

*Pływające teatry – fregaty Jej Królewskiej Mości.
Poezja i praktyka*

1

7 lutego 1601 roku trupa Sługi Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana odegrała w siedzibie teatru Pod Kulą Ziemską kronikę o życiu Ryszarda II – mniejsza o to, czy wyszła ona spod pióra Shakespeare’a czy kogoś innego. Przedstawienie było otwarte dla widzów z miasta, ale opłacono je z kieszeni Roberta Devereux – II Earla hrabstwa Essex, który po nieudanej kampanii w Irlandii popadł w niełaskę królowej. Następnego dnia po przedstawieniu, 8 lutego, Devereux, uprzednio wzięwszy za zakładników posłańców królowej, poprowadził – uzbrojonych w miecze i wyposażonych w broń palną, ale jedynie w watowanych kaftanach, pozbawionych zbroi – około trzystu zwolenników ulicami Londynu w kierunku centrum, chcąc przeciągnąć na swoją stronę mieszkańców City. W rachubach Devereux kluczową rolę mieli odegrać zbrojni będący w dyspozycji Szeryfa Londynu Sir Thomasa Smythe’a, który obiecał mu sprzyjać. Smythe najwyraźniej jednak grał na dwie strony, więc rachuby Devereux okazały się płonne. William Cecil, Lord Burghley, największy zausznik królowej kontrolujący Tajną Radę i skarbiec, bez chwili zwłoki, wszem i wobec ogłosił Roberta zdrajcą. Przyklejona etykieta zdrajcy oraz zmiana frontu dokonana przez szeryfa otrzeźwiająco podziałała na zapalczywe głowy rokoszan, którzy w większości szybko rozpięchli się po mieście, pozostawiając Roberta samemu sobie, w otoczeniu jedynie najwierniejszych przyjaciół. W tej sytuacji Devereux zdecydował się na powrót do własnej

londyńskiej siedziby, gdzie w bibliotece osadził swoich zakładników, z których ostał tam się już tylko jeden. Sam Devereux szybko stał się więźniem we własnym domu, gdy budynek otoczyły oddziały gwardii królewskiej. Wytrzymał tak do wieczora, kiedy zdecydował się oddać w ręce straży. Proces oskarżonego o zdradę Devereux nie trwał dłużej niż dziesięć dni. Nie mogło być innego wyroku niż ścięcie. W następnym tygodniu, w środę popielcową 24 lutego, Devereux położył głowę pod topór.

Rokosz Devereux miał charakter wewnętrznej rozgrywki między różnymi arystokratycznymi koteriami rywalizującymi o wpływy na dworze. Próbując zaskarbić sobie poparcie tłumu, rokoszanie usiłowali rozgrywać uprzedzenia antyhiszpańskie, obwieszczając, że otoczenie królowej, zaprzędane Hiszpanii, działa na zgubę Anglii. Bunt Devereux nie miał głębszego zaplecza w konfliktach społecznych czy klasowych. Mimo że o powodzeniu całego przedsięwzięcia miało zadecydować stanowisko miasta, to druga strona również ściśle współpracowała z jego władzami. Nawet różnice wyznaniowe nie dostarczały paliwa rebelii; wprawdzie wśród popleczników Devereux było kilku jawnych lub potajemnych katolików, lecz sprawy dotyczące regulacji między kościołami nie były podnoszone jako przedmiot sporu. Wszystko to jednak świadczy o niewykorzystanym potencjale, jaki niósł bunt Essexa, który mogła rozgrzewać rywalizacja między arystokracją i mieszczaństwem oraz konflikty religijne. Nie bez znaczenia okazał się również pokoleniowy aspekt wznieconej zawieruchy. Devereux w chwili śmierci miał 35 lat, a jego główny przeciwnik Cecil przekroczył już wówczas osiemdziesiątkę. Sam stosunkowo młody Devereux zgromadził wokół siebie innych młodych o niezaspokojonych ambicjach. Najbliższy przyjaciel Henry Wriothesley, III Earl of Southampton miał wówczas 28 lat, Lord Mountjoy – 36; Roger Manners, Earl of Rutland – 25, Edward, Lord Cromwell – 41, Sir Thomas Smythe – 43, Sir Edwin Sandys – 40, Sir Charles Danvers – 33, William Parker, potem Lord Monteagle – 25, Sir Christopher Blount – 45, Robert Catesby – 28, Thomas Percy – 41, John Grant and Francis Tresham – 25. Największa jednak zażyłość łączyła Devereux z Henrym Wriothesleyem, świetnie wykształconym, patronem pisarzy

i poetów, dedykujących mu z ochotą swoje utwory – jak na przykład William Shakespeare, który ofiarował Wriothesleyowi strofy poematów *Venus i Adonis* oraz *Lukrecja*, a być może i także – co sugeruje jedna z hipotez – sportretował go pod postacią tajemniczego młodzieńca z *Sonetów*.

Stosunki, jakie łączyły Shakespeare’a z Wriothesleyem mogły okazać się nie bez znaczenia dla przychylności aktorów trupy Sługi Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana wobec propozycji wystawienia w The Globe sztuki o Ryszardzie II, z jaką wyszli stronnicy Devereux. Suma 60 szylingów od nich otrzymana nie była mała, jednak mogła być nieprzekonywająca, zważywszy na podejmowane ryzyko.

Procesy, które rozpoczęły się po stłumieniu rokoszu, objęły wielu, czy nawet wszystkich najważniejszych jego uczestników. Kilku podzieliło los Devereux, kładąc głowę pod topór: Sir Christopher Blount, Sir Gelly Meyrick, Sir Henry Cuffe, Sir Charles Danvers. Większość jednak zdołała się wykupić, uiszczając mniej lub bardziej wysokie grzywny. Wśród przesłuchiwanym znalazł się także przedstawiciel trupy Sługi Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana, aktor, udziałowiec i główny księgowy – Augustine Phillips – którego wezwano przed trybunał w sprawie wystawienia sztuki o Ryszardzie II. Poproszony o wyjaśnienia stwierdził, że w ubiegły piątek, bądź czwartek, Sir Charles Percy, Sir Jocelyn Percy, Lord Mounteagle i jeszcze trzech innych panów rozmawiali z kilkoma aktorami w obecności przesłuchiwanego o wystawieniu w następną sobotę sztuki o obaleniu i zamordowaniu króla Ryszarda II, obiecując wynagrodzenie w kwocie o 40 szylingów większej niż wynosiła zwyczajowa stawka¹. Aktorzy początkowo się opierali, tłumacząc, że akurat tej sztuki nie mają już od dawna w repertuarze, w końcu jednak przystali na propozycję i wywiązali się z zawartej umowy.

¹ Louis Montrose, *The purpose of playing: Shakespeare and the cultural politics of the Elizabethan theatre*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996. Zob. w niniejszym tomie przekład fragmentów tej książki pt. *Po co ta gra: Shakespeare i polityka kulturowa w teatrze elżbietańskim*.

Z tych czy innych powodów Rada uznała wyjaśnienia Philipsa za satysfakcjonujące i nie przedstawiła zarzutów żadnemu z aktorów. Mało tego, w przeddzień egzekucji Devereux Słudzy Sługi Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana występowali przed obliczem królowej, biorąc udział w zaplanowanych na ten dzień dworskich uroczystościach. Nie znaczyło to, że królowa postępek aktorów uznała za niegodny uwagi czy zupełnie niewinny i całkowicie mieszczący się w granicach przywilejów, jakimi cieszyli się Słudzy. Jak dowiadujemy się z dokumentu – w którym opisane zostało spotkanie antykwariusza Williama Lambarde’a z Elżbietą w prywatnej rezydencji przy East Greenwich, 4 sierpnia 1601 r. – udział trupy Szekspira w buncie Essexu zapiekł ją do żywego. Lambarde piastował wówczas urząd kustosza dokumentów zgromadzonych w Tower. Dla Lambarde’a wizyta królowej była niewątpliwie najdonioślejszą chwilą życia, ale i ona znalazła w antykwariuszu inteligentnego, wykształconego rozmówcę, w obecności którego mogła z melancholią pochylić się nad latami swego panowania i spojrzeć na nie w szerszej perspektywie historycznej. Przeglądając kroniki przekazane jej w darze przez Lambarde’a, gdy dotarła do czasów panowania Ryszarda II, miała rzec:

– I am Richard II, know ye not that?

Antykwariusz nie mógł udawać, że nie rozumie tego nawiązania do buntu Essexu. Odpowiedź, jaką znalazł, godna była najbar dziej wytrawnego dyplomaty:

– Jakże podły plan wyległ się i wypelzł z głowy tego najnikczemniejszego ze wszystkich szlachcica. Człowieka, którego wasza wysokość raczyła obdarzyć w większym stopniu niż kogokolwiek innego.

Ożywione słowami kustosza wspomnienia Elżbiety I dotyczące związku z byłym faworytem musiały być bolesne. Królowa nie mogła, ani zapewne nie chciała, rozwodzić się na temat zawodu, jaki sprawił jej Essex. Rozmowę więc zakończyła wypowiedzeniem ogólnej prawdy – prawie królewskiego komunału:

– Ten kto zapomni o Bogu, zapomni również o swoich dobroczyńcach. Po czym jeszcze dodała: ta tragedia grana była niezliczoną ilość razy na ulicach i po domach².

Rola, jaką odegrali Studzy Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana w rokoszu Essexa, jest zwykle podkreślana jako najbardziej jaskrawy przykład uwikłania angielskiego teatru doby Elżbiety I w politykę, w polityczny wymiar tego teatru i teatralny wymiar ówczesnej polityki. Jak zauważa James R. Siemon, jest to zapewne najczęściej przywoływany fakt historyczny w dyskusji na temat związków teatru i społeczeństwa elżbietańskiej Anglii.

Sprawa z Ryszardem II, jak mało co, w modelowy wręcz sposób odsłania meandry politycznego wymiaru teatru elżbietańskiego.

Elżbieta I, jeśli nawet miała rację, że postać Ryszarda II odnosiła się do jej własnego wizerunku, to jednak odegrana sztuka w żadnym wypadku nie mogłaby być odczytywana jako wezwanie do abdykacji królowej, pomimo że Ryszard II – tak w kronikach, jak i w opracowaniu szekspirowskim – do abdykacji został zmuszony. Inscenizacja zatem tym bardziej nie mogła być odebrana jako wezwanie do królobójstwa, choć szekspirowski Ryszard II pada trupem z ręki Extona, którego cechuje ta diaboliczna inteligencja umożliwiająca czytanie między wierszami zbrodniczych intencji, jaka charakteryzowała później Smierdiakowa z *Braci Karamazow* czy Władzia ze *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Wystawiony na zamówienie stronników Essexa *Ryszard II* był tragedią historyczną, więc mógł co najwyżej stanowić ostrzeżenie przed tragicznymi konsekwencjami jawnej krzywdy, której z królewskich rąk doznaje początkowo krystalicznie uczciwy i dozgonnie oddany Ryszardowi Bolingbroke.

Jeśli *Ryszard II* był bezpośrednim atakiem wymierzonym w kogoś konkretnego, to raczej (niż w nią samą) w otoczenie królowej na czele z lordem Cecilem, którego stosunki z Devereux cechowała długoletnia osobista wrogość. Jakże mogło być inaczej,

² Zob. Jason Scott-Warren, *Was Elizabeth I Richard II? The authenticity of Lambard's „Conversation”*, „Review of English Studies” 2012, nr 64, s. 208–230.

skoro Essex podnosił swój rokosz w imię miłości do królowej, dla jej dobra i pomyślności królestwa, a jedynym jego celem było odzyskanie zaufania monarchini i ponowne wkradnięcie się w jej łaski? Ale to, że *Ryszard II* nie miał być wezwaniem do buntu przeciwko królowej, wiemy z uprzywilejowanego punktu widzenia, którego dostarczają historyczne narracje. Gdyby historia potoczyła się inaczej, odmienne znaczenie zyskałoby również samo przedstawienie, jego twórcy i cała kształtująca się wówczas instytucja teatru. Wystarczyło, żeby wraz z głową hrabiego Essex poleciało kilka głów uczestniczących w przedstawieniu Sług Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana, a wówczas, retrospekcyjnie, nawet cały teatr szekspirowski mógłby zyskać przydomek antyelżbietański i w konsekwencji antymonarchiczny. Elżbieta oraz jej otoczenie nie popełnili jednak takiego błędu, a sama królowa nie uczyniła nic, co przyczyniłoby się do redefinicji teatru za czasów jej panowania. Wprost przeciwnie, egzekwując obowiązki, które powierzone zostały Sługom Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana przy organizacji uroczystości dworskich w dzień poprzedzający egzekucję Essexa, przypieczętowała ona strategiczny sojusz, jaki monarchia zawarła z teatrem.

Nie wiadomo, jakie widowisko wystawiła kompania szekspirowska w dzień poprzedzający ścięcie Essexa w środę popielcową 24 lutego. Trudno jednak przypuszczać, że było to widowisko inne niż maska – najsilniej związany z dworskimi uroczystościami gatunek teatralny, jaki kiedykolwiek istniał.

Jak zauważa piszący o masce dworskiej Stephen Orgel³, od czasów Henryka VIII, kiedy ten gatunek osiągnął swoją autonomię, przez następne pół wieku maska była niezbywalnym elementem wszelkich uroczystości dworskich. Maski dziedziczyły tradycję turniejów, wjazdów triumfalnych, tańców dworskich. Wystawiano je przy okazji każdego większego wydarzenia społeczno-politycznego: zaręczyn, ślubów, pogrzebów, chrzcin, przyjmowania ambasadorów,

³ Stephen Orgel, *The illusion of power: political theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1975. Zob. w niniejszym tomie przekład fragmentów tej książki pt. *Iluzja władzy. Teatr polityczny w Anglii epoki odrodzenia*.

zawierania umów, podpisywania traktatów. Ze względu na swój alegoryczny charakter maski były mową królów. Stanowiły podstawowy sposób wypowiedzania przez panującą arystokrację meta-komentarza do prowadzonej przez nią polityki. Poprzez swój okazjonalny, wydarzeniowy charakter, cechowała je wielka różnorodność, co nie zmieniało stałej struktury, na której zostały oparte. Były niezbywalnym elementem dworskiej kultury uczestnictwa. Występowali w nich sami arystokraci, nie wyłączając panujących głów. Wszyscy oni pod postacią alegorii reprezentowali samych siebie, inaczej niż aktorzy zatrudniani do ról mówionych, którzy wprowadzali element narracyjny i dramatyczny, bez którego maska również nie mogłaby się odbyć. Jedno z głównych zadań aktorów zatrudnionych do maski polegało na wprowadzeniu żywiołu nieładu, niszczącego harmonię świata arystokratycznego, tzw. antymaski. Jeżeli maska była arystokratyczną utopią, to antymaska inscenizowała antyutopię, tworząc z tą pierwszą nierozzerwalną performatywno-teatralną całość – choć ta druga była jedynie teatralną perypetią na drodze do triumfu performatywnej alegorycznej utopii reprezentującej wizję świata panującej arystokracji. Ten teatr polityczny – jak nazywa maskę prezentowany w niniejszym tomie Stephen Orgel – był z ducha platońskiego i makiawelicznego. Demonstrował skuteczność zabiegów prowadzących do ucieleśniania idealnego świata warstw uprzywilejowanych.

Jeśli, co jest wielce prawdopodobne, we wtorek, przed sądną środą popielcową, na dworze królowej Elżbiety I aktorzy kompanii szekspirowskiej wzięli udział w widowisku, ich główną powinnością było zapewne odegranie antymaski, która nie mogła nie kojarzyć się, jeśli nie zawierać, bezpośrednich aluzji do stłumionego właśnie buntu Essexu. Być może dalekim jej echem jest maska, którą Prospero urządza w *Burzy* z okazji zaślubin księcia Ferdinanda i Mirandy. Zgodnie z zamysłem Prospera na oczach zebranych rozwija się alegoryczna wizja ustanawiająca pomyślność małżeńską. Junona, opiekunka kobiet, wysyła swoją posłankę Iris, która na skrzydłach tęczy sprowadza Ceres – boginię urodzajów. Dwie potężne boginie samowtór błogosławią młodej parze. Po złożonych

błogosławieństwach na scenę wstępują wezwane przez Iris nimfy wodne i łączą się z oderwanymi od prac polowych żeńcami w dworskim tańcu przy wtórze rozbrzmiewającej wokół nastrojowej muzyki. Idyllicznej wizji nie jest dane wybrzmieć jednak do końca, bo niczym fałszywa nuta zaburza ją gniew Prospera, wywołany wspomnieniem spisku Kalibana. Choć przedstawienie urządzone dla młodej pary się kończy, maska trwa dalej. Nad chaosem musi zatriumfować potęga prawowitej władzy, dysponującej odpowiednimi instrumentami zapewniającymi jej niekwestionowany prymat nad poddanymi. Wściekłe duchy pod postacią psów gończych, niczym greckie Erynie, kąsają, szarpią, smagając biczami przeszywającego bólu pożałowania godnych spiskowców. Dopiero po tej lekcji pokory, którą Prospero nie bez mściwej satysfakcji udziela tym, co ośmielili mu się przeciwstawić, może nastąpić epilog przywracający na wszystkich poziomach dramatycznych stan sprzed kryzysu, jaki zapoczątkowała braterska zdrada rozpoczynająca przewrót pałacowy na mediolańskim dworze.

Burza Shakespeare'a nie tylko jest, jak to się zwykle ujmuje, utworem metateatralnym operującym uniwersalistyczno-egzystencjalną metaforą *teatrum mundi*. Jest utworem metateatralnym, bo odnoszącym się bezpośrednio do kultury teatralnej epoki, z której wyrosła. I nie ogranicza się to jedynie do biograficznej autoanalizy, na co kładą nacisk badacze wskazujący na analogię Shakespeare–Prospero. Prospero, jako wzór praktyka teatralnego, bardziej nawet niż Shakespeare'a przypomina Bena Jonsona czy Inigo Jonesa. *Burza* zatem to również stworzony w jednym gatunku teatralnym komentarz, a także źródło wiedzy na temat drugiego, tego, który trumfy święcił nie w przestrzeni publicznej, ale na dworze – do maski.

Może wydawać się paradoksem, że w epoce uznawanej powszechnie za świt nowoczesności, gdy nawet religia ulegała daleko idącej racjonalizacji, panowało takie upodobanie do świata nadzmysłowego, duchów, czarów, czarnej i białej magii – i to w samym centrum rządzących elit. Figurami myślenia, pojmowania, konceptualizowania uczyniono postaci zapożyczone z pogańskich mitologii grecko-rzymskiego wyobrażonego antyku przemieszane

z kronikami historycznymi i baśniowo-legendarnym *imaginarium* średniowiecza. Ale ten feeryczny świat, pełen spektakularnych epifanii mitologicznych bóstw, wyczarowywany był za pomocą gruntownej znajomości techniki. Inżynierowie tworzący techniczną infrastrukturę dla masek uczyli się swego fachu, studiując i szkicując projekty machin obronnych i oblężniczych. Mechanizm iluzji, który konstruowali, nie był metaforą, jak w auto-refleksji Prospera, lecz rozumiano go w sposób jak najbardziej dosłowny. Jak często bywa, kiedy praktyka prześciga zdolność rozumienia, przebrzmiały kod operujący w ramach zdezaktualizowanego uniwersum służy ciągle, z braku posiadania jakiegokolwiek innego systemu perswazji, do wypowiedania się w ramach nowego uniwersum znaczeń. Choć brany w cudzysłów, traktowany z dystansem, funkcjonujący już tylko jako technika retoryczna, wciąż zachowuje swoją przydatność. I tak magia staje się maską techniki oraz technologii. Jak wyjaśniać sojusz magii z techniką, który zachodzi na dworskiej scenie maski, podpowiada też psychoanaliza. Tłumacząc mechanizm marzenia sennego, Sigmund Freud twierdził, że moc jego bierze się z oporu przed przebudzeniem. Jeśli czasy renesansu będziemy ujmować jako decydującą fazę w procesie odczarowywania świata, to upodobanie do magii, ezoteryki, alchemii, którego przejawem jest również forma, jaką osiąga teatr dworski, trzeba by rozumieć jako zbiorowy sen, którego intensywność przybiera na sile wraz z narastającą koniecznością otwarcia oczu na nową, racjonalną rzeczywistość coraz mocniej przebijającą się do świadomości elit sprawujących władzę.

Chociaż zawodowy teatr elżbietański i maska dworska stanowią dwa bieguny kultury teatralnej renesansowej Anglii – jak pokazują dramaturgia Bena Jonsona, przypadek kompanii szekspirowskiej i *Burza* – to zarazem bieguny te tworzą pole silnej interakcji i wzajemnych wpływów. Tak jak Pan nad Essex i jego knowania mogły być pierwowzorem dla antymaski wystawionej dla Elżbiety I we wtorek poprzedzający sądny dzień środy popielcowej, tak dla stronników Essexu antymaską mogła być gra o Ryszardzie II. W niej również wzbierający element chaosu zaburza panowanie arystokratycznego porządku, a funkcję dworskiego tańca –

znamionującego przywrócenie ładu, zawiadywanego przez predystynowaną do tego grupę uprzywilejowanych, w który zwyczajowo płynnie przechodziło dworskie widowisko – przejął, wprawdzie odwleczony o jeden dzień, ale tworzący integralną całość z przedstawieniem, marsz w kierunku City ze skandowanymi, raz po raz, apelami o dołączenie do protestu. Typowy dla maski alegoryczny wymiar wystawionej kroniki nie przekreśla jej tragicznej wymowy. Występujące postaci już nie są alegoriami. Wprost przeciwnie, charakteryzują się wysokim stopniem psychologicznej złożoności, moralną ambiwalencją, a cierpienie przydaje ich rysom szlachetności. Błąd Ryszarda, ofiarą którego pada Bolingbroke ukarany dziesięcioletnią banicją, wyrasta z całego ciągu mylnych rozpoznań, przekraczających nawet horyzont jego panowania i wynika, jakby nie było, z chęci uniknięcia rozlewu krwi, do jakiego niechybnie musiałoby dojść podczas pojedynku wzajemnie oskarżających się możnowładców. Kasacja ustalonego już między stronami sporu sądu bożego, której dokonuje Ryszard, jest przejawem intencji modernizacyjnej. Z kolei Bolingbroke, oprócz tego, że powodowany pragnieniem odzyskania utraconych zaszczytów i godności, wcale nie zamierza, przynajmniej przez długi czas, wypowiedzieć posłuszeństwa królowi, tylko stara się go uwolnić od zgubnych wpływów zdemoralizowanego otoczenia.

Polityczność *Ryszarda II* wynika z jego zwielokrotnionej niejednoznaczności. Dla opłacających przedstawienie rokoszan miał zapewne zjednywać, podszyte rozbudzonym przez Bolingbroke'a współczuciem, sympatie dla poddanego ostracyzmowi Devereux. Jednocześnie przedstawienie przecieżyć mogło, i powinno, wzbudzać moralno-religijny gniew skierowany przeciwko wszystkim realnym i potencjalnym organizatorom zamachu stanu dążącym do obalenia pomazańca bożego. Czy to w świetle jednej, czy drugiej interpretacji, *Ryszard II* pozostaje ciągle przedstawieniem reprezentującym interesy – wprawdzie podzielonej i zantagonizowanej, ale też połączonej więzami – zbiorowej solidarności warstwy arystokratycznej. Nie jest to oczywiście cała prawda o teatrze tej epoki. Warto zwrócić uwagę, że w czasie rokoszu Essexu jedna i druga

strona zabiegają o poparcie miasta – tak w wąskim znaczeniu, obejmującym jego zarządców i przynależne mu finansowe elity, jak i w szerokim, tworzącym jego tkanę społeczną. Miasto zaś, kierując się wyznaczającą jej rację bytu merkantylną pragmatyką, oczywiście opowiada się po stronie silniejszego.

Sługi Jaśnie Wielmożnego Lorda Szambelana z teatru Pod Kulą Ziemską, wytrenowani przez konieczności bytowe do zręcznego lawirowania między sferą mieszczańską i arystokratyczną, posiadali wszystkie dane, aby odegrać ważną rolę w komunikacji z miastem. To frakcja Essexu rozumiała akurat nie gorzej niż współcześni historycy zajmujący się społeczeństwem tego okresu.

Sytuacja, w której znalazła się trupa szekspirowska, angażując się w te wydarzenia, jest emblematyczna dla położenia, w jakim znajdowało się nowe rzemiosło teatralne za panowania Tudorów i wczesnych Stuartów. Daje jasny obraz jego zależności z jednej strony – od zapotrzebowania publiczności i idących za nim wpływów finansowych, z drugiej – od patronatu wysoko urodzonych. Dwuznaczny status publicznego teatru zawodowego funkcjonującego jako przedsięwzięcie merkantylne, a zarazem podlegające kontroli dworu, w modelowy sposób ukazuje z kolei dwa potężne nurty, na których skrzyżowaniu znalazło się społeczeństwo angielskie tego okresu.

Pograniczność cechująca publiczny zawodowy teatr elżbietański precyzyjnie oddaje też – jak wynika z analiz Stevena Mullaneya⁴ – usytuowanie na mapie Londynu budynków służących do wystawiania przedstawień teatralnych. W ujęciu Mullaneya graniczność i pograniczność pojawia się tu nie tylko jako pojęcie topograficzne, lecz przede wszystkim jako idea filozoficzna i antropologiczna, obszar styku i splotu heterogenicznych wartości, miejsce „pomiędzy” – ambiwalentne, subwersywne, liminalne. Mullaney, nasycając tekst zmysłowymi obrazami przestrzeni miejskiej elżbietańskiego Londynu, snuje swą refleksję,

⁴ Steven Mullaney, *The place of the stage: license, play, and power in Renaissance England*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1995. Zob. w niniejszym tomie przekłady fragmentów tej książki pt. *Miejsce sceny. Zezwolenie, teatr i władza w renesansowej Anglii*.

odwołując się do emblematycznych dla jego koncepcji takich miejsc, jak leprozorium, szpital czy dom publiczny. Konsekwencją takiego zderzenia jest możliwość interpretacji pozycji aktora jako trędowatego – wykluczonego i świętego, wyrzutka, i tego, który reprezentuje społeczeństwo spoza jego granic.

Powstanie teatru elżbietańskiego – tłumaczy prezentowany w tomie Louis Montrose – jest nieodrodnie związane z dynamicznymi zmianami, które głęboko przeorały angielskie społeczeństwo drugiej połowy XVI wieku: przemianami w gospodarce rolnej, rozerwaniem tradycyjnych więzów społecznych właściwych społecznościom wiejskim, korozją odpowiadającego im systemu wartości, rozszerzeniem rynku spekulacji finansowych i nowymi sposobami produkcji, rozwojem nowych instytucji finansowych, zakrojoną na szeroką skalę migracją ludności, przyrostem demograficznym, rozwojem ekonomicznym miast i ich obrzeży, postępującym zróżnicowaniem zamieszkującej je ludności. Nałożenie na siebie różnorodnych zjawisk o charakterze społeczno-komunikacyjnym: upowszechniającego się druku, rozwoju piśmiennictwa w językach ojczystych i etnolektach, przybierających na sile ruchów protestanckich, rozwoju przedsięwzięć gospodarczych o charakterze kapitalistycznym doprowadziło do wzmocnienia społecznej dyskursywności, proliferacji rozmaicie ustosunkowanych do siebie wypowiedzi, pośród których oprócz pamfletów, polemik, kazań, deklaracji światopoglądowych itp., niebagatelną i coraz większą rolę odgrywały utwory literackie oraz sztuki teatralne.

Zawodowy teatr elżbietański, zyskując oparcie we władzy monarszej i popierających ją dworach, staje się też instytucją o istotnym znaczeniu politycznym. Z pionką w grze toczącej się między zmierzającą do absolutyzmu monarchią a rywalizującymi z nią podmiotami życia społecznego: magistratem i pękającym od środka na różne, wrogie sobie odłamy kościołem, nie wiedzieć kiedy staje się jęczyciem u gady w polu ścierających się sił.

Monarchia nowe rzemiosło teatralne traktuje jako forpocztę i źródło wykwalifikowanych kadr dla reprezentującego jej interesy świata widowisk, który wchodzi na miejsce tradycyjnych widowisk religijnych i świąt obywatelskich. Teatralni przedsiębiorcy

chętnie wykorzystują sprzyjającą im koniunkturę i przychylność władzy królewskiej, nie rezygnują jednak nigdy z wchodzenia w lokalne sojusze z pozostałymi podmiotami w tej toczącej się na szeroką skalę rozgrywce politycznej. Zajmują pozycję w polu różnych zantagonizowanych sił. Takie usytuowanie w połączeniu z elastycznością przedsiębiorstwa teatralnego, zręcznością polityczną, jaką musieli wykazywać się jego udziałowcy, a nawet pewnego rodzaju wyrachowaniem czy koniunkturalizmem, pozwoliło teatrowi na osiągnięcie względnej autonomii, na mówienie własnym głosem pełnym rozmaitych odcieni i niuansów. Teatr, balansując między opozycyjnymi, alternatywnymi dyskursami, między arystokratyczną i ludową kulturą, między różnymi typami duchowości religijnej (katolicką, purytańską, anglikańską), patronatem królewskim a kapryśną, konkurencyjną grą rynkową, skutecznie wymykał się próbom zaprzęgnięcia go w służbę dysponującej przewagą pozycyjną władzy, oferując w miejsce obowiązującej oficjalnie *doksy* swoją herezję czy heterodoksję.

Jednym z ważniejszych tematów przeplatających się w tej heterodoksji jest kwestia doświadczania i rozumienia płci. W niniejszym tomie omawia ją szczegółowo dwoje autorów – wspomniany już Stephen Orgel i Linda Phyllis Austern⁵. Dzięki Orgelowi czytelnik może ponownie zadać pytanie o przyczyny i znaczenie nieobecności kobiet na scenie publicznego komercyjnego teatru elżbietańskiego, a także o powody odgrywania ról kobiecych przez chłopców niemających jeszcze za sobą mutacji. Co znamienne, zakaz obecności kobiet w teatrze nie obejmował widowni, a co więcej, kobiety na widowni były na tyle liczne,

⁵ Stephen Orgel, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1996; Linda Phyllis Austern, „No women are indeed”: the boy actor as vocal seductress in late sixteenth- and early seventeenth-century English drama, w: *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*, red. Leslie C. Dunn, Nancy A. Jones, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1994. Zob. w niniejszym tomie przekłady fragmentów książki Stephena Orgela pt. *Wcielanie się w rolę. Odgrywanie płci w szekspirowskiej Anglii* oraz artykułu Lindy Austern, „W istocie kobietami one nie są”. *Chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*.

że przedstawienia starano się kształtować również pod ich upodobania. W kulturze Anglii elżbietańskiej funkcjonował restrykcyjny zakaz wynikający z tradycyjnego lęku przed destrukcyjnym wpływem kobiecej seksualności na mężczyzn. Zakaz miał na celu rozbrojenie tej seksualności, ryzykując nawet rozbudzeniem pragnień homoseksualnych czy nawet pedofilskich, co najwyraźniej postrzegano jako mniej zagrażające ładowi społecznemu niż perspektywa zdrady (czy przyprawienia rogów), tak przerażająca, gdyż zakłócała system świadczeń wzajemnościowych wspólnoty ojców, w którym podstawowym środkiem wymiany była kobieta. W tym samym momencie historyczno-kulturowym obserwować można również przeciwną tendencję, która przemieniała kobiety z obiektów wymiany w konsumentki operujące pieniężnymi środkami wymiany na rozrastającym się rynku dóbr i usług. Muzykolożka Linda Phyllis Austern dodaje, że to powszechne wykluczenie kobiet z obszaru teatralnej reprezentacji na rzecz dorastających chłopców obejmowało bardziej głos niż ciało, jako że – jak podkreślają badacze epoki, w tym reprezentowani w niniejszym tomie Andrew Gurr i Mariko Ichikawa⁶ – publiczność teatru elżbietańskiego raczej była „słuchalnią” niż widownią.

Należąc bardziej do sfery zabawy i rozrywki niż rytuału, nowe rzemiosło teatralne z jednej strony wchodziło na miejsce tradycyjnej katolickiej zrytualizowanej obrzędowości (Montrose zwraca uwagę, że osnowę większości utworów Shakespeare’a stanowią na ogół kluczowe przełomy w życiu jednostki i zbiorowości: narodziny, dojrzewanie, małżeństwo, śmierć, dziedziczenie, przejęcie władzy), a z drugiej – jako medium permanentnej przemiany – podważało autorytet wspierającej nowe teatralne rzemiosło władzy świeckiej, rywalizującej z Kościołem o wpływy, forsującej nowy porządek i poszukującej legitymizacji w idei z góry określonego, niezmiennego planu boskiego.

⁶ Andrew Gurr, Mariko Ichikawa, *Staging in Shakespeare's theatres*, Oxford University Press, Oxford–New York 2000. Zob. w niniejszym tomie przekład fragmentów tej książki pt. *Inscenizacja w teatrach szekspirowskich*.

Przedstawienia adresowane do widzów teatru elżbietańskiego – dowodzi prezentowany w tomie Robert Weimann⁷ – stanowiły alternatywę dla nadnaturalnych i rytualnych sposobów uzyskiwania orientacji w świecie w fazie dynamicznej transformacji. Dostarczały symbolicznych narzędzi pomagających swojej wysoce zróżnicowanej publiczności dostosowywać się do przeznaczonych im ról społecznych. Wytyczały także kierunki czerpania korzyści z sytuacji permanentnego, wielostronnego konfliktu, wskazując sposoby wykorzystywania nadarzających się okazji na awans społeczny i unikania zdradliwych pułapek czyhających na każdym kroku w wytrąconym z równowagi, zdestabilizowanym świecie. Jako taki, teatr elżbietański stawał się nieoczekiwanie poważnym rywalem dominujących autorytetów, sam będąc przez nie poświadczany (o czym świadczą liczne wystąpienia antyteatralne) o dążenia do stania się kulturowym autorytetem o całkowicie nowej, nieklasycznej strukturze, całkowicie odmiennych źródłach i priorytetach.

W ostatecznym rachunku to jednak cechy formalne, a nie intencjonalny ładunek ideologiczny zdecydowały o ogólnym wydzwiku społecznym teatru elżbietańskiego, za model którego można przyjąć *Ryszarda II*. Teatr epoki elżbietańskiej tak w wersji dramatycznej, jak i dworskiej, tyleż dodawał blasku majestatowi królewskiemu, co choćby przez sam fakt jego konstruowania środkami teatralnymi na scenie, ukazywał jego iluzoryczność i poddawał w wątpliwość jako teatralny konstrukt.

Śledząc ewolucję tych cech formalnych, można zauważyć zmianę, którą oddaje coraz częstsze na przykład występowanie słowa „personation” (wcielenie aktora w postać sceniczną, „postaciowanie”) w miejsce tradycyjnego „acting” (granie). Towarzyszy temu z jednej strony wzrost znaczenia charakterystyki scenicznej, z drugiej zaś ekspansja monologu kosztem akcji.

⁷ Robert Weimann, *Shakespeare and the popular tradition in the theatre: studies in the social dimension of dramatic form and function*, red. Robert Schwartz, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 1987. Zob. w niniejszym tomie przekład fragmentów tej książki pt. *Shakespeare i tradycja ludowa*.

Są to wyraziste symptomy ogólnej zmiany zachodzącej w kulturze – ściśle powiązanej z wkroczeniem na scenę historii nowoczesnego w swym zamyśle „ja” – jako aktywnego, sprawczego podmiotu, zdolnego do samodzielnego kształtowania swojego losu. Proces ten przebudował u podstaw całą tkankę społeczeństwa szesnasto- i siedemnastowiecznej Anglii. Stanowił wyraz, a zarazem leżał u podstaw nowego typu mieszczańskiej podmiotowości właścicielskiej, nowego typu relacji międzyludzkich zawiązywanych w trybie negocjowanego kontraktu równych jednostek. Dzięki temu postępować mogła akumulacja kapitału i rozwijał się rynek pieniężny. Stanowił więc załączek gospodarki kapitalistycznej oraz powiązanej z nią mieszczańskiej podmiotowości.

Powróćmy jeszcze na chwilę do Essexu. Robert Devereux, tak silnie splatając decydujący moment swojego życia z bohaterami teatralnymi, sam – w kulturowej pamięci następnych pokoleń, tak jak wiele innych osobistości epoki na czele z Henrykiem VIII, Anną Boleyn, Marią Stuart, Elżbietą I – stał się wzorem bohatera scenicznego. Pod piórem Thomasa Corneille’a i Gauthiera de Costesa dołączył do grona bohaterów francuskiej tragedii klasycznej, a dzięki muzyce Donizettiego wchłonął go operowy romantyzm. Późniejsza recepcja postaci Devereux nie różni się od recepcji bohaterów Shakespeare’a. Gdy spojrzeć w perspektywie biograficznej na życie Earla Essex, nietrudno go pomylić z tą czy inną postacią z szekspirowskiego uniwersum.

Essex należał do młodszego pokolenia awanturników szukających na dworze Elżbiety sposobności do błyskotliwej kariery⁸. Najpierw dał się poznać jako zdolny wojskowy służący pod komendą Roberta Dudleya w czasie wojny w Niderlandach. To wystarczyło, żeby po powrocie stał się jednym z ulubieńców Elżbiety. Dla protegowanego Elżbiety droga na szczyt stała otworem. Błyskawicznie został kawalerem Orderu Podwiązki, przejmując w posiadanie kolejne dobra ziemskie. Po śmierci Dudleya w 1588 roku objął jego urzędy i stanowiska, zyskując

⁸ Zob. Susan Ronald, *Elżbieta I. Królowa piratów*, przeł. Agnieszka Siennicka, Bellona, Warszawa 2009.

tytuły Lorda Stewarda i Wielkiego Koniuszego. Królowa była nim oczarowana. Pozwalała swojemu faworytowi spędzać ze sobą dnie i noce. Co pewien czas opuszczał Londyn, by na dowodzonych przez siebie statkach łupić skarby przewożone pod banderą hiszpańską. Realizował w ten sposób strategiczne interesy korony brytyjskiej, której nadrzędnym celem politycznym było przełamanie monopolu na handel towarami zamorskimi. W 1596 roku dowodził oddziałami, które zdobyły, pozostający w rękach Hiszpanów, Kadyks. Rok później bezskutecznie próbował przejąć w okolicach Azorów ładunki srebra przewożone przez hiszpańską Armadę Skarbową, słynną La Plata Flota. Błyskotliwe wypadki przeplatał spektakularnymi porażkami, lecz to nie zrażało do niego królowej, która – jak piszą jej biografowie – widziała w swoim protegowanym cień zmarłego Roberta Dudleya, z którym łączyła ją wieloletnia głęboka zażyłość. Wykorzystując słabość Elżbiety do siebie, niczym wytrawny uwodziciel, którym być może był – w każdym razie w legendzie, jaką obrosła ta postać – prowadził z królową bardzo ryzykowną grę, raz zachowując się jak rozkapryszone dziecko domagające się wciąż nowych gratyfikacji, to znów, czyniąc jej afronty, na które nikt inny by sobie nie pozwolił.

Dobra passa Devereux skończyła się raz na zawsze wraz z wyprawą do Irlandii, dokąd został wysłany z misją rozprawienia się z buntownikami. Trudno powiedzieć, czym były motywowane jego posunięcia, ale kompletnie rozmijały się z rozkazami płynącymi z Londynu. W efekcie, kiedy przegrany ponownie pojawił się przed obliczem królowej, został oskarżony o zdradę i tylko zły stan zdrowia ocalił go przed procesem. Ostateczny cios zadała mu królowa, pozbawiając dzierżawy winnicy, którą oddziedziczył po Dudleyu. Po tym ciosie ekscentryzm Essea nabral coraz wyraźniejszych rysów szaleństwa. Earl z narastającą nerwowością rozgląda się za sojusznikami. Podejmuje chaotyczne, nieprzemyślane, autodestrukcyjne posunięcia. Nie waha się nawet nawiązać potajemnych kontaktów z synem Marii Stuart, Jakubem VI zasiadającym na tronie Szkocji, co w oczach Elżbiety odziera go z resztek godności. Takie było tło buntu wznieconego przez Essea i jego ostatecznej klęski.

Życie Earla Essex jest jak awanturyczna powieść przygodowa, której akcja błyskawicznie przeskakuje z miejsca na miejsce, albo jeszcze lepiej: jak gra planszowa, której planszą okazuje się – ulepszone przez matematyka z Cambridge, Edwarda Wrighta oraz marynarza Johna Davisa – mapa Gerarda Merkatora przedstawiająca Stary i Nowy Świat. Bez takich map niemożliwa byłaby rabunkowa eksploatacja, do której dołączyła korona brytyjska za panowania Elżbiety I. Płaska powierzchnia mapy tylko kosztem daleko idących zniekształceń oddaje krzywiznę świata. Na mapie Merkatora im bliżej obszarów podbiegunowych, tym zarysy kontynentów bardziej odbiegają od pierwowzorów, a krąg podbiegunowy ulega rozciągnięciu w linię. Przywołany w niniejszym tomie Philip Armstrong⁹ działanie takiej mapy porównuje do analizowanej przez Lacana techniki malarskiej znanej jako anamorfoza, której najbardziej ikonicznym przykładem są *Ambasadorowie* Holbeina. Tak w wypadku anamorfozy, jak i w wypadku mapy charakterystyczne jest to, że podmiot projektowany przez te reprezentacje dysponuje władcym, uprzywilejowanym spojrzeniem konkwistadora biorącego świat w posiadanie. (W przypadku mapy nie ma co do tego wątpliwości, ale można dostrzec to również w malarstwie anamorficznym, jeśli weźmie się pod uwagę, że ten styl jest perwersją stosowanej w malarstwie od quattrocenta perspektywy zbieżnej, zakładającej istnienie idealnego uprzywilejowanego punktu widzenia, z którego widziany jest świat). Jednocześnie mapa, jak anamorfoza, wymusza na widzu decentralizację podmiotu, niejako zasysa go do swego wnętrza i czyni z bytu patrzącego – byt usytuowany w polu wizualnym, w polu spojrzenia, poprzez które konstytuuje się świat. Podobnie jak w pudełku *camera obscura*, gdzie ciemność można uznać za metaforę pustki, wokół której buduje się nowoczesny podmiot (przynajmniej w założeniach psychoanalizy lacanowskiej). Nowoczesny podmiot – czyli podmiot, który możemy nazwać podmiotem kartograficznym. Z jednej strony zdobywca i uwodziciel,

⁹ Philip Armstrong, *Shakespeare's visual regime: tragedy, psychoanalysis and the gaze*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke–New York 2001. Zob. w niniejszym tomie przekład fragmentów tej książki pt. *Mapy i historie*.

pirat, konkwistador, z drugiej – szaleniec, tropiący wszędzie dookoła spiski i sam spiskujący, schizofrenik czujący cały czas na sobie dobiegające zewsząd spojrzenia, panicznie bojący się wielookiego potwora, którym dla niego jest świat. Sylwetka Earla Essex, jak się wydaje, bardzo dobrze oddaje ten model podmiotowości. Philip Armstrong, analizując wszechobecny w twórczości Shakespeare’a motyw mapy, pozwala uznać, że podmiot kartograficzny w typie hrabiego Essex jest podstawowym typem bohatera szekspirowskiego i całej dramaturgii elżbietańskiej.

Płynąca po morzu korsarska fregata to dla Michela Foucault heterotopia – jeden z najbardziej klarownych i modelowych przykładów połączenia utopii i rzeczywistości w historii Zachodu. Szesnastowieczny okręt – zauważa – jest nie tylko głównym narzędziem rozpędzającej się ekonomii, ale również wielkim rezerwuarem wyobraźni: „miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza, [...] od portu do portu, od kursu do kursu, od burdelu do burdelu, płynie tak daleko, jak znajdują się kolonie, w poszukiwaniu kosztowności, które skrywają one w swych ogrodach”¹⁰. Statek jak lustro, które dla Foucault jest drugim najbardziej pogładowym obrazem heterotopii, ukazuje tam, gdzie nas nie ma, a jednocześnie, poprzez umieszczenie nas w tym „poza”, odsłania naszą nieobecność „tutaj”.

Statystycznie rzecz biorąc, dworzanie Elżbiety czy kupcy o awanturniczym usposobieniu z londyńskiego centrum, których gnała na morze ambicja, chęć zysku i pragnienie zagrania na nosie katolickim imperiom, stanowili nieznaczną mniejszość w całej populacji szesnastowiecznego Londynu. W znanym wpisie z dziennika podróży, którą odbył Tomasz Platter, czytamy:

Anglicy nie podróżują wiele, lecz wolą u siebie dowiadywać się o sprawach dotyczących obcych krain, zarazem czerpiąc z tego przyjemność¹¹.

¹⁰ Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 125.

¹¹ Thomas Platter, *Thomas Platter's travels in England, 1599*, przeł. Clare Williams, Jonathan Cape, London 1937, s. 170.

W szesnastowiecznym Londynie nie trzeba było wyprawiać się na morze z łupieżczo-kupiecką wyprawą, żeby zostać korsarzem. Wystarczyło, udając się do jednego z londyńskich teatrów, odwiedzić korsarskie fregaty zakotwiczone na południowym brzegu Tamizy.

2

Tom niniejszy poświęcony teatrowi elżbietańskiemu, który oddajemy właśnie w ręce czytelnika, jest elementem szerszego przedsięwzięcia edytorskiego. Ukazuje się jako pierwszy w serii wydawniczej zatytułowanej „Poetyka kulturowa teatru”. W zamierzeniu jest też pierwszą całościową, praktyczną demonstracją działania tej nowej metodologii w naukach o teatrze, która powstała na skrzyżowaniu wielu odrębnych humanistycznych dziedzin badawczych: historii teatru, historii kultury, antropologii kultury, antropologii widowisk – żeby wymienić tylko najważniejsze. To że serię inicjuje publikacja poświęcona teatrowi elżbietańskiemu jest decyzją podjętą w pełni świadomie. Dzieje się tak po pierwsze dlatego, że to właśnie na gruncie badań nad teatrem elżbietańskim zostało wypracowanych najwięcej ujęć wzorcotwórczych dla rozumienia teatru, które zbiera, łączy i konfiguruje ze sobą poetyka kulturowa teatru rozumiana jako nowa dyscyplina badawcza. Badacze, którzy w największym stopniu się do tego przyczynili: Jonathan Dollimore, Allan Sinfield, Stephen Greenblatt, Jonathan Goldberg oraz przywołani w tomie Steven Mullaney, Stephen Orgel, Louis Montrose, wywodzą się najczęściej z kręgu historii literatury wykładanej na amerykańskich uniwersytetach. Początkowo za swój główny cel obierali oni wyodrębnienie historycznie zorientowanych nauk o literaturze. W niektórych jednak wypadkach ich rewizjonistyczne stanowisko, dyktowane postmarksisowskimi i poststrukturalistycznymi nurtami myślenia, osiągnęło taki poziom radykalizmu, że niektórzy spośród nich w ogóle porzucili literaturę jako główny przedmiot badawczy na rzecz innych praktyk komunikacyjnych – ze szczególnym uwzględnieniem teatru. Równolegle