





1210033

KAROL WRÓBLEWSKI.

STYMIŃSKIE
 Egzemplarz powłazkowy
 Nakład 2.100 egz.
 dn *1 czerwca* 192*4* r.

SZEKSPIR

Tow. Przyjaciół nauk w Płocku.
 2494 Lit
 IV-1-92



NAKŁADEM MAZOWIECKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ.
 WARSZAWA 1924 PŁOCK.

A-20079

Liter 10

BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN

K.160/56/1466

Anglja za młodych lat Szekspira.

Literatura Szekspirowska jest nader bogata; życiorysów, komentarzy, krytyk, objaśnień i rozmaitego rodzaju studjów o Szekspirze i jego dziełach jest z górą cztery tysiące tomów. Niektóre z tych prac rozrzewniają ogromem wysiłków autora, tak np. pewien Anglik dokonał nielada mozolnego zadania, wykazując, że cały słownik poetyckiego języka Szekspira zawiera tylko niespełna 22000 wyrazów. Inny objaśniacz Szekspira, Capell, dał jeszcze silniejszy dowód miłości do poety. Nietylko poprzedził nowe wydanie jego dzieł 3-ma olbrzymiemi tomami własnych komentarzy, ale z piórem w rękę, przejrzał, wiersz po wierszu, tekst wszystkich utworów, dla pewności własnoręcznie przepisując dziesięć razy. A ponieważ twórczość poetycka Szekspira ujawniła się oprócz sonetów i innych poematów w 36 dramatach, z których każdy przeciętnie się składa z 2000 wierszy, więc Capell dokonał trudu istotnie „benedyktyńskiego“: przepisał 720,000 wierszy Szekspirowskich. Tak żmudnej pracy mógł się podjąć jedynie w bezgranicznej miłości do poety, w której to przepisywanie wydawało się temu uczonemu nie tylko rzeczą konieczną, ale i rozkoszną.

Oprócz fanatyków miłości, między objaśniaczami Szekspira napotyamy spory poczet namiętnych i zawzię-

tych jego krytyków a nawet przeciwników, którzy prze-
pojeni dziwacznymi poglądami lub wychodząc z błędnych
założeń, odmawiają mu autorstwa czy to dramatów, czy to
niektórych poematów (np. „*Wenus i Adonis*“, „*Zapalony
Pielgrzym*“, „*Sonet*“) i przypisują je słynnemu lor-
dowi - kanclerzowi, Franciszkowi Baconowi, który przez
dzieła swe: *De Augmentis scientiarum* i *Novum Organum*
wyzwolił filozofję z labiryntu sylogizmów scholastycznych,
puścizny Arystotelesa i pierwszy wskazał indukcję, po-
chód myśli od szczegółów do uogólnień, jako jedyną
drogę na szczyty prawdziwej wiedzy.

Mimo takiego bogactwa księżnicy Szekspirowskiej,
przy braku niezbitych pewnych wiadomości o życiu i dzie-
łach poety, każdy, kto zamierza pisać lub mówić o tym
przedmiocie, doznaje uczucia, jakoby wchodził do olbrzy-
miej jakiejś, wspaniałej budowli przez kurytarz nader
ciemny i ciaśniutki. Szekspir nie cieszył się za życia
takim rozgłosem, jak dzisiaj. Wprawdzie jego sztuki po-
dobały się publiczności, ale jako autor między 223 dra-
maturgami swego czasu zajmował zgoła nie pierwszo-
rzędne, ale poślednie, jeśli nie ostatnie, stanowisko. Hen-
słowe, dyrektor teatru „*Róży*“, w spisie aktorów i drama-
topisarzy, którzy jaśnieli na jego scenie, nie wymienił
zgoła nazwiska Szekspira.

Robert Greene, typ cygana literackiego z czasów
królowej Elżbiety, w zgryźliwym pamflecie ¹⁾ piętnuje

¹⁾ *Graat's Worth of Wit, bought with a million of repentances.*
Drachma dowcipu — dosłownie: „*Ośmiogrosz*“ ósmak dowcipu, okupio-
ny milionem żalów.

Szekspira temi słowy: „Ten gawron samozwańczy, przybrany w cudze piórka, z sercem tygrysa w skórze komejdjanta, przypuszcza, że jest najlepszym między poetami w sztuce bombastycznego wydymania białego wiersza“.

Nieco dalej nazywa go „wściubskim“ *factotum* teatru, drwi nawet z nazwiska, które z „Shakespeare'a“ przeinacza na „Shake-scene“, „Trzęsi-scenka“. Ten „Shake-scene“, „Trzęsi-scenek“ posiadał istotnie wielki dar przerabiania starych sztuk, dostosowywania ich do upodobań publiki, zarabiał wiele grosza a zyski teatralne budziły całą armję zawistników, z których jednym był właśnie Greene, autor pamfletu przeciw Szekspirowi. Szekspir musiał wiele cierpieć jako artysta dramatyczny i jako wielki aktor. Nie grywał nigdy ról pierwszorzędnych. Tak n. p. w Hamlecie — wiemy to napewno — jawił się na scenie tylko w roli widma zabitego króla. Zresztą dola aktorów w czasach Elżbiety była niedopozazdroszczenia. Uważano ich za parjasów, stojących poza społecznością ludzką; ich podróże okrężne z występami, o ile nie pozostawali pod opieką któregoś z wielmożów, nazywano włóczęgostwem. Przychwyconych na takiej włóczędze pędzono do miejsca przynależności pod batem, przekłuwszy im poprzednio uszy rozpalonym do czerwoności żelazem. Sonet XXXVI Szekspira do jego orędownika, możnego lorda Southamptona, dowodzi, że poeta - aktor boleśnie odczuwał ciężące na nim brzemie społecznej i towarzyskiej pogardy. Żali się w nim jawnie:

„Nie możesz zaszczycić mnie jawną przyjaźnią,
Chyba z ujmą dostojeństwa twego własnego
[nazwiska].“

Silniej to samo wyraził w sonecie XCII:

„Twa miłość i współczucie usuwają piętno nie-
[sławy,
Wyciśnięte na mem czole przez motłoch zgorszony“.

Aby więc poznać i zrozumieć Szekspira jako dramaturga, trzeba przedewszystkiem należycie zbadać środowisko i otoczenie, z którego wyszedł, wniknąć w życie Anglii XVII w., zaznajomić się z tłem czasu, gdyż właśnie ten poeta powiedział w którejś ze swych sztuk: „Życie jest tkaniną z tej samej przędzy, co i nasze marzenia“¹⁾.

Życie Anglii, zawsze bujne i zasobne w wielkie przejawy duchowej energii, płynęło pod schyłek XVI w. łożyskiem wyjątkowo wartkiem i rozlewnem. Były to czasy podobne do przeżywanej przez nas samych zawrotnej epoki przewartościowań wszystkich pojęć i rzeczy. Duch czasu przemawiał wtedy do ludzi, jak i do nas przemawia, słowami biskupa Remigjusza, rzezonemi ongiś do Sygambra, wodza dzikich Franków: „Poddaj dobrowolnie kark pod jarzmo ducha. Pal, coś uwielbiał; wielbij, coś palił.“ Europa cała pod tchnieniem humanizmu wyzwalała się w myśli i uczuciu. Ducha ludzkiego nie chwytał już wir zgrzytliwych pytań o cele życia ziemskiego; turkuć-podjadek średniowiecznych obaw nie podcinał strzelistych jego wzlotów do piękna.

¹⁾ Obraz Anglii w XVI w. dokładnie przedstawiają dzieła:

1. Taine: Histoire de la Littérature Anglaise;

2. Philarète Charles: L'Angleterre au XVI-e Siècle.

3. Alfred Mercier: Les Prédécesseurs, les Contemporains, les Successeurs et l'Oeuvre de Shakespeare.

Jak szlifierz obciera djament z powłoki ślepego matu, póki szary i niepokaźny kamyczek nie rozelsni się tęczą promieni, tak wiek XVI przerabiał średniowieczny Albion i Irlandję, Zieloną Wyspę Mnichów i Szkocję—w nowożytną Wielką Brytanję. Znaęła poczęły zmieniać swój wygląd i miasta. Londyn—z kramarskiej mięsciny o krętych, wąskich uliczkach, z zaułkami cechów, z osobnem ghetto dla żydów, cyganów i obcych przybyszów—przeistaczał się w metropolję handlu światowego. Tę przemianę pojęć i stanu rzeczy i ludzi brali niektórzy za młodych lat Szekspira za wykładnik pogaństwa i mawiali: „Świat się cofa wstecz, odchrześcijania...” Ale dramaty jego i samo natchnienie tej jedynej w dziejach świata twórczości świadczą, że Szekspir rozumiał znaki swego czasu, wierzył w przyszłe, dostojne, prawdziwie „ludzkie“ pokolenia i widział złobiącą się przed Anglją XVI w. świetlistą drogę postępu. Odrodzenie nauk i humanizm wzbogacił ducha narodu angielskiego zasobem nowych myśli i obrazów; reformacja religijna była dziełem dokonanem i dojrzalem do owocowania; trzy sprzysiężenia przeciw życiu królowej-dziewicy, jak nazywano Elżbietę, najhaniebniej zawiodły; jej współzawodniczka Marja Stuart, królowa Szkocji, zginęła na szafocie; olbrzymi atak Hiszpanji na niepodległość Anglji odparła dzielność brytyjskich marynarzy przy pomocy przychylnych im wiatrów na morzu. Awanturnicy angielscy badali nietknięte dotąd stopą Europejczyka kraje nowoodkrytej Ameryki, opłynęli nieznanne przedtem oceany.

Obywatel angielski rósł w zamożność i znaczenie; rolnik zmuszał ziemię do wydawania z siebie dwa razy

tyle płodów, co przedtem, szlachta, jakkolwiek dumna ze swych przywilejów i rozdarta na wrogie sobie nawzajem stronnictwa, skupiała się jednak skwapliwie około królowej jako ośrodka własnego życia i znaczenia. Poczęto rozumieć, że Anglja będzie kiedyś pierwszą potęgą na kontynencie Europy. Ludzie uczyli się kochać życie i cieszyć się niem; mimo jego namiętności, bólów i zawodów poczęli uważać je za przedmiot godzien przedewszystkiem uwagi, zastanowienia i miłosnej troski. Nie odwracali się z pogardą od tego świata, jako od czczej nicości, wobec niebieskiej ojczyzny, jak to było zwyczajem najpodnioslejszych duchów w wiekach średnich—ale człowiek i człowieczeństwo całe, z jego dobrą i złą dolą, z jego wielkością, miernotą i dziwactwy, z jego śmiechem i łzami stały się przedmiotem rozmyślań, dbałych rozpamiętywań i miłosnych uniesień.

Nad Anglją zawisła wtedy Psyche na tęczowych skrzydłach dramatu. Kiedy ludzie mieli tyle miłości życia człowieczego, ich wyobraźnia musiała pożądać żywych jego obrazów, bezpośrednio tkwiących na siatkówce oczu.

Anglicy, w czasach królowej Elżbiety, lubili przedstawiać sobie mężczyzn i kobiety, pod rozmaitym kątem widzenia, we wszystkich namiętnych, radosnych i boleściwych położeniach życia. Rzeźba, tak umiłowana przez Greków, sztuka nazbyt prostolinijna i spokojna nie zadowolniałaby ich; muzyka jako wyraz samych jeno uczuć, nie wkraczająca w dziedzinę czynu i zdarzeń, nie byłaby w stanie dać im dosytu. Ich wyobraźnia czuła jeno głód dramatu. W dramacie Anglik z czasu Elżbiety widywał

żywych mężczyzn i żywe kobiety, w cierpieniu, w działalności, w zmianie jednego usposobienia w drugie, w przechodzie z jednego stanowiska na drugie, oglądał samotnych mężczyzn i samotne kobiety, wsłuchiwał się w ich rozmowy z własnem sercem.

Nielada trudnem byłoby to zadaniem, dać w jaskrawych barwach obraz schyłku XVI w. w Anglii. Królowa — słynna Elżbieta, kobieta bardzo zagadkowej natury, pedantka w zwracaniu uwagi na drobiazgi i szanująca pozory, umiała przybierać minę anioła, któryby, spadłszy z witraża gotyckiego tumu, w zakłopotaniu przyglądał się zawichrzeniu i namiętnościom, panującym na dworze królewskim. Zwano ją też: „królową dziewicą“, ale równocześnie i „królową jedwabną“ dla mnóstwa posiadanych przez nią szat z brokatu, ubrań z altembasu, sukna prowensalskiego i wschodnich tkanin. Uczona pedantka, biegła w łacinie i greczyźnie, była równocześnie bardzo zalotna, dumna, chciwa rozkoszy i użycia. W 69. roku życia tańczyła jeszcze nader skocznie, puszczała się w płąsy francuskie, przepadała za *pavane'm*, odpowiadającym naszemu kujawiakowi. Naokół siebie dawała przykład zbytku, przepychu, rozkoszy i festynów, na których odgrywano pastorałki, maskarady i sielanki. Nie tylko na scenie, ale w życiu codziennem, na dworze Elżbiety, panie nosiły tualety, wobec których dzisiejsze, najwybredniejsze mody byłyby wieśniaczo naiwnymi. Peruki i szminka stanowiły regułę życia. Królowa miała piękne, jasno popielatawe włosy; a więc wszystkie panie musiały swe fryzury utrzymywać w tym samym jasno popielatym kolorze. Fryzury zaś ich były piętrowej wy-

sokości, wobec której lilipuciami wydałyby się nawet hełmy włosowe dam z XVIII w. Odpowiednikami wysokich fryzur na głowie były u nóg koturny z drzewa, wysokie conajmniej 20 cm. Twarz była zakryta maską, szyja w uścisku wstęg i kokard najdziwaczniejszych, dziko jaskrawych barw, rozmiarów tak olbrzymich, że, zdaniem sprawozdawców, niektóre kokardy miały wielkość koła powozowego. Mężczyźni współzawodniczyli z kobietami w dziwactwie i potwornym przepychu stroju. Tonęli wprost w powodzi nawieszonych na sobie wstęg, koronek, jedwabiów, aksamitów, pereł i klejnotów. Nosili nawet naramienniki i kolczyki w uszach, lubowali się w bieliznie i to nie byle jakiej. Zachowała się z tych czasów wzmianka o koszuli męskiej z cieniuchnego płótna holenderskiego, ocenianej na 20 funtów, czyli 500 franków. Uwzględniając siłę kupną pieniądza ówczesnego, musimy nazwać cenę owej koszuli istotnie olbrzymią.

Ekscentryczność mody ujawniała się nawet w sposobie strzyżenia brody. Zachowały się podręczniki o sztuce ówczesnego przycinania i trefienia brody. Rozróżniano brody wachlarzowate, piłeczkowe, bródki w postaci sztyletu, ślimaka, żółwia — słowem całą galeję przeróżnych brodzisk, bród i brodeczek.

Mimo przepychu i zniewieściałości mody, młodzi kawalerowie z doby królowej Elżbiety byli atletami, niemal do ostateczności oddanymi wszelkiego rodzaju sportom: jeździe konnej, szermierce, walce na pięści, polowaniu, wioślarstwu. Sporty zużywały tylko nadwyżkę ich sił, które czerpali z jadła i napoju w takiej ilości i tak wytwornej jakości, o jakiej ludzie dzisiejsi nawet

— 1 —

wyobrażenia mieć nie mogą. Ci napół brutalni Anglicy XVI. w. przy nadarzającej się sposobności mogli zagnęła przedzierzgiwać się w bohaterów, błędnych rycerzy, żądnych przygód, niebezpieczeństw, wojen sławnych i chlubnych zwycięstw. To twórcy rozszerzania się władztwa Anglii nad światem. Nadto ci bokserzy i atleci, z mięśniami woźniców czy rzeźników, w stroju wytwornych aktorów, byli namiętnymi miłośnikami sztuk i literatury, mówili nawet osobną gwarą, językiem dowcipu, obrazów barokowych, gry wyrazów i przenośni, przyprawionej pieprzem gryzącej ironji i soli atyckiej.

Ten sposób mówienia właściwy wyższym warstwom w Anglii, narzucił poeta Lyly, jeden z poprzedników Szekspira, w książce zatytułowanej „Euphues”. Stąd i ten rodzaj stylu pisarzy, z czasów królowej Elżbiety, zowią historycy literatury angielskiej *euphuesizmem*. Nie ustrzegł się go i Szekspir, więc ilekroć napotkamy w jego dramatach żart za rubaszny, dowcip aż przeciągnięty, zbyt liryzm, zwłaszcza w „Romeu i Julji”, nazbyt migotliwe rozbłyśki przedziwnych myśli w roztrzasku jakichś piorunowych wyrazów, przypomnijmy sobie, że i on był synem swojego czasu a więc i on był tknięty nalołem jego mody — euphuesowej.

Znamienną cechą epoki elżbietańskiej, tej przedziwnej mieszaniny wytwornego wyrafinowania i niemal zwierzęcej brutalności, jest szynkownia i knajpa. Niektóre gospody np. pod „Syreną” były rozgłośne. Wszystkie, nawet najniższe i najędzniejsze, odwiedzali ówczesni arystokraci dla whisky i palenia dopiero co odkrytego tytoniu. Szlachta angielska przechodziła wtedy miodowe

miesiące zaślubin swych z fajeczką. Palono tak zawzięcie, że nawet w teatrze widywano piękne panie jak pod brodę swej maski przemycały do ust półmetrowy cybuszek fajki.

Anglja liczyła w on czas wiele dobrych teatrów. Słynna widownia „Globe“ przedstawiała salę sześciokątną, w której tylko scena i galerja były pokryte dachem. Środek budowli stał otworem do nieba i był bez żadnych krzeseł. Wejście do tej wolnej przestrzeni, zwanej „podwórkiem„ (the yard) lub „jama“ (the pit)—miejszem walki kogutów—kosztowało od jednego do sześciu pensów, podczas kiedy szylinga albo nawet dwa szylingi, czyli pół korony, płacono za miejsce w najlepszej części gmachu.

Teatry prywatne bywały całkowicie pokryte dachem i podczas przedstawienia wewnątrz oświetlano pochodniami.

Powszechnie przedstawienie zaczynało się o g. 3-ej popołudniu i trwało 2—3 godzin. Na scenie, wyścielonej sitowiem, siedzieli młodzi kawalerowie eleganckiego świata, którzy paląc tytoń i popijając whisky, zabawiali się żartami w oczekiwaniu na zjawienie się czarno odzianego Prologu. Poniżej tłoczyli się terminatorowie, robotnicy, marynarze, czeladź służebna i kobiety z ludu, które gryzły orzechy i rzucały na siebie ogryzkami jabłek. Widzowie z gminu przyprowadzali z sobą często psy. Owóż zdarzyło się raz, że pewien aktor, grając Hamleta, zagnęła parsknął śmiechem na widok buldoga, który z łbem zwieszonym, podniesionemi zaś uszyna przysłuchiwał się jego monologowi: „*To be or not that is the question*“!... Jeżeli eleganckie panie pojawiały się w łóżach (rooms), uważały za dobry ton zakrywać twarze maskami. Odgłos trąb oznajmiał,

że widowisko miało się niebawem zacząć, ze szczytu dachu zwieszano na znak tego chorągiew. Za trzeciem uderzeniem w trąby wygłaszał Prolog swą rolę, rozsuwano i cofano wstecz kurtynę, pojawiali się aktorowie w kostjumach, nieraz bardzo kosztownych, ale dalekich od wierności historycznej. Nieznana była scenerja ruchoma. Scena była zawieszana tapetami, niebieski zaś baldachim ponad głowami przedstawiał „niebo“. Czasami, kiedy miało odgrywać tragedję, kulisy boczne bywały czarne. W tyle sceny był balkon, który służył do różnych celów—bywa on izbą wewnętrzną, balkonem, murem ze strzelnicami lub stokiem góry, Olimpem, słowem wszystkim, co miało być uważanem za coś odrębnego i oddzielnego od sceny i akcji głównej. Na tym balkonie Julja pokazywała się swemu Romeowi, prawdopodobnie i tu król i królowa na przedstawieniu teatralnem w *Hamlecie* wypowiadali swoje role. Zmianę sceny wskazywano tylko przez jakiś, silnie na wyobraźnię działający, sprzęt umeblowania. I tak łóżko oznaczało sypialnię, stół z leżącemi na nim piórami wyobrażał miał salę bankową lub kantor Shylocka; najczęściej jednak tablica, na której wielkimi literami wypisywano nazwę miejsca zamierzonego, dopełniała zmian dekoracji.

Dramaturgowi wolno było zmieniać scenerję, ile razy mu się podobało, mógł pozwalać sobie na wspaniałe opisy sceny bez obawy, że przedsiębiorca teatru czy dzierżawca podniesie zarzuty z powodu wydatków na jakieby go naraziło urzeczywistnienie opisaney scenerji. Kiedy widowisko miało się już rozpoczynać, błazen (clown) zabawiał publiczność żarcikami inpropwizowanymi, które

zgoła nie wychodziły z pod pióra poety. Szekspir nie lubiał tradycyjnego zwyczaju schlebiana upodobaniom widzów w dziedzińcu lub jamie; nie cierpiał „kiełbiów“, jak te dowcipy nazywano i jego *Hamlet*, dając pouczenie aktorom swoim (Akt III, scena II) przestrzega ich przed tem nadużyciem w odgrywaniu tragedji, którą mają właśnie przedstawiać. Pomiędzy aktami odbywały się tańce i śpiewy chóralne, pod koniec widowiska błazen wprawiał słuchaczy w dobry humor za pomocą hasania szalonego, wśród wesołej śpiewki, przy dźwięku piszczałki lub bębenka. (Porówn. *Twelfth Night*, koniec). Często, podobnie jak w sztuce: „*Jak się wam podoba*“ lub w „*Burzy*“, odgrywano i krótki epilog. W końcu aktorowie przyklękali na scenie, odmawiając wspólnie krótką modlitwę za królowę. Nadmienić potrzeba, że role kobiece odgrywali chłopcy, albo młodzi ludzie. Tak n. p. roli Desdemony i Imogeny, Kleopatry i Lady Macbeth nie można było powierzać aktorkom, które pojawiły się dopiero po przywróceniu dynastji Stuartów lecz zdawano je na łaskę chłopców o silnym, wysokim głosie. (Porów. *Antonjusz i Kleopatra* Akt V sc. 2 w. 220; *Hamlet*, Akt II sc. 2 w. 444. *Jak się wam podoba*, epilog). Większego jeszcze wyszkolenia w sztuce domagano się od tych młodziutkich aktorów, którzy mieli przedstawiać dziewczynę w przebraniu męskim, jak to czyni: Wiola, Jessica i Portia, Rosalinda i Imogena Szekspira.

Niepodobna stwierdzić; jaką była sztuka aktorska, i interpretacja utworów za czasów Elżbiety. Staranną, wpijającą się w słuch, w mózgi i serca, wymowę, obmyślany i powściągliwy gest, sławi Szekspir i Ben Jonson jako

dobłą grę aktorską. Słowo w sztuce było wszystkim; scenerję, a więc kulisy, sprzęty, uważano za rzecz drugorzędną.

Tej publiczności i tym aktorom, w czasach Elżbietańskich, dostarczało sztuk aż 223 autorów, których nazwiska dochowały się do naszych czasów. Najśłynniejszymi byli: Lyly, Ben Jonson, potężny, klasycznie uczony dramaturg i krytyk Marlowe, wybitny poeta, o którego twórczości pojawiła się u nas książka Tarnawskiego. Na język polski dotąd nie przetłumaczono wszystkich dzieł tego poety, który pierwszy wprowadził na scenę mit o dr. Fauście; we Francji dokonał tego przekładu dawno Rabbe. Marlowe zginął w 27 czy 28 roku życia w pojedynku, czy karczemnej bójce z lokajem, który mu zabrał jego — powiedzmy — narzeczoną. Lokaj, silniejszy od swego pana, przegiął Marlowa pięść ze sztyletem, podniesioną przeciw niemu, przycisnął ją do oka poety, aż ostrze zatopiło się w mózgu.

Jeszcze wtedy były znane spółki autorów dramatycznych; jedną z nich tworzyli Beaumont i Fletcher, osobno pisywali: Ford, Massinger i straszliwy, równego sobie w grozie scen dramatycznych nie posiadający, Webster, którego utwór *Vittoria Corrombona*, albo *Biały Djabel*, lśni najrzadszemi wspaniałościami myśli i stylu

W bardzo wielu, choć nie we wszystkich przypadkach, ci pisarze dramatyczni bywali zarazem i aktorami. Studjowali więc publiczność do gruntu, nabierali wycucia upodobań i ogólnego jej smaku, rozumieli, coby mogło ją zakłopotać lub podrażnić, i tak zyskiwali mistrzostwo

w znajomości wszystkich tajników sceny. Odgadywali, jakie zalety były nieodzownie w sztuce potrzebne, by dać publiczności, bezpośrednio używanie; inne znów szczegóły, które pisarowi w zamkniętej jego pracowni wydawały się niezbędnymi, pomijali jako naleciałości, niepotrzebne w przedstawieniu, którego celem ma być doraźne powodzenie. Poeta nie troszczył więc się o dokładność w szczegółach; to też Szekspir w wielu przypadkach nie ma skrupułu w używaniu pomysłów dla stworzenia na scenie pewnej perspektywy przestrzeni i czasu, które badane same w sobie, bez związku z logiką sceniczną, wydają się grubą pomyłką, jeśli nie nedorzecznością. Tak samo i na wielkich obrazach potrzebna plama barwna, jeżeli ją będziemy rozpatrywali z nieodpowiedniego stanowiska, może się wydawać niezrozumiałą i niewytłumaczalną urazą ogólnej harmonji. Szekspir nigdy nie lekceważył widowiskowej wspaniałości. Dlatego nawet i w Hamlecie, nazywanym słusznie „tragedją myśli“, od początku do końca występuje cały szereg bodźców, silnie działających na zmysły — gwiazdzista noc nad pałacem w Elsinore, czasu której pojawia się z grobu duch zabitego króla, potem błyskotliwa wspaniałość dworu duńskiego, a na jej tle tak silnie zarysowuje się smutna, czarno odziana postać księcia Hamleta, aż do sceny, w której obłąkana Ofelja, śpiewając urywki pieśni, rozrzuca kwiaty, aż do epilogu, kiedy zarówno mordercy jak i ich ofiary, padają martwi.

Pisarz dramatyczny zazwyczaj sprzedawał swój utwór teatrowi, ale czasami i pośrednikowi. Ten stał między aktorami a autorem; kupował od niego i sprzedawał

sztukę, zarabiając sam wiele na tem pośrednictwie. Takim „handlarzem“ był Filip Henslowe, farbiarz, biorący rzeczy w zastaw, dzierżawca teatru i spekulant. W ciągu twórczości poetyckiej Szekspira trzymał on wielu poetów dramatycznych w niewoli swej marnej płacy. Jego dziennik rachunków zachował się podziś dzień; z niego dowiadujemy się, że najwyższe honorarjum, wypłacone przez Henslowe'a przed rokiem 1600. wynosiło funtów 8, najniższe — funtów 4, kiedy haftowany, aksamitny kaftan kosztował 16 funtów, zgorą zaś 4 f. płacono za parę spodni. Po 1600 r. cena sztuki dramatycznej podniosła się do 20 f., jeżeli autor cieszył się już wyrobionem nazwiskiem, czyli — po dzisiejszemu — miał już ustaloną markę. Nierzadko sztuka, za którą płacono tak liche honorarja, bywała dziełem spółki dwu lub trzech pisarzy; czasami znowu nagłe zapotrzebowanie jakiegoś odpowiedniego do chwili dramatu, zniewalało to lub owo przedsiębiorstwo do wzywania kilku autorów do pracy. Wynikiem takiego autorstwa do spółki był nieraz trwalszy związek dwu pisarzy, podobnych lub dopełniających się talentów, które czuły, że przez taką współpracę wzajemnie są sobie pomocni i w ten sposób więcej zarabiają. Niekiedy pisarz sceniczny zabierał się do dzieła któregoś z wcześniejszych dramaturgów, przerabiał je lub dodawał nowe sceny dla przysporzenia starzyźnie uroku świeżości. Przedsiębiorca teatralny po zakupieniu rękopisu jakiegoś dramatu dbał oczywiście o zachowanie go dla własnego użytku na scenie i bardzo niechętnie patrzyłby, gdyby nabyty przez niego utwór dostał się w ręce księgarzy i wydawców. Ale znowu miłośnicy dramatu byli radzi posiadać drukowany dramat

i odczytywać go sobie przed i po przedstawieniu. Skutkiem tego wydawcy — piraci starali się różnymi nieuczciwymi sposobami dochodzić do posiadania i ogłaszania drukiem rękopisów. W ostateczności posyłali reporterów do teatru, którzy spisywali wyrazy, jak padały z ust aktorów, ale często tak niedokładnie, że luki w notatkach reporterów musieli dopełniać zawodowi skrybowie. Ci znowu często psuli nietylko brzmienie, ale i znaczenie tych ustępów, które próbowali poprawiać. Posiadamy taki niedoskonały rękopis reporterski Hamleta w formie wcześniejszej od tej, jaką poemat przybrał ostatecznie, z ustępami, dopisanymi ręką nieznaną.

Życie Szekspira.

Warwickshire, powiat, w którym nad rzeką Avonem leży miasto rodzinne Szekspira, Stratford, nazwał współczesny mu poeta Michał Drayton „sercem Anglii“. Okolica naokół Stratfordu przedstawia doskonały spokój angielskiego krajobrazu; jest w niej bogactwo pięknych, dzikich kwiatów na łąkach i rozległych lasach po obu brzegach srebrną smugą przewijającej się, spokojnej, rzeki. Samo miasteczko Stratford-on-Avon liczyło za czasów Szekspira zaledwie 1400 mieszkańców i składało się z 200—300 domów drewnianych, rozrzuconych na dalekiej przestrzeni i dwóch głównych budynków: wspaniałego kościoła nad rzeką i ratusza, gdzie zespoły aktorskie dawały czasami przedstawienia. Głównem niebezpieczeństwem dla miasta bywały powodzie i pożary. Spokojna zazwyczaj rzeka wzbierała groźnie pod jesień, pozostawiając za sobą straszne spustoszenia.

W dzisiejszym Stratfordzie kilka zostało zaledwie pamiątek i budowli z tych dawnych czasów. Do takich, patyną wieków na murach okrytych, gmachów należy także i dom Szekspira, podwójna, odosobniona budowla, własność ojca poety, nisko sklepiona, na północnym końcu

ulicy Henley. Na pierwszym piętrze pokazują tu zwiedzającym pokój z oknami zwróconymi ku zachodowi, jako miejsce urodzenia poety. Na to niema jednak żadnego oczywistego dowodu; drobna wiązanka faktów przemawiałaby raczej za tem, iż Szekspir urodził się we wschodniej połowie budynku. Dwie duże budowle pierwotne zespolono teraz w jedną, służącą na muzeum pamiątek Szekspirowskich. Dom, w którym umarł poeta, na Nowym Rynku, zburzono w połowie osiemnastego wieku, co spowodowało ubytek jeszcze jednego muzeum Szekspirowskiego.

Kościół, którego krypty zawierają szczątki zmarłego Szekspira, jego żony i małego synka, jest piękną budowlą, zdobną w rzeźby, niemal aż za rozrzutnie.

Grób Szekspira znajduje się blisko północnej ściany prezbiterjum, siedemnaście stóp poniżej poziomu.

Jego żonę pogrzebano osobno w niedalekiej odległości od poety. Okolica naokół Stratfordu jest równiną silnie nawodnioną i dość monotonna. Jednostajność krajobrazu urozmaicają tylko wzgórza Cotswold, nieznacznie spiętrzone w odległości kilku mil angielskich od miasta. Równinę przymiejską zarastają dęby i buki; ku wschodowi płaszczyna staje się mniej zalesioną i pustą. Dawne, szarawe zabudowania ferm Cotswoldu i zaciszne jego widoki i przysiołki świadczą, że za czasów Szekspira okolica była zamieszkała. Wtedy był to kraj owiec, wypasanych tu na równinach całymi stadami. Los zapobiegliwie troszczył się o Szekspira. Kazał mu wychowywać się w okolicy wzgórz i równin, gdzie dzieciństwo mogło się kształtować prawdziwie „sielsko - anielsko“, a piękność Anglii

przedostojnie objawiała się dorastającemu chłopcu. Los umieścił go w powiecie, który obfitował w dostatki i spokój życia. Dzieła tak spokojne i dostojne, jak jego, mogły być wyrazem tylko szczęsnej duszy, powoli i spokojnie dojrzewającej, w dobrych warunkach.

Legend o Szekspirze w Stratfordzie jest bez liku, ale bezpieczniej odrzucić, choćby nader poetyczne baśnie, a trzymać się niewątpliwie pewnych wiadomości. Owoż William Shakespeare był pierwszym synem, a trzecim z rzędu dzieckiem Jana, kramarza, osiedlonego w Stratfordzie i żony jego, Marji Arden. Chociaż pan Jan nie posiadał sztuki pisania, doszedł do pewnego znaczenia w mieście; powierzono mu kosztowanie i ocenę jakości piwa miejscowego wyrobu, nadzór nad przestrzeganiem w Stratfordzie „pokoju królowej“, nakładanie grzywien na jego burzycieli; szaszczycano go coraz wyższymi godnościami radnego, sekretarza, wreszcie sołtysa (*high bailiff*). Zamożność pana Jana stale wzmagąła się, gdyż oprócz dzierżawienia gruntów zajmował się wyrobem i sprzedażą rękawiczek; w rok po ślubie swym z Marją Arden otrzymał na własność po zmarłym jej ojcu, miejscowym szlachcicu (*landlord*) spory kawał ziemi i folwark w Ashbier. Ardenowie byli szlachtą, osiadłą w Warwickshire od czasów Wilhelma Zdobywcy; dwu członków tej rodziny zajmowało wybitne stanowisko na dworze Henryka VII. Dwoje pierwszych dzieci Jana i Marji Szekspirów wczesnie zmarło. Trzecim dziecięciem, a pierwszym synem był William, po którym nastąpiło jeszcze inne rodzeństwo: siostra i trzech braci: Gilbert, Ryszard i Edmund. Ostatni został aktorem i umarł w Londynie 1607 roku. Poeta,

który jest chlubą nie tylko Anglii, ale i całej ludzkości, urodził się w kwietniu 1564 roku. Datę chrztu zapisano w dniu 26 kwietnia, ale uwzględniając różnicę między kalendarzem starego stylu i nowego, należałoby urodziny Szekspira przesunąć dopiero na dzień 6 maja według naszego liczenia.

Małego Williama posłali rodzice do miejscowej „Wolnej szkoły gramatycznej“ w Stratfordzie (Free Grammar School), ażeby się tam nauczył tego, czego brak na sobie odczuwali. Tutaj zaznajamiano chłopca z tajnikami nie tylko angielszczyzny, ale i łaciny, a nawet z początkami greczyzny.

Zasób wykształcenia klasycznego, znajomości „antyku“ — określa Ben Jonson, pierwszy krytyk dramatów Szekspira i jego kolega po piórze, jako: małą szczyptę łaciny, i jeszcze mniejszą greki. To pewne, że Szekspir, wykorzystując do swych utworów autorów łacińskich i greckich, czerpał wątek nie z oryginałów, ale z przekładów. Zaprzeczyć jednak się nie da, że łacińską gramatykę (*Lily's Latin Grammar*) umiał na pamięć i był obeznany ze słownictwem języka łacińskiego. Zauważono, że poeta używa wyrazów: *continents* zamiast: dorzecza, *quantity* zam. „wartość“ i wielu innych, których znaczenia właściwego nie odgadłby nigdy nikt, nieobeznany całkowicie z łaciną. Potem — może za pobytu swego w Londynie — Szekspir nauczył się nieco francuskiego, może i włoskiego języka. W pierwszym roku nauki Williama w szkole Stratfordzkiej ojciec jego został starszym radnym miasta (*chief alderman*). Przypadkowo zjechała do Stratfordu trupa aktorów; starszy radny wy-

płacał drobne sumki „komedjantom hrabiego Leicester“, „aktorom lorda of Warwick, lub hrabiego Worcester“.

Zespoły aktorskie szukały bowiem opieki i pomocy już to u królowej, już to u możnych panów Anglii, a same nazywały się: „sługami królowej“, „poddanymi hr. Leicester lub lorda Chamberlain“. Mały chłopiec, przyszły największy dramaturg świata, bywał zatem na przedstawieniach teatralnych, odgrywanych w ratuszu.

W pobliżu Stratfordu leży starożytne miasto Coventry. Na uroczystość Bożego Ciała, w tem średniowiecznem mieście, odbywały się wspaniałe pochody radnych w przebraniu i widowiska po ulicach miasta. Nic nie stawa na zawadzie przypuszczeniom, że Szekspir jako mały podrostek widywał w Coventry Heroda, w masce na twarzy straszliwie wymachującego rękoma (*Hamlet* akt III, sc. 2, w. 16), lub „Czarne dusze potępieńców“, pochód bractwa).

W lecie 1575, kiedy William liczył zaledwie 11 lat, królowa Elżbieta odwiedziła miasto Kenilworth, gdzie lord Leicester podejmował ją rozmaitemi widowiskami. Ze Stratfordu do Kenilworth zaledwie kilka godzin drogi piechotą, którą ojciec Szekspira w daleko krótszym czasie mógł przebyć konno, z chłopcem przed sobą.

Znamienne miejsce w „*Snie Nocy letniej*“ (Akt. II, sc. 1, w. 148 — 168), w którym Oberon opisuje Spodkowi widziane przez siebie dziwa, odmalowuje tak dokładnie niektóre z widowisk w Kenilworth, że mimowoli nasuwa się przypuszczenie, jakoby te opisy nie były poetyckim wymysłem, ale raczej wspomnieniem zjaw, osobiście widzianych i przeżytych.

Uroczystości i pochodów kościelnych rozmaitych bractw po ulicach miasta rodzinnego i pobliskiego grodu średniowiecznych mnichów, Coventry, na które patrzył Szekspir w dzieciństwie, nie można pomijać milczeniem. Dramat pierwotnie był związany ściśle z życiem Kościoła. Dla pouczenia i rozrywki ludu przedstawiano zdarzenia biblijne i wypadki z żywotów świętych, albo wplatan o w widowisko jakąś moralną alegorję. Z tego pierwotnego dramatu, zanim Szekspir zabrał się do pisania swych sztuk, rozwinęły się trzy albo cztery rozmaite rodzaje teatralnych przedstawień: 1. Widowiska alegoryczne, modne na dworze Elżbiety. Alegorje te nie dotyczyły zagadnień moralności chrześcijańskiej, lecz zaczerpnięte były z mitologii klasycznej i najczęściej zmieniały się w dramatyzowane penegiryki dla królowej lub któregoś z angielskich wielmożów. 2. Były i tragedje, ale nader surowe, pełne dziwactw, rozmiłowane w przedstawianiu całego pandemonjum okropności i zbrodni. 3. Komedje, czasami pełne prawdziwego powabu i piękności, ale, niestety, komizm w nich przeważnie wyradzał się w ordynarne błazeństwa i dowcipy naszych „Marchołów grubych a sprośnych“. 4. Uczucia patriotyczne i zaciekawienie Anglików do dziejów ojczyzny wcielały się w widowiska historyczne, które znowu zmieniały się w szereg luźnych, z sobą niepowiązanych, scen, bez jednośc i tematu i spoistośc i. Szekspir, jeszcze dzieckiem będąc na widowiskach Johna Lyly, mógł się przekonać, że żywy dialog można pisać i prozą.

Sztuki Jerzego Peele zaznajamiały go z pięknym, ale nazbyt jednostajnym wierszem tego poety; Robert Greene, którego poezja tchnie wonnem powietrzem angiel-

skich łąk, uczył go wprowadzać pierwiastki romantyczne w komedję; nadewszystko zaś Krysztofor Marlowe, tragic z krwi i kości, odsłonił pocie tajemnicę, że najlepszą wypowiedzią dramatycznych uczuć w angielskim języku jest biały wiersz.

Do czternastego roku życia Williama, ojciec jego cieszył się dostatkami i zamożnością. Ale od roku 1578 zamożność ta poczęła się staczać po równi pochyłej. Dla zdobycia pieniędzy oddał w zastaw swój folwark w Ashbier; nie domagało się już od niego miasto tygodniowego podatku na przytułek dla biednych; podatki, nałożone nań w roku 1579, zapisano jako „niezapłacone“. Jest dłużnikiem niejakiego Rogera Sadlera, sprzedaje część majątku swej żony, niabawem zaś i własne prawo do dziedziczenia pewnej posiadłości w Snitterfield. W sześć lat potem położenie ojca Williama stało się jeszcze gorszem; egzekutor obłożył sekwestrem jego mienia, a nawet pozbawiono go godności radnego z powodu, że „nie zjawia się w ratuszu i nie spełnia oddawna obowiązków“. Następnego roku uwięziono go nawet i zachowało się dotąd odwołanie się jego na ustawę „Habeas corpus“. Kiedy w roku 1592 ustanowiono osobną komisję dla zbadania prawowierności ludu w Warwickshire, stwierdzono, że Jan Szekspir nie zjawia się co miesiąc w zborze, głównie z obawy „procesu za długi“. W tym czasie syn jego już począł nabierać rozgłosu jako pisarz dramatyczny i dzięki synowskiej przedsiębiorczości stary człowiek mógł w względnej wygodzie dokonać skołatanego przejściami żywota w 1601 r.

Z powodu trudności majątkowych wycofał ojciec ze szkoły przyszłego poetę i zmuszał go już to do poma-

gania sobie w pracy na roli i w sklepie, już to do samostnego zarobkowania.

Zajęcia poety w międzyczasie po opuszczeniu szkoły a wyjazdem jego ze Stratfordu były przedmiotem najdziwaczniejszych przypuszczeń biografów Szekspira. Jedni czynili żeń terminatora rzeźnickiego, drudzy wiejskiego nauczyciela; ale rozważne rozpatrzenie rozmaitych akcji w jego dramatach, jak i świadectwo współczesnego Szekspirowi dramato-pisarza Nasha każą wnioskować, że przez pewien czas pracował poeta w biurze adwokata. Ale i to podlega wątpliwości. Za to bezsprzecznie pewnem jest jego małżeństwo z osiem lat od siebie starszą Anną Hathaway, córką zamożnego ziemianina z położonej zaledwie milę od Stratfordu wioski Shottery. Te poważne obowiązki wziął na siebie poeta w dziewiętnastym roku życia. Ślub dziewiętnastoletniego chłopca odbył się w listopadzie 1582 r., a już w maju 1583 ochrzczono jego pierwsze dziecko, córkę Zuzannę. Ojciec panny młodej umarł na pięć miesięcy przed jej ślubem; zdaje się, że przyjaciele narzeczonej Szekspira i krewni nalegali, by spodziewane jej dziecko przyszło na świat w prawowitem małżeństwie. Czy to małżeństwo przyniosło pocie szczęście, czy coś wręcz przeciwnego, wobec braku pewnych wiadomości, pozostanie zagadką.

To jedno tylko wiadomo, że cztery czy pięć lat mieszkał młody Szekspir z żoną w Stratfordzie, a nawet w 1585 r. został ojcem bliźniaków, syna Hamneta, zmarłego w 11 lat potem i córeczki Judyty.

Na tem kończą się pewne wiadomości o życiu poety. Legenda, spisana w 100—160 lat potem opowiada że z powodu kłusownictwa musiał opuścić ojczyste miasto, że jako

nauczyciel ludowy napisał „bardzo gorzką“ balladę o dziedzicu, że uciekł pieszo i ukradkiem przed pościgiem do Londynu, gdzie z biedy zarabiał na chleb jako *call-boy*, t. j. chłopiec do posługi i dozorowania koni zaprzęgowych przed bramami teatrów. Inne odmiany legendy robiły go w tym czasie pisarkiem adwokackim, żołnierzem, marynarzem, składaczem czcionek. Dla udowodnienia każdego z tych urojeń pisano całe tomy.

Niezbitym pewnikiem jest to tylko, że po raz pierwszy zaangażowała go jako aktora trupa artystów dramatycznych hrabiego Leicestera. Grywała ona wtedy w teatrze w Shoreditch. Kilkakrotnie zmieniała swego opiekuna i teatr, ale Szekspir, raz do niej dopuszczony, trzymał się swej trupy wiernie przez cały ciąg aktorskiej działalności. Grywał z nią w teatrze pod „Różą“, w „Globie“, w budynku „Na polu“ w probostwie Shoreditch. Teatr ten wznosił James Burbage, ojciec słynnego aktora, Ryszarda, wykonawcy pierwszorzędných ról Szekspirowskich.

W tym samym czasie w Shoreditch, w Londynie, powstał i drugi teatr, zwany „Kurtyną“ od nazwiska kawału gruntu, na którym go zbudowano. O ile królowa i jej dwór i upojone renesansową radością życia, wyższe klasy Anglii, popierały scenę, to surowych obyczajów purytanie, lord mayor i cała rada miejska była wrogo usposobiona dla wszystkich teatrów. Gromadzenie się tłumu wiodło do burd, w których ulicznicy londyńscy dybali na popisanie się swą dzielnością i junactwem.

Mawiano, że moralność publiczna cierpiała bardzo wiele przez narażanie jej na pokusy. Czasu zarazy, dotknięte nią osoby, zawlekały z sobą jad choroby do tea-

trów; aktorzy, pobudzeni przez publiczność, odważali się na śpiewanie ze sceny zjadliwych satyrycznych kupletów, wymierzanych w żyjące wybitne osobistości.

Żalono się, iż teatry wyciągają w niedzielę ludność z kościołów i wiodą ją do „Synagogi szatana“ w teatrze.

Tak zapatrywała się rada miejska i władze komunalne Londynu, znajdując zgodę u wielu, nawet trzeźwo myślących ludzi, o nieco purytańskim poglądzie na sprawy.

Skutkiem tego aktorzy chętnie budowali teatry w miejscach łatwo dostępnych, poza granicami władzy lorda-mayora. Do teatru „Na wolnem polu“ (*in the fields*) gmin chętnie też podążał pieszo, szlachta mogła dojeżdżać wierzchem i pozostawiać konie pod dozorem, czekających na ten zarobek pod bramą teatralną, chłopaków.

Miłośnicy zagadkowości utrzymują, że Szekspir, nim został suflerem, podrzędnym aktorem, w końcu spółdyrektorem teatru, był właśnie jednym z takich, na gwizdnięcie gościa czekających, chłopaków. Powołują się nawet na to, że w Londynie długo potem takich, ulicznych łazików nazywano *the Shakespeare's boys*.

Poeta stale trzymał się swej trupy i grywał z nią na scenach rozmaitych teatrów role charakterystyczne. Potem zaczął objawiać dar poprawiania sztuk cudzych. Prawie wszyscy autorzy łacińscy i greccy byli już przetłumaczeni na język angielski. Szekspir miał do rozporządzenia zbiory bajek, pieśni, opowieści historycznych i kryminalnych, jakie podziśdzień za bezcen sprzedają kolporterzy po ulicach Londynu. Z tego skarbcza legend i ballad, mógł dramaturg czerpać bez miary wątek do swych dzieł. Z późniejszego jego życia nic znamiennego

nie mamy ponadto, że pisał wielkie dzieła poetyckie i zarabiał sporo pieniędzy.

Wywalczył też sobie stanowisko, dorobił się majątku, kupił *New Place* w Stratfordzie, pieniądze umieszczał w ziemi, w udziałach przedsiębiorstw teatralnych i na hipotecę domów. Sam żyjąc, w gorączkowej pogoni za groszem, w Londynie, pozostawił żonę i dzieci na prowincji; ale tradycja wspomina, że corocznie odwiedzał rodzinę. Nie można powątpiewać, że w stolicy zarabkował z myślą o powrocie do rodzinnego miasta dla spędzenia w niem, obok żony i dzieci, reszty życia.

W testamencie Szekspira raz tylko nawiasowo wspomiana jest żona, której zapisuje: „moje drugie łożo, najlepsze, wraz z pościelą“. Z dzieł nie można utworzyć sobie sądu o uczuciowym jego stosunku do żony. W „*Śnie Nocy Letniej*“ (Akt I, sc. 1. w 137) jest wzmianka „o miłości, źle zaszczeplonej w szacunku lat“, jako przyczynie nieporozumień, „*Dwunasta w nocy*“ zawiera jeszcze wyraźniejszy przytyk: Książę (Akt II, sc. 4 w. 30 — 40) mówi o niebezpieczeństwie, w jakie popada starsza kobieta, kiedy jej młodszy małżonek poczyną tracić do niej przywiązanie. Także „*Sonety*“ dają wyraźne wytyczne w tym kierunku.

Z drugiej jednak strony niemasz w pismach Szekspira ani śladu jakiegoś uprzedzenia, a tem mniej nienawiści do kobiety. Nawet zręczne, przekorne i swarliwe niewiasty jego wczesnych utworów, mają w gruncie rzeczy dobre, poczciwie kochające serce, jak n. p. w „*Komedji pomyłek*“. Albo są to zupełne zepsute dzieci, niezdolne już do poprawy, jak Kasia w „*W poskramianiu Sekutnicy*“. Należy jednak zauważyć, że na pierw-

szy plan we wszystkich niemal sztukach Szekspira występuje zrozumienie kobiety. Od Julji do Mirandy zasadniczą cechą Szekspirowskich kobiet jest zalotność bez naruszania wszakże nieskazitelności charakteru. Z tego można wywnioskować, że choć związek małżeński Szekspira z żoną nie był bez skazy, to jednak opierał się na obopólnem silnem przywiązaniu; jeżeli zaś nastąpiło pewne zobojętnienie, obie strony przyjmowały je jako zjawisko naturalne.

Rowe, pierwszy biograf Szekspira, taką podaje przyczynę jego nagłego rozstania się ze Stratfordem: „Przez nieszczęście, wspólne często wielu młodym ludziom, popadł Szekspir w złe towarzystwo, w którym niektórzy oddając się kłusownictwu, namówili poetę do częstego uprawiania polowania na cudzą zwierzynę w parku, przynależnym do p. Tomasza Lucy, z Charkote niedaleko Stratfordu. Za to ścigał go ów szlachcic nieco zaostro. Z zemsty na tą zawziętość napisał Szekspir balladę tak złośliwą, że zdwoiła jeszcze zaciętość szlachcica. Z powodu tego poeta musiał opuścić swą gospodarkę i rodzinę w Warwickshire, sam zaś szukał na pewien czas schronienia w Londynie.“

Niektóre szczegóły tej opowieści są może przesadzone, ale odrobina prawdy tkwi w tej powieści. Tomasz Lucy był znaczącą osobistością jako członek parlamentu, należał do stronnictwa purytańskiego, z którym nasz dramaturg nie był nigdy w zgodzie. Ballada, której autorstwo przypisuje tradycja Szekspirowi, przechowała się do naszych czasów a w niej poeta dworuje z nazwiska Lucy. Godnem jest uwagi, że w pierwszej scenie „*Wesołych kumoszek z Windsoru*“ sędzia

Płytek zjawia się srodze zaperzony na Jana Falstaffa za to, że pobił jego ludzi, uporał się z jego zwierzyną w lesie i wdarł się do jego mieszkania.

Rodzina Płytków podobnie jak i Lucy'ów miała, „szczupaki“ w herbie. Trudno więc nie oprzeć się przypuszczeniu, że podczas pisania tej sceny, Szekspir miał coś na pieńku z rodziną Lucy'ów.

Od chrztu jego bliźniaków, w lutym 1584, nie słychać nic o Szekspirze, aż nagle 1592 r. nabiera rozgłosu i sławy jako wielki autor i aktor.

„Artyści królowej“ przybyli do jego rodzinnego miasta r. 1587. Być może wtedy to postanowił Szekspir porzucić rodzinne strony i szukać szczęścia w Londynie.

Dopiero pierwszą, po długim milczeniu, wzmiankę o Szekspirze znajdujemy w pamflecie pisarza dramatycznego, Roberta Greena, pisanym na łożu śmierci a ogłoszonym przez wykonawcę testamentu. Umierający dramaturg, zwracając się do trzech swych kolegów po piórze, do Marlowa, Peela i Nasha, przestrzega ich przed dawaniem wiary gawronowi, strojnemu w cudze piórka, który może być najwyżej „Trzęsi - Scenkiem“ (Shake - scene) na prowincji.

Słowa: „Gawron, strojny w cudze piórka“ należy brać w znaczeniu: „Ten aktor chlubi się wypowiedaniem wspaniałych wierszy w swoich sztukach“. Natomiast zwrot: „To serce tygrysa, odzianego w skórę autora“ przedrzeźnia frazes Szekspira: „O serce tygrysa, obleczonego w skórę niewiasty“, który spotykamy w „*Prawdziwej tragedji Ryszarda, księcia Yorku*“ i w „*Trzeciej części Henryka VI*“, przeróbce sztuki poprzedniej.

Komentowano to, że Greene przypomina przyjaciółom, jakoby Szekspir w „*Trzeciej części Henryka VI*” przywłaszczył sobie wiele myśli z ówczesniejszego utworu albo Marlowe’a, albo jego samego. W trzy miesiące potem, w grudniu 1592, pojawił się pamflet, ulotka satyryczna Henryka Chettle’a, zatytułowana: „Sen obłąkowanego jelenia”.

Marlowe i Szekspir poczuli się urażonymi przez ustępy, odnoszące się do nich w utworze Greene’a.

Chettle na to oświadczył, że szanując naukę Marlowe’a nie ma nic do odpowiadania, a nawet nie pragnie poznać go osobiście. Wobec zaś Szekspira występuje ze szerszym usprawiedliwieniem: „Tem, iż w onym czasie nie bardzo oszczędzałem drugiego pisarza, tak jestem strapiony, jakoby błąd Greena był moim własnym błędem. Sam widziałem jego wytworne postępowanie i przekonałem się, iż jest doskonałym w uprawianym zawodzie. Nadto wielu wybitnych ludzi opowiadało o rzetelności jego czynów, co świadczy o poczciwości. Sztuka jego pełna jest dowcipnego wdzięku”.

Posiadamy więc świadectwo o wartości Szekspira, jako człowieka, korzystną ocenę jego autorstwa i wzmiankę o sławie, jaką jeszcze za życia zdobył sobie jako pisarz.

Młodemu hrabiemu Southampton, dziewięć lat młodszemu od siebie, prawdopodobnie jednemu z onych wybitnych ludzi, którzy wystąpili w obronie Szekspira przeciw obelgom Greene’a poeta poświęcił w 1593 r. utwór: „*Wenus i Adonis*”.

• Zaraz następnego 1594 r., pojawiło się „*Porwanie Lukrecji*” z dedykacją dla tej samej szlachetnej osobistości,

ale nie w tonie lękliwej czołobitności, jak rok przedtem, lecz w słowach silnego i zażyłego przywiązania.

Hrabia, szlachetnie myślący i utalentowany, jak inni młodzi ludzie, którzy rozsławili pierwsze komedje Szekspira, bezsprzecznie musiał się poznać na jego talencie. Istnieje podanie, jakoby Southampton miał mu pewnego razu wyliczyć 1000 funtów dla załatwienia kupna, o którym poeta marzył. Niewątpliwie, tkwi w tem przesada; ale Southampton był istotnie w tym czasie związany zażyłą przyjaźnią ze zbiegiem z rodzinnego miasta, wzgardzonym aktorem, skazanym na prowadzenie życia, zgoła nie odpowiadającego potrzebom jego serca.

O nazwisku Szekspira, po jego przybyciu do Londynu, znajdujemy wzmiankę w sprawozdaniu skarbnika nadwornego; dowiadujemy się, że Szekspir, przynależny do trupy aktorów lorda Chamberlaina, dwa razy występował przed królową Elżbietą, w czasie świąt Bożego Narodzenia, r. 1594. Poeta tworzył teraz gwałtownie, szybko historyczne dramaty; przerabiał cudze, dawniej napisane komedje; zbierał bogactwo, przy którego pomocy mógłby rzucić z siebie jarzmo, pogardzanego, zawodu aktorskiego.

Szekspir zamierzał powrócić w odpowiednim czasie do Stratfordu i żyć tam, jako obywatel a może i szlachcic. W r. 1596 ojciec jego, Jan, wniósł prośbę o nadanie mu szlachectwa, którą uwzględniła kancelarja królewska, dopiero w trzy lata później. Nadzieja znalezienia szczęścia w cichym zakątku rodzinnym w Stratfordzie, doznała ciężkiego urazu przez śmierć syna jedynaka, Hamneta w 1596 r. Mimo tego ciosu, trwa poeta dalej w zamiarze pozostania do końca życia w miejscu swego urodzenia.

Ojciec jego i matka czynią starania o odzyskanie po przodkach odziedziczonych pól w Ashbies. W roku 1597 poeta nabywa piękną posiadłość New Place za 30 funtów; jego znaczenie i wpływ w Stratfordzie i w stolicy państwa zaznaczyły się w liście, podziśdzeń istniejącym a pisanym przez Abrahama Sturley'a do Ryszarda Quiney'a, ojca Tomasza Quiney'a, przyszłego zięcia Szekspira.

Quiney bawił właśnie w Londynie, celem wyjednania od lorda Burleigha pewnych przywilejów dla Stratfordu; Sturley zaś doradza mu użyć wstawiennictwa stołecznych przyjaciół Szekspira.

Z 1598 rokiem wiąże się wiele jeszcze innych, ciekawych, szczegółów z życia Szekspira. Wtedy to pojawiła się pierwsza komedia Ben Jonsona: „*Każdy mężczyzna ma swoje kaprysy*“.

Podanie mówi, że komedję tę wystawiono, tylko dzięki uczynności i zapobiegliwości Szekspira, który grał w niej jedną z ról (Knowella). Franciszek Meres, zajmujący podówczas wybitne stanowisko jako poeta liryczny, twórca powieści poetyckiej i dramatów, „Mistrz nauk“ (*Master of Arts*) wymienia Szekspira jako przodownika ruchu literackiego za królowej Elżbiety, w dziele: *Palladis Tamia (Szafarnia Pallady)* czyli „*Skarbiec Rozumu*“.

Wstęp, w którym Meres wylicza dwanaście jego sztuk może służyć za wytyczną w ustalaniu chronologii szekspirowskich dramatów i komedji. Meres wyraźnie wymienia: „Sonety, krążące między osobistymi przyjaciółmi poety.“ Najwcześniejsze wydania dramatów Szekspira należy także odnieść do tego czasu. W 1597 r. wydru-

kowano: „*Ryszarda II, Ryszarda III, Romea i Julję.*“ W wielu wypadkach odpisy sztuk Szekspira dostawały się do rąk wydawców drogą uboczną dla zysku, na utworach innych poetów niesumienni wydawcy umieszczali często głośne i powszechnie już wtedy znane jego nazwisko. W 1599 r. pojawił się tom poezji p. t. „*Pasionate Pilgrim*“, którego autorstwo przypisywano Szekspirowi. Wydawca, Jaggard, doszedł do posiadania kilku krótkich wierszyków naszego wielkiego poety, do których, nie licząc się zgoła z uczciwością, dołączył utwory lichszego gatunku innych twórców. Szekspir uczuł się wydanym „*Pielgrzymą*“ boleśnie zgorszony i dotknięty.

„*Hamlet*“ na półkach księgarskich ukazał się 1602 r., równocześnie zaś jego twórca i spółwłaściciel Teatru Globe, niedotknięty hamletowską niezdolnością do czynu, jako praktyczny, z „*comfort of life*“, liczący się Anglik, bierze w posiadanie spory kawał ziemi. W maju 1602 r. za 30 funtów zakupuje w parafji Starego Stratfordu aż 107 akrów pola; odbioru zaś nowonabytej posiadłości w imieniu poety dokonuje młodszy jego brat, Gilbert. Niedługo potem autor Hamleta, już uszlachcony, podpisuje umowę kupna drugiej, mniejszej posiadłości, jako: „*William Shakespeare-Gentleman.*“ Najwালniejszym dorobkiem wszakże jego fortuny było zdobycie dzierżawy pól, położonych wprost Nowego i Starego Stratfordu, Bishoptonu i Welcombe'u z nieograniczonym okresem trwania dzierżawy. Transakcja ta przyszła do skutku w 1605 r. za olbrzymią na owe czasy sumę 440 funtów. Rok przedtem, może podczas pisania „*Króla Lear'a*“, praktyczny zmysł poety i jego upór w przysparzaniu grosza ujawniły się w procesie przeciw niejakiemu Filipo-

wi Regers o 1 funt 15 szylingów 10 groszy, za sprzedany i dostarczony mu w rozmaitych porach, słoń. Byłoby to wszystko dowodem, że Szekspir uznał za możliwą i czynnie udowadniał pożyteczność uzgodnienia życia idealnego z zabiegami materialnego świata.

Chociaż już Szekspir zwał się „panem na Stratfordzie nad rzeką Avonem“ („*gentleman of Stratford-on-Avon*“), to jednak nie porzucił Londynu; nie rozstawał się jeszcze z zawodem aktorskim.

Królowa Elżbieta umarła 1603 r., zgonu jej nie opłakał poeta żadną odą, ani elegją. W maju zjechał do Londynu jej następca, Jakób I; w kilka dni po jego przybyciu, kancelarja królewska wydała reskrypt, upoważniający do występów trupę aktorów, do której należał Szekspir. Jego nazwisko w tym urzędowym akcie zajmuje drugie miejsce; pierwszym, w potwierdzonym przez króla spisie aktorów, był Ben Jonson, którego dramat „*Sejanus*“ w tym samym roku rozpoczął szereg przedstawień teatralnych.

Burbage wziął w dzierżawę budynek poddominikański w roku 1603; w tym na prędcie skleconym teatrze umieścił swoich aktorów, między nimi zaś i Szekspira.

Niepodobna ściśle określić roku, w którym poeta wziął rozbrat ze sceną. Nie znamy także dokładnie daty jego powrotu na stały pobyt do Stratfordu.

Rok 1607 był splotem szczęścia i utrapień dla poety. Dnia 5 czerwca najstarsza i najukochańsza córka, Zuzanna, wyszła za mąż w 24 roku życia za Jana Halla, lekarza, cieszącego się ogromnem wzięciem. Poeta niewątpliwie musiał być na jej weselu w Stratfordzie; 31 grudnia tego samego

roku pogrzebano najmłodszego jego brata, Edmunda, w kościele Zbawiciela w Southwark. Był on również aktorem, przyciągniętym do tego zawodu przez niezwykle powodzenie brata; zmarł młodo, zaledwie w 27 roku życia. W kilka miesięcy potem znowu śmierć nawiedziła jego rodzinę; we wrześniu 1608 r. zmarła matka poety, której było sądzonem jeszcze za życia cieszyć się rozgłosem i sławą syna, potężniejącą z każdym rokiem.

Poeta doczekał się 1608 r. i wnuczki Elżbiety, którą córka jego, Zuzanna, zamężna Hall, przedstawiła do chrztu d. 21 lutego, według miejscowych zapisów parafjalnej księgi.

Jest wiele poważnych powodów do przypuszczenia, że na stały pobyt powrócił Szekspir do Stratfordu dopiero między r. 1610—1612. Przeżywać wtedy musiał wielką jakąś przemianę i silny wstrząs duchowy.

Wracał z wrzaskliwych ulic Londynu, zgiełkliwych teatrów; uciekał od szermierki błyskotliwego dowcipu w gospodzie, „pod Syreną“; usuwał się w zacisze życia małomiasteczkowego, gdzie co krok kłaniano mu się w pas i z szacunkiem ustępywano, gdy kroczył ulicą wraz z żoną, którą kochał czule, jak za czasów młodości.

Całkowicie jednak nie zaniechał swego przedsiębiorstwa w Londynie. „Globe — Theatre“ dostarczał mu sporo dochodów nie tylko na dostatnie utrzymanie, ale nawet i na kupno domu, w pobliżu „Teatru Dominikańskiego“, który puścił w najem dzierżawcy na lat dziesięć. W r. 1613 teatr „Globe“ padł pastwą pożaru, w którym prawdopodobnie zginęły w płomieniach rękopisy dramatów szekspirowskich.

Druga pożoga zaniepokoiła go poważniej zaraz w następnym roku, choć wyszedł z niej szczęśliwie, bez ucierpienia osobistej szkody, mimo że 54 domów w Stratfordzie spłonęło doszczętnie. Równocześnie zgłoszono plan wciągnięcia w zarząd gminny pól podmiejskich, co narażało na szwank osobisty majątek poety.

Od lat chłopięcych Szekspira miasto stawało się coraz więcej purytańskie i aktorom płacono nawet, byleby nie dopuścić do przedstawień teatralnych.

Judyta, młodsza córka Szekspira, już 31-letnia, wyszła d. 10-go lutego 1616 r. za mąż za Tomasza Quiney'a, właściciela winiarni w Stratfordzie, syna burmistrza w tem miasteczku a wielkiego przyjaciela poety. W tym czasie musiał się czuć poeta niekrzepko, bo już 25 marca poddał wykonaniu swój testament, spisany kilka miesięcy przedtem.

Dnia 23 kwietnia Szekspir już nie żył.

W niespełna pięćdziesiąt lat potem wikary w Stratfordzie taki robi zapisek w swoich pamiętnikach z lat dawnych: „Shakespeare, Drayton i Ben Jonson urządzili sobie wesołą zabawę i zdaje się pili zawiele, bo Shakespeare zmarł w kilka dni później na gorączkę, jakiej się przy tej sposobności nabawił“.

Nie podobna rozstrzygnąć, czy ta notatka zawiera prawdę historyczną, czy też jest mitem lub wymysłem plotek małomiasteczkowych.

W testamencie całą masę spadkową przekazał poeta córce Zuzannie i jej mężowi Hall, drugiej córce Judycie, siostrze swej Joannie, swemu chrześniakowi; pamiętał również i o niektórych stratfordzkich przyjaciółach i o kolegach ze sceny londyńskiej.

Testament ten dał powód do wielu nader złośliwych komentarzy. Zarzucano Szekspirowi przedewszystkiem zbytnią miłość pieniędzy, nie pamiętając, że o ten sam błąd obwiniano i Wiktora Hugo, który także dbał o grosz, sprytnie zarządzał majątkiem a nawet umiał wywieść w pole swoich wydawców.

Najstraszliwszym skąpcem, jaki kiedykolwiek istniał, był wielki Dante Alighieri, a jednak ta wada nie przeszkodziła mu w tworzeniu „Boskiej Komedji“. Poczciwiec, *le bon homme* Lamartine zmarł znowu w nędzy, wprost zmiażdżony ogromem ciężących na nim długów a jednak, mimo to, zdołał pozostawić po sobie przebogatą puściznę literacką. Byłoby to dowodem, że stosunek uczuciowy poety do grosza i wartościowanie przezeń dóbr doczesnych a jego zdolność twórcza i płodność—są to sprawy odrębne, w nader luźnym ze sobą pozostające związku.

Oszczercy Szekspira, zaprzeczający jego twórczość literacką, a nawet i istnienie, podnoszą z naciskiem, że w testamencie niema ani śladu wzmianki, ani o własnych rękopisach, ani o żadnym dramacie, ani nawet o żadnej księżczyńie. Zamiast to ciekawe zjawisko tłumaczyć rzeczowo, że Szekspir, przed śmiercią ciała, dawno już zmarł całkowicie dla sztuki i literatury, kuja z treści testamentu intrygę przeciw historycznemu istnieniu poety.

A przecież, z zachowaniem wszystkich należnych proporcji czasu i miejsca, podobny wypadek zaszedł i w literaturze francuskiej. Poeta Artur Rimbaud jeszcze w osmnastym roku życia objawił zdolności twórcze, nadzwyczajnie cenione nawet przez zawistnego Wiktora Hugo.

A jednak ten wielki, przerastający otoczenie, młody talent, co to jak meteor zabłysnął na widnokregu umysłowym Paryża, zagrzebał się w biurze handlowem aż w Abisynji i został tam najzwyczajniejszym, sumiennym w przestrzeganiu godzin służbowego zajęcia, agentem. Jego ostatni list do matki mówił tylko o drobnych interesach, sprawach bankowych i banalnych szczegółach codziennego życia.

Pominięcie milczeniem w testamencie Szekspira dramatów byłoby zatem wytlómaczalne. Za jego życia ogłoszono drukiem tylko 16 jego dramatów w wydaniach popularnych *in quarto*, po 6 pensów. Sztuki te pojawiały się nie dzięki jego zabiegom, ale wydawców - rekinów, którzy nawet nie kazali drukować nazwiska autora na karcie tytułowej.

Prawie wszyscy autorowie dramatyczni z doby królowej Elżbiety okazują dziwną obojętność dla swych własnych dzieł. Nawet współzawodnicy Szekspira, rozgłośni uczeni, *scholars* — powiedzmy po dzisiejszemu — akademicy, dbali tylko o zaopatrywanie nazwiskiem swych sonetów i liryków. Utwory sceniczne poczytywano stale za bezwartościowe płody ducha.

Dramaturgowie z doby Ben Jonsona, Marlowe'a i Szekspira nie przywiązywali wagi do swych utworów. Zasłyszana kędyś w gospodzie przy szklance *sherry* i *whisky* gawędę, przeczytaną w jakiejś, po ulicach sprzedawanej, kronice — dawną historję, „*The Hystorie of Hamlet*“, przetwarzali w dramaty wartości wiecznotrwałej, nie roszcząc sobie z tego tytułu praw do nieśmiertelności.

Nic więc dziwnego, że i Szekspir nie wspomina w testamencie dramatów, które obyczajem wieku swego

i ducha czasu lekceważył i uważał za mniej wartościowe od wydanych przez siebie samego i to pod własnym nazwiskiem, poematów: „*Wenus i Adonis*“, „*Pielgrzym Zapalony*“, „*Porwanie Lukrecji*“ i „*Sonety*“.

Szekspira pogrzebano w kościele parafialnym w Stratfordzie. W kilka lat po jego zgonie umieszczono na ścianie obok kazalnicy, biust poety, dłuta głośnego na swój czas rzeźbiarza, Gerarda Janssena. Rzeźba to nieudolna, choć twarz prawdopodobnie modelowano według maski pośmiertnej poety.

Ten i drugi portret, ryty na karcie tytułowej pierwszego wydania dzieł Szekspira *in folio* w 1623., są jedynie pewnemi dla potomnych podobiznami poety. Rytownikiem był Marcin Droeshut, który liczył lat 15-cie, kiedy poeta umarł, w siedem zaś lat potem rysy jego odtwarzał.

Grób poety w kościele Stratfordu przykrywa płaska płyta kamienna, na której czyta się następujący napis, rzekomo, autorstwa samego Szekspira:

Dobry przyjacielu, na Jezusa, zaniechaj

Grzebania w prochu, tu zamkniętym:

Błogostawiony, kto uszanuje te głązy,

Przeklęty — kto poruszy me kości!

Szekspir przy warstacie.

Przerabianie sztuk obcych i dostosowywanie ich do potrzeb ludzi swego czasu i swego teatru było pierwszą robotą literacką Szekspira, który w 24 czy 26 roku życia stanął przy warstacie sztuki dramatycznej.

Dzieła wczesnej jego młodości — to robienie doświadczeń, próbowanie sił własnych we wszystkich kierunkach, nacechowane żywą radością życia i wycuciem piękna. Ten terminator, który na ochotnika zgłosił się do pracowni Terpsichory i Melpomeny, był nie tylko przedsiębiorczym i pomysłowym, ale i chwacko-wesołym junakiem.

Przykładem takiej pracy jest *Tytus Andronicus* i pierwsza część *Henryka VI*. Są to sztuki, pełne bombastu, krwi i ognia, przedszekspirowskie w duchu, ale wykazują dotknięcia ręki, zdolnej nawet jeszcze w terminie, do mistrzowskich pociągnięć. Potem młody dramaturg już ima się roboty na własny rachunek i czyni doświadczenia w rozmaitych rodzajach komedji.

Stracone Zachody Miłosne obfitują w młodzieńczy dowcip i satyrę, dialog ich starannie opracowany, zaostro-

ny grą wyrazów. Podłożem tej komedji jest pogląd młodzięncy na kulturę i wychowanie; *Komedja pomyłek* — to komedja przypadku, raczej farsa. *Dwaj szlachcice z Werony* jest pierwszą, jeszcze słabą próbą komedji miłosnej; *Sen Nocny Letniej* jaśniej poezją myśli młodzięczej. Tezeusz — to szkic charakteru bohaterskiego, Bottom (Spodek) i jego towarzysze — to najdoskonalsze przejawy humoru poety w tej epoce życia. Co napisał pierwiej, czy *Sen Nocny Letniej*, czy *Dwóch Szlachciców z Werony*, nie można rozstrzygnąć napewno. Ale te wszystkie cztery utwory nazywa sam poeta „wczesnemi komedjami“.

• Zajęty pracą nad niemi i ciągle dalej przerabiając dramaty dla swej sceny, wziął się do rewizji dawnych sztuk historycznych, *Sporu i Prawdziwej Tragedji*, w czem dopomagał mu Marlowe, mistrz w nadawaniu starym dramatom piętna oryginalności. Nadeszła pora pisania *Drugiej i Trzeciej Części Henryka VI*: charakter Ryszarda w tych sztukach uznał Szekspir za typ nader podatny do celów scenicznych. Dla tego zabrał się do opracowania tej postaci w osobnym dramacie, ale już samodzielnie, bez cudzej pomocy. Tak powstał dramat „*Ryszard III*,“ w typie, zakrojonym na modłę Marlowe'a z którym poeta współpracował.

Dla tego te trzy, wczesno - historyczne, dramaty tworzą osobną grupę Marlowe - Szekspirowską. Do tej grupy należą również poematy: „*Porwanie Lukrecji*“, oraz „*Wenus i Adonis*“.

Wtedy już Szekspir pozyskał opiekę wpływowych przyjaciół, którzy w nim oddawna upatrywali wielkiego

tragika, zwłaszcza po napisaniu „*Romea i Julji*“ — tej lirycznej tragedji młodości, kochania i śmierci. Sztuka ta, w swej pierwotnej formie, była zaczęta, lub nawet ukończona współcześnie z wczesnemi komedjami; formę ostateczną otrzymała dopiero po r. 1596.

Tytus Andronicus.

Osnowa fabuły:

Tamara, królowa Gotów, której pierworodny syn zginął, ofiarowany bogom przez Tytusa Andronika, postanawia się zemścić. Tytus i jego córka za sprawą królowej, zostają kalekami, dwóch jego synów zaś, skazała okrutnica na ścięcie. Czyny te mści Tytus. Każę upiec w pasztecie, głowy dwu synów Tamary i podaje jej ten przysmak do zjedzenia. Potem przebija królowę sztyletem, zabija także jej córkę. Ale i sam pada trupem, zakłuty przez pozostałego przy życiu syna Tamary.

Jeżeli Szekspir istotnie napisał tę sztukę, to chyba w przeżywaniu takiego samego okresu burzy i naporu, jaki skłonił Schillera do napisania „*Zbójców*“.

Tytus Andronicus jest typową, krwawą tragedją, z doby przedszekspirowskiej, jakiej znamiennym wyrazem był utwór Kyd'a p. t.: „*Tragedja hiszpańska*“.

Jeżeli istotnie Szekspir ją napisał, to chyba w okresie wczesnej młodości, zanim sam siebie odnalazł. Poeta posiadał już instynkt sceniczny i znajomość teatru, ale dopuszczał się jeszcze teatralnych przejawskawień.

W roku 1592 grano pewną sztukę: *Tytus i Wespazjan*, której przekład niemiecki, odgrywany na początku XVII w. w Niemczech, istnieje podziś dzień. Oryginał

angielski zaginał, ale wspomina go Henslowe jako: *Tittus and Vespacia*. Nadto nadmienia i drugą sztukę „*Tytus i Andronik*“, którą grano 23-go listopada 1594 r.

W tym czasie Szekspir już napisał poemat „*Wenus i Adonis*“, wyrażający myśl, która jest osnową i kołem rozpędowem największych jego dramatów: Zło bywa wynikiem opętania duszy przez namiętność.

Wenera — to rozkosznica lubieżna w prześladowaniu czystego, uciekającego przed nią młodzieńca, popada w nędzę; Adonis znajduje śmierć.

Porwanie Lukrecji.

Poemat, poświęcony także hrabiemu Southampton, opisuje przygotowania, przeprowadzenie i skutki zdrady, do której popycha człowieka opętanie. Tarkwinjusz na wieść o czystości Lukrecji, pragnie ją posiąść. Ukradkiem przybywa pod nieobecność ojca do jej domu i porywa dziewicę. Lukrecja się zabija; Tarkwinjusz musi iść na wygnanie.

Oba te utwory w budowie wykazują autora, obeznanego dobrze z teatrem. Odwlekanie wielkich momentów dla zwiększenia naszego oczekiwania, a więc napięcie intrygi, jest doskonale obmyślane. Myśl przewodnia w obu utworach jest tasama, zachodzi tylko zmiana osób. Bogactwo obrazów w *Wenerze* i *Adonisie*, tętniących falą młodej krwi, aż przelewający się nadmiar wyobraźni, bujnej, jak życie przyrody w czerwcu, nie pozwalają przypuszczać, żeby poeta, wierzący w swe twórcze siły¹⁾,

¹⁾ *Wenerę* i *Adonisa* nazywa Szekspir: „the first heire of my invention“ — pierwszym dziedzicem mej wyobraźni.

już po ogłoszeniu tych dwu poematów, był wyłącznym autorem sztuki, tak prawie bezwartościowej, jak *Tytus Andronikusz*.

Chociaż zatem Meres (1598) zalicza ten dramat do niewątpliwie Szekspirowskich, choć znajdujemy go nawet w pierwszym zbiorowym wydaniu *in folio* (1623), jednak tej tragedji krwawo-brutalnej, dymiącej i przesyconej oparami krwi, rozumniej jest nie uważać za dzieło poety. Ravenscroft, który przeinaczył tę sztukę (1687), oświadcza, że poeta Hamleta stworzył w niej tylko kilka mistrzowskich rysów jednej lub dwóch postaci.

Król Henryk VI. Część I.

Pisany 1589 — 91; wystawiony 1591; drukowany w pierwszym foljałowym wydaniu 1623.

Bajka: Sztuka zaczyna się od sceny tuż po śmierci Henryka V.

Henryk VI — jest jeszcze za młody do rządzenia, a tu waśń między jego opiekunem Gloucester'em i kardynałem Beaufort, biskupem w Winchester, staje się coraz zaciętszą. Anglicy we Francji, gdzie Talbot oblega Orlean, ponoszą ciężkie klęski. Joanna D'Arc, dziewczica Orleańska, rozpoczyna swój zwycięski pochód i zmusza Talbota do zaniechania oblężenia.

Tymczasem spór między księciem Jorku (stronnictwo „Białej róży“) a hr. Somerset — („Róża czerwona“), mimo osobistego pośrednictwa królewskiego, staje się coraz zapalczywszym. To zaostrza namiętności, pozostających z sobą w rozterce, lorda - opiekuna i kardynała. We Francji Talbot ginie w bitwie; Anglików wypierają z za-

jętych obszarów; Dziewica Orleańska dostaje się do niewoli, idzie pod sąd i zostaje spalona na stosie.

Groźba domowej wojny, zawisła nad dworem Henryka VI. Hr. Suffolk, ze stronnictwa Róży czerwonej, występuje z zamiarem ożenienia króla z Małgorzatą Andegaweńską. Staje się jasnym, że myśli zostać kochankiem królowej i chce za jej pośrednictwem objąć rządy nad Anglią. Przychodzi do zawarcia niekorzystnego z Francją pokoju. Sztuka kończy się odjazdem Suffolka dla przygotowania małżeństwa króla z Małgorzatą.

Jest niewątpliwą rzeczą, że ta sztuka nie została napisana przez jednego autora. Spora jej część wyszła z pod pióra człowieka, który osobiście patrzył, może i brał sam udział w tragicznych zajściach.

Reszta — to dzieło najmniej dwu mętnych, niekrytycznych pisarzy, rozumiejących się atoli na potrzebach sceny. Miejsca, w których sztukę przeinaczał Szekspir, odrazu rzucają się w oczy.

Całość jest starem, niekształtnem, kronikarskiem widowiskiem.

Tylko scena 4 aktu II. w Ogrodach Temple, gdzie ludzie, przynależni do obu stronnictw, zrywają, dla przypięcia sobie odznak, białe i czerwone róże, działa, jak akord, muzycznie przepiękny, po wrzaskliwych scenach poprzednich. Wysoce tragiczna myśl wylęga się; poczynają żyć i poruszać się fatalizm. Najbliższa scena, w której Mortimer umiera w więzieniu, jest drugim przykładem, jak Szekspir umiał nadawać życie szczegółom historycznym.

Tkanina jednak dramatu, duch jego i myśli przewodnie nacechowane są piętnem szkoły starszej, przed-

szekspirowskiej i to zaszczytem jest dla Anglii, że największemu swemu poecie nie musi przypisywać nienawiści w kreśleniu charakteru Dziewicy Orleańskiej, odtworzonej w tym utworze, zgodnie z zapatrywaniami staro-angielskich kronikarzy.

Stracone Zachody Miłosne.

Napisane między 1589 a 1592; ogłoszone drukiem 1598 roku.

Źródła pomysłu. Imiona niektórych osób sztuki są nazwiskami ludzi, podówczas żyjących. Scena 2 aktu V, w której król Nawary wchodzi z pocztem swych dworzan, podszeptęły nawiedziny dworu królowej Elżbiety przez kilku Rosjan.

Dlatego król Nawary i jego dworzanie pojawiają się na scenie w strojach rosyjskich.

Bajka. Król Nawary i jego trzech dworzan, Biron, Dumaine i Longaville poprzysięgło sobie żyć dla nauki i przez ciągłe życie wspólne, pod wzajemną, ostrą, kontrolą przez trzyletnie posty i trzymanie duszy w napięciu stale powtarzanego sobie hasła: „Czuwaj“!—zachować się zdala od widoku i rozmowy z kobietami. Niebawem jednak muszą złamać swój ślub; księżniczka Francji przybywa dla omówienia z królem spraw państwa. Wśród tego omawiania król zakochuje się w królowej, trzech dworzan zaś w damach jej nadwornych. Kochankowie przesyłają wyznania miłości swym bogdankom, potem umawiają się je odwiedzić w przebraniu rosyjskiem i w maskach. Kobiety wcześniej posłyszawszy o tym zamiarze panów, także nakładają na twarz maski i przebierają się. Mężczyźni

nie mogą ich rozpoznać i każdy przebrany kochanek szepce wyznania miłosne nie swej właściwej pani. Kobiety wyrzucają im wiarołomstwo, złamanie ślubu i przysiąg miłosnych.

Sztuka jest utrzymana w granicach komedji fantastycznej przez aktorów intrygi drugorzędnej, którzy wkraczają ze swymi figlami, kiedy akcja ma stawać się rzeczywistą. Uosabiają oni dziewięć Ekscelencji, przekomarzających się z dworzanami. Kiedy to przekomarzanie dochodzi do szczytu, dwóch aktorów intrygi podrzędnej poczynają się kłócić. Jedno uderzenie mogłoby zepsuć sztukę przez gwałtowny realizm. Uniknięto go szczęśliwie; rzeczywistość wnosi niespodzianie piękny pomysł. Oto—wchodzi poseł i oznajmia księżniczce śmierć jej ojca. Żartobliwość poprzednich aktów zyskuje na wartości przez rzucenie jej w ten sposób na tło tragicznego wypadku; scena staje się obrazem życia. Piękne francuski nakazują mężczyznom potwierdzić stałość uczucia przez oczekiwanie i dwunastomiesięczną odwołkę ślubu. Sztukę kończy zjawienie się aktorów intrygi podrzędnej, którzy śpiewają piosenkę o miłości.

Cała ta sztuka trąci pomysłowością młodego człowieka, który dopiero przybył do miasta ze wsi „z jej pstremi stokrotkami, fjołeczkami niebieskimi“, z rozśpiewanymi słowikami, z dziewczątkami, bielącemi na słońcu swe koszuliny, z dumnie sztywnym nauczycielem, uroczyście majestatycznym policjantem, który w jego oczach uchodzi za wielkiego dostojnika.

W mieście, znajduje się wśród zjawisk, które w oszołomieniu, skutkiem ciągle spotykających go niespodzianek, bierze za nierealność.

Sztuka ta jest dramatycznym protestem zdrowego, chłopskiego rozumu przeciw wszelkiemu udawaniu i przesadzie; poeta w dowcipny sposób wskazuje, że życie samo jest lepszym wychowawcą i mistrzem, niż książki. Ale musimy wychowywać samych siebie nie tylko przez wesele i przyjemności życia, lecz trzeba uznać jego utrapienia. Nie może bowiem być prawdziwie zadowolonym, kto nie jest równocześnie poważnym i nie bierze życia na serio.

Król Nawary i jego trzech dworzanie, zwłaszcza jeden z nich Berowne, widzi w pozornym przepychu dworu królewskiego, tkwiącą na jego dnie, głupotę. Postanawiają zatem zamienić dwór „w małą akademję“, odciąć się od wszelkiej pospolitości, nieidealnej, na trzy lata poświęcić się nauce i postom, mało spać i wyrzec się zupełnie obcowania z kobietami, nawet w rozmowie. Plan założenia takiego małego klasztoru nowoczesnych ascetów runął haniebnie, właśnie w chwili, kiedy mieli go już urzeczywistnić.

Król, ze względów polityki swego państwa, musi przyjąć księżniczkę Francji i jej trzy towarzyszki; ślubujący nauce szkolarze, zakochują się po uszy. Przechabawna jest scena, w której przyłapują się na swem uczuciu, spowiadają się ze swej tajemnicy i każdy z nich potępia winnego towarzysza. W końcu Berowne, uosobienie humoru, zdrowego rozsądku i talentu, gani ich pierwotne śluby odosobnienia, jako ciężki błąd i usprawiedliwia ich terażniejsze odstępstwo. Komedja nie kończy się weselem; zachody miłosne stracone; król skazany na dwunastomiesięczną próbę wytrwałości uczucia; kpiarz Berowne w międzyczasie odsunięty zostaje również na 12 mie-

sięcy i musi żarcikami zabawiać chorych biedaków w szpitalu, by poznawać tam poważniejszą stronę życia.

A więc podłożem tej lekkiej farsy jest nastrój poważny, po którego wierzchu unosi się śmiech, ruch, życie i migota skrami dowcip.

Osoby: Don Adriano de Armado, brawurowy Hiszpan, proboszcz Nataniel, nauczyciel Holofernes—to karykatury głupstewek epoki Elżbietańskiej w mowie i fałszywej uczoneści.

Chełpliwy żołnierz i pedant są typami, dobrze znanymi z włoskiej komedji ludowej *del'arte*.

Niektórzy przypuszczali, że Holofernes jest scharakteryzowanym niejakim Janem Florio, znajomym Szekspira i autorem włoskiego słownika.

Ale poeta nie lubiał nigdy brać za przedmiot satyrycznego dowcipu znanych sobie jednostek, więc temu literackiemu przypuszczeniu brak silnej podstawy. Piąty akt przeplatują piosenki sielskie, pełne wdzięku prostoty, dziwnie krzepiące ducha po sztucznej afektacji i wymuszoności aktów poprzednich. Sztuka jest pełna dociekań, co zrobić z rozumem? Czy napełniać go wiedzą, czy roztrwaniać w towarzystwie, czy rzucić na pastwę palącej namiętności, czy męczyć go w zdobywaniu stylu, czy pozostawić go samemu sobie? Szekspir pojmuje życie po swojemu, w rozważaniu bierze je za takie, jakim jest, jako coś arcywierzęcego, ale i arcyboskiego. Sztuka ta zawiera więcej przymieszek lirycznych, niż którykolwiek inny dramat. Jeden sonet w aleksandrynach jest wykwi-tem rzeczywiście przeżywanej namiętności; końcowa piosenka jest najpiękniejszą apoteozą Anglii.

Wydanie pierwsze ukazało się *in quarto* w r. 1598. Tytuł tych „Straconych Zachodów Miłosnych“ zaopatrzył wydawca dopiskiem; „Ta komedja była przedstawiona Jej Wysokości (królowej) ostatnich świąt Bożego Narodzenia“.

Komedja Pomyłek.

Napisana przed 1594 r.; ogłoszona w pierwszym wydaniu *in folio* 1623 r.

Zródła. Intryga wziętą jest z komedji Plauta *Menaechmi*, Niewiadomo, czy ją Szekspir czytał w przekładzie, czy w języku łacińskim, czy słyszał o niej od którego z przyjaciół, czy też był na jej przedstawieniu. Druga komedja również Plautusa, *Amphitruo*, podsunęła intrygę podrzędną. Charakter Egeona, jednej z osób komedji, zaczerpnięty został z historyjki *Gli Suppositi* (Domniani) Arjosta.

Bajka. Jak wszystkie komedje, wypływające z nieporozumienia, tak i *Komedja Pomyłek* ma wielce zawiłą intrygę. Sztuka składa się ze sporej liczby genialnie obmyślanych sytuacji, w których taki Antifolus, jak i Dromio ze Syrakuz, są brani za swych imienników z Efezu. Komedja nieporozumień zyskuje na piękności przez przymieszkę romantycznego przywrócenia starego Egeona jego dawno straconej żonie.

Osnową *Komedji pomyłek* jest to samo, co i w *Menaechmi* Plauta: nieporozumienie co do tożsamości osoby, wynikające z podobieństwa bliźniąt. Może Szekspir widział komedję Plauta w przekładzie Williama Warnera w rękopisie, zanim ogłoszono go drukiem w 1595 r.

Więcej jest prawdopodobne, że poznał Plauta pośrednio przez wcześniejszą, zaginioną dziś sztukę, którą grano w Hampton Court 1576 r. pod tytułem, „*Historja pomyłek*“ (*The Historie of Error*).

Do dwu bliźniaków Plauta dodał Szekspir drugą parę bliźniąt—służących. Nie zwiększa to zgoła prawdopodobieństwa całości, ale przeciwnie zaostcza dowcip i staje się źródłem nieprzebranego śmiechu, do którego pobudzają nas same tylko zawikłania i dziwne epizody, a nie charakter występujących osób. Widz przyjmuje wszelkie nieprawdopodobieństwa i niemożliwości dla samej śmieszności niespodzianek, coraz to silniej pobudzających do uśmiechu.

Miejsce rozgrywania się tylu dziwnych wypadków przeniesione jest z Epidamnum Plauta do Efezu, miasta złej sławy w starożytności dla hultajstwa, rozpusty i hołdowania czarnej magji. A więc podobne pomyłki w takim mieście mogły być łatwo poczytywane za wynik czarów lub za figiel wróżbiarzy. Szekspirowska charakterystyka tego miasta zaostcza/napięcie farsy:

Powiadają—to miasto jest pełne szalbierzy:
 Zwinni kuglarze oszukują tu oczy,
 Czarodzieje ciemności odmieniają dusze,
 Zabójcy duszy zniekształcają ciało,
 Oszuści, przebrani kuglarze w niem się panoszą
 I wszelakie podobne rozpasania grzechu.

Pomysłem wyłączenie Szekspira jest nadanie komedji tła poważnego, które wypukla wszystkie epizody farsy. Tem tłem są losy kupca Syrakuzńskiego.

Ten stary człowiek z patosem, właściwym późniejszym dramatom Szekspira, żali się przed księciem, że syn nie rozpoznaje nie tylko twarzy jego, ale nawet nie przypomina sobie barwy głosu ojcowskiego (Akt IV. sc. 1 w. 295—322).

Podobne jednak ustępy, w których charakter lub namiętność więcej budzi zainteresowania, niż same epizody, są w tej komedji rzadkie.

Bliźniacy Antifolusowie są niedorozróżnienia w rysach, postawie ciała i kostjumie; poeta też nie czyni wysiłków do uwydatnienia różnic między nimi. Dromiowie, ich słudzy, także bliźniacy, są jeno parą błaznów, jednakowo skorych do przyjmowania uderzeń, i odpowiadania na nie zawsze nader dowcipnie.

Pewną indywidualność posiada za to Adrjanna, zazdrosna żona, kobiecina przebiegła; kocha ona swego męża i chciałaby go zmusić do miłowania jej tylko jednej.

Mąż zaś bywa u innej niewiasty, nic niewartej la-dacznicy, ale posiadającej powab, którego los odmówił cnej Adrjannie. Jej mowa (Akt II, cz. 2) przeciw opętaniu przez namiętność, która staje się powodem zdrady małżeńskiej, jest jednym z najgłębiej odczutyh miejsc w utworach, pierwszych i najwcześniejszych, Szekspira. W niem to błaga męża, by nie rozrywał spajających ich węzłów. Dwie dusze, należące do siebie, nie powinny się rozdzielać, chyba skutkiem śmierci. Na opętanie przez namiętność jedynym lekiem jest przedstawienie ohydy popełnianej winy.

Dwaj Szlachcice z Werony.

Komedja napisana przed 1592 r.; ogłoszona drukiem w pierwszym foljałowym wydaniu 1623 r.

Źródło intrygi. W połowie XVI wieku Jerzy de Montemayor, Portugalczyk, napisał po hiszpańsku prozą, przeplataną suto wierszami lirycznymi sielankową pasterkę p. t. „*Rozkochana Djana*“ („*La Diana Enamorada*“) W drugiej księdze tego romansu sielankowego znajdujemy opowieść o niewieście, śledzącej w przebraniu pазia swego kochanka, podsłuchującej go na serenadzie pod oknem swej rywalki. Potem niepoznana przez męża spełnia służbę posłańca między nim a oną drugą kobietką, Lilją.

Sztukę zbudowaną z wątku tej opowieści grano w Anglii 1584 r. Wprawdzie ta sztuka zaginęła, ale zrąb całej historii miłosnej ogłosił wierszem Barnabasz Googe 1563 r.

Bajka. Dwaj szlachcice, Walenty i Proteusz, są przyjaciółmi. Walenty wybiera się w podróż, ale Proteusz, przejęty miłością do Julji, nie chce z nim jechać. Antonio, ojciec Proteusza, wysyła go za Walentym. Julja postanawia pójść za nim na przeszpiegi w przebraniu chłopaka. W Medjolanie Walenty zakochuje się w Sylwji, córce księcia, którą ojciec postanawia wydać za mąż za niejakiego Thurjo. Ale i Proteusz, przybywszy do Medjolanu, także zakochuje się w Sylwji i zazdrosnym się staje z powodu Walentyna. Ten zwierza się przed nim, że najbliższej nocy zamierza uciec z Sylwią. Proteusz oczywiście zdradza tę tajemnicę przed księciem. Książę skazuje Walentyna

na wygnanie, Proteusza zaś wyprawia do Sylwji, ażeby poparł zabiegi Turja o jej rękę.

Walenty łączy się z szajką opryszków.

Proteusz sam oświadcza się Sylwji, ale otrzymuje odmowę. Tymczasem Julja, która przybyła z Werony w przebraniu chłopca dla śledzenia Proteusza, dostrzega jego ustawiczne zaloty do Sylwji. Przyjmuje u niego służbę pazia i w tym charakterze nosi listy swego pana do Sylwji. Poszukując Walentyna, Sylwja dostaje się w ręce bandytów. Proteusz odbija ją i grozi rozpoczęciem konkurów. Na to wchodzi Walenty i powstrzymuje zaloty. Proteusz błaga o przebaczenie Walentyna i Julję, i otrzymuje je. Książę odprawia Turja z niczem, przebacza Walentynowi i oddaje mu rękę córki.

„*Komedja Pomyłek*“ była misternym splotem zabawnych zajęć, z niewielu ustępami lirycznymi z jednym przebłyskiem tragicznego patosu; „*Stracone Zachody Miłosne*“ są znowu popisem błyszczącego i bardzo obmyślanego dialogu.

W „*Dwóch Szlachcicach z Werony*“ zużytkowuje Szekspir rzeczywiste stosunki pomiędzy ludźmi do napisania romantycznej historii miłosnej. Po raz pierwszy odsłania czułe serce kobiety, którą miłość może popchnąć do najdziwaczniejszych przygód. Julja jest pierwszą z zachwycającego szeregu postaci niewieścich, stworzonych przez wyobraźnię Szekspira, które pod przymusem losu wdziewają na siebie szaty męskie, a jednak nawet w przebraniu, nie tracą nic ze skromności, powabu i stanowczości, właściwej swej płci.

Oprócz psychologicznego portretu natury niewieściej w „*Dwu Szlachcicach z Werony*“ mieści się sporo innych szkiców. które poeta w późniejszych utworach (np. „*Kupiec Wenecki*“) wykończył w doskonałe obrazy.

Charaktery osób działających są wybornie pojęte i aż z nazbyt widocznym celem artystycznym sobie przeciwstawiane: Wierny Walentyn odbija silnie od wiarołomnego Proteusza; wesoła i sprytna Sylwia jest przeciwieństwem czulej i namiętnej Julji; błazen Pędek (Speed), mistrz w dowcipie i grze wyrazów, znajduje swe dopełnienie, a zarazem i kontrast, w humorystycznym Wiercipięcie, Launce.

Wiercipięta, ze swym nieodstępny psem, jest znowu przodownikiem w poczcie błaznów Szekspirowskich.

Cała sztuka jest rozwijaniem zagadnienia, podniesionego jeszcze w „*Straconych Zachodach Miłosnych*“, a mianowicie — złamania przysięgi. Chociaż śluby w tej sztuce były fantastyczne, jednak łamiący je czują, rzeczywiście, swą niesławę, jako istotni wiarołomcy. Szekspir w pierwszej swej komedji zastanawiał się nad wiarołomstwem, ale jeszcze nie umiał, albo nie miał tyle ludzkiego doświadczenia lub duchowego spokoju, aby chwycić należycie za bary ten problem.

Jego Biron niepokoi się tylko na myśl, że osoba, wobec której zawinił przez złamanie ślubu, ściągnie nań karę za wiarołomstwo przez samo zjawienie się swoje:

Zasiany kąkol nie dojrzewa w ziarno,

Sprawiedliwość się toczy zawsze równą miarą...

W „*Dwu szlachcicach z Werony*“ (Akt VI sc. 3) po raz pierwszy poeta obrabia szerzej myśl, że zdrada, spo-

wodowana przez opętanie duszy jakąś namiętnością, jest korzeniem wszystkich tragedji życia ludzkiego. Ta myśl niepokoiła widocznie poetę, bo pozostała przez całe jego życie gwiazdą przewodnią jego twórczości poetyckiej.

Namiętność, jako niszczycielka, jest przedmiotem rozważań w przeważnej części dramatów Szekspira. W omawianej komedji zajmuje się on nie tyle samem zniszczeniem równowagi duchowej, co wiodącą do tego zniszczenia, ślepotą moralną. Przedstawia dwóch młodzieńców, w stanie zaślepienia przez namiętność, w otoczeniu, zdrowem moralnie i statecznem, aby uwydatnić, jak haniebnie wygląda zdrada obok stateczności i stałości.

Przepiękną jest sc. 4 aktu II-go. w której Walentyn i Turio, obaj na zabój zakochani w Sylwji, idą z nią i przez nią tak się z sobą wadzą, że omal nie przychodzi do bójk. Tematem studjum psychologicznego może być Proteusz na manowcach zdrady. Dopuszcza się fałszu wobec Julji, Walentyna, księcia, Turja; jeden fałsz wikła go w drugi, pcha duszę w dzikie, plugawe ostępy grzechu,

W chwili wejścia w siebie zawoła:

O nieba! Gdyby człowiek jeno
Był statecznym, byłby i doskonałym;
Że też jeden błąd napełnia go winami,
Każe mu brnąć skroś przez wszystkie grzechy.

Akt V., prawdopodobnie, doszedł nas w niedoskonałej i skażonej postaci, bo rozwiązanie szwankuje.

Proteusz gwałtownie się poprawia, Walentyn pod naporem nienapotykaney na ziemi przyjaźni oddaje mu Sylwię, która w biernem milczeniu zgadza się na

oddawanie jej z rąk do rąk. Za to język i wiersz sztuki jest doskonały.

Szekspir zarzuca już zbytnią swobodę w rymowaniu i stara się pisać starannie, *lege artis* opracowanym, wierszem białym.

Sen Nocy Letniej.

Napisany 1595 r. (?); drukowany 1600.

Źródła pomysłu. Osnowa „Snu Nocy letniej“ jest dziełem twórczej wyobraźni Szekspira. Pierwociny jej tkwią w podaniach wiary ludowej i klechdach; imiona i drobniejsze szczegóły wypadków podsunęły rozmaite książki. Nieco nadto zaczerpywał z przeróżnych źródeł, ale nudnym opowiadaniom i bajkom potrafił nadać charakter wizji i na oścież, niby siłą magicznego zaklęcia, otworzył przed nami bramy cudownego świata duchów.

Wątek sztuki. Tezeusz, książę ateński — zamierza poślubić Hipolitę. Tkacz Spodek i jego przyjaciele postanawiają po weselu zagrać tragedję „Piramus i Tisbe“ wobec księcia. Para narzeczonych, Hermja i Lysander, których małżeństwo napotyka na przeszkody, zamierzają uciec z Aten do innego miasta, gdzieby mogli się pobrać.

Demetrjusz, zakochany w Hermji, jest przedmiotem afektów Heleny.

Oberon, król elfów, w zamiarze ukarania żony swej, Titanji, poleca Miętaszkowi (Puck) sporządzić płyn, któryby wywołał w królowej gorącą miłość do pierwszej lepszej osoby, przez nią ujranej.

Helena ściga Demetrjusza aż do lasu elfów.

Titanja, pomazana czarodziejskim płynem, zakochuje się w „Spodku“, Lysander zaś także, pod wpływem tego lubku, szaleje z miłości do Heleny.

Nieporozumienia, wynikające z tych przypadkowych oczarowań, stanowią główny pień sztuki. Omanienie ustaje, kiedy zadość się stało kaprynowi Oberona; znika nieporozumienie i kochanków. Książę Tezeusz nakłania Hermję do wyjścia za mąż za Lizandra, Helenę zaś do poślubienia Demetrjusza.

W „Plutarchu“, tłumaczonym przez Northa lub w „Opowiadaniu Rycerza“ Chaucera mógł Szekspir znaleźć postaci Tezeusza i jego narzeczonej, Amazonki; od Chaucera (*Kobieta z bajki o rusalkach*) może się i wywodzi królowa elfów i tragedia „*Piramus i Tiebe*“ (porówn. Chaucera „*Legendę o dobrych niewiastach*“). Ale więcej prawdopodobnem, że te dwa nazwiska zaczerpnął Szekspir z przetłumaczonych przez Goldinga Owidjuszowych *Przemian*.

Oberon, król elfów, był mu już znany ze sztuki Greena: *Szkocka historia Jana IV*; Djabełek Miętoszek psotny Puck, który już wynalazł telegraf bez drutu i posługiwał się nim w przekomarzaniu się z ludźmi, jako Robin-Pocziwiec (*The Good Fellow*), nastęczał się samorzutnie poecie z bajek angielskich.

Wreszcie w *Djanie Montemayora*, z którą zapoznał się jeszcze przed napisaniem *Dwu Szlachciców z Weronny*, znalazł Szekspir charakterystyczny szczegół sprowadzania na kogoś czarów przez pomazanie mu we śnie powiek mleczem czarodziejskiego kwiatu.

Książę Tezeusz i Hipolita są starożytnymi, powiedzmy, klasycznymi tylko z imienia postaciami, w rzeczywistości zaś to romantyczne, średniowieczne typy mężczyzny i kobiety.

Tezeusz to młodzieńczy ideał trzydziestoletniego poety podczas tworzenia *Snu*, marzenie, jakim chciałby być sam: a więc nie bohaterskim wojownikiem, człowiekiem czynu. Jego życie jest pełnem działania i radości; jego miłość — to upojenie szczęścia po zwycięstwie, jego małżeństwo — tryumfem. Od wczesnego ranka, kiedy jego ogary i psy gończe, poczynają wypełniać doliny „muzyczną grą“ (*musical confusion*) w pogoni za zwierzyną, aż do wieczora, kiedy Ateńscy aktorzy — wesołki swe bardzo tragiczne występy kończą wesołymi tańcami, Tezeusz daje ciągle popis swej radosnej energii i dobroci w rządach. Na początku sztuki, rozmawiając z Hipolitą o blizkim swem weselu, pragnie, żeby całe Ateny wzięły udział w uświetnieniu ich godów.

A oto przybywa pasterz z żalami na córkę swą, Hermję, w której się kocha dwóch młodych ludzi: Demetrjusz, upatrzony przez ojca na męża i Lisander, co to gładkiem liczką i jeszcze gładzszymi słówkami potrafił wkraść się w jej łaski.

Przyjaciółka Hermji, Helena, uwielbia Demetrjusza, ale, oczywiście, bez wzajemności. Niewyczerpane jest tu źródło zawikłań, boć dwie przyjaciółki zwierzają się przed sobą z wszystkich tajemnic, a Hermja strapiiona, że Demetrjusz nie kocha Heleny, ale ją tylko, oświadcza przyjaciółce:—Bądź spokojną! Ja cię uwolnię od swej obecności, a kiedy Demetrjusz znajdzie się sam na sam z tobą, napewno cię pokocha.

Żeby silnie zaznaczyć różnicę charakterów Demetriusza i Lisandra, o to niewiele się troszczył poeta.

Helena tak samo tem jedynie się różni od Hermji, że jest nieco wyższą wzrostem i łagodniejszego usposobienia. Komizm sztuki nie jest zatem wynikiem rozterki między charakterami, ale powstaje z nagromadzenia nieporozumień i opartych na nich dziwnych zajść.

Jeżeli *Komedję Pomyłek* nazwano: nieporozumieniem za dnia" — to *Sen Nocy Letniej* możnaby opatrzyć tytułem: „*Nieporozumienia w nocy*“.

Serce poety zawsze tęskniło do szczęsnego spokoju okolicy, w której spędził swe lata chłopięce. W tej sztuce też nie zwrócił się tylko do przedstawiania szlachty i ludu miejskiego, ale nawet obyczajem rzymskich poetów, do okolicy samej, do tych genjuszów miejsca (*genii huius loci*), w które lud wierzył, które często ten lub ów wieśniak widywał i czcił, jako sprawców swoich niepowodzeń. Wyobraźnią w dziele sztuki — to przemiana rozumna rzeczy znanej. To też pisząc tę sztukę, Szekspir pojmował Ateny jako miasteczko angielskie, w pobliżu lasu, zamieszkałego przez elfy, gdzie Tezeusz wychodzi na łowy. Poeta każe chochlikom narażać życie śmiertelników na utrapienia. Może wtedy wierzył, lub starał się wierzyć, że opętani namiętnością ludzie, stają się manjakami i ślepcami duchowymi z kaprysu potęg wyższych i że złe przypadłości życia, jak brzydota twarzy, nieurodzaj i t. d. wynikają z jakichś zaburzeń w świecie duchów. Szekspir, skazany w Londynie na przebijanie się przez ludzi łokciami, może z tęsknoty za rodzinnym

lasem, dał wyraz swej miłości do ojczyznej ziemi, z jej poważnym majestatem odwiecznych puszczy.

Wspomnienia szczęście przeżytej miłości odzywają się w wierszu:

To był las, kędy często ty i ja
Legaliliśmy na kępach pierwiosnków wątłych,
Zwalniając serca z ich tajemnic słodkich.
Jakżem się czuł szczęśliwy, wsłuchując się w szep-
[ty kochanki:

Dźwięczniejsze, niż skowronek dla słuchu pasterza,
Kiedy pszenica się zieleni, głóg wypuszcza pąki.

W *Komedji Pomyłek* jest ustęp (Akt II, sc. 2, w. 190 — 204), z którego możnaby wywnioskować, że jeszcze w ciągu pisania tej sztuki, Szekspir myślał o odtworzeniu świata elfów w *Śnie Nocy Letniej*, o psotach figlarnego Chochlika - Miętoszki i o przemianie Spodka w osła.

Elfy i chochliki, pełne wytworności i dowcipu, po jednej stronie — po drugiej zaś grupa rzemieślników ateńskich — to dwa bieguny przeciwieństw. Sen i marzenie samego poety odnosi się szczególnie do Titanji i tkacza Spodka, których umie połączyć w przedziwny splot. Malutkie elfy - psotniki, dla których pierwiosnek jest olbrzymiem drzewem, a jedna trzecia minuty - długim przeciągiem czasu, wyszły z pod pióra Szekspira w pięknych miniaturach.

Rozkoszują się wszystkim, co piękne i wiotkie, wstrętne dla nich wszystkie pełzające i latające postaci, co odrażają kształtem lub zachowywaniem się. Ich żył jest wieczną igraszką i gonitwą z jednej figlarnej hulali w drugą. Miętoszek, błazen w krainie elfów, od

silnie od otoczenia; łatwy do rozpoznania: to grubasek, bryła wśród duchów, rubaszny, „z pyskiem jelonka, kopytnemi racicami“.

Próba i przedstawienie sztuk, w obecności księcia, dało doskonałą sposobność do zgrupowania razem cieśli, kotlarza, naprawiacza dzwonów i ich kolegów z innych zawodów, którzy nagle stają się na chwilę aktorami.

Chociaż, sam Szekspir był aktorem i lubił swój zawód, jednakowoż w postaci Spodka ośmiesza, współczesnych sobie, artystów scenicznych, zarozumiałców, którzy się uważają za powołanych do wyższych celów, za zdolnych do podjęcia się i mistrzowskiego odegrania najtrudniejszej roli.

Takiemu to nadętemu tkaczowi — samochwalcy nadaje Szekspir w tej sztuce nazwisko *Bottom*. Wyraz ten w angielskim języku oznacza okolicę ciała, na której wszyscy siadamy i w którą Miętoszek z zachwytem wymierza swe wierzgnięcia, ilekroć puści się w pogoni za tym artystą.

Spodek, pełen poczucia swej wartości i ogromnie zadowolony z siebie samego, przerasta każdą inną komiczną postać z wczesnych dramatów Szekspira. To uznawany cichaczem król w swem towarzystwie, kogut stada; gdy głowa ośła znalazła się na jego ramionach, Spodek czuje się zadowolony, nawet i z tej przemiany.

Nowe zaszczyty przyjmuje z taką obojętnością, że najspokojniej przez dwanaście miesięcy mógłby być dłużym przedmiotem miłości Titanji. Bez śladu zakłócenia tłumaczy też sztukę księciu Tezeuszowi. Komedja śmiechów rzemieślników zbija zarzuty, jakoby Szekspir

zamierzał przedstawić w tej sztuce świat duchów i świat klasycznego romansu, króroby zgoła nie odpowiadał umiłowaniom teatralnym w czasach Elżbiety.

W odgrywanym dramacie „*Piramus i Tizbe*“ człowiek, stojący z latarnią w ręku, przedstawiał księżyc, drugi zaś statysta, z kawałkiem zaprawy wapiennej, wyobrażał ścianę. Kiedy więc Spodek i jego druhy, przypuszczają, że widzowie dramatu są całkiem pozbawieni wyobraźni, Szekspir przez samo stworzenie „*Snu*“ składa wyznanie wiary, że publiczność zdolną jest przedstawiać sobie jako byt rzeczywisty wszystko to, co poeta jej podsunie.

Przypuszczali historycy literatury angielskiej że *Sen-Nocy Letniej* pisał poeta dla uświetnienia wesela jakiejś znaczniejszej i dostojniejszej osoby np hr. Southampton, który się ożenił 1598 r., albo lorda Essex 1590 r. Ale jedna z tych dat jest zawczesną, druga zapóźną. Wiersze (Akt V sc. 1 w. 52 — 53):

„*Trzykrotna trójka Muz w żałobie nad śmiercią Wiedzy, co niedawno zmarła i to w żebractwie*“ — odnoszą się przypuszczalnie do nieszczęsnej śmierci Roberta Greena (1592 r.).

Ustęp zaś (Akt II, cz. 1 w. 88 — 118), w którym Titanja opisuje niedawno nadeszłe niepogody, zimne lata, wylewy rzek i straszne mgły, dałby się doskonale dostosować do katastrofalnych, pod względem atmosferycznym, lat 1593—1594.

Sztuka zawiera już sporo rymowanych wierszy, czego domagał się i sam jej charakter; jest wesoła, pełna fantastyczności, bez silenia się o głębokie myśli lub potężne namiętności.

Przedstawiono ją prawdopodobnie wobec królowej Elżbiety. Pochwała „błogosławionego samotnictwa“ (Akt I, sc. 1, w. 74—78) zawierałaby zatem komplement dla dziewiczych uszu królowej, a wizja Oberona (Akt II, sc. 1, w. 148 — 168) jest wyrazem poetycznego dla niej hołdu.

Ona to będzie ona „dostojną westalką, siedzącą na tronie zachodu,“ (fair vestal throned by the west).

Warburton, tropiciel zagadkowych subtelności u Szekspira, przypuszczał, że pod „syreną na grzbiecie delfina“ rozumiał poeta Marję Stuart, królowę Szkocji, a żonę delfina francuskiego, pod spadającymi zaś gwiazdami rozumiał szlachtę angielską, ginącą w jej sprawie. Ale udowodniono potem, że syrena na grzbiecie delfina i ognie sztuczne stonowały część programu wspaniałego widowiska w Kenilworth, na które Leicester zaprosił królowę Elżbietę, starając się o jej rękę. Tej głośnej na one czasy uroczystości przypatrywać się mógł i Szekspir, który podówczas był jeszcze młodym podrostkiem.

Elżbieta wyszła cało i bez szwanku z tego turnieju miłosnego, ale Leticja, żona lorda Essex, którą niby to kochał, ale i obłudnie zdradzał Leicester, jest może onym „malutkim kwiateczkiem zachodnim“. Akcja sztuki obejmuje okres trzech dni, kończy się o godz. 12-tej w nocy majowej.

Że „Sen Nocy Letniej,“ raz widziany w teatrze, na zawsze się wtłacza w naszą duszę i bierze ją w posiadanie przez sugestywną moc swej piękności, że we wspomnieniu staje potem przed nami Oberon, Titanja, Spodek, jakby byli istotnie ziemskimi istotami—to już objaw

wszedłomocy i cudotwórczej magji onego demiurga, który zwał się poetą Szekspirem. Stwarzał światy, kiedy marzył, choćby we śnie „*Nocy Letniej*“.

Król Henryk VI. Część II i III.

Napisany 1591 r.; ogłoszony drukiem w pierwotnej, nieobrobionej, postaci 1593 r. pod tytułem: „*Pierwsza część sporu między dwoma sławnymi domami Jorku i Lancastru*“. Ta sztuka, podstawowa dla późniejszej pracy Szekspira, była dziełem Greene'a i Peel'a. Zawiera ustępy, przypominające styl Szekspira, ale jako dzieło jest nieudolna.

Po pierwszym przedstawieniu tej sztuki Szekspir i któryś z innych poetów, prawdopodobnie Marlowe zabrali się do rewizji scenarjusza, poprawili go i rozszerzyli. Tę poprawkę jako *Drugą Część Króla Henryka VI*, w dzisiejszej jej postaci, drukowano po raz pierwszy w zbiorowym wydaniu dzieł Szekspira *in folio* 1623 r.

Bajka. Źródłem historycznym tej sztuki jest Kronika Edwarda Halla.

Dramat zaczyna się więc od przyjazdu Małgorzaty Andegawieńskiej na dwór króla Henryka VI. Sprzeczka między lordami w pierwszej scenie tłumaczy sytuację tym, którzy nie widzieli pierwszej części tragedji. Stopniowe dochodzenie do potęgi Ryszarda Plantageneta księcia Jorku, stanowi osnowę intrygi. Sztuka kipi warem namiętności. Stronnictwa królowej, księcia Humphrey i kardynała Beaufort — spiętrzają fale nienawiści, którym książę Jorku, zawsze niewzruszony w przedsię-

wzięciu, stawia odważnie czoło i zachowuje równowagę duszy, jak Augustus Oktawian wobec rozpadającego się w drzazgi dawnego, republikańskiego, Rzymu.

Tok akcji objaśnia i równocześnie rozrywa, oszustwo Simcoxa i bunt Jakóba Cade'a.

Teatry nowoczesne tę przerwę w czasie oznaczają przez spuszczenie kurtyny i wydrukowanie kilku słów na programie. Teatry elżbietzańskie nie znały ani kurtyny, ani programu. Przerwa na scenie bywała uwidocznioną przez jakąś uboczną akcję na scenie. To też i tu wstawka posuwa naprzód tragedję króla i rozwija ją w dalszym toku przez to, że usuwa postacie hr. Humphrey, kardynała i hr. Suffolk i kończy się pierwszym tryumfem stronnictwa „Białej róży,” w bitwie pod St. Albans, pod wodzą księcia Jorku.

Pierwsza połowa sztuki jest doskonała, z wyraźnem piętnem wysoce tragicznej pomysłowości Szekspira. Surową, mętną i naiwną kotłowaną intrygi w pierwotnej *Pierwszej Części Sporu* poeta w ten sposób uprościł, że ujął ją w karby i nadał jej jednolitość.

Pierwszą Część Sporu ogłoszono drukiem 1594 r., a *Prawdziwą Tragedję Ryszarda, księcia Jorku* w 1595 r. Z tych starych sztuk blisko 3241 wierszy, w tej samej albo zmienionej postaci, przeszło do *II i III Części Henryka VI*, a tylko 2736 wierszy, a więc mniej, niż połowa całego *Henryka VI*, jest zupełnie nowych. Sprawa autorstwa tych czterech, z sobą historycznie powiązanych, dramatów jest więc niejasna. Istnieją co do tego cztery, różne, ostatecznie jeszcze dzisiaj wiele dowodów za i przeciw posiadające teorie:

1-a. Knighta — odrzucana jako napewno błędna: Szekspir był autorem tych czterech sztuk.

2-a. Malone'a: Greene i Peele byli autorami starych sztuk; Szekspir był tylko ich poprawiaczem. Zatrzymał pewne części z dzieła swych poprzedników i dodał do nich swe własne ustępy.

3-a. R. Granta White'a: Marlowe, Greene, Szekspir, a może i Peele, byli autorami starych dramatów; sam jednak Szekspir podjął się ich poprawienia. Stąd części wspólne starym sztukom II i III części *Henryka VI* są jego dodatkami do oryginalnych dramatów, o które się upominał jako o swą prawowitą własność.

4-o. Teorja p. Janiny Lee: Marlowe, Green (prawdopodobnie i Peele) są autorami starych sztuk; Szekspir i Marlowe byli tylko ich ulepszcicielami, przyczem obaj współpracowali.

Te wszystkie teorje można sprowadzić do dwóch pytań: Czy Szekspir był czynnym w układaniu dawnych utworów? Czy Marlowe'a ręka pracowała także przy poprawianiu tych starych dramatów.

W ostatnich miesiącach nieszczęsnego swego życia Marlowe żył się bardzo z Szekspirem. Obaj poeci byli serdecznymi przyjaciółmi. Toteż spółpraca Marlowe'a jest wyraźnie dostrzegalna i w obu dawnych tragedjach i w niektórych ustępach *Henryka VI*, w ostatnim jego układzie.

Marlowe stał wówczas na szczycie sławy i czuł się w pełnym rozwoju sił twórczych; Szekspir był dopiero uczniem w sztuce pisania dramatu i pozostawał pod wpływem swego przyjaciela.

Ostatnia część tej trylogji przedstawia zmienne koleje wojny domowej i historję panowania Henryka VI, od jego detronizacji przez Ryszarda, księcia Jorku, do zamordowania go przez księcia Gloucester.

Są w tej sztuce sceny, głęboko wstrząsające uczuciem człowieka np.: W akcie I sc. 4, gdy Małgorzata natrzasa się i drwi z uwięzionego księcia Jorku, zanim go pośle na śmierć; w akcie II., sc. 5, król Henryk radby albo nie żyć albo mieć jakiś spokojniejszy zawód, niż królestwo. Te narzekania króla są dobrym przykładem spokojnej, przejrzystej retoryki, znamionującej Szekspira w młodzieńczych, powiedzmy, szkolnych czasach kształcenia się na mistrza:

Tak — minuty, godziny, dni, miesiące i lata
Dobiegłszy do kresu im przeznaczonego,
Oby poniosły mą siwą głowę w spokojną mogiłę.
Ach, cóżby to było za życie! Jak rozkoszne, jak
[piękne.

Czyliż krzak głogu nie daje miłszego cienia
Pasztuszkowi, co strzeże niewinnych owieczek,
Niż suto tkany baldachim królowi, drżącemu
Przed zdradą własnych poddanych.

Henryk jest najsłabszy z angielskich królów Szekspira; to ujemny typ świętoszka; unika wprawdzie zła, ale i nie zdolny jest do zdobycia się na odważny wysiłek, staje się więc pośrednio przyczyną zbrodni.

Kiedy dokonano przeglądu i poprawek starych sztuk, napewno nie można oznaczyć. Było to albo na krótki czas przed śmiercią Marlowe'a w 1593 r., albo też przed

pojawieniem się zgryźliwego docinka w ulotku Greena przeciw Szekspirowi w 1592 r.

Rewizji pierwotnych dramatów nie doprowadzono do końca, co występuje na jaw w drugiej połowie *Części II-iej Henryka VI*,—w której jest wprawdzie ciało i krew, ale brak w niej życia. Początek zato tej sztuki jest bez zarzutu. Długa mowa księcia Jorku rzuca grozę na wszystko, co ma nastąpić. Ten człowiek bez serca, z zimnem wyrachowaniem, jest nieubłagany, jak fatum i jak fatum przerażający. Jedno drgnienie dobroci w jego sercu mogłoby przeinaczyć naprzód obmyślany plan jego czynów. Ale to drgnienie nie zjawia się. Humphrey został otruty, Suffolk ścięty, Kardynał umiera, „z oczyma w słup utkwionemi, bredząc, jak obłąkany“. Otruł swego starego wroga, księcia Humphrey, nic przeto nie zyskał, może tylko łatwiejszą do przebycia drogę uczynił przez tę zbrodnię swym nieprzyjaciołom. To jedyny jej wynik, no i drugi—mord ciąży mu na sumieniu. I teraz umiera, a trupa swej ofiary widzi konający:

„Czyż nie umarł na łożku swem? Gdzież miał
[umierać?

Czyż mogę ożywiać ludzi, jeżeli chcą tego lub nie
[chcą?

O, nie męcz mnie więcej, chcę złożyć wyznanie.
Żyw znowu? A więc pokaż mi, gdzie się znajduje?
Zapłacę tysiąc funtów, bylebym nań spojrzeć.
On nie ma oczu, proch grobu je wyżarł.
Zaczesz w dół mu włosy: Patrz! patrz! trup stoi,
Jak gałęzista lipa dla schwycenia mej duszy.
Podaj mi jaki napój!“

Król Ryszard III.

Napisany 1594 r.; ogłoszony 1597 r.

Źródła osnowy. Sztuka opiera się na życiorysach Edwarda IV, Edwarda V i Ryszarda III, podanych w kronice Holinshedzkiej Edwarda Halla i Tomasza More'a. Nieznany autor zaczerpnął z niej temat do bezwartościowej sztuki: „*Prawdziwa tragedia Ryszarda III*“, ogłoszonej w 1594 r., na której przedstawieniu był prawdopodobnie Szekspir.

Bajka. Akt I toczy się podczas ostatnich dni życia króla Edwarda IV, kiedy dwaj jego bracia, Clarence i Gloucester, już wadzą się o następstwo na tronie po zmarłym. W scenie pierwszej widzimy Clarence'a, prowadzonego do więzienia w Tower, pod oskarżeniem, iż zamierza zapewnić sobie dziedzictwo tronu. Ryszard, książę Gloucester, sprawca aresztowania, udaje niby współczucie dla uwięzionego, ale spieszy się uprzętnąć brata z drogi do tronu. W następnej scenie Ryszard zaleca się do Lady Anny, córki hr. Warwick, wdowy po zmarłym synu Henryka VI, albowiem zdaje mu się, iż Anna, pochodząca z domu Lankaster, może mu być pomocną w potrzebie. W scenie trzeciej rozgrywa się namiętna waśń stronnictw na dworze; Małgorzata Andegaweńska przeklina królowę, jej braci i zwolenników Ryszarda. W czwartej scenie oglądamy zamordowanie Clarence'a w Towerze.

Akt II. Król Edward VI umiera, doprowadziwszy do skutku pozorne zawieszenie broni pomiędzy stronnictwami. Ma po nim objąć tron jego syn. Zanim to mo-

głoby nastąpić, Ryszard rozgramia przewodców obozu królowej i planuje ubezpieczyć tron dla siebie.

Akt III. Zawiera głęboko tragiczną scenę, w której Hastings, wierny poddany zmarłego Edwarda, traci nagle życie. Za sprawą Buckinghama ogłaszają Ryszarda królem.

Akt IV. Ryszard ubezpiecza się przez odtrącenie Buckinghama i spowodowanie mordu synów Edwarda w Towerze. Zamierza pojąć za żonę córkę Edwarda, ale w międzyczasie powstaje bunt przeciw niemu. Buckingham i Richmond stają na czele sił zbrojnych przeciw królowi.

Akt V. Buckinghamą ujęto i skazano na śmierć; siły atoli Richmonda rosną. Na ich spotkanie wyrusza Ryszard ze swą armją. Oba wojska spotykają się na Bosworth Field, niedaleko Leicesteru.

W nocy przed bitwą duchy wielu zabitych w czasie wojen „Dwu Róż“ przepowiadają Ryszardowi zwycięstwo Richmonda. Ryszard ginie w bitwie, a Richmond zaprzysięga skończyć „Wojnę Róż“ ożenieniem się z córką Edwarda. Skutkiem tego mają się połączyć rozdwojone oba domy królewskie.

Sztuka ogniskuje się w przedstawieniu charakteru Ryszarda; wszystkie drugorzędne osobistości stwarza poeta jedynie po to, by na nich mógł Ryszard ukazać kaprysy swej woli. Ten bohater siły demonicznej, o ogromnej energii, nie znajdujący wędzidła w żadnym zakazie ni obawie etycznej, spiętrzający w pochodzie do celu ogrom zbrodni, duch dumny i potężny, skoncentrowany w wychudłym, nikłym, wykrzywionem ciele, w charakterystyce

Szekspira, malowanej szerokimi i śmiałymi rysami, bez żadnych zastrzeżeń, lub osłaniania prawdy, jest strasznym, demonicznym typem „nadczłowieka, *der blonden Bestie*“ Nietschego.

Ta zniekształcana, fizycznie ułomna i potworna istota, ten nienawistnik gardzący ludźmi, bezwzględny cynik, samotnik bez miłości, niezający żadnych węzłów i uczuć ludzkich, a przytem pełen rozumu, ognia, potęgi woli—był wykwittem długich i straszliwych wojen domowych w Anglii.

Królowę Małgorzatę, prorokującą zagładę swoim przeciwnikom i cieszącą się ze spełnienia swych proroctw, wprowadził poeta do dramatu bez uzasadnienia wprawdzie historycznego, ale w sposób wysoce nastrojowy.

Spiętrzające się zbrodnie wojny domowej znajdują nakoniec zadośćuczynienie; zło, dochodzące do szczytu potęgi w Ryszardzie, pokonuje Richmond, który w dramacie, jest przedstawicielem sprawy bożej. Ryszard umiera w napadzie szału wojennego, po nocy pełnej straszliwych widziadeł, w postaci ofiar swych zbrodni.

Upadek przywłaszczyciela korony królewskiej, z domu Jork, jako szermierza sprawiedliwości bożej, dla publiczności z czasów królowej Elżbiety był ulubionym tematem. To też dramat doczekał się aż siedmiu wydań *in quarto*.

Od pierwszego wydania 1597 r. różni, się w niektórych szczegółach tekstu, wydanie zbiorowe *in folio* 1623 r. Czy ten tekst ostatni doznał poprawek od samego Szekspira, czy też uległ zmianom, dokonany przez jakiegoś

pośledniejszego poetę, według odpisu poprawionego i pomieszczonego przez Szekspira—jest dotychczas nieroztrzygniętem zagadnieniem.

Ryszard III jest wielkim, jak wielkim był Napoleon, jak wielkim może być człowiek bez etyki. Jego mózg nie zna spoczynku, zawsze czynny, zawsze rączy i pewien swej siły. Ten wielki rozum, zamknięty w potwornem ciele, o skrzywionym grzbiecie, stał się zgryźliwym, jak „krwawy pies“, puszczowy luzno do owczarni. Patrzy na ludzi zawsze z podełba, zaciska ręce na widok zdrowych i przystojnych, a głupszych od siebie. Podobnie jak we większych dramatach Szekspira, tak i w tej sztuce tragizm polega na zwycięstwie sprawiedliwości nad wiarołomstwem, niedotrzymującym przysięg. Clarence, który złamał przysięgę wierności dla domu Lankaster, zostaje skazany na śmierć przez swego brata. Anna, rzucająca klątwę na zabójcę swego męża, przeklina i kobietę, która go poślubi; sama będzie właśnie tą kobietą i zginie nieszczęśnie. Grey, Rivers, Dorset, Buchingham i Hastings zaprzysięgają sobie przyjaźń i ściągają przekleństwo na głowę tego, któryby ten sojusz naruszył. Sami naruszają go i giną marnie.

Ryszard jest zamądrym, aby przysięgać, za silnym, by kląć; umiera, jak własna matka przepowiedziała, „ze sprawiedliwego rozkazu Boga.“ Przepada, kiedy fala krwi jego ofiar wezbrała ponad miarę.

Drugim czynnikiem tragizmu w tej sztuce jest kruchość zawodnej ludzkiej pewności.

Ryszard jest pewnym, jak tylko może być pewnym przezorny rozum, że odniesie tryumf. Tymczasem, tragedję jego losów stanowi nie tryumf rozumu, ale przypadku,

Rivers i Grey są pewni przyjaźni Ryszarda. liczą na nią, czują się najbezpieczniejszymi. A oto — pędzą ich do kaźni w Pomfret i skazują na śmierć.

Hastings wie, „że jego położenie bezpieczne. że sam chadza w tryumfie“. W mgnieniu oka ta jego pewność okazuje się zawodną; jako lord, jaśnie wielmożny i wszechpotężny, wypowiada swe zdanie na radzie państwa—za godzinę jest już trupem w grobie.

Małe księżniczki kładą się spać —

„...opasując jedna drugą

Niewinnemi ramiony alabastru,

Ich usteczka — to cztery róże na krzewie,

Całujące się wzajem w swej zrałej piękności.

A kiedy nadszedł czas przebudzenia, już te ciała spoczęły na zawsze, podeptane na kamieniach schodów.

Wenus i Adonis.

Poemat ten, poświęcony młodemu podówczas hr. Southampton, pojawił się w druku 1593 r. i odrazu stał się tak popularnym, że przed upływem 1602 r. przedrukowywano go aż sześć razy. „Jak duch Euforba—pisze Meres w swoim *Skarbczyku dowcipu* (1598 r.),—miał zamieszkać w Pitagorasie, tak rozkoszno-wabna dusza Owidego mieszka w złotoustnym Szekspirze; świadkami tego *Wenus i Adonis*, *Lukrecja* i *słodkie Sonety*, krążące posród osobistych przyjaciół poety“.

Owid opowiedział historję miłości Wenery do Adonisa, który zginął pod kłami dzika. Obojętność Adonisa, jego chłopięca pogarda miłości kobiety - bogini, są przy-

czynkami późniejszych czasów; Szekspir zaś ten odporny stan duszy Adonisa wziął za temat poematu.

Mit sam z *Przemian* Owidego mógł poeta poznać w tłumaczeniu angielskiem, dokonanem jeszcze w 1567 r. przez Artura Goldinga, na co wskazują słowa Prospera w „*Burzy*” (Akt V, sc. I), zaczynające się od słów, niby żywcem wziętych z *Przemian*: — „Wy, chochliki wzgórz, strumieni, jezior i gajów”. Kiedy poemat *Wenus i Adonis* się pojawił, Szekspir liczył lat 29, a hr. Southampton dopiero dwadzieścia.

Możliwem, że poeta napisał ten utwór jeszcze w Stratfordzie i gotowy już rękopis przywiózł do Londynu.

Mysł, wyrażona w poemacie, jest ideą zasadniczą największych jego dramatów: Nieszczęście pochodzi od opętania duszy przez namiętność.

Młodzieńcza niepokalaność i żywiołowa siła przebija z opisów angielskich krajobrazów i życia wiejskiego:

Słońce się dźwiga w swym majestacie,
Nadając światu tak wspaniały wygląd,
Że szczyty drzew i wzgórza zdają się złotem —
Polerowane.

Porwanie Lukrecji.

Ten poemat, poświęcony również hr. of Southampton, pojawił się w 1594 r. Może to właśnie jest ona „poważniejsza praca”, którą mu poeta przyrzekał w dedykacji *Wenery i Adonisa*. Oba te poematy są bardzo do siebie zbliżone w stylu, szczegółowo opisowym.

Ten utwór, choć późniejszej daty powstania, wykazuje daleko więcej młodzieńczego niewyrobiaenia w stylu, niż „pierwsze dziecko“ Szekspirowego natchnienia, *Wenus i Adonis*. Zamiast rozkochanej Wenery mamy tu przed sobą czystą i szlachetną Lukrecję; zamiast pacholęcia Adonisa—podstępnego, potężnego drapieżcę Tarkwinjusza. Strofa w *Wenerze i Adoniste* jest sekstyną, składającą się z czterowiersza, rymowanego a b a b i dwuwiersza, c c; w *Porwaniu Lukrecji*, pomiędzy cztero a dwuwierszem, występuje wiersz piąty, rymujący się z drugim i czwartym: a b a b b c c.

Romeo i Julja.

Sztuka napisana 1590 -- 96; ogłoszona drukiem w 1597 r.

Źródła. Historja o Romeu i Julji, dwojgu kochankach, potomkach dwu odwiecznie sobie wrogich domów, Montague i Capulet, istniała w wielu opowiadaniach, przeważnie we włoskim języku pisanych. Szekspir wykorzystał jedną z takich powieści, w tłumaczeniu wierszowanym Artura Broke: *Romeus and Juliet*. Prawdopodobnie szukał porady także i w przekładzie prozą p. t. „Pałac rozkoszy“ — Wilhelma Paintera. Nim Broke ogłosił swój poemat 1562 r., opowieść o Romeu i Julji, krążącą od lat pięćdziesięciu w odpisach ręcznych i drukowanych, mającą za treść miłość, najtragiczniejszą z ludzkich namiętności, przekształcił już nieznanym autor angielski w dramat. Ten utwór nie doszedł do nas, ale z zaginionego dziś dramatu mógł korzystać Szekspir.

Bajka. Dwie rodziny Montague'ów i Capuletów w Weronie pozostają z sobą w odwiecznej wojnie. Romeo z domu Montague'ów zakochuje się w Julji, z rodziny Capuletów. Dziewczyna odwzajemnia się mu miłością, a nawet zakonnik jakiś daje im ślub. W bójce ulicznej, którą Romeo ma najlepszą wolę powstrzymać, pada Mercutio, przyjaciel Romea, zabity przez Tybalta, kuzyna Julji. Uniesiony gniewem Romeo zabija Tybalta, za co skazany na wygnanie, musi opuścić Weronę.

Capuletowie postanawiają oddać Julję za żonę hrabiemu Parysowi. Julja, w wielkiej skutkiem tego boleści, radzi się zakonnika, który poślubił ją Romeowi. Zakonnik daje jej napój, mający spowodować rzekomą śmierć, a to w tym celu, żeby ją można było pogrzebać w grobowcu rodzinnym, potem zabrać ją stamtąd, przywrócić do życia i wrócić Romeowi. Pisze pustelnik do Romea list z uwiadomieniem o swym zamiśle, ale list nie dochodzi rąk Romea.

Julja wypija napój, poczem kładą ją do grobu, jak martwą.

Hrabia Parys przybywa nocą na grób dla wynurzenia swych żalów po zmarłej. Romeo, który otrzymał wiadomość o śmierci ukochanej swej, zjawił się także nad grobem Julji.

Dwaj kochankowie walczą, Romeo w pojedynku zabija Parysa, potem zażywa truciznę i umiera u boku Julji. Pustelnik wchodzi, aby Julji przywrócić życie. Ta budzi się, ale po to tylko, by dojrzeć kochanka swego—martwym. Pustelnik w przerażeniu opuszcza grobowiec, a Julja przebija się sztyletem Romea.

Waśń między Montague'ami a Capuletami dochodzi nareszcie do końca. Naczelnicy obu rodów podają sobie rękę do zgody nad trupami obu kochanków.

Historję o nieszczęsnej tej miłości uważano za zajście rzeczywiste i fakt historyczny, który wiązano w Weronie nawet z datą 1303 r. Tymczasem bohaterowie: Romeo i Julja, Capuletowie i Montagne'owie, on pustelnik, jak i wszystkie osoby dramatu, są tworamii wyobraźni i nie istniały nigdy i nigdzie. Dante, który żył w tej epoce, przebywał nawet na wygnaniu w Weronie, z pewnością byłby coś słyszał o tym wypadku.

Nie podobna przypuszczać, żeby Dante nie szukał w niej natchnienia do jednego z epizodów w swej „*Boskiej Komedji*“, żeby nie uwiecznił dziejów tej miłości, jak uwiecznił Franciszkę Rimini i Ugolina.

Tymczasem pierwszym autorem, podającym tę opowieść, jest niejaki Masuccio, który żył znacznie później od Dantego. Drugim jej zręczniejszym opowiadaczem był Ludwik da Porto, dopiero około 1530 r.

Opowiadaniu umiał on nadać pozory prawdy rzeczywistej. Przesyłając krewnej swej zbiór nowel, rzekomo zawierających wspomnienia prawdziwe, zmyśla — jakoby opowiadanie o Romeu i Julji posłyszał od łuczownika w Weronie.

Powieść jednak, z wielu względów do tej podobną, znajdujemy w książce średniowiecznego, greckiego powieściopisarza, Ksenofonta z Eferu, „*Efezjaka*“; ten sam temat, z niewielkimi zmianami, jako przygody Mariotta i Gianozzy ze Sieny przedstawił Masuccio ze Salerno w r. 1476, Da Porto zaś pierwszy podaje imiona kochanków: Ro-

meo i Julja i czyni ich dziećmi wrogich sobie dwu rodów. Zmieniwszy imiona bohaterów i niektóre szczegóły, Adrijan Sevin opowiada tę samą historję swej francuskiej protektorce (1542 r.); Gerard Boldiero przerabia ją w wierszowany poemat. Inny znowu pisarz włoski, Maciej Bandollo, który mieszkał we Francji jako mnich — dominikanin, ogłosił zbiór nowel wielce tragicznych. Z tych niektóre są arcydziełami i na równi mogą stanąć ze znanymi opowiadaniem Bocaccia.

Nowella jego „Romeo i Julja“ jest jakby scenarjuszem utworu Szekspira z tem zastrzeżeniem, że po poznaniu liryzmu Szekspirowskiego wydaje się dziwnie suchą i zimną.

Na język francuski przetłumaczył ją Piotr Boisteau przy pomocy Belleforest, innego autora, który wydając swą książkę około 1559 r. w przedmowie pisze, iż nowele włoskie musiał zmieniać i przeinaczać dla usunięcia wad ich twórców. W trzy lata później opowieść o Romeu i Julji znalazła się już na ziemi angielskiej. Opierając się na noweli Boisteau'a *Histoire de deux Amants*, przetłomaczonej potem prozą w piśmie „*Pałac Rozkoszy*“ (*Palace of Pleasure* 1567), Artur Broke w r. 1562 wystąpił z długim, metrycznym jej przekładem. Jeszcze Broke zapewnia, że ogłasza nowelę, której treść niedawno była wystawiona na scenie; możliwem więc że Szekspir miał przed oczyma jakąś starą angielską tragedję Romea i Julji, z której nie doszły nas nawet ułamki. Podobieństwo między ustępami tragedji Szekspirowskiej a włoskiej sztuki Grota p. t. „*Hadriana*“ uważać należy za zrządzenie przypadku.

Data wystawienia po raz pierwszy tej sztuki nie jest ustalona. W r. 1597 ogłoszono ją drukiem *in quarto*

z nadmienieniem, „że była często, z wielkiem powodzeniem, grywaną publicznie przez sługi Jaśnie Oświeconego Lorda Hunsdoņa“.

Owóz ten lord kanclerz, Henryk, zmarł 1596 r. (22 lipca); jego syn Jerzy, został kanclerzem dopiero w kwietniu 1597 r. A więc przed tym rokiem już sztuka była grywaną. Malone datę pierwszego jej wystawienia oznacza na 1595 r., inni zaś upatrują ją w r. 1591, powołując się na tekst samej sztuki, mianowicie na słowa piastunki (Akt I. sc. 3, w. 23): „Teraz od trzęsienia ziemi jest lat jedenaście“. W Londynie trzęsienie ziemi srodze odczuto w r. 1580, ale słowa gadatliwej, starej piastunki, mylącej się często w podawaniu dat, nie przedstawiają pewności w odnoszeniu ich do rzeczywistego trzęsienia ziemi w Anglii z 1580 r. Niektóre wiersze w mowie Romea do Julji w grobowcu wyglądają na powtórzenie ustępów ze sztuki Daniela: „*Skargi Rosamundy*“ (1592). Z tego wniosek, że „*Romeo i Julja*“ należy do bardzo wczesnych dzieł poety, który ją potem przejrzał i uzupełnił.

Możemy zatem przyjąć przypuszczenie, że w pierwotnej formie, wierszowanej rymem kolejnym, napisał ją Szekspir 1591 r.; doprowadził zaś do dzisiejszego stanu z przewagą scen, pisanych białym wierszem, około 1597 r.

Pierwsze wydanie z 1597 r. jest niedokładne, po prostu korsarskie, zrobione jużto z odpisów części sztuki w oryginale, jużto ze wspomnień i notatek, spisywanych w czasie przedstawienia. Drugie wydanie *in quarto* z r. 1599, jak głosi karta tytułowa, zostało „nanowo poprawione, zwiększone i ulepszone“.

Jakiem wzięciem cieszył się ten dramat miłości, napisany przez 27-letniego Szekspira, świadczy już to samo, że jeszcze za życia poety pojawiły się aż cztery jego wydania. Temu i nie dziw; jest to pierwsza tragedia wielkiego młodzieńca, poety, myśliciela; w niej Młodość i Miłość spotykają się oko w oko z Nienawiścią i Śmiercią, niby w grze w saraceńskie karty.

Jeszcze we *Śnie Nocy Letniej* czytamy wiersze, w których poeta „przebieg prawdziwej miłości“ porównywa do lśnienia błyskawicy o północy:

I zanim człęk zdoła zawołać: Patrz! patrz!
 Paszcza ciemności ją zaraz pochłonie:
 Tak prędko radość przeradza się w smutek...

Tak też pojętą jest miłość w *Romeu i Julji*. Utrzymał ją Szekspir w tonie tragiczków greckich, dla których miłość bywała równoznacznikiem Śmierci (Eros - Thanatos).

Miłość zjawia się w tej sztuce znagła, na chwilę jasna, promienna, szczęśliwa, a potem pogrążona w ciemnościach nicestwa i śmierci.

Takiej burzy krwi i wzajemnej miłości nikt inny subtelniej nie opisał.

Poeta przyspieszył akcję do najwyższego stopnia, cztery czy pięć miesięcy dziejów tej miłości z poematu Brooke'a skrócił do kilku zaledwie dni.

W niedzielę kochankowie się spotykają, w poniedziałek już się łączą ślubem małżeńskim, we wtorek, o świącie, rozstają się, a w noc czwartkową już są ostatecznie zjednoczeni w grobie.

Szekspir nie kończy tragedji śmiercią Julji. Jak w pierwszej scenie, przez komiczną waśń sług obu rodów odsłonił nienawiść Montague'ów i Capuletów, powodującą tragiczne zakończenie sztuki, tak w ostatniej scenie stawia nam przed oczy pojednanie tych odwiecznie sobie wrogich rodzin, nad martwymi zwłokami syna i córki.

Po krótkim prologu, na sposób klasyczny, następuje ekspozycja: Walka na szable w ulicy Werony. Jedni Montagueo'wie, drudzy Capuletowie. Zjawia się tłum, słyhać wrzaski: Precz Capuleci! Precz Montaguo'wie! Naczelnicy wrogich rodów mieszają się w bójkę ulicy. Nadchodzi książe, tłumy awanturę, zapowiada, że na drugi raz sprawcy ulicznej zamieszki będą ukarani śmiercią.

Poeta wprowadza nas w sam środek rozgrywającej się akcji, odrazu maluje stan duszy występujących osób. Oto — i Romeo, z domu Montague'ów. Przybywa z przyjacielem i kuzynem Benvolio, któremu się zwierza z miłości Rozaliny, przepięknej, ale lekceważącej go kobiety. Romeo jest młodzieńcem zaledwie dziewiętnastoletnim, skory do kochania kogokolwiek; mógłby rzec o sobie to samo, co powiedział św. Augustyn w *Wyznaniach*: *Non dum amabam, verum amare amabam.*

Następnie dowiadujemy się, że Capuletowie zamierzają wydać za mąż Julję, dziewczynkę lat czternastu bez 15 dni, co wyraźnie zaznaczono w dramacie.

Ojciec rozsyła zaproszenia na uroczysty wieczór, a do młodzieńca Parysa, którego upatrzył sobie na męża córki mówi: „Przyjdź na zabawę wieczorem; pomówisz z mą córką, po raz pierwszy ma wejść ona w świat....“

I tu wprowadza Szekspir w grę przypadek, z którego kiełkuje cała późniejsza tragedia.

Karty z zaproszeniami na bal roznosi niedawno przez Capuletów przyjęty służący, nie umiejący czytać.

Na ulicy spotyka drużynę Romea, w której na pierwszy plan wysuwa się Mercutio, dowcipny, parodoksalny, rzucający sprytne *concelto*, potrochu i poeta.

Służący wypytuje figlarnych towarzyszy Romea o mieszkanie adresatów; na jednym z listów Romeo czyta przypadkiem nazwisko uwielbianej Rozaliny.

Postanawia więc iść na maskaradę do Capuletych w przebraniu pielgrzyma. Będzie mógł z bliska ujrzeć Rozalinę. Szekspir jest zawsze pełen symbolów. Romeo w kostjumie pielgrzyma, to symbol drogi do tajemniczego celu, do stanu, w którym podróżnik miłości doznawa objawienia łaski nieskończonej.

Wrażliwa i uczuciowa aż do zachwyków dusza Romea lgnęła z drzeniem ku miłości. Spotkanie Julji nadaje kształt i trwałość jego niejasnym wzruszeniom.

Dla Julji — czternastoletniego dziewczęcia — miłość się zjawia jako coś przedtem nieznanego; przeistacza ją w dojrzałą, bohaterską kobietę.

Doprowadziwszy radość i zachwyty obojga kochanków do najwyższego punktu, Szekspir nagle strąca ich w rozpacz zawodu, Romeo czuje się zupełnie ubezwładniony, ale Julja wykazuje szlachetną tężyznę woli i opowanie siebie. Scena rozłąki ich jako męża i żony, o świcie, jest doskonałym odpowiednikiem do sceny w rozświetlonym od księżyca ogrodzie, gdzie oboje wyznali sobie miłość. Kielich upojnej miłości zmienia się

nagle w czarę goryczy. Romeo musi porzucić swą młodziuchną żonę — dziewicę. Zaciekle na jej ślub z Parysem nalega, w gorącej krwi kąpany, stary Capulet, matka Julji i głupia piastunka, dla której zamążpójście swej wychowanki jest wszystkim.

Pomysłem wyłącznym Szekspira jest wprowadzenie Parysa na cmentarz i śmierć jego w pojedynku z Romeem.

Mowa Romea przy grobie Julji jest utrzymana w uroczystym, poważnym wierszu białym; boć teraz nieczas bawić się w jakieś piękne, zgrabnie cyzelowane słówka.

W nowelli Ludwika da Porto, Bandella i w nowszej wersji dramatu, dokonanej przez słynnego aktora, Garricka, Julja budzi się z letargicznego snu, kiedy Romeo jeszcze żyje; Szekspir tak samo, jak i Brooke i Paynter, każe się ocknąć Julji dopiero—po skonie kochanka.

Tworami wyłącznymi wyobraźni Szekspirowskiej są Mercutio i Piastunka. Brooke opisał tylko Mercutia jako „lwa wśród panien“, mówi także o jego ręce „zimnej jak lód“. Szekspir dopiero odtworzył pełny charakter Mercutia, dobrego towarzysza, zawsze dowcipującego, zawsze wesołego, nawet w największej niedoli życia, trochę nawet wesołka, który jednak nigdy nie zapomina, że ma być stróżem Romea i rycerskim zuchem. Ze zniknięciem tej jasnej postaci scena pustoszeje. Piastunka jest dobrą, gadatliwą babiną, uczuć gminnych i gminnie zarozumiałą ze swego stanowiska. Pozostaje na stopie długotrwałej zażyłości z panem, panią, ze swoją szczerze ukochaną panienką.

Zakonnik Wawrzyniec jest ośrodkiem spokoju wśród zamętu namiętności. Podnieść jednak można po-

wątpiewanie, czy doradzana przezeń powściągliwość i do-
brotliwy plan pogodzenia dwu rodów przez ożenienie Ro-
mea z Julją. zawierał więcej prawdziwej mądrości, niż
namiętne nakazy serc obojga kochanków.

Scena jest nawskroś włoską: piekący żar południo-
wego słońca rozżagwia krew w żyłach ulicznych kłótni-
ków i zawadjaków; tylko rozkoszne księżycowe noce
przypominają nastrój łagodniejszych dni. Charaktery ludzi
są również południowe, włoskie, z gwałtownymi wybu-
chami namiętności, z płomienną zapalnością południow-
ców i z południowym ich liryzmem.

Nie tylko poematem miłości jest ten dramat, ale
i filozoficznym wglądem w tajemnicę życia. Daje bo-
wiem pogładową naukę, że miłość jest potęgą, o któ-
rej nie śniło się filozofom.

Nieprzyjaźń dwu rodów długo nękała Weronę;
krew tych, co padli w nieprześląganey waśni, domagała
się końca złego szaleństwa, by życie mogło iść swoim
trybem.

Fatum zgniata doszczętnie nienawiść obu rodów,
dopuszczając przypadek, który uwikłał Romea i Julję
w sieć miłości.

Ale miłość jest burzą, nagła miłość — szaleń-
stwem; żar młodości nie doprowadza szali wypadków do równo-
wagi. Nienawiść i gorąca krew włoska uniemożliwia
wszelką nadzieję małżeństwa między potomkami rodzin,
od niepamiętnych czasów sobie nienawistnych. Nie
pozostaje nic, tylko czyn rozpaczliwy, ślub potajemny,
który ma być jeszcze krokiem rozsądnym, doradzonym
urzez pozornie mądrego człowieka. Ta droga przy pewnej

cierpliwości mogłaby doprowadzić nowożeńców do szczęścia. Ale niecierpliwość, gorączka krwi, w której zadziergnięto węzeł ślubu tajemniczego, zamienia tę drogę w gościniec, wiodący w objęcia śmierci.

Przypadek rządzi losem bohaterów całego dramatu. Zbyt popędliwy sługa oznajmia Romeowi, iż Julja zmarła, a on zbyt popędliwie wierzy tej wiadomości.

Odrazu siada na koń w stanie zapamiętania, ledwie zwracając uwagę, co właściwie mu on człowiek powiedział. Przybywa do grobu i tu spotyka kochanka, równie zrozpaczonego, jak i on sam. Walczą pochłonięci szałem jak opętancy. Mniej z nich dwu opętany Parys, pada zabity, Romeo, więcej opętany, zabija sam siebie. Przypadek znowu, z woli fatum, rządzi, że Pustelnik przychodzi, tylko o jedną chwilę zapóźno na tę scenę śmierci. Julja o jedną chwilę zapóźno przebudza się z letargicznego snu.

W tym dramacie gorączkowego pośpiechu — „zapóźno“ odgrywa więc rolę tragicznego fatum.

Strażnicy przychodzą zapóźno, aby Julję ocalić. Zapóźno dowiadują się i rodzice, że byli ślepymi. Mogą tylko załamać ręce nad martwemi ciałami dzieci, które chybiły w życiu przez nazbyt wielki pośpiech w chęci pochwylenia czary szczęścia.

Dramat młodości musiał być gorączkowy, jako i miłość sama. Pogodne, piękne istoty rozszarpują się w strzępy o kraty, kowane przez starych, o zapory prawa, zwyczaju, obowiązku i inne wymysły zimnej krwi, które młodość poczytuje za potwornie nudne, zimne i niedorzeczne, starość zaś za jedyne zbawcze i arcyładre.

Król Ryszard II.

Okazał się w wydaniu *in quarto*, 1597; w 1608 r. ogłoszono jego trzecie wydanie: „Z nowym przyczynkiem sceny w parlamencie i zdetronizowaniem króla Ryszarda” — to znaczy z dodaniem wierszy 154 — 318 w akcie V sc. 1.

Prawdopodobnie te wiersze były już częścią pierwotnego dramatu, ale ponieważ odnosiły się do strącenia z tronu króla, opuszczono je w pierwszym wydaniu z obawy wywołania zgorszenia w czasie, kiedy papież i władcy katolickiej Europy wzywali poddanych Elżbiety do jej zdetronizowania.

Bajka. I. Wuj króla Ryszarda, książę Gloucester, po oskarzeniu go o zdradę, zmarł w Calais, wśród podejrzanych okoliczności. Książę Hereford, kuzyn królewski oskarża Tamasza Mowbray i księcia Norfolk, o zdradę przeciw królowi i zamordowanie księcia Gloucester. Król naznacza dzień, w którym obaj współzawodnicy mogliby udowodnić swą sprawę przez pojedynek. Po stawieniu się oskarżyciela i oskarżonego w szrankach, król obu skazuje na wygnanie: Bolingbroke'a na lat sześć, Mowbraya na zawsze. Po ich odejściu, planuje król stłumienie buntu w Irlandji; modli się o śmierć swego stryja, Jana, najmądrzejszego człowieka ze swego otoczenia, ażeby mógł odziedziczyć po nim pieniądze na zaopatrzenie żołnierzy.

II. Jan umiera, Ryszard zagarnia jego ziemie, prawie należące się Bolingbroke'owi i rozpoczyna wojnę z Irlandją. Tymczasem powraca z wygnania Bolingbroke celem upomnienia się o spadek po ojcu. Wojska najemne

Ryszarda, zniecierpliwione oczekiwaniem na króla, same się rozwiązują.

III. Stronnictwo Bolingbroke'a bierze przewagę. Ryszard dostaje się do niewoli i zostaje strącony z tronu.

IV. Bolingbroke sam siebie mianuje królem.

V. Ryszard, po beznadziejnym wysiłku o odzyskanie władzy królewskiej, ginie w rozpaczliwej walce pod Pomfret.

W korzeniu każdej tragedji Szekspira tkwi zawsze zdrada. W tej sztuce zdrada przybiera rozmaite rodzaje i odcienia, z tych są dwa główne: zdrada króla czyli sprzeniewierzenie się obowiązkom swej władzy i zdrada poddanego, czyli niedotrzymanie przezeń powinności wobec króla.

Król Ryszard był dla Szekspira typem wysoce zajmującym. Ze względu na swą naturę, wielce złożoną, namiętną, pełną kaprysów, o piękności niemal dziewczęcej, z zachciankami błyskotliwego przepychu, może wysoce zająć uwagę. Lubił muzykę ale lekką, nie trapiącą duszy.

Kochał kobietę tak samo piękną i nieprzeciętną, jak i on sam.

Ryszard zaniedbuje swe obowiązki z uporem w takim rodzaju, jakiego świat nigdy nie puszcza płazem. Zamyka oczy na wszystkie królewskie obowiązki. Bolingbroke usiłuje uwolnić go od zdrajcy, Ryszard za to skazuje go na wygnanie. Niezdolny zrozumieć szlachetności duszy, która dla idei zdobywa się nawet na poświęcenie, Ryszard, niby to rozmiłowany w pięknie, nie dostrzega pięknego czynu starego Jana of Gautn, który na łożu śmierci byłby w stanie raczej skazać włas-

nego syna na wygnanie, niż sprzeniewierzyć się pojęciu sprawiedliwości.

Bolingbroke, również oddany całą swą istotą poczuciu sprawiedliwości, jest szlachetny w postępowaniu wobec Jorka i biskupa of Carlisle.

Ryszard jednak daje pierwszeństwo ludziom, którzyby woleli państwo narazić na utratę bytu, niż siebie samych na jakikolwiek uszczerbek.

Bolingbroke jest wcieleniem typu silnego Anglika. Zwłaszcza w akcie IV, pokazuje właściwą duszy angielskiej prawość, miłość sprawiedliwości, wglądanie w sedno każdej sprawy, kiedy oświadcza, że starego swego wroga, Norfolk, odwołuje z wygnania.

Zastanawiano się długo i rozmaicie odpowiadano na pytanie, czy „*Ryszarda II*“ napisał Szekspir przed czy po „*Ryszardzie III*“? Prawdopodobnie, po doprowadzeniu wojny domowej Róży Białej i Czerwonej do końca, Szekspir sięgnął do panowania poprzedniego króla, którego zdetronizowanie spowodowało spór o następstwo na tronie i było walną przyczyną starć w pół wieku później.

Siła sztuki leży w przedstawieniu przeciwieństw w charakterach padających i powstających królów, złych rządów jednego i uzurpacji drugiego.

Chociaż Szekspir nie był zgoła żarliwym obrońcą boskiego początku władzy królewskiej, to jednak zgoła nie zaleca uzurpacji jako środka, niszczącego tyranję. Dlatego w usta biskupa Carlisle'a wkłada słowa przepowiedni proroczej o grozie przyszłej wojny domowej, jako

koniecznego następstwa gwałtownego strącenia króla z tronu. Choć Ryszard posiada pewien powab jako król i działa pociągająco na słabe natury, jednak brak mu szczerzej i rzetelnej męskości. Pobłaza sobie, odczuwa powierzchownie, lubi rozważać sposobem romantycznym wszystko, co mu się wydaje wyjątkowem w życiu i rozporządza sporym zasobem skrzących, retorycznych, zwrotów. Jego wola jest bez hartu i tężyzny, nietrwała w uczuciach, niezdolna do wielkiego czynu. Bolingbroke, który go strąca z tronu, całą siłę i moc zawdzięcza samemu sobie. Bez wahania podąża do raz powziętego i zdala upatrzonemu celu; nie jest okrutnikiem, ale nie cofa się przed spełnieniem nawet krwawego czynu, jeżeli go uzna za konieczny. W historycznych dramatach Szekspira nie masz silniej uwydatnionego kontrastu nad to przeciwieństwo między silnym człowiekiem czynu, jak Bolingbroke, a romantycznym królem, Ryszardem III, nerwowcem o gorączkowości uczuć i błyskotliwości barwnych słów.

Kupiec Wenecki.

Zródła bajki. Starą historję o bezlitosnym żydzie opowiedziały po raz pierwszy *Gesta Romanorum*; powtórzył ją z pewnem upiększeniem i wycezyłowaniem szczegółów, w XIV w., pisarz włoski, Giovanni Florentino, w swoim zbiorze nowel p. t. *Il Pecorone*, (Głuptasek).

Historję o trzech szkatułkach znajdujemy także w *Gesta Romanorum*. Inne szczegóły dramatu są zaczerpnięte z innych źródeł, możliwie i z innych sztuk teatralnych. Niektórzy przypuszczają, że charakter Shy-

locka skreślił Szekspir pod wrażeniem procesu, przeciw hiszpańskiemu żydowi, Lopezowi, którego powieszono za rzekomy zamiar otrucia królowej Elżbiety, w r. 1594. Głównego źródła bajki dramatycznej należy szukać jednak w opowiadaniu Florentina.

Bajka. Porcja, pani na Belmoncie, posiada trzy szkatułki: jedną złotą, drugą ze srebra, trzecią ze skóry. Ślubowała wyjść za mąż za człowieka, który odgadnie w jakiej szkatule znajduje się jej portret. Rozmaici kandydaci do jej ręki doznają zawodu i nie rozwiązują tej zagadki. Bassanio, chciwy spróbowania hazardu, otrzymuje pieniądze od swego przyjaciela Antonia, dla zaopatrzenia się we wszystko, czego potrzeba do zalotów.

Antonio pożycza pieniądze od żyda Shylocka, ale pod warunkiem, że jeżeli na oznaczony dzień nie zwróci ich, funt żywej wagi jego ciała ma przypaść na własność żydowi—wierzycielowi.

Bassanio zgaduje w której szkatule znajduje się portret—a więc poślubia Porcję.

Antonio nie dotrzymuje terminu spłaty długu i dostaje się do więzienia. Wieść o tem nieszczęściu przyjaciela dochodzi do uszu Bassania.

Porcja nakazuje mu biec do Antonia z pieniędzmi, wystarczającemi na zapłacenie długu. Ale Shylock odmawia przyjęcia gotówki; wszczyna wrzawę o należny mu funt żywego ciała.

Sprawa dostaje się do sądu. Porcja, przebrana za sędziego, wydaje wyrok, że Shylock może otrzymać należny mu funt ciała, jeżeli jednak przy wykrawywaniu go

rozleje choć kroplę krwi chrześcijańskiej, będzie narażony na stratę życia.

Jednocześnie Shylock zostaje obarczony zarzutem, iż nastaje na życie chrześcijanina; przegrywa proces i musi płacić wysoką grzywnę. Porcja, jeszcze ciągle w przebraniu, domaga się jako honorarjum pierścienia, który ongiś mu dała. Bassanio długo się waha, w końcu jednak oddaje pierścień i wraca do domu. Porcja udaje oburzenie z powodu straty pierścienia, wreszcie nieporozumienie się wyjaśnia.

Sztuka jest oparta na przeciwieństwie, jakie zachodzi między człowiekiem serca a człowiekiem mózgu. Uczciowiec Antonio poświęca się dla przyjaciela. Shylock jest mózgowcem, człowiekiem intelektu, opętany przez dziki szał zemsty.

Chrześcijanin uczynił mu krzywdę, uwiódł jego córkę, która skutkiem tego czynu nie tylko shańbiła jego dumę rasową, ale ponadto zubożyła go o znaczną sumę.

A oto chrześcijanin wpadł w jego ręce, podpisując lekkomyślnie szaloną umowę.

Zgorzkniałe rozmyślenia w samotności nad tymi wypadkami potęgują nienawiść w żydzie. Okrzyk: Mogę wykroić serce z mego nieprzyjaciela! — staje się wykładnikiem jego uczuć i myśli.

Shylocka opętanie staje się coraz silniejszym, zaognia się i skłania go do ostrzenia noża na cholewie swego buta.

„Kupiec Wenecki“ stoi na pograniczu młodzieńczej twórczości Szekspira a epoki najświetniejszych jego dzieł. Z wcześniejszemi dziełami ma wspólny nadmiar rymo-

wanych wierszy i liczne przymieszki wspomnień klasycznych. Lancelot i Nerissa są podobni do Miętoszka i Lucetty z „*Dwóch Szlachciców z Werony*”: różnorodność, głębia i piękno charakterystyki zbliża ten dramat do komedji późniejszych, których cała siła dowcipu polega na skupieniu uwagi widza na intrydze, wynikającej z różnic charakterów. Żadna też z poprzednio malowanych postaci nie może dorównać Shylockowi siłą rysunku i wyrazistością barw charakteru; także i Porcja jest pierwszą w rzędzie kobiet Szekspirowskich, które umieją jednoczyć wysoki spryt rozumu z nieograniczoną dobrocią serca.

Historję o trzech szkatułkach i o funcie żywego ciała ludzkiego opowiadano sobie w rozmaitych krajach i w rozmaitych czasach. Opowieść o trzech szkatułkach poraz pierwszy się zjawiała w średniowiecznym, greckim roman-sie o Barlaamie i Jozafacie św. Jana Damasceńskiego około 800 r.; w innej postaci powtórzył ją angielski poeta Gower i włoski nowelista, Boccaccio.

Podobna historia opowiedziana jest w religijnym poemacie, pisanym w dialekcie Northumbrańskim z końca XIII w., p. t. *Cursor munde*. W tej starej balladzie, okazującej „okrucieństwo żyda Gernuta“ (*showing the cruelty of Gernutus a Jew*), wchodzi także w grę wykrawywanie funta mięsa z żywego człowieka. Nadto istnieją perskie i egipskie odmiany tej powiastki, która będzie niewątpliwie wschodniego pochodzenia. W tej postaci jednak, w jakiej spotykamy ją u Szekspira, zda się być żywcem wziętą ze zbioru nowel, *Il Pecorone*, napisanego przez Ser Giovanniego, notariusza we Florencji, około 1378 r. Z niej zaczerpnął poeta epizod z pierścionkiem, stano-

wiący treść aktu piątego. Nie potrzebował jednak Szekspir grzebać w starych nowelach włoskich i badać aż *Gesta Romanorum*. Stefan Gosson, pisząc swą *Szkołę nadużyć* (*Schoole of Abuse*) 1571 r., wspomina o sztukach „niekiedy znośnych“, a między innymi o sztuce, odegranej w teatrze Bull, i ukazującej żyda, chciwego lichwiarza.

Stąd można wnosić, że istniała jakaś sztuka przedszekspirowska. Może więc być, że „*Kupiec Wenecki*“ jest przeróbką jakiegoś starego i bezwartościowego widowiska z wczesnej doby teatru Elżbietańskiego. Wiemy przecież napewno, że arcydzieło *Król Lear* jest przeróbką sztuki nieznanego autora.

Tytuł sztuki „*Kupiec Wenecki*“ przypadł jej w udziale od zawodu i imienia chrzestnego kupca Antonja. Antonjo jednak nie jest zgoła główną osobą dramatu, chociaż koło niego grupują się inne charaktery, jak Bassanio, jego przyjaciel, Shylock, jego wróg omalże nie morderca, w końcu Porcja — jego zbawicielka.

Rola Antonja jest raczej bierną niż czynną, pomimo iż jego charakter jest silnie pojęty i jasno zarysowany. Szekspir stara się stale obudzać zainteresowanie Antoniem, wykazując, iż godnym jest ocalenia, choćby kosztem wszelkiego wysiłku. Kiedy się po raz pierwszy zjawia na scenie, jest przygnębiony i pod brzemieniem smutku, którego nie chce wymieniać swym wesołym druhom.

Trapi się, że niebawem straci przyjaciela, bo kobieta zajmie pierwsze miejsce w sercu Bessania. Skoro tylko znajduje się sam na sam z przyjacielem, poczyną go skrzęt-

nie wypytywać o oną kobietę. Bassanio, który już poznał Porcję i na dobre się w niej zakochał, nie rozwodzi się wiele o tej miłości, nie chcąc trapić przyjaciela, ale podnosi z naciskiem głównie pobudki rozsądku, w imię których pożądanem byłoby jego małżeństwo z bogatą dziedziczką. W końcu jednak nie może się powstrzymać od wybuchu uniesienia i zachwytu nad pięknnością i dobrocią Porcji. Kiedy Bassanio wyjeżdża do Belmontu, Antonio, jego przyjaciel, musi pozostać osamotniony. W tej chwili nawet do ócz cisną mu się łzy. Tak samo Porcja, choć pozornie pozbawia Antonja przyjaciela, to jednak nietylko wraca mu go z powrotem, ale nawet ratuje Antoniowi życie.

To też w ostatnim akcie, kochankowie i ich przyjaciel jednoczą się we wspólnie przeżywanej radości. Porcja słyszała już od męża, żeby poświęcił nawet własną żonę, swe własne życie i cały „świat“ dla ocalenia Antonja; na jego prośbę pozbywa się też pierścienia, pochodzącego od Porcji. Żartobliwe wymówki żony nie płyną z zazdrosnej obawy; one raczej wyrażają jej głęboką radość, że ukochała mężczyznę, tak wiernego i stałego w uczuciach. A więc zagadnienie przyjaźni i miłości, które Szekspir brał już pod analizę w *Dwu Szlachcicach z Werony*, zjawia się ponownie w tej sztuce.

Znamienną i wyłączną cechą Porcji z pośród kobiet Szekspira jest zespolenie w jej naturze wysokich darów rozumu i stanowczości z sercem łatwo zapalnym i wrażliwym. Nigdy nie zaznała zgrzyoty ni smutku, dobrobyt i szczęście zachowały ją szlachetną i wrażliwą na niedolę. Jej podniosłe używanie bogactw i radości życia, śród kwiatów, szmeru wodotrysków, posągów marmurowych

i upojnych dźwięków muzyki, stoi w jaskrawem przeciwieństwie do zgorzkniałego, twardego i posępnego żywota Shylocka. Ten potomek rasy prześladowanej jest pochłonięty dwoma namiętnościami. Kocha worki z pieńdzmi i nienawidzi człowieka, który znieważył jego rasę, uwodząc mu córkę. Ale Shylock mimo to wszystko, zgoła nie jest, jak Barabas, żyd poety Marlowe'a, jakimś wynaturzonym nad-potworem.

Choć jest istnym wilko-łakiem w niesytej chęci zemsty, mimo to żałujemy go za jego życie samotnicze, bezradosne; kiedy zaś staje w sali sądowej, otoczony zewsząd przemocą wrogów, mających za sobą siłę i władzę budzi podziw i litość.

Przytem jednak odczuwamy, że słusznem i koniecznem jest, aby tę potęgę zła doszczętnie skruszyć; uspokajamy się i uznajemy to za rzecz nieodzownie konieczną, kiedy Shylock opuszcza salę sądową, jako człowiek złamany.

Liryczna miłość Lorenza i dziewczki Jessyki objaśnia przez przeciwieństwo powagę i dostała radość uczuć Bassanja dla Porcji. Jessyka nie pomyślała nigdy i nie myśli o dotrzymaniu zobowiązań względem swego ojca i tego też od niej oczekiwać nie można. Liryczne ustępy wzajemnych wynurzeń między Lorenzem a Jessyką w rozksiężycyconym ogrodzie (Akt V sc. I), zakończone uwielbieniem muzyki, stanowią piękne przeciwstawienie ogólnych refleksji Jessyki, znajdującej się w stanie pół - jawy, pół - snu po strasznym wysiłku myśli w sali sądowej.

Koniec tej komedji musiał być wesołym. Po ciężkiej walce i napięciu naszej uwagi o los Antonja, prze-

chodzimy do słuchania żartobliwej i wesołej śpiewki o pierścionku. Z ponurego gmachu i z sali sądowej pałacu sprawiedliwości w Wenecji, poeta przenosi nas w noc, osrebrzoną poświatą księżycą, do zacisznych ogrodów Belmontu. Szczęście dwojga małżonków, po ciężkiem przeżyciu musi być bez żadnych ograniczeń; dlatego nawet i kupieckie statki Antonja nie mogą ulec żadnej stracie ni uszczerbkowi.

Niepewną jest data wystawienia tej sztuki na scenie. Wprawdzie „Djarjusz“ Henslowe'a w dn. 25 sierpnia 1594 roku wymienia jakąś „wenecjańską komedję“ (*Venesyan comedy*), ale czyż nią koniecznie musiał być „Kupiec Wenecki“ Szekspira?

Meres wspomina go wyraźnie w r. 1598 jako jedną ze sztuk, wystawionych w teatrze „Stationer“ (*Stationers Hall*), choć drukowano ją dopiero w r. 1600.

Król Jan.

Napisany (?); ogłoszony w wydaniu *in folio* 1623 r.

Źródła. Tragedja Szekspira opiera się na sztuce nieznanego autora, drukowanej po jej scenicznem wystawieniu w r. 1591 p. t. „*Niespokojne panowanie Króla Jana*“ (*The Troublesome Raigne of King John*). Niektórzy przypisują autorstwo tej sztuki Szekspirowi dla nielicznych, tu i owdzie w niej przejawiających się przebłyków jego genjuszu. Czy ją istotnie napisał, czy nie — rzecz nierozstrzygnięta, ale to pewna, że pisząc „*Króla Jana*“, czerpał z „*Niespokojnego Panowania*“ całemi gar-

ściami, gdziekolwiek chciał sobie zaoszczędzić historycznej zmundnej pracy. Innych źródeł dostarczyli mu historycy: Rafael Holinshed, Edward Hall i Fabian.

Bajka. Król Jan przywłaszczył sobie tron Anglii. Książę Artur, syn starszego brata króla Jana, rości sobie pretensje do tronu, jako prawowity jego dziedzic i skłania króla Francji do popierania tych roszczeń. Król Jan wypowiada wojnę Francji.

Po kilku bitwach, stoczonych we Francji, obaj królowie układają się o pokój. Uroszczenia Artura odrzucono; siostrzenica króla Jana ma wyjść za królewicza francuskiego. Jednak legat papieski namawia króla Francji do zerwania układów; wojna wszczyną się nanowo. Król Jan bierze do niewoli księcia Artura i wydaje rozkaz zabić go potajemnie.

Anglja znajduje się w rozłamie; Francja postanawia napaść na nią i ujarzmić. Wieść, że księcia Artura zabito z rozkazu króla, wprowadza Anglję w zamęt. Francuzi wylądowują w Kent; lordowie znajdując martwe zwłoki Artura w pobliżu zamku Northampton i są przekonani że sprawcą tego mordu był król Jan, który dochodzi do przekonania, że dłużej walczyć niepodobna. Poddaje się legatowi papieskiemu w nadziei, że przedstawiciel papieża nakłoni króla Francji do wejścia z nim w układy. Ale król francuski nawet myśleć nie chce o zawieraniu pokoju. Król Jan zbiera swe wojska i stacza pomyślną dla siebie bitwę. Lordowie, którzy sprzymierzili się z królem francuskim, opuszczają go teraz i poddają się królowi Janowi. Najazd francuski spełza na niczem; legat papieski pośredniczy w zawieraniu pokoju; król Jan umiera od trucizny, podanej mu przez jakiegoś mnicha.

W tragedji tej, znacznie odstępującej od historii, przedstawia Szekspir człowieka, który porywa się na czyny przerastające jego siły i możność ich urzeczywistnienia. Ten najpodlejszy z wszystkich królów Anglii człowiek, zdolny do każdej zdrady, i do wszelkich, ponizających czynów, sprzeniewierza się i zdradza swego bratanka, swe własne ideały, godność Anglii, zdradza i swą królewską przysięgę. Sztuka zaczyna się od sceny, stawiającej nam przed oczy wyniki ludzkiej zdradliwości. Oto — Elinor, matka Jana, była zdradliwą wobec jednego ze swych synów. Jan przywłaszcza sobie prawa brata i idąc za własnym popędem, zdradza matkę. Akty tych zdrad bezustannych wplątały Anglję w krwawą a niesprawiedliwą wojnę.

Inny objaw ludzkiej zdradliwości pojawia się nagle w postaci nieprawego syna Ryszarda, Lwie Serce. Człowiek ten nie najlepszy, ani nie najgorszy, jest przeciętnym typem angielskim. Nawskroś poczciwy, silny i wesół, wzdawliwie patrzy na niedołęgów; rad ze swej doli królewskiego bękarta, przez szczerą, swobodną otwartość znajduje dostęp do serca niewiast; skory do walki, niesłychanie zręczny w działaniu, zawsze wie co ma zrobić; zwolennik środków jasnych, dobry poddany, ale równocześnie nie tracący głowy, kiedy się znajdzie na wysokiem stanowisku; bardzo sprawiedliwy i uprzejmy, jeżeli nie walczy; skory do głębokich uczuć nad gwałtem, zadany bezbronnej niemocy — wnosi do sztuki pełnej zgrzytu, zamętu, intryg i zdrad, powiew patrijotyzmu i wiarę w dobrą naturę człowieka.

Z przedziwną ironją przeciwstawia Szekspir Janowi postać Bękarta, z którym już jako z królem, pełnym po-

wodzenia, spotkamy się w innym dramacie „*Henryk V*”. Nieprawy syn posiada wszystkie przymioty, które działają silnie na mieszczaństwo, podobnie jak *Edward IV* Szekspira, w którego postać wcielił poeta umiejętność trzymania w ryzach spóółstwa.

Złamanie wiary dla korzyści osobistej jest treścią aktu drugiego, w którym królowie, angielski i francuski, zawierają podłe przymierze, utrwalając je małżeństwem delfina z siostrzenicą Elinory, Blanką Kastylijską. Zdrada jest również kołem rozpędowem aktu trzeciego. W nim znowu król francuski, na wezwanie legata papieskiego, zdradza niedawno zawarte przymierze, a dopieroco ożeniony delfin zrywa ze stronnictwem swej żony. Lud angielski poczyna się sprzeniewierzać swej uległości i przygotowuje powstanie przeciw przywłaszczycielowi tronu.

Czwarty akt rozpoczyna się od słynnej sceny, w której Hubert nie spełnia rozkazu królewskiego i nie oślepia księcia Artura. Nawet w tym czynie miłosierdzia jest zdradziecki, bo przecież poprzysiągł królowi zgładzić tego księcia. Jedna zdrada rodzi drugą; król Jan w mniemaniu, że Hubert wykonał mord, wydała go ze swego dworu.

W ostatnim akcie lordowie, którzy poprzednio zdradzili Jana, zdradzają znowu swego nowego władcę, króla francuskiego. Jan jest duchowo złamany i sprzeniewierza się nawet swym własnym ideom o samowładnem i niezależnem stanowisku króla.

Ten, co nie mógł nawet przypuszczać, żeby legat papieski mógł rozkazywać w Anglii, teraz sam przez prośbę o pokój, czyni się odeń zawisłym. Śmierć kładzie kres jego mataninie zdrad. Jakiś mnich truje go zdradziecko.

w chwili, kiedy jego sprawy poczęły rozwijać się pomyslniej. Sztuka kończy się pochwałą Anglii, którą wyowiada Bękart, późniejszy Henryk V:

Nic nigdy nas nie zaniepokoi,
Byleby Anglja samej sobie dawała prawdziwe
[wytchnienie

Wprawdzie główne wypadki dramatu Szekspirowskiego są te same co w „*Niespokojnym Panowaniu Króla Jana*“; ale charakter tego króla pod ręką poety stał się bardziej wyrazistym i pełnym.

Król Henryk IV. Cz. I i II.

Napisany (?) i ogłoszony 1598 r.

Źródła. Przeważna część komicznych scen w obu tych sztukach, które można uważać za jedną jest pomysłu Szekspira. Bardzo popularny utwór sceniczny nieznanego autora „*Sławne Zwycięstwa Henryka V*“ dały mu tylko bodźca do rozwinięcia własnego komizmu.

W scenach historycznych Szekspir trzyma się ściśle „*Kroniki*“ Holinsheda.

Bajka. Sztuka omawia powstanie Henryka Hotspur i lorda Percy przeciw Henrykowi IV, oraz nagłą odmianę duszy księcia Walji, Henryka, który od życia hulaszczego powraca na drogę opamiętania, jak przystało na człowieka jego pochodzenia. Dramat się kończy zabiciem Hotspura przez księcia Walji, na poboju pod Shrewsbury. Hotspur—to niepospolity człowiek, którego w krytycznej chwili popiera jednak ojciec. Henryk, książę Wallji,

jest przeciętnym człowieczkiem, któremu także jego ojciec pomaga do zwycięstwa. Dramat ogniskuje się około walki między synem, nazbyt duchowo wyposażonym, by go zrozumiano, a między drugim synem, zabardzo gminnym, by sam mógł zrozumieć swe położenie.

Dramat obejmuje okres 4 lat po zamordowaniu króla Ryszarda II; zaczyna się w czasie, kiedy przysięgi Henryka Bolingbroke, że panowanie swe oprze na przestrzeganiu sprawiedliwości, pod każdym względem zostały pogwałcone. Król okazał się nadętym, mrukliwym, szukającym zaczepek, oraz niewdzięcznym, jakim zawsze bywa człowiek—nikczemny

Z królem staje do walki lord Percy, człowiek gorącej krwi, zapalczywy, gotów wypowiedzieć słowa prawdy każdemu, kogo uważa za niesprawiedliwego lub kłamcę.

Chociaż lord Percy oddał królowi znakomite usługi, nie żąda odeń żadnej nagrody, ale stara się nakłonić monarchę do sprawiedliwości wobec człowieka, co poniósł dla niego klęskę i ucierpiał rany. Król rzuca w twarz dumnemu lordowi obelgę, zwać go kłamcą. Tknięty do żywego, Percy podnosi bunt. Sam rączy w działaniu, traci wiele czasu dla przyjaciół, nieskorych do używania rozpaczliwych środków. Mimo to zachwiał wojskami króla; zażarta walka pod Shrewsbury nieomalże nie zakończyła się tryumfem lorda. Ale król potyka się z nim na polu walki i rani go śmiertelnie. Z rany tej Percy umiera.

Obie części *Henryka IV* składają się ze zlepu komedji i historii. Bohaterem części historycznej jest Bolingbroke jako król, części komedjowej zaś Falstaff, podczas

gdym książe Henryk zjawia się tu i owdzie między komejdą a historją, służąc za spoidło tych dwóch zlepów.

Obie części, zwłaszcza pierwsza, pisane są z największym napięciem energji. Henryk IV, to ten sam Bolingbroke, przedstawiony jako wielki człowiek w *Królu Ry-szardzie II*.

Przemęczony troską i znojem, znużony zamieszkami niespokojnych czasów, zjawia się w Henryku IV; by wy-tężyć resztki zasobów duchowych celem utrzymania się na tronie, zdobytym przemocą. Próbował pochlebstwa i ustępstw wobec burzliwych magnatów; chciał ich za-straszyć, ale to wszystko się nie powiodło. Szkocja, Wallja i lordowie Północy podnoszą broń przeciw temu wyczerpanemu, pełnemu dumy człowiekowi, który nie mogąc zaznać nigdy chwili wytchnienia, budzi w nas po-tężne uczucia przez tragizm swych losów.

Książę Henryk, którego Szekspir kocha i podziwia więcej, niż jakąkolwiek inną postać z historii Anglji, po-tem zaś robi zeń idealnego króla, nie dba zgoła o opi-nję ludzką.

Niewiele myśli o sobie, o swym własnym hono-rze, niemając nic do roboty, bo wszelką władzę skupił w swem ręku jego potężny ojciec. Młody książę ucieka od zimnego ceremonjału dworskiego i rzuca się w hucz-ne i buńczuczne życie podmiejskie.

Na Wschodniej Targowicy (*East-Cheap*) w gospo-dzie „Pod głową dzika“, gdzie rozmaitego rodzaju urwi-połcie zbierały się na pijatyki i bójki, książę Henryś, ten Telemak burd karczemnych i przygód ulicznych, znalazł swego Mentora występku i rozpusty w Falstaffie.

Falstaff, który gra rolę błazna w „*Wesołych Kumoszkach z Winsdoru*,” jest w tej sztuce tylko mdłym pastelem wielkiego bohatera śmiechu, nieznającego troski i pełnego radości życia z pierwszej i drugiej części *Henryka IV* i z początku *Henryka V*. Falstaff to uosobienie całej filozofii Odrodzenia; Falstaff—to bunt ciała, tak długo gnębionego przez ascetyczny mistycyzm wieków średnich, to śmiech serdeczny nad głupią przeszłością, śmiech ciała człowieka - zwierzęcia, z natury swej amoralnego i niepytającego się zgoła o jakąkolwiek etykę.

Falstaff sam siebie najlepiej określa: „Nie jestem tylko dowcipny, ale i to sprawiam, że dowcip znajduje się w innych“. Radość jest istotą jego ducha i ciała; śmiejąc się ciągle i zawsze do rozpuku, śmieje się aż czterema podbródkami swego grubego karku, sam swoje fałdziste cielsko ośmiesza, nadając sobie najrozmaitsze przydomki: Worka wina, antałka piwska, gąbki do wycierania ze stołu sherry, matołka, włóczącego się tu i tam na dwóch łapach.“

Ta masa cielska wybucha wulkanem śmiechu, który udziela się patrzącym nań, jak zaraza. Królowa Elżbieta nabrała takiego upodobania w oglądaniu tej postaci na scenie i słuchaniu jej, że kiedy Szekspir przestał wprowadzać tego cudownego bohatera śmiechu do dalszych swych utworów, zmartwiona zniknięciem wesołka, prosiła poetę o jego wskrzeszenie.

Wówczas to Szekspir dla dogodzenia królowej w 14 dni napisał a raczej naszkicował wierszem „*Wesołe Kumoszki z Windsoru*“, wesołą farsę. Rola jednak Falstaffa w tej sztuce jest zupełnie inną, niż w *Henryku IV*.

Tu zjawia się obciążony wielkimi występkami: jest kłamcą, złodziejem, urwimieszkiem, pijanicą i obzartuchem, zmysłowcem. A jednak przebaczymy mu to wszystko, bo bawi wesołym dowcipem i bezczelną szczerością.

Ta najwybitniejsza postać w komedji jest nawskroś, ciałem i duszą, angielską. Falstaff przedstawia typ rdzennego Anglika, *genuine*, jak mówią jego rodacy, Ale ten zmartwychwstały grecki półbóg komizmu, Sylen wraz ze swymi synami Satyrami, stał się ogólno ludzką własnością. Angielska literatura nie zna humorystycznej postaci, którą mogła postawić obok niego.

Równego sobie Falstaff nie znajdzie i w literaturze wszystkich narodów świata. Rabelais stworzył wprawdzie swego Panurga; ale ten jest uosobieniem buntu rozumu przeciw ciemieniu go przez wieki bajaniami mnichów o bliskim końcu świata (Rok 1000), uosobieniem buntu przeciw udręce, przeżywanej w ascetycznym rozmyślaniu nad onem „zawsze i nigdy,” które stanowią tajemnicę mąk piekielnych. Dlatego i Panurg jest chudym, wywiedłym, sprytnym, ciętym, złym—odpowiednio do okoliczności, zawsze zachepliwym i gryzącym dla samej przyjemności atakowania i drażnienia bliźnich.

Buntem rozumu przeciw nazbyt rozmarzonemu rycerstwu średnich wieków jest chudy jak szczapa, romantyczny błędny rycerz Cervantesa, Don Quichotte. Jeden Falstaff jest usobieniem instynktu śmiechu.

Pobity w spotkaniu czy pojedynku, przechwała się zupełną wygraną kiedy ucieczka z opresji wydaje mu się zgoła niemożliwą, przez swoją chytność wywija się z matni.

A jednak nie możemy się oprzeć współczuciu nad Sir Johnem Falstaffem, gdy został wygnany ze wszystkich szynków i zajazdów Londynu a nawet pod koniec, kiedy się bawi, i grzebie martwiejącymi palcami w prześcieradle, żegnamy go ze łzami, które jednak nie spłaszają z ust uśmiechu.

Henryk IV. Cz. II.

Napisany 1597 r.; ogłoszony 1600.

Źródłami dramatu były: Sztuka „*Sławne Zwycięstwa Henryka V*” i Kronika Holinsheda.

Bajka. Northumberland i inni spiskowcy przeciw królowi dowiadują się, że ich sojusznika Hotspura, któremu nie użyczyli poparcia, pobito i zamordowano. Wojska królewskie są teraz wolne i zaczną działać przeciw nim samym. Northumberland ucieka do Szkocji, inni stawiają opór armji królewskiej pod wodzą Jana Lan-kanster. Spiskowcy padają ofiarą zdrady, dostają się do niewoli i zostają skazani na śmierć. Northumberland powróciwszy ze Szkocji, doznaje zupełnej porażki a stanowisko króla Henryka poczyna być pewnem. Ale to bezpieczeństwo przychodzi dlań zapóźno, aby w niem mógł zasmakować. Król nie widzi możliwości trwałego pokoju i dla odwrócenia uwagi poddanych od wewnętrznego rozstroju, doradza synowi rozpocząć wojnę z zagranicą. Król umiera a książę Henryk, objąwszy po nim tron, rozpoczyna rządy od odegnania od siebie swych dawnych przyjaciół.

Ten dramat jest zakończeniem tragedji *Ryszard II*. Strącenie Ryszarda z tronu było aktem niesprawiedliwego gwałtu. Krew zamordowanego króla i wszystkich tych, co ginęli w walce o jego prawa domagała się sprawiedliwości. Powoli, wielu tajemnymi drogami, fala pomsty podnosi się przeciw mordercy, Henrykowi IV, aż wreszcie stary, złamany, wyrzutami sumienia trapiiony, przestępca umiera ze świadomością: „Bezpożytecznie tyle krwi rozlewałem; panowanie zdobyte z takim trudem, wydrze mi mój następca, chłopaczek wątły, chory ale zgrabnego ciała, płochy pustak, który—oto—z wrzaskiem zbliża się do łóżka, niosąc nowiny o najpotworniejszej zdradzie za mego panowania.

Jak *Ryszard III* uzupełnia przebieg „Wojny Róż“, tak ten dramat jest dokończeniem zamordowania księcia Gloucester w Calais. Taniec przeznaczenia zatacza cały okrąg koła, miażdżąc po drodze wielu, którzy zapowiadali, że staną na wyżynie, przemieniając przyjaciół we wrogów, wrogów przekształcając znowu w serdecznych sprzymierzeńców.

Odkąd człowiek nauczył się myśleć, nie poddałno życia tak głębokiemu rozważaniu, jako właśnie w tej sztuce. Dwa rodzaje ludzi wzięto tu pod rozbiór: człowieka instynktu i człowieka rozumu. Na nich polują dwaj przeciwnicy; jeden łąsy na doraźny spokój, drugi pożądlivy władzy doczesnej. Król Henryk IV. poświęcił wszystko dla zdobycia tronu i zdobył go; ale w godzinie tryumfu właśnie umiera, wyczerpany błędami, które popełniał w czasie walki o ten tron. Także i Falstaff kończy podobnem bankructwem. Zwycięstwo i wygrana życia dostaje się w udziale księciu Henrykowi, gruboskór-

nemu niefrasobliowcu, który tylko przez dwie minuty w swem życiu zadawał sobie rzeczywiście trud: raz, kiedy spłatał figla kilku złodziejom, powtóre, kiedy zabił Hotspura, ideał człowieka, o niepospolitym rozumie.

W zajezdzie „Pod łbem dzika“ wśród pijanic, kosterników, rzezimieszków i opryszków, gotowych w danym razie do rozboju na gościńcu, młody księżę Henryk terminuje, chcąc się stać kiedyś wielkim królem Anglii i pogromcą Francji pod Azincourt. Oto jego rozmowa z Falstaffem, arcykapłanem występku:

— Hejże, Henrysiu: mój chłopaczk! Która to godzina dnia?

— Duch się twój zamroczył od starego wina, od rozpinania się po kolacji, od sypiania na ławkach. Zapomniałeś pytać się o to, co byś rzeczywiście chciał wiedzieć. To nie godzina. Co ty do djaska masz do roboty z chwilą dnia?

Jeżeli godziny nie są szklanicami a minuty nie kapłonami, nie widzę powodu, byś niepotrzebnie zadawał sobie trud pytania się o godzinę dnia.

— Słusznie, Henrysiu—bliskim jesteś mojego zdania. My rzezimieszki, chadzamy w blaskach księżycy i siedmiu gwiazd, a nic nie działamy przy świetle Feba, tego błędnego, jasnowłosego rycerza. Ale proszę cię, mój miły pieszczoszku, księżu! Kiedy zostaniesz królem, rozporządź, żeby nas nazywano „gajowymi Djany“, „szlachciami ciemności“, „ulubieńcami księżycy“. Niech świat powiada, jako jesteśmy ludźmi dobrego rządu, kierowani niby morze, przez naszego szlachetnego i czystego opiekuna, nazwiskiem księżyc, pod którego osłoną biegamy. A jesz-

cze jedno. Kiedy zostaniesz królem, czy dalej będziesz rozkazywał wieszać złodziei? Czy ludzie o takiej stanowczości, jako ja, będą zawsze brani na zarzewiałe cugle tej starej dziwaczki, Mamusi — Ustawy. Nuże, kiedy zostaniesz królem, czy będziesz wieszał złodziei?

.....

Ale — oto — wchodzi Poin z nowiną, dobrą dla rzezimieszków. Gadshill, jeden z bandy, wywęszył dobrą wyprawę: Idą pątnicy do Canterbury z cennymi darami. Jest już na ich tropie, w takim a takim miejscu można ich ograbić. Młody książę jeszcze nie zakosztował bandytyzmu. Dlatego oburza się, kiedy Falstaff go pyta, czy zechce uczestniczyć w wyprawie?

— Ja, miałbym zostać rabusiem na gościńcu? Przenigdy, na mą cześć!

A Falstaff odpowiada:

— A więc za grosz niema w tobie ni uczciwości, ni tężyzny, ni ducha towarzyskiego; nie pochodzisz z krwi królewskiej, jeżeli nie jesteś zdolny dla dziesięciu szylingów zatrzymać na gościńcu jakiegoś człowieka.

— Więc zgoda! Niech będzie, raz w życiu udam głupiego.

Ułożono plan wyprawy; bandę napastników mają składać: Bardolf, człek tak czerwonego nosa, że mógłby mu służyć za latarnię. Gadshill, Peto, Falstaff, Poin i książę.

Ale Poin, ulubiony błazen Henryka, doradza mu: — Jeżeli książę zechce, urządzimy wspaniały żart. Pozwolimy kraść tym czterem bandytom, a kiedy już będą przy pieniądzech pątników, z kolei my we dwójkę na-

padniemy na nich, przebrani w maski. Odbierzemy im pieniądze, które skradli i będziemy mieli potem śmiechu dosyta.

Kiedy bandyci już mają urządzić zasadzkę, Falstaff skomli: Proszę cię, mój dobry książę Henryku, pomóż mi wyszukać konia, synu. Cielska swego nie mógłbym zawlec tak daleko. Jeżeli to był żart z waszej strony, to ja nie lubię żartów, posuwających się zadaleko, zwłaszcza jeżeli idę pieszo.

Książę oddała się z Poinsem, który z wyrachowania usunął konia w kryjówkę, aby zatrzymać Falstaffa na miejscu. Nagle zjawia się Gadshill, wołając: Baczość!

— Kaptury na łeb! Na twarz maski! Ze wzgórza na dół zjeżdżają pieniądze króla...

Pielgrzymi nadciągają. Książę i Poinś nie stawiają się na czas! Falstaff więc obejmuje komendę nad trzema tylko bandytami. Samoczwart zatrzymują podróżnych, wiążą im ręce i nogi, spętanych odprowadzają daleko.

— Chodźcie, moi mistrzowie—woła Falstaff—przystoi się nam, teraz przyzwoicie podzielić. A potem na koń, nim słońce zejdzie. Jeżeli książę i Poinś nie są tchórzami, niema sprawiedliwości na świecie... Tyle odwagi w tym Poinśie, co w dzikiej kaczcze!

Nagle wynurzają się z ciemności Poinś i Henryk, przebrani, w inne maski i w żółte kaftany. Książę woła straszliwie: Pieniądze!

— Złoczyńcy! — dodaje Poinś i uderza na złodziei. Ci uciekają Falstaff stawia słaby opór, ale niebawem nogi za pas i czmycha, rycząc ze strachu.

Nazajutrz, w gospodzie, książę i Poinś oczekują

powrotu zawstydzonego Falstaffa oraz jego trzech towarzyszy. Powraca nie pokutnikiem—ale szaleńcem wściekłym na tchórzów, którzy go opuścili.

— Dzień dobry, Janie! Dokądżeś poszedł wczoraj?
— pyta książę.

— Zaraza niech bierze wszystkich tchórzów! Zemsta nad nimi! Rzekłem i amen, psiakrew! Hum! drum! Służba! kieliszek hiszpańskiego... Zamiast wieść dłużej taki żywot, wolałbym cerować i szydełkować skarpetki, Zaraza na tchórze! Hultaju! Podajże kieliszek hiszpana. Nie masz zgoła poczciwości na świecie!.. (Pije).

Książę (do Poinsa). Widziałeś kiedy, jak Febus całuje kulę z masła i jak to masełko, na słodkie umizgi słońca, poczyną się roztopiać? Jeżeliś nie widział, to popatrz na to zjawisko. (wskazując Falstaffa) Oto — okaz!

Falstaff. Draby jesteście! Wapnem czuć to wino! Ale i w złym człowieku nic nie znajdujesz, oprócz łotrostwa... Dalipan, tchórz jest gorszym od kieliszka z winem nawapnionem. Tak, podły jest tchórz!... Idź sobie, stary Janie, umieraj kiedy i gdzie chcesz!... Jeżeli teraz przedsiębiorczość nie jest rzeczą całkowicie na ziemi zapomnianą, dobra, prawdziwie męska przedsiębiorczość, to ja mogę uchodzić za takiego chudziaka, jak śledź!..

W Anglii jest teraz trzech mężów dzielnych, którzy uniknęli szubienicy, jeden z nich jest grubaskiem i zaczyna się starzeć. Niech Bóg broni! Co za podły świat dzisiejszy! Chciałbym być tkaczem, śpiewałbym przy warsztacie psalmy... Zaraza na wszystkie tchórze, powtarzam raz jeszcze! Daj mi kielich hiszpana!

— Co to ma znaczyć? Ty worze wełniany! Co tam mrućysz?

— Patrzcie mi go! Królewicz! Jeżeli cię z twego królestwa nie wygnam sztyletem drewnianym i przed sobą nie popędzę wszystkich twych poddanych, jak stado dzikich gęsi — to nie chcę mieć skóry na pysku!..

— Co to jest, ty żebraczy synu, gruba pokrako ludzka! Co to?

— Nie jesteście tchórzem? Odpowiedz! A Poin — to tchórz drugi. Psiakrew! Podajcie kieliszek hiszpańskiego. Jestem łajdakiem, jeżeli dziś co piłem!

— Zbrodniarzu! Ledwo wargi twe obeschły od ostatniego golnięcia.

— Hum! drum! Nic nie zaszkodzi kieliszek hiszpańskiego! Zaraza na tchórze — psiawiary! Tylko czterech nas tu obecnych zdobyło tego poranka tysiąc funtów.

— Ho-ho, Janie! A gdzie ten grosz? Gdzie?

— Gdzie? Zabrano go nam. Setka ludzi zwała się na nas biedaków!

— Jakto, towarzyszu? Stu ludzi!

— Jestem łajdakiem. jeżeli nie składałem się ze dwie godziny szabłą z dwunastką z onej seciny. Och, cudem uszedłem. Tarcze miałem przeszytą nawskroś, szablisko poszczerbione, jak piła drwała. Oto - patrz! Od kąd jestem człowiekiem, nigdy lepiej się nie sprawił. Ale to było na marne. Och, do djabła z tchórzami! Niech powiedzą tamci moi towarzysze... A jeżeli się ozwią z czemś mniej lub więcej ponad prawdę, to są złoczyńcami i synami ciemności.

Gadshill. Tak, nas czterech natrafiło na dwunastkę chłopa.

Falstaff. Dwunastka? Szesnastu ich było, conajmniej!

Gadshill. A myśmy ich właśnie powiązali; kiedyś my właśnie mieli dzielić łup, sześciu czy siedmiu ludzi rzuciło się na nas.

Falstaff. I pozwalniali z więzów innych, którzy zaraz do nich się przyłączyli.

Książe. Jakto? Więc walczyliście z wszystkimi?

Falstaff. Z wszystkimi? Nie rozumiem, co chcesz przez to powiedzieć. Ale jestem kupą rzodkwi, jeżeli nie biłem się z pięćdziesięcioma. Ach! jeżeli z tyłu za biednym, starym Janem, nie było pięćdziesięciu dwu lub pięćdziesięciu trzech chłopów, jestem kreaturą o jednej nodze.

Książe. Dziękuj Bogu, żeś którego z nich nie zabił.

Falstaff. Ech, do kata! Teraz nie pora na dziękowania Bogu! Upieprzyłem ich dwóch; jestem pewien, że dwom wypłaciłem należność, dwom w żółtych opończach. Powiedziałem ci Henryczku, co zaszło; napluj mi w twarz nazwij mnie koniem, jeżeli mówię nieprawdę. Znasz moją zwyczajną obronę; ustawiłem się tak — oto (staje „na baczność“), zgnąłem sztychem mej szabli—oto tak!... Czterech drabów żółto-opończnych wali się na mnie.

— Jakto czterech? Dopiero coś mówił, było tylko dwóch...

— Czterech, Henryczku, powiedziałem czterech! Kieliszek wina! Tak, tak! dobrze powiedziałem... Było ich czterech. Tych czterech natarło na mnie z przodu, ale nie dałem się zbić z tropu. Ich siedem kling zostało w mej tarczy—oto—patrz!

— Siedem kling? Jakto? Było ich tylko czterech, a mieli siedem pałaszy?..

— Siedem! Klnę się na tę rękojeść szablicy, albo jestem łotrem, słyszysz mnie?

— Tak Janie, słyszę i widzę cię także.

— A, dobrze robisz! Opłaca się być widzianym i rozumianym. Owóz dziewięciu chłystków w żółtych kubrakach o których ci mówiłem...

— Otóż znowu dwóch więcej!

— Kiedy ich szable się potrzaskały, poczęli ustępować z placu; ale napierałem na nich zbliżając się a potem chwyciłem ich za gardło i w mgnieniu oka siedmiom z jedenastu wypłaciłem, co się im należało.

— O, cuda! Dwóch ludzi napłodziło jedenastu!

— Ale, jakby się djabeł w to wmięszał. Z nienacka trzech hultajów, w ubraniu zielonem, zaskoczyło mnie z tyłu; było tak ciemno Henryczku, żebyś nie zdołał dojrzeć własnej ręki...

— Ależ to brednie! Podobniuteńkie do płodzącego je ojczulka! Kłamstwa to olbrzymie, wyraźne, namacalne, jak góra. Jakże ty, żabo z błotem w mózgu, ty, kulko tłuszczu, jakżeś mógł dostrzec, że ci bandyci byli w ubraniu z zielonego sukna, skoro było tak ciemno, iż nie mógł dojrzeć własnej łapy!... Nuże, tłumacz się! Co odpowiesz na to? A więc, Janie, wyświetlij mi to...

— Co to? gwałt?! Ach, nie! Choćbym miał być skazany na ćwiartowanie i na wszystkie tortury świata, nie powiem słowa pod przymusem! Nie, nigdy!

— Słuchaj, bezczelny obżartuchu, załamywaczu łózek, olbrzymia goro tłuszczu...

— Precz, ty, etyczna jednostko, skóro łososia, ozo-
rze wędzonego wołu, wysuszona sardynko!... Brak mi tchu...
Gdybym nie był trochę astmatycznym, powiedziałbym ci,
do czegoś podobny, ty. łokciu krawiecki, pochwo szabli,
kołczanie na strzały, ty złośliwy, mały sztylecik!!!

— Dobrze, zgoda! Odsapnij nieco, potem znowu
zaczynaj! Kiedy się przemęczysz temi podłemi przezwi-
skami, posłyszysz dopiero, co ci zaśpiewam.

— Posłyszysz—posłyszysz, Janie! dorzuca Poin-
s. I księżę opowiada, że on właśnie i Poin-
s byli tą tajem-
niczą dwójką, która potem przedzieignęła się w olbry-
mią armię w wyobraźni Falstaffa.

W pierwszej części Henryka V przedstawił poeta
tragiczną śmierć Falstaffa.

Było to po wielkiem zwycięstwie nad Francją
pod Azincourt. Oczywiście, młody Henryk, który jako
dzielny wojownik, choć dowodził zaledwie 12000 żoł-
nierza rozgromił daleko liczniejszą armję francuską, miał
teraz o czem innem do myślenia, jak o starym Janie. Ale ten
zato swego „Henryczka” wiecznie ma przed oczyma duszy.
Falstaff dostaje wreszcie ataku serca, niebawem ma umrzeć.

W gospodzie „Pod łbem dzika“ odnajdujemy gospo-
dynię Quickly, po mężu pnią Pistol, bo tego wybrała
z pośród wielu, wdychających do niej zalotników.
W czasie gawędy zjawia się pachołek Falstaffa:

— Panie gospodarzu, Pistolu, trzeba będzie wam po-
noć wybrać się do mego pana Falstaffa... I wy także,
pani gaźdzeni. Zastął ciężko, chciałby się położyć...

Gospodyni wychodzi odwiedzić Falstaffa i chwilę
potem zdaje sprawę ze stanu jego zdrowia:

— Ach jeżeli was kiedy rodziły kobiety, chodźcie, chodźcie wszyscy zobaczyć pana Jana, biedotę! Dygoce od febry, że aż rozpacz patrzeć.

Król, kilka dni temu, daleko na wojnie, pytając się o nowiny z kraju, ze wzgardą wyraził się o Falstaffie:— A cóż ta stara świnia? Czy zawsze tyle jada?

Oto cała pamiątka wspomnień królewskich o dawnym towarzyszu. Ale nie wszyscy byli tak ujemnego zdania o panu Janie, skoro gospodyni zajazdu „Pod łbem dzika“ uspakajała Bardolfa, gdzie też może być zmarły Falstaff: W piekle, czy w niebie?

— O napewno, on nie jest w piekle. Jest na łonie Artura! Jeżeli kiedyś człowiek jaki dostał się na łono bohatera Artura, to on z pewnością! Prześlicznie rozstawał się ze światem... Jakby się rozstawała dziecina w chresnej koszulinie. Widzę go, jak grzebie palcami po prześcieradle, bawi się kwiatami i uśmiecha.

Zawołał głośno trzy czy cztery razy: Boże! Boże! Boże! Dla uspokojenia go, radziłam nie myśleć o Bogu; sądziłam, że jeszcze nie pora kłopotać go takimi myśłami. Na to kazał mi nałożyć sobie na nogi jeszcze drugą kołdrę. Dotknęłam jego stóp. Były zimne, jak kamień.

— Czy prawda, że jeszcze miał raz zażądać hiszpańskiego?

— Tak, tak, zażądał...

Henryk V.

Napisany 1598 r. (?); ogłoszony ale nie całkowicie 1600 r.; w tej postaci, jaką dzisiaj czytamy w 1623 r.

Źródła dostarczyły: dramat „*Sławne zwycięstwa Henryka V*“, *Kronika Holinsheda* i prawdopodobnie jakiś wcześniejszy utwór sceniczny, dziś zaginiony.

Bajka. Dramat przedstawia zwycięski pochód wojsk Henryka V we Francji, bitwę pod Azincourt, warunki pokoju między królem francuskim a angielskim i zabiegi Henryka V-go o względy Katarzyny, królowej francuskiej.

Sztuka nosi wszystkie piętna pośpiechu i dorywczości. Niema w niej ani ścierania się charakterów, ani nawet ich zestawienia.

Jest to kronika, albo raczej pochód rozmaitych osobistości historycznych, z przyczynkiem kłótni i opowiadań żołnierskich. Zdaje się, że Szekspir napisał ją dla wypełnienia luki w szeregu sztuk historycznych. Może dyrekcja *Globe Teatru*, gdzie ten dramat wystawiano, chcąc się popisać przed publicznością szeregiem sztuk historycznych od Ryszarda II do Ryszarda III, namówiła Szekspira do zespolenia Henryka IV z Henrykiem VI.

Mimoto jest to dzieło wysoce popularne i samo w sobie bardzo poetyczne. W tonach surm bojowych żegna się w niem poeta z historją Anglii; odpowiedniem też jest to zakończenie wielkiego szeregu dzieł, które mówiły o dniach smutku i chwały Anglii. Były one wyrazem najszczerzego patriotyzmu za dni wielkiej królowej Elżbiety.

Po bitwie pod Azincourt Anglik mógł uzyskać pewność, że wszelka pomyślność przypadnie w udziale jego narodowi. Nie potrzebował zatem już więcej słuchać mglistych opowiadań:

.... O starych, nieszczęsnych, dawno minionych
I o bitwach pra-starych... [dziejach

Jeżeli Hamlet przedstawia niebezpieczeństwa i niedołęstwo usposobienia kontemplacyjnego, a Prospero jego spokój, to Henryk V jest ideałem męża czynu, bohaterko - praktycznego. Nie jest to chytry polityk, jak jego ojciec. Opierając każdy swój postępek na podstawach rzetelności, nie czuje przymusu do lęklivego natężania myśli, aby przewidywać wszystkie złe możliwości.

Jego oko nie zna pomyłek w przewidywaniu; szukanie szczęścia poza sobą i całkowite oddanie się wielkim celem napełnia go siłą i entuzjazmem. Stąd rodzi się jego duch religijny, pokora i skromność; czuje, że moc jego władania nad innymi spływa nań z woli ludu.

Potrafi być strasznym dla zdrajców, lecz jego srogość nie ma nigdy nalotu osobistej zemsty. Pośród niebezpieczeństw umie oddalać od siebie drobne troski i być pocziwie, po żołniersku wesołym.

W ciągłej rozterce z sobą pozostające narodowości Anglików, Szkotów, Irlandczyków i Walijszyków — potrafi skupić około siebie w wiernopoddanstwie.

Przedstawiwszy w tym dramacie ideał króla angielskiego, rozstał się już Szekspir nazawsze z historją. Wyjąwszy jednego Henryka V, żaden charakter w tej sztuce głębiej poety nie zajął, chyba jednego Walijszyka, Fluellena. Tego lubi poeta dla szczerzej prostoty duszy pod pokrywą uczoności i dla wzruszającej wiary we własną teorię wojowania.

W pełnej szczeroci tężyznie ducha Fluellen potępia wszelką uczuciowość, jako turkucia-podjadka rzetelnej prawości.

Ten dramat był ostatnim utworem scenicznym Szekspira, pisany w duchu ciasnej szczepowości angielskiej; inne bowiem, rzekomo historyczne, jak *Król Lear* i *Cymbelin*, mają już szerszy sięg skrzydeł. Są brytyjskie, a nie tylko wyłącznie angielskie.

Poskromienie Złośnicy.

Napisane (?); ogłoszone w wydaniu *in folio*, 1623 r. *Źródła*. Ustęp i ta część sztuki, która przedstawia stosunek Petruchia i Katarzyny, opierają się na komedji nieznanego autora, ogłoszonej, 1594 r. p. t. „*Poskromienie pewnej sekutnicy*“. Druga część tkwi korzeniami w „*Domniemanych*“ Jerzego Gascoigne, komedji, zaczerpniętej z Arjosta „*I Suppositi*“.

Bajka. Krysztofora Chytrka, naprawiacza kotłów, spotyka jakiś pan, pijanego jak bela, i leżącego na ziemi obok karczmy. Z polecenia tego pana kładą naprawiacza kotłów do łóżka i po jego przebudzeniu się obchodzą się z nim jak z udzielnym magnatem, dopiero wyleczonym z obłąkania. Do środków leczniczych ma należeć odegranie widowiska.

Komedja posiada zatem dwie intrygi; w jednej Petruchio zaleca się i poskramia kłótliwą Kasię, w drugiej, o rękę siostry Kasinej, Bianki, starają się przebrani zalotnicy.

Obie intrygi idą luzem i mało mają związku między sobą. Zawikłania Kasi i Petruchia są napewno autorstwa Szekspirowskiego. Druga jest nieudałem dziełem jakiegoś niezbyt tęgiego, dramatopisarza.

Właściwie jednak można w sztuce rozróżnić nie dwie, ale trzy części. Pierwsza stanowi humorystyczną introdukcję, w której pijany kotlarz, Chytrek, jest główną osobistością; druga część jest komedią charakterów. W niej złośnica i jej poskramiacz, Petruchio, odgrywają role bohaterów; trzecia część — jest komedią intrygi między Bianką i jej zalotnikami.

Pierwotna sztuka nieznanego autora zawiera w nieobrobionej postaci tylko sceny introdukcji i zarysy ustępów, w których pojawiają się Petruchio i Kasia, pod imionami Feranda i Katarzyny.

Sceny Kasi z Petruchiem przechodzą niemal w komizm farsy, choć przez umiejętną charakterystykę złośnicy i jej poskramiacza Szekspir umiał je ustrzec od nadmiernego przejaskrawienia. Kasia ze swą gwałtownością charakteru i nazbyt dla siebie samej pobłażliwą kapryśnością — ostatecznie — nie jest złą istotą... Wydaje się nieznośną w zamknięciu domowem, ale kiedy wyrwał ją stamtąd Petruchio, wychodzi w niej na jaw samorzutnie słabość płci niewieściej.

Ta zaciekła bojowniczką o własne prawa musi wszakże uznać siłę wyższą i raz poddawszy się, zgoła już nie będzie buntowniczą istotą.

Szekspir w tej sztuce odtworzył sceny z życia wiejskiego z taką prawdą i siłą, jaką dać tylko może bezpośrednia obserwacja. Farsa ta nie jest pozbawiona głębszej, filozoficznej myśli. Ukazuje tragedję, przeżywaną przez kobietę nawskroś męskiego charakteru. Kasię trapi i nęka ojciec własny, chcąc ją zmusić do uległości, dokucza jej układna wobec innych a zazdrosna siostra.

Sama zaś bohaterka w gruncie rzeczy poczciwa istota widzi, że wszyscy oddają pierwszeństwo głupszej jej siostrze, Bianca. W końcu doznaje upokorzenia i ulega mężowi, dbającemu tylko o jej ciało i pieniądze.

Ale zapytać się można, jakie obowiązki ma i Petruchio wobec tej niezależnej istoty, którą wytargował dla siebie od niezdarnego jej ojca drogą czysto kupieckiego interesu?...

Wesołe Kumaszkki z Windsoru.

Napisane 1598 r. (?); wydane, w okaleczonej postaci, 1602 r.; w całości w 1623 r.

Źródła stanowią: Powiastka z książki Straparoli: *Noce* (Notti); Farletona: *Nowiny z czyścica* (*News out of Purgatorie*); Il Pecorane Jana Florentczyka i Kinde Kit of Kingtona: *Westward for Smelts*.

Bajka. Falstaff smali cholewki do pani Ford, żony obywatela Windsoru. Ta, powodowana niechęcią do natrętnego zalotnika, pospołu z przyjaciółką swą, p. Page, knuje spisek, aby zeń zadrwić. Falstaff nie ustaje w zalotach; pani Fordowa więc bawi się nim tak długo póki nie usłyszała o przybyciu męża. Mąż, najniepotrzebniej zazdrosny, postanowił dać Falstaffowi należną naukę. Tłusty gaszek zaskoczony przybyciem małżonka wskakuje do kosza z bielizną, w którym wynoszą go i zanurzają w rzece.

Potem mamia go zapewnieniami, że pani Fordowa oczekuje go z tęsknotą. Falstaff udaje się do niej do mieszkania, gdzie omal nie wpada w ręce Fordowi. Wymyka się jednak przebrany za starą babinę, odebrawszy jeno kilka ki-

jów. Wierząc ciągle w miłość pani Fordowej, udaje się na trzecią z nią schadzkę, tym razem już w lesie Windsorskim, w przebraniu myśliwego. Przy tej sposobności dopiekają mu do żywego i szczypią go małe dzieci, przebrane za krasnoludki. Dowiaduje się, że był przedmiotem kpin Fordowej, że ściągnął na siebie drwiny i pośmiewisko.

Sztuka jest przepleciona przebiegiem innych akcji, z których naczelne miejsce zajmuje ubieganie się o rękę Anny Page, córki przyjaciółki Fordowej, aż trzech naraz wielbicieli. Pierwszym jest cudzoziemiec, Dr. Caius; drugim idjota — mistrz. Chudzik, trzecim — wybraniec jej serca, Fenton.

Sztuka jest odroślą komedji „*Król Henryk IV*“, podobnie jak *Henryk V* jest bezpośrednim dalszym jej ciągiem. Według wiadomości, podanej w r. 1702 przez Dennisa, „*Wesołe Kumaszkę z Windsoru*“ miał napisać Szekspir wierszem w ciągu 14 dni, na rozkaz królowej Elżbiety. Królowa była bowiem tak zachwycona przedziwnym charakterem Falstaffa w obu częściach *Henryka IV*, że rozkazała poecie wprowadzić go jeszcze w jedną sztukę, gdzieby przedstawiono go jednak w kłopotach miłosnych. Może to właśnie było przyczyną, że Szekspir nie dotrzymał zapowiedzi, uczynionej w epilogu *Henryka IV*, że Falstaff okaże się ponownie u boku króla Henryka V we Francji.

Wybranie Windsoru jako miejsca sceny, pochwała posiadacza tamecznego zamku, gładkie słówka dla zaszczyconych „*orderem podwiązki*“ — przekonują, że tę sztukę przeznaczono istotnie, dla połechtania uszu królowej i jej dworzan. Pierwotny szkic do „*Wesołych Kumaszek*“ ogłoszono w wydaniu *in quarto* w 1602 roku;

niektóre zmiany tekstu w wydaniu zbiorowem *in folio* z 1623 roku wskazują wyraźnie, że dokonano ich po wstąpieniu na tron Jakóba I (1603 r.). Niektórzy krytycy utrzymywali nawet, że pierwszy szkic tej sztuki napisał poeta jeszcze w 1592 r.

Bardolf, jeden z działaczy występujących w sztuce wspomina, nam o księciu niemieckim, mającym odwiedzić Windsor. Owoż, istotnie, hr. Fryderyk Mömpelgard z Niemiec odwiedził w 1592 r. Anglję i towarzyszył królowej w wycieczce do Windsoru. W paszporcie, który otrzymał na podróż powrotną do swej ojczyzny, czytamy, że miał on być zaopatrzony w konie pocztowe, bez płacenia za ich najem jakiegokolwiek należytości.

Następnego roku hrabia został księciem Wirtemberskim i w r. 1595 prosił o nadanie mu orderu podwiązki, którego królowa pod rozmaitymi pozorami odmawiała.

Wniosek wszelako, jakoby ta sztuka była napisaną jeszcze 1592 r. dla znajdującej się w niej wzmianki o wizycie Niemców, jest zaśmiały i nieoparty na rzeczywistości.

Całą tę wizytę i nadaremne zabiegi księcia o otrzymanie orderu podwiązki mógł sobie przecież Szekspir nawet i znacznie później przypomnieć.

Falstaff w zalotach miłosnych do kobiet Windsorskich, a Falstaff, jakim go poznaliśmy w Henryku IV, to dwa odrębne typy. W „*Wesołych Kumoszkach*“ jest głupkowskim gachem, częstokroć zupełnie bezradnym. Nawet pomyśleć nie można, żeby ten frant nad franty z *Henryka IV* zwieszać mógł głowę potulnie przed 2-ma kobietami z prowincji, żeby skrywał się w koszu z bielizną, brał przymusową zimną kąpiel w Tamizie i odbierał razy sękatej pałki Forda.

Sztuka tchnie życiem wsi angielskiej z czasów Elżbiety; przedstawia średni stan na prowincji, jego zabawy, jędrne słowa i sposób jego myślenia. Wiejski nawskroś charakter osób, występujących w „*Wesołych Kumoszkach*“, i w „*Jak się wam podoba*“ nadaje tem sztukom ton lekkości i życia. Nadobna Anusia Page, uosobienie pełnej powabu, angielskiej dziewiczości, wnosi na scenę wiele uroku poetycznego,

Błędy francuskiego doktora i walijskiego proboszcza w mówieniu po angielsku są dostosowane do poziomu ludzi sielskich. Obie wesołe kumoszki są rozkoszną parą młodych kobiecic, z chytrze roześmianemi oczyma, policzkami czerwonemi, niby jabłka. A i Chudzik, najgłupszy z młodych junaków, najniezręczniejszy zalotnik, budzi upodobanie nawet wtedy, gdy fertyczna Anusia, w ciągu rozmowy, rano, sam na sam z nim prowadzonej, do żywego zeń się natrząsa.

Niewątpliwą jest rzeczą, że sztukę pisał Szekspir nader pośpiesznie i doskonale dostosowywał ją do humoru epoki Elżbietańskiej.

Wiele hałasu o nic.

Napisana (?); ogłoszona, 1600 r.

Źródła. Większa część bajki zda się być pomysłem samego Szekspira. Historia o Hero i Klaudjuszu, znajdująca się w dwudziestej drugiej nowelli Bandella, była znana za czasów Elżbiety także ze sztuki; dziś zaginionej.

Bajka. Benedykt, magnat w Padwie, zobowiązuje

się do starokawalerstwa. Beatrice, pełna dumy magnatka, pogardza mężczyznami. Klaudjusz zamyśla poślubić Herę.

Don Juan, wróg Klaudjusza, stara się rozbić to małżeństwo przez wmawianie w ludzi, że Hero nie jest już dziewicą.

Don Pedro i Klaudjusz przekonywują Benedykta, że Beatrice umiera z miłości ku niemu; z drugiej znowu strony Urszulka i Hero wmawiają znowu w Beatrice, że Benedykt niebawem zemrze z miłości dla niej.

Don Juan, przez opowiadanie o rzekomem pokalaniu dziewictwa Hery, uniemożliwia jej ślub. Klaudjusz odtrąca ją od siebie przy ołtarzu; Hera mdleje i jak martwą, w stanie bezprzytomnym, odnoszą do domu. Benedykt i Beatrice wchodzą w ścisłe z sobą porozumienie, broniąc wspólnie i zawzięcie niewinności Hery.

Osiągnięto w końcu dowód, że ją fałszywie oskarżono. Hera szczęśliwie przebudza się z długotrwałego omdlenia; Klaudjusz żeni się z nią; Benedykt zaś i Beatrice ślubują sobie dożywotnią wierność.

Historję o Klaudjuszu i Herze poznał Szekspir albo w oryginale, albo w tłumaczeniu Belleforesty *Tragicznych Historji Bandella*. Ścisłe biorąc, jeszcze w Arjosta *Orlando Furioso* (pieśń V) znajduje się taka sama opowieść o Ariodantem i Genewrze. Zanim Harington przetłumaczył całkowicie epopeję Ariosta, epizod miłosny Ariodanta dwa razy pojawił się w przekładzie angielskim, a nawet stanowiął zgrab jakiejś sztuki, odegranej przed królową w r. 1582—83. W zmienionej nieco postaci powtórzył go i Spenser w *Królowej elfów* (*Faerie Queene II, 4*).

Równocześnie niemal niemiecki dramaturg, Jakób Ayrer, w komedji „*Piękna Fenicjanka*“ powiązał nowelkę Bandella z komiczną intrygą drugorzędną. Ale podobieństwo między tą drugorzędną intrygą Ayrera a Szekspirowską miłością między Beatrice a Benedyktem jest prawdopodobnie zupełnie przypadkowym.

„*Wiele hałasu o nic*“ była sztuką wielce popularną na scenie za dni Szekspirowskich. Zaletą jej jest wielka różnaitość barw i odcieni; na wzorzystem tle zawikłań i postaci, groteskowa krotoczwila przemienia się w poważną tragedję — dworską mowę salonowców z czasów królowej Elżbiety (*the euphuistic speech*) luzuje bujna a prostacza gadatliwość kłownów — Marchołów.

Główne osoby: Hera i Klaudjusz, Beatrice i Benedykt są parami przeciwieństw. Charakter Hery jest utrzymany w tonie opanowania i spokoju, żeby tem silniej uwydatnić siłę i barwę namiętnego usposobienia.

Klaudjusz nie jest zgoła kochankiem w rodzaju Romea; stara się o Herę, jakby na zamówienie, czy z czyjegoś upoważnienia, więc zgoła nie upada pod brzmieniem troski z powodu jej niełaski i przypuszczalnej śmierci. Don Juan, czarny charakter w tej sztuce, jest melancholijnym egoistą, spoglądającym na cały świat z miną skwaszoną i z podełba.

Siła Szekspirowska ujawnia się w modelunku charakterów Benedykta i Beatryczy. W parze tej niema ani krzty nienawiści do ludzi, ni czułościowości; są to nawskroś zdrowe, serdeczne i ludzkie istoty.

Zarówno Benedykt, jak i Beatrice, odrazu są sobą zajęci; ale ani on, ani ona nie chcą się narażać na hazard odmowy i nie odważają się na pierwszy krok, wiodący do zbliżenia.

Podstęp, jakiego użyto do skojarzenia tej pary, jest jedną ze sztuczek, stosowanych do pognębienia miłości własnej we wielu komedjach onej epoki. Tak Benedykt jednak, jak i Beatrice są tylko powierzchownymi samolubami. Beatrice jest pełną szlachetnego oburzenia przeciw oszczercom jej niewinnej kuzynki; ona też zapala Benedykta do wzięcia na siebie roli szermierza pokrzywdzonej niewinności.

Sztuka uzmysławia potęgę plotki i rolę jej na zmianę losów ludzkich. Jeden z ludzi Antonja, przyczajony pod płótem, podsłuchuje słowa Don Pedra, że Klaudjusz zamierza starać się o Herę.

Wiadomość ta nie kryje w sobie prawdy, a jednak staje się przyczyną ciężkich przejść dla biednego dziewczęcia. Borachio, skryty za dywanem, podsłuchuje prawdę ale wiadomość o tych podsłuchiowaniach powoduje odtrącenie Hery od ołtarza. Don Joan i Borachio przysięgają Klaudjuszowi, jako podsłyszeli Don Pedra, wyznającego miłość swą Herze. To zatruwa znowu na długi czas życie Klaudjuszowi. Benedykt przez taki sam donos powiększa tylko jego cierpienia. Kiedy znowu podsłuchał wiadomości o miłości Beatricy ku sobie, zmienia swe poglądy o małżeństwie. Beatrice, zasłyszawszy o miłości Bedykta ku niej, zmienia swój sąd o mężczyznach. Klaudjusz, słuchając donosu Don Joana o Herze, zmienia także swe zapatrywania o miłości. Leonato, słysząc od Klau-

dusza pogłoski o Herze, niemal nie odepchnął od siebie córki. Okazuje się, że bajka i złośliwa pogłoska są silniejsze od ludzkiego uczucia.

Jak się wam podoba.

Napisane (?); drukowane 1600 (?).

Źródła. Bajka jest zaczerpnięta z opowieści Tomasa Lodge, pisanej prozą p. t. „Rozalinda“. Urywek z dedykacji tego pisarza podsunął Szekspirowi nawet sam tytuł sztuki. Lodge pisał tę powiastkę w czasie podróży do wysp Kanaryjskich; opierał się zaś w niej na opowiadaniu Cooka o Gamelinie, mylnie przypisywanem Chaucerowi i w niektórych wydaniach zaliczanem do jego *Bajek z Canterbury* (Canterbury Tales)

Bajka. Orlando, podle wyzyskiwany przez swego starszego brata, Oliwera, porzuca dom; zraża sobie księcia Fryderyka, uzurpatora, i otrzymuje rozkaz porzucenia kraju. Rozalinda, córka prawowitego księcia, Celja, córka księcia Fryderyka, uciekają z domu, celem poszukiwania prawowitego księcia, uprowadzonego do dzikiego lasu. Rozalinda, przebrana za chłopca, udaje, że Celja jest jej siostrzyczką. Osiedlają się jako pasterze w Ardenach.

Orlando odnajduje w Ardenach prawowitego księcia. Jest zakochany w Rozalindzie. Spotyka ją w lesie, lecz nie rozpoznaje przebranej. Oliwer, wyprzedzony przez Fryderyka, przybywa do Arden, jedna się z Orlandem i ulega miłości do Celji.

Prawowity książę i Oliwer odzyskują utracone stanowiska; Orlando żeni się z Rozalindą; drugorzędne osobistości sztuki pobierają się także szczęśliwie.

Imiona bohaterów: Orlando, Oliwer i pan Rowland są pomysłem Szekspira; jego również pomysłem jest i to, że uczyni prawowitego księcia i przywłaszczyciela władzy— braćmi, podobnie zresztą, jak i w „*Burzy*“. W noweli Lodge'a zaprzyjaźnione dziewczęta uchodzą w lesie za panią i jej pazią; u Szekspira — za brata i siostrę. Stworzenie charakterów Jakóba, Touchstone'a i Andre'a jest również dziełem samoistnem Szekspira.

Sztuka ta napisana bezpośrednio po *Henryku V* jest rażącym przeciwieństwem tego, wysoce nastrojowego dramatu historycznego. Wyobraźnia poety łaknęła snadź wytchnienia i odpoczynku po życiu na dworze i w obozie, jesteśmy wprawdzie na ziemi francuskiej, ale zamiast wrzawy wojennej i zgiełku bitwy pod Azincourt, słyszymy szum drzew lasu Ardeńskiego i bełkot strumyków. nad którymi kochankom „mijał czas tak bez troski, jakby przeżywali złoty wiek szczęścia“. Sztuka ta podobnie, jak i „*Wesołe Kuzoszki*“, utrzymana jest w tonie pełnego *plein air*'u; tylko krajobrazem tamtej sztuki jest rzeczywisty Windsor w Anglii, natomiast w „*Jak się wam podoba*“ cała scenerja nosi na sobie piętno fantastyczne. Dla epoki odrodzenia, wieku rozmachu narodowej tężyzny, przewrotów i spraw religijnych, intryg dworackich, życie pasterskie i sielankowe miało szczególny powab i czar.

Spokój i niewinne wywczasy poetycznej Arkadii były orzeźwieniem i pociechą dla życia ówczesnego..

„Słodkimi są pożytki nieszczęść“ — moralizuje wygnany książę w lasach Ardeńskich, choć przeciwności zewnętrzne i ciężkie straty materialne wałą się i na niego i na Orlanda i na Rozalindę. Mimo doświadczeń losu krzep-

kimi i rozkosznymi, jak otaczająca ich przyroda, są ich charaktery. Rzeczywistego bólu niemasz ani śladu w sztuce. Wszystko zło pozostało w towarzystwie ludzkim, w mieście ich ojczystem, które obywatele lasu pozostawili w tyle poza sobą. Choć raz, zupełnie poważnie, przez charakterystykę księcia uzurpatora i Oliwera, drugi raz zaś, żartobliwie, przez usta Touchstone'a, drwiącego z głupoty życia dworskiego, Szekspir poddaje krytyce wszystko, cokolwiek jest złego i sztucznego w społeczności ludzkiej, to jednak zgoła przez to nie popada w banalne morały konwencjonalnych pastorałek. Orlando jest ideałem młodzieńczej siły, piękności, szlachetnej dziewiczości serca; wesoła i czuła Rozalinda staje się, jeszcze więcej i wybredniej kobiecą, w męzkim przebraniu. Jej uczucia są zupełnie tak żywe i delikatne, jak i Imogeny, choć nie zaznała obaw i trosk. Pełna rozkosznej świadomości, że posiada moc udzielania szczęścia drugim, pragnie igrać i bawić się w przebraniu, dokonywać czynu, niesłychanie dla niej samej poważnego, równocześnie zaś posiadać powab czarownej figlarki.

Melancholijny Jakób spotyka się z zarzutem księcia, iż był dawniej rozwiązłym libertynem. Z pewnością nabrał doświadczenia na wszystkich drogach życia, ale poważnie i stale nie szedł ani w dobrym, ani złym kierunku. Jest tylko przeczulonym, do pewnego stopnia jedynie powierzchownym cynikiem.

Nawet jego towarzystwo lubi księżę i w końcu niechętnie się z nim rozstaje, kiedy dla zrobienia jeszcze jednego doświadczenia w życiu, Jakób pragnie połączyć się z bratem księcia, zamyślającym zostać zakonikiem. Nie

jest to samolub kamiennego serca, jako Don Joan, taki sobie zwykły poszukiwacz nowych wrażeń i badacz własnych uczuć.

Znudziło go wszystko, co sam przeżywał; żywi szczególną niechęć do towarzystwa ludzi, konwenansowych i wymuszonych, od których jednak zasadniczo nigdy nie stroni, jako to czynią prawdziwi mizantropi. Touchston jest najwybredniejszym głuptaskiem komedji Szekspirowskich, jeżeli porównamy go z błaznami „*Komedji Pomyłek*“ i „*Dwu Szlachciców z Werony*“. Byłoby to dowodem, że humor i dowcip Szekspira z latami uległ subteltnemu wyrobieniu.

Sztuka roztrząsa zagadnienie stosunku między darami natury a drogami losu. Orlandowi dano mało, a doszedł do wielkich rzeczy. Rozalinda i Celja, z urodzenia powołane do wielkich przeznaczeń, muszą przestawać na małym. Księżę, urodzon do tronu, zostaje doprowadzony niemal do nicestwa. Uzurpator, który z urodzenia był niczem, pnie się wysoko, pożąda wszystkiego, ale ostatecznie wszystkiego musi się wyrzec. Oliwer, urodzony do wielkich rzeczy, pragnie dojść do jeszcze większych, traci wszystko i napowrót wszystko odzyskuje. Jakób jest jedynym mędrce w sztuce; życie go nie zajmuje, obchodzą go tylko własne myśli o życiu i cokolwiek się dzieje, uważa to zawsze tylko za rozkoszną jakąś biesiadę.

Zapamiętały pielgrzym.

Taki jest tytuł małego zbiorku poezji, który Wilhelm Jaggard, obyczajem ówczesnym korsarzy wydawców, ogłosił, z umieszczeniem głośnego już wtedy nazwiska

Szekspira jako autora, na karcie tytułowej. Zbiorek wszakże zawierał utwory kilku wybitniejszych poetów, jak Ryszarda Barnfielda, Bartłomieja Griffina, Krzysztofora Marlowe i kilku innych, mniej znanych. W każdym razie znajdują się tu dwa autentyczne sonety Szekspira i trzy wzięte z tekstu „*Straconych Zachodów Miłosnych*“, nadto sonet VI. na temat „*Wenus i Adonis*“ i VII. mają zacięcie i barwę bardzo wczesnej, młodzieńczej twórczości Szekspira.

Sonety.

Pisane między 1592 — 1609; ogłoszone 1609 r.

Pojawiły się napewno bez upoważnienia autora w wydaniu *in quarto*, zawierającym także „*Skargi kochanka*“. Wydawca, Tomasz Thorpe, poświęcił je „Jedynemu twórcy tych sonetów, p. W. H.“. Kim był on pan W. H.? — nad tem łamali sobie głowę krytycy angielscy, Oskar Wilde zaś napisał na ten temat wielce ciekawą nowelę. Czy „twórca“ oznacza osobę, która dała natchnienie do powstania sonetów, czy też pośrednika, przez którego *Sonety* dostały się do rąk wydawcy, Thorpe?

Prawdopodobniejszem jest pierwsze. Onym p. W. H. był osobisty przyjaciel Szekspira, któremu poświęcił poeta pierwszych 126 sonetów. Dopiero 135 sonet ujawnia, że na imię było mu William. Ale co zacz był on William? Jedni utrzymywali, że W. H. było tylko łamigłówką, użytą przez Szekspira, dla ukrycia właściwych inicjałów H. W. t. z. Henryka Wriothesley'a, hr. Southamton, protektora poety. Inni są znowu zdania, że trzeba tu

odgadywać Williama Herberta, hr. Pembroke, któremu pierwsze wydanie *in folio* było poświęcone.

Ale kiedy Szekspir napisał *Sonety*? Meres jeszcze 1598 r. wspominał o *Sonetach*, „krążących między osobistymi przyjaciółmi“; dwa z nich (138 i 144) wydrukowano w 1599 r. w „*Zapamiętałym Pielgrzymie*“. Znaczący Szekspira, sądząc po stylu *Sonetów*, powstanie ich odnosi do czasu, kiedy został napisany dramat *Romeo i Julja*. Inne znowu *Sonety* (66 — 74) dźwięczą tonem smutku, który się odzywa w „*Hamlecie*“ i w „*Miarce za miarkę*“.

Bądźcobądź pisanie ich zajęło spory kawał czasu, którego granice leżą między 1592 — 1609.

Sonety składają się z dwu serji. Pierwsza (1—126) odnosi się do jakiegoś młodzieńca; druga (127 — 154) zwraca się do kobiety. Obie wszakże serje wspominają o wypadkach, wiążących one obie osoby ze sobą i z Szekspirem. Młody przyjaciel, do którego poeta czuł niemal bałwochwalcze przywiązanie, był pięknym, zasobnym w dary losu, sprytnym i wysokiego urodzenia młodzieńcem. Kobieta natomiast przedstawiona jest jako charakter nawszkroś fałszywy. Postać jej jest także przeciwieństwem piękna. Ma ciemne oczy, bladą twarz; ale jest muzykalną, obdarzoną dziwną potęgą wabienia ku sobie i rozsiewania uroków. Jej czarowi uległ i sam poeta, ale podczas jego nieobecności nastawiła ta zwodnica sieć na przyjaciela Szekspira i złowiła go w sidła. Stąd wypłynęło zupełne oziębienie stosunków między Szekspirem, a jego przyjacielem, które jednakże kończy się poznaniem winy i zupełnem pojednaniem.

Tę „czarną“ kobietę utożsamiano z Marją Fitton, niezbyt wierną kochanką Wilhelma Herberta.

Niektórzy znowu utrzymywali, że *Sonety* są albo alegorycznymi poematami, albo pisanymi przez Szekspira dla użytku nie własnego, ale kogoś innego.

Sonety (1 — 126) stanowią jedną ciągłą serję; w pierwszych utworach poeta nalega na przyjaciela, żeby się zenił i przez przeżywanie swej piękności we własnych dzieciach pokonał Czas i Przekwit. Skoro jednak nie chce iść za tą radą, wtedy — poezja Szekspira — musi wszcząć wojnę z Czasem i nimb nieśmiertelności, rozpiąć nad wdziękiem przyjaciela (15 — 19).

Druga serja sonetów pisaną jest do czarnowłosej i czarnookiej kobiety, o bledziuchnej twarzy, dowcipnej lubieżnicy, niewiernej swym ślubom małżeńskim.

Dwunasta noc.

Napisana 1600 (?), ogłoszona, w pierwszym wydaniu 1623 r.

Źródła. Historję o Orsino, Wjoli, Oliwji i Sebastjanie można napotkać w „Historji o Apolonjuszu i Sylli“, opowiedzianej przez Barnabasza Rich w książce: „*Pożegnanie z zawodem wojskowym*“.

Riche zaczerpnął nowelę od Włocha, Bandella, lub też z tłumaczenia francuskiego Belleforest. Ta bajka stanowiła zrąb trzech utworów scenicznych, w XVI w., we Włoszech, które może wszystkie znał Szekspir. Natomiast intryga podrzędna i rysunek charakterów — są samodzielnym pomysłem angielskiego poety.

Bajka. Wiola w mniemaniu, że postradała brata skutkiem zatonięcia statku, przebiera się za chłopca i nadaje samej sobie imię Cezarja. Przyjmuje służbę u księcia Orsino, zakochanego w Olimpji. Bywa przesłanką listów miłosnych między księciem a wybranką jego serca. Oliwia, pozostająca w żałobie po bracie, jest nieczułą na zaloty księcia, ale zakochuje się w Cezarju.

W jej domu urząd marszałka spełnia Malwolio, który ostro gromi wuja Olimpji, Tobjasza Belch, za hałas w nocy, które wyprawia ze swymi nieokrzesanymi towarzyszami. Ci z zemsty podrabiają list, który przekonuje Malwolia, iż Olimpja jest zakochana w Cezarju. Myśl o tem czyni, postępowanie Malwoljo tak dziwacz-nem, że poczynają go poczytywać za obłąkanego. Wujaszek, Tobjasz Belch, znajduje inną rozrywkę w życiu i nakłania głuptaska, p. Andrzeja, do wyzwania Cezarja na pojedynek. Na miejscu spotkania zjawia się nagle Sebastjan, którego wzięto za Cezarja; pojedynek staje się niebezpiecznym. Sebastjan pobija Andrzeja i wuja Tobjasza, potyka się nawet z panią Oliwią. Ta zaleca się doń, jak zalecała się i do Cezarja, ale z większem powodzeniem. Pobierają się; książę poślubia Wiołę; Malwolia wypuszczają z więzienia. Wuj Tobjasz żeni się z Marją służebną Oliwji, a Andrzej zostaje wypędzony z domu. Malwolio nie uspakaja się po odzyskaniu wolności i poprzysięga zemstę za kpiny, których padł ofiarą.

Mannigham, w swym djarjuszu (*Diary*), pod datą 2 lutego 1601 — 1602 r. zanotował tę sztukę, jako odegraną w teatrze „Middle temple“. Piszę o niej:

Bardzo podobna do *Komedji Pomyłek* lub *Bliźniaków* Plauta; ale najwięcej zbliżona do sztuki włoskiej, zwanej *Inganni*.

Ale jeszcze więcej podobieństwa wykazuje trzecia komedja włoska *Gl'Ingannati* (*Oszukant*). Historyjkę samą opowiedział po raz pierwszy Bandello (nowela 36), na język francuski przetłómaczył ją w swoich *Histoires Tragiques* Belleforest. Rzecz to sporna, czy Szekspir korzystał ze źródeł włoskich, czy też nie; napewno miał przed sobą tłómaczenie tej powiastki w przekładzie Barnabasza Rich, którego też głównie się trzymał.

„*Dwunasta noc*“ jest to najszcześniejsza, a zarazem i najmilsza komedja Szekspirowska. Umysł poety, który zazwyczaj łączył tragedję rozumu z tragedją głupoty, zespala w niej wesele z pięknem romantycznym.

Sztuka przedstawia przykłady samo-ułudy, albo zawodowej sentymentalności i to przy pomocy nader wyrazistej, romantycznej bajki.

Patrzmy w niej na cierpienia trzech ludzi, spowodowane chorobliwą próżnością. Orsino jest typem człowieka targanego niezdrowemi wzruszeniami. Trzyma go w uścisku niebezpieczna nieprzyjaciółka prawdziwej miłości — bierna sentymentalność. Wyciąga się wygodnie przy dźwiękach muzyki, na łożu, kiedy raczej powinienby był stanąć do walki o prawa swego serca. Oliwia jest uosobieniem przesadnej żałoby po bracie. Ulega jej używając smutku, jako wabika do przyciągania mężczyzn.

Malwolio jest znowu okazem zarozumiałości i przesadnej wiary we własne wielkie znaczenie. Długie pozowanie i ciągła postawa mistrza ceremonji wyrobiły w nim

przekonanie, że ceremonje, na straży których stał z urzędu, stanowią całość życia. Ta wiara wprowadza go w życie urojeń, snów na jawie, w jakie popadają często ludzie bierni.

Komedja ta jest zespołem wesołości, wytwornej satyry i poetycznego czaru romanzy. Jest ostatnią z rzędu wesołych komedji i jakby sumą tego wszystkiego, co było dobrem w poprzednich wesołych sztukach Szekspira.

Juljusz Cezar.

Napisany 1601 r. i tego samego roku odegrany; ogłoszony drukiem w 1623 r.

Źródła. Żywoty Antonjusza, Brutusa i Juljusza Cezara z książki Tomasza North: *Plutarch*. Trupa aktorska, do której należał Szekspir, odegrała w 1594 r. tragedję, dziś nieznaną, p. t.: „*Juljusz Cezar*“. Poeta musiał więc ją znać.

Bajka. Kasjusz, w obawie, że Cezar zniszczy doszczętnie rząd republikański w Rzymie, namawia Brutusa i innych do położenia temu tamy. Postanawiają zamordować Cezara.

Rozmaite wieszczby ostrzegają Cezara rano, w dniu, przeznaczonym na zamordowanie go, aby nie wychodził z domu. Ale on lekceważy te znaki ostrzegawcze. Udaje się do senatu i tam go zasztyletowano.

Marek Antonjusz, jego przyjaciel, otrzymuje od morderców pozwolenie wygłoszenia publicznej mowy nad zwłokami. W swem przemówieniu tak podnieca tłum

przeciw zabójcom Cezara, że ci aż muszą opuścić Rzym. Połączywszy się z Oktawjanem, Marek Antonjusz wyrusza w pole przeciw Brutusowi i Kasjuszowi, których pobija pod Filipi. Kasjusza zabija jego własny niewolnik, widząc, że wszystko stracone; Brutus, na widok niepomysłnego wyniku walki, popełnia samobójstwo.

W „*Królu Henryku V*“ przedstawił Szekspir wielkiego i heroicznego człowieka czynu. W dwu, bezpośrednio potem w porządku chronologicznym następujących, poważnych dramatach, w *Juljuszu Cezarze* i *Hamlecie*, przedstawia poeta dwu ludzi zmuszonych do działania, a jednak niezdolnych do odegrania roli ludzi czynu.

Hamlet jest niezdolny do czynu, bo jego energję duchową podkopuje i podcina sceptycyzm i zwątpienie o wartości życia. Jego własne myśli są dlań czemś więcej, niż czyn; jego woła cierpi na znieruchomienie. Brutus działa wprawdzie, ale jako idealista i teoretyk, nie ma zrozumienia dla rzeczywistych przejawów dziejowych, ni prawdziwego poczucia wartości osób. Życiem Brutusa kierują doktryny rozumowe i hasła idealne; jego życie osobiste jest jednym ciągiem ciężkich błędów i nieporozumień. A jednak Brutus budzi podziw, nawet kiedy błądzi, bo wszystkie jego błędy i chybienia są błędami duszy wielkiej i podniosłej.

Nie może dostrzec potęgi Antonjusza, oszczędza jego życie, pozwala mu przemawiać do ludu; wydaje złe rozporządzenia w sprawach wojskowych. Wszystkie dary, znaczące wiele w życiu praktycznym, jakich brak Brutusowi, posiada w pełni Kasjusz. Za to mało w nim moralnej czystości Brutusa, uwielbienia ideałów, bezinte-

resowności i samozaparcia się. Moralna potęga Brutusa skrywa w sobie jakąś moc nauczycielską, mogącą zamącić nawet praktyczny sąd Kasjusza.

W swej żonie, córce Katona, Porcji, Brutus znalazł równą sobie i godną siebie, kobietę. Szekspir obdarzył ją duszą nawskroś kobiecą; Porcja jest czułą, wrażliwą i oddaną uwielbieniu ideałów moralnych. Może więc godnie stanąć obok takiego ojca, jak Kato i obok takiego męża jak Brutus.

Antonjusz jest człowiekiem genialnym, z wielu błyskotliwymi i szlachetnymi zaletami; ale pobłaza sobie, bierze życie za użycie, jest skłonniejszy do śmiałych, ryzykanckich awantur, niż do rozumnego i spokojnego kierowania sprawami państwa.

Szekspir napewno znał dobrze wartość Cezara, jednego z największych ludzi świata starożytnego. A jednak rzecz dziwna — poeta podnosi w sztuce tylko jego słabostki.

Cezar wierzy w zabobony, ustępuje pochlebcom, myśli o sobie, jako o istocie nadludzkiej, popełnia błędy w ocenianiu charakterów ludzkich i działa zbyt pospiesznie. A mimo to sztuka słusznie nosi tytuł; Juliusz Cezar. Słaba jest postać cielesna Cezara, ale jego duch włada całkowicie nad tym dramatem; po śmierci ciała dźwiga się w całej wszechmocy, rozprasza szajkę spiskowców, którzy kładą się w końcu pokotem przed duchem Cezara.

Ta tragedia ze wszystkich sztuk Szekspirowskich jest najwięcej klasyczna, posiada spokój antyczny starożytności, niema w niej roztrząsanego problemu miłości, która tonami westchnień i zachwytów odzywa

się w *Romeu i Julji*, do dzikiego zaś wrzasku i niemal aż do wycia namiętności, dochodzi w *Otellu*.

Obrazowanie języka jest w tej sztuce więcej krasomówcze i oratorskie, niż liryczne. Tragedja przedstawia odwieczny, nigdy nie kończący się problem zatargu między władzą a wolnością, z których jedna i druga zawsze zaciekle bronią swych praw.

Przedmiot dramatu nie stanowi tylko sama śmierć Cezara, lecz roztrząsanie zagadnienia, czy zamordowanie go było czy nie było zbrodnią? Kto bohaterem i półbożgiem: Cezar, czy Brutus?

Jerzy Brandes, zarzucił Szekspirowi nieznamość charakteru Cezara, ale raczej sam on nie zrozumiał zamierzenia Szekspira, który zgoła nie myślał o odtwarzaniu całokształtu życia Cezara, lecz zajął się nim w końcowej epoce, kiedy, w 56 roku życia, przepoczwarzał się Cezar z człowieka zwyczajnego i obywatela rzymskiej rzeczypospolitej — w jedynowładcę.

Szekspir też prowadzi akcję po śmierci Cezara, aż przez dwa akty. W *Makbecie* w ten sam sposób tworzy drugą połowę sztuki. W obu sztukach bierze pod uwagę skutki morderstwa naczelników państwa. Ani w jednym, ani w drugim dramacie nie zajmuje się głęboko ofiarą mordu.

Wyobraźnię Szekspira zastanawia przedewszystkiem fakt, że zabójcy nie osiągają zamierzonych celów przez dokonanie morderstwa.

W obu dramatach zabójcy wykazują podłą, osobistą niewdzięczność, stają się zdrajcami. Poeta bada ich dalsze od chwili powzięcia zdołnej myśli, aż do czasu,

kiedy padają martwi, rażeni sprawiedliwym mieczem zemsty przeznaczenia. Działanie potęgi fatum, które pobudza do mordu, trapi zabójcę, a w końcu niszczy go, rozważa w tym dramacie Szekspir ze stanowiska wielkiego, sprawiedliwego, niby pozaświatowego ducha. To nadaje tragedji majestat jakby nadciągającej i wybuchającej burzy i ten uroczysty nastrój, który dobrze określa Brutus :

Między spełnieniem strasznego czynu,
A pierwszym porywem — wszystek międzyczas —
Jest niby marą, albo snem potwornym;
Genjusz wówczas i jego śmiertelne narzędzia
Są wtedy w narodzie....

Giętki genjusz Szekspira w *Otellu*, w *Romeo i Julji* umiał stać się dziwnie włoskim, w *Shylocku* wskrzesił, aż do złudzenia, prawdziwą Wenecję, w dramatach narodowych potrafił być czystej krwi Anglo-Saksonem, Szkotem, Celtem. W tej sztuce zaś, opartej na lekturze Plutarcha w tłumaczeniu angielskim, zdołał odtworzyć duszę Rzymian i to tak dokładnie, jakby sam był *civis Romanus*. Wprawdzie jeszcze Wolter zarzucał Szekspirowi anachronizm, że Brutusa nazywa aniołem, ale ten anachronizm jest tylko pozornym. Poeta chciał wyrazić, że Brutus był dla Cezara duchem opiekuńczym, czemś takim, co w Grecji określano wyrazem: „daimonion“.

Brutus — to człowiek teorii, platończyk, marzyciel; żyje zatopiony w absolicie swych ideałów. Stąd jest i duchowo pięknym, ale politycznie słabym.

Obok niego staje inny typ spiskowca, epikurejczyk, ateista, nieuznający wiary w bogów, wyz-

nawca polityki celów. Kasjusz widzi zawsze wszystko jasno, nie zawodzi się nigdy na ludziach. Kiedy Brutus, zaślepiony miłością ideału, w polityce popełnia błąd po błędzie, aż wreszcie przegrywa w walce z przeznaczeniem, któremu nie podołał i realista Kasjusz. Antonjusz jest także realnym politykiem ale sprytniejszy od obu poprzednich.

Pojmuje i widzi przyszłe życie tego, co było dotąd w stanie szczerzej możliwości; wie, że na widownię dziejową z woli fatum wystąpi — motłoch. Plebs, nie mając w sobie dość sił do uwolnienia się od tyranji patrycjuszów, całą swą siłę ujętą w karb, powierzy jednemu władcy, przyszłemu swemu bożyszczy i siebie samego będzie uwielbiał w Cezarze, jak w wcieleniu dyktatury proletarjatu.

Twórcą spisku przeciw Cezarowi jest Kasjusz, człowiek pozytywny, liczący się tylko z faktami. Dla niego ideał i absolut nie istnieją, ale mimo to wie doskonale, iż te czynniki, kryją mimo to wielką moc w sobie.

Kasjuszowi nie udaje się odrazu zjednać Brutusa na spiskowca. Zaczyna z ręcznie wytaczać zarzuty przeciw Cezarowi, podnosząc rzekome, swe własne krzywdy.

„Nie umiem powiedzieć, co ty i inni ludzie sądzą o tem życiu; co do mnie, wolałbym zgoła nie istnieć, niż z musu zgiąć się w kabłąk przed człowiekiem mi równym. Urodziłem się wolnym, jako i Cezar; ty tak samo, Brutusie, obaj byliśmy tak samo dobrze odżywiani, jak i on, obaj potrafimy równie dobrze, jako i on, znosić zimę“.

I na poparcie tego dowodu opowiada Kasjusz anegdoty. Oto — raz na brzegu Tybru Cezar zaproponował przepłynięcie rzeki w ubraniu. Ale nie mogąc płynąć dalej niż do połowy szerokości Tybru, krzyknął: Ratuji!

Kasjusz poniósł go na drugi brzeg rzeki na swym grzbiecie, jak Eneasza dźwigał swego ojca, Anchizesa.

Drugi raz — powiada — widziałem go w gorączce, w Hiszpanji. Ten głos, co dziś wygłasza przemówienia, wyciosywane potem na tablicach marmurowych, drżał, żebrząc, aby mu podano nieco wody, gdyż gorzał od gorączki. Jakżeż zdołałem przypuszczać, żeby człowiek, którego widziałem w takim stanie, mógł być królem, żebym ja pozostał na dole. Ale czyjaż w tem wina? Nasza!

Są chwile, kiedy ludzie stają się panami swych przeznaczeń; jeżeli my jesteśmy podwładnymi, to wina tego, drogi Brutusie, nie tkwi w gwiazdach naszych przeznaczeń, ale w nas samych. Brutus i Cezar! Cóż takiego jest w tym Cezarze? Dlaczego to imię miałoby brzmieć lepiej, niż twoje? Napisz je razem; twe imię jest także piękne. Wymów je razem; równie dobrze wypełniają oba imiona usta. Pytam cię zatem, jaką to substancją wyzywał się Cezar, żeby się stać wielkim?

Brutus poczyna już pytać się sumienia swego: Czy nie jest jego obowiązkiem — pójść za przykładem przodka i uwolnić kraj od Cezara — tyrana, który ma zastąpić dawnych Tarkwinjuszów?

Trapi go tylko jedno pytanie, na które nikt nie umie dać odpowiedzi: Czy Cezar pragnie tyranji, czy nie?

Wprawdzie wczoraj, na zabawie, w czasie święta Luperkalji, Antonjusz trzy razy podawał Cezarowi koronę

królewską i trzykrotnie ją Cezar z gestem oburzenia odepchnął.

Ale któż wie? Może w skrytości serca jej pożąda... Brutus kończy te rozmyślenia słynnym monologiem, który świadomie lub podświadomie powtarzają wszyscy przed spełnieniem mordu politycznego: Tak, to powinno się stać przez jego śmierć! Co do mnie, nie mam żadnego osobistego powodu, by nań godzić.. To tylko sprawa ogółu.

A Kasjusz pracuje dalej w powziętym przez siebie kierunku; każe rozrzucić listy po drogach, które zewsząd przynoszą Brutusowi, aby mógł wyczytywać w nich słynne słowa; Ty śpisz Brutusie, ty śpisz! Przemów więc, zbudź się, Brutusie! Przemów, uderzaj, naprawiaj!

Brutus daje się uwieść podstępowi i kończy przysięgą: Rzymie! Przyrzekam ci, że naprawa twych żądań nastąpi, z ręki Brutusa otrzymasz całkowite spełnienie twojej prośby.

Człowiek ideału i wiary w absolut chciałby być jawnym wykonawcą sprawiedliwości. Spisek, kryjówki potajemne, w których ludzie się zbierają pod osłoną ciemności, wydają się mu czemś nikkczemnem.

Wobec spiskowców, których mu przyprowadza Kasjusz do przysięgi, oświadcza: — Nie, nie! — żadnej przysięgi! Czyliż potrzeba innego zobowiązania nad obietnicę, daną przez ludzi honoru, że tego czynu dokonamy, lub dokonując go, zginiemy? Niech przysięgają tchórze, stare bydlaki, osłabione wiekiem i dusze cierpliwe, zawsze gotowe pozdrawiać wszelkie bezprawie; niech zaprzysięgają istoty, którym się niedowierza, ale nie chcecie kalać nieskalanej cnoty naszego przedsięwzięcia, ani...

Już te urywki wykazują, że poeta, uczeń gramatycznej szkoły Stratfordzkiej, intuicją poetycką umiał wnikać nawet w budowę okresu łacińskiego.

Mistrzem jest w mówieniu sposobem starorzymskim, zdania jego przypominają stopniowania, amplifikacje, hyperbole i wszystkie krasomówcze sztuczki i finty najpiękniejszych zwrotów Cycerona.

A kiedy Kaska, wybrany przez spiskowców na wykonawcę wyroku, zawołał: Teraz wy, moje ręce, mówcie za mnie... i uderzył Cezara w kark, kiedy i inni poczli go ranić sztyletami, Cezar nagle dojrzał i Brutusa, zbliżającego się doń z mieczem w ręku.

— I ty, me dziecię! — wrywa się skarga z ust rannego, który zasłania głowę płaszczem i pada trupem od żgnięć sztyletów, obryzgując swą krwią cokół tuż obok stojącego pomnika Pompejusza.

Senatorowie i przedstawiciele ludu uciekają z kurji w nieładzie, w sali powstaje zgiełk i zamieszanie.

Cynna woła: Wolność! Wyzwolenie! Tyran zabity!...

Kasjusz: Niechże niektórzy wejdą na mównice ludowe, *na rostra*, niech wołają: — Wolność! Swoboda! Wyzwolenie!

Brutus: Ludu i senatorowie, nie obawiajcie się, zachowajcie spokój! Duma zapłaciła swe długi i nikt inny tylko my, sprawcy tego czynu, weźmiemy odpowiedzialność na siebie. Schylajmy się, Rzymianie, zanurzajmy nasze ramiona aż po łokcie we krwi Cezara, namaśćmy nią nasze miecze, a potem ruszajmy stąd, maszerujmy wprost na forum. Tam, wzniosłszy miecze, obroczone

krwią, ponad głowy, zawołajmy wszyscy razem: — „Pokój, wyzwolenie, wolność!

Ale — oto — zjawia się w senacie Antonjusz, pewien potęgi swej wymowy.

Wchodząc tak wita zwłoki Cezara:

— O potężny Cezarze, tak nisko ułożyłeś się do snu! Twe zwycięstwa, twa sława, twe tryumfy, twe łupy w takiejże małej pomieściły się przestrzeni? *Salve, salve!* (*Potem zwraca się do spiskowych*). Niewiem, jakie są wasze zamiary, kto po waszej myśli ma ulec cięciu, kogo uważacie za niezdrowego?... Jeżeli ja jestem jednym z tych, niemasz dla mnie cenniejszej godziny nad tę godzinę śmierci Cezara, niemasz i narzędzia, któreby choć pół tej wartości posiadało, co wasze miecze, wzbogacone najcenniejszą krwią, w świecie całym!..

Zaklinam was zatem, jeżeli żywicie do mnie nienawiść, nasyćcie waszą namiętność, póki jeszcze spurpurowione wasze ręce są ciepłe i dymiące...

Choćbym miał żyć tysiąc lat, nie czułbym nigdy takiej gotowości do umierania; żadne miejsce inne, żaden inny rodzaj śmierci, nigdy więcej mi się nie spodobają, tutaj nad ten, gdy mam być zarzeczonym przez was, blisko mojego Cezara..

Ale to tylko początek gry, którą Antonjusz, chytry retor, chytrzejszy jeszcze polityk, rozpoczyna, aby pozyskać sobie zaufanie spiskowców i za ich pozwoleniem wygłosić nad zwłokami Cezara, na *forum*, oną słynną mowę i przez nią lud, stojący po stronie spiskowców, odrazu przemienić w mścicieli śmierci Cezara.

Przeznaczenie poczyna działać. Lud, po mowie Antonjusza, rozbiega się z pochodniami w rękę, aby podpalać domy spiskowców; wybucha wojna domowa. Tryumwirowie: Antoniusz, Lepidus i Oktawjan zastępują Cezara.

Rzym będzie znowu przeżywał proskrypcje; nastąpi wszędy rozłam, nawet między Kasjuszem a Brutusem; Porcja umrze z rozpaczy, widząc tryumwirów, a biednego swego męża ujrzy padającego ofiarą wierzeń w ideały, których nie umiał doprowadzić do spodziewanych wyników. I — oto — w Sardes pojawia się duch Cezara Brutusowi. Po co? Aby mu udowodnić, że cezaryzm przeżył Cezara.

— Kto się tu zjawia? — mówi Brutus, marząc w swym namiocie wojennym. — Pewno tylko me oczy osłabione dają kształt tej zjawie, zbliżającej się do mnie. Czyś ty czem rzeczywistym? Czyś bogiem, genjuszem, czy demonem, ty, co mrozisz mi krew i zjeżasz mi włosy na głowie? Mów mi, kim jesteś?

— Jestem twym złym genjuszem, Brutusiel...

— Poco przychodzisz?

— Aby ci powiedzieć, że mnie ujrzyś pod Filippi.

— Dobrze. Więc to tak? Ujrzę cię jeszcze?

— Tak, pod Filippi.

— Więc zgoda! W takim razie, niech będzie, ja cię ujrzę pod Filippi. A teraz, kiedy odzyskałem odwagę — znikasz? Radbym z tobą porozmawiać dłużej.

Możeby dzielny i szlachetny Brutus tak zalił się przed widmem: Wierzyłem, że dobrze czynię, zabijając ciebie. Ale — oto — nie osiągnąłem tego, czego pragnąłem; nie dałem Rzymowi wolności i pokoju; Rzym w większej niewoli, niż za ciebie.

To uczucie musieli podzielać wszyscy spiskowcy, na pobojowisku pod Filippi, gdzie przegrali bitwę z tryumwirami. Jeden po drugim skazuje się na śmierć własnowolną.

Kasjusz pierwszy każe się przebić wyzwoleńcowi, tym samym mieczem, którym ongiś ranił Cezara.

Po nim zabija się Titinius. Po Titiniusie i Brutus woła: O Juljuszu Cezarze! Jesteś jeszcze i teraz potężnym. Twoja dusza błąka się w przestworzu i zwraca nasze miecze przeciw naszym własnym wnętrznościom.

Szał samobójstwa ogarnia zatem spiskowców. Brutus próbuje ten szal poskromić: — Chodźcie, biedne szczątki moich przyjaciół, spocznijmy na tej skale.

A potem prosi każdego z nich o potrzymanie miecza, na który sam się chce rzucić. Wszyscy mu tej przysługi odmawiają kochają go wszyscy, mimo klęski, wiedząc, że nie znał nawet myśli o osobistej korzyści.

A kiedy pozostał sam na sam z ostatnim niewolnikiem swym, Stratonem, błaga go o potrzymanie miecza, na który rzuca się z okrzykiem: — Cezarze, teraz bądź przebłagany! Nie zabijałem cię z połową tej rozkoszy, jaką znajduję teraz w zabiciu samego siebie.

Tak kończy bohater sztuki, o którym wyraził się wróg jego Antonjusz: — To był najszlachetniejszy Rzymianin ze wszystkich; jego życie było dostojne; rozmaite żywioły były w nim tak dobrze zmieszane, że przyroda mogłaby się podnieść i wołać do całego wszechświata: Ten — oto — był człowiekiem!...

Błędem jego było nie to, że zabił Cezara, ale to, że nie zrozumiał, iż Cezar przedstawiał etap w rozwoju

ludzkości, przejście z kastowości patrycjuszowsko-plebejskiej Romy w imperjum ogólno-światowe, z rozszerzeniem praw obywatelstwa na wszystkich wolnych. Brutus padł; pod bramą nowej epoki, na której duch czasu kładł napis powtórzony później przez Wergila:

Magnus ab intergo seculorum nascitur ordo. Wielki od ponowy rodzi się ład wieków.

W tym cały tragizm tego obrońcy dawnych haseł i zwyczajów.

Hamlet.

Szekspir napisał „*Hamleta*“ w 1601 — 1602 roku ogłosił w niedoskonałej formie 1603 r., w lepszej 1604 r.

Źródła. W ostatnich dziesięcioleciach XVI w. była bardzo popularna w teatrach londyńskich, jakaś, dziś już zaginiona, sztuka „*Hamlet*“. Niektórzy przypuszczają, że było to jedno z młodzieńczych dzieł Szekspira, na co wszakże niema silnych dowodów. Może tylko znał poeta tę sztukę, może i grał w niej jakąś rolę.

Historję o Hamlecie, księciu duńskim, znajdujemy po raz pierwszy, opowiedzianą po łacinie, w *Historia Danica* dziejopisarza duńskiego, Saxo Grammaticus'a, który żył A. D. 1150 — 1220 a pisał tę książkę między 1180 — 1220 r. Najwcześniejsze, znane wydanie jej jest paryskie z r. 1514. Powiastkę tę o Hamlecie wcielił we Francji Belleforest w swe *Historje tragiczne*, których tom pierwszy zawierał tłumaczenia z włoskiego języka, a między niemi i nowelę o Romeu i Julji. W piątym tomie onych *Historji tragicznych*, drukowanym w Paryżu, 1570 r. pojawia się opowiadanie o Hamlecie.

Przetłómaczono je na język angielski i jedyny egzemplarz tego tłómaczenia, z 1608 r., znajduje się w bibliotece Trinity College w Cambridge. Tutuż tej książki opiewa: „*The Hystorie of Hamlet*“.

To samo opowiadanie posłużyło za temat dramatu 1589 r. Tomaszowi Kyd, autorowi strasznej sztuki „*Hieronim*“ (1588) i *Hiszpańskiej tragedji* albo *Hieronim, znowu obłąkany* (1603 r.). Z tej zaginionej sztuki Szekspir zaczerpnął tylko główne zarysy intrygi. Hamlet Szekspirowski jako typ różni się od pierwotnego Hamleta, z legendy duńskiej, wyrazistością swego człowieczeństwa.

Szekspir, który tak mało zazwyczaj troszczył się o rozgłos dla swych dzieł, okazał szczególną pieczołowitość o „Hamleta”. Trzy razy go rozpoczynał. We wczesnej młodości opracował tylko szkic, według starej legendy Saksona Gramatykusa, znanej z przekładu francuskiego Belleforest'a i z angielskiego tłómaczenia. Powrócił do tego tematu po raz drugi i dopiero trzecie opracowanie, dwa razy większe od pierwszego, ogłosił drukiem.

Hamleta, grano po raz pierwszy, 1602 r.

Dn. 26 lipca tego roku Robert James, drukarz, w spisie publikacji „Stationers Company”, wymienia książkę: „*Zemsta Hamleta*“, księcia Danji, jako była niedawno odegrana przez trupę lorda Chamberlayne (*by the Lord Chamberlayne, his servants*). Następnego zaś roku wyszła książka pod tytułem: „*Tragiczna Historja Hamleta*“, księcia Danji, przez Williama Szekspira“. Jako była rozmaitymi czasami graną przez sługi jego wysokości lorda Chamberlaine w mieście Londynie, w dwu uniwersytetach w Cambridge, Oxfordzie i gdzieindziej.

O powodzeniu sztuki świadczy sześć następnych wydań w latach 1603 — 1637.

Zbiorowe wydanie in folio 1623 r., ogłoszone staraniem kolegów ze sceny Szekspira: Jana Heminge i Henryka Condell, było niezależnem od poprzednich wydań *in quarto*, z których wiele ustępów opuszczono, lub zastąpiono nowymi. W nowszych czasach badacze literatury angielskiej: Wiliam George Clark i William Aldis Wright wydali poprawny tekst dzieł Szekspira w roku 1863 — 1866 w Cambridge i tego wydania trzymano się w ostatniem 40-tomowem wydaniu (*The Globe edition*) z r. 1893.

Bajka. Klaudiusz, brat króla Danji, w porozumieniu z królową Gertrudą truje swego brata i zajmuje po nim tron. Wkrótce potem żeni się z Gertrudą. Od tego zaczyna się sztuka.

Hamlet, syn zamordowanego władcy, oburzony z powodu nazbyt pośpiesznego, powtórnego zamążpójścia swej matki i zaniepokojony o Ofelję, którą kocha, powraca do Danji. Duch jego ojca objawia mu sposób, w jaki go zamordowano i każe mu przysiąc pomstę. To objawienie tak wpłynęło na Hamleta, że mordercy poczynają się go obawiać. Hamlet wszelako nie może się zdobyć na zabicie Klaudjusza. Podczas przedstawienia teatralnego daje mordercom do poznania, że zna ich winę.

W czasie rozmowy z matką wykrywa i zabija szpiega, skrytego za dywanem. Tym szpiegiem jest Polonjusz, ojciec Laertesza i Ofelji.

Klaudjusz nakłania Hamleta, by wyjechał do Anglii pod pozorem, że zabicie Polonjusza wrogo przeciw nie-

mu usposobiło ludność. Król postanawia zabić Hamleta po powrocie do kraju. Hamlet odkrywa zdradzieckie zamiary ojczyrna.

Podczas przeprawy Hamleta przez morze, Laertes dowiaduje się, w jaki sposób i kto zabił Polonjusza. Zabójcy poprzysięgają zemstę. Powrót Hamleta nastęrcza ku temu sposobność. Klaudjusz podaje radę, aby zemsty dokonać w spotkaniu pojedynkowym.

Laertes ma użyć w pojedynku zatrutej szpady. Gdyby i ta zawiodła, mają podać Hamletowi kielich z zatrutem winem.

W walce na ostre, podczas pojedynku, przeciwnicy zmieniają szpady. Gertruda, przez pomyłkę, wypija zatrute wino i umiera. Laertes, raniony zatrutą szpadą, ginie. Hamlet, zaś także taką szpadą ukłuty, zabija Klaudjusza i również rozstaje się z życiem.

Ze wszystkich sztuk Szekspira „*Hamlet*“ najwięcej nastęrczył tematu do przeróżnych, częstokroć wprost ze sobą sprzecznych objaśnień i komentarzy. Nadmierna ich ilość stanowi zawadę do wnikięcia w istotę tragizmu tej postaci.

Kto zna te wszystkie komentarze i wie, co pisał w Niemczech o Hamlecie: Ulrici, Schlegel, Goethe lub Henryk Heine, we Francji: Paweł de Saint-Victor ¹⁾ Hugo ²⁾, Guizot ³⁾, w Anglii: Henryk Irving ⁴⁾, Austin Brereton ⁵⁾ Edward, Henryk Dowden — u nas zaś, w Polsce,

1) *Deux Masques*, rzecz poświęcona rozbiorowi Hamleta.

2) Jego książka: *William Shakespeare*.

3) *Źródła melancholji Hamleta*.

4) *Shakespeare and Bacon*.

5) *Stage History*.

oprócz bez liku innych, choćby jeden Wyspiański, ten bezwiednie stanie się i stać się musi onieśmielony, w wydawaniu sądu o Hamlecie.

Na pojmowanie postaci Hamleta wpłynęły w wielkiej mierze kreacje aktorskie. Romantycy we Francji, którzy znali Hamleta z gry aktora Rouviera, patrzyli na Hamleta przez pryzmat kreacji Rouviera; późniejsi krytycy nie mogli ocen i osądów krytycznych o tej postaci uwolnić od wrażeń, wiążących się ze wspomnieniem gry takich artystów, jak Mounet-Sully i Sarah Bernhard.

Tak samo w Anglii i w Ameryce rozbiory krytyczne Hamleta ulegają zmianom, zależnym od aktora, na którego grę krytyk patrzył, czy będzie nim w XVI wieku Ryszard Burbage, czy XVIII w. słynny Dawid Garrick, czy w XIX Henryk Irving, a w XX w. Robertson.

Wielce ciekawe studjum o zmienności sądów o Hamlecie u nas w Polsce, zależnie od czasu i gry artystów, nie znalazło jeszcze opracowania.

Przedewszystkiem jak sobie wyobrażać mamy fizyczny portret Hamleta?

Dawniejsze teatry polskie i aktorzy z doby romantycznej robili z Hamleta osobkę chudą, nerwową, sangwiniczno-żółciową, o czarnych włosach, twarzy smagłej i zwiędłej.

Marzeniem wtedy było ucharakteryzować się i zagrać Hamleta tak, jak przedstawiał go w Paryżu aktor Delacroix.

Tymczasem Hamlet był Germaninem, człowiekiem północy; więc być musiał blondynem, silnej budowy ciała, nawet nieco tłustym.

Wszak jego matka mówi w ostatnim akcie, kiedy Hamlet ma potykać się w pojedynku z Laertesem:

— Ach, szybko się zadysze, bo jest tłustawym i krótkiego oddechu.

Blondyn, limfatyczny, tłusty nerwowiec, jest przeciwieństwem żółciowego sangwinika, jak go przeważnie przedstawiają aktorzy na scenie.

Wątkiem i osiã, około której obraca się tragedia Hamleta jest pytanie: Będzie-li on działał, czy nie będzie? Zdobędzie się Hamlet raz kiedyś na decyzję czy nie zdobędzie nigdy?

To też słusznie nazwano tę sztukę—tragedją myśli i pod tym względem Hamlet jest podobny do Brutusa z „*Juljusza Cezara*“. Żaden z nich obu, ani Brutus, ani Hamlet nie stają się ofiarami opanowującej ich namiętności, jak główni bohaterowie późniejszych tragedyj: Otello, Korjolan, Makbet.

Na jednego i drugiego nałożono tylko brzemię straszliwego obowiązku i żaden z nich nie jest uzdolniony do udźwignięcia tego brzemienia. Brutus jest dotknięty bezwładem woli skutkiem swego nadmiernego idealizmu, stoicko-platońskich poglądów i nawyczek, które wytworzyły w nim umiejętność operowania raczej abstrakcjami, niż czynami. Hamlet cierpi na ten sam bezwład; obawia się czynu przez nadmiar skłonności do zastanawiania się i refleksji, przez niestałość woli, przechodzącej nagle, ze stanu zupełnego bezruchu w wybuchy podnieconej energii. Z usposobienia nader wrażliwy i uczuciowy, doznaje bolesnego wstrząsu na wieść o nazbyt pospiesznem małżeństwie matki; źródła wiary i radości ulegają

zatruciu. Potem następuje straszliwe wykrycie mordu ojca z nałożeniem nań obowiązku pomszczenia tej zbrodni — a wreszcie spotyka go z rąk Ofelji tragedia odtrąconej miłości. Głęboka melancholja ogarnia całkowicie jego ducha, w polu jego patrzenia wewnętrznego stanął na zawsze smutek i czarna beznadziejność życia. Choć nie-nawidzi mordercy swego ojca, nie ma odwagi zabrać się do czynu zemsty. Dostrzega, że osaczono go, jako podejrzanego, szpiegami. Częścią dla wywiedzenia w pole tych szpiegów, częścią dla stworzenia sobie zasłony, za którąby mógł trzymać swą wewnętrzną osobowość, swe prawdziwe „ja“ w odosobnieniu, częścią i dla nieładu, który wkradł się istotnie, głęboko w całokształt jego moralnej osoby, bierze na siebie rolę obłąkanego. I teraz, okrom jednego, wiernego mu przyjaciela, żyje opuszczony, samiuteńki, wśród samych wrogów lub przypuszczalnych zdrajców.

Stwierdzenie winy Klaudjusza, podczas przedstawienia teatralnego, jeszcze pozostawia go w niezdolności do ostatecznego, stanowczego aktu zemsty.

Król natomiast, węsząc zaciętego swego nieprzyjaciela w Hamlecie, nie odwleka działania i wyprawia go, na pewną śmierć, do Anglii. Ale tam obudza się w Hamlecie straszliwa potęga czynu i nagli go do powrotu. Z melancholji, ciężącej nad nim od czasu pogrzebu Ofelji, zrywa się do czynu i staje do pojedynku na szpady z Laertesem. W końcu miotany siłą, rozbłyskającą niby płomień w dogorywającej lampie, dokonywa wymiaru kary nad złoczyńcą.

Horacjusz, ze swą trwałą równowagą duszy, jest przeciwieństwem księcia.

Odmienny rodzaj jego kontrastu stanowi Laertes, który przy pierwszej sposobności pomszczenia się na mordercy ojca, porywa się odrazu do działania. Ale Laertes — to krewki, popędliwy, kawaler rycerskich czasów; zdolność do czynu jest w nim łatwa do wytlómaczenia, skoro nie zna moralnych wędzideł, ni hamulców, na które Hamlet aż nazbyt był wrażliwy.

Jaki więc byłby wizerunek duchowego oblicza Hamletowego? Jest to młody, 24-letni człowiek, który dopieroco wyszedł z uniwersytetu niemieckiego we Witemberdze, gdzie studjował filozofję.

Umie pięknie rozprawiać, niemal aż do gadulstwa. Jest to analityk, ścisły w rozumowaniu i odróżnianiu jednej rzeczy od drugiej.

Rozkawałkowywa on każde swe przeżycie duchowe, analizuje siebie samego ustawicznie, do tego stopnia, że ta analiza paraliżuje go i ostatecznie ten paralytyk woli nie działa nic zgoła. Owóż taka to osobistość zjawia się w sztuce, chodzi po scenie, mówi, rozprawia, analizuje siebie, nawet marzy, ale nigdy nie działa samowładnie, zawsze jest niezdolną do stanowienia o sobie samym. Przez genialne dotknięcia pędzla stworzył Szekspir typ człowieka i w tem leży tajemnica, że ta sztuka, sama w sobie mało teatralna, tak głęboko wzrusza.

Klaudjusz przez zamordowanie brata, uwiedzenie jego żony, przez ożenek swój z mężobójczynią i przywłaszczenie sobie tronu naruszył prawa życia, zwichnął jego bieg z łożyska przyrodzonego. Albo więc to zwichnięcie trzeba naprawić, albo pozostawić sprawy życia w tem stanie i w tym miejscu, gdzie się je napotkało.

Więc w sztuce ma się do czynienia z trudami i przeszkodami czegoś, co dąży do urzeczywistnienia, coś z poza granic życia pragnie wejść w życie, ale zawsze nadaremnie, bo narzędzie ku temu wybierane, jest samo nieco poza życiem, jak sam Hamlet.

Siły pozaświatowe zsyłają do Hamleta ducha, aby go pobudzić do aktu sprawiedliwości. Po wielu godzinach, udaremnianych przez pianie koguta, duch wreszcie spełnia swe posłannictwo. Na Hamleta nałożono podwójny obowiązek: Ma odbyć sąd i okazać się miłosiernym. Za trudne to zadanie dla człowieka myśli w tym świecie, w jakim Hamletowi przypadło żyć. Towarzystwo całe w tym świecie jest pod rządem wrogów rozumu, zmysłowych światowców i filozofów rozkoszy.

Król, pijany, lubieżny morderca, obawia się rozumu. Królowa, niewiasta obłudna, nie jest w stanie pojąć rozumu. Polonius, dworak — doradca, ma rozum w podejrzeniu. Ofelja — to lalka bez rozumu. Laertes — to gbur, który niszczy rozum. Dworzanie — to grzyby, pasorzytujące na rozkładzie rozumu. Jedynym przyjacielem rozumnego Hamleta — to Horacjo, kolega szkolny i kierownik trupy aktorskiej.

Król bada grubymi środkami rozum Hamleta, dla przekonania się, czy jest, naprawdę, obłąkany? Ten znowu przy pomocy najsubtelniejszych doświadczeń, przetrząsa wnętrze duszy króla, dla wykrycia, czyli, istotnie, król jest zabójcą? Nadarza mu się sposobność zabicia stryja „Mógłby mu wymierzyć cios, kiedy się modli“, ale świadomość, że miecz nie osiągnąłby prawdziwego winowajcy, dla

którego potępienie przychodzi z wnętrza samej duszy, a nie z zewnątrz, wstrzymuje jego rękę od cięcia. Wola, łaćum, która domaga się krwi króla, ażeby życie spaczne mogło wioćić do pierwotnego łożyska, ulega zatańowaniu, skutkiem powolności Hamleta, wynikającej z poczucia litości i wielkiego jego rozumu.

Ostatecznie jednak łaćum zwycięża; gubi i króla jako tego, co naruszył prawa życia etycznego, gubi i Hamleta, że nie chciał ich naprawy, gubi i kobiety, które kochały tych gwałcicieli zakonu przyrody i ich przyjaciół. Zemsta i przypadek wprowadzają życie do jego pierwotnego łożyska.

Sztuka też kończy się wybuchem tryumfu życia, odgłosem wystrzałów i dźwiękiem muzyki wojskowej, grającej na rozkaz Fortinbrasa, którego przemowa wśród stosu trupów, nagromadzonych przez przypadek na scenie, jest wyrazem czci dla Hamleta, a brzmi ona jak okrzyk Niech żyje życie!

Niech czterech dowódców

Poniesie Hamleta na widownię, jako żołnierza,
Bo gdyby na niej stanął, okazałby się podobno
Zupełnie po królewsku, a niechaj i muzyka,
I obrządki wojenne głośno dlań przemówią!..
Sprzątnijcie te zwłoki, taki widok ponury
Pobojowisku przystoi — tu oznacza stratę...
Idź, rozkaż żołnierzom strzelać!

Dobre wszystko, co dobrze się kończy.

Napisano (?); ogłoszono drukiem w 1623 r.

Źródła. Opowieść o miłości Heleny do Bertrama znajduje się w *Dekameronie* Boccaccia (dzień. 3. nowela 9). Szekspir mógł ją znaleźć w poczytnej wówczas książce: *Pałac rozkoszy* (Palace of Pleasure).

Bajka. Helenę, sierotę po lekarzu, wychowano w domu hrabiny Rousillon. Dziewczyna zakochuje się w Bertramie, synu hrabiny, a wychowanek króla.

Bertram, w drodze na wojnę, przybywa na dwór francuski, gdzie zastaje króla pogrążonego w niebezpiecznej chorobie. Helena, dowiedziawszy się o słabości króla, przybywa na dwór jako lekarka.

Przyobiecuje wyleczyć króla przy pomocy jakiegoś leku odziedziczonego po ojcu, ale pod warunkiem, że wyleczony, da jej męża, według jej wyboru. Król na to się zgadza; Helena go uzdrawia i wybiera sobie na męża Bertrama. Bertram jako wychowanek króla musi spełnić jego wolę. Niechętnie przyjmuje Helenę za żonę. Niebawem porzuca ją, zaciąga się w służbę księcia Florencji i idzie na wojnę, zamierzając nigdy już nie zobaczyć żony. Helena ucieka z domu hrabiny i w przebraniu przybywa do Florencji.

Bertram zaleca się do dziewczęcia florenckiego, imieniem Djana. Helena przebiera się za nią, przyjmuje swego, nic nie podejrzującego małżonka w nocy, zabiera od niego pierścionek i wzamian daje mu sygnet, otrzymany od króla francuskiego. Po skończonej wojnie

Bertram, zasłyszawszy o śmierci Heleny, powraca do Francji, z sygnetem na palcu. Dostrzega pierścień król i domaga się jego zwrotu. Bertram nie może zdać sprawy, gdzie i w jaki sposób przyszedł do posiadania onego pierścienia. Helena, z dziećciem Bertrama na ręku, staje przed mężem i ukazuje mu pierścień, który jej pozostawił we Florencji. Djana, służąca florencka, udowadnia, że Helena przyoblekła się w jej szaty i zastąpiła ją podczas odwiedzin Bertrama we Florencji. Bertram uznaje na zawsze Helenę za swą żonę.

Szekspir dotworzył do tej bajki charaktery: hrabiny, Lafena, Parollesa i błazna. Wyobraźnię jego, w toku czytania noweli Boccaccia, najwięcej zajęła osoba bohaterki. W noweli Boccaccia, Giletta, córka doktora jest wprawdzie stanowiskiem społecznym niższa od młodego hrabiego, Bertrama, ale za to posiada duży majątek. Helena Szekspirowska jest urodzeniem niższą od swego Bertrama, a nadto i biedną.

Środkiem, około którego obraca się sztuka, jest bohaterka Helena, którą obdarza poeta jasnością sądu i siłą woli w przeprowadzaniu raz powziętego postanowienia. Jeżeli tą sztukę wykończył Szekspir około tego samego czasu, w którym „*Hamlet*“ osiągnął swą ostateczną redakcję, poeta sam musiał żywo odczuć przeciwieństwo między bohaterem swej tragedji, tak niezdolnym do czynu, niezdecydowanym w zamierzeniu, a bohaterką tej komedji, która zawsze jasno widzi, co ma do zrobienia i nie ustaje w działaniu, chociażby niebezpieczeństwa i trudności spiętrzały się przed nią w drodze do celu.

Bertram jest młodym człowiekiem, który dopiero co wchodzi w świat. O małżeństwie nie myśli, radby poznać tylko ludzi, zdobyć sobie sławę. Przyzwyczajony jest spoglądać z góry na Helenę jako na biedną, podwładną sobie dziewczynę. Nie kocha jej i nie lubi niczyich rozkazów. Nagle nakazują mu żenić się z nią i dostaje się w samotrzask, nastawiony nań przez podstęp niewieści. Czuje się motylem schwytanym w sieć; ze skrzydeł młodości chcą mu zetrzeć pyłek. Niemasz drogi ratunku; musi się żenić z Heleną, ale rozkaz króla nie może stłumić w nim gniewu przeciw kobiecie, która go złowiła jak ptaka w klatkę. Gniew potężnieje, jątrzy się, rozprzestrzenia, aż staje opętaniem.

Bertram, krótkowzroczny na dobre przymioty Heleny, jest całkiem ślepy na błędy własne i swego przyjaciela, Parollesa. Uporczywie uważa siebie za usprawiedliwionego w czynieniu zła, ponieważ i jemu wyrządzono rzekomą krzywdę. Krew w nim kipi; pokusa łatwy znajduje przystęp do niezrównoważonego. Jego grzechem jest — miłośćka sezonowa, która przejmie go niebawem grozą. Szekspir jest sprawiedliwym dla Bertrama. Dwa razy stawia go w położeniu bez wyjścia, by wreszcie wrócić mu radość życia, pochodzącą z przywiązania do kochającej go kobiety.

Miarka za miarkę.

Napisana 1603 — 4 (?); wystawiona (?); ogłoszona drukiem w 1623 r.

Źródła. Bajkę do owej sztuki zaczerpnął Szekspir z widowiska scenicznego Whetstone'a *Promos i Kassan-*

dra (1578) i z opowiadania prozą tego samego zajścia również Whetstone'a w jego *Heptameron of Civil Discourses*.

W pierwotnym kształcie znalazł jednak tę bajkę w zbiorze nowel Giralda Cinthio.

Bajka. Książę wiedeński, wybierając się w podróż o tajemnym celu, pozostawia władzę w rękach Angela, człowieka nader surowych zasad.

Angelo przywraca ważność starym prawom przeciw niepowściągliwości w obyczajach. Każe uwięzić Klaudjusza i skazuje go na śmierć. Siostra Klaudjusza, Izabella, broni życia brata swego przed Angelim. W przystępie żywiołowo silnej namiętności, Angelo poczyna kusić Izabellę; obiecuje ułaskawić Klaudjusza, jeżeli mu się odda. Brat prosi własną siostrę o to ustępstwo, byleby uratowała mu życie. Ale ona odmawia.

Książę powraca w przebraniu do Wiednia, słyszy o utrapieniach Izabelli i postanawia Angela wprowadzić w pułapkę. Nakłania Izabellę do wyznaczenia schadzki Angelemu, rzekomo, dla upragnionego przezeń celu. Nadto i Marjannie, dziewczynie, uwiedzionej jeszcze dawniej przez Angela, każe przebrać się za Izabellę i stanąć na miejscu schadzki. Stara się nadto przeszkodzić zdradzieckości Angela, któraby mogła spowodować śmierć Klaudjusza. W końcu daje się poznać, nakłania Angelego do ożenienia się z Marjanną, przebacza winę Klaudjuszowi i Izabellę pojmuje za żonę.

Szekspir więc zmienił tu wiele szczegółów pierwotnej fabuły: Książę zawsze się zjawia w przebraniu; bohaterka nie traci czci niewieściej; Marjanna zajmuje miejsce przy Angelim, jako zastępczyni Izabelli.

Ta sztuka, jak i *Kupiec Wenecki*, oblituje we wspaniałe sceny obrony, ale do zapału i duchowej siły Porcji Izabella dodaje jeszcze szlachetną powagę charakteru, uwielbienie dla ideałów czystości i prawości, niemal religijny zapał.

We Wiedniu „gdzie zepsucie kipi i wre“, zjawia się ta postać dziewiczej siły i prostoty; w końcu ma ona rządzić tem grzesznem miastem, a może i zbawiać je:

Duchy nie bywają wzniosłe nastrajane,

Chyba tylko dla wzniosłych celów

(Akt I cz. 1. w 27 — 31).

Izabella jest prawie istotą „niebiańską i świętą“; wraca z klasztoru na świat, ażeby zająć na nim miejsce władnej kobiety i księżnej.

Angelo nie zna własnego serca, w swej urojonej wyższości nad każdą możliwą pokusą, jest surowy dla drugich. Nagle otwiera się przed nim straszliwa przepaść, na której krawędź prowadzi go jego własna namiętność. Zdarcie maski z tego samo-uwodziciela jest poważne, niemal bolesne i nie stanowi zgoła przedmiotu wesołości i żartu, jak i w innych wesołych sztukach Szekspira.

Działanie księcia jest wprost opatrnościowe; ma on chytrą węża, ale używa jej do celów dobrych, na życie zapatruje się poważnie, jest sprawiedliwym dla drugich.

Klaudjusz zjawia się głównie po to, ażeby siostra go ratowała, ale ma czar młodości, czuje radość życia i miłości i to budzi nietylko współczucie nasze dla niego, ale nawet i podziw.

Z osób drugorzędnych każda posiada jakiś rys swoisty i indywidualny, ale jako odrębne jednostki mniej

one znaczą. Są to raczej przedstawiciele szeroko rozprze-
strzenionego zepsucia i upodlenia, na którego tle dzia-
łają główne postacie.

W tej sztuce zastanawia się Szekspir, jak ciężko
człowiekowi być sprawiedliwym na świecie. Któż bo-
wiem jest na tyle bezwinnym, by mógł zasiadać do są-
du nad drugimi? Któż na tyle mądrym, by wniknął
w serce człowieka?...

Troilus i Kressyda.

Dramat ukazał się w dwu wydaniach *in quarto*
1609 r.; na tytułowej karcie pierwszego wydania napisano,
iż odegrano go w teatrze „Globe“; wydanie drugie
zawiera ciekawą przedmowę, jakoby dramat „nigdy nie
widział sceny i nie był oklaskiwany dłońmi spólstwa
teraz zaś zostaje ogłoszonym wbrew woli wielkich wła-
ścicieli“.

Oczywiście, ta przedmowa nie pochodzi z pod pió-
ra Szekspirowskiego.

Źródła. Przedewszystkiem nadmienićby należało
sztukę, dziś zaginioną, „*Troilus i Kressyda*“, poetów To-
masza Dekkera i Henryka Chettle'a, wystawioną w 1599 r.
Nadto Szekspir czytał przekład Ilijady Chapmana, poemat
Geoffrey Chaucera *Troilus and Creseide* i tłumaczenie
francuskiej książki Caxtona *Recuyels of Troy, Zburzenie*
Troi.

Bajka. Rzecz dzieje się w Troi. Kressyda jest
niewiastą trojańską, której ojciec, Kalchas, przeszedł do
Greków. Kocha ją młodzieniec Troilus. Jej stryj, Pan-

darus, stara się nakłonić ją do wzajemności dla Troilusa. Hektor, brat Troilusa, wyzywa greckiego szermierza do walki samowtór.

W obozie greckim panuje wielkie zamieszanie. Achilles, najdzielniejszy bojownik grecki, uważając siebie za pokrzywdzonego, wydrwiwa innych wodzów. Ażeby go upokorzyć, wodzowie postanawiają, że Ajaks ma zastąpić Achillesa i przyjąć wyzwanie Hektora. Pandarowi udaje się nakłonić Kressydę do miłości dla Troilusa. Kalchas tymczasem wysyła z obozu greckiego posła po Kressydę, którą też do niego wyprawiają z Troi. Puściwszy w niepamięć Troilusa, Kressyda oplątuje jednego z Greków swą zdradliwością.

Ajaks przyjmuje wezwanie Hektora. Walczą po przyjacielsku i potem idą na ucztę, gdzie kapryśny Achilles znieważa Hektora. Na drugi dzień, Hektor i Troilus wychodzą na pole bitwy; pierwszy chce pomścić zniewagę Achillesa, drugi zabić Greka, który zdobył Kressydę. Hektor pada trupem, okrutnie zamordowany przez Achillesa; Troilus uchodzi z pobjowiska cało, złorzecząc.

Troilus i Kresyda jest dialogiem scenicznym sztuki, która nigdy nie była skończoną. Wątpliwem też, czy za życia Szekspira ją wystawiano; drukiem ogłoszono ją na rok, czy dwa lata, przed powrotem poety do Stratfordu.

Tematem sztuki jest wierna miłość młodzieńca do kobiety, podstępnej i płochej.

W tonie pesymistycznym i w budowie zachodzi wielkie podobieństwo tej komedji z „*Tymonem Ateńczykiem*“. I ten jest dobrotliwym i głupio wierzącym w dobroć ludzi; w szale zawodu odwraca się z odrazą od całej

rasy człowieczej. W tej samej sztuce Alcybiades zostaje również pokrzywdzony przez świat; wszelako jako człowiek doświadczony i skory do czynu, krzywdę umie przenieść i myśli o pograżeniu swych podłych współzawodników.

Troilus wychodzi z próby życia mężczyzną twardszym, więcej zahartowanym, niż był przedtem, gotowym do określonego działania. Uwalnia się całkowicie od Pandara i Kressydy; śmierć zaś Hektora staje się dlań pobudką do zupełnego urzeczywistnienia swych bohaterskich uzdolnień. Ulisses, przeciwieństwo Troilusa, przedstawia się jako bardzo doświadczony światowiec, wyposażony w rozległą wiedzę. Widzi on całą bezwartościowość życia ludzkiego; tylko drażni go zanik poszanowania władzy i brak karności. Kressydę przeniknął jednym rzutem oka, aż do dna jej pustej, zmysłowej natury; na podniosłości duszy młodego księcia Troilusa odrazu umiał się poznać, przeto go nie opuszcza w chwili bolesnych rozczarowań. Tersytes także przenika obłudę świata, ale sam niezdolny jest przeżywać jakichkolwiek rozczarowań, bo nazbyt podłej i nikczemnej jest natury. Fizyczny brud i moralne wrzodziska są rozkoszą jego zwyrodniałej wyobraźni. W postaci Pandara wyśmiewa Szekspir zmysłowość starców przez to, że przyjmują na siebie pełnomocnictwa w sprawach miłosnych.

Tylko dwie czy trzy sceny z tej sztuki są wykończone. Reszta — to najwyraźniej djalog w surowej formie, pisany tak pospiesznie, że często brak w nim zupełnie więzi dramatycznej.

Tłem sztuki jest wojna trojańska, która nastęczyła poecie temat do drugorzędnej akcji. Achilles, bojownik, bez honoru, poczyną się dąsać i zżymać na swoich rodaków. Chytry Ulisses podszeptuje, żeby go z tej dąsaniny wyleczyć drwinami. Wynikiem tej mądrej rady jest to, że Hektor najszlachetniejszy i najdosłojniejszy z bohaterów dramatu, ginie, okrutnie i potwornie zabity, ręką gbura — Achillesa, wydrwiwanego przez Greków.

Niektórzy przypuszczali, że Szekspir napisał tę sztukę dla ośmieszenia dwu poetów: Ben Jonsona (w osobie Ajaksa) i Johna Marstona (w osobie Tersytesa). Ci dwaj poeci byli w latach 1601 — 2 wplątani w t. z. „Wojnę Teatrów“, czyli pisywali sztuki, w których krytykowali i przedrwiwali się wzajemnie.

Od wojny literackiej dwaj zapaśnicy przeszli do walki na pięści i do boksowania.

Byłoby jednak rzeczą bardzo niegodną mieszać Szekspira z tą walką lichot literackich. Wszak powiedział sam o sobie tak jasno i dokładnie w „*Tymonie Ateńczyku*“:

„mój wolny lot

Nie zatrzymuje się na szczegółach, ale się porusza

Po szerokiem morzu; pozioma złośliwość

Nie skazi przecinka, w locie utrzymanym.

Lot wznosi się orlim szlakiem, śmiało, wciąż naprzód,

Nie zostawiając śladu za sobą.

Ten pogląd, jak przystało wielkiemu poecie, zachował Szekspir przez cały ciąg twórczego swego życia.

Otello, Murzyn Wenecki.

Napisany (1604?); ogłoszony w wydaniu *in quarto* w r. 1622.

Źródła. Pierwotna opowieść znajduje się w „*Stu Gawędach*“ „*Hecatombithi*“ Cinthia, ale Szekspir w dziwny sposób ją udostojnił i odświeżył. Niektóre szczegóły naprowadzają na trop domniemywać, że poeta poznał historję w szerszem przedstawieniu.

Napad na wyspę Cypr, który dokonali Turcy w 1570 roku mógł podszeptać poecie tło do tragedji.

Bajka. Jago, podchorąży Otella, Murzyna Weneckiego, zazdrości porucznikostwa swemu przełożonemu Kassjowi. Knuje intrygę, aby Kassja pozbawić rangi. Otello poślubia Dezdemonę i wypływa z nią okrętem na wojnę o Cypr. Jago postanawia użyć Dezdemony, by spowodować upadek Kassja.

Sprowadza na Kassję utratę rangi przez wplątanie go w bijatykę po pijanemu. Kassjo błaga Dezdemonę o wstawienie się za nim u Otella. Jago napomyka Otellowi, że Dezdemoną z poważnych przyczyn pragnie przywrócenia Kassjowi utraconej rangi. Podszeptuje mu, że Kassjo jest jej kochankiem.

W części przypadek, w części zaś i jego przebiegłość dopomagają Jagowi do utrwalenia w duszy Otella przekonania, że Dezdemoną, istotnie, jest winną.

Otello dusi Dezdemonę dowiaduje się zapóźno, że go oszukano i zabija sam siebie. Charakter Kassja okazuje się czystym; Jago zaś odprowadzają na tortury.

Sztuka sama nie nastęrcza materiałów, ażeby ustalić pewną datę jej napisania. Opierając się na przypuszczalnej aluzji do oznak nowowprowadzonego orderu *of Baronets* ustanowionego 1611 r. —

Serca starych dały ręce,
Lecz nasza nowa heraldja jest ręką, nie sercem.
(Akt III. sc. 4, w. 46 — 47)

trzebaby napisanie tej sztuki odnieść do roku, nie wcześniejszego nad 1611 r.

Jednak charakter i miara metryczna wiersza, jak i cały duch tej tragedji, przemawiają zatem, że nie może należeć ona do tego samego okresu twórczości poety, co *Burza*, *Cymbelin* i *Opowieść Zimowa*. Jest to widocznie jedna z grupy tragedji, do których należą *Makbet* i *Król Lear*. Niektórzy krytycy też nie bez słuszności, oznaczają 1604 r. jako prawdopodobną datę napisania *Otella*.

Otello — to wcielona zazdrość, bo Szekspir skupił na tej postaci wszystko, co może usposabiać człowieka do zazdrości. Przedewszystkiem, nie jest on zgoła młodym; to podżyły mężczyzna, w wieku 45 — 50 lat, który dopieroco ożenił się z kobietką przesliczną, 18—20-letnią.

Różnica wieku sama przez się już bywa często zarzewiem zazdrości. A nadto nie obdarzył go poeta pięknnością, przynajmniej nie według upodobań ówczesnych Wenecjan. To Maur i ten Maur jest Afrykańczykiem, prawie murzynem, jeśli nie całkiem czarnym, to silnie czarniawej cery mieszańca. Sam o sobie w pewnej chwili powiada: *Wszak ci ja jestem czarny!*...

Nadto to żołnierz — rozkochany w czynach dla sławy. Wolny on i szlachetnej natury, z usposobienia pełen wiary, z odcieniem niewinności i prostoty barbarzyńca, pośród wykrętnych i przebiegłych polityków weneckiej rzeczypospolitej oligarchicznej. Wielki w czynach bohaterstwa, ale nieotrząskany z zawikłanemi sprawami życia i zupełnie bezradny wobec złośliwych podejść. Nie masz nic więcej rycerskiego, ni romantycznego nad miłość Otella i Dezdemony. Dezdemoną jest otoczona całym dworem wielbicieli, zachwycających się jej urodą. Ten dwór stanowią oficerowie Otella, dowódcy zawsze zwycięskiego w bojach. Nadto dziwna to niewiasta; charakter jej szczególny, dusza, niby to złożona, jak Julji i niby nader prosta. W każdym razie pewną zagadkowość jej duszy wyraża imię, bo Dezdemoną oznacza: „Córka szatana, demona“. Nie posiada jednak w sobie nic z charakteru kobiet przewrotnych. To tylko, ciekawa córka Ewy. Dawała kosza przepięknym kawalerom, gładyszom o pięknym liczku i piękniejszej barwie głosu, gdy mówili o miłości, niż ten, o którym powiada służebna Emilja: „Wiele Wenecjanek poszłoby na potępienie za pocałunek jego spodniej wargi“. Zakochała się w Otellu, czarnym mieszzańcu, wojowniku całkiem żołnierskiej, a więc niekiedy brutalnej natury. Tę piękną Włoszkę z epoki odrodzenia, oczarowywa królewska moc i dostojność, a zarazem i czuła miłość murzyna. Otella zachwyca słodycz i pełna powabu kobiecość Dezdemony.

Ale żadne z nich dwojga dokładnie nie zna drugiego. Nie masz między niemi tego duchowego przenikania jednej istoty przez drugą, które stworzyłoby to miłosne zespolenie

dwój-ducha w jednym, bez skazy i ujmy, na jakie patrzy-
my w małżeństwie Brutusa i Porcji.

Pierwsza scena jest już ekspozycją i wykładem
charakterów. Rozmawiając z Rodrygiem, Jago odrazu mówi,
co zacz człowiek w nim siedzi.

Szekspir nie zna przygotowań do intrygi, w jakich
lubował się Sardou, Scribe, Beaumarchais i lubują się
podziśdziem nowi pisarze. Każde słowo, wypowiedziane
na scenie przez którąkolwiek z osób w sztukach Szek-
spira zawsze służy do dalszego rozwoju akcji.

Logika jego i cały proces myślenia są inne, niż
u dzisiejszych dramatopisarzy.

Szekspir zgoła inaczej buduje i Otella i wszystkie
swe dramaty.

Przypadek zawsze powoduje jakiś fakt, czy zajście.
To zrządzenie losu rzuca Szekspir niby ziarno, które raz
rzuczone na scenę, kiełkuje przed oczyma widzów, zawią-
zuje się w kwiat i owoc, według praw przyrodniczych
energji. Logika poety ujawnia się tylko w grupowaniu
następstw faktu, posianego przez przypadek. Początkowy
przypadek bywa zazwyczaj nieuchwytny, niewyraźny, bo
to dopiero przesłanka, z której, logika Szekspira wysnu-
wa wszystkie, nawet najtragiczniejsze wnioski, z tą samą
nieubłaganą, bezlitosną konsekwencją, z jaką postępuje
z ludźmi życie. Dlatego Szekspir nie jest tylko poetą
formy, ale i głębokim myślicielem.

Owóz i w Otellu zrządza przypadek, że niejaki
Kassjo, młody, piękny, wykształcony, kochany przez ko-
biety, gładki światowiec, zostaje porucznikiem generała
Otella. Przypadek chce, że o tej randze od wielu lat

marzył podchorąży Jago, dosługujący się stopni oficerskich od prostego żołnierza. Ten były wachmistrz, kapral, może i ciura obozowy, nie może przeboleć, że dano pierwszeństwo Kassjowi, który jak przypuszcza, rzemiosła wojenne zna tylko z książek.

Przypadek chce, że żyją obaj w oligarchicznej rzezypospolitej weneckiej, gdzie ranga, stopień były wszystkim, a więc musiały budzić i zawiść i wzajemną nienawiść współzawodników. Jago postanawia też zemścić się za swą krzywdę i na Kassju i na wodzu swym Otellu.

Przypadek chce, że wódz porwał i poślubił córkę senatora Brabancja, piękną Dezdemonę. W epoce Odrodzenia uprowadzania córek z domów rodzicielskich i zawieranie małżeństw w dwudziestu czterech, lub nawet sześciu godzinach po porwaniu panny, zwłaszcza we Włoszech, były na porządku dziennym. Jago, wśród krzyków i ohydnych przewisk, objawia ojcu ucieczkę córki z Maurem. Brabantio wybiega na poszukiwanie córki i spotyka Otella, którego właśnie wezwał do siebie Doża na naradę o przygotowywanej wyprawie na Turków z wyspy Cypr.

Brabantio chce krzywdy swej dochodzić mieczem; Otello go powstrzymuje od cięcia; idą razem do pałacu Doży, gdzie senator dochodzi swych praw do córki.

Ziarno, zasiane przez przypadek, z którego pocznie kiełkować zielsko o trucicielskim owocu dla serca Otella, mieści się w słowach Brabancja, tłumiącego w sobie złość, że po wywodach własnej córki i samego wszechpotężnego Doży, musi uznać jej małżeństwo i zgodzić się na podróż córki z Otellem na Cypr:

— Czuwaj nad nią, Maurze, jeżeli masz oczy do patrzenia. Ona oszukała własnego ojca, ona może oszukać także i ciebie!

Na scenie zjawia się Jago. To przyszły ogrodnik i biegły hodowca trucicielskiego ziela. Namawia Rodriga, zakochanego w Dezdemonie, by towarzyszył wodzowi z młodą żoną na Cypr. Użyje go potem za narzędzie do utkania jednego oczka sieci, którą w niesytej swej żądzy zemsty zarzuci na Otella i jego żonę.

Jesteśmy w drugim akcie na Cyprze. Okręty nadpływają; pierwszym przybywa świeżo mianowany Kassjo, drugim Jago, który przywiózł z sobą Dezdemonę.

Jaga poważają wszyscy żołnierze i sam wódz ma zaufanie do niego; zwie go „zacnym“ *honest Jago*. A ten pocziwiec dalej knuje intrygi. Pcha Kassja do sprzeczki, ale takiej, żeby któryś z krajowców, Cypryjczyków, w niej zginął. Przez to Kassjo może utracić rangę, należną jemu, Jagowi.

Istotnie między Kasjem, nieprzywykłym do pijatyki, urządzanej celowo właśnie przez Jaga a Rodrigiem, przychodzi do bójki, Montano, jeden z panów cypryjskich, chce ich pojednać. Zostaje rannym. A na to nadchodzi Otello:

— Co się tu stało, *honest Jago*? Opowiedz mi rzecz całą.

Jago opowiada; Otello przyczynę bójki widzi w pijaństwie Kassja. Mówi {opryskliwie: — Wiem Jago, wiem! Twoja pocziwość i twoja przyjaźń zmuszają cię do łagodzenia sprawy, ażeby mniej zaciężyła na Kassju. Rozumiem, Kassjo, kocham cię; tylko ty już nigdy więcej nie będziesz—mym oficerem.

Kassjo, istotnie, postradał rangę; *honest Jago* skrzętnie zabiera się do wiązania oczek w matni, zastawionej na Otella. Przekonywa Kassja, że jedyną drogą do uzyskania przebaczenia wodza byłoby wstawiennictwo Dezdemony.

W tragedji „*Otello*“ myśli przewodnie są te same, co niemal we wszystkich sztukach, a mianowicie: Życie stara się o zachowanie trwałej równowagi; namiętność zaś, które niszczy tę równowagę, musi rzucać życie na pastwę Nieszczęścia i Zła.

Ten pogląd znalazł wyraz jeszcze w najwcześniejszym poemacie Szekspira: „*Wenus i Adonis*“.

W *Otellu* dla ilustracji opętania wziął poeta uczucie zazdrości. Dwa rodzaje dusz ulegają w tej sztuce temu uczuciu: dusza podła (Jago) i szlachetna (Otello).

Jago, człowiek wysoce z natury uzdolniony, przez nieszczęsne warunki życia nie może zrobić kariery, którą zdobywa nie tyle zasłużony, co szczęśliwy Kassjo. Jago, mając mu być podporządkowany, rozmyśla nad niesprawiedliwością i planuje zemstę.

Nieuzasadnione podejrzenie, że Maur także go krzywdzi, każe Jagowi zemstę swoją rozciągnąć i na swego przełożonego—Otella.

Słaby, niewykształcony nauką umysł służy mu za narzędzie. Poczyna przekonywać Otella, że Kassjo i Dezdemona są kochankami. Ta intryga udaje mu się przy pomocy wrodzonego Jagowi sprytu.

Kassjo popada w niełaskę i traci rangę; Roderigo, pochłonięty do ostateczności miłością zostaje zabity, Dezdemona uduszona; Otello zrujnowany. Działanie niewi-

działnego sędziego, powiedzmy Opatrzności, dokonawczyń sprawiedliwości w życiu, odsłania całą nikczemność czynu Jaga.

W *Otellu*, jak w *Ryszardzie III* i *Kupcu Weneckim*, zastanawia się Szekspir nad siłą spaczzonego intelektu, który niszczy życie ludzi szlachejnych. Postać Jaga występuje też na pierwszy plan w sztuce, zarysowana w linjach ostrych, ale twożących tylko napół uchwytny rysunek. Jak wszyscy ludzie źli, nigdy nic nie mówi on o samym sobie. Widzimy tylko działanie jego przewrotnego rozumu; sam w sobie jest on tajemniczy, jak życie. Może Szekspir w tej postaci widział obraz życia, na którego dnie tkwi tajemnica—milczenia.

Poezja w *Otella* dosięga tych samych szczytów piękna, co i w *Hamlecie*. Wiele zdań a nawet i dłuższe ustępy tej sztuki, stały się ciągle powtarzanymi cytatami, a nawet gwara ludowa wsiała je w siebie na trwałe nabytek i własność.

Dezdemona i Otello, po spotkaniu się swem na Cyprze, przeżywają najwyższy, rzadko na ziemi osiągalny zachwyty szczęścia. Od tej chwili zespolenia się ich dusz w miłości, aż do zabicia się samego Otella obok swej uduszonej żony, ból tragiczny miłości pozostaje w stanie najwyższego napięcia i nie zna chwili ulgi. Otello nie zdolen nienawidzić Dezdemony; jego nieszczęściem jest właśnie to, że ją kocha, że musi ją kochać, choć usiłuje wzbudzić w sobie nienawiść do niej; musi ją zabić, choć sam chciałby umrzeć, byleby ona pozostała żywą i czystą.

Niemasz w tragedjach Szekspira charakteru, któryby miał w sobie więcej wężowego jadu i wężowej prze-

biegłości od Jaga. Jachimo z „Cymbeliny“ jest tylko słabym, akwarelowym szkicem Jaga.

Jago nie umie, wprost niezdolnym jest widzieć i wierzyć w ludzką poczciwość ani wielkość. Wydaje mu się wszystko podłym, pospolitem i brudnym. Ale nie jest chytrym, pełzającym, nazbyt widocznym nikczemnikiem, jak go zwykli na scenie odtwarzać niektórzy aktorowie. To raczej poczciwiec, „*honest Jago*“, którego wszyscy w sztuce, zwłaszcza Otello, uważają za nieokrzesanego, ale bystrego krytyka spraw życiowych. Wydaje się szczerym i otwartym; pracą więc dlań łatwą było usidlenie Otella, natury szlachetnie otwartej. Szekspir nie pozwala jednak Jagowi odnosić tryumfu zwycięstwa; jego zgon jest tak nędznym, jak było życie.

A Otello, któremu tragiczna klęska przywraca miłość, umiera znowu zjednoczony z ukochaną kobietą i mimo doznaných krzywd i końcowych upokorzeń, umiera, dochowując zobowiązań wobec Wenecji, swej własnowolnie przybranej ojczyzny. To on zawinił, nie Desdemona, która mu droższą była nad życie.

To też bez żadnych żalów i tyrad podcina sobie arabskim jataganem gardło, kładąc nagły koniec wszystkim swem krzywdom i wyrzutom.

Król Lear.

Napisany, 1605—6 r., ogłoszony drukiem w 1608 r.

Źródła. Historję o Learze, z *Kroniki* Holinsheda, nieznaný autor odtworzył w sztuce: „*Prawdziwa historia kronikarska o królu Learze*“.

Szekspir mógł ją poznać z kilku zwrotek X-ej Pieśni, II-ej księgi Spencera: *Faerie Queene (Królowa elfów)*.

Postać Ślepego Króla zaczerpniętą została z dzieła Filipa Sidney'a: pt. *Arcadia*.

Bajka. Król Lear, czując się bardzo starym, postanawia królestwo przekazać swym trzem córkom.

Przedtem wszakże stara się przekonać, czy one go prawdziwie kochają. Dwie starsze, Goneryl i Regana, przysięgają, że miłują go bardzo silnie, najmłodsza Kordelja może tylko powiedzieć, iż dba o niego, jak na córkę przystało. Za to król Lear ją przeklina i odtrąca od siebie. Kordelję pojmuje za żonę król francuski.

Gloucester, omamiony przez swego bękarta, Edmunda, odtrąca od siebie prawowitego syna, Edgara. Król Lear, pomiatany i wydrwiwany przez Goneryl i Reganę popada w obłąkanie i ucieka wraz ze swym błaznem. Gloucester, który stara się pocieszyć go wbrew woli Goneryl i Regany zostaje oślepiiony. Uchodzi z domu z Edgarem, udającym obłąkańca.

Męża Regany zabito. Wdowa po nim usiłuje pozyskać sobie na męża Edmunda; przez to wznieca zazdrość Goneryli, która go już uprzednio sobie upodobała.

Kordelja wylądowuje z wojskiem francuskim, ażeby Learowi przywrócić tron. Odnajduje Leara i pociesza go. W potyczce armji trzech sióstr, ona i Lear dostają się do niewoli. Wychodzi na jaw podłość Edmunda. Po udowodnieniu mu winy zostaje uwięziony. Goneryl truje Reganę i zabija samą siebie. Edmund przed śmiercią swą objawia, że wydał rozkaz zamordowania

króla Leara i Kordelję. Wieści przychodzą zapóźno, ażeby ocalić Kordelję. Wnoszą ją nieżywą. Lear umiera nad ciałem córki. Albany, mąż Goneryli, Kent, wierny sługa Leara i Edgar, zabójca Edmunda, pozostają dla uporządkowania spraw królestwa.

Sztuka jest zbudowana na bajce i klechdzie ludowej, To objaśnia dlaczego ujawnia się w niej najstraszliwsza postać wiarołomstwa dziecka względem ojca i naodwrot ojca względem dziecka.

Zło, które stanowi koło rozpędowe akcji dramatu, wynika z dwóch źródeł: jednym — to zaślepienie czy zniedołężnienie umysłu starego króla Leara, zrzekającego się swej władzy i odrzucającego Kordelję. Drugim, również trucicielsko zabójczem, ale okrutniejszym w działaniu złem to zdrada i wiarołomstwo Glouceстера, za to że złamał śluby małżeńskie i spłodził nieprawego syna, Edmunda. Pamięć słodczy doznawanej ongiś w tem wiarołomstwie, powoduje w Gloucesterze zamącenie sądu a nawet całkowitą ślepotę na moralne charłactwo zwyrodniałego bękart. Tak samo zadowolenie, doznane w chwili, kiedy 80-letni starzec, Król Lear, zrzeka się tronu i trosk panowania wbrew dobru państwa, przyczynia się do pomyłki króla Leara w ocenie charakterów trzech córek.

Oślepienie Glouceстера wyrasta z uczuciowego podłoża; króla Leara zaślepienie zaś tkwi korzeniem w samowoli, łatwej do zrozumienia w starcu, przywykłym do despotycznej władzy. Skoro zaś jeden i drugi ojciec popadli w ten trwały stan zamącenia władzy sądenia, Fatum bierze ich obu w udrękę. W tem też leży zasadnicza

różnica między Królem Learem a Królem Edypem Sofoklesa.

Edyp, we wszystkich swych nieszczęściach, jest ofiarą Losu — Przeznaczenia. Prześladowcami jego są sami bogowie; on sam przez opór swój i wiarę w własne siły staje się niemal pół-bogiem i okrom tragicznego współczucia wzbudza podziw. Obaj zaś nieszczęśni ojcowie nie są ofiarami Przeznaczenia, ale własnej głupoty: która z maleńkiego ziarenka rozrasta się nad głową Leara i Glouceстера w olbrzymie, mające ich kiedyś przywalić i zmiążdżyć, drzewo zniszczenia i śmierci.

Szekspit zatem w tej tragedji daje pogładową i arcychrześcijańską naukę, że człowiek tylko wówczas zażywa bezpieczeństwa i pewności siebie, kiedy jego duch jest doskonale sprawiedliwy i spokojny w wydawaniu sądów, czyli w wartościowaniu rzeczy i ludzi.

Tragedja rozpoczyna się w chwili, kiedy ślepotą obu ojców już na tyle dojrzała, że Przeznaczenie może jej użyć za narzędzie do zdjęcia z oczu ich katarakty i uzdolnić do widzenia prawdy życia. W obu wypadkach zaślepienie sprzeciwia się prawom żeby Lear oddawał władzę królewską kobietom i przeklinał swe najmłodsze dziecię.

Nienaturalnem wydaje się, że i Gloucester tyle wiary pokłada w nieprawym swym synu, którego od lat dziewięciu prawie zgoła nie widywał.

Silnem pogwałceniem praw przyrody jest i to, że obaj, Lear i Gloucester, nagle poczytują za wyrodne, najwierniejsze i najszlachetniejsze w tym dramacie dusze swych najmłodszych dzieci, Kordelji i Edgara.

Każda z osób, ważnych dla akcji, znajduje się porzuconą na jakichś nienaturalnych, od zwykłego biegu rzeczy daleko oddalonych, rozstajach. Goneryl i Regana znęcają się nad własnym ojcem, dopuszczają się bestjałsko potwornych okrucieństw, płoną miłością ku jednemu i temu samemu mężczyźnie i giną.

Król francuski musi prowadzić wojnę z siostrami swej żony. Edmund doprowadza swego brata, z jednego ojca, choć z innej matki do ruiny a ojca do ślepoty.

Cornwalla, męża Regany, zabija chłop-niewolnik. Edgar morduje swego brata przyrodniego. Gloucester, skazany na tułactwo, umiera ślepcem, zapóźno przekonawszy się, że pokrzywdzony przezeń syn prawdziwie go kocha. Kordelja, walcząc przeciw siostróm, jest skazana na powieszenie przez Edmunda roszczonego sobie prawo do miłości jej obu sióstr.

Okropności coraz wyżej i ostrzej się spiętrzają, aż na ostatniej platformie pozostają przy życiu, wśród ogólnej ruiny i masakry, poczciwie łagodny mąż Goneryli, Albany i wierny, nieokrzesany sługa króla Leara, Kent.

Źródłem tej tragedji jest stara, ludowa ballada. Anglja za czasów Elżbiety była krajem, zasobnym w literaturę ludową we folklor, bogaty w ballady szkockie, irlandzkie, angielskie, z których każda w swoim rodzaju jest dziełem artystycznym. Za czasów Szekspira sprzedawano stare klechdy i ballady w drobnych książczynach, które i po dziś dzień sprzedają na ulicach Londynu. Przypuśćmy — jak zaciekle przytem obstają niektórzy biografowie — że Szekspir, jako biedny wyrostek był istotnie takim *call-boy*, chłopcem „na zawołanie” — do posług. Owóż

zdarzyć się mogło, że pilnując koni, zajeżdżających przed teatr gości, on *call-boy* czytał legendę o Królu Learze. Może nawet i z cicha nucił sobie urywek z tej legendy np.:

„Bogowie są sprawiedliwi, z naszych rozkosz-
[nych występków.

Tworzą sobie narzędzia do naszej udręki“.

„*The gods are just, and of our pleasant vices
Make instruments to plague us“.*

Potem już jako aktor, widział tę balladę, przetworzoną przez nieznanego dziś autora—w tragedję. Może odtwarzając w niej jako aktor którąś z ról, powziął zamiar przerobienia jej na swój sposób.

Szekspir nie dba, ażeby scenom „*Króla Leara*“ nadać pozory historycznego prawdopodobieństwa. Tworzył tak, jak Wyspiański pisał „*Warszawiankę*“ i „*Legendę*“, lub Żeromski „*Sułkowskiego*“.

Wiktor Hugo porównał to dzieło Szekspira z budową katedry Giralda w Sewilli. Na szczycie najwyższej wieży, nad spięciem wszystkich łuków, stanął z rozpostartymi skrzydłami złotymi Anioł. Cała zaś katedra wywołuje wrażenie, jakby kamienna masa jej budowy, wieże, wieżyczki z koronkowym hałtem łuków, spiętrzały się i gramoliły w górę, byleby dać silne oparcie dla stóp Anioła. Tak samo — zdaniem Wiktora Hugo — Szekspir cały ten dramat, pełen grozy, mordów, okrucieństw i nieludzkiej dzikości, budował na to tylko, by w nim wywyższyć złoto-skrzydłego anioła — Kordelję.

Porównanie trafne, jeżeli się odnosi do rozgraniczenia Dobra i Zła w tej sztuce; byłoby błędem, gdyby je ktoś brał za apoteozę zwycięskiego Dobra.

Kordelja nie zwycięża, ginie powieszona w więzieniu, pada więc ofiarą fizycznej przemocy. Ale w perspektywie moralnej jest zwycięską. Jej całkowite oddanie się miłości ojca nie poszło na marne.

Lear skończył życie smutnie, ale wyzwolił się z pychy i butnego uporów, doszedł do przekonania, że nie jest panem, na którego skinienie wszystko się musi giąć, ale istotą słabą, bezradną igraszką, nawet wichru i deszczu. Jego nierozumienie prawdziwej miłości, upodobanie w kłamliwych jej wyznaniach, ustąpiły miejsca w jego sercu miłości prawdziwej a więc spokojnej.

Lear cierpi najwięcej i najsilniej odczuwa swe cierpienia ze wszystkich osób tragedji. Jest osiemdziesięcioletnim starcem, a mimo to ma dość siły do przecierpienia długotrwałej agonji. Granic swej cierpliwości sam nie zna. Zda się — i żywioły sprzysięgły się z wyrodnymi jego córkami przeciw nieszczęsnemu.

Przewrót w ustalonym moralnym porządku świata i szal burzy w powietrzu są jakby częściami tego samego olbrzymiego zamętu. Wśród takiej nawałnicy, kiedy strumienie deszczu ścinają krew w żyłach, błąka się po lesie biedny, bezdomny Lear.

Broda siwa i białe włosy to podnoszą się, to opadają w bezładnych kosmykach na ramiona, jakby i one same były w szale obłądu. A mimo to Lear woła: — „Dmijcie wichry! Tak, tak, o dmijcie! Niechaj wam pękłą nadętą policzki! Szalejcie! Wodospady i trąby morskie zgnijcie falami, aż zalejecie nasze dzwonnice i zatopicie koguty na ich sygnaturkach! Płomienie siarczyste,

chyże, jak myśl, poprzedniczki piorunów, co rozłupują dęby, nuże, nuże ordzewiajcie me bieluteńkie włosy!

A błazen — najpatetyczniejsza postać z pomiędzy wszystkich drugorzędnych figur w dramatach Szekspira — zawsze smutny, odkąd „młoda panienczka (Kordelja) pofrunęła do Francji“, zawsze z bólem przypominający sobie szczęśliwszą przeszłość, żartami, napół bez związku, napół dowcipnie. półczule, półgorzko, stara się opuszczonego starca pocieszyć: „—Słuchajno, słuchaj, mój wuj—wuj—wujaszku! Woda święcona z kropielniczki w izbie suchej, jest lepszą od tej pluty pod gołem niebem. Dobry mój wuj—wuj—wujaszku, wracajmy! Poproś swe córki o błogostawieństwo i pokropienie wodą święconą, bo — widzisz—noc nie zna litości ani nad ludźmi mądrymi, ani nad błaznami!..“

Jeżeli Kordelja jest czułą i wierną w czystej miłości, Kent uosobieniem przywiązanego sługi, to Goneryla i Regana są potworami, Gorgonami raczej z greckiego mitu, niż kobietami.

Ohydniejszych od nich istot niepodobna znaleźć w tragedji Szekspira.

Sykiem węzowym jest mowa Regany. Straszniejsza od niej jednak wydaje się jej siostra, która niezdolna jest do żadnego innego uczucia nad nienawiść. Kiedy na jej rozkaz mąż jej, Cornwall, wyłupił Gloucesterowi jedno oko za wypuszczenie więzionego Leara, ona, obecna przy tej scenie, potwornie okrutnej, natrzasa się z nieszczęśliwca: „— Ach, nie! Jedna strona jego twarzy drwiłaby z drugiej! Wyrwijcież więc mu i drugie oko!“

Historja Glouceстера rozszerza tragedję, jest jakby transpozycją historji Leara; jak to zazwyczaj bywa u Szekspira, rozwija się w akcji równolegle z główną anegdotą. Człowieka nigdy nic nie nauczy, chyba tylko własne doświadczenie. Gloucester patrzył na smutny los Leara, ale i on sam popada w to samo nieszczęście.

Za większe ukochanie syna swego z nałożnicy, po której w spadku odziedziczył Edmund zbrodnicze popędy, ujrzy Gloucester swego prawowitego następcę, Edgara, ściganym, tropionym, obwołanym banitą.

Makbet.

Napisany 1605 — 1606 (?); ogłoszony w pierwszym wydaniu *in folio* 1623 r.

Źródła. Rafael Holinshed długo i szeroko opowiada historję o Makbecie w swej „*Kronice Szkockiej Historji*“ („*Chronicle of Scottish History*“). Charakter Lady Makbet zawarł w jednym wierszu. Kiedy Szekspir pisał tę sztukę, w Londynie roiło się od Szkotów z powodu wstąpienia na tron Stuarta szkockiego, Jakóba I.

Zjawienie się ducha Banka i chód we śnie Lady Makbet są wymysłem samego poety.

Bajka. Makbet, przestrzeżony przez czarownice, że ma zostać królem, daje się namówić żonie do zamordowania swego suwerena króla Dunkana i przywłaszczenia sobie korony królewskiej.

Król Dunkan spędzając noc na zamku Makbeta, zostaje tam zabity przez Makbeta i jego żonę. Synowie

Dunkana uciekają do Anglii; Makbet zostaje królem. Zostawszy nim, stara się utrwalić swe panowanie przez wymordowanie rodziny Banka, o którym czarownice prorokowały, że kiedyś zostanie ojcem dynastji królewskiej.

Banka zabito, ale jego syn ocala się ucieczką. Czarownice ostrzegają Makbeta przed Macduffem. Macduff chroni się do Anglii, ale jego żonę i dzieci zamordowano na rozkaz króla.

Macduff namawia syna Dunkana, Malcolma, do odzyskania korony szkockiej. Malcolm i Macduff dokonują napadu na Makbeta i zabijają go.

Jak wszystkie tragedje Szekspira, tak i Makbet jest tragedją człowieka, uwiedzionego przez namiętność. Cezara gubi pragnienie sławy, Antonjusza miłość, Tarkwinjusza rozkosz zmysłów, Wolseya chciwość, Korjolana i Tymona nadmierna szlachetność, Hamleta jego mądrość. Wszyscy ci bohaterowie padają ofiarami jakiejś nadmiernie wielkiej zalety, lub nadmiernie wielkiej wady.

Tragedja przenosi nas w odległe czasy, bo aż w XI wiek, kiedy Szkoci, dopieroco nawróceni na chrześcijaństwo. byli jeszcze nawpół barbarzyńcami, odziewali się w opończe i kubraki barw jaskrawych a głowy przystrajali w pstre pióra. Była to epoka przechodzenia barbarzyńskiej dziczy w czasy feudalnego średniowiecza.

Chłop był niewolnikiem; szlachta mieszkała w obronnych grodzyszczach.

Miejszem, gdzie się akcja dramatu rozgrywa, jest okolica Szkocji, zwana w miejscowym dialekcie „*Hart Muir*“ — „*Dziką Krzewiną*“.

Jest to kraj, zarosły jałowcem i szczególnym rodzajem drzewa, które wedle wierzeń ludu ma rodzić nie-szczęście. Kraj to—wonny słonym zapachem Oceanu, tamarynów, jałowca i wrzosów, kraj w którym na krańcu widnokregu palą się w słońcu skały nadbrzeżne, osypane złotą i srebrną miką, niby tarcze olbrzymie celtyckich wielkoludów lub trony Oceanid.

Makbet jest Celtem a więc marzycielem. Równocześnie, jak wszyscy Celtowie, analizuje on każdą myśl i każde zjawisko rzeczywiste czy przywidzenie. Umie rozprawiać bystrze, szczegółowo; słowem jest uosobieniem silnej wyobraźni obok ścisłości w rozumowaniu.

Lady Makbet za to jako Anglo-Saksonka należy do rasy germańskiej; podobna jest do Walkirii z „*Pieśni Nibelungów*“. Uznaje siłę przed prawem, uznaje tylko czyn spełniony; dusza jej stoi poza zakonem i wszelkimi kategorjami Dobra i Zła: niezdolna jest do odczuwania po spełnionej zbrodni wyrzutu ani żalu.

Makbet jest dzielnym wojownikiem, pełnym odwagi, natury zasadniczo dobrej, ale słabej i skłonnej do przesadnych, urojonych obaw. Wraca właśnie z Bankiem ze zwycięskiej bitwy nad wrogami Szkocji. Czuje się zmęczonym i podnieconym po krwawej rozprawie z wrogami pod Fife.

Nagle dostrzega, w przejeździe przez leśny ugór pokryty wrzosami, krzakami głogu i tamarynów, trzy niewiasty wychudłe, stare, koszlawe, przykucnięte do ziemi, z białymi, długimi włosami, mamrocące jakieś bełkotania.

— Kto jesteście? — pyta.

Pierwsza czarownica. Czołem biję przed tobą, Makbecie, *thane* z Glamis! (*Thane* to dawny tytuł szkockich baronów).

Druga czarownica. Czołem Makbecie! Pozdrowienie tobie, *thane* z Cawdor!

Trzecia czarownica. Czołobitność ci oddaję, Makbecie! Bądź pozdrowionym. Zostaniesz kiedyś królem.

Banko. Dobry panie, pocóż drzeć? Dlaczego zdajesz się obawiać wieści, które brzmią tak słodko?...

I Banko poczyną wypytywać czarownice o swe przyszłe losy; dowiaduje się, że nie będzie tak wielkim jak Makbet, ale za to więcej od niego szczęśliwym. Nie zostanie sam królem, ale jego dzieci będą królowały.

Makbeta pali gorączka ciekawości, w jaki sposób zostanie *thanem* Cawdor, skoro Cawdor żyje. Wie o tem, że będzie się kiedyś zwał *thane* Glamis, boć ten tytuł należał do jego rodziny. Zgoła zaś nie wierzy, by był kiedyś królem.

— Hej, powiedzcie mi, skąd macie te dziwne nowiny. Dlaczego nam zagradzacie drogę waszemi przepowiedniami na tym opleśniałym ugorze?

Huk grzmotu, potem błysk i' wiedzmy znikają. Makbeta myśl zaprzątnięta tem, co usłyszał:

— Czy były rzeczywiście tutaj te istoty — powiada Banko—albo może zjedliśmy kawałek korzonka, który ogłupia?

— Twe dzieci będą królami! — odpowiada Makbet.

— A ty będziesz królem! — odcina się Banko.

Za chwilę zjawiają się oficerowie z oznajmieniem, że król „cnego szlachcica“, „szlachetnego Makbeta“ mianował baronem Cawdor.

— Czemu stroicie mnie w szaty, które należą do drugiego? — pyta gniewnie.

— Tak thane z Cawdoru żyje — odpowiadają słudzy — ale jego zdrady strąciły go na dno i tobie dały jego stanowisko.

Ta przepowiednia jadem wsaczyła się w serce Makbeta. Częściowe jej ziszczenie się przekonywa go, że i wszystko się spełni. Opętują go myśli o dosłownem urzeczywistnieniu się proroctwa; wiara, że dla niego odchyłono zasłonę przyszłości, staje się przyczyną, iż na oślepiec leci „w łowcze obieże“ Losu.

Obawa, że stał się igraszką w ręku demona, wyzwala go na chwilę od pokus. Nazwisko Cawdora, którego stanowisko teraz zajmuje, jest dlań ostrzeżeniem. Cawdor był zdrajcą, skazanym na śmierć za zdradzanie króla.

Jeśli jednak nie zdobędzie się na stanowczy krok, młody chłopiec, królewicz, obejmie tron po Dunkanie. Skądże znowu chłopiec miałby nad nim włądać?

W tym myślowym kierunku idzie dalej, ścigany przez wszystkie przykrości niezdecydowania. Ale jest skłonny do zawrócenia na drogę obowiązku, aż go żona drwinami i szyderstwem, w chwili, kiedy jego wszystkie władze duchowe znajdują się w rozprzężeniu, nie popchnie do popełnienia morderstwa. Scena zamordowania króla-gościa budzi nie tyle grozę, co litość i współczucie nad nieszczę-

sny stanem duszy Makbeta. Grozę odczuwamy, gdyż zdradzieckość Makbeta nie kończy się na zamordowaniu starca w łóżku, ale jedna zbrodnia dołącza się do drugiej, aż ten dawny zacny, szlachetny Makbet stanie się upiorem, mordującym mężczyzn, kobiety, małe dzieci, aż Szkocja cała przemieni się w jeden, wielki grób. W końcu ten dawny, rycerski Makbet ujrzy się na dnie upadku i ponizenia, starym, chorym na serce, przemęczonym, nawiedzanym przez czarownice. Niema przyjaciół i wie, że każdy człowiek w jego królestwie go przeklina. Odkąd bowiem po raz pierwszy zboczył ręce krwią ludzką, przy zabijaniu Dunkana, zgoła już nie dba o zatrzymanie się w złem.

Te same obawy, które starały się powstrzymać go od mordu, będą zmuszały go wiecznie do jednej myśli, jakby uwolnić się od tych, coby mogli wiedzieć o popełnieniu zbrodni.

Staje się nieszczęśnikiem trawionym wiecznie potrzebą zabijania, ponieważ raz już zabił. Po zamordowaniu króla i jego szambelanów wyprawia na drugi świat coraz to inne ofiary, z których pierwszą był jego przyjaciel z lat żołnierskich, Banko wraz z swym synem. Wszak potomkowie Banka mieli zostać królami, według przepowiedni czarownic. Więc już wystarczało, aby nań, jadącego z synem konno na ucztę do zamku, uczynić zasadzkę w lesie i kazać ich obu zgładzić najętym za pieniądze skrytobójcom.

Ostatecznie on, dzielny żołnierz z początkowych scen sztuki, w końcowym jej akcie, walczy w obronie swego życia z dziką, zwierzęcą zapamiętałością. Całe je-

go istnienie stało się bezradosnem i bez żadnego powabu. A jednak Makbet uporczywie, namiętnie tego życia się trzyma. Podtrzymuje go wiara w słowa czarownic; czuje się zupełnie bezpiecznym. Wszak wiemy zapowiedziały, że niema się niczego obawiać, póki nie dojrzy lasu z Birnam, kroczącego przeciw niemu, a potem, że zabije go tylko człowiek, który się nie urodził z niewiasty. Dlatego Makbet jeszcze z większym szaleństwem rzuca się do mordowania ludzi i nie mogąc zabić samego Macduffa, każe zgładzić jego żonę i dzieci.

Ale ta pewność i poczucie własnego bezpieczeństwa ostatecznie go zawodzi:

Bezpieczeństwo, wiecie wy wszyscy,
To największy wróg śmiertelnika.
Zapóźno poznaje, że go oszukały
„dwuznaczniki“

Żona, którą namiętnie kochał, skutkiem wyrzutów sumienia, skończyła samobójstwem; jego pławienie się we krwi ludzkiej było bezpożytecznem. Las z Birnam zbliżył się ku niemu; było to dziesięć tysięcy Anglików pod wodzą Macduffa, którzy nieśli w rękę gałęzie drzew dla osłony. Lecz Makbet, nawet wtedy, odtrąca od siebie myśl samobójstwa: „—Na cóż miałbym odgrywać głupiego Rzymianina, co się nadziewa na własny swój miecz? Dopóki widzę żywych, lepsze są rany na nich, niż na mnie“...

W tej chwili oznajmniają mu, że Macduff nadbiega ku niemu. Najspokojniej przyjmuje tę nowinę.

A Macduff pragnie go zabić, gdyż Makbet zamordował mu żonę i dzieci. Ale i teraz, mimo osaczenia przez Anglików, patrząc oko w oko swego śmiertelnego wroga, Makbet dufnie woła:—Możesz ze mną robić co ci się podoba; nie zabijesz mnie zgoła. Mógłbyś kazać prędzej otworzyć rany w powietrzu, niż mnie na swój rozkaz przywieść do krwawienia.—Mnie nie może nikt zabić, tylko człowiek, który nie urodził się z niewiasty.

— A dobrze! To właśnie ja!... Urodziłem się z matki, kiedy już umarła. Jestem urodzony z trupa...

Poddaj się!

— Ja i poddawać się? Ażebym służył na żer przekleństwu bydłęcia? Nigdy! Wszystko jest przeciw mnie: tyś jest urodzony z trupa, maszeruje las z Birman, niech będzie! Mimoto pozostanę, jeszcze będę się bił! Chodź, kto z nas dwóch będzie drugiego prosił o łaskę?

Wychodzą ze sceny, ostro na siebie nacierając, a po chwili wraca Macduff, niosąc na końcu swej dzidy zatkniętą głowę Makbeta.

Lady Makbet jest wytworniejszego i nie tak brutalnego usposobienia. Jako kobieta bezdzietna, drogą t. z. transpozycji uczuć, wszystkie drgnienia i poruszenia swej duszy przeniosła na męża; on jej i ojcem i mężem i wielkiem dziecięciem. Z nim zrosła się jej dusza wszystkimi włóknami przywiązania.

Utkwiwszy raz oczy w cel uszczęśliwienia męża, przez zdobycie dla ukochanego korony Dunkana, zabiera się do przygotowania środków, koniecznych do osiągnięcia tego celu. W zbrodni zamordowania Dunkana ona była głową, Makbet ramieniem; wszystko przewidziała

i wszystko urządziła aż do najmniejszych szczegółów. Do dzieła tej straszliwej nocy starała się napiąć swe nerwy przez zażywanie podniecających środków.

Idzie sama do dworzan, o których wie, że w izbie, przytykającej do komnaty zamordowanego Dunkana, śpią obezwładnieni narkotykami, dolanymi im przez nią samą do wina, pomazuje im twarze krwią zabitego, obok ich łoża kładzie sztylety, sama o sobie powiada:

— Co ich upiło, mnie uczyniło odważną; co zgasiło w nich płomień życia, to we mnie je rozżarza.

Myślała chwilę, czyby samej nie zabić króla, ale na tyle nie była zbrodniarką. Widziała króla śpiącego i mówi:

— Ja sama tegobym dokonała, gdyby król, w swoim śnie, nie był podobnym do mego ojca śpiącego.

Całego sprytu swej zbrodniczej duszy używa, by dodać odwagi do czynu mężowi, o którym wie:—Tak, ta natura jest *nazbyt pełna mleka czułości ludzkiej*, by kroczyć naprzętaj do celu... Chciałby być wielkim. Jest ambitnym, ale nie ma odwagi, potrzebnej w złem. Nie śmie zdobyć się na oszukaństwo... a chciałby przez oszukaństwa odnosić zyski!

Praktyczna, pozytywna, nie bawi się, jak jej mąż, w rozumowania. Dla niej istnieją tylko fakty. Dąży stale do raz powziętego celu. Król Dunkan, który zajechał do ich zamku w gościnę i na nocleg, nie ujrzy już nigdy jutra...

Nie wchodzi w rozbiór wszystkich wyników królobójstwa, nie szuka żadnego wytłómaczenia, ale niepowstrzymanie dąży całą swą popędliwą naturą kobiecą do celu. — W spojrzeniu, w twej ręce, w twych słowach—mówi do męża, w dzień przyjazdu Dunkana—masz przejawiać serdeczną radość...

Przedstaw się niewinny, jako kwiatusek, a bądź węzem ukrytym. Twoja twarz jest księgą, na której można wyczytać dziwne rzeczy. Przygotuj dobre przyjęcie dla króla. Podejmuję się sama wielkiej sprawy dzisiejszej nocy. Ona jedna da wszystkim nocom i dniom naszym królestwo i panowanie. —

Nazbyt dobrze zna swego męża; odgaduje jego myśli, które Szekspir zawarł w przepysznym monologu: — Ach! gdyby z morderstwem można jednym rzutem sieci zagarnąć wszystkie jego następstwa—odważyłbym się na niebezpieczny skok w to życie...

Ale właśnie już tutaj, na ziemi, zbrodnia znajduje swą karę. Kielich, któryśmy zatruli, sprawiedliwość każe nam dnia jednego wypić.

Choćby już tylko z tego powodu, że Duncan jest moim gościem, powinienbym stać na straży przed jego bramą, bronić go od morderców, zamiast ścisnąć samemu nóż. A potem, on tak szlachetny, tak wielki, że cnoty jego trąbą potępienia rozegrzmiałyby nad jego mordercą. Och nie, nie!...

Lady Makbet wie, że mąż sam, nie zostałby mordercą gościa, krewniaka i człowieka tak słabego, jak Duncan. Dlatego wmawia w męża, że plan zbrodni powziął on pierwszy, nie ona:—Cóż za bestja zmusiła cię do odślaniania przedemną tego przedsięwzięcia? Kiedyś się odważał to uczynić, wtedy byłeś mężczyzną i teraz trzeba być czemś więcej, niż byłeś wtedy, jeżeli chcesz zostać czemś lepszym od mężczyzny. Ja podawałam piersi dziecku i wiem, jak słodko jest kochać niemowlę, kiedy cię ssie... Ale kiedy się uśmiechało do mej twarzy, wyrwała-

bym nawet sutkę mej piersi z jego dziąseł i kazałabym rozbryzgnąć się jego mózdkowi, gdybym przysięgła tak, jakiś ty to poprzysięgałeś!.

I siłą tego dowodu wmawia Lady Makbet w męża zbrodnię. On już wierzy, że przed nią przysięgł zabić króla. Ponieważ zobowiązał się przysięgą przed kobietą, którą tak kocha i przez którą jest kochany, sam honor, uczucie obowiązku każe mu tę przysięgę wypełnić.

Jedyną odpowiedzią jego jest bełkotanina człowieka, w głębi duszy już zdecydowanego, ale opóźniającego czyn przez wyszukiwanie drobnych sprzeciwów.

— A gdyby cios chybił?

— Chybił?—odpowiada żona szydlerczy.—Napnij tylko odwagę na ostatni kołek, a pchnięcie nie chybi. Po uciążliwej podróży Duncan uśnie głęboko. Jego dwaj podkomorzowie, ociężali od napitku i orgji, pokładą się, jak dwa wieprze. A więc Duncan zostanie bez strażników, będziemy mogli dokonać wszystkiego, ty i ja. A co do oficerów, to ich właśnie oskarżymy o tę wielką zbrodnię.

Ale po zużyciu wszystkich swoich sił, by popchnąć męża do zbrodni, sama Lady Makbet, skazana na wieczne przetrwanie w myśli i to w osamotnieniu, pierwszej zbrodni i wszystkich następnych, których się jej mąż dopuścił, popada w obłąkanie. W snach trapi ją i ściga pamięć krwawej plamki na jej małej rączce. A jest już królową. Jej mąż na wojnie... szczęśliwszy; zabija, naraża się sam na zabicie. Ale ona, wiecznie sama, od czasu do czasu podnosi się w nocy z łóżka, narzuca na siebie ubranie, pisuje listy, pieczętuje je i znowu cichutko kładzie się do łóżka.

Szekspir, wyczerpanie sił nerwowych Lady Makbet, po najwyższym ich napięciu, przedstawił niemal z kliniczną dokładnością.

Na galerji zamku stoi lekarz i dama z dworu królowej w oczekiwaniu na zjawienie się chorej, chadzającej we śnie, jak lunatyczka.

Lekarz. Dwie noce czuwałem z panią; ale nie dostrzegłem prawdy w jej doniesieniach. Kiedyż to przechadzała się podobnie jak teraz—oto—po raz ostatni?

Dama. Odkąd król rozpoczął wojnę...

Lekarz. Czy pani ją słyszała mówiącą? I co takiego mówiła.

Dama. Och, tego, panie, nie chcę po niej powtarzać. Nie mam świadków na potwierdzenie mych słów. Ach! patrz pan, patrz! Oto ona i stąpa po galerji. To jej zwykły chód, ale na własne życie przysięgnę, śpi głęboko. Patrz pan na nią. Nie ruszaj się!

Lekarz. Jaktó? Ona trzyma świecę?

Dama. Świeca stała blisko niej. Światło musi mieć zawsze koło siebie. Taki jej rozkaz!

Lekarz. Patrz, pan! Jej oczy są otwarte.

Dama. Tak, ale nie widzą więcej, niż gdyby były zamknięte.

Lekarz. Co to? Co ona teraz robi? Patrz pani, jak wyciera ręce.

Dama. Tak, to jej gest zwyczajny... Robi ruchy, jak-gdyby umywała ręce. Niekiedy widywałam ją przez cały kwadrans wykonującą ten ruch.

Lady Makbet (trąc ręce). Zawsze jest tu plamka!..

Lekarz. Słuchajmy! Ona mówi. Zapiszę słowa, które padną z jej ust, by dopomóc swej pamięci.

Lady Makbet. Idź precz, plamo przeklęta! Idź precz, mówię ci... Jedna, dwie! Nuże... Teraz chwila dokonania czegoś... Piekło jest ciemne... Tfu, miłościwy panie, tfu! Żołnierz! I bać się? Cóż z tego, choćby i kto o tem wiedział... kiedy będziemy dość potężni. Ach, któżby pomyślał, że stary człowiek będzie miał w sobie tyle posoki!

Lekarz (do damy). Zauważyła pani?

Lady Makbet. Makduff miał żonę... Gdzie ona teraz? Co? Czy moje ręce nigdy nie będą czyste? Ależ, miłościwy panie, nie drzyj! Popsujesz wszystko przez tę drzączkę.

Lekarz (do damy). Idź pani, idź, dowiedziałaś się pani o tem, czego wiedzieć nie byłaś powinna.

Lady Makbet (obwąchując swe ręce). Tu zawsze zapach krwi, zawszel.. Wszystkie wonności Arabji nie przywróciłyby dobrej woni mej małej rączce. O-o-och!

Lekarz. Nieprawda, co za westchnienia? Jej serce jest boleśnie obciążone.

Dama. Nie chciałabym mieć takiego serca w swem łonie za całe dostojęstwo jej ciała.

Lekarz. Ta choroba jest ponad moją wiedzę. Wszelako znałem ludzi, którzy chorowali we śnie, a jednak pomarli święcie w swem łóżku...

Lady Makbet. Obmyj swe ręce! Wdziej na siebie opończę nocną. Nie mniej tak bladej twarzy! Mówię ci raz jeszcze:—Banko, pogrzebany, nie może wyjść z grobu...

Lekarz. Ach, co ona mówi!

Lady Makbet. Do łóżka! Do łóżka! Do łóżka!

Stukają do drzwi. Chodź, chodź, chodź, chodź. Podaj mi twą rękę! Co się stało, nie może się odstać.

Do łóżka! do łóżka! do łóżka,

(*Wychodzi*),

Tak strasznie smutnem było życie Lady Makbet, którego nic nagle się urwała. Mąż, chociaż był szczerze do niej przywiązany, zapadł nazbyt głęboko w apatię, aby odczuć głębiej jej śmierć.

Kiedy mu oznajmiono o śmierci żony, odpowiada krótko: — A dobrze! Powinnaby była umrzeć nieco później, chwila byłaby lepiej dobraną na taką nowinę.

A jednak ten Celt, zawsze skłonny do zastanawiania się i rozumowań, zaraz dodaje:

— Tak, jutro i jutro i znowu jutro wlecze się tak, z dnia na dzień, drobnymi kroczkami, aż do ostatniej zgłoski czasu zarejestrowanego; a wszystkie nasze głupie dni wczorajsze oświeciły tylko drogę do próchna śmierci. Ach, życie! Czemuś ty, życie? Zagaśnij, krótki płomyczku!

Życie jest cieniem chodzącym, biednym komedjan-tem, który z miną nadętą rzuca się przez godzinę po scenie. Życie to bajka, opowiadana przez matołka, pełna krzyku i furji, ale nic nie oznaczająca.

Profesor ¹⁾ medycyny sądowej w Krakowie, p. J. Wachholz, przed nim zaś wielki kryminolog duński, dawny dyrektor policji w Kopenhadze, August Goll, Lombroso we

¹⁾ Wachholz: Szekspir a medycyna sądowa Pgl. lek. 1911.

Włoszech i wielu innych uczonych, uważają Makbeta i Lady Makbet za typy kryminalne i urodzonych zbrodniarzy ¹⁾.

Jest to jednak pewnego rodzaju poniżaniem wartości tej tragedji, jednej z siedmiu najwyższych, Szekspira.

To dzieło, jakby kute na gorąco, jest niby szkicem wielkiego malarza, na którym wszystko ma ślady roboty pośpiesznej, ale równocześnie wykazuje cechę subtelności i instynktowego artyzmu.

W „*Romeo i Julji*“ lub w „*Hamlecie*“ czujemy, że poeta to rozpoczynał pisanie, to znów urywał i albo wy-subtelniał, albo rozważał swe myśli i obrazy. Makbet zaś odrazu zjawił się gotowy z wyobraźni poety, jak Atene w pełnym rynsztunku z głowy Jowisza.

Dobry znawca Szekspira, John Masfield ²⁾, powiada: „Niemasz nic nad tę tragedję silniejszego. Duch poety był w królestwie wizji, słyszał nowe mowy, widział czego ziemskie istoty widzieć nie mogą, szamotaninę potęg i szal żywiolowych namiętności. Żadna sztuka nie ma takiej pełni i, nie dającego się określić słowy, blasku wizji i intuicji.“

Ta wizyjność i intuicja poetycka, którą przecież uważa się za jedno ze źródeł twórczości, sprawia, że fachowiec naukowy, neurolog, psychjatra, kryminolog w „*Otelu*“, „*Ryszardzie III*“, „*Makbecie*“ będzie widział potwierdzenie swych teorii, podczas gdy poeta zgoła nic nie myślał o żadnych typach zbrodniarzy z urodzenia, lub obciążonych dziedzicznie

¹⁾ Les Types Criminelles dans Shakespeare.

²⁾ John Masfield: William Shakespeare str. 200.

Jako poeta, posiadał Szekspir, tylko zdolność przenikania, wchodził w obce dusze, żył w nich, stwarzał postaci na scenie.

Banko, dzielny i szlachetny rycerz, który się modli o powstrzymanie złych myśli, wkraczających do jego duszy, jest przeciwieństwem Makbeta, jak cnota przeciwstawia się występкови. Charakterystycznym jest jego djalog z Makbetem, który go pyta zaraz po wieszczbie czarownic.—Mam zostać *thanem* Glamis i Cewdoru? Trzeci tytuł ma mi jeszcze przybyć...

— Czy ty, Banko, nie spodziewasz się, że dzieci twe zostaną królami?

— To dziwne! — odpowiada. — Ale często tylko dla naszej zguby narzędzia ciemności powiadają nam prawdę. Zapomocą fraszek biorą nas na przynętę i ciągną w przepaść.

Wiedźmy są nadprzyrodzonymi istotami grozy; harmonizują z tragicznym okresem twórczości Szekspira, jak elfy i rusałki „*Snu Nocy Letniej*“ były nadprzyrodzonymi uosobieniami jego humoru za dni wesela i żartu, jak Arjel będzie nadprzyrodzonym, opiekuńczym i kierowniczym genjuszem jego, w ostatnim okresie poetyckiej działalności.

Jak Michał Anioł obok „Sądu Ostatecznego“ lubował się w rzeźbieniu drobnych cacek, tak Szekspir, wprowadzając na scenę Wiedźmy, jako uosobienia tajemniczego wpływu zła, okazuje się nie tylko wielkim znawcą duszy ludzkiej, ale i subtelnym artystą.

— Bóg zsyła na wielu ludzi—mówi Banko—ciężkie omamienie, że poczynają wierzyć kłamstwu. Jednym

z nader skutecznych środków omamienia jest zawsze coś napół prawdziwego, napół mądrego, napół uduchowionego. Tem właśnie są słowa Wiedźm, wypowiedane do Makbeta w chwili zamroczenia jego władz duchowych przez zmęczenie fizyczne i ekstazę ducha skutkiem odniesionego zwycięstwa.

Krótki rozbiór techniki wierszowania scen z Wiedźmami przekonuje nas o wielkim artyzmie Szekspira. Tragedje jego, jak wiadomo, pisane są prozą, wierszem białym i wierszem rymowanym. Wiersz biały składa się ze stóp anapestycznych (UU—; dwóch krótkich, jednej długiej zgłoski), albo jambicznych (U—). Tymczasem rozmowa Wiedźm odbywa się w trochejach (—U) t. j. rytmie skaczącym i kiedy się go słucha, zda się, iż z tego wiersza wyskakują jakieś tajemnicze, dziwaczne tony, odpowiadające dziwacznie śmiesznej, a złośliwej, naturze Czarownic. Brzmienie i kadencja tego rytmu uchwytnie są tylko w języku angielskim.

Antonjusz i Kleopatra.

Napisany 1607—8 (?); ogłoszony *in folio* 1623 r.

Źródłem sztuki jest żywot Antonjusza z angielskiego przekładu żywotów Plutarcha, dokonanego przez Northa.

Bajka. Antonjusz, osaczony siecią podstępów Kleopatry, wydobywa się z nich i może oddać się rządowi świata. Zamierza zawrzeć układ z młodym Cezarem i bierze za żonę jego siostrę, Oktawję. Niedługo potem, odciągnięty od swej żony przez Kleopatę, wikła się w wojnę z Cezarem. Nieszczęśliwy i opuszczony od przyjaciół, kończy samobójstwem. Kleopatra, straciwszy

swego kochanka obawia się, aby Cezar nie poprowadził jej w pochodzie tryumfalnym do Rzymu, odbiera sobie życie.

Ze wszystkich historycznych sztuk — pisał Coleridge — *Antonjusz i Kleopatra* zwraca na siebie uwagę tężyzną przepięknego stylu.

Szekspir okazał się tu mistrzem w opracowaniu wielkiego dramatycznego tematu.

Inne tu tętni życie, niż w poprzednich historycznych sztukach tego poety. Ale chociaż ta tragedia migota blaskiem i barwnością wschodniego przekwitania, to jednak sławi prawa moralne rządzące życiem ludzkim. Poeta zaznacza, że hołdowanie rozkoszy przez królowę Egiptu i jej kochanka było czynem, który musiał ich oboje przywieść do zguby.

Trwała miłość była niemożliwą między Antonjuszem a „wężem starego Nilu“.

Jedno oddziaływa na drugie rodzajem czaru; ale Antonjusz nie wie, kiedy Kleopatra może się stać wiarołomną, ta zaś w nieskończoność przedzie sieci samolówek dla utrzymania w swej władzy Antonjusza. Wielki rzymski bojownik zatracca powoli swą tężyznę, swój sąd, a nawet radość życia. Wkońcu ogarnia go rozpacz nad swą zmarnowaną dolą i w tej rozpaczynie jedynie dobywa resztek sił do ostatecznej a beznadziejnej walki.

Kleopatra jest najdziwniejszą z postaci niewieścich Szekspira; składa się na nią wiele pierwiastków, pozornie najsprzeczniejszych, a mimo to przez tajemniczą potęgę życia, sprzęgających się w doskonałą jedność. Tylko taki twórca, jak Szekspir, potrafił nagromadzić w postaci

Kleopatry tyle swawoli, lekkomyślnego kaprysu, zmienności, zachcianek lubieżnych zmysłów i to tak dziwacznie, że wewnętrzna nicość Kleopatry gubi się w uroku jej wielkości i drobiazgowość jej natury nabiera cech wzniosłych.

Enebarbus, który przenika postępy i chytre zabiegi królowej, spełnia rolę chóru greckiego, wypowiadając ujemne sądy o nicestwie duchowem królowej. Ale i sam Enebarbus pozostaje pod urokiem rycerskości, oraz junactwa, Antonjusza, a skrzywdziwszy swego pana, odbiera sobie życie.

Sceną jest świat rzymski. Oktawjan przedstawia się jako człowiek zimny i stanowczy, chytry, który umie wykorzystać zaślepienie Antonjusza. A ten, powracając do Kleopatry, po chwili opamiętania się, pełni potrójne wiarołomstwo: wobec żony, wobec Cezara i wobec państwa rzymskiego. Dochodzi do obłądu, jak pijany, który często nazywa się panem i królem, choć jest tylko nieprzytomnym głupcem. Tak i Antonjusz, najhaniebniej pogromniony, wyzywa Oktawjana na pojedynek. Kleopatra jest jedyną szekspirowską kobietą, która po bohatersku umiera na scenie. Końcowe jej słowa wypowiedziane do słońca, kiedy umiera, zatruta jadem żmiji, trzymanej przy piersi:

O gwiazdo wschodu!

Pokój! Pokój!

Czyż nie widzisz mego dziecięcia przy piersi

Ssącego karmicielkę, aż do jej uśpienia...

mają piętno wielkiego tragizmu.

Zmienność miejsc w sztuce jest wielka. Jedne sceny odgrywają się w Rzymie, gdzie mieszkał Oktawjan, drugi triumwir i Lepidus, u którego przebywały pierwsza i druga żona Antonjusza, Fulwja i Oktawja. Inne znowu sceny dzieją się w Aleksandrji, gdzie Antonjusz bawił u królowej Kleopatry.

Jest to więc ścieranie się dwóch światów: Wschodu, usymbolizowanego przez Kleopatę i Zachodu, znajdującego swe przedstawicielstwo w państwie rzymskiem i triumwirach. Dwie rasy spotykają się oko w oko: rasa rzymska, opanowana, zrównowazona, rozumna, stawiająca ponad wszystko dobro państwa i dziwaczna kapryśna rasa wschodnia.

Kleopatra jest wcieleniem i uosobieniem wszystkich wad i ułomności kobiecych; kłamie, powoduje się kapryśniami, jest zalotną i chciwą posiadania, aż do kradzieży, uprawianej z rozkoszą; usposobienie jej okrutne, dzikie, tchórzliwe, a mimo to i odważne. Jeden wszakże przymiot zakrywał jej wady. Była piękną, choć sama o sobie powiada:—Jestem czarną, zanadto ogorzałą od żarów słońca.

Mówi i o zmarszczkach na swej twarzy, ale zmarszczkami temi były one dołeczki, z których każdy—według pewnego madrygału z XVIII w. mógłby być gniazdkiem dla gołąbka miłości.

Taka to kobieta w sieci swego czaru pochwyciła Antonjusza, którego taki: portret podaje Plutarch.

Wywodząc się od Antona, syna Herkulesa, uważał Antonjusz tego półboga za swego przodka. Miał nawet być do niego podobnym z czoła szerokiego, orlego nosa, brody, piękniejszej w rysunku — według słów

Plutarcha—od boskiej, z postawy atlety, z włosów, ufryzowanych w bujne pukle, które już wtedy poczynały się wieść. Antonjusz odznaczał się jako doskonały mówca, i słynął jako wielki wódz, a jako trjumwir był wcieleniem najwyższej dla człowieka potęgi. On i Oktawjan byli filarami, na których opierało się imperium romanum; choć bowiem do trjumwiratu należał i Lepidus, to jednak uchodził on za piąte koło u wozu i jakby wcale nie istniał. Z Lepidusa sztydzo jako z człowieka, pozbawionego politycznego rozumu.

Ten to Antonjusz ginie ofiarą namiętnego oszołomienia, spowodowanego miłością do Kleopatry.

Korjolan.

Napisany 1608 r.; ogłoszony drukiem w 1623 r.

Źródła. Przetłómaczone przez Northa *Żywoty* Plutarcha dostarczyły tematu i do tej tragedji.

Bajka. Marcjusz, patrycjusz rzymski, z powodu nadmiernej buty zraził do siebie pospólstwo.

W wojnie z Wolskami tak dzielnie się spisał, że zdobył sobie przydomek Korjolana. Po powrocie z wojny ubiega się o konsulatus, pozyskuje głosy ludu, zostaje obrany, a potem pozbawionym przez *plebs* godności konsula.

Z powodu zgryźliwych uwag, krytykujących zachowanie się plebsu, trybunowie wysyłają go z Rzymu na wygnanie.

Na wygnaniu, Korjolan sprzymierza się z Wolskami; obejmuje dowództwo nad ich armją i napada na dzierżawę Rzymskiej Rzeczypospolitej.

Kiedy jako zwycięzca stanął pod murami Rzymu, jego matka i żona namawiają go do oszczędzania miasta. Na ich prośby skłania Korjolan Wolsków do zawarcia pokoju. Wolskowie powracają do siebie niezadowoleni. Po powrocie na terytorjum Wolsków oskarżają Korjolaną o zdradę, a spiskowcy zakłuwają go na śmierć.

Tragiczne charaktery Szekspira padają zawsze ofiarą nadmiaru pewnej właściwości ich charakteru, niezależnie czy ta właściwość jest dodatnią czy ujemną. Natura dba o typ przeciętny, nie o nadmiar czegokolwiek, i prędzej czy później, stara się ten nadmiar usunąć, by utrzymać przeciętność.

Tymona Ateńczyka gubi nadmierna szlachetność.

Korjolan zaś ginie przez zbytne pogardzanie społeczeństwem. Urodził się do wielkich czynów, posiada odwagę, znajomość spraw wojennych, ma dar orientowania się w sprawach państwa. Wierzy także w tradycję. Jak szlachcic francuski przed Rewolucją, nienawidzi motłochu. Odmawia mu prawa do żalenia się na głód; zamiast myśleć o jakiejś naprawie stosunków, w krótkiej drodze chciałby się załatwić z gminem ulicznym:

— „Niechby patrycjusze odłożyli na bok miłosierdzie,
 A pozwolili użyć mi miecza!... Jabym zrobił stos,
 Z tysięcy tych nędznych niewolników tak wysoki,
 Jakbym mógł sięgnąć moją dzidą“

Za początek rewolucji poczytuje pierwsze ustępstwo dla ludu, *t. j. przyznanie* mu udziału w rządach. Uważa motłoch za konieczną, cuchnącą, wielogłową bestję, czasami nawet pożyteczną, ale tylko pod kierownictwem takich ludzi, jak on sam. Duma Korjolana rodzi się z po-

czucia posiadania tych darów, w jakie wyposażyła go natura. Dowodząc, jak to przypadało mu z urodzenia, wojskiem rzymskim w czasie wojny z Wolskami, tak dalece okazał się wyższym od innych, że wojna stała się jego triumfem. Świadomość zasługi własnej jest tak wielka w Korjolanie, że go wprost oślepia. Nie może zrozumieć, żeby inni mniej jasno, niż on, widzieli tę zasługę. Zgadza się na zostanie naczelnikiem państwa, ale to stanowisko ma mu być przyznane jako prawo, należące się jego zasługom, nie jako łaska, o którą dopiero trzeba prosić.

Władzy nie pożąda. Ale siebie uważa za najlepszego obywatela Rzymu; jest przekonany, że jego zasługi są dostatecznie wielkie, by uwolnić go od zniewag zabiegania o godność konsula. Prawa wolnej Rzeczypospolitej Rzymskiej nakazywały, aby każdy, kto chciał być wybranym, objawiał swym wyborcom, czy ich miłuje, czy też jest im niechętny. Zamiast tego, Korjolan lży lud z taką zarozumiałością, że wypędzają go z miasta.

Za szlachetny, ażeby srodze się mścić, dopuszcza się zdrady wobec Rzymu. Ale w obliczu swej matki i żony nie może się zbroyc na to, by wydać miasto na pastwę płomieni; coś szlachetnego czyni go poraz wtóry zdrajcą, ale teraz tylko wobec Wolsków, którzy mu dali schronienie i uczynili swym wodzem.

Ale Szekspir nigdy nie przebacza zdrady, popełnionej nawet ze szlachetnych pobudek. To też Wolskowie mszczą się sami na Korjolanie także aktem zdrady.

Tragedja ta, swą pięknosć i wielkosć zawdzięcza w wielkiej mierze Plutarchowi, niemasz bowiem wielkiego dzie-

ła sztuki bez wielkiej fabuły. Przedstawia ona starcie się charakteru arystokraty ze światem; w wielu powiedzeniach brzmi w niej jakby osobista gorycz, nienawiść natury lokajskiej i niewolniczej, podłej i zuchwałej duszy tłumu.

Wielki umysł Szekspira, rozmyślając nad wieloma postaciami zdrady, doszedł do przekonania że najzdradliwszym bywa motłoch i niewolnik.

W „Antonjuszu i Kleopatrze“ przedstawił Szekspir różne błędy natury szlchetnej przez pobłażanie sobie w rozkoszy, tu zaś odsłania ruinę szlchetnego człowieka, spowodowaną przez dumę rodową i pychę osobistą. Majestatyczna postać Wolumji jest ideałem rzymskiej matrony. Łagodna Weroja — to najwięcej obowiązkowa i najczulsza wierna z żon Szekspirowskich. Jej przyjaciółka, tak daleka od swobodnych w języku dziewcząt Kleopatry, jest:

Księżycem Rzymu, czystą jak sopol lodu,
Skrzepły od mrozu z najbielszego śniegu,
Wiszący na świątyni Djany.

Rzym, chociaż wolny od rozkoszy Aleksandrji, nie znajduje się w dobrem politycznem położeniu. Panuje w nim rozłam między patrycjuszami a plebejami. Szekspir zapatruje się na lud, jak na wyrostka z dobrymi i poczciwymi popędami, którego jednak zły przewodnik i doradca może zawieść na bezdroża. Pogarda Szekspira nie odnosi się w tej sztuce do ludu, tylko do jego przewodców, trybunów i demagogów. Poeta nie pozostaje jednak ślepy na błędy arystokracji, około których obraca się cała ta tragedia. Przyznaje tylko, że szlache-

tniejsze zalety charakteru u niej się raczej i łatwiej znajdują, niż wśród pospólstwa.

Przywiązanie Korjolana do matki graniczy niemal z religijną czcią; dla starego Meneniusa chowa cześć synowską; chętnie poddaje się jako podkomendny pod rozkazy Kominjusza. Tylko motłoch rzymski, gmin, jest dla Korjolana czeredą niewolników“, „kundysów“, „płotek-minogów“.

Jego duma osobista, sama w sobie wielka, opiera się na stałej, od wieku budowanej, uznanej za nienaruszalną świętość, pysze całego stanu patrycjuszowskiego. Korjolan, wygnany, odczuwa gorycz nie tylko dla tego, że musiał ustąpić przed przeciwnikiem — ludem, tylko jego pogardy godnym, ale że został opuszczonym przez swoją warstwę społeczną i niecznie zdradzonym przez tchórzy — szlachtę. Chciałby w przyszłości, gdyby to było możliwem, stanąć samotnie:

Jakby człowiek był twórcą samego siebie,
I nie znać żadnego swojaka.

W tym duchu buntu przeciw węzłom towarzyskim i prawom przyrodzonym, występuje przeciw ojczystemu miastu. Ale duma nie może przemóc jego usposobienia. Na widok swojej żony, syna i matki, upór jego i buta ustępują miejsca uczuciom naturalnej, ludzkiej miłości. I w tej chwili zadzierżnęła się nad nim sieć jego przeznaczenia.

Doostatka pozostało w nim coś z jego buty, a bezpośrednią przyczyną jego śmierci jest wybuch nagłego uniesienia, pochodzącego z nadmiernego przeceniania siebie, które już mu tylekrotnie i tak ciężko zaszkodziło.

Tymon Ateńczyk.

Napisany 1606—8 (?); ogłoszony drukiem 1623 r.

Źródła, z których Szekspir zaczerpnął swe wiadomości o historii Tymona: *Pałac rozkoszy* (*Palace of Pleasure*) Payntera, wstęp z *Żywotu Marka Antonjusza* Plutarcha i djałog Lucjana. Jeżeli zaś opracowywał Szekspir jakąś starszą sztukę, to może z niej przejął szczegóły, rzekomo pochodzenia Lucjanowego. W 1600 r. wystawiono w Londynie i u nas sztukę o podobnym temacie, wydaną przez Dyce, przeznaczoną dla akademicko wykształconej ludności. Tej sztuki wszakże Szekspir nawet nie widział.

Bajka. Tymon Ateńczyk bardzo szlachetny człowiek, tak szczodrym się okazuje dla swych przyjaciół, że całkowicie się rujnuje. Za swoją hojność nie znajduje zgoła u nikogo wdzięczności; w nieszczęściu wszyscy przyjaciele opuszczają go; żaden z nich nie chce mu nic pożyczyć, ani mu w czemkolwiek dopomóc. Popada więc w nienawiść do świata i usuwa się w zacisze, aby umrzeć samotnie. Alcybiades, natrafiając na taką niewdzięczność w Grecji, wypowiada jej wprost wojnę, doprowadza stosunki w Atenach do ładu i rządzi miastem. Znajduje Tymona—zmarłym.

Ponad wszelką, rozumną, wątpliwość, ta sztuka jest tylko w części dziełem Szekspira.

Niepodobna określić, czy Szekspir opracowywał w niej materiały, dostarczony mu przez jakiś starszy dramat, czy też pozostawił ułamek własny do uzupełnienia komuś innemu. Pierwsze przypuszczenie uchodzi za

prawdopodobniejsze, a nawet powiadają, że autorem one-go starszego dramatu był George Wilkins. O nim także możnaby z dzieła wywnioskować, że był wybitną osobistością i człowiekiem talentu, obeznanym ze sposobem pisania dla sceny.

Niewdzięczność jest jedną z najpospolitszych postaci zdrady, z jaką się człowiek w życiu spotyka. Rozbudza ona w nas niszczycielską chęć odwetu, albo rozgorycza i wiedzie do nienawiści ludzi.

W tej sztuce dwóch autorów pokazuje rozmaite nam drogi, po których dusza ludzka może dojść do gorzkich uczuć zawodu.

Apemantus jest mrukliwym, jego dowcip bezsilny; Alcybiades przedstawia się jako humorysta, bez żadnego idealizmu; wypowiada wojnę wszystkim, którzy niezdolni są do szukania sobie sprawiedliwości — pięścią. Tymon daje się poznać jako prawdziwie szlachetny człowiek o duszy szczodrej, jak słońce; nie dąsa się, nie sarka, nie zniża się do podłej zemsty.

Przekonawszy się, że ludzie są nikczemni, usuwa się od nich; wybuch jego oburzenia przeciwko wszystkiemu, co pasorzytuje na drzewie życia, stanowi akcję dwóch ostatnich aktów.

Szekspir, czytając historję Tymona, dojrzał w niej dzieje tragicznego losu i z całą siłą odtworzył bohatera tych wydarzeń na tle złego i zdradzieckiego miasta. Bogaty pan ateński żył dotychczas w kraju samoułudy i na świat spoglądał przez różowe szkiełka; przypuszczał, iż każdy z jego przyjaciół jest tak szczodry i szlachetny, jak on sam.

Podłość, samolubstwo i niewdzięczność, obudzają go z tego snu i przez nagły wstrząs duchowy, filantrop przedzierzga się w dumnego, dyszącego nienawiścią, nieprzyjaciela człowieczeństwa.

Praktyczny Alcybiades naprawia odrazu krzywdy, zadane mu przez los. Ale Tymon nie może przywyknąć do zatrutego powietrza tego miasta i umiera. Apemantus najobojętniej patrzy na zło, które Alcybiades chciałby karać, a od którego Tymon ucieka. Ujada tylko i warczy, jak pies, natrafiający na przeszkody, ale dusza jego nie cierpi. Sztuka jest boleśnie ponurą, bo nie rozświetla jej żadna zjawia piękna i dobroci ludzkiej, z wyjątkiem jedynego przyjaciela Tymona, jego rządcy. Ale szlachetności tego człowieka nie dostrzega własny jego pan, zagrożony w bezwzględnej mizantropii.

Perykles, książę Tyru.

Napisany 1607—8 (?); ogłoszony drukiem w 1608 r.

Źródła. Historję, na której się opiera tragedia Szekspira, można znaleźć w książce Wawrzyńca Twine p. t. *Kary bolesnych przygód (1607)*. Nadto ta sama opowieść znajduje się w 8 ks. „*Wyznan kochanką*“ (*Confessio Amantis*). Ta jednak książka jest przeróbką greckiego romansu z VI lub V w. p. Chr. We wszystkich tych wcześniejszych utworach, imię księcia, czy króla Tyru, było nie Perykles, ale Apollonjusz.

Bajka. Akt I. Perykles, książę Tyru, przybywa do Antjochji dla rozwiązania zagadki, przedłożonej mu przez króla. Jeżeli ją dobrze rozwiąże, otrzyma w nagrodę ręk-

kę królewnej. Jeżeli zaś jej nie odgadnie, zostanie skazany na śmierć. Zagadka poucza go, że królowa żyje z ojcem. Perykles ucieka z Antochji do Tyru i tu najmuje okręt, by ujsć przed gniewem króla. Przybywszy do Tarsus, ratuje kraj, dotknięty głodem, przez rozdawanie zboża.

Akt II. Okręt księcia rozbija się koło Pentapolis. Perykles odzyskuje swą zbroję, bierze udział w turnieju na dworze króla, wygrywa córkę królewską, Thaisę, i pojmuje ją za żonę.

Akt III. Podczas podróży do Tyru, Thaisa wydaje na świat córeczkę, umiera, a trupa jej zrzucają z pokładu okrętu do morza. Ciało dostaje się na brzeg pod Efezem, a pewien lekarz przywraca mu życie. Thaisa, przekonana o śmierci Peryklesa, zostaje kapłanką w świątyni Djany. Perykles pozostawia nowonarodzoną córeczkę Marynę, pod opieką króla i królowej Tarsus. Sam zaś powraca do Tyru.

Akt IV. Mijają lata. Maryna wyrasta na tak piękną i pełną powabu dziewczynę, że uchodzi za córkę królowej Tarsus. Królowa, zazdrosna o swe własne dzieci, najmuje skrytobójcę celem pozbycia się Maryny. Rozbójnicy morscy przychwytyją skrytobójcę w chwili, kiedy ma zabić dziewczynę, odbijają Marynę i uprowadzają ją do domu nierządu w Mitylenie, skąd ucieka, a potem zostaje śpiewaczką i muzykantką.

Akt V. Perykles, przybywszy do Mityleny, w ciężkiem strapieniu po utracie żony i córki, słyszy śpiew Maryny; dowiaduje się, że jest jego córką. Djana każe mu udać się do swej świątyni w Efezie. Słucha jej roz-

kazu i odnajduje Thaisę. Sztukę kończy radosne połączenie się rodziny.

Perykles, książę Tyru jest pierwszą sztuką z grupy romantycznej. Dwa pierwsze akty są bezsprzecznie innego autora, jak i sceny (2, 4, 5) aktu IV. Prolog wyszedł prawdopodobnie z pod pióra Jerzego Wilkinsa, który prozą ogłosił romans p. t. *Bolesne Przygody Peryklesa, księcia Tyru* (*The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre*) 1608 r.

Sztuka posiada poważne usterki dramatyczne i brak w niej jedności akcji; głównie osoby scen początkowych nagle znikają doszczętnie.

Ale udział Szekspira w pracy nad tą sztuką jest niezaprzeczony; uwidacznia się on w opisie burzy.

Odnosi się jednak wrażenie, że Szekspir niezbyt interesował się tem dziełem, tylko obrobił jako tako trzy ostatnie akty, żeby jego trupa mogła sztukę zagrać i zarobić pieniądze.

Cymbelin.

Napisany (?); ogłoszony 1623 r.

Źródła. Kronika Holinsheda opowiada o Cymbelinie i napadzie Rzymian na Brytanję. Postać kobieca Szekspirowskiej Imogeny, odpowiada Genewerze z włoskiej noweli Boccaccia (*Dekameron*, 9 nowela drugiego dnia).

Bajka. Cymbelin, król Brytanji, postradał dwóch synów. Jedyne, pozostała przy życiu, córka, imieniem Imogena, wyszła za mąż za Posthumura. Druga żona Cym-

belina, kobieta okrutna i podstępna, postanawia zgubić Posthumusa, ażeby jej syn, gburowaty Kloten, mógł się ożenić z Imogena.

Posthumus w Rzymie zakłada się z Jachimem, że Imogena jest czystą dziewicą. Jachimo przybywa do Anglii, podstępem zyskuje dowód, przekonywujący Posthumusa, jakoby Imogena nie była dziewicą. Odtrącona przez swego męża, udaje się w góry, gdzie Balarius wychowuje dwóch zaginionych synów Cymbelina. Klotena, ścigającego Imogena, zabija jeden z jej braci.

Rzymianie wylądowują w Brytanji celem ściągania z tego kraju haraczu. Dzielność Balarjusa i obu chłopców dopomaga do zwycięstwa Brytyjczykom. Rzymianie ponoszą klęskę; żona Cymbelina kończy samobójstwem; Posthumus dowiaduje się, że Jachimo go oszukał. Imogena powraca do męża; obaj zagubieni synowie zostają przywróceni ojcu, Cymbelinowi. Spełnia się proroctwo.

Odpowiedniejszym tytułem sztuki byłoby: „Posthumus i Imogena“, niż „Cymbelin“. Słaby bowiem ten król, opanowany przez sprytną i dumną kobietę, bierze bardzo mało udziału w akcji.

Synowie Cymbelina są wolni od słabości charakteru ojca; druga jego żona przekazuje w dziedzictwie swemu Klotenowi tylko złe skłonności, ale ani krzty swej własnej siły woli i rozumu.

Jest on bowiem głupim arystokratą, szorstkim w obyczaju, po chłopsku zarozumiałym.

Imogena przeniosła nad niego „biednego, ale zanego szlachcica“, wyposażonego w piękne dary przyrody

i posiadającego kulturę owego czasu Ale Posthumus, swoim prawym, brytyjskim sposobem myślenia nie dorównywa chytrej przebiegłości Włocha. Jego wiara w Imogenę jest romantyczną, ale nie opartą na głębokiej znajomości jej serca. Jachimo tej wiary nie zatruwa subtelnie, jak to czynił Jago z miłością Otella, ale burzy ją nagle. Imogenę obdarzył poeta wszystkimi powabami lubej, rozkochanej kobiecości; dał jej gorące uczucie, bystry rozum, żywą wyobraźnię i stanowczość w gardzeniu wszystkim, co podłe i nieokrzesane. Imogena jest pięknym typem kobiety, a jej zagubieni bracia dzielnymi junakami. Wychowują się zdala od dworu, w górach, gdzie ich szlachetne popędy, miłość wolności i zamiłowanie czynu, mogą się należycie rozwinąć i dojrzewać.

Burza.

Napisana 1610—11; ogłoszona drukiem 1623 r.

Źródła: Jeżeli Szekspir zaczerpnął bajkę sztuki z jednej tylko opowieści, to ta nie jest znaną. Możliwem jednak, że wiele szczegółów podały mu następujące książki: 1. Antonio de Eslara, pisarz hiszpański, wydał w Barcelonie niewielki zbiór nowel p. t. „*Noches de Invierno*“, z których trzy znajdują odgłos w sztuce.

2. Jakób Ayrer wydał w Norymberdze dramat: p. t. „*Die schöne Sidea*“.

3. W kilka miesięcy przed pojawieniem się sztuki, ukazało się opowiadanie Jerzego Somera o rozbiciu okrętu podczas burzy, koło wyspy Bermudas. Dziełko to nosiło tytuł: „*Odkrycie Bermudas, zwany inaczej Wyspą Djabelską, napisane przez Sylwestra Jourdan*“.

Bajka. Prospero, książę Medjolański, strącony z tronu przez swego brata Antonja, ucieka na morze ze swoją córką, Mirandą. Przybija szczęśliwie do jakiejś wyspy i tam opiekują się nim dwie istoty: duch powietrzny, Arjel i prostaczy potwór, Kaliban.

Za sprawą magicznej sztuki Prospero sprowadza swego brata—uzurpatora, króla i dziedzica Neapolu.

Miranda zakochuje się; Prospero odprawia od siebie duchy, jedna się z bratem i postanawia powrócić statkiem do Medjolanu.

Komentatorowie Szekspira: Paweł de Saint—Victor, Montegut, prof. Dowden, są zdania, że „Burza“ jest niejako testamentem Szekspira, zawierającym jego poglądy filozoficzne, i jego pożegnanie się z poezją dramatyczną. W każdym razie, w tej czarodziejskiej bajce duch ludzki znajduje swój wyraz, symbol i syntezę.

Prospero—to w rzeczywistości poeta—artysta; pozbawiono go tronu, bo zajmował się nazbyt mało sprawami, które się *działy w świecie rzeczywistym wokół niego*. Tonie w Marzeniu, zajmuje się książkami. Jest potężnym czarodziejem, a umysł jego jest zaprzątnięty dociekaniem magji.

Obok niego córka Miranda, której samo imię oznacza „godna podziwu“, ma w sobie coś dziecięco dziewiczego; zjawia się, działa i mówi, jakby dopiero co przyszła na świat. Wychowała się na odludnem pustkowiu wyspy nieznannej, nie widziała innej istoty ludzkiej okrom swego ojca. Ilekroć stanie przed kimś nowoprzybyłym lub rzeczą jej nieznaną, patrzy na te zjawy oczy-

ma dziewczęcia i z dziecięcą naiwnością wypowiada swe wrażenia.

Tej parze przeciwstawia Szekspir ludzi zwyczajnych: brata księcia-artysty, Antonja, sprawcę jego detronizacji, której dokonywa na spółkę z królem Neapolu, Alonzem.

W otoczeniu tych ludzi zwyczajnych niemasz żadnego prawego człowieka, oprócz Gonzala. Ten biedny, stary szlachcic i doradca, jest wcieleniem zdrowego rozsądku. O sprawach ludzkich myśli zawsze tylko dobrze, ale i on jest marzycielem, niezdolnym do energicznego czynu.

Obok tych ludzi ambitnych grupują się inne marne istoty: Stefan, śpioch—pijaczyna i Trinculo—błazen. Ale i ci są ambitnymi intrygantami; w pewnej nawet chwili chcieli wywłaszczyć z władzy króla wyspy, Prospera, co im się nie udało.

Na całe swe usprawiedliwienie podają, że byli pijani i że skusił ich do tego potwór Kaliban.

Obok przedstawicielstwa góry człowieczeństwa i jego dołu, widzimy dwie postaci fantastyczne: Kalibana i Arjela. Imię pierwszego utworzone od kannibala, ludożercy. Obrzydliwy z postaci ciała, obrzydliwy z ukształtowania duszy, ale obrzydliwy z popędów serca. To syn czarownicy Sykoraksy, która wygnana z Algieru, przybyła na bezludną wyspę i tu wydała na świat tego potwora.

Matka jego dopuściła się zbrodni, jako czarodziejka, a między innymi zakłęła wążlutkiego Arjela w korę sosny za to, że nie chciał jej być posłusznym. Kaliban-

to ludzkość, pogrążona w materji i zwierzęcym stanie, jeszcze nieuduchowiona. Ma pożądania, pojęcia rozumu i wyobraźnię, chętnie się kształci, ale wykształcenia używa tylko na to, żeby być gorszą, podstępniejszą, dzikszą i więcej okrutną.

Arjela niepodobna ściśle określić. Istota ta, z imienia swego, jest wietrzną, eteryczną, lotną, jak powiew wietrzyka. To bezcielesna radość.

Arjel jest tworem świata i powietrza; mało zajmują go ludzkie uczucia i ludzkie niedole. To błędna dusza wszechrzeczy, to muzyka, istota nie uznająca żadnej moralności. Słucha wprawdzie Prospera przez wdzięczność, że go ułaskawił, ale tęskni za swoją dawną postacią. A kiedy ją otrzyma z daru Prospera, stanie się napowrót eteryczną falą powietrza, mgiełką, muzyką i śpiewem tej fali.

Między innemi kwestjami, jakie poruszył Szekspir w tej sztuce—poeta rozstrząsa pytanie: Czem jest prawdziwa wolność?

Arjel, niezdolny do znoszenia jakichkolwiek więzów, wyrывa się do wolności i w niej rozplýwa się w nicość.

Kaliban śpiewa pijaną pieśń o wolności, pragnie zrzucić z siebie jarzmo rządów Prospera; tylko Ferdynand wolność prawdziwą znajduje w miłości ukochanej Mirandy; Prospero, wyrzeka się władzy magicznej i wolność widzi w pełnieniu obowiązków człowieka, przebaczącego.

Za czasów Szekspira ludzie tacy, jak bezmyślny i pozbawiony wszelkiego czucia Stefan i Trinkulo, one „wil-

ki morskie“, kierowali okrętami angielskimi i „szerzyli cywilizację“ w rozmaitych częściach świata. Raleigh o nich pisał, że obrazą Boga byłoby słać na nich przekleństwa. Szekspir zapatrywał się na nich inaczej i doszedł do przekonania, że tego rodzaju ludzie są niebezpieczniejsi dla postępu świata, niż podły Sebastjan i zdradziecki Antonjo.

Opowieść Zimowa.

Napisana 1610—11; ogłoszona drukiem w 1623 r.

Źródła. Sztuka ta, jak i romantyczna pastorałka ze środkowego okresu twórczości poetyckiej Szekspira: *Jak się wam podoba?* — opiera się na powieści współczesnego mu poety, Greene'a: *Padonsto*, zatytułowanej potem *Dorastus i Fawnia*, ogłoszonej drukiem w 1588 r.

Od Greena pochodzi też pomysł wprowadzenia *Czasu* jako chóru. Szekspir przez uzupełnienie bajki znacznie ulepszył anegdotę.

Bajka. Leontes, król Sycylji, podejrzewając żonę swą, Hermjonę, o cudzołóstwo z Poliksenesem, królem Bohemji, ciężko doświadcza ją z tego powodu. Każe porwać jej córkę, zawieść ją na pustkowie i tam pozostawić na łaskę losu.

Wyrocznia Apollina oznajmia królowi, że Hermjona jest niewinną, a on sam zazdrosnym tyranem, który umrze bez dziedzica, jeżeli nie zdoła odszukać straconej córki. Prawdziwość wyroczni potwierdza pozorna śmierć Hermjony i rzeczywisty zgon jego syna, Mamiljusa. Leontes gorzko żałuje swej niesłusznej zazdrości.

Małą córeczkę króla znaleźli wieśniacy; wzięli ją na wychowanie i obdarzali miłością. Wyrasta ona na piękną i powabną dziewczkę. Florizel, syn Poliksenesa, zakochuje się w niej i pragnie ją poślubić bez wiedzy ojca.

Kiedy Poliksenes dowiedział się o tych zamiarach, Florizel wraz z dziewczyną umykają nad morze i najawszy okręt, przybywają na dwór Leontesa, gdzie wychodzi na jaw, iż panna jest zagubioną księżniczką. Wydają ją za Florizela; Leontes godzi się z Poliksenesem, a Hermiona uszczęśliwiona, łączy się znowu z małżonkiem, który tak długo po jej stracie żył w żałobie.

„Opowieść Zimowa“, „Burza“, „Cymbelin“, powstały podczas pobytu Szekspira w Stratfordzie, już po wyjeździe jego z Londynu. To też ten wiersz i nastrój są odgłosem wesołych zabaw młodych chłopców i dziewcząt wiejskich, z którymi poeta w szczęśliwych chwilach wytchnienia po wielkomijskiej mordędzie, odnawiał znajomości.

I w tej sztuce, obyczajem swoim, wykazuje Szekspir wpływ ludzkiego zaślepienia na losy człowieka. Jest to studjum nad samoułudą; Leontesa wywodzi w pole jego opętanie, Poliksenes ulega oszukaństwu syna, ludzie zaś miejscy stają się ofiarami figli Autolycusa.

Ta postać jest odrębną wśród kreacji Szekspira.

Imię Autolycusa znalazł poeta prawdopodobnie w tłumaczeniu *Przemian* Owidego przez Goldinga.

Tytuł sztuki jest wzięty ze sceny I aktu drugiego, kiedy Hermiona usiadła ze synem przy kominku, celem słuchania jego opowieści. Zaledwie Mamiljus otworzył usta, wchodzi Leontes, oskarżając ją o cudzołóstwo. To

było jej ostatnie widzenie się z synem; Hermjonę wtrącono do więzienia, a syn umiera, zanim wyrocznia oczyściła oboje z zarzuconej im winy.

Nagłe wstrząsy, które odgrywają tak znaczną rolę w akcji ostatnich romantycznych sztuk Szekspira, występują tu w całej pełni.

Zazdrość Leontesa nie jest poddana tak szczegółowemu rozbiorowi, jak miłość zazdrosna Otella. Leontesa omracza szaleństwo, i całą jego istotę pochłania nierozumna namiętność. Najwięcej uwagi poeta skupił na postaci Hermiony, pełnej litości nawet względem tego, który ją najciężej i najniesłuszniej skrzywdził. Umie ona cierpieć szlachetnie. Godność i czystość natury nie daje do niej przystępu uczuciom pospolitej mściwości.

Dla swej odzyskanej córki ma dużo czułości; męża obejmuje uściskiem w milczeniu, ale poznajemy, że jej przebaczenie jest bez zastrzeżeń. Perdita należy do tej samej rodziny, co Miranda, Maryna i dziarscy chłopcy Cymbelina. „*Księżniczka pasterek*“, „*królowa łąki i śmietany*“, nie jest taką wizyjną postacią, jak dziecię cudu Miranda. Bardziej pociąga ją ziemia. Nie masz nic piękniejszego i niewinnie radośniejszego nad Perditę, w wesołej zabawie wiejskiej, rozdzielającą kwiaty pomiędzy starych i młodych.

We Florizelu znalazła bogdanka, typ nieskalanie męski, pełen rycerskości.

Sztuczki złodziejskie Autolycusa nie są zbrodnią, ale psotami jakiegoś, niby hultajskiego, bożka; nie depcze on praw moralnych, ale tańczy po nich i przewraca ko-

ziołki tak zřęcznie i miło, że zapominamy zawołać: *Stój!
Nie wolno!*

W smutnem towarzystwie Leontesa i Mamiljusa, któremu bogi przepowiadają śmierć, tak wesołemu przybyszowi musi się przebaczyć, iż przez nieporozumienie bierze cudzą koszulę, suszącą się na płocie, jako swoja...

Szczególnem uwielbieniem zapłonęła dusza poety dla krajobrazu rodzinnego Cotswoldu, który opiewał w swej pierwszej sztuce przed szesnastu, czy osiemnastu laty. Tak trzeba pojmovać sielankowe sceny, w których ukazują się pasterze, wśród odgłosu dzwonek na sztychach owiec i powiewu łagodnego wiatru, tak rozumieć należy mowę kwiatów.

„Narcyzy,

Co jawią się, nim jaskółka się odważy, i witają
Pięknością swą wichry marcowe: fjołeczki ciemne,
Ale piękniejsze, niż powieki Junony,
Lub oddech Cyteryjskiej bogini; blade pier-
[wiosnki,

Co giną, nie pobrawszy się, zanim mogą dojrzeć,
Jasność Febusa w całej blasku sile.

Król Henryk VIII, albo Wszystko jest Prawdą

Napisany w r. 1611 — 13 (?); ogłoszony drukiem w 1623 roku.

Źródła. Kronika Holinsheda i Kronika Halla; *Księga Męczenników (Book of Martyrs).*

Bajka. Akt I. Dwie sceny w tym akcie są pióra Szekspira. W pierwszej kardynał Wolsey obmyśla spo-

sób przekonania o winie swego przeciwnika, księcia Buckingham. W drugiej stara się ściągnąć na królowę Katarzynę niełaskę małżonka.

Akt II. Buckingham zostaje ściętym; król zdradza swe uczucia do Anny Bullen; królowę Katarzynę wzięto pod badanie.

Akt III. Król odkrywa przed Wolseyem jego intrygi. Połowa drugiej sceny jest pisana przez Szekspira, reszta zaś wyszła z pod pióra Fletchera.

Akt IV. Anna Bullen zostaje ukoronowaną. Wolsey i królowa Katarzyna umierają. (Aktu tego nie pisał Szekspir).

Akt V. Cranmer ucieka od swych nieprzyjaciół, by zostać ojcem chrzestnym córki Anny Bullen, Elżbiety.

Szekspir jest autorem tylko pierwszej sceny w tym akcie.

Jak dowiadujemy się od Henryka Wottona i T. Lorkinga, sztukę tę, jako nowe widowisko, odegrano w teatrze „Globe“ pod tytułem; *„Wszystko jest prawdą“*, w czerwcu 1613 r., kiedy jakiś palący się papier, wystrzelony z działa, poniósł ogień na dach słomiany i spowodował zniszczenie budynku teatralnego.

Niemiecki krytyk, Hertzberg, nazywa ten dramat:— „Kroniką i historją z 3 i pół katastrofami, urozmaiconą uroczystością ślubną i koronacją, oraz chrztem dziecka“. Istotnie, nie jest ta sztuka spoistą w budowie. Brak w niej również jedności akcji; akt piąty zajmuje się rzeczami, do których nas zgoła nie przygotowano i zdradza współpracę dwóch, niezbyt na robotę swą uważnych, autorów.

W czasach Szekspira, kiedy nagle potrzebowano jakiejś sztuki, zaprzęgano do pracy dwóch, trzech, czasami i więcej autorów. Małżeństwo księżniczki Elżbiety (luty r. 1613) wywołało właśnie potrzebę sztuki, przedstawiającej małżeństwo Henryka VIII z Anną Bullen. Prawdopodobnie i Szekspir w tym czasie zabrał się do napisania wielkiego historycznego dramatu o Henryku VIII. W tej pracy doszedł do trzeciego aktu, kiedy dowiedział się, że jego kolega z *Teatru Globe* poszukuje sztuki, mającej uczcić małżeństwo księżniczki Elżbiety.

Mógł więc swe napół skończone dzieło oddać do użytkowania dyrekcji teatru a ta powierzyła je Fletcherowi, który już wtedy cieszył się sławą pisarza. Fletcher rozszerzył trzy akty do pięciu, wtrącając w nie sceny przepychu widowiskowego, opisy i długie poetyczne rozmowy.

Trzy główne postacie noszą wyraźne znamiona twórczej wyobraźni Szekspira: Król, królowa i kardynał Wolsey. Królowa jest jedną z tych szlachetnych, długo cierpliwych, sprawiedliwych, niesamolubnych i prawdziwie miłosiernych kobiet, które podnoszą powagę i uroczystą wielkość ostatnich sztuk Szekspira. Bystrą przenikliwością przeziera ona nieczne intrygi Wolseya, wobec którego pokazuje podniosłe oburzenie, ale uważa go zawsze za niegodnego jej osobistej mściwości. Henryka VIII nie pozwala nam Szekspir osądzać surowo, ale bądźco bądź pokazuje go w sztuce jako okrutnego egoistę. Henryk VIII ma pański wygląd, wiarę w siebie, opanowanie i łatwość życia, zdolność wpływania na drugich bez wysiłku, słowem—to nadczłowiek, urodzony do zwycięskiego

deptania po karkach ludzi upadłych lub utrapionych. Wolseya wzięły w posiadanie: ambicja, zdrada, mściwość, choć nie zdołały doszczętnie zniszczyć dobrych, w zakamarkach duszy jego ukrytych, przymiotów.

Ze scen, napisanych przez Szekspira, nietrudno odtworzyć sobie jego pierwotny zamiar. Mając przed oczyma *Kronikę Holinsheda* i znając stałą praktykę Szekspira możnaby narysować sobie szkic sztuki, jakąby napisał sam poeta.

Na tej zasadzie twierdzić można, że gdyby był Szekspir dokończył *Henryka VIII*, byłby to pełniejszy i wspanialszy dramat, niż *Ryszard II*. a nawet *Tymon*.

Sztuki wątpliwego autorstwa Szekspira.

1. *Dwaj szlachcice—krewniacy*. Romantyczna ta tragedia na temat Chaucera „*Rycerkiej opowieści*“ (*Knight's Tale*) pojawiła się w wydaniu *in quarto* 1634 roku. Na karcie tytułowej wydrukowano, iż została napisaną przez „godne podziwu znakomitości swego czasu, p. Jana Fletchera i p. Wiliama Szekspira“ („*the admirable worthies of their time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespear*“)

2. *Edward III*. jest sztuką historyczno-kronikarską przynajmniej dwu nieznanych autorów, ogłoszoną bezimienne 1596 r. Niektórzy przypuszczają, że część aktu I i cały akt II były napisane przez Szekspira. Budowa wszakże scen i ich stosunek do reszty sztuki nie mają zacięcia szekspirowskiego. Szekspirowskimi są natomiast niektóre wyrażenia i zwroty językowe, przypominające jego *Sonety*.

3. *Kardeuno lub Kardeuna*. Była odegrana na dworze królewskim przez trupę Szekspira. Przypuszcza się, że tytuł sztuki brzmiał: *Historja Kardenja (History of Cardenio)*, napisana przez Fletchera i Szekspira.

4. *Arden of Feversham* jest tragedją z życia prywatnego, opartą na zdarzeniu, opowiedzianem przez Holinsheda. Ogłoszono ją bezimiennie 1592 r. Niektórzy uważają ją za wczesne dzieło Szekspira, ale niema w niej ani krzty jego ducha.

5. *Hiszpańska Tragedja (The Spanish Tragedy)* sztuka Tomasza Kyd, drukowana w 1592 r. i w dzieść lat później wydana powtórnie, zawiera w drugim wydaniu sceny, rozgrywające się na balu, które przypominają pióro Szekspira. Niektórzy jednak przypisują te sceny autorstwu Ben Johnsona.

Oprócz tego, dwanaście innych sztuk przyznawali Szekspirowi albo kłamlivi wydawcy, dbali o zarobienie grosza, albo krytycy, chciwi rozgłosu. Ale ani szczypty słuszności niema w twierdzeniach i jednych i drugich, którym nalezną odprawę dają słowa samego poety: „Żli ludzie nie umieją sądzić, a ten, kto spi szy się, by zostać bogatym, nigdy nie będzie niewinnym“.

Szekspir po śmierci.

1. Od 1616 — 1642 r.

Za życia swego był Szekspir najwięcej popularnym pisarzem dramatycznym swego czasu, choć chwilowo niezwykłość intrygi w sztukach Beaumonta i Fletchera więcej przynęcały publiczność,

Ogłoszenie drukiem w dwu wydaniach *in folio* sztuk Szekspira, w przeciągu lat dziewięciu, świadczy o żywym zainteresowaniu się jego spuścizną literacką. Drugie wydanie dzieł Szekspira zaopatrzył wierszem młodzieńki poeta, Jan Milton, a wyrazy jego hołdu były oddźwiękiem uznania ogółu. Karol I, nielubiany przez Milтона, zgadzał się z poetą w oddawaniu wielkiej czci zmarłemu Szekspirowi, którego sztuki często przedstawiano w teatrach królewskich.

2. Od 1642 — 1700.

Wojny domowe w Anglii i zwycięstwo Purytanów nie były przychylne kulturze poezji dramatycznej. W 1642 r. wszystkie teatry w Anglii zamknięto i w takim stanie pozostały one aż do końca 1659 r. W czasie panowania Karola II, dwa prądy wywarły wpływ na ocenianie wartości dzieł największego poety Anglii. Jedni nie mogli zaprzeczyć im siły i uroku, ale drudzy zarzucali Szekspirowi błędy artystyczne, rubaszność a nawet barbarzyństwo. Wtedy bowiem pseudoklasycyzm i dworska poezja francuska rozpanoszyły się wszechwładnie w Anglii.

William Davenant, dyrektor Teatru Duke, który chętnie podawał się za naturalnego syna Szekspira, wznowił przedstawienia wielkich tragedyj, niektórych komedyj i historyj Szekspira na scenie drugiego swego teatru, otwartego w domu *Lincoln in the Fields* w 1662 r.

W miesiąc po otwarciu tego teatru wystawiono *Hamleta* z Bettertonem, wówczas 27-letnim, w roli księcia duńskiego. Wtedy role kobiece powierzano już aktorkom i żona Bettertona grała *Ofelję*. Wskazówki do odtwo-

rzenia tej roli podał jej mąż, mając żywo w pamięci występy chłopców z czasów Szekspira. Lepiej jednak podobały się publiczności występy pani Betterton w roli Lady Makbet.

W tym czasie wszelako, poczęto myśleć o dostosowywaniu Szekspira do upodobań i smaku wykształconej a wytwornej publiczności. Poczęto dodawać kulisy, zwiększać przepych wystawy i dorabiać muzykę do dramatycznej poezji. Dryden i Davenant zmienili „*Burzę*“ w „*Zaczarowaną Wyspę*“, ze śpiewami i pantomimą, z charakterystyką, zupełnie nieodpowiednią do zamierzeń pierwotnej sztuki, z dosypywaniem bez miary pieprzyku nieprzyzwoitości. Metodę poprawiania sztuk Szekspira dla przypodobania się widzom uprawiano z żarliwością przez długi okres czasu, nie robiąc sobie z tego najmniejszego wyrzutu. Dotwarzano śpiewy do *Makbeta*; odważano się na łączenie dwu sztuk w jedną i z komedyj: „*Wiele hałasu o nic*“, i „*Miaraka za miarkę*“. Davenant wystawił na scenie jedną, własnego fałszerskiego wyrobu: „*Prawo przeciw kochankom*“. (*Law against lovers*). Dennis znowu przemienił *Wesołe kłamoszki* w „*Komicznego kawalera*“; Durfey przeinaczył *Cymbelina*; *Ryszard II.* stał się „*Uzurpatorem sycylijskim*“. Tate „poprawił“ „*Króla Leara*“ przez wprowadzenie scen miłosnych między Edgarem a Kordelją i przez dodanie sztuce wesołego zakończenia; lord-literat Lansdowne przedzierzgał Shylocka w postać komiczną, Colley Cibber zabrał się do poprawiania *Ryszarda III*, wprowadzając do sztuki szumne deklamacje i dowcipy, do niedawna powtarzane ze sceny.

Dryden i chwali i poniza Szekspira, ale w miarę starzenia się, potężniał jego podziw dla twórcy *Burzy*.

Swój własny, wysoce przez siebie ceniony dramat *Wszystko dla miłości*. (*All for love*) napisał Dryden, jawnie przyznając się do naśladownictwa „boskiego Szekspira“ (*the divine Shakespeare*). Drydena przedmowy do własnych dzieł, które są czasami doskonałymi literackimi szkicami, zawierają wiele cennych uwag nad genjuszem jego wielkiego poprzednika.

Wiele zapisków w Djarjuszu Pepy'ego odnosi się do wrażeń teatralnych, odbieranych przezeń na sztukach Szekspira, którego wszakże traktuje zawsze z rozbrajająco dziś śmiesznym, uczuciem wyższości własnej: Np. „Wrzesień 29, 1662 r. Byłem w Teatrze Królewskim, gdzie widziałem *Sen Nocy Letniej*, której nigdy nie oglądałem przedtem i nigdy znowu oglądać nie będę, bo to sztuka najniesmaczniejsza i najśmieszniejsza ze wszystkich, na jakie tylko kiedykolwiek patrzyłem w mem życiu“.

Na przedstawieniu *Hamleta* zwraca Pepy uwagę tylko na grę aktora; tekst dla niego jest rzeczą mało wartościową np.: Maj 28, 1663. Byłem w Teatrze Księcia (*To the Duke's House*) i widziałem tam odegranego *Hamleta*, co dało mi powód do myślenia o aktorze Bettertonie“.

Jeszcze w pięć lat potem pisał: „W teatrze księcia Jorku (*To the Duke of York's Play-house*) widziałem *Hamleta*, któregośmy nie oglądali od roku a może i dłużej; bardzo mi się podobała sztuka, ale nadewszystko Betterton. Przypuszczam, że jest to najlepsza rola, jaką kiedykolwiek ten człowiek odgrywał“.

Od r. 1700—1750.

W 1709 r. ukazało się pierwsze krytyczne wydanie dramatów Szekspira, dokonane staraniem Mikołaja Rowe, który poprawił grubsze błędy poprzednich wydań *in folio* i przyczynił się znacznie do utrwalenia wielu szczegółów z życia poety. Następnym wydawcą dzieł Szekspira był Pope; jego sześć tomów *in quarto* więcej zasługuje na podziw z bibliograficznego, niż literackiego punktu widzenia. Pope podziwia Szekspira, ale niezupełnie z nim sympatyzuje; jego poprawki są utrzymane w duchu literatury XVIII wieku, niedostosowane do epoki elżbietańskiej.

Theobald, którego wyśmiewał Pope, jako zabawiającego się błażostkami w swym utworze *Dunciad*, był nieskończenie lepszym wydawcą, choć często poprawiał tekst według własnego widzimisień, to jednak on pierwszy począł w sposób krytyczny, porównywać z sobą pierwotne odpisy sztuk. Jego dokładności korektorskiej zawdzięczamy ocalenie niejednego pięknego wiersza, zwłaszcza w ustępie, opowiadającym o śmierci Falstaffa. Wartość wydania Theobalda z 1733 r. uznano i niebawem rozeszły się te książki między nabywców.

W r. 1744 wyszło nowe wydanie dzieł Szekspira kosztem Hanmera, zalecające się zewnątrz okazałością; w trzy lata później podjął się nowego wydawnictwa Wartburton, zarozumiały uczoney. O Szekspirze wyraża się często ze wzgardą, niegodną naukowego obiektywizmu.

Druga połowa XVIII-go. stulecia — to okres żmudnej i zapobiegliwej pracy naukowej i staran-

nych poszukiwań wszystkiego, coby mogło rzucić światło na życie Szekspira i stać się przyczynkiem do lepszego zrozumienia jego dzieł. W połowie XVIII wieku doszedł do rozgłosu i światowej niemal sławy wielki artysta sceniczny, Dawid Garrick. Hamleta grał po raz pierwszy w Dublinie, w letnim sezonie 1742 roku, licząc zaledwie 26 lat wieku. Peg Woffington grała rolę Ofelji. Podniecenie w stolicy Irlandji było skutkiem tych przedstawień tak wielkie, że wszyscy Dublińczycy czuli się dotknięci, niby jakąś chorobą, nazywaną „gorączką Garricka”. Największe powodzenie zyskiwał ten aktor w scenach, w których Hamlet spotyka się z duchem ojca. Zgroza, malująca się na twarzy aktora, udzielała się widzom. „Ten młody człowiek nie miał równego sobie aktora — pisał o nim Pope — i nigdy nie będzie go miał”.

We wrześniu 1796 r. Garrick wziął udział w obchodzie jubileuszowym ku czci Szekspira w Stratford-on-Avon, a ona nagminna choroba, zwana „gorączką Garrickowską”, zmieniła się w inną epidemję w Anglji—, w chorobę Szekspira“.

Trzeba jednak przyznać, że Garrick pozwalał sobie na nieusprawiedliwione niczem dodatki i zmiany, chociaż sam swą przeróbkę Hamleta, zastosowaną do potrzeb ówczesnej sceny nazwał „czynem najbezwstydniejszym, jakiego kiedykolwiek się w życiu dopuścił”. Przeróbkę tę przyjęto w Anglji bardzo obojętnie i nie utrzymała się na scenie teatru dłużej poza 1780 r.

W 1765 r. Dr. Johnson zaprzętnął się około nowego wydania dzieł Szekspira; wszelako w guście fran-

cuskiego *bon sens'u* Boileau'a i La Harpe'a, Szekspir był dlań poetą nazbyt prozaicznym i wydawca często czuł się urażonym zwrotami Szekspira, niezgodnymi ze zdrowym rozsądkiem wieku oświecenia. Jako moralista gorszy się Dr. Johnson, że Szekspir nie nagradza cnót swych bohaterów, występek zaś karze zawsze z fanatyczną zaciekłością.

W 1768 r. pojawiło się wydanie Capella z jego: „*Zapiskami i rozmaitymi odczytami*“¹⁾ oraz ze „*Szkołą Szekspira*“²⁾. Były to prace uczonego, który zasługi swe własne przyćmił i umniejszył zawiłym i dziwacznym sposobem pisania.

W pięć lat po wydaniu Johnsona, do pracy nad Szekspirem zabrał się Steevens, bystry, dowcipny, czasami świetny, ale zarozumiały pisarz i całkowicie pozbawiony czci dla autora Makbeta i bez prawdziwego poczucia poezji. Jego przeciwnik, Malone, był zawiłym ale więcej pomysłowym i uczciwym, a zato mniej próżnym. Steevens ogłosił przedruk wydań *in quarto* (1766): *Sześć Starych Sztuk*³⁾ t. z. oryginałów. na których Szekspir oparł swe dramaty w 1779 r. zawierające jego własne i jego poprzedników uwagi.

W latach; 1803, 1813, 1821 ukazały się rozmaite wydania, zwane w Anglii *Variorum Editions*, z których ostatnie, Boswell—Malone'a jest najzupełniejsze.

W drugiej połowie XVIII w. pojawiły się nadto całe tomy uwag, rozbiorów i krytyk dzieł Szekspira, z któ-

1) Notes and Various Readings.

2) School of Shakespeare.

3) Six Old Plays.

rych najbardziej znanem było dzieło Farmera: „*Studjum nad Szekspirem*“.

W ostatnim dziesięcioleciu XVIII-go w. badaczy Szekspira zaskoczyła wieść o odkryciu jego autografów, listów, fraszek, wyznań wiary, co wszystko miało być bezcennej wartości literackiej. W końcu pojawił się i nieznany dramat Szekspira *Vortigern*, dzięki odkrywcy, niejakiemu W. H. Ireland, którego przez długi czas jeden tylko uczony znawca dzieł poety, Malone, nazywał oszustem. W końcu sam Ireland przyznał się w swoich „*Wyznaniach*“ do winy, że był kuglarzem i wyzyskiwaczem łatwowierności ludzkiej.

Shylocka w teatrze Drury Lane 1775 r. grał Garrick; rolę Porcji objęła po raz pierwszy występująca aktorka, zapowiedziana na afiszu tylko jako: „*Młoda Pani*“ Tą młodą panią była Sarah Siddons, jedna z największych tragicznych aktorek, która z braćmi, Janem i Karolem Kemble, podtrzymywała sławę dramatu Szekspirowskiego aż poza rok 1810.

Wielkie i namiętne role odtwarzała p. Siddons przedostojnie. Jan Filip Kemble celował w przedstawianiu charakterów górnych i szlachejnych. Dzięki wpływom swej sławnej siostry, po raz pierwszy wystąpił on w teatrze Drury Lane dn. 30 września 1783 r. w roli Hamleta, budząc podziw i krytyków i publiczności. Najlepiej odpowiadały mu role ze sztuk rzymskich Szekspira, ale doskonałym bywał i jako Hamlet, Makbet i Lear. Jego brat, Karol, rozrzewniał do łez widzów głębią uczucia, wyrażaną mimiką twarzy i głosem w scenie, kiedy Ofelja zwraca Hamletowi, otrzymane odeń upominki.

Na trzy lata przed ustąpieniem Kemble'a ze sceny przed nieliczną publicznością zagrał Shylocka nowy artysta, „Edmund Kean, i odrazu zyskał sławę znakomitego interpretatora dzieł wielkiego poety. W dwadzieścia lat potem, dobywając ostatku sił, by odegrać do końca rolę Otella, Kean pochylił nagle głowę na ramieniu swego syna, występującego w sztuce jako Jago i musiał być odniesionym ze sceny — na łożo śmierci. Był to największy aktor tragiczny w Anglii w XIX w.; cechowało go prawdziwe natchnienie, siła i namiętność. Uczony krytyk i badacz dzieł Szekspira Hazlitt, pocałunek jego, złożony na ręce Ofelji, nazwał najlepszym komentarzem do Szekspira, na jaki kiedykolwiek się zdobyto.

Nową erę studjów krytycznych nad Szekspirem zaczęły wykłady S. T. Coleridge'a, pełne talentu i ożywione czcią i miłością dla poety. Niestety, te wykłady z r. 1814 doszły do potomnych pokoleń tylko w urywkowej postaci. Śladem tego uczonego poszli i inni krytycy¹⁾, nie brakło też w XIX w. znakomitych wydań²⁾ z których najwięcej cenionem bywa t. z. *Cambridge Edition*.

Ale i po za granicami Anglii³⁾ zamiłowanie do studjów nad Szekspirem coraz szersze zataczało kręgi. We

¹⁾ Charles Lamb, Hazlitt

²⁾ Wydawcami byli: Singer, Collier, Knight, Halliwell, Dyce, Stanton.

³⁾ Przedewszystkiem Ameryka stara się wyprzedzić Anglię, mnóstwem i doborem wydań: np. Hundsona, Grant White'a i Furnessa. Na wzór angielskich Towarzystw Szekspirowskich np. *Shakespeare's Society of England*, założonego w 1841 roku i drugiego,

Francji wprawdzie Voltaire nazwał Szekspira „pijanym dzikusiem“, ale za to Wiktor Hugo uwielbił go w swej książce jako poetę—genjusza. Jego syn dokończył tłumaczenia dzieł Szekspira na język francuski.

W Niemczech pierwszy Lessing uczył rodaków, jak mają czcić tego poetę angielskiego; Goethe w swoim *Wilhelm Meister* napisał pełną uwielbienia krytykę Hamleta. Schiller, nie mniej od Goethego płomienny w uwielbieniu, podziwiał Szekspira z bezmiarem entuzjazmu. Na pięć już lat przedtem, nim Coleridge rozpoczął swe wykłady w Anglii, A. W. Schlegel wygłaszał we Wiedniu prelekcje o „Sztuce Dramatycznej“, wyrażając się o Szekspirze z najwyższem uwielbieniem. Tłumaczenie niemieckie jego dzieł, dokonane przez Schlegla i Tiecka, przy współpracy i innych pisarzy uchodzi za najlepsze z przekładów Szekspira na obce języki. Wydanie Deliusa, powszechnie znane komentarze takich uczonych—estetów, jak Ulrici i Gervinus, wykłady Kreyssiga, szkice Hertzberga, a nadewszystko „*Słownik Szekspirowski*“ Szmidta—są wymownymi dowodami żywego zajęcia się umysłów niemieckich dziełami twórcy „*Snu Nocy Letniej*“. Niemieckie Towarzystwo Szekspirowskie jeszcze w 1877 r. wydało dwunasty tom rozpraw, krytyk i przyczynków do życia poety. W jednym sezonie 1875 — 76 odegrano na scenach teatrów niemieckich z górą 400 przedstawień

po dziś dzień istniejącego: *The New Shakespeare Society*, w każdym niemal mieście uniwersyteckiem w Ameryce znajdują się dzisiaj związki, ligi, stowarzyszenia, nieustające w pracy nad krytycznem badaniem dramatów Szekspira.

jego sztuk i do tej chwili Szekspir nie schodzi z repertuaru scen niemieckich. Upojeni zwycięstwem nad Francją po roku 1870. szowinistyczni wielbicielę hasła w nauce i literaturze „*Deutschland über Alles*“, starali się uleczyć naród swój z tej „Szekspirowskiej manji“. Pojawiły się zjadliwe krytyki Rümelina i lichęgo poety Benediksa.

Znakomita praca o Hamlecie z punktu czysto estetycznego, Baumgarta i Herdera, występy włoskich aktorów, Salvinięgo i Rossięgo, a nadewszystko pojawienie się w Anglii aktora niepośledniej wiedzy, Henryka Irvinga, który obalił doszczętnie chimeryczny pomysł, jakoby właściwym twórcą dzieł był nie Szekspir, ale filozof Bacon, utrwały na zawsze u współczesnych sławę angielskiego poety.

Szekspir w Polsce.

W rok po śmierci Szekspira ¹⁾ nazwisko jego już powtarzali sobie niektórzy w Warszawie. „Komedjanci angielscy“ pod wodzą Johna Greena, kolegi po piórze i towarzysza ze sceny wielkiego Williama, popisywali się występami na dworze Zygmunta III. w latach 1616—17.

Odegrali tragedje: *Romeo i Julja*, *Juljusz Cezar*, *Hamlet*, *Król Lear*, *Kupiec Wenecki*, a nadto komedję, bardzo zbliżoną w treści do *Wieczoru Trzech Króli*.

Przedstawienia te wszakże przebrzmiały bez echa, nie pozostawiwszy żadnego śladu po sobie w kulturze polskiej. Za Sasów żyła wprawdzie księżna Urszula z Wisz-

¹⁾ Marjan Szykowski: *Dzieje Nowożytnej Tragedji Polskiej*. Typ Szekspirowski.

niowieckich Radziwiłłowa, do której magnackich kaprysów, czy zachcianek należało także i pisywanie sztuk dla własnego teatrzyku, w Nieświeżu. W jej „*Miłości dowcipnej*“, ²⁾ jednoaktówce, występowało aż 71 osób; inna znowu sztuka: „*Z oczu miłość się rodzi*“ składała się aż z 12 aktów i była odegrana w 1746 r. przez amatorów, dobranych z okolicznej szlachty. Uwagi wszakże Jaszowskiego, jakoby księżna w swych sztukach, nie liczących się z potrójną jednością akcji, czasu i miejsca, z ilością aktów i liczbą aktorów, wzorowała się na Szekspirze—poważnie brać nie można.

Dopiero w rok otwarcia królewskiego stałego teatru (na placu Krasieńskich) w Warszawie, poraz pierwszy pojawiło się nazwisko Szekspira w założonem przez Bohomolca piśmie, *Monitorze* (№ 50) w r. 1765. Nieznany autor wylicza Moliera, Racine'a, Corneilla i Voltaira we Francji, „Szekspira i Addisona w Anglii jako tych, którzy „teatralnemi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma przewyższyli starożytność“.

Że tak późno do nas dotarło nazwisko Szekspira, z którego jeden tylko motyw o Romeu i Julji przypadkiem jakimś zabłąkał się do dramatu ²⁾ jezuickiego, odegranego przez młodzież szkolną w Warszawie 1730 r. o księciu Krzysztofie Zbaraskim, to tego przyczyną był brak związku Polski z zagraniczną literaturą dramatyczną.

²⁾ Jan Zahorski: Szekspir w Polsce.

³⁾ W. Hahn: Poezja dramatyczna w epoce przedrozbiorowej.

Z olbrzymiego jej skarbcza przetłómaczono na język polski zaledwie trzy utwory, Corneille'a „*Cyda albo Rodryga*“ (w pięknym przekładzie Andrzeja Morsztyna), Racine'a „*Andromache*“ i Torquata Tassa.

Do Polski szerokiem korytem napływała wówczas tylko rezonerska i doktrynerska literatura francuska, lub płytka poezja Mariniego i jemu pokrewnych.

To też niesłychane wrażenie wywołać musiał artykuł ks. Adama Czartoryskiego pod kryptonimem: „*Theatralski*“, ogłoszony w *Monitorze* w r. 1766 (№ 65). Trzech jedności dramatycznych według kanonu Horacego i Boileau'a nie poczytuje autor za „duszę kunsztu“ teatralnego“, ale przy powadze Szekspira, poety natury, nie reguł—odezuwa jedność czasu i miejsca; zatrzymuje tylko w bardzo szerokiem znaczeniu jedność akcji, rozumiejąc przez nią konsekwentną budowę i tok scen, zmierzających do jednego rozwiązania. Na poparcie tych twierdzeń przytacza ks. Adam Czartoryski, czyli *Theatralski*, zapatrywania d-ra Samuela Johnsona z przedmowy do edycji dzieł Szekspira z r. 1765. Jest to zatem dowodem, że w rok po wydaniu znalazły się już te dzieła w rękach polskich i że przedmowa angielskiego ich komentatora wywołała ferment i niezadowolenie z literatury pseudoklasycznej francuskiej.

Inne wszakże artykuły ks. Adama Czartoryskiego, również z r. 1766 stwierdzają, że nie łatwo było mu wyzbyć się uprzedzeń francuskich. Dla użytku „*Szkoły korpusu kadetów*“ przetłómaczył *Historję nauk wyzwolonych* francuza, Juwenala de Carlenca's'a i w niej wy-

daje o Szekspirze sąd wręcz odmienny od poprzedniego, Johnsonowskiego: „Oddala się od naturalności odmiennością i niestałością swego charakteru. Piękności w nim są osobliwe, ale rzadkie; prawie wszystkie prawidła zostały podeptane, a piękność miesza się z brzydota”.

Są to słowa jakby podszeptane przez encyklopedystów i młodych pisarzy salonu francuskiego z Diderotem i Le Tourneurem na czele.

Z tą literaturą salonu ks. Adam Czartoryski przez żonę Izabellę, przez swe Powązki, Puławy, Królikarnię, Arkadję i królewskie Łazienki nazbyt był zrosnięty, by jej nie ulec w sądach o Szekspirze.

W pięć lat potem, ogłaszając „*Pannę na wydaniu*” (1771), poprzedził ją rozprawą o dramaturgji, w której, zgodnie z poglądami francuskich teoretyków, zarzuca teatrowi angielskiemu „srogość i twardość”.—Tragedjopisarze angielscy: Jonhson, Beaumont i Fletscher nie trzymają się żadnych przepisów. Przy tej sposobności podaje Czartoryski pierwszą u nas, w Polsce, notatkę biograficzną o Szekspirze, fałszując datę urodzin na 1556 r. i nazwę miejsca urodzenia poety¹⁾. Charakteryzuje go jako talent samorodny. „Nauki nie wezwał na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniu tem, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynika... Dziwnym jest Szekspir, czyto w opisanu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też, kiedy najżywsze dobierając farby, przyrodzenie lub w niem będącą rzecz jaką maluje”.

¹⁾ Jan Zahorski: Szekapir w Polsce.

W tem zdaniu ujawnia się skłonność Czartoryskiego do zachwyty nad Szekspirem, ale pod wpływem Marmontela czy Voltaira, sam sobie nakłada tłumik frazesu o braku nauki i zgubnych jego skutkach w dziełach twórcy „*Hamleta*“. Że w tem powiedzeniu dopuścił się Czartoryski konwencjonalnego kłamstwa wieku „*oświecenia*“, dowodzi tego i poprzedni jego artykuł pod pseudonimem *Theatralskiego* i jego entuzjizm dla Szekspira, wyrażony bez zastrzeżeń, w bezimiennie wydanym „*Kalendarzu teatrowym*“ (1780),

Zona Czartoryskiego, ks. Izabella, była zagorzałą²⁾ wielbicielką Szekspira jako „poety serca“. W „*Świątyni Sybilli*“ i „*Domku Gotyckim*“ gromadziła po nim rozmaite pamiątki, obok rzekomo autentycznego krzesła (dziś w Muzeum xx. Czartoryskich), także mniej autentyczne, zato bardziej „*czułe*“ jak np. cząstki grobu Romea i Julji, nawet i cząsteczki ich kości. W liście do Delille'a, autora *Ogrodów*, zwierza się z myśli wzniesienia Szekspirowi pomnika w ogrodach puławskich. Z tej strony piramidy, na której miało być wyrte imię Szekspira, zapowiada ks. Izabella posadzenie płaczącej wierzby oraz smutnych cyprysów i cisów jako żywego symbolu „*czułego*“ Szekspira. Imię jego łączy ks. Izabella z melancholijnym Yngiem i piewcą miłości, Racinem.

Dzieła Szekspira poznała ks. Izabella i jej cichy wielbiciel, pierwszy romantyk, eks-kleryk jezuicki, Djonizy Książnin, z tłumaczeń Le Tourneura, wydanych p. t. *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi* (Paryż

²⁾ Marjan Szykowski: Typ szekspirowski.

1776 — 82). Ten właśnie nowinkarz literacki przyswoił piśmiennictwu francuskiemu oprócz Szekspira, także Richardsona, Younga i Ossjana; on pierwszy przeszczepił w umysłowość Francji pojęcie *romantyczności*¹⁾; przez niego dostawały się do serc polskich, przemęczonych racjonalizmem Voltaira, hasła nowych potrzeb, stukających do bramy czasu, zwanych „youngizmem“ i „ossjanizmem“ i „romantycznością“.

Z pierwszej ręki, z oryginału angielskiego, twórczość Szekspira poznały w Polsce w tym czasie nieliczne jednostki z arystokracji. Przedewszystkiem król Stanisław August, o którym pisze Wilhelm Coxe, podróżnik angielski, w swych wspomnieniach: „5 sierpnia 1780 r. miałem honor mówić z królem po angielsku... Zna doskonale wybitniejszych naszych pisarzy, a entuzjazm, z którym wyrażał się o Szekspirze, ostatecznie dowodził, w jakim stopniu posiada nasz język i ile ma odczucia dla istotnego piękna.“²⁾

Stanisław August jeszcze w młodości tłumaczył kilka scen I-go aktu Juljusza Cezara, oglądał 1754 roku w Londynie przedstawienia sztuk Szekspira, a wrażenia wówczas odniesione pozostawiły ślad w jego *Pamiętnikach*³⁾: (1775) „Szczegóły, malujące tak dokładnie epokę i kraj, w którym się rzecz dzieje—większe dają mi złudzeń niż zawsze jednostajnie wzniosły, przez to samo napuszony, styl tragedyj francuskich“.

1) Marjan Szykowski, TypSzekspirowski.

2) Jan Zachorski: Szekspir w Polsce.

3) Memoires du roi Stanislas.

Daleko dosadniej charakteryzuje Szekspira ks. Izabella Czartoryska: „Ani przedtem, ani potem Anglja nie miała poety dramatycznego, któregooby można z Szekspirem porównać. Urok jego „zawisł jedynie na mocnych i trafnych myślach, na doskonałem poznaniu serca ludzkiego, na zapalnej imaginacji i na obrazach, jakie tylko on był w stanie kreślić, nie zaś na kształtności układu lub powierzchownych powabach. Z równą trafnością malował łagodną Dezdemone, świetną Rozalindę, jak nam wystawił charaktery Juljusza Cezara, Brutusa, Hamleta i Falstaffa“.

Najbardziej skrajnym wyrazem hołdu dla sztuki Szekspira jest głos bezimiennego hrabiego polskiego ¹⁾, który opisał wrażenia swe z pobytu w Paryżu, w szczególności zaś z przedstawienia *Fedry* Racine'a. Zdaniem jego, „akcja w tragedjach francuskich zimna, jednostajna, oziębła i nudzi“, skutkiem bezdusznego naśladownictwa wzorów starożytnych. Scena angielska zawdzięcza Szeksprowi to, że on ją uwolnił od „zawad i przeszkód, które starożytność uświęciła. Jedność miejsca przymusza autora do poruszania swych osób nakształt marjonetek. Szekspir jedynie miał imaginację prawdziwą i żywą, która w niezmiernym swym locie obejmowała wszystkie wieki i wszelkiego stanu ludzi. Idzie on zawsze w tropy natury i zawsze ją wysledza; dla tego też całą onej obfitość i rozmaitość posiada“.

¹⁾ Polak w Paryżu albo dwutygodniowa w temże mieście bytność hrabiego * * *; Warszawa 1787.

O reformie sztuki francuskiej niema mowy, „dopóki wyborne i nieśmiertelne dzieła genjuszu, (Szekspira), nie zostaną do Francji wprowadzone i w swej istocie zrozumiane“.

Do wyrąbywania wyłomu w panujących dotychczas wszechwładnie w Polsce przepisach pseudoklasycznego dramatu francuskiego przyczyniły się wiele czasopisma ks. Piotra Świtkowskiego, wydawane w dziesięcioleciu 1782-1792. „W *Magazynie warszawskim pięknych nauk*“, w nagłówku już naśladowującym angielskie czasopisma, ogłosił (1784) on rozprawę p. t. *Charakter Anglików*, w której staje w obronie sztuki angielskiej: „W pięknych naukach okazuje się Angielczyk wolnym i mocnym. Pisze tragedję bez żadnych reguł, ale która wypełnia myśli i chwyta za serce. Milтона pojmie tylko rozumna głowa; Szekspira ten, kto ma wielką duszę i tkliwość“.

W „*Pamiętniku historyczno-politycznym*“ opisuje szczegółowo ks. Świtkowski uroczystość jubileuszową w Stratfordzie (1786) i stale zwalcza przewagę wpływów francuskich. Kiedy wreszcie ten zagorzały angłoman w sutannie założył organ literacki, poświęcony przeglądowi obcej literatury: „*Zabawy przyjemne i obywatelskie*“ (1792) w artykule p. t. *Stan dzisiejszy literatury angielskiej*, spadkobiercy jego myśli oddają hołd Szekspirowi.

Drugim szerzycielem szekspirowskiego kultu był Ignacy Bykowski, który w swoich *Wieczorach wiejskich* (1787), wykorzystując „Listy angielskie albo filozoficzne“ Voltaira wspomina Szekspira „twórcę teatru angielskiego“

Te listy Voltaira, idealizujące swobodę wyznaniową, i polityczną Anglii, oraz wartość literatury angielskiej,

zwłaszcza list XVIII: *Sur la tragedie*, stały się u nas podstawą sądów krytycznych w epoce Stanisławowskiej o teatrze Szekspira.

Więc też i teoretyk, Filip Nezeusz Golański, patrzy na Szekspira przez szkła Voltaira, „patriarchy z Ferney“. Wymienia go w rzędzie wielkich tragiczków obok: Corneille'a, Racinea i Voltaira. Zaznacza, że Szekspir pod jednością akcji rozumie konsekwentny tok wypadków; zamiast przepisanych pięciu aktów używa tylko trzech; nie sprzeciwia się przedłużeniu akcji poza 24 godzin; dopuszcza do tragedji także „pomniejsze stany“; działa głównie na uczucia.

Franciszek Ksawery Dmochowski²⁾ podnosi moment wzruszeniowy tragedji Szekspira („rozzewnia dusze“, „porywa serca“), ale dodaje: „Szykspir (sic!), poeta tragiczny (sic!) Angielski, w którego dziełach przy najżywszych myślach i najmocniejszych wyrazach obok podłe błaznowania idą“, dopuszcza do akcji „ludzi pospolitych“,

Krasicki podał drugą notatkę biograficzną³⁾ (1781 r.) o Szekspirze ze sfałszowaniem nazwy miasta jego rodzinnego na Strafford i z przytoczeniem napisu nad nagrobkiem, „w kościele pryncypalnym“ tego miasta, jakiego nigdy tam nie czytano.

W dziele: „*O rymotwórstwie i rymotwórcach*“, w części teoretycznej, mówi o nim, że jest nierówny

1) Marjan Szykowski: *Typ Szekspirowski* str. 24.

2) *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786.

3) *Zbiór potrzebnych wiadomości* 1781.

w locie, często przesadza zbytciem wysileniem, a potem zniża się i upadła“; w części historycznej raz jeszcze podaje szczegóły z życia Szekspira;—Wrodzona chęć przywiodła go do kunsztu aktorskiego i wprowadziła na teatru, wówczas tchnące prostotą i dzikością ⁵⁾). Wielkość umysłu zastąpiła w nim miejsce nauki i nią tylko wzruszony, jak niegdyś Homer, zaczął pisać dzieła swoje. Tchną one jakowąż dzikością i mają piętno wieku swego, jednakże pośród najgrubszych błędów okazują się niekiedy takowe światła, że wznoszą.“

Na ośmdziesiąte lata XVIII w. przypada także przybycie drużyny aktorów niemieckich do Warszawy, gdzie odegrano *Hamleta* ¹⁾, w przeróbca Schröttera, aktora z Hamburga, *Makbeta* ²⁾, *Ryszarda III* ³⁾, *Romea i Julję* ⁴⁾ *Króla Leara*. Wojciech Bogusławski ⁵⁾ wystawił poraz pierwszy *Hamleta* we Lwowie (1797), grając sam rolę tytułową. Wedle statystyki, ogłoszonej przez suflera Andrzeja Zalewskiego ⁶⁾, grano 4 marca 1813 r. *Hamleta* na scenie warszawskiej po raz 26-ty, *Leara* wystawiono 14 razy, *Romea i Julję* (*Grób Werony*) 10 razy, *Makbeta* 5 razy, a *Otella* 10 razy.

⁵⁾ Jan Zahorski: Szekspir w Polsce.

¹⁾ Hamlet in 6 Aufzügen, von William Shakespeere (sic l) nach Eschenburgs—Uebersetzung, von dem Schauspieler Schrötter in Hamburg für die deutsche Bühne bearbeitet.

²⁾ Makbeth nach Shakespeaer, von dem jüngeren Stephani Acteur in Wien, in 5 Aufzügen

³⁾ Richard der III, in 5 Aufzügen, Original (l) von Weiss.

⁴⁾ Romeo und Julie. von Weiss, in 5 Aufzügen.

⁵⁾ Uwagi nad Hamletem.

Omawianie występów znakomitych swego czasu aktorek i aktorów, jak Kazimierz Owsieński, polski Garrick czy Talma¹⁾, Marcin Szymanowski, Ledóchowska i Aszpergerowa, oraz rozbiór krytyczny sztuk, działał zapładniająco na umysły. Jeszcze w roku 1806 (26-go stycznia) pojawiła się w „Gazecie warszawskiej“ pierwsza ocena Hamleta, przesiana przez sito pism Voltaira, Laharpa i Lessinga.

Autor cytuje słynny monolog Hamleta, naśladowany przez Voltaria w *Listach angielskich*, z nich zaś przerobiony na język polski przez Trembeckiego na nudną, wymuskaną parafrazę trzynastozgłoskową:

Już czas nieporuszonem wybierać obliczem
Śmierć albo gorzkie życie, z czego więcej niczem.
Bóstwo, jeżeli jesteś, oświeć moją wolę.
Mam li starzec pod srogą schylony niedolę,
Więdnąć dłużej, lub skończyć okropne rozpaczę.
Czy jestem? Kto mnie trzyma? i w śmierć się znaczy?

Do tego spoczwarzonego Hamletowskiego monologu przytacza autor pełne zachwyty uwagi Voltaira: Jest to ²⁾ djament, surowy i niemający skazy; gdyby go okrziesano, straciłby na wadze.

Z przedstawieniem Hamleta łączy się powstanie „Iksów warszawskich“ sygnujących swe listy do redakcyj gazet tą literą, aby przez nie szerzyć „zdrowe pojęcia estetyczne i doskonalić scenę.“ Po krytyce w roli Ofelji

¹⁾ Rocznik teatru narodowego warszawskiego 1809 r.

²⁾ Gazeta Warszawska.

panny Zakrzewskiej, Truskolawskiej i słynnej Aszpergerowej, Franciszek Morawki zastanawia się nad samym problemem dzieła, zaznaczając, że sądzi Hamleta „angielskiego a nie tego, którego nam wystawiają tłumaczonego z tłumaczenia i przerobienia (Ducisa, Le Tourneura, Voltaira).

To wystąpienie Morawskiego, jak i zmiana aktorów w obejmowaniu naczelných ról w sztukach Szekspira wywołały namiętną dyskusję między obrońcami angielskiego mistrza a zwolennikami repertuaru klasycznego. Ci bowiem przy niedostatecznej znajomości Szekspira zwalczali mieszczańskie i bardzo kasowe sztuki Zachokkego, Spiessa, Jungera, zaliczając i *Hamleta* i *Otella* do „sztuk germanicznych.“

Obie strony walczące, czytały skwapliwie przełożone na język francuski odczyty Augusta Wilhelma Schległa. O dramatycznej sztuce i literaturze¹⁾ z których cytaty napotyka się w ówczesnych recenzjach teatralnych.

Mają one znaczenie przełomowe; unicestwiają bowiem wpływy Wolterowskie i torują drogę w Polsce romantycznemu dramatowi.

Franciszek Wężyk wykorzystał odczyty Schległa w rozprawie o poezji dramatycznej, przedłożonej do oceny i druku Warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk 1816 r. Szekspira wymienia jako mistrza „wewnętrznego scen układu“, wspomniawszy *Burzę*, jako wzór ekspozycji. Nazywa jej twórcę „genjuszem nie kształtem ze-

¹⁾ Über dramatische Kunst und Literatur, wygłoszone z wiosną 1808 we Wiedniu, wydrukowane w Heidelbergu 1809—1811.

wnętrznym i rządnością budowy, ale niepojętą zdolnością malowania podług natury ludzi, od najlichszego żebraka do największego monarchy.“

Po szerszy rozbiór odsyła Wężyk do komentatorów Szekspira i kończy następującym hołdem dla poety: „Ktokolwiek przeto wybiera dramatyczną poezję za przedmiot swej pracy, ten niech czyta i zgłębia dzieła Shakespeara we dnie i w nocy, jak to Horacy zalecał dzieła greckich pisarzy poznawać.

Sędziowie, oceniający pracę Wężyka, Osinski, Niemcewicz, Koźmian i Jan Tarnowski, nie uznali tej pracy Wężyka za godną druku, z powodu nadmiernego uwielbienia w niej Szekspira i nazbyt ostrej krytyki *Atalji* Racine'a, uważanej przez klasyków warszawskich za nietykalne tabu.

W „*zdaniu sprawy*“¹⁾ sędziowie oba te zarzuty z naciskiem podnoszą. Przeciw temu orzeczeniu Wężyk wystąpił w artykule bezimiennym „*O poezji w ogólności*“, w którym podniósł znacznie ton swego entuzjazmu dla nowej sztuki: „Dzieła prawdziwego natchnienia, Ossjana, Szekspira i Schillera nie z długiego namysłu lecz piorunem na świat wychodzą jako powstałe nie na utartej przez Homera lub Sofoklesa drodze.“

Dla Euzebjusza Słowackiego, ojca Juljusza, Szekspir był „wielkim genjuszem bez nauki“. Stąd jego tragedje— „to mieszaniny części różnorodnych wielkich myśli i pła-

¹⁾ Jan Zachorski: Szekspir w Polsce.

skich konceptów, górnoci i podłości, szlachetności i grubiaństwa. Najsłynniejsze są: Otillo (sic;), Kobiety Windsorskie, Hamlet, Makbet i Juljusz Cezar.

Profesor wileński prawdopodobnie nie znał sam dzieł Szekspira, którego ocenia jako Wolterjanin z punktu widzenia „wieku oświecenia“. Pomija nawet *Romea i Julję*, oraz *Króla Leara*, chociaż te sztuki oddawna były w Polsce grywane.

Jan Śniadecki ²⁾, ze szkiełkiem racjonalisty w oku, oburza się na mitologję romantyczną na „szadзки czarownic ich gusła i wieszczby“, użyte za sprężynę czynu w Makbecie. Opierając się na Samuelu Johnsonie, pseudo-klasycznym komentatorze Szekspira, potępia Śniadecki niedostateczność wykształcenia Szekspira i utrzymuje, że nie napisał ani jednej tragedji, ale tworzył tak zwane *dramy*, „rodzaj zły i zamiarom sceny przeciwny“, zmieniający teatr w karczmę, izbę gwaru i zgiełku, co powoduje „durzenie w jałowem roztargnieniu słuchacza“, unicestwia zaś wychowawczą misję teatru.

Osiński i Brodziński patrzą na dzieła Szekspira przez szkła teoryj Schlegla.

Pierwszy w osobnym ustępie ³⁾ i w wielu uwagach wśród swych wykładów, uznaje genjusz Szekspira bezwzględnie:—„Od niego się poczyna teatr angielski; żaden z późniejszych pisarzów nic sławie jego nie ujął. Szekspir podziela chwałę z Kornelem, Rasysem i Wolterem. .

²⁾ O pismach klasycznych i romantycznych w „Dzienniku Wileńskim“ 1819.

³⁾ Teatr angielski: Szekspir.

Któż lepiej od niego znał serce człowieka? Kto z większą prawdą przyrodzenie naśladował?...

Profesor warszawski dzieli twórczość Szekspira na trzy grupy; wspólną cechę pierwszej stanowi łączenie pierwiastków komedjowych i tragedjowych. To połączenie zadaniem Osieńskiego—niezawsze jest nagannem, jak tego dowodzi piastunka w *Romeu i Julji* i błazen w *Królu Learze*.

Drugą grupę tworzą tragedje narodowe angielskie; trzecią: sztuki rzymskie, oraz *Otello*, *Romeo i Julja*, *Lear*, *Hamlet* i *Makbet*.

Po tej dowolnej i bazwartościowej systematyce przechodzi Osieński do błędów Szekspira, których źródło upatruje znowu w braku wykształcenia „tej przewodni, któraby ten bogaty umysł troskliwą strażą od zбочceń częstych nierówności, a niekiedy ważniejszych zapomnień, chroniła. Sztuka bez geniuszu nie wyda znakomitych utworów; lecz geniusz nie może się obejść bez pomocy sztuki, bo ona sama dziełom jego zniamię doskonałości nadaje...”

Zajmuje więc profesor warszawski pośrednie stanowisko; między zwolennikami pseudoklasycyzmu francuskiego a anglomanami staje z różdżką pokoju, ale daleki jest od skrajnego wielbienia Szekspira, którego nawet nie znał w oryginale.

W tonie zaś, w jakim omawia jego „błędy”, dźwięczy rozbijająca zarozumiałość, bo bezwiednie każdy, kto czyta jego wywody, przymusowo sobie odpowiada:.... „Ach, dopiero wysłuchanie wykładów p. Osieńskiego uchroniłoby geniusz Szekspira od błędów w *Romeu i Julji*!, gdzie „szukać potrzeba piękności w tłumie dzikich i niedorzecznych wyrazów“ i t. d.

Stanowczym stronnikiem Szekspira pokazał się Brodziński. Przez trzy lata był sekretarzem teatru i zetknął się bezpośrednio ze sceną.

Głośną rozprawę „*O klasyczności i romantyczności*“ napisał (1818 r.) po poznaniu teatru zbliska. Typ tragedji francuskiej potępia dla braku w niej czucia“; porównuje ją— sposobem Voltaira¹⁾), Samuela Johnsona i Schlegla—z formalnie strzyżonym ogrodem, którego piękność „jedynie na regularności zasadzona“, a krzewy, „dopóki regularnie zimnemi nożycami podstrzygane będą, coraz suchszemi sterczeć muszą gałęzmi.“

Szekspira mianuje Brodziński śmiało i bez ogródek „ojcem dramatycznej romantyczności, którego genjusz nie znalazł jeszcze bezstronnego krytyka; zawsze albo zapalonych apologistów zyskiwały dzieła jego, albo zimnemi je dręczono nożycami“.

Może Brodziński miał tu na myśli Śniadeckiego, który wprost apoteozuje „nożyce zimnego rozsądku“, zwalcza swobodę wyobraźni, bo owocem jej będą „duby bab wiejskich“ na scenie teatru i—„opętanie jej djabłami.“

Odmienne od wileńskiego mędrca staje Brodziński w rzędzie „zapalonych apologistów“ Szekspira. Nazywa go: „samotnym genjuszem, który nawskroś całą naturę przemierzył, powiernikiem serca, najskrytsze jego tajemnice wydzierającym sędzią, czytającym w sumieniu, umysłem, dzieje natury i dzieje ludu przenikającym, mocą czucia uprzedzającym wszystkie prawdy filozofji, władcą

¹⁾ Listy angielskie.

rozległych krajów imaginacji, z których wszystko rozrzucające i okropne, piękne i przerażające, laską czarodziejską na ziemię sprowadzał“

W „*Myślach o dążeniu literatury polskiej*“ (1820) atakuje znowu wielbienie wzorów francuskich w teatrze; ten bowiem ma pokazać naród na scenie, a nie królów i dworaków. „Któż zaś pełniej i wszechstronniej niż Szekspir zaklął w gest teatralny przeszłość narodową“¹⁾.

W rozprawie *O tragedji*²⁾ oryginalną twórczość Szekspira przeciwstawia teatrowi francuskiemu, który jest owocem naśladowania antyku.

Podkreśla „dumną bezstronność“, z jaką Szekspir odtwarza przeszłość historyczną i podporządkowuje „czułość w szczegółach, gorącą siłę imaginacji, które zdają się wyprowadzać poetę za wszelkie granice, zimnemu rozumowi, który nic nie zapomni i nic nie przebacza“. Odmienne od Ajschylosa, Calderona, Voltaira „Szekspir szuka fatum w samym sercu człowieka i gdy nam je pokazuje tak dziwacznem, miotanem, niepewnem, uczy nas rozważać bez podziwu dziwaczość przeznaczenia“.

Ten bystry wgląd w samą istotę poetyckiej twórczości Szekspira przynosi zaszczyt i Brodzińskiemu i krytyce polskiej, gdyż z górą o 150 lat wyprzedził on wyniki badań angielskich¹⁾.

Postacie tragedji francuskich są jednotypowe, — dowodzi ten nasz polski, Schlegel —

¹⁾ Marjan Szykowski. Typ Szekspirowski str. 126.

²⁾ Ogłosił ją Kraszewski w V-tym tomie zbiorowych Pism Brodzińskiego.

¹⁾ William Shakespeare by John Massfield.

nie łączy nas z niemi nie dla szablonu ich jednotypowości, podczas gdy w tragedji greckiej, niemieckiej, angielskiej, „sympatyzujemy z osobami, dzielimy ich stan, bo występują one przed nami więcej indywidualnie. Charaktery Otella, Makbeta, Ryszarda i Korjolana na zawsze zostają w pamięci naszej“²⁾).

Wychodzi wprawdzie Brodziński z antycznego stanowiska Arystotelesa, który istotę tragedji upatrywał w budzeniu „litości i przerażenia“, ale „najistotniejszą okropność tragiczną upatruje w samym czynie, którego nie powinna pętać refleksja, chyba, że ta właśnie refleksja zwiększa natężenie grozy. Tak n. p. Hamlet wstrzymuje się od zabicia stryja w czasie modlitwy ażeby nie wysyłać go na drugi świat w stanie skruchy“³⁾).

Szekspirjaninem bez zastrzeżeń po r. 1823 był także i Józef Korzeniowski. Z katedry liceum⁴⁾ krzemienieckiego obwołał Homera i Szekspira dwoma największymi genjuszami poezji“. Podziwia jego „kostjum dramatyczny“ t. z. „zachowanie zwyczajów, sposobu myślenia, rysów charakterystycznych, zwłaszcza w materjach z historii wziętych“.

Dlatego tragedja historyczna awońskiego mistrza nosi „piętno prawdy“ w malowaniu ludzi, obyczajów ducha epoki; wprowadza różne warstwy i miesza sceny tragiczne z komicznemi. Styl jego jest „bez jednostajnej a tak łatwej foremności i pompy tragedji francuskiej“, ale zindywidualizowany, w dialogu żywy i naturalny“.

²⁾ Kilka uwag o tragedji francuskiej.

³⁾ Porównanie tragedji z epopeją.

⁴⁾ Kurs poezji IV. Część.

Dla Mochnackiego, od pierwszego jego wystąpienia jako krytyka teatralnego w recenzji „Lekarza swego honoru“ Calderona ¹⁾, był Szekspir *altissimo poeta*. On jeden zdolen scenę warszawską przeistoczyć z klasycznej na narodową; on musi być podstawą sceny nowożytnej ²⁾; „dopóki nie będzie lepiej spolszczony i staranniej wystawiony, niema mowy o postępie w polskim teatrze i podniesieniu smaku, który lubuje się w kuglarstwie, w garderobie i w dekoracjach.“ Wskazuje, że duch rewolucyjny szekspirowskiego dramatu wnika coraz głębiej w teatr francuski, naprawia krytykę, pobudza filozofów do dumań, natchnął Lessinga, Schillera, Goethego. Zachwycając się nad głębią miłosnego afektu III-ej części Dziadów, na wyrażenie swego zachwytu nie sięgnął po ton wyższy nad powiedzenie: „Nikt piękniejszego od czasów Julji Szekspira nie skreślił obrazu.“ ³⁾.

Ten krytyk, bezsprzecznie najtęższego umysłu w dobie romantycznej odczytany w pismach Schlegla, Schellinga, Schillera i Lessinga, a nadto w młodych teorytykach francuskiego romantyzmu, Saint-Bouve'ia i Chartes'ia, ustanawiając znany swój podział poetów na „objektowych“ i „indywidualnych“, na czele grupy pierwszej stawia Szekspira, po nim dopiero Goethego i... naszego Bohdana Zaleskiego. „Taki poeta ⁴⁾—pisze Mochnacki—nie ma ekscentrycznego punktu za granicami świata i natury,

¹⁾ Pisma, po raz pierwszy edycją książkową objęte, wydał i przedmową poprzedził Artur Śliwiński (1910 r.).

²⁾ Szekspir w „Kurjerze Polskim“ 6 lipca 1830 r.

³⁾ O literaturze polskiej w wieku XIX str. 70.

⁴⁾ W Gazecie polskiej: O romantyzmie.

z którego by na nią patrzył, a potem mędrkował, filozofował; ale umieszczon jest wewnątrz niej samej. Nie zbliża się ku niej refleksją, rozumowaniem, ale w niej żyje—jej życiem żyją jego twory“.

Po 1830 r. Mochnacki, zajęty polityką i pisaniem „Powstania Narodu Polskiego w r. 1830—31“ porzucił apostołstwa programu romantycznego w Polsce, ale zastąpił go w tem najbliższy przyjaciel, Michał Grabowski.

Opierając się na dziełach pani de Staël: „*O Niemczech i „Kursie dramatycznym A. W. Schlegla*“, mówi o mistrzu angielskiego teatru jako o „genjuszu wielkim, wszystko obejmującym“. Na niebie literatury powszechnej dostrzega trzy tylko gwiazdy—pierwszej wartości: Dantego, Szekspira i Calderona.

Zdaniem prof. Marjana Szykowskiego ¹⁾ Grabowski poza ogólnikowe komplementy pod adresem twórcy Makbeta nigdy nie wyszedł. Ogólnikowość i frazes tkwiły też głęboko jako swoiste kategorie w sądach krytycznych Grabowskiego.

Walenty Chłędowski w „Haliczaninie“ dał odprawę artykułowi Śniadeckiego z przed lat jedenastu.

Podajmy bowiem scholastyczne pytanie wileńskiego uczonego: „Czyby był Szekspir tak pisał, gdyby był znał przepisy Arystotelesa?“ daje odpowiedź, wręcz przeciwną Śniadeckiemu.

Arystoteles—zdaniem Chłędowskiego podziwiałby Falstaffa, nowy świat Oberona i Tytanji; zgodziłby się

¹⁾ Marjan Szykowski: Typ Szekspirowski.

na prozę Szekspira, bo istotą poezji nie rymy, ale „najczystsza, najtreściwsza prawda“.

Przedmioty prawdy są rozmaite, więc i forma tej prawdy musi być nieskończenie różnaitą, jak się rzecz ma u Szekspira, którego „słowa, zarówno czy w rytmie, czy w prozie, są to złote wiadra, któremi z czystej studni wydobywa dla nas nektar najrozmaitszego życia.“

Ogłoszenie w *Meliteli* przez Odyńca, w czerwcu 1830 r., urywka balkonowej sceny z *Romea i Julji* w tłumaczeniu Mickiewicza, wywołało powszechny podziw i uwielbienie dla Szekspira w Polsce. Tego dIALOGU miłości, wypowiedanej na tle księżycowej nocy, uczono się na pamięć i w stolicy Polski i na jej krańcach, we Lwowie i Wilnie. Na ten śpiew miłości cała Polska przylgnęła uczuciami do Szekspira tem więcej, że Mickiewicz, nie wiele troszcząc się o oddanie dosłowne zwrotów i przenośni Szekspira—włożył weń uczucia własnej, przeżywanej w czasie swej kowieńskiej brytanomanji, miłości do Maryli.

Turniej zatem literackich szermierzy i teoretyków *za i przeciw* Szekspirowi można uważać za zakończony jego zwycięstwem zupełnem w r. 1830, z chwilą ogłoszenia Mickiewiczowskiego tłumaczenia fragmentu z *Romea i Julji*. Ta walka na łamach pism, w artykułach gazet, recenzjach, w rozprawach i książkach, niepotrzebnie przewlekała się tak długo. W życiu i rzeczywistych jego przejawach nowy kierunek, czyli romantyzm zwyciężył jeszcze w styczniu r. 1821, kiedy Mickiewicz, dotknięty do żywego obelgami Śniadeckiego przeciw Szekspirowi, słał z Kowna do kolegów wileńskich balladę „Romantyczność“. Była ta ballada nietylko wyzwaniem, rzuconem obozowi

„klasycznej hołoty“, nietylko słupem granicznym między gruntem naukowym Śniadeckiego a własnym, uczuciowym, tkwiącym w samej istocie duchowej Mickiewicza, ale także i kartą legitymacyjną jego przynależności do ideałów Szekspira i wykładnikiem duchowej z nim wspólnoty. „Czucie i wiara“ — to hasło i program wszelkiej poezji i każdego czasu. „To ogromny horyzont, ogromny świat pieśni — powiada Konopnicka w swej krytyce-poemacie o Mickiewiczu — którego kresy pokaże nam poeta w wielkiej „Improwizacji Konrada“ aż tam, gdzie „graniczy Stwórca i Natura²⁾. Dlatego to antiracjonalistyczną wiarę gminu“ i swoje własne „czucie i wiarę“ popiera Mickiewicz wewnętrznym polem widzenia Hamleta: „Zdaje mi się, że widzę... Gdzie? Przed oczyma duszy mojej“.

Motto Hamletowskie, położone na czele II-jej Części *Dziadów*: „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których nie sniło się waszym filozofom“ są najlepszym wyłómaczeniem stosunku, jaki łączył twórczość Mickiewicza z poezją angielskiego poety.

Cała bowiem siła i moc, cała żywotność Mickiewiczowskiego słowa i poetyckiego i apostolskiego w *Księgach* i nauczycielskiego w „Wykładach“ i dziennikarskiego w „Pielgrzymie“ i w „Tribune des peuples“ płynęły ze wspólnego mu ze Szekspirem źródła: „Czucia i Wiary“.

BIBLIOTEKA

K OUNCI E C.
LUBLIN

1) Kallenbach: Poezja w latach 1800—1863.

2) Marja Konopnicka: Mickiewicz, Jego życie i duch

SPIS RZECZY:

	Str.
Anglja za młodych lat Szekspira	3
Życie Szekspira	19
Szekspir przy warstacie	42
Tytus Andronicus	44
Porwanie Lukrecji	45
Król Henryk VI. Część I	46
Stracone Zachody Miłosne	48
Komedia Pomyłek	52
Dwaj Szlachcice z Werony	55
Sen Nocny Letniej	59
Król Henryk VI. Cz. II i III	67
Król Ryszard III	72
Wenus i Adonis	76
Porwanie Lukrecji	77
Romeo i Julja	78
Król Ryszard II	89
Kupiec Wenecki	92
Król Jan	99
Król Henryk IV. Część I i II	103
Henryk IV. Część II	108
Henryk V	118
Poskromienie Złościcy	121
Wesołe Kumaszkiz z Windsoru	123
Wiele hałasu o nic	126
Jak się wam podoba	130
Zapamiętały pielgrzym	133
Sonety	134
Dwunasta noc	136

	Str.
Juljusz Cezar	139
Hamlet	151
Dobre wszystko, co dobrze się kończy	161
Miarka za miarkę	163
Troilus i Kresayda	166
Otello	170
Król Lear	178
Makbet	186
Antonjusz i Kleopatra	202
Korjolan	206
Tymon Ateńczyk	211
Perykles	213
Cymbelin	215
Burza	217
Opowieść zimowa	221
Król Henryk VIII	224
Sztuki wątpliwego autorstwa Szekspira	227
Szekspir po śmierci	228
Szekspir w Polsce	238

Biblioteka Uniwersytetu
MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
w Lublinie

A 20079

BIBLIOTEKA U. M. C. S.

Do użytku tylko w obrębie
Biblioteki



1000182580