

WITOLD CHWALEWIK

## SEN I ŚMIERĆ W SYMBOLICE POETYCKIEJ SZEKSPIRA

Pewne urywki poetyckie w dramatach Szekspira szczególnie nasycone są ideą snu. Należą do najbardziej znanych, do tych, które stały się własnością powszechną. I wiemy, w jaki sposób najczęściej obcujemy z nimi. Wracamy do nich, rozpamiętujemy je nawet, nie roztrząsając ich znaczenia, a raczej przyrównyując, o ile możliwości, sens słów i metafor Szekspira do pojęć i wyobrażeń naszej epoki, czerpiącej jeszcze z Romanizmu, i jak on oddzielonej od Szekspira okresem Oświecenia... Wynika stąd we wrażeniu naszym coś niewyraźnego, co przywykliśmy podziwiać, przyjmując niejasność urywków jako integralną część ich poezji. Lecz zarówno teoria, jak praktyka poetycka Renesansu nie uznawały niezrozumiałości, nie dającej się w ogóle wyjaśnić; uznawały co najwyżej tylko taką, która czyniła utwór nie dla wszystkich dostępnym, częściowo tajemniczym, i to w jednym tylko celu: uchronienia tajemnic przed sprofanowaniem. Jeśli więc w poezji Szekspira istnieją niejasności i tajemnice, to na pewno nie są one ostateczne; i utracimy wiele, jeśli będziemy napawać się w *Hamlecie* czy *Burzy* wrażeniem niejasności, do której przyzwyczaiła nas poezja o wiele późniejsza, i na wrażeniu takim poprzestaniemy.

Znaczenie „snu”, nawet niemetaforyczne, w Renesansie inne było — zauważmy — niż później w Romantyzmie i bliższych nam jeszcze czasach. Wynikało z wyższości, przyznawanej wówczas powszechnie (przynajmniej w dziedzinie filozofii moralnej) życiu kontemplacyjnemu nad życiem czynnym. Wprawdzie protestantyzm zaczął już w sferze wartości moralnych przenosić punkt ciężkości na uczynki: i także np. już u Filipa Sidneya w *Obronie poezji* (*Apology for Poetry*) czytamy o „kłótniach filozofów co do tego, czy wyższe jest życie kontemplacyjne, czy też czynne”; ale w praktyce aż do rewolucji Kromwela dość niewiele znajdziemy w Anglii, także i w obozie anglikańskim, moralistów, którzy by nie stwierdzali stanowczo wyższej teoretycznie wartości kontemplacji.<sup>1</sup> Tak

<sup>1</sup> Do wyjątków takich należy Fr. Bacon — trudno zaś o bardziej niehistoryczne stanowisko niż wypowiedziana na początku XIX w. idea Coleridge'a, że Szekspir w *Hamlecie* chciał po prostu zilustrować wyższość życia czynnego nad kontemplacyjnym. Teza ta bezkrytycznie przyjęta, sprawiła później w krytyce literackiej prawdziwe spustoszenia.

silna była w tej mierze tradycja średniowiecza. Stąd płynęło szczególne zrozumienie wysokiej wartości spoczynku: „rest” — najlepszym zaś spoczynkiem i symbolem szczęścia, jakie dusza, dostąpiwszy żywota wiecznego znajdzie w spoczynku — byłby „sen”. Explicite wykląda to np. jeden z ulubionych w tej epoce teoretyków pociechy duchowej, Cardan, czytany także po angielsku od czasu przekładu *Comforte* ogłoszonego w r. 1576. Powołuje się na autorytet: mianowicie „W Piśmie św. śmierć nie jest traktowana inaczej niż sen: umrzeć znaczy zasnąć”. („In the holy scripture, death is not accompted other than sleepe, and to dye is sayde to sleape”). Takie było w tej mierze ogólne przekonanie ludzi Renesansu<sup>2</sup>, nie tylko zresztą w Anglii. Podobnie pisał o tym w Polsce m. in. np. Kochanowski w wierszu *Sen*.

Kult snu, jako cennej rzeczywistości i cennego symbolu, uprawia w tym ciekawym okresie, kiedy to bania z poezją rozbiła się nad Albionem — więcej poetów, zwłaszcza sonecistów, niż kiedykolwiek indziej w dziejach literatury. Podręczniki znają i wyróżniają tę szczególną *sleep series* w historii sonetu. Nie zdarza się zaś, by w tych wierszach spoczynek traktowany był ironicznie lub jako dobro niskie. Jako typowy i niedwuznaczny w obrazowaniu przytoczyć można sonet Spensera „After long storms and tempests sad assay [...]”<sup>3</sup> (z *Amoretti*). Szeregi przeciwstawne, to z jednej strony szarpanina życiowa, więc: „long storms”,<sup>4</sup> „tempests sad assay”,<sup>5</sup> „dread of death”,<sup>6</sup> „dangerous dismay”,<sup>7</sup> „My silly bark tossed sore”<sup>8</sup> — z drugiej życiodajność wiekuistego spoczynku, zapewniającego „all that dear and dainty is alive”,<sup>9</sup> „joyous safety of so sweet a rest”,<sup>10</sup> „eternal bliss”.<sup>11</sup> „Sen” nie jest tu *expresso verbo* wspomniany, ale nietrudno by ten brak ogniwa uzupełnić z innych przykładów... Przeciwstawność podobnych szeregów metafor i naszym bliższym tradycjom poetyckim właściwie nie jest obca. Ale sens filozoficzny przenośni głównej niebawem zmieni się. W potocznej praktyce Romantyzmu i literatów późniejszych sen przestanie być pospolitym symbolem spoczynku i wiekuistego żywota: okaże się raczej synonimem nicości, nieistnienia. Kiedy więc np. Amelia z *Mazepy* Słowackiego mówi: „O gdyby tym nożem można się przebić, i być spokojną i zasnąć” — albo

<sup>2</sup> Od czasu prekursorów protestantyzmu w w. XIV życie kontemplacyjne podlega krytyce głównie z tego powodu, że w praktyce nie jest ono dość kontemplacyjne. Patrz np. J. Wiclif: *Of feigned contemplative life*.

<sup>3</sup> „Po długotrwałych burzach i ciężkiej próbie nawalnic”...

<sup>4</sup> „Długotrwałe burze”

<sup>5</sup> „przykra próba nawalnic”

<sup>6</sup> „strach przed śmiercią”

<sup>7</sup> „niebezpieczna trwoga”

<sup>8</sup> „moja wątła łódka gwałtownie miotana”

<sup>9</sup> „wszystko co jest drogie i wyborne”

<sup>10</sup> „radosne bezpieczeństwo tak słodkiego wypoczynku”

<sup>11</sup> „wieczna szczęśliwość”

kiedy np. Szwajcar Bluntschli, bohater znanej komedii *Arms and the Man* Bernarda Shawa, krzepić się chce przeświadczeniem „[...] and death is sleep: oh sleep, sleep, undisturbed sleep [...]”<sup>12</sup> — to i romantyk i antyromantyk używają tu przenośni snu dla wyrażenia myśli identycznej i nieszekspirowskiej. Dla nich obu zarówno bowiem sen oznacza stanowczy kres istnienia, zgodnie z równającymi się pewnością obawami Kordiana: „Jeśli się wszystko z chwilą boleści rozprysnie? A potem ciemność... potem nawet ciemność ginie?... Nic — nic — i sobie nawet nie powiem samemu, że nic nie ma — i Boga nie zapytam, czemu — nic nie ma?” Jest to jakby rozwinięcie monologu Hamleta, lecz przeredagowanego na modłę koncepcji późniejszej. Bo Kordian należy już do zastępu romantycznych i późniejszych interpretatorów Szekspira, którzy nie tylko po XVIII w. odziedziczyli postawę: „Dróg, zawartych przesądem, nie przestąpię krokiem”, lecz także Szekspirowi przypisują ten sam stopień i rodzaj oświecenia.

Wspomnijmy o drugiej różnicy, bardzo istotnej. Renesans ceni sen, nie ceni marzeń sennych; dla romantyków zaś i ich następców, marzenia senne są właśnie najcenniejsze. Rzecz tłumaczy się łatwo. Skoro sen dla ludzi Odrodzenia symbolizuje spoczynek idealny i kontemplację prawdy ostatecznej, to logika tej koncepcji nie pozwala uznać za dobre elementów sen zakłócających i zwodniczych. Marzenia senne psują sen, są złe właśnie dlatego, że 1. niszczą spokój, 2. oszukują naszą świadomość. „Wicked dreams abuse (= oszukują) the curtain 'd sleep...”<sup>13</sup> szepcze Makbet. Znaczenie symboliczne snu, „sleep”, precyzuje Hamlet w celu odróżnienia go od „dream”: „[...] by a sleep to say we end the heart-ache and the thousand natural shocks that flesh is heir to [...]”.<sup>14</sup> Duncan zaś odwrotnie, „po gorączkowym dygocie życia dobrze zasnął” („after life's fitful fever he sleeps well”) i możemy być pewni, że jest to sen „dobry”, dlatego, że wolny od udręki czy ułudy marzeń: analogiczny do snu-spoczynku „na łonie Abrahama”, o którym czytamy również w *Ryszardzie III* („sleep in Abraham's bosom”, IV, 3, 38).

Cardan w cytowanym traktacie wyjaśnia szczegółowo ten antagonizm snu-spoczynku i marzeń sennych, konkludując tradycyjnie, że „Bez względu na najłodsze i najzdrowsze są takie sny [...] w których nic się nam nie śni [...]” (*Comf.*, D. II). Konkluzja oczywiście niespodziana i dziwna ze stanowiska uwielbienia marzeń, do którego przyzwyczał nas Romantyzm.

Do szczęścia pojętego jako spoczynek nie iluzoryczny, najbardziej rzeczywisty, wyniesiony ponad wszystko co zwodnicze, należy więc przede

<sup>12</sup> „a śmierć jest snem: o sen, sen, niezmnęcony sen...”

<sup>13</sup> „Złe sny oszukują sen za kotarami”

<sup>14</sup> „Sen ma znaczyć kres utrapień serdecznych i tysiąca wstrząsów fizycznych, które odziedziczyć może ciało” (np. po śmierci, zgodnie z wizją piekła np. dan-tejską).

wszystkim utrata obrazów, oglądanych na jawie, jaką daje już zwyczajny sen, następnie także utrata obrazów sennych, po czym dopiero kontemplacja prawdziwa doskonałości idealnej staje się możliwa. Jak objąć coś podobnego wyobraźnią, o tym daje pojęcie rozmowa św. Augustyna ze św. Moniką, z *Wyznań* (IX. 10), czyli urywek z autora bardzo czytelnego w Renesansie (Henryk VIII specjalnie dziękował Vivesowi za sporządzone przezeń wydanie *Civitas Dei*), — dodajmy: autora, który na kulturę religijną angielską, także i w obrazoburczym stuleciu XVII, oddziaływać nie przestał bardzo silnie.

Dla romantyków odwrotnie: sny, złudzenia stały się ułudą uroczą i pożądaną, przemiłą przygodą wyobraźni na tle perspektywy istnienia zbyt krótkiego i w przebiegu swoim może niecałkiem szczęśliwego, po którym prawdopodobnie nic więcej już się nie zdarzy. Sny więc, słodka ułuda, wydają się upragnione, są czymś po prostu bezcennym. I późniejsze pokolenia poetów przejmują entuzjastyczny kult krótkich chociaż chwil iluzji. Nawet Kiplingowi, wielbicielowi życia czynnego, wystarczy na chwilę tylko w marzeniu tknąć rąbka szat prawdziwej poezji. „Enough for me in dreams to see and touch thy garment's hem [...]”. Nie mnożmy przykładów z Keatsa, Shelleya, Słowackiego. Lecz taki spopularyzowany przez kilka generacji poetów bliższych nam kult złudzeń omyli nas, gdy zechcemy zorientować się w intencjach poetyckich syna innej epoki — Szekspira. Uogólniając więc, zwięźle powiedzieć można by, że dla romantyków (i ich następców) istnieje przede wszystkim antagonizm snu i rzeczywistości codziennej, poetów Renesansu zaś głębiej absorbuje antagonizm snu i przywidzeń sennych.

Lecz praktyka renesansowa nie wyłącznie napełniała metaforę snu treścią, zaczerpniętą ze źródeł platońskich, Pisma św., patrystyki i literatury konsolatoryjnej w. XVI. Oddziaływał i drugi, odmienny i bardziej pesymistyczny wątek tradycji: antyczna idea, równająca ze sobą pojęcia śmierci, snu i wiekuistej nocy, zakłęta w wiecznotrwałej formule poetyckiej: „Nox est perpetua una dormienda [...]”.

To echo klasyczne uporczywie błąka się po zakamarkach gmachu poezji elżbietańskiej. Parafrazuje Katulla Raleigh:

The sun may set and rise  
But we, contrariwise,  
Sleep after our short light  
One everlasting night

(Lines from Catullus) 15

15

Słońce zajdzie i wzejdzie  
A my, odwrotnie,  
Po krótkim dniu zaśniemy  
Na przeciąg nocy wieczystej

(Strofy z Katulla)

Podobnie Daniel:

[...] the sun doth set, and rise again,  
But when as our short light  
Comes once to set, it makes eternal night.<sup>16</sup>

(Works, 1601)

Albo Th. Campion:

Heaven's great lamps do dive  
Into the west, and straight again revive —  
But soon as once set is our little light  
Then must we sleep one ever-during night.

(XVI Century Verse)

(E. K. Chambers, s. 829)<sup>17</sup>

Motyw powraca niejednokrotnie pod piórem poetów elżbietańskich i u Szekspira także zabrzmi w dramatach rzymskich jako pogłos wyobrażeń antycznych o krainie cieni. Zresztą jednak nie dochodzi u niego do nieharmonijnego melanzu dwóch tradycji. Śmierć bardzo często wprawdzie bywa przyrównana do snu, ale nigdy nie zespala się metaforycznie z ideą nocy wiekuistej bez szczególnej historycznej racji — co nierzadko zdarza się w praktyce poetyckiej dramaturgów współczesnych mniej od Szekspira subtelnych:

And Arden sent to everlasting night<sup>18</sup>

(Arden of Feversham, III, 2)

Także i ten drobny przykład ukazuje, że poezja Szekspira subtelniej jest intelektualna, niżby o tym można sądzić na podstawie samego bogactwa obrazów, jakie ewokuje. Lecz w tej epoce poezję w ogóle wiąże się ściśle z filozofią. Sztuka dramatyczna ma być swoistą odmianą filozofii („moralnej”) mówiącej „przykładami”. Szekspir, nie będąc myślicielem oryginalnym, przewyższył poetów współczesnych subtelnością swojego zmysłu filozoficzno-artystycznego. O pojmowaniu poezji jako filozofii w tym okresie pisali m. in.: Lily B. Campbell („Sh.'s Tragic Heroes, 1930, rozdz. I) i Spingarn (wstęp do *Elizab. Critical Essays*, por.

<sup>16</sup>

[...] słońce zachodzi i wschodzi znów,  
Lecz gdy nasz krótki dzień  
Dobiegnie do zachodu, sprowadza wieczną noc.

(Dziela, 1601)

<sup>17</sup>

Wielkie lampy niebios pogrążą się  
W zachodu głąb i zaraz znów rozbłyszną  
Lecz gdy nasze światełko raz zajdzie,  
Przez jedną musimy spać noc, co nie ma końca.

<sup>18</sup> „Arden na wiekuistą noc zesłany”.

również J. M. H. Atkins *English Literary Criticism: The Renaissance* — 1948.

Zauważmy, z jakim taktem artystycznym przywołuje poeta wspomnianą antyczną metaforę w dramatach, gdzie, jak mówiliśmy, znajduje ona najwłaściwsze zastosowanie: tych, które wyobraźnię naszą przenoszą na teren klasyczny.

Do Kleopatry śmierć przybliży się jak noc:

Finish, good lady; the bright day is done,  
And we are for the dark.

(V, 2, 193—194) 19

Antoniusza ogarnie, jak sen:

Unarm, Eros; the long day's task is done,  
And we must sleep.

(IV, 14,35—36) 20.

Stylizacja antyczna szczęśliwie służy tu wierności historycznej i uzupełnia koloryt jeszcze jednym tonem ideowym właściwym dla czasu i miejsca, podobnie jak pochwała samobójstwa, jaką usłyszymy z ust Kleopatry, możliwa będzie u Szekspira tylko w dramacie antycznym:

[...] it is great  
To do that thing that ends all other deeds;  
Which shackles accidents and bolts up change;  
Which sleeps, and never palates more the dung,  
The beggar's nurse, and Caesar's.

[...] spełnię czyn wielki,  
Co wszystkim innym czynom kres położy,  
Co spęta bieg przypadku, zahamuje zmienność,  
I da sen i gustować więcej nie da w gnoju,  
Co żebraka pociła i Cezara.

Pod koniec, utwór niespodziewanie, nawet dysharmonijnie, rozsadzi sferę pojęć służących tylko do charakterystyki czasu i złamie nawet logikę planu kroniki dramatycznej, bo Kleopatra nie poprzestaje na perspektywach „wiekuistej nocy”:

„I have immortal longings in me [...]”.<sup>21</sup> „I am fire and air [...]”<sup>22</sup> etc.

19

Kres, dobra pani; skończył się dzień jasny,  
Wstąpimy w ciemnię [...]

20

Złóż broń, Erosie; dnia długiego praca  
Skończona, zasnąć trzeba...

<sup>21</sup> „Nieśmiertelności pragnę [...]”

<sup>22</sup> „Jestem ogień i powietrze [...]”

I będzie w tym jedna z większych niespodzianek poezji dramatycznej Szekspira.

Ta sama troska o sensowność, niedopuszczająca do skłócenia delikatnych odcieni znaczeniowych, uczyni także i najslawniejsze urywki z dzieł Szekspira, zbudowane na implikacjach metafory snu — strukturami ostatecznie przejrzystymi i utrzymanymi w czystym stylu jednej tylko tradycji znaczenia. Interpretując poniżej wyjątki z *Makbeta*, *Hamleta*, *Miarki za miarkę* i *Burzy*, zrezygnować oczywiście muszą na tym miejscu z pełnego przedstawienia argumentów filologicznych i z konieczności ograniczę się do szkicowego zarysowania ich konturu.

*Makbet* zresztą, z punktu widzenia obchodzących nas tu zagadnień, trudności interpretacyjnych nie nastęrczy. Perspektywa, jaką scena II aktu II otwiera przed zbrodniarzem, perspektywa utraty snu do końca życia, jest zarówno przerażająca, jak też zupełnie zrozumiała bez żadnej wykładni. Słowo „sen” znajduje tu zastosowanie literalne, niemetaforyczne. Czterokrotnie powróci ta sama formułka: „sleep no more”.

Methought I heard a voice cry, Sleep no more;  
Macbeth does murder Sleep, the innocent Sleep,  
Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,  
The death of each day's life, sore labour's bath,  
Balm of hurt minds, great Nature's second course,  
Chief nourisher in Life's feast.<sup>23</sup>

Nawiasem mówiąc jest to sen pożądany jak śmierć, a więc próg aluzji do możliwej w pewnych warunkach identyczności snu i śmierci na płaszczyźnie metaforycznej: „The death of each day's life”. Więc zarazem domniemanie, że i takiego symbolicznego snu zbrodniarz nie zazna. Lecz idźmy dalej:

Still it cri'd, Sleep no more, to all the House:  
Glamis hath murder'd Sleep, and therefore Cawdor  
Shall sleep no more: Macbeth shall sleep no more.<sup>24</sup>

Perspektywę groźnej przenośni ukaże Hamlet w rozważaniach, wprowadzonych niezmiernie skutecznie pod względem retorycznym alterna-

23

Zdało mi się, że słyszałem  
Głos wołający: „Nie zaśniesz już więcej!”  
Makbet zabija sen, niewinny sen,  
Który zawikłane węzły trosk rozplata,  
Grzebie codziennie nędze; sen, tę kąpiel  
Znużonej pracy, cierpiących serc balsam,  
Ożywiciela natury, głównego  
Posiłkodawcę na uczcie żywota.

(Tł. Józef Paszkowski)

24

Ciągle mi brzmiał w uszach  
Ten głos: „Nie zaśniesz, nie zaśniesz już więcej!”  
Glamis sen zabił, dlatego też Kawdor  
Nie zaśnie; Makbet nigdy już nie zaśnie.

(Tł. Józef Paszkowski)

tywą: „To be or not to be”. Rozważania dotyczą męźobójstwa z motywów ambicji politycznej, bo Hamlet jeszcze nie wie, czy jest choć odrobina prawdy w oskarżeniu rzuconym na Klaudiusza przez gościa z zaświatów. Ambicja zaś, od św. Augustyna poczynając, aż po moralistów renesansowych takich, jak Pierre Charron i Pierre de la Primaudaye, kończąc wreszcie na Miltonie, uchodziła za niedoskonałość, lecz właściwą umysłem dostojnym, wysokim — „the last infirmity of noble mind”.<sup>25</sup> Stąd dylemat i napięcie pasji, którą ostudzi dopiero zajrzenie w głąb najdalszych perspektyw metafory snu:

Być albo nie być — o to bowiem chodzi  
 Czy jest dostojniej z całą świadomością  
 Znosić pociski szyderczej fortuny,  
 Czy z bronią w rękę w przeciwności morze  
 Uderzyć, zniszczyć wrogów, i gdy umrzeć,  
 Wolność od bólów serca, od tysięcy  
 Wstrząsów cielesnych; o tak, nade wszystko  
 Jest pożądana śmierć, gdy umrzeć znaczy  
 Zasnąć ... Tak, zasnąć, lecz jeżeli w tym śnie  
 Uderzą mary senne ...? To przeszkadza:  
 Te mary, które śmierci sen nawiedzą,  
 Jeżeli wykpiemy się z doczesnej próby,  
 To nam zawahać się każe ...

„Być albo nie być”... tak obcesowe postawienie sprawy osobliwszy musiało wywołać oddźwięk w duszy człowieka Renesansu — niż np. u Kordiana, dla którego analogiczne pytanie równało się po prostu praktycznemu dylematowi: „żyć, czy też nie żyć?”. Bezsensowność pośmiertna u Szekspira jest porównana z największą klęską duszy, z „niebytem” (not to be). Lecz w sferze pojęć chrześcijańskich co znaczyć może śmierć duszy? Kwestię tę rozważa specjalnie św. Augustyn w rozdz. 2, ks. 13 *De Civitate Dei*,<sup>26</sup> gdzie wyjaśnia, że w sensie przerośnym wyrażenie takie oznaczać może wiekiuste nieszczęście duszy. Ważniejsze może dla naszych celów będzie wielokrotne stosowanie przerośni przez św. Pawła, ponieważ listy jego, także i w anglikańskiej Anglii za czasów Szekspira, odczytywane z ambony, mogły uczynić tego rodzaju szczególnieżytyk metafory powszechnie zrozumiałym. A zatem nie zająć wiekiustego snu, nie mieć spoczynku pośmiertnego, znaczy: jak gdyby nie być. Jest to zatem odwrotność sytuacji, którą romantycy i ich następcy i ośmieszyciele, od Słowackiego do Bernarda Shawa włącznie, zgodnie i bezkrytycznie przyjęli za właściwą wykładnię słów Hamleta. Dla nich sen, sen śmierci oznaczał bowiem tylko nicość, prawdziwy niebyt. Skoro pomyłki

<sup>25</sup> „Ostatnią słabość szlachtetnego umysłu”.

<sup>26</sup> Przekład ang. J. Kealey, 1610, „For man's soul (though it be immortal) dies a kind of death”. (Of the death that may befall the immortal soul and of the body's death).



interpretacyjne w tej skali były możliwe, czy dziwne, że i nadal często spotkać się można z niezrozumieniem Szekspira przez jego entuzjastów, od ery romantycznej począwszy aż po dziś dzień?

Staraliśmy się oddać powyżej w tłumaczonym urywku bieg myśli Hamleta w pierwszej części monologu. Komentatorzy i wydawcy, aby zniewolić tekst do przybrania znanej dzisiaj ogólnie postaci, zdecydowali się rozbić elementarną jednostkę mowy poetyckiej Szekspira: „sleep no more” na „sleep”, przecinek, „no more”, i nadali zdaniu kształt na pewno nic nie mający wspólnego z intencją autora. Więc np.:

And by opposing end them: to die to sleep;  
No more [...]

(G. B. Harrison, *Hamlet*, III, 1; wyd. Penguin Shakespeare) 27

Ani jeden zresztą z wydawców nowoczesnych nie odważył się przywrócić w tym miejscu, istotnym dla całego dalszego sensu, interpunkcji, jaką znajdujemy w obu podstawowych pierwodrukach: Q. 2 i F. 1.

*Measure for measure* (*Miarka za miarkę*), jeden z najpiękniejszych i najgłębszych dramatów Szekspira, zawiera w akcie III słynne moralizatorskie uwagi o śmierci, utrzymane w duchu średniowiecznej i renesansowej nauki o dotkliwym uzależnieniu natury człowieka w jej bycie doczesnym od wpływów fizycznego kosmosu. Śmierć byłaby od nich wyzwoleniem. W toku uwag pada także lakoniczna myśl o celu konsolatoryjnym:

Thy best of rest is sleep,  
And that thou oft provokest; yet grossly fear'st  
Thy death, which is no more. 28

Refleksja, jak widać, zharmonizowana ściśle z tenorem idei tradycyjnych, o których mówiliśmy. Książę przebrany za mnicha dysponował był Klaudia na śmierć (tak domniemywać należy, bo rzecz nie została na scenie pokazana), a teraz pociesza go perspektywą śmierci — czyli snu. Śmierć bowiem nie będzie dla Klaudia niczym innym, jak właśnie snem. W tym pociecha, gdyż możliwa jest (jak wiemy od Hamleta) alternatywa inna, śmierć gorsza. Lecz już Dr Samuel Johnson w połowie w. XVIII nie odczuwał pogodnych implikacji tradycyjnej renesansowej i szekspirowskiej formuły i skrytykował domniemaną myśl poety bardzo ostro:

Nie mogę bez oburzenia stwierdzić, iż wedle Szekspira śmierć jest tylko snem, i że wyrażając się w ten sposób okraślił on swoją naukę

27

I przeciwstawiając się, skończyć je: umrzeć, zasnąć;  
Nic więcej [...]

28

Ceniż sen-spoczynek,  
Lubisz spać, a tak podle drżysz przed śmiercią,  
Która jest tym, co sen...

(Przekład Witolda Chwalewika)

moralną zdaniem, które w ustach mnicha jest bezbożne, ze stanowiska argumentacji — niemądre, a pod piórem poety płytkie i wulgarne.

(*Johnson on Shakespeare*, ed. W. Raleigh, 1940, p. 78)

Przejdźmy teraz do urywka o wyższej samoistności poetyckiej niż rozważane dotychczas: do monologu Prospera (*Burza*, IV, 1). Lecz zrozumiały w pełni stanie się on dopiero na tle sytuacji dramatycznej. Tu więc przypomnijmy ją sobie.

Prospero, po feerycznym spektaklu, powraca myślą do brutalnej rzeczywistości i traci spokój ducha. Zapomniał był o spisku Kalibana i jego kompanów, którzy na życie jego nastają i lada chwila już przybędą. Prospero ulega pokusie zemsty i namiętności gniewu, która twarz mu zupełnie odmienia — Miranda nie widziała go nigdy tak złowrogim. Lecz mędrzec doprowadza się do stanu równowagi refleksją, że świat, w którym podlegamy namiętnościom, sam trwały nie jest i myśmy także ze zwodniczego tworzywa snu, tj. marzenia sennego, ale już i w tej fazie nietrwałej uchwycić możemy docierający do naszej świadomości szept bytu rzeczywistego, snu-spoczynku, bez iluzji, bez marzeń. A przecucie to nie pogrąża w bierności, nie usypia, lecz budzi dobroć czynną: na skutek tej refleksji złoczyńcy pokarani będą — przebaczeniem.

Urywek jest konsolatoryjny przez sugestywność obszernej poetyckiej aluzji do końca świata. Świat się rozwieje jak chmura, skończy się to, co (jak wiemy z *Miarki za miarkę*) rządzi naszą fizjologią za pośrednictwem „skyey influences”, czyli gwiazd, przynagla do folgowania namiętnościom i sprawia, że nie jesteśmy sobą („Thou art not thyself [...]”). Lecz i na tym padole do naszych grubych natur dociera coś, co jest z rzeczywistszego bytu: nagabuje nas „sen”... I Prospero ulega perswazji tego „szepu”, z konsekwencjami doraźnie pomyślnymi dla dobra gromadki ludzkiej.

Tu wnिकnijmy nieco uważniej w historyczno-filologiczną stronę sprawy. Idea jest średniowieczna. Niektóre wiersze z w. XIV, jak np. *This world fareth as a fantasy* tworzą już jak gdyby prototyp Prosperowego wywodu. Słowo *dream* na przestrzeni paru wieków stanowi niemal równoważnik semantyczny słowa *fantasies*. Por. M. E. *fantasies* (= *delusion, imaginings*), i *fantosme* (= *illusion*).

W XIV w. *dreames* i *fantasies* są synonimami co do znaczenia na ogół zastępowalnymi. Por. np. „And thes ypocritis wenen that here dremes and fantasies of hemself ben contemplacion”.<sup>29</sup> (Wiclif, *Of feigned contemplative life*). *Dremes* i tu mają więc ów zwodniczy, iluzoryczny charakter, którego nie ma *sleep*). Calderon chwyta potem nic z wątku tradycji i cały jeden dramat osnuje tym przedziwem. Uży-

<sup>29</sup> „A ci hypokryci myślą, że ich sny i fantazje są same przez się kontemplacją”.

tek motywu jest ten sam: „que es la vida? Un frenesi. Que est la vida? Una ilusion ... Por. *La vida es sueno*.

Do zrozumienia biegu myśli Prospera trzecim niezbędnym i kluczowym słowem obok *dreams* i *sleep* jest tutaj *rounded*. Słowo to (czasownik *round*, względnie *round*, od anglosaskiego *run*), używane jeszcze w poezji XV w. i także renesansowej, znaczy „szepać”.

W tym znaczeniu notujemy je u Szekspira w *Królu Janie*:

France, rounded [in the ear] with that same purpose-changer  
(K. J., II, 566)

(= Król Francji, nagabywany przez tego fałszywca).

Konstrukcja więc analogiczna jak w *Burzy*: „to round with”: „rounded with that [...] purpose changer”, „rounded with a sleep [...]”. Przyjęcie wykładni „round” = „szepać” wydaje się jedynym rozwiązaniem możliwym, druga bowiem alternatywa byłaby ta, że *sen* niby „zaokrągła” nasz byt ze wszystkich stron: ale cóż to ma znaczyć? — że świat z tworzywa snu bez reszty? — interpretacja może dająca się wysnuć z pewnych pojęć orientalnych, lecz obca europejskiemu Renesansowi, a już zwłaszcza obca metaforyce Szekspira, nie potwierdzona żadną analogią zaczerpniętą z jego utworów.

Niemożliwa więc do przyjęcia ze stanowiska historycznego byłaby także odmiana wykładni poprzedniej: przypisanie Prosperowi tej myśli, że byt jest jak gdyby oceanem „snu” wiecznego, w którym przypadkiem skonkretyzowaliśmy się w postaci jakby „marzenia” tylko na krótki przeciąg naszego życia. („Prospero’s philosophy is that human life is a moment of wakeful dream between two periods of endless sleep”,<sup>30</sup> G. B. Harrison, *The Tempest*, Penguin Shakespeare, 107). Pomysły tego rodzaju stałyby się naprawdę godne uwagi dopiero wtedy, gdyby można było okazać, że idee podobne znajdowały do umysłów dostęp w epoce Szekspira.

Tymczasem gdyby Szekspir chciał w tym monologu wyrazić podobny sens ezoteryczny, nie tylko nie osiągnąłby celu, ale musiałby być rozumiany fałszywie. Zaprzeczyłby sam utwór: zarówno bowiem kontekst scen dalszych, jak i epilog wątpliwości nie budzą i całkowicie potwierdzają tradycyjną wykładnię „snu” w monologu Prospera. Monolog nie może zawierać dla publiczności sensu zbyt ciemnego, bo stanowi moment przełomowy w akcji i wymaga motywacji zrozumiałej. Tłumaczy rzecz

<sup>30</sup> „Filozofią Prospera jest, że życie ludzkie jest chwilą marzenia na jawie pomiędzy dwoma okresami wiecznego snu”.

prostą i ważną — mianowicie, dlaczego zamiast zemsty dopełnić się ma akt przebaczenia.

Eterychny w swej zwiewności, ale na ścisłych znaczeniach zbudowany tekst również operuje zatem antytezą „marzeń sennych” i „snu”. Jeżeli się ją przeoczy, urywek wydać się może (takie wrażenie notuje Oliver Elton) — „Shelleyański” i „orientalny”; interpretacja historyczna natomiast okaże jego sens ciekawszy, renesansowy.

Szekspir — zauważmy — nie posiłkuje się przestarzałą już pod koniec XVI w. formą „snu-wizji” stanowiącą rodzaj ramy, w której dogodnie dawały się pomieścić treści najrozmaitsze.

Tę starą literacką konwencję wyzyskali w swoim czasie dla swoich celów m. in. autorzy *Roman de la Rose* oraz Chaucer, Langland i nieznanzy nam dzisiaj z nazwiska autor poematu elegijnego *Pearl*. Miniaturowym wznowieniem tej formy, przykrojonym oryginalnie do celu dramatycznego, może wydawać się jednak znany epizod zstąpienia na padół ziemski Jowisza w *Cymbelinie*, inscenizacja przywidzenia sennego Posthuma Leonata.

Powróćmy do głównego wątku.

Kult „snu”, czyli bytu nieiluzorycznego, który już na ziemskim padole szepce nam o swoim istnieniu, nie sprzyja wprawdzie intensyfikacji widoku świata, co się rozwieje, ale uwrażliwić nas może na inne zjawisko, wobec którego z powodu grubości swych natur pozostajemy obojętni i głusi. To muzyka sfer (albo, wedle Szekspira: pieśń gwiazd), przy-szłe szczęście dusz nieśmiertelnych.

Look, how the floor of heaven  
Is thick inlaid with patines of bright gold:  
There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings,  
Still quiring to the young-eyed cherubins.  
Such harmony is in the immortal souls;  
But while this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it.<sup>31</sup>

*Kupiec Wenecki, V. 1.*

„Snu” akompaniamentem właściwym jest przeto nie oglądanie przedmiotów, lecz muzyka. Scenę symbolicznego zaśnięcia, które pozwala do-

Spojrzyj jak sklep nieba  
Jasno wybity złotymi gwiazdami;  
Najmniejsza kula wśród gwiazd tych tysiąca  
W biegu swym śpiewa jak anioł niebieski  
Wtórując chórom młodych Cherubinów.  
Taka harmonia w nieśmiertelnych duszach;  
Ale dopóki w tym błocie znikomym  
Duch nasz zamknięty, nie możemy jej słyszeć.

(Przekład Leona Ulricha)

słyszeć muzykę sfer, ukazuje nam w efektownym rozwinięciu teatralnym dojrzała poetycko część *Peryklesa*.

Nawet rybokształny potwór Kaliban z muzyki czerpie niewyraźne przecucia jakiegoś wyższego szczęścia, którego zaznać tu można tylko we śnie:

Be not afeard, the Isle is full of noises  
 Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.  
 Sometimes a thousand twangling instruments  
 Will hum about mine ears; and sometimes voices,  
 That if I then had wak'd after long sleep,  
 Will make me sleep again, and then in dreaming,  
 The clouds methought would open, and show riches  
 Ready to drop upon me, that when I wak'd  
 I cried to dream again.<sup>32</sup>

Łkał, aby zasnąć znowu i śnić dalej... Odpowiednia do grubszej natury Kalibana jest tu materialność jego wizji; te chmury i skarby z nich kapiące; ale nie szkodzi to cienkości i nostalgicznemu efektowi tej poezji. Podobnie jak tylu innych poetów Renesansu kultuwuje Szekspir tradycję intelektualnego związku idei snu i sfery muzycznej — lecz ze snem zespolił muzykę w uroku najbardziej przejmującym.

#### SLEEP AND DEATH AS POETIC SYMBOLS IN SHAKESPEARE

The essay deals with some deeply rooted, even though entirely inaccurate, views in Shakespearian Studies. The meaning of „sleep”, among others, is persistently seen through the prism of romantic convention, foreign to Shakespeare. In the poetry of a number of Renaissance writers we can find a confirmation of the mediaeval apotheosis of contemplation; sleep was a symbol of rest and eternal life. On the contrary, for the Romantics sleep was a synonym of nothingness and non-existence, while dreams and phantoms were given much significance. Romanticism, therefore, opposed sleep and everyday reality, while Renaissance stressed the antagonism between sleep and dreams which disturb rest. Indeed, sleep is compared to death, which is not, however, identical with the ancient idea of eternal night (unless such an interpretation is justified by the historical climate of the dra-

32

Nie bój się; wyspa pełna jest rozgłosów  
 I słodkich pieśni nigdy nie szkodzących.  
 Czasami tysiąc dźwięcznych instrumentów  
 Brzmi nad mym uchem; czasami brzmia głosy,  
 Co, gdym się ze snu długiego obudził,  
 Znow mnie uspiły, a wtedy w marzeniu,  
 Zda się, że chmury otwarte widziałem,  
 I wielkie skarby spaść na mnie gotowe,  
 Tak że zbudzony marzyć znow pragnąłem.

(Przekład Leona Ulricha)

ma). In *Measure for Measure* death brings liberation, is like sleep. In *Macbeth* sleeplessness, and the ensuing loss of rest, is a consequence of the crime. On the other hand, for Hamlet not to enjoy eternal sleep equals not to be at all. To come to the *Tempest*, Prospero's monologue, despite appearances to the contrary, has no trace of concepts Oriental, foreign to Shakespeare. Sleep, „murmur of real existence”, of dreamless rest, makes us sensitive to the music of the spheres, future happiness of immortal souls. Thus sleep, like death, opens for us vistas on eternity. In that light, it becomes definitely clear why Hamlet's „sleep no more” equals the greatest misfortune of the soul.