

PRACE POLSKIEGO KOŁA NAUKOWEGO w MOSKWIE  
SEKCJA HUMANISTYCZNA.

---

№ 2

Roman Dyboski.

**RYTMIKA WYSIŁKU I ZNUŻENIA  
W TWÓRCZOŚCI SZEKSPIRA.**

---

MOSKWA.  
Druk. A. P. Popławskiego.

1917.

PRACE POLSKIEGO KOŁA NAUKOWEGO w MOSKWIE  
SEKCJA HUMANISTYCZNA.

---

№ 2

Roman Dyboski.



# RYTMIKA WYSIŁKU I ZNUŻENIA W TWÓRCZOŚCI SZEKSPIRA.

---

MOSKWA.

Druk. A. P. Popławskiego.

1917.

Wyp. 02

SEKCJA HUMANISTYCZNA  
POLSKIEGO KOŁA NAUKOWEGO W MOSKWI

12-97/14



43802

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA  
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0269384

Trzechsetlecie śmierci, a raczej trzechsetlecie nieśmiertelności największego z nowoczesnych poetów mija prawie niespostrzeżenie wśród gromów światowej walki.

Niechże w to wielkie święto ducha ludzkiego będzie ulgą dla tych, którym warunki chwili dają pewną po temu możliwość, zapomnieć o trwogach i nadziejach w sercach naszych, o zniszczeniu i nędzy w naszym kraju, by wstąpić na chwilę nabożeństwa do opustoszałej świątyni szekspirowskiej sztuki.

\* \* \*

Pragne w tych rozmyślaniach jubileuszowych ukazać Szekspira nade wszystko jako literackiego artystę, jako poetę i dramaturga, zarazem jednak uwydatnić w obrazie jego wyższych i niższych twórczych lotów te ogólno-ludzkie momenty trudu i wyczerpania, tryumfu i niepowodzenia, które czynią nawet geniusza psychologicznie blizkim każdemu z nas.

\* \* \*

p

Zwykły pogląd na karierę poetycką Szekspira przedstawia nam ją jako falę, która zwolna wznosi się i potężnieje, wypełnia ucho obfitością różnodźwięcznej muzyki, gdy sięga szczytu swej wysokości, a potem niemniej wspaniale odpływa, zbyt pełna, by pienieć się i szumieć. Dla oka jednakowoż, które z upodobaniem zagłębia się w przepyszne bogactwo jej szczegółów, twórczość poety może przyjąć postać nie fali, lecz fal szeregu, a nawet wydać się czemś w rodzaju prawidłowego następstwa momentów artystycznego napięcia i wyczerpania, wysiłku i znużenia. Dopatrując się w linii rozwoju poety takiej arabeski, naprzemian w górę i w dół wiodącej, nie trzeba zadawać gwałtu nieskończonej nieobliczalności zjawisk duszy ludzkiej: można przyznać, że wloty są czasem tylko rozmachem do wyższych wlotów, że w innych wypadkach niema między jednym a drugim utworem widocznego ubytku w tych zaletach, jakie są szczególnie właściwe danemu okresowi poezji szekspirowskiej. Ale zmiana zawsze się daje dostrzedz, jeżeli nie jako przejście od wyższych do niższych natchnień, to od skali szerszej do ciaśniejszej lub na odwrót. Są wymagania natury ludzkiej, od których nawet najsamowolniejsze istoty naszego samowolnego rodzaju—geniusze—uchylić się nie mogą: i następstwo napięcia i odprężenia do takich wymogów należy. W badaniach nad mową ludzką uczyniono spostrzeżenie, że język ma skłonność przeplatać akcentowane zgłoski nieakcentowanymi.<sup>1)</sup> W dziedzinie krytyki szekspirowskiej stwierdzamy podobne prawo, gdy przy rozbiórce wielkich tragedji widzimy, jak po scenach najpotężniejszych zawsze następują obojętne i niepokaźne, dowodzące prawie świadomego wycieńczenia twórczej siły<sup>2)</sup>. Jeżeli dalej zauważono, że w czwartym akcie każdej z tych tragedji widoczne jest osłabienie po kulminacyjnych przejawach mocy dramatycznej w akcie trzecim—osłabienie zamaskowane zwykle przez jakiś epizod liryczny lub deklamacyjny<sup>3)</sup>,—to chodzi oczywiście o zjawisko tej samej kategorii, i prawidłowość, o której mowa, okazuje się właściwą także budowie pojedynczego dzieła jako całości. Czy można przypuszczenie rozciągnąć jeszcze dalej i zastosować je do całego cyklu utworów, zestawiając ze sobą te, co sąsiadują, i czy można i w tym razie stwierdzić podobnie regularne falowanie? Kusząc się o takie przedstawienie rzeczy w przeglądzie twórczości Szekspira, jaki tu zamierzam uczynić, zdaję sobie sprawę z ryzykowności tego przedsięwzięcia; boć jest śmiałością określić którekolwiek z dzieł Szekspira bez ogródek jako słabsze od bezpośrednio poprzedzającego lub następnego; zwłaszcza że chronologia poszczególnych nie jest jeszcze bynajmniej ustalona, i właściwie napewno mówić możemy jedynie o grupach dramatów, należących niewątpliwie do

tego lub owego kilkuletniego okresu w życiu Szekspira; a co do daty niektórych pojedynczych dzieł istnieją tak rozbieżne możliwości, że wielu badaczy szukało wyjścia w przypuszczeniach o „pierwszych szkicach“ tych utworów w okresie wcześniejszym, a dojrzałych ich przeróbkach później. Domysły takie, przeważnie pozbawione podstawy faktycznej, wykluczyłbym zasadniczo, ponieważ jedną z głównych cech Szekspira jako twórcy stanowi niezachwiana prawie stanowczość i świadomość celu artystycznego w każdej z kolei fazy jego kariery. Podnieść natomiast wolno, że to psychologiczne prawdopodobieństwo, którem w niniejszym szkicu operujemy, a które każe przypuszczać, że następowały po sobie naprzemian dzieła znakomitsze i słabsze, mogłoby ze swej strony służyć argumentem dla ustalenia dokładnego chronologicznego porządku dzieł w obrębie każdej epoki w życiu poety.

Drugą przeszkodę na drodze naszej, mniej niebezpieczną od niepewności chronologicznej, stanowią kwestye autentyczności dramatów. Nie mówię tu oczywiście o teoriach, podających w wątpliwość napisanie całego cyklu dramatów przez Williama Shakespeare'a ze Stratfordu nad Avonem, aktora i reżysera teatralnego w Londynie około roku 1600. Dramaty pisane są przez człowieka dobrze z praktyki obznajomionego z maszyneryą sceniczną i atmosferą teatru, a przytem posiadającego przygodne, różnostronne i ułamkowe czytanie i wykształcenie gorliwego samouka. Nie mógł ich napisać ani wielki filozof Bacon, ani, jak się podobało przypuszczać nowszym fantantom, którykolwiek z wykwintnych młodych arystokratów na dworze angielskim—lord Rutland czy kto inny—i nie może wreszcie także chodzić o dzieła różnych pisarzy, znajdujące się jedynie zbiorowo w posiadaniu Szekspira jako archiwarza teatru. Zbyt wyraźne podobieństwa w stylu i natchnieniu łączą nawet najdalej od siebie rodzajem i doskonałością utwory tej seryi, i zbyt wiele wreszcie mamy hołdów dla Szekspira jako poety ze strony współczesnych pisarzy, by nie uważać za załatwioną sprawę, o której wciąż jeszcze tyle tomów się pisze. \*

Inaczej z zagadnieniem, czy każdy z tych trzydziestu siedmiu utworów dramatycznych, które dwóch kolegów-aktorów wydało w kilka lat po śmierci Szekspira jako jego spuściznę, rzeczywiście w całości i w tej właśnie formie od poety pochodzi. Powątpiewania w tym względzie dyktował głównie bałwochwalczy pietyzm dla poety; pragniono uwolnić jego pamięć od dzieł rażąco niedojrzałych lub uderzająco nierównych. Ale jeżeli aż nad czterema z niepoślednich utworów młodszych lat poety, jak nam jeszcze wspomnieć wypadnie, widomie jaśnieje gwiazda przedwcześnie zmarłego wielkiego jego poprzednika w poezji dramatycznej, Krzysztofa Marlowe, to dlaczegóż nie miał Szekspir jako nowicysz naśladować mniej natchnionego Tomasza Kyda, szukając sukcesu na jego sposób przez nagromadzenie krwawych okropności w tragedji „Tytus Andronikus“, dlaczego w pierwszym swym dramacie z historii angielskiej („Król Henryk VI“) nie miał sam kroczyć udeptaniami ścieżkami popularnych dramaturgów Greene'a i Peele'a raczej niż obrabiać, jak przypuszczano, jakiś gotowy lub niedokończony ich utwór? Nieprawdopodobnem nawet nie jest, że Szekspir tak samo w ostatnich swych latach, gdy dbał coraz mniej o poetycką formę i sceniczne kształty swych głębokich myśli, uległ fascynacji melodyjnych

żeńskich wierszy wchodzącego w modę młodszego poety Fletchera, i nagle popada w takie wierszowanie w kilku ustępach „Henryka VIII“, taksamo jak igra fantazyicznymi motywami i idylliczną liryką fletcherowskiego rodzaju w tym samym czasie w „Burzy“ i w „Powieści zimowej“. Nawet choćby wypadło tłómaczyć znaczną domieszką obcej roboty nieskładność i skazy artystyczne dramatów jak „Tymon Ateńczyk“ i „Perykles“,—lub uciec się do przypuszczenia jakiegoś wpływu zajęć zewnętrznych na genezę utworu, by nim objaśniać tak zagadkowe i pełne sprzeczności dzieło jak „Troilus i Kressyda“, to w żadnym z tych wypadków zakwestyonowane nie jest miejsce któregokolwiek dzieła jako całości w galerji sztuk szekspirowskich, a w obecnym szkicu właśnie każde z osobna dzieło jako całość pod uwagę brać będziemy. Dla nakreślenia w ten sposób linii rozwoju Szekspira jako samodzielnego poety obojętną też może pozostać sprawa, czy i on oprócz tych dramatów, których był wyłącznym autorem, pisał inne dzieła przyjętym wtedy zwyczajem do spółki z jednym lub kilku towarzyszami; jakich śladów jego ręki dopatrzeć się można w rozlicznych „dramatach pseudo-szekspirowskich“, po części związanych z jego nazwiskiem tylko przez anegdotyczną tradycję lub spekulacyę księgarską; czy w szczególności już po wyczerpaniu własnych sił i natchnień uczestniczył jeszcze w produkcji fletcherowskiego dramatu „Dwaj szlachetni krewniacy“, i jak mógł wyglądać zaginiony utwór „Kardenio“, w ostatnich latach życia poety zarejestrowany do publikacyi w cechu księgarzy jako dzieło Szekspira i Fletchera.

\* \* \*

Ograniczając się tedy do uznanego przez ogół opinii krytycznej szeregu autentycznych dzieł Szekspira, rozpoczynamy ich przegląd od dołu, czyli od pierwszych niepewnych kroków początkującego poety na gruncie dramaturgii. Tragedya „Tytus Andronikus“, opierająca się przez pośrednictwo Kyda na podziwianych wtedy wzorach u Seneki, i „Komedia omyłek“, już bezpośrednio kopiująca drugiego klasyka Plauta,—obie przez gładkie aż do jednostajności wierszowanie świadczą o zawziętej powadze młodego autora. W gorączkowych halucynacyach „Tytusa“ miejscami już migają iskielki przyszłego wielkiego płomienia, szczególnie w roli okrutnego intryganta-murzyna, którego poeta zdołał zbliżyć do naszego serca, ukazując nam go jako kochającego ojca; także w roli zbrodniczej królowej scytyjskiej, która w akcentach godnych lady Makbet nawołuje swego słabego rzymskiego małżonka do nowych wciąż morderstw<sup>4)</sup>. Podobnie w „Komedji omyłek“, niektóre z głosów niewieścich przeczuwać już dają słodkie upojenie „Snu Nocy Letniej“.

Po tych ćwiczeniach w poprawnem wierszowaniu nastąpiła dla rekreacyi najpierwotniej hałaśliwa farsa Szekspira, „Poskromienie złościcy“, najniemyślniejszy żart sceniczny jego kariery. Surową swą robotą bardziej niż którykolwiek z komicznych utworów Szekspira zbliża się ta krótkowidła do typu włoskiej improwizowanej komedji (commedia dell'arte), rozniesionej przez włoskie trupy po całej Europie; z niej też tu Szekspir przyjmuje kilka tradycyjnych typów—jako to, podstarzałego konkurenta, lub pedanta—by w nie tchnąć przemijającą żywotność. Za doraźne, fizyczne za-

łatwienie się z całą wolną wolą niewiasty w tej komedii Szekspir dowcipnie chłoszcząc swe własne dawniejsze „ja“, wkładając w usta wymownego młodego dworzanina w „Straconych zachodach miłosnych“ ognistą tyradę na cześć niewiast jako nieodzownego czynnika harmonii społecznej.<sup>5)</sup>

Po tym zakowskim figlu sam Szekspir zapewne uznał za niezbędną dla swej dyscypliny artystycznej jakąś poważną pracę w dziedzinie wyższych aspiracji. Dramaty z historii angielskiej cieszyły się popytem i estymą, więc widzimy z kolei młodego poetę szamocącego się z bezładną masą wojskowych i dynastycznych dziejów w Pierwszej Części „Henryka VI“: z szarpaniny tej narazie tylko wynika panoramiczna ilość obfitość szczegółów, która czyni ten dramat ciekawszym jako muzeum folkloru i encyklopedyę popularnych poglądów na wypadki historyczne, niż późniejsze dramaty; ale główne trudności materiału jeszcze nie poddają się niewprawnemu dotknięciu adepta. O niepewności jego ręki wyraźnie świadczy szczególnie traktowanie Dziewicy Orleańskiej, na które wylano bez potrzeby wiele moralnego oburzenia: figura przedstawiona zrazu heroicznie a przynajmniej obiektywnie, w końcu ryczałtowo i konwencyonalnie potępiona, daje nam tylko przykład młodocianej niestałości sądu i tej uległości wobec religijnych i narodowych zabobonów swego parteru, której Szekspir nieprędko do reszty się wyżył. A jednak już tu poeta jest widocznie na drodze w górę, iż uporem trwa w pomysłach dobicia się jakiegoś sukcesu w tak popularnym rodzaju jak dramat historyczny. Mało w jego twórczej karierze przykładów tak bezsprzecznego postępu, jak potężny krok naprzód od Pierwszej do Drugiej Części „Henryka VI“: mocnym chwytem ujmując na samym początku skłębiony tłum powaśnionej magnaterii w obozach Białej i Czerwonej Róży; symetrycznie rozkłada po przestrzeniach dramatu takie kamienie graniczne jak zamordowanie protektora państwa, Księcia Gloucester (III, 2), znamionujące punkt zwrotny, potem kolejne katastrofy dwóch jego głównych przeciwników, kardynała winchesterskiego (III, 3) i księcia Suffolku (IV, 1). Wszystko to wykazuje wprost nieprawdopodobny wzrost doświadczenia technicznego, nie okupiony nawet ubytkiem bogactwa w szczegółach rodzajowo etnograficznych: bo właśnie ta Druga Część roztacza przed nami takie sceny jak zdemaskowanie oszusta religijnego w miejscu odpustowym przez księcia protektora (II, 1), żonę tego księcia w naradach i praktykach z mamiącymi ją czarnoksiężnikami (1, 4), sąd Boży między majstrem-płatnerzem a oskarżającym go czeladnikiem (I, 4).

Pierwszemu temu zwycięstwu nad masą faktów historycznych, wywalczonemu przez poetę w Drugiej Części „Henryka VI“, godnie towarzyszy łatwiejsze, lecz niemniej stanowcze zwycięstwo w dziedzinie komedii. W „Dwóch Panach z Werony“ znajdujemy wszystkie cenne składniki dobrej komedii szekspirowskiej, spoczywające coprawda jeszcze mieszaniną obok siebie, jak rudy w ziemi, nie stopione w artystyczną całość: więc jest romantycznych intryg i przeciw intryg i dowcipnego wierszowanego dyalogu dosyć na wznowiony użytek w doskonalszej formie w kilku przyszłych komedjach; jest obfitość zabawnego, choć ani trochę nie związanego z akcją błaznowania w rolach dwóch służących, a nadchodząca świetność poezji miłosnej Szekspira rzuca swe blaski już i na tę komedię w takich ustępach jak choćby ten czterowiersz—zaiste godne motto całego utworu:

„Jakżeż ta wiosna miłości podobna  
Do zmiennej ranka kwietniowego chwały:  
Raz się wychyli słońce w pełnej krasie,  
I wnet znów chmura pochłonie blask cały.“

(I, 3; tł. Koźmiana).

I po tym pierwszym wlocie talentu Szekspira bezpośrednio następuje równie oczywisty upadek—tym razem za sprawą czegoś w rodzaju *vis maior*, więc niecałkiem typowy dla naszej zasadniczej tezy. W Trzeciej Części „Henryka VI“ poeta ma do czynienia z materiałem silniej się opierającym dramatycznemu traktowaniu, niż może cokolwiek innego wśród wszystkich jego dramatycznych przedmiotów. Szekspir musiał napisać ten dramat, aby sobie utorować drogę do upatrzonemu już tematu: Ryszarda Trzeciego. Widzimy więc, jak poeta z pewnym niesmakiem i przygnębieniem przebija się przez gęstwinę kolejnych zwycięstw i klęsk Białej i Czerwonej Róży, ze wzrokiem wciąż utkwionym w fascynującą postać „walecznego garbatego potwora“, jak Ryszarda wzdorliwie nazywa okrutna jak on Królowa Małgorzata, godna jego antagonistka w dramacie; i sam nowoobroniony bohater Szekspira kilkakrotnie w dłuższych monologach wychodzi z ramy dramatu, by nam ukazać z jakiego kruszcu jest ulany. W ten sposób cały ten chwilowy upadek konstruktywnej siły dramatycznej, spowodowany przez chaotyczność materiału, który poecie wypadło przebrnąć, jest właściwie niezbędnym przygotowaniem na tę wyżynę młodocianej potęgi, do jakiej wznosi się Szekspir w „Ryszardzie III“, tem najdoskonalszem wcieleniu machiavelskiej ambicji, jak ją pojmowali i odczuwali rówieśnicy królowej Elżbiety i jej wielkiego przeciwnika Filipa hiszpańskiego. Szekspir, dochodząc do tej pierwszej swej koncepcji w wielkim stylu, już wie, że ściśle ograniczenie ambicji artystycznych jest pewniejszą drogą do powodzenia, szczególnie dla młodego pracownika, niż folklorystyczna różnorodność i hałaśliwe przepelnienie sceny, jak w „Henryku VI“. To też nigdy więcej może nie napisał poeta dramatu tak ściśle ześrodkowanego we wszystkich szczegółach około jednej panującej postaci. Pośród dzieł późniejszych, w okresach, gdy geniusz jego znowu wybierał drogę ciasną i prostolinijną, „Koryolan“ może najwyraźniej zaznacza świadomy powrót do zapoczątkowanej w „Ryszardzie III“ techniki koncentracji; zarazem „Koryolan“ daje możliwość zmierzyć tę daleką drogę postępu w moralnym sądzie o rzeczach ludzkich, jaką poeta przebył od chwil młodocianego upojenia renesansowym ideałem władzy jako szczytu dążeń i szczęścia człowieka. Boć upojony tą oceną władzy nad ludźmi Szekspir niewątpliwie jest, gdy tworzy Ryszarda III; wszak daje temu okrutnikowi nawet w końcu zginąć chlubnie i po rycersku mimo wszystkich wyrzutów sumienia i efektownej procesji duchów przed katastrofą. Czujemy, jak sam się przejmuje marzeniami swego ulomnego bohatera o „raju rozkoszy, zawartym w złotym krążku korony“<sup>6)</sup>; niedarmo przyobleka te rojenia w słowa zachwyty poetyckiego, uderzająco podobne do najwspanialszej z deklamacji kulawego zdobywcy świata, Tamerlana Wielkiego, w tytanicznym dramacie Marlowa.

I upojonym władzą wydaje nam się sam poeta — nowozdobytą władzą nad

duzami tłumy w teatrze; — upojenie takie bije z najbardziej błyskotliwej i samorzutnej wśród jego wczesnych komedii: „Stracone zachody miłosne”. Utwór tak dyszący tryumfem wygranej literackiej pewności siebie mógł nastąpić bezpośrednio po Ryszardzie III. W potocznych apostrofach kawalera Birona, tak pewnego swej wyższości nad rówieśnikami w najważniejszych sprawach życia, słyszymy głos poety, rozkoszującego się nabytą miarą znajomości świata i tą słodyczą, jaką ma ta znajomość u progu trzydziestki, w jasny poranek błyszczących powodzeń.<sup>7)</sup>

Odetchnąwszy tak rozkosznie pełną piersią po wysiłku „Ryszarda III”, poeta popada z kolei w jałowość i niepewność. Upadek ten znowu — jak pierwszy, po Trzeciej Części „Henryka VI” — poniekąd się tłómaczy naciskiem z zewnątrz: zamknięcie teatrów londyńskich wskutek wybuchu dżumy zerwało chwilowo kontakt Szekspira z jego pracownią i odrazu może go pozbawiło owej ufności w siebie, zbyt świeżo jeszcze uzyskanej, by ją poeta mógł dźwierać niezawodnie mocną dłonią. W tej dobie swej młodości Szekspir według przyjętego przypuszczenia zwrócił się po raz pierwszy i ostatni w życiu do twórczości epickiej; i znowu tutaj konieczność upadku po wzięciu naocześnie nam się objawia, gdy od zmysłowego uniesienia w namiętych strofach „Wenery i Adonisa” przechodzimy do nudy opisów, lamentów i zadługo snowanych rozmyślań w „Lukrecyi”. Wtedy zapewne i zaczął poeta modnym sposobem pisać sonety, które przez całe lata życia mu towarzyszą, wchłaniając może w swą dziwną treść niejedno szczęsne i bolesne przejście osobiste. I w sonetach także oglądamy przyływ i odpływ natchnienia, perły uczucia i fantazyi o miedzę sąsiadują z nieznośną afektacją i dręcząco nienaturalnymi obrazami; rzadko kiedy czysty dźwięk szczerzej poezyi trwa przez kilka sonetów z rzędu.<sup>8)</sup>

Powracając — z poetą samym — w dziedzinę dramatu, która w swych czysto-technicznych wymaganiach daje pewniejsze probierze stanu siły artystycznej w każdej danej epoce, znajdujemy Szekspira — w „Królu Janie” — bodaj na najniższym poziomie w całych dziejach jego twórczości. Porywa się na temat ponętny, bo już niektórzy jego poprzednicy w dramacie angielskim przedstawiali walkę króla Jana bez ziemi z Papieżem jako przedświt Reformacji angielskiej; aliści ta nieomylna w grupowaniu figur i wypadków, jaką okazał w Drugiej Części „Henryka VI”, teraz jakby całkiem opuściła poetę. Ujmuje nas żołnierską prostotą i prawością rycerską postać Faulconbridge’a, dzielnego nieślubnego syna króla Ryszarda Lwie Serce; istotnie stanowi ta rola przygrzywkę do bohaterских narodowych akordów „Henryka V”, ale przygrzywka to symfonicznie mało kunsztowna, szczególnie po tak wszechstronnie wykończoną kreację jak Ryszard III. Wzruszająca rozprawa między królewskim pacholęciem Arturem a nasłanymi na niego siepaczami (IV, 1) — scena słusznie podziwiana przez Goethego — jest epizodem rażąco odosobnionym a na całych przestrzeniach dramatu nad stylem poety kłęska nienaturalnego i napszystego stylu zawisła ciężiej niż kiedykolwiek od przesadnych wylewów retoryki w „Henryku VI”. W tej więc uscenizowanej kronice na przeciętną współczesną modłę gwiazda Szekspira może naprawdę stanęła w „nadirze”, — i z niego właśnie — o ile się tu nie mylimy co do chronologii — nagle i śmiało wznosi się ku wyżynie czystej poezyi, nie dościgniętej w swym rodzaju na całej dalszej ziemskiej drodze poety. Jak

Afrodyta z piany morskiej, wynurza się z wyobraźni poety „Sen Nocy Letniej”, który poeta Swinburne w uniesieniu ogłosił „najpiękniejszym dziełem ludzkim”. Jedyne ten utwór zajmuje miejsce wśród młodocianej produkcji Szekspira przez kryształową nieskazitelność najcenniejszych ustępów swego dźwięcznego wiersza, jedyne wśród wszystkiego, co Szekspir napisał, przez oryginalność różnobarwnej, wzorzystej tkaniny swej treści poetyckiej. Pomysłowość w materialnej treści dzieł nie należy do cech Szekspira jako poety; czerpie zawsze pełną dłonią ze swych źródeł i fabułę i motywy, a do rzymskich dramatów z Plutarcha nawet argumenty i zwroty mowy. Dla „Snu Nocy Letniej” jednolitego, określonego źródła literackiego znaleźć się nie udało i nawet wyobrazić sobie takiego nie można; pozostaje synkiem Benjaminem szekspirowskiej fantazyi; nieoczekiwany, świetny, ulotny, przebiega nam przed oczyma jak ta krótka w życiu chwila szczęścia miłosnego, o którym w tej komedii mówią, że jest

„jako dźwięk chwilowe,

Jak cień przelotne, jak sen krótkotrwały,  
Nikłe, jak w czarnej nocy błyskawica,  
Która gwałtownie rozśloni świat cały,  
I zanim człowiek zdąży wyrzec: Patrzcie! —  
Paszce ciemności już one pożarły.  
Niknie tak rąco wszystko, co się świeci”.

(I, 1; tł. Koźmiana).

Tej szczytnej, szczęsnej a znikomej chwili żywota pomnik z trwalszego tworzywa, niż pajęczyny baśni w „Śnie Nocy Letniej”, wystawił poeta w tragedji „Romeo i Julia”. Tragedya dzieli ze „Snem Nocy Letniej” chwałę, że wciela z tryumfalnem zapamiętaniem entuzjazmu wszystko, dla czego żyć warto — i dla czego nie żał umierać — w „królewskim stanie młodości” (jak go nazwał Biron w „Straconych zachodach miłosnych”). Jako apoteoza miłości jednej i miłości tylko pośród wszystkich niebiańskich darów młodego wieku tragedya werońskich kochanków ma swe odrębne zalety głębokości i skupienia, które ją odróżniają od niklejszej, acz bardziej rozmaitej przędzy „Snu Nocy Letniej”. Ale właśnie skupienie owo nosi już pieczęć bardziej świadomego, nie tak bosko twórczego wysiłku; ten sam ubytek samorzutności także zaznacza się przez fakt, że dzieło to w całym obszernym zakresie szczegółów akcji jest w zależności od jednego z licznych dawniejszych opracowań poetyckich tej opowieści miłosnej, a samą istotą swego natchnienia wznawia epicki zachwyty Marlowa nad miłością w jego niedokończonym poemacie o nieśmiertelnych greckich kochankach Hero i Leandrze. Ponadto jeszcze zauważyć można, że w tragedji roi się w aktach pierwszych, a bynajmniej nie wolna ona i w późniejszych, od afektacji stylistycznych w rodzaju „Henryka VI” i „Króla Jana”; a od takich słabości „Sen Nocy Letniej” w jednolitości swego lirycznego uniesienia pozostawał swobodnym. Zatem nawet w dziele tak wysokiej miary jak „Śnie Nocy Letniej” — pewne objawy ponownego obniżenia siły, przynajmniej częste szczyrby stylistyczne w przeciwieństwie do posagowej zwartości tematu.

Wkroczyliśmy jednak w okres życia poety, w którym wydaćby się mogło rzeczą trudniejszą niż gdziekolwiek indziej dopatrzeć się prawidłowej odmiany wzlotów i upadków. Wszakże przejście od „Snu Nocy Letniej” i „Romea i Julii” do „Ryszarda II” i „Kupca Weneckiego” prowadzi nas od „pięknego szalu” promiennej godziny młodości do słonecznego pokoju wcześniejszych lat męskich, od opętania duchem poezji do świadomej władzy umysłu poety nad materiałem. Trudno tu mówić o słabnięciu twórczej inspiracji; chyba „Ryszard II”, jeżeli w istocie zajmuje miejsce między tak doskonałymi dziełami jak „Romeo i Julia” z jednej, a „Kupiec Wenecki” z drugiej strony, przez monotonię ciągłych elegii zdetronizowanego króla w późniejszych aktach daje wrażenie pewnego wyczerpania. Bardziej znaczącym jednak jest fakt, że „Król Ryszard II”, wzorowany na dramatycznym portrecie słabego i upadającego króla w „Edwardzie II” Marlowa, jakkolwiek ten wzór przewyższa, jednak niewątpliwie pozostaje jedną z najmniej oryginalnych poetyckich koncepcji Szekspira. Zaś w „Kupcu Weneckim” Szekspir składa twórczy hołd po raz ostatni cieniowi Marlowa, kształtując postać żyda Shylocka po części z surowych pierwiastków, złożonych w najpotworniejszym płodzie kipiącego Marlowowskiego mózgu — zbrodniczym Barabaszu, bogatym żydzie maltańskim. Nie można też przeczyc fakt, że Szekspir, budując bajkę dramatyczną „Kupca Weneckiego” złużnych romantycznych tradycji, co płynęły tu i owdzie po fali starych opowieści, mało okazał troskliwości czy też wprawy w zespoleniu tych różnorodnych fabuł. Gdy zważymy z drugiej strony, że „Kupiec Wenecki” szczególnie soczystością starannie urobionych a mądrych sentencji ogólnych cełuje jak mało które nawet z dzieł późniejszych, tembardziej owo niedbałe i nieumiejętne obejście się ze złożoną akcją dramatu przedstawiać nam się musi jako „punkt najmniejszego oporu”, gdzie zmęczenie wkrada się do twórczej pracy. Dodajmy jeszcze, że w tym dramacie po raz pierwszy poeta wyraźnie, i niewątpliwie rozmyślnie, sięga do tego lamusa motywów komicznych i schematów dyalogu, jakim służy dla kilku jeszcze utworów jego własna wczesna komedia „Dwaj Panowie z Werony”. Nawet w najżyźniejszej porze swych dojrzałych lat Szekspir znać spoglądał wstecz z pewnym umiłowaniem na zaranie swego geniuszu, bez tej surowej pogardy, którą w krytyce własnych młodocianych utworów objawiają poeci jednostronnie romantycznego temperamentu, jak Schiller, co swój pierwszy dramat „Zbójcy” własnym piórem niedługo po napisaniu odsądził od czci i wiary.

Szekspir niemniej pała tą namiętnością samo-udoskonalenia, właściwą poważnym pracownikom artystycznym; ale właśnie pod jej nakazem nie lęka się powtarzać na poziomie wyższym rzeczy raz już dokończone, ani też poza granice zakreślone symetrią rozwijać koncepcje, które go zajmują tkwiącemi w nich zarodkami wielkości poetyckiej i ogólnoludzkiego interesu. To ostatnie zjawisko dwa razy z rzędu bije w oczy właśnie w tym okresie twórczości Szekspira. Shylock w „Kupcu Weneckim”, wyrastając pod ręką poety na najbardziej pomnikowy typ żyda w piśmiennictwie nowszych wieków, daleko przez to przerasta miejsce należne jego figurze w układzie harmonijnego dzieła. W ślad za nim Falstaff w „Henryku IV” jeszcze coś więcej sprawia, bo staje się może tym *spiritus movens*, który skłania poetę do napisania Drugiej Części tego dramatu w ogóle. Szekspir poprostu

nie mógł się oprzeć pokusie, by dodać swej rozbawionej publiczności jeszcze pięć aktów słów i czynów tego filozofa śmiechu. A robiąc to, poeta mimowoli popada w powtórzenie zasadniczych zarysów Części Pierwszej. Owa Pierwsza Część z wybuchem i stłumieniem buntu magnackiego, z obrazami niesfornej młodości królewicza i jego oczyszczeniem w bohaterskiej walce, stanowiła zamkniętą w sobie całość: i oto w Części Drugiej zbieramy pokłosie tamtego powstania, raz jeszcze oglądamy królewicza pogrążonego w bałagulskich wybrykach i wynurzającego się z nich bohaterem; raz jeszcze jesteśmy świadkami wielkiej rozprawy między ojcem a synem w środku dramatu, i raz jeszcze całej tej arcy-poważnej ewolucji wielkiego króla z młodego szalawili towarzyszy wesola muzyka Falstaffowskich konceptów. I do tego nie ogranicza się powtórzenie: treścią swą, a nawet miejscem w dramacie epizody z Falstaffem w Części Drugiej są analogią do jego występów w Pierwszej. Towarzysze karczemnych przygód i tu i tam płatają mu dotkliwego figla w akcie drugim, tu i tam słyszymy go wygłaszającego mądre aforyzmy o sławie i o dobrym winie, o honorze i o całych kościach na polu bitwy pod koniec dzieła. Takie wyzyskanie figury, co raz się pojawiła duchownemu oku poety, można już określić przenośnią, której użył powieściopisarz Henry James w krytyce fotograficznych metod nowomodnej naturalistycznej powieści, mówiąc, że autorzy tej szkoły „wyciskają pomarańczę do ostatka”. Szekspir zapragnął nawet wycisnąć ze swej pomarańczy takiego soku, jakiego nie było wcale w jej naturze, gdy spróbował — może nie z własnej inicjatywy, tylko na żartobliwą propozycję królowej Elżbiety, jak głosi anegdota — ukazać nam Falstaffa zakochanego w „Wesołych kumoszkach windsorskich”. Sielska świeżość, jaką tchnie ta — zresztą niefortunna — komedia, poddaje myśl, że była napisana w nastroju wakacyjnym — może podczas wypoczynku wśród zielonych pól ojczystego miasteczka Stratfordu — po trudzie stworzenia największych dziesięciu aktów dramatyzowanej historii, jakie danem było Szekspirovi napisać. Komedia zatem, choć nie tak popisowo najskrzonna dowcipem jak „Stracone zachody miłosne”, jednak może stać w podobnym stosunku do „Henryka IV”, jak tamten wybuch wesołości do pierwszego wielkiego sukcesu na polu historii w „Ryszardzie III”.

W „Henryku V” znowu się wznosimy w trudniejszą sferę poezji po artystycznej rekreacji „Kumoszek windsorskich”. Znowu, jak już raz w koncentrycznie zbudowanym „Ryszardzie III” po panoramicznym „Henryku VI”, Szekspir obrał rozmyślnie ograniczenie celów dramatycznych jako *wązką* drogę do pewnego zwycięstwa nad znużeniem swej Muzy. Więc snując dalej rozpoczęty w „Henryku IV” rozdział dziejów dynastycznych Anglii, ukazuje nam nie tego wszechstronnie doskonałego króla, jaki wyszedł ze skorupy swywolnego królewicza w tamtym utworze, lecz przedstawia nam go w określonej sferze dowództwa wojennego, którą losy wyznaczyły Henrykowi jako główne pole dla jego monarszych zalet. W ten sposób w „Henryku V” powstała jedyna w galerii dramatów szekspirowskich rozgłośna sceniczna pieśń wojenna, jedyny właściwie patryotyczny dramat, który poeta pozostawił ku radości serc swych brytyjskich współobywateli raczej, niż całego świata, jedyna obiata złożona przez jego geniusz na ołtarzu czysto narodowych ideałów. W tym ciasnym zakresie raz jeszcze władczą ręką uchwycił za laury zupełnego powodzenia, ale zakres to istotnie niezwykle już ciasny dla



Szekspira, i dlatego też niczego zasadniczo przeciwnego naszej tezie o kolejności naprężeń i odprężeń ducha twórczego nie ujrzymy w fakcie, że po tem doskonałym widowisku patryotycznym, jakie dawał „Henryk V”, następuje krok w górę ku wyższemu rodzajowi doskonałości: oto znowu kąpiemy się w złotych blaskach tego słońca, co świeci zarówno nad wybranymi narodami jak nad resztą, — w najdoskonalszej komedii Szekspira, najpogodniejszym tworze komicznego natchnienia w jego życiu: to „Wieczór Trzech Króli, czyli co chcecie”. Jeżeli stary opój Tobiasz pachnie winem z karczmy Falstaffowskiej, a cienka tarcza jego dowcipów, kawaler Chudogęba, i staturą i mową przypomina wydrwionego w „Kumoszkach windsorskich” zaściankowego gagatka, — jeżeli przepiękna pieśń błazna o młodości i kochaniu (II, 3) i ekstatyczne antyfony rozkochanego księcia do ducha miłości (I, 1) pieszczą słuch echem rajskich melodyi ze „Snu Nocy Letniej”, — to jednak cała komedia ma swoje osobną atmosferę, nacechowaną nadewszystko najściślejszem w całej twórczości Szekspira harmonijnem zjednoczeniem romantyczności z realizmem. Nic wobec tego nie znaczy i ta okoliczność, że tutaj, tak samo jak w „Kupcu Weneckim”, efekty komiczne z obfitego zapasu „Dwóch Panów z Werony” pojawiają się ponownie we wprawniejszym ujęciu — głównie ów bez końca w dramatach epoki szekspirowskiej ogrywany motyw zakochanej niewiasty, przebranej za pazia: powtórzenie narzuciła tu poecie tożsamość pewnych szczegółów w literackich źródłach obu komedii. Ogółem więc „Wieczór Trzech Króli” określić można jako niezmacone ni chmurką południe sztuki komedyoписarskiej Szekspira. Zazwyczaj, myśląc o tem południu, przedstawiamy sobie aż trzy słońca, jaśniejące rzędem na jego niebie — jak owe cudowne trzy, co ukazują się wojskom Białej Róży w dzień zwycięstwa w „Henryku VI” (część III, akt 2, sc. 1): istotnie, „Wieczorowi Trzech Króli” godnie towarzyszą dwie dalsze komedye, „Jak się wam podoba” i „Wiele hałasu o nic”; pierwsza czaruje nas melodyą idyllicznej liryki, druga ciętym dowcipem kruczowłosej Beatrice, najrezolucyjniejszej z niewiast szekspirowskich. Ale i jedna i druga komedia zawierają rzeczy, które z punktu widzenia naszego niniejszego przeglądu muszą uchodzić za symptomy nowej dekadencji. W sielance „Jak się wam podoba” od zielonych cieniów ardeńskiego lasu osobliwie odbija problematyczna postać Jakóba-melancholika: jakkolwiek może prawdopodobna w swej sprzecznej mieszaninie sceptycyzmu z sentymentem, jakkolwiek ponętna jako kanwa do snucia rojeń nad duszą samego poety, który z dziwną lubością zatrzymuje na niej swoje pióro, jednak pod względem artystycznym szwankuje niedostatkiem tej niezachwianej celowości, do jakiej Szekspir w tym okresie nas już przyzwyczaił w charakterystykach; nie jest dość niedwuznaczną, by mózdz stanąć wśród typowych wytworów dojrzałej sztuki poety. A dopiero „Wiele hałasu o nic”! Jakież wyraźne znaki wyczerpania spotykamy w tej, do połowie tylko udałej komedii! Brniemy wyżej kolan w powtórzeniach — tym razem ze „Straconych zachodów miłosnych”, których głównego oratora Birona przypomina tutaj partner dowcipnej Beatryczy, Benedykt; — prezentuje się nam najkonwencyjonalniejszego w świecie pokostu czarny intrygant teatralny; wreszcie zaplątujemy się w kołczastą sieć motywu dla komedii zgola niezdatnego w aktach czwartym i piątym. I z tego poziomu niżamy się nieprzerwanym opadem do komedii „Wszystko dobre, co się dobrze kończy”,

którą znakomity historyk poezji angielskiej Courthope<sup>9)</sup> miał odwagę określić jako jedno z najsłabszych dzieł Szekspira w ogóle. Z jakimś nerwowym uporem w wyborze tematów nie nadających się do komedyoписarskiego traktowania, Szekspir obiera tu przedmiot blisko pokrewny komedii „Wiele hałasu o nic”, tylko jeszcze doraźniejszy w drażliwych momentach; ukazuje nam równie chwijnego i godnego wzgardy amanta, jak tam; a dla odmianny każe nam się bawić marnym komizmem tchórza Parolles, który jest znikomym cieniem pierwiastka „żołnierza-samochwała” w bogatej figurze Falstaffa. Rzrzucone coprawda i po tym utworze trochę złota z autentycznej szekspirowskiej mennicy: postać sędziwej hrabiny Rousillon, to najszlachetniejsza z matron szekspirowskich przed Wolunnią, matką Koryolana, a najgłębiej ludzka ze wszystkich; niektóre partye utworu otwierają niespodziane nowe perspektywy w myśleniu społecznym autora: nie poznajemy poety-arystokraty, gardzącego zbuntowanym motłochem w „Henryku VI” (cz. II, akt IV), gdy tutaj w akcie drugim (sc. 3) przez usta nie byle kogo, bo króla feudalnej Francji, ten sam Szekspir głosi:

„Dziwna, iż krew nasza,  
Barwą, ciężarem, ciepłotą jednaka  
I własnościami też równa, tak przecież  
Wyróżniać pragnie...  
Kiedy stan niższy zacnych dzieł dokona,  
Już niżkość jego będzie uzacniona.  
Gdzie pycha dmie się, a cnota nieskora,  
Tam cześć jest jakby na puchlinie chora.  
Zło jest złem, dobro dobrem, bez imienia:  
Wnętrzną wartością rzeczy się ocenia,  
A nie ich nazwą...”

...Bujniej kwitnie  
Honor, gdy go z dzieł wywiedziem zaszczytnie,  
Nizeli z przodków; cześć ta sama w sobie  
Niewolnicą jest, częstokroć na grobie  
Hańbiona, trumien trofea kłamliwa;  
Podczas gdy głośnym hymnem się odzywa,  
Gdy zapomniane w prochu i nicości,  
Leżą umarłe zacnych mężów kości.”

(Tł. Porębowicza.)

Nie poznajemy twórcy „poskromionej sekutnicy”, gdy tu patrzymy na bohaterkę o wybitnie emancypowanym poglądzie na życie, dążącą ku celom swej miłości stanowczo a czynnie, i z aprobatą autora. Zaś w swej roli kobiety-lekarka przenosi ona wyobraźnię naszą wprost o stulecia naprzód z epoki szekspirowskiej. Ale i ta bohaterka, a z nią reszta figur, mówi najbardziej wymęczonym i konwulsywnym żargonem retorycznym, jaki nieubłagany Szekspir kiedykolwiek swym aktorom przepisał. Te ujemne cechy stylu razem z dramatycznymi wadami dzieła prowadzą niechybnie do jednego

z dwóch przypuszczeń. Możemy po pierwsze wyobrazić sobie, że Szekspir, jak się domyślał Bernard Shaw,<sup>10</sup> „będąc zmuszonym pisać sztuki popularne dla ratowania swego teatru od ruiny materialnej“, spłodził szybko kilka po kolei komedii w tym romantycznym rodzaju, w którym ówczesna publiczność głównie gustowała, — zlocąc pierwszą z nich najwydatniej, następnie dwie już bardziej urywkowo, słońcem swych komicznych i lirycznych bogactw; że jednak cały czas pisał nawpół pogardliwie, jak zdają się mówić takie tytuły jak „Co chcecie“, „Jak się wam podoba“, „Wiele hałasu o nic“; że wreszcie załamał się zupełnie, próbując zrobić to samo po raz czwarty, i nawet przyznaje się do niepowodzenia, nazywając utwór z niechęcią „Wszystko dobre, co się dobrze kończy“. Taki pogląd ma zaletę, że ogranicza się ostrożnie do literackiej i technicznej strony dzieł Szekspira. Drugi, bardziej popularny szczególnie od czasów książki Jerzego Brandesa o Szekspirze, wyprowadza nas z warsztatu literata na bezdroże dociekań nad żywymi losami poety; tłumaczy czasowe wyczerpanie szekspirowskiej *vis comica* domieszką osobistego cierpienia, zamącającą w tej porze potok jego twórczości. Gdyby tak było, to istotnie czyniłoby pojętmem krytycznemu podniebieniu przejście od „kołaczy i piwa, i imbiru, co piecze w ustach“ — o czem mowa w „Wieczorze Trzech Króli“<sup>11</sup>) — do „piołunu“, który czuje na języku Hamlet, gdy widzi przedstawiony przez aktorów obraz zdrady swej matki (III, 2). A w sferze czysto literackich wartości, przy których tu pozostać pragniemy, taka biograficzna hipoteza mogłaby nam poniekąd pomódz w zrozumieniu tego zdumiewającego wzlotu w najwyższe regiony, za jakim śledzić wypada olśnionym oczom naszym, jeżeli naprawdę po bankructwie rzemieślniczej rutyny repertoarowej w komedii „Wszystko dobre, co się dobrze kończy“, bezpośrednio następuje Herkulesowe opanowanie iście olbrzymiego zadania w „Juliuszu Cezarze“. O ile mianowicie rzeczywiście gryzła Szekspira jakaś wewnętrzna udręka, gdy pisał o melancholijnym Jakóbie i słabej woli Bertrama z Rousillon, mógł poecie przyjść zbawczy pomysł, że stracić można z duszy ciężar osobistych utrapień przez rozmyślny zwrot ku zagadnieniom społecznym. Znajduje ich cały kłęb w historyi spisków przeciw Cezarowi u swego ulubionego Plutarcha, i oto, tłumiąc w tej pracy ból własnego serca, majestatycznie wybucha płomieniami rzymskiej retoryki w dumnie płynących wierszach, hojną garścią rozsiewa wiekuiste prawdy o słabościach ubóstwianych bohaterów, o zmiennych porywach tłumy, o tragicznych złudzeniach przewodnictwa w demokracji, i o świętości i marności rewolucji i zabójstwa politycznego. Ten prąd rozmyślań społecznych zapowiadał się już wymownymi wierszami o próżnej dumie rodowej w komedii „Wszystko dobre, co się dobrze kończy“. Pozostaje on dość silnym, by zabarwić dramat rodzinny Hamleta światłą krytyką zgnilizny moralnej w całym państwie,<sup>12</sup>) by nadać należyty szerokość interesu i doniosłość osobistym ambicyom królobójcy Makbeta, by uczynić szlachetną wierność dla republiki weneckiej głównym stałym pierwiastkiem w targanej burzą duszy Otella<sup>13</sup>) by uchwycić nadużycie władzy urzędowej jako podatny temat dla dramatu „Miarka za miarkę“, by wreszcie opaść kryształami mądrości państwowej w takich przemowach jak Ulissesa o „stopniowaniu“ czyli karności społecznej w „Troilusie i Kressydzie“<sup>14</sup>). To zajęcie uwagi poety społecznem i politycznem tłem dążeń jednostki — składnik za mało może uwzględ-

niany w rozbiórce arcydzieł tragicznych Szekspira — ciągnie się przez nie wszystkie, aż pochłania tę skłonność walka ducha poety o najgłębszą tajemnicę ogólnego moralnego znaczenia całego naszego świata ludzkiego w „Królu Lirze“. Ale już wcześniej impuls ten widocznie słabnie po „Juliuszu Cezarze“, który pozostaje najwyższym wysiłkiem socjalnej myśli Szekspira. Wybierając Hamleta na bohatera po jego tragicznym bracie w idealizmie, Brutusie, Szekspir widocznie mimowoli silniej daje się porwać uczestnictwu własnej duszy w męczeńskiej szarpaninie duchowej królewicza duńskiego, niż według własnego poczucia poety było dobrze dla artystycznej równowagi dzieła. „Za wiele tego już podobno“ — sam sobie przerywa Hamlet (III, 2) w gorących wynurzeniach przyjaźni ku Horacyu, i może to protest artystycznego sumienia poety przeciw nadmiernemu przejmowaniu się życiem głównej figury. „To za długie“, mówi ziewając stary dworak Poloniusz (II, 2) w ciągu bombastycznej deklamacji aktora o zburzeniu Ilionu, którą Hamlet histerycznie podziwia, i sam poeta może czuł się niebezpiecznie skłonny podziwiać wraz z nim, wbrew swej wytrawniejszej opinii. Widział więc może Szekspir szkodę dla roboty artystycznej, wynikającą z samej tej głębokiej ludzkości, z jaką przeżywał przy tworzeniu to swoje dzieło, najsporniejsze ze wszystkich; może z niepokojem patrzył na tę obfitość niezgodnych między sobą wskazań do charakteru i temperamentu, jakimi zarzucił psychikę swego bohatera. W samej rzeczy gęstwina uczonych pomysłów, domysłów i wymysłów, co z biegiem stuleci wyrosła około „Hamleta“ nakształt zaczarowanego żywopłotu w bajce o śpiącej królownie, — to hołd potomnych raczej dla niedociekłych głębin duszy twórcy, w które zapuszczamy wzrok w tej tragedji, aniżeli dla władnego, samowystarczalnego wcielenia idei poetyckiej; takim „Hamleta“ nazwać nie można. Miesza bezbrzeżną rozmaitość bogatej duszy ludzkiej z doskonałością w poezji, kto pod silnem wrażeniem „Hamleta“ ulega pokusie, by atmosferę „żywotnej niejasności“ mienić istotnym przymiotem największych dzieł sztuki<sup>15</sup>). Niewątpliwie właśnie w erze „Hamleta“ znowu jęła opuszczać poetę pewność siebie w technice dramatycznej, i znowu nie mógł powstrzymać tego mdlenia ręki. Dramat „Miarka za miarkę“, przynosi nam — w przemowie zakapturzonego księcia do zrozpaczonego skazańca (III, 1)<sup>16</sup>) — stoickie aforyzmy o życiu i śmierci, godne najgłębszych dumań królewicza duńskiego; i niemniej przenikliwie od „Hamleta“ — a bardziej bezlitośnie — dramat ten obnaża szerzący się od góry rozkład moralny całego społeczeństwa. Jednakże taki właśnie jest ogólny stosunek do siebie obu tych utworów, że prawie wszystkie rzeczy wielkie w mało znanym dramacie „Miarka za miarkę“ są echem z „Hamleta“; zaś dziwactwa jego „sprawiedliwości poetyckiej“ — naprzemian intuicyjnie współczującej i drastycznie ryczałtowej — ukazują nam wprawę artystyczną i rozważny sąd autora już na równi pochyłej ku otchłani zwanej „Troilus i Kressyda“, gdzie rozbite szczątki majestatu i jadowite wodorosty rozpaczy krążą po falach powszechnego przygnębienia. „Troilus“ daje widowisko zupełnego stoczenia zdolności artystycznych przez robaka zmęczenia czy zgryzoty. Że do takiej ostateczności zniechęcenia dowiodła raczej zgryzota, to przypuszczenie nabiera pewnej siły, gdy wspomnimy grupę beznadziejnie pesymistycznych sonetów w cyklu szekspirowskim, szczególnie sonet 66, który jest niemal parafrazą Hamle-



towskiego „Być albo nie być“<sup>17)</sup>; albo gdy porównamy nieokiełznane wyrzekania przeciwko wiarołomnej czarnej kochance w późniejszych sonetach z jaskrawym obrazem niewiernej Kressydy.<sup>18)</sup> Ale pozostawmy przy treści zjawiska literackiego, nie gubiąc się w bezpłodnym odgrywanym tego osobistych przyczyn. W „Troilusie“ tedy paroksyzmy nienawiści i pogardy dla ludzkości wogóle a kobiety w szczególności przeplatane są jasnymi momentami bohaterskiego dramatu w najszlachetniejszym szekspirowskim stylu. Osobliwie zwraca na siebie uwagę ten symptom utraconego artystycznego spokoju i zrównowżenia, który oxfordzki krytyk Sir Walter Raleigh nazwał „wstrętem do faktu płci“ w tym okresie życia Szekspira; w ramach literackiego na rzeczy poglądu określić to można jako chwilową niezdolność fantazyi artysty do widzenia stosunków płciowych w świetle piękna. To skażenie wyobraźni rozlewa się jak pękający wrzód potokiem brudnych słów i myśli Tersytosa w dramacie trojańskim. A bardziej może znaczącym objawem jest, że Szekspir tu sam błotem obrzuca kwiaty swej wiosny: poranne pożegnanie Troilusa z Kressydą (IV, 2) jest boleśnie-cyniczną parodią nieśmiertelnych słów rozstania Romea i Julię (III, 5) przy pierwszych tonach skowronka o wschodzie słońca. Kloaczne nieczystości Tersytosowego języka cieką dalej, acz cieńszą strugą, przez całą rolę Jaga w „Otellu“: ten i sam jest zarażony i drugich usiłuje zarazić upodobaniem w ohydnych karykaturach życia płciowego. I Szekspir zdaje się odczuwać resztki tej skłonności jako chorobę ducha, gdy starganemu nieszczęściami umysłowi sędziwego króla Lira na manowcach obłędu każe stanąć oko w oko z obrzydliwymi obrazami erotycznymi, które tak nieprzepraczone tłoczą się w fantazyę starca, że błagalnie woła o „uncyę piżma“ od aptekarza, by „oczyścić swą wyobraźnię“ (IV, 6). Taksamo świadczą gwałtowne i gorączkowe sonety Szekspira pod koniec jego cyklu, gdzie lży i przeklina zdradziecką a tak niepokonanie potężną burzycielkę swego spokoju i szczęścia: i znowu, jak w „Lirze“, coś jakby krytyka własnego stanu przemawia z sonetu 129, który jest bodaj czy nie najwspanialszym w poezji streszczeniem psychologii i patologii namiętności seksualnej.

Po zupełnej stracie panowania nad swymi rozszalanymi afektami w „Troilusie“ Szekspir ponownie, jak w „Ryszardzie III“ i „Henryku V“, szuka drogi do artystycznego wybawienia w zacieśnieniu ram przedmiotu, i w „Otellu“ tworzy jeden z najstaranniej oszlifowanych klejnotów swej skarbnicy. Po dramacie rodzinnym Hamleta — dramat małżeński; liczbą pierwszoplanowych figur, oszczędnością w wypadkach i epizodach, obojętnością tła politycznego, „Otello“ wyróżnia się jako najusilniej ograniczona w zakresie ze wszystkich wielkich tragedii szekspirowskich; bardziej niż jakiegokolwiek inne jego dzieło, zbliża się do popularnego na ówczesnej scenie burżuazyjnego typu „tragedyi domowej“, którego Muza Szekspira — szlachecka w swych upodobaniach jak sam poeta — zresztą unika; wszak raz tylko w swej twórczości poczuł się poeta swojsko w środowisku małomiejszczańskim, i to w komedii „Wesołe kumoszki windsorskie“, pisanej może niecałkiem z własnej inicjatywy. Razem z rozmyślnymi ograniczeniami tematu pojawia się w „Otellu“ zdobyta na nowo moc nieustającego lotu poetyckiego, i wznosi nas ten lot w malowane niebo romantyczności, gdy słuchamy deklamacji rycerskiego ciemnoskórego bohatera o barwnych i buj-

nych dniach jego żołnierskiej przeszłości. Także szerokość moralnego horyzontu widomie znowu rośnie, choć narazie objawia się to tylko w zawiloci oblicza duchowego zagadkowego intryganta Jaga, którego jakiś krytyk może słusznie nazwał „przemotywowanym“, a nie w samych postaciach głównych: te pojęte są w przygniatająco fatalistyczny sposób, a zrazem z rozmaćmiem wiejskiej prostoty. Otello i Desdemona, to najbardziej dziecięce natury w galerii tragicznych postaci Szekspira; ten rodzaj moralnej prostoty, jaki w nich widzimy, napotykamy znowu dopiero w „Królu Lirze“, jeno że w „Otellu“ jest to prostota raczej pierwotna, a w „Lirze“ więcej niż to, bo żywiłowa.

Cztery arcydzieła tragiczne Szekspira — „Hamlet“, „Otello“, „Makbet“, „Lir“, — z których przynajmniej trzy ostatnie powstały jedno po drugim — zwykle przedstawiają się oku nie tylko jako niezrównanie spoiste, ale zrazem cudownie jednakowe w swej doskonałości, tak że nasz stosunek do każdego z nich zależałby jedynie od nastroju, który nas chwilowo bardziej usposabia do podziwiania tego lub owego utworu. Jednak zaiste jest postęp w ambicyi artysty od „Otella“ do „Makbeta“, zwiększenie wyteżenia twórczego, widoczne i w bardziej złożonej charakterystyce osób głównych i w śmiałości, z jaką myśl poety wnika w głębinę zasadniczych moralnych zagadnień. I zwiększona ambicya istotnie wieńczy się powodzeniem tego osobnego rodzaju, że tu właśnie udało się poecie najszczęśliwiej wtłoczyć tę całą skomplikowaną psychologię i filozofię w budowę wzorowego dzieła dla sceny. Niedarmo „Makbet“ zawsze dzierżył prym wśród tragedii Szekspira na deskach teatru: zawdzięcza to bynajmniej nie tylko efektownej roli kobiecej, którą magnetyzował wszystkie wielkie artystki.

Równie niewątpliwie jak „Makbet“ celuje swą teatralnością, „Lir“ przewyższa znowu „Makbeta“ i resztę majestatem, w tym samym prawie sensie, co system słoneczny przewyższa ziemię. Istotnie trzeba sobie przypomnieć dreszcz grozy i pokory, jakim nas przejmują niedościgłe dla wyobraźni koncepcje astronomii, — by znaleźć coś podobnego do uczucia, z którym oglądamy w tym dramacie wcielone naocześnie wiekuiste pierwiastki Złogo i Dobrego, zmagające się z sobą pośród świata ludzkiego, wstrząśniętego do podwalin przez to ich starcie. Nie bez głębokiego znaczenia to, że podobalo się poecie zaludnić tu scenę tłumniej niż gdziekolwiek indziej w swych tragediach, i że rozległa barokowa budowla niezwykle skomplikowanej akcji pokryta jest fioresami szczegółów i epizodów. Tutaj najpotężniejszy wysiłek poety ku wszechobejmującej syntezie metafizycznej; wszakże z tego dramatu zebrano snop aforyzmów<sup>19)</sup>, roztaczający przed nami rozmaitość stanów religijnych duszy ludzkiej od pogańskiego zabytku prostej wiary, a nawet zabobonów astrologicznych, do skargi rzuconej igrającym z nami bogom, i do tego metafizycznego nihilizmu, który potem usta Prospera w „Burzy“ (IV, 1)<sup>20)</sup> donośnie zdają się głosić wiekom jako ostatnie słowo poety o zagadce bytu. Jeżeli — jak to przyznał niejeden myśliciel — zadania czynu raczej niż rozumu mają być słońcem aspiracji ludzkich, jeżeli Dobro i Zło ważniejsze dla nas nawet od Prawdy i Złudy, to „Lir“ pozostaje pod względem filozoficznym jądrem spuścizny szekspirowskiej.

Tragedya Lira i Kordelii pozostawia nas przeświadczonymi o cenie i żywotności Dobra, ale bez ulgi przekonania o jego ostatecznym zwycięstwie.

I rdzenny pesymizm tego rozwiązania może pociągnął Szekspira dalej ku odszukaniu w ulubionych „Żywotach Greków i Rzymian“ Plutarcha ultrapesymistycznej historii zgorzkniałego odludka Tymona Ateńczyka. „A jednak został we mnie jeszcze jakiś osad sumienia“, tak zdaje się mówić poeta (z jednym z najetych morderców w „Ryszardzie III“) <sup>21)</sup> gdy się zabiera do tego zadania; ręce mu opadają bezsilnie, i pozostawia dzieło garścią świetnych monologów, nie nanizanych nawet należycie na nieprzerwaną nić scen łączących. Może ten sukces światowy, co psuje największych artystów, tknął tym razem i Szekspira, czyniąc go nieogłędny w wyborze tematu i nie dbałym w wykonaniu <sup>22)</sup>—może też, co prawdopodobniejsze, niż jednolicie potężnego powstać nie mogło po gigantycznym trudzie „Lira“;—a pono najśnadszej tu, jak i w innych punktach, męska natura Szekspira stanowczo się zbuntowała przeciw takiemu rozpanoszeniu przesady i skrajności w namacalnych codziennych stosunkach życiowych. Zmysł dla humoru byłby mu dopomógł skutecznie się rozprawić w dziele sztuki nawet z takim dyssonansem; ale ten jego dar był w zaćmieniu, gdy pisał „Tymona“, i stąd pochodzi, że Moliere, którego nigdy nie opuszcza duch ironii, nawet gdy boleśnie anatomizuje własne „ja“, daleko przewyższył Szekspira w zakresie tego tematu, dając teatrom świata niespożyty wizerunek mizantropa.

Od „Lira“ nie było już drogi ku szerszym horyzontom etycznym i ku wznioślejszej abstrakcyi. Szekspir poczuł to zapewne, i oto znowu czyni, cośmy u niego zauważyli już przynajmniej trzy razy: czerpie nową moc ze świadomego zamknięcia najbliższego swego utworu w kole jednej wielkiej sprawy naszego śmiertelnego żywota. Po raz wtóry w swej karierze szczytnie pisze o miłości jednej i miłości tylko. Już w komedjach wieku dojrzałego, gdy wciąż ponownie sięgał do „Dwóch Panów z Werony“, dostrzegliśmy, jak lubi spoglądać wstecz na wczesne powodzenia; ta skłonność łączy się tu może ze wspomnieniem przeżytych burz namiętności—już złagodzonem przez oddalenie—i takim sposobem tragedia Antoniusza i Kleopatry powstaje jako „Romeo i Julia“ późniejszych lat Szekspira. Niema dwóch jego utworów, które tak ściśle porównać się dadzą, i niema dwóch, co by lepiej pokazywały, jakie korzyści dusza wielka znaleźć mogła w zamęcie życia czynnego, światowego, które poecie-aktorowi w stolicy królowej Elżbiety wieść wypadło. W tragedyi werońskiej Szekspir, bystry jak skowronek i lekki jak skowronek, buja pieśnią ku słońcu miłości, jaśniejącemu na jego młodzieńczych niebiosach; tragedia rzymska wchłonęła w siebie całe doświadczenie zebrane przez wiek męski wśród wielkich mężów i niewiast, we wielkiej epoce dziejów. „Antoniusz i Kleopatra“, to ostatni i może najpełniejszy tryumf tej techniki szekspirowskiej, która polega na zgęszczaniu doskonałości poetyckiej w sferze z rozmysłem zaciężnionej. To widzenie miłości dwojga królewskich istot ludzkich, miłości, co cały burzliwy wiek historii wypełnia swym blaskiem, słuszniej niż niejeden inny temat szekspirowski zwać się może widowiskiem dla bogów. Zachwyt samego poety nad boską godnością tej pomnikowej koncepcyi bije z dumnych słów Antoniusza:

„Niech Rzym się w Tybr zapadnie, niech powały  
Cesarstwa runą! Tu mój świat, przy tobie.  
Królestwa to są śmieci, ziemia karmi

Bydlęta z ludźmi, cześć najwyższa życia  
To kochać się, jak my; gdy jedna dusza  
W dwóch bliźnich sercach płonie; w tym uścisku  
Wzywam świat, by zeznał pod zaklęciem,  
Że równych nam niebyło.“

(Akt I, sc. 1; tł. K. Ostrowskiego).

Pół-bogami pozostają i w chwili zgonu. Antoniusz każe światu patrzeć nie na nieszczęsną swą śmierć, lecz na wielkie życie; <sup>23)</sup> Kleopatra umiera w purpurze i koronie, wsłuchana w wołanie kochanka z łąk nieśmiertelności. <sup>24)</sup> Głębszą, niż chciał, prawdę wypowiedział w stuleciu epigonów Szekspira Dryden, gdy zabawiając cyniczny dwór przywróconych Stuartów nową wersją szekspirowskiego tematu, nadał swej tragedyi tytuł: „Świat dobrze stracony“ (A World Well Lost).

Nie uląkł się też Szekspir w „Antoniuszu i Kleopatrze“ nad potrzebę utrudnić sobie zadanie, oplatając fidyaszowskie figury swej ubóstwianej pary girlandami bogatych i barwnych szczegółów. Z realizmem holenderskich malarzy kreśli obraz hałaśliwej biesiady rzymskiej w akcie II (sc. 7) i pokazuje nam, jak cudowną elastyczność zachował jeszcze umysł, zdolny na tę chwilę oderwać się zupełnie od tak fascynującego przedmiotu, a potem powracający doń bezpiecznie na skinienie woli twórczej. A w akcie IV z tą samą mistrzowską swobodą poeta mimochodem tworzy tragedję w tragedyi—epizod śmierci Enobarba z żalu nad złamaniem wiary uwielbianemu panu (sc. 5, 6, 9).

Ale takie wyzwolenie natchnienia od wszelkiej pedantycznej ekonomii w technice nie jest bez niebezpieczeństw: rozdrobniona budowa trzeciego aktu, pełnego migawkowych scen z pola bitwy, już wyraźnie wykazuje brak dawnej pewności ręki—coprawda w takiej części akcji, która szczególnie się opierała ujęciu dramatycznemu.

Coś poważniejszego zaszło dalej. Oto sama metoda szekspirowska—owo ześrodkowanie sił na ciasno zakreślonym polu, stale praktykowane w krytycznych momentach kariery, i z czystym sukcesem właśnie zastosowane do tematu Antoniusza i Kleopatry—okazuje się bronią obosieczną, gdy jej poeta próbuje ponownie zaraz w następnym dramacie „Koryolan“. Znów stara się jak więź niewzruszoną odosobnioną dumną postać bohatera, i oto dokonując tego odosobnienia z nazbyt widocznym mozołem, czyni tę ostatnią ze swych wielkich rzymskich tragedyi prawie oszłą, tak troskliwie trzyma się wyłącznego przedmiotu politycznej ambicyi. Dramatowi brak żywych kolorów, gdy go zestawimy ze wschodnim przepychem „Antoniusza i Kleopatry“. Zapewne—prostacki Rzym za dawnych wieków Rzeczypospolitej—nie to co prastary kraj Faraonów pod helleńskimi rządami ostatnich Ptolemejów. Ależ mamy wszakże „Juliusza Cezara“ jako żywy dowód, jaki zajmujący i urozmaicony dramat Szekspir z polityki wewnętrznej starego Rzymu wysnuć umiał w dniach bogatszego natchnienia. „Koryolan“ zresztą jest dziełem o wysokim dostojestwie ideowem: poważnemi tonami proklamuje w niem Szekspir poważną myśl o szacunku, jaki sumienie każdej, nawet wybitnej jednostki, winno wadze i wartości mniemania ogółu bliźnich. Takie moralne uwypuklenie historycznego tematu dowodzi, że

powstało znowu w duszy Szekspira owo zainteresowanie dla zagadnień społecznych, tak silne w początkach okresu tragicznego, później przytłumione falą problemów z dziedziny etyki osobistej, a tu wynurzające się w formie ostatecznego sądu o wiekiustych sprawach socjalnych. Ten rodzaj doskonałości—to już doskonałość właściwa latom starszym: „Koryolan“, pozbawiony tej bujnej rozmaitości, na jaką się poeta jeszcze zdobył w „Antoniuszu i Kleopatrze“, oznacza koniec męskiego wieku Szekspira.

Jak gdyby i sam odczuwał, że skończyła się era w życiu, że wypada szukać innego, lżejszego stylu, przydatnego dla dni podeszłych,—poeta wstępuje na nowe zgoła ścieżki w „Peryklesie“, i jako jedyne zajęcie swych lat pozostałych ustanawia rodzaj literacki, trafnie określony nazwą „dramatycznych romansów.“ „Perykles“—dramat sklecony luźnie i na próbę, poprostu knieja poetycka pomieszanych przygód,—nie jest oczywiście jeszcze sukcesem w tym rodzaju, ale Szekspir, jak za lat młodych po „Henryku VI“, bez wahania kroczy dalej po raz obranej drodze i w „Cymbelinie“ jaśnieje gloria wspaniałego zachodu słońca. Bohaterka dramatu Imo-gena—niewzruszenie wierna, odważnie cierpiąca żona—traktowana już jest nie z erotycznym ferworem, właściwym wcześniejszej poezji Szekspira, lecz z tą stateczną serdecznością, jaka przystoi zadumie siwiejącej głowy. Raz jeszcze czujemy, gdziekolwiek puścimy wzrok i słuch po przestrzeniach tego dzieła, że wszystko tu ma skończoną celowość i harmonijność niewymuszonych płodów geniuszu. I naprzód w tej urodzajnej jesieni postępujemy ku większej szerokości i głębi, ku harmoniom już mniej pełno uchwytnym dla ucha śmiertelnego, słowem odbywamy tę drogę, co wiedzie do „Lira“ w okresie tragedii. „Burza“, to „Król Lir“ szekspirowskiej starości. A Prospera część potomnych uznała zwiastunem testamentu poety jako widza ziemskich odmętów i wieszczka mgiełaziemskich. I jak od „Lira“, tak od „Burzy“ kroku dalej być nie mogło, chyba „w powietrze, w nikłe powietrze“, gdzie twarda rzeczywistość sceny i dźwięczne medyum języka w nicosć się rozplywa, jak wszechświat w Prosperowej wróżbie. Sam sędziwy książę-czarodziej w „Burzy“ usprawiedliwia się przed słuchaczami, co mało z jego wyroczni pojąć już mogli; zaraz po przejmujących słowach o nicosci jako końcu wszech rzeczy tłumaczy się „rozdrażnieniem“, „zamętem starego mózgu“, „słabością“ (IV, 1); przechadzką „wzburzony umysł“ pragnie „ukołysać“<sup>25)</sup>.

Podobnego snąc wytnienia i „wzburzony umysł“ Szekspira potrzebował i zażył po Prosperze jak niegdyś po Falstaffie—może oba razy fizycznie wśród zielonych pól rodzinnego miasteczka Stratfordu, w każdym razie artystycznie w skromniejszych dziedzinach poezji dramatycznej. Czy istotnie temat „Powieści zimowej“ obrany był jako hołd dla opuszczonej i zaniedbanej przez lat wiele małżonki, jak chcą niektórzy,<sup>26)</sup> czy też nie tak było,—w każdym razie „Powieść zimowa“ jest, jak „Wesołe kumoszki windsorskie“, wycieczką poetycką do lasów i łąk nawpół-sielskiego żywota z wielkomięjskiego tłoku ludzi i wypadków, przeżyć i myśli. Poczucie odpowiedzialności przed wymagającą stoiczną krytyką tkwi jeszcze w usiłowaniach poety, by zrobić coś w rodzaju rzeczywistego dramatu psychologicznego z motywu śmiesznie bezpodstawnej i dziecinnie popędliwej zazdrości małżeńskiej w pierwszych aktach dramatu; ale jakże daleko jesteśmy od tego tragicznego usidlenia duszy, które oglądaliśmy w „Otellu“, Tem

zupelnem niepowodzeniem zgoła zbyt nie przejęty—bo się może i bardzo na seryo nie wyteżył,—poeta pograża się z rozkoszą w chłodzące nurty romantycznej bajki; skryty wśród zieleni, śmieje się w dali ze zdumionych fizyonomii gapiów na londyńskiej premierze, gdy im rozkazuje między aktem III a IV karkołomnie przeskoczyć całych lat szesnaście, a w akcie V patrzyć na statwę, co zstępuje z piedestału i przemawia. Świętem utrudzonego reżysera zaiste jest fabuła, co tak sobie płynie tam i sam, krętym biegiem jak strumyk polny; rekreacją dramatycznego gromowładcy brzmią te złote dzwoneczki lirycznego wiersza.

„Hejże, jak wdzięcznie ptaszyna nuci!“

woła w jednej ze swych piosenek najśpiwniejszy złodziej w literaturze, kramarz Autolykus w akcie IV (sc. 3); na takie nuty pierś poety stać było chyba tylko w chwili, gdy ucha nie dolatywały najdalsze odgłosy tragicznego basu, jakim w Londynie wstrząsał kulisy jego kolega Burbage w rolach wielkich szekspirowskich bohaterów.

Tutaj więc wyczynek zmęczonego dramaturga równoznaczny jest z doskonałością twórczą. Ale wołały nań znowu głosy z wyżyn produkcji dawniejszej. *Maiora canamus*—„o większych śpiewamy sprawach!“—odezwał się Szekspir, jak Wergiliusz, do swej Muzy po tonach fletni pasterskiej w „Powieści zimowej“. Niegdyś w „Królu Janie“ nęciła go epoka, co uchodziła za wigilię Reformacji w Anglii. Rozporządzając kostyumami i maszyneryą wzbogaconego teatru, pragnie przesunąć po scenie cały ludny pochod tej fali dziejowej,—w „szkarłatnym grzechu“, kardynale Wolsey, i w niewinnie cierpiącej królowej Katarzynie ukazać całą świeckość i całą szlachetność, jakie tkwiły w starym rzymskim porządku,—w niesprawiedliwie oskarżonym Cranmerze uosobić protestancki ideał prawości osobistej, a w środek postawić popularną figurę krewkiego tyra Henryka VIII, który na brutalny język angielskich amatorów i gniewów doraźnie tłumaczy wykwinny italski kult życia i piękna w erze wskrzeszonego pogaństwa. Błyski tego wszystkiego istotnie poeta ukazać nam zdołał, ale dzieło ze swym korowodem balów maskowych i rozpraw trybunalskich, widzeń anielskich i procesy koronacyjnych stało się ostatecznie najluźniejszą seryą nieskładnych scen, jakie wyszły z pod ręki Szekspira. A nagłe przejścia do żeńskiej tonacji wierszowania oznaczają może miejsca, gdzie drogi pabytek własnego stylu poetyckiego—tyle razy stracony, tyle razy mężnie odzyskany—ostatecznie wyslizguje się z drżącej dłoni. Czyż nie jest subtelnym symbolem ślepego przypadku, że szekspirowski teatr Globe zgorzał doszczętnie w roku 1613 podczas przedstawienia „Henryka VIII“?

Tu więc poeta—na jakie trzy lata przed śmiercią—złożył pióro, może wskutek wczesnego rozstroju zdrowia po blisko ćwierćwieczu nieustających wysiłków twórczych,—a napewno w poczuciu, że „przeżył najlepsze swe dni“.<sup>27)</sup>

\* \* \*

Πόλεμος πατήρ πάντων—„z wojny rodzi się wszystko“—powiedział mądry Grek. Patrzyliśmy w tym pobieżnym przeglądzie na wszystkie fazy twórczej drogi Szekspira jako na akty wciąż wszczynanej na nowo walki o pełne i nie-

skażone wypowiedzenie tych artystycznych natchnień, które jaźń jego wypełniają. Widzieliśmy, jak upada, niezadowolony z siebie, znużony, obojętny, niedbały, w różnych miejscach tej pielgrzymki, jak dźwiga się, by w przedmiotach o surowo zacieśnionym zarysie szukać nowej siły stylu i ogólności myśli, jak tą ścieżką dochodzi do wyżyn o widnokrzęgach rozległych, wreszcie jak i ona, obierana zbyt często raz po raz, ku końcowi już do pełnego tryumfu nie wiezie.

Takiemu sposobowi przedstawienia całych nieprzejrzanych bogactw najwspanialszego dziedzictwa poetyckiego można uczynić zarzut, że zanadto po jubilersku skarb ten rejestruje, że mówi o nim zbyt wyłącznie w terminach rzemiosła literackiego i teatralnego, a za mało się troszczy o rzeczwiściego człowieka, co żył, miłował i nienawdził, radował się i cierpiał. Jeżeli jednak wierzymy, że czemkolwiek i kimkolwiek innym był ten Szekspir, —reżyserem, kapitalistą, dworzaninem, filozofem— wypełnienie wielkiego powołania artysty było dlań od początku do końca najważniejszą i najpoważniejszą w życiu sprawą, której wszystko inne tylko służy czy towarzyszy: to nasze literackie jego dzieł traktowanie tem samym już się usprawiedliwia. Boć dzieła wielkiego poety—to prawdziwe jego życie nie tylko dla ludzkości potomnej, ale i dla samego twórcy.

## Przypisy.

1) Otto Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*, 2 wyd., 1912.—rozdział o akcentuacji angielskiej.

2) A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (wykłady oxfordzkie), 1904.—

3) W „Hamlecie“ i „Królu Lirze“ przez fantazje obłąkanych—Ofelii i Lira—w „Otelu“ przez wprowadzenie w akcję głupowatego Rodryga jako narzędzia intryg Jaga, w „Makbecie“ przez długi dyalog między Malkolmem a Makduffem o wadach i cnotach monarszych.

4) „Tytus Andronikus“, IV, 4:

„Bądź dziś cesarzem myślą, jak nazwiskiem!  
Czy słońce ćmi się, że w jego promieniach  
Kołują stada brzęczących komarów?  
I orzeł śpiewać ptaszętom nie broni,  
Ani się troszczy, co śpiew ten ma znaczyć,  
Wie bowiem dobrze, że swych skrzydeł cieniem  
Może te wszystkie uciszyć pisklenia;  
Równą masz władzę nad szaloną tłuszcza;  
Pokrzep więc ducha!“

(Tł. Ulricha).

5) „Stracone zachody miłosne“, IV, 3 (Biron):

„Z oczu niewieścich mój wniosek wynika:  
To akademie, to wiedzy ogniska,  
Skąd prometejski szczerzy ogień tryska.  
One to kształcą i żywią świat cały,  
Bez nich nie będzie sztukmistrz doskonały.“

(Tł. Porębowicza.)

6) „Król Henryk VI“, Część Trzecia, akt I, sc. 2:

„Jaka to słodycz w noszeniu korony,  
W której okolu cały raj zamknięty,  
A którą piewce zwą szczęściem, radością!“

(Tł. Kasprowicza).

7) Tak określił subiektywną treść roli Birona Wilhelm Creizenach (*Geschichte des neueren Dramas*, IV, 1909).

8) R. Dyboski: *O sonetach i poematach Szekspira* (Kra-ków 1914).

9) W. J. Courthope: *A History of English Poetry*, IV, Oxford 1903.

10) G. B. Shaw: przedmowa do fraszki scenicznej „Czarna dama sonetów szekspirowskich“ (*The Dark Lady of the Sonnets*, 1910), i słowa Szekspira w samej sztuczce.

11) „Wieczór Trzech Króli“, II, 3: „Czy myślisz, iż dlatego, że jesteś cnotliwy, nie będzie już na ziemi kołaczy i piwa?“—„Nigdy ich nie braknie, kłnę się na świętą Annę! I imbir będzie zawsze palił podniebienie.“

(Tł. Ulricha).

<sup>12)</sup> W „krytyce kultury“ widział istotną treść „Hamleta“ S. Lubliński (Shakespeare's Problem im Hamlet, 1909).

<sup>13)</sup> Jak ta polityczna strona treści „Otella“ fascynować może wrażliwy umysł nowoczesny, dowodem dramat Roberta Browninga Luria: treścią tu rozczarowanie szlachetnego Murzyna, który wiernie jak Otello służy jednej z republik włoskich i religijnie wielbi ideały kulturalne białej Europy.

<sup>14)</sup> „Troilus i Kressyda“, I, 3 (Ulisses):

„Powaga władzy poszła w zapomnienie;  
Ile namiotów greckich na dolinie,  
Tyle się pustych wyrodziło stronnictw.  
... Gdzie władz stopniowanie  
Ośłania maska, tam i najmniej godny  
Z najzasłużeńszym pod maską się mierzy....  
Gdy się podstawa chwieje stopniowania,  
Które do wielkich czynów jest drabiną,  
Marnieją wszystkie ludzkie przedsięwzięcia.  
Jak stopnie szkolne, bractwa miast, jak handel,  
Dalekie brzegi pokojem łączący,  
Jak urodzenia i starszeństwa prawa,  
Korony, berła, wieku przywileje,  
Bez stopniowania jakżeż by zdołały  
Każde zatrzymać miejsce mu należne?  
Znieś stopniowanie, spuść tę jedną strunę,  
A słuchaj, straszny na około rozdźwięk!...  
Wszystko na jednym opiera się gwałcie,  
Na samowoli gwałt, na żądy wola;  
A żąda, świata jeden wilk powszechny,  
Przez samowolę i gwałt popierana,  
Gdy wszystko zmieni na łup, wszystko polknie,  
Musi nakoniec pożreć sama siebie.  
Gdy stopniowanie, królu, pogrzebane,  
Na grobie jego zamęt taki rośnie“

(Tł. Ulricha.)

<sup>15)</sup> Taki czysto romantyczny pogląd wypowiedział zmarły znakomity szekspirológ Edward Dowden pod koniec długoletniej kariery naukowej w przedmowie do swego wydania „Hamleta“.

<sup>16)</sup> „Miarka za miarkę“, III, 1:

„Na śmierć się gotuj, a śmierć albo życie  
Słodsze ci będą. Z życiem tak rozumuj:  
Jeśli cię stracę, stracę rzecz, do której  
Tylko się głupiec przywiązuje. Jesteś  
Tchnieniem, podległem wszelkim wpływom nieba,  
Zagrażającym co chwila domowi,  
Gdzieś zamieszkało; błaznem śmierci jesteś,  
Wciąż się mozolisz, aby uciec przed nią,  
A k'niej wciąż lecisz...“

... W tem życiu

Śmierci ukrywa się tysiąc, a jednak  
Drżymy przed śmiercią, co w końcu te wszystkie  
Godzi sprzeczności.“

(Tł. Kasprowicza).

<sup>17)</sup> Sonet 66 (tł. Kasprowicza):

„Znużon tem wszystkim, tęsknię li do skonu!  
Widzę, jak cnocie dają kij żebraczy,  
I jak się nicość dmie na wyżach tronu,  
Jak zdrada wszędzie swoje ślady znaczy—  
I jak się bezwstyd czi koroną mieni,  
I jak zdeptano niewinność dziewiczą,  
I w jakiej hańbie żyją zasłużeni,  
Jak moc prawdziwą między słabość liczą:  
Jak władza sztukę poniża do błota,  
I jak nad wiedzą pieczę mają błazni,  
I jak za głupstwo uchodzi prostota,  
Jak zło zamyka wszelkie dobro w kaźni:  
Znużon tem wszystkim, chciałbym odejść w ciemnię—  
Tylko że miłość zmarłaby bezemnie.“

<sup>18)</sup> „Troilus i Kressyda“, IV, 5 (Ulisses):

„A, bodaj przepadła!  
Jest język w oczach, licach jej i ustach,  
Jej nogach nawet, a duch jej namiętny  
Z każdego ruchu jej ciała wygląda.  
O, te świegotki, co gładkim językiem  
Każdemu dają pierwsze pozdrowienie,  
Pierwsze swych myśli otwierają księgę  
Rozpustnym oczom wszystkich czytelników!  
Łup to skalany pierwszej sposobności,  
Córy rozpusty.“

(Tł. Ulricha.)

<sup>19)</sup> Niektóre zgromadził A. C. Bradley w Shakespearean Tragedy, całą kolekcję znaleźć można w moim studium o „Królu Lirze“ (W.Shakespeare: Dzieła dramatyczne w przekładach polskich, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1911—1913, tom X, str. 167—169).

<sup>20)</sup> „Król Lir“, IV, 6:

„O zrujnowany utworze natury!  
I świat ten wielki tak w nic się obróci.“

(Tł. Paszkowskiego.)

„Burza“, IV, 1:

„Jak bezpodstawna widzeń tych budowa,  
Jasne pałace i wieże w chmur wieńcu,  
Święte kościoły, wielka ziemi kula,  
Tak wszystko kiedyś na nic się rozplynie,

Jednego pyłku na ślad nie zostawi;  
Jak moich duchów powietrzne zjawisko.  
Sen i my z jednych złożeni pierwiastków;  
Żywot nasz krótki w sen jest owinięty.“

(Tł. Ulricha.)

<sup>21)</sup> Faith, some certain dregs of conscience are yet with  
in me („King Richard III“, 1, 4).

<sup>22)</sup> Tak przypuszcza Bernard Shaw w przedmowie do komedyjki „Czar-  
na dama sonetów szekspirowskich.“

<sup>23)</sup> „Antoniusz i Kleopatra“, IV, 15:

Niech mój los przedśmiertelny

Zbyt cię nie smuci; pociesz się wspomnieniem  
Tych lat ubiegłych szczęścia i wielkości,  
Gdym żył najpierwszym wśród mocarzy świata  
I najwspanialszym; dziś nie bez czci ginę,  
Nie po tchórzowski zdaję helm i berło  
W zwyciężczy dłoń, lecz jak Rzymianin prawy,  
Zwalczony przez Cezara.“

(Tł. Ostrowskiego.)

<sup>24)</sup> „Antoniusz i Kleopatra“, V, 2:

„Dajże mi płaszcz, koronę; nieśmiertelne  
Przejmują mnie pragnienia. Od tej chwili  
Miód gron egipskich już tych ust nie zmoczy.  
Co żywo, Iras! Zda mi się, że słyszę  
Głos Antoniusza: jak powstały z grobu  
Mój czyn uwielbia i wyszydza marne  
Cezara szczęście, z niebios mu zesłane  
Jak przyszłych klęsk wyrocznie. Otóż idę  
Do ciebie, mężu: jam tej nazwy godna!  
Jam duch i płomień; ziemskie me żywioły  
Niech w ziemię wrócą.“

(Tł. Ostrowskiego.)

<sup>25)</sup> „Burza“, IV, 1 (Prospero):

Przebacz mi, proszę: gniewem (?) zapalony  
Stary mój umysł w mej głowie się mąci:  
Lecz niech cię moja słabość nie przestrasza.  
Do mojej celi idź spocząć na chwilę,  
A ja tym czasem wśród krótkiej przechadzki  
Wzburzony umysł pojędę ukolysać.“

(Tł. Ulricha.)

<sup>26)</sup> Profesor Al. Brandl całą sui generis powieść biograficzną wy-  
snuł z tego przypuszczenia.

<sup>27)</sup> We have seen the best our time („King Lear“, 1, 2).