym wyżej dialogu to Otello podjął myśl podsunietą przez Jagona i także Otello jako pierwszy powtórzył dokładnie słowa Jagona, niczym echo. Dopiero potem Jago zaczyna powtarzać po Otellu, starając się stworzyć wrażenie, jakby to on podążał za myślami zazdrosnego małżonka.

¹⁴ Są to np. skaza na ciele, wyjątkowość, śmierć lub wygnanie, sakralizacja. Cechy te ma za to Otello.

2. Allan Bloom

Tezę, że „Jago jest jedynie lustrzanym odbiciem czy też kimś, kto pozwala ujawnić się temu, czego pozornie nie widać”¹⁵, stawia również Allan Bloom, autor bestselleru *Umysł zamknięty* oraz licznych komentarzy do Szekspira¹⁶. Skoro jednocześnie twierdzi, że „nie ma wątpliwości, że Jago jest diabłem”, to pewne jest, że nie będzie to diabeł, jakiego znamy z Biblii, a który daleki jest od bycia zaledwie odbiciem człowieka w krzywym zwierciadle. Według Blooma Jago jest diabłem wobec jakiegoś niedoskonałego boga, a „jeśli sam Bóg jest niedoskonały, negatywność diabła może stać się źródłem wyzwolenia, pomocą w odkryciu prawdy”¹⁷.

Niedoskonałym bogiem jest Otello. Bloom doskonale rozpoznaje polityczny wymiar tych pragnień, pokazując, jak Otello stara się zostać bogiem – bohaterem „bez domu i bez państwa (...) pod maską uniwersalności”¹⁸. Szekspir napisał tragedię o tym, że taki bohater nie może istnieć. Aspiracje Otella najlepiej pokazują sądy, jakie sprawuje nad innymi.

Pierwszy jest sąd nad Cassiem, winnym pijaństwa i awantury, która postawiła na nogi całe miasto. Otello okazuje się przy-

¹⁵ A. Bloom, *Szekspir i polityka*, Kraków 1995, s. 104.

¹⁶ Poza omawianą tu książką komentarze do Szekspira zawiera także dyktowana tuż przed śmiercią, nieprzetłumaczona jak dotąd na język polski *Love and Friendship*, Nowy Jork 1993.

¹⁷ A. Bloom, dz. cyt., s. 103.

¹⁸ Tamże, s. 98-99.

zwoitym dowódcą i konwencjonalnym sędzią – ocenia zewnętrzne czyny Cassia, przez co zresztą wydaje niesprawiedliwy wyrok. O wiele bardziej winny był jak zawsze Jago, którego intrygi doprowadziły do całej sytuacji.

Drugi sąd Otello przeprowadza nad Desdemoną. Tu, w miarę wzrastania podejrzeń, czyny nie mogą wystarczyć, wydają się bowiem dla Otella pełne pozorów. Jedynie sugerują to, co Otello pragnie odkryć, niczego nie ujawniając. Desdemona wstawia się gorąco za Cassiem, by Otello wrócił go do łask po pijackiej awanturze – to wystarcza, żeby podejrzewać ją o zdradę, ale nie wystarcza do wydania wyroku. Gdy Otello wymaga od Jagona niepodważalnych dowodów, ten odpowiada:

Jest to niemożliwe,
Abyś rzecz ujrzał, choć będą
chutliwi
Jak kozy albo ogniści jak małpy,
Krewcy jak wilki w rui i tak jurni
Jak spici głupcy; a jednak powia-
dam:
Jeżeli rozum i mocne dowody,
Które prowadzą prosto ku
drzwiom prawdy,
Mogą upewnić cię, będziesz miał
pewność¹⁹.

„Mocne dowody”, które wystarczają, by przekonać Otella o zdradzie żony, są dwa. Cassio rzekomo miał powiedzieć przez sen: „Słodka Desdemono, bądźmy ostroż-

ni, skryjmy naszą miłość”, a także ocierać brodę chustką, którą kiedyś Otello podarował żonie²⁰. Odtąd już wszystko będzie świadczyć przeciw niej, nawet wilgoć jej ręki staje się dowodem jej lubieżności²¹.

Otello nie chce być jak zwykły sędzia, który osądza postęпки niezgodne z prawem. Chce być jak Bóg sędzią serc. Gdy Desdemona w ostatnich słowach przed śmiercią, próbując zdjąć odpowiedzialność z Otella, twierdzi, że sama się zaabiła, Otello nie waha się stanąć na miejscu Boga. Chce zadecydować o losach jej duszy po śmierci, wydając na Desdemonę wyrok: „Więc jako kłamca wpadła w ogień piekła”²². Mordercy niewinnej kobiety wydaje się, że jest mieczem sprawiedliwości. Jagonowi rzeczywiście udało się zdemaskować Otella. Nie jest on żadnym bogiem, tylko żalosnym, trzęsącym się o swoją pozycję, starzejącym się mężczyzną.

Jago doskonale wie, że myśli osądzić nie można:

Otello:
O, na niebiosy, muszę znać twe
myśli.
Jago:
Nie możesz, choćbyś me serce
miał w dłoni;
Nie poznasz, póki będę nimi
rządził²³.

²⁰ Tamże, s. 93-94 (III, 3).

²¹ Tamże, s. 98 (III, 4).

²² Tamże, s. 157 (V, 2).

²³ Tamże, s. 81 (III, 3).

¹⁹ W. Szekspir, dz. cyt., s. 93 (III, 3).

Wiedząc to, wpędził Otella w pułapkę. Negatywność diabła rzeczywiście stała się środkiem ukazania prawdy o niedoskonałym bogu.

Szekspir ironicznie upodabnia Otella do Boga, by pokazać absurd tkwiący w tych aspiracjach²⁴. Allan Bloom ma rację, że diaboliczność Jagona służy również osiągnięciu tego efektu. Ale nie może nie zauważyć, że nie tylko temu. Boskość Otella to tylko mit, który on sam tworzy, żeby zostać uniwersalnym bohaterem. Diabelskość Jagona jest realna, dotyka każdego z bohaterów. W przypadku Otella ma za cel zdemaskowanie jego niedoskonałości, ale ofiarą tej demoniczności padają też Desdemona, Emilia, Brabantio i Roderigo, by wyliczyć tylko tych, którzy z powodu intryg Jagona ponieśli śmierć.

Bloom nie potrafił poradzić sobie z tym problemem. By wyjaśnić, dlaczego Jago zawsze jest zły, stwierdza tylko, że „Jago jest przykładem tego, co dzieje się z ludźmi, kiedy nie wierzą w Boga. Jago jest po prostu ateistą”²⁵. Nie podaje jednak żadnych przesłanek, które by potwierdzały jego hipotezę – bo też w dramacie ich nie ma. Wydaje się więc, że Bloom odszedł w tym momencie interpretacji od tekstu Szekspira, a posłużył się własnymi poglądami – Bloom uznawał co prawda konieczność istnienia religii, ale tylko po to,

by służyła ludowi. Filozof powinien zaś przywiązanie do niej przewyciężyć²⁶.

Bloom, podobnie jak Girard, twierdzi, że Jago nie jest w sztuce potrzebny. Bez niego „życie Otella i Desdemony skończyłoby się tak samo”²⁷. Obawia się obarczyć odpowiedzialnością Jagona, bo twierdzi, że w ten sposób „degradujemy dzieło do poziomu psychologicznego »realizmu«”²⁸, *Otello* jest zaś według niego sztuką o polityce. W ten sposób w imię politycznego „realizmu” pozbawia się możliwości zrozumienia tych bohaterów, którzy są czymś więcej niż tylko obrazem pewnych politycznych działań. By wyjaśnić ich dążenia, pozostaje mu odwołać się do własnych przekonań, lekceważąc intencje autora.

²⁶ T. Stefanek, *Klasyczna lekcja umiarkowania. Allan Bloom o filozofie we wspólnocie politycznej*, w: tenże, *Być albo nie być. Szkice o podmiotowości*, Warszawa 2016, s. 238. Stefanek, przedstawiając poglądy Blooma na religię, powołuje się przede wszystkim na powieść Saula Bellowa – przyjaciela Blooma – pt. *Ravelstein*. Bloom krył bowiem własne poglądy za interpretacjami tekstów, którymi się zajmował. Warto odnotować, że również według Stefanka Bloom mylił się w interpretacji tekstów dotyczących religii z powodu własnych poglądów. (T. Stefanek, *Filozoficzne zmagania z nowożytnością. Podróż Gulliweru według Allana Blooma*, w: *Być albo nie być*, dz. cyt., s. 282.

²⁷ A. Bloom, dz. cyt., s. 104.

²⁸ Tamże, s. 72.

²⁴ Robert H. West, *The Christianness of Othello*, „Shakespeare Quarterly”, nr 4, 1964, s. 334.

²⁵ A. Bloom, dz. cyt., s. 106.

3. W.H. Auden

Zresztą dramat daleki jest od psychologicznego realizmu. Trudno dostrzec w nim wysiłek autora, by uczynić akcję prawdopodobną. Charaktery bohaterów są zaledwie zarysowane, ich motywacje niejasne. Próby psychologicznego ujęcia któregośkolwiek z nich są skazane na porażkę, ponieważ tego typu syntezy postaci nie znajdują wystarczających dowodów w tekście. Krytykujący podobne podejście Bloom sam wpada w tę pułapkę, kiedy działanie Jagona rozumie jako efekt braku wiary w Boga.

Podobne próby podjął W.H. Auden, poeta angielski, w trakcie wykładów o Szekspirze wygłoszonych w New School for Social Research w Nowym Jorku w roku akademickim 1946/47. Ponieważ Auden nie zostawił notatek z wykładów, książkę *Wykłady o Shakespearze* stanowią notatki studentów zebrane po 50 latach.

W rozdziale poświęconym *Otellowi* nie brakuje krótkich charakterystyk bohaterów, które mają ukazać istotę psychologii danej postaci, a których wspólną cechą jest brak oparcia w tekście. Roderigo jest według Audena brzydki i przez to niezdolny do miłości²⁹. Cassio wyżywa się na Bianca, bo jej niższe pochodzenie społeczne ma mu dawać poczucie władzy³⁰. Brabantio pragnie, by jego córka na zawsze pozostała dzieckiem³¹. Są to bardziej wskazówki dla aktorów niż in-

terpretacje tekstu Szekspira, który nie pozwala zrozumieć rozterek każdego z bohaterów.

Weźmy za przykład Emilię, służącą Desdemony. Według Audena jest głupia i bezrefleksyjna: to ona bezmyślnie podarowała Jagonowi chustkę, która stała się przyczyną zguby jej ukochanej pani. Ma być też zakłamaną: sama akceptuje cudzołóstwo, a szydzi z kurtyzany, Bianki³². Emilia „zrobi wszystko za cenę spokojnego życia”³³. Jest to dokładnie punkt widzenia Jagona, męża Emilii, który wyrażał się o niej z nieukrywaną pogardą³⁴. Trudno nie przyznać Audenowi racji. Ale Allan Bloom ma odmienne zdanie na temat Emilii: Jago, podobnie jak Auden, nie zauważa jednej rzeczy – „Nie przewidział, że Emilia chciałaby umrzeć za prawdę”³⁵. Głupia, zakłamaną Emilia wyjawia Otellowi, że to ona podarowała Jagonowi chustkę Desdemony. Decyduje się na to z całkowitą świadomością, że mąż okrutnie się na niej zemści. Jago zabił ją za to wyznanie, dowodząc tym mordem, że wraz z Audenem pomylili się w ocenie.

Nic w charakterze Emilii nie tłumaczy tego nagłego bohaterstwa. Szekspir uczynił tę postać płaską i niedostępną, jeśli chodzi o jej psychikę. To samo dotyczy wszystkich bohaterów, z Otellem na czele. „Nawet najbardziej niewyrobiony czytelnik będzie zaskoczony słabymi dowodami, któ-

³² W. Szekspir, dz. cyt., s. 139 (IV, 3) i 148 (V, 1).

³³ W.H. Auden, dz. cyt., s. 264.

³⁴ W. Szekspir, dz. cyt., s. 88 (III, 3).

³⁵ A. Bloom, dz. cyt., s. 108.

²⁹ W.H. Auden, *Wykłady o Shakespearze*, Warszawa 2016, s. 264.

³⁰ Tamże, s. 267.

³¹ Tamże, s. 266.

re przekonują Otella o niewierności Desdemony³⁶. Nietrudno wyobrazić sobie ucznia liceum, który po obejrzeniu sztuki o szlachetnym Murzynie mordującym żonę z powodu zgubionej chustki stwierdza z dumą, że nie rozumie Szekspira.

Także patrząc z tej perspektywy, najlepiej byłoby pozbyć się Jagona. O ileż głębszą postacią byłby Otello, gdyby wszystkie dialogi z Jagonem okazały się wewnętrznymi rozterkami, gdyby toczył on walkę na śmierć i życie z mrocznymi pasjami z samego dna swojej duszy! Wtedy prawdziwa okazałaby się interpretacja z Wikipedii: *Otello* byłby prawdziwym „studium dramatycznych, wielkich uczuć”³⁷.

Psychologia Otella interesuje Audena, ale tylko w ograniczonym stopniu. Poeta stara się co prawda wyjaśnić jego motywacje, ale wszyscy bohaterowie, których motywacje potrafi wyjaśnić, stanowią w wykładzie Audena tylko tło dla Jagona, który stanowić ma centralną postać sztuki.

Audena fascynuje tkwiące w nim niezrozumiałe zło. Zauważa, że Jago „nie potrafi wytłumaczyć się sam przed sobą”³⁸. Swoją nienawiść do Otella tłumaczy zazdrością o żonę, choć sam stwierdza, że nie ma pojęcia, czy między nią a Otellem do czegośkolwiek doszło³⁹. Chętnie by mu odpłacił żoną za żonę, bo twierdzi, że zakochał się w Desdemonie, choć bez

pożądania⁴⁰. Gdy jednak Otello wyraża pragnienie mordu na żonie, Jago jakby zapomniał o swoich motywach i wspiera Otella w jego zemście⁴¹.

Jago ukrywa więc za pozornymi pragnieniami coś bardzo tajemniczego: bezinteresowne pragnienie zła. W tej interpretacji Auden bierze za przewodnika św. Augustyna, który wspomina w *Wyznaniach* pewne wydarzenie ze swojej młodości:

Oto w pobliżu naszej winnicy rosła grusza obsypana owocami, nie odznaczającymi się zresztą ani szczególnym pięknym wyglądem, ani zaletami smaku. Ja i paru innych podobnych do mnie młodych nicponiów poszliśmy otrząsnąć gruszę i zabrać owoce. (...) Mnóstwo tego zagarnęliśmy, nie po to, by jeść, lecz ot – żeby rzucić świniom. Może coś tam z tego sami też zjedliśmy, ale prawdziwą uciechą było czynienie czegoś, co było zabronione.

Oto serce moje, Boże mój (...). Nie to, ku czemu upadłem, lecz sam upadek kochałem. Moja dusza nikczemnie wyrwała się spod Twej opieki, biegnąc ku zatracie – nie przez hańbę ku czemuś, lecz ku samej tylko hańbie⁴².

³⁶ Tamże, s. 71.

³⁷ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Otello> [23.01.2018 r.].

³⁸ W.H. Auden, dz. cyt., s. 259.

³⁹ W. Szekspir, dz. cyt., s. 37 (I, 3).

⁴⁰ Tamże, s. 57 (II, 3).

⁴¹ Tamże, s. 119 (IV, 1).

⁴² Św. Augustyn, *Wyznania*, Warszawa 1983, s. 36-37, za: W.H. Auden, dz. cyt., s. 260.

Według Audena Jago wciela ten schemat w życie w każdej scenie, stając się „egzemplifikacją idei” *acte gratuit*⁴³, czyli działania dla samego działania, aktu czystego wyboru. Pragnienie niewymuszonych działań może prowadzić do buntu przeciwko naturalnym pragnieniom, konieczności, jaką stanowi np. głód, ale także przeciwko prawu, którego przekroczenie może dać poczucie autonomii⁴⁴. Tak jak młody Augustyn rozkoszował się hańbą sztubackiej kradzieży, tak Jago miał czerpać radość z bezinteresownego niszczenia życia kolejnym bohaterom.

Auden, który stara się przeniknąć psychikę bohaterów sztuki, tutaj przegapił pewien rys charakteru Jagona psychologicznie mało wiarygodny. Jago nie ma ani jednego dobrego odruchu. Nic z tego, co mówi lub robi, nie jest uczynione w dobrej intencji. Auden na koniec wykładu przywołał cytą z Dostojewskiego, mistrza w tworzeniu bohaterów rozkochanych w hańbie, żeby zilustrować to pragnienie zanurzenia się w błocie zła dla samej przyjemności z taplania się. U Dostojewskiego jednak ci sami bohaterowie, którzy popełniają najgorsze zbrodnie, pragną również czynić dobro. Bez tego rozłamu w duszy Raskolnikow, Stawrogin czy Dymitr Karamazow byłiby najpospolitszymi szwarzcharakterami.

W Jagonie nie ma żadnego rozdarcia. Ma w wizji Audena przedstawiać typowe dla człowieka pragnienie hańby, jedno-

cześnie zatracając w tym typowo ludzkim pragnieniu ludzkie cechy. Stał się on więc dla Audena nie człowiekiem, ale „egzemplifikacją idei”, chodzącą wokół bohaterów z krwi i kości. Trudno się więc dziwić, że Girardowi i Bloomowi wydał się nierealny w swojej jednoznaczności i postanowili się go pozbyć.

4. William Szekspir

Problem polega na tym, że to, co reprezentuje Jago, jest jak najbardziej rzeczywiste, choć tylko w pewnym stopniu jest ludzkie. Auden, ukazując Jagona jako przykład działania dla samego działania, nie stawia kropki nad i. Jago nie jest człowiekiem, który pragnie poczuć się wolny, ale postacią, która wybrała zawsze zło. Taką postacią jest diabeł i Szekspir ani przez chwilę nie ukrywa, że Jago jest diabłem w świecie *Otella*.

Oto kilka przykładów.

Na samym początku sztuki, gdy Jago z Roderigiem zamierzają poinformować ojca Desdemony o jej potajemnym ślubie z Otellem, wyznaje Roderigowi: „nie jestem, kim jestem”⁴⁵. Kiedy Brabantio nie chce uwierzyć ich nowinie, Jago przedstawia mu się: „Na rany boskie, panie, jesteś jednym z tych, którzy nie chcą służyć Bogu, gdy diabeł o to prosi”⁴⁶. Chwilę później przekonuje Roderiga, że nienawidzi Otella „jak mąk piekielnych”⁴⁷. O planie rozbudzenia w Otellu zazdrości o żonę mówi:

⁴⁵ W. Szekspir, dz. cyt., s. 9 (I, 1).

⁴⁶ Tamże, s. 12 (I, 1).

⁴⁷ Tamże, s. 14 (I, 1).

⁴³ W.H. Auden, dz. cyt., s. 260.

⁴⁴ Tamże, s. 261.

Już mam, począłem to, niech noc
i piekło
Zrodzą wśród blasku dnia tę
zjawę wściekłą⁴⁸.

Jago sam więc pokazuje swoje prawdziwe oblicze. Pozostali bohaterowie go nie dostrzegają i tylko nieświadomie potwierdzają naturę Jagona. Cassio, sprowokowany przez Jagona do wypicia wina ponad miarę i podstępem wciągnięty w uliczną awanturę, wskazuje jako przyczynę diabła opilstwa i diabła wściekłości, nie podejrzewając nawet, że mówi właśnie o Jagonie⁴⁹. Także Otello nie ma pojęcia, jak dokładnie charakteryzuje swojego domniemanego przyjaciela, kiedy mówił do niego:

Jeśli oczerniasz ją, mnie torturu-
jąc,
Nie módl się więcej, rozstań się
z sumieniem,
Grozę na grozie piętrzę, spełnij
uczynki,
Od których Niebo łkać będzie,
drżać ziemia,
Bo nic cię bardziej nie może
potępić⁵⁰.

Gdy Otello wyjawia Emilii podejrzenia wobec Desdemony, ta gotowa jest oddać duszę w zakład za uczciwość swojej pani, a o nieznanym sprawcy tych podejrzeń mówi:

Jeśli łotr jakiś wbił ci to do głowy,
Niechaj Niebiosą przeklną go jak
węża⁵¹.

Już po śmierci Desdemony, gdy prawda o podstępach Jagona wychodzi na jaw, Otello próbuje go zabić, mówiąc:

Patrzę na jego stopy, lecz to bajka,
Nie dasz się zabić, jeśli jesteś
diabłem.

I rzeczywiście, Jago przeżył⁵². W tej samej scenie Cassio mówi jeszcze do niego: „Z piekła rodem, przeraźliwy!”⁵³, zaś przedstawiciel weneckiej sprawiedliwości, Lodovico, kończy dramat, nazywając Jagona „piekielnym łotrem”⁵⁴.

5. Desdemona – i my

Szekspir zdaje się kpić ze swoich bohaterów, każąc im wypowiadać kwestie, których prawdziwości nawet nie przeczuwają. Aż do ostatniej sceny nikt nawet nie podejrzewa, że to Jago jest tym łotrem i wężem, który zniszczył relację zakochanych.

Wszyscy są ślepi, ale najbardziej godna pożałowania jest Desdemona. Spośród bohaterów ona jest najbliższa doskonałości. Ludzie wokół (poza Jagonem i później Otellem) widzą w niej tylko dobroć⁵⁵, a niektórzy interpretatorzy nawet obraz

⁵¹ Tamże, s. 124 (IV, 2).

⁵² Tamże, s. 166 (V, 2).

⁵³ Tamże, s. 167 (V, 2).

⁵⁴ Tamże, s. 169 (V, 2).

⁵⁵ Tamże, s. 50 (II, 1) i 157 (V, 2).

⁴⁸ Tamże, s. 37 (I, 3).

⁴⁹ Tamże, s. 64 (II, 3).

⁵⁰ Tamże, s. 91-92 (III, 3).

Chrystusa⁵⁶. Nie ma wątpliwości, że rzeczywiście Chrystusa wyznaje i że chce Go naśladować. Gdy słyszy wywód Emilii usprawiedliwiający niewierność żon, mówi: „Odpędź zło, mój Boże. Niech zło zaznane dobroć we mnie wzmoże”⁵⁷.

Być może właśnie to pragnienie uniemożliwia Jagonowi namówienie Desdemony do złego. Nie oznacza to, że nie udało mu się wykorzystać jej wad. Choć śmierć tej niewinnej istoty woła o pomstę do nieba, nie ulega też wątpliwości, że po części Desdemona sama jest sobie winna – gdyby nie wprowadziła w błąd, gdy ten wypytywał ją o nieszczęsną chustkę, wszystko mogłoby się potoczyć inaczej⁵⁸. To nie jedyne jej oszustwo: na początku sztuki ukrywa przed ojcem zaloty Otella⁵⁹, na końcu umiera z kłamstwem na ustach, próbując ratować swojego mordercę⁶⁰. Szczególnie to ostatnie oszustwo jest znamienne. Można za Emilią widzieć w nim boskie kłamstwo, które upodabnia ją do aniołów⁶¹. Anioły jednak nie kłamią, a ostatnie kłamstwo Desdemony widziane w kontekście wszystkich wypowiedzi bohaterki jest kolejnym dowodem na to, że lekceważenie prawdy to jej największa słabość.

⁵⁶ P. Siegel, *The Damnation of Othello*, „PMLA”, nr 5, 1953, s. 1074.

⁵⁷ W. Szekspir, dz. cyt., s. 140 (IV, 3).

⁵⁸ Tamże, s. 101 (III, 4).

⁵⁹ Tamże, s. 33 (I, 3).

⁶⁰ Tamże, s. 156 (V, 2).

⁶¹ P. Siegel, dz. cyt., s. 1074. Autor przywołuje wypowiedź Emilii: W. Szekspir, dz. cyt., s. 157 (V, 2).

Desdemona za wszelką cenę pragnie uniknąć dostrzeżenia zła dookoła siebie. Jest ślepa nie tylko na zło Jagona, który potrafi zwieść znacznie cięższe umysły. Bez namysłu wstawia się za Cassiem, który upił się i ranił człowieka na służbie. Usprawiedliwia do końca swojego męża, który publicznie ją bije i wyzywa, a w ostatnich słowach nazywa Otella „dobrym panem”⁶². Auden widzi w niej po prostu „podlotka i romantyczną dziewczynkę”⁶³. Mniej surowo osądza ją Bloom, który co prawda także oskarża ją o naiwność, ale widzi w tym coś więcej: bezwzględna wiara we wszystko, co robi i mówi Otello, jest według niego fundamentem jej rozumienia miłości. Gdy sądy Otella stają się oderwane od rzeczywistości, Desdemona „odrzuca realny sposób widzenia, a za zasadę przyjmuje jakieś dziwne kryteria wypływające z przypuszczeń i domysłów Otella”⁶⁴. Zasada ta nie dotyczy jedynie Otella. Choć jego Desdemona kocha najbardziej, to stara się kochać wszystkich ludzi – i wszystkich gotowa jest tak samo traktować. „Nie wierzy, by mogła istnieć kobieta”, która zdradza męża, i podobnie nie wierzy w żadne zło, które się wokół niej wydarza⁶⁵.

Na obronę Desdemony można powiedzieć, że jest bardzo młodą osobą. Doświadczeni profesorowie, którzy tak przenikliwie przejrzeni motywy Desdemony,

⁶² W. Szekspir, dz. cyt., s. 157 (V, 2).

⁶³ W.H. Auden, dz. cyt., s. 267.

⁶⁴ A. Bloom, dz. cyt., s. 101.

⁶⁵ W. Szekspir, dz. cyt., s. 139 (IV, 3).

są równie naiwni. Niczym się nie różnią od dziewczyny usprawiedliwiającej katującego ją męża, gdy o kłamiącym w każdym słowie i fałszującym rzeczywistość na wszystkie sposoby Jagonie twierdzą, że „właściwie nigdy nie rozmija się z faktami”⁶⁶, a „»uczciwy Jago« nie jest tylko tragicznie umieszczonym epitetem”⁶⁷. Utrzymując, że bez Jagona wszystko w sztuce potoczyłoby się tak samo, wydają o sobie świadectwo – chcą pozostać ślepi na rzeczywiste zło tak jak Desdemona i jak wszyscy pozostali bohaterowie *Otella*.

Wydaje się, że Szekspir doskonale przewidział podobne interpretacje. Los jego bohaterów, dających się wodzić Jagonowi za nos na wszelkie sposoby, powinien być wystarczającą przestrogą, żeby starać się wystrzegać Jagonów dookoła siebie. Szekspir zostawił dziesiątki wskazówek, że Jago jest w sztuce tym, kim diabeł jest w rzeczywistości. Gdyby jednak zostawił ich dziesięć razy więcej, rola Jagona i tak byłaby przez czytelników niezrozumiana. I to także Szekspir chciał nam powiedzieć o Jagonie.

Więc jeśli moje uczynki ujawnią
To, co się dzieje w głębi, i ukążą
Kształt serca mego, a ja je położę
Na własnej dłoni, aby gołębie
Mogły je dziobać: nie jestem,
czym jestem.

⁶⁶ W.H. Auden, dz. cyt., s. 264.

⁶⁷ A. Bloom, dz. cyt., s. 105.

Dokąd więc będziemy udawać, że go tak naprawdę nie ma, dotąd będziemy mu przytakiwać i podążać za jego radami. A Jago pozostanie tym, kim jest, czyli kłamcą, i będzie miał swobodę działania. ■

Ignacy Masny

Gar'Ingawi Wyspa (naprawdę) Szczęśliwa

Anna Borkowska,

Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa,

Warszawa 2017.

Gar'Ingawi to naprawdę wyspa szczęśliwa, bo raz na kilka pokoleń nawiedza ją sam Bóg. Życie mieszkańców wyspy prowadzi się więc właściwie wyłącznie do oczekiwania na Jego Przyjście. Tym właśnie różnią się oni od całej reszty najrozmaitszych ludów, wśród których On też się pojawia, ale w ukryciu.

Co jednak, gdy na wyspie ktoś podszyje się pod Oczekiwanego, a wypiarze, niepamiętający już ostatniego Przyjścia (ostatni spośród pamiętających poprzednie Przyjście właśnie niedawno zmarł), nie rozpoznają, że zostali oszukani?

Od tej pory Gar'Ingawi stanie się wyspą prawdziwie nieszczęśliwą, bo jej mieszkańcy przestaną żyć Oczekiwaniem, utracą też wszelką nadzieję, bo oczekiwane Przyjście tak bardzo różniło się od tego, czego pragnęły ich serca.

Czyż wątek ten nie przypomina historii opowiedzianej w ostatniej części cyklu