

KALINA BACHNEWA

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Polska

PIJAŃSTWO FORTYNBRASA

DRAMAT *FORTYNBRAS SIĘ UPIŁ* JANUSZA GŁOWACKIEGO

ZNAK ZAPYTANIA? PERSPEKTYWA BULGARSKIEGO CZYTELNIKA

BULGARSKI PRZEKŁAD DRAMATU *FORTYNBRAS SIĘ UPIŁ* ZOSTAŁ OPUBLIKOWANY w 1991 roku. Sztuka polskiego autora, interpretowana przez tłumaczkę Sylwię Borisową, logicznie zazębiała się z kręgiem drażliwych kwestii politycznych, socjalnych i kulturowych społeczeństwa bułgarskiego, które pojawiały się w związku z przemianami po 1989 roku. Oryginalny tytuł sztuki Głowackiego wzbudzał zainteresowanie odbiorców. Zaciekawienie czytelników umotywowane było nie tylko „nietypowym” tytułem utworu. Dzięki słowom „upił się” utwór polskiego autora wydawał się bliski bułgarskiemu audytorium czytelniczemu.

Dla czytelnika bułgarskiego, obeznanego z rodzimą klasyką, pojęcie „pijaństwo” oprócz znaczenia dosłownego, posiada także wymiar metaforyczny. Wystarczy wspomnieć twórczość klasyka („ojca”) literatury bułgarskiej Iwana Wazowa (1850–1921). Przetłumaczona na język polski powieść Wazowa *Под узомо* (*Pod jarzmem*) obfituje w przykłady metaforyzacji buntu, powstania kwietniowego (1876) przeciw Turkom przedstawianego jako pijaństwo, jako upojenie się ideą przeciwstawienia się małego narodu Imperium Osmańskiemu. Rozdział *Пиянството на един народ* (dosł. *Pijaństwo narodu*, w pol. przekładzie: *Upojenie narodu*) to apoteoza możliwości transgresyjnych zwykłego człowieka, osoby zniewolonej, która jest oszołomiona swoim protestem, szansą przekroczenia granic, norm nadanych ustanowionym porządkiem¹. W podobny obrazowy spo-

¹ Por.: „Będą się zdumiewać przyszłe pokolenia... Co mówię? I my współcześni, świadkowie opisywanej epoki – nauczeni już licznymi przykładami historycznymi – dziwimy się i zdumiewamy tym upojeniem umysłów, tym wzniosłym załem narodu przygotowującego się do walki ze strasznym

sób zostaje nakreślony zryw narodowy w epeicznych wierszach Wazowa z cyklu *Епопея на забравените* (*Epopcja zapomnianych*). Pijaństwo w dziełach tego klasyka to synonim szaleństwa, wznosłego obłędu, który pozwala na zerwanie z rozsądną miarą i na porzucenie więzów politycznych i społecznych konwencji. Z kolei trzeźwość, wytrzeźwienie po nieudanym buncie jawi się jako tragiczny powrót do „normalności”, do świata rozsądnych proporcji i niewolniczej powszedniości.

Poezja bułgarska odłącza czynność picia, stan pijaństwa od treści dydaktycznych. W artystycznie niepowtarzalnych wierszach Christo Botewa (1848–1876), poprzednika Wazowa, wino jest elementem świata zdesperowanego człowieka, który próbuje utopić w alkoholu swój żal z powodu bierności rodaków:

Nie tak prędko lud powstanie:
Wszyscyśmy z kielichem w ręku!
Pijmy, wznóśmy huczne pieśni,
Szczercząc zęby na tyrana;
[.]
Krzyczmy, ale z otrzeźwionych
O przysięgach któż pamięta?²

Podobne znaczenie picia – pijaństwa – śpiewu wpisane jest w poezję Pejo Jaworowa (1878–1914), bułgarskiego modernisty. Ormianie w jednym z jego wierszy to:

przekłęci wygnańcy, ubogie ostatki
Narodu męznego od wieków prastarych
[.]
Choć piją, ran serca nic nie zabliźni,
[.]
Więc piją... w nadziei, że pamięć zaginie
Dzisiejszej niedoli, wczorajszych katuszy,
Choć topić wspomnienie w pieniącym się winie
I w piersiach rozdartych uśmierzyć ból duszy;
[.]
Więc piją – pijaństwo ucieczka w niedoli,
Śpiewają, a śpiew ich przez ły się przedziera³.

Wino jako element konstrukcyjny mitu dionizyjskiego powraca w poezji innego modernisty bułgarskiego, Kirila Christowa (1875–1944). Wiersz poety *Kobiety*

imperium, które rozporządzało przeciw wielkimi siłami wojennymi”. I. Wazow, *Pod jarzmem*, przeł. Z. Wolnik, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984, s. 382.

² C. Botew, *W karczmie*, przeł. J. Zagórski, w: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej (Od IX wieku do roku 1944)*, wyb. E. Konstantinowa, W. Gałazka, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 50.

³ P. Jaworow, *Ormianie*, przeł. J. Zagórski, w: *Niewidzialne skrzydła...*, s. 125–126.

i wino, wino i kobiety opiewa zjednanie się podmiotu lirycznego z naturą, radość życia, uduchawia pierwotne instynkty istoty ludzkiej.

Borisowa tłumaczenie tytułu dramatu Głowackiego zakończyła znakiem zapytania (*Фортинбрас е пиян?*). Nieistniejący w żadnej ze znanych mi opublikowanych wersji dramatu nowo wprowadzony znak interpunkcyjny problematyzował prawdę o pijaństwie Fortynbrasa, nasuwał wątpliwości co do możliwości wystąpienia takiej słabości u znanego z silnej ręki niezłomnego bohatera Szekspira / Herberta (*Tren Fortynbrasa*), wzmocnił prowokacyjny wydźwięk tytułu sztuki, pytał o sens reprezentowanego / rozwiniętego w utworze pijaństwa.

Narody północne piją inaczej niż ludy śródziemnomorskie i bałkańskie. Zamiast powolnego spożywania wina sprzyjającego kontemplacji i przeciągającym się w nieskończoność rozmowom mieszkańcy krajów nordyckich sięgają po alkohol twardy, piją energicznie i „skutecznie”. Ukształtowanie się tego modelu kulturowego w krajach skandynawskich w dużej mierze jest umotywowane ich położeniem geograficznym i warunkami atmosferycznymi. Pierwsze zdanie dramatu Głowackiego zwraca uwagę na padający śnieg i świszczący wiatr, a didaskalia sceny drugiej opisują postać Wartownika I, którego „[p]lancerz i hełm owinięte są ocieplającymi szmatami”. Otrzásając się ze śniegu, Wartownik „wykonuje ruchy na rozgrzewkę, wysupluje spod szmat flaszkę, mocuje się z przymarznąłą nakrętką. Próbuje wszystkich znanych sposobów: zębami, odbija dłonią od dołu, uderza o kolano, o drzewo, tratuje nogami. Kiedy już prawie zrezygnował, zakrętka łatwo puszcza”⁴.

Picie straży dworu norweskiego wprowadza w rozwinięty w następnych partiach tekstu alkoholizm Fortynbrasa i kreśli tło nałogu norweskiego księcia. Uzasadnione w dużej mierze północnym mrozem sięganie bohaterów po flaszkę nie wyczerpuje sensu uzależnienia przeciwnika Hamleta od mocnych trunków. Auto-refleksja bohatera nie ułatwia znalezienia odpowiedzi na pytanie o przyczyny alkoholizmu głównego bohatera dramatu Głowackiego.

FORTYNBRAS

A może byćście chcieli wiedzieć, dlaczego ja piję, co? Chcielibyście wiedzieć? Co? Ale nie powiem. Obedrzyjcie mnie ze skóry, a nie powiem. (...) piję bo... *Pada na stół i zasypia*⁵.

DLACZEGO PIJE FORTYNBRAS? PERSPEKTYWA POLSKA

Polska recepcja postaci Fortynbrasa daje dużo do myślenia. Słowa i działania arystokraty, synowca norweskiego króla, jakkolwiek oszczędne, są ściśle związane z dziejami historycznymi państwa polskiego. Jak wiemy (za Szekspirem), fikcyjna historia tego bohatera jest nierozdzielnie związana z jego zaborczymi

⁴ J. Głowacki, *Fortynbras się upił*, w: tegoż, *5½. Dramaty*, Warszawa: Świat Książki, 2007, s. 346.

⁵ Tamże, s. 376.

zamiarami wobec Polski. Pojawienie się Fortynbrasa na scenie jest poprzedzone informacją o jego wojowniczym planie. Książę norweski ma zamiar odzyskać „krainy”, które „prawomocnie, / [z]a sprawą” zabitego / zmarłego króla Hamleta „[p]rzyszły na własność Danii”⁶. W akcie drugim Woltymand relacjonuje królowi, iż monarcha norweski powstrzymał zaciągi swojego synowca, „[k]tóre mu zdały się być wymierzone / Przeciw Polakom”⁷, a tak naprawdę zwrócone przeciw królestwu duńskiemu. Stryj wymusza na synowcu zaniechania rzeczywistego planu: „I owe wojska, przezeń [Fortynbrasa] zwerbowane, / Użyć pozwolił mu przeciw Polakom”⁸. Mimo że w tragedii elżbietańskiego dramaturga o Fortynbrasie dużo się mówi, on sam „występuje” w utworze mistrza ze Stratfordu tylko dwa razy. Podczas pierwszego pojawienia się w tragedii (akt czwarty) norweski władca, podążając w stronę Polski, prosi listownie Klaudiusza, żeby wojska Norwegów przeszły przez terytorium Danii („duńskie kraje”⁹), ruszając na „polską wojnę”¹⁰. Obecność zaś norweskiego księcia w finale tragedii Szekspira zwiastuje realizację dalszego planu Fortynbrasa: „aby obłęd ludzki / Więcej tymczasem klęsk i niefortunnych / przygód nie zrządził”¹¹.

Jakkolwiek związek Fortynbrasa z Polską nie jest centralnym problemem tragedii Szekspira, jest on na tyle istotny dla kulturowej świadomości Polaka, by stworzyć oddzielny dyskurs we współczesnej literaturze polskiej. Zarówno *Tren Fortynbrasa* Herberta, jak i *Fortynbras się upił* Głowackiego nie odnoszą władczych poczynań bohatera *sensu stricto* do społeczeństwa polskiego. Władza oparta na wzięciu miasta „za gardło” (*Tren Fortynbrasa*), na spaleniu niewłaściwego miasta¹², czy na podstępny zaanektowaniu sąsiedniego państwa logicznie jednak wzbudza skojarzenia z dziejami Polski. To historia kraju, który jest obiektem agresywnych działań sąsiednich mocarstw: „Może i mamy trochę krwi na sumieniu, ale tak się składa, że jakoś ciągle istniejemy – konkluduje Duch ojca Fortynbrasa”¹³.

Sprawa Polski to tylko jedna z kwestii, która określa norweskiego i duńskiego księcia jako ludzi reprezentujących skrajnie odmienne pozycje, żyjących na antypodach (*Tren Fortynbrasa*). Fortynbras dowodzi wojskami, które mają „zagarnąć” marny kęs ziemi, „z którego krom sławy / Żaden (...) inny nie przyjdzie pożytek”¹⁴. Hamlet natomiast odbiera poczynania przeciwnika jako:

⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa: Wydawnictwo Kama, 1994, s. 24–25.

⁷ Tamże, s. 69.

⁸ Tamże, s. 70.

⁹ Tamże, s. 151.

¹⁰ Tamże, s. 214.

¹¹ Tamże.

¹² J. Głowacki, *Fortynbras się upił...*, s. 361.

¹³ Tamże, s. 411.

¹⁴ W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 152.

bliską śmierć dwudziestu
 Tysięcy ludzi, którzy dla chimery,
 Dla widma sławy, w grób idą jak w łóżko,
 Aby wywalczyć nikczemną piędź ziemi
 Na której nie ma dość miejsca do walki
 Ani dość darni, by skryła mogiły
 Tych, co polegną¹⁵.

Wódka, po którą bohater sięga porywczo, to swoista próba zagłuszenia głosu sumienia, umycia rąk – motyw ten w sensie dosłownym personifikuje oprawca Ośmiooki, który myje zakrwawione ręce w „stojącej ciągle na scenie beczce”¹⁶. Picie, które w przypadku Fortynbrasa jest chorobliwym wysiłkiem stłumienia (nie)uświadomionej prawdy o sobie samym, pomaga w wyjściu ze zniesławienia. Pijany książę stara się oczyścić swoje imię przed współczesnymi („akcja rozgrywa się w tym samym czasie, co wydarzenia opisane w Szekspirowskim *Hamlecie*”¹⁷) i przed potomstwem. Pijaństwo Fortynbrasa daje bohaterowi siłę pokonania zarzutów historyków (literatury) i przeciwstawienia się artystycznemu uogólnianiu jego osoby jako postaci negatywnej. „Bo ja jestem porządnym człowiekiem”¹⁸ – zwraca się Fortynbras do Poloniusza.

„KIM SIĘ JEST” / „KIM SIĘ NIE JEST”

W planie psychologicznym dramat Głowackiego niweczy przeciwieństwo między Fortynbrasem a Hamletem. Duński książę może być tylko Hamletem, co więcej, on lubi „być Hamletem”¹⁹. Jego artystyczny rozwój w dramacie *Fortynbras się upił* zdradza mocne przywiązanie do własnego „ja”, do zadanego / uformowanego „ego”, które trudno podlega przemianom w czasie.

„Co ty w ogóle wiesz o Hamlecie?”²⁰ – zwraca się Fortynbras do Ducha swojego Ojca. Sztuka polskiego autora rozwija wewnętrzny obraz tytułowej postaci tragedii Szekspira i sprzyja (samo)poznaniu Hamleta na podstawie niedopowiedzianych aspektów jego osobowości.

Ironicznie rozegrane przez Głowackiego zachowanie następcy tronu, uwarunkowane jego inteligentką naturą, duchowością wrażliwego człowieka, w dużej mierze nie odbiega od postępowania Hamleta w pierwowzorze Szekspira. Hamlet nie potrafi być Fortynbrasem. Przysłowiowe wahanie tytułowej postaci w tragedii

¹⁵ Tamże, s. 154.

¹⁶ J. Głowacki, *Fortynbras się upił*..., s. 391.

¹⁷ Tamże, s. 342.

¹⁸ Tamże, s. 375.

¹⁹ Tamże, s. 407.

²⁰ Tamże, s. 412.

angielskiego autora, a także jego zamiłowanie do „metaforycznego” wyrażania się, w dramacie Głowackiego ma tragiczne skutki dla duńskich powstańców, a to oznacza, że także dla niepodległości Danii. Według relacji Poloniusza Hamlet „poszedł” na spotkanie z buntownikami, „tylę, że nie doszedł”.

POLONIUSZ

Książę ubrał się, włożył maskę, wyszedł z Elsynoru, potem jakby się zawahał, wrócił z powrotem, zdjął maskę, rozebrał się i położył do łóżka.

(...)

POLONIUSZ

Potem znowu się ubrał, włożył maskę i znowu się rozebrał. A potem...

STERNBORG

Znowu się ubrał?

POLONIUSZ

Skąd wiesz? I gada do siebie przez cały czas²¹.

Determinizm charakteru ciąży nad osobowością następcy tronu w Elsynorze. Wychodząc od terminologii Ricoeura definiującego tożsamość osobową, można powiedzieć, że postać Hamleta jest interesująca dla poznania pojęcia tożsamości narratywnej (*ipse*), która nadaje tożsamości numerycznej (*idem*) żywiłość, prężność, dynamizm. *Ipse* to możliwość naszej jakościowej przemiany w czasie bez zatracenia wierności sobie i bez odstąpienia od szansy bycia sobą.

Jakby świadomy dominacji *idem* nad *ipse* w swojej osobowości, niemożności dynamicznego przezwyciężenia tego, co stanowi konstytutywną część jego indywidualności, w finale dramatu Głowackiego Hamlet wyznacza Fortynbrasa na następcę tronu.

Zarówno pokonanie własnego cienia, jak i wyjście z cienia wielkiego przeciwnika jest sprawą trudną. Alkoholizm wyzwala kompleksy Fortynbrasa. „Gardzisz mną, tak?” – zwraca się Norweg do Poloniusza – „Pewnie myślisz, że jestem prosty żołnierz, co? *Nagle z pijackim roztkliwieniem*: I masz rację, jestem prosty żołnierz”²². Jednocześnie zawierająca się w wódce i winie moc pomaga mu przezwyciężyć ciężące mu resentymenty. Stan alkoholowego upojenia daje Fortynbrasowi możliwość zmierzenia się z wielkością Hamleta, którego „[w]szyscy znają”, gdyż „to najbardziej znany Duńczyk na świecie”²³: „Jesteśmy do siebie podobni”²⁴. / Tyle nas łączy²⁵ – zwraca się Fortynbras do Hamleta. Książę norweski

²¹ Tamże, s. 372.

²² Tamże, s. 375.

²³ Tamże, s. 456.

²⁴ Tamże, s. 405.

²⁵ Tamże, s. 409.

wypowiada te sądy po pijanemu, w stanie, w którym jest „za słaby”, miga mu „przed oczami”, boi się „własnego konia”, ma „halucynacje”...²⁶

Pierwowieści, tragedia *Hamlet*, daje pewne podstawy do takiego rozwoju przeciwnika głównego bohatera. Według sprawozdania Horacego syn „starego” Fortynbrasa:

Awanturczym pobudzony szałem,
Zgromadził teraz zebraną po różnych
Kątach Norwegii, za strawę i jurgielt,
Tłuszczę bezdomnych wagabundów w celu,
Który bynajmniej nie trąci tchórzostwem²⁷.

Przyjrzyjmy się bliżej określeniu „awanturczy szal” i jego odniesieniu do śmiałości, wykazania się siłą, bohaterstwem. W greckim i rzymskim antyku „szal” funkcjonuje jako postawa twórcza, hubrystyczna, która pozwala na przekroczenie miary, przewyżczenie ułomności kondycji ludzkiej w imię dokonania wielkich czynów. Wybitni przedstawiciele renesansu rozwijają (w tym i ironicznie) podobne wyobrażenie o szaleństwie. Ludovico Ariosto, autor *Orlanda szalonego* (1516), przedstawia przygody tytułowego bohatera, który walecznie przeciwstawia się Saracenom i wojuje o miłość królowny z Dalekiego Wschodu. Komedia Szekspira *Wiele hałasu o nic*, wzmacniając nieobcy także dziełu włoskiego autora komizm, aktualizuje motyw szalonej miłości (relacje między Hero, Claudio a Don Johnem), którą pałają bohaterowie eposu Ariosta.

Sztuka Głowackiego „przedłuża” motyw szału / szaleństwa, sprowadzając go groteskowo do stanu „niższego”, do pijaństwa, alkoholowego upojenia. Fortynbras, mąż stanu rządzący silną ręką, owładnięty w tragedii Szekspira obłądem chęci doznania przygód i przewodzenia wojennej wyprawie, przedstawiony jest tu jako człowiek uzależniony od alkoholu, jako osoba walcząca ze swoim nałogiem. Jednocześnie właśnie stan upojenia alkoholowego daje możliwość księciu norweskiemu porównywania się z legendarnym Hamletem oraz dorównania bohaterowi owianemu literackim mitem. „Mamy nawet taki sam śmiech” – stwierdza Fortynbras po tym, gdy rozśmiesza Hamleta swoją propozycją, aby ten został królem Norwegii. Stan upojenia umożliwia Fortynbrasowi odkrycie wspólnych aspektów ich indywidualności i wyleczenia się z kompleksu spowodowanego wielkością / innością Hamleta.

FORTYNBRAS

Nie chcesz być do mnie podobny, co? Uważasz mnie za łajdaka. Co?

HAMLET

A ty uważasz się za uczciwego

Co?²⁸

²⁶ Tamże.

²⁷ W. Shakespeare, *Hamlet*..., s. 20.

²⁸ J. Głowacki, *Fortynbras się upił*..., s. 405.

„Słyszałem, że jesteś wariatem”²⁹ – zwraca się Fortynbras do duńskiego następcy tronu w dramacie Głowackiego. Pogłoska jest słuszna. W drugim akcie tragedii wielkiego Anglika Poloniusz przyrzeka Królowej, że „Syn wasz oszalał, jest to prawda; prawda”, oznajmia jej, że dostojny / Syn wasz sfiksował”, a także, że stan jego wymaga „wysledzeni[a] przyczyn tej fiksacji, / Która, nie będąc fikcją, już tym samym / Nie może nie mieć przyczyn”³⁰. Właśnie szalonemu bohaterowi jednak przypada zadanie przywrócenia światu formy, „nawrócenie” go „do normy”³¹.

Sztuka Głowackiego pogłębia obraz świata, który „wyszedł z formy”³² – jak Hamlet Szekspira określa nie tylko rzeczywistość państwa duńskiego. W dramacie polskiego autora „[ś]wiat zszedł na psy”³³. Rzeczywistość (krzywych) zwierciadeł, kukieł, farsowych przebiezanek i absurdalnych sytuacji – to realność natężonej do ostateczności deformacji, dzięki której – według Witkacego – można poznać Tajemnicę Istnienia.

Sztuka *Fortynbras się upił* koncentruje się na jeszcze innym odwiecznym / aktualnym wymiarze zniekształcenia / wypaczenia. To ten, który łączy zasadę robienia „z siebie idiot[y]”³⁴ z myśleniem realistycznym³⁵. Znamienna pod tym względem jest wypowiedź Fortynbrasa, który nalega, żeby Hamlet „uspokoil” duńskich powstańców („Można ich też uspokoić na zawsze”³⁶), doradził im, „żeby myśleli realistycznie”³⁷. Nałóg głównego bohatera pomaga dostrzec, że upór wobec władzy jest bezsensowny, że najlepszym wyjściem dla walczących jest kolaboracja z rządem, a idealistyczne traktowanie walki nie rozwiązuje historycznego / społecznego konfliktu.

W dramacie Głowackiego obłąd / pijaństwo to stan samozachowawczy. Alkoholizm umożliwia niemal hiperrealistyczne dostrzeganie prawdy i jej wiarygodne oddanie bez groźby ukarania, straszenia represją. Wymóg funkcjonowania w społeczeństwie w stanie bliskim pozycji osoby niepełnosprawnej umysłowo to przejaw realizmu / pragmatyzmu, gdyż chroni od „zadźgania” i zapewnia przetrwanie („Uda- wałem, że jestem alkoholikiem od dwunastego roku życia”³⁸ – wyznaje Fortynbras). „Pijanego krzywdzić nieładnie”³⁹ – stwierdza główny bohater dramatu.

²⁹ Tamże, s. 403.

³⁰ W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 71.

³¹ Tamże, s. 59.

³² Tamże.

³³ J. Głowacki, *Fortynbras się upił...*, s. 409.

³⁴ Tamże, s. 375.

³⁵ Tamże, s. 402.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 408.

³⁹ Tamże, s. 408.

Pijaństwo Fortynbrasa, które jest bładą kopią, „repliką” tragicznego obłędu Szekspirowskiego Hamleta, to jedynie „podróbka”, wypaczenie w niskim stylu szału boskiego, którego doświadczenie według Platona dane jest nielicznym, zbliżającym się do prawdy absolutnej. Atrapizacja życia, obcowanie z symulakrami jest udziałem człowieka współczesnego, losem jednostki, która wciela się w obraz wielkich – tych prawdziwych szaleńców i tych udających wariatów: „Pijanemu każdy ufa” – wyznaje Fortynbras – „bo sobie rozmawia z Bogiem”⁴⁰.

„STAN PIĄTY, NIEWOLNIKÓW”

Snując rozważania o zaniku greckiej tragedii starożytnej, Friedrich Nietzsche doszukuje się zmięszczenia pierwiastka tragediowego w dochodzącej do głosu dążności sokratycznej⁴¹ i roli specyficznego humoru „stanu piątego, niewolników”⁴². Autor *Narodzin tragedii* wiąże przejawy „zabójczego” dla sztuki tragedii „estetycznego sokratyzmu”⁴³ nie tylko z antycznymi twórcami tragedii (Eurypides), lecz i z genialnym *Hamletem* Szekspira:

mit nie znajduje zgoła w mówionym słowie równoważnego uprzedmiotowienia (...). Hamlet (...) mówi powierzchowniej niż działa⁴⁴;

[p]oznanie zabija działanie, aby działać, trzeba być spowitym w iluzje – oto nauka Hamleta, a nie tania mądrość Jasia Marzyciela, który za wiele myślał nie podejmując działania (...). Ze świadomością kiedyś ujrzonej prawdy widzi teraz człowiek wszędzie tylko obrzydliwość lub absurd bytu, rozumie teraz symbol losu Ofelii, zapoznaje się teraz z mądrością leśnego boga Sylena i odczuwa wstręt⁴⁵.

Intelektualizm Hamleta, który zabija jego działanie, „praktyczną” możliwość rozwiązania tragicznego konfliktu, znajduje wyraz w sztuce Głowackiego. „I gada do siebie cały czas”⁴⁶ – mówi Poloniusz o Hamlecie. „Wszystko, co potrafisz, to gadać”⁴⁷ – zwraca się Fortynbras do księcia duńskiego.

Wypowiedzi Fortynbrasa różnią się od sposobu wypowiadania się Hamleta. Mowa księcia duńskiego budzi skojarzenie ze znieawidzonymi przez Nietzschego „sylogizmami”, z „logicznym schematyzmem”, obroną czynów w oparciu

⁴⁰ Tamże, s. 409.

⁴¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa: Nakład Jakóba Mortkowicza, 1907, s. 86.

⁴² Tamże, s. 80.

⁴³ Tamże, s. 91.

⁴⁴ Tamże, s. 116.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ J. Głowacki, *Fortynbras się upił...*, s. 372.

⁴⁷ Tamże, s. 402.

o argumenty i kontrargumenty, „twierdzeniami sokratycznymi”⁴⁸, które „rozszadają”⁴⁹ tragedię dionizyjską. Natomiast język Fortynbrasa, który obfituje w utrzymane w niskim stylu dowcipne zwroty, ironicznie wypowiedziane mądrości życiowe, żarty wypełnione kolokwializmami, aktualizuje zgubne dla tragedii starożytnej (językowe) zachowanie „stanu piątego, niewolników”. W rozumieniu autora *Narodzin tragedii* charakterystyczne dla tego stanu „chwila, żart, lekkomyślność, widzimisie”, „przebiegłość i frantostwo”⁵⁰ okazują się zabójcze dla pierwiastka metafizycznego, na którym osnuty jest tragizm w genialnych utworach starożytnych. „[I] jeśli teraz w ogóle mówić jeszcze można o »pogodzie greckiej«” – stwierdza Nietzsche w związku z zanikającą tragedią „starą” – „to jest to pogoda niewolnika, który nie umie za nic trudnego odpowiadać, niczego wielkiego osiągnąć, niczego przeszłego lub przyszłego cenić wyżej niż terażniejszość”⁵¹.

Twórczość rzymskiego komediopisarza Plauta, w której „nadrzędne miejsce zajmuje postać sprytnego niewolnika (prototyp włoskiego Arlecchino, hiszpańskiego *gracioso*) – niejednokrotnie *spiritus movens* całej intrygi dramatycznej”⁵², jak i rozwój renesansowej komedii w Hiszpanii (Lope de Vega) oraz niepowtarzalne tragicomédie Williama Szekspira (*Burza*, *Opowieść zimowa*, *Perykles* i *Cymbelin*) zaprzeczają wywodom autora *Narodzin tragedii*... Zarówno formy „niskiego” komizmu, jak i ironia, która wywodzi się z nielubianej przez Nietzschego „dążności sokratycznej”⁵³, okazują się inspirujące dla rozwoju gatunku komediowego i sprzyjają jego oryginalnemu połączeniu ze sztuką tragedii. Dowodem tej inicjacyjnej roli rodzajów komizmu zanegowanych przez Nietzschego w imię wskrzeszenia mitycznej / metafizycznej roli kultury są także dzieje współczesnego dramatu polskiego (tragicomedii). Szczytowe artystyczne osiągnięcia dramaturgiczne Witkacego, Sławomira Mrożka i Janusza Głowackiego są osadzone na „chwytach” ironicznych i na humorze „niewolnika”, który w twórczości tych autorów niejedno ma imię.

⁴⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*..., s. 98–100.

⁴⁹ Tamże, s. 100.

⁵⁰ Tamże, s. 80.

⁵¹ Tamże.

⁵² K. Wielechowska, *Komedia*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyniecka-Makowska, Kraków: Universitas, 2006, s. 351.

⁵³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*..., s. 86. „Dionizos – pisze Nietzsche – był już wypłoszony ze sceny tragicznej i to przez moc demoniczną przemawiającą przez Eurypidesa. I Eurypides był w pewnym znaczeniu tylko maską: przemawiającym przezeń bóstwem był nie Dionizos, ani też Apollo, lecz zgoła nowo narodzony demon, zwany Sokratesem. Oto nowe przeciwieństwo: dionizyjskość i sokratyzm, i ono zgubiło dzieło sztuki tragedii greckiej” (tamże, s. 86). „Eurypides podjął się, jak się tego podjął i Plauto, pokazać światu przeciwieństwo »nierozumnego« poety; estetyczna jego zasada »wszystko musi być świadome, by było piękne«, jest, jak rzekłem, zasadą równoległą sokratycznemu »wszystko musi być świadome, by było dobre«. Możemy zatem uważać Eurypidesa za poetę estetycznego sokratyzmu. (...) Jeśli z powodu niego zginęła dawniejsza tragedia, jest więc estetyczny sokratyzm zasadą zabójczą” (tamże, s. 91).

W dramacie *Fortynbras się upił* twierdzenie „[ś]wiat zszedł na psy” znajduje różnorodny wyraz. Sens tej prawdy ujawnia nie tylko transformacja tragicznego szaleństwa w „zwykły” nałóg (pijaństwo). Znaczenie konstatacji Fortynbrasa znajduje wyraz także w zmianie społecznego statusu osób „działających” w tragedii. W *Poetyce* Arystoteles stwierdza, że: „teraz natomiast najpiękniejsze tragedie układają o nielicznych tylko rodach: o Alkmeonie, Edypie, Orestesie, Meleagrze, Tyestesie, Telefosie i o innych, którym było dane dokonać lub doznać czegoś strasznego”⁵⁴. Sztuka Głowackiego nawiązuje do sądu Stagiryty. Utwór problematyzuje / rozwija nowe psychologiczne aspekty charakterów przedstawicieli arystokratycznych rodów: Hamleta, księcia Danii i Fortynbrasa, księcia Norwegii. „Tragedia Szekspira przedstawia pewien etap w życiu jednego czy dwu bohaterów pochodzących z wysokiego rodu, lub bohatera wybitnie zasłużonego (Otello), kończący się jego śmiercią”⁵⁵ – pisze Irena Janicka. Duch ojca Fortynbrasa zwraca się do syna: „Jesteś pełnej krwi norweskim arystokratą i nie masz się czego wstydzić, pochodzisz od długiej linii książąt, królów, a nawet biskupów”⁵⁶.

Tożsamość osobowa Fortynbrasa jest jednak określana nie tylko przez jego arystokratyczne pochodzenie. *Identité* głównego bohatera jest rozpięta między jego arystokracyzmem a plebejskością. Przeciwnik Hamleta jest osobą, która przewodzi „[t]łuszczy bezdomnych wagańców”⁵⁷. Humor zaś głównego bohatera, jak i jego uczestnictwo w sytuacjach tragicomicznych – to tylko jeden ze współczesnych wymiarów odejścia od „tradycyjnego” tragizmu i jego przekształcenie w tragikomizm.

Głowacki pisze: „Co lubię, to wyjście z realnej sytuacji, wyjście od konkretnych realiów – od metafory. Ogólną metodę ujmę prosto: o rzeczach bardzo smutnych pisać w śmieszny sposób. Albo powiem tak: ironia to najlepszy sposób wyrażania świadomości tragicznej”⁵⁸. Wypowiedź autora *Fortynbrasa* porusza jeden z wielkich tematów dzisiejszej sztuki – zanik „klasyk” tragedii, jej wyparcie przez formy dramatyczne, które łączą elementy „wzniosłego” tragizmu z jego powszednim, codziennym, „niskim” wymiarem. Albo – jak pisze Bohdan Zadura – „prawdziwych tragedii już nie ma”:

prawdziwych tragedii już nie ma
po prostu odkręca się gaz
albo otwiera okno na dziesiątym piętrze

⁵⁴ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 336.

⁵⁵ I. Janicka, *Posłowie*, w: W. Shakespeare, *Makbet*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1974. Cyt. za: W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 7.

⁵⁶ J. Głowacki, *Fortynbras się upił...*, s. 411.

⁵⁷ W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 20.

⁵⁸ J. Głowacki, *Ostani cieć*, Warszawa: Świat Książki, 2008 [cyt. z okładki].

i wychodzi
 łyka coś zatrzymuje pociąg
 wiąże
 albo nie odkręca się gazu
 otwiera okno na dziesiątym piętrze
 i nie wychodzi
 łyka się coś innego spóźnia na pociąg
 nic się nie wiąże
 jedna wielka tragedia⁵⁹

THE DRUNKENNESS OF FORTINBRAS.
 JANUSZ GŁOWACKI'S DRAMA „FORTINBRAS IS DRUNK”

The article generalises the drunkenness of Fortinbras as a deformed (low) version of divine rage / madness. The question about the reasons behind the alcoholism of the protagonist of Janusz Głowacki's drama *Fortinbras Is Drunk* concerns the identity of Fortinbras, his attempt to step outside the shadow of Hamlet – „the most famous Dane in the world”, his struggle to overcome his erstwhile guilt towards the Polish state (William Shakespeare's *Hamlet*).

The problem of Fortinbras's addiction of is considered in relation to the Bulgarian translation of Głowacki's drama by Silvia Borisova and in the context of the ideological-aesthetic sense of drunkenness, well grounded in the literature of the country.

The transformation of the lofty aspects of the tragic finds expression in Fortinbras's characteristic sense of humour. The waning of “high” comedy and of “metaphysical consolation” characteristic for the „Dionysian” tragedy is discussed in the context of the conception of the decline of the ancient art of tragedy, formulated by Friedrich Nietzsche (*The Birth of Tragedy*).

Keywords: tragedy, tragicomedy, Shakespeare, Głowacki, Fortinbras, alcoholism, drunkenness

Dr hab., prof. ATH Kalina Bachniewa – bułgarska polonistka wykładająca na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klimenta Ochrydzkiego oraz w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Interesuje się przede wszystkim historią literatury polskiej, problematyką przekładową oraz recepcją polskich dzieł w Bułgarii. Autorka wielu artykułów naukowych w periodykach i tomach zbiorowych, aktywna uczestniczka konferencji krajowych i międzynarodowych. Autorka książek: *Wędrowki słowa poetyckiego* (1993) i „*Nigdy nie jestem tylko tu...*” *Polsko-bułgarskie artystyczne zbliżenia i konfrontacje* (w druku).

⁵⁹ B. Zadura, ***[prawdziwych tragedii już nie ma], w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. II, Wrocław: Biuro Literackie, 2005, s. 252.