

Michał Filipczuk
(Kraków)

SZEKSPIR A SCEPTYCYZM. *OTELLO* W INTERPRETACJI STANLEYA CAVELLA

Stanley Cavell jest jednym z najbardziej oryginalnych i wszechstronnych, a jednocześnie budzących kontrowersję, przedstawicieli współczesnej myśli amerykańskiej. Jest jednocześnie filozofem wysoce nietypowym. Wywodzący się ze szkoły analitycznej, będący pod wpływem Austina i Wittgensteina, którym poświęca swą pracę doktorską, Cavell pozostaje niezmiernie krytyczny wobec tej tradycji filozofowania, stawiając jej zarzut, jak sam to formułuje w jednym ze swych tekstów, zapomnienia o ludzkim głosie¹, utraty kontaktu z rzeczywistością i wyobcowania z życia². Jednocześnie zwraca się ku tradycji kontynentalnej

¹ Kategoria „głosu” zajmuje centralne miejsce w filozofii Cavella. Jak zauważa Timothy Gould, kategoria głosu odgrywa istotną rolę w analizowanej przez Cavella analogii pomiędzy kwestionującym istnienie świata wątpliwością sceptyka a dążeniem bohatera tragicznego do pewności, które w niniejszym tekście poddane zostanie analizie na przykładzie *Otella* (por. T. Gould, *Hearing Things*, University of Chicago, Chicago 1998, s. 50). Zob. też przyp. 6 poniżej. Por. cytat z Cavella: Gdybym miał w jednym zdaniu sformułować powód napisania tej książki, mógłbym wyrazić go następująco: powodem tym jest pragnienie przywrócenia filozofii ludzkiego głosu” (S. Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, London and Cambridge, Massachusetts 1994, s. 58). Por. też znana uwaga Wittgensteina, pod którego przemożnym wpływem pozostaje Cavell w swym filozofowaniu: “Filozofia jest walką z opętaniem naszego umysłu przez środki naszego języka” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, teza 109).

² Por. znana uwaga Wittgensteina, jednego z mistrzów Cavella: „Wynikami filozofii są odkrycia zwykłych niedorzeczności oraz guzy, jakich nabawia się rozum atakując granicę języka. One właśnie, owe guzy, pozwalają ocenić wartość tych odkryć” (L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa, PWN 2008, teza 119).

i podejmuje próbę łączenia tych dwu odmiennych tradycji na gruncie swoich rozważań. Tak więc sytuuje się Cavell na przecięciu rozmaitych nurtów i prądów intelektualnych. Również obszar badawczy amerykańskiego filozofa jest niezwykle rozległy i zróżnicowany, obejmując filozofię, literaturę, filozofię filmu, teatru i muzyki (Cavell zaczął jako muzyk-wykonawca i kompozytor).

Jednym z interesujących, choć dość kontrowersyjnych założeń amerykańskiego myśliciela jest zakwestionowanie dychotomii: filozofia / literatura. Ta druga nie jest bynajmniej skazana na poznawczą podrzędność, stanowiąc pełnoprawną partnerkę i konkurentkę tej pierwszej³. Jak sądzę, założenie to sytuuje Cavella – nawet jeśli on sam nie do końca byłby skłonny podzielać takie ujęcie – w starej tradycji autorów piszących w horyzoncie ciągnącego się już od starożytności intelektualnego sporu filozofii z poezją⁴. Zapewne sam Cavell byłby daleki od jednoznacznego wartościowania „zawartości prawdziwościowej” tekstów literackich, kładąc nacisk na ich niezbywalność i rolę poznawczą, jaką odgrywają w sferze duchowej i egzystencjalnej człowieka.

Nie ulega wątpliwości, że dla Cavella wielkie teksty kultury – mimo, że nie dają się sprowadzić do zawartości dyskursywnej – z konieczności stanowią niejako wehikuł idei, pole ich dojrzwania się i ścierania. Cavell podkreśla, że teksty takie w pełni zasługują na analizę z wykorzystaniem narzędzi i technik filozoficznych, co zresztą on sam z powodzeniem czyni. W swoich wspomnieniach pisze:

(...) filozofowałem jak tylko mogłem, włączając do mojego filozofowania teksty literackie, które się tego domagały i których włączenie mogło stać się bez poczucia zawstydzenia częścią mojego stylu (zdania i obrazy z Wordswortha, Yeatsa, Blake'a, Szekspira, Dickensa, Melville'a, Kafki, Conrada, Manna, Prousta, które zrobiły na mnie wrażenie albo stały się dla mnie niezapomniane, zanim filozofia zaczęła się dla mnie liczyć, albo raczej zanim nauczono mnie różnicy między literaturą a filozofią), a od czasu do czasu dodawałem w ramach usprawiedliwiania tych praktyk – czy raczej jako źródło wskazówek pomagających zrozumieć rezultaty tych prób – moje interpretacje *Dociekań Wittgensteina*⁵.

³ Por. S. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, New York 1987 [dalej: DK], s. 4.

⁴ W tym duchu odczytują myśl Cavella niektórzy komentatorzy, np. G.L. Bruns, *Stanley Cavell's Shakespeare*, "Critical Inquiry", Spring 1990, vol. 16, no. 3, s. 612-632.

⁵ S. Cavell, *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, Stanford, 2010, s. 460. Cyt. za: K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii dla literatury*, Warszawa 2014, s. 107-108.

Problem sceptycyzmu

Miejsce centralne pośród analizowanych zagadnień obecnych w rozmaitych analizowanych przez Cavella utworach literackich od samego początku zajmuje w twórczości Cavella problem sceptycyzmu. Pojęcia tego Cavell nigdzie w sposób jednoznaczny nie definiuje⁶, w różnych swych pracach badając go pod rozmaitymi aspektami, oświetlając go od coraz to nowej strony w trakcie poszczególnych analiz interpretowanych przez siebie utworów literackich. W którymś miejscu Cavell podaje takie, bodaj najpełniejsze, a dla naszych celów dość użyteczne określenie tego, czym jest sceptycyzm jako określona postawa poznawcza:

„Sceptycyzm jest odmową potrzeby słuchania. Jest to odrzucenie słuchu. Sceptycyzm zaprzecza, że możliwe jest osiągnięcie doskonałości przez ludzkie ucho, ludzkie zmysły. Wittgenstein nazywał to «sublimacją» naszego języka. Rozumie on sublimację w tym samym sensie, co Kant. Jest to tak, jakbyśmy stali na tafli lodu: z jednej strony jest doskonale gładka powierzchnia; z drugiej nasza niezdolność do spacerowania po niej. W pewnym sensie warunki są doskonałe, ale z tej przyczyny my, jako ludzie, nie możemy się do nich przystosować. Wszyscy jesteśmy zbyt ludzcy. Sceptycyzm jest poszukiwaniem nieludzkiego, jest poszukiwaniem środków do wydoskonalenia ucha do takiego stopnia, że nie będzie nam to potrzebne do słuchania. Jest on zaprzeczeniem słyszenia”⁷.

Analizując problematykę sceptycyzmu odnajdywaną w tekstach autorów tak różnych jak Emerson, Thoreau, Montaigne, Wittgenstein, Beckett i Szekspir, Cavell obficie korzysta z pojęć i kategorii intelektualnych należących do instrumentarium współczesnej filozofii analitycznej, głównie filozofii języka. To ona wyznacza ramy pojęciowe (poza które Cavell niejednokrotnie zresztą wykracza, swobodnie poruszając się pomiędzy paradygmatami i metodologiami współczesnej myśli) jego rozważań nie tylko wokół autorów wyżej wspomnianych, lecz również wokół tych całkiem współczesnych, takich jak Ibsen, Poe, czy Beckett. Ich teksty interpretuje Cavell odwołując się do takich problemów i kategorii fi-

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

⁷ G. Borradori, „Obrona sceptycyzmu. Stanley Cavell”, w: tejsze *Rozmowy amerykańskie*, przeł. K. Brzechczyn, s. 156. Cyt. za K. Bartkowiak, dz. cyt., s. 81.

lozofii współczesnej jak „problem istnienia innych umysłów”, problem języka prywatnego itd. W swych rozważaniach nad tekstami literackimi czyni Cavell użytek z konkretnych, dobrze zdomowionych w filozofii współczesnej koncepcji/pojęć zaczerpniętych z filozofii Wittgensteina, takich jak gry językowe czy formy życia. Taką niekonwencjonalną analizą tekstu literackiego przy użyciu narzędzi filozoficznych⁸ posłużył się Cavell w swoich interpretacjach najbardziej „filozoficznych” spośród wspomnianych autorów, takich jak Szekspir i Beckett, których teksty w opinii amerykańskiego filozofa są szczególnie wdzięcznym obiektem badań dla filozofa języka potocznego⁹.

Sceptycyzm w *Otellu*

William Szekspir jest największą bodaj literacką fascynacją Cavella. To właśnie sztuki wielkiego dramaturga będą dla Cavella głównym – to znaczy najbardziej spektakularnym na polu literatury – obszarem badawczym, na którym będzie się on doszukiwał wyraźnie przeczytanych, nawet jeśli nie wyartykułowanych dyskursywnie (mamy wszak do czynienia z tekstem poetyckim) intuicji natury filozoficznej. Nie inaczej rzecz ma się ze sceptycyzmem.

Choć bowiem intuicja epistemologicznego sceptycyzmu na gruncie europejskim po raz pierwszy w pełni wyartykułowana zostaje w Kartezjańskich *Medytacjach o pierwszej filozofii*, można się jej zdaniem Cavella doszukać na kartach Szekspirowskich dramatów¹⁰. Odczytaniu w duchu sceptycyzmu poddaje się w szczególno-

⁸ O metodzie Cavella jako “new literary-philosophical criticism” pisała Magdalena Filipczuk w: “Epistemological Reading”: *Stanley Cavell’s Method of Reading Literature*, “Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics” 43 (4/2016), s. 70.

⁹ Szczegółowej analizie wypowiedzi bohaterów Beckettowskiej *Końcówki* poświęcił Cavell obszerny esej pt. „Ending the Waiting Game”, zamieszczony w pierwszym swoim zbiorze autorским *Must we Mean what we Say*. Zob. S. Cavell, “Ending the Waiting Game” w: *Must We Mean What We Say*, Cambridge 2000.

¹⁰ Tamże, s. 3. Warto zaznaczyć, że Szekspir miał jednak poprzednika. Był nim Montaigne, którego wpływ na dramatopisarza wydaje się, jak twierdzi Cavell, niezaprzeczalny. Uprawiana przez Montaigne’a forma pisarstwa, esej filozoficzny, łączy w sobie elementy literatury i filozofii, w szczególnym stopniu nadając się do roli nośnika nie do końca precyzyjnie sformułowanych idei filozoficznych (po części odziedziczonych po starożytnych), które swój pełny i ścisły w sensie technicznym wyraz znajdowały później w tekstach filozofów. Jedną z takich idei był właśnie sceptycyzm, który w starożytności funkcjonował co najmniej jako pewna postawa życiowa, nawet jeśli

ści dramat *Otello*, której to tragedii amerykański filozof poświęcił osobny esej, „Othello and The Stake of The Other”, zamieszczony w zbiorze *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, w całości poświęconemu elżbietańskiemu twórcy¹¹.

Jednocześnie Cavell odpiera dość oczywisty, nasuwający się w tym kontekście zarzut:

Z gruntu błędne i niepokojące jest odczytywanie mojego projektu jako próby odniesienia problematyki filozoficznej do wybiórczo omawianych tekstów Szekspira, potraktowanych instrumentalnie w charakterze ilustracji już uprzednio sformułowanych wniosków natury filozoficznej¹². (...) Otóż twierdzą, że Szekspir nie byłby tym, kim jest – największym z autorów piszących w języku angielskim, gdyby nie zapuszczał się na filozoficzne głębie, dotykając problemów nurtujących jego epokę¹³.

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

w pełni i w sposób filozoficznie zadowalający – w sensie określonego nastawienia poznawczego – wyartykułował go dopiero Kartezjusz. To w sensie wspomnianej postawy życiowej (choć nie tylko) funkcjonuje sceptycyzm również u Cavella, który często używa formuły “living skepticism”, co w wolnym przekładzie można by oddać jako “wcielać sceptycyzm w życie”, “żyć po sceptycku” itd. Co się tyczy nie do końca przejrzystego rozdzielenia dwóch sensów sceptycyzmu, jakie nadaje temu pojęciu Cavell (sens poznawczy, metodologiczny versus sceptycyzm “egzystencjalny”) zob. G. Bruns, *Stanley Cavell's Shakespeare*, dz. cyt., a także komentarz J. Conanta, *On Bruns, on Cavell*, “Critical Inquiry”, vol. 17, no. 3 (Spring, 1991), s. 616-634; zob. też J. Noggle, *The Wittgensteinian Sublime*, „New Literary History”, vol. 27, no. 4, Literature, Media, and the Law (Autumn, 1996), s. 615-616.

¹¹ Podobną sceptyczną intuicję, to znaczy zakwestionowanie statusu świata i zanurzonego w nim poznającego podmiotu prześledzić można zdaniem Cavella także w innych dramatach angielskiego twórcy, takich jak *Hamlet*, *Opowieść zimowa* czy *Król Lear*. Z uwagi na fakt, że niniejsze uwagi dotyczą Cavellovskiej interpretacji sceptycyzmu zawartej w dziele literackim, nie przeprowadzam żadnej wstępnej typologii sceptycyzmu. Wszystkie takie typologie miałyby, jak sądzę, znaczenie drugorzędne z racji tego, że sceptycyzm, o jakim mowa w kontekście dzieła Szekspira, nie ma charakteru technicznego, podlegając przede wszystkim konwencjom dramatu jako gatunku literackiego.

¹² Tamże, s. 1.

¹³ DK, s. 2.

„Dlaczego Otello jest na straconej pozycji? Dlaczego pozostaje ślepy i głuchy?”¹⁴

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

Wiara w niewinność Desdemony, wiara, którą Otello traci i którą odzyskuje zaraz po tym, jak jego zwątpienie dokonuje swego destrukcyjnego dzieła, nie jest tożsama z wiarą religijną. Wszelako do pewnego stopnia zarówno miłość do drugiego człowieka, jak i miłość do Boga mogą się domagać skoku wiary. Bez owego skoku zwątpienie wywołuje poznawczy kryzys, jakiego jesteśmy świadkami w *Otello*. To właśnie dlatego, że wątpliwości protagonisty sztuki nie da się rozwiać dzięki niezbitym *dowodom*, ani też w podobny sposób uzasadnić – jego zazdrość stanowi przejaw skutków *sceptycyzmu*. Prawda o cnocie jego żony jest dla Otella niedostępna tak jak dla umysłu zainfekowanego *sceptycyzmem filozoficznym* niedostępne pozostają prawdy natury religijnej. Udręka Otella jest udręką *poznawczą*¹⁵.

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

W scenie 3 aktu III Otello mówi do Jagona:

¹⁴DK, s. 128.

¹⁵ Milicent Bell, *Shakespeare's Tragic Skepticism*, Yale and London 2002. Wbrew standardowym ujęciom każącym dopatrywać się w dramacie Szekspira modelowego ujęcia problematyki zazdrości, w świetle interpretacji, jaką przedstawiam w niniejszym tekście, zazdrość jest zjawiskiem wtórnym, będąc jedynie epifenomenem uwarunkowań o charakterze znacznie bardziej fundamentalnym, o czym piszę dalej w tekście. Problematyce sceptycyzmu u Szekspira poświęcono szereg interesujących publikacji. Oto niektóre z nich: G. Bradshaw, *Shakespeare's Scepticism*, Brighton, 1987; R. Strier, *Shakespeare and the Sceptics*, "Religion and Literature" 32 (2000); *Skepticism in Shakespeare's England*, Shakespearean International Yearbook 2 (2002); B. Pierce, *Shakespeare and the Ten Modes of Scepticism*, "Shakespeare Survey" 46 (1993); A. Gilman Sherman, *Disowning Knowledge of Jessica, or Shylock's Skepticism*, "Studies in English Literature 1500-1900", vol. 44 (2004).

Be sure of it; give me the ocular proof⁶.

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

Teraz już *widzę*, że to prawda¹⁷.

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

Ludzie być powinni/ tym, czym *są z pozorów*¹⁸.

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

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

¹⁶ W polskim przekładzie Macieja Słomczyńskiego, będącego z racji filologicznej wierności tekstowi Szekspira punktem odniesienia dla niniejszych uwag, fraza ta brzmi „masz mi dać dowód *niezbity*”. Tłumacz od razu dokonuje więc interpretacji słowa „ocular”, oddając je jako „niezbity”, co dobrze wpisuje się w omawianą interpretację epistemologiczną dramatu, choć to właśnie ów „niezbity” charakter świadectwa wzroku zostaje tutaj zakwestionowany. Por. W. Shakespeare, *Otello*, w: tegoż *Tragedie*, t. 1, tłum. M. Słomczyński, Kraków, 2004, s. 575. Cytaty oryginalne przywołuję z następującego wydania angielskiego: W. Shakespeare, *Complete Works*, ed. With a glossary by W.J. Craig, M.A., Oxford University Press, 1991.

¹⁷ Tamże, s. 578.

¹⁸ Tamże, s. 564. W oryginale zdanie to brzmi: Men should be what they *seem* (Oth, akt III, sc III, 128).

Swój autoportret kończy Jagon następująco:

(...) miłość i powinność
 Nie dla mnie; *pozór ich wiedzie do celu.*
 (...) jeśli moje uczynki ujawnią
 To, co się dzieje w głębi, i ukazą
 Kształt serca mego, a ja je położę
 Na własnej dłoni, aby gołębice
 Mogły je dziobać: *nie jestem, czym jestem*¹⁹.

Nieco dalej, w scenie 3 aktu III, w formie ironicznego autokomentarza do własnej intrygi zauważa Jagon co następuje:

Jest niebezpieczne złudzenie trucizną
 Z samej natury swej; choć początkowo
 Smak nie wyczuwa jej, lecz gdy choć trochę
 Na krew podziała, wybucha płomieniem²⁰

Owa trucizna, raz wpuszczona do ucha ofiary, jest jak

kruk nad domem, w którym jest zaraza,
 Złowróźbny wszystkim²¹.

Choć przytoczone konstatacje Jagona wiele wyjaśniają odnośnie jego własnych działań, nie rzucają jednak zbyt wiele światła na powodujące nim *motywy*. Kilkakrotnie Jagon wspomina o zemście na Otellu, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że motyw ten do końca sztuki pozostanie niewyjaśniony, niezupełnie przekonujący i – jak się zdaje – niejako dopisany przez Szekspira w celu racjonalizacji intrygi Jagona. Gdy pod koniec sztuki Otello, nie mogąc pojąć pobudek Jagona, domaga się ich wyjaśnienia, z ust tego drugiego padają w odpowiedzi znane słowa:

Wiecie, co wiecie. O nic nie pytajcie.
 Odtąd nie powiem więcej ani słowa²².

¹⁹Tamże, s. 502-503.

²⁰Tamże, s. 574

²¹Tamże, s. 592. W oryginale pojawia się jeszcze bardziej wymowne określenie: *infected house* – zainfekowana dusza, dusza tknięta chorobą z wątplenia niczym zarazą.

Można więc chyba pokusić się o tezę, że również i jego postać dałoby się zinterpretować w duchu sceptycyzmu: choć Jagon jest *spiritus movens* całej sztuki, do końca pozostaje nieprzenikniony i niezrozumiały, niejako ukryty w cieniu.

Sceptycyzm a język dramatów

Korelatem iluzoryczności świadectwa zmysłów, poczucia zawodności ludzkiego poznania²³ jest przygodność reguł rządzących językiem; również w sferze znaczeń na próżno by szukać odniesienia do jakiegokolwiek formy pewności, jakiegoś niepodważalnego, pozakonwencjonalnego fundamentu reguł użycia słów, w czym Cavell nawiązuje do uwag Wittgensteina, pod którego wyraźnym wpływem pozostaje nie tylko w swych rozważaniach o literaturze²⁴.

²² *Otello*, dz. cyt., s. 643.

²³ DK, s. 3. Jak niejednokrotnie zauważa Cavell, dzieło Szekspira należy czytać nie w odezwaniu, lecz w kontekście dokonujących się wówczas przemian myślowych, to znaczy traktując to dzieło jako fragment uniwersum szeroko pojętej kultury. Wówczas dramaty angielskiego twórcy staną się on zwierciadłem ideowych tendencji epoki, z jej dynamicznym rozwojem nauki (będącym zapowiedzią wystąpień Galileusza, Bacona, de Brahe czy Keplera) i towarzyszącą temu stopniową erozją dotychczasowego obrazu świata, jak również gwałtownymi zmianami społecznymi i obyczajowymi, zachodzącymi także w samej Anglii. Odczytywane na takim tle słowa Hamleta o “czasie zwichniętym” [“time is out of joint”, *Hamlet*, akt I, sc. 5] można potraktować jako synekdochę: w istocie “wywichnięciu” ulega cały ówczesny obraz rzeczywistości. Z taką interpretacją, kładącą nacisk na zakwestionowanie, a w każdym razie zwątpienie w nienaruszalność zastanego obrazu rzeczywistości, również społecznej i obyczajowej, zdaje się współbrzmieć, a w każdym razie nie jest z nią sprzeczna, interpretacja E. Auerbacha (*Zmęczony księżę* w: tegoż *Mimesis, rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa, 1968, s. 326-327). Odmiennego zdania jest m.in. Tillyard (*The Elizabethan World Picture*, New York, s. 37-83), utrzymujący, że Szekspir był bez reszty zanurzony w tradycjonalistycznym, zhierarchizowanym obrazie świata, w ramach którego ustalony ład kosmiczny, trwała hierarchia bytów stanowiły fundament hierarchicznego ładu społecznego. Problem w tym, że już za jego życia ów obraz świata, przynajmniej jeśli chodzi o osiągnięcia tzw. “nowej nauki” zaczął się stopniowo załamywać. Jaki był stosunek samego Szekspira do owych burzliwych, daleko idących przemian: kulturowych, społecznych, obyczajowych – czy był on, jak chce niektórzy, umiarkowanym konserwatystą, czy wręcz przeciwnie – pozostaje sprawą otwartą, jeśli w ogóle rozstrzygalną. Nie ulega jednak wątpliwości, że na jego oczach zaczął dokonywać się wszechogarniający i niepowstrzymany proces narodzin nowego subiektywizmu, stopniowego wyzwiania się podmiotowości z oków hierarchii i tradycji (por. też T. Gould, *Hearing Things*, dz. cyt., s. 145).

²⁴ Por. DK, dz. cyt., s. 20. Używana przez Cavella w różnych kontekstach kategoria *groundlessness* [niezakorzenie, nieufundowanie] – erozja niepodważalnych, metafizycznych funda-

W swych interpretacjach Szekspirowskiego tekstu, nie tylko *Otella*, Cavell diagnozuje dokonujący się za sprawą języka proces fałszowania relacji między bohaterami. U Szekspira mamy bowiem do czynienia ze świadomym i nieustannym eksponowaniem sytuacji, w której już wiara we wszechmoc słów prowadzi do stopniowej erozji komunikacyjnych funkcji języka. Temu właśnie celowi – zwłaszcza w komediach – podporządkowuje Szekspir swą językową wirtuozerię: owe skrzące się dowcipem riposty i gry słów, w jakie obfitują owe dramaty, eksponować mają osaczenie bohaterów przez język, jego nieuchwytność i ulotność, stopniowy proces wyobcowywania się samego języka, który przestaje pełnić rolę instrumentalną czy po prostu komunikacyjną, stopniowo wchłaniając rzeczywistość i przestając ją adekwatnie odzwierciedlać²⁵. Nieprzebyta ściana słów, które zamiast służyć porozumieniu, piętrzą się między bohaterami, by w końcu stać się barierą nie do przebycia, jest tym właśnie, co spotyka bohaterów *Otella*, gdzie zarówno tytułowy bohater, jak i jego wybranka, od samego początku się nie słuchają: każde z nich od początku jest też zainteresowane nie tyle osobą drugiego, ile raczej jej wyidealizowanym obrazem, o czym dalej w tekście.

Nieadekwatność języka, jego sprzeniewierzenie się stawianym mu w aktach komunikacji celom, związanym z instrumentalnym jego wykorzystywaniem – nazywa Cavell semantyczną pustością [*emptiness*] słów²⁶. Również i w tej intere-

mentów rzeczywistości – jest przetworzoną kategorią zaczerpniętą z Wittgensteina, piszącego w nieco innym kontekście o niezakorzeniu w niczym pojęć oraz kategorii języka (również rządzących nim reguł), które są czysto konwencjonalne i w tym sensie *groundless* (S. Cavell, DK, s. 3).

²⁵ Jest tak np. w *Straconych zachodach miłości*, gdzie feeria słów zalotników, pełnych metafor i retorycznych figur, nabiera – w sposób jak najbardziej zamierzony przez Szekspira – wymiaru nieomal groteskowego, a sam język staje się odrębnym, autonomicznym światem. Jak pisze nawiązujący do Wittgensteina James Noggle, „język wzniosłości [rozumianej tu jako język poetycki – MF] stanowi ucieczkę od zwyczajności/potoczności [the ordinary], co generuje nie tyle jakiś nowy język, lecz raczej semantyczną pustkę”. Nieco dalej ten sam autor zauważa: „Nasze opętanie przez takie zdania jest możliwe dzięki temu, iż mają one zdolność wywoływania w nas wrażenia, że otaczająca nas rzeczywistość jest iluzją(...) [James Noggle, *The Wittgensteinian Sublime*, „New Literary History”, Vol. 27, No. 4, Literature, Media, and the Law (Autumn, 1996), pp. 605-619. W nieco odmiennym kontekście problemowi wyobcowania języka czy raczej wyobcowania człowieka z języka poświęcił Cavell swoje analizy *Końcówki* Becketta, zamieszczone w jednym z esejów zawartych w: tegoż *Must we Mean What We Say* („Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's *Endgame*”, dz. cyt., s. 115-163.).

²⁶ Por. S. Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford University Press, 1979, s. 165, 338. Warto podkreślić, że – jak słusznie zauważa Timothy Gould – sam Cavell w zgodnej opinii komentatorów zwraca uwagę nie tyle na fakt alienacji *języka jako takiego*, ile raczej na alienację wynikającą z tego, jaki czynimy zeń użytek: brak bezpośredniego związku między naszymi słowami a światem

sującej diagnozie komunikacyjnego kolapsu przejawia się zdaniem Cavella filozoficzny charakter dramatów Szekspirowskich. Sceptycyzm wyrasta bowiem, jak pisze Cavell, przede wszystkim z “próby zanegowania potrzeby słuchania”²⁷. Skoro nie wiemy, czy świat istnieje, nie możemy wiedzieć również i tego, czy istnieje drugi człowiek, czy możliwa jest nasza z nim empatia. Wydaje się, że dramat *Otello* potraktować można jako studium takiego właśnie przypadku.

Sceptycyzm: narcystyczne²⁸ poszukiwanie pewności

Co zatem łączy protagonistę dramatu ze sceptykiem, nie licząc niskiej oceny poznawczej wartości poznania zmysłowego? Otóż łączy ich postulat prymatu *wiedzy* przekraczającej, niczym platońskie Idee, sferę empirycznej przygodności. Otello, niczym sceptyk, chce *wiedzieć*.

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

Posępne i tak czarne jest me lico (...)
Nie zniosę tego; lecz muszę mieć *pewność*.²⁹

Rzecz jednak w tym, że żadne z dostępnych nam źródeł poznania nie spełnia rygorystycznych kryteriów owej wiedzy i dlatego nie może stać się źródłem bezwarunkowej *pewności*. Dlatego też konsekwentny sceptyk nieuchronnie musi popaść w radykalne zwątpienie, nierzadko będące przyczyną rozpacz³⁰. Przy

nie wynika z defektywności języka, lecz z tego, jak się nim posługujemy. Por. T. Gould, *Hearing Things*, dz. cyt., s. 143 i n.

²⁷ Por. przyp. 7.

²⁸ Wzajemna relacja sceptycyzmu i narcyzmu jest bez wątpienia problematyczna i domaga się bliższej analizy. Na użytek niniejszych uwag poprzestaśmy na stwierdzeniu, że rozważając narcyzm, pozostajemy na płaszczyźnie psychologicznej, podczas gdy zagadnienie sceptycyzmu sytuuje się na płaszczyźnie filozoficznej. Wydaje się też, że to sceptycyzm wynika z narcyzmu, nie na odwrót.

²⁹ Szekspir, *Otello*, dz. cyt., s. 576.

³⁰ W tego rodzaju rozpacz popadł np. David Hume, zanim przezwycięzył swój kryzys poznawczy. Bardzo plastycznie przedstawiony przez niego samego pod koniec księgi pierwszej *Traktatu o naturze ludzkiej*, gdzie Hume tak opisuje poczucie wyobcowania, jakiego zaznał za sprawą swojej sceptycznej filozofii: “(...) napawa mnie lękiem i wywołuje w mej duszy zamieszanie ta zagubiona samotność, w jakiej się znalazłem w mej filozofii; i wyobrażam sobie, że jestem jakimś

czym ów proces wątpienia nie posiada logicznego kresu, będąc niczym zsuwanie się po równi pochyłej. W scenie 3 aktu III padają z ust Maura znamienne słowa:

Raz zwątpić/ to raz rozstrzygnąć³¹

W dramacie Szekspira sceptycyzm postawy poznawczej głównego bohatera wyraża się jednak tyleż w formie kartezyjańskiego zakwestionowania świata, co w *zanegowaniu egzystencji dzielonej z innymi*, co dla Cavella oznacza głównie zanegowanie człowieczeństwa w drugim człowieku³². Jednocześnie Cavell odczytuje sceptycyzm jako formę *narcyzmu*³³, który w osobliwy sposób splata się w Otella percepcji świata i samego siebie ze swoiście pojętą egotyczną wersją romantyzmu³⁴. Maur bowiem nie tyle darzy miłością Desdemonę, ile raczej obraz wyidealizowanego Otella, obecny w wyobrażeniu Desdemony już na wstępnym etapie znajomości tych dwojga. To w jej umyśle przegląda się Otello jak w zwierciadle: ów wyidealizowany wizerunek własnej osoby, odbity i uzewnętrzniiony, stanowi właściwy, choć Otello go sobie nie uświadamia, motyw jego szczególnej miłości, będącej w istocie zapośredniczoną miłością do samego siebie³⁵. W dramacie wyraźnie stwierdza się, że będąc częstym gościem ojca De-

dziwnym, nieokrzesanym potworem, który niezdolny do tego, by wejść w społeczność i związać się z nią, został wypędzony poza wszelkie obcowanie z ludźmi i porzucony całkowicie bez pomocy i pociechy” (D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 342). Interesujące jest to, że Hume, filozof tak nieskłonny do podobnych wynurzeń, opisuje swoje doświadczenie, sięgając po język poetycki, co sugeruje, że nawet w jego przypadku doświadczenie sceptycyzmu było przede wszystkim doświadczeniem *egzystencjalnym*.

³¹ *Otello*, dz. cyt., s. 566.

³² W tekście poświęconym innemu Szekspirowskiemu dramatowi, zatytułowanym „Macbeth apalled” Cavell pisze: „Problematyka filozoficznego sceptycyzmu zajmuje mnie od lat. Sceptycyzm ów pojmuję jako wyraz ludzkiego pragnienia przekroczenia granic/ograniczeń tego, co ludzkie (...). Nazywam to ludzką tęsknotą za tym, co nieludzkie [inhuman] (...) i wolne od granic/ograniczeń. Podsyte są one grozą [horror] i potwornością [monstrousness] (S. Cavell, „Macbeth Apalled” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*, ed. G.L. Hagberg, W. Jost, Blackwell Publishing 2010, s. 525).

³³ Por. też T. Gould, *Hearing Things*, dz. cyt., s. 209

³⁴ DK, s. 143.

³⁵ W tym też duchu można by interpretować słowa Otella, który sam siebie nazywa „perfect soul” (W. Shakespeare, *Othello*, dz. cyt., akt I, scena 2), co Stomczyński tłumaczy jako „czysta dusza” (W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 509). Przy zaproponowanej interpretacji słowo „perfect”

sdemony, Otello snuł przed zasłuchanymi domownikami, w tym również swą przyszłą wybranką, opowieści o swych podróżach i przygodach. Oto jak Maur opisuje początki swojego uczucia do córki Brabantia:

Pragnęła, by ją Niebiosa stworzyły
 Takim człowiekiem jak ja; dziękowała,
 Mówiąc, że jeśli któryś z mych przyjaciół
 Kocha ją, niechaj go tylko nauczę
 Tak opowiadać, a tym ją zdobędzie.
 To napomknienie dało mi przemówić:
 Miłość wzbudziły w niej niebezpieczeństwa,
 Które przebyłem, *we mnie – jej współczucie*.³⁶

Otello jest typem *narcystycznym*, a jego miłość do Desdemony ma charakter wtórny, niejako reaktywny, jest w niej coś na wskroś biernego, można by rzec, iż świeci ona odbitym światłem miłości zafascynowanej dziewczyny. Dokonująca się w owych opowieściach na temat własnych (zmyślonych?)³⁷ przygód romantyczna autokreacja Otella jest więc czynnikiem decydującym o charakterze rodzącego się między nimi uczucia.

Na marginesie zauważmy, że mamy tu do czynienia z pewną osobliwością. Nie tylko bowiem miłość Otella nie kieruje się ku osobie Desdemony, lecz również jej własna miłość ma za przedmiot nie tyle samego Otella, ile raczej jakiś wymaginowany konstrukt, wysnuty na kanwie cudownych opowieści o niezwykłych przygodach i tylko akcydentalnie wiążący się z samym Maurem³⁸. W przywołanym fragmencie natrafiamy na słowa (przytoczmy je jeszcze raz):

należałoby jednak tłumaczyć raczej jako „doskonała”, w sensie „skończona, nie domagające się dopełnienia”, co zresztą byłoby w pełni zgodne z łacińskim źródłosłowem (*perfectus*). Otello jest zatem sam dla siebie egzemplifikacją doskonałości: domaga się zwierciadła, w którym mógłby sycić się własnym widokiem. Takie właśnie zwierciadło odnajdzie on w zachwyconym spojrzeniu Desdemony. Por. DK, s. 129-130.

³⁶ W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 519.

³⁷ Na to, że istotnie mamy tu do czynienia z konfabulacjami, sugeruje kąśliwa uwaga Jagona, który w scenie 1 aktu II, w rozmowie z Rodrygiem powiada o córce Brabantia: „Zauważ, z jaką gwałtownością rozkochała się najpierw w Maurze jedynie dla jego gadulstwa i fantastycznych łągarstw” (W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 538).

³⁸ Jak zauważa René Girard, czytający Szekspira w kluczu interpretacyjnym pragnienia mimetycznego, „Desdemona pragnie nie prawdziwego Otella, lecz mimetycznego wizerunku, który

(...) [Desdemona] dziękowała,
 Mówiąc, że jeśli któryś z mych przyjaciół
 Kocha ją, niechaj go tylko nauczę
 Tak opowiadać, a tym ją zdobędzie³⁹.

Mamy tu zatem do czynienia nie tyle z lustrem, co raczej z *dwoma* symetrycznymi odbiciami, w których przegląda się para kochanków, mylących pozór z rzeczywistością. Wspomniana symetria staje się jeszcze bardziej niepokojąca, pogłębiając i zwielokrotniając wspomniany efekt podwójnej lustrzaności, gdy przyjrzymy się jeszcze innemu fragmentowi wspomnianego monologu Otella, gdzie stwierdza on, że Desdemona

Pragnęła, by ją Niebios stworzyły
 Takim człowiekiem jak ja⁴⁰;

Czyżby więc Desdemona wielbiła obraz Otella, w gruncie rzeczy *pragnąc się do niego upodobnić?*

Zapewne elementem autokreacji Otella jest też jego deklarowana prostota wojaka i człowieka czynu, którego właściwym żywiołem jest wojna i któremu obce są długie mowy i fajerwerki słowne:

Nieokrzesany jestem i nie umiem
 Słów wyszukanych składać wśród pokoju,
 Od chwili bowiem, gdy to moje ramię
 Lat ukończyło siedem, aż do czasu,
 Gdy wytchnąć mogło przed niecałym rokiem,
 Moc swą oddało czynom w szczerym polu.⁴¹

To rzekome nieokrzesanie Maura stoi w wyraźnej sprzeczności z jego elokwencją, o której niejednokrotnie mamy okazję się przekonać.

wyczarowała jego żywa relacja z awanturniczego życia. Jest on jej Amadisem z Galli³⁹. R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa, 1996, przeł. B. Mikołajewska, s. 366.

³⁹ W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 519.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, akt I, scena 3, s. 517.

Otello a kartezjańskie wątplenie

W *Disowning Knowledge* Cavell pisze:

(...) Istotą sceptycyzmu, jaki wyraża postawa Otella jest usytuowanie w miejscu Boga – bytu skończonego, kobiety. (...) Odczytuję to jako dalekie echo przytoczonego przez Kartezjusza jednego z motywów kierujących nim, gdy lokował Boga poza sferą wątpliwości – w charakterze gwaranta, że on sam, Kartezjusz nie jest jedynym bytem w świecie („Medytacja trzecia”). Otóż chciałbym teraz postawić pytanie: dlaczego Kartezjusz nie podjął próby przezwyciężenia solipsyzmu w najbardziej bezpośredni i najpewniejszy sposób, tzn. odwołując się do istnienia innego *skończonego* bytu⁴².

W dramacie Szekspira Desdemona pełni zatem – jak można mniemać w oparciu o wywody Cavella – funkcję podobną tej, jaką w znanym sceptycznym rozumowaniu Kartezjusza pełni Bóg⁴³. Bóg jest u Kartezjusza zewnętrznym, choć zinternalizowanym za pośrednictwem myśli, gwarantem istnienia myślącego podmiotu: podmiot poszukuje oparcia w świecie (w *Otelli* takim podmiotem będzie on sam, czy też jego wyidealizowane wyobrażenie na własny temat), lecz go nie znajduje, znajdowałby go bowiem tylko w Bogu. W tekście Szekspira – o ile w poprawny sposób odczytuję analogię przytaczaną przez Cavella – funkcję analogiczną do tej pełnionej przez Boga spełniać będzie Desdemona, czy też jej miłość⁴⁴. Jednak kartezjański Bóg jest czymś w stosunku do umysłu zewnętrznym, uwikłanym w świat, którego niepowątpiewalność zakwestionowana zostaje przez sceptyka (Otella). Status niepodważalny ma tylko zawartość jego wątpliwego umysłu (zinterioryzowana przez Otella miłość Desdemony). Jedną z takich niepodlegających wątpliwości myśli jest myśl o Bogu, która sceptykowi jest dana i której przyczyną nie może być ona sam. Przyczyna bowiem jest zawsze mniej doskonała od skutku, myśl zaś o istocie doskonałej nie może pochodzić od skończonego, a więc niedoskonałego podmiotu, jakim jest sceptyk. Musi więc być nią sam Bóg. W ten oto sposób kartezjański podmiot myślący zasypuje nie-

⁴²DK, s. 126.

⁴³W tym miejscu winniśmy poczynić istotne zastrzeżenie. Wszelkie tego rodzaju jak przedstawione poniżej – w duchu Cavella – paralelne odczytania tekstu filozoficznego i tekstu literackiego mają wartość jedynie heurystyczną, tzn. są miarodajne jedynie na użytek pewnej hipotezy interpretacyjnej i nie należy traktować ich w sposób ścisły i dosłowny. Por. Tamże, s. 125-142.

⁴⁴Por. Tamże, s. 126.

przebytą przepaść oddzielającą jego wyobcowany umysł i świat zewnętrzny, którego gwarantem staje się odtąd Bóg, którego istnienie dopiero co zostało przez kartezjańskiego sceptyka dowiedzione.

Otello jest radykalnie oddzielony od źródła swego własnego istnienia, czy raczej jego wyidealizowane wyobrażenie własnej osoby ufundowane jest w czymś wobec niego zewnętrznym, w wyidealizowanym obrazie Otella romantyka, urojonym, czy raczej ontologicznie wzmocnionym – gdyż przyczyną owych urojeń są opowieści samego Otella – przez Desdemonę. Podobnie rzecz się ma z kartezjańskim sceptykiem, którego cielesny byt ufundowany jest dopiero w realności Boga: gdyby nie Bóg i jego realne istnienie, sceptyk pozostawałby uwięziony w sferze konstruktów pojęciowych i nawet jego własna cielesność, jako element świata zewnętrznego, byłaby dlań niedostępna. Nie będąc bowiem w stanie dowieść istnienia Boga, a jedynie dysponując myślą o nim, sceptyk nie potrafi udowodnić nawet własnego istnienia. Realne istnienie Boga upewnia zatem sceptyka nie tylko co do realności świata zewnętrznego, lecz również co do realności osoby samego sceptyka: dowodząc istnienia Boga, sceptyk dowodzi tym samym również swego własnego istnienia oraz tego, że nie jest jedynie myślą czystą (której treścią jest idea Boga)⁴⁵.

Desdemona, jej realne istnienie, czy też mówiąc precyzyjniej, realność jej miłości, która właśnie dlatego – niczym realność Boga dla sceptyka – ma zatem dla Otella znaczenie fundamentalne i fundujące. Domniemana zdrada Desdemony, a może nawet sama możliwość tejże zdrady, jest więc dla Otella niczym umykający mu spod stóp fundament jego własnego istnienia. A ponieważ Otello jest typem narcystycznym, nie przypadkiem w jego nowej roli zdradzonego małżonka już niebawem prześladować go będzie obsesja *wstydu* i pogardliwych spojrzeń⁴⁶. Będą go one odtąd – choćby tylko w wyobraźni – osaczać, sprawiając mu ból, który Otello porówna do narzędzia tortur:

⁴⁵ Por. Kartezjusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, oraz DK, s. 128.

⁴⁶ Łatwość, z jaką Otello przedzierzga się w tę nową dla siebie rolę, sugeruje, że jest to kolejna narcystyczna autokreacja (nie licząc autokreacji „Otella – prostego wojaka” oraz „Otella – romantycznego bohatera”). Otello żongluje formami swej autokreacji, prowadząc grę z formą i konwencjami, w każdym ze swych wcieleń stając się modelowym przedstawicielem pewnego typu: np. zdradzany mąż *musi* szaleć z zazdrości, gdyż jest to zgodne z pewną konwencją: wstyd jest tutaj czymś wyraźnie *konwencjonalnym* i bolesnym właśnie dlatego, że z istoty swej *publicznym*: przyczyną bólu Otella, co zostało wyeksponowane w przytoczonym fragmencie, są *spojrzenia postronnych*. Podobnie rzecz ma się z zazdrością: jej dojmujący charakter wynika stąd, że o rzekomej zdradzie Desdemony *wiedzą inni*. Tekst Szekspira można zatem odczytywać jako *dramat zazdrości* tylko

Tak mnie przemienić w postać *pod pręgierzem*,
 By czas pogardy mógł na mnie wskazywać
 Swym nieruchomym, nierychliwym palcem!⁴⁷

Chaos sceptycznego zwątpienia

Raz wstąpiwszy na drogę wątpienia [w cnotliwość małżonki] Otello stopniowo osuwa się w otchłań⁴⁸. Proces ten nie ma racjonalnego kresu, stąd też nieproporcjonalność owej rozpacz, jej zaskakujący dla czytelnika radykalizm. Rozpacz Otella napędzana jest mocą swej własnej dynamiki, przypominając w tym mechanizm pogłębiającej się psychozy, w której stan świata zewnętrznego jest tylko jednym z czynników, wcale nie najważniejszym, wewnętrznego rozpadu dotkniętego nią umysłu. Położyć jej kres może tylko poczucie pewności. Każda bowiem pewność lepsza jest od wątpienia. Ponieważ jednak Otello nie może być pewien wierności małżonki, a niepewność jest dlań źródłem największej udręki, już wkrótce przerodzi się ona w irracjonalne *przeświadczenie o wiarolomstwie* Desdemony. Paradoksalnie, Otello przedkłada taką pewność nad niepewność co do jej cnotliwości.

W scenie 3 aktu III nakazuje Jagonowi:

Masz dowieść, łotrze, że ma ukochana
 Jest kurwą; masz mi dać dowód niezbity⁴⁹.

Wkrótce owo *przeświadczenie* Otella stanie się niewzruszone i zawładnie nim bez reszty. Pod koniec sztuki w te słowa zwróci się on do Desdemony:

Bo choć się zaprzesz wszystkich [swych rzekomych kochanków – MF] pod przysięgą,

pod warunkiem, że również ową zazdrość potraktujemy jako pewną konwencję. Dramat staje się więc metatekstem, analizą – między innymi – określonych konwencjonalnych postaw, jakie przyjmuje Otello.

⁴⁷ W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., akt IV, scena 2, s. 607.

⁴⁸ Przy czym to osunięcie się w rozpacz i zwątpienie przebiega w sposób tak nagły i gwałtowny, że można by rzec, iż Otello już na początku sztuki znajduje się na jego granicy, co tylko potwierdza hipotezę Cavella, że w istocie nie chodzi tutaj o *racjonalność* dowodów i argumentów przemawiających za niewinnością czy też winą Desdemony. Por. DK, s. 133.

⁴⁹ W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., akt III, scena 3.

Nie może zniszczyć to *wielkiej pewności*,
Która mnie dręczy. A więc musisz umrzeć⁵⁰.

Rzekoma zdrada pięknej Wenecjanki oznacza ruinę całego świata Otella, ruinę, do której konsekwentnie zmierza on od samego początku akcji scenicznej, nade wszystko zaś oznacza ona odczarowanie Otella wyidealizowanej wizji jego własnej osoby.

Gdy w scenie 3 aktu I Brabantio, ojciec Desdemony, ostrzega Otella:

Mnie zwiodła, Maurze; przyglądaj się bacznie;
Być może ciebie także zwodzić zacznie?

Ten odpowiada:

Życie za wierność jej!⁵¹

Z kolei w akcie drugim Otello wykrzykuje:

(...) niech utracę duszę,
Jeśli nie kocham cię; gdybym nie kochał,
*Niech wróci chaos*⁵²

Desdemona jest niczym kamień wyrwany spod postumentu własnej pychy i własnej próżności, jaki wzniosł Maur, snując swoje opowieści i omotując nimi

⁵⁰ Tamże, s. 631. O stanie umysłu Otella stwierdza Cavell, że jest on niestabilny (DK, s. 136). Zaledwie nabrawszy wątpliwości co do cnoty małżonki Otello retorycznie zapytuje sam siebie: „Po cóż się żeniłem?” Nieco dalej mówi do Jagona: „Jago,/ Spójrz; dmucham, miłość uszła ku niebiosom./ Zniknęła” (W. W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 570, 578). Umysł Otella ustawicznie oscyluje pomiędzy pewnością a zwątpieniem. Być może nawet śmierć Desdemony nie staje się z czasem jedynym sposobem uśmierzenia owej psychotycznej, „dręczącej” dla samego Otella dynamiki jego duchowych zwątpień: „Myślę, że żona moja jest uczciwa,/ I myślę, że nie; myślę, że ty jesteś/ Prawy, i myślę, że nie jesteś. Muszę/ Mieć dowód” (Tamże, s. 576). Owa pewność stanie się niewzruszona dopiero z chwilą uzyskania owego „dowodu”, tzn. z chwilą, gdy uzyska pozór oparcia w faktach, a wówczas stanie się ona pewnością na przekór wszystkiemu, pewnością głuchą i ślepą na wszelkie racje i argumenty, wyrażającą się w przytoczonych powyżej słowach: „Musisz umrzeć”.

⁵¹ Tamże, s. 524. W oryginale słowa te brzmią: “My life upon her faith!”, co można by również, zwłaszcza w świetle epistemologicznej interpretacji Cavella, dokonując lekkiego przesunięcia semantycznego, odczytać jako “Moje życie *zależy* od jej wierności!”.

⁵² Tamże, s. 562. Por. także T. Gould, *Hearing Things*, dz. cyt., s. 209.

zafascynowaną słuchaczkę. Stanley Cavell zwraca uwagę, że nie przypadkiem, choć w nieco innym kontekście, protagonista sztuki przywoła również i tę metaforę – metaforę kamienia. W scenie 2 aktu V, stojąc nad pogrążoną we śnie swą przyszłą ofiarą, wypowiada słynne słowa, w których porównuje ją do posagu:

Skóry bielszej niż śnieg nie zadrasnę,
Gładkiej jak alabaster wspaniały⁵³.

Po raz ostatni metafora kamienia powraca w tej samej scenie tuż przed dokonaniem przez Otella zbrodni, gdy kochanek przystępuje do złożenia ofiary na ołtarzu idealnej miłości, która okazała się fikcją. Otello wprawdzie nazwie po imieniu to, co zamierza uczynić, nazywając swój czyn „mordem”, jednak to Desdemonę obarczy winą za jej własną śmierć. W świecie sceptyka wyobrażenie musi ostatecznie zatryumfować nad rzeczywistością.

O krzywoprzysiężna
Kobieto, serce me przemieniasz w kamień
I każesz zwać to, co pragnę uczynić,
Mordem, choć w myślach zwałem to ofiarą⁵⁴.

Nieco wcześniej w tekście natrafiamy na intrygujący dialog między małżonkami:

Othello: Thou art on thy death bed.
Desdemona: Ay, but not yet to die⁵⁵.

Cavell zauważa, że cała scena morderstwa opiera się na skonfrontowaniu subtelnej aluzji do stosunku miłosnego [„not yet to die”]⁵⁶ z zapowiedzią rychłej śmierci: („Thou art on thy death bed”). To właśnie w niej, w wizji śmierci urzeczywistnia się wizja miłosnego spełnienia – jedna staje się ekwiwalentem drugiej. Rene Girard pisze w tym kontekście o „najbardziej mrocznym pragnieniu” – dodajmy, że nie tylko Otella, ale również samej Desdemony – „którego już nic nie kusi poza własną apokaliptyczną autodestrukcją”⁵⁷.

⁵³Tamże, s. 627. Drugi wers zostaje w przekładzie Słomczyńskiego pominięty.

⁵⁴Tamże, s. 631.

⁵⁵W. Shakespeare, *Othello*, dz. cyt., V, ii, 51-2; por. W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 630.

⁵⁶DK, s. 134 i nast. Aluzja ta znika w przekładzie Słomczyńskiego: „lecz nie umrę jeszcze”.

⁵⁷R. Girard, *Szekspir...*, dz. cyt., s. 364, 365. Osobliwy splot miłość-śmierć, na jaki natrafiamy w tekście *Otella*, stanowi temat niewątpliwie fascynujący również dla analityków provenien-

Sceptyk, odmówiwszy drugiemu uznania, skazuje go na niemotę, pozbawiając go możliwości obrony – jak czyni to głuchy na wszelkie racje Desdemony Otello, zamieniając ją w głaz⁵⁸. Użyta przez Otella metafora, funkcjonuje również jako figuratywne określenie piękna, przede wszystkim jednak – jak zauważa Cavell – wyraża fakt radykalnej obcości, niezgody Otella na *ontologiczną osobność* Desdemony⁵⁹. Taka niezgoda stanowi charakterystyczną cechę międzyludzkich relacji w świecie takim, jak go postrzega sceptyk. Niezgoda na Innego⁶⁰, odmówienie mu prawa do odrębności oznacza dążenie do zdominowania go i załączenia, do zamknięcia go w granicach własnej wyobraźni, co otwiera przed sceptykiem-narcyzem niczym nieograniczone możliwości manipulacji⁶¹.

Mimo że Cavell nie artykułuje tego wprost, sądzę, że jego ogólnej intuicji można nadać formę pewnego paradoksu. Z jednej strony Desdemona jest jedynym zewnętrznym punktem oparcia dla narcystycznej autokreacji Otella, lustrem, w którym przegląda się Maur. Z drugiej zaś strony – z tego właśnie powodu – jest Desdemona zagrożeniem dla owego wyimaginowanego konstruktów, bardziej trwałego i nieskazitelnego niż sam Otello, postać z krwi i kości⁶². Tego

cji freudowskiej. Janet Adelman zauważa, że poprzez morderstwo na Desdemonie, poprzez swą – jak on sam ją określa – ofiarę, Otello dokonuje *oczyszczenia* swego narcystycznego obrazu miłości, która została zbrukana podejrzeniem o niewierność⁵⁷ (por. Janet Adelman, *Suffocating mothers. Fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to the Tempest*, Routledge & Chapman, 1992).

⁵⁸ W istocie Otello zamienia on w głaz również siebie: pozbawiając podmiotowości Desdemonę, depersonalizuje również własną osobę. W scenie 2 aktu V, już po dokonaniu morderstwa, na pytanie Lodovica: „Gdzie ten gwałtowny i nieszczęsny człowiek?”, zabójca odpowie: „*Ten, który był Otellem. Oto jestem*” (W. Shakespeare, *Otello*, dz. cyt., s. 642).

Motyw kamienia/posągu pojawia się w jeszcze innym, omawianym przez Cavella w podobnym kontekście, dramacie Szekspira, a mianowicie w *Opowieści zimowej*, gdzie żona chorobliwie zazdrosnego władcy Sycylii, Leontesa, kolejnej egzemplifikacji sceptycyzmu, jest przezeń, jak się potem okazuje, całkiem bezpodstawnie, podejrzana o zdradę. By ratować ją przed zemstą małżonka, stara piastunka Paulina zamienia ją w posąg.

⁵⁹ DK, s. 137.

⁶⁰ By przywołać kategorię pojęciową zaczerpniętą z filozofii Levinasa, na której pokrewieństwo z pewnym wątkami filozofii Cavella zwracają uwagę niektórzy komentatorzy Cavella. Por. B. Stricker, *Phänomenologische Forschungen* (2012), s. 127-161.

⁶¹ W scenie 1 aktu IV Jagon wypowiada do Otella znamienne słowa: „Knowing what I am, I know what she shall be”, co Maur komentuje: „O thou art wise” (*Othello*, act IV, sc. 2, 73-75).

⁶² Nasuwa się tu skojarzenie z *Portretem Doriana Graya* Wilde'a, gdzie również mamy do czynienia z dziełem sztuki pojętym jako twór bardziej realny niż przedstawiany przezeń żywy człowiek. Problem narcyzmu rodzi tu problem estetyzmu – w życiu i w sztuce.

właśnie nie może darować jej Otello. Jak pisze Cavell, „[Otello] nie może darować Desdemonie, że ta istnieje, że jest niezależnym bytem, że znajduje się poza nim, że nie podlega jego władzy”⁶³. Desdemona jest dla Otella niewygodnym świadkiem jego własnego człowieczeństwa. Ale zamiast skonfrontować się ze swoją śmiertelnością stosuje on „strategię uników” wyczerpująco opisaną i przeanalizowaną przez Cavella w eseju poświęconym innej Szekspirowskiej tragedii⁶⁴.

Przewyciężyć sceptycyzm

Z powyższych rozważań wyłania się, jak sądzę, odpowiedź na postawione na wstępie pytanie: dlaczego zamiast ufać prawdomówności Desdemony, Otello daje wiarę słowom Jagona? Wcześniej wspomnieliśmy, że owa pewność Otella co do wiarygodności Desdemony wynika z logiki samego procesu myślowego, jakiemu podlega sceptyk, z dynamiki równi pochyłej, w jaką zsuwa się on w chaos⁶⁵. Ale jest też jeszcze inna okoliczność tłumacząca stan ducha Otella. Pozostając w obrębie sceptycyzmu, nigdy nie sposób mieć pewności, co kryje się za słowami Innego, nawet jeśli wbrew omówionej metaforze kamienia przyjmujemy, że nie jest on niemy i że ma nam coś do zakomunikowania. Owej radykalnej niepewności płynącej tym razem z poczucia ontologicznej przepaści dzielącej nas od Innego – jaką diagnozuje Cavell w swych analizach wyobcowania sceptyka ze świata – nie sposób przewyciężyć na gruncie czysto teoretycznym⁶⁶. Otello nie był jednak gotów, by słuchać, dlatego nie uwierzył w zapewnienia Desdemony⁶⁷.

⁶³ S. Cavell, „the Claim of Reason”, Oxford University Press, 1979, s. 491. Por też przyp. 37.

⁶⁴ Zob. przyp. 48.

⁶⁵ Osobliwie z tym procesem współgra sam Jagon. W niektórych dialogach z Otellem, skonstruowanych jakby na zasadzie echa, wydaje się on projekcją wyobraźni samego Otella. Jest tak np. w rozmowie obydwu na temat znajomości Cassia z Desdemoną (Otello, scena 3 aktu III, s. 563). Komentując ten dialog René Girard zauważa, że Jagon jest tak „doskonałym powiernikiem, ponieważ jest mimetycznym sobowtórem Otella (...) tak mu czasami bliskim, że ci dwaj mężczyźni stają się swoim lustrzanym odbiciem” (R. Girard, *Szekspir i teatr okrucieństwa*, dz. cyt., s. 364).

⁶⁶ Diagnoza ta przewija się w niemal wszystkich tekstach Cavella poświęconych temu zagadnieniu. Tezę tę najbardziej wyczerpująco uzasadnia Cavell we wspomnianym już eseju „Knowing and Acknowledging”.

⁶⁷ Zob. przyp. 22. Przecistawiane wiedzy, pojęcie acknowledgement to odgrywa kluczową rolę przede wszystkim w Cavellovskiej interpretacji *Króla Leara* oraz analizie postawy protagoni-

Ostateczną przyczyną pewnej formy miłosnego szaleństwa, o której traktuje sztuka Szekspira, jest więc – jak chce Cavell – innego rodzaju szaleństwo, szaleństwo postawy poznawczej przejawiające się, jak widzieliśmy, w obsesyjnym poszukiwaniu *dowodów*, których nie ma i być nie może. Ale Cavell pójdzie jeszcze dalej, posuwając się do stwierdzenia, że Otello wierzy Jagonowi niejako *wbrew* temu, co mimo wszystko *wie on* na temat Desdemony⁶⁸. Nieco wcześniej amerykański filozof stwierdzi nawet, że Otello niejasno przeczuwał, że oskarżenia Jagona są fałszywe, czego dowodem jest łatwość, z jaką Otello akceptuje dowody świadczące – gdy jest już za późno – o jej niewinności⁶⁹. Owe nagłe zwroty Otella, jego neurotyczna niestabilność, o której już była mowa, stają się zrozumiałe dopiero w świetle sceptycznego odczytania utworu jako pewnego rodzaju paraboli; w przeciwnym razie łatwości Maura musiałaby nam wydać się czymś osobliwym i zagadkowym. Owa osobliwość znika przy założeniu Cavella, że dramat Otella *wbrew* obiegowym interpretacjom jest nie tyle historią chorobliwej zazdrości, lecz raczej studium czy też metaforą określonej *postawy poznawczej* wobec świata, przejawiającej się w jego zanegowaniu⁷⁰.

W ostatecznym rozrachunku sceptycyzm Otella jest zatem wyrazem odmowy uznania drugiego człowieka, wyrazem odrzucenia jego osoby. Wyborem alternatywnym, jak sugeruje Cavell, byłaby akceptacja Innego, co zdaje się wskazywać na to, że taki wybór, wybór moralny, nie zostaje bohaterowi tragicznemu całkowicie odebrany. W istocie może on wybierać, zaś jego tragizm wypływa ostatecznie z pychy i niewiedzy, również moralnej; z popełnionego błędu natury tyleż poznawczej, co etycznej. Szekspir ani w *Otelli*, ani w innych tragediach nie odmawia swym bohaterom tragicznym odpowiedzialności moralnej za popełnione czyny. Tragizm wynika tu z wadliwej postawy poznawczej, z pewnego rodzaju błędu kategorialnego: z poszukiwania wiedzy tam, gdzie nie ma miejsca na wiedzę, czy może raczej – jak pisze Cavell – gdzie sama wiedza nie wystar-

sty tego dramatu, kolejnego bohatera w galerii Szekspirowskich bohaterów-sceptyków, który na próżno czeka na niezbity i zarazem nieosiągalny dowód miłości swej córki. Por. S. Cavell, „The Avoidance of Love. A Reading of *King Lear*” w: tegoż: *Must We Mean What We Say*, dz. cyt., s. 267-357.

⁶⁸ W tym kontekście amerykański filozof pisze nawet „o rytuale zaprzeczeń” Otella, upoczywie obstającego przy własnych racjach (niebędących w istocie żadnymi racjami) w konfrontacji z wyznaniem żony zaklinającej się, że jest niewinna (DK, s. 133).

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Por. T. Gould, *Hearing things*, dz. cyt., s. 99.

czy⁷¹. To rozpoznanie przychodzi do bohatera tragicznego za późno, mając charakter wiedzy negatywnej: Otello przekonuje się, że błędnie rozpoznał swój los, dopiero wówczas, gdy nie sposób już tego losu odmienić. Poznanie jest więc czymś w rodzaju, o czym niejednokrotnie przekonują się bohaterowie Szekspirowskich tragedii, mrocznego paradoksu, niosąc zgubę temu, kto go dostąpił⁷².

Ponieważ w opinii Cavella nie możemy wiedzieć na pewno – wbrew temu, czego domaga się sceptyk – że świat istnieje naprawdę, powinniśmy z powyższego wyciągnąć wniosek, że świat należy po prostu przyjąć jako nieuchronny, nieredukowalny fakt⁷³. Skoro niemożliwa jest wiedza niepowątpiewalna, konkluduje amerykański filozof, należałoby zatem zwrócić się ku poznaniu innego rodzaju. Na koniec niniejszych rozważań przywołajmy zaczerpnięty przez Cavella, tym razem z Thoreau, koncept „perceptual faith”⁷⁴, który można by przełożyć jako „*wiarę w naoczność/świadectwa zmysłów*”.

Jeśli błędne jest wielokrotnie formułowane przekonanie, że sceptycyzm można obalić w sposób czysto dyskursywny, przy pomocy argumentów – oznacza to, że musimy zdać się na to, co dyktują nam uczucia, empatia i rozsądek, a także nasze naturalne nastawienie umysłu. Skoro skłania nas ono – co niejako wynika z naszej biologicznej konstytucji – do wiary w świat zewnętrzny, można zatem rzec, iż to na sceptyku spoczywa obowiązek uzasadnienia własnych zasadniczych wątpliwości w realność świata, gdyż wątpliwości te wydają się czymś uderzająco nienaturalnym.

⁷¹ W tragedii, pisze Cavell, sceptycyzm jest rezultatem „nie tyle rozczarowania jakąś poznawczą porażką, ile raczej z rozczarowania poznawczym tryumfem (czy wręcz z przerażenia, jakiego tryumf ten jest źródłem)”. S. Cavell, *The Claim of Reason*, dz. cyt., s. 476, cyt. za M. Fischer, *Stanley Cavell and Literary ...*, dz. cyt., s. 81. Gdzie indziej Cavell pisze: „[Otello] miał pełną wiedzę, jednak nie potrafił się tej wiedzy podporządkować, dać się jej prowadzić. Wiedział zbyt dużo, nie zaś zbyt mało”. S. Cavell, *Claim of Reason*, dz. cyt., 496.

⁷² Por. tamże, s. 96.

⁷³ DK, s. 95.

⁷⁴ R.A. Furtak, *Skepticism and Perceptual Faith: Henry David Thoreau and Stanley Cavell on Seeing and Believing*, “Transactions of the Charles S. Peirce Society”, vol. 43, no. 3 (Summer, 2007), s. 542-561.

SHAKESPEARE AND SKEPTICISM. *OTELLO*
IN THE INTERPRETATION OF STANLEY CAVELL

Summary

According to Stanley Cavell, in Shakespeare's *Othello* Desdemona plays a similar role to that of God in Descartes famous skeptical thought experiment. For Descartes, God is a guarantee of the existence of the external world including the body of thinking subject himself. The subject looks for a reference point in the world but does not find it, only God can be such a point of reference. Othello is similarly separated from the source of his own existence. His ideal imagination of himself is founded in something external to himself: in the idealized picture of Othello, whose only source is Desdemona. For Othello she (or rather her love) is an equivalent of the Cartesian God. If not for God and his real existence, the skeptic would remain trapped in the sphere of his own conceptual constructs, in the sphere of ideas. Even his own body, as an element of the external world, would be inaccessible to him. Therefore proving the real existence of God is necessary for the skeptic in order to prove his own real existence. The real existence of Desdemona, the reality of her love has a similarly fundamental meaning for Othello. Desdemona's alleged betrayal, or perhaps even the possibility of this betrayal, is like a foundation of Othello's being sliding out from beneath his feet. After entering onto the path of doubt Othello gradually slides into the abyss. This process does not have a logical end, thus the disproportionality of the despair, the radicalism that is shocking to the reader. Othello's despair is driven by the power of its own dynamic, resembling the mechanism of the deepening psychosis. At this stage the mere facts of the external words has only secondary meaning for the internal decay of the mind, resembling the chain reaction. It can only be stopped by a feeling of certainty. However, since Othello cannot be certain as to the faithfulness of his wife, his uncertainty soon develops into an irrational *conviction of Desdemona's adultery*. This Othello's conviction leads protagonists of the drama to the final tragedy.

Key words: Stanley Cavell, literary skepticism, philosophy of literature, Shakespeare

Słowa kluczowe: Stanley Cavell, sceptycyzm, filozofia literatury, Shakespeare

Bibliografia

- E. Auerbach, *Zmęczony księżę w: tegoż Mimesis, rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa, 1968.
- K. Bartkowiak K., *Znaczenie literatury dla filozofii. Rorty, Bloom, Cavell*, Warszawa 2012.
- M. Bell, *Shakespeare's Tragic Skepticism*, Yale and London 2002.
- G. Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, przeł. Krzysztof Brzechczyn, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1999.
- S. Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, London and Cambridge, Massachusetts 1994.
- S. Cavell, *Must We Mean What We Say*, Berkeley 1975.
- S. Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford University Press, 1979.
- S. Cavell, *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge 2003.

- S. Cavell, *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, Stanford, 2010, s. 460. Cyt. za: K. Bartkowiak, *Znaczenie filozofii dla literatury*, Warszawa 2014.
- S. Cavell, "Macbeth Apalled" w: *A Companion to the Philosophy of Literature*, ed. G.L. Hagberg, W. Jost, Blackwell Publishing 2010, s. 525).
- M. Filipczuk, *Epistemological Reading. Stanley Cavell's Method of Reading Literature*, "Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics" 43 (4/2016).
- M. Fischer, *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago 1989.
- R.A. Furtak, *Skepticism and Perceptual Faith: Henry David Thoreau and Stanley Cavell on Seeing and Believing*, "Transactions of the Charles S. Peirce Society", vol. 43, no. 3 (Summer, 2007).
- R. Girard, *Szekspear. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.
- T. Gould, *Hearing Things*, University of Chicago, Chicago 1998.
- D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005.
- Kartezjusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002.
- J. Noggle, *The Wittgensteinian Sublime*, „New Literary History”, vol. 27, no. 4, Literature, Media, and the Law (Autumn, 1996).
- E.M.W. Tillyard (*The Elizabethan World Picture*, New York 1943).
- L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa, PWN 2008.
- W. Shakespeare, *Otello*, w: tegoż *Tragedie*, t. 1, przeł. M. Słomczyński, Kraków, 2004.
- W. Shakespeare, *Complete Works*, ed. With a glossary by W.J. Craig, M.A, Oxford University Press, 1991.

mgr Michał Filipczuk – doktorant filozofii na Akademii Ignatianum w Krakowie