

KATARZYNA WIELECHOWSKA

CICHA WIEDZA HIPPOLITY –
SEN NOCY LETNIEJ W LEKTURZE RENÉ GIRARDA

Dedykuję Teatrowi Szekspirowskiemu w Czukunftach

We *Wprowadzeniu* do swojej książki *Szekspir. Teatr zazdrości* René Girard wyjaśnia przyczyny, dla których zdecydował się napisać to studium, mimo że powstało już tysiące tomów poświęconych Williamowi Szekspirowi:

Moje wyjaśnienie będzie jednak bardzo proste: bezgraniczne umiłowanie przedmiotu. Byłbym jednak obłudny, twierdząc, że miłość ta jest tak bezinteresowna i bezcielesna, jak zaleca Immanuel Kant w swych pismach estetycznych.

Moja praca o Szekspirze nierozzerwalnie wiąże się z tym wszystkim, co dotychczas napisałem, poczynając od eseju na temat pięciu powieściopisarzy europejskich¹.

Dzieło Szekspira, twierdzi Girard, odkrywa prawdę na temat mimetycznego pożądania i mechanizmu kozła ofiarnego. To dwa współzależne zjawiska, których istnienie i kulturowe znaczenie odsłania Girard w swojej koncepcji antropologii mimetycznej (antropologii fundamentalnej, genetycznej). W przekonaniu jej twórcy antropologia mimetyczna, stanowiąc horyzont odczytania dramaturgii Szekspira, pozwala jednocześnie rozpoznać demistyfikacyjną wobec ludzkiej kultury moc tych utworów.

Oczywiście nie znajdziemy u Szekspira takich określeń, jak „mimetyczne pożądanie”, „kryzys mimetyczny”, „mechanizm kozła ofiarnego”, ale w re-

Mgr KATARZYNA WIELECHOWSKA – Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki; adres do korespondencji – e-mail: char12@poczta.onet.pl

¹ R. Girard. *Szekspir. Teatr zazdrości*. Przeł. B. Mikołajewska. Warszawa 1996 s. 5. Dalej cyt. jako: STZ. Wspomniany przez René Girarda esej to jego praca *Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore 1966.

toryce jego dramatów, zauważa Girard, pojawiają się inne sformułowania, równie dobrze oddające charakter tych zjawisk: „zasugerowane pragnienie”, „zazdrosne pragnienie”, „miłość cudzym okiem”, „kryzys kolejności”. Jeśli podjąć perspektywę proponowaną przez francuskiego badacza, to słynne zdanie z *Hamleta* o tym, że celem teatru „jest służyć jako zwierciadło naturze, ukazywać cnotę jej oblicze, nikczemność jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno”², można przekształcić w formułę, że fundamentalną zasadę teatru Szekspira stanowi odzwierciedlenie i ujawnienie mechanizmu mimetycznego. Mechanizmu, który zdaniem Girarda, nie tylko jest sprzężony z zazdrością, ale potencjalnie zawiera przemoc i ją generuje.

HIPOTEZA *MIMESIS* I PRZEMOCY

Kategoria *mimesis* ma w refleksji Girarda kluczowe znaczenie. Autor *Rzeczy ukrytych od założenia świata* zajmuje się nią w mniejszym stopniu jako kategorią estetyczną, przede wszystkim natomiast jako kategorią antropologiczną, przy czym proponuje takie rozumienie tej problematyki, które istotnie różni się nie tylko od tradycyjnych, ale także od szeregu współczesnych ujęć. W sposobie traktowania przezeń zagadnienia naśladowania zaznacza się pewna linia ewolucyjna – od *mimesis* rozpatrywanej jako problem z zakresu psychologii indywidualnej po sformułowanie hipotezy mimetyzmu stanowiącej integralną część jego rozważań zorientowanych na wyjaśnianie genezy kultury. Innymi słowy, ewolucja ta polega na rozszerzaniu funkcji interpretacyjnej samej *mimesis*.

Istotę hipotezy Girarda – charakteryzując wstępnie, a zarazem rezygnując z chronologicznej prezentacji formowania się Girardowskiej koncepcji naśladowania – stanowi założenie o ścisłej zależności między działaniami mimetycznymi a procesem hominizacji. Girard określa *mimesis* jako siłę aktywizującą ów proces: „skłonność do imitacji, a także intensywność tego zjawiska rośnie wraz z objętością mózgu na przestrzeni wszystkich etapów prowadzących do *homo sapiens*. [...] Proces hominizacji został wyzwolony właśnie przez wzrost mocy naśladowczej, a nie na odwrót”³.

² W. Shakespeare. *Hamlet*. W: *Dzieła wszystkie*. T. V: *Tragedie I*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 2004 s. 409.

³ R. Girard. *Rzeczy ukryte od założenia świata*. Przeł. M. Goszczyńska. „Literatura na świecie” 1983 nr 12 s. 111. Dalej cyt. jako: RU.

Zdolność mimetyczna niewątpliwie wpływa na procesy uczenia się oraz na procesy adaptacji. Zdaniem Girarda *mimesis* stymuluje także indywidualny rozwój, w szerszej zaś perspektywie wpływa na zachowanie ciągłości kultury, sprzyjając utrwalaniu jej form: „W zachowaniu człowieka nie ma niczego lub prawie niczego, co nie byłoby wyuczone, a każde uczenie się można określić jako imitację. Gdyby ludzie przestali nagle wzajemnie się naśladować, zaczęłyby stopniowo zanikać wszystkie formy kulturowe” (RU s. 79). Podobne poglądy wypowiedane są na gruncie etologii, gdzie kulturotwórcza rola działań naśladowczych przyrównana zostaje do determinującej mocy dziedziczności. Zdaniem Konrada Lorenza proces przekazywania przez tradycję i następnie przejmowania norm i zachowań społecznych ma w toku stawania się kultury analogiczne znaczenie do procesu dziedziczenia obrazu genetycznego w filogenezie⁴. Lorenz stwierdza też, że każde odstępstwo od utrwalonych reguł zachowania ma taki sam wpływ na przemiany w kulturze, jak na ewolucję filogenetyczną każde odchylenie w reprodukcji zapisu genetycznego.

Rozumienie jednak działań naśladowczych wyłącznie jako przedstawiania, odtwarzania „pewnych typów zachowań, sposobów bycia, indywidualnych i grupowych przyzwyczajzeń, słów, sposobów wyrażania się” (RU s. 80) jest według Girarda niewystarczające. Takie rozumienie, zapoczątkowane w filozofii Platona, a kontynuowane w myśli zachodnioeuropejskiej, zakreśliło ramy dla problematyki naśladowania, ale zarazem istotnie ją ograniczyło.

Girardowska analiza struktury zachowań naśladowczych ujawnia znamienne sprzężenie naśladowania z pożądaniem, z pragnieniem. Tę interferencję *mimesis* i pragnienia wyraża wprowadzone przez Girarda określenie „mimetyczne pożądanie”, „pragnienie mimetyczne”, „pragnienie trójkątne”. Oznacza ono naśladowcze ukierunkowanie uwagi i obudzenie chęci posiadania właśnie tego obiektu, którego pragnie ktoś inny. Relacja: pragnący podmiot–przedmiot pragnienia skrywa w istocie relację potrójną: podmiot–mediator pragnień–przedmiot. Ponad linią łączącą podmiot z przedmiotem znajduje się jeszcze mediator, który niejako wskazuje podmiotowi przedmiot godny pragnienia, „który opromienia jednocześnie podmiot i przedmiot”⁵. Girard nazywa tę relację pragnieniem „trójkątnym”. Odzwierciedla ona

⁴ Zob. K. Lorenz. *Regres człowieczeństwa*. Przeł. A.D. Tauszyńska. Warszawa 1986 s. 50.

⁵ R. Girard. *Pragnienie „trójkątne”*. Przeł. M. Wodzyńska. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Warszawa 1974 s. 343. Dalej cyt. jako: PT. Zob. także: Tenże. *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001 s. 7-57.

zjawisko mimetycznego pożądania, które „nie jest zakorzenione ani w podmiocie, ani w przedmiocie, lecz w osobie trzeciej, która sama pożąda i której pożądanie podmiot naśladuje”⁶.

Girard odkrywa więc, że naśladowanie i pożądanie to dwa współwystępujące fenomeny. Odkrywa także, iż pragnienie najczęściej nie ma spontanicznego charakteru, wiąże się nie tyle z obiektem, co odnajduje swój przedmiot za pośrednictwem pragnienia Innego: „bliźni jest wzorcem naszych pożądań”⁷.

Pragnienie zapośredniczone różnicuje się na mediację zewnętrzną i mediację wewnętrzną. Mediacja zewnętrzna oznacza, że między podmiotem a mediatorem zachodzi dystans na tyle silny, „by dwie sfery możliwości, których środki zajmują mediator i podmiot, nie były ze sobą w żadnym kontakcie” (PT s. 349). Dystans ów może być odległością w czasie lub w przestrzeni, lecz przede wszystkim ma charakter duchowy albo, mówiąc jeszcze inaczej, ontologiczny.

Zjawisko mediacji zewnętrznej ukazuje, zdaniem Girarda, m.in. *Don Kichote* Miguela de Cervantesa Saavedra. Bohater Cervantesa, wybierając za wzór do naśladowania literacką postać rycerza Amadisa, zaczyna pragnąć tego, ku czemu w jego wyobrażeniu kierowałby się sam Amadis. Dla Don Kichota osoba będąca wzorem (modelem) postępowania staje się zarazem mediatorem pragnień. Don Kichote nie pragnie według Siebie, lecz według Kogoś Innego, zapożycza „u Kogoś Innego swoje pragnienia w porywie tak pierwotnym, niemal organicznym, że myli je zupełnie z chęcią bycia Sobą” (PT s. 344). Przy tym fakt, że np. Amadis jest postacią fikcyjną, nie zmniejsza realności mediacji. Ów dystans ontologiczny między mediatorem (Amadis) a bohaterem (Don Kichote) sprawia natomiast, że nie może dojść do rywalizacji między nimi. Girard twierdzi, że wysiłki i starania bohatera Cervantesa cechuje pewna niewinność, ponieważ Don Kichote nie jest uwikłany we współzawodnictwo z mediatorem. Nie ukrywa ponadto swej adoracji dla wzoru-modelu oraz prób jego wiernego naśladowania. „U Cervantesa mediator króluje na niedostępnym niebie i przekazuje swojemu wyznawcy trochę światła. U Stendhala ten sam mediator zstąpił na ziemię” (PT s. 348).

Gdy dystans maleje tak, że sfery możliwości podmiotu i mediatora wzajemnie się przenikają, mediacja zewnętrzna przekształca się w mediację wewnętrzną, w której model pragnień staje się jednocześnie rywalem. Zbliżenie

⁶ R. Girard. *Sacrum i przemoc. Część druga*. Przeł. M. i J. Plecińscy. Poznań 1994 s. 5.

⁷ Tenże. *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*. Przeł. E. Burska. Warszawa 2002 s. 22. Dalej cyt. jako: WS.

się obszarów oddziaływania podmiotu i mediatora najczęściej prowokuje rywalizację. Stendhal przedstawia w swych powieściach sytuację mediacji wewnętrznej, której towarzyszy szereg ambiwalentnych uczuć i zachowań, niezmiennie jednak powiązanych z „zawiścią, zazdrością i bezsilną nienawiścią” (PT s. 355). Bohater mediacji wewnętrznej, choć podlega równie silnemu impulsowi naśladowczemu co bohater mediacji zewnętrznej, skrywa ten fakt i nie przyznaje się do niego. Zmienia „logiczny i chronologiczny porządek pragnień, by ukryć swoje naśladowanie. Zapewnia, że jego pragnienie jest wcześniejsze od pragnienia rywala. [...] Wszystko to, co pochodzi od mediatora, jest systematycznie deprecjonowane, aczkolwiek ciągle potajemnie upragnione” (PT s. 351). Głęboko tajone uwielbienie i podziw dla mediatora mieszają się z zawiścią i zazdrośną rywalizacją. Świadomość pochwycona w zależności mediacji wewnętrznej wikła się w sprzeczne uczucia i myśli. W rezultacie postrzega model pragnień nie tylko jako rywala, ale także jako przeszkodę uniemożliwiającą realizację tych pragnień. W przeświadczeniu podmiotu mediator jest „przebiegłym i diabolicznym wrogiem; usiłuje pozbawić podmiot tego, co jest mu najbardziej drogie, przeciwstawia się jego najbardziej uprawnionym dążeniom” (PT s. 351). Nieustannie się porównując i zarazem nie mogąc się zrównać z mediatorem, bohater mediacji wewnętrznej łączy się z nim niewidzialnymi więzami ambiwalentnych uczuć „najkorniejszego uwielbienia i najgłębszej urazy”. Dlatego też przedmiot, którego pragnie lub który posiada mediator, zyskuje tak istotne znaczenie dla podmiotu, albowiem „temu właśnie przedmiotowi i tylko jemu mediator udziela swego prestiżu [...]. Inne przedmioty nie mają żadnej wartości w oczach zawistnika, nawet gdyby były podobne czy też identyczne z przedmiotem «mediatyzowanym»” (PT s. 354). W istocie więc nie tyle posiadanie przedmiotu jest rzeczywistym źródłem zawiści i niepokoju podmiotu, lecz sama obecność skrycie podziwianego mediatora-przeszkody-rywala. W tym procesie pragnienie fizyczne przekształca się w pragnienie metafizyczne. Girard podkreśla, że Cervantes i Stendhal, ukazując w swych powieściach filiacje mimetyzmu i pożądania, „odwracają powszechnie przyjętą hierarchię pragnienia i oddają mediatorowi miejsce usurpowane przez przedmiot” (PT s. 354).

Naśladowanie nie jest zatem jednorazowym, skończonym aktem, to raczej proces odznaczający się specyficzną dynamiką i konsekwencjami. Mime-tyczne pożądanie, twierdzi Girard, warunkuje w tym samym stopniu działania jednostkowe, co społeczne, i zawsze jest potencjalnie destrukcyjne. W planie indywidualnym stanowi źródło szeregu negatywnych procesów

mentalnych, takich jak wspomniana już zawiść czy zazdrość. Tę rzeczywistość psychiczną, rodzaj psychicznego samozatrucia Max Scheler opisał jako zjawisko resentmentu. Zawiść w analizie Schelera to „uczucie bezsilności, które przeciwstawia się wysiłkowi podejmowanemu przez nas, by uzyskać daną rzecz, ponieważ należy ona do kogoś innego”⁸. Girard wskazuje na tożsamość zjawisk – resentmentu i mediacji wewnętrznej, i stwierdza za Schelerem, że przyczyna zawiści tkwi we właściwej ludziom dyspozycji do ciągłego porównywania się z innymi. Stwierdza także, że świadomość poddana błędnemu kołu mimetycznego pożądania, zawiści, rywalizacji staje się w pełnym tego słowa znaczeniu świadomością nieszczęśliwą:

Pożądliwość lekceważy to wszystko, co okazuje uprzejmość, co zdaje się zapraszać. Pociąga ją wszystko, co się wymyka; wszystko, co ją odpycha – zawsze zauroczy. Nieświadomie sama draży łożysko tego potoku, który nieustannie ją zwodzi. Tak sobie wyobraża świat, jak go jej ukazuje absurdalny podział świata na pożądane i niepożądane⁹.

W planie życia zbiorowego mediacja wewnętrzna często staje się zarzewiem konfliktów. Naśladowcze pragnienia wielu osób skierowane ku temu samemu przedmiotowi prowokują bowiem rywalizację. Konflikto-genność mimetycznego pożądania ma ścisły związek z jego „zaraźliwością”: „im jest więcej osobników zainteresowanych jednym obiektem, tym większa ilość jeszcze nie zaangażowanych skłania się do pójścia za ich przykładem” (RU s. 96). To „udzielanie się” mimetycznego pożądania, podatność na mediację pragnień wyzwala mimetyczne gesty przywłaszczania, „kiedy po ten sam obiekt pożądania wyciągają się dwie lub też kilka chciwych rąk...” (RU s. 81). Intensyfikacja *mimesis* przywłaszczania powoduje rozszerzanie się wzajemnej agresji, przemocy odwzajemnianej, którą cechuje symetria. Mimetyzm postawy *wszyscy-przeciwko-wszystkim* w rezultacie może prowadzić do kryzysu, tzn. zaniku różnic i całkowitej dezintegracji wspólnoty.

Zdaniem Girarda właśnie intensyfikacja działań mimetycznych zadecydowała o granicy między naturą a kulturą, między pierwszymi grupami hominidów a zorganizowanym społeczeństwem: „Społeczność, w której nasilenie *mimesis* przekracza pewien próg, nie może już istnieć jako społeczność zwierzęca. Progiem tym jest pojawienie się mechanizmu ofiarnego, który jest jednocześnie progiem hominizacji” (RU s. 112).

⁸ Zob. M. Scheler. *Resentiment a moralność*. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 1977 s. 44.

⁹ R. Girard. *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*. Przeł. M. Goszczyńska. Warszawa 1992, s. 64. Dalej cyt. jako: DD.

Mechanizm kozła ofiarnego to przemoc jednomyślna, asymetryczna, tożsama z mimetyzmem postawy *wszyscy-przeciw-jednemu*. Zantagonizowana grupa nieświadomie, choć celowo, koncentruje swą frustrację, lęk i przemoc na niewinnej ofierze, ją czyniąc odpowiedzialną za zaistnienie chaosu. Kryzys mimetyczny, kryzys odróżnorodnienia, znajduje swoje rozwiązanie w ekspulsji ofiary i w ten sposób, przynajmniej czasowo, odzyskany zostaje spokój zbiorowości:

Mimesis pragnienia oznacza rozbicie jedności tych, którzy nie mogą razem posiadać tego samego przedmiotu, podczas gdy *mimesis* konfliktu oznacza większą solidarność tych, którzy mogą razem zwalczać tego samego wroga i którzy to sobie nawzajem obiecują. Nic tak nie jednoczy ludzi jak wspólny wróg [...] (STZ s. 239).

Procesy mimetyczne i mechanizm kozła ofiarnego, w którym opanowana zostaje gwałtowna *mimesis* przemocy odwzajemnianej, w którym „uciszona zostaje trwoga wspólnoty” (WS s. 105), nie sprowadzają się, podkreśla Girard, do znaczenia wyłącznie psychologicznego – są źródłowe, strukturotwórcze dla religii i kultury. Mechanizm kozła ofiarnego to w istocie odzyskiwanie – utraconej w aktach *mimesis* przywłaszczania i wzajemnej przemocy – różnicy. Niewinna ofiara (choć winna w iluzji ofiarniczej, w podzielanym przez wszystkich przeświadczeniu o jej rzekomej winie) jest w tym sensie czynnikiem tworzącym strukturę, że powołuje zagubioną różnicę. Staje się centrum, wokół którego odbudować się może system społeczny. Ostatecznie, w gestach sakralizacji własnej przemocy, wspólnota zaczyna postrzegać tę samą, „winną” ofiarę jako istotę boską, przynoszącą spokój i ład. Tak rodzi się *sacrum* z jego zawsze ambiwalentną charakterystyką – jest w tym samym stopniu złowrogie, co dobroczynne.

Mimetyczno-ofiarnicza hipoteza Girarda, zbudowana w oparciu o analizę różnych tekstów mitologicznych, religijnych i antropologicznych, sytuuje genezę religii i kultury w przemocy wobec ofiary, w mechanizmie kozła ofiarnego. Dokładniej mówiąc, w prawydarzeniu, którym byłby mord założycielski. Prawydarzenie to jest matrycą dla scenariuszy działań rytualnych, zwłaszcza dla rytuałów składania w ofierze. Utrwalone zostało (ale i zafałszowane) w narracjach mitycznych, które – według Girarda – opowiadając o zdarzeniach autentycznych, zatajają jednocześnie prawdę o nich, czyli o kolektywnej przemocy wobec ofiary. Ich narracja zdeformowana jest przez złudzenie ofiarnicze, złudzenie prześladowcze (np. mit Edypa konstytuuje taka właśnie deformacja). Mechanizm kozła ofiarnego, będąc początkiem

ludzkich społeczeństw, ma zarazem transkulturową moc przekształcania zbiorowego chaosu w ład, ale są to, twierdzi Girard, rzeczy ukryte (nie-uświadamiane) od założenia świata.

Radykalnie inne teksty niż mity, prawdziwie objawicielskie, stanowią Ewangelie. Ich przekaz i sens nie został jednak nadal w pełni zrozumiany. Zdaniem Girarda opisana w Ewangeliach Męka Chrystusa ujawnia mityczną dysymulację i „strukturalny model wszystkich religii”. „Poddając się aż do końca przemocy”, Chrystus odsłonił prawdę o mechanizmie mimetyczno-ofiarniczym (RU s. 143). Ewangelie ukazują Jego absolutną niewinność i prowadzą narrację z punktu widzenia ofiary, a nie z punktu widzenia prześladowców. Tym samym podają w wątpliwość rzekome winy kozłów ofiarnych i obnażają jednomyślną przemoc – mimetyzm linczującego tłumu¹⁰.

Podążając za przekazem Ewangelii, Girard nazywa cykl mimetyczny Szatanem. W dyspozycji do mimetyzmu rywalizacji oraz do mimetyzmu przemocy wobec ofiary otwiera się w człowieku miejsce dla Szatana. Ale nie jest on bytem osobowym, nie jest w ogóle bytem: „Szatan – to mimetyzm, który przekonuje całą jednomyślną wspólnotę o rzeczywistości winy ofiary. [...] Nie ma prawdziwego podmiotu poza mimetyzmem, i koniec końców to

¹⁰ Sytuację tę ewokuje wiersz Zbigniewa Herberta *Domysły na temat Barabaszka*. Zob. Z. Herbert. *Elegia na odejście*. Wrocław 1995 s. 36-37. Podmiot mówiący przyjmuje maskę autoironicznego dystansu i wyznaje swój naśladowczy udział w działaniach tłumu, swoją bezwolność wobec Ukrzyżowania. Spowodowana zaniechaniem samotność, doświadczana jest przez niego i przeżywana jako dojmujące pomnożenie przestrzeni pustki wokół Męki Chrystusa.

Co się stało z Barabaszem? Pytam nikt nie wie
Spuszczony z łańcucha wyszedł na białą ulicę
mógł skręcić w prawo iść naprzód skręcić w lewo
zakręcić się w kółko zapiąć radośnie jak kogut
On Imperator własnych rąk i głowy
On Wielkorządca własnego oddechu

Pytam bo w pewien sposób brałem udział w sprawie
Zwabiony tłumem przed pałacem Piłata krzychałem
tak jak inni uwolnij Barabasz Barabasz
Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał
stałoby się dokładnie tak jak się stać miało
[...]

A Nazareńczyk
został sam
bez alternatywy
ze stromą
ścieżką
krwi

właśnie znaczy tytuł księcia tego świata, przyznany owemu brakowi bytu, jakim jest Szatan” (WS s. 47, 82). Jak pisze Joanna Ślósarska, „Zdaniem Girarda, personifikacja Szatana w kulturze jest pierwszym i kluczowym zamaskowaniem wiedzy o tym, że nie jest on figurą lecz zasadą, procesem, jest rodzajem autodestrukcyjnej energii łatwo wzbudzalnej w stanach przerażenia, zwłaszcza wobec zagrożenia śmiercią”¹¹.

Mimetyczne pożądanie, mimo że niejednokrotnie skryte za przemocą, potencjalnie do niej prowadzące, nie jest w swej istocie nacechowane złem. Pragnienie mimetyczne jest obecne zarówno w miłości, jak i w nienawiści. Girard uważa, że „Gdyby pożądanie nie było mimetyczne, nie byłibyśmy otwarci ani na to, co ludzkie, ani na to, co boskie. [...] Odpowiada za to, co w nas najlepszego i najgorszego [...]. Nasze nieskończone sprzeczności są ceną naszej wolności” (WS s. 28). Według francuskiego myśliciela, pozytywny horyzont rozwiązania tych sprzeczności stwarzany jest nie poprzez zakaz imitacji, lecz w akcie przyjęcia przez człowieka wzorca-postawy, która uchroni go przed pochwyeniem w pułapkę mimetycznej rywalizacji i przemocy. Tej ochrony człowiek może pragnąć szukać i odnaleźć ją w naśladowaniu, w internalizacji miłości i bezinteresowności Jezusa, dla której prawzorem jest Bóg¹².

ASONANS I DYSONANS. MIMETYCZNE ILUZJE W „ŚNIE NOCY LETNIEJ”

Jak już wspomniałam na wstępie, zdaniem Girarda dramaty Szekspira są tekstami kultury mającymi niezwykle istotny wymiar antropologiczny. W medium dramatu z wielką przenikliwością unaocznione zostają konfiguracje mimetyzmu i przemocy, pragnienia, konfliktu i ofiary. Autor *Szekspira. Teatru zazdrości* pisze, że świat stworzony przez dramaturga ze Stratfordu „jest posłuszny tym samym mimetycznym regułom, które ja sam

¹¹ J. Ślósarska. *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*. Kraków 2012 s. 74. Nawiązując do refleksji Girarda, autorka stwierdza, że uznanie pożądania za ekspresję wolności jest pierwszym tryumfem Szatana: „Ryt inicjacyjny Lucyfera jest niezwykle prosty: pragnij i bierz tyle, ile uda ci się zdobyć; Ty jesteś ważny, nie Oni; ewentualnie – My jesteśmy ważni, nie Ty czy Oni”. Zob. tamże s. 73.

¹² „Dla Jezusa słowo pochodzące od Boga i nakłaniające do naśladowania tylko i wyłącznie Boga, któremu obca jest wszelka represja, który nakazuje świecić swojemu słońcu oraz spuszcza deszcz zarówno na dobrych, jak i na złych pozostaje absolutnie ważne, ważne aż do śmierci” (RU s. 164).

odniosłem do jego pracy; jest im posłuszny *explicite*” (STS s. 8). Teoria mimetyczna jako metoda odczytania tej dramaturgii nie wydaje się jednak redukcją jej wielowymiarowej otwartości. Odznacza się raczej adekwatnością, pozwalającą dostrzec zapoznany sens dzieła Szekspira, podobnie zresztą jak nierozpoznany jest w kulturze związek *mimesis*, pragnienia i przemocy. Mechanizm mimetyczny stanowi niezmienną oś konstrukcji akcji dramatycznej, Szekspir zaś, twierdzi Girard, był go absolutnie świadom. Francuski badacz formułuje tezę, że Szekspir wpisał w swe sztuki dwa plany lektury konstytuujące dwa różne plany referencji:

Prawie w całym czasie swej aktywności jednoczył dwie sztuki w jednej, rozmyślnie wyłabiając różne segmenty swej publiczności ku dwóm różnym sposobom rozumienia tej samej sztuki: ofiarniczemu wyjaśnieniu dla niewybrednego widza, które unieśmiertelniło się w większości nowożytnych interpretacji i nieofiarniczemu, mimetycznemu wyjaśnieniu dla galerii. (STZ s. 9)

Sen nocy letniej odczytywany w pierwszym trybie lektury to niezwykle zabawna, romantyczna komedia, w której w oryginalny sposób został sfunkcjonalizowany komiczny potencjał chwytu *qui pro quo*. Komedia ta ma formę sztuki „wymiennej”, polegającej na wzajemnym przenikaniu się dwóch planów akcji, związanych ze współistnieniem dwóch różnych ontologicznie światów¹³ – widzialnego (ludzkiego) i niewidzialnego (nadprzyrodzonego świata Duszków-Elfów). Zetknięcie się tych dwóch światów, czyli postaci o różnym modusie egzystencji (realnych i fantastycznych) w czasie Nocy Świętojańskiej, w tajemniczej aurze ateńskiego lasu, spowoduje lawinę zaskakujących, często komicznych, sytuacji. Ramą dla zdarzeniowości świata przedstawionego jest zbliżająca się uroczystość zaślubin Hippolity i Tezeusza – władców Aten. Działanie tych postaci wyznacza kłamrę początku i końca dramatu, nie rozwija się w osobny wątek. Całość akcji dramatycznej współtworzą natomiast trzy subwątki: wątek czwórki zakochanych; wątek królowej i króla Duszków – Tytanii i Oberona, oraz pomocnika Oberona – Pucka (Robina Dobroduszka); wątek rzemieślników.

Oto w pierwszym subwątku Hermia kocha z wzajemnością Lysandra. Lecz ojciec Hermii, Egeusz, nie zgadza się na jej ślub z Lysandrem, pragnie natomiast małżeństwa córki z drugim konkurentem do jej ręki – Demetriuszem. Lysander i Demetriusz rywalizują ze sobą o uczucie Hermii. Wystar-

¹³ Zob. S. Świontek. *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999 s. 132.

czy jednak kropla soku miłości i szereg pomyłek niesfornego Pucka, by dwaj rywale zmienili obiekt swoich pragnień – i zakochali się w przyjaciółce Hermii, Helenie, zakochanej w Demetriuszu i porzuconej przez niego dla Hermii. Ale to tylko kilka epizodów w meandrycznym wątku czwórki młodych zakochanych, który finalnie uzyskuje szczęśliwe rozwiązanie.

W drugim subwątku Tytania i Oberon nieustannie kłócą się o ślicznego pazia, którego każde z nich pragnie mieć w swoim orszaku. Wystarczy jednak kropla soku miłości, którą Oberon zaaplikuje Tytanii, i królowa przestaje hołubić pazia, bez pamięci natomiast zakochuje się w przemienionym w osła rzemieślniku Dupku. To on staje się dla niej najcudowniejszą w świecie istotą. Oberon finalnie zdejmie czar z Tytanii, by ta odzyskała godność swej kondycji – królowej czarodziejskiego świata Duszków.

W trzecim subwątku rzemieślnicy – Pigwa, Dupek, Piszczala, Ryj, Chudźina, Framuga – przygotowują przedstawienie mające uświetnić zaślubiny Hippolity i Tezeusza. Koniecznie (i komicznie) próbują ustalić granicę między fikcją i rzeczywistością w swoim niezamierzenie śmiesznym i groteskowym spektaklu. To „najżałośliwsza komedia”, jak sami ją określają. Sztuka „wesoła i tragiczna” o miłości Pyramusa i Tysbe.

Sen nocy letniej zajmuje wyjątkowe miejsce w poświęconym Szekspirowi studium, w którym Girard konsekwentnie prowadzi analizę tekstów dramatycznych Stratfordczyka w drugim, wskazanym przez siebie, trybie lektury. O komedii tej pisze, że jest to: „pierwsze dojrzałe arcydzieło Szekspira, prawdziwa eksplozja geniuszu. [...] szekspirowska koncentracja na mimetycznym pragnieniu rozszerza się we wszechogarniającą wizję antropologiczną. [...] Sztuka ta powinna być obowiązkowo czytana przez wszystkich współczesnych antropologów” (STZ s. 40, 42). Ta „cudownie lekka” komedia, napisana najprawdopodobniej na książęce wesele, mające się odbyć na dworze królowej Elżbiety, okazuje się w ujęciu Girarda dramatem, którego akcja odwzorowuje dynamikę rozprzestrzeniającej się rywalizacji i mimetycznych metamorfoz, prowadzących do chaosu i przemocy: „Pod frywolną powierzchownością sztuka ta jest zdumiewającą teorią nie tylko konfliktotwórczego aspektu *mimesis*, ale także jej mocy spajającej, przejawiającej się w postaci rytuału i teatru” (STZ s. 41).

Strukturalną zasadę dramatów Szekspira stanowi lustrzane odbicie, wielokrotniona analogia, powtórzenie tego samego tematu w kilku fabularnych wątkach, będących, jak zauważa Jan Kott: „systemem zwierciadeł, wklęsłych i wypukłych, które odbijają, powiększają i parodiują tę samą sytuację. Ten sam temat powtarzany jest lirycznie i groteskowo, potem patetycznie i

ironicznie. Tę samą sytuację odegrają na szekspirowskiej scenie królowie, potem powtórzą kochankowie i małpować będą błazny”¹⁴. W świetle lektury Girarda tematycznym spoiwem trzech subwątków *Snu nocy letniej* jest proces mimetyczny, w który wikłają się postacie i który replikowany jest w różnych konfiguracjach w każdym z wątków. Można powiedzieć, że proces mimetyczny ustanawia zarówno diachroniczną jedność akcji całej komedii, jak i synchroniczną odpowiedniość i zależność wątków względem siebie. Poniższe rozważania są syntetycznym omówieniem złożonej i rozbudowanej Girardowskiej interpretacji *Snu nocy letniej*. Interpretacji wydobywającej tę „drugą” – ukrytą w romantycznej komedii – sztukę, która problematyzuje, jak twierdzi Girard, iluzje mimetycznego pożądania, jego dezintegrującą oraz kulturotwórczą funkcję. W dalszej części artykułu omówienie to poszerzone zostaje o próbę połączenia analizy antropologicznej, proponowanej przez Girarda, z analizą teatrologiczną, podejmującą zagadnienie metateatralności *Snu nocy letniej*.

Przyjmując zatem perspektywę antropologiczną: otóż Girard uważa, że w przypadku wątku zakochanych dominujący w nim motyw stałości i zmienności uczuć uzyskuje swoje wyjaśnienie nie w kontekście problemu „prawdziwej miłości” i spontaniczności „miłości od pierwszego wejrzenia”, lecz w kontekście problematyki „miłości cudzym okiem” oraz „zazdrosnego pragnienia”. Perypetie miłosne spowodowane istnieniem przeszkód zewnętrznych (np. niezgodą Egeusza na małżeństwo córki, pomyłek Pucka, błędnie aplikującego sok miłości), to tylko, według Girarda, dramaturgiczny pretekst. Pod jego powierzchnią toczy się rzeczywisty proces, który ma niewiele wspólnego z miłością. W relacjach między postaciami paradoksalne współbrzmienie zmienności i stałości, zgodności i niezgodności stanowi w istocie kolejne deklinacje mimetyzmu. Proces ten w wyrazisty sposób ukazują relacje Lysandra i Demetriusza. Obaj bowiem, zmieniając obiekt pragnień erotycznych, zawsze niemal równocześnie, „zgodnie” zakochują się w tej samej dziewczynie, przy czym Lysander, początkowo zakochany w Hermii, a później w Helenie, jest modelem-przeszkodą-rywalem dla Demetriusza. Za każdym razem to Lysander-model zapośrednicza pragnienia

¹⁴ J. Kott. *Pałeczka Prospera*. W: Tenże. *Szekspir współczesny*. Kraków 1990 s. 340. Koncepcję analogii działania w dramacie Szekspirowskim przedstawił wcześniej Francis Fergusson. Por. F. Fergusson. *Hamlet, Prince of Denmark: The Analogy of Action*. W: Tenże. *The Idea of Theater*. Princeton, N.J. 1972. Polski przekład: „*Hamlet, Królewicz duński*” – analogia działania. Przeł. J. Strzetelski. W: *Sztuka interpretacji*. Wyb. i oprac. H. Markiewicz. T. I. Wrocław 1971.

Demetriusza--podmiotu. Ci dwaj bohaterowie tkwią w sytuacji równoczesnej „zgody” i „niezgody”. Poddając się eskalacji zazdrosnej rywalizacji, uruchamiają cykl mimetycznych przekształceń. W cyklu tym więź przyjaźni, łącząca od dzieciństwa Hermię i Helenę: „Rosłyśmy razem jak złęczone wiśnie, / Choć rozdzielone, będące jednością”; „Jednakim głosem, jak gdyby jednością / Były umysły, serca, głosy nasze”¹⁵, przeobraża się we wzajemną wrogość i rywalizację, w zazdrosne pragnienie.

Sytuacja między Lysandrem i Demetriuszem oraz między Hermią i Heleną profilowana jest przez imitację, przez *takie samo i podobne* – słowa, które, jak pisze Girard w *Sacrum i przemocy*, mają w kulturze pozytywną konotację¹⁶. Odzwierciedlają i rozwijają w stosunkach międzyludzkich ideę harmonii: „mamy takie same upodobania, lubimy te same rzeczy, a więc się z sobą zgadzamy”. Autor pyta jednak, co będzie, jeśli mamy *takie same pragnienia*? Jeśli osoby zainteresowane pozyskaniem tego samego obiektu nie chcą przeżywać tożsamości pragnień jako przyjaźni czy bliskości bliźniego? W istocie słowa *takie samo i podobne* skrywają ambiwalencję – oprócz sytuacji asonansu, zgody i harmonii, mogą zapowiadać pojawienie się dysonansu, konfliktu i wrogiej rywalizacji, w konsekwencji zaś często – przemocy. Girard stwierdza, że imitacja może w równym stopniu zbliżać ludzi do siebie, jak i od siebie oddzielać: „Jednostki pragnące tego samego przedmiotu są zjednoczone czymś tak potężnym, że dopóki potrafią dzielić się wszystkim, czego pragną, dopóty pozostaną najlepszymi przyjaciółmi, w chwili, gdy tracą tę umiejętność, stają się najgorszymi wrogami” (STZ s. 6).

Powodowana mimetycznym pożądaniem ambiwalencja stałości i zmienności uczuć sprzężona jest w wątku zakochanych z ambiwalencją poczucia braku i nadmiaru. W przedakcji sztuki Helena i Demetriusz byli w sobie zakochani. Demetriusz jednak skierował swoje uczucie ku zakochanej w Lysandrze Hermii, która, jak mówi Helena, stała się sprawczynią tej przemiany:

Bo nim Demetriusz w oczach Hermii zginął,
Siał gradem przysięg, że jestem jedyną;
Ów grad od ciepła, które z Hermii biło,
Zniknął i tysiąc przysięg się stopiło. (SNL s. 419)

¹⁵ W. Shakespeare. *Sen nocy letniej*. W: *Dzieła wszystkie*. T. II: *Komedie I*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 2004 s. 456. Dalej cyt. jako: SNL. Posługuję się przekładem Macieja Słomczyńskiego, nie zmieniając wyboru tej translacji, dokonanego przez Barbarę Maciejewską, tłumaczkę studium Girarda o dramatach Szekspira.

¹⁶ Zob. Girard. *Sacrum i przemoc* s. 203.

Hermia w jakimś sensie naśladuje pragnienie swej najlepszej przyjaciółki, ale zarazem pragnie przecież poślubić Lysandra. Gdy Demetriusz zakochuje się w Hermii, ona go odtrąca, tak jak Demetriusz odtrącił zakochaną w nim Helenę. Po pewnym czasie Lysander odtrąca zakochaną w nim Hermię, pragnąc nade wszystko Heleny, co mimetycznie powtarza Demetriusz. Zdaniem Girarda każdy z tego kwartetu podlega implikowanej przez mimetyczne pragnienie amplitudzie: „wzmaga się ono doznając niepowodzenia, odnosząc sukces obumiera” (STZ s. 46). Tak zwane znużenie jest tylko pochodną, nie przyczyną, wprzęgnięcia w proces mimetyczny: „Kiedy tylko imitujący szczęśliwie przywłaszczy sobie przedmiot wskazany przez model, przeobrażająca maszyna przestanie funkcjonować” (STZ s. 46). Znamienna trwałość niespełnionego pragnienia stymulowana jest przez poczucie braku, niestałość zaś spełnionego pragnienia – przez poczucie nadmiaru. Ta dramatyczna naprzemiennność, stanowiąc kolejną odsłonę mimetycznego pragnienia, kształtuje wzajemne relacje czwórki zakochanych. Każdy „pragnie tego kogoś, kto go nie chce, będąc pożądanym przez tę trzecią osobę, której on nie pragnie” (STZ s. 48).

Mogłoby się wydawać, że Helena, stała w swych uczuciach, wierna Demetriuszowi, jest niewrażliwa na drgnięcia mimetycznego pożądania. Pozornie jednak – Helena żarliwie pragnie być „przetłumaczona” na Hermię („translated” jest słowem kluczowym w *Śnie nocy letniej*, twierdzi Girard – STZ s. 57). Hermia staje się dla niej modelem-przeszkodą-rywalem:

Gdyby uroda zaraźliwą była,
Niechbym się twoją, Hermio, zaraziła:
Uchem głos chwycić, okiem twoje oko,
Językiem złowić twą nutę wysoką
I słodką winnam, bo prócz Demetriusza,
Cały świat oddałaby ci moja dusza. (SNL s. 418)

Uwikłanie w mimetyczny proces pozostałych bohaterów sprawia, że Helena cierpi na niedostatek własnego bycia. Choć jest równie piękna jak Hermia, doświadcza głębszej frustracji tylko z tego powodu, że jest kimś innym niż model. „Demetriusz jest tym, kogo Helena chce posiadać, a Hermia jest tą, którą chce być. Bycie jest oczywiście ważniejsze niż posiadanie. [...] Bycie jest tym, czego mimetyczne pragnienie naprawdę szuka, i Helena wyraźnie o tym mówi” (STZ s. 57). W kontekście doświadczeń Heleny odsłania się właściwa natura mimetycznego pożądania. Jest ono zawsze podszyte pragnieniem metafizycznym, pragnieniem zmiany własnego statusu ontologicznego.

Kaprysy mimetycznych przeobrażeń doprowadzają do biegunowej rekonfiguracji wewnątrz tej grupy – miejsce adorowanej przez Lysandra i Demetriusza Hermii zajmuje, lecz nie z własnej woli, Helena. Jej status ontologiczny niejako się zmienia, ale za sprawą zgodnego u obu rywali przymieszczenia pragnienia. Helena, wcześniej niezauważana czy odtrącana, teraz jest bożyszczem, „boginią”. Teraz jej zostanie narzucona rola modela-przeszkody-rywala przez oszalałą z zazdrości Hermię, która straciła i Lysandra, i własny prestiż. W tym kalejdoskopie mimetycznych pragnień i zmiennych uczuć, zarysowuje się zmienna amplituda statusów – każdy z kochanków doświadcza i swojego pomniejszenia, i swojej nobilitacji. Zmienność ta nie jest motywowana faktycznością ich zalet czy wad, lecz sterowana jest mimetycznym procesem:

Każdy przyjemny i chętny przedmiot zostaje z pogardą odrzucony, każde zaś pragnienie, które wzgardza naszym własnym, zostaje natychmiast zaakceptowane; jedynie lekceważenie, wrogość i odrzucenie wydają się warte pragnienia. Mime-tyczne pragnienie umiejętnie programuje swoje ofiary na maksimum frustracji. (STZ s. 63)

Dynamika Nocy Świętojańskiej kulminuje kryzysem między kochankami, takim nasileniem zazdrosnej rywalizacji, że władą nimi już tylko chaos i przemoc. Następuje całkowita dezintegracja zarówno grupy, jak i charakterów. Intensyfikuje się ujednolicenie wszystkich, bo choć różnice są subiektywnie doświadczane, w rzeczywistości nie istnieją, zatarte w mimetycznych konfliktach. Wytraca się poczucie tożsamości, Hermia woła: „Czyżbym nie była Hermią? Ty Lysandrem?” (SNL s. 458). Helena z kolei oskarża Hermię o bycie kukiełką, a przecież, pisze Girard: „wszyscy oni są kukiełkami mimetycznego pragnienia [...]. Każdy z protagonistów obraca się przeciw pozostałym trzem, oskarżając ich o maskowanie swojego prawdziwego bytu za oszukańczą i zmienną powierzchownością. Wszyscy uważają rywali za odpowiedzialnych za to, iż grunt osuwa im się pod nogami” (STZ s. 72).

Ostatniej fazie tego procesu odróżnorodnienia i zdeformowanej percepcji towarzyszy spotęgowanie metafor zwierzęcych, jak też antynomii „zwierzę” – „bóstwo”. O ile Helena już wcześniej wywyższając Hermię, odwartościowywała siebie czując się zwierzęca (Girard zauważa, że podmioty pragnienia, miast wznieść się ku prawie-bóstwu swego modela, spadają do poziomu zwierzęcości, pozbawiają się poczucia człowieczeństwa – STZ s. 68), a Demetriusza prosiła, by mogła „być jego psem”, o tyle u kresu Nocy Świętojańskiej dla Hermii Helena jest „robakiem”, dla Lysandra Hermia

jest „padalcem”, „kotem”, „najmniejszym stworem”, ostatecznie zaś jej byt zostaje zdegradowany do „pyłku”. Finalnie, Hermia i Helena pozostają w jawnym konflikcie, a Demetriusz i Lysander walczą ze sobą na śmierć i życie. Komedia prawie osuwa się w tragedię, czemu jednak zapobiega zmiana strategii dramaturgicznej i wprowadzenie ocalającego, naprawczego działania Pucka. Innymi słowy, Szekspir czyni zadość regułom gatunku komediowego – sztuka miała być przecież wystawiona przy okazji obrządku weselnego. Kochankowie, odurzeni przez Pucka magicznym sokiem miłości, zapadają w sen, by przebudzić się w nowym dniu, mgliście jedynie pamiętając wydarzenia minionej nocy. Odzyskana zostaje norma: Demetriusz kocha Helenę, a Lysander Hermię, ale wszyscy wciąż mają zakłóconą percepcję. *Widzą* jeszcze niewyraźnie, „podwójnie”. To *podwójne widzenie*, odczytane w porządku komediowym sztuki, odnosi się do poznawczej niepewności kochanków, czy to nadal sen, czy już jawa, ale skontekstualizowane w jej porządku ukrytym staje się metaforyczną sygnaturą uwikłania bohaterów w mimetyczny proces, niwelujący różnice między nimi i przekształcający ich wzajemnie w swoje sobowtóry.

W subwątku rzemieślników, także rozwijającym się zgodnie z logiką mimetyczną, zaznacza się analogiczny cykl zstępowania ku zwierzęcości, a dokładniej – ku monstrualności. Ich błżeństwa „dorównują mimetycznemu kryzysowi, prowadzącemu do takich samych przekształceń rzeczywistości, jak w subwątku zakochanych” (zob. STZ s. 77). Tym razem mimetyczna rywalizacja obejmuje relację Pigwy i Dupka, który nieustannie próbuje przejąć, przypisane Pigwie, przywództwo rzemieślniczej grupie, ale w tym wypadku nie rodzi to konfliktu. Pigwa jakby nie dostrzega prowokacji Dupka. Pragnienie mimetyczne najwyraźniej natomiast manifestuje się w ogromnej chęci rzemieślników bycia aktorami, odegrania roli kogoś innego i w ten sposób, poprzez naśladowanie, bycia przepisany, przetłumaczonym na prestiżowe modele: „Ich pragnienie *mimesis* ma ten sam cel ontologiczny, co mimetyczne pragnienie kochanków” (STZ s. 80). Niepohamowaną tego ekspresją jest żądza Dupka odegrania wszystkich ról w przygotowywanej sztuce, bycia wszystkim – Pyramusem, Tysbe, dzikim lwem: „Dajcie i mnie zagrać lwa. – Będę ryczał tak, że każdemu słuchającemu przypadnie to do serca. [...] zaryczę, jak mała turkaweczka; zaryczę jak słowik” (SNL s. 422). W gorączkowej retoryce Dupka tworzą się obrazy monstrów: „zaryczę jak słowik”. Dupek wykazuje zarazem wielką dbałość o to, aby wyjaśnić przyszłej publiczności, „że lew, to nie lew; to człowiek w przebraniu lwa”. To łączenie i rozdzielanie człowieka i zwie-

rzędzia stanowi lustrzane i antynomiczne podobieństwo zmieniających się tożsamości czworga zakochanych. Ostatecznie Dupek, w „kompulsywnym udawaniu” sam stanie się monstrum. Podczas Nocy Świętojańskiej zostanie przemieniony, „przetłumaczony” na osła.

W Dupku-osle zakocha się Tytania, pozostająca w mimetycznym konflikcie z Oberonem. Mimo że ten subwątek rozgrywa się w świecie Duszków, jego fantastyczność ma funkcję i fasady, i ornamentu. Rywalizacja o pазia między Tytanią i Oberonem, istotami nadprzyrodzonymi, jest symetryczna do rywalizacji w świecie ludzkim – subwątka zakochanych i subwątka rzemieślników. Motywacja działania wszystkich tych postaci, niezależnie od ich zróżnicowanego modusu egzystencji, niczym się naprawdę nie różni, jakościowo jest identyczna. Subwątek Tytanii i Oberona hiperbolizuje postępującą deformację całego świata przedstawionego. Mimetyczny kryzys Nocy Świętojańskiej wypełnia się w monstrualnym małżeństwie Tytanii-królowej Duszków i rzemieślnika Dupka-osła: „Nawet największa z wszystkich różnic, rozdzielenie między tym, co naturalne, a tym, co nadprzyrodzone znika na jakiś czas podczas Nocy Świętojańskiej” (STZ s. 75). Kryzys ten zapowiada na początku sztuki tyrada Tytanii skierowana do Oberona w trakcie ich kłótni o pазia, a także o fascynacje Tytanii – Tezeuszem, Oberona – Hippolitą. Monolog Tytanii jest wizją zdezorientowanej i zdegradowanej natury, wizją emblematyczną dla świata dramatu, pogrążającego się w iluzjach mimetyzmu, a tym samym w chaosie zaniku różnic i przemocy:

Oto fałszywe zmyślenia zazdrości,
[...]
Ów zamęt skłócił także pory roku:
[...]
Wiosna, lato, płodna
Jesień i zima zła, zmieniają szaty
Swe przyrodzone; świat oszołomiony
Nie może poznać ich po ich owocach.
A zło podobne rodzi się z naszego
Sporu i kłótni. Myśmy je spłodzili. (SNL s. 429)

W świetle lektury Girarda narastająca transowość Nocy Świętojańskiej jest analogonem szaleństwa procesu mimetycznego. Wspólna dla działań postaci czasoprzestrzeń nocy okazuje się wytworzona przez mimetyczne projekcje czasoprzestrzenia lęku, niepewności, złudzeń percepcyjnych i przemocy. Kryzys tożsamościowy, szaleństwo, oszołomienie (*ilinx*) postaci jawi się jako skutek intensyfikacji naśladowania (*mimicry*) i rywalizacji (*agon*),

jako przemoc kryzysu mimetycznego-Nocy Świętojańskiej¹⁷. W nim mają źródło mityczne przedstawienia.

Na kolejnym poziomie Girardowskiej analizy subwątek Duszków całkowicie traci swą ontologiczną autonomię. Ten fantastyczny świat, twierdzi autor *Szekspira. Teatru zazdrości*, powstał w umysłach kochanków i rzemieślników, postaci owładniętych szaleństwem mimetyzmu i przerażonych zrodzoną z niego przemocą. Duszki i ich nadprzyrodzone moce to mit

generowany przez mimetyczną rywalizację kochanków i mimetyczne udawanie rzemieślników. [...] Niewyszukana farsa prostaków ma te same implikacje, co kompulsywne nielojalności czworga kochanków; wzięte razem nie są ozdobnym wstępem do czysto groteskowej lawiny. Szekspir proponuje mimetyczną teorię mitycznej genezy. [...] W obu subwątkach wielość werbalnych monstrów przygotowuje grunt do tej samej ostatecznej halucynacji. (STZ s. 86)

Szekspir, zdaniem Girarda, wskazuje na faktyczne źródła i okoliczności powstawania mitów – subwątek Duszków „potrzebny jest do ukazania procesu mitologicznych zniekształceń”¹⁸.

Kiedy z chaosu Nocy Świętojańskiej wyłania się harmonia dnia, Hipolita, wysłuchawszy opowieści czworga zakochanych, mówi do Tezeusza,

¹⁷ Podział ludzkich gier i zabaw na cztery kategorie: *mimicry*-naśladowanie, *agon*-współzawodnictwo, *ilinx*-oszołomienie oraz *alea*-przypadek, jako prototypów dla różnych instytucji i form kulturowych, zaproponował Roger Caillois. Caillois nie dostrzega jednak, tak jak czyni to Girard, powiązania między naśladowaniem, rywalizacją a oszołomieniem, akcentuje natomiast niebezpieczeństwo działań, w których *mimicry* łączy się z *ilinx*. Kontaminacja naśladowania-maski z oszołomieniem-transem wyzwala bowiem energie „mogące w każdej chwili przejść w groźny paroksyzm” (zob. R. C a i l l o i s. *Żywioł i ład*. Wybór tekstów A. Osęka, przeł. A. Tarkiewicz, przedm. M. Porębski. Warszawa 1973 s. 451). W ujęciu Girarda te cztery kategorie gier tworzą kolejne sekwencje cyklu mimetycznego (także rytualnego). *Mimicry* i *agon* stanowią dwie pierwsze sekwencje: mimetyczne pożądanie oraz rywalizację, *ilinx* odpowiada halucynacjom kryzysu mimetycznego, natomiast *alea* – jego rozwiązaniu poprzez przemoc wobec ofiary. Zob. RU s. 117. Problem ofiarniczego rozstrzygnięcia *Snu nocy letniej* podjęty będzie w dalszej części artykułu.

¹⁸ Dramaturg, poprzez symetrię dwóch ludzkich subwątków, wprowadza również sugestię, że: „[...] imitacja estetyczna i Eros mimetyczny to dwie modalności tego samego prawa. Pragnienie *mimesis* przez Dupka rozprzestrzenia się tak zaraźliwie wśród rzemieślników, jak erotyczne pragnienie wśród kochanków, i ma ten sam niszczący wpływ na obie grupy; wytwarza tę samą mitologię. W swoim subwątku teatralnym Szekspir ponownie umieścił składnik, który estetycy zwykle pomijają – pragnienie współzawodnictwa. Do subwątka kochanków dodał to, czego badacze pragnienia nigdy nie biorą pod uwagę – imitację. Ten podwójny powrót do pierwotnego kształtu przemienia oba subwątki w swoje wierne lustra, dwie uzupełniające się połowy jednego sprzeciwu wobec zachodniej filozoficznej i antropologicznej tradycji” (STZ, s. 86).

iż są to „rzeczy niezwykle”. Tezeusz wygłasza w odpowiedzi „równie piękną, co banalną” tyradę, bagatelizując zainteresowanie Hippolity dla całego zdarzenia:

A bardziej niezwykle
 Niżli prawdziwe. Nie mogę uwierzyć
 W przedziwne bajki i duchów igraszki,
 Gdyż zakochani, tak jak obłąkani,
 Mają umysły rozgorączkowane,
 A wyobraźnia ich kształtuje więcej,
 Niż umysł chłodny byłby w stanie pojąć,
 Wariat, poeta, człowiek zakochany
 Są stworzeni wszyscy z wyobraźni. –
 [...]

 Tak umie igrać wielka wyobraźnia,
 Że gdy wymyśli sobie jakąś radość,
 Dodaje do niej twórcę tej radości.
 Podobnie nocą, gdy ktoś w trwogę wpadnie
 Krzak może wydać się niedźwiedziem snadnie. (SNL s. 478)

Girard podkreśla, że Tezeusz „szkicuje czysto indywidualistyczną teorię mitu” (STZ s. 89). Wypowiedź władcy Aten stanowi jednak część dialogu, nie jest ostateczną konstatacją. Po niej bowiem następuje kwestia Hippolity, do której należy ostatnie słowo na temat nocnych zdarzeń w ateńskim lesie:

Lecz dzieje nocy tej, tak powtórzone,
 I ich umysły odmienione wspólnie
 Świadczą, że to coś więcej niż złudzenie;
 I staje się to ogromnie prawdziwe,
 Choć jest przedziwne i podziwu godne. (SNL s. 479)

Ta krótka kwestia Hippolity (pięć wersów), zestawiona z monologiem Tezeusza, wyznacza miejsce delimitacji całego tekstu *Snu nocy letniej* i jego sensu. Otóż, zdaniem Girarda, wypowiedź Hippolity odsłania inną – intersubiektywną teorię mitu. Uwaga Hippolity „ich umysły odmienione wspólnie / Świadczą, że to coś więcej niż złudzenie; / I staje się to ogromnie prawdziwe” ma charakter formuły o głębokim znaczeniu – wskazuje na faktyczną genezę mitu jako projekcji doświadczeń zbiorowości. I choć jest on „obiektywnie nieprawdziwy i zwodniczy, nie powinien być uważany za czystą fikcję”, podkreśla Girard (STZ, s. 90). Przeniesienie odpowiedzialności za wzajemną przemoc oraz pojawienie się mitu jest jednym i tym samym

wspólnotowym aktem. Prawdziwość i stałość („something of great constancy”) – cechy, o których mówi Hippolita – odnoszą się do tej paradoksalnej zdolności heurystycznej mitu, tzn. ukrywania prawdy o procesie mimetycznym.

Perspektywa Hippolity to perspektywa autora dramatu, twierdzi Girard. Świadczy o tym kontekst, w którym Szekspir umieścił owe pięć wersów:

Zostały niewątpliwie zamierzone jako ciche, ale decydujące odrzucenie głośnych komunałów Tezeusza. [...] Tezeusz jest wielkim kapłanem optymistycznego humanizmu, który zgrabnie umieszcza Noc Świętojańską w potrójnej rubryce poezji, szaleństwa i miłości. Ta zręczna operacja uwalnia cieszących się szacunkiem ludzi od całej odpowiedzialności za jakiegokolwiek figle, jakie może im płać ich wyobraźnia mimetyczna; umożliwia im to zapomnienie o własnych Nocach Świętojańskich (STZ, s. 91).

Wiedza Hippolity jest niesłyszalna dla Tezeusza. Ale wciąż przeznaczona do aktualizacji. Szekspir daje możliwość wyboru trybu lektury *Snu nocy letniej* – w optyce Tezeusza będzie to romantyczna komedia, w optyce Hippolity – przejmująca i uniwersalna sztuka o dramatyzmie mimetycznej interakcji i przemocy, transformujących się w rzeczywistość mitu.

Rozważania Girarda, dowodzące jego tezy o dwóch sztukach wpisanych w jedną, o możliwości dwóch trybów lektury *Snu nocy letniej*, skłaniają do wniosku, że całość komedii Szekspira przenika inspiracja ironiczna, że ma ona strukturę ironiczną. Zaznacza się to w grze konwencją komedii i tragedii, kiedy pod komediową powierzchnią dramatu skrywa się jego wymiar tragiczny, jak również w ironicznym dystansie Szekspira do własnej sztuki, sugerowanym przez tytuł przedstawienia rzemieślników: „Wesołej i tragicznej sztuki o miłości Pyramusa i Tysbe”, czy w proporcji ilościowej między omawianą kwestią Tezeusza a kwestią Hippolity, przeciwstawnej do proporcji jakościowej istniejącej między tymi dwiema wypowiedziami.

Ironyczną grą objęte jest także znaczenie paralelnych opozycji: sen/jawa, iluzja/prawda, fikcja/rzeczywistość. W interpretacji Girarda odnoszą się one przede wszystkim do planu zdarzeniowego sztuki w jego aspekcie ontologicznym i epistemologicznym – problematyzują sytuację postaci pochwyconych w proces mimetyczny, które w związku z tym nie mogą już rozróżnić, co jest snem, a co jawą, co fikcją, a co rzeczywistością. Jeśli Girardowską, antropologiczną lekturę *Snu nocy letniej* jako tekstu o iluzjach mimetyzmu wprowadzić w dialog z lekturą teatrologiczną, to opozycje te mają jeszcze inną wykładnię – odnoszą się do planu metateatralnego tej

komedii, tzn. do zawartej w niej autotematycznej refleksji nad naturą i działaniem sztuki teatru, kiedy teatr niejako mówi sam o sobie, sam siebie komentuje. Jednym z wariantów metateatru jest zredukowanie iluzji teatralnej na rzecz zaakcentowania sytuacji teatralnej, czyli uzewnętrznienia skrywanego zazwyczaj obiegu informacyjnego scena – widownia¹⁹. Sytuację taką stanowi epilog Pucka skierowany wprost do widzów:

Jeśli duszek źle was bawił,
Sprawcie, by wszystko naprawił. –
Pomyślcie, że wszyscy śnili,
Gdyśmy tutaj z wami byli.
A marny obrazek ten
To po prostu był wasz sen. (SNL s. 492)

Wszechobecny w dramaturgii Szekspira topos *theatrum mundi* – analogii teatru i życia (świata) – rozszerzony/przekształcony zostaje w wypowiedzi Pucka w topos teatru-snu. Przedstawienie-życie jest snem, iluzją, w której uczestniczą wszyscy. Ale równocześnie mimetyczna sztuka teatru, odwzorowując tę iluzję, odsłania ją jako właśnie iluzję/sen. W fikcji teatralnej może zostać ujawniona prawda o fikcji rzeczywistości, w tym wypadku prawda o złudzeniach stwarzanych przez mimetyczne pożądanie i rywalizację, oraz o ich konsekwencjach.

Dysponentem tej gry fikcją i rzeczywistością, snem i jawą czyni Puck samego siebie, komentując tę funkcję w epilogu: „Jeśli duszek źle was bawił”. Puck współdziała z królem Duszków – Oberonem, którego nazywa „królem cieni”. Jak pisze Kott: „«Cień» jest bardzo szekspirowskim słowem i ma wiele u niego znaczeń. Dwa pierwsze to: sobowtór i aktor”²⁰. Puck i Oberon usytuowani są zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz dwóch subwatków ludzkich. Są ich aktorami, ale i widzami, przede wszystkim zaś – reżyserami²¹. Stają się substytutem publiczności i sobowtórem autora. Choć działanie Pucka jest niejednokrotnie przedłużeniem działania Oberona, to

¹⁹ Zob. hasło „metateatr”. W: P. P a v i s, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 289.

²⁰ J. K o t t. *Ślepy Kupid i Złoty osioł. O metamorfozach w „Śnie nocy letniej”*. W: T e n ż e. *Pleć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*. Kraków 1992 s. 84.

²¹ Zob. Ś w i o n t e k. *Dialog – dramat – metateatr* s. 121. W metateatralnym planie komedii wspólne działania Pucka i Oberona konstytuują sytuację teatralną utajoną (brak świadomości tych postaci o istnieniu zewnętrznego adresata wypowiedzi), w przeciwieństwie do epilogu Pucka czy chwytu teatru w teatrze (przedstawienie rzemieślników), będących sytuacją teatralną ujawnioną, tzn. akcentującą bezpośredniość komunikacji scena – widownia.

niepodważalna autonomia tej postaci wyraża się w jej skłonności do pomyłek, figli, naruszania tradycyjnego porządku: „Bowiem cieszę się serdecznie, / Gdy rzecz biegnie niedorzecznie” (SNL, s. 452). W pewnym sensie Puck to figura *trickstera* i zarazem Hermesa, sygnujących liminalność, poruszanie się pomiędzy binarnymi charakterystykami i aksjologiami. O ile jednak zasadą działania Hermesa jest uzgadnianie, harmonizowanie przeciwieństw, o tyle zasadą działania *trickstera* jest ich relatywizacja²². Ta ambiwalencja Pucka, który z jednej strony powoduje zamęt, a z drugiej – przywraca harmonię, w planie metateatralnym ustanawia modus struktury jego postaci jako *porte parole* autora kreującego grę dramaturgiczną, a także teatralną grę z odbiorcami.

Z kolei w perspektywie lektury antropologicznej ambiwalencja Pucka ewokuje dwuznaczność *pharmakonu* – trucizny i lekarstwa, kierując tym samym ku figurze kozła ofiarnego – sprawcy nieszczęścia, a następnie dawcy zbiorowego ładu. Girard twierdzi, że Puck niewątpliwie pełni funkcję ofiary zastępczej dla rozpętanej w finale Nocy Świętojańskiej wzajemnej agresji i przemocy Lysandra i Demetriusza – podszywa się na przemian pod każdego z nich, myli im tropy, kierunki i trajektorię ruchu, tak by się nie spotkali i by nie doszło między nimi do śmiertelnej walki. Niewątpliwie też Puck ześrodkowuje cykl mimetyczny, jego bowiem postaci przypisana zostaje odpowiedzialność za wszelkie iluzje i deformacje, w istocie wytwarzane przez mimetyzm kochanków i rzemieślników. Ikoną tego cyklu są dwa typy ruchu Robina-Dobroduszka – prowadzi bohaterów w górę i w dół, co odzwierciedla „huśtawkę fałszywego różnicowania”, oraz w kółko, w wirującym ruchu, co odpowiada wzajemności mimetycznego współzawodnictwa, destabilizacji (STZ s. 302). Warto dopowiedzieć, z perspektywy lektury teatrologicznej, że wirujący ruch Pucka koduje transowość (*ilinx*, ale już nie jako zamęt), transponowaną w płaszczyźnie strukturalnej dramatu w ironiczną intensyfikację *mise en abyme* – cyklu zwielokrotnień, lustrzanych odbić wątków, planów akcji, metateatralnych gestów żonglowania iluzją (podtrzymywania złudzenia prawdziwości świata fikcyjnego) i deziluzją, np. poprzez koncentrowanie uwagi na sytuacji teatralnej scena – widownia.

Zdaniem Girarda Puck jest ofiarą zbiorowej projekcji bohaterów, a dokładniej mówiąc – „zostaje wyprodukowany nie przez samą halucynację, ale przez całkowity proces mimetyczny, którego jest zniekształconą, ale

²² Na temat kulturowych reprezentacji zasady działania Hermesa oraz *trickstera* zob. Ślósarska. *Łapacze snów* s. 127–175.

prawdziwą pamięcią” (STZ s. 303). Takiej genezy i teorii mitu, pisze Girard, dotyczą słowa Hippolity.

Powracając do przebiegu zdarzeń w *Śnie nocy letniej*, wydaje się, że ostatnia sekwencja cyklu mimetycznego (*alea*), tzn. ofiarnicze rozwiązanie kryzysu, nie uobecnia się w zakończeniu sztuki Szekspira. Akcję dramatyczną wieńczy przedstawienie teatralne rzemieślników. „Wesoła i tragiczna sztuka o miłości Pyramusa i Tysbe” wybrana została przez Tezeusza spośród innych sztuk i jej przypadł zaszczyt uświetnienia uroczystości zaślubin trzech, w rezultacie, par: Hippolity i Tezeusza, Hermii i Lysandra, Heleny i Demetriusza. Po przedstawieniu, o północy, kiedy wszyscy rozeszli się już do swych komnat, następuje jeszcze krótka scena, puentująca szczęśliwe rozwiązanie akcji – zjawiają się niewidzialne Duszki: pogodzeni Tytania i Oberon, udzielający błogosławieństwa młodym parom i Atenom, oraz Puck, wygłaszający epilog.

Girard zwraca szczególną uwagę na treść sztuk, które Tezeusz odrzucił, nim wybrał przedstawienie rzemieślników. Wszystkie znamionuje ślad *victimage*'u, wszystkie nawiązują do aktu zbiorowego mordu, jak choćby sztuka o Bachantkach rozszarpujących Orfeusza. Zdaniem Girarda: „Victimage nie może być w centrum *Snu nocy letniej*, jest jednak wszędzie na peryferiach, marginesowy, wykluczony [...], ale niewątpliwie obecny” (STZ s. 305). Umieszczenie spektaklu rzemieślników w kontekście tych odrzuconych sztuk, w kontekście przemieszczenia *victimage*'u na obrzeża świata przedstawionego, sprawia, że sztuka o miłości (i śmierci) Pyramusa i Tysbe staje się – parafrazując słowa Jacques'a Derridy – znakiem odroczonej obecności rytuału ofiarniczego, jest jakby w jego zastępstwie.

Zarazem samo przedstawienie rzemieślników podlega modalności mechanizmu ofiarniczego, jaką stanowi przemoc symboliczna. Taki charakter ma bowiem wzajemne porozumienie wykształconej i arystokratycznej publiczności, która w trakcie nieudolnego przedstawienia rzemieślników wymienia między sobą głośne, lekceważące komentarze na jego temat, kierując je także bezpośrednio do rzemieślników-aktorów. W strukturze dramatu przedstawienie „Wesołej i tragicznej sztuki o miłości Pyramusa i Tysbe” jest spektaklem wewnętrznym włączonym w ramy głównej sztuki (zewnątrznej), czyli w całość fabularną *Snu nocy letniej*. Innymi słowy, jest elementem chwytu konstrukcyjnego teatru w teatrze, polegającego też na ukazaniu procesu odbioru owego wewnętrznego spektaklu. W przypadku *Snu nocy letniej* reakcje odbiorcze oraz relacja teatralna widz–aktor ukazane są jako proces jednoczenia się grupy widzów przeciwko aktorom. Rzemieślnicy wraz ze

swoim groteskowym, niefortunnym, i przez to komicznym, przedstawieniem stają się ofiarami elitarniej widowni. Sfunkcjonalizowanie przez Szekspira chwytu teatru w teatrze (będącego formą metateatru) w ten sposób, a zwłaszcza takie sfabularyzowanie sytuacji teatralnej sugeruje pokrewieństwo rytuału ofiarniczego i teatru w ich scalającej, jednoczącej funkcji.

Jeśli skontekstualizować w tym metateatralnym planie kwestię Hippolity, to jej „cicha wiedza” jawiłaby się jako połączenie wiedzy antropologicznej i estetycznej. Na tę możliwość interpretacyjną kieruje uwagę Harold Bloom, który stwierdza, że fraza Hippolity o wspólnie przemienionych umysłach kochanków czyni te postaci metaforą Szekspirowskiej publiczności (także nas samych), ponownie uformowanej, dziwnej i wspaniałej. Słowa Hippolity otwierają przestrzeń transfiguracji²³, która – w ujęciu Girarda – kształtowałyby się jako katartyczne rozpoznanie przyniesione przez teatr, co do jego związków z rytuałem ofiarniczym i co do natury tego rytuału. Słowa Hippolity, potraktowane jako metateatralny komentarz, ujmuje teatr w jedność jego funkcji reprezentującej (mimetycznej) i performatywnej.

Sposób, w jaki sfabularyzowana zostaje w *Śnie nocy letniej* relacja teatralna widz–aktor, implikuje jeszcze jedno z możliwych znaczeń. W komedii tej okoliczności wystawienia sztuki rzemieślników (potrójne wesele na królewskim dworze) są repetycją okoliczności, w których *Sen nocy letniej* faktycznie był wystawiany (wesele arystokratycznej pary na dworze królowej Elżbiety). Repetycja tych okoliczności z pewnością uruchamiała ciąg lustrzanych odbić: rzeczywista widownia *Snu nocy letniej* – fikcyjna widownia „Wesołej i tragicznej sztuki o miłości Pyramusa i Tysbe”; komedia Szekspira – komiczno-tragiczna sztuka rzemieślników; aktorzy Szekspirowskiego teatru – aktorzy-rzemieślnicy. Prowokowało to (i nadal prowokuje) serię mimetycznych podstawień, wzajemnych reprezentacji fikcji i rzeczywistości. W tym zabiegu Szekspira ujawnia się jego ironiczna gra ze swoją sztuką oraz z jej recepcją przez ówczesną widownię, np. sugerowana jest możliwość potraktowania przedstawienia rzemieślników jako synekdochy *Snu nocy letniej*. Ale możliwość taka nie byłaby tylko kokieterijną grą autora.

W perspektywie lektury Girarda ta dana przez dramaturga możliwość podstawienia części za całość – sztuki rzemieślników w miejsce własnej sztuki – byłaby celową strategią Szekspira, pozwalającą, aby ewentualna, skierowana wobec całości *Snu nocy letniej* przemoc symboliczna tamtejszych widzów mogła zmienić wektor i „przemieścić się” na część tej całości,

²³ H. Bloom. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York 1998 s. 170.

tn. na przedstawienie rzemieślników. Strategia taka byłaby niejako dostarczeniem „ofiary zastępczej” tak, by Szekspir i jego teatr obiektem symbolicznego *victimage*’u się nie stali. I byłaby też jednocześnie zadośćuczynieniem oczekiwaniom większości widowni, która we wspólnocie śmiechu „wszystkich przeciw jednemu”, znajdowałaby przyjemność estetyczną, swoją *katharsis*. Zdaniem Girarda Szekspir wpisywał dwie sztuki w jedną, projektował dwa tryby jej lektury, po to, aby nie utracić zainteresowania publiczności teatralnej, której większość nie przyjęłaby wiedzy na temat *mimesis* i przemocy. W *Śnie nocy letniej*, będącym „najbardziej «wracą» ze wszystkich sztuk, jakie napisał Szekspir, najbardziej zapłodnioną przez liczne aspekty mimetycznego procesu” (STZ s. 307), postać Hippolity, jej intuicja i wiedza są źródłem autentycznej *katharsis*, ponieważ związanej z rozpoznaniem genezy mitu, rytuału i teatru. Aktualizacja tego rozpoznania (*anagnorisis*) możliwa jest jedynie w drugim trybie lektury, programowo przeznaczonym przez Szekspira dla nielicznej grupy odbiorców.

Podsumowując powyższe rozważania: Girard twierdzi, że bardzo istotnym przesłaniem *Snu nocy letniej* jest tożsamość mimetycznego pragnienia kochanków oraz miłości *mimesis* podtrzymującej „estetyczne przedsięwzięcie” rzemieślników (STZ s. 87). Metateatralny wymiar tej komedii pozwala odnieść tę tezę do osoby samego dramaturga i powiedzieć, że Szekspira miłość *mimesis* manifestuje się w *Śnie nocy letniej* jako bezinteresowna, jednocześnie lekka i poważna gra z iluzjami mimetycznymi (w ich antropologicznym i estetycznym sensie). Można też dalej powiedzieć, że w nieustannie współgrających planach Szekspirowskiej komedii jawnym jej centrum jest działanie Pucka, które stanowi ekspresję inwencji artystycznej – umiłowania teatralnej gry przez Szekspira, podczas gdy pięciowersowa wypowiedź Hippolity staje się ukrytym centrum sztuki i jest emanacją przenikliwej świadomości/wiedzy autora *Snu nocy letniej*.

BIBLIOGRAFIA

- Bloom Harold: *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York 1998.
Caillouis Roger: *Żywioł i ład*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Warszawa 1973.
Ferguson Francis: *Hamlet, Prince of Denmark: The Analogy of Action*. W: Tenże. *The Idea of Theater*. Princeton, N.J. 1972. Przekład polski: „Hamlet, Król duński” – analogia działania. Przeł. J. Strzetelski. W: *Sztuka interpretacji*. Wyb. i oprac. H. Markiewicz. T. I. Wrocław 1971.

- Girard René: Pragnienie „trójkątne”. Przeł. M. Wodzyńska. W: Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji. Oprac. W. Karpiński. Warszawa 1974.
- Rzeczy ukryte od założenia świata. Przeł. M. Goszczyńska. „Literatura na świecie” 1983 nr 12.
- Sacrum i przemoc. Przeł. M. i. J. Plecińscy. Część pierwsza i druga. Poznań 1993-1994.
- Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi. Przeł. M. Goszczyńska. Warszawa 1992.
- Szekspir. Teatr zazdrości. Przeł. B. Mikołajewska. Warszawa 1996.
- Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001.
- Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica. Przeł. E. Burska. Warszawa 2002.
- Herbert Zbigniew: Elegia na odejście. Wrocław 1995.
- Kott Jan: Płeć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier. Kraków 1992.
- Pałeczka Prospera. W: Tenże. Szekspir współczesny. Kraków 1990.
- Lorenz Konrad: Regres człowieczeństwa. Przeł. A.D. Tauszyńska. Warszawa 1986.
- Pavis Patrice: Słownik terminów teatralnych. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998.
- Scheler Max: Resentyment a moralność. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 1977.
- Shakespeare William: Sen nocy letniej. W: Dzieła wszystkie. T. II: Komedie 1. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 2004.
- Hamlet. W: Dzieła wszystkie. T. V: Tragedie 1. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 2004.
- Ślósarska Joanna: Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej. Kraków 2012.
- Świontek Sławomir: Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego. Warszawa 1999.

HIPPOLYTA'S SILENT KNOWLEDGE:
RENÉ GIRARD'S READING OF *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

Summary

The article centres upon the phenomenon of mimetic desire which, as Rene Girard observes, is responsible for generating violence in the cultural and social sphere. In Girard's view, William Shakespeare saw and documented the correlation between mimesis and violence, which makes his dramatic oeuvre an essentially important text of culture. And *A Midsummer Night's Dream* in particular is granted special attention; Girard clearly suggests that it should be an obligatory reading for all modern anthropologists. The article concerns an analysis of Girard's revelatory reading of the play. It appears that the mimetic process is the thematic and constructional axis of dramatic events; furthermore, it is manifested in numerous transfigurations ultimately leading to violence and myth-creative hallucination. By creating the horizon of interpretation of *A Midsummer Night's Dream*, the mimetic theory reveals also a demystifying power of the comedy. At the same time, it opens a new perspective of the meta-theatrical level analysis of Shakespeare's play.

Summarised by Katarzyna Wielechowska

Słowa kluczowe: antropologia kultury, teatrologia, dramat szekspirowski, mimesis, ironia, metateatr.
Key words: cultural anthropology, theatre studies, Shakespearean drama, mimesis, irony, meta-theatre.