

TOMASZ GABIŚ

RAPORT O „SZEKSPIRZE” (ROZDZIAŁ IV)

Fragment większej całości przygotowywanej do publikacji

Trzy pierwsze rozdziały - rozdział I: „Spór o autorstwo dzieł Williama Szekspira”, rozdział II: „Krótka historia rewizjonizmu szekspirowskiego”, rozdział III: „Kim był William Szekspir (Szaksper) ze Stratfordu” - dostępne są na stronie www.tomaszgabis.pl w dziale "Raporty".

AUTOPORTRET SZEKSPIRA ZAWARTY W JEGO DZIELACH

Omawiane w rozdziale III dokumenty pokazują nam Williama Szakspera, domniemanego autora *Hamleta*, jako człowieka pochodzącego z niskiej warstwy społecznej, z rodziny (pół)analfabetów, który dzieciństwo i młodość spędził w małym prowincjonalnym miasteczku, mówił dialektem swego hrabstwa, w wieku dwudziestu kilku lat udał się do Londynu, by z czasem awansować na przedsiębiorcę, kupca, obrotnego człowieka interesu etc. Dokumenty nie mówią nam natomiast nic ani o jego pisarskiej działalności, ani o życiu prywatnym związanym z pisarstwem, ani o żadnych innych epizodach z jego życia, wykraczających poza codzienne zajęcia i kwestie finansowe, prawne, handlowe. W tej sytuacji należy podejść do osoby autora od drugiej strony, od strony dzieł, i tam szukać jego osobowości, pochodzenia społecznego, światopoglądu, edukacji. Można postąpić tak, jak gdyby *Makbet*, *Otello* i *Sonety* ukazały się anonimowo, a zatem jedyna droga, aby dowiedzieć się czegoś o ich autorze to przeanalizowanie utworów pod kątem rekonstrukcji jego sylwetki, potraktowanie ich jako dokumentów biograficzno-historycznych. Należy pamiętać o tym, że szekspirologia ostatnich stu lat zgromadziła ogromny materiał na temat dzieł Szekspira, wydobyła na światło dzienne ukryte wymiary, wątki i źródła – literackie, językowe, estetyczne, historyczne, filozoficzne, co pozwala o wiele dokładniej zrekonstruować hipotetyczny obraz autora będącego realnym podmiotem czynności twórczych.

Historyczka literatury i rewizjonistka Winfried L. Frazer (1916-1995) napisała, że po lekturze książek biograficznych o Szekspirze dochodzimy do wniosku, iż autorem *Hamleta* i *Otella* jest Nikt. Kiedy jednak poszukujemy go – zgodnie z radą Bena Jonsona – w jego utworach, staje się Kimś. Nie znamy wprawdzie jego prawdziwego nazwiska, ale i tak wiele możemy się o nim dowiedzieć.

ARYSTOKRATA

Świat przedstawiony w utworach Szekspira to świat wyższych sfer społecznych i politycznych; doliczono się u niego 35 królów, 26 królowych, 39 książąt królewskiej krwi, 5 księżnych, 30 książąt, 37 hrabiów, 70 lordów, 7 ambasadorów, 3 mistrzów ceremonii, 30 senatorów, 6 cesarów, 2 cesarzy, 15 generałów, 6 arcybiskupów, 6 kardynałów,

5 gubernatorów, 5 burmistrzów, 2 markizów, 2 hrabiny. Na 37 sztuk Szekspira akcja 36 rozgrywa się w sferach dworskich lub w wyższych warstwach społecznych; ich bohaterami są prawie wyłącznie królowie, książęta, hrabiowie, przedstawiciele wyższych stanów. Nawet ta jedna, której akcja wyjątkowo toczy się w środowisku mieszczańskim, mianowicie *Wesołe kumoszki z Windsoru*, rozgrywa się w Windsorze właśnie, a więc nie w zwykłej w miejscowości typu Stratford, lecz tam, gdzie swoją siedzibę mieli i mają do dziś królowie Anglii i gdzie znajduje się drugie miejsce ich pochówku. Zamkowa kaplica św. Jerzego jest kaplicą Orderu Podwiązki, tam przechowywano insygnia tego Orderu. *Kumoszki*, dodajmy, prezentowane były przed królową i napisane dla arystokratycznej publiczności, a rozgrywają się w Windsor Park – wspaniałym królewskim parku, tradycyjnym miejscu polowań dworu, oraz w Old Garter Inn – owa Gospoda pod Podwiązką, usytuowana bezpośrednio za bramami zamku windsorskiego, była popularnym miejscem wypoczynku dworzan, pań i panów z pałacu. To w królewskim parku „kumoszki” pani Ford i pani Page urządziły zasadzkę na Falstaffa.

Sztuka ta – „komedia we włoskim stylu w angielskim kostiumie” – oparta na noweli ze zbioru *Il Pecorone* Giovanniego Fiorentino, napisana dla zabawienia dworu, wystawiona właśnie w windsorskim zamku dla uświetnienia dorocznej ceremonii przyznania Orderu Podwiązki, nie jest więc wcale tak odległa od świata dworu i pałacu; jest w gruncie rzeczy jedynie „na niby” osadzona w realiach mieszczańskich. Zresztą występujący w sztuce mieszkańcy małego miasteczka, reprezentanci klasy średniej zostali przez autora sportretowani jako zamożni, zadowoleni z siebie, nieco tępawi poczciwcy. Natomiast młody i wzbudzający sympatię mężczyzna, który ostatecznie zdobywa rękę pięknej Anny Page to szlachcic Fenton.

Ponadto realistyczny background dramatu zmienia się nagle w ostatniej scenie, następuje zwrot akcji, nagła zmiana tonacji; w całkowitym kontraście do poprzednich scen realistyczny opis życia mieszkańców ustępuje fantazji, obserwujemy przeskok z dnia w środek nocy, z miasta do lasu, na płaszczyźnie literackiej proza przechodzi w rym. Wszystko to razem dowodzi, iż w gruncie rzeczy *Wesołe kumoszki z Windsoru*, tylko pozornie wyłamują się z arystokratycznego korpusu utworów Szekspira, a o ich „mieszczańskim” charakterze wnioskuje się raczej na podstawie kostiumu niż rzeczywistości. Pomijamy tutaj, dodatkowo potwierdzające nie-mieszczański de facto charakter *Kumoszek*, kontrowersyjne alegoryczne interpretacje dramatu: „Merry Wives” to uczestniczki sabatu czarownic, „merry” oznacza także „weird”, czyli coś szalonego, dziejącego się poza normalnym biegiem rzeczy, „Mermaids” czyli „syreny” to pierwotnie „Merry Maids”, nazwisko „Fall-staff” może być aluzją do upadku w materię; na końcu sztuki Falstaff przystrojony w rogi jelenia dołącza do czarownic w korowodzie okrążającym wielki dąb, to dusze tańczą wokół Drzewa Świata, zanim spadną na ziemię w nowym wcieleniu itp. itd. Alegoryczne odczytanie dramatów nie jest zatem czymś nadzwyczajnym, np. w *Miarka za miarkę* – jak podają Fabisiak, Gibińska, Kapera – Angelo reprezentuje Everymana, książę jest wybawicielem w typie Chrystusa, Lucio (=Lucyfer) to szatan-kusiciel, zaś Izabela – nieskażona dusza ludzka

Wszystkie główne postaci, wszyscy tragiczni bohaterowie u Szekspira pochodzą z wyższych warstw społecznych. Nawet Maur Otello szczydzi się tym, że w swoim kraju należy do osób królewskiej krwi. Każda postać, poprzez którą autor mówi o ważnych dlań kwestiach społecznych, politycznych, moralnych i filozoficznych jest szlachetnego urodzenia,

cieszy się uprzywilejowaną pozycją społeczną, pochodzi z wyższych sfer. Z tym światem autor się identyfikuje, traktuje go jako swój.

Nie ma w historii dramatu drugiego dramaturga, którego postaci byłyby tak zmajoryzowane przez arystokrację; nimb otaczający arystokrację jest milcząco zakładaną podwaliną jego sztuk. W *Mimesis* pisze Erich Auerbach:

„wszyscy bohaterowie, których Szekspir ujmuje w sposób tragiczny i podniosły, należą do wysokiego stanu. Inaczej niż średniowiecze, nie traktuje on w sposób tragiczny everymana; jego arystokratyzm jest bardziej siebie świadom aniżeli arystokratyzm Montaigne'a. U Szekspira la condition humaine odzwierciedla się w różnych stanach społecznych w sposób bardzo różny, i to nie tylko w realizacji praktycznej, ale również jeśli idzie o samą rangę estetyczną danego stanu. Tragicznymi bohaterami Szekspira są królowie, książęta, dowódcy wojsk, osoby ze stanu szlacheckiego, a także wybitne postaci z dziejów Rzymu”.

Auerbach zauważa, że Szekspir „przyznaje prawo do tragizmu jedynie bohaterom ze stanu szlacheckiego, książętom i królom, mężom stanu, dowódcom wojsk i herosom starożytności; tam, gdzie występuje u niego lud czy żołnierze albo też inne postaci ze średnich lub niższych warstw społecznych – dzieje się to zawsze w stylu niższym, w jednym z wielu odcieni komizmu, jakimi dysponuje autor. Ów stanowy podział stylów występuje u Szekspira bardziej konsekwentnie aniżeli w dziełach literatury i sztuki średniowiecza, zwłaszcza w dziełach chrześcijańskich”. Kiedy Szekspir przedstawia stany średnie i niższe, to – jak zauważa Auerbach – „nie czyni tego nigdy w sposób tragiczny. Jego wyobrażenia na temat tragizmu i wzniosłości są par excellence arystokratyczne”.

Niektórzy bohaterowie w zależności od kontekstu posługują się wierszem lub prozą, gdy miejscem akcji jest gospoda mówią prozą, natomiast gdy dwór królewski – wierszem. Jak zauważa Jan Kott, „podział klasowy obowiązuje nawet bohaterów szekspirowskich”; „w szekspirowskim świecie prozą mówią tylko postaci groteskowe i epizodyczne; te, które nie przeżywają dramatu”. Wiersz szekspirowski jest zwykle zarezerwowany dla postaci szlachetnie urodzonych, proza zaś dla ról pospolitych bądź komicznych.

Postaci arystokratów są u Szekspira przekonujące i naturalne, mówią językiem swojej warstwy; widać jasno, że znał bardzo dobrze ich sposób myślenia i działania, ich postawy, psychologię, uczucia, pokusy i namiętności, kod obyczajowy, etykiet i maniery, ich rozrywki i interesy, specyficzne problemy, jakich nie mają członkowie innych stanów. Z nimi sympatyzuje, zna subtelne niuanse arystokratycznych sportów, rozrywek, gier i zabaw, czy będą to turnieje, sokolnictwo, jeździectwo (jest znawcą koni), tenis, *bowls*, francuskie tańce (tańce stały się inspiracją dla niektórych z jego najlepszych gier słownych), czy też podróże i wytworne konwersacje. Zarezerwowane dla arystokracji polowanie z sokołem wędrownym, sokolnictwo (w *Poskromieniu złośnicy* Petruccio „poskramia” swoją żonę metodami używanymi w sokolnictwie), polowanie z ogarami (używa 43 różnych słów na psy – w sumie 350 razy, 13 razy – grayhound; dwadzieścia psów nazywa imionami własnymi), szermierka, pojedynki, łucznictwo – dla każdej z tych dziedzin typowych dla arystokracji znaleźć można cytaty w dziełach Szekspira, co świadczy o precyzyjnej i szerokiej wiedzy na temat danej dziedziny.

Znajdziemy u niego zainteresowania intelektualne, zajęcia, rozrywki, które były wyłączną domeną elżbietańskiej klasy wyższej. Na przykład tenis królewski – w mowie Henryka V do francuskich posłów Szekspir wykazuje zadziwiającą wirtuozerię w użyciu technicznych terminów tenisa królewskiego, gry popularnej wśród elżbietańskich arystokratów (*Henryk V*, akt I, scena 2); wersy są nabite terminami używanymi figuratywnie i grammi słownymi na dwóch lub trzech poziomach. Te i inne liczne przykłady znajomości życia arystokracji pozwalają domniemywać, że ta sfera społeczna jest jego naturalnym środowiskiem tak jak ziemiaństwo środowiskiem Elizy Orzeszkowej czy środowisko kelnerów – Henryka Worcella. Odnosi się nieodparte wrażenie, że w tym środowisku czuł się jak ryba w wodzie.

Do arystokratycznej sylwetki autora pasuje także prawdopodobny udział w morskich podróżach i zbrojnych potyczkach. Sprawnie posługuje się terminologią wojskową. Jego morską terminologią jest bogata (używa ok. 30 terminów na określenie statków i łodzi), w większości używana podczas podróży na otwartym morzu; *Komedia omyłek* pełna jest aluzji do żeglowania, znakomicie przedstawione są sceny morskie w *Henryku VI*, *Otellu*, *Antoniuszu i Kleopatrze*, *Peryklesie*. W *Burzy* (akt I, scena 1) znajdziemy szereg właściwie użytych terminów żeglarskich; w *Kupcu weneckim* Salanio i Salarino prawidłowo używają słownictwa żeglarskiego. Można zasadnie przypuszczać, że autor wiedzę o morzu i marynarce czerpał także z osobistych podróży morskich a jego wiedza o wojskowości uzupełniona była osobistym udziałem w bitwach. Naliczono u niego 340 słów z terminologii wojskowej, łącznie ze słowem „petar” w *Hamlecie*, oznaczającym specjalne urządzenie do wysadzania bram.

W sztuki Szekspira wplecione są historie królów i rodów arystokratycznych, ukazana jest polityka zagraniczna, wojny i walki o władzę prowadzone wewnątrz „narodu politycznego”. Szekspir przedstawia najwyższą warstwę społeczną w Anglii i na kontynencie, portretuje najwyższe kręgi społeczno-polityczne, odsłania wewnętrzne mechanizmy polityczne rządzące domami panującymi, pokazuje walki o władzę toczone w łonie klasy politycznej, ambicje, rywalizacje, intrygi, zdrady, spiski na szczytach władzy, zwroty politycznej fortuny, jakby z własnego doświadczenia wiedział, że ręka władzy raz rozdaje beneficja, a kiedy indziej potrafi być bezlitosna i twarda jak żelazna pięść.

Nie bez przyczyny mówi się o nim jako o dramaturgu polityczności a o jego sztukach, że są „laboratorium wariacji na temat: o polityce jako walce o władzę, sprawowaniu władzy i utracie władzy”. Widać u niego głęboką znajomość wewnętrznych konfliktów politycznych, funkcjonowania wewnętrznych mechanizmów władzy, teologicznych kontrowersji, kościelnych machinacji i świeckich intryg; z bliskiej perspektywy przedstawia najpotężniejszych ludzi w państwie, uczonych, polityków, przedstawicieli wyższego duchowieństwa, wojskowych, faworytów, dyplomatów, awanturników, oportunistów, pochlebców, błaznów, faworytów, spiskowców kończących pod toporem kata. Dominuje u niego perspektywa i wrażliwość kogoś, kto zna z bliska ludzi zajmujących wysokie urzędy, odnosi się nieodparte wrażenie, że jest mieszkańcem świata, o którym pisze. Posługuje się płynnie jego idiomem, zna jego interesy, postawy, polityczne manewry. Nigdy nie ma się poczucia, że autor z dalekiego dystansu snuje swoje przypuszczenia na temat życia w zamkniętych kręgach wyższych stanów, że pokazuje życie dworskie i politykę na szczytach władzy z dalekiego dystansu. Autor nie ogląda spektaklu władzy z dużej odległości,

lecz z bliska, tak jakby pozostawał w interakcjach z ludźmi dworu, a nie podpatrywał ich życia przy takiej czy innej rzadkiej okazji i tylko z zewnątrz. Nasuwa się przypuszczenie, że sam brał udział w dworskich intrygach i walkach frakcyjnych. Widzimy raczej zażyłość i poufałość wobec reprezentantów najwyższego stanu; pisze o ludziach, z którymi musiał pozostawać w intymnej bliskości, dynastyczne walki, polityczne intrygi docierają do niego nie pośrednio, z plotek, ze słyszenia, ale są częścią jego osobistego doświadczenia. Z bliska obserwuje życie arystokracji, jest uprzywilejowanym obserwatorem politycznych zaburzeń i gwałtownych namiętności mężczyzn i kobiet, zamieszkujących zamknięty świat dworu, gdzie czuje się jak w domu, po którym porusza się tak swobodnie jak Hamlet po Elsynorze.

Sidney Whitman w *Personal Reminiscences of Prince Bismarck* (London 1902) przytacza opinię księcia Ottona von Bismarcka: „Nie byłem w stanie zrozumieć jak człowiek – nieważne jakim geniuszem natchniony – mógł napisać to, co jest przypisywane Szekspirowi, nie zajmując się wielkimi sprawami państwowymi, nie zaglądając za kulisy życia politycznego, nie będąc obznajomionym z tymi towarzyskimi formami obcowania i wysubtelnienia umysłu, które w czasach Szekspira można było spotkać tylko w najwyższych kręgach”. Z kolei współczesny polityk, długoletni parlamentarzysta, członek Izby Gmin, członek gabinetu, konserwatysta Enoch Powell (zm.1998) stwierdził, że *Ryszard III* to prawdziwe kompendium polityki. Powell, sam poeta i pisarz, wyznał, że kiedy czytał sztuki historyczne Szekspira uderzała go – człowieka przez wiele lat uczestniczącego w polityce – pasja, z jaką postaci Szekspira mówią językiem ambicji, intrygi i polityki. Nie widać u niego żadnej sztuczności płynącej z czysto teoretycznej wiedzy o świecie polityki; jego wiedza miała swoje źródła w doświadczeniach wyniesionych z uczestnictwa i bliskiej obserwacji walki politycznej. Rozkosz ze sprawowania władzy i rozpacz, gdy się ją traci, polityczne żądze i nienawiści, wszystko to, zdaniem Powella, opisane jest u Szekspira z bezpośredniością uczestnika i naocznego świadka, obserwatora namiętności i intrygi kłębiących się wokół tronu. Portretował osoby ze szczytów władzy, jakby je znał, jakby były częścią jego życia. Ma rację Jan Kott pisząc o „wielkim szekspirowskim realizmie”, o tym, że Szekspir znał działanie „Wielkiego Mechanizmu” władzy. Jednak źródłem tego realizmu mógł być tylko ten fakt, że pisarz z bliska obserwował ludzi władzy i działanie owego „Wielkiego Mechanizmu”.

Spółecznej perspektywie autora odpowiada jego polityczno-ideologiczny światopogląd. Jak pisze Jacek Bartyzel, „uroszczeniom demosu przeciwstawia Szekspir wizję ładu hierarchicznego, będącego wiernym i logicznym odwzorowaniem naturalnego porządku wszechświata”, widzimy u niego przywiązanie do jedynowładztwa, uznanie monarszego misterium, pokłon przed metafizyką tronu. Doktryna niemożliwej do usunięcia hierarchii społecznej, krytyka naruszania boskiego porządku z królem z bożej łaski na szczycie, idea nietykalności namaszczonego króla – te motywy obecne u Szekspira w ogóle nie pojawiają się u współczesnych mu mieszczańskich pisarzy – Jonsona czy Marlowe'a. Szekspirolog A.Rowse w *William Shakespeare. A Biography* (Londyn 1963) pisze: „Szekspir przewyższa wszystkich innych dramaturgów swojej epoki ilością i różnorodnością aluzji czynionych do boskich praw rządzących monarchów, obowiązku biernego posłuszeństwa nałożonego na poddanych przez Boga, oraz nędzy i chaosu zrodzonych z wojen domowych i rebelii”. Prof. Hugh Trevor-Roper stwierdza: „dla niego [Szekspira] ustalony ład jest mistyczną harmonią, królowie rządzą na mocy boskiego prawa, i każde naruszenie tej harmonii, tego

prawa, jest niewybaczalne”. Wystarczy tu wspomnieć słynny monolog Ulissea w *Troilusie i Kresydzie* (akt I, scena 3).

W osobie Szekspira mamy do czynienia z elitarystą do szpiku kości, wyznającym głęboko konserwatywną, by nie powiedzieć „reakcyjną”, wizję społeczną i polityczną, głoszącą absolutną nienaruszalność ładu społecznego, podkreślającym nieodzowność istnienia autorytetu i posłuszeństwa (bunt jest czymś z zasady złym), opiewającym naturalny hierarchiczny ład, w którym wszyscy znają swoje miejsce i czynią swoje powinności. Rozumiał i pokazywał, że władza jest brzemieniem. Wprawdzie inne jest prawo dla sfer wyższych, a inne dla niższych, lecz przywilejom towarzyszą powinności np. arystokraci muszą być żołnierzami i brać bezpośredni udziału w bitwach – dostrzegamy tu wyraźne pozostałości feudalnego etosu rycerskiego.

Oczywiście nie jest tak, że autor to bezkrytyczny apologeta każdej władzy, doskonale zdaje sobie sprawę, że rządzący zawodzą, popełniają błędy i sprowadzają klęski na siebie, dynastię i naród, na to nie ma lekarstwa, a już na pewno nie są nim jakiejkolwiek „demokratyczne reformy” – coś takiego nawet nie przemknie mu przez myśl. Demokrację obdarza głęboką pogardą, rządy ludu są w jego oczach absurdalną aberracją. Szekspir wierzy, że lud ma tylko jedno, fundamentalne prawo: być dobrze rządzonym, nie ma natomiast ani prawa, ani zdolności do rządzenia. Kiedy lud zabiera się za rządzenie, zawsze kończy się to katastrofą.

Szekspir jest wyznawcą mistyki „błękitnej krwi” odrzucającym jakikolwiek udział klas niższych w „narodzie politycznym”. Odpowiada temu sposób przedstawienia ludu w jego utworach. Rzemieślnicy, chłopci, kupcy występują tylko w pobocznych rolach, jako przeciwieństwo i kontrast wobec postaci ze stanów wyższych; rzemieślnicy, niższe profesje, klasa pracująca są tłem, dodatkiem, akcesorium; w ramach głównych wątków fabularnych pełnią wyłącznie funkcję pomocniczą. Wielkość tragicznego bohatera – zawsze króla czy arystokraty – oznacza, że jego czyny, błędy, zbrodnie, jego upadek wstrząsają całym ładem społecznym. Kiedy królowie upadają, trzęsą się niebiosa, maluczcy to czysto bezhistoryczne egzystencje, po prostu giną wraz z nimi, przepadają porwani przez nurt katastrofy.

Postaci arystokratów nie są „papierowe”, to nie marionetki, lecz żywe charaktery, naturalne, przekonujące, swobodnie szkicowane przez autora; mówią językiem swojej klasy zarówno gdy chodzi o treść, jak i o styl. Nie ma w nich niczego sztucznego, zachowują się tak naturalnie jak oddychają, co potwierdza, powszechnie obowiązującą zasadę, że dramatopisarzowi czy powieściopisarzowi najlepiej udają się postaci stwarzane z materiału własnego życia. Natomiast ludzie z niższych stanów to postaci karykaturalne i humorystyczne, przedmiot komedii lub farsy rozbawiający elitę z pałaców. Nie są brani poważnie, chyba, że stają się groźni jako tłum podatny na manipulacje demagogów. Jest to całkowicie arystokratyczny punkt widzenia, z którego lud widziany jest oczywiście z góry i jakby z zewnątrz, trochę jako inny gatunek, jako pospólstwo bez żadnego prawa do uczestnictwa w sprawach państwowych i politycznych.

Postaci z nizin są tłem dla arystokracji, autor wprowadza je dla osiągnięcia efektów komicznych. Są statyczne, prawie się nie rozwijają, to raczej chodzące egzemplaria niż indywidualne charaktery. Wyjątki stanowią postaci Falstaffa i bogatego Żyda Shylocka, są to jednak bardzo specyficzne kreacje literackie, dwaj bohaterowie charakterystyczni,

którzy nie reprezentują ani ludu, ani mieszczaństwa. A przy tym Falstaff zna arystokrację i jest towarzyszem księcia.

Postaci z niższych stanów noszą często imiona znaczące lub ośmieszające typu Gbur, Tępak, Cep, Piskorz, Morwa, Pleśniak, Szumowina, Brodawka, Bania, Niemrawczyk, Kloc, Framuga, Mizerek, Czkawka, Haczyk, Chybcik, Spłyć, Cichała, Buchaj, Okpisz, Chudogęba, Przesadna, Chudzina, Szczypawa, Łokieć, Piszczalka, Podszewka. Ich mowa pełna jest śmiesznych przejęzyczeń i gaf, fałszywych cytatów. Niektórym autor pozwala na chytre uwagi, na docinki o swoich panach; bynajmniej nie pozbawia ich godności jako ludzi, ale jako klasa tym się m.in. charakteryzują, że komicznie mówią, ich ignorancja, głupota, obyczaj, język są przedmiotem żartów i kpin. Zakłada się ich niższość jako coś oczywistego i naturalnego, są tymi „Innymi”, których wymowa, błędy językowe, dialekt bawią, i z których stroi się żarty. Nie patrzy się na nich jak na indywidualności, jednostki z własnym życiem wewnętrznym, ale charakteryzuje przy pomocy (stereo)typowych, zewnętrznych cech jak sposób mówienia i zachowania, czyli wyłącznie tego co widać i słyszać. Autor obserwuje ich z zewnątrz, umieszcza w innym kręgu niż ten, do którego sam należy. Postacie z gminu mogą odegrać pewną rolę w fabule, ale zawsze jest to rola podrzędna.

Pouczające jest w tym kontekście porównanie Szekspira z Benem Jonsonem, dramaturgiem mieszczańskim par excellence; u Jonsona jest dokładnie na odwrót – to arystokraci są karykaturami, noszą znaczące, ośmieszające, poprzekęcane nazwiska, natomiast postaci mieszczańskie są dobrze uchwycone – to naturalne, żywe charaktery.

Ten kontrast Jonson-Szekspir wynika stąd, że u części angielskich pisarzy pochodzących z klas niższych obecne jest silne poczucie urazy wywołane postawą zajmowaną wobec nich przez utytułowanych arystokratów. Dlatego u Bena Jonsona pojawiają się postaci typu sir Polityk-Niewydarzony, czy Epikury Dukat. U Szekspira natomiast tego typu resentment w ogóle się nie ujawnia. Nie znajdziemy u niego najmniejszego śladu uczuć zawiści czy niechęci wobec ludzi z wyższych sfer.

Auerbach wskazuje na to, że styl tragicznych bohaterów Szekspira, należących do wysokich sfer społecznych, często ulega załamaniu przy okazji prezentowania ich cech cielesno-kreaturalnych, ich groteskowości czy przeżywanej przez nich wewnętrznej rozterki, natomiast analogiczny proces nie zachodzi w kierunku odwrotnym – innymi słowy bohater tragiczny z wyższych sfer może popaść w groteskowość i śmieszność, natomiast komiczny i groteskowy bohater ludowy z natury rzeczy nie może wznieść się ku wzniosłości i tragizmowi.

Zwyczajni ludzie, jeśli nie są portretowani jako komiczne figury, to pokazani są – kiedy zbierze się ich wielu – jako groźny motłoch, aczkolwiek nawet wtedy nie przestają być śmieszni. W *Juliuszu Cezarze* ukazuje Szekspira zmienność tłumu, uleganie emocjom, jego wiarę w slogany. W walkach pomiędzy arystokracją a ludem Szekspir zawsze staje po stronie arystokratów. Jack Cade (2.cz. *Henryka VI*) – ludowy buntownik, przywódca rebeliantów – to jedyny bohater z ludu, któremu udzielił głosu, aby opowiedział o krzywdach swojej klasy, ale teoria polityczna, jaką wyznaje Cade to światopogląd żadnego władcy demagoga, dlatego zasłużenie zostaje ścięty, żadnego żalu czy współczucia widz (czytelnik) z tego powodu odczuwać nie powinien. Lud angażujący się politycznie to godne pogardy pospólstwo, manipulowane przez ludowych trybunów będących w rzeczywistości krzykaczami podlizującymi się tłumowi. Natomiast idealnym przedstawicielem ludu jest wierny sługa,

swego rodzaju pozostałość ideału wierności lennika w stosunku feudalnym. Wierność, poczciwość, oddanie panu w wieloletniej służbie – oto cechy zasługujące na szacunek w oczach Szekspira (niekiedy służy wzorowani na postaciach z *comedii de l'arte*). Nie znajdziemy u niego pogardy dla konkretnego człowieka, ani bezduszności wobec ludzi innych stanów, jest raczej wizja harmonii feudalnej jako systemu wzajemnych powinności, posłuszeństwa i opieki.

Jerzy Sito pisze, że Szekspir „pastwi się nad niedorzecznością motłochu”; „nie darzy ludu sympatią; lub ściślej – pokazuje go zwykle od jego najgorszej strony: jego niestałość, histerię, głupotę, lekkomyślność. Wyposaża jego przedstawicieli w cechy niesympatyczne: chytryść, cwaniactwo, wyrachowanie, wulgarność etc. Częstokroć posuwa się do karykatury. Delektuje się epitetami, które na temat ludu wygłaszają jego bohaterowie. Tłum Szekspirowski śmierdzi; jest przepocony, je czosnek, ma popękane dłonie, zepsute zęby etc.” Wszystko to prawda, trzeba tu jednak opinię Sity skorygować, ponieważ Szekspir wcale nie „delektuje się własną dla niego [ludu] pogardą”, której oczekiwać by można raczej u awansującego społecznie nuworysza. Lud zasługuje na pogardę jedynie wówczas, kiedy stara się wdrzeć w sfery zastrzeżone dla klasy wyższej.

Analizując stosunek Szekspira do polityki, Alan Bloom pisze, że Szekspir nie jest demokratą nie z powodu braku współczucia dla biednych, jego postawa wynika raczej z przekonania, że pewne cnoty może posiadać tylko niewielu a i u tych niewielu nabycie owych wymaga specjalnego treningu i długiej tradycji. Ludzie klasy niższej „nie posiadają żadnych cech, które charakteryzują dobrych władców i dlatego łatwo nimi kierować i ich zwodzić. Zmieniają swoje przekonania przy najmniejszej okazji, tworzą *mobile vulgus*. Rządzi nimi strach, a kiedy go przewyciężają i zdobywają się na mądrość, okazują się służalczy w momencie, w którym podda się ich próbie”. Nie znaczy to – uważa Bloom – że Szekspir nimi pogardza. Wie, że lud – tak jak większość ludzi – jest słaby, chociaż nie złośliwy. Przypomina się tu wyznanie Georges`a Sorela: „Nie jestem demokratą, więc ludem nie pogardzam”. Dobrze oddaje to stosunek Szekspira do warstw niższych.

Należy podkreślić, że sprawy, interesy, obyczaje, problemy, ambicje pnącego się w górę, bogacącego się, dorabiającego się, zabiegającego o szlachecki herb, mieszczańskiego ambitnego człowieka interesu, pochodzącego z małej miejsciny typu Stratford i dążącego do awansu społecznego nie są problemami autora, zdradzającego zresztą typowo feudalno-arystokratyczne lekceważenie dla pieniądza i skupiania się na robieniu interesów czy też odrazę do pożyczania na procent (lichwa). Trzeba jednak uściślić, że cechuje go nie tyle arystokratyczny pogardliwy stosunek do pieniądza, co krytyczny stosunek do nadmiernego przywiązania do pieniędzy. Bliska mu była zasada wyrażona przez Poloniusza: nie być ani pożyczkobiorcą, ani pożyczkodawcą. W usta różnych postaci włożył potępienie chciwości, ostrzeżenia przed „złotem, tą trucizną zgubną” (*Romeo i Julia*); na uwagę zasługuje przede wszystkim monolog z *Tymona Ateńczyka* o skutkach pożądania złota rozślawiony przez Karola Marksa, który cytuje go w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 roku*.

Odnosi się wrażenie, że warstwa kupiecka jest Szekspirowi właściwie nieznaną, postaci z tej warstwy prawie u niego nie występują, a jeśli już, to zajmują całkowicie podrzędne miejsce. O innym dramaturgu z tamtej epoki, synu murarza, Thomasie Middletonie pisze się w leksykonach, że „odmalowywał życie londyńskiego ludu”, Thomasie Heywoodzie, że w swoich dramatach „chwalił i opiewał mieszczan londyńskich

i czeladników”. Na temat samouka Thomasa Dekkera czytamy: „Dramaturg ma zrozumienie i sentyment dla miejskiego życia klas średnich, ale nie skąpi także pochwał i uznania postaci niezależnego chłopa – yeomana w sztuce *Wiedźma z Edmonton*” (Anna Staniewska). Niczego takiego nie da się napisać o Szekspirze.

Alfred Leslie Rowse w książce *Anglia w epoce elżbietańskiej* (przeł.S. Amsterdamski, Warszawa 1976, t.1, s.199) pisze o Londynie: „Było to miasto już wówczas opiewane w literaturze. To właśnie mieszkańcy Londynu, cieśle i szewcy wypełniają ulice w pierwszej scenie *Juliusza Cezara* – londyńska cizba, którą w swych kolejnych sztukach odmalował Szekspir – w *Henryku VI*, *Henryku IV*, *Henryku V*, w *Koriolanie*”. W przeciwieństwie do kolegów po piórze zainteresowanie Szekspira londyńczykami kończy się na owej odindywidualizowanej „londyńskiej cizbie”. Rowse pisze:

„Jeszcze życzliwszy jej portret odnajdziemy w takich komediach, jak Rycerz ognistego pieprzu i Shoemaker’s Holiday (Szewskie święto) z jej zabawną postacią Szymona Eyre, czeladnika, który robił dobre uczynki i został burmistrzem. (Była rzeczywiście taka historyczna postać; zbudował Leadenhall i został pochowany w kościele St. Mary Woolnoth w 1459 r.). Takie utwory Bena Jonsona, który sam był londyńczykiem, jak The Alchemist, Bartłomiejowy jarmark (Bartholomew Fair, Eastward Hoe (Wschodni ostrów) przedstawiają życie miejskie z cierpkim humorem, z tendencją krytyczną i satyryczną. W osobie kapitana Bobadila z Every Man in his Humour (Każdy w swoim humorze), jednego z najwybitniejszych jego utworów, daje nam karykaturę typowego wówczas żołnierza-zawadiaki, fanfarona, samochwały. Donne – londyńczyk po mieczu i kądzieli (ojciec był kupcem wyrobów żelaznych, matka córką Johna Heywooda, pisarza dworskiego) – gdy komentuje swe czasy, również ujawnia satyryczne skłonności. Władze miejskie poszukiwały poetów, którzy opiewaliby święta i sukcesy. Peele skomponował widowiska miejskie dla burmistrza w 1585 r., a w 1591 r. Munday i Middleton, Dekker, Webster i Heywood – wszyscy przy różnych okazjach układali widowiska. Kiedy Kompania Kupców Konfekcyjnych dawała w 1607 r. ucztę, Ben Jonson pisał im wiersze, a dr John Bull skomponował muzykę”.

Jonson, Peele, Munday, Middleton, Dekker, Webster i Heywood pisali o mieszczanach i specjalnie dla mieszczan, Szekspir – nigdy. Czy ktoś znający poematy Szekspira i jego sonety, może go sobie wyobrazić piszącego wiersze dla Kompanii Kupców Konfekcyjnych?

Erich Auerbach podkreśla: „Duch, który ożywia świat Szekspirowski, nie jest w żadnej mierze duchem ludowym”. I dalej: „Szekspir nie tylko daleki był od rzeczywistego wdrażania się w duszę ludu, ale też nie pojawiają się u niego jakiegokolwiek zapowiedzi oświecenia, moralistyki mieszczańskiej czy sentymentalizmu”. Nie ma u niego przedstawicieli warstw niższych – ot takich na przykład jak mieszkańcy Stratfordu i okolic, którzy by nas informowali o trudach i znojach swojego prostego życia, natomiast dramaturg z łatwością i ochotą wczuwa się w królów i następców tronu, aby czytelnikom i widzom w teatrze unaocznic brzemię władzy spoczywające na władcach, ukazać problemy i rozterki klasy wyższej. To, co jest uderzające to współczujące zrozumienie dla brzemienia władzy i romantyczna zazdrość o rzekomo beztroski los chłopa wolnego od niebezpieczeństw „czyhających na dworze”, cieszącego się prostotą życia bez wrogów jak tylko zima czy

niepogoda – jasne jest, że to perspektywa kogoś uprzywilejowanego, a nie tego, kto cierpi niedostatek i zmagać się musi z uciążliwościami dnia codziennego. Okazywane niekiedy przez bohaterów niezadowolenie, zmęczenie życiem dworskim, jest uczuciem człowieka, który je dobrze zna, a nie kogoś, kto życie to obserwuje z daleka.

Niezależnie od tego, czy przedstawiciele ludu to u Szekspira wywołujące wesołość komiczne figury, czasami nieszkodliwe, nawet z życzliwością pokazywane niezguły, czy postaci budzące sympatię np. wierni słudzy czy wreszcie groteskowo-groźny motłoch, to zawsze autor jest od nich oddalony, nie tyle nastawiony wobec nich wrogo, co obserwujący z zewnątrz, opisujący z dystansu, trochę jak Marsjanin spoglądający na mieszkańców Ziemi. Wyłącznie klasa wyższa reprezentuje świat, z którym autor może się utożsamiać, jest nosicielem fabuł i wyznacza historyczny horyzont identyfikacji autora. Można zaryzykować twierdzenie, że w całej historii literatury europejskiej żaden pisarz nie pisał tak konsekwentnie z punktu widzenia arystokraty jak Szekspir. W sensie socjalno-politycznym nigdy nie patrzy „w górę”, bo dla niego nie ma „góry”, spogląda wyłącznie „w dół” (ewentualnie „z boku” na równych sobie). Jeśli patrzy z „dołu”, z perspektywy „ludowego realizmu”, na tych, co „na górze”, to wyłącznie w sensie egzystencjalnym i estetycznym, nigdy zaś społecznym czy politycznym.

Wszystkie postaci, którym nadawał najwyższe znaczenie są prawie bez wyjątku arystokratami; całkowicie utożsamia się z arystokratycznym widzeniem świata. Arystokratyczny kod honoru jest jednym z ważnych elementów jego aksjologii, podziela arystokratyczne przesady i uprzedzenia, widać u niego, jak powiedziano by dziś, „stanową pychę”. Jednak z drugiej strony pycha arystokracji wielokrotnie poddana zostaje krytyce, a bohaterowie w wyniku gorzkich doświadczeń i przeżyć odkrywają, że nie są ani bogami, ani aniołami, ale takimi samymi śmiertelnikami jak inni, że należą do tego samego rodzaju ludzkiego co lud. Nigdy jednak nie chodzi o socjalny „egalitaryzm”, ale feudalny „egalitaryzm egzystencjalny”, zakorzeniony w światopoglądzie feudalistycznym.

Utwory Szekspira wyrażają skrajny antyegalitaryzm społeczno-polityczny, jego światopogląd polityczny ma ewidentnie stanowo-arystokratyczny charakter. Jeśli przyjąć, jak to robią socjologowie literatury, że dzieła jawią się ostatecznie jako odbicie świadomości zbiorowej w świadomości indywidualnej, to utwory Szekspira odzwierciedlają świadomość grupy społecznej jaką była wyższa arystokracja. Lampedusa pisze wprost o „antydemokratyzmie Szekspira”. Wielki piewca demokracji amerykańskiej Walt Whitman lamentował nad niedemokratycznymi poglądami Szekspira, których nie podzielają Amerykanie; pisał, że są one nie do zaakceptowania dla Ameryki i demokracji. Trzeba się zgodzić z Whitmanem, diagnozującym u Szekspira uprzedzenia klasowo-stanowe. U Szekspira, ubolewał poeta, krew ludu to tyle co woda do zmywania garnków. Whitman uważał, że jego utwory są szkodliwe dla koncepcji dumy i godności ludu, będącej życiodajną krwią demokracji. Pisał, że twórczość Szekspira „poczęta jest z gorączki i tętna europejskiego feudalizmu”, identyfikował autora jako członka „bezwzględnej i wielkiej” kasty z jej szczególną arogancją; dostrzegał w nim jednego „z tych wilczych hrabiów tak licznie zaludniających sztuki”, lub ich biologicznego potomka, lub wreszcie kogoś, kto poznał ich na wylot. O *Koriolanie* piszą polscy szekspirolodzy Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera: „*Koriolan* nie należy do najczęściej wystawianych dramatów Szekspira. W XX w. wzbudzał skrajne reakcje. Na przykład paryski spektakl z sezonu 1933/34,

okrzyknięty jako faszystowski, doprowadził do zamieszek [„faszystowski” oznacza tu tyle co antydemokratyczny, antyegalitarny, niezgodny z doktryną „praw człowieka” -TG]. W nazistowskich Niemczech sztuka wchodziła w zakres lektury obowiązkowej, bohater służył bowiem jako wzór idealnego wodza i był utożsamiany z Hitlerem”. Kott podaje, że Bertold Brecht widział w *Koriolanie* „dramat ludu zdradzonego przez faszystowskiego wodza”.

Amerykański badacz David Shelley Berkeley przeanalizował „teorie Szekspira na temat krwi, charakteru i klasy”, aby sprawdzić, co „mówi krew” w jego sztukach. Zbadał różne przejawy uprzedzeń klasowych Szekspira, wyrażające się w czynionym przez pisarza podziale wszystkich ludzkich istot na dwie genetyczne klasy – „szlachetnych” i „niskich”, „lichych” (*base*). Szekspir wyolbrzymia klasowe dystynkcje znalezione w źródłach, jakoś krwi determinuje u niego, czym są postaci i jak postępują. W sztukach ludzie mający „lepszą krew”, ludzie „szlachetni” (z wyjątkiem degeneratów) są wyposażeni, często bardzo hojnie, w świetne cnoty, a ci „nieszlachetni” (niżej urodzeni, choć niekiedy charakteryzowani godnymi umiarkowanej pochwały cechami), są zwykle portretowani z wadami i przywarami. Moralnej naturze jednostki odpowiada fizjologia i biologia; najlepsza, „niezanieczyszczona” krew zachowała się wśród arystokracji (dzięki właściwemu doborowi małżeństw i odżywianiu), najgorsza krew krąży wśród klas niższych. Taka koncepcja hierarchii opartej na krwi, z której wynika naturalne podporządkowanie zwykłego ludu klasie wyższej, czyni Szekspira odrębnym od pisarzy takich jak Chaucer, Marlowe czy Milton.

Jeśli zebrać razem wszystkie, wymienione wyżej elementy światopoglądu polityczno-społecznego Szekspira, to wypada się zgodzić z Charltonem Ogburnem, który napisał: „Jego poglądy są dzisiaj wyklęte na uniwersytetach, gdzie egalitaryzm jest ewangelią (oprócz tych przypadków, kiedy zagrożone są przywileje uniwersyteckie). (...) To paradoks, że Szekspir ma ciągle niekwestionowaną pozycję na uniwersytetach, ale gdyby dzisiaj wystąpił jako prelegent zostałby przegnany, a raczej w ogóle by go nie wpuszczono”.

Posiadając jednoznacznie feudalny obraz świata, jest Szekspir zarazem wnikliwym obserwatorem przemijania tego świata, nic nie łączy go w sensie socjalno-swiatopoglądowym z awansującym społecznie i ekonomicznie mieszczaństwem, reprezentuje chylący się ku upadkowi świat feudalny. Twórczość Szekspira przypada na czas kryzysu arystokracji, kiedy na scenę wkraczają inne warstwy społeczne, pragnące zastąpić prawo dobrego urodzenia zasadami „merytokracji”; już nie „szlachetna krew”, lecz bogactwo, umiejętności, osiągnięcia materialne, sukces, powodzenie mają stanowić o pozycji społecznej i politycznej. Chwieje się polityczna hierarchia, rozpręga dawny porządek społeczny. Stary arystokratyczny kod honoru ustępuje stopniowo pod naporem języka handlu, pieniądza, merkantylnego interesu. W tym sensie Szekspir jest poetą świata odchodzącego w przeszłość, ustępującego pod naporem nowych warstw społecznych i ekonomicznych. Słusznie nazwano jego twórczość łabędzim, „przedśmiertnym krzykiem feudalizmu”. Był to krzyk kogoś, kto przynależy do kasty, której potęga weszła w fazę zmierzchu.

Przedstawiając najwyższe szczyty władzy, gdzie namiętności polityczne są niezwykle mocne, rywalizacje ekstremalnie zażarte, opisuje ten świat niczym arystokrata z krwi i kości, jako swój świat, a jednocześnie będąc poetą czasu przejściowego, w którym dawna arystokracja feudalna – zachowując część dawnych kodów obyczajowych i aksjologicznych – przekształca się w arystokrację dworską, przeżywając tym samym kryzys tożsamości.

Jednocześnie w górę pną się przedstawiciele mieszczaństwa – charakterystyczne, że u Szekspira nie znajdziemy nawet odrobiny sympatii do ruchliwych „nuworyszy” pochodzących np. ze Stratfordu i innych miejscowości, wyśmiewa afektowany, sztuczny język „arywistów”, którzy ośmieszają się, pragnąc nieudolnie naśladować wytworne towarzystwo.

Szekspir jest w pewnym sensie rozdwojony: ma dystans do własnej kasty, z którą wszak zasadniczo się identyfikuje i wobec której zajmuje generalnie apologetyczne stanowisko. Obecne są u niego jednocześnie dwie perspektywy: arystokratycznego insidera i outsidera, który zdziera maski, pokazuje to, co za kulisami. Cechuje go realizm polityczny posunięty aż do cynizmu. To jest istota jego sztuk politycznych, świetnie wczuwa się w walczące obozy i frakcje, do tego świata należy i z nim się utożsamia, a jednocześnie opisuje go jakby z zewnątrz, odsłania zaślepienie, głupotę, nieposkromioną żądzę władzy jego mieszkańców. Pokazuje jak manipuluje się tam ludźmi i uprawia sztukę intrygi, jak wywołuje się spory i kłótnie, rozpowszechnia plotki, rzuca fałszywe podejrzenia, poróżnia przyjaciół, gra na ludzkich namiętnościach. Z jednej strony aksjologiczny kod arystokracji, a z drugiej – obłuda, oszczerstwo, zdrada, zemsta, korupcja polityczna, krzywoprzysięstwo.

Dodatkowy kontekst jego dramatów historycznych stanowi propaganda Tudorów, autor „pracuje” dla maszynierii propagandowej państwa, mającej za zadanie umacniać ich dynastyczne prawa. Szekspir podobnie jak inni dramatopisarze elżbietańscy, działa na niwie państwowej polityki historycznej, umacnia angielski patriotyzm, sławi wielkie czyny królów, potępiając zdrajców, uzurpatorów, wojny domowe, niezgodę w państwie, wewnętrzne rozłamy, wszystko, co zakłóca „jedności moralno-polityczną narodu”, tak potrzebną w ciągu ostatnich kilkunastu lat panowania Elżbiety, kiedy Anglia znajdowała się w stanie wojny z Hiszpanią. Ale dodajmy, jego „gloryfikacji hegemonalnego mitu tudoriańskiego”, towarzyszyły też wątki demistyfikujące ideologie i doktryny władzy.

Wolno zasadnie zakładać, że autor *Hamleta* miał bardzo bliski kontakt z ludźmi z najwyższych kręgów społeczno-politycznych, z pierwszej ręki posiadał wiedzę o sprawach państwowych i arkanach władzy, a równocześnie potrafił wyjść z roli bezpośredniego uczestnika i spojrzeć z boku na ten świat, tworząc zawołowane polityczne satyry i parodiując polityków i dworzan. Wszędzie odkrywamy u niego ową podwójność widzenia, zderzenie perspektyw, subiektywizację ocen, spojrzenie na sprawy z różnych pozycji; zimna obserwacja zderzona zostaje ze wzniosłą powagą, komedia miesza się z tragedią, wysokie z niskim, patosowi towarzyszy ironia, a wszystko to wzniesione na wyższy poziom, na wyżyny językowego mistrzostwa i poezji, ku metafizycznemu obszarowi, gdzie działa Bóg, bogowie, przeznaczenie i los.

Ani perspektywa polityczno-ideologiczna, światopoglądowo-poznawcza, ani estetyczno-artystyczna nie jest perspektywą pisarza z ludu, z niższego stanu, pisarza mieszczańskiego, czy nawet pisarza z niższej szlachty – to można stwierdzić z całkowitą pewnością.

ŚWIETNIE WYKSZTAŁCONY ERUDYTA

Szekspir jest znawcą i miłośnikiem muzyki, wplata w teksty terminy z teorii muzyki i techniki muzycznej, stroi sobie muzyczne żarty. Niektórzy autorzy są zdania, że sztuki

Szekspira to najbardziej muzyczne sztuki na świecie, znajdziemy w nich ok. 2000 odniesień do muzyki, 100 pieśni, 300 różnych terminów muzycznych. Z ogromną pomysłowością nasycił swoje dramaty muzyką. Przeciętą sztuką Szekspira zwiera 2-3 razy więcej odniesień do muzyki niż przeciętna sztuka innych pisarzy. Musiał mieć doskonały słuch muzyczny. Robił aluzje do muzyków swojego czasu np. nazwisko Bassanio w *Kupcu weneckim* pochodzi od członków weneckiej rodziny Bassani (w dokumentach królewskich "Bassanye") – ośmioro z nich było członkami „Queen’s Musick”, czyli nadwornymi muzykami królowej.

Jego erudycja jest zadziwiająca. W nocie do książki *Czytanie Szekspira* wydanej pod redakcją Jacka Fabisiaka, Marty Gibińskiej i Ewy Nawrockiej czytamy: „pisarz czerpiący garściami z tradycji literackiej antyku i średniowiecza, osadzony w bogatej kulturze europejskiego renesansu, łączący greckość, włoskość i angielskość, umiejący użyć i odświeżyć motywy z mitologii, Biblii, literatury a stare chwytne dramaturgiczne, pokryte patyną czasu, konwencje czy cudze pomysły wykorzystać w nowych oryginalnych ujęciach, wmontować odkrywczo w nowe całości. Oto bliski nam, iście postmodernistyczny Szekspir – geniusz intertekstualności”. Co oczywiste „geniusz intertekstualności” musi znać wiele tekstów, musi być wyrafinowanym erudytą, człowiekiem stale, od najmłodszych lat obcującym z książkami. I tak rzeczywiście jest: utwory Szekspira są świadectwem wykształcenia i szerokiej erudycji autora; szekspirolodzy zidentyfikowali nie tylko źródła sztuk i utworów poetyckich, ale wszelkiego rodzaju nawiązania, cytaty, kryptocytaty, aluzje, parafrazy, ślady lektur itd.

Erudycja autora obejmuje najrozmaitsze kroniki historyczne, utwory literackie wszystkich gatunków zarówno współczesne, jak i dawniejsze, zarówno z literatury angielskiej, jak i z literatur innych krajów, dzieła literatury klasycznej, traktaty teologiczne, historyczne, geograficzne, filozoficzne, polityczne, biografie, relacje podróżnicze etc. Zakres jego kultury literackiej sięga od średniowiecznych ballad do renesansowych romansów, od współczesnych angielskich dramatów do włoskich gatunków dramatu jak *comedia dell’arte* i, stanowiącej jej przeciwieństwo, *comedia erudita*. Znał świetnie retorykę i logikę. Wydane przez Goeffrey’a Bullough’a, liczące 8 tomów, dzieło *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1957-75) identyfikujące fabularne i dramatyczne źródła utworów Szekspira, wymienia setki tekstów, w tym wiele nieprzełożonych na angielski w tamtym czasie. Przy czym pamiętać należy, że jest regułą, iż pisarze wykorzystują tylko część z tego, co przeczytali.

Nie ulega wątpliwości, że Szekspir otrzymał staranne, klasyczne wykształcenie – w jego utworach występuje około 400 klasycznych imion, niektóre występują w formach rzadziej używanych lub omownych. Zna doskonale dzieła literatury klasycznej, niektóre nie były za jego życia tłumaczone i czytał je wyłącznie po łacinie na przykład *Fasti* Owidiusza, utwory Plauta, *Eneidę* i *Georgiki* Wergiliusza, i cały szereg łacińskich biografii. Oczywiście preferował przekłady angielskie, jeśli istniały, ale niekiedy czytał w oryginale dzieła już przetłumaczone, przechodził od angielskiego przekładu do oryginału łacińskiego i z powrotem; wiadomo, że w *Burzy* (akt V, s.1) w monologu Prospera korzystał z *Metamorfoz* Owidiusza, ale w oryginale, a nie w tłumaczeniu Arthura Goldinga, i przełożył je lepiej niż Golding (prawdopodobnie tłumaczył na swój własny użytek także fragmenty innych dzieł). Trzeba pamiętać, że Owidiusz niejako przenika całą twórczość Szekspira i nie ulega najmniejszej wątpliwości, że był przedmiotem jego stałej, intymnej lektury.

W pewnym stopniu dotyczy to w ogóle jego stosunku do piśmiennictwa wszelkiego rodzaju. Nie było ono przedmiotem tylko pobieżnej lektury, ale lektury wielokrotnej i wnikliwej. Szekspir nie tylko po prostu czytał, ale studiował literaturę piękną, historyczną czy filozoficzną.

Sprawą sporną nie jest czy, lecz w jakim zakresie, znał obok łaciny – grekę. Większość greckiego kanonu, włączając w to dzieła Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa nie była jeszcze przetłumaczona lub opublikowana w Anglii. Wielu szekspirologów i filologów klasycznych uważało, że musiał w oryginale czytać *Alcestę* Eurypidesa, *Oresteję* Ajschylosa, *Hekubę* Eurypidesa, *Ajaks* i *Edypa w Kolonie* Sofoklesa. Jest rzeczą nieprawdopodobną, aby największy dramaturg angielskiego renesansu nie poznał tragiczków greckich. Na podstawie różnych poszlak można przyjąć, że znał grekę, choć gorzej niż łacinę. W większości przypadków czytał Greków po łacinie, ale słychać u niego echa greczyzny, ślady lektury Greków w oryginale i znajomości teatru greckiego. Należy tu wspomnieć, że ukuł nowe słowa na podstawie greki: „metamorphose” (przeobrażać się), „dialogue” (dialog), „critic” (krytyk).

Znał grecką filozofię np. Platona, będącą zresztą ważnym elementem pewnych wątków filozoficznych obecnych w jego twórczości. Szekspirolog Thomas McFarland w *Shakespeare's Pastoral Comedy* zauważa, że wszystkie tzw. pastoralne komedie Szekspira bazują na platonizmie. Współczesny badacz Leon H. Craig widzi w Szekspirze filozofa, którego można „odczytywać filozoficznie”. W swojej książce *Of Philosophers and Kings: Political Philosophy in Shakespeare's „Macbeth” and „King Lear”*, Craig twierdzi, że opis śmierci Falstaffa wykazuje szereg paraleli do śmierci Sokratesa przedstawionej przez Platona. Wcześniej zauważył to Harold Bloom, sugerując, że stosunek Hal – Falstaff wykazuje podobieństwo do stosunku Alcybiades–Sokrates; Falstaffa nazywa Bloom „elżbietańskim Sokratesem”. Historyk Howard White (uczeń Leo Straussa) dowodzi w *Shakespeare and the Classical Polity*, że Szekspir jest „filozofem politycznym w typie Platona” – White pisał szeroko o roli „zdziwienia” w *Burzy* i u Platona, przy czym „zdziwienie” to właściwy stan umysłu dla wszystkich szukających filozoficznego oświecenia. W *Kupcu z Wenecji* Gracjano nawiązuje do pitagorejskiej koncepcji transmigracji dusz. Na filozoficzne zainteresowania Szekspira wskazał Peter Usher, który zanalizował list Hamleta do Ofelii (*Hamlet's Love Letter*) odczytywany przez Poloniusza (akt II, scena 2) pod kątem zawartej w nim krytyki Arystotelesa.

Niektórzy badacze doszukują się u Szekspira rudymen tarnej znajomości hebrajskiego i tekstów żydowskich, widzą nawet pewne wpływy judaizmu (należy pamiętać o tym, że znajomość judaizmu i tekstów żydowskich w Anglii elżbietańskiej nie była czymś powszechnym – Żydzi nie mogli legalnie mieszkać w Anglii, w całym kraju żyło tylko ok. 200 maranów). Oczywiście, Szekspir zapewne „nie rozstawał się” z Biblią – zidentyfikowano ok. 3000 cytatów z Pisma Świętego, ale w kilku przypadkach pisarz miał posłużyć się Księgą Rodzaju w oryginalnej hebrajskiej wersji.

Żydowska autorka Florence Amit wykryła u Szekspira hebrajskie kalambury, kilka cytatów z Talmudu, odniesienia do Mojżesza Majmonidesa, słowa z dialektu ladino. Dziwaczny szwargot używany przez żołnierza we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Amit identyfikuje jako mówiony hebrajski. Schelomo Jehuda Schönfeld zidentyfikował pewne hebrajskie źródło użyte w *Kupcu weneckim*. Jeszcze inny żydowski autor David Basch

w swoich książkach *Hidden Shakespeare* oraz *Shakespeare's Judaica and Devices* wytropił aluzje do Pirkei Avot (część Miszny), a nawet do Talmudu, trudno wówczas dostępnego dla gojów. Alan J. Altimont wyjaśnił znaczenie nazwiska "Nedar" w *Śnie nocy letniej*. Nosi je nieobecny ojciec Heleny, a po hebrajsku „nedar” to nieobecny. Daniel Banes doszukał się wpływów kabały w *Kupcu weneckim*.

Bez wątpienia dobrze władał Szekspir językiem włoskim i francuskim – zidentyfikowano szereg źródeł nieprzetłumaczonych na angielski i dostępnych tylko w oryginale; oznacza to, że musiał pobierać lekcje tych języków u prywatnych nauczycieli, gdyż ani włoskiego, ani francuskiego nie uczono w szkołach. Sprawą sporną jest też, czy znał hiszpański, są pewne dane, aby sądzić, że tak, ale z pewnością nie w takim stopniu jak włoski czy francuski, ponadto łączna znajomość łaciny, włoskiego i francuskiego mogła ułatwiać dostęp do tekstów hiszpańskich. W *Straconych zachodach miłości* autor dwukrotnie kalamburzy w języku francuskim, używa słowa „capon” w podwójnym sensie jako „ptak” i „list miłosny”. Widać w tej sztuce doskonałą znajomość francuskiego, znajdziemy w niej także zwroty łacińskie, hiszpańskie i włoskie.

Nie może ulegać najmniejszej wątpliwości, że posiadał własny bogaty księgozbiór, z którego stale korzystał, i miał dostęp do innych księgozbiorów – uniwersyteckich i prywatnych. Jego biblioteka zawierała także rzadkie, cenne (i drogie!) dzieła w obcych językach, wydrukowane czy to w Anglii, czy za granicą, ewentualnie sprowadzane z zagranicy lub zakupione za granicą, co wymagało dysponowaniem odpowiednimi środkami finansowymi. Możemy go sobie łatwo wyobrazić w bibliotece, jak pisze w ciszy i skupieniu, wstaje, patrzy na półkę, wybiera jakiś tom, konsultuje jakiś fragment, odkłada, bierze słownik, sprawdza słowa i terminy, powraca do dużego biurka pod oknem i pisze dalej.

Miał też dostęp do manuskryptów zarówno utworów literackich, jak i innych. I to rękopisów osób wysoko postawionych np. *Certaine Precepts* autorstwa Williama Cecila, lorda Burghley`a – drugiego po królowej człowieka w państwie oraz nigdy nieopublikowane raporty, jakie królewski ambasador w Danii Peregrine Bertie, lord Willoughby, przyjaciel Tychona de Brahe, sporządził dwukrotnie w 1582 i 1585 roku – pochodzą z nich pewne szczegóły w *Hamlecie* obrazujące Danię i obyczaje dworu duńskiego. Na liście gości z przyjęcia, jakie dyplomata wydał podczas pobytu w Danii, widnieją znane z *Hamleta* nazwiska m.in. Petrius Guldenstern i Georgius Rosencrants.

Nierozwikłana do dziś zagadką pozostaje, w jakich okolicznościach mógł osiąść dostęp do pewnych tekstów. Francuski badacz Georges Lambin, analizując motywy francuskie w twórczości Szekspira, wskazał na scenę w *Miarka za miarkę*, w której Izabela zamierza złożyć śluby zakonne – matka Franciszka mówi do niej: „bo gdy je przyjmiesz, nie będziesz już mogła, jak ja nie mogę z mężczyzną rozmawiać, bez obecności matki przeorowszy/a wtedy nawet nie wolno ci będzie w ciągu rozmowy oblicza odsłonić/lub słowa wyrzec, jeśli kwef odchylisz” (przeł. Leon Ulrich). Lambin odkrył, że jest to dokładny cytat z reguły zakonu klarysek; łaciński tekst tej reguły został przełożony na francuski – autor dokładnie stosuje w tekście zasady z tej reguły. W Anglii cztery małe zgromadzenia św. Klary zostały rozwiązane w 1539 roku, ponad pół wieku przed powstaniem dramatu.

Podkreślić należy, że Szekspir, choć konsultował powstające utwory ze źródłami, to nie pisał z tekstami przed oczyma, z jakąś świadomą intencją i zamiarem cytowania; widać u niego pełną swobodę i lekkość w wykorzystaniu źródeł i lektur. Są one częścią jego

umysłowości, ma je w pamięci i sięga do swojego zasobu erudycyjnego, aby wykorzystać je w poetyckim obrazowaniu. Korzystał z różnych źródeł, niekiedy z kilku równocześnie, krzyżował je i łączył, asymilował, przekształcał, transformował we własny artystyczny idiom. Znajdziemy u niego parodie stylów, złośliwe nawiązania, prześmiewcze aluzje, co oczywiście zakłada bardzo dobrą znajomość tego, co się parodiuje i wyśmiewa.

Na podstawie utworów Szekspira można wywnioskować, że był człowiekiem o niezwykle szerokich horyzontach umysłowych, zainteresowanym różnymi dziedzinami wiedzy – astronomią, medycyną (ok. 1400 odniesień medycznych), kosmografią, botaniką, wojskowością, nawigacją, heraldyką, genealogią, fizyką. Nota bene uczenie jako takie, uczenie się, poznawanie i edukacja są częstymi motywami w jego dramatach. Jacek Fabiszak stwierdza, że dramat *Cymbelin* ma charakter alegoryczny, jego tematem jest wiedza, eksperyment, empiria, doświadczenie, zasady propagowane w pismach Bacona składające się na metodę empiryczną. W ogóle Szekspir znał dobrze twórczość Francisca Bacona i poruszał problemy z jego filozofii – kwestia autorytetów w poznaniu, nauka i jej ostateczny cel itd. Wiele wyrażen i metafor Bacona występuje w sztukach Szekspira, istnieją nawet przesłanki do przypuszczenia, że niektóre jego prace czytał w rękopisie. Bacon prowadził notatnik (*The Promus*), w którym zapisywał myśli, spostrzeżenia, uwagi, które potem – jak sądzą niektórzy – pojawiły się w dramatach Szekspira.

Ciekawe, że Jan Kott w znanym szkicu o królach twierdzi, że „Szekspir nie znał filozofii”, natomiast o sonecie 39 pisze, że „kończy się zadziwiającą platońską kodą”. W szkicu o *Śnie nocy letniej* Kott zwraca uwagę na uderzające podobieństwo do neoplatoników florenckich jak Marsilio Ficino i Pico della Mirandola, a także Mikołaja z Kuzy, ba, według Kotta Szekspir przeciwstawia się „neoplatońskiej dialektyce Miłości” – a przecież żeby się przeciwstawiać trzeba doskonale znać to, czemu się przeciwstawiamy, czyli neoplatonizm.

Znana badaczka Renesansu Frances Yates, autorka prac na temat „różokrzyżowego Oświecenia”, hermetyzmu i filozofii okultystycznej w epoce elżbietańskiej dowodzi, że Szekspir był neoplatonikiem (neoplatońskim gnostykiem). Yates jest przekonana, że odnalazła u niego echa myśli Giordana Bruna, który przebywał w Anglii w latach 1583- 1586 r. Wpływ Bruna w *Hamlecie* jest kwestią sporną, bez wątplenia jednak pewne zwroty są wydestylowane z jego *Oratio valedictoria*. Niektórzy niemieccy szekspirolodzy z drugiej połowy XIX wieku uważali, że Szekspir musiał czytać po włosku traktaty Bruna. W studium na temat *Straconych zachodów miłości* Yates dowodzi, że Berowne to aluzja do Bruno, ponieważ w jednym miejscu rymuje się z „moon”, co sugeruje wymowę „Beroon”, a więc Bruno, zaś „bruno” to po włosku „ciemny”, co ma znaczenie dla filozofii zawartej w sztuce (zob. dialogi w akcie IV, scena 3 - Król: „przecież jest czarna jak heban twa miła”). Yates interpretowała Szekspira w kontekście chrześcijańsko-kabalistycznego świata Renesansu i postulowała, żeby zwłaszcza ostatnie jego sztuki odczytywać w kontekście filozofii okultystycznej. Według niej okultystyczne tematy i wątki u Szekspira pochodzą nie tylko z folkloru i tradycji ludowej; ich podłożem są głębsze filozoficzno-duchowe prądy epoki.

Zdaniem Yates Prospero z *Burzy* ma cechy nie tylko Giordana Bruno, ale również elżbietańskiego „maga” Johna Dee, matematyka, astronoma, astrologa, kreatora „arturiańskiej” – mitycznej i mistycznej – elżbietańskiej idei Imperium Brytyjskiego, lidera

elżbietańskiego Renesansu, proroka uniwersalnej reformy religijnej: po zwycięstwie nad Wielką Armadą następuje "profetyczny moment", królowa symbolizuje nową religię przekraczającą i katolicyzm, i protestantyzm w dalekosiężnej wizji objawienia, przekazując uniwersalne mesjańskie przesłanie (Dee znany jest w Polsce ze spotkania ze Stefanem Batorym w Niepołomicach).

O tym, że Szekspir musiał znać w jakiejś mierze twórczość Johna Dee, świadczy odkrycie dokonane w 2005 roku przez prof. Iaina Wrighta z Australian National University. Jak pamiętamy, Makbet mówi:

*Jestli to sztylet, co przed sobą widzę,
Z zwróconą ku mej dłoni rękojeścią?
Pójdź, niech cię ujmę! Nie mam cię, a jednak
Ciągle cię widzę. Fatalne widziadło!
Nie jesteś ty dla zmysłu dotykania,
Tylko dla zmysłu widzenia dostępny?
Jeszcze sztyletem tylko wyobraźni?
Rozpalonego tylko mózgu tworem?
(akt II, scena 1), przeł. Józef Paszkowski*

Prof. Wright uważa, że odkrył prawdopodobne źródło inspiracji dla sceny z unoszącym się w powietrzu sztyletem. Otóż w 1570 roku John Dee wydał pierwsze angielskie tłumaczenie *Elementów geometrii* Euklidesa w przekładzie Henry Bilingsley'a. W przedmowie do tego dzieła Dee robi przegląd stanu nowoczesnej nauki, jeden rozdział poświęcając sztuce perspektywy czyli optyce; zafascynowany optycznymi iluzjami, złudzeniami wywoływanymi przez załamania światła, możliwościami oszukiwania wzroku przy pomocy trików ze światłem i lustrem, zamieszcza w nim opis obserwatora patrzącego na unoszący się przed nim w powietrzu sztylet. Jeśli przypuszczenie prof. Wrighta jest słuszne, to mamy tu kolejny dowód głębokiego zainteresowania Szekspira różnymi dziedzinami nauki. Nie wszyscy zgadzają się z prof. Wright'em, i przypuszczają, że w *Makbecie* chodzi o aktualne odniesienia do zabójstwa lord Darnley'a, małżonka Marii Stuart królowej Szkotów, przez ambitnego Jamesa Hepburna, hrabiego Bothwell, który potem poślubił młodą królową. Na szkicu z miejsca zbrodni wysłanym do lorda Burghley'a, widać unoszący się w powietrzu sztylet. Jeśli jednak Szekspir stamtąd zaczerpnął ten motyw, to znaczy, że miał dostęp do dokumentów znanych tylko wąskiej elicie władzy.

Gdy chodzi o astronomię, to np. w *Hamlecie* jest kilka fragmentów sugerujących wiedzę autora o zaawansowanych obserwacjach astronomicznych i optycznych. Wspomniany wyżej amerykański badacz, astronom i astrofizyk Peter Usher dowodzi wręcz, że *Hamlet* jest także alegorią walki różnych modeli kosmosu i transformacji starego systemu kosmologicznego w nowy. Akcja sztuki rozgrywa się w Danii, ponieważ stamtąd pochodził astronom Tychon Brahe (przyjaciel Johna Dee), który stworzył hybrydalny model kosmosu łączący w sobie geo- i heliocentryzm. Ten model reprezentują Rosencrantz i Guildenstern – postaci noszące nazwiska autentycznych krewnych Tychona Brahe. Król Klaudiusz ucieleśnia system Klaudiusza Ptolemeusza, zaś Hamlet nie przypadkiem studiuje w Wittenberdze – ośrodku kopernikańskiego heliocentryzmu. W aluzjach zawartych w sztuce Usher dopatruje

się odniesień do angielskiego astronoma i matematyka Thomasa Diggesa (1546-1595), który przyjął model kopernikański i wysunął koncepcję nieskończonego wszechświata. Guildenstern i Rosencrantz giną i wraz z nimi klęskę ponosi system Tychona Brahe, ginie król Klaudiusz i wraz z nim klęskę ponosi system geocentryczny, ginie też i Hamlet, ale Fortynbras, który zostanie jego następcą, udał się do Polski, gdzie zdobył „mały skrawek ziemi”, czyli złożył hołd na grobie Kopernika. Fortynbras powracający z Polski i angielscy posłowie w ostatniej scenie symbolizują dwa zwycięskie systemy: polski system Kopernika i angielski system Diggesa. Według Ushera Szekspir mógł mieć kontakty z Thomasem Diggesem i okazję do obserwacji nieba za pomocą prototeleskopów zbudowanych przez jego ojca, matematyka i astronoma, Leonarda Diggesa.

Inny zagadkowy fragment to słowa Kresydy (*Troilus i Kresyda*, akt IV, scena 2): „Miłości mojej podwaliny/Tak są potężne jak środek jest ziemi, /przyciągający wszystko co stworzone („But strong base and building of my love/ Is as the very centre of the earth./ Drawing all things to it”). Jest tak, jakby Szekspir antycypował pokeplerowską koncepcję grawitacji.

Widać u niego dobrą znajomość dyplomacji, spraw międzynarodowych, wojskowości, marynarki, nawigacji i morza, heraldyki, genealogii. Widać głębokie zainteresowanie kwestiami ustrojowymi i prawno-politycznymi; żaden ze współczesnych dramatopisarzy nie eksplorował tych tematów w tak szerokim zakresie, żaden nie śledził tak uważnie, bardzo niekiedy subtelnych, różnic pomiędzy alternatywnymi ustrojami politycznymi. Np. *Koriolan*, *Kupiec wenecki* i *Otello* odnoszą się do konstytucyjnych kwestii republikańskiego Rzymu i Wenecji, *Hamlet* – do monarchii elekcyjnej, *Makbet* – do restauracji prawowitego rządu po władzy krwawego tyrana.

Ernst H. Kantorowicz w rozdziale drugim („Szekspir: Król Ryszard II”) swojej monumentalnej pracy *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej* stwierdza, że *Tragedia króla Ryszarda II* jest właśnie tragedią Dwa Ciała Króla, co świadczy, że autor był obeznany z koncepcjami teologiczno-polityczno-prawnymi diskutowanymi w elicie angielskiej. Kantorowicz, zapewne słusznie, przypuszcza, że Szekspir znał tzw. Raporty Edmunda Plowdena (teoretyk prawa) dotyczące tych kwestii.

Zacytujmy trafną uwagę Kantorowicza: „Byłoby poza tym bardzo dziwne, gdyby Szekspir, który opanował terminologię niemal każdej dziedziny ludzkiej działalności, nie był świadom toczącej się wokół niego konstytucyjnej i prawnej dysputy”. Z pewnością był świadom. W świetle tzw. body politic zrozumiała staje się odpowiedź Hamleta na pytanie Rosencrantza po zabójstwie Poloniusza (akt IV, scena 2): „Ciało jest u króla, ale król nie ma ciała”. To się odczytuje zwykle, że ciało jest w pałacu króla, ale nie król został zabity. Tymczasem może to być aluzja do koncepcji prawno-państwowych: wprawdzie ciało naturalne jest z królem, ale ciało polityczne nie, gdyż nie jest on królem prawowitym.

Amerykański autor Steve Sohmer dowiódł, że niektóre sztuki Szekspira zawierają odniesienia do specyficznych liturgicznych, kalendarzowych i kościelnych wydarzeń, w tym aluzje do elżbietańskiego sporu o kalendarz. Z kolei Donna L. Hamilton w pracy *Shakespeare and the Politics of Protestant England* (1992) argumentuje, że swoją twórczością Szekspir brał udział w politycznych i ideologicznych debatach na temat relacji Kościoła, państwa i jednostki a jego twórczość pozostaje w relacji do zmieniającej się kontrowersji Państwo-

Kościół. Jego poglądy ewoluowały paralelnie do tego, jak zmieniały się poglądy w tych kwestiach w grupie arystokratów Leicester-Sidney-Essex-Southampton-Pembroke.

Należy tu podkreślić dwie sprawy, po pierwsze, Szekspir nie jest uczonym, nie jest specjalistą w tej czy innej gałęzi wiedzy, lecz człowiekiem świetnie wykształconym, wykazującym żywe zainteresowanie problematyką kulturalną, polityczną, intelektualną i naukową swojego czasu, i po drugie, że w swoich utworach nie eksponuje znajomości przedmiotu, nie „wymądrza się” na dany temat, nie puszy erudycją, nie przechwala wiedzą. Wplata ją swobodnie w tworzywo literackie.

ZNAWCA PRAWA

Ze wszystkich dziedzin wiedzy szczególne miejsce w twórczości Szekspira zajmuje prawo. Jego biograf Anthony Holden zwraca uwagę na „zastanawiająco obfite występowanie w utworach Szekspira fachowej terminologii prawniczej”. Od dawna toczą się spory na temat znajomości prawa przez autora, trafności użycia terminologii prawniczej w utworach itp. Wybitny prawnik, parlamentarzysta George Greenwood wystąpił w 1908 roku z tezą, że twórczość Szekspira dostarcza bardzo wielu dowodów na to, iż nie tylko posiadał on bardzo dobrą znajomość prawa, ale poznał również życie środowiska prawniczego i wymiaru sprawiedliwości, znał zwyczaje i maniery członków korporacji prawniczych (Inns of Court), w których – dodajmy – kwitło bogate życie teatralne. Na przykład w *Straconych zachodach miłości* występuje słowo „mess” używane tylko w środowiskowym języku jednej z korporacji prawniczych – jej członkowie siedzieli przy stołach w grupach („messes”) po cztery osoby, przy każdym stole trzy grupy.

W roku 2000 ukazał się *Shakespeare's Legal Language: A Dictionary*, zawierający szczegółową analizę terminów i pojęć prawnych występujących u Szekspira – w sumie 1600 odniesień. Jak stwierdzają autorzy leksykonu Barnett J.Sokol i Mary Sokol, jego zainteresowania prawem nie było powierzchowne. Koncepcje prawne, sytuacje i język prawniczy wykorzystywał dla osiągnięcia poetyckiego efektu i do przekazywania treści społecznych, moralnych i intelektualnych. Zarzucano mu, że nie zawsze używa terminów prawnych w stu procentach poprawnie, należy jednak pamiętać, że poeta nie pisał prawnych memorandumów; prawne metafory występują w wypowiedziach postaci, nie będących prawnikami, i zwykle poza sytuacjami takimi jak proces w *Kupcu weneckim*. Przy bliższej analizie błędy prawne okazują się nie tyle błędami, ile raczej nieprecyzyjnymi sformułowaniami, co wynika właśnie stąd, że są wkomponowane w tok mowy postaci, mówiących na inny niż prawo temat. Autor dysponuje rozległą i dość dokładną wiedzą prawniczą, zna niekiedy dziwaczne procedury prawa angielskiego, maksymy, zasady a nawet technalia angielskiego prawa precedensowego. Wszystko więc wskazuje na to, że posiadał formalne, uniwersyteckie wykształcenie prawnicze, miał stały kontakt z kwestiami prawnymi, i generalnie, z prawem i środowiskiem prawniczym.

W 2003 roku na łamach „The University of Miami Law Review”, Thomas Regnier opublikował artykuł *Could Shakespeare Think Like a Lawyer? How Inheritance Law Issues in Hamlet May Shed Light on the Authorship Question*, w którym bardzo dobrze podsumował kwestię „Szekspir a prawo”. Regnier wyróżnił kilka sposobów i poziomów funkcjonowania prawa w utworach Szekspira. Pierwszy to prawo, wymiar sprawiedliwości jako ogólny temat

np. w *Miarka za miarkę*, który to dramat można odczytywać jako apel o bardziej racjonalne i litościwe podejście przy wymierzaniu sprawiedliwości w sprawach kryminalnych. Nie świadczy to o jakiejś specjalnej wiedzy prawniczej.

Drugi sposób to umieszczenie w dramacie scen rozgrywających się w sądzie (oskarżanie, obrona i inne procedury prawne i sądowe), z których najslawniejsze są sceny w *Kupcu weneckim*. Ponad 20 sztuk Szekspira zawiera sceny z procesów sądowych lub procesów na niby. Wniosek z tego, że autor znał i żywo interesował się prawnymi procedurami, ale nie wykracza to poza możliwości inteligentnego laika. Trzeci sposób to rozwinięte metafory z użyciem terminów prawnych, np. nasycone są nimi *Sonety*. W tym przypadku wolno zakładać, że tworzenie tego typu metafor najłatwiej przychodziłoby temu, kto studiował prawo, i komu w związku z tym terminy i sytuacje prawne łatwo spływałyby na pióro. Nauka prawa to wszak nauka pewnego języka. Niemniej jednak tworzenie takich metafor, opartych nie wprost na koncepcjach prawnych także nie leży poza zasięgiem pracowitego amatora, aczkolwiek wymagałoby to od niego znajomości niuansów i subtelności prawnych, o którą dość trudno poza kręgami wykształconych prawników. Na przykład w *Wesołych kumoszках z Windsoru* pisarz porównuje miłość do domu, ale porównanie ma sens tylko dlatego, że pisarz rozumie zasadę prawną, na której jest oparte; wyrasta ono organicznie z wiedzy autora; musiał mieć ją mocno przyswojoną tak, aby zawsze sięgnąć do niej jako do rezerwuaru pojęć i słów, którym – umieszczając je w innym kontekście – nadawał walor estetyczny. Przychodzi to autorowi poniekąd bez wysiłku – a jak się nabywa się taką sprawność? Poprzez studiowanie, uczestniczenie i przysłuchiwanie się debatom prawniczym, przebywanie i kontakty ze środowiskiem prawniczym.

Język prawniczy jest u Szekspira często na poły ukryty, wtopiony w tok tekstu, który możemy zrozumieć bez świadomości, że zawiera prawne obrazowanie np. w sonecie 30. wyczuwa się, jakby słowa, terminy i pojęcia z tego języka po prostu nasuwały mu się na myśl, kiedy szukał potrzebnego obrazu, porównania, metafory; jego wyobraźnia kieruje się ku prawu, tak jakby myślał w języku prawniczym, jakby miał na końcu pióra prawnicze wyrażenia. Nie byłoby może w tym nic dziwnego, gdyby tematem utworu był prawny spór czy rozprawa sądowa, jednak u Szekspira jego wiedza prawnicza wpływa przy najróżniejszych okazjach, niemających związku z prawnymi kwestiami, splata się z tokiem myśli i obrazowania odległymi od przedmiotów i sytuacji prawnych, co dobitnie świadczy o jego zanurzeniu w ten język. Jest oczywiste, że terminy prawnicze nie są u niego wyuczone dla potrzeb danego dramatu czy innego utworu i mechanicznie doczepione do tematu i fabuły.

Szekspir nie cytował łacińskich maksym prawnych po łacinie, lecz oddawał po angielsku ich treść i sens, parafrazował, co jest świadectwem zarówno bardzo dobrej znajomości łacińskiej terminologii prawniczej, jak i umiejętności znajdowania odpowiedników angielskich. Jego tłumaczenia maksym łacińskich nie są dosłowne, lecz wykazują pełne zrozumienie celu tych reguł, co każe myśleć o autorze jako o człowieku dobrze wykształconym w materii prawnej, posiadającym fachowe wykształcenie; znającym dobrze zarówno prawo, jak i łacinę.

Jednak najważniejszy, i rozstrzygający, jest ostatni sposób wykorzystania przezeń prawa: kiedy kwestie prawne przenikają, niejako podskórnice, cały tekst, tworząc jego

subtekst. Jakaś kwestia prawna czy zasada prawna dominuje, określa całą fabułę, chociaż sprawa może zostać potrącona tylko okazjonalnie lub w sposób zawołowany. Umiejętność skonstruowania takiej struktury jest oznaką wytrawnego znawcy. Aby użyć prawa w ten sposób, pisarz musiał je świetnie znać i potrafił do niego dopasować fabułę tak subtelnie, że nawet uważny i wnikliwy czytelnik, nie mówiąc o widzu teatralnym, owego skrytego pod powierzchnią subtekstu nie dostrzega. W ten sposób użył w *Hamlecie* prawa spadkowego. Problem ten znakomicie przedstawił (niezwiązany z rewizjonizmem szekspirowskim) J. Anthony Burton w artykule *An Unrecognized Theme in Hamlet: Lost Inheritance and Claudius's Marriage to Gertrude* („Shakespeare Newsletter”, jesień 2000 – zima 2000/2001). Burton pokazał, że działania Hamleta, Klaudiusza i Gertrudy w dużej mierze determinuje prawo spadkowe. Tyle że tropy są tu tak subtelne, iż przez sto lat szekspirolodzy ich nie dostrzegli. Dopiero ktoś z ponadprzeciętną wiedzą na temat prawa spadkowego elżbietańskiej Anglii zauważył pełną spójność działań postaci *Hamleta* w odniesieniu do tego prawa i odsłonił, niewidoczne dotychczas, prawne fundamenty fabuły.

W akcie I, scenie 2 król Klaudiusz przedstawia matkę Hamleta Gertrudę jako „współwładającą panią (*jointress*) tego państwa”. *Jointress* to osoba, która ma *jointure* czyli „wdowie dożywocie”. Według prawa obowiązującego w elżbietańskiej Anglii Gertruda ma prawo do jednej trzeciej majątku zmarłego męża; wprawdzie w chwili jego śmierci wchodzi w posiadanie całego majątku, jednak w ciągu czterdziestu dni (tzw. kwarantanna) od śmierci męża przyznana zostaje jej jedna trzecia (bez zamku), zaś najstarszemu synowi Hamletowi powinno przyspaść pozostałe 2/3. Tymczasem wydarza się coś nieoczekiwanego, mianowicie Gertruda poślubia Klaudiusza, i jak wolno domniemywać, to on parł ku jak najszybszemu małżeństwu. Ze słów Hamleta wynika też, że matka nie wyszła za Klaudiusza – jak początkowo sądził – przed dwoma miesiącami, czyli sześćdziesięcioma dniami, ale w ciągu „jednego króciutkiego miesiąca”; a zatem Klaudiusz poślubia Gertrudę, zanim upłynęła kwarantanna, przejmując tym samym prawną kontrolę nad majątkiem królewskim, który nie zdążył zostać jeszcze podzielony. Cała gra Klaudiusza toczy się o to, żeby przejąć kontrolę nad spadkiem Gertrudy; *jointure agreement* jest zagrożeniem dla widoków na spadek potomków zmarłego małżonka Gertrudy, czyli dla Hamleta; o to właśnie chodziło Klaudiuszowi, kiedy zaaranżował pośpieszny ślub z Gertrudą. Miał na oku majątek po zmarłym mężu Gertrudy, który – mimo że został królem – wcale mu się nie należał.

Z tekstu nie wynika, jakie były warunki „wdowiego dożywocia”, ale mogło chodzić o zrzeczenie się przez Gertrudę prawa do *dower*, czyli prawa żony po śmierci męża do jednej trzeciej tego majątku, który mąż posiadał na własność bez ograniczeń. Dlatego Hamlet kilkakrotnie nawiązuje nie do utraty korony, lecz majątku; mówi o sobie, że jest żebrakiem, że posila się jak kameleon: „jadam powietrze nadziane obietnicami”. Należy to tłumaczyć tym, że utracił spadek, a ściśle rzecz biorąc, w wyniku zręcznego posunięcia Klaudiusza nie zdążył nawet wejść w jego posiadanie. Praktycznie wyklucza to możliwość zaspokojenia roszczeń Hamleta, aczkolwiek nie do końca, jeśli bowiem Gertruda umrze nie urodziwszy syna Klaudiuszowi, Hamlet będzie mógł wówczas wysunąć roszczenie do majątku i do korony. To wyjaśnia, dlaczego Hamlet tak usilnie namawia matkę, żeby „nie wchodziła Klaudiuszowi do łóżka” – nie chodzi o „kompleks Edypa” jak chcieliby psychoanalityzujący szekspirolodzy, lecz o całkiem praktyczny powód: jeśli Gertruda urodzi dziecko

Klaudiuszowi, Hamlet zostanie trwale wydziedziczony, ponieważ dzięki instytucji *tenancy by the courtesy*, kiedy żona urodzi dziecko mężowi (w tym przypadku wdowa drugiemu mężowi), mąż zostaje dożywotnim użytkownikiem jej majątku. Zatem kiedy Gertruda urodzi dziecko, Klaudiusz – stawszy się dożywotnim użytkownikiem – nie będzie jej już do niczego potrzebował. Teraz to w jej najbardziej żywotnym interesie jest nie urodzić Klaudiuszowi dziecka. Szekspir nakłada w *Hamlecie* na siebie dwie warstwy: jedną odnoszącą się do kwestii sukcesji władzy (być może, jak dowodziła Lilian Winstanley w książce *Hamlet and the Scottish Succession* z 1921 roku, chodziło także o aktualne polityczne odniesienia a pod Danią ukrywa się Szkocja) – i drugą, rozpoznaną przez Burtona, dotyczącą kwestii dziedziczenia majątku.

Burton wskazuje też na monolog Hamleta nad czaszką prawnika, i stwierdza, że to, co wydaje się ciągiem wybranych na chybił trafił terminów zaczerpniętych z żargonu prawniczego odnoszących się do praw własności, nie zostało dobrane przypadkowo, lecz kryje się w tym metoda – wszystkie te terminy opisują bowiem elementy sądowych procesów i przewodu sądowego mającego podważyć prawa spadkobierców i pozwolić właścicielowi majątku, przekazywanego tylko w linii rodzinnej, sprzedać własność komuś innemu. Terminy występujące w wygłaszanym przez Hamleta monologu w scenie na cmentarzu: wielki nabywca ziemi, hipoteki, listy zastawne, przeniesienia praw, podwójne poręczenia najmu, tytuły zmiany wieczystej własności, poręczyciele, spadkobierca nie są przypadkowe, ale są wyrazem rozgoryczenia Hamleta w obliczu „kantów” i kruczków prawnych, za pomocą których chce się go pozbawić spadku po ojcu.

Monolog Hamleta jest jednym ze składników całej osnowy dramatu opartej na motywie prawa spadkowego. W *Hamlecie* wykryć można, według Burtona, logiczny i spójny wzór prawniczych aluzji dotyczących podważania roszczeń do spadku i odnoszących się do wszystkich głównych postaci dramatu. Mamy całą ich gamę – od potocznej wiedzy prawnej stron uczestniczących w sądowych sporach po formalne subtelności, które jedynie prawnicy potrafiliby odczytać. Wszystkie mają związek z wydziedziczeniem i sposobami, w jaki można je prawnie przeprowadzić. Użycie prawa spadkowego w *Hamlecie* jako niewidocznej „gołym okiem” zasady organizującej fabułę dramatu wykracza daleko poza możliwości nawet inteligentnego, utalentowanego amatora – autor musiał mieć prawnicze wykształcenie i być znawcą prawa. Na poparcie tej tezy przytoczyć można jeszcze jeden ważny argument: już dawno zauważono, że fragment dialogu grabarzy przygotowujących grób Ofelii stanowi parodię pokrętej prawniczej argumentacji zaczerpniętej ze sprawy sądowej *Hales v. Pettit*, toczącej się kilkadziesiąt lat wcześniej (1554) wokół samobójstwa sędziego Jamesa Halesa, który utopił się w rzece niedaleko Canterbury. Ponieważ dobra ruchome samobójców, o ile nie stwierdzono u nich umyślowego zaćmienia, były konfiskowane na rzecz Korony, wdowa po sędzim utraciła własność, przeciwko czemu wniosła sprawę do sądu.

Burton uważa, że znajomość tego procesu nie opiera się tylko na opublikowanych źródłach, ale także – jak świadczą o tym pewne sformułowania – na lekturze notatek sędziego Jamesa Dyera, który przewodniczył sprawie. Szekspir znał szczegóły występujące tylko w rękopisach sformułowanych w prawniczym francuskim, archaicznej formie normańsko-angielskiego, i zapisanych specjalnym, rzadko używanym, pismem urzędników sądowych. Choć notatek sędziego nie wydrukowano, rękopis był kopiowany i krążył w odpisach.

Jednakże skorzystać z niego mógł tylko ten, kto umiał odczytać ich pismo i zrozumieć prawniczy język, w jakim je napisano. Zdaniem Burtona większość prawniczych aluzji, prawnych niuansów i formalnych subtelnosci w *Hamlecie* wskazuje na to, że sztuka była adresowana do ludzi doskonale znających się na prawie. Któż inny jak nie prawnicy i studenci prawa – pyta Burton – mogli zrozumieć wywód grabarza parodiującego argumentację prawną decyzji sprzed 40 lat napisaną w archaicznym języku?

Można tu jeszcze dodać, że oprócz prawa o samobójstwach, Szekspir znał obskurne angielskie prawo przeciwko „hańbieniu rasy”, jak o tym świadczą słowa Lorenca do Lancelota: „Łatwiej mi będzie usprawiedliwić się przed rzecząpospolitą niż tobie z uwiedzenia Murzynki, która przez ciebie zaszła w ciążę” (*Kupiec wenecki*, przeł. Leon Ulrich) - w oryginale brzmi to bardziej wulgarnie:

... *than you can the getting up of the negro's belly: the Moor is with child by you, Launcelot* (akt. III, scena 5)
(„...niż tobie z włożenia na brzuch Murzynce, coś jej bachora zmachał Lancelocie”)

Wszystko to razem świadczy o tym, że Szekspir nie był amatorem w dziedzinie prawa, choćby inteligentnym, ale człowiekiem o bardzo szerokiej, dogłębnie przyswojonej wiedzy, potrafiącym „myśleć i mówić po prawniczym”. Był „umysłem prawniczym”, miał za sobą formalne, poważne, wieloletnie, w pewnym stopniu stosowane, studiowanie prawa, historii prawa i jego filozofii. Znał środowisko prawników, miał jakieś związki z którąś z korporacji prawniczych, przysłuchiwał się i zapewne brał udział w konwersacjach i debatach prawnych prowadzonych przez studentów, wykładowców, prawników-praktyków.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że studiował na jednym z uniwersytetów (w jego wcześniejszych utworach są sceny z życia uniwersyteckiego, występują zaczerpnięte z niego terminy). Można postawić hipotezę, że studiował prawo na uniwersytecie Cambridge. W *Królu Learze* (akt II, s.4) Lear mówi do Regany: „To bandy hasty words, to scant my size” (w tłumaczeniu Paszkowskiego: „miotać harde słowa, okrawać moją pensję”). *Size* w żargonie uniwersytetu Cambridge oznaczało porcję jedzenia wydawaną ze spiżarni uczelnianej; *scant size* oznaczało więc karę obcięcia porcji. *Size* w tym znaczeniu spotykane jest wyłącznie w żargonie tej uczelni. Żaden inny elżbietański dramaturg nie użył słowa *size* w tym znaczeniu. Pojawia się ono tylko w *Return of Parnassus* napisanym przez anonimowego autora z uniwersytetu Cambridge. W *Hamlecie* z kolei występuje słowo *keep* – Poloniusz mówi (akt II, scena 1): „Inquire me first what Danskers are in Paris (...), and where they keep”. Także w *Tytusie Andronikusie* znajdziemy wers "Knock at his study, where, they say, he keeps" (akt 5, scena 2) Słowo *keep* zamiast *live* w znaczeniu „mieszkać”, „rezydować” jest kolokwialnym wyrażeniem używanym wyłącznie przez studentów Cambridge University. *Keep* w tym znaczeniu występuje w sztukach Szekspira 13 razy. Inne słowo z żargonu uniwersyteckiego Cambridge *commence* oznaczające „otrzymać stopień naukowy” występuje w *Tymonie Ateńczyku* w sformułowaniu *commence in sufferance*.

Realnym pierwowzorem dra Kajusza z *Wesołych kumoszek z Windsoru* jest dr Caius, profesor na uniwersytecie Cambridge, znany z kłótlivosti i cholerycznego temperamentu. Kłótnia Kajusza z Hugo Evansem, walijskim plebanem i nauczycielem wyśmiewanym z powodu swojego ciężkiego walijskiego akcentu, jest aluzją do tego, że prawdziwy dr Caius

nienawidził Walijczyków i wykluczył ich z przywilejów założonego przez siebie Cajs College Cambridge. Wybuchł wówczas wokół tego gorący spór, znany wyłącznie w kręgach uniwersyteckich korporacji.

W kontekście prawniczego wykształcenia i zainteresowania prawem u Szekspira, podkreślić należy raz jeszcze kwestię zasadniczą dla rekonstrukcji jego autoportretu: erudycja, wiedza i wykształcenie dostarczają obrazów, porównań i metafor niemających związku z przedmiotem wypowiedzi, kwestią, monologiem, konwersacją. Jak pisaliśmy wyżej, Szekspir nie opisuje gry w tenisa królewskiego, ale tenisowe terminy i zasady gry odnosi do polityki międzynarodowej; nie robi (lub tylko incydentalnie) poetyckich wykładów o polowaniu, jeździe konnej, sokolnictwie czy wędkowaniu, ale stamtąd czerpie obrazy, porównania i metafory odnosząc je do całkiem innych sytuacji. Zasobów swojej wiedzy i erudycji używa nie ostentacyjnie, raczej gra i bawi się nią. Charakterystyczne dla niego jest to, że łacińskie zwroty i cytaty oraz słowa z innych języków występują najczęściej w sytuacjach komicznych.

Szekspir nie czytał traktatu o sokolnictwie, tenisie królewskim, rozmówek do nauki języka czy podręcznika prawa, aby potem umieścić wyczytaną wiedzę w utworach; czuje się u niego swobodę i lekkość, z jaką posługuje się terminami i zwrotami z różnych dziedzin; nie są wysilone i „wykocypowane”; pojawiają się nieoczekiwanie, jakby mimochodem. Odnosi się to również do języka prawniczego, którego autor używa w o wiele szerszym zakresie niż wynikałoby to z umieszczenia akcji dramatu w środowisku prawników lub na sali sądowej, aczkolwiek nie należy zapominać, że jego sztuki zawierają w sumie opisy 25 rozpraw sądowych (przedmiotem tych rozpraw są kwestie nieco bardziej skomplikowane niż sprawa o zapłatę za worek zboża).

Szekspir nie jest pisarzem obczytującym się w słownikach i podręcznikach prawa, aby znaleźć materiał do wykorzystania w utworze; nie ma u niego popisywania się uczonością jak bywa u pisarzy, którzy wyuczyli się standardowych i żargonowych terminów, aby móc naszpikować nimi tekst, udekorować go barwnymi metaforami. Jego wiedza jest wtopiona w tekst, wkomponowana w monologi, w dialogi, w tok mowy poetycko-dramatycznej. Podobnie jak w przypadku innych dziedzin wiedzy prawo pojawia się w wątkach zupełnie oddalonych od kwestii prawnych. Czerpie przykłady z prawa wtedy, kiedy mowa jest o innych sprawach; terminy i pojęcia prawnicze służą ilustracji, opisowi, porównaniu, spływając mu naturalnie i swobodnie spod pióra, tak jakby były częścią jego myśli, tak jakby język prawniczy był jego „drugim” językiem, używanym właściwie w sensie merytorycznym, a jednocześnie kreatywnie i z wyobraźnią.

Nie tylko dramaty, ale także sonety pełne są odniesień i aluzji do prawa w o wiele większym stopniu niż jakiegokolwiek porównywalne dzieło tamtej epoki – np. sonetu 46 nie da się zrozumieć bez dobrej znajomości angielskiej procedury sądowej. Trzeba mieć na uwadze fakt, że *Sonety* to czysta poezja, wyrafinowane poetycko utwory, których przedmiotem jest miłość, pożądanie, tęsknota, zazdrość itd., niemające absolutnie nic wspólnego z prawem. A jednak znajdziemy w nich ponad 200 terminów prawniczych, jak również przykłady bardziej subtelnych koncepcji prawnych.

Jest zatem rzeczą oczywistą, że zakres wiedzy prawnej i sposób literackiego wykorzystania terminów, koncepcji i pojęć prawnych wyklucza tezę, że mogło w przypadku Szekspira chodzić o powierzchowną wiedzę złożoną z zapamiętanych fragmentów

terminologii, wyuczonych fraz prawniczego żargonu, sformułowań podsłuchanych przy okazji procesu sądowego o zwrot 15 szylingów itp.

KREATOR I MISTRZ JĘZYKA

Język Szekspira od bardzo dawna jest przedmiotem intensywnych badań; właściwie wszyscy badacze i krytycy są zgodni co do tego, że był on największym kreatorem języka w historii literatury angielskiej, pisarzem, którego cechowała niezwykle wysoka (meta)językowa samoświadomość. W inwencji słowotwórczej nie może się z nim równać żaden z angielskich pisarzy. Jego język i styl zdumiewają bogactwem i ilością użytych słów; z równą swobodą posługuje się stylem wysokim, wytwornym, subtelnym, jak i potocznym. Fabiszak, Gibińska, Kapera piszą: „Szekspir z jednakową łatwością zdaje się tworzyć wytworny dowcip dworskiej inteligencji, jak i zdroworoządkowy dowcip prostych ludzi” (zauważmy, że działa to tylko w jedną stronę: przedstawiciel dworskiej inteligencji może bez większych problemów zniżyć się do zdroworoządkowego dowcipu prostych ludzi, natomiast prości ludzie nie są w stanie naśladować wytwornego dowcipu dworskiej inteligencji).

Stosuje całą gamę stylów i odmian językowych, znajdziemy u niego najbardziej subtelną i wyrafinowaną poezję, wszystkie możliwe figury retoryczne, polityczne oracje np. mowy Antoniusza i Brutusa w *Juliuszu Cezarze* (ta druga jest niezwykle starannie skomponowana z paralelizmów i antytez), wyszukane gry słowne, język dworski, parodie wiersza Petrarke. A na drugim biegunie znajdziemy piosenki, zabawy z językiem, obscena, sprośności, wulgaryzmy, rubaszne żarty i kalambury, seksualne aluzje i przechwałki; swobodnie mieszają się style, wzniosłe zderza się z tym co wulgarne, komiczne i przyziemne. W *Hamlecie* na przykład, jak zauważa Auerbach, poznajemy „wszystkie piętra hierarchii stylowej, od sprośnych dowcipów do liryzmu i wzniosłości, od ironii i absurdu do głębokich i ponurych medytacji, od poniżającego wyszydzania innych i siebie – do pełnych patosu słów, jakie przystałyby sędziemu”. Sztuki Szekspira są wyjątkowe właśnie ze względu na swoją językową różnorodność.

Marta Gibińska pisze, że Szekspir wykazuje językową zręczność i gęstość aluzji klasycznych niemającą sobie równych w ówczesnej literaturze angielskiej. W poetyckich partiach jego dramatów odnajdujemy: „ton ostry jak smagnięciebiczka, nieoczekiwane metafory rozrywające zwyczajowe obrazowanie, dosadność wyrażen, cuda słowne i poetyckie, zwartą i skomplikowaną składnię wypełnioną igraszkami powtórzeń”. Zdaniem Jadwigi Sokołowskiej, „metaforyka Szekspirowska nie tylko spełniła, ale nawet prześcignęła najsubtelniejsze postulaty barokowych teoretyków poezji domagających się od metafory odkrywczości i niezwykłości”.

Autor *Makbeta* eksperymentuje z językiem, niekiedy wręcz go „gwałci”, nie boi się językowych („barokowych”) „ekscesów”, ale są to „ekscesy” zamierzone, świadomie podejmowane i konstruowane. Jego język bywa „ciemny”, nieprzejrzysty, nie-standardowy, dziwny, obsesyjny, trudny, oryginalny i egzotyczny; jego leksykalne innowacje odczuwane są niekiedy jako dziwaczne i przesadne, wprowadzone bez widocznego powodu, dla samej zabawy językiem. Dlatego słusznie Stephen Greenblatt określa go mianem „wirtuoza słów”, artysty posiadającego pełnię władzy nad językiem. I to właściwie od samego początku,

gdyż pierwsze dzieło poetyckie, jakie ukazało się pod nazwiskiem „William Shakespeare”, czyli *Wenus i Adonis* (1594) to erotyczny i polityczny epyllion, którego językowe formy zadziwiają oryginalnością. Stanisław Helsztyński napisał, że właśnie w języku tego (tradycyjnie uznawanego za debiutancki) poematu upatrywano geniuszu Williama: „Czytelnicy podziwiali śmiałość i bezpośredniość obrazów i sytuacji, plastykę opisów i rwący potok akcji, a szczególnie gwałtowność namiętności bijącej z każdej sekstyny”.

O tym debiutanckim poemacie piszą Fabiszak, Gibińska, Kaper: „Poemat jest fajerwerkiem popisów retorycznych i ornamentacji językowych, bardzo w stylu epoki. Pięknie łączy konwencje sielanki, romansu i komedii. Jest jednak też mistrzowskim, pełnym dowcipu, ironii i gorzkiej prawdy dialogiem o miłości” (o *Lukrecji* opublikowanej w rok później: „prowadzi narrację powolną i kunsztowną, znów włączając pełen zasób retorycznych figur, skomplikowanego obrazowania i konceptyzmu”).

Warto tu nadmienić, że poeta poprzedził swój debiutancki epicki poemat mottem z *Amores* (Miłostki) Owidusza: „Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo, Pocula Castalia plena ministret aqua” czyli „Niechaj plebs chwali pospolitość! Mnie podaje złocisty Apollo pieniący się kielich napełniony z kastalskiego źródła”. Poeta niczym arystokrata ducha odcina się niemal prowokacyjnie od „ludu”, traktuje siebie jako poetyckiego wizjonera – kastalskie źródło to tryskające u stóp Parnasu święte źródło w Delfach, nazwane tak od imienia nimfy Kastalii, ukochanej Apollina, która, ścigana przezeń, wskoczyła do źródła. Odtąd było one poświęcone Apollinowi i służyło do ablucji przed wejściem do świątyni. Od czasów hellenistycznych uważano je za źródło Muz i wszelkiego natchnienia poetyckiego. Szekspir podkreśla apolińskiego ducha swojej poezji i zgłasza roszczenia do „nieśmiertelności nazwiska” – 15-ta pieśń owidiuszowych *Miłostek* traktuje o pośmiertnej sławie poety. Z pewnością poetycka koncepcja Szekspira wyrażona poprzez to motto jest koncepcją literatury wysokiej, a nie komercyjnej czy użytkowej.

Według Harolda Blooma „żaden pisarz nie dysponował takimi zasobami językowymi jak Szekspir”. Zwykły robotnik rolny używa 500 słów, wykształcony biznesmen – 3000, mierny powieściopisarz – 5000, uczeni i ludzie stale występujący publicznie – 7000, Marlowe – 7000, Milton – 7000, Dickens – 7000-8000, natomiast Szekspir – 21 000, a jeśli liczyć wariantowe formy słów to jeszcze więcej – według niektórych wielbicieli pisarza, jest to najbogatsze słownictwo, jakie kiedykolwiek posiadał jakikolwiek przedstawiciel gatunku ludzkiego.

Szekspir nadawał nowe znaczenia dawnym słowom, używał starych i współczesnych mu słów w innym znaczeniu, był głęboko zanurzony w staroangielszczyźnie. A zarazem tworzył neologizmy, (za które tak cenią go językoznawcy) z rdzeniami łacińskimi, francuskimi, włoskimi, holenderskimi, greckimi; za pomocą różnego rodzaju prefiksów i sufiksów zmieniał słowa istniejące już w języku angielskim. Był pierwszym elżbietaninem używającym regularnie sufiksu -ment, aby ukuć rzeczowniki o treściach wcześniej wyrażanych jedynie przez czasowniki.

Oxford English Dictionary wyliczył prawie 2000 nowych słów, które wprowadził do języka angielskiego. Inni doliczyli się prawie 6700 nowych słów zawdzięczających mu swoje powstanie. Anglicyzował słowa łacińskie w zakresie, który zdumiewa językoznawców, wzbogacił język angielski w nowe słowa jak żaden inny pisarz. Był niezwykle oryginalnym i kreatywnym „kowalem słów”. Jego wkład do idiomatyki i frazeologii angielskiej jest

10 razy większy niż jakiegokolwiek autora w jakimkolwiek języku. Sentencje Szekspira, które na trwale weszły do języka angielskiego zajmują – jak podaje Paul Johnson – 76 stron w Oxford Book of Quotations.

Przytoczmy dłuższy fragmentu ze szkicu Johnsona o Szekspirze zamieszczonym w jego książce *Twórcy. Od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya* (przeł. Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2008, s.75-76):

*„Była wszakże dziedzina, w której Szekspir nie znalazł umiarkowania – świat słów. W tym świecie stawał się prawie nieznośny, zapalczywy, miał skłonność do teoretyzowania, odurzenia, odrywał się od realiów. Upijał się słowami i można go uznać za najbardziej wydajnego i wytrwałego ze wszystkich opojów. W inwencji słowotwórczej nie mógł się z nim równać żaden z angielskich pisarzy – Chaucer, wprowadził też płodny, pozostał daleko w tyle. Rozmaicie szacuje się liczbę nowych słów zawdzięczających swe powstanie Szekspirovi: jedni twierdzą, że było ich w sumie 2076, inni doliczyli się prawie 6700. W jego czasach język angielski miał mniej więcej 150 tysięcy wyrazów, z czego Szekspir wykorzystywał około 20 tysięcy, a więc jakieś 10 procent jego słownika tworzyły neologizmy – doprawdy, zdumiewająco wysoki odsetek. Częściowo były to zapożyczenia z języka potocznego, ochrzczone przez autora farbą drukarską: mieszkanie (abode), wstrzemięźliwy (abstemious), wstrząsający (affecting), sardela (anchovy), pełnomocnictwo (attorneyship), ogorzały (weather-bitten), uporządkowany (well-ordered), odczytany (well-read), poszerzyć (widen), targany wiatrem (wind-shaken), pocieszny (zany). Tworzył wyrazy, nadając rzeczownikom funkcję czasownika i odwrotnie, albo dodając do słów przedrostki. Mamy więc 314 przykładów użycia w ten sposób przedrostka „nie”, na przykład Holofernes mówi w *Straconych zachodach miłości*, że Głupek jest „nieochędożony, nieoszlifowany, niewydukowany, nieokrzesany, niewychowany, powiem ściślej: nieoświecony, powiem jeszcze ściślej: niepiśmienny”. Niektóre z tych słów zaczynających się od „nie-”, un- – np. niewygodny (uncomfortable) i nieświadomy (unaware), błyskawicznie weszły w powszechny obieg. Dodawał też przedrostek out-, np. arcyłotrstwo (outvillain) czy świętoszkowatość (outpray). Niektóre z neologizmów się nie przyjęły – znamy 322 wyrazy, których nie użył nikt poza Szekspirem, za to inne rozpowszechniły się bardzo szybko, np.: bandyta (bandit), podejrzany, „szemrany” (ruffish), uroczo (charmingly), ciasno (tightly). Część słów – jak: szaty pogrzebowe (cerements), srebrzyście (silverly) czy rumiany (rubious) – nie przyjęła się w angielszczyźnie ówczesnej, później jednak znaleźli je i wykorzystali angielscy romantycy, chociażby Coleridge i Keats. Zdarzało się, że Szekspir stwarzał nowe słowa po prostu dla zabawy – taki charakter mają neologizmy w rodzaju *exsufflicate* (błahy, pusty) czy *anthropophaginian* (ludożerczy). Czasem wyrzucał z siebie wyrażenia w wielosylabowym rozpędzie; w miejsce zwyczajnego bólu podstawił cierpienie cielesne albo *prenominate in nice conjecture* (formułujesz z góry śmieszne przypuszczenia). Wśród tych tworów znalazły się: *plausive* (ujmujący), *concupiscible* (budzący pożądanie), *fraughtage* (ładunek), *prolixious* (zbędny), *insisture* (niewzruszoność), *vastidity* (ogrom), *defunctive* (pogrzebowy) i *deceptious* (zwodniczy).*

*By wywołać zamierzony efekt, Szekspir używał wyrazów wielozgłoskowych i rozwlekłych omówień, ale tam gdzie zależało mu na zdynamizowaniu akcji – na przykład w zwartej, trzymającej w napięciu scenie morderstwa w *Makbecie*, z której usunął wszystko*

co zbędne – chętniej sięgał po anglosaskie wyrazy jednosylabowe. Czasem robił to z powodów czysto estetycznych. Tak było na przykład w opowieści o czystej, nieśmiertelnej miłości – *Feniksie i turkawce* (1601), którą wielu znawców uważa za najpiękniejszy z jego poematów. Skomponowany z niebywałą wirtuozerią utwór składający się z trzynastu kwartyn i pięciu tercyn został napisany prawie w całości krótkimi, jednozłogowymi wyrazami”.

Tyle Paul Johnson. Znakomity tłumacz literatury angielskiej Jerzy Jarniewicz, chcąc podkreślić wkład translatorów we wzbogacenie rodzimego języka, pisze: „Przekład Biblii, powstały na zlecenie króla Jakuba, jest jednym z najwspanialszych pomników języka i literatury angielskiej: wzbogacił angielszczyznę o niemal trzysta idiomów, więcej niż wprowadził do angielskiego Shakespeare”. Obok Biblii króla Jakuba, w jednym szeregu stawia się Oxford English Dictionary oraz dzieła wszystkie Szekspira jako trzy kamienie węgielne języka angielskiego. Prawdą jest, że przekład Biblii zawiera – jak obliczył językoznawca David Crystal – dwa razy tyle idiomów niż znajdziemy u Szekspira, ale zważyć należy, że przekład jest dziełem zbiorowym, trudziło się nad nim 47 uczonych filologów i teologów pracujących w sześciu zespołach roboczych, korzystających ponadto z wcześniejszego tłumaczenia Biblii (z języków oryginalnych) Williama Tyndale’a oraz z innych przekładów. Tu jeden Szekspir, tam rzesza uczonych tłumaczy-filologów.

Edward T.Oakes podaje, że badania z użyciem komputerów wykazały, iż w poszczególnych dramatach Szekspira ok. połowa użytych przez niego słów to hapax legomena, czyli użyte tylko raz w jednym miejscu tekstu. Jest to o 50% więcej niż hapax legomena użytych w całym angielskim przekładzie Starego Testamentu. Co więcej, jedna dwunasta jego słów pojawia się po raz pierwszy – przynajmniej w druku – w historii języka angielskiego. Nawet jeśli niektóre liczby są przesadzone i opierają się na nazbyt życzliwych dla Wieszcza kryteriach, nie zmienia to zasadniczego faktu, że jest bezkonkurencyjnym w swojej epoce mistrzem języka, lingwistycznym kreatorem, wielkim, śmiałym eksperymentatorem i wynalazcą słów, z których wiele weszło do języka potocznego i mało który Anglik wie, komu je zawdzięcza. Jego leksykalna pomysłowość i ogromna inwencja językowa zadziwiają. Wprowadził do języka angielskiego więcej słów niż wszyscy inni poeci jego czasów razem wzięci. Rosyjski szekspirolog Morozow podkreśla: „Bogactwo języka Szekspira zawiera się nie tyle w ilości użytych wyrazów, ile w ogromnej różnorodności znaczeń i ich odcieni, w jakich słów tych używa”.

Zarówno mistrzowskie opanowanie języka angielskiego, jak i jego ogromne wzbogacenie we wszystkich płaszczyznach – składni, leksyki, słowotwórstwa, sprawiają, że tytuł "ojca języka angielskiego", jaki mu się niekiedy nadaje, jest w pełni zasłużony. Język angielski nie ma dlań tajemnic, zna wszystkie jego niuanse i subtelności. W swoim głównym korpusie jest to oczywiście język warstwy wykształconej. Niewiele występuje w jego twórczości słów zaczerpniętych z dialektu, a te, które występują, nie pochodzą z jednego dialektu: można wybrać dowolne hrabstwo i najprawdopodobniej dwa lub trzy słowa z dialektu tam używanego wystąpią u Szekspira. Posługiwał się świadomie dialektem np. posterunkowy Płytek z *Wesołych kumoszek z Windsoru* mówi z tak silnym regionalnym akcentem, że nawet Falstaff nie jest go w stanie zrozumieć.

Szekspir należał do ludzi o najwyższej możliwej w tamtych czasach do osiągnięcia kompetencji i kulturze językowej. Posługiwał się językiem suwerennie, łamiąc jego reguły,

jeśli uznawał, że jest to konieczne; nie popełniał błędów gramatycznych, lecz nagiął gramatykę do swoich celów artystycznych. Ma świadomy stosunek do języka, świadomie go „stwarza” i doskonali, realizując założony cel: rozwój języka angielskiego.

Psychologia rozwojowa badająca przyswajanie języka podaje, że w wieku 3-6 lat dzieci posiadają zdumiewającą łatwość przyswajania słownictwa, potem ta zdolność stopniowo spada do około 25 roku życia, kiedy to przeciętny człowiek nabywa 95% słownictwa, którego będzie używał w ciągu całego życia. Zasób słownictwa, stylistyczne mistrzostwo, językowa kreatywność Szekspira dowodzą, że od dziecka, w latach formacyjnych, czyli w tzw. *critical learning period* obcował z ludźmi dorosłymi o wyższej niż przeciętna kompetencji językowej, żył w środowisku stymulującym rozwój jego języka. Jego domowe otoczenie musiało być intelektualnie i językowo bogate. Jego edukacji i językowo-intelektualnemu treningowi poświęcono wyjątkowo dużo uwagi już w okresie dzieciństwa i wczesnej młodości. Od początku musiał mieć praktycznie nieograniczony dostęp do książek. Potem uczył się świadomie ojczystego języka, rozwijał go i studiował go; uczył się go tak, jak uczy się obcych języków.

„ZITALIANIZOWANY HRABIA”

Kolejną ważną kwestią dla rekonstrukcji autoportretu autora jest jego znajomość świata. Należy w dziełach znaleźć odpowiedź na pytanie, czy jego życie rozgrywało się wyłącznie w Anglii, pomiędzy – dajmy na to – małą prowincjonalną miejscowością typu Stratford nad rzeką Avon a Londynem, czy też odbył jakieś podróże po kontynentalnej Europie. Mapa miejsc i miejscowości sporządzona na podstawie jego twórczości pokazuje, że rozciągają się one od Calais, skąd zwykle angielscy arystokraci rozpoczynali swoje kontynentalne podróże, przez Francję, Włochy do Grecji i na Bliski Wschód. Wybitny francuski filolog Abel Lefranc w książce *Sans le Masque de "William Shakespeare"* (1919) dowiódł, że Szekspir posiadał dobrą znajomość Francji, dworu i kultury francuskiej, np. Akademia opisana w *Straconych zachodach miłości* istniała w Paryżu w latach 1571-75. Lefranc, uczonego specjalizujący się w literaturze tamtego okresu, wykazał, że *Stracone zachody miłości* odnoszą się do dworu w Nawarze i jego zwyczajów a autor rozumiał i znał je tak dobrze, że musiał zetknąć się z nimi osobiście. Według Lefranca musiał on z bliska obserwować francuskich dworaków i przysłuchiwać się ich mowie.

Jednakże szczególne miejsce w twórczości Szekspira zajmuje nie Francja, którą z pewnością odwiedził, a Włochy. We Włoszech toczy się (w całości lub częściowo) akcja *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Kupca weneckiego*, *Wiele hałasu o nic*, *Otella*, *Romeo i Julii*, *Poskromienia złościcy*, *Dwóch panów z Werony*, *Zimowej opowieści*, *Burzy*. Ponadto w starożytnej Italii rozgrywa się akcja *Antoniusza i Kleopatry*, *Koriolana*, *Cymbelina*, *Julisza Cezara*, *Titusa Andronicusa*. Zresztą Rzym w dramatach – jak uważają szekspirologi – „przypomina bardziej renesansowe, włoskie miasto niż starożytną metropolię” (Fabiszak, Gibińska, Kapera).

Wprawdzie przyjmuje się na podstawie didaskaliów, że akcja *Miarki za miarkę* toczy się w Wiedniu, ale jak udowodnił szekspirolog Gary Taylor, Wiedeń został wstawiony później zamiast prawdziwego miejsca akcji czyli Ferrary – wszystko bowiem, fabuła, klimat i imiona są włoskie, nigdzie w tekście Austria nie jest wzmiankowana. Źródłem dramatu są

dwie nowele włoskiego pisarza Giovanniego Battisty Giraldiego zwanego Cinzio; bohaterem jednej z nich jest książę Ferrary, miasta, będącego siedzibą książęcej rodziny d' Este, gdzie mieszkali też artyści, nad którymi roztaczała opiekę – sam Cinzio, jak również Ariosto, Tasso i G.B. Guarini. Cinzio, w czasie kiedy pisał swoje nowele, mieszkał w Ferrarze, również topografia, zdaniem Taylora, wskazuje na Ferrarę, a nie na Wiedeń.

W literaturze elżbietańskiej Włochy były popularnym tematem kulturalno-politycznym i religijnym, swego rodzaju toposem wykorzystywanym w traktatach edukacyjnych i propagandowych. Często pojawiały się motywy antywłoskie, połączone z antykatolickimi i antypapieskimi (Rzym jako siedziba „nierządniczy babilońskiej”). Stosunek do Włoch był ambiwalentny: z jednej strony potępiano je jako gniazdo korupcji, zbrodni, intryg, dekadencji i makiawelizmu, a z drugiej podziwiano jako kolebkę wyrafinowanej kultury renesansu z akademiami, uniwersytetami, filozofią, literaturą, teatrem.

Szekspir nie był więc wyjątkiem wśród angielskich dramatopisarzy, również często lokalizujących akcję dramatów we Włoszech, jednakże takie stężenie włoskich lub italianizujących składników (inspiracje, miejsce akcji, sztafaż, konwencje i postaci) jak u Szekspira było w tamtym czasie czymś wyjątkowym. Włochy są literackim światem Szekspira, czy będzie to starożytny Rzym, czy też Średniowiecze i Renesans. Henryk Biegeleisen pisze, że Szekspir „stał się Włochem”, że w całej jego twórczości od wczesnych poematów epickich po dojrzałą twórczość, widać u niego „włoskie *esprit*”. Włoski badacz prof. Martino Iuvara doszedł nawet do wniosku, że „Shake-speare” (potrzęsać włócznią) jest angielskim odpowiednikiem włoskiego nazwiska „Crolla-lanza”.

Bez wątplenia Szekspir znał dobrze język włoski, tworzył słowa angielskie na podstawie słów włoskich np. „bandit” od „bandito”, potrafił prowadzić gry słowne odwołujące się do włoskiego i używać specyficznych włoskich idiomów, zwrotów i przysłów. Prof. Iuvara podaje, że istniała włoska sztuka napisana w dialekcie sycylijskim zatytułowana *Tanto traffico per Niente*, co znaczyło mniej więcej tyle co *Wiele hałasu o nic*, niewykluczone więc, że stamtąd Szekspir zaczerpnął tytuł swojej sztuki. Można u niego wykryć dobrą znajomość włoskiego życia politycznego, społecznego i obyczajowego, wiedzę na temat różnic, konfliktów i antagonizmów pomiędzy mieszkańcami różnych włoskich miast. Orientował się niezłe we włoskich stosunkach społeczno-politycznych, znał niektóre szczegóły włoskiej polityki.

Do jego lektur należały, normalnie trudno dostępne, nie tłumaczone na angielski, utwory z różnych gatunków literatury włoskiej; wykazuje znajomość włoskich konwencji dramatycznych jak *comedia dell' arte* w *Straconych zachodach miłości*, *Komedii pomyłek*, *Wesołych kumoszek z Windsoru* (przy czym dodać należy, że włoski dramat i teatr w ogóle wywarły duży wpływ na teatr i dramat angielski). Twórczo wykorzystywał i transformował literacką i filozoficzną tradycję włoskiego Renesansu. Znajdziemy u niego – jak pisał Jerzy Sito – „krąg pojęć, obyczajowości i konwencji włoskiego Renesansu, echa filozofii neapolitańskiej, dysput i sporów toczonych w Akademii Florenckiej, zbieżności i zależności od myśli i wrażliwości Picco della Mirandoli czy Michała Anioła”. W *ABC czytania* Ezra Pound twierdzi, że piosenkom Szekspira, „patronuje śpiewnik włoski”.

Różni badacze – por. wyżej – odkryli u niego wpływy neoplatoników florenckich jak Marsilio Ficino i Pico della Mirandola, zidentyfikowali echa myśli Giordana Bruna

oraz dzieła *De harmonia mundi* autorstwa chrześcijańskiego kabalisty i platonika, franciszkanina z Wenecji Francesco Giorgiego. Szekspir przejawiał zainteresowanie włoską sztuką, zwłaszcza takimi artystami jak Giulio Romano i Antonio Corregio. Znał doskonale włoskich autorów, których twórczość była po części dostępna tylko w oryginale, jak Giovanni Boccaccio, Matteo Bandello, Masuccio Salernitano, Ariosto, Aretino, Ser Giovanni Fiorentino, Guarini (dramat pasterski *Il Pastor Fido* przetłumaczony na angielski dopiero w 1602 roku), Giambattista Giraldi Cinzio. I to nie tylko popularne *Degli Hecatommithi* tego ostatniego, lecz także – jak dowodził znany szekspirolog prof. J. Dover Wilson – jego *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e Discorso intorno al comporre dei romanzi*, w którym Giraldi wyklada swoją teorię literatury i teatru – traktat mało znany, nieprzeznaczony dla szerokiej publiczności, czytany wyłącznie w wąskich kręgach akademickich i literackich. Włoskim źródłem *Burzy* jest *Arcadia Incantata* (Zaczarowana Arkadia), której rękopis odkryto dopiero w 1913 roku – mamy tu główny scenariusz *comedia de`ll arte*, rozbitków ze statku, czarodzieja rządzącego wyspą przy pomocy duchów itp. Włoski anglista Pietro Rebera uznał, że Szekspir posiadał „głęboką wiedzę o włoskim języku i włoskiej kulturze, i czynił z niej zdumiewający użytek w swoich dramatach”.

Akcja włoskich sztuk rozgrywa się przede wszystkim w północnych Włoszech, czyli regionie preferowanym przez podróżujących po tym kraju młodych angielskich arystokratów, obejmującym względnie niewielki obszar rozciągający się na wschód od Mediolanu i Wenecji, na którym położone są Padwa, Mantua, Werona. Jedynie akcja *Wiele hałasu o nic* toczy się nie w północnych Włoszech, ale na południu, w Messynie.

Pojawia się pytanie, czy Szekspir osobiście odwiedził Włochy, czy też jego wiedza o tym kraju pochodziła z drugiej ręki. W drugiej połowie XIX wieku przekonanie, iż Szekspir podróżował po Włoszech, wyraził niemiecki anglista, autor pierwszej niemieckiej biografii Szekspira Karl Elze w tekście o "przypuszczalnych podróżach Szekspira" (zob. Karl Elze, *Shakespeare's muthmassliche Reisen*, „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft”, 1873). Na przełomie wieków biograf Sidney Lee pisał: „Jednakowoż we Włoszech, szczególnie w położonych na północy miastach jak Wenecja, Padwa, Werona, Mantua i Mediolan, pokazuje się tak zadomowionym, jakby je odwiedził”. Dzięki temu pobytowi – uważał Lee – mógł Szekspir naszkicować realistyczne opisy życia Włochów i ich osobliwych obyczajów.

Włoski badacz, wykładający w Anglii, profesor Ernesto Grillo w pracy *Shakespeare and Italy* (Glasgow 1949) uznał, że znajomość Włoch, jaką dysponował Szekspir, wskazuje na intensywne podróżowanie po tym kraju. Zdaniem Grillo fakt, iż najgłębszą wiedzę posiada on na temat północnych Włoch (Mediolan, Bergamo, Mantua, Werona, Padwa i Wenecja), czyli że jest ona ograniczona geograficznie, każe się domyślać, iż czerpał swoje informacje z rzeczywistych podróży przez Włochy, a nie z książek, ponieważ wówczas prawdopodobieństwo znalezienia się na kartach dramatu byłoby identyczne dla wszystkich regionów Włoch. Nie oznacza to oczywiście, że nie czytał książek poświęconych Włochom i ich mieszkańcom. Z pewnością przeczytał ich wiele.

Prof. Grillo wskazał na wiele znanych poecie ciekawostek i informacji o różnych miastach włoskich, o lokalnych obyczajach i stereotypach. Zestawił dosłowne przekłady włoskich zwrotów i frazeologizmów występujących w tekstach, wykazał również, że poeta

właściwie używa nazwisk włoskiej arystokracji. Zdaniem prof. Grillo precyzja i bezbłądność topografii miasta np. w *Kupcu weneckim* powinna przekonać najbardziej nawet powierzchownego czytelnika, że wiedza poety pochodzi z pierwszej ręki, a zatem musiał odwiedzić Włochy. W ślady Grillo poszedł francuski badacz Georges Lambin, który na początku lat 60. XX wieku napisał na podstawie twórczości Szekspira książkę o jego podróżach po Francji i Włoszech.

W 2007 roku dwaj włoscy autorzy – wykładowca na uniwersytecie w Wenecji Shaul Bassi i pisarz Alberto Toso Fei – w książce *Shakespeare in Venice. Luoghi, personaggi e incanti di una città che va in scena* (Szekspir w Wenecji. Miejsca, osoby i uroki miasta na scenie) dowodzą, że zarówno bezpośrednie, jak i pośrednie odniesienia do Wenecji są tak liczne, iż musiał on odwiedzić to miasto. Uważają oni, że u Szekspira jest tyle z lokalnej atmosfery, lokalnego kolorytu, wizualnej dokładności, że musiał dłuższy czas przebywać w Wenecji. W swojej książce sporządzili nawet coś w rodzaju przewodnika po mieście, tak jak dramaturg mógł ewentualnie po nim spacerować.

Znajomość lokalnej topografii, bogactwo szczegółów, nawiązania do lokalnych tradycji i obyczajów, opisy domów, wnętrz, przedmiotów, architektury, instytucji pozwalają przypuszczać, że Szekspir nie przenosi po prostu życia angielskiego we włoską scenerię, nie traktuje jej tylko jako powierzchownej dekoracji, ale umieszcza akcję w autentycznym, znanym mu z własnego doświadczenia włoskim krajobrazie, także krajobrazie kulturalnym. Nie stoi to w żadnej sprzeczności z opiniami niektórych szekspirologów, że Włochy to metafora Anglii, Werona i Wenecja to Londyn itp. Sceneria włoska pozwala na dystans wobec spraw angielskich, spojrzenie na nie z dalszej perspektywy, daje polityczne bezpieczeństwo, pozwalając lepiej zakamufłować polityczne aluzje – w końcu trzeba było pewnego wysiłku, żeby np. Sycylię (Sicily) odczytywać jako "Cecilianum", czyli Anglię pod rządami Williama Cecila, lorda Burghley'a, albo w Porcji wybierającej spośród wielu kandydatów na męża dostrzec historyczno-allegoryczną ramę postaci królowej (testament Henryka VIII określający sposób w jaki Elżbieta ma wyjść za mąż), o której rękę starają się „zalotnicy” z innych narodów oraz wysoko urodzeni Anglicy w nadziei, że zasiądą na angielskim tronie.

Podkreślić należy, że włoska sceneria nie jest zbudowana z tekturowych dekoracji, których sztuczność rozpoznawalna jest na pierwszy rzut oka, ale jest bezsprzecznie żywa i autentyczna. Autor nigdzie nie gromadzi szczegółów celowo i nachalnie, aby w ten sposób popisać się wiedzą o Włoszech, szczególnie o Wenecji (pierwszy angielski opis Wenecji datowany jest na 1611, *Kupiec wenecki* na 1600 rok), lecz czyni widzialnym, słyszalnym, odczuwalnym nastrój, koloryt i życie miasta; wszystkie informacje o ludziach, miejscach, rzeczach i wydarzeniach wyrastają organicznie z fabuły i są włączone w jej łożysko naturalnie, raczej powściągliwie, ale zawsze pasując do reszty, do całego kontekstu.

Wystarczy porównać dramaty włoskie Szekspira ze sztukami innych autorów np. dramatem Webstera *The White Devil, or, Vittoria Corombona* opublikowanym po raz pierwszy w 1612 roku, którego akcja dzieje się w Rzymie i w Padwie. Włoska scenografia jest u Webstera całkowicie sztuczna, w każdej chwili można wymienić ją na inną, akcja jest faktycznie niezależna od miejsca, w jakim się toczy. Webster to przykład skrajny, ale także utwory wyższego lotu nie są pod tym względem lepsze np. dramat *Volpone* Bena Jonsona, którego akcja rozgrywa się – tak jak akcja *Kupca weneckiego* – w Wenecji.

Różnice pomiędzy oboma utworami są uderzające. Jonson przechwala się erudycją, popisuje znajomością języka, weneckich obyczajów i miejsc – wszystko jest u niego nałożone tak grubą farbą, że widać jak na dłoni, iż autor wyczytaną wiedzę upchał w dramacie, aby nadać mu „włoski” charakter (wiadomo, że Jonson dużo czytał, a potem z mozołem wstawiał do sztuki wyczytane w książkach informacje). Czuje się tu wytężoną pracę pisarza, jego zamysł, żeby stworzyć iluzję włoskości. Szekspir natomiast jedynie zaznacza lokalny koloryt, ale jego postaci są autentyczne, nie ma u niego włoskich stereotypów popularnych w literaturze angielskiej tamtego okresu, jego wiedza o mieście i jego mieszkańcach jest wpleciona w tekst, pojawia się niejako mimochodem, swobodnie i naturalnie. Włoskości nie eksponuje, lecz zaznacza, tak jak malarz malujący obraz delikatnymi pociągnięciami pędzla.

Dowiadujemy się od Szekspira, że Wenecja to „stolica mody” a Florencja sławna jest jako centrum bankowości, Wenecja to „stolica mody” i miejsce wojskowego szkolenia młodzieży francuskiej – wszystko jest zaznaczone nie wprost, wynika z cech osoby, z sytuacji, dialogu. Szekspir rozsiewa w tekście aluzje, ukryte wskazówki, sugestie, wplata weń pozornie nieznaczące szczegóły. Skąd wiemy, że wie o kojarzeniu Neapolu z syfilisem? Bo w *Troilusie i Kresydzie* Tersytes mówi o „the Neapolitan bone-ache” (akt II, scena 3 18-19), zaś w *Otelli* nosowe dźwięki muzycznych instrumentów każą zapytać błaznowi, czy aby nie byli w Neapolu (akt III, scena 1) – to znaczy, czy nie nabawili się czasem „neapolitańskiej choroby”.

Kupiec wenecki świadczy o prawdziwej znajomości socjalnych, etnicznych i religijnych stosunków w Wenecji. Autor zna umiejscowienie żydowskiego getta w mieście, wie o promie kursującym pomiędzy miastem i stałym lądem. Porcja mówi do Baltazara dając mu list:

*Śpiesz z nim do Padwy, tam oddaj go w ręce
Mego krewnego, doktora Bellario,
A ubiór, który da ci, i papiery
z równym pośpiechem przynieś do przewozu
Na wielkim trakcie weneckim; spiesz tylko
A wracaj; ja tam przed tobą już będę*

Kupiec wenecki (akt III, scena 4)
(przeł. Leon Ulrich)

W oryginale mamy:

*Bring them, I pray thee, with imagin'd speed
Unto the tranect, to the common ferry
Which trades to Venice.*

„Tranect” to nie „trakt”, jak przekłada Ulrich; Szekspir tworzy to słowo od „traghetto” czyli słowa używanego w Wenecji na określenie łodzi promowych, przepływających przez *laguna morta* w górę do Canal Grande, do Rialto. Szekspir wie, że łodzie promowe kursują pomiędzy miastem a stałym lądem i trafnie rozróżnia pomiędzy Isola di Rialto i Ponte

di Rialto. Nieobce są mu pewne aspekty włoskiej polityki, np., że Padwa jest pod protekcją Wenecji, a Mantua nie. Znał wenecki zwyczaj ofiarowania gołębi jako daru, znał świetnie wille wzdłuż masywu Brenta. Sługa Shylocka nazywa się Lancelot Gobbo, co jest odniesieniem do kamiennej postaci kłęzącego garbusa w Rialto (Il Gobbo di Rialto) – szczególnie nieznany poza Wenecją (Gobbo to czysto weneckie nazwisko). W akcie 3, scena 4 – Porcja i Nerissa wybierają się w podróż z Monte Bello do Padwy: „Musimy liczyć dwadzieścia mil dzisiaj” – tyle dokładnie wynosi odległość pomiędzy oboma miastami. Dlaczego Porcja udaje się akurat do Padwy, by szukać prawnej pomocy dla Antonia? Ponieważ uniwersytet w Padwie słynął z wysokiego poziomu nauk prawnych. Nazwisko kuzyna Porcji Bellario to nazwisko często spotykane wśród Padewczyków.

Protagonści w weneckich sztukach Szekspira to nie przypadkiem Żyd Shylock i Maur Otello. W Wenecji żyła odgrywająca ważną rolę ekonomiczną i kulturalną mniejszość żydowska, a *Kupiec wenecki* świadczy o dobrej znajomości socjalnych, etnicznych i religijnych stosunków w mieście np. stosunków i napięć socjalnych pomiędzy Żydami aszkenzyjskimi, sefardyjskimi i maranami. Wenecja pełna była także przedstawień Arabów lub Saracenów znanych jako „Maurowie”, na przykład figury wybijające godzinę na Wieży Zegarowej na placu św. Marka. Prof. Martino Iuvara twierdzi nawet, że naprawdę istniał dom „Casa Otello”, zbudowany przez Wenecjanina znanego jako Otello, który w napadzie szaleńczej zazdrości zamordował swoją żonę.

Jagon mówi (akt I, scena 1): „Zawieź pod Łuczniaka tych co go będą szukali; niechybnie tam go znajdziecie”; w innym miejscu czytamy „Send for the lady to the Sagittary” (akt I, scena 3). W większości wydań Szekspira w przypisie wyjaśnia się, że „Łuczniak” to zapewne jakaś knajpa czy tawerna „Pod Łuczniakiem” (czyżby Desdemona zasiedziała się w knajpie i trzeba ją było stamtąd wyciągać?). Jednak pochodzenie „Łuczniaka” (The Sagittary) może być zupełnie inne. Wiadomo, że w Wenecji istniała rezydencja dowódców armii i marynarki i na froncie budynku stały cztery figury, z których jedna była figurą strzelca z naciągniętym łukiem. Wenecjanie nazywali ten budynek „Il Sagittario” (łuczniak). Inna możliwość to nawiązanie do „saggiatore”, siedziby weneckiego wymiaru sprawiedliwości.

Jeszcze inne rozwiązanie zagadki „łuczniaka” podała Violet M. Jeffery (*Shakespeare's Venice*, „Modern Language Review”, styczeń 1932). Według niej chodzi o Frezzaria, ciemną, wąską, długą ulicę, zaczynającą się zaraz za Placem św. Marka i skracającą w prawo aż do Ponte dei Barcaroli w pobliżu Campo San Fantino. Nazwa Frezzaria pochodziła stąd, że mieściły się tam warsztaty i sklepy rzemieślników wyrabiających strzały – strzała we ówczesnym włoskim to albo „frezza”, albo „sagitta”. Szekspir użył pochodzącego z łaciny wyrazu „sagitta”. Ale jest jeszcze inna możliwość, mianowicie w Wenecji słowem „sagittaria” określano lekki i szybki statek pływający wówczas po Morzu Śródziemnym. Być może więc Otello mieszka na statku, a wraz z nim Desdemona. Niezależnie od tego, które z wyjaśnień przyjmiemy, będzie ono świadczyło o znakomitej wiedzy autora na temat Wenecji.

Jagon mówi o namiestniku Otella: „zawołany jakiś arytmetyk, jakiś tam Michał Kasjo, Florentyńczyk” - Szekspir wie, że studia matematyczne były specjalnością Florencji, i że ludzie stamtąd byli bardzo pożądani w całej Italii jako księgowi. W innym miejscu czytamy: „Okręt ów właśnie zawinął do portu: jest to weroński bryg. Kasjo namiestnik

bohaterskiego Murzyna Otella, wysiadł już na ląd” (akt II, scena 1). W oryginale czytamy: „The ship is here put in; / A Veronese, Michael Cassio, / Lieutenant to the warlike Moor Othello, / Is come on shore”. Termin „Veronese” wywołuje u szekspirologów pewną konsternację, ponieważ Kasjo jest Florentczykiem. Jeśli zaś zmieni się interpunkcję, jak w przekładzie polskim, to pojawia się sprzeczność, ponieważ nie może to być „bryg weroński” – kilka wierszy wcześniej mowa jest wszak o „okręcie weneckim”: „The ship is of Venice”. Komentatorzy próbują jakoś z tego wybrnąć dowodząc, że chodzi wprawdzie o statek z Werony, ale pływający w służbie Wenecji, czyli jednocześnie weroński i wenecki. Prawdziwe rozwiązanie jest jednak inne: „Veronese” to włoski termin oznaczający określony typ statku, a nie miasto, z którego statek ów pochodzi. Najwidoczniej Szekspir – w przeciwieństwie do edytorów jego sztuk – o tym wiedział.

Szekspir zna wnętrza domów bogatych Włochów – Gremio w *Poskromieniu złoŃnicy* mówi o swoim domu: „moje obicia wprost z Tyru, cyprysowe kufry, skrzynie z kości słoniowej, perłami tkane tureckie poduszki, weneckie frędzle przerabiane złotem”. W tej samej sztuce przy zaręczynach, ojciec Katarzyny Baptysta łączy ręce narzeczonych w obecności dwóch świadków, czyli dokładnie w ten sposób jak chciał lokalny zwyczaj. Szekspir umieszcza akcję *Romea i Julii* w Weronie znanej z waśni szlacheckich rodów. W tym dramacie (akt III, scena 5) pani Capuletti mówiąc do córki: „pójdzie wraz z tobą przed ołtarz kościoła świętego Piotra”, ma na myśli kościół rzeczywiście istniejący w Weronie. Cela mnicha Patryka wymieniona w *Dwóch panach z Werony* była realnym miejscem w Mediolanie, gdzie w 1576 roku mieszkał irlandzki franciszkanin Patrick O’Hely. W tej samej sztuce mowa jest o lesie w okolicy Mediolanu – zlokalizowanym akurat w jedynym miejscu, gdzie las taki istniał lub mógł istnieć.

W *Otelli* (akt I scena 1) natkniemy się na określenie „officers of night”, co tłumaczy się prawidłowo jako „nocną straż”; trzeba jednak wiedzieć, że autor dosłownie oddaje włoską nazwę „Signori di Notte”, jak w Wenecji nazywano członków nocnego patrolu. W *Poskromieniu złoŃnicy* Lucencjo zamienia się rolami z swoim sługą Traniem i przybiera imię „Cambio” czyli po włosku „zamiana”. W *Wieczorze Trzech Króli* znajduje się zagadkowe zdanie, nad którym głowili się szekspirologi, mianowicie „The Lady of the Strachy married the yeoman of the wardrobe”, czyli „pani Strachy wzięła za męża swojego szatnego”. Niektórzy szekspirologi doszukiwali się tutaj aluzji do jakiegoś pana Strachey’a, udziałowca jednej z kompanii teatralnych. Jednakże idzie o coś zupełnie innego: słowo „Strachy” pochodzi od włoskiego „stracci”, czyli „łachmany”, zatem „The Lady of the Strachy” oznacza „Signora degli Stracci”, drwiące włoskie określenie na dumną, ale zubożałą hrabinę, udającą ciągle wytworną damę. W *Burzy* czytamy: „In few, they hurried us aboard a bark”; „In few” to dokładny odpowiednik włoskiego „in breve”.

Pisze Jacek Bartyzel: „natrząsano się z nieuctwa Stratfordczyka, który swoje Czechy umieścił nad morzem, ale przecież stawiając przed poetą takie wymogi dokładności, można przecież obronić jego poetycką geografę, wskazując, iż Bohemia jako część wielonarodowego imperium Habsburgów dostęp do morza jednak posiadała”. Natrząsano się także z jego nieznamoŃci geografii i kultury Włoch. Na przykład w przypisie do *Dwóch panów z Werony* Włodzimierz Lewik i Anna Staniewska (*Dzieła dramatyczne*, t.1) tak komentują słowa Walentyna „Ojciec mnie po drodze czeka, by ujrzeć, jak wsiądę na barkę”: „charakterystyczny dla niezbyt dobrej orientacji Szekspira w geografii jest fakt,

iż z Mediolanu czyni on port, do którego można dojechać morzem. To samo powtarza w scenie 3 aktu II”. To rzeczywiście potężny „byk”, jeśli zważyć, że Mediolan leży 125 km od Morza Liguryjskiego, a 250 od Adriatyckiego. Leżącą ok. 100 km od Morza Adriatyckiego Weronę Szekspir musiał zlokalizować nad morzem, bo tam Walentyn i Proteusz wsiadają na barkę, by udać się do Mediolanu. Uczynienie portów z dwóch miast leżących daleko w głębi lądu świadczy nie o „niezbyt dobrej orientacji”, lecz o kompletnej nieznajomości geografii północnych Włoch, ale, skoro nie był we Włoszech, to można mu łaskawie wybaczyć jego ignorancję.

Cóż za dziwna sprzeczność: Szekspir wiedział, że w Weronie jest kościół św. Piotra, że w Wenecji znajduje się budynek zwany przez miejscowych „Łucznikiem”, że pomiędzy Montebello i Padwą odległość wynosi 20 mil, że w Mediolanie znajduje się źródło św. Grzegorza (*Dwaj panowie z Werony*, akt IV, scena 2: Turio do Proteusza: "Gdzie się spotkamy?", Proteusz: „Przy źródle świętego Grzegorza”), ale jednocześnie mylnie sądził, że Mediolan i Weronia to miasta, które leżą nad morzem! Dodajmy, że owo źródło św. Grzegorza uważa się za produkt fantazji autora, tymczasem niemiecki szekspirolog Gregor Sarrazin w artykule poświęconym *Dwom panom z Werony* („Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft”, 1910) przypomniał, że jedną z atrakcji Mediolanu był szpital otoczony przez kanał z „uzdrowicielską” wodą, nazywany „San Gregorio”, a bezpośrednio obok kanału ciągnęła się wspaniała ulica, miejsce spacerów i spotkań mieszkańców miasta.

Co ciekawe jednak, mimo iż nie miał pojęcia o geografii Włoch, to jednak miast nadmorskich Wenecji i Messyny nie przeniósł w głąb lądu, ale pozostawił na swoim miejscu – w dramatach wymienionych jest w sumie kilkadziesiąt portów i wszystkie są właściwie zlokalizowane. Wymienia się też wiele innych miast położonych w głębi lądu i w żadnym innym przypadku autor nie przeniósł ich na wybrzeże, „wałną” się tylko przy Mediolanie i Weronie, a także jak – twierdzą niektórzy szekspirologowie – przy Padwie i Mantui. A to ci dopiero zagadka: miasta lądowe przenosił nad morze, ale miast nadmorskich nie przenosił w głąb lądu! Przy czym określenie „nad morze” nie jest ścisłe, ponieważ w żadnym z przytaczanych przykładów geograficznych „byków”, Szekspir nie pisze, że miasto leży nad morzem lub że jest portem morskim – mowa jest wyłącznie o drodze wodnej, o poruszaniu się po wodzie, o morzu nie ma ani słowa. To szekspirologowie winterpretowują je w tekst.

Wszystkie te dziwne powikłania i zagadki można wyjaśnić, jeśli porzuci się założenie, że autor ani nie wychylił nosa poza Anglię, ani żadnych książek na temat Włoch nie czytał, i w związku z tym nie miał pojęcia o geografii. Z tekstu *Dwóch panów z Werony* wynika bowiem jednoznacznie, że Walentyn i Proteusz wsiadają w Weronie na barkę rzeczną – Pantino mówi do sługi Proteusza Lancy: „Śpiesz się, śpiesz Lanco, prędeż na barkę. Twój pan już odpływa. Będziesz go musiał chyba czółnem i wiosłem gonić”, zaś Lanca na to: „O gdyby rzeka do dna wyschła, zdołałbym ją napełnić moimi łzami. Gdyby wiatr ustał, moje westchnienia pognałyby łódkę”. Jak wiadomo przez Weronę przepływa rzeka Adyga, nie ma zatem powodu, aby nie zakładać, że idzie o podróż z Werony do Mediolanu drogą wodną (ale nie morską), co jak uważają niektórzy, było jak najbardziej możliwe. Np. Georges Lambin stanowczo twierdził, że opisywane przez Szekspira podróże „nie były ignoranckimi wymysłami dramaturga. Odpowiadają one dokładnie ówczesnemu stanowi rzeczy. Statek był jedynym wygodnym środkiem komunikacji z Werony do Mediolanu.

Jednakże trzeba było samemu z niego skorzystać, aby dokładnie o tym wiedzieć”. W ostatnich latach sprawie raz jeszcze przyjrzała się włoska badaczka Noemi Magri, która na podstawie prac włoskich historyków wykazała, że dzięki systemowi kanałów można było dotrzeć drogą wodną z Werony do Mediolanu, usytuowanego nad kilkoma kanałami. Do XVIII wieku podróżowanie drogą wodną pomiędzy Weroną a Mediolanem nie było czymś nadzwyczajnym. Historycy, na których powołuje się Noemi Magri, pokazują, że dzięki sieci kanałów można było podróżować pomiędzy różnymi miastami północnych Włoch.

Dziennik „The Times” z 12 stycznia 2009 roku zamieścił korespondencję Richarda Owena z Rzymu. Artykuł zatytułowany był „Canal cruises into past prove Shakespeare was right”. Owen pisze, że ci, którzy uważali, iż Szekspir wykazywał się niewiedzą na temat geografii Włoch pisząc o statkach w Mediolanie w takich sztukach jak *Dwaj panowie z Werony* czy *Burza*, mylili się. Okazuje się, że stare kanały jak najbardziej umożliwiały dotarcie do Mediolanu drogą wodną; dziś chce się je przywrócić jako turystyczną atrakcję.

W *Poskromieniu złoŃnicy* czytamy: „on szyje żagle w Bergamo”. Jakże to możliwe, przecież Bergamo leży u podnóża włoskich Alp, o ponad 130 kilometrów od najbliższego wybrzeża. No i mamy – cieszą się niektórzy szekspirologi – kolejną „wpadkę” Szekspira, bo przecież niemożliwe, żeby ktoś chciał produkować żagle w głębi lądu, zamiast w jakiejś miejscowości nadmorskiej. Albo jeszcze gorzej, nieuk Szekspir także i Bergamo przeniósł – tak jak rzekomo przeniósł Mediolan, Weronę, Mantuę i Padwę – nad morze (gdyby poważnie brać zarzuty nieznamoŃci geografii, to okazałoby się, że według Szekspira we Włoszech znajdowały się wyłącznie miasta nadmorskie!). Jednak historycy potwierdzają, że w Bergamo, mimo iż jest to miasto podgórskie, rzeczywiście wyrabiano płótno żaglowe. Było głównym dostawcą żagli dla weneckich statków.

Inny przykład rzekomej ignorancji autora: w *Romeo i Julii* (akt 4, scena 1) Julia mówi do ojca Laurentego: „Jeśli nie przyjdę po wieczornej mszy” (evening Mass) – szekspirologi uważali to za błąd, ponieważ msze odprawiano rano. Wiadomo jednak skądinąd, że w weroŃskiej katedrze celebrowano mszę wieczorem [tłumacze polscy oddają „evening Mass” jako „nieszpory” (*vespers*), co oczywiście problem usuwa, bo nieszpory są wieczornym nabożeŃstwem, ale oczywiście nie mszą]. Skąd o tym mógł wiedzieć Szekspir? Czyż najprostsza odpowiedź nie powinna brzmieć: „Ponieważ przebywał przez pewien czas w Weronie”?

Szekspir interesował się również włoską sztuką. Na przykład w prologu do *Poskromienia złoŃnicy* mowa jest o obrazach o tematyce mitologicznej: „Damy ci widzieć nadobną Jonę./Gdy jeszcze była panną, jak została/W mglistym obłoku zdradnie napadnięta/ i uwiedziona” (przeł. J. Paszkowski), co jest oczywistym odniesieniem do słynnego obrazu Antonia Corregio „Jupiter i Jona”, który wisiał od 1585 do 1600 roku w pałacu rzeźbiarza Leoniego w Mediolanie, gdzie mogli go podziwiać odwiedzający miasto. W szekspirowskim poemacie *Lukrecja* rozpoznać można sceny z wojny trojaŃskiej z cyklu fresków autorstwa Giulio Romano znajdującego się w pałacu Gonzagów w Mantui. Szekspir opisuje ten cykl obrazów nie tylko w sensie fabuły, charakteru, ale nawet oddaje sposób przedstawienia. Z kolei w poemacie *Wenus i Adonis*, którego temat zaczerpnął poeta z *Metamorfoz* Owidiusza, odnaleźć można odniesienia do obrazu „Wenus i Adonis” Tycjana, a dokładniej do tej wersji obrazu, na której Adonis ma na głowie rodzaj beretu – w poemacie Szekspira Adonis nosi kapelusz – „hut” i „bonnet”. Wersję „w kapeluszu” wystawiono na pokaz

publiczny w domu Tycjana w Wenecji w połowie lat 70. XVI wieku (dom Tycjana był miejscem spotkań arystokracji i ośrodkiem kultury).

W *Zimowej opowieści* (akt V, scena 2) czytamy o pewnym posągu: „Jest to praca lat kilku, niedawno ukończona ręką tego rzadkiego włoskiego mistrza Giulio Romano”. Według licznych szekspirologów autor wykazał się tu ignorancją w dziedzinie sztuki włoskiej, ponieważ Romano był malarzem i architektem, a nie rzeźbiarzem. Pewien szekspirolog z uniwersytetu londyńskiego, naśmiewając się z nieuctwa Szekspira, który nie wiedział tak oczywistej rzeczy, że Giulio Romano nie był rzeźbiarzem, napisał, że Bóg jeden wie, skąd pisarz w ogóle wziął nazwisko artysty, sugerując milcząco, że zapewne tak nazywał się jakiś włoski marynarz, spotkany przez autora *Hamleta* w jednej z portowych tawern w Londynie. Gdyby jednak profesor ów zajrzał do znanej książki Giorgio Vasariego *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* to mógłby przeczytać zamieszczone w niej dwa łacińskie epitafia z grobowca artysty w kościele św. Barnaby w Mantui, które potem – po renowacji kościoła – znikły. Giulio Romano nazwany jest w nich rzeźbiarzem. Zwrócił na to uwagę już pod koniec XIX wieku Gregor Sarrazin (*Shakespeare in Mantua?*, „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft”, 1894). Jego zdaniem istnieje nawet podobieństwo sformułowań z epitafiów i z *Zimowej opowieści*. Wspomniana wyżej Noemi Magri ustaliła, po przeprowadzeniu badań archiwalnych, że wprawdzie nie zachowały się rzeźby Romano, ale dokumenty mówią wyraźnie o jego rzeźbiarskiej działalności, o warsztacie rzeźbiarskim, w którym kształcił uczniów itd. Mamy zatem do wyboru trzy możliwości: albo autor na własne oczy widział rzeźby Romano, albo był w kościele św. Barnaby w Mantui i czytał epitafia albo wreszcie czytał Vasariego w oryginale, gdyż angielski przekład ukazał się dopiero w XIX wieku, zaś aby czytać Vasariego, trzeba znać włoski doskonale, ponieważ nie jest to proza łatwa.

Tak czy inaczej, okazuje się, że wszystkie lub prawie wszystkie „wpadki”, jakie miały przytrafić się autorowi w kontekście Włoch, żadnymi prawdziwymi „wpadkami” nie są. Pomijamy tu banalny fakt, że „wpadki” zdarzają się nawet reportażystom i autorom książek podróżniczych, dokładającym wszak wszelkich starań, aby dokładnie i bezbłędnie opisać zwiedzane krainy. Różne błędy i pomyłki popełniali autorzy, o których wiemy na pewno, że przebywali lub mieszkali w opisywanych przez siebie miastach i okolicach. Byron, podróżujący z mapą w rękę po Europie i starający się wiernie opisać to, co widział, zrobił wiele błędów w *Wędrówkach Childe Harolda*. Podobnie Walter Scott w powieściach, których akcja toczy się w jego rodzinnej Szkocji. Mieszkający we Włoszech Robert Browning także robił błędy w opisach scen z miejsc, które widział na własne oczy i podziwiał. Gdyby wobec nich zastosować kryteria przykładane przez wielu szekspirologów do Szekspira, to należałoby podejrzewać, że Byron nie podróżował po Europie, Scott nigdy nie był w Edynburgu a Browning nie odwiedził Włoch, a przecież wiemy na pewno, że było inaczej. Zatem i Szekspirowi można by było spokojnie wybaczyć jego błędy, ale akurat jemu nie ma czego wybaczać.

Na zakończenie wywodów ma temat „kwestii włoskiej” u Szekspira przytoczmy jeszcze jeden detal. W *Otellu* (akt III, scena 3) mówi Jagon:

*What shall I say? Where's satisfaction?
It is impossible you should see this,*

*Were they as prime as goats, as hot as monkeys,
As salt as wolves in pride, and fools as gross
As ignorance made drunk. But yet, I say,
If imputation and strong circumstances,
Which lead directly to the door of Truth,
Will give you satisfaction, you may have 't.*

Cóż to za zagadkowe obrazy i pojęcia? Jakies kozły, małpy, wilki, sól, „upita nieświadomość”, „door of Truth”? Nikt tego sensownie nie wyjaśnił aż do chwili, kiedy problemem zajął się dr Roger Prior, przez pewien okres wykładający na uniwersytecie w Belfaście. Według niego przytoczony fragment stanowi aluzję do pewnego fresku. Fresk ten, namalowany na fasadzie domu, podzielony jest na kilka pasów, na górze widnieją zwierzęta: owca, obok kozioł (nawiązanie do biblijnej przepowiedni, że ludzie podzieleni będą na owce i kozły); poniżej kozła znajduje się małpa, pod małpą namalowano nagą kobietę – Prawdę, stojącą pomiędzy dwoma łukowatymi oknami. W dzień Prawdy nie widać, ponieważ zasłaniają ją otwarte okiennice, w nocy okiennice są wprawdzie zamknięte, ale w ciemnościach trudno ją dostrzec. Tylko wczesnym rankiem, kiedy jeszcze okiennice są zamknięte, ale na dworze jest już jasno, Prawda jest widoczna. Na lewo do Prawdy widać inną alegoryczną postać, kobietę z dwoma twarzami i węzem wokół ramion – to Roztropność. Poniżej Prawdy widzimy pijanego, nagiego Noego, a po lewej córki Lota uciekające z Sodomy – „ignorance made drunk” odnosi się Noego i Lota.

Być może odniesienie do fresku przedstawiającego biblijną alegorię – Prawda zasłonięta przez okiennice (okiennice kojarzą się z żaluzjami, które jako „zazdrostki” [wł. „gelosia” to „zazdrość” i „okiennica”] – odsyłają do głównego tematu *Otella* – tragedii zazdrości) nie byłoby niczym godnym szczególnej uwagi, gdyby nie fakt, że chodzi o fresk znajdujący się – jak ustalił Roger Prior – w małym włoskim miasteczku Bassano leżącym na północ od Wenecji. Tam przy rynku znajdowała się kiedyś apteka nazywana „The Moor” ze względu na zdobiacą ją głowę Maura; inną aptekę przy tymże rynku prowadził do 1591 roku człowiek nazwiskiem Giovanni Otello (jak pamiętamy Otello używał lekarstw, aby uwieść Desdemonę). Kilku członków rodziny Otello mieszkało w miasteczku, dwóch z nich zamówiło obrazy u malarza Jacopo Bassano, najslawniejszego artysty z miasteczka. Drugi plac w miasteczku nazywał się Plac Soli, na ścianie jednego z budynków przy tym placu znajduje się opisany wyżej fresk namalowany w 1539 roku przez Jacopo Bassano. Do 1583 roku dom był własnością człowieka o nazwisku Corno (czyli „rogi” – symbol zdradzonego męża). Jego zięć nazwiskiem Zanetto prowadził na parterze sklep z solą.

Artykuł Rogera Priora opublikowany w 2008 roku na łamach „Journal of Anglo-Italian Studies”, wydawanych przez Uniwersytet Malty nosił tytuł „Shakespeare’s visit to Italy”. Tytuł chyba trafny, wszak pisarz musiał odwiedzić miasteczko Bassano i widzieć ów fresk na własne oczy. Zastanawiający jest również fakt, że Bassano to rodzinna miejscowość znanej nam Amelii Bassano Lanier, którą, zdaniem wielu badaczy, Szekspir ukrył w *Sonetach* pod postacią Czarnej Damy, a którą rewizjonista John Hudson typuje jako kandydatkę do autorstwa dzieł „Szekspira”.

W sposób definitywny o tym, że Szekspir podróżował po Włoszech, rozstrzyga wydana w 2011 roku książka autorstwa Amerykanina Richarda Paula Roe *The Shakespeare*

Guide to Italy. Retracing the Bard's Unknown Travels. Dzieło jest owocem wieloletnich badań – Roe przez ponad dwadzieścia lat jeździł po Włoszech „śladami Szekspira”, ustalił dokładnie lokalizację prawie każdej sceny we włoskich dramatach, przeszukał miejsca w nich wzmiankowane i pokazał, że wszystko się zgadza: topografia Palermo w *Zimowej baśni*, sykomory przy zachodnim murze miasta Werony w *Romeo i Julii*, topografia Florencji we *Wszystko dobrze*, kalambur pizański w *Poskromieniu*. Odkrył wiele innych precyzyjnie zanotowanych szczegółów. Co istotne, pomijając weneckie Rialto, na wiele z nich zwykły turysta nie zwróci uwagi. A jednak Szekspir zwrócił.

Roe sporządził listę wszystkich krytycznych uwag na temat rzekomej ignorancji Szekspira wyrażanych w XIX i XX wieku, i pokazał, że po dziś dzień do znudzenia powtarza się stale te same historyjki, natomiast żaden szekspirolog nie pokusił się nigdy o ich zweryfikowanie. Roe raz jeszcze przebadał wszystkie przypadki rzekomych „błędów” Szekspira i udowodnił, że wszystkie przykłady dowodzące jego rzekomej ignorancji w kwestach włoskich są wyłącznie świadectwem ignorancji szekspirologów. Według amerykańskiego badacza, Szekspir żadnych błędów nie popełnił. Jego włoskie sztuki świadczą o tym, że znał Włochy z osobistego doświadczenia i bezpośrednich obserwacji. Dodajmy jeszcze, że, zdaniem Roe`go, wszystkie aluzje do wydarzeń we Włoszech odnoszą się do czasu sprzed 1580 roku.

Podsumowując wolno stwierdzić, że dramaty, których akcja toczy się we Włoszech, zawdzięczają swój włoski klimat zarówno książkowej znajomości Włoch, ich kultury, języka, czyli studiom i lekturom, jak i bezpośrednim doświadczeniom (wzrokowym, słuchowym, zapachowym), spostrzeżeniom i obserwacjom poczynionym podczas podróży po Włoszech.

Wiemy, że źródłem informacji Ben Jonsona na temat Wenecji był m.in. John Florio, włoski autor podręczników do nauki języka włoskiego, leksykograf, tłumacz Montaigne`a; istnieje egzemplarz dramatu Jonsona *Volpone* dedykowany Florio. Można śmiało przyjąć, że Florio – profesor języka włoskiego w Londynie i Oxfordzie, który spopularyzował włoską literaturę wśród elżbietańskich dworzan, również Szekspirovi przekazał wiedzę o swojej ojczyźnie, a ten uzupełnił ją wiedzą z pierwszej ręki. Pisarska wyobraźnia plus erudycja, plus ogląd z bliska włoskich miejsc, krajobrazów, ludzi – suma tych trzech czynników daje szekspirowskie Włochy. I podobnie jak w przypadku wiedzy prawniczej, Szekspir nie popisywał się swoją wiedzą o Włoszech, ale wtapiał ją umiejętnie i swobodnie w tworzywo literackie.

OBSERWATOR I PRZEŚMIEWCA POTEŻNYCH

Z Włoch przenieśmy się do Danii, której raczej autor nie odwiedził, ale na temat, której posiadał niezłą orientację, także gdy chodzi o – osobliwe niekiedy – obyczaje dworu duńskiego. Np. słowa króla w *Hamlecie*: „gdzie są moi Szwajcarzy? [oryg. *Switzers*] Niechaj drzwi strzegą!” dowodzą, iż autor doskonale wiedział, że duńska gwardia królewska nosiła szwajcarskie uniformy. Poprawnie i wyjątkowo użył duńskiego słowa „Dansker” (akt II, scena 1) oznaczającego Duńczyka. Jednak istotne znaczenie *Hamleta* dla ustalenia autorstwa dzieł Szekspira (o wykorzystaniu prawa i astronomii w dramacie pisaliśmy wyżej) tkwi w czymś innym. Kiedy Poloniusz pyta Hamleta – „Czy znasz mnie panie?”, ten odpowiada: „Doskonale, sprzedajesz ryby” („you are a fishmonger”). Odpowiedź zupełnie niezrozumiała,

ponieważ Poloniusz ze sprzedażą ryb nie miał nic wspólnego. Nieco światła na tę zagadkową kwestię rzuca hipoteza postawiona w 1869 roku przez szekspirologa George'a Russella Frencha, który jako pierwszy zwrócił on uwagę na podobieństwa pomiędzy kanclerzem Poloniuszem z *Hamleta* a Williamem Cecilem, lordem Burghley'em, drugim po królowej człowiekiem w państwie. To William Cecil w 1563 roku przeforsował ustawę o poście, ustanawiając środę jako dodatkowy dzień postny (angielscy katolicy mówili o „postnym dniu Cecila”), co miało zmusić mieszkańców do zwiększonej konsumpcji ryb i nakręcić w ten sposób koniunkturę w rybołówstwie. Cecil („naczelnny rybak Anglii”) znany był też z tego, że zmuszał rodzinę, wychowanków, służbę, a nawet gości, do ciągłego jedzenia ryb.

Zacytujmy odnoszący się do „Cecila-rybaka” fragment z książki Alfreda Leslie Rowse'a *Anglia w epoce elżbietańskiej* (przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1976,t.1, s.135n):

„Poparcie dla rybołówstwa było więc sprawą niezwyklej wagi i leżało Cecilowi na sercu. Połowy pokrywały koszty importu, zaprawiały żeglarzy, sprzyjały budownictwu okrętowemu, były niezbędnym fundamentem floty, rzeczywistą przesłanką potęgi morskiej. Również i w tej dziedzinie rząd Elżbiety, inspirowany przez Cecila, kontynuował politykę Edwarda. Sprawą zasadniczą było zapewnienie rybołówstwu możliwie najszerszego rynku wewnętrznego – rzeczy korzystnej samej przez a zarazem podstawy eksportu. W 1548 r. uchwalono ustawę o obowiązkowych «dniach rybnych»: w piątki i soboty zakazano spożywania mięsa. Fakt, że kraj, który zerwał z katolicyzmem, wprowadza «dni rybne» świadczy, że miał on ku temu bardzo istotne powody. Wraz z powrotem do władzy, Cecil przedstawił Parlamentowi memorandum, w którym między innymi czytamy: «Niech dla dobra polityki ściśle przestrzeganie `dni rybnych` podtrzymuje stare zainteresowanie rybołówstwem; dzięki niemu wybrzeże nasze szczyścić się będzie dzielnymi ludźmi i nowymi zabudowaniami, a nasza flota kwitnąć będzie bardziej niż kiedykolwiek». W 1563 r. zrobił dalszy krok w tym kierunku: przedstawił dokument świetnie uzasadniający rozszerzenie «dni rybnych» również na środy. Parlament zaakceptował i tę propozycję. W ten sposób więcej niż połowa roku – trzy dni w każdym tygodniu plus dni suche i posty – składała się wyłącznie z «dni rybnych». Oznaczało to wielką oszczędność bydła, a niewiele szkodziło ludziom biednym, którzy i rzadko sobie mogli pozwolić na mięso. Tę ofiarę dla dobra narodu niosły przede wszystkim warstwy zamożne; narzuciły ustawę i w zasadzie ściśle się do niej stosowały”.

Jeśli przyjąć, że to Cecil jest pierwowzorem Poloniusza, to nazwanie tego drugiego „handlarzem ryb” staje się w tym kontekście w pełni zrozumiałe.

W pierwszej edycji *Hamleta* z 1603 roku Poloniusz (Cecila obdarzano przydomkami Polus i Pondus) nosił nazwisko Corambis, co stanowiło aluzję do rodowej dewizy Cecila „Cor Unum Via Una” czyli „jedno serce, jedna droga” Możemy to odczytywać również jako "Corambis" czyli „wędrujące serce”, a może raczej jako “Coram+bis”, gdzie „bis” to „podwójny”. Wówczas w dewizie Cecila z „jednego serca” robi się serce „podwójne”, co jest aluzją do „dwulicowości” i prowadzenia zawsze podwójnej gry przez Burghley'a – intryganta najwyższej klasy i naczelnego, obok Walsinghama, szpiega królowej.

Lord Burghley napisał swego rodzaju katalog zasad życiowych przeznaczonych dla syna Roberta zatytułowany *Certaine Precepts*, które Szekspir sparodiował w radach Poloniusza do syna Laertes (autor musiał więc mieć dostęp do prywatnego rękopisu,

gdyż opublikowano je w 1617 roku – kilkanaście lat po *Hamlecie* – kiedy obaj Cecilowie już nie żyli). Burghley, lubiący wścibiać nosa w sprawy innych ludzi, utrzymywał siatkę prywatnych szpiegów wykorzystywaną nawet do śledzenia najbliższych np. kazał jednemu ze swoich agentów nazwiskiem Thomas Windebank szpiegować własnego syna Thomasa podczas jego pobytu w Paryżu. Podobnie Poloniusz kaze śledzić syna Laertesza przebywającego we Francji. W *Hamlecie* Szekspir daje pewien wycinek rzeczywistości społeczno-politycznej, pokazując jak w wyższych sferach społecznych w elżbietańskiej Anglii działały siatki agentów i tajnych współpracowników.

Lord Burghley zwykł mawiać, że urodził się czasie, kiedy w Wormacji pod przewodnictwem cesarza obradował sejm Rzeszy w Wormacji. To wyjaśnia słowa Hamleta (akt V, scena 3), który na pytanie Klaudiusza, gdzie jest Poloniusz, odpowiada „na wieczerzy”: „Not where he eats, but where is he eaten; a certain convocation of politic worms are eaten at him. Your worm is your only emperor for diet”. Jest to prześmiewcza aluzja: „Worms” to zarówno „robaki”, jak i „Wormacja”, zaś „diet” to zarówno „pożywienie”, jak i „sejm”.

W akcie III, scena 2, Hamlet zwraca się do Poloniusza, aby przyjrzał się kształtowi chmur podobnych do wielbłąda, łasicy i wieloryba. W korespondencji pewnych wysoko postawionych osób Burghley'a nazwano „dromaderem” i „lewiatanem” (wielorybem), łasica zaś to aluzja do kogoś, kto tak jak Burghley działa zarówno w dzień, jak i pod osłoną nocy. Ponadto łasica wygląda jakby miała garb – dlatego garbatego syna Williama Cecila Roberta nazywano „łasicą”. Również wielbłąd czyli jednogarbny „dromader” odsyła do Roberta Cecila, który po ojcu przejął najwyższy urząd w państwie (Cecilowie byli tak potężni, że nazywano ich „king makers”).

Niektórzy polscy szekspirolodzy sugerują, że imię „Poloniusz” pochodzi od „Polonii” a Poloniusz wzorowany jest na bohaterze dzieła Wawrzyńca Goślickiego *De Optimo Senatore* (*O wzorowym kanclerzu*), przełożonego na angielski w 1598 roku pod tytułem *The Counsellor* – jako pierwszy taką hipotezę wysunął angielski szekspirolog Israel Gollancz (1863-1930). Witold Chwalewik wysunął hipotezę, że oprócz traktatu Goślickiego Szekspir posłużył się w *Hamlecie* motywem zaczerpniętym z przełożonego na angielski rozdziału *Historii Polski* Marcina Kromera (*De origine et rebus gestis Polonorum*, 1555) opowiadającego legendę o Popielu zjedzonym przez myszy.

Niewykluczone, że zainteresowany historią i kwestiami wysokiej polityki Szekspir czytał traktat Goślickiego i fragment Kromera, ale jeśli już doszukiwać się związków Poloniusza z Polonią, to raczej w innym kontekście, mianowicie w związku – tę hipotezę wysunął jeden z niemieckich rewizjonistów – z handlem pomiędzy Rzeczpospolitą a Anglią oraz dążeniami Cecila do złamania monopolu Hanzy w handlu bałtyckim: otwarcie kantoru handlowego angielskiej Kompanii Wschodniej w Elblągu możliwe dzięki nadaniu miastu przez Stefana Batorego przywileju zezwalającego obcym kupcom prowadzenie w mieście operacji handlowych na własny rachunek, co oznaczało rozluźnienie hanzaetyckiego „prawa o gościach”.

Zarówno wspomniane wyżej przymuszanie Anglików do zwiększonej konsumpcji ryb, jak i dbanie o dobre stosunki z miastami portowymi Rzeczpospolitej służyły Cecilowi do realizacji podstawowego celu: rozbudowy floty angielskiej.

Jeśli założyć, że pierwowzorem Poloniusza był William Cecil, to wynikałoby z tego, iż Szekspir mógł sobie bezkarnie dworować z najpotężniejszego po królowej człowieka w Anglii, i dysponował wiedzą na jego temat dostępną tylko wewnątrz dworskiego kręgu. Jedynie ktoś cieszący się przychylnością monarchini mógł sobie pozwolić na takie złośliwe aluzje; najwidoczniej z góry dostał „zielone światło” na pokazywanie życia dworskiego w satyrycznym ujęciu, na karykatury społeczne i polityczne satyry, odnoszące się do osób ze szczytów władzy. Te satyryczne elementy, złośliwości i karykatury nie są tworzone z pozycji niżej urodzonego outsidera, ale insidera, opisującego to, co zna z bliska, opisującego bez lęku, bez obawy, że możni tego świata mogą się nań obrazić i zemścić. To nie „plebejusz” podstawia lustro ludziom z najwyższych kręgów władzy, lecz ktoś portretujący swoją własną kastę. Autorem nie jest ktoś, kto patrzy z zewnątrz i z dystansu mając jedynie pewien, bardzo ograniczony wgląd w to środowisko społeczne i polityczne. On do tego środowiska należy, do niego adresuje aluzje i „inside jokes” odwołując się do jego wiedzy na różne tematy i do jego poczucia humoru.

Przyjrzyjmy się pod tym kątem komedii romantycznej *Stracone zachody miłości* uznawanej przez część szekspirologów za najwcześniejszą komedię Szekspira, wystawioną w 1597 roku na dworze królewskim (byli kiedyś szekspirologi, którzy datowali jej powstanie na lata 1588-1592). Ma ona skomplikowaną językowo strukturę, prezentuje wielkie bogactwo języka, pełna jest trudnych do rozszyfrowania aluzji do aktualnych wydarzeń i osób z kręgów arystokratycznych. Jest w niej więcej kalamburów i rymów niż w którejkolwiek innej sztuce Szekspira. Cechuje ją wyrafinowany komizm językowy. Fabiszak, Gibińska, Kapera tak o niej piszą: „język utworu pełen jest figur retorycznych, ciętych ripost, gry słów. Dominują one do tego stopnia, że współczesny odbiorca zastanawia się, czy czasami forma nie przerasta treści”. Jest „przeładowana retoryką” i do tego stopnia naszpikowana erudycyjnymi odniesieniami, grammi słów w angielskim, łacinie i francuskim, a nawet rosyjskim, że niekiedy spowalniają one lub wręcz przerywają tok akcji dramatu. Ukrytą, niedostępną szerszej publiczności, warstwę sztuki, docenianej wprawdzie jako stylistyczne cacko, ale traktowanej jako błahostkę, tworzą odniesienia do koncepcji filozoficznych i literackich (shekspirolog Richard David napisał: „pod lśniąca powierzchnią wody są głębokie”). Frances Yates w swoim studium o *Straconych zachodach miłości* wytropiła też odniesienia do Akademii Platońskiej we Florencji (Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola) i gatunku pisarstwa znanego jako *trattati d'amor*.

Sztuka, nawiązująca do włoskiej *commedia erudita*, jest m.in. satyrą na skupiająca matematyków, astronomów i pisarzy koterię intelektualną sir Waltera Raleigh'a (tzw. School of Night), interesującą się pitagoreizmem, okultyzmem i magią. Zdaniem Frances Yates Szekspir parodiuje i wyśmiewa w niej mody literackie: eufuizm, arkadianizm, gongoryzm, petrarkizm, modę na sonety, manię używania przysłów i dziwnych słów łacińskich; drwi z lingwistycznej arogancji, afektacji i pedanterii. Co oczywiste, autor musiał wszystkie te mody doskonale znać, aby móc je parodiować i z nich drwić. Według szekspirologów jest to „utwór o języku literackim i konwencjach literackich”. Część badaczy sugeruje, że komedia odzwierciedla polemikę pomiędzy pisarzem Thomasem Nashem a krytykiem literackim Gabrielem Harveyem. Jedynie miłośnik i mistrz języka, dysponujący nadzwyczajną świadomością metajęzykową i metaliteracką, znawca konwencji

literackich, potrafiący zdobyć się na dystans wobec nich, mógł tak zjadliwie i zabawnie wyśmiewać i demaskować językowe manie swojego czasu.

Do źródeł dramatu zalicza się m.in. francuską kronikę Monstreleta, przetłumaczoną na angielski dopiero w 1809 roku. Stamtąd zaczerpnął autor np. szczegóły (akt II, scena 1), kiedy król mówi do księżniczki o sumie 200 000 talarów, jakie ma dostać od jej ojca; i to się zgadza, ponieważ Karol król Nawarry miał otrzymać od króla Francji Henryka IV 200 000 złotych koron. Abel Lefranc wykazał oczywisty związek sztuki z wydarzeniami na dworze w Nawarze ok.1578 roku. Sztuka robi częste żartobliwe odniesienia do historii dyplomatycznej i stosunków międzynarodowych, które mogły być zrozumiane jedynie przez ludzi wtajemniczonych w arkana dworskiej polityki.

Innym źródłem komedii są *Travels of Sir Jerome Horsey in Russia at the Close of the 16th Century*, zapiski dyplomaty angielskiego, mieszkającego przez 20 lat w Rosji, odnoszące się do dyplomatycznych aspektów stosunków angielsko-rosyjskich a dostępne autorowi w rękopisie, gdyż opublikowano je drukiem dopiero w 1856 roku. Akcja utworu rozgrywająca się w parku otaczającym pałac króla Nawarry, nawiązuje zarówno do wydarzeń na dworze Nawarry w 1579 roku, jak i wizyty rosyjskiej delegacji na dworze Elżbiety w 1582 roku (w latach osiemdziesiątych wymieniano ambasadorów między Anglią i Rosją) – jej dziwaczne obyczaje stały się przedmiotem kpin angielskich dworzan. Słynne słowo „honorificabilitudinitatibus” czyli ablativus liczby mnogiej od „bycie obsypanym tytułami” to aluzja do Iwana Groźnego, którego wszystkie tytuły należało zawsze wymieniać.

Postać króla Nawarry Ferdynanda posiada swój pierwowzór w Henryku z Nawarry, późniejszym królu Francji Henryku IV. W sztuce dworzanie noszą francuskie nazwiska historycznych postaci: Biron to diuk de Biron, Lonqueville – diuk de Longueville, Dumaine – diuk de Mayenne, Boyet – marszałek de Bois. Autor zna francuskie maniere i obyczaje, jego aluzje i żarty odnoszą się do realnych historycznych wydarzeń i osób.

DLA KOGO PISAŁ SZEKSPIR

I tu pojawia się istotny i ciekawy problem, a mianowicie kto był założonym adresatem takich sztuk jak *Hamlet* czy *Stracone zachody miłości*, jaki był wpisany w nie tzw. wirtualny adresat (termin M. Głowińskiego). Wszak publiczność uczęszczająca w tamtym czasie do teatru ani nie potrafiła rozpoznać erudycyjnej, artystyczno-intelektualnej warstwy dramatów, ani nie była w stanie wychwycić subtelności i aluzji (podobnie zresztą jak publiczność dzisiejsza) i nie mogła śmiać się z dowcipów zrozumiałych tylko dla wtajemniczonych.

Jan Kott zwrócił uwagę na to, że w dramatach pewne postaci czy sytuacje są wprowadzane przez Szekspira dla innych, niedramatycznych celów: „Informacje te nie mają żadnego znaczenia dla fabuły, nic z nich nie wynika (...) są to niewątpliwie aluzje do osób i zdarzeń współczesnych” – oczywiście, dodajmy, do osób i zdarzeń z wyższych kręgów społecznych, już wówczas nieczytelne dla szerszej publiczności, a tym bardziej po latach. Nikt już dzisiaj tych podwójnych, „ciemnych” znaczeń nie „chwytą”.

Harley Granville-Barker, dramatopisarz, aktor, reżyser, przyjaciel Bernarda Shawa, pisał o *Straconych zachodach miłości*, że ta komedia już do nas nie przemawia, ponieważ roi się w niej od żartów dla wybranych i wtajemniczonych; współcześni widzowie

śmieją się – na wszelki wypadek – w miejscach, gdzie jak sądzą, śmiać się powinni. Nawet ci wtajemniczeni i wybrani już po roku nie przypominali sobie zapewne, o co dokładnie w tych żartach chodziło. Szuka zawiera mnóstwo środowiskowych aluzji świadczących o zażytych stosunkach autora z kręgami arystokratycznymi (krąg hrabiego Essexa). Jak tymi aluzjami miała się bawić – nierozumiejąca ich – publiczność teatralna? Po co Szekspir umieszczał je w swoich dramatach, jeśli na oku miał – jak przypuszcza wielu szekspirologów – ich komercyjny sukces?

Frances A. Yates interpretuje sztukę jako satyryczny komentarz do różnych sytuacji, które zdarzyły się w czasie, kiedy była pisana, i do realnych osób z „towarzystwa”, np. jedna z postaci, nauczyciel nazwiskiem Holofernes, wzorowana jest wprawdzie na teatralnej postaci Doktora z *comedia dell' arte*, ale jednocześnie jest prześmiewczym portretem, wspomnianego wyżej, włoskiego językoznawcy, leksykografa, tłumacza, nauczyciela hrabiego Southamptona Johna Florio (Holofernes to również nazwisko nauczyciela łaciny Gargantui u Rabelais'ego). Holofernes jest anagramem Johna Florio – Johnesfloreo. Florio znany był z tego, że – tak jak Holofernes z dramatu – lubił wplatać w swoje wypowiedzi makaronizmy. Nie przypadkiem Holofernes recytuje przysłowie właśnie z podręcznika do konwersacji *Second Fruits* autorstwa Floria przeznaczonego dla Anglików uczących się włoskiego. W innej pracy Floria *First Fruits* znajdziemy sformułowanie prawie identyczne z tytułem sztuki *Love's Labour's Lost*: "We neede not speak so much of love, al books are full of love, with so many authors, that it were labour lost to speake of Love".

Inna postać ze *Straconych zachodów miłości* to wzorowany na Kapitanie z *comedia dell' arte* don Adriano de Armado, którego realnym pierwowzorem jest Antonio Perez, ekscentryczny i bombastyczny Hiszpan. Był sekretarzem stanu króla Hiszpanii, popadł w niełaskę i uciekł z kraju, w końcu trafił do Anglii, gdzie należał do kręgu hrabiego Essexa („Armado” to oczywiście słowny żart będący aluzją do klęski Wielkiej Armady).

Dworsko-arystokratyczna widownia zapewne śmiała się do rozpuku rozpoznając w Holofernesie Floria a w Armado Pereza; ani u widowni ówczesnych londyńskich teatrów, ani u widowni współczesnej te aluzje i żarty nie wywoływały i nie wywołują – co oczywiste – żadnego oddźwięku; niczego śmiesznego nie można się było w nich dopatrzeć, jeśli nie należało się do środowiska arystokratyczno-dworskiego.

Zdaniem szekspirologa prof. J. Dovera Wilsona, *Stracone zachody miłości* „zostały oczywiście zaplanowane dla prywatnego przedstawienia” i „napisane bez wątpienia dla uciechy Southmptona, a być może Strange'a, Essexa, i innych z tego kręgu”, czyli kręgu najwyższej arystokracji, do którego autor – gdyby wnioskować o nim z jego utworów – od urodzenia należał. Podobnie sądzi Anthony Holden, który pisze o *Straconych zachodach miłości*, że cechuje je „salonowe wyrafinowanie” i naładowane są „dowcipami, dwuznacznościami i aluzjami do igraszek uprawianych w southamptonowskim kręgu”, czyli – powtórzmy – w kręgu najwyższej arystokracji.

Według Holdena *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy*, to „komedia tak wytworna, że z całą pewnością napisana raczej na użytek prywatny niż dla szerszej publiczności”; Szekspir zajął się w niej znowu „sprawami ryzykownie bliskimi sfer dworskich”. O tej samej sztuce Ewa Nawrocka pisze m.in.: „dialog o dziewictwie jest przykładem dworskiej konwersacji, jest prowadzony przy tym ze śmiałością obyczajową, niestroniącą od pewnego świntuszenia i z wirtuozerią językową”. W *Wieczorze Trzech Króli*, główni

bohaterowie – uważa Hieronim Chojnacki – „jawią się jako osoby wyrażające się w sposób wyrafinowany, wykwintny, daleki od zwyczajnej, niedbałej mowy potocznej, a ponadto zdradzają metafizyczną znajomość psychicznych skutków i perswazyjnych efektów swoich wypowiedzi”.

Przytoczmy opinie Jana Kotta: „Jeżeli *Stracone zachody miłości* (...) uznawane są, i słusznie, za sztukę z kluczem, to ileż więcej kluczy i kluczyków zawierać musi *Sen*. Na scenie i na widowni byli sami znajomi, każdą aluzję chwymano natychmiast, piękne panie zaśmiewały się do rozpuku ukryte za wachlarzami, mężczyźni tręcali się łokciami, pederasta cichutko chichotał”. Kott pisze dalej: „według najnowszej biografii Szekspira A.L.Rowse’a pierwsze przedstawienie *Snu nocy letniej* odbyło się w starym londyńskim pałacu Southamptonów na rogu Chaucery Lane i Holbornu. Był to wielki późnogotycki dom z galeriami i galeryjkami, które biegły jedne nad drugimi wokół otwartego prostokątnego podwórza z przyległym ogrodem, po którym można było spacerować. Trudno wyobrazić sobie lepszą scenerię dla rzeczywistej akcji *Snu nocy letniej*”.

Kott pisze dalej: „*Sen* wystawiony został po raz pierwszy jako okolicznościowa komedia, niemalże «prywatna», na uroczystościach weselnych. Najpewniej było to – argumentacja Rowse’a wydaje się całkowicie przekonująca – wesele świetnej matki Earla of Southampton. Jeśli tak, młody hrabia musiał brać udział w przygotowaniu spektaklu, a zapewne i sam w nim grał w towarzystwie swoich miłośników. Na wesele matki przybyli wszyscy jego kochankowie i kochanki, przyjaciele i przyjaciółki, cały ten wspaniały krąg towarzyski, w którym przed paru laty Szekspir znalazł się razem z Marlowe’em. Chciałbym, aby między pierwszymi widzami *Snu* znajdowała się również Czarna Dama z Sonetów”. Nie ulega wątpliwości, że był to rzeczywiście krąg towarzyski Szekspira; po to, by go zbawić Szekspir w postaci królowej elfów Tytanii sportretował królową Elżbietę.

O *Jak wam się podoba* pisał Kott: „sceny te należą do najbardziej kunsztownych i wyrafinowanych spośród wszystkich miłosnych dialogów, jakie Szekspir napisał, i gdyby termin manieryzm nie zawierał w sobie jeszcze pewnej tradycyjnej przygany, należałoby je uznać z arcydzieło manieryzmu”. Z pewnością nie są to sceny przeznaczone dla widzów miejskich teatrów.

Lingwistyczna złożoność, wyszukane gry słowne, wiele poziomów znaczeniowych i aluzje, humor i językowa ruchliwość, mnogość figur retorycznych, ciętych ripost, błyskotliwość, wysmakowany styl literacki, aluzyjność, zakładają innego odbiorcę niż ten, który przychodzi na spektakl teatralny w komercyjnym teatrze miejskim. Wyżej wymienione utwory były napisane dla widowni dworskiej oraz arystokratycznej i wyłącznie przez nią mogły być właściwie odbierane. Oczywiście zatem jest, że sztuki te były skierowane do publiczności wykształconej, o wysokiej kompetencji kulturalnej, potrafiącej bawić się środowiskowymi aluzjami, dwuznacznościami, rozwiązywaniem zagadek, rozszyfrowaniem ukrytego przesłania.

Walt Whitman słusznie podejrzewał, że Szekspir pisał sztuki dla rozrywki elity dworskiej. Jego komedie były dla Whitmana „wyborne”, pełne znakomicie uchwyconych postaci życia codziennego, ale pisane „dla rozrywki dworu”, z dworskiego punktu widzenia, zatem „nie do przyjęcia dla Ameryki i demokracji”. Nie ulega wątpliwości, że – jak to określił Walter Klier – dwór królowej Elżbiety był humusem, na którym wyrastał teatr Szekspira. Sztuki zawierały wiele odniesień i aluzji, których nie mogła uchwycić zwykła publiczność

teatralna. Ale w wewnętrznym kręgu, na dworze i w jego okolicach z pewnością doceniano subtelne drwiny, zakamuflowane dwuznaczności, parodie miłości dworskiej, jawne lub pół-jawne karykatury, które zręczny dramaturg umieścił, aby bawić wtajemniczonych słuchaczy, będących w stanie odbierać dramaty na wszystkich poziomach. Przytoczmy jeden z przykładów:

*Romeo: słońcem jest Julia,
Wszędzie, słońce przyćmij chorobliwie blady
Księżyc! Patronka księżycy i dziewic,
bogini Diana szarzeje z zawiści
Na widok twej urody
Nie bądź jej służką, Jej szatkę zieloną
i bladą noszą jeno głupcy. Zrzuć ją (II,2)*

Księżyc, patronka dziewic, bogini Diana to oczywiście królowa Elżbieta, zaś szaty (w oryg. livery - liberia) Tudorów noszone przez wszystkie sługi królowej były zielone i białe. Julia, w drugiej, zaszyfrowanej warstwie aluzji jest służką królowej, która zazdrości jej urody – przejrzysta, subtelna drwina z królowej.

Jeśli brać pod uwagę ilość oraz zakres erudycyjnych i mitologicznych aluzji, jakimi Szekspir nasycił swoje sztuki, to zasadne staje się pytanie dręczące niejednego szekspirologa, co właściwie widowia w teatrze Globe czy Blackfriars miała z tym wszystkim począć. Przeciętny widz nie był w stanie zrozumieć większości klasycznych aluzji, ponieważ nie posiadał ku temu edukacyjnych podstaw, zwłaszcza że, jak utrzymuje szekspirolog Andrew Gurr, chodzenie do teatru jako forma spędzania wolnego czasu musiało być szczególnie pociągające dla analfabetów, ponieważ ich związek ze słowem pisanym nie wychodził poza plakaty reklamujące przedstawienia. Również wysoka proporcja kobiet wśród widowni świadczy o popularności sztuk wśród analfabetów – niewiele kobiet ze wszystkich warstw społecznych, nawet w Londynie, umiało napisać swoje nazwisko.

Bardzo obrazowo opisuje ówczesną scenę teatralną Giuseppe Tomaso di Lampedusa: „Te gospody-teatry znajdowały się na prawym brzegu Tamizy, który w tamtych czasach był zwykłą wsią, ciągnącą się aż do portu. A ich publiczność składała się w większości z marynarzy i tragarzy portowych, z bywalców tawern i prostytutek. Dyrektor teatru był więc wówczas jak gdyby zarazem patronem domu publicznego i głową mafii. (...) Mężczyźni szlachetnie urodzeni i dobrze wychowani, owszem, chodzili do teatru, ale z takim samym nastawieniem, z jakim udawali się do burdelu, i zawsze towarzyszyła im uzbrojona służba. (...) Był to nie tyle teatr dla ludu, co dla plebsu, i nie tyle nawet dla plebsu, co dla przestępczego półświatka”.

Jasne jest więc, że większość teatralnej widowni Szekspira była zbyt niewykształcona, aby móc uchwycić różne poziomy znaczeń, które i dzisiaj wymagają przypisów redaktorów i edytorów oraz rozpraw filologów i historyków literatury. Stojąc na dziedzińcu dookoła sceny, pod gołym niebem mogła się cieszyć postaciami i akcją, ale cała erudycyjna warstwa wykraczała daleko poza jej intelektualny horyzont. Od dawna uważano zresztą, że jest rzeczą niemożliwą, aby elżbietańska i jakobińska publiczność teatralna oglądała te sztuki w ich pierwotnym kształcie, choćby z powodu długości wielu z nich, np. *Hamlet* w wersji

z 1604 roku nie mógł być napisany tylko dla teatru, zwykle przedstawienie teatralne trwało bowiem dwie godziny przed zmierzchem, zaś *Hamlet* – cztery, a według Jana Kotta – nawet sześć godzin.

Publiczność w tzw. teatrach prywatnych, w kolegiach londyńskich szkół prawniczych jak Gray's Inn, w pałacach arystokratów, na dworze królewskim miała więcej czasu, mogła oglądać sztuki wieczorem i w nocy, z dłuższymi przerwami, w oświetlonych pomieszczeniach – motyw przedstawienia teatralnego przed dworską publicznością znany z *Hamleta* jest poniekąd metaliterackim odwzorowaniem rzeczywistego funkcjonowania dramatów Szekspira.

Szeroka publiczność byłaby całkowicie bezradna w obliczu obfitości niezrozumiałych dla niej, uczonych, erudycyjnych passusów (Hamlet w rozmowie z Poloniuszem: „A jeśli słońce rozmnaża robaki w zdechłym psie, jest ono bogiem całującym padlinę (...) Nie zezwalaj jej na przechadzki w słońcu: poczęcie jest błogosławieństwem, lecz cóż pocznie twoja córka, gdy pocznie” – o co tu u licha może chodzić?), sposobu obrazowania, porównań i metafor, jak również aluzji środowiskowych, które trafiać mogły jedynie do ludzi wykształconych i z wyższych sfer społecznych, do elitarnego, wąskiego audytorium elżbietańskiego dworu i kręgów do niego zbliżonych.

Wszystko to prowadzi do następujących wniosków: autor był niezależny od gustów i poziomu kulturalnego przeciętnego widza teatralnego, w pierwszej kolejności sztuki były pisane dla wykształconej arystokracji i dla dworu, mogły być rozumiane i mogły bawić jedynie mały segment elżbietańskiej widowni: wykształconą, uprzywilejowaną elitę. Należy przychylić się do opinii Coleridge'a, Hazlitta czy G. Wilsona Knighta, którzy uważali, że Szekspir był „bardziej poetą filozoficznym niż człowiekiem sceny teatralnej”, co oznacza, że jego dramaty są zamierzone także jako literatura do czytania, skierowana zarówno do współczesnego mu, jak i przyszłego czytelnika, a nie – jak się niekiedy całkowicie błędnie sądzi – pospiesznie pisanymi dla zarobku wyrobami przeznaczonymi dla komercyjnego teatru, wszak wielowarstwowość utworów, ich erudycyjna gęstość, itd. nie pomagają w odniesieniu komercyjnego sukcesu.

Polski szekspirolog Jacek Fabiszak pisze: „Szekspir wreszcie był nie tylko genialnym twórcą, ale i nieprzeciętnym biznesmenem, który działając na polu show-biznesu (jak byśmy to dziś powiedzieli), z dużym wyczuciem reagował na potrzeby rynku”. Ten sam badacz uważa zarazem, że *Cymbelin* posiada charakter alegoryczny, i ma za temat wiedzę, eksperyment, empirię, doświadczenie, zasady propagowane w pismach Bacona składające się na metodę empiryczną. Czyżby ówczesny rynek teatralny zgłaszał „zapotrzebowanie” na filozofię nauki Francisca Bacona? A pamiętać trzeba ponadto, że *Cymbelin* należy do najdłuższych dramatów Szekspira, który nigdy nie mógłby być w pełnej wersji wystawiony w komercyjnym teatrze.

Rozróżnienie pomiędzy Szekspirem – genialnym poetą, a Szekspirem – człowiekiem sceny teatralnej jest mylące; oczywiście, dramaty były pisane dla wystawiania na scenie – są sztukami teatralnymi, były wystawiane i cieszyły się popularnością, ale kiedy są czytane odkrywają dodatkowe poziomy znaczeń, można je – co wszak od dawien dawna robi szekspirologia – czytać, studiować, badać, rozszyfrowywać, zastanawiać się nad nimi, o czym świadczą niezliczone tomy poświęcone dziełom. Te poziomy są – nawet dla wyrafinowanego intelektualnie widza – nieuchwytnie lub trudno uchwytnie, kiedy dramaty

wystawia się na deskach scenicznych; wszystkie byłyby zbędne, ba, utrudniałyby odbiór sztuki, gdyby Szekspir był tylko popularnym dramaturgiem piszącym dla ówczesnego masowego widza, który za pensja dostawał miejsce stojące na dziedzińcu dookoła sceny, pod gołym niebem.

Witold Chwalewik w książce *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia* (Warszawa 1969) pisze, że na złożoność i objętość dramatów Szekspira teatr „reaguje po swojemu – tworzy własną wersję sceniczną maksymalnie uproszczoną. Tak było od początku, także i za życia Szekspira, o czym świadczy pierwodruk *Hamleta* z r. 1603, wydanie pirackie, zrobione bez upoważnienia autora, skrót wulgarny, ale cenny, jako reportaż dający wyobrażenie o tym, jak *Hamlet* mógł wyglądać na scenie ówczesnej”. I dziwi się: „Czemu Szekspir, legendarny «człowiek teatru», komponował czasem sztuki samym już rozmiarem tak ogromne, że zmieścić się nie mogły nie tylko w teatrze elżbietańskim, gdzie przedstawienia trwały, jak wiadomo, dwie albo trzy godziny, lecz również i dla sceny nowoczesnej nazbyt wielkie – pozostaje tajemnicą poety. Domyślać się wolno, że znając doskonale obyczaj reżyserski swoich czasów, z góry godził się na adaptację i techniczne jej wykonanie pozostawił Burbage’owi, a sam, jak mutatis mutandis Wyspiański, uważał się za człowieka przyszłości. Gdzieś w epoce odległej widział własny swój teatr ogromny”.

Nie ulega wątpliwości, że Szekspir – „mistrz budowy dramatycznej” (Chwalewik), wcale nie reagował na „potrzeby rynku”, lecz jako świadomy artysta kierował swoją sztukę zarówno do współczesnego, jak i przyszłego odbiorcy. Jednak „tajemnicę poety” można rozwiązać bez konieczności odwoływania się do dość ogólnikowego założenia, że „gdzieś w epoce odległej widział własny swój teatr ogromny”.

Wystarczy zgodzić się z szekspirologiem Lucasem Erne, który w książce *Shakespeare as Literary Dramatist* (2003) ponownie broni tezy – oczywiście dla dawnych szekspirologów – że sztuki Szekspira są z jednej strony literaturą i poezją do czytania (*Lesedramen*), a z drugiej strony dramatami do wystawiania na scenie. Witold Chwalewik pisze, że Szekspir z góry wiedział, iż w teatrze dokonają stosownego skrótu np. *Hamleta* dla sceny, zaś tekst utworu przeznaczał do czytania jako poemat.

Jego utwory funkcjonują zatem w dwóch obiegach – pierwszy to dwór, dworskie towarzystwo, środowisko wyższej arystokracji, wąska, wykształcona, mająca wyrafinowany gust literacki elita; jej członkowie są zarówno widzami, jak i czytelnikami. Drugi obieg stanowi szeroka publiczność uczęszczająca do teatrów (przy czym pamiętać trzeba, że ok. połowy sztuk Szekspira w ogóle nie było wystawionych w publicznych teatrach), oglądająca sceniczne adaptacje i „wulgarne skróty”.

Pierwszy obieg jest, rzecz jasna, ważniejszy i to on w największej mierze określa istotne cechy twórczości Szekspira. Opinia Chwalewika, że „poezja Szekspira subtelniej jest intelektualna, niżby o tym można sadzić na podstawie samego bogactwa obrazów, jakie ewokuje”, że Szekspir „przewyższył poetów współczesnych subtelnością swojego zmysłu filozoficzno-artystycznego”, i był „poetą rozległych powiązań, wielkich metafor, organizatorem generalnego sensu” staje się bardziej zrozumiała, jeśli przyjmiemy, iż te cechy i wymiary jego pisarstwa mogły być rozumiane i docenione wyłącznie w pierwszym obiegu.

Dla sporu o autorstwo podstawowe znaczenie ma fakt, że ten, kto nasycał swoje utwory erudycyjnymi i filozoficznymi, literackimi, teologicznymi odniesieniami, posługiwał

się aluzjami i żartami zrozumiałymi dla wtajemniczonych, karykutował osoby z najwyższych sfer politycznych, uprawiał „salonowe” igraszki etc., sam należeć musiał do tego samego kręgu, do którego adresował swoje utwory.

Ten, kto wykpiwał lorda Burghley`a w postaci Poloniusza nie był od niego nazbyt oddalony. Jeśli, jak chce Anthony Holden, w *Hamlecie* dopatrzeć się można pewnych cech hrabiego Essex, hrabia Southampton dostarczył Szekspirowi kilku właściwości, jakimi obdarzył on wiernego druha księcia duńskiego Horacja, zaś niektórymi przywarami Essex Szekspir obdarzył Laertesę – dworzanina– zdrajcę, lekkomyślne rzucającego wyzwanie monarchini, to nasuwa się logiczny wniosek, że autor był kimś zręcznie poruszającym się w tej sferze. Jego twórczość jest wpleciona w dworską politykę, w dworskie obyczaje, funkcjonuje w obrębie świata wyższej arystokracji.

W tym kontekście bardziej zrozumiałe są okoliczności powstania i wystawienia części dramatów, na przykład *Wesołe kumoszki z Windsoru*, podawane – jak wspominaliśmy wyżej – jako przykład utworu, którego akcja rozgrywa się (w przeciwieństwie do innych sztuk) w środowisku mieszczańskim, zostały – jak wiadomo – napisane specjalnie na Święto Podwiązki, podobno na specjalne życzenie królowej, zaś epizod z niemieckimi koniokradami („trzy niemieckie diabły jak trzej doktorzy Fausty”), którzy mają się spotkać z jakimś niemieckim księciem to aluzja do księcia Friedricha von Württemberg-Mömpelgard, natrętnie ubiegającego się u królowej o Order Podwiązki. Kiedy książę w 1592 roku bawił w Windsorze, władze udostępniły za darmo konie rozstawnie – rzeczy znane tylko w kręgach dworskich; żarty te były przeznaczone dla insiderów. Tylko wtajemniczeni rozumieli występujące w sztuce żarty słowne i aluzje typu „Garmombles” (w wydaniu quarto) czyli inwersja „Mumpelgar” lub „cozen-Iermans”.

Z kolei *Wieczór Trzech Króli* nosi tytuł pochodzący od daty wystawienia sztuki dokładnie w wieczór Trzech Króli 1601 roku, przed królową i jej gościem, włoskim księciem Virginio Orsino, księciem Bracciano (miejsce leżąca na północny zachód od Rzymu). Głównemu bohaterowi sztuki autor – jak można się domyślać, po konsultacjach z królową – nadał imię Orsino, zapewne dla rozbawienia królewskiego gościa. Takich przykładów jest więcej i wszystkie wskazują na autora, czującego się jak ryba w wodzie w kręgu wąskiej arystokratyczno-dworskiej elity. *Burzę* wystawiono na dworze królewskim a potem podczas uroczystości uświetniających ślub księżniczki Elżbiety, córki Jakuba I z Elektorem Palatynatu (wątek Mirandy i Ferdynanda oraz zaręczynowy spektakl są aluzją do tego wydarzenia, o którym pisarza wcześniej poinformowano). Dodajmy jeszcze, że w niektórych dramatach np. w *Śnie nocy letniej* Szekspir parodiuje epizody z przedstawień dworskich w Elvetham, Kenilworth i Ditchley oraz królewskie „eventy” w Whitehall, Warwick i Stirling Castle. Jego sztuki w sztuce są odbiciem pokazów teatralnych, masek i interludiów stanowiących element życia dworskiego.

AUTOPORTRET „SZEKSPIRA” – PODSUMOWANIE

Wnioskując na podstawie jego dzieł stwierdzić można, że autor *Hamleta* był najprawdopodobniej członkiem wyższej arystokracji, bliskim dworu, ustosunkowanym, w łączności ze sprawami państwa i wielkiej polityki, dysponującym na ten temat wiedzą z pierwszej ręki, mającym dostęp do wewnętrznego kręgu władzy królewskiej, uwikłanym

najpewniej w polityczne walki i intrygi. Był człowiekiem świetnie wykształconym, pozostającym od najmłodszych lat pod opieką i kuratelą nauczycieli i wychowawców. Dojrzał w rodzinie o wysokim poziomie kultury, w środowisku stymulującym jego rozwój językowy i umysłowy. Nie brakowało mu czasu na trening intelektualny i literacki, na formowanie i doskonalenie umiejętności artystycznych, dojrzewanie i rozwój literackiego talentu. Najprawdopodobniej ukończył studia prawnicze na uniwersytecie Cambridge i był członkiem korporacji prawniczej Gray's Inn.

Należał do ludzi o najwyższej, możliwej do osiągnięcia w tamtej epoce, kulturze literackiej, był erudytą, przez całe życie systematycznie czytał dużo książek, znał wielu autorów zarówno angielskich, jak i obcych, zarówno współczesnych, jak i dawnych. Miał uprzywilejowany dostęp do kultury, literatury, studiowania, aktywności intelektualnej, zbierania doświadczeń. Podróżował po Europie zgodnie z obyczajami ówczesnej angielskiej arystokracji, bywał na obcych dworach, przejawiał głębokie zainteresowanie kulturą odwiedzanych krajów. Był italofilem zafascynowany kontynentalną Europą – akcja jego wszystkich nie-historycznych sztuk – z wyjątkiem *Wesołych kumoszek z Windsoru* – tam się rozgrywa.

Znał doskonale łacinę, słabiej grekę, posługiwał się włoskim i francuskim, prawdopodobnie czytał po hiszpańsku. Jego światopogląd kulturalno-polityczny mieści w sobie zarówno głębokie zaangażowanie w sprawy Anglii, budowanie wielkości narodu, tworzenie języka angielskiego, jak i europejską kosmopolityczność. Był człowiekiem ogromnie kreatywnym pod względem lingwistycznym, obdarzonym niezwykłym słuchem językowym.

Z pewnością zasługuje na miano „człowieka renesansu”, aczkolwiek zastrzec należy, że nie był uczonym, kimś, kto posiadał specjalistyczną wiedzę we wszystkich możliwych dziedzinach. Nie był zatem kimś kto miał wiedzę i wojskowe doświadczenie na poziomie Wellingtona, ale po prostu posiadał wiedzę o wojskowości i pewne doświadczenia wojenne. Nie był astronomem, ale człowiekiem interesującym się astronomią i śledzącym jej odkrycia. To samo dotyczy innych dziedzin wiedzy. Przede wszystkim był wybitnym, wręcz genialnym, poetą i dramatopisarzem. Wielki talent literacki i językowy połączony z wiedzą książkową i erudycją mogący odwołać się do doświadczeń, przeżyć i bogatych relacji z wieloma ludźmi, stanowią razem o najwyższej randze jego twórczości.

Nie miał w głowie wiedzy na wszelkie tematy, ale miał łatwy dostęp do wiedzy, której potrzebował dla swoich utworów. Korzystał z biblioteki własnej i przyjaciół, miał bliskie kontakty z ludźmi, posiadającymi tę wiedzę. Był aktywnym, dynamicznym członkiem społecznego, politycznego i kulturalnego środowiska, o którym pisał, zanurzonym w swojej warstwie społecznej i oddychającym jej powietrzem, zaangażowanym w życie literackie, kulturalne i intelektualne Anglii. Był też uważnym i bystrym obserwatorem życia społecznego – w dwutomowym dziele *Anglia Szekspira* napisanym przez 30 specjalistów z różnych dziedzin na temat życia i społeczeństwa za czasów Elżbiety cytowanych jest 2780 fragmentów z jego utworów ze względu na ich ilustracyjny charakter.

Człowiek o wysokiej kulturze, wyrafinowany arystokrata, zafascynowany i komedią i tragedią ludzkiego życia, jednocześnie nieugięty w swoim socjalnym i politycznym konserwatyzmie. Jego religijność jest niejasna – wyczuwa się u niego nostalgiczną, dość nieokreśloną sympatię do katolicyzmu, jego instytucji, rytuałów i przedstawicieli,

ale tak naprawdę nie wiemy, jakiego był wyznania – mamy tu cały wachlarz interpretacji: kryptokatolik, twardy protestant, polityczny anglikanin, indyferentny religijnie sceptyk – zwraca się np. uwagę na fakt, że w jego twórczości słowo „Jezus” występuje tylko 4 razy; znajdziemy w niej 120 wariacji słowa „chrześcijański” np. „chrześcijańska” cnota, ale słowo „Chrystus” jak w „Jezus Chrystus” występuje tylko kilka razy. Są współcześni badacze, którzy w niektórych sztukach doszukują się wręcz wątków antychrześcijańskich.

Bez wątpienia zachowywał dystans wobec purytańskich fanatyków. Wolno przypuszczać, że jego obscena, wulgaryzmy i sprośności, to nie świadectwo pochodzenia z gminu, lecz – pomijając inne powody – prowokowanie purytanów-wrogów teatru, którym w ten sposób grał na nosie. Podkreślmy tu ponownie, że Szekspir umiał posługiwać się językiem gminu, wulgaryzmami, sprośnościami, przekleństwami itd., ponieważ znane one być mogą także publiczności wykwintnej, ale w drugą stronę to nie działa – człowiek mówiący plebejskim dialektem nie stworzy, nie zrozumie i nie doceni „wyrafinowanego manieryzmu” i „dworskiej konwersacji”. To jednoznacznie ustawia autora nie jako człowieka nie z gminu, ale z klasy wyższej.

W *Historii literatury angielskiej* pisze Przemysław Mroczkowski: „Z niezwykle autentycznym dramatopisarskim powołaniem złączyła się gruntowna praktyka, której ślady krytycy odczytują w kształtowaniu wielu scen. W tym łatwo upatrzeć jeden z walniejszych argumentów za utartym poglądem, że autor *Hamleta* to właśnie aktor ze Stratfordu. Na pytanie zwolenników poglądu o autorstwie Bacona lub któregoś z arystokratów, jak mógł dramaty z życia politycznego pisać ktoś, kto w nim sam nie uczestniczył, najprościej odpowiedzieć tezą, że tylko człowiek teatru, który brał udział w jego życiu, mógł pisać sztuki wykazując taka znajomość sceny i jej wymogów”. Trzeba tu przyznać rację wybitnemu polskiemu angiściście: Szekspir bez wątpienia uczestniczył w życiu teatralnym nie tylko jako dramaturg, ale jako widz, patron, człowiek związany ze środowiskiem teatralnym, posiadał głęboką wiedzę na temat teatru i dramatu, czerpaną zarówno z lektur, jak i z własnego doświadczenia. Oczywiście żadną miarą nie oznacza to, jak chce Mroczkowski, że chodzi o „aktora ze Stratfordu”, który podobno grał „ogony” w tej czy innej sztuce „Szekspira”.

STOSUNEK DO ŻYDÓW, KOBIET I PRZYRODY

Warto na koniec zwrócić uwagę jeszcze na trzy kwestie – stosunek do Żydów, kobiet i przyrody.

„Kwestie żydowskie” są właściwie, poza *Kupcem weneckim*, u Szekspira nieobecne, jakieś dwie mało znaczące, w gruncie rzeczy neutralne, wypowiedzi Lancy w *Dwóch panach z Werony*, i formułka trzeciej wiedźmy w *Makbecie* (akt IV, scena 1), która do kociołka wrzuca „wątrobę bluźniącego Żyda”. Nota bene w swoim tłumaczeniu dramatu Stanisław Barańczak, zapewne powodowany szlachetnymi intencjami, żeby nie „budzić demonów antysemityzmu”, wyrzucił „Żyda”, przekładając „liver of blaspheming Jew” jako „płat wątroby bezbożnika”.

Pozostaje więc *Kupiec wenecki*, tradycyjnie oskarżany o „antysemityzm” ze względu na postać bezwzględniego lichwiarza Żyda-Shylocka. Słusznie jednak zadawano pytanie, jak to możliwe, żeby wielki dramaturg, znawca ludzkiej psychologii, widzący świat w wielu

wymiarach i odcieniach, a ponadto mający, by tak rzec, obsesję na punkcie prawa i sprawiedliwości, mógł ulegać tak prymitywnym uprzedzeniom. Z drugiej jednak strony, nie byłoby to niczym dziwnym np. w przypadku autora ze społecznych nizin, z małego miasteczka, niejako „wysysającego fobie z mlekiem matki”.

Jeśli jednak, jak pokazaliśmy wcześniej, jego spojrzenie na rzeczywistość polityczną i społeczną, nie jest spojrzeniem „ludowym”, „mieszczańskim” (z dołu), ale arystokratycznym (z góry), to dlaczego w *Kupcu weneckim* miałyby być inaczej? Być może więc to komentatorzy błędnie interpretują sztukę. Bodajże pierwszym w Polsce, który odrzucił „antysemicką” interpretację dramatu, był Abraham Morewski (zm.1964 r.), po wojnie aktor Państwowego Teatru Żydowskiego. W 1937 roku w Wilnie, gdzie grał w teatrze żydowskim wystawiającym dramaty w języku jidysz, opublikował esej *Shailok un Shekspir*, w którym podważył popularną opinię, jakoby *Kupiec* był antyżydowską historią o morderczym Żydzie. Zdaniem Morewskiego autor nie jest antysemitą, wręcz przeciwnie, poddaje krytyce antyżydowskie stereotypy popularne wśród masowej publiczności. Pomysł Morewskiego podjęli i rozwinęli inni żydowscy autorzy jak wspomniany już David Basch w książkach *The Hidden Shakespeare: A Rosetta Stone* (1994) i *Shakespeare's Judaica and Devices* (1996). Podobny pogląd reprezentuje kanadyjski rewizjonista John Hudson. Basch postawił nawet hipotezę, że ów osławiony „funt ciała” żądany przez Shylocka jest rodzajem „wewnątrzżydowskiego” żartu i stanowi odniesienie do talmudycznej kary „mi'Gufo”, kiedy grzywna ma być pobrana z ciała np. byka, który przebódl kogoś, tzn. od wartości jego ciała – w *Kupcu* „byk” Antonio „przebódl” Shylocka.

Cała zresztą rozmowa Shylocka i Antonia na temat pożyczki 3000 dukatów jest bardzo dziwna: Shylock mówi do Antonia: „podpisz oblig a w nim jakby dla żartu, że oddasz mi jeden funt twojego mięsa, który odkraje tam, gdzie mi się spodoba”, podkreślmy owo „dla żartu” (*in a merry sport*), a zatem nie na serio. Z kolei Antonio wcale nie oburza się na „krwawą” umowę i mówi do Shylocka, „uczciwy Żyd z ciebie”. Shylock oświadcza, że tę okrutną umowę „robi w imię przyjaźni”, żeby go już „nie krzywdzono” i narzeka, że robi zły interes, bo przecież „funt ludzkiego ciała” mniej jest wart niż funt baraniny! Swoją weksel nazywa „merry bond” czyli „zabawny oblig”, jak tłumaczy Ulrich. Zaś Antonio mówi o Shylocku, po tym jak ten zażądał od niego ciała pod zastaw, że jest „dobrym Żydem”, i dodaje: „Żyd ten się przechrzci, życie zaczął uczciwie”. To wszystko w kontekście umowy o pożyczkę pod zastaw możliwości wykrajania drugiemu człowiekowi kawałka ciała! To są przecież sceny z jakiejś burleski!

Shylock jest postacią tragicomiczną, i nosi ewidentnie rysy Pantaleona z włoskiej *comedia d'ell arte*. Basch uważa, że *Kupiec* jest nie tylko komedią, ale nawiązuje do burleskowych „Purimszpiele” – Shylock w swojej żydowskiej stereotypowości należy według niego do karykaturalnych postaci Żydów odgrywanych przez Żydów podczas święta Purim. Jednocześnie Shylock wygłasza słynny monolog (akt III, scena 1) „Alboż Żyd nie ma oczu? Alboż Żyd nie ma rąk, członków, organów, zmysłów, uczuć i namiętności?....”. Szekspir podważa więc spetryfikowany stereotyp, uczłowiecza karykaturalny schemat.

Weźmy inny wątek. Córka Shylocka Jessica porzuca dom rodzinny i ucieka z chrześcijaninem, ale zanim ucieknie, okrada ojca. Gracjano z podziwem komentuje kradzież: *Now, by my hood, a Gentile and no Jew*. (akt II, scena 6) czyli „teraz to z niej chrześcijanka, już nie Żydówka”. Co to ma być? Aprobata dla „nowego życia”,

które Żydówka rozpoczyna od obrabowania własnego ojca? Czy może raczej drwina z obłudnych „gojów”? Jest bardzo charakterystyczne, że w tłumaczeniu Ulricha słowa Gracjano brzmią bezsensownie: „Na honor, co za wierna z niej niewierna”. Najwyraźniej tłumacz wyczuł drwinę i postanowił ją zatrzeć.

Dalej mamy pochwały złodziejki-Jessiki w ustach Lorenza, który chwali ją, nazywając „mądrą” (*wise*) i „wierną” (*true*), co brzmi dość ironicznie. Lorenzo mówi także, że jeśli jego oczy się nie mylą, to Jessica jest „piękna” (w tłumaczeniu Ulricha). Jednak w oryginale mamy „fair”, co oznacza wprawdzie „ładna”, ale także „uczciwa”, „szlachetna” etc. Innymi słowy Lorenzo o córce, która właśnie okradła własnego ojca (ukradła mu nawet pierścionek po zmarłej żonie, a swojej matce, mający dla niego wartość niematerialną) i przechodzi na chrześcijaństwo mówi: mądra, wierna i uczciwa! Trudno nie dostrzec w tym gryzącego sarkazmu autora. Znana kwestia Lancelota: „ta fabrykacja chrześcijan podniesie cenę wieprzowiny”, nie jest kpiną z Żydów, ale z „gojów” dążących do konwersji Żydów.

Przytacza się często zdanie Shylocka o kupcu Antonio: „Nienawidzę go, ponieważ jest chrześcijaninem”. Niektórzy żydowscy autorzy jak np. Neil Hirschson, który na łamach syjonistycznego pisma „Midstream” (luty-marzec 1989) opublikował artykuł *The Jewish Key to Shakespeare's Most Enigma Creation*, i David Basch, dowodzą, że Antonio to w rzeczywistości żydowski konwertyta, zatem nie religia chrześcijańska jako taka, ale wyrzeczenie się religii przodków na rzecz chrześcijaństwa jest źródłem nienawiści Shylocka, mającej tym samym, w pewnej mierze, racjonalne podstawy. Jednakże – uważają inni – oburzenie, jakie słusznie budzi to zdanie, ma w zamyśle autora zostać uniwersalizowane: nie wolno nienawidzić kogoś tylko za to, że jest tym, a nie kim innym. Zatem na tej samej zasadzie, odrzucić należy postawę: „Nienawidzę go, ponieważ jest Żydem”. Innymi słowy w oczach Szekspira nienawiść – czy to nienawiść Żydów do chrześcijan, czy chrześcijan do Żydów – może być usprawiedliwiona o tyle, o ile nie jest nienawiścią dotyczącą egzystencji nienawidzonego jako takiej. Ten więc, kto się oburza na Shylocka za słowa „Nienawidzę go, bo jest chrześcijaninem”, oburza się na samego siebie, o ile jest reprezentantem takiej samej postawy np. „Nienawidzę go, ponieważ jest Żydem”. Cały dramat jest tak zbudowany, że widzowie śmiejący się z Żyda-Shylocka śmieją się z samych siebie; to im, a nie Żydom podstawił autor krzywe zwierciadło, żeby się w nim przejrzeni.

Tradycyjnie interpretuje się *Kupca* jako starcie chrześcijańskiego miłosierdzia i bezlitosnej litery żydowskiego Prawa, nie zauważając, że Porcja, mająca reprezentować chrześcijańskie miłosierdzie, domaga się od Shylocka miłosierdzia dla Antonia, ale wobec Shylocka nie ma zamiaru być ani sprawiedliwą, ani miłosierną. Przebrała się za bezstronnego sędziego, jednak faktycznie jest prokuratorem w masce sędziego. Nakłada na Shylocka surową karę, choć żadnej winy nie można mu udowodnić.

Kupiec Antonio, szcycący się tym, że z zasady nie bierze pożyczek na procent, ani nie udziela innym pożyczek na procent, łamie te wzniosłe zasady, biorąc pożyczkę od Shylocka, której na dodatek nie spłaca. Można się tutaj doszukać kpiny nie z lichwiarstwa Żyda-Shylocka, ale z obłudy chrześcijańskiego „potępienia lichwy”, które obowiązuje jedynie tak długo, jak długo nie jest sprzeczne z osobistym interesem, Zapewne nazbyt skrajna jest interpretacja jednego z żydowskich autorów, że *Kupiec* to „szokująco antychrześcijański tekst w antysemitycznym kostiumie”, niemniej jednak przedmiotem satyrycznego przedstawienia są

w dramacie raczej „goje”, niż Żydzi, wykpiwa się nie żydowską chciwość i brak litości, ale obłudę chrześcijan. Opinię, że *Kupiec wenecki* to „ironiczna krytyka hipokryzji chrześcijan” podziela znana szekspirolożka Marjorie Garber.

Dla interpretacji *Kupca* istotna jest kwestia nazwiska głównego bohatera – jedni badacze uważają, że zostało utworzone od hebrajskiego słowa „shalakh”, które tłumaczy się zwykle jako „kormoran” (wymieniony w Biblii wśród ptaków drapieżnych i nieczystych). Prefiks „shy” wskazuje na osobę podejrzaną konduity; „shy-cock” to ktoś ostrożny albo tchórz. Ale jest i druga strona medalu np. szekspirolog James Orchard Halliwell-Phillipps przypuszczał, że Szekspir mógł nazwisko zaczerpnąć z anonimowej broszury *Caleb Shilocke his prophecy, or the Jewes Prediction*, co by oznaczało, że interesował się ówczesnym żydowskim i chrześcijańskim mesjanizmem (pierwsza część tego traktatu ma formę listu do mieszkańca Wenecji). Stąd niektórzy badacze podejrzewają, że „Shylock” pochodzić może od hebrajskiego słowa „shiloh”, „ten, który ma być posłany” – ewidentne odniesienie od Mesjasza. Do tego nawiązuje rewizjonista John Hudson, według którego Shylock to figura żydowskiego mesjasza, który – tak jak Jezus – przechodzi przez trzy sądy i zostaje niesprawiedliwie skazany. Pomijając jednak te nazbyt już chyba wyspekulowane interpretacje, jedno można stwierdzić z całą pewnością: *Kupiec wenecki* to nie „antysemicka agitka”, ale sztuka problemowa o niejasnym statusie gatunkowym – komedia czy tragedia (może czarna komedia?), skomplikowany dramat o niejednoznacznej wymowie, nadzwyczaj trudna, kontrowersyjna, wprawiająca w zakłopotanie, daleka od potocznych przesądów i prymitywnych generalizacji, sytuująca się na antypodach dramatu Marlowe’a *Żyd maltański*. Na wielowymiarowość postaci Shylocka zwrócili uwagę szekspirolog Harold Goddard namawiający, aby dostrzec w nim „ziarno duchowego złota”, oraz Erich Auerbach, według którego należący do niższego stanu Shylock ma zadatki na postać tragiczną (jak wiemy status takiego bohatera jest u Szekspira zarezerwowany dla arystokratów), choć ostatecznie autor nie decyduje się doprowadzić do końca tej koncepcji.

Szekspirolog Derek Cohen napisał: „Jest tak, jakby *Kupiec wenecki* był antysemicką sztuką napisaną przez autora, który nie jest antysemitą”. Równie dobrze można byłoby powiedzieć: „Jest tak, jakby *Kupiec wenecki* był filosemicką sztuką napisaną przez autora, który nie jest filosemitą”. Obie te paradoksalne formuły wyrażają niejednoznaczność wymowy dramatu; w rzeczywistości bowiem autor stoi ponad „antysemityzmem” i „filosemityzmem”, prowadząc z widzem (czytelnikiem) podwójną grę: Shylock jest ucieleśnieniem stereotypu Żyda i jednocześnie jego zaprzeczeniem, inni bohaterowie także nie są takimi, jakimi się wydają.

Nie mają racji ci, którzy zarzucają Szekspirovi niekonsekwencję; tak naprawdę nie jest to niekonsekwencja, ale gra ze stereotypami i przesadami, które pisarz eksploatuje, jednocześnie z nich drwiąc. Te dwuznaczności, niejednoznaczności i ambiwalencje pozwalają, również w przypadku *Kupca weneckiego*, zidentyfikować Szekspira jako kogoś, kogo myślenie o rzeczywistości społecznej wolne jest od przesądów, „fobii” i fanatyzmów klas niższych, skłonnych do pochopnych uogólnień. Również i w tej sztuce dramaturg nie rezygnuje z „arystokratycznego dystansu” wobec świata.

Kobiety traktuje Szekspir jako równoprawne partnerki mężczyzn; wyszydza małżeństwa, w których żona traktowana jest jak własność męża. Heroiny jego dramatów to inteligentne, dobrze wykształcone i odznaczające się wysoką kulturą kobiety,

zwykle rezolutne, przedsiębiorcze, sprytnie i śmiałe. Stworzył mocne, wielowymiarowe, wyraziste postaci kobiece. Giuseppe di Lampedusa bohaterkę *Kupca weneckiego* Porcję nazywa wręcz „pierwszą «feministką» w historii literatury”. Szekspir znał i wykorzystywał w swoich sztukach literaturę dla kobiet i twórczość kobiet np. *Damy Christine de Pisan* (1365-ok. 1434), która reprezentuje pogląd, że kobiety są tak samo zdolne i inteligentne jak mężczyźni. Niewykluczone, że to Christine de Pisan i jej ojciec byli historycznymi pierwowzorami dla Heleny i jej ojca we *Wszystko dobre co się dobrze kończy*. Inne pozycje wykorzystane przez Szekspira to *Heptameron* (1558) Małgorzaty Nawarskiej – najbardziej popularna książka wśród dam dworu, oraz romans pasterski *Diana* autorstwa piszącego po hiszpańsku Portugalczyka Jorge de Montemayora (1559). W *Poskromieniu złościcy* znajdują się odniesienia do *Livre pour l'enseignement de ses filles* kawalera Geoffroi de la Tour Landry (c. 1320 – 1391) przełożonej na angielski w XV wieku, używanej jako podręcznik etykiety dla dziewcząt. Korzystał również z utworów Roberta Greene'a – tego samego, który miał go zaatakować w swoim pamflecie o „rozpanoszonej wronie” – *Mamillia: A Mirror or Looking-Glass for the Ladies of England* (1583) oraz *Penelope's Web* (1587). Można z całą pewnością stwierdzić, że wychowanie i edukacja dziewcząt (z rodzin arystokratycznych) leżały mu na sercu.

Zapewne o takim „pozytywnym” sposobie portretowania kobiecych bohaterek decydowała również płć odbiorcy – wszak kobietą była królowa, kobietami były damy dworu, dwórki, żony i córki arystokratów, stanowiące często pierwszą widownię wielu sztuk Szekspira. Nic dziwnego, że musiał uwzględniać ich pozycję i aspiracje intelektualne. Nie należy jednak popadać w przesadę, albowiem Szekspir – interpretowany „genderowo” – ewidentnie zachowuje punkt widzenia męskiego arystokraty, dla którego kobiety są dodatkiem do historii ich ukochanego. Jeśli popychają akcję do przodu, to najczęściej wówczas, gdy przebijają się za mężczyzn.

Szekspir jest bystrym obserwatorem i miłośnikiem przyrody. Wyliczono, że występuje u niego ponad 250 gatunków zwierząt lądowych, 100 gatunków ptaków, 40 gatunków ryb, 50 gatunków insektów, 50 gatunków drzew, 50 gatunków kwiatów (dzikich i domowych), 30 gatunków owoców, 30 gatunków ziół – o wiele więcej czy to w liczbach absolutnych, czy też pro rata – niż u jakiegokolwiek innego dramaturga. Był wielkim miłośnikiem kwiatów, zarówno dzikich, jak i ogrodowych (w Anglii i USA ciągle popularne jest zakładanie „ogrodów Szekspira”, z kwiatami i innymi roślinami z jego dramatów).

Prof Hugh Trevor-Roper utrzymuje, że w kwestii ogrodów jedynie Francis Bacon może się z nim równać. Ogrody i parki są częstą scenerią szekspirowskich dramatów. Jego związek z przyrodą i wiejskim pejzażem nie jest związkiem mieszkańca wsi, lecz arystokraty od dzieciństwa obcującego z naturą, często przebywającego w swoich wiejskich posiadłościach, dżentelmena mającego czas na spacer, na obserwację przyrody, na doglądanie ogrodu z kwiatami i parku, na wędrowki po lesie. Jest uprzywilejowanym obserwatorem przyrody, który nie zależy od jej kaprysów, dlatego może sobie pozwolić na luksus romantyzacji wiejskiego życia i pochwałę życia bliskiego naturze przeciwstawionego niekiedy obłudzie i fałszowi życia dworskiego. Jednak nie idealizuje natury, gdyż dobrze zna jej groźne oblicze. Jego obserwacja dzikich zwierząt, zwłaszcza dzikich ptaków, jest precyzyjna; ma świetne oko, gdy chodzi o pogodę i jej odcienie, pory roku i ich zmiany.

Prof. Hugh Trevor-Roper pisał: „subtelność percepcji połączona ze skłonnością do życia naturalnego nadaje wczesnym dziełom Szekspira tę cudowną świeżość, ich opalizującą, migotliwą świetlistość. Ale ta sama wrażliwość ma swoją odwrótną stronę; czujemy często, że ma on o jedną skórę za mało: cokolwiek widział, to odczuwał, i odczuwał o wiele bardziej intensywnie niż większość mu współczesnych. Możemy to zobaczyć w jego miłości do natury”. Brał udział w polowaniach, jednak nie czerpał z nich osobistego zadowolenia, nie rozkoszował się zabijaniem, przeciwnie uznawał prawo zwierząt do życia na ziemi, bronił ich miejsca wśród innych mieszkańców świata, jego współczucie jest zawsze z cierpiącymi zwierzętami, „z biednym ściganym jeleniem, z ptakiem złapanym w sidła, z zajężdżonym koniem, z niedźwiedziem szczutym psami dla rozrywki”. Czuła sympatia dla czworonożnych ofiar ludzkiego okrucieństwa (z pewnością rzadkość w czasach tudoriańskich) plus totalna nieufność wobec rządów ludu i wstręt do wulgarnego tłumu to znamiona człowieka o uprzywilejowanym urodzeniu, wychowaniu i kulturalnej edukacji.

KONSERWATYWNY ANARCHISTA

Cechy jego osobowości – wrażliwość, o której pisał prof. Trevor-Roper – i subtelność percepcji, sprawiały, że lubił ślimaki; osobliwie mocno do jego wyobraźni przemawiały ich czułe różki, tak delikatne i wrażliwe, chowające się w lęku przed bolesnym kontaktem z surowym światem. Być może sam siebie postrzegał jako ślimaka. Szekspirolog A. Rowse dostrzegł u niego skrajną wrażliwość w kwestii jakości, świeżości i czystości jedzenia, zaś szekspirolożka Caroline Spurgeon zdiagnozowała go jako człowieka nadwrażliwego, wybrednego jeśli chodzi o potrawy, źle znoszącego brzydkie zapachy. Był raczej typem melancholika o ponadprzeciętnej wrażliwości. Wolno podejrzewać, że jego stosunki z własną kastą były niełatwe i pełne napięć, gdyż jako miłośnik teatru, również w jego popularnym wydaniu, poeta-arystokrata i „cygan” zarazem, wyłamywał się z ciasnych ram i konwencji swojego środowiska.

Miał wielce skomplikowaną osobowość: skrajny tradycjonalista ze skłonnościami do ekscentrycznych poglądów i zachowań a nawet obrazoburstwa. Cechowała go wysoce emocjonalna seksualność z domniemanymi elementami odchylenia od normy, ambiwalentny stosunek do kobiet. Działacz Partii Konserwatywnej, minister skarbu w rządzie Margaret Thatcher Nigel Lawson chciał zapisać Szekspira do swojego ugrupowania dowodząc, że Szekspir był torysem, o czym świadczy choćby postać Koriolana. Jego cnoty – twierdził Lawson – są identyczne z cnotami torysów. Diametralnie odmienne stanowisko zajął założyciel i reżyser English Shakespeare Company Michael Bogdanov – według niego Szekspir to anarchista. Być może obaj mają rację: jako insider jest Szekspir konserwatystą, zaś jako outsider, jako artysta i człowiek wyłamujący się z konwencji społecznych, w pewnej mierze wyobcowany ze swojej kasty – anarchista. Czyżby „konserwatywny anarchista”? A może „manarchista”?

Ten propagandysta Tudorów może się nagle objawić jako prześmiewca dążeń do narodowej potęgi i chwały. Ta dwuznaczność przenika całe dzieło Szekspira, którego jeden z badaczy określił jako „amalgamat humanisty i mizantropa” a inny nazwał „pozbawionym iluzji iluzjonistą”. Wiele fragmentów w jego utworach, zwłaszcza w *Hamlecie*, świadczy o tym, że jest w nim ukryty „Jonathan Swift”, gotowy w

każdej chwili wybuchnąć gejzerem sardonicznego śmiechu pełnego pogardy wobec całej ludzkości.

Szekspirolodzy o zapędach biografistycznych uważają, że *Hamlet* jest najbardziej autobiograficzną sztuką Szekspira, i rzeczywiście kogoś takiego jak książę Hamlet nietrudno sobie wyobrazić jako autora *Hamleta* (zwróćmy tu uwagę, że imię Hamlet podobne jest do słowa „helmet”, co może oznaczać maskę nakładaną przez autora). Inni sądzą, że oprócz Hamleta najwięcej z osobistych cech umysłowości i osobowości Szekspira ma Prospero z *Burzy* i Berowne ze *Straconych zachodów miłości*. Dopelnieniem arystokratycznych bohaterów są postaci mądrych błaznów, komentujących ich zachowania, czyny i słowa, będąc niejako ich drugim „ja”. Odwołując się do znanego przeciwstawienia Leszka Kołakowskiego kapłan – błazen i zastępując kapłana królem, można autora znanego pod nazwiskiem „Shakespeare” określić jako „królobłazna” czy „błaznokróla”.

Prof. Hugh Trevor-Roper pytał: „Jak to wrażliwe stworzenie, ten subtelny, arystokratyczny charakter, tak ostro odczuwający radości i bóle, komedię i tragedię ludzkiego życia, mógł przetrwać cało w surowym świecie wieku elżbietańskiego? Odpowiedź, jak sadzę, jest taka, że nie przetrwał cało. W pewnym momencie życia jego zintensyfikowana wrażliwość przeszła od widzenia cudownej piękności świata do percepcji jego bezlitosnego i, ostatecznie, bezsensownego okrucieństwa. Wykwintny poeta Arkadii stał się największym tragicznym poetą współczesnego świata”.

Tomasz Gabiś

BIBLIOGRAFIA

KSIAŻKI BIOGRAFICZNE O WILLIAMIE SZEKSPIRZE WYKORZYSTANE PRZY PISANIU RAPORTU

- Bidwell George, *Łabędź z Avonu. Powieść o Williamie Szekspirze*, Warszawa 1966.
- Dombrowski Jurij, *Czarna Dama*, przeł. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Warszawa 1973.
- Dover Wilson John, *The Essential Shakespeare. A Biographical Adventure*, Cambridge 1948.
- Greenblatt Stephen, *Shakespeare – stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.
- Halliday Frank E., *The Life of Shakespeare*, London 1961.
- Harris Frank, *Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte*, Berlin 1928.
- Helsztyński Stanisław, *Człowiek ze Stratfordu*, Warszawa 1963.
- Holden Anthony, *William Szekspir - biografia ilustrowana*, przeł. Wacław Sadkowski, Warszawa 2008.
- Honan Park, *Shakespeare: A Life*, Oxford 1998.
- Lee Sidney, *A Life of William Shakespeare*, London 1898 [korzystałem z przekładu niemieckiego: *William Shakespeare. Sein Leben und seine Werke*, przeł. Richard Wülker, Leipzig 1901]
- Lewik Włodzimierz, *William Szekspir – szkic biograficzny*, [w:] William Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t.1. *Komedie*, Warszawa 1964.
- Paris Jean, *William Shakespeare in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Hamburg 1958.
- Rowse Alfred L., *William Shakespeare. A Biography*, London 1963.
- Schoenbaum Samuel, *Shakespeare`s Lives. New Edition*, New York 1991.

INNE KSIAŻKI I ARTYKUŁY WYKORZYSTANE W RAPORCIE

- Abramowska Janina, *Kochanowskiego biografia kreowana*, "Teksty" 1978 nr 1.
- Alexander Mark, *Shakespeare's Knowledge of Law. A Journey Through the History of the Arguments*, "The Oxfordian", październik 2001.
- Auerbach Erich, *Zmęczony książę* [w:] tenże, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t.II, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968.
- Barańczak Stanisław, wstęp [do:] William Shakespeare, *Sonety*, przekład, wstęp i opracowanie Stanisław Barańczak, Kraków 2003.
- Bartyzel Jacek, "Konserwatyzm" Szekspira, "Pro Fide Rege et Lege", 1990 nr 8.
- Biografia-geografia-kultura literacka*, (red.) Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław 1975.
- Biegeleisen Henryk, *William Szekspir. Próba charakterystyki*, Lwów 1897.
- "Atrybucja tekstu", "Biografizm" [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.
- Bloom Alan, *Szekspir i polityka*, Kraków 1995.
- Bloom Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998.

Brown Ivor, *Shakespeare in his time*, Edinburgh 1960.

Burton J. Anthony, *An Unrecognized Theme in Hamlet: Lost Inheritance and Claudius's Marriage to Gertrude*, „The Shakespeare Newsletter”, jesień 2000, zima 2000/2001.

Byrne Clare M.St., *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, przeł. Anna Staniewska, Warszawa 1971.

Chambers E.K., *Shakespeare: A Survey*, London 1948.

Chwalewik Witold, *Polska w "Hamlecie"*, Wrocław 1956.

Chwalewik Witold, *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia*, Warszawa 1969.

Clifford James L., *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. Anna Mysłowska, Warszawa 1978.

Corti Maria, *Literatura i komunikacja*, przeł. Joanna Ugniewska, "Teksty" nr 1(49) 1980.

Czytanie Szekspira, (red.) Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka, Gdańsk 2004.

Dialog o monologach. Z Martą Gibińską rozmawia Magda Heydel, www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/rec-monologi.

Dramat elżbietański, t 1 i 2, przedmową opatrzyła Anna Staniewska, Warszawa 1989.

Dunton-Downer Leslie, Alan Riding, *Szekspir*, przeł. Dorota Koper, Rafał Marusiewicz, Warszawa 2005.

Dzieło literackie jako źródło historyczne, (red.) Zofia Stefanowska i Janusz Sławiński, Warszawa 1978.

Erickson Carolly, *Elżbieta I*, przeł. Bożenna Stokłosa, Warszawa 2001.

Fabiszak Jacek, postłowie do: Virginia M.Fellows, *Kod Szekspira*, przeł. Joanna Studzińska, Poznań 2008.

Gay Peter, *Freud – życie na miarę epoki*, przeł. Hanna Jankowska, Poznań 2003.

Gibińska Marta, Marta Kapera, Jacek Fabiszak, *Szekspir. Leksykon*, Kraków 2003.

Górski Konrad, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975.

Gross John, *Will the Real Shakespeare Please Stand Up*, "Commentary", marzec 2005.

Gundolf Friedrich, *Shakespeare. Sein Wesen und Werk*, 2 tomy, Berlin 1928.

Gurr Andrew, *The Shakespeare Company: 1594-1642*, Cambridge 2004.

Helsztyński Stanisław, wstęp do: William Szekspir, *Burza*, przeł. W. Tarnawski, Wrocław 1958.

Helsztyński Stanisław, *Moje szekspiriana*, Warszawa 1964.

Johnson Paul, *Historia Anglików*, przeł. Jarosław Mikos, Gdańsk 1995.

Johnson Paul, "Szekspir: cały świat to scena" [w:] tenże, *Twórcy - od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya*, przeł. Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2008.

Kantorowicz Ernst H., "Szekspir: Król Ryszard II", rozdz. II książki *Dwa Ciała Króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007.

Kubiak Karolina, *Język geniusza psychologii*, <http://verte.art.pl/literatura/jezykgeniuszapsychologii>

Kłamiwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare'a, Marta Gibińska, Agnieszka Pokojska (red.), Kraków 2005. [tu teksty: Marty Gibińskiej, Magdaleny Lewandowskiej, Małgorzaty Cierpisz, Agnieszki Pokojskiej].

Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

Kott Jan, *Teatr czytany, Pisma wybrane*, tom 2, Warszawa 1991.

Kuźma Erazm, *Kategoria biografii w badaniach grupy literackiej i nurtu literackiego (na przykładzie ekspresjonizmu)* [w:] *Biografia-geografia-kultura literacka*, (red.) Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław 1975.

Kydryński Juliusz, *Przypisy do Szekspira*, Warszawa 1993.

Labuda Aleksander Wit, *Biografia pisarza w komunikacji literackiej*, "Teksty", 1975 nr 5.

Lalewicz Janusz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

Lampedusa Giuseppe Tomasi di, *Szekspir*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2001.

Lubas-Bartoszyńska Regina, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

Łapiński Zdzisław, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* [w] *Biografia-geografia-kultura literacka*, (red.) Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław 1975.

Magri Noemi, *No Errors in Shakespeare: Historical Truth and the Two Gentlemen of Verona; Italian Renaissance Art in Shakespeare: Giulio Romano and "The Winter's Tale"; The Influence of Italian Renaissance Art on Shakespeare's Works. Titian's Barberini Painting: the Pictorial Source of "Venus and Adonis"; Places in Shakespeare: Belmont and thereabout* [w:] Richard Malim, (ed.) *Great Oxford: Essays on the Life and Work of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, 1550-1604*, London, 2004.

Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich, Warszawa 1971.

Morozow Michaił, *Szekspir*, przeł. W. Evert, Warszawa 1950.

Mroczkowski Przemysław, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1986.

Mroczkowski Przemysław, *Szekspir elżbietański i żywy*, Kraków 1981 (I wyd. 1966).

Norman Marc, Tom Stoppard, *Zakochany Szekspir*, przekład, wstęp i komentarze Jerzy Limon, Gdańsk 1999.

Oakes Edward T., *Shakespeare's Millennium*, "First Things", grudzień 1999.

Polska bibliografia szekspirowska 1980-2000, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Prior Roger, *Shakespeare's visit to Italy*, "Journal of Anglo-Italian Studies", 9 (2008).

Regnier Thomas, *Could Shakespeare Think Like a Lawyer? How Inheritance Law Issues in Hamlet May Shed Light on the Authorship Question*, „The University of Miami Law Review”, styczeń 2003.

Rosenbaum Ron, *Shakespeare & Company*, "The Wilson Quarterly", zima 2004.

Rowse Alfred Leslie, *Anglia w epoce elżbietańskiej*, t. 1 i 2, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1976.

Sito Jerzy S., *Szekspir na dzisiaj*, Warszawa 1971.

Sławiński Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w] *Biografia-geografia-kultura literacka*, (red.) Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław 1975.

Sokołowska Jadwiga, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971.

Sugiera Małgorzata, *Inny Szekspir*, Kraków 2009.

Trevor-Roper Hugh, *What's in a Name?*, "Réalités" (wyd. angielskie), listopad 1962.

Turner Eva, *The Merchant of Avon*, "Reason", marzec 1997.

Usher Peter, *Hamlet's Transformation*, "Elizabethan Review" 1999 nr 1.

Wellek René, Austin Waren, *Teoria literatury*, przeł. Jerzy Krycki, Ignacy Sieradzki, Maciej Żurowski, Warszawa 1974, tu szczególnie część 3: "Zewnętrzna problematyka literatury".

Włodarczyk Jarosław, *Kosmos Szekspira*, "Rzeczpospolita", 20-21 VII 2002.

Yates Frances A, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1979.

Zbierski Henryk, *William Shakespeare*, Warszawa 1988.

Ziomek Jerzy, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna* ("Treny" Jana Kochanowskiego) [w:] *Biografia-geografia-kultura literacka*, (red.) Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław 1975.

Żółkiewski Stefan, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*, Warszawa 1979.