

WITOLD CHWALEWIK

PROBLEMATY POETYCKIE HAMLETA

Problemy psychologiczne przez lat sto kilkadziesiąt prawie wyłącznie zaprzętały uwagę badaczy, którzy w *Hamlecie* uznawali przede wszystkim arcytwór literacki. Rozbiorem charakteru postaci tytułowej duńskiego królewicza zajmowali się w XVIII stuleciu Mackenzie i Richardson, w XIX — Coleridge, Hazlitt i Goethe, w XX — wyniki poprzedników zrekapitulował i własną korektę dotychczasowych poglądów przedstawił (1904) A. C. Bradley w studium o *Tragedii szekspirowskiej*, które pozostaje szczytowym osiągnięciem tej szkoły. Ale właśnie wniosek końcowy najwybitniejszego przedstawiciela kierunku, który tak długo nad umysłami panował, świadczy dowodnie o jego ograniczonych możliwościach. Według Bradleya Hamlet jest człowiekiem chorym, jednakże nie na tyle chorym, by stracić kwalifikacje na bohatera tragedii. Diagnozę tę oczywiście rozwija krytyk inteligentnie i szczegółowo. Im subtelniej roztrząsają badacze tę ulubioną dziedzinę, tym dokumentniej płon ich trudu wydaje się dziś jałowy. Dlaczego? Dlatego, że na drodze tego rodzaju dociekań znakomicie zapomnieć było można, dlaczego sam utwór jest ważny. Próby opracowania wykończonego w szczegółach portretu psychologicznego, traktujące tekst głównie jako dokument, nie biorą za punkt wyjścia wrażenia, jakie całość sprawia, i zazwyczaj prowadzą do zatory najcenniejszych elementów tego wrażenia. Krytyka psychologiczna nie umiała dostrzec prymatu zagadnień strukturalno-estetycznych, ku którym z kolei zwrócili swoje zainteresowania badacze nowsi, zwłaszcza w dwudziestoleciu po drugiej wojnie światowej. Lecz krąg badaczy literatury to światek dosyć zamknięty, wieści z tego światka, jakkolwiek czasem ważne, z trudem przenikają do drugiego małego światka, „ludzi teatru”, i ledwie docierają do szerokiego kręgu miłośników szekspirowskiego arcydzieła: w tych kołach, gdzie klan „badaczy” ma niewielki autorytet, utrzymują się tradycyjne poglądy na *Hamleta*. W szczególności interpretacja psychologiczna nie straciła swojego waloru inspiracyjnego dla realizatorów przedstawień teatralnych, mianowicie zwłaszcza dla aktorów, aktora bowiem z natury rzeczy najbardziej interesuje życie wewnętrzne, psychologia postaci, którą kreować ma na scenie.

Nie wyczerpała się więc po dziś dzień żywotność krytyki psycholo-

gizującej i z punktu widzenia teoretycznego także nadal interesujący wydawać się może antagonizm poglądów Bradleya i Stolla: sprawa, której poświęcić chcę na wstępie parę uwag.

Prace amerykańskiego znawcy, profesora Edgara Elmera Stolla (1874—1959), jak wiadomo, wstrząsnęły w swoim czasie tradycyjnym stanowiskiem zwolenników szkoły psychologicznej. Epokową niemal w tym względzie rolę odegrała monografia historyczno-porównawcza „*Hamlet, an historical and comparative study*” (Minneapolis 1919). Stoll wychodzi z założenia, że teatr elżbietański niepodobny jest do teatru psychologizującego Ibsena i Strindberga; sekret budowy dzieła, zdaniem jego, tkwi w przeznaczeniu sztuki dla sceny, której konwencji teatru naturalistycznego wieku XIX są obce. Szekspir przeto bynajmniej nie sili się na subtelności psychologiczne. Tekst jego czytać wypada nie jak utwór poetycki czy filozoficzny, lecz jak sztukę teatralną, czy raczej, wedle dzisiejszej terminologii, scenariusz, któremu życie właściwe da teatr. Więc np. monologi Hamleta bynajmniej nie służą ujawnieniu komplikującej się psychologicznej problematyki: to przykład zastosowania środków konwencjonalnych, sposób uwydatnienia pewnych sytuacji typowych dla tragedii elżbietańskiej. Rozumieć je należy jako sygnały wściekłości, niecierpliwości, samokrytyki i tym podobnych stanów należących do charakterystyki konwencjonalnej w gruncie rzeczy postaci arystokraty-mściciela. Likwiduje w ten sposób Stoll problematykę psychologiczną jako nieporozumienie, spowodowane nieumiejętnością krytyków nowoczesnych. Aż po koniec XVIII wieku bowiem nie wydawał się *Hamlet* sztuką trudną. Skomplikowań w psychice bohatera, które wiek XIX wyolbrzymił, nie dostrzegano dawniej.

Znamienne więc dla wywodów Stolla jest przesunięcie punktu ciężkości sprawy ku problematyce estetycznej, z oryginalnym uwydatnieniem doniosłości bezpośredniego wrażenia i roli konwencji. Trudno nie sympatyzować z tą zmianą kierunku zainteresowań czytelnikowi, zmęczonemu błędzeniem po manowcach starszej i nowszej krytyki psychologicznej.¹ Ale trudno też zgodzić się z niektórymi podstawowymi argumentami Stolla. Pomijając już kwestię zasadniczą, jak dalece schematyzm recepcji elżbietańskiej może być wskazówką użyteczną także i dla naszej własnej orientacji estetycznej — to skąd poza tym pewność, że *Hamlet* znany nam z oryginalnych wydań Quarto 2 i Folio I mógł być bez radykalnej adaptacji i skrótów wystawiany na scenie ówczesnej? Nie mieści się przecież w możliwościach także i nowoczesnego teatru. Przedstawienie, które chciałoby tekst objąć w całości, musiałoby przeciągnąć się do sześć-

¹ Dużą antologią takich bezpożytecznych rozważań stał się dla dzisiejszego czytelnika wstęp krytyczny, którym Władysław Matlakowski poprzedził swój przekład filologiczny *Hamleta* (1894). Na 400 blisko stronach streszcza Matlakowski (za Amerykaninem Furnessem) ówczesny dorobek szkoły psychologicznej, niemieckiej głównie.

ciu, co najmniej zaś do pięciu godzin. W teatrach Szekspirowi współczesnych — wiemy to z całą pewnością — przedstawienie zmieścić się musiało w granicach 2—3 godzin. Jeśli więc Szekspir z góry wiedział, że Burbage dokona stosownego skrótu dla sceny, pełny zaś tekst utworu od początku przeznaczał do czytania (jak poemat), to cała ta część wywodów Stolla, której uzasadnieniem ma być powołanie się na intencję symplifikacyjną autora, jest chybiona. Od uproszczeń był wówczas, jak jest i dziś, reżyser. Następnie — operowanie konwenansem, psychologicznym zwłaszcza, to znamieny rys melodramatu. Dzisiaj cecha ta znamionuje akcję powieści detektywnych i popularnych „shockers”; niewątpliwie też tzw. tragedia elżbietańska, w swoich przeciętnych okazach, była czymś w rodzaju budującego melodramatu, popularnego jak dziś powieść kryminalna, w której też złoźnicy nie wolno odnieść zwycięstwa nad detektywem. Lecz właśnie pogłębieniem psychologicznym dramat w istotny sposób różni się do melodramatu — przypomniał o tym T. S. Eliot w studium swoim o Wilkie Collinsie;² poezję zaś cechuje nie zastyganie w konwensie, lecz na odwrót, zamiana konwensu na rzecz żywą. To, co mówi np. Hamlet, jest tak elektryzujące, niekonwencjonalne, że niechybnie narzucić musi widzowi albo czytelnikowi wrażenie, że obcuje on z osobą realną. Wobec tego wielki cel krytyki psychologicznej: całkowite życiowe uprawdopodobnienie postaci — jest jednak w niemałej mierze usprawiedliwiony. I to samo powiedzieć można o dążeniu do wykrycia motywacji czynów, tak charakterystycznym dla szkoły — ma ono dostateczne uzasadnienie w realizmie sztuki szekspirowskiej. Chodzi tylko o to, by traktując utwór jako psychologiczny dokument, nie oddalić się w toku wywodu od bezpośredniej sugestii poetyckich danych tekstu, o co tak łatwo np. w iluzorycznych rozważaniach na temat podświadomości Hamleta, albo przy dociekaniu, w jakiej mierze ludzi on i oszukuje sam siebie.³ I nie można też zgodzić się z tezą Stolla, że nie pisał Szekspir z myślą o czytelniku wrażliwym, że „nie zależało mu na takim widzu, który jednocześnie byłby intelektualistą i poetą; że wątpliwe nadto, czy Szekspir kiedykolwiek o czytelniku myślał”. Wbrew przytoczonemu zdaniu przez usta Hamleta Szekspir w sposób wręcz zaskakujący wypowiada się dwukrotnie o wyższości sądu opartego na artystycznych czysto kryteriach, przy czym czynnik powodzenia scenicznego nie gra właściwie roli. Dobra może być sztuka, która padła po pierwszym przedstawieniu: „według

² Zamieszczone w zbiorze *Selected Essays*, 1932 i reed.

³ Folgowanie tego rodzaju domysłem pseudorealistycznym może być przyjemną zabawą, dowodem przywiązania do utworu, swoistym przejawem miłośnictwa, nie będzie oczywiście sprawą krytyki literackiej. Przykładem takiej rozrywki mogą być RONALDA KNOXA rozważania na temat, ile razy Sherlock Holmes się ożenił, albo STEFANA GODLEWSKIEGO rozprawki, które ustaliły adres warszawski Stanisława Wokulskiego i spowodowały przed wojną wmurowanie tablicy pamiątkowej w domu przy ulicy Krakowskie Przedmieście nr 1.

mnie i innych, których sąd w tych sprawach miał większą wagę, była to sztuka wyborna, dobrze skonstruowana, napisana z umiarem i jednocześnie biegle pod względem literackim". (II, 2). We wskazówkach, jakich Hamlet udziela aktorom (III, 2), powraca znowu myśl o szczególnym znaczeniu kompetentnego estetycznego sądu: „krytyczne zdanie jednego znawcy znaczyć musi dla was więcej, niż poklask pełnej sali”.

W związku ze swoim antyliterackim nastawieniem Stoll jest programowo niesubtelny i głuchy na aluzyjność poezji, kiedy sytuacja dramatyczna zbytnej ekspansji znaczenia nie dopuszcza. W praktyce oczywiście stanowisko takie dowodzić może w krytyku nie tępoty, lecz wyższego stopnia wrażliwości estetycznej. Gdy więc np. poeta Edmund Blunden wylicza siedem znaczeń słów błazna w akcie III scenie 6 *Króla Leara*, ostatnich, jakie błazen w ogóle w sztuce tej wypowiada: „A ja pójdę spać o południu” („And I'll go to bed at noon”), to Stoll, odwrotnie, z większą racją ogranicza ostatnie słowa Hamleta „Reszta jest milczeniem” („The rest is silence”, a. V, sc. 2) do znaczenia doraźnego, dramatycznego: „Umieram, opowiedzieć nic nie zdążę” („I am a dead man, the rest must go untold”, *Hamlet*, s. 63). Siłą Stolla była śmiałość sądu połączona z wrażliwością estetyczną, większą od tej, jaka normalnie historykowi literatury jest dana; i celował też bardzo wielkim komparatystycznym wyrobieniem. Za arcymistrza krytyki szekspirowskiej uważał go Wacław Borowy, który główne tezy krytyka amerykańskiego przyjął za swoje i popularyzował w rozprawach i artykułach, spośród których na szczególną uwagę zasługuje z tego względu rzecz o *Otellu* (*Jak słuchać Otella*, „Łódź Teatralna”, 1947). Szekspirologia najnowsza przejęła w wielkiej mierze pogląd Stolla na słabe strony kierunku psychologizującego w krytyce; jeśli patronem jej Stoll mimo to nie został, to dlatego głównie, że nie wierzył w artystyczną spójność wielkich kompozycji szekspirowskich i nie dostrzegał jej, dramaty szekspirowskie uważał za struktury luźne. Cała fascynująca krytyków nowoczesnych sfera subtelnych i daleko sięgających powiązań znaczeniowych w tkance słownej Szekspira wymykała się jego uwadze.

Zarówno więc dla Stolla, jak Bradleya *Hamlet* to nie tyle struktura, ile bohater naczelny; według pierwszego, postać heroiczna, i to nawet konwencjonalnie heroiczna; zdaniem drugiego, przykład psychiki rozstrojonej głęboko, choć jeszcze nie na wskroś chorej. Lecz tu odstawmy od mistrzów, których idee przypomnieliśmy, oddalmy się także od kręgu dyskusji, która pobudzona sprzecznością ich stanowisk, objęła międzywojenną erę. Uczynimy tak nie dlatego, że nie byli oni strukturalistami w dzisiejszym tego słowa rozumieniu, ale dlatego, że obie konkluzje przytoczone dziwnie mało potrafią nam wytłumaczyć, czemu przypisać należy powagę wewnętrzną utworu, czemu w odczuciu naszym przedstawia się on nam jako fakt poetycko doniosły. I odpowiedzi na te pytania nie szukajmy też w szczegółowej analizie nie-

zmiernie skomplikowanej struktury dzieła. Studium takie miałyby na celu bowiem przede wszystkim sprawdzenie pewnych tez z góry powziętych na podstawie wstępnych wrażeń ogólniejszych, ich ewentualne potwierdzenie, dopełnienie albo modyfikacje. Tu pozostaniemy właśnie przy wrażeniach ogólniejszych wstępnych, ze stadium jakby przednaukowego. Mają one swoją wartość. Zagłębiając się bowiem w studium szczegółowe, aż nazbyt łatwo stracić cel estetyczny z oczu, z drugiej strony zaś pewne wrażenia czy doznania ogólniejsze, jakie z utworu czerpiemy, próbując ogarnąć jego całość, zanim nawet potrafimy się zdobyć na syntezę, to zazwyczaj czynniki, które najskuteczniej jedną naszą pierwotną sympatię dla dzieła, utwierdzają w nas wstępne przeświadczenie, czasem niezlomne, o istotności pewnych walorów poetyckich. Chcąc zatem ocalić i wyrazić elementy wrażenia, właściwe takiej poznawczej fazie, zatrzymać się wypada u progu szczegółowszej analizy i przed progiem także syntezy. Czy w stosunku do *Hamleta* próba taka rokuje szanse powodzenia — to niepewne, mimo to jednak podjąć chcielibyśmy ją w szkicu niniejszym. Trudność główną stanowi ominięcie tradycji, zawierzyć się trzeba wrażeniom bezpośrednim, wybierając doznania głębsze i rezygnując, na razie przynajmniej, z metod badacza, który w implikacjach struktury usiłuje rozejrzeć się możliwie najszczegółowiej. Zauważmy też w związku z tym, że reputacja międzynarodowa arcydzieła kształtuje się zazwyczaj nie na zasadzie sądów najwnikliwszych badaczy, lecz na zasadzie wrażeń szybkich innego rzędu, które do utworu jak gdyby z miejsca przekonywają głęboko lub zrażają, choć wyjątkowo tylko dochodzą do krytycznego uświadomionego wyrazu. Nie inaczej jest także z *Hamletem*.

W polu refleksji w ten sposób ograniczonej znajdzie się jednak, jak sądzę, siłą rzeczy niejako, sprawa zwłoki i zemsty prywatnej. Będzie to mianowicie skutek ciśnienia tradycji, która przez czas bardzo długi tę właśnie problematykę uznawała w dramacie za naczelną. Tu wypada podjąć ją na wstępie po to, aby na zasadzie rozglądu ogólnego w budowie dzieła, nawet pojmovanej tradycyjnie, uznać, że nie można spraw tych zaliczyć do problemów poetycko najważniejszych, które nas tu zainteresują szczególnie. Plan boęcjański dzieła pozbawia te sprawy znaczenia, jakie przez długi czas przypisywała im krytyka. Istotność strukturalną myśli boęcjańskiej w *Hamlecie* uzasadniałem najpierw w rozdziale II *Polska w „Hamlecie”* (1956), następnie — szczegółowiej w komentarzu angielskim do wydania tekstu Folio I (*Hamlet*, 1963). Sądzę jednak, że dostrzeżenie planu boęcjańskiego dla miłośnika, który nie obcuje z dziełem dość zażyłe i długo, jest zbyt trudne: natomiast dostrzec on może zupełnie dobrze, że tekst sam (nawet poznawany z wydań nowoczesnych popularnych) rozwiązuje sprawy zemsty i zwłoki inaczej, niż to sugeruje interpretacja tradycyjna, znana powszechnie.

Każdemu, kto obznajmiony jest choć trochę z historią powstania utworu, wiadomo doskonale, że główną zmianą, jaką Szekspir wprowadził

do swego pierwowzoru kroniki staroduńskiej Saksona Gramatyka, jest modernizacja. Zależało mu na tym, aby zamiast świata barbarzyńskiego, pogańskiego sagi skandynawskiej ukazać świat nowoczesny, chrześcijański, a więc epokę cywilizowaną z właściwymi jej skomplikowaniami, jakich za czasów barbarzyńskich być nie mogło. Zabiegiem tak radykalnym wyeliminował barbarzyńską sagę duńską jako kontekst, jeśli nie literacki w ogólności, to w każdym razie ideowo-kulturalny. Tak z umysłu bowiem poeta źródło swoje przetworzył, aby rozterki i konflikty moralne i polityczne w jego dziele uzyskały piętno nowoczesne. Zemsta w Danii szekspirowskiej nie może więc być obowiązkiem, jak jest nim w pierwotnym niechrześcijańskim klimacie prawzoru. Może owszem być głosem krwi, arystokratyczną pozą — takim mścicielem jest Laertes, albo planem, zimnym postanowieniem natury pół praktycznej, jak u Klaudiusza, który pomijając inne racje politycznej celowości, mści się także despektem wyrządzonego inscenizacją Morderstwa Gonzagi. Nie może jednak zemsta w tym świecie uchodzić za nakaz etyki bezwzględnej w pełni poważny — a na powagę tego rodzaju refleksji sumienie Hamleta jest wrażliwe.

Przeciw wymowie samego dzieła niewiele wskórać może argumentacja typologiczna Stolla. „Kto czyta tekst nie jak tekst poetycki albo filozoficzny, lecz jak sztukę teatralną, dla tego jest oczywiste, że Hamlet, jak każdy elżbietański bohater-mściciel, chce pomsty na zbrodniarzu i nic więcej”, twierdzi amerykański krytyk. Wtórzuje mu w tej mierze, z innych założeń wychodząc, Bradley: „Jasne chyba, że cokolwiek byśmy o obowiązku zemsty sądzili my, ludzie wieku XX, sztuka domniemywać każe, iż Hamlet winien był usłuchać Ducha”. Dla rozstrzygnięcia kwestii tego rodzaju z pożytkiem zastosować można zdrową zasadę „new criticism” i ograniczyć się do danych, których dostarcza sam utwór; widzimy oto, że etyka sagi barbarzyńskiej jako kontekst nie zostaje przez tekst szekspirowski przywołana. Szekspir dzieła swojego nie poddaje więc w istocie rzeczy normom konwencjonalnym tragedii elżbietańskiej: postawił bohatera swojego przed trudnościami decyzji i działania, które analogię swoją znajdują raczej w dylematach moralno-politycznych epoki niż w schematach sztuki popularnej.

I nie trzeba przerzucać się w jakąś egzotyczną psychologię ludzi wieku XVI dla zrozumienia sensu rozterki wewnętrznej Hamleta. Podstawy religijno-moralne wychowania nie zmieniły się od tego czasu, *Hamlet* zaś ze wszystkich dzieł Szekspira najgłębiej przeniknięty jest duchem tej religii, która do czasów Reformacji była wspólną wiarą Europy. Zemsta też w oczach Szekspira bynajmniej nie uchodzi za cnotę. W *Cymbelinie* np. umieszcza ją na liście moralnych skaz ludzkości. Niekiedy, być może, i dziś ukaranie mordercy, nawet w drodze zemsty prywatnej, uważalibyśmy także za akt sprawiedliwości. Lecz inna rzecz, czy przedsięwzięcie takie przypadłoby nam do smaku. Także bunt w sumieniu Ham-

leta wydaje się mieć charakter przede wszystkim estetyczny. Skrupuł moralny bowiem został rozważony ostatecznie w płaszczyźnie dobra publicznego i na duszy nie ciąży:

He that hath kill'd my king, defiled my mother,
Popp'd in between the election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage — is't not perfect conscience,
To quit him with this arm? and is't not to be damned,
To let this canker of our nature come
In further evil? ⁴

Co innego niesmak, jaki budzi w Hamlecie ten program wykonania krwawej zemsty własną ręką. Czy dziwne, że Hamlet zaledwie oprzytomniawszy po rozmowie z Duchem, od razu ma wrażenie, że życie mu obrzydło? Od razu też, rzecz charakterystyczna, nasuwa mu się myśl o machinacjach piekieł:

O all you host of heaven! O earth! what else?
And shall I couple hell? O fie! Hold, hold, my heart;
And you, my sinews, grow not instant old...

(I, V, 92—94) ⁵

Bywają chwile najwyższego podniecenia, kiedy barbarzyńska żądza krwi ogarnia Hamleta. Moment pasji przychodzi, kiedy po paru miesiącach wątpliwości królewicz przekonał się o winie króla, pokazawszy mu jego własną zbrodnię na scenie (III, II, 382—384):

Now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. ⁶

Ale to chwila wyjątkowa. Zwykle bowiem zemsta nie znajduje dostępu do duszy Hamleta w postaci zaślepiającej namiętności. Właśnie opa-

4

Kto króla mego zabił i znieprawił matkę,
wtrzyił się między elekcję i moje nadzieje,
zarzucił wędę wprost na moje życie,
i to podstępnie tak — czy nie będzie to zgodne z nakazem sumienia wymierzyć mu zapłatę tym ramieniem; czy się nie będzie potępionym, jeśli się pozwoli temu wrzodowi naszego życia dojrzewać do niegodziwości dalszych?

5

O całe ty niebieskie wojsko! o ziemi! cóż jeszcze?
Czy wspomnieć jeszcze piekło? O precz! Serce, wytrwaj,
Wy ścigną — nie zwiędniście w jednej chwili [...]

6

Teraz mógłbym chleptać krew gorącą
i spełniać czyny straszne, na które dzień
patrzyłby z drżeniem.

nowanie namiętności Hamlet najwyżej ceni, tę wolność wewnętrzną humanisty, o której w tak wzruszających słowach mówi do Horacego:

Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee.

(III, II, 72—75) ⁷

Uwydatnienie tej niezależności duchowej bohatera w sytuacji pełnej niebezpieczeństw daje głęboki wydźwięk dramatowi, na tle bowiem konfliktu namiętności, rządzących ludźmi z niższego świata, tych, które normalnie stanowią najwyższe prawo melodramatu, poeta ukazuje dobra duchowe innego rządu. Wartości owych nie wiąże z jakimś ogólniejszym systemem, filozoficznie, ani nie wykląda o nich stylem moralisty. Do zauważenia ich doprowadza jedynie środkami swojej sztuki. Toteż zorientowanie się w tej sprawie wydaje mi się równoznaczne z uchwyceniem istotnie ważnych problemów poetyckich *Hamleta*.

W perspektywie poetyckiej dramatu uwidocznia się szczególnie wartość czterech mianowicie dóbr duchowych: czci dla zmarłych, współżycia ze sztuką, zadumy filozoficznej i zabawy.

Co się tyczy idealizacji zmarłych, to wyrazistość tego motywu, w przeciwieństwie do pozostałych, w mniejszym stosunkowo stopniu zależy od elementów sytuacyjnych, w wyższym od bezpośredniej ekspresji słowa. Zdania: „but I have that within which passes show”, ⁸ „methinks I see my father... Where?... In my mind's eye, Horatio”... ⁹ upamiętniają się na zawsze samą swoją ekspresywnością, i nic dziwnego, że hipnotyzowały także i naszych romantyków. Należy do tej życiodajnej kategorii twórców sztuki, które sprawiają radość bez względu na tenor znaczeniowy. Słowa „How weary, stale, flat and unprofitable seem to me all the uses of the world” ¹⁰ — tak cieszą swą artystyczną celnością, że treść ich staje się przez to bezbolesna. Ale i w tym wypadku wierność wspomnieniom, okazana przez Hamleta, uwydatnia się jeszcze mocniej przez kontrasty sytuacyjne. Hamlet wie, że są straty, których bolesności czas ułagodzić nie może — ale dwór tego nie rozumie. Smucić się zbyt długo nie warto, nie wypada, nie ma sensu. Od razu na wstępie zarysowuje się różnica

7

Dajcie mi człowieka,
który nie jest niewolnikiem namiętności, a ja utulę go
w serca mojego sednie, w sercu serca,
jak właśnie ciebie.

8

[...] a ja mam w sobie to, co przekracza możność pokazania.

9

[...] ja tak jakbym widział mego ojca... Gdzie?... Przed oczyma duszy, Horacy ...

10

jak nudne, liche, mdłe i bez wartości
wydają mi się wszystkie sprawy tego świata!

kryteriów moralno-estetycznych między Hamletem a otoczeniem, która nadal zaznaczać się będzie przez cały ciąg utworu, czyniąc go dwupłaszczyznowym obrazem dwóch różnych systemów wartości.

Całkowicie niemal od elementów sytuacyjnych uzależnione jest ukazanie wartości przeżyć estetycznych. Hamlet przeżywa trzy wstrząsy estetyczne, na które reaguje wybuchami swoistego rozdrażnienia. Pierwszy, słuchając recytacji starego aktora; drugi, widząc Fortynbrasa, marszerującego przeciw Polakom dla zdobycia kawałka ziemi, który dla żołnierzy nie starczy na mogiły. W tych wypadkach rozdrażnienie płynie z chęci emulacji: Hamlet, nie mogąc znieść pozorów swojej niższości, chce się okazać naturą nie mniej wrażliwą lub nie mniej odważną od drugich. Trzeci wstrząs, ujemny, wywołuje w Hamlecie przykry estetycznie wylew żalu Laertesza nad grobem Ofelii. I tu ironicznie gotów jest Hamlet iść o lepsze w popisie fałszywego stylu:

Nay, an thou'lt mouth,
I'll rant as well as thou.¹¹

Lecz Szekspir znalazł także subtelniejszy sposób zaznaczenia ważności spraw sztuki i poezji niż te dowody czułości swojego ludzkiego instrumentu. Oto w sytuacjach pełnych prawdziwego napięcia Hamlet jak gdyby zapomina o walce, o swych celach, o zemście. Tuż przed odegraniem „Pułapki na myszy”, sztuki, która ma ostatecznie zedrzeć maskę z uśmiechniętej twarzy króla, wyklada aktorom z przejęciem swoje credo estetyczne; chce, aby sztukę o celach doraźnych grali z całą bezinteresownością artystyczną. Jeszcze w ostatniej chwili lekceważy sytuację do tego stopnia, że najpierw zwierzy się Horacemu ze swego ideału humanistycznego, o którym już mówiliśmy („not passion's slave”)¹², a potem dopiero, („Something too much of this”)¹³, jak w sprawę drugorzędą, wtajemnicza przyjaciela w swój nadzwyczajny pomysł wykrycia zbrodni królewskiej. W ten sposób dopiero waga spraw estetycznych zaznacza się w sposób wzruszający i niezapomniany. Wywód estetyczny, sam przez się może ciekawy, zyskuje na wyrazistości przez to, że najnieoczekiwanej zahamował na chwilę akcję dramatu; zarazem stało się jasne, że te niby nieosobiste sprawy ważniejsze mogą być od osobistych, które właśnie będą ważone na krwawych szalach losu. Nic się nie spóźni w dramacie przez to chwilowe zlekceważenie jego napięć. Triumf swój święci poezja. Wywody, z samą akcją dramatu nie związane, stały się bezcenną konstrukcyjnie częsteczką poetyckiego dzieła. Któż z nas chciałby słyszeć *Hamleta* bez owego: „Nie siecz powietrza rękami”, i tej całej lekcji dla ak-

¹¹

A chcesz drzeć się —
będę się zgrywał jak ty!

¹² („nie niewolnik namiętności”)

¹³ („Ale zbyt wiele o tym”)

torów? Czy w ogóle spotkanie z aktorami i rozmowy z nimi nie należą do najżywszych, najbardziej wrażliwych się w pamięć scen w *Hamlecie*, i czy nie jest to efektowny dowód wyższości akcentu dramatycznego nad melodramatycznym? Bez ram akcji gwałtownej i krwawej sceny te nie robiłyby wrażenia; w ramach jej wywołują interes nawet żywszy niż rozlew krwi na scenie.

Toteż trudno zgodzić się z Bradleyem, gdy w owym „zapominaniu” bohatera o świętej sprawie zemsty upatruje tylko mankament moralny, o instrukcjach Hamleta dla aktorów pisze zaś: „Wszystko to było pewnie bardzo ciekawe, gdy pierwszy raz grano tę sztukę; prawie wszystko to żal byłoby nam stracić; częściowo wydaje się to nas zbliżać wprost do samego Szekspira; ale któż może tego bronić z punktu widzenia praw struktury artystycznej?” (Por. *Shakespearean Tragedy*, s. 72).

Nie inaczej jest ze scenami monologu „Być albo nie być” i rozmowy Hamleta z Horacym i grabarzami na cmentarzu. Ostatnią zaliczył Wyspiański w eseju o *Hamlecie* do tych, które „narzucają się nie tylko jako niekonsekwencja, ale jako niemożliwość”. A na czymże ta niemożliwość polega? „O tem, co najważniejsze, nie mówią w tej scenie wcale. W tej scenie są ci dwaj ludzie, jakby byli osobami z jakiegoś zgoła innego dramatu” (s. 48). Wobec tego scena cmentarna jest „sceną — wykraczającą zupełnie za linię tragedii, w tym tejże tragedii ukształtowaniu. Sceną [...] z Szekspirowskiego drugiego pomysłu, która miała pokazać inteligencję Hamleta wśród grobów”. Itd.

Tymczasem i tu także postąpił Szekspir zgodnie ze swoją zwykłą w tym dramacie techniką, opóźniając wszystko to, co Hamlet ma do opowiedzenia o swoich przygodach na morzu i perspektywach ostatecznej rozgrywki, na którą już tylko kilka godzin zostało — opóźniając to o całą długą scenę rozmowy filozoficznej, którą ci ludzie prowadzą niefrasobliwie, lekceważąc niebezpieczną do najwyższego stopnia sytuację. Podobnie też monolog „Być albo nie być”, izolowany jako samoistny utwór, prawdopodobnie rychło poszedłby w niepamięć. Znalazłszy się na swoim miejscu w dramacie, stał się w poezji świata jednym z najsłynniejszych urywków.

Dobrem, które nie wydaje się być wartością równą poprzednim, jest zabawa. A przecież dla tego dobra Hamlet poświęci życie. Cechuje go umiłowanie walki jako sportu. Że sport ceni i uprawia, to wiemy. W okresie najgłębszej melancholii, jeszcze przed rewelacjami Ducha, ćwiczy przecież regularnie fechtunek. Najbardziej jednak pociąga go igranie z niebezpieczeństwem. Udając szaleńca, przeciąga raz po raz strunę dla sportu. Wierzy w swą niezawodną zdolność zaimprovizowania w każdym wypadku obrony:

For'tis the sport to have the enginer
Hoist with his own petar; and't shall go hard
But I will delve one yard below their mines,

And blow them at the moon: O, 'tis most sweet,
When in one line two crafts directly meet.¹⁴

Szczególny wstrząs estetyczny wywołuje w *Hamlecie*, jak powiedzieliśmy, pojedynek polsko-norweski, pojedynek szlacheńskich. Dobra materialne w grę nie wchodzi; walka nie toczy się o nic ważne. Obraz takiej walki jest dla *Hamleta* estetycznie całkowicie przekonujący. Wartością takiej zabawy jest czysty styl:

Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake.¹⁵

Urok pojedynku polsko-norweskiego wiedzie *Hamleta* do zguby. Jeszcze piękniej będzie zmierzyć się honorowo z przeciwnikami niehonorowymi. Król z góry liczy na to, że *Hamlet* wytrzyma styl honoru, i nie zawiedzie się w rachubach.

Zbyt pochopnie uważa się tedy *Hamleta* za człowieka Renesansu jedynie. Jest w nim niemało też ze średniowiecznego rycerza: pogarda intrygi, kult honoru, pobożność oraz inklinacje ascetyczne. Z renesansem łączy go opanowanie form kultury dworskiej, uprawa sztuki rozmowy, giętkości intelektualnej. Zalety te posiadają także przeciwnicy *Hamleta*: król Klau diusz, Rosencrantz, Guildenstern, Laertes, Osric — przedstawiciele ogłady dworskiej, reprezentujący jej poziom przepisany przez Castigliona, a zarazem pierwiastki machiawelizmu, według popularnych o nim pojęć: brak skrupułów, intrygę, obłudę, trucicielstwo. W walce, jaka się toczy w *Hamlecie*, w starciu dwóch systemów wartości, odbija się do pewnego stopnia antagonizm dwóch bliskich sobie kultur: renesansu i średniowiecza.

Czy jednak ostatecznie ujęcie wrażenia poetyckiego w kategoriach spraw wartości nie wychodzi poza obręb zagadnień krytyki estetycznej? — czy nie przenosi zbytnio sprawy na grunt moralistyki?

Rzecz jaśniej się przedstawi, jeżeli z niektórymi teoretykami starszej i młodszej szkoły, z Mateuszem Arnoldem np. i Richardsem, autorem *Principles of Literary Criticism*, uznać, że poezja jest swoistym sądem o sprawach ważnych dla życia i do pewnego stopnia ująć się da w formule „criticism of life”.

14

W tym bowiem zabawa, żeby konstruktor
zginął od swej własnej maszyny, bo ani chybi,
ale ja podkopię się o jeden jard głębiej pod ich miny
i wysadzę ich aż pod księżyc. To coś przemilego,
gdy na jednej linii zderzą się dokładnie dwa fortele.

15

Naprawdę bowiem być wielkim
nie znaczy to ruszać do boju o byle głupstwo,
ale wspaniale wdać się w spór o słomki żdźbło,
gdy honor wchodzi w grę [...]

Taka „krytyka” może czasem być zracjonalizowana w postaci sądów moralnych, niekiedy jednak nie da się w ten sposób zracjonalizować. W każdym razie poezja może powiedzieć, że coś jest dobre. Może to też powiedzieć moralistyką. Wrażenie apologii pewnych wartości, jakie nam się udziela przy lekturze *Hamleta*, to tchnienie sugestii poetyckiej.

Tyle zatem wrażeń ogólniejszych, których wyosobnienie za cel sobie postawiliśmy w tym szkicu. Oczywiście to jeszcze nie wszystko. Njedar-mo w tym dramacie potomność najsilniej odczuła ciśnienie tajemnicy. Kto pilniej wsłucha się, temu *Hamlet*, ta szumiąca muszla, największy twór morza, któremu na imię Szekspir, powie jeszcze inne rzeczy. — „Jestem obraz i metafora czasu”, szepce muszla. — „Jestem zewnętrzny blichtr i zgniłość wnętrza epoki, jestem czas urzędowy i czas okłamany”. Zagadnieniom tego rzędu poświęciłem obszerny, wydany niedawno komentarz. Lecz w aurze rocznicowej wypada może na chwilę wyrzec się śmiałości, nieodłącznej od prób konstrukcji nowego sensu i ekscentryczności, choćby tylko pozornej, w jaką łatwo przeradza się wszelkie śmielsze teoretyzowanie; wyrzec się wszelkich pozorów przemocy nad dziełem — jakby z uszanowania dla Ducha:

Majestat jego krzywdzimy
Zadając mu pozór gwałtu ¹⁶.

POETIC PROBLEMS IN HAMLET

The author makes a brief summary of the views held by various authorities on *Hamlet*, who considered as particularly important the motifs of delay and personal vengeance. The boetian plan of the drama deprives these questions of the significance ascribed to them: they deserve, however, some consideration.

In *Hamlet*, two planes intersect continually: the world of wild passions and the world of men who prize more highly spiritual goods of a different order: reverence for the dead, communion with art, philosophical meditation and sport. *Hamlet* belongs to the latter. He does not consider vengeance as dictated by ethics; he attaches a much higher value to the control of passions, the inner freedom of the humanist.

Such a view of the drama reveals its inner unity and coherence. The value of esthetic experience is always shown in relation to elements of situation. *Hamlet* has inherited two cultures: Middle Ages and Renaissance. The former endowed him with contempt for intrigue, worship of honour, piety, inclination for asceticism; the latter is made apparent in his courtly culture, art of conversation, and intellectual versatility. The struggle going on in the drama reflects the conflict between the two different systems of values. Some of these receive a particular significance in the poetic perspective of the drama. That is why *Hamlet* is not a tragedy of helplessness but a defence of the meaning of existence.

¹⁶

We do it wrong, being so Maiesticall
To offer it the shew of Violence...