

Elaine Showalter

Przedstawiając Ofelię : kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (46), 147-167

1997

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.

Prezentacje

Elaine Showalter

Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej¹

„By zachęcić słuchaczy oznajmiłem, że będę dzisiaj mówić o tej malutkiej przynęcie zwanej Ofelią, i dotrzymałem słowa”. W taki oto sposób Jacques Lacan rozpoczął seminarium psychoanalityczne poświęcone *Hamletowi*, które odbywało się w Paryżu w 1959 roku. Mimo obiecującego wprowadzenia Lacan nie dotrzymał danego słowa. Czterdzieści jeden stron swego wystąpienia poświęcił Hamletowi, a kiedy wreszcie wspomniał Ofelię, była ona tylko tym, co Lacan nazywa „przedmiotem Ofelia” – czyli obiektem męskiego pożądania Hamleta. Jak Lacan zapewnia, znaczenie etymologiczne imienia Ofelia wywodzi się od słowa „O-fallus”. Rola Ofelii w dramacie Szekspira sprowadza się jedynie do uzewnętrznionego zobrazowania tego, co

¹ Esej Elaine Showalter pochodzi z *Shakespeare and The Question of Theory*, pod. red. P. Parker i G. Hartmana, New York, London 1985, s. 77-94. Ciekawym polskim przyczynkiem do studiów na temat obecności Ofelii w kulturze polskiej, zwłaszcza w teatrze, jest praca Jarosława Komorowskiego *Polska Ofelia*, w: *Od Shakespeare's do Szekspira*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993, s. 134-154 [przyp. tłumaczy].

w świetle wcześniejszych badań na temat psychozy u kobiet Lacan rozczarowująco nazywa fallusem uznawanym za transcendentny signifikant². Jak sam przyznaje, rola ta redukuje Ofelię do jej „esencji”³, a dzieje się tak dlatego, że, według Lacana, „jest ona na zawsze, od wieków, nieodłącznie związana z postacią Hamleta”.

Zabawa w kotka i myszkę, którą Lacan prowadzi z Ofelią, nie odbiega od innych przypadków wykorzystywania tej postaci w pracach psychiatrycznych i krytycznych. Dla większości krytyków szekspirowskich Ofelia była i jest mało znaczącą i podrzędną postacią w sztuce, wzruszającą z powodu swej słabości i obłędu, interesującą głównie z powodu komentarzy, które wygłasza o Hamlecie. Jeśli nawet żeńska część odbiorców twórczości Szekspira usiłowała występować w jej obronie, krytyka feministyczna robiła to i robi z pewnym zażenowaniem. Oto tak komentuje ten stan rzeczy Annette Kolodny: „trudno jest żądać od widza, aby przeniósł uwagę na cierpienia Ofelii w scenie, w której cała uwaga została skupiona na Hamlecie”⁴.

Kiedy krytyka feministyczna zgadza się przedłożyć ważność roli Ofelii nad rolę Hamleta, wysuwa także na pierwszy plan problemy w toczącej się debacie teoretycznej na temat związków kulturowych pomiędzy kobiecością, kobiecym obłędem i reprezentacją. Marginalizowana w studiach krytycznych Ofelia jest prawdopodobnie najczęściej przedstawianą na ilustracjach i najczęściej cytowaną bohaterką Szekspirowską. Począwszy od Redona, który namalował ją tonącą, poprzez Boba Dylana, który umieścił ją na Desolation Row, i firmę Cannon Mills, która nazwała jej imieniem papier w kwiatki, przedmiotowa obecność Ofelii w literaturze, w popularnej kulturze, w malarstwie jest inwersją jej nie-

² J. Lacan *Desire and the Interpretation of Desire in „Hamlet”*, w: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading Otherwise*, pod red. S. Felman, Baltimore 1982, s. 11, 20 i 23. Lacan mylnie zinterpretował pochodzenie imienia „Ofelia”, które wywodzi się prawdopodobnie z greki i oznacza „pomoc” lub „wspomożenie”. Ch. M. Yonge sugerowała jego pochodzenie od słowa *ophis* - „wąż”. Zob. też: *History of Christian Names* (1884), Chicago 1966, s. 346-347. Autorka dziękuje Walterowi Jacksonowi Bate za tę informację.

³ Termin „esencja” należy tutaj rozumieć w kategoriach biologicznych [przyp. tłumaczy].

⁴ A. Kolodny *Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of Feminist Literary Criticism*, „Feminist Studies” 1980 nr 6, s. 7.

obecności w tekstach krytycznych poświęconych Szekspirowi. Dlaczego była ona i wciąż jest tak silnie i obsesyjnie obecną postacią w naszej mitologii kulturowej? Czy dlatego, że gdy Hamlet zastąpił ideologiczny koncept kobiety konceptem prywatnym, nazywając ją „Kobietą” i „słabością, zmiennością”, Ofelia stała się symbolem Kobiety, a jej szaleństwo przedstawieniem ciemnienia kobiet zarówno w społeczeństwie, jak i w tragedii? Ponadto, ponieważ Laertes nazywa Ofelię „dokumentem szaleństwa”, czy stanowi ona literacki archetyp kobiety rozumianej jako szaleństwo, czy też może stanowi archetyp szaleństwa, rozumiany jako kobieta? I w końcu, jak krytyka feministyczna powinna reprezentować Ofelię w swoim dyskursie? Jaka jest nasza odpowiedzialność wobec niej – jako postaci i jako kobiety?

Krytyka feministyczna dała na te pytania rozmaite odpowiedzi. Niektórzy jej reprezentanci utrzymują, że powinniśmy wyrażać interesy Ofelii tak, jak prawnik wyraża interesy klienta w sądzie; powinniśmy stać się jej Horacym, głoszącym nieczulemu światu prawdę o niej i jej sprawie. Dla przykładu, Carol Neely uważa, że obrona – wzięcie strony Ofelii – jest właściwą rolą krytyki feministycznej. „Jako krytyk feministyczny” – twierdzi – „muszę «opowiedzieć» historię Ofelii”⁵. Lecz jak mamy rozumieć pojęcie „historia Ofelii”? Czy jest to historia jej życia? Historia zdradzenia jej przez ojca, brata, kochanka, dwór, społeczeństwo? Historia jej odrzucenia i jej marginalizacji przez męską część krytyki szekspirowskiej? Szekspir dostarcza bardzo mało informacji, na podstawie których można wyobrazić sobie przeszłość Ofelii. Pojawia się ona tylko w pięciu z dwudziestu scen sztuki. Historia miłości Hamleta i Ofelii, która poprzedza akcję sztuki, znana jest tylko z niewielu niejasnych retrospekcji. Tragedia Ofelii ma w sztuce wymiar drugorzędny: w przeciwieństwie do Hamleta nie ma ona problemów związanych z wyborami i alternatywami moralnymi. Lee Edwards, jeden z krytyków feministycznych, uważa, że nie możemy zrekonstruować biografii Ofelii na podstawie tekstu sztuki: „Możemy wyobrazić sobie historię Hamleta bez Ofelii, lecz Ofelia dosłownie nie ma historii bez Hamleta”⁶.

⁵ C. Neely *Feminist Models of Shakespearean Criticism*, „Wemen’s Studies” 1980 nr 9, s. 7.

⁶ L. Edwards *The Labors of Psyche*, „Critical Inquiry” 1976 nr 6, s. 36.

Jeśli pominiemy amerykańską krytykę feministyczną i odwołamy się do jej francuskiej odmiany, okaże się, że Ofelia mogłaby potwierdzić tezę o niemożności przedstawienia kobiecości w terminach patriarchalnej argumentacji inaczej niż jako szaleństwo, niespójności bez logicznego związku, płynność lub milczenie. Zgodnie z teoriami francuskiej krytyki feministycznej, kobiecość, czyli „Kobieta” jest czymś ujemnym, czymś, czego nie można wyrazić w patriarchalnym języku i symbolice, czymś, co pozostaje po stronie negatywnej, po stronie nieobecności i braku. W porównaniu z Hamletem Ofelia jest z pewnością nieobecnością i brakiem istnienia. „Nic nie myślę, mój panie”, odpowiada mu w scenie *Putapki na myszy*, a on okrutnie przekręca jej słowa:

Hamlet: Miła to myśl, która leży pomiędzy nogami pańien.

Ofelia: O czym mówisz, panie?

Hamlet: O niczym.

W elżbietańskim slangu „nic” oznaczało żeńskie genitalia, tak jak w tytule sztuki *Wiele hałasu o nic*. Dla Hamleta „nic” jest zatem tym, co leży między nogami dziewcząt, gdyż, jak to ujęła francuska psychoanalityczka Luce Irigaray, w męskim wizualnym systemie reprezentacji i pożądania kobiece organy seksualne „ukazują przerażenie wywołane posiadaniem czegoś, czego nie można zobaczyć”⁷. Gdy Ofelia popada w obłęd, Gertruda komentuje, że „Jej [Ofelii] mowa nic nie znaczy”, że jest jedynie „nieukształtowanym jej użyciem”. Mowa Ofelii wyraża zatem lęk przed brakiem możliwości wypowiedzenia się w terminach publicznych, określonych przez dwór. Pozbawiona myśli, seksualności, języka, Ofelia staje się bohaterką Historii O⁸ – historią zera, pustym kółkiem, czyli tajemnicą kobiecej odmienności, szyfrem oznaczającym kobiecą seksualność, którą ma odczytać interpretacja feministyczna. Trzecim sposobem byłoby zinterpretowanie historii Ofelii jako żeńskiego podtekstu tragedii, historii Hamleta, poddanej represji. W takim

⁷ L. Irigaray, zob. *New French Feminism*, red. E. Marks i I. Courtivron, New York 1982. Przytoczony cytat z Aktu III, sceny 2 wzięto z *Hamleta* w wyd. *Arden Shakespeare*, pod red. H. Jenkinsa, London, New York 1982. Wszystkie cytaty z *Hamleta* pochodzą z tego tekstu.

⁸ Showalter robi tutaj użytek ze sławnej powieści pornograficznej zatytułowanej tak samo [przyp. tłumaczy].

odczytaniu Ofelia wyraża silne uczucie, które zarówno elżbietanie, jak i wyznawcy teorii Freuda, uznawali za właściwe niewieście i za niemęskie. Laertes, płacząc nad zmarłą siostrą, mówi o swych łzach, że „Gdy znikną / zniknie kobieta”. Innymi słowy, Laertes mówi, że kobieca i niechlubna część jego natury oczyści się. W ważnej pracy *Woman in „Hamlet”* (Kobieta w „Hamlecie”), David Leverenz twierdzi, że odraza, jaką wyraża Hamlet w stosunku do swej kobiecej bierności, przekształca się w gwałtowne obrzydzenie skierowane przeciwko kobietom i w brutalne zachowanie wobec Ofelii.

Samobójstwo Ofelii jest mikrokosmosem męskiego świata, z którego wygnano pierwiastek kobiecości, gdyż kobieta przedstawia to wszystko, czego wyrzeka się rozsądny mężczyzna.⁹

Może właśnie dlatego, że emocjonalną wrażliwość Hamleta na przeciwności losu można tak łatwo skonceptualizować jako kobiecą, rola Hamleta jest jedyną heroiczną rolą męską w twórczości Szekspira, którą tak często odgrywają kobiety. Rozpoczęła tę tradycję Sara Bernhardt, ostatnio kultywowała ją Diane Venora w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Josepha Pappa¹⁰. Leopold Bloom w *Ulissiesie* zastanawia się nad tą tradycją, myśląc o Hamlecie odegranym przez panią Bandman Palmer:

Kobieta udaje mężczyznę. Może być kobietą? Dlaczego Ofelia popełniła samobójstwo?¹¹.

Choć wszystkie te interpretacje postaci Ofelii zasługują na uwagę, każda jest problematyczna. Wyzwolenie Ofelii z tekstu, czy też uczynienie jej tragicznym centrum sztuki oznacza wykorzystanie jej do celów własnych: roztopienie jej w kobiecym symbolizmie nieobecności jest zaaprobowaniem naszej własnej kobiecej marginalizacji. Potraktowanie jej jako siły napędowej działań Hamleta oznacza zredukowanie jej

⁹ D. Leverenz *The Woman in Hamlet. An Interpersonal View*, „Signs” 1978 nr 4.

¹⁰ J. Papp jest twórcą corocznego Festiwalu Szekspirowskiego, który odbywa się (od 1962 roku) na wolnym powietrzu w Central Park, w Nowym Jorku. Do tej tradycji należy również polskie przedstawienie *Hamleta* z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli tytułowej [przyp. tłumaczy].

¹¹ J. Joyce *Ulysses*, New York 1961, s. 76. (J. Joyce *Ulysses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa [1963] 1980; przyp. tłumaczy).

do metafory męskiego przeżycia. W miejsce tych wykładni pragnę tu donieść, że Ofelia, mimo wszystko, posiada swą własną historię, którą krytyka feministyczna może opowiedzieć. Nie jest to ani historia jej życia, ani historia jej miłości, nie jest to także jej historia opowiedziana przez Lacana – to raczej historia jej reprezentacji. Niniejszy esej próbuje połączyć w całość niektóre z kategorii myśli francuskiego feminizmu, poświęconego „kobiecości”, z empiryczną energią amerykańskich badań naukowych. To próba połączenia francuskiej teorii i jankeskiej znajomości rzeczy.

Na podstawie angielskiej i francuskiej ikonografii Ofelii – malarstwo, fotografia, psychiatria i literatura, przedstawienia teatralne – ukazę reprezentatywne związki między kobiecym szaleństwem i kobiecą seksualnością. Chcę również wykazać dwustronne transakcje zachodzące pomiędzy teorią psychiatryczną i kulturową reprezentacją. Układając chronologicznie ilustracje przedstawiające Ofelię, jeden z historyków medycyny stwierdził, że istnieje możliwość stworzenia na ich podstawie podręcznika poświęconego kobiecemu obłądowi. Jest tak, gdyż ilustracje przedstawiające Ofelię odegrały wielką rolę w konstrukcji modelu kobiecej choroby psychicznej¹². W końcu, chcę także zasugerować, że na feministyczny rewizjonizm postaci Ofelii ma również wpływ zarówno swoboda interpretacyjna aktorek, jak i interpretacje krytyczne¹³. Gdy kobiety zastąpiły chłopców w odgrywaniu ról Szekspirowskich bohaterek, obecność kobiecego ciała i kobiecego głosu, zupełnie niezależnie od szczegółów interpretacji, stworzyła nowe treści i wywołała kontrowersyjne napięcia wokół tych ról, a zwłaszcza roli Ofelii. Dokonując przeglądu historii Ofelii na scenie i poza sceną, historii ukazujących walkę pomiędzy jej męskimi i kobiecymi interpretacjami, zwrócę także uwagę na cykle krytycznych interpretacji i feministycznej rewindykacji, których feminizm dzisiejszy jest tylko najbardziej współczesną fazą. Rezygnując z teoretycznoliterackich ustaleń na rzecz danych z historii kultury, mam nadzieję ukazać Ofelię w nowej, zgodnej z duchem krytyki feministycznej i perspektywie.

¹² S. L. Gilman *Seeing the Insane*, New York 1981, s. 126.

¹³ Zob. M. Goldman *The Actor's Freedom. Toward a Theory of Drama*, New York 1975. Można tu znaleźć interesującą dyskusję na temat interpretacyjnych interakcji zachodzących pomiędzy aktorem i publicznością.

Bridget Lyons wykazała, że „ze wszystkich postaci w *Hamlecie* Ofelia jest najczęściej reprezentowana w terminach znaczeń symbolicznych”¹⁴. Jej zachowanie, wygląd, gesty, kostium, rekwizyty mają znaczenie emblematyczne. Dla wielu pokoleń krytyków szekspirowskich jej rola w sztuce wydawała się przede wszystkim rolą ikonograficzną. Co więcej, jej symboliczne znaczenia mają wymiar symboli związanych z kobiecością. Dla Hamleta szaleństwo ma charakter pozafizyczny, związany z kulturą; dla Ofelii szaleństwo jest produktem jej kobiecego ciała i kobiecej natury, możliwe nawet, że jest ono jej natury najczystsza formą. Scena elżbietańska jasno określała konwencje reprezentacji kobiecego szaleństwa. Ofelia ubiera się na białą, stroi w „fantastyczne girlandy” z dzikich kwiatów, i wraca, zgodnie z didaskaliami „złego” *Quarto*, „oszalała”, grając na lutni, „z rozpuszczonymi włosami, śpiewając”. Jej partie pełne są ekstrawaganckich metafor, lirycznych i swobodnych skojarzeń i „wybuchowej obrazowości seksualnej”¹⁵. Śpiewa tęskne, sprośne ballady, i kończy życie topiąc się.

Wszystkie te konwencje przekazują określone przesłanie na temat kobiecości i seksualności. Dziewicza i pusta białość odzienia Ofelii kontrastuje z odzieniem Hamleta-intelektualisty, z jego „odzieniem uroczystej czerni”. Kwiaty Ofelii sugerują niezgodne ze sobą obrazy kobiecej seksualności, zarówno niewinne zakwitanie, jak i nierządne zbrukanie; jest ona zarówno „niewinną dziewczyną” z literatury pastoralnej, dziewczyną „Różą Majową”, i wariatką otwarcie mówiącą o sprawach seksu, która rozdając dzikie kwiaty i zioła w symboliczny sposób sama się defloruje. „Trofea z chwastów” i falliczne „krwiste storczyki”, które ma na sobie w chwili śmierci, symbolizują nieprzyzwoitą i nieokiełznaną seksualność, wrażenia której nie może zatrzeć nawet uroczą elegia królowej Gertrudy¹⁶. W dramacie elżbietańskim i jakobickim didaskalia, opisujące wejście kobiety z rozwianym włosami, wskazywały, że mogła ona być albo psychicznie chora, albo ofia-

¹⁴ B. Lyons *The Iconography of Ophelia*, „English Literary History” 1944 nr 44, s. 61.

¹⁵ Zob. M. i H. Charney *The Language of Shakespeare's Madwomen*, „Sign” 1977 nr 3 oraz C. Camden *On Ophelia's Madness*, „Shakespeare Quarterly” 1964, s. 254.

¹⁶ Zob. M. Garber *Coming of Age in Shakespeare*, London 1981, s. 155-157 i B. Lyons *The Iconography of Ophelia*, s. 65 i 70-72.

rażą gwałtu. Nieuczestne włosy – wykroczenie przeciwko porządkowi – sugerowały w obu przypadkach zmysłowość¹⁷. Sprośne piosenki i werbalna swoboda szalonej Ofelii dają jej dostęp do „zupełnie innego doświadczenia” niż to, na które zezwala się posłusznej córce, a które jest jednocześnie formą jej samopotwierzenia się jako kobiety, po którym następuje, jakoby za karę, jej śmierć¹⁸.

Śmierć przez utonięcie także była kojarzona z naturą kobiety, z kobiecością płynnością, przeciwstawianą męskiej – stałości – suchości¹⁹. Omalwiając „kompleks Ofelii”, fenomenolog Gaston Bachelard śledzi symboliczne powiązania, związek pomiędzy kobietą, wodą i śmiercią. Śmierć przez utonięcie, jak sugeruje, jest traktowana w dramatach literackich i życiowych jako śmierć typowa dla kobiety, jako piękne zanurzenie się i zatopienie w żywiole kobiecości. Woda jest głębokim i organicznym symbolem niestałości reprezentowanej przez kobietę, której oczy tak łatwo toną we łzach, ponieważ jej ciało składa się z krwi, owodniowego płynu i mleka. Mężczyzna zrozumie samobójczą śmierć kobiety przez utonięcie sięgając do tego, co kobiecie w nim samym, tak jak Laertes, który poddaje się na pewien czas swej własnej płynności, tzn. łzom i staje się znów mężczyzną, suchym, bez uczuć – kiedy wysychają jego łzy²⁰.

Traktując sprawę klinicznie, zachowanie i wygląd Ofelii są charakterystycznymi objawami choroby, którą elżbietanie nazwali kobiecością melancholią na tle miłości, czy też erotomanią. Od około 1580 roku melancholia stała się modną chorobą młodych mężczyzn, szczególnie w Londynie, a sam Hamlet jest prototypem bohatera melancholicznego. Jednak epidemia ta kojarzona z geniuszem intelektu i wyobraźnią

¹⁷ Na temat włosów w nieładzie piszą: M. i H. Charney *The Language...*, s. 452-453 i A. Dessen *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge 1984, s. 36-38. Autorka dziękuje tutaj Allanowi Dessen za udostępnienie cytowanej książki w korekcie.

¹⁸ M. i H. Charney *The Language...*, s. 456.

¹⁹ Freud uważał, iż woda ma aspekt kobiecy, natomiast suchość – aspekt męski [przyp. tłumaczy].

²⁰ G. Bachelard *L'Eau et les rêves*, Paris 1942, s. 109-125. Zob. również: B. Peucker *Droste-Hulshof's Ophelia and the Recovery of Voice*, „The Journal of English and Germanic Philology” 1983, s. 374-391.

„dziwnie omijała kobiety”. Źródła kobiecej melancholii widziano w kobiecej biologii i kobiecych uczuciach²¹.

W teatrze szaleństwo Ofelii przedstawiano jako łatwy do przewidzenia efekt erotomanii. Od roku 1660, kiedy po raz pierwszy pojawiły się na publicznej scenie kobiety, do początku XVIII wieku, najslawniejsze aktorki odgrywające rolę Ofelii to te, o których mówiono, że przeżyły miłosny zawód. Największy triumf odniosła Susan Mountfort, dawna aktorka w teatrze Lincoln's Inn Fields, która postradała zmysły po zdradzie kochanka. Pewnego wieczoru w 1720 roku uciekła opiekującej się nią osobie. Pobiegła do teatru i w momencie, gdy miała wkroczyć aktorka odgrywająca Ofelię w scenie szaleństwa, „wpadła zamiast niej na scenę... z dzikim wyrazem w oczach i chwiejnymi ruchami”²². Jeden ze współczesnych donosił: „była, ku zdumieniu zarówno aktorów, jak i publiczności, prawdziwą Ofelią – natura zdobyła się na ten ostatni wysiłek – wkrótce siły witalne ją opuściły i umarła potem”²³. Teatralne legendy umacniały przekonanie tego okresu, że kobiece szaleństwo było częścią kobiecej natury, mniej naśladowane przez aktorkę niż okazywane przez obłąkaną kobietę ujawniającą swoje uczucia.

Te możliwości, które daje aktorkom scena szaleństwa – brak równowagi psychicznej i gwałtowne uczucia – zostały niemal całkowicie wyeliminowane w teatrze XVIII wieku. Późnoaugustiańskie²⁴ stereotypy kobiecej melancholii miłosnej były wersjami sentymentalizowanymi, które minimalizowały siłę kobiecej seksualności i czyniły szaleństwo kobiety miłym środkiem pobudzającym męską wrażliwość. Aktorki, takie jak Mrs. Lessingham w 1772 roku i Mary Bolton w 1811 roku, grały Ofelię właśnie w tym przyzwoitym stylu, wykorzystując znaną obrazowość białej sukni, rozpuszczonych włosów i dzikich kwiatów do przedstawienia choroby umysłowej, kulturowo przypisywanej kobietom. Ten styl nadawał ton ilustracjom i pasował do opisu Ofelii u Sa-

²¹ V. Skultans *English Madness: Ideas on Insanity 1580-1890*, London 1977, s. 79-81. Na temat historycznych przypadków miłosnej melancholii zob. M. MacDonald *Mystical Bedlam*, Cambridge 1982.

²² C. E. L. Wingate *Shakespeare's Heroines on the Stage*, New York 1895, s. 283-284 i 288-289.

²³ Ch. Hiatt *Ellen Terry*, London 1898, s. 11.

²⁴ Termin „Wiek Augustiański” lub „Wiek Augustowski” oznaczał w kulturze i literaturze angielskiej wiek XVIII [przyp. tłumaczy].

muela Johnsona: kobiety młodej, pięknej, bezbronnej i pobożnej. W 1785 roku nawet Mrs. Siddons grała scenę szaleństwa z pełnią majestatu i klasyczną godnością. Przez większą część tego okresu augustiański sprzeciw wobec frywolności i nieprzyzwoitości języka i zachowania prowadził do cenzurowania roli. Tekst nierzadko obcinano, przydzielając rolę często piosenkarce, a nie aktorce, i nadając raczej muzyczny niż wizualny czy werbalny charakter przedstawieniu.

Gdy wiek augustiański reagował na szaleństwo cenzurowanym odrzuceniem, romantyzm odpowiedział całkowitą akceptacją²⁵. Postać wariatki zajmuje eksponowane miejsce w literaturze tego okresu, począwszy od powieści gotyckich, a kończąc na twórczości Wordswortha i Scotta, co można odnaleźć w takich tekstach, jak *The Thorn* (*Cień*) i *The Hearth of Midlothian* (*Więzienie w Edynburgu*), gdzie szaleństwo oznacza seksualne pognębienie, żalobę i pełną emocjonalnego podniecenia ostateczność. Romantyczni artyści, tacy jak Thomas Barker i George Shephard, namalowali patetyczne obrazy porzuconych Szalonych Kaś i Szalonych Ań. „Mad Kate” [„Oszałała Kasia”] – Henryka Fuseli jest prawie demonicznie opętaną sierotą romantycznej burzy.

Odrodzenie Ofelii w teatrze okresu romantyzmu rozpoczęło się nie w Anglii, lecz we Francji. Kiedy w 1827 roku Charles Kemble zadebiutował w Paryżu jako Hamlet, jego Ofelią była młoda irlandzka aktorka, Harriet Smithson. Odwołała się ona do „swojej doskonałej biegłości w grze mimicznej, aby odtworzyć w dokładnych gestach szaleństwo umysłu Ofelii”²⁶. W scenie szaleństwa wkroczyła obleczona w długi, czarny welon, sugerujący popularną w powieściach gotyckich obrazowość kobiecej tajemnicy seksualnej, ze źdźbłami słomy we włosach, charakterystycznym „wystrojem” ówczesnych szaleńców. Śpiewała, rozkładając welon na ziemi i układała na nim kwiaty w kształcie krzyża, jakby tworząc grób ojca, a także mimicznie odgrywała pogrzeb, co stało się modnym zabiegiem scenicznym już do końca stulecia.

Publiczność francuska oszałała. Dumas wspominał: „Po raz pierwszy zobaczyłem w teatrze prawdziwe namiętności, oddziałujące na męż-

²⁵ M. Byrd *Visit to Bedlam. Madness and Literature in the Eighteenth Century*, Columbia 1974, s. XIV.

²⁶ P. Raby *Fair Ophelia: Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge 1982, s. 63.

czyzn i kobiety z krwi i kości”²⁷. Dwudziestotrzyletni Hektor Berlioz, który był na premierze przedstawienia, zakochał się szaleńczo w aktorce, i w końcu ją poślubił, mimo zapamiętałego sprzeciwu rodziny. Ten wizerunek oszalałej Ofelii znalazł się na popularnych litografiach, wystawianych w oknach księgarń i drukarni. Jej kostium naśladowały modnie, a fryzury *a la folle* z „czarnego welonu ze źdźbłami ze smakiem wplecionej słomy we włosach” naśladował, zawsze szukający nowości, paryski modny świat²⁸.

Chociaż panna Smithson nigdy nie grała Ofelii na angielskiej scenie, jej niesłychanie wizualne przedstawienie szybko wywarło wpływ na inscenizacje angielskie. I rzeczywiście, ta romantyczna Ofelia – młoda dziewczyna wpędzona przez namiętność w malownicze szaleństwo – stała się dominującym międzynarodowym stylem aktorskim przez następne sto pięćdziesiąt lat, począwszy od Heleny Modrzejewskiej w Polsce w 1871 roku, do osiemnastoletniej Jean Simmons w filmie Laurence’a Oliviera z 1948 roku.

Podczas gdy romantyczny Hamlet, zgodnie ze sławnym powiedzeniem Coleridge’a, myśli za dużo, „ma przewagę zdolności kontemplacji” i nadczynność intelektu, Ofelia jest dziewczyną, która czuje zbyt wiele, która tonie w uczuciu. Zdaje się też, iż romantyczni krytycy uważali, że im mniej mówi się o Ofelii, tym lepiej; lepiej było na nią patrzeć. Hazlitt, na przykład, stoi przed nią oniemiały, nazywając ją „postacią nieomal zbyt boleśnie wzruszającą, żeby można się o niej rozwozдить”²⁹. Jeśli augustianie przedstawiają Ofelię jako muzykę, to romantycy przekształcają ją w *object d’art*, traktując jakby dosłownie lament Klaudiusza: „biedna Ofelia, oddzielona od samej siebie i jej słusznego sądu, bez którego jesteśmy tylko obrazami”.

Sposób gry panny Smithson uchwyciła najlepiej seria obrazów namalowanych przez Delacroix w latach 1830-1850, które ukazują duże zainteresowanie romantyków zależnością między kobietą seksualnością i szaleństwem³⁰. Najbardziej zmysłową i najślawniejszą litografią Delacroix jest litografia *La Mort d’Ophelia* z 1843 roku; pierwsze z trzech

²⁷ Tamże, s. 68.

²⁸ Tamże, s. 72 i 75.

²⁹ Cyt. przez Camdena *On Ophelia’s*, s. 247.

³⁰ P. Raby *Fair Ophelia...*, s. 182.

jego studiów. Zmysłowa omdłałość Ofelii na wpół zanurzonej w strumieniu, z suknią zsuwającą się z ciała, zapowiadała fascynację erotycznym transem histeryczek, badanym później przez Jean-Martina Charcota i jego studentów, a wśród nich Janeta i Freuda. Zainteresowanie Delacroix śmiercią Ofelii przez utonięcie jest odtwarzane nieomal obsesyjnie w obrazach pochodzących z drugiej połowy XIX wieku. Angielscy prerafaelici malowali je nieustannie, wybierając właśnie scenę śmierci opisaną w sztuce tylko w sposób narracyjny, tzn. scenę, w której interpretacja aktorska nie wyprzedzała i nie przeszkadzała sile ich wyobraźni.

Na wystawie w Royal Academy w 1852 roku, zgłoszony przez Arthura Huges'a obraz pokazuje małą figurkę – to Ofelia podobna do Dzwoneczka³¹ – w przezroczystym białym odzieniu, usadowiona, jak na grzędzie, na pniu drzewa nad strumykiem. Obraz jest przyciszony, bezpłciowy i zamglony, choć słoma w jej włosach przypomina koronę cierniową. Niemniej jednak to zestawienie dziecięcej kobiecości z chrześcijańskim męczeństwem przyćmiło wielkie malowidło Johna Everetta Millais'a, które również pokazano w tej wystawie. Choć Ofelia Millais'a jest zarówno zmysłową syreną, jak i ofiarą, to nie ona, lecz artysta dominuje nad obrazem. Podział przestrzeni pomiędzy Ofelię i detale przyrody, które Millais oddał z wielką dokładnością, sprowadza ją do rangi przedmiotu widzianego w określony sposób. Malowidło ma twardą powierzchnię, dziwnie spłaszczoną perspektywę i jaskrawe światło, które wydaje się okrutnie nieczułe na śmierć kobiety.

Te obrazy prerafaelitów wskazują na zmianę, jaka zaszła w obrazowości reprezentującej kobiece szaleństwo w literaturze, psychiatrii, dramacie i sztuce pod koniec XIX wieku. Po pierwsze, dyrektorzy wiktoriańskich szpitali psychiatrycznych byli także entuzjastami Szekspira; zwracali się ku jego dramatom po wzorce aberracji psychicznych, możliwych do przełożenia na praktykę kliniczną. Studium kliniczne Ofelii było modelem, który wydawał się szczególnie przydatny w przypadkach hysterii, psychicznego załamania wieku dojrzewania, w okresie seksualnego niezrównoważenia, uważanego przez wiktorian za szcze-

³¹ Dzwoneczek to aluzja Showalter do znanej postaci duszka występującego w powieści Jamesa Barrie'go *Piotruś Pan*. Na język polski przetłumaczył ją Maciej Słomczyński: *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, Warszawa 1958 [przyp. tłumaczy].

gólnie niebezpieczne dla psychicznego zdrowia kobiety. Jak zauważył w 1859 roku John Charles Bucknill, przewodniczący Związku Medyczno-Psychologicznego, „Ofelia stanowi klasę przypadków bynajmniej nierzadkich. Każdy psychiatra o umiarkowanym zakresie doświadczenia musiał widzieć wiele Ofelii. Jest ona kopią z natury, według manieri szkoły Pre-Raphaelitów”³². Zgadzał się z tym dr John Conolly, sławny dyrektor szpitala psychiatrycznego – Hanwsell Asylum – założyciel komitetu, dzięki któremu Stratford nad Avonem stało się Muzeum Narodowym. W 1863 roku w *Study of „Hamlet”* [*Studium o „Hamlecie”*] zanotował, że nawet przypadkowi goście instytucji psychiatrycznych mogli spotkać tam niejedną Ofelię: „te same młode lata, ta sama przywiedła piękność, to samo fantastyczne odzienie i niedokończona piosenka”³³. Książki medyczne ilustrowały omówienia przypadków pacjentek szkicami dziewcząt przypominających Ofelię. Conolly zwrócił także uwagę na fakt, że pełne gracji Ofelie, które dominowały na scenie wiktoriańskiej, nie były wcale podobne do pacjentek wiktoriańskich szpitali psychiatrycznych. Protestował: „Wydaje się, iż jakoby łatwo jest odegrać rolę szalonej dziewczyny, i że składa się na nią głównie śpiew i ładna buzia. Wyzuczona uprzejmość i pewna szorstkość zaburzenia psychicznego, to rzeczy, które trzeba zobaczyć (...). Aktorka, która ma ambicje sięgające poza zwykłe naśladownictwo, mogłaby stwierdzić, że oglądanie takich przypadków okaże się dla niej pożyteczne”³⁴. Jednak, gdy Ellen Terry przyjęła wyzwanie Conolly’ego i odwiedziła szpital psychiatryczny, aby studiować prawdziwe przypadki, odkryła, że były one „zbyt teatralne”, aby mogła się od nich czegoś nauczyć³⁵. Stało się bowiem tak, że ikonografia romantycznej Ofelii zaczęła przenikać do rzeczywistości, określając styl charakterystyczny dla niezrównoważonych młodych kobiet, usiłujących wyrazić i uzewnętrznić swoje cierpienie. Poza tym, nawet tam, gdzie

³² J. C. Bucknill *The Psychology of Shakespeare*, London 1859 (rep. New York 1970), s. 110. Szerszą dyskusję poświęconą wiktoriańskiej psychiatrii i postaci Ofelii znaleźć można w pracy E. Showalter *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*, New York, w druku 1985. [Książka ta pod zmienionym tytułem *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle* ukazała się w 1990 r.; przyp. tłumaczy].

³³ J. Conolly *Study of „Hamlet”*, London 1863, s. 177.

³⁴ Tamże, s. 177-178 i 180.

³⁵ E. Terry *The Story of My Life*, London 1908, s. 154.

pacjentki nie przybierały z własnej woli Ofeliopodobnych póz, dyrektorzy szpitali psychiatrycznych, uzbrojeni w nową technologię fotografii, narzucali im kostium, gest, rekwizyty i wyraz twarzy Ofelii. W Anglii aparat fotograficzny został wprowadzony do pracy w szpitalach psychiatrycznych w latach pięćdziesiątych XIX wieku przez dr Hugh'a Welcha Diamonda, który fotografował pacjentki w Surrey Asylum i Bethlem. Diamond był pod silnym wpływem literackich i wizualnych modeli, gdy narzucał swoim modelom. Jego zdjęcia chorych psychicznie kobiet, pogrążonych w modlitwie lub przystrojonych w ofeliowskie girlandy z kwiatów, kopiowano, jako retuszowane litografie z zawodowych czasopism medycznych, dla potrzeb wiktoriańskiej klienteli³⁶.

Rzeczywistość, psychiatria i konwencja przedstawienia zostały jeszcze bardziej pomieszane w fotograficznych zapisach historii stworzonych w latach siedemdziesiątych XIX wieku przez Jean-Martina Charcota. Charcot był pierwszym klinicystą, który zainstalował dobrze wyposażone atelier fotograficzne w paryskim szpitalu La Salpêtrière, aby zarejestrować zachowania swoich histerycznych gwiazd. Klinika Charcota stała się „żywym teatrem” kobiecej patologii: jego pacjentki trenowano do przedstawień przed kamerą i poddane hipnozie pouczano, jak mają odgrywać role szekspirowskich bohaterek. Wśród nich, zdjęcia piętnastoletniej dziewczynki, Augustine, w każdej pozycji *la grande hysterie* zdobyły opublikowane tomy *Iconographies [Ikonografie]*. W białym szpitalnym odzieniu, z rozpuszczonymi włosami, Augustine często przypomina popularne wówczas reprodukcje Ofelii³⁷.

Jeśli wiktoriańska obłąkana spogląda niemo z obrazów namalowanych przez mężczyzn i posłusznie odgrywa role przez nich wyreżyserowane i kierowane, odmiennie wygląda ona w feministycznej rewizji postaci Ofelii. Rewizje te zapoczątkowały wiktoriańskie aktorki, które zdobyły uznanie i szacunek, oraz kobiety, które zajęły się literacką krytyką dzieł Szekspira. Stając w obronie Ofelii, wymyślają dla niej historię opartą na własnych doświadczeniach, żalach i pragnieniach.

³⁶ Zdjęcia Diamonda są reprodukowane w pracy S. L. Gilmana *The Face of Madness. Hugh Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, New York 1976.

³⁷ Zob. G. Didi-Huberman *L'Invention de l'hystérie*, Paris 1982 i S. Heath *The Sexual Fix*, London 1983, s. 36.

Prawdopodobnie najślawniejszą z wiktoriańskich rewizji dziejów Ofelii była książka Mary Cowden Clarke *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* [*Lata dziewczęce bohaterek Szekspirowskich*], opublikowana w 1852 roku. W przeciwieństwie do moralizujących i pouczających studiów wiktoriańskich, poświęconych kobiecym postaciom ze sztuk Szekspira, Mary Clarke w swej książce zajęła się szczególnie krzywdami wyrządzanymi kobietom, a zwłaszcza kwestii podwójnej moralności seksualnej. W rozdziale *The Rose of Elsinore* [*Róża Elsynoru*], poświęconym Ofelii, Clarke opowiada o tym, jak to w dzieciństwie, gdy Poloniusza wezwano na dwór w Paryżu, Ofelia została oddana pod opiekę wieśniakom. Wychowywała się tam z przybraną siostrą – Juthe i przybranym bratem – Ulfem. Juthe uwiódł i zdradził podstępny rycerz. Ofelia w środku nocy znajduje ciała Juthy i jej poronionego dziecka („białe, sztywne, i ciche”) w opuszczonej izbie chaty. Ulf, „obrośnięty, prostacki chłopak” lubi torturować muchy, jeść śpiewające ptaszki, odrywać płatki róż i bardzo pragnie obejmować Ofelię uściskami zwanymi uściskami niedźwiedzia. Odczuwając w stosunku do niego zarówno odrazę, jak i masochistyczną fascynację (oba te uczucia występują często w okresie dojrzewania), Ofelia staje się obiektem jego niewybrednych zalotów. Raz umyka jego uściskom, bijąc go gałęzią dzikiej róży, innym razem, gdy Ulf wkrada się do jej sypialni, aby, „w swym zwierzęcym uporze osiągnąć uścisk, który sobie przyobiegał” i gdy pochyla się nad jej drżącym ciałem – Ofelię ratuje pojawienie się prawdziwej matki.

Wiele lat później, na dworze, Ofelia odnajduje ciało przyjaciółki, która się powiesiła, bo „stała się ofiarą podstępny i porzucenia przez jakiegoś nikczemnego uwodziciela”. Nic dziwnego, że Ofelia zapada na gorączkę mózgu – chorobę popularną w literaturze wiktoriańskiej – i ma prorocze halucynacje o strumyku płynącym u stóp wierzby, gdzie przytrafi jej się coś złego. Ostrzeżenie Poloniusza i Laertesza niewiele może dodać do tej historii kobiecego urazu seksualnego³⁸.

³⁸ M. Cowden Clarke *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, London 1852. Zob. także: G. C. Gross *Mary Cowden Clarke: The Girlhood of Shakespeare's Heroines and the Sex Education of Victorian Women*, „Victorian Studies” 1972 nr 16, i N. Auerbach *Women and the Demon*, Cambridge, Mass., 1983, s. 210-215.

Na scenie wiktoriańskiej Ellen Terry, odważna i niekonwencjonalna w prywatnym życiu, była tą, która utorowała drogę kreacjom Ofelii na sposób feministyczny – jako konsekwentne psychologiczne studium seksualnego zastraszenia dziewczyny terroryzowanej przez ojca, kochanka i przez samo życie. Debiut panny Terry jako Ofelii w przedstawieniu Henry’ego Irvinga w 1878 roku był punktem zwrotnym. Jak napisał jeden z recenzentów, jej Ofelia była „przeróżającym widowiskiem, w którym normalna dziewczyna stawała się bezbronną idiotką na skutek obezwładniającej męki psychicznej. Jej szaleństwo było szaleństwem bez gniewu czy wściekłości, bez egzaltacji i bez paroksyzmów”³⁹. Jej „poetyckie i intelektualne przedstawienie” zainspirowało inne aktorki do przeciwstawienia się konwencjom braku obecności i negacji istnienia, kojarzonych zwykle z tą rolą.

Terry pierwsza rzuciła także wyzwanie symbolicznej tradycji bieli stroju Ofelii. Dla poetów francuskich, takich jak Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé i Lafargue, biel była częścią istotnego kobiecego symbolizmu Ofelii; nazywają ją „Blanche Ophelia” i porównują do lilii, obłoku lub śniegu. Bładość czyniła ją także czymś przezroczywym, nieobecnością, która przybierała barwę nastrojów Hamleta. To sprawiło, że dla symbolistów, takich jak Mallarmé, Ofelia stała się pustą kartą do zapisania przez męską wyobraźnię. Choć Irving nie pozwolił pannie Terry w scenie szaleństwa założyć czarnej sukni, wykrzykując: „Mój Boże, Madam, w tej sztuce może być tylko jedna postać ubrana na czarno, a jest nią Hamlet” (Irving, oczywiście, grał Hamleta), to jednak aktorki, takie jak Gertrude Eliot, Helen Maude, Nora de Silva, a w Rosji Wiera Komisarjewska, stopniowo uzyskiwały przyzwolenie na wzmocnienie obecności Ofelii poprzez ubranie jej w hamletowską czerń⁴⁰.

Na przełomie wieku rozprawiano o Ofelii zarówno na męski, jak i na kobiecy sposób. A. C. Bradley wyrażał męską tradycję, notując w 1906 roku w *Shakespearean Tragedy* [*Szekspirowskiej tragedii*], że „duża liczba czytelników odczuwa pewną osobistą irytację w stosunku do Ofelii; wydaje się im, że nie mogą przebaczyć jej tego, iż nie jest bo-

³⁹ Ch. Hiatt *Ellen Terry*, s. 144. Zob. także: C. E. L. Wingate *Shakespeare's Heroines on the Stage*, s. 304-305.

⁴⁰ E. Terry *The Story of My life*, s. 155-156.

haterką”⁴¹. Przeciwny, feministyczny, punkt widzenia prezentowały aktorki, takie jak Helen Faucit, w studium o Szekspirowskich bohaterach, czy anonimowa aktorka w pracy *The True Ophelia* [*Prawdziwa Ofelia*], napisanej w 1914 roku. Protestowały one przeciwko nazywaniu Ofelii w pracach krytycznych „stworzonkiem bez wyrazu” i przedstawiały ją jako silną i inteligentną kobietę zniszczoną przez męski brak serca⁴². W malarstwie kobiecym *fin de siècle*’u pokazuje się Ofelię jako natchnioną, a nawet uświęconą symbol prawości⁴³.

Eseje Mary Cowden Clarke, choć często czytane i wywierające znaczny wpływ, są dziś wyśmiewane z powodu ich krytycznej naiwności. Wiktoriańskie studia na temat dziewczęcych lat bohaterek Szekspirowskich są jednak ciągle żywe i doceniane przez krytykę psychoanalityczną, która wymyśliła właśnie prehistorię konfliktu Edypa i neurotycznej obsesji. Mówię to nie po to, by wyśmiewać krytykę psychoanalityczną, lecz po to, by dać do zrozumienia, że rozważania Mary Clarke o Ofelii są prefreudowskimi spekulacjami na temat źródła urazów seksualnej tożsamości kobiet. Freudowska interpretacja Hamleta skoncentrowała się na głównym bohaterze sztuki, ale miała również wiele wspólnego z reseksualizacją Ofelii. Już w 1900 roku Freud przypisywał niezdecydowanie Hamleta kompleksowi Edypa, ale Ernest Jones, jego przodujący brytyjski uczeń, obalił ten pogląd, co nie pozostało bez wpływu na przedstawienia Johna Giełguda i Aleca Guinnessa w latach trzydziestych XX wieku. W ostatecznej wersji swego studium *Hamlet and Oedipus* [*Hamlet i Edyp*], opublikowanej w 1949 roku, Jones przekonywał, że „Ofelia musi być bez wątpienia zmysłową bohaterką, choć rzadko bywa taką na scenie. Może «być niewinna i uległa», lecz jest bardzo świadoma swego ciała”⁴⁴.

Prace Freuda wywołały tak skrajne interpretacje jak ta, że intencją Szekspira było pokazanie Ofelii jako kobiety rozwiązłej, która spała z Hamletem. Rebecca West dowodziła, że Ofelia nie była „poprawną

⁴¹ A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy*, London 1906, s. 160.

⁴² H. Faucit Martin *On Some Shakespeare's Female Character*, Edynburgh and London 1891, s. 4 i 18, i anon. *The True Ophelia*, New York 1914, s. 15.

⁴³ Wśród tych obrazów znajdują się Ofelie odgrywane przez Henriette Rae i Panią F. Litter. Sarę Bernhardt wyrzeźbiono w płaskorzeźbie jako Ofelię dla Pawilonu Kobiet na użytek Międzynarodowych Targów w Chicago w 1893 roku.

⁴⁴ E. Jones *Hamlet and Oedipus*, New York 1949, s. 139.

i nieśmiałą dziewicą o subtelnej wrażliwości” (pogląd, który przypisuje ona popularności obrazu Millais’a), lecz raczej „młodą kobietą o podejrzanej reputacji”⁴⁵. W swej czarującej autobiografii Laurence Olivier, który odbył specjalną pielgrzymkę do Ernesta Jonesa, kiedy w latach trzydziestych przygotowywał *Hamleta*, wspomina, że jeden z jego poprzedników aktorów-reżyserów na poważne pytanie: „Czy *Hamlet* spał z *Ofelią*?”, odpowiedział: „W mojej trupie, zawsze”⁴⁶.

Najskrajniejsza freudowska interpretacja odczytuje *Hamleta* jako dwie równoległe psychodramy: męską i żeńską – jako skontrapunktowane historie przywiązań kazirodczych *Hamleta* i *Ofelii*. Teodor Lidz twierdzi, że *Hamlet* jest neurotycznie przywiązany do matki, a *Ofelia* żywi niemożliwe do rozwikłania edypowskie przywiązanie do ojca. Fantazjuje na temat kochanka, który porwałby ją ojcu, a nawet go zabił, a kiedy tak się naprawdę dzieje, traci zmysły na skutek zarówno poczucia winy, jak i poczucia uczuć kazirodczych. Według Lidza, *Ofelia* załamuje się, ponieważ w swoim kobiecym rozwoju nie zdołała przenieść seksualnego przywiązania do ojca „na mężczyznę, który może przynieść jej zaspokojenie jako kobiecie”⁴⁷. Skutki tej freudowskiej interpretacji roli *Ofelii* widzimy w przedstawieniach z lat pięćdziesiątych, w których reżyserzy czynili aluzje do kazirodczych związków między *Ofelią* i jej ojcem, a także w najnowszych – z powodu ironicznego potraktowania postaci *Poloniusza*, w aluzjach do kazirodczego związku między *Ofelią* i *Laertesem*. Przedstawienie Trevora Nunna w 1970 roku z Heleną Mirren w roli *Ofelii* ukazało np. *Ofelię* i *Laertesę* jako flirtującą parę, wyglądającą niemal jak bliźnięta w podobnych, obszytych futrem kubrakach, grających pod okiem *Poloniusza* duety na lutni. Wyglądali jak Peter, Paul and Mary⁴⁸. W innych przedstawieniach tego okresu Marianne Faithfull odegrała wychudłą i dziką *Ofelię*, na równi zainteresowaną *Hamletem*, co *Laertesem*. W jednym z niewielu przedstawień wyreżyserowanych przez kobietę, Yvonne Nicholson ja-

⁴⁵ R. West *The Court and the Castle*, New Haven 1958, s. 18.

⁴⁶ L. Olivier *Confessions of an Actor*, Harmondworth 1982, s. 102 i 152.

⁴⁷ T. Lidz *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in „Hamlet”*, New York 1975, s. 88 i 113.

⁴⁸ Showalter robi tutaj odniesienie do popularnego w latach sześćdziesiątych amerykańskiego trio muzycznego [przyp. tłumaczy].

ko Ofelia siedziała Laertesowi na kolanach w scenie udzielania rad i odegrała swoją partię „z szorstką seksualną zuchwałością”⁴⁹. Od roku 1960 freudowska interpretacja Ofelii została uzupełniona antypsychiatrią, która przedstawia szaleństwo Ofelii w bardziej współczesnych kategoriach. W przeciwieństwie do psychoanalitycznych analiz seksualnej świadomości Ofelii, które łączyły istotę jej kobiecości z esejami Freuda na temat kobiecej seksualności i hysterii, jej szaleństwo przedstawiono w terminach medycznych i biochemicznych jako schizofrenię. Jest to częściowo spowodowane tym, że w połowie XX wieku kobieta schizofreniczna stała się kulturowym obrazem rozdwojonej kobiecości, tak jak erotomanka była nią w XVII wieku, a hysteryczka w XIX. Obraz ten można wyśledzić w pracy R. D. Lainga z lat sześćdziesiątych. Laing dowodził, że schizofrenia była zrozumiałą reakcją na doświadczany przez kobietę brak potwierdzenia się w kręgu rodzinnym, a zwłaszcza na kolidujące ze sobą emocjonalne przekazy i zwodnicze zobowiązania doświadczane przez córki. Ofelia, jak napisał w *The Divided Self* [*Rozdwojona tożsamość*], jest pustą przestrzenią. „W jej szaleństwie nie ma nikogo... Nie ma szalonego «ja» ani w jej czynach, ani w jej wypowiedziach. Nicość wypowiada niezrozumiałe twierdzenia. Umarła. Widzimy pustkę tam, gdzie kiedyś istniała osoba”⁵⁰. Mimo współczucia dla Ofelii, interpretacje Lainga uciszają Ofelię, zrównują ją z „niczym” w sposób bardziej całkowity niż jakiegokolwiek inne interpretacje od czasów augustiańskich. Te interpretacje miały wpływ na przedstawienia, które sprowadziły Ofelię do graficznego jedynie studium patologii psychicznej. Najbardziej chore Ofelie na współczesnej scenie, to Ofelie w przedstawieniach Jonathana Millera, patologa-reżysera. W 1974 roku w Greenwich Theatre jego Ofelia ssała kciuk. W 1981 roku w Warehouse Theatre w Londynie rolę Ofelii grała aktorka o wiele wyższa i cięższa od Hamleta (którego rolę grał młody aktor o wymownym nazwisku Anton Lesser)⁵¹. Rozpoczęła grę od serii nerwowych tików i szarpania się za włosy, co w scenie szaleństwa prze-

⁴⁹ R. David *Shakespeare in Theatre*, Cambridge 1978, s. 75. Było to przedstawienie wyreżyserowane przez Buzz Goodbody, błyskotliwą radykałkę feminizmu, która odebrała sobie życie w tym samym roku. Zob. C. Chambers *Other Spaces: New Theatre and the RSC*, London 1980, szczególnie s. 63-67.

⁵⁰ R. D. Laing *The Divided Self*, Harmondsworth 1965, przypis ze strony 195.

⁵¹ Lesser znaczy „mniejszy” [przyp. tłumaczy].

kształciło się w pełny zespół schizofrenicznych odruchów – walenie głową, drapanie, wykrzywanie się, robienie grymasów i ślinienie⁵². Od lat siedemdziesiątych mamy także feministyczny dyskurs, który proponuje nowe spojrzenie na szaleństwo Ofelii – w tym ujęciu oznacza ono protest i bunt. Dla wielu teoretyków feminizmu kobieta cierpiąca na chorobę psychiczną jest bohaterką, silną osobowością buntującą się przeciwko instytucji rodziny i porządkowi społecznemu. Ta histeryczka, która odmawia używania języka patriarchalnego porządku i mówi inaczej, jest siostrą⁵³. W terminach efektów teatralnych, prawdopodobnie najbardziej radykalne zastosowanie tych idei zostało zrealizowane w agitacyjno-propagandowej sztuce Melissy Murray *Ophelia* [*Ofelia*] napisanej w 1979 roku dla kobiecej grupy teatralnej o nazwie „Niezrównoważony Hormon”. W tej sztuce, napisanej białym wierszem i opowiadającej na nowo historię Hamleta, Ofelia staje się lesbijką i ucieka ze służącą, żeby przyłączyć się do komuny partyzantów⁵⁴. Choć zawsze żałowałam, że nie udało mi się obejrzeć tego przedstawienia, nie uważam, aby ten wyzywający ideologicznie gest, choćby skuteczny politycznie i teatralnie, był wszystkim tym, co pragnie osiągnąć krytyka feministyczna lub też wszystkim tym, do czego krytyka ta powinna dążyć. Jeśli krytyka feministyczna chce zajmować się raczej reprezentacją niż pisarstwem kobiecym, jej celem musi być zaprezentowanie całościowego tekstualizmu interdyscyplinarnego, w którym złożoność postaw wobec kobiecości mogłaby zostać zanalizowana w jak najszerszych ramach kulturowych i historycznych. Naprzemienność silnych i słabych Ofelii na scenie, dziewiczych i uwodzicielskich Ofelii w sztuce, nieodpowiedzialnych lub prześladowanych Ofelii w krytyce, opowiada o tym, jak reprezentacje te wykraczały poza tekst sztuki i jak zawierały w sobie ideologię swoich czasów, wybuchając jako spory pomiędzy dominującymi (męskimi) i feministycznymi po-

⁵² R. David *Shakespeare in Theatre*, s. 82-83. Dziękuję Mariannie DeKoven z Rutgers University za opis przedstawienia w Warehouse Theatre z 1981 roku.

⁵³ Zob. np. H. Cixous i C. Clement *La Jeune Née*, Paris 1975. Showalter odwołuje się tutaj do popularnego w ruchu feministycznym konceptu „siostrzeństwa” (*sisterhood*), które ma sprawić, by kobiety stały się dla siebie „siostrami” i pomagały sobie w życiu prywatnym i publicznym [przyp. tłumaczy].

⁵⁴ Opis tego przedstawienia podaje Micheline Wandor w: *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London 1981, s. 47.

glądami w okresach kryzysu i redefinicji płci. Reprezentacja Ofelii zmienia się niezależnie od teorii na temat znaczenia sztuki lub znaczenia księcia Hamleta, ponieważ jest uzależniona od stosunku do kobiet i od stosunku do szaleństwa. Poprawna i świątobliwa Ofelia okresu augustiańskiego i postmodernistyczna, schizofreniczna bohaterka, której inspiracją jest dzieło Lainga, są tą samą postacią: obie są przeciwieństwami i uzupełniającymi się obrazami kobiecej seksualności, w której szaleństwo wydaje się odgrywać rolę „punktu zwrotnego, pojęcia które pozwala na współistnienie obu tych stron reprezentacji”⁵⁵. Nie ma „prawdziwej” Ofelii, w imieniu której krytyka feministyczna musi jednoznacznie zabrać głos. Jest może tylko kubistyczna Ofelia, Ofelia widziana w płaszczyźnie wielu perspektyw, stanowiąca więcej niż sumę wszystkich jej ról.

Demaskując ideologie reprezentacji, krytycy feministyczni biorą na siebie także odpowiedzialność za uznanie i przebadanie granic własnych ideologicznych pozycji jako wytworów naszej płci i naszych czasów. Pewna doza pokory w wieku *hybris* krytyków może stać się naszą największą siłą, gdyż zajmuje postawę historycznej samoświadomości w kwestii zarówno feminizmu, jak i krytyki; nasze reprezentowanie Ofelii staje się wiarygodne i, w odróżnieniu od Lacana, składając obietnicę mówienia o niej, dotrzymujemy słowa.

przełożyli

Krystyna Kujawska-Courtney i Witold Ostrowski

⁵⁵ Autorka dziękuje Carlowi Friedmanowi z Wesleyan Center for Humanities za wstępną krytykę pierwszej wersji niniejszej pracy, którą przeprowadził w kwietniu 1984 roku.