

Aleksandra Koman

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
a.koman93@gmail.com
ORCID:0000-0002-5352-1665

„Chociaż to wariacja, nie jest jednakże bez metody”. Motyw udawanego szaleństwa w *Hamlecie* Williama Shakespeare’a i *Henryku IV* Luigięgo Pirandella

„Od zarania średniowiecza człowiek europejski pozostaje w relacji do czegoś, co niejasno nazywa Szaleństwem, Obłądem, Nierozumem”¹ – pisze w swej przedmowie do *Szaleństwa i literatury* Michel Foucault. Owa mroczna obecność czegoś, co wymyka się logice zachodniego rozumu, czegoś, co zdaniem Foucaulta zbadane być może tylko językiem pierwotnym, nieokrzesanym, o wiele wcześniejszym niż język nauki, od wieków frapuje badaczy i twórców kultury. Zjawisko to uzasadnić by można tym, że szaleństwo – kojarzone (i przez wielu opisywane) jako podróż w głąb własnej jaźni – zdaje się mieć coś wspólnego z wolnością, emancypacją, instynkto-wością, a co za tym idzie – prawdą. Prawdą tajemną, pochodzącą z boskich źródeł wiedzy, której nie dostrzeże „mędrca szkiełko i oko”. Oczywiście badacze dziejów wzorców kultury podkreślać będą też inne sposoby pojmowania obłądu (począwszy od stanów ekstatycznych objawień religijnych po kondycję godną pogardy, a nawet kary)², zależne od charakterystycznych dla danej epoki przyjętych wzorców moralnych, jednak konotowa-

¹ M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak, pośl. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 7.

² Por. np. S. Kukurowski, *Motyw szaleńca w literaturze różnych epok*, „Kształcenie językowe. Acta Universitatis Wratislaviensis” 2012, t. 10 (20), s. 113–128.

nie szaleństwa ze stanem wyższej świadomości jest zabiegiem kluczowym w badaniach nad obecnością motywu szaleństwa w zachodniej kulturze.

Ten domniemany przywilej wiąże się jednak nieodłącznie z wykluczeniem. Chcąc potraktować zjawisko utraty zmysłów z pewną dozą racjonalizmu, dostrzega się w nim raczej nie boży pierwiastek, a problem społeczny, o którym pisze już Platon. Słynny „dziedzic trądu”³ jest przecież postacią zagrażającą sobie i innym, niezdolną do życia w społeczności i przestrzegania ustanowionych przez nią norm – stąd rodzi się przekonanie o konieczności izolacji szaleńców, błędzących po świecie na swoim *Das Narrenschiff*. W literaturze owo odosobnienie wynikało jednak nie tyle (albo nie tylko) z chęci odegnania tej postaci, uciążliwej i złowieszczej, co raczej z poczucia wyższości jednostki ogarniętej obłędem. Ta bowiem ocierając się o krańdzie prawdy, bliżej jest poznania niż zdroworoządkowi oświeceniowcy. Można powiedzieć, iż pogląd ten w pełni zawładnął polską literaturą romantyczną⁴, choć przykładów na wykorzystanie motywu szaleństwa w kulturze podać można znacznie więcej.

Szaleństwo w literaturze przykuło baczną uwagę licznych badaczy, którzy kwestię tę zgłębiali w odniesieniu do wielu kontekstów i autorów. W niniejszym artykule chciałabym skupić się na dużo węższym wariantcie zjawiska obłędu w literaturze (o ile można tutaj mówić o wariancie), a mianowicie na szaleństwie symulowanym. Po co sięgać w literaturze po motyw udawanego szaleństwa, które, wydawać by się mogło, stanowi jedynie nędzną atrapę czegoś tak złożonego, jak zgłębiany przez wszystkie wieki obłęd? Co wnosi do interpretacji dzieła literackiego rezygnacja z relacji Rozum–Nierozum na rzecz nietypowej dychotomii Nierozum–Nierozum symulowany? Odpowiedzi na te pytania będą różne w zależności od poszczególnych utworów literackich, w których akt udawanego szaleństwa wynikać będzie z odmiennych przesłanek, jednak pewne zbieżności w jego rozumieniu (i interpretowaniu) można wskazać i uznać za znaczące. W mojej refleksji chciałabym rozpatrzeć tę kwestię przez pryzmat dwóch wybitnych dzieł literatury światowej: *Hamleta* Williama Shakespeare’a oraz *Henryka IV* Luigiiego Pirandella.

³ Według Michela Foucaulta trąd i szaleństwo są ze sobą wyraźnie powiązane: „Upłynie bardzo długi, prawie dwuwiekowy okres utajenia, zanim ta nowa zhora, następczyni trądu w odwiecznych lękach, jak on zacznie budzić reakcje oddzielenia, wyklinania, oczyszczania” (*Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycska, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 21).

⁴ Por. A. Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.

Różne zbieżności pomiędzy *Hamletem* a *Henrykiem IV* zostały zauważone i zbadane w refleksji literaturoznawczej już wielokrotnie. Teksty te zestawiano ze sobą pod wieloma względami w badaniach italianistycznych czy komparatystycznych, prowadzonych po włosku i angielsku⁵. Podobieństwa pomiędzy tytułowymi bohaterami Shakespeare’a i Pirandella nie zostały jednak zgłębiane na gruncie literaturoznawstwa polskiego. Poczynione przez zagranicznych krytyków spostrzeżenia, które zostaną w moim tekście przytoczone, pragnę uzupełnić o własne obserwacje, skoncentrowane wokół motywu udawanego szaleństwa. Refleksja nad psychologią tytułowych bohaterów powyższych sztuk wiąże się z próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, jakie zachodzą pomiędzy nimi analogie i (przede wszystkim) różnice w sposobie i przyczynach kreowania iluzji utraty zmysłów oraz jaką rolę w dramatach Shakespeare’a i Pirandella pełni motyw symulowanego obłądania.

Motyw udawanego szaleństwa powraca – z różną częstotliwością – w tekstach literackich. Co więcej, ma istotny wpływ na finalny wydźwięk dzieła i – co ciekawe – jest to wpływ odmienny od tego, jaki na interpretację wywiera motyw szaleństwa w postaci „tradycyjnej”. W świecie kreacji literackich symulacja choroby psychicznej jest zazwyczaj wykładnikiem złożoności bohatera literackiego, a zarazem nośnikiem istotnych metafor. Można stwierdzić, iż motyw ten obecny był w literaturze już od antyku, mimo iż nie zawsze wynikał z tak przemyślanych powodów jak te, o których mowa będzie w niniejszym artykule. Już Odyseusz „[...] pragnął zostać w domu i udaniem szału swojego w wojnie wspólnej uniknąć udziału”⁶. Podstęp ten wydawać by się mógł niegodny mitycznego bohatera (nie bez powodu Cynceron krytykuje pomysł Ulissesasa jako niegodny⁷), a mimo to świadczy

⁵ Choćby w tekstach: *Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Enrico IV* Carli Dente („Ilha do Desterro” 2005, no. 49); *Scritti su Pirandello* Corrada Alvara (Soveria Mannelli 2014); a nade wszystko w trzecim numerze „Modern Drama” z 1981 roku, w którym opublikowane zostały artykuły: *Shakespearean and Pirandellian: Hamlet and Six Characters in Search for an Author Maurice's a Charney's ego, Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theater in Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Henry IV* Matthew Posera oraz *Dramatists at (Meta) Play: Shakespeare's Hamlet, II, ii, II. 410–591 and Pirandello's Henry IV* Jill Levenson. Istotne w tym kontekście są również prace komparatystyczne badające wpływ Shakespeare’a na Pirandella, jak np. artykuł Claudii Corti, *As you Disguise Me: Shakespeare and/in Pirandello*, opublikowany w monografii *Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes* (red. Giovanni Cianci i Caroline Patey, Oxford 2014) czy Marii Valentini, *Pirandello 'shakesperiano'* (*Shakespeare e il Novecento*, red. Agostino Lombardo, Rzym 2002).

⁶ J. Kochanowski, *Elegii ksiąg czworo*, tłum. L. Staff, Warszawa 1995, s. 113.

⁷ Cynceron, *O państwie; o prawach; o powinnościach; o cnotach*, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1960.

o pewnego rodzaju wyrafinowanej przebiegłości jednostki zdolnej do poniżenia siebie względem innych poprzez zamaskowanie własnego intelektu.

Wśród postaci Szekspirowskich wymienić by można wielu szaleńców, których w obłąd pchnęła żądza władzy, ambicja, pragnienie zemsty, niespełniona miłość czy skrajna zazdrość. Z całą pewnością można też mówić o szaleństwie w *Hamlecie*, ale czy o szaleństwie Hamleta? Bez wątpienia duński książę to jednostka odznaczająca się tymi przymiotami, które w literaturze ogólnoeuropejskiej kojarzone byłyby z figurą szaleńca – oscylujący pomiędzy żądzą zemsty a tęsknotą do śmierci, Hamlet nie tylko przewyższa intelektem każdego napotkanego interlokutora, ale wyznacza granice świadomości, jakie dotąd nie zostały przekroczone (nie ma zresztą potrzeby zatrzymywania się nad złożonością tej postaci, jako że dowiodły jej najlepiej liczne analizy kilku pokoleń szekspirologów). Hamlet, mędrzec-szaleniec, ma dostęp do tej wiedzy tajemnej, o której „nie śniło się filozofom” – a wiedzy tej dowodzi nie tylko sam akt wejścia w interakcję ze światem metafizyki, ale również próba poddania analizie (i wątpliwościom) tych aspektów ludzkiej egzystencji, które wydają się kluczowe w procesie poznania. Co więcej, jednostka tego pokroju za nic będzie miała normy współczesnej jej cywilizowanej społeczności, co objawia się w nieustannym podkreślaniu przyjemności łamania reguł „dla samej zasady”. Dlatego też Hamlet z taką beztroską i ironią oznajmia królowi, gdzie ukrył zamordowanego Poloniusza albo prosi Ofelię o pozwolenie na to, by mógł wesprzeć głowę na jej łonie podczas słynnego widowiska teatralnego (odrzućwszy uprzednio jej uczucia). Owa grubiańskość przejawiać się będzie również w nieskładnych, pozornie pozbawionych sensu wypowiedziach, kryjących jednak najczęściej głębsze znaczenie i zamaskowaną ironię, będącą przecież jednym z najbardziej wysublimowanych środków wyrazu. Wszelkie nieokrzesanie i niepokorne wystąpienia wraz z domniemanym szaleństwem, a w końcu dopuszczenie się aktu morderstwa, nakładają na Hamleta jeszcze jedno jarzmo szaleńca: izolację od reszty społeczeństwa.

Szaleństwo Hamleta jest jednym z najciekawszych problemów dramatu. Poloniusz twierdzi, iż Hamlet oszalał z miłości do Ofelii, która go odtrąciła. By dowieść racji swego przypuszczenia przed królem, doprowadza do konfrontacji kochanków, podczas której spodziewa się, iż Hamlet wyzna Ofelii miłość. Plan ten nie przynosi jednak pożądaných rezultatów, jako że Hamlet, przejrawszy podstęp, wyrzeka się jakichkolwiek uczuć

do córki Poloniusza (obalając jednocześnie hipotezę o niespełnionej miłości jako przyczynie jego obłądzenia). Gertruda twierdzi, że ową przyczyną nie może być nic innego jak śmierć ojca, z którą Hamlet wciąż nie może się pogodzić, oraz jej rychły związek z bratem króla. Sam Klaudiusz, domyślając się, że za szaleństwem synowca stać musi coś innego, postanawia wysłać go do Anglii (mając w rzeczywistości nadzieję, iż ten już nie wróci). Czytelnik wie jednak, że szaleństwo Hamleta w rzeczywistości jest tylko środkiem, który ma mu pomóc w odkryciu prawdy, która odmieniła bieg duńskiej historii. Po słynnej scenie rozmowy z widmem zamordowanego króla Hamlet, błagając świadków tego niezwyklego wydarzenia o absolutną dyskrecję, wypowiada słowa:

Przysiężcie, że jakkolwiek bym się kiedy
Wydawał dzikim, dziwacznym w obejściu —
Być bowiem może, że mi się na przyszłość
Wyda stosownym przybrać taką postać —
Że, mówię, widząc mnie takim,
Żaden z was ani potrząsaniem głowy,
Ani wzruszeniem ramion, ani wreszcie
Jakimikolwiek wątpliwymi słowy [...],
Niczym dwuznacznym nie da się domyślić,
Że wie coś o mnie⁸.

Oto moment, w którym Hamlet powziął decyzję o odgrywaniu roli szaleńca. Pomimo że utwór pełen jest przejmujących scen ukazujących Hamleta ocierającego się o stany obłąkańczych uniesień, odnaleźć można w tekście takie uwagi, które przypominają czytelnikowi o aktorskim wymiarze jego obłądzenia (jak na przykład wypowiedziane przez samego Hamleta stwierdzenie „Już idą; muszę znowu zostać głupcem”⁹). Motyw udawanego szaleństwa stanowi zresztą nieodłączny element pierwotnej legendy o duńskim królewiczu, który, by nie budzić podejrzeń stryja, postanowił udawać pozbawionego rozumu¹⁰.

O ile szaleństwo uchodzi w kulturze za przejaw obnażenia siebie z pozorów i konwencji na rzecz oswobodzenia zmysłów i instynktów, o tyle

⁸ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1976, s. 68.

⁹ Tamże, s. 116.

¹⁰ Opowieść ta pochodzi ze średniowiecznej kroniki, czerpiącej ze skarbicy legend i folkloru skandynawskiego, autorstwa Saxo Gramatyka. Por. S. Helsztyński, „*Hamlet*” *Wiliama Szekspira*, Warszawa 1969, s. 20.

w przypadku szaleństwa Hamleta nie chodzi o odkrycie prawdy o ludzkiej, poskromionej przez cywilizację naturze – w tych kategoriach bez wątpienia można dyskutować o szaleństwie Ofelii¹¹ – a raczej o świadome przybranie maski błazna-szaleńca, pod którą kryje się w pełni świadomych postępów intelektualista. Jednak w rozważaniach nad Hamletem często powraca następująca wątpliwość: kto inny mógłby zdobyć się na udawanie obłądu, jeśli nie szaleniec? Kwestia ta wydaje się wyjątkowo interesująca, jeśli weźmiemy pod uwagę kondycję psychiczną oraz ekstrawagancję zachowania Hamleta jeszcze sprzed powzięcia zamiaru o symulacji postradania zmysłów. Innym aspektem szaleństwa Hamleta (czy udawanego szaleństwa w literaturze w ogóle) byłoby zastanowienie się nad stanem, do którego doprowadza sam akt symulacji obłądu, który nigdy nie pozostaje bez wpływu na ewolucję postaci literackiej. Hamlet, znajdujący się w stanie wyjątkowego uniesienia, traci nad sobą kontrolę i nieopatrznie zabija kryjącego się za obiciem Poloniusza – podobnie jak Henryk IV (tytułowy bohater sztuki Pirandella, którą rozpatrzę poniżej) grający szaleńca przez wiele lat, w efekcie końcowym wybucha przeraźliwym, histerycznym śmiechem, niemającym nic wspólnego z symulacją. Zdawać więc by się mogło, iż odgrywanie obłądu nigdy nie jest beznamiętnym aktem symulacji, lecz wyzwała, przynajmniej w jakimś stopniu, euforię czy histerię (kwestię tę rozpatruję oczywiście z perspektywy *stricte* literackiej, nie psychologicznej), do których zdolne są jednostki obdarzone ponadprzeciętną wrażliwością i skłonnością do uniesień. Mimo niezwykle wiarygodnych momentów, niemożliwym jest jednoznaczne określenie, w jakim stopniu i do jakiego momentu szaleństwo Hamleta jest symulowane. Czy jednak ustalenie tego rozgraniczenia jest niezbędne dla interpretacji dramatu? Być może zamiast tego warto byłoby pochylić się nad potencjałem interpretacyjnym (w tym i scenicznym), jaki płynie z niejednoznaczności sylwetki Hamleta. Zgodnie z tym, co pisze Jan Kott w *Szekspirze współczesnym*, odwołując się do *Hamleta* Zawistowskiego (1956), „Na klasyczne pytanie, czy Hamlet obłąd udaje, czy też jest obłąkany, odpowiada krakowskie przedstawienie: Hamlet obłąd udaje, chroni się na zimno w maskę szaleństwa, aby dokonać

¹¹ Zgodnie z tym, co pisze C.T. Neely, jedną z najważniejszych funkcji, jakie pełni w dramacie Shakespeare'a Ofelia, jest kontrastowanie z postacią Hamleta: „Jego szaleństwo jest w każdym wymiarze kontrastowane z jej, co ma na celu, przynajmniej częściowo, podkreślić różnicę pomiędzy szaleństwem udawanym a realnym, pomiędzy melancholią a zatraceniem” (*Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*, London 2004, s. 54). Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – A. K.

zamachu stanu; Hamlet jest obłąkany, bo polityka, kiedy wypiera wszystkie inne uczucia, jest sama wielkim szaleństwem”¹².

Warto jednak pamiętać, że udawane szaleństwo Hamleta ma przede wszystkim na celu odkrycie prawdy przyziemnej, mającej obnażyć zbrodnię zabójcy króla:

W miarę rozwoju akcji zaczyna używać on swego szaleństwa jako broni czy maski, stanowiącej pomoc w wypełnieniu planu. Uchodząc za szaleńca, może słuchać każdej konwersacji, jako że ludzie mają poczucie, iż mogą w jego obecności powiedzieć wszystko – tak jak gdyby go przy nich w ogóle nie było lub jak gdyby nie był w stanie właściwie interpretować faktów i wykorzystać pozyskanych informacji. Nie stanowi zagrożenia dla winowajców, jest głuchy i ślepy na wszelkie zbrodnie. Ponadto, Hamlet kieruje się ideą wyzbycia się hipokryzji i mówienia prawdy – a tym przecież charakteryzuje się szaleniec¹³.

Szaleństwo pomaga mu również w wyzwoleniu prawdziwych emocji, nade wszystko tłumionego gniewu, który w przeciwnym razie mógłby się ujawnić tylko w momencie wyjawienia prawdy.

Co ciekawe, w odkryciu tej prawdy pomaga mu ściągnięta specjalnie na tę potrzebę trupa teatralna. Odkrycie prawdy za pośrednictwem teatru staje się w tym kontekście bardzo wymowne. Można odczytać je w kluczu teatralności samego szaleństwa¹⁴, które również wiąże się z odkryciem

¹² J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 76.

¹³ P.M. Bica, *Madness reflected in Language: Hamlet and Macbeth*, https://www.academia.edu/37800870/Madness_reflected_in_Language_Hamlet_and_Macbeth#:~:text=Madness%20was%20seen%20as%20a,considered%20like%20animals%20or%20beasts, s. 3 [dostęp: 29.11.2018]. Autorka tego artykułu zauważa, że pomocą w zrozumieniu, kiedy Hamlet jest sobą, a kiedy udaje szaleńca, jest język, jakim się posługuje: swą prawdziwą tożsamość ujawnia wypowiedziami wierszowanymi, zaś gdy staje się szaleńcem, posługuje się prozą.

¹⁴ Teatralności szaleństwa dowodzić mogą dwa zjawiska, o których wspominałam w artykule *Ofelia Pirandella. Rozważania nad kobiecym szaleństwem*, „Studia Historicolitteraria. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, z. 17, s. 150–158. Pierwsze z nich to badania Jean-Martina Charcota, które – jak pisze Krystyna Kłosińska – posłużyć mogą jako przykład utożsamiania szaleństwa z doznaniem artystycznymi. Badaczka przypomina, że Charcot spośród czterech faz histerii najbardziej umiłował sobie tzw. fazę błazeńską, w której „[...] histeryczka, choć nie jest epileptyczką, prezentuje syndrom epilepsji, ale jest także aktorką i akrobatką” (*Miniatury. Czytanie i pisanie kobiece*, Katowice 2006, s. 75). Najbardziej widowiskowym momentem ataku było spektakularne wygięcie ciała w łuk. Plastikę postawy, namiętnościowe pozy i paroksytyczne drgawki, jakimi charakteryzowała się owa faza, sprawiając, że histeryczkę pokazywało się na scenie, fotografowało, szkicowało.

Tendencję do przypisywania szaleństwu walorów artystycznych zaobserwować można w kręgu kultury włoskiej, w ramach interesującego zjawiska kulturowego południowych Włoch zwanego tarantyzmem. Tarantyzm był rytualizowaną terapią stanów nerwicowych, które, w mitycznej wersji, wywoływane miały być przez ukąszenia

prawdy – w przypadku *Hamleta* gra toczy się o prawdę istotną dla jednostki reprezentującej określoną społeczność – w tym przypadku lud duński. To przecież podczas zorganizowanego przez Hamleta spektaklu, wiernie imitującego faktyczną scenę zabójstwa prawowitego władcy Danii, Klaudiusza ogarnia zgroza. Niezwykle poruszenie wuja stanowi dla Hamleta niepodważalny dowód na prawdziwość jego podejrzeń i umacnia go w przekonaniu o potrzebie zemsty. Być może scenę tę warto odczytać również jako refleksję nad teatrem jako narzędziem odkrywającym prawdę o człowieku, często tę najpodlejszą, z którą wolelibyśmy się nie konfrontować. Podobnie bowiem rzecz ma się z szaleństwem w literaturze – szaleństwem, które jest aktem niezwykle teatralnym – odkrywa ono prawdę o naturze człowieka, obnażając te jej aspekty, które są skrzętnie zamaskowywane (a nawet wypierane – sprostowałby niejeden filozof) przez cywilizację. Niebezpiecznie dowodził Freud, że ponieważ kultura nakłada „[...] konieczność ponoszenia tak wielkich ofiar nie tylko na seksualność, lecz i na ludzką skłonność do agresji, to lepiej rozumiemy, że ludziom trudniej znaleźć w niej szczęście”¹⁵. Freudowska krytyka represywnego charakteru kultury dotyczy właśnie konieczności tłumienia tych popędów (nie tylko agresji i seksualności, ale również szerzej – życia i śmierci), które, co prawda, nie gwarantują poczucia bezpieczeństwa, ale przywracają człowiekowi utracone szczęście. Szaleństwo stanowi swego rodzaju powrót do pierwotnych instynktów, nieskrępowanych cywilizacyjnymi restrykcjami, stanowi ich afirmację. W tym właśnie sensie szaleństwo skrywa w sobie element prawdy¹⁶.

tarantuli (skąd nazwa). Kryzys zażegnawo dzięki rytuałom muzyczno-tanecznym, podczas których ciało „cho-rej” ulegało cyklicznym atakom konwulsji. Po kilku dniach tego niekontrolowanego tańca, tarantystka powracała do stanu normalności. Projekt „Pająk tańczącego boga” zainicjowany przez Santora i Lapassade’a miał złamać dotychczasowe tabu, jakim spowiły się tarantystyczne obrządku, po to, by uczynić z nich widowisko teatralne. Tak jak fotografie histeryczek Charcota stały się obiektem artystycznego uniesienia, tak tarantystki Lapassade’a wyniesiono na deski teatru.

¹⁵ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2015, s. 83.

¹⁶ Najlepiej widać to na przykładzie Ofelii, której szaleństwo, w przeciwieństwie do szaleństwa Hamleta, jest całkowicie realne. Zgodnie z tym, co pisze Elaine Showalter, podczas gdy szaleństwo Ofelii jest produktem jej kobiecego ciała, afirmacją tamszonej dotąd seksualności, dla Hamleta szaleństwo ma charakter pozafizyczny, związany z kulturą (*Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, tłum. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 147–167). Krytyka feministyczna wskazuje jako źródło owych różnic uwarunkowania płciowe (szaleństwo Ofelii odczytywane jest najczęściej jako bunt przeciwko porządkowi patriarchy, podczas gdy szaleństwo Hamleta-intelektualisty ma swe źródła w egzystencjonalnych uniesieniach), jednak warto podkreślić, iż intelektualny wymiar szaleństwa Hamleta z całą pewnością wynika w pewnym stopniu z faktu, że mamy do czynienia z postacią działającą z premedytacją. Tego nie można powiedzieć o Ofelii, która straciwszy

Monika Stasiuk i Tomasz Baran, autorzy studium psychologicznego nad rolą szaleństwa w wyobraźni kulturowej, piszą w piątym rozdziale pracy, zatytułowanym *Maska*, iż „[...] trzeba nosić maskę, aby móc grać w jednym przedstawieniu z innymi zamaskowanymi”¹⁷. Jest to stwierdzenie niezwykle ciekawe, po pierwsze dlatego, że psychologiczna hipoteza spotyka się tutaj z metaforą masek, będącą dowodem na ową „teatralność” szaleństwa, o której była mowa powyżej, a po drugie ze względu na fakt, iż stanowić by mogła syntetyczny wniosek płynący ze wszystkich metateatralnych tekstów Luigię Pirandella. U podstaw pirandellowskiej wizji świata znajduje się bowiem głębokie przekonanie o nieustannej potrzebie udawania, wpasowywania się w obowiązujące konwencje, stwarzania pozorów oraz wypełniania – albo lepiej – odgrywania określonych ról. Role te odgrywa się właśnie za pomocą masek, które z jednej strony zapewniają poczucie bezpieczeństwa, schronienia, z drugiej jednak stają się źródłem zakłamania i hipokryzji. Pirandello przez całe swoje życie starał się odkryć, co kryje się za ową maską. Ile prawd skrywa ludzka osobowość – jedną, żadną czy sto tysięcy? Czym byłaby owa prawda? „Prawdziwe jest morze, owszem, prawdziwa jest góra; prawdziwy jest kamień; prawdziwe jest źdźbło trawy; ale człowiek? Mimowolnie i nieświadomie zawsze przywdziewa maskę kogoś, kogo – w dobrej wierze – wyobraża sobie, jako samego siebie”¹⁸.

„Wszyscy bohaterowie Pirandella mają w sobie coś z Hamleta, a spośród nich najbliższym jego potomkiem jest Henryk IV”¹⁹ – pisze w *Scritti su Pirandello* Corrado Alvaro. *Henryk IV* to, moim zdaniem, obok *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* dramat, w którym Pirandello daje najpełniejszy wyraz swoim poglądom. Utwór włoskiego noblisty skoncentrowany jest wokół postaci młodego włoskiego magnata, który spada z konia podczas historycznego widowiska kostiumowego i, dotknięty obłędem, wierzy, że jest średniowiecznym uczestnikiem sporu o inwestyturę, Henry-

w tym samym momencie kochanka i ojca, osuwa się w stan kompletnej niepoczytalności. Nie oznacza to oczywiście, iż szaleństwo Ofelii, będące produktem jej kobiecego ciała, jest mniej złożone. W przeciwieństwie do Hamleta, szaleństwo Ofelii zawieszona jest w stanie pełnej nieświadomości, do niczego nie dąży i niczemu nie służy – jest szaleństwem w czystej postaci. Przejzysta i wulgarna, święta i przeklęta – Ofelia stała się jedną z najbardziej ujmujących kreacji literackich w historii literatury. Por. K. Czeczot, *Ofelizm: romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2017.

¹⁷ M. Stasiuk, T. Baran, *Schizofrenik jako błazen. O roli szaleństwa w wyobraźni kulturowej*, Warszawa 2013, s. 69.

¹⁸ L. Pirandello, *Humoryzm*: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/l_umorismo/pdf/pirandello_l_umorismo.pdf, s. 172 [dostęp: 28.03.2018].

¹⁹ C. Alvaro, *Scritti su Pirandello*, Soveria Mannelli 2014, s. 127.

kiem IV, którego wówczas grał. Stroskana rodzina, nie znalazłszy lekarstwa na jego szaleństwo, otacza młodzieńca kontekstem, jakiego domaga się jego nowa tożsamość, konstruuując fikcyjny, średniowieczny dwór. Po dwunastu latach bohater, którego imienia ani tożsamości nie poznajemy, wraca do równowagi psychicznej, jednak decyduje się na pozostanie w swym fikcyjnym świecie, udając, iż wciąż jest wariatem. Wybór ten interpretować można oczywiście jako świadomą ucieczkę od rzeczywistości, jednak to, co wydaje mi się tutaj najistotniejsze, to fakt, iż ów wymiar rzeczywistości alternatywnej i fantastycznej jawi się w kontekście dramatu (o ile nie w kontekście twórczości Pirandella w ogóle) jako mniej „chory” i absurdalny niż sama rzeczywistość.

Pewnego dnia przybywają na „dwór” Henryka, przywdziawszy średniowieczne stroje, markiza Matylda Spina (dawna ukochana głównego bohatera) wraz z córką Fridą oraz baronem Titem Belcredim, byłym konkurentem Henryka w staraniach o rękę pięknej arystokratki, a zarazem sprawcą niefortunnego wypadku sprzed lat. Scenie spotkania po latach towarzyszy lekarz, który obawia się silnego, mogącego jednak przywrócić zdrowie szaleńcowi, szoku, jakiego Henryk może doznać w wyniku konfrontacji z dawnymi znajomymi. Jednak ani lekarz, ani pozostali bohaterowie nie są świadomi tego, iż konfrontacja ta spowodować może raczej nawrót szaleństwa Henryka, niż jego rzekomy powrót do zmysłów. Mamy więc do czynienia z kolejną pirandellofską grą, w której konfrontacja z rzeczywistością, zamiast oświecać spętany umysł, doprowadza do obłądki, któremu rzekomo ma zapobiec. Absurdom literackiej kreacji Pirandella jak zwykle nie ma końca, zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę z tego, że podczas gdy Henryk IV nosi maskę szaleńca w obrębie wykreowanego przez siebie, fikcyjnego świata (zachowana więc w tym przypadku zostaje, pomimo absurdalności całej sytuacji, spójność – albo nawet logika), pozostałe postaci noszą maski przynależąc do świata rzeczywistego, przybywając z zewnątrz, z rzekomo niosącej prawdę rzeczywistości. Postacią dominującą, bo kontrolującą cały przebieg zdarzeń oraz sieć napięć między uczestniczącymi w scenie bohaterami, jest zatem ów szaleniec, który jako jedyny świadom jest rzeczywistego stanu rzeczy oraz intencji swych gości, skrzętnie odgrywających swe role. Rzeczywistość, w której „zanurzeni” są pozostali bohaterowie, jawi się w tym kontekście jako bardziej tragiczna niż ta, w jakiej zdecydował się pozostać główny bohater, który w przeciwieństwie do nich świadom jest tego, iż nosi maskę. Kto zatem jest błaznem?

Podobnie jak Hamlet, wypowiadający się w długich monologach, bohater pirandellowski wypowiada się w rozbudowanych tyradach. W swe chaotyczne, maniakalne rozważania nad tym, co zrobić z odwiecznym wrogiem – papieżem Grzegorzem VII – wplątuje ujmujące aktualnością sądu uwagi na temat współczesnego człowieka. Przeżycia roztkliwiają, intrygują, ale i wstrząsają, najsilniejsze wrażenie robiąc, jak łatwo się domyślić, na dawnej ukochanej, Matyldzie. W finałowej scenie dramatu Frida, która uprzednio zgodziła się wystąpić przed Henrykiem IV jako młoda Matylda Spina (ze względu na uderzające podobieństwo do matki), nie wytrzymuje napięcia, jakie wytwarza się pośród zebranych i wycofuje się ze swej roli, wołając o pomoc. Ów akt desperacji jest w tym kontekście nie bez znaczenia, jako że można by zinterpretować go jako swoistą rezygnację z nakładanych na jednostkę (wbrew jej woli) określonych ról, mających służyć celom przyświecającym danej społeczności. W tym momencie Matylda, która już od jakiegoś czasu podejrzewała podstęp Henryka, zdradza prawdę o jego symulowanym szaleństwie, co zmusza go do ujawnienia skrywanej od lat tajemnicy powrotu do zdrowia. Opowiada zatem swoją historię i choć nie można w jego przypadku mówić o żadnym rodzaju pokory, wydaje się usprawiedliwiać swój wybór: „Wolałem uchodzić nadal za wariata, mając tu wszystko gotowe do zaznania nowej, nie znanej mi rozkoszy: przeżyć w pełni świadomości to moje szaleństwo i zemścić się w ten sposób za brutalność kamienia, który roztrzaskał mi głowę”²⁰. Jednak żaden przecież z tekstów sycylijskiego mistrza nie kończy się zwyczajnym ujawnieniem prawdy. Po tym, jak w efekcie ostrej wymiany zdań główny bohater obejmuje Fridę, śmiejąc się jak szalony, interweniuje Belcredi, krzycząc: „Puść ją! Puść natychmiast! Ty nie jesteś obłąkany!”²¹. Henryk sięga wtedy po szpadę Landolfa, który stoi tuż przy nim i zabija dawnego rywala. Tym sposobem wydaje na siebie wyrok – teraz przyjdzie mu udawać szaleńca aż do końca życia.

Prawdziwe szaleństwo pirandellowskiej postaci polega na niemożności bycia szalonym naprawdę. A prawdziwe szaleństwo rozumiane jest tutaj jako poddanie się owej „bestii”, co znosi w pewien sposób konieczność chronienia samego siebie: jeśli bowiem podejmuje się ucieczki od „formy”,

²⁰ L. Pirandello, *Henryk IV*, tłum. L. Chrzanowski, [w:] tegoż, *Dramaty*, wstęp M. Brahner, wybór i oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 185.

²¹ Tamże, s. 201.

to robi to po to, by popaść w formalizm transcendentalny, który niewoli go jeszcze bardziej²².

Czy jest to jednak jedyny powód, dla którego Henryk IV decyduje się symulować szaleństwo? Po latach rzeczywistej choroby wraca do równowagi psychicznej, jednak radość z ozdrowienia przysłania mu bolesna świadomość zastanego stanu rzeczy: w wyniku swej wieloletniej choroby utracił młodość, ukochaną kobietę, pozycję społeczną. Niemniej jednak przyczyna, dla której Henryk IV postanawia pozostać w swym odrealnionym świecie – udając wariata – ma o wiele głębsze podłoże. Podczas gdy szaleństwu Hamleta przyświeca cel praktyczny – uśpić czujność otoczenia, by dokonać upragnionej zemsty – dla Henryka owa ucieczka od rzeczywistości jest świadomym odrzuceniem norm rządzących życiem w społeczeństwie, które nakłada na jednostkę konkretne role i zadania.

Szaleństwo Henryka IV zasada się na głębokim przekonaniu o próżności jakiegokolwiek porządku społecznego, jest zatem koniecznością, jedyną alternatywą, nieodwracalną ucieczką. „Tymże jest prawdziwe szaleństwo Henryka IV: to szaleństwo będące najwyższą mądrością – a może nawet jedyną możliwą mądrością”²³. Postać „oświeconego szaleńca” nie jest oczywiście niczym nowym w literaturze włoskiej²⁴, której zawdzięcza się postaci Orlanda szalonego czy Jacopa Ortisa. Jednak to, co odróżnia geniusz szaleństwa Henryka IV od innych, to bolesna świadomość tego „wiecznego dramatu”, w którym rolę swą odgrywa się, będąc świadomym aktu grania, w którym ozdrowienie z szaleństwa nie ma nic wspólnego z wyzwoleniem, w którym przybierający odpowiednie maski aktorzy nie znają się zupełnie, gdyż odgrywają swe role zamknięci w nieskończonej samotności i niekomunikatywności.

Symulowane szaleństwo Henryka, mimo iż wynika z głębokiej świadomości życia i świata, ma za zadanie zmącić rzeczywistość, zakłócić jej rzeczywisty obraz. Im dalej pozostali bohaterowie dramatu brną w świat średniowiecznego monarchy, z tym większą spoglądają na niego i siebie konsternacją. Pod tym względem symulowane szaleństwo Henryka różni się od symulowanego szaleństwa Hamleta, którego celem jest odkrycie

²² E. Gioanola, *Pirandello. La follia*, Genua 1983, s. 165.

²³ A. Di Pietro, *Pirandello*, Monza 1951, s. 117.

²⁴ Kategoriami tymi posługiwano się nawet w odniesieniu do niektórych zewnętrznych autorów dzieł – np. Torquata Tassa.

prawdy o zbrodni, a zatem przywrócenie utraconego porządku w świecie. Podczas gdy Hamlet sięga po maskę szaleńca głównie po to, by odkryć prawdę przyziemną, Henryk IV skrywa prawdę dużo bardziej wysublimowaną i uniwersalną. Jest bowiem w pełni świadom, iż żyjemy w świecie, w którym społeczeństwo nakłada na nas określone role, jakie odgrywać musimy przez całe życie, skrywając za rozmaitymi maskami swą tożsamość. Jedynym sposobem na wyrwanie się z tego błędnego koła kłamstw i pozorów jest właśnie szaleństwo:

Bo, widzicie, obcować z wariatem to znaczy obcować z człowiekiem, który burzy od podstaw to wszystko, coście w sobie i wokoło siebie zbudowali: logikę, logikę waszych konstrukcji myślowych [...]. Wy trzymacie się mocno przyjętych pojęć – oni nie trzymają się żadnych! Niestali! Zmienni! Wy mówicie: „To niemożliwe”, a dla nich wszystko jest możliwe²⁵.

Niemniej jednak, pomimo że Hamlet i Henryk IV udają obłąkanych, by osiągnąć odmienne cele, ich symulowane szaleństwo, przynajmniej po części, ma podobne podłoże. Pisze o tym Carla Dente, która utrzymuje, iż decyzja o udawaniu niepoczytalnych w obu przypadkach wynika z ograniczenia wolności bohaterów oraz ich niepokornego stosunku wobec nieuchronności zdarzeń albo szerzej – historii²⁶. Zarówno Hamlet, jak i Henryk IV padają ofiarą określonego splotu wydarzeń, na które nie mieli wpływu i które ograniczyły ich pozycję w sensie topograficznym, społecznym i duchowym. „Dania jest więzieniem”²⁷ – mówi Hamlet, po tym jak w wyniku nikczemnego podstępu umiera jego ojciec, na tronie zasiada bratobójca, a Gertruda, zapomniawszy nader szybko o pierwszym mężu, wychodzi za jego mordercę. Hamlet nie mógł zapobiec żadnemu z tych wydarzeń. Jedynie szaleństwo zapewnia mu możliwość wyłączenia się z owego błędnego koła wypadków oraz podjęcia się walki o utajoną prawdę. Henrykowi natomiast przychodzi spędzić najpiękniejsze lata swego życia w stanie kompletnego braku świadomości – w wyniku nieszczęśliwego wypadku traci wszystko. „Człowiek nie jest w stanie kształtować swego przeznaczenia intelektem, nie jest w stanie kontrolować umysłem biegu

²⁵ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 185.

²⁶ Por. C. Dente, *Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Enrico IV*, „Ilha do Desterro” 2005, no. 49.

²⁷ W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 57.

zdarzeń”²⁸ – pisze Maurice Charney (udzielając odpowiedzi na postawione uprzednio pytanie „How Pirandellian is Shakespeare?”). Dlatego też Henryk IV dobrowolnie decyduje się na odgrywanie roli niemieckiego monarchy, którego dzieje już się dopełniły, zostały zapisane na kartach historii, więc są scenariuszem bezpiecznym, nieprzewidującym zmian. To właśnie bezradność wobec nieuniknionego oraz utrata szeroko rozumianej wolności są, między innymi, przyczynami, dla których Hamlet i Henryk IV osuwają się w stan symulowanego obłędu. Podobnie jak Hamlet „Henryk lgnie do szaleństwa, prawdziwego czy udawanego, poprzez które skazuje się na oglądanie samego siebie z zewnątrz, z dystansu, jaki gwarantuje mu Historia [...]”²⁹.

Potencjał komparatystyczny dramatów Shakespeare’a i Pirandella wynika jednak nie tylko z pewnych zbieżności fabularnych, jakich dopatrzeć się można w przeszłości głównych bohaterów, ale i z nadrzędnych założeń interpretacyjnych dramatów. Motyw udawanego szaleństwa w *Hamlecie* i *Henryku IV* wynika bowiem z mitycznego niemalże postrzegania świata jako sceny, na której ludzie odgrywają swe role. Koncepcja ta powraca bardzo często w sztukach obu autorów.

Cały świat to scena,
A ludzie na nim to tylko aktorzy.
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,
A kiedy na niej jest, gra różne role
W siedmioaktowym dramacie żywota³⁰

– mówi Jakub w *Jak wam się podoba*. W owym świecie-teatrze, gdzie role przydzielone są *a priori*, wbrew woli indywiduum, maska szaleńca, przybierana świadomie, zapewnia przywilej swobody i bezkarności, jest wysublimowanym kamuflażem, jedyną ucieczką przed manipulacją tego znieuawidzonego scenariusza, jakim jest pirandellowska sieć społecznych uwarunkowań, które rządzą cywilizacją czy hamletowski los, przeznaczenie, dola ludzka. Zarzucić by można filozofii Hamleta i Henryka IV, iż od kryterium prawdy, do której – na różne sposoby – starają się dotrzeć, oddala ich fakt, że, udając obłęd, sami przecież grają, jednak różnica między

²⁸ M. Charney, *Hamlet's Fictions*, London 2013, s. 28.

²⁹ C. Dente, *Elusiveness of revenge...*, s. 182–183.

³⁰ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 60.

nimi a pozostałymi bohaterami dramatu polega na tym, iż oni jako jedyni świadomi są tej gry i, co więcej, odgrywają role przez siebie wybrane.

W tym kontekście niezwykle relewantne jest studium *Ironic Distance and the Theatre of Feigned Madness* Susan Harris Smith³¹. Według badaczki motyw udawanego szaleństwa wiąże się w dramacie najczęściej z kategorią ironii, rozumianą, między innymi, jako narzędzie, dzięki któremu „[...] nie pozwala się publiczności na zbytne przywiązanie się do określonego dystansu wobec akcji”³². Dystans ten likwidowany jest poprzez metateatralność oraz związaną z nią świadomość fikcji, której bohaterowie dramatyczni udający szaleńców stają się jawnym ucieleśnieniem. Metateatralność *Hamleta* zasadza się nie tylko na zastosowaniu konstrukcji „sztuki w sztuce”, ale objawia się również w refleksjach tytułowego bohatera nad sztucznością środków wyrazu, które nie oddają prawdziwych emocji, a więc zarazem nad granicą przebiegającą pomiędzy rzeczywistością a „przedstawieniem”. Jest to jeden z problemów, które Pirandello roztrząsać będzie przez całe życie, między innymi w *Henryku IV*: postać pirandellowska tworzy swój własny spektakl, którego jest jednocześnie autorem, aktorem, scenografem i reżyserem, świadomym granicy przebiegającej pomiędzy wymiarem realnym a fikcyjnym, nieprzerywającej jednak swej gry. Meta-teatralności *Hamleta* i *Henryka IV*, będących sztandarowymi przykładami dzieł metadramatycznych, nie trzeba zresztą dowodzić. Należy jednak podkreślić, że, zgodnie z tym, co pisze Jill Levenson odnośnie do metafory teatru jako świata – niezwykle istotnej dla interpretacji obu dramatów – o ile w *Hamlecie* wymiar rzeczywisty pozostaje w wyraźnej opozycji do fikcji (jako że symulowane szaleństwo Hamleta jest czysto funkcjonalne – jego zadaniem jest wpłynąć na rzeczywistość), o tyle w „teatrze świata” Pirandella oba plany zbliżają się do siebie stopniowo, aż w końcu splatają się w punkcie kulminacyjnym, likwidując granicę pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcyjne³³.

Smith, pisząc o ironii w kontekście symulowanego obłędu w dramacie, ma na myśli jeszcze jeden jego istotny aspekt: finał. Każdy z „fałszywych” szaleńców, których przywołuje w swej pracy, „[...] udaje obłęd po to, by

³¹ S. Harris Smith, *Ironic Distance and the Theatre of Feigned Madness*, „Theatre Journal” 1987, vol. 39, no. 1, s. 51–64.

³² Tamże, s. 51.

³³ Por. J.L. Levenson, *Dramatists at (Meta) Play: Shakespeare’s Hamlet, II, ii, II. 410–591 and Pirandello’s Henry IV*, „Modern Drama” 2013, no. 3, s. 330–337.

kontrolować świat pozostający poza jego kontrolą, by stworzyć dzieło sztuki lub by wytworzyć lustrzany wizerunek rzeczywistości. Podejmują się oni tego desperackiego zadania noszenia maski szaleńca i w konsekwencji zostają w tej roli uwięzieni”³⁴. Widać to najlepiej na przykładzie Henryka IV, który zresztą zostaje przez Smith przywołany jako przykład: zbrodnia zmusza go do „zastygnięcia” w owym stanie wiecznej symulacji – odtąd jednak nie będzie już bezkarnym manipulatem, jako że są przeciwieście osoby, przed którymi wyjawiał prawdę o sobie. Jego maska nigdy nie będzie już tak samo potężna i ironiczna, nie zapewni mu więcej przywileju wyższości i bezkarności – staje się ona jedynie prozaiczną koniecznością, jedynym wytłumaczeniem zbrodni. Hamlet także pada ofiarą prowadzonej przez siebie gry: nieopatrznie morduje Poloniusza, przyczynia się do śmierci Ofelii, sam zaś ginie z ręki jednej z niewielu postaci, które szczerze poważy. Zarówno Hamlet, jak i Henryk IV w wyniku rozpoczętej przez nich samych nieuchronnej serii zdarzeń stają się jednostkami, które należy odseparować od reszty społeczeństwa (dlatego też Hamleta wysyła się do Anglii, a Henryka zamyka w umbryjskiej willi), a w końcu zbrodniarzami-mordercami.

Podsumowując, symulowane szaleństwo Hamleta i Henryka IV prezentuje serię zbieżności, ale i różnic. Z całą pewnością tytułowych bohaterów sztuk Shakespeare’a i Pirandella łączy fakt, iż obaj przywdziewają maskę szaleńca i robią to z podobnych przyczyn: chcą mówić prawdę, chcą w sposób nieskrępowany wyrażać własne „ja”, nie zważając na kontekst i konsekwencje swych słów. Przywilej mówienia prawdy w świecie zakłamania i hipokryzji jest dla nich, posługując się sformułowaniem Henryka IV, „błogosławieństwem”, którym cieszyć się mogą jedynie szaleńcy. Powzięcie decyzji o symulacji utraty zmysłów ma jednak również podłoże bardziej pragmatyczne: zarówno Hamlet, jak i Henryk IV, udając obłąkańców, mogą manipulować innymi, nawet najbliższymi przyjaciółmi czy bliskimi ich sercu kobietami, gdyż wierzą oni i one w realność tej choroby. Jednocześnie bohaterowie biorący udział w grze prowadzonej przez tych szaleńców-intelektualistów stają się w oczach czytelnika upokorzeni, zdani na łaskę owych niepodważalnych protagonistów, kontrolujących bieg zdarzeń oraz sieć napięć pomiędzy wszystkimi uczestnikami dramatu. Ponadto motyw udawanego szaleństwa pełni w dramatach Shakespeare’a i Pirandella po-

³⁴ S. Harris Smith, *Ironic Distance...*, s. 52.

dobną funkcję: podkreśla wymiar metateatralny tekstów poprzez metaforę świadomej iluzji – autorom tym od zawsze bliska była antyczna metafora świata jako wiecznej sceny. I w końcu zarówno Hamlet, jak i Henryk IV padają ofiarą własnej gry. Czy są to jednak bohaterowie, którzy ponoszą rzeczywistą klęskę? Fiasko jednostek starających się wyjść z błędnego koła pozorów i manipulacji jawi się w tym kontekście jako niezwykle pesymistyczna diagnoza mechanizmów działania cywilizacji, pod którą podpisałby się niejeden z wielkich umysłów zachodniej kultury. Jednak czy świadomość działania tych mechanizmów rzeczywiście nosi znamię klęski?

Niemniej jednak udawanemu szaleństwu Henryka IV przyświeca cel odmienny od tego, jaki determinuje postępowanie Hamleta. Bohater Shakespeare’a, udając obłąkańca, usiłuje dowieść prawdy, ukarać winnych, przywrócić historii jej właściwy bieg – jego nadrzędnym celem jest zatem przywrócenie utraconego porządku w świecie. Udawane szaleństwo Henryka IV jest natomiast wyrazem sprzeciwu wobec „porządku” współczesnego życia społecznego, nastawionego na przydzielanie jednostkom określonych ról pod groźbą sankcji. Prawda poznana przez Henryka jest zatem prawdą istotną nie dla konkretnej społeczności, a dla ludzkości, jest prawdą-diagnozą, prawdą-odtajnieniem. Owa różnica wynika również z tego, że Hamlet przynależy do wąskiego kręgu elity dworskiej, jego działanie ma aspekt etyczny – przywrócić utracony ład. Henryk natomiast reprezentuje społeczność widzianą przez pryzmat psychologii, dysponuje wiedzą określającą nowoczesną świadomość – nieufną wobec wszelkiego ładu jako rygoru ograniczającego jednostkę. Owa nieufność zmusza Henryka do schronienia się w „formie”, które nie może jednak nie pociągać za sobą żadnych konsekwencji. Gra prowadzona przez protagonistę prowadzi do rozmaitych ontologicznych zawłości, w wyniku których – w przeciwieństwie do wyraźnego dualizmu świata Hamleta – fikcja okazuje się być prawdą, a prawda bardziej absurda od fikcji. To właśnie świadomość tego paradoksu oraz chęć wyjścia poza ustanowione schematy zmusiła Henryka do przybrania szat szaleńca. W końcu „[...] chociaż to wariacja, nie jest jednakże bez metody”³⁵.

³⁵ W. Shakespeare, *Hamlet...*, s. 85.

“Though this be madness, yet there is method in’t”.

The motif of feigned madness in William Shakespeare’s *Hamlet* and Luigi Pirandello’s *Henry IV*

Feigned madness is a motif that – with varying frequency – returns in literary texts. It is usually a carrier of important metaphors, such as: search for truth, escape from reality or conscious rejection of routine. Moreover, it seems to have an exceptional interpretative potential in dramas as it also symbolises a performative treatment of existence and an awareness of fiction which directs the poetics of the drama towards the meta-theatre. The author of this article considers these issues in relation to the titular characters of two dramatic masterpieces of world literature: *Hamlet* by William Shakespeare and *Henry IV* by Luigi Pirandello. Both characters, for various reasons, decide to hide their true psychological condition under the image of a madman, which, interestingly, confirms their sophistication and intellect. Putting on the mask of a madman guarantees the privilege of unpunished violation of conventions and established orders, hated by individuals such as Hamlet or Henry IV. This rebellion and emancipation lead to the final defeat of these characters, who, however, dominate over the others, since, unlike other actors who dispassionately play roles that have been imposed to them, they choose their roles, and – most importantly – they are aware that they are playing.

Key words: *Hamlet*, *Henry IV*, madness, simulation, mask, intellect, theatricality, life as theatre, consciousness, truth

Słowa kluczowe: *Hamlet*, *Henryk IV*, szaleństwo, symulacja, maska, intelekt, teatralność, życie jako teatr, świadomość, prawda