

Mariusz Bartosiak

"Et in Arcadia fracta ego" : ponowoczesna entopia Toma Stopparda

Collectanea Philologica 17, 149-157

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariusz BARTOSIAK

ET IN ARCADIA FRACTA EGO PONOWOCZESNA ENTOPIA TOMA STOPPARDA

ET IN ARCADIA FRACTA EGO POSTMODERN ENTOPIA OF TOM STOPPARD

The paper presents a complex analysis of “Arcadia” by Tom Stoppard as an example of the postmodern artistic strategy that reinterprets traditional myth and themes within the context of dynamical changes in the cultural discourse of the last few decades. At the same time, it applies theories of contemporary natural sciences in the construction of characters, scenery and dramatic plot. The paper argues that such artistic strategy aims at the *topoi koinoi* of the anthropologically conceived culture and technologically oriented civilization. The analysis of Stoppard’s drama is set within two contexts: 1) the historical bifurcations of ancient (Theocritus, Virgil) and modern (Phillip Sidney, Nicolas Poussin) interpretations of the Arcadian myth; 2) the basic notions of chaos theory that are suggested in the dialogues and, at the same time, are applied in the construction of dramatic plot and its representation (bifurcation, attractor). The notion of entopia (‘in-place’), as opposed to the pair of utopia and dystopia, which are usually connected with interpretations of the myth of Arcadia as a desirable or undesirable ‘no-place’, refers to the ‘Arcadian’ aspects and possibilities of living, and especially to the acting here and now. In this respect, the paper argues that Stoppard’s “Arcadia” provides a mental space for the recognition of anthropological and axiological (performative) determinants of contemporary ‘Arcadian’ entopia.

Keywords: Arcadia, dramatic attractor, entopia, third culture, Tom Stoppard

Bifurkacja kultury

Ponad pół wieku temu, Charles Percy Snow wygłosił na Uniwersytecie w Cambridge wykład, w którym przeciwstawił sobie „dwie kultury”, rozwijane odpowiednio przez przedstawicieli nauk humanistycznych i nauk przyrodniczych (ścisłych), twierdząc, że narastający od końca XIX wieku rozdźwięk między nimi nie tylko powoduje problemy komunikacyjne, ale wręcz kształtuje dwie całkiem odrębne formacje kulturowe. Źródłem tej kulturowej bifurkacji upatrywał z jednej strony w postępującym coraz szybciej rozwoju technologicznym i radykalnej specjalizacji w naukach przyrodniczych, z drugiej zaś we wzrastającym

wśród humanistów konserwatyźmie kształtującym „intelektualistów o literackiej proweniencji”. Ostatnie półwiecze bez wątpienia spotęgowało te dwie tendencje: gwałtowny postęę cywilizacyjny z wykładniczo rozwijającą się technologią współlistniał z postmodernistycznym „*il n'ya pas dehors de texte*”. Snow zaproponował nawet swego rodzaju test – dodajmy: nieco tendencyjny – mający dowdzić słuszności jego diagnozy. Składał się z dwóch, równowaźnych, zdaniem Snowa, pytań: „Jakie jest drugie prawo termodynamiki?” i „Jakie Pan czy Pani, zna dzieła Szekspira?”. Snow był fizykiem i uważał, że większość humanistów nie byłaby w stanie odpowiedzieć na pierwsze pytanie, podczas gdy większość przyrodoznawców bez trudu odpowiedziałyby na oba (twierdził, że kilkakrotnie to sprawdził w różnych gremiach intelektualistów)¹. Podobną, niepochebną dla humanistów diagnozę powtórzył pod koniec lat 90. Edward O. Wilson, który uważał, że wzajemne zrozumienie nie tylko jest możliwe, ale wręcz konieczne, jednak może nastąpić jedynie w oparciu o metody wypracowane przez przyrodników, ponieważ „natura jest zorganizowana przez uniwersalne prawa fizyki, do których wszystkie inne prawa i zasady mogą być ostatecznie zredukowane”, a dotyczy to „wszystkich namacalnych zjawisk, od narodzin gwiazd do funkcjonowania instytucji społecznych”². Oczywiście wzbudziło to uzasadniony sprzeciw humanistów, obawiających się swego rodzaju kolonizacji.

Również John Brockman, ogłaszając na początku lat 90. swoją koncepcję „trzeciej kultury”, która miała stanowić remedium na kulturową schizmę, nie miał wątpliwości, że tradycyjna humanistyka musi zrewidować swoje stanowisko, jeśli nie ma zostać całkowicie zmarginalizowana. Jego zdaniem „intelektualiści, z dumą (a i przekorą) demonstrując nieznanomość najważniejszych intelektualnych osiągnięć naszej epoki, stają się – przynajmniej w pewnym sensie – coraz bardziej zacofani. Kultura, którą współtworzą, lekceważy naukę, jest nieempiryczna; posługuje się własnym, hermetycznym żargonem i zajmuje się wyłącznie sama sobą. Żywi się komentarzami do komentarzy, a w tej spirali komentowania dochodzi wreszcie do punktu, w którym zostaje zerwany wszelki kontakt z realnym światem”. Realnym rozwiązaniem problemu jest, według Brockmana, właśnie owa „trzecia kultura”. Jej protagonistami są „uczni, myśliciele i badacze świata empirycznego, którzy dzięki swym pracom i pisarstwu przejmują rolę tradycyjnej elity intelektualnej w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania od zawsze nurtujące ludzkość: czym jest życie, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy”³. Być może więc kolonizacyjne plany Wilsona są już realizowane przez „twórców trzeciej kultury” Brockmana, do grona których – co z satysfakcją konstatuje w 2002 roku – „włączają się coraz liczniej przedstawiciele nauk humanistycznych

¹ C.P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 14–15.

² E.O. Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York 1998, s. 14, 60, 291.

³ J. Brockman, *Wstęp. Nowy renesans* [w:] *Nowy renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, przekł. P. Szwaęer, A. Eichler, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2005, s. 15.

– przynajmniej ci z tego grona, którzy potrafią myśleć tak, jak myślą naukowcy (...), uznają, że świat realny istnieje, a ich celem jest wyjaśnienie i zrozumienie tego świata. Swoje pomysły weryfikują w kategoriach logicznej spójności, mocy wyjaśniającej, zgodności z empirycznymi faktami; (...) nie redukują swoich dyscyplin do praw biologii czy fizyki, wierzą jedynie, że sztuka, literatura, historia czy polityka, czyli wszystko to, czym zwykła się zajmować humanistyka, nie może być analizowane w oderwaniu od dorobku nauk ścisłych i przyrodniczych⁴. Naturalnym w tym kontekście pytaniem, sformułowanym niekoniecznie – czego nie trzeba szczególnie podkreślać – z perspektywy humanistycznej, jest kwestia statusu owej „trzeciej kultury”: czy ma szansę być istotnie nową, w stosunku do „dwóch kultur” Snowa, jakością? Czy jest skazana, jak sugerują Wilson i Brockman, w istocie na kolonizację humanistyki przez przyrodznawstwo?

Mniej więcej w tym samym czasie, co Snow, podobną diagnozę na temat kulturowego podziału zaproponował Glynne Wickham. Jednak postawił radykalnie odmienną tezę w sprawie rozwiązania tego problemu, sugerując, że jedynie sztuka dramatyczna ma wystarczającą „moc integrującą”, aby „dokonać korelacji starożytnego świata z dniem dzisiejszym, zapewnić bezpośredni kontakt między krytyczną oceną i twórczym eksperymentem, dostarczyć humaniście ożywcze wprowadzenie do myślenia naukowego, a przyrodnikowi tak samo ożywczą refleksję na temat jego ludzkiej kondycji”⁵. Tego typu trzecia instancja jest, jego zdaniem, niezbędna, ponieważ z jednej strony humaniści bardzo niewiele wiedzą o osiągnięciach współczesnej nauki, a zatem również o świecie natury, w którym żyją; z drugiej zaś „niewielu naukowców ma jakkolwiek wiedzę, jak zabezpieczyć owoce swoiście naukowych odkryć przed ich wykorzystaniem do pogrążenia ludzkości w bezprzykładowy chaos cierpienia, zniszczenia i nowego barbarzyństwa”. A zatem, przyrodznawstwu brak wrażliwości i mądrości, humanistyka cierpi natomiast na niedobór precyzji i wiedzy – remedium tkwi w dramacie i teatrze, które z racji swej dialogicznej natury są najbardziej predysponowane do wzajemnej korelacji i komplementacji zwaśnionych nauk na neutralnym gruncie sztuki⁶. Wickham wprowadza do dyskusji silny aspekt etyczny, nierozzerwalnie związany z kondycją ludzką oraz konieczność dialogu w miejsce pryncypialnego sporu o wyższość metod.

Jak pokazują badania Kirsten Shepherd-Barr, twórcy dramatyczni podejmują ten problem już od kilku wieków, a dwudziestowieczna schizma w naukach zaowocowała ponad setką dramatów, przy czym większość z nich powstała w ciągu ostatnich kilku dekad⁷. Dramatopisarze i twórcy teatralni inspirowani się

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Wickham, *Drama in a World of Science and Three Other Lectures*, Routledge and Kegan Paul, London 1962, s. 56.

⁶ *Ibidem*, s. 47–53.

⁷ K. Shepherd-Barr, *Science on Stage. From „Doctor Faustus” to „Copenhagen”*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006, s. 219–230.

najnowszymi osiągnięciami w naukach ścisłych i przyrodniczych, od genetyki i neuronauk, poprzez mechanikę kwantową i teorię strun, po teorię prawdopodobieństwa i geometrię fraktalną. Koncepcje naukowe stanowią w nich nie tylko temat dialogów, ale również inspirację do konstrukcji akcji i postaci, dzięki czemu teorie naukowe są dosłownie inscenizowane, ponieważ stanowią zasadę budowy dramatyczno-teatralnego świata przedstawionego⁸.

Stoppard

Twórczość Toma Stopparda mogłaby stanowić jeden z wielu możliwych przykładów realizacji idei ‘trzeciej kultury’ w obszarze sztuki. Wśród wielu dramatów Stopparda, poczynając od kultowego *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* z 1967, szczególne miejsce w tym kontekście zajmuje *Arkadia*, napisana w czasie, gdy Brockman formułował i realizował swoje koncepcje. Jej premiera miała miejsce 13 kwietnia 1993 w Londynie. Bez wątpienia Stoppard celująco przeszedłby test Snowa. Już *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* dowodzi, że Stoppard zna przynajmniej szekspirowskiego *Hamleta*. Natomiast druga zasada termodynamiki pojawia się w *Arkadii* na wiele różnych sposobów i w wielu miejscach. Zarówno w dialogu między postaciami XX-wiecznymi:

VALENTINE: Słuchaj, wiesz, herbata ci stygnie.

HANNA: Lubię zimną.

VALENTINE: (...) Ale i tak słuchaj. Twoja herbata sama stygnie, natomiast nigdy sama się nie zagrzeje. Czy nie wydaje ci się to dziwne?

HANNA: Nie.

VALENTINE: Ale to jest dziwne. Ciepło zmierza ku zimnu. To uliczka jednokierunkowa. Twoja herbata zakończy ten proces w temperaturze pokojowej. Nic nie dzieje się bez powodu. Wszystkie te ruchliwe atomy, które się kotłują w twoim kubku, mieszają się z atomami całego pokoju do czasu, aż już nie starcza im energii, by się z czymkolwiek łączyć; maksymalny chaos, niby równomiernie rozłożony, a jednak nie jest w stanie wrócić do stanu wyjściowego. To, co się przydarza twojej herbacie, przydarza się wszystkiemu wszędzie. Wszyscy skończymy w temperaturze pokojowej.

HANNA: Skazani na zagładę?⁹

a także w sekwencjach umieszczonych w 1812 roku:

THOMASINA: Panie Noakes! Złe wieści z Paryża!

NOAKES: Co cesarz Napoleon?

⁸ *Ibidem*, s. 3–7.

⁹ T. Stoppard, *Arkadia*, przekł. J. Limon, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 91–92.

THOMASINA: Nie. (...) Idzie o pańską maszynę parową. Bez względu na to, jak ją pan udoskonalili, nigdy nie odzyska pan tyle energii, ile pan w nią włoży. W najlepszym wypadku wypłaca jedenaście do dwunastu.

i dalej:

SEPTIMUS: Dlaczego to ma oznaczać, że maszyna pana Noakesa wypłaca jedenaście do dwunastu? Gdzie on o tym pisze?

THOMASINA: Nigdzie. Wpadłam na to przy okazji. Nie pamiętam teraz.

SEPTIMUS: Nigdzie też nie wyraża zainteresowania determinizmem...

THOMASINA: No... pewnie. Równania Newtona obowiązują dla ruchu w dwóch różnych kierunkach, w tę czy inną stronę, bez znaczenia. Ale równanie dotyczące ciepła związane jest z jednym tylko kierunkiem. I to jest powód, dla którego maszyna pana Noakesa nie może dać tyle energii, by sama siebie napędzać.

SEPTIMUS: To wiedzą wszyscy.

THOMASINA: Tak, Septimusi, ale tylko w odniesieniu do maszyn!¹⁰

W akcję dramatu wpleciona jest również dyskusja między humanistycznym a przyrodoznawczym modusem prowadzenia badań. Jednak wbrew twierdzeniom Wilsona i Brockmana, Stoppard nie poprzestaje na uznaniu wyższości poznawczej przyrodoznawczych metod badawczych, polegających na wyłącznie racjonalnym opracowaniu danych doświadczalnych. W wątku romantycznym jednoznacznie wprowadza nieodzowność czynników pozaracjonalnych: intuicji i wyobraźni, pośilkujących się silną emocją – Thomasina odkrywa nowe prawa fizyki i matematyki przy okazji, a raczej jako wyraz jej miłości do Septimusa. We współczesnych sekwencjach akcji echem tego modusu działania jest seria replik na marginesie problemu „demonu Laplace’a”:

CHLOE: Bo wszystko, łącznie z nami, to tylko niezliczone atomy, które odbijają się od siebie jak kule bilardowe.

VALENTINE: Owszem. Był ktoś taki, nie pamiętam jego nazwiska, w XIX wieku, kto zwrócił uwagę, że na podstawie praw Newtona można przewidzieć wszystko, co ma się zdarzyć (...).

CHLOE: Ale to się nie sprawdza, prawda?

VALENTINE: Nie. Okazuje się, że w matematyce jest inaczej.

CHLOE: Właśnie, że nie, to wszystko z powodu seksu.

VALENTINE: Naprawdę?

CHLOE: (...) Być może wszechświat podlega prawom determinizmu, jak chce tego Newton, a przynajmniej się stara, ale całe zło tkwi w tym, że pewni ludzie zakochują się w innych, których w tym ogólnym planie wcale nie przewidziano.

VALENTINE: Aa... To jest to przyciąganie, które Newton pominął. Tak!¹¹

¹⁰ *Ibidem*, s. 101–102.

¹¹ *Ibidem*, s. 86.

Również w wątku skupionym wokół rywalizacji dwóch współczesnych historyków literatury o palmę pierwszeństwa w definitywnej odpowiedzi na pytanie, co faktycznie zdarzyło się w Sidley Park w 1809 roku – czy lord Byron był zamieszany w śmierć rywala w pojedynku; o czyje względy rywalizowali; kto i dlaczego wyemigrował itd. – Stoppard pokazuje, że nie każda ekscytacja emocjonalna ma zbawienny wpływ na badania naukowe. Powodowany ambicją profesor Bernard Nightingale zbyt wcześnie publikuje swoje ustalenia. Choć stosuje, przynajmniej w swoim mniemaniu, żelazne zasady logiki i opiera się na odkrytych dokumentach historycznych, to zbyt pośpiesznie wyprowadza wnioski z niepełnych danych i oczywiście popełnia kardynalny błąd. Prawda o tym, co się zdarzyło w Sidley Park, ostatecznie staje się własnością Hanny Jarvis, ale nie w efekcie jej skuteczniejszej postawy badawczej, lecz za sprawą zakochanego w niej piętnastoletniego Gusa, który, widząc jej zgryzotę spowodowaną publikacją Bernarda, znajduje w zakamarkach rezydencji materialny dowód innego przebiegu wypadków i bez słowa go jej ofiarowuje. Stoppard podkreśla bezinteresowność gestu Gusa, który niczego nie oczekuje w zamian.

Dynamiczny chaos

Czasoprzestrzeń dramatu, a wraz nią również wątki tematyczne, sekwencje działań, dystrybucja postaci i sama sceneria, poddane są konsekwentnemu zabiegowi rozdwojenia¹², dla którego modelem są odkryte przez romantyczną nastolatkę Thomasinę i potwierdzone przez współczesnego matematyka Valentina – ujmując problem w uproszczeniu – bifurkacje Feigenbauma, będące jednym z wielkich odkryć teorii chaosu¹³. W *Arkadii* powodują one, że czasoprzestrzeń nie jest ciągła, lecz nieustannie dzieli się na coraz mniejsze fragmenty: w pierwszym akcie są to długie sekwencje rozbite na dwa momenty historyczne: romantyzm i współczesność. W miarę rozwoju akcji, mamy do czynienia z coraz częstszymi przeskokami w czasie, aż w ostatniej scenie postaci i wątki, wcześniej radykalnie oddzielone, współlistnieją i przenikają się w dramatycznym tutaj-teraz. Wszystkie elementy konstrukcyjne dramatu dzielą los jego czasowego uporządkowania. Jednoznacznie sugerowanym kontekstem, modelującym ten zabieg konstrukcyjny jest tzw. kaskada podwajania okresu. Polega ona na tym, że stopniowo wyłaniające się w kolejnych bifurkacjach dane doświadczalne prowadzą od pierwotnego

¹² Akcja dramatu rozgrywa się w wiejskiej rezydencji Sidley Park, naprzemiennie w latach 1809–1812 i ‘obecnie’.

¹³ Więcej na temat bifurkacji Feigenbauma i znaczenia jego odkryć dla teorii chaosu oraz konstrukcji dramatu zob.: M. Tempczyk, *Teoria chaosu dla odważnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 61–66 oraz J. Fleming, *Tom Stoppard's Theatre. Finding Order Amid Chaos*, University of Texas Press, Austin 2003, s. 192–196.

rozdwojenia (dwóch wartości), poprzez nieustanne zwielokrotnianie i związaną z nim postępującą ambiwalencję i chaos całego układu, gdzie nic nie jest pewne, aż do wyłonienia się fraktalnego porządku wyższego rodzaju (przysłowio- wych już „wysepek ładu w morzu chaosu”). Struktury, wokół których skupiają się chaotyczne pozornie dane, stanowią dla takiego układu atraktory¹⁴.

W *Arkadii* poddane tej procedurze modelującej są wszystkie składniki dramatycznego świata przedstawionego, które w kolejnych bifurkacjach są sobie przeciwstawiane i prowadzą do kolejnych aporii – przy czym relacja między dwoma momentami historycznymi też coraz bardziej się komplikuje. W kolejnych scenach przywoływane są coraz to nowe konteksty kulturowe, artystyczne, naukowe, filozoficzne, co stwarza coraz bardziej dojmujący erudycyjny chaos, w który dominują dwa atraktywne pragnienia: prawdy i miłości. Oczywiście pojmowanie samych celów, jak i ścieżek do nich prowadzących również poddane jest narastającym w trakcie akcji bifurkacjom tak, że w efekcie oba wydają się osiągalne zarówno konceptualnie (czyż są w istocie?), jak performatywnie (jak je osiągnąć?).

Arkadyjski atraktor

Oprócz wspomnianych odniesień naukowych w dramacie pojawia się również tytułowy topos Arkadii, który w kulturze śródziemnomorskiej od czasów starożytnych dzielił podobny los. Nie było powszechnej zgody odnośnie do doświadczalnego statusu Arkadii – czy jest nieosiągalną utopią, do której można jedynie tęsknić? A może jest dostępna, lecz dopiero po śmierci? – Niezależnie od tego, czy jest odległym w czasie (przeszłym lub przyszłym) lub przestrzeni miejscem (idylliczna wieś z *Bukolik* Wergiliusza¹⁵), do którego nie można się dostać

¹⁴ Matematyczne osiągnięcia w zakresie dynamiki nieliniowej (geometria fraktalna, teoria chaosu) stanowią źródło inspiracji zarówno dla badań przyrodniczych: od fizyki i chemii, poprzez klimatologię i epidemiologię, po biologię i neurofizjologię (zob. np.: J. Gleick, *Chaos. Narodziny nowej nauki*, przekł. P. Jaśkowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996; S.H. Kellert, *In the Wake of Chaos. Unpredictable Order in Dynamical Systems*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994; M. Tempezyk, *Teoria chaosu a filozofia*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 1998; idem, *Teoria chaosu dla odważnych...*), jak humanistycznych (zob. np. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, ed. by K.N. Hayles, The University of Chicago Press, Chicago and London 1991; K.N. Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994), w tym również w odniesieniu do dramatu (zob. H. Hawkins, *Strange Attractors. Literature, culture and chaos theory*, Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1995; D. Ratajczakowa, *Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, „Kartoteka” i „Do piachu” jako przykład sukcesu i porażki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” XXIII (1996), s. 225–248; M. Bartosiak, *Autopoetyka dramatu*, Primum Verbum, Łódź 2013).

¹⁵ Wergiliusz (Publius Vergilius Maro), *Bukoliki i Georgiki. Wybór*, przekł. Z. Abramowiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – De Agostini, Wrocław–Warszawa 2006. Mityczne miejsca bywają również lokalizowane w realiach geograficznych, np. u Filostratosy Wyspy Szczęśliwe to

i doświadczyć życia w nim, czy też nieistniejącą realnie krainą mityczną (Złoty Wiek i Wyspy Szczęśliwe z *Pracy i dni* Hezjoda¹⁶). Jednocześnie, pojawiały się koncepcje dystopijne, w których pozornie idylliczne realia ostatecznie odsłaniały swoją bezwzględnie egzystencjalnie postać (jak np. w sielankach Teokryta¹⁷) – tak rozumiane Arkadie również nie dawały doświadczeniowego spełnienia.

W czasach nowożytnych zdarzało się, że ten sam autor przedstawiał w swoich kolejnych dziełach takie właśnie radykalnie odmienne wersje Arkadii (np. dwie wersje *Arkadii hrabiny Pembroke* sir Phillipa Sidneya, identyfikowane jako *Stara Arkadia* i *Nowa Arkadia*, różniące się istotnie nie tylko objętością, ale przede wszystkim zawartością i przesłaniem¹⁸). Egzemplaryczna w tym kontekście jest analiza znaczenia emblematycznego zwrotu „et in Arcadia ego”, będącego tytułem kilku różnych przedstawień malarskich Nicolasa Poussina. Wtórna w tym względzie jest sama analiza gramatyczna, ponieważ w kulturze większą funkcjonalnie moc ma wyobrażenie, nawet jeśli oparte na błędzie interpretacyjnym, niż poprawna, ale niepopularna analiza gramatyczno-semantyczna. Najczęściej przywoływane są dwa znaczenia: utopijne „byłem w Arkadii” (mityczna kraina z przeszłości) i dystopijne „i w Arkadii jestem” (domyślnym podmiotem jest śmierć)¹⁹. Rzadziej przywoływane jest znaczenie entopijne²⁰ „i jestem w Arkadii”, tzn. doświadczam jej tutaj-teraz.

Arkadię Stopparda można odczytywać w każdym z tych sensów. W trybie utopijnym Arkadia jest sugerowana nieosiąganymi przez postacie dramatu pragnieniami prawdy i miłości, szczęśliwego, beztroskiego życia (również sekwencje dotyczące nieustannie zmienianej architektury ogrodowej sugerują taką interpretację). Jednak prawie każda z postaci w sposób właściwy dla swojej pozycji, kompetencji i kondycji psychofizycznej doświadcza bezpośrednich efektów prób realizacji swoich pragnień i w każdym przypadku ewidentnie nie jest nimi nie

realne miejsce znajdujące się tuż za Słupami Heraklesa (zob. Flawiusz Filostratos, *Żywot Apoloniusza z Tiany*, przekł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 200).

¹⁶ Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza, przekł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

¹⁷ Teokryt, *Sielanki*, przekł. A. Sandauer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

¹⁸ Zob. J. Rees, *Sir Philip Sidney and 'Arcadia'*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, KY 1991.

¹⁹ Również inni malarze podejmowali ten sam temat, m.in. Bartolomeo Schedoni, Giovanni Francesco Barbieri, Jan Frans van Bloemen, Joshua Reynolds, Aubrey Beardsley. Jednak Poussin, podobnie jak sir Philip Sidney, znany jest z radykalnie odmiennych w wymowie realizacji tego samego motywu – por. znakomite analizy Erwina Panofsky'ego i jego córki Gerdy: E. i G. Panofsky, *The 'Tomb in Arcady' at the 'Fin-de-Siècle'*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1968, nr 30, s. 287–304; E. Panofsky, *'Et in Arcadia ego'*. *Poussin i tradycja elegijna* [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 324–342.

²⁰ Termin pochodzący od gr. ἐντοπος, wskazującego obecną lokalizację: ‘tutaj’, ‘stąd’, ‘w tym miejscu’; por. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?la=greek>.

tylko zachwycona, ale najczęściej kompletnie zawiedziona – co sugerowałoby lekturę dystopijną. Stoppard tak skonstruował swój dramat, że obie wersje mają swoje naprzemienne uzasadnienie w tekście – tworzą wręcz narastające w trakcie lektury bifurkacje. Lektura entopijna, nakierowana na rozpoznanie podmiotowych warunków arkadyjskiego doświadczenia w realnym miejscu i czasie, jest możliwa za pośrednictwem teorii chaosu. Arkadia byłaby wtedy wewnętrznym stanem, którego niepodobna dokładnie oznaczyć i jednoznacznie przedstawić, można go jedynie zasugerować serią przybliżeń tak, jak kolejne bifurkacje prowadzą do porządku transcendującego płaszczyznę samych bifurkacji. Związana jest zatem z nieciągłym, wyjątkowym w istocie doświadczeniem. Stoppard sugeruje tego typu lekturę konstrukcją dwóch nietuzinkowych nastoletnich, a więc (jeszcze) niewinnych, ale i niedoświadczonych postaci: romantycznej Thomasiny i jej współczesnego odpowiednika, Gusa. Kardynałna dla toposu Arkadii jest ich przesycona miłosnym oddaniem postawa, związana z wiedzą radykalnie wykraczającą poza tę, która jest dostępna towarzyszącym im postaciom, a potwierdzoną wiarogodnie w innych momentach czasoprzestrzennych przez inne interakcje osobowe (kompetencje Thomasiny w zakresie praw rządzących rzeczywistością znajdują potwierdzenie we współczesnym kontekście teorii chaosu; natomiast Gus ma wiedzę o istnieniu i dostępności dokumentów, bezskutecznie poszukiwanych przez „profesjonalnych badaczy”). Jednocześnie podkreślił Stoppard fakt wyłącznej przynależności tego stanu do podmiotowego doświadczenia: nie ma w tekście jednoznacznej informacji, że Thomasina lub Gus doświadczają Arkadii, jednak coraz bardziej oboje się do tego doświadczenia zbliżają. Thomasina ginie w pożarze, czekając na miłosne spełnienie (‘być może’ na skutek swojej zbytnej śmiałości wykonała w stronę realizacji pragnienia o jeden krok za dużo); Gus natomiast, ‘być może’ w efekcie swojej przysłowiowej w rodzinie nieśmiałości, jest o krok przed. Tak jakby Arkadia pojawiała się jedynie w efekcie czystego, niezawłaszczającego pragnienia (w przeciwieństwie do zaborczego pożądania, które włada pozostałymi postaciami); tak jakby była dyskretnym i ulotnym stanem wewnętrznym, znikającym całkowicie z chwilą zewnętrznie spełnianej realizacji. W tym sensie entopijna Arkadia wyłania się w doświadczeniowym zawieszeniu ponad i pomiędzy utopijnym wyobrażeniem i dystopijną realnością.