

909

909

BIBLIOTEKA NARODOWA

Nr. 12

Serja II

WILLIAM SZEKSPIR

BURZA

OPRACOWAŁ

ANDRZEJ TRETIAK

KRAKOWSKA SPÓŁKA WYDAWNI

<http://rcin.org.pl>

WILLIAM SZKESPIR

BURZA

TRAGEDIA W PIĘCIU AKTACH

PRZEKŁAD
JÓZEF PANKOWSKI

OTRZĄCZKA

ANDRZEJ TRZYBIAK
PROF. EMIL PASZKOWSKI

WYDAWCA: WYDZIAŁ WYDAWNICZY

WYDZIAŁ

WYDAWCA: WYDZIAŁ WYDAWNICZY
UL. ŚW. JANA 10

WYDZIAŁ WYDAWNICZY, UL. ŚW. JANA 10
Tel. 26-58-63

KRAKÓW

WYDAWCA: WYDZIAŁ WYDAWNICZY

WILLIAM SZEKSPIR

BURZA

KOMEDJA W PIĘCIU AKTACH

W TŁUMACZENIU

ŻÓZEFA PASZKOWSKIEGO

OPRACOWAŁ

ANDRZEJ TRETIAK
PROF. UNIW. WARSZAWSKIEGO

WYDANIE DRUGIE, PRZEJRZANE

INSTYTUT

BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72

Tel. 26-68-83

K R A K Ó W

NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

<http://rcin.org.pl>



909



23.091

DRUK W. I. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE

<http://rcin.org.pl>

1924

WSTĘP

CZEŚĆ PIERWSZA

POSTAĆ I TWÓRCZOŚĆ SZEKSPIRA

I

Charakterystyka literatury renesansu w Anglii.

Szekspir, którego działalność literacka wypełnia ostatni dziesięć lat XVI-go i pierwszy XVII-go wieku (1590—1610) jest szczytem renesansu angielskiego i jest zarazem najtypowszą jego postacią, bo przechodzi razem z nim cały rozwój: od pierwszych dzieł, tkwiących jeszcze zupełnie w średniowieczu, do ostatnich, noszących już bardzo wyraźne ślady baroku.

Renesans zjawiał się w Anglii i — to najpierw wyłącznie w literaturze — o pół wieku później niż w krajach romańskich, później także niż w Polsce. Przyczyną tego było wyczerpanie sił narodowych w ciężkiej wewnętrznej wojnie »Dwóch Róż« w wieku XV i przeciągnięty na długi okres, niemal na cały XVI-ty wiek, kryzys religijny. Po Henryku VIII (1509—1547), który nie był ani katolikiem, ani właściwie protestantem, próbowano za panowania Edwarda VI (1547—1553) stworzyć fundamenty narodowego kościoła; przerwała jednak tę pracę wczesna śmierć małoletniego króla, a zniszczyło

ją zupełnie wstąpienie na tron Marji Tudor (1553—1558), małżonki króla hiszpańskiego Filipa II, gorliwej katoliczki. Dopiero za następczyni jej, Elżbiety (1558—1603), udało się stworzyć definitywnie urzędowy kościół anglikański, który jednak, częściowo dzięki poprzednim procesom, miał od początku i ma aż do dzisiaj bardzo mgliste zarysy, z jednej strony granicząc bardzo blisko z katolicyzmem w oficjalnym kościele episkopalnym, t. zw. *High Church* (Kościół Wyższy), z drugiej rozpadając się na szereg sekt, noszących ogólną nazwę »Kościoła Niższego« (*Low Church*), o charakterze raczej stowarzyszeń religijnych, niż kościelnym. Do tej niejasności przyczynia się także i to, że walki religijne XVI wieku miały w Anglii inne podłoże, jak na kontynencie: podłoże poczucia narodowego. Wobec zamorskich odkryć, wobec bogatych bezpańskich przestrzeni do zdobycia, otwierały się po raz pierwszy od czasów państwa rzymskiego horyzonty imperjum. Dwa państwa mogły się o urzeczywistnienie tego ideału ubiegać wskutek swego geograficznego położenia: Hiszpanja i Anglja. Toteż w ostrym kontraście do katolickiego nastroju Hiszpanji musiała się w Anglii wyłonić kwestja oderwania się od Rzymu, który całą swoją powagą popierał Hiszpanję.

Poza walkę z papieżem nie wyszła właściwie reformacja angielska; zato w samym społeczeństwie stała się jednym filarem więcej w gmachu narodowego poczucia, które nigdzie tak silnie — z wyjątkiem może Hiszpanji — nie charakteryzuje renesansu. Nie ma to poczucie narodowe imperjalistycznego charakteru, jak w późniejszych wiekach, XVIII i przedewszystkiem XIX; ale czuć w całej literaturze elżbietańskiej, że to potężne uderzenie serca narodu reguluje wszystkie objawy życia i przemawia do całego świata słowami, niespotykanemi gdzieindziej w tych czasach: *wrong or right, — my country —* »czy to słuszne, czy nie, ojczyzna moja tego wymaga«. Liczne dramaty historyczne z dziejów Anglii — rodzaj rozpoczęty już przed Szekspirem, a przez niego dopro-

wadzony do stopnia najwyższej doskonałości, — dają miarę napięcia uczucia narodowego u widzów, którzy takimi tematami widocznie żywo się interesowali.

Narodowy charakter literatury wzmogła jeszcze i ta okoliczność, że wpływy obce przenikały skąpo do Anglii. Jako wyspa, dała się ona łatwo zamknąć przed obcymi myślicielami i agitatorami, przed napływem niepożądanych książek; władcy jej niechętnie patrzyli na wyjazd zagranicę swoich obywateli, tak, że wymiana myśli między kontynentem a Anglią odbywała się powoli, co również przyczyniło się do opóźnienia renesansu. Nie uderzyła o Anglię gwałtownie wysoka fala humanizmu włoskiego, nie zmiotła z powierzchni jej duchowego życia średniowiecznych marzeń i ideałów. Renesans angielski nie jest nagłym odskokiem od średniowiecza, ale powolnem przejściem, które pozwoliło przepięścić najlepsze elementy bardzo bogatego angielskiego średniowiecza na najszlachetniejszy kruszec narodowej poezji. Obok rzadkich nowych form, jak np. biały wiersz, który przeniknął z Włoch, spotykamy przeważnie formy tworzenia średniowieczne, zwrotki chaucerowskie, tematy rycerskie, budowę dramatu zapożyczoną z misterjów. Rzucił ten fakt silne podwaliny pod epokę elżbietańskiej literatury; stała się ona przez to źródłem całej późniejszej literatury angielskiej, gdyż czerpiąc swoją bogatą falę z rodzimych żył podziemnych, nie jest tylko pięknym epizodem bez dalszych skutków, jak wszystkie renesansy, które zaczerpnęły swoją treść z umysłowości obcych narodów.

Rozwój dramatu w literaturze elżbietańskiej. Charakterystyczną cechą dla literatury elżbietańskiej jest rozwój dramatu, który osiągnął wtedy niebywałe wyżyny doskonałości i różnorodności, jak nigdy już potem w Anglii i jak w żadnem innem społeczeństwie współcześnie, prócz Hiszpanji, której renesans do pewnego stopnia jest zbliżony ogólnemi rysami do angielskiego. Dramat ten w nowej swojej postaci począł się prawie nagle, jakkolwiek

przygotował go znakomicie rozwój dramatu kościelnego, misterjów i »miraków«, opartych o tematy zaczerpnięte z Pisma św. i z legend o świętych, — dramatu, który istniał już od XIV w. w Anglii i był bardzo popularną doroczną rozrywką miast. Po pierwszych próbach około 1562 roku, po sztuce *Gorboduc*, pierwszej tragedji w nowoczesnym typie o jednolitej akcji, i kilku innych dochowanych z tych czasów sztukach, nastąpiła jednak kilkunastoletnia przerwa, poczem dopiero, około połowy ósmego dziesiątka XVI wieku, wybuchła naraz silnym płomieniem twórczość dramatyczna kilku wybitnych dramatycznych pisarzy; są to: komedjopisarz Jan Lyly (1554—1606), Tomasz Kyd (1558 —1594?), autor słynnej *Tragedji hiszpańskiej*, Jerzy Peele (1558—1598?), Robert Greene (1560—1592), antagonistą Szekspira, a przede wszystkim wielki poprzednik Szekspira Krzysztof Marlowe (1564—1593), autor pierwszego dramatycznego opracowania podania o Fauście, twórca dramatów o potężnej koncepcji treści, jak *Tamerlan* i *Żyd maltański*, pisanych patetycznym ale pełnym poezji językiem, który zapowiadał się jako genialny twórca, o którym niektórzy krytycy literatury twierdzą, że w dalszej twórczości (przerwanej nagłą śmiercią w karczemnej bójce) byłby prześcignął Szekspira. Poczucie narodowej tężyzny, potrzeby czynu, przed którym otwierały się rozliczne drogi, wyraziło się najlepiej w formie dramatycznej, która z samej natury rzeczy obiera sobie za temat jakiś wybitny czyn, motywuje go i przedstawia skutki, — w przeciwieństwie do liryki, wyrażającej uczucia, i epiki, która jest szerokim malowidłem rodzajowym, bez skupienia uwagi na jeden punkt.

W angielskim renesansie znalazła miejsce i liryka, w postaci licznych zbiorów mniej wybitnych pisarzy, i epika, której szczytem jest niedokończony poemat Edmunda Spensera (1553—1598) *The Fairy Queen* (Królowa-wróżka), ostatni kwiat średniowiecza. Ale dominujące stanowisko w epoce elżbietańskiej literatury

(zachodzącej kilkoma laty, po rok mniej więcej 1610, na panowanie króla Jakóba I [1603—1625]) zajmuje dramatyczna twórczość, która po przygotowawczej pracy wymienionych poprzednio pisarzy doszła do szczytu w dziełach Szekspira (1564—1616), aby przetrwać jeszcze potem kilkanaście lat w dziełach mniej wprawdzie doskonałych, ale i tak o bardzo jeszcze wielkiej wartości, w dziełach największego po Szekspirze dramatycznego pisarza, Ben Jonsona (1573—1637), niewiele mu ustępującej spółki literackiej Jana Fletchera (1579—1625) i Franc. Beaumonta (1586—1616), Tomasza Middletona (1570—1627), Jana Webstera (pierwsza połowa XVII wieku) i Filipa Massingera (1583—1639). Obok nich grupuje się całe mnóstwo drobnych dramatycznych pisarzy (jak Tomasz Dekker, Jan Marston, Tomasz Heywood), tworząc w ten sposób niespotykaną w dziejach literatury powszechnej grupę współcześnie działających dramaturgów. Jest to plejada talentów, obracających się w sferze wielkiego genjuszu dramatycznego Szekspira.

II

Przyczyny braku wiadomości o życiu Szekspira.

Czasy, w których Szekspir żył i tworzył, cenily więcej dzieła niż autora; nie zbierano wtedy za życia autora jeszcze wszelakich o nim anegdot, zapisków jego i listów, manuskryptów dzieł. Pomimo że współcześni cenili Szekspira bardzo wysoko, jak to wynika z poszczególnych wzmianek za życia i zaraz po śmierci, pisanych zresztą zawsze z pewną przesadą, charakterystyczną dla owej epoki (szczególniej w wierszach pamiątkowych), nie odczuwali przecież potrzeby notowania szczegółów jego życia, jak to nauczyła naukowa krytyka dalszych stuleci współczesnych późniejszym twórcom. W niedługi czas po jego skonie zaczęła się silniej rozwijać purytań-

ska akcja przeciwko teatrowi, sięgająca swojemi początkami już końca XVI wieku, która doprowadziła w r. 1642 do zupełnego zamknięcia teatru w Anglii. Kiedy zaś w r. 1660, z restauracją Stuartów, otworzyły się sceny angielskie, zapanował na nich niepodzielnie duch francuskiej tragedji pseudoklasycznej, przyniesiony z wygnania francuskiego przez Stuartów.

Zerwała się nić tradycji szekspirowskiego teatru. Szekspira nie przestano w zasadzie cenić, ale podziw był mniejszy, niż przed pół wiekiem; na dzieła jego patrzano raczej jak na coś »genjalnie barbarzyńskiego«, co wymagało poprawek i przeróbek. Toteż jakkolwiek w tych czasach zaczynało w Anglii kiełkować pewnego rodzaju literackie kronikarstwo, nie zwrócono uwagi na możliwość uzupełnienia dość szczupłej o jego życiu tradycji ustnej przez zwrócenie się do żyjących jeszcze bezpośrednich jego potomków i zebrania pozostałych po nim manuskryptów i zapisków. Kiedy więc później naukowa krytyka zabrała się do odsłonięcia tajemnicy jego życia, wśród mnóstwa nieprzewertowanych ksiąg i zapisków urzędowych i prywatnych znalazła kilkadziesiąt suchych szczegółów, które do rozświetlenia życia duchowego Szekspira przyczyniły się bardzo niewiele, a do historii twórczości o tyle tylko, że pozwoliły do pewnego stopnia ustalić chronologję jego dzieł. Jeżeli dodamy; że szereg tych znalezionych dokumentów był sfałszowany (bo fałszowanie dokumentów historycznych w końcu XVIII i w pierwszych trzech dziesiątkach lat XIX wieku było rzeczą bardzo modną), musimy sobie powiedzieć, że wszystko to, co o Szekspirze wiemy, streszcza się niemal w tych słowach: *William Shakespeare*, twórca dramatów, wydanych w zbiorowem wydaniu z r. 1623, urodził się 26 (23?) kwietnia 1564, umarł 23 kwietnia 1616.

Tak zwana teoria Bacona. Ten brak wszelkich dokładnych szczegółów z życia poety pozwolił nawet na stworzenie teorii, która w samym swoim zarodku

powinna była być skazaną na niepowodzenie; pomimo tego utrzymała się długi czas i znalazła swoich zwolenników. Teorją tą jest pogląd, że nie Szekspir jest autorem swoich dzieł, ale że je pisał kto inny, a mianowicie osobistość bardzo wysoko wówczas stojąca, kanclerz państwa za króla Jakóba I, Franciszek Bacon lord Verulam, znany ze swego wielkiego dzieła *Novum Organon* z r. 1620, przodownik kierunku doświadczalnego w nauce. Teorję tę, iście »amerykańską«, w złem tego słowa znaczeniu, rzuciła w r. 1856 Delia Bacon, Amerykanka, motywując ją przedewszystkiem tem, że dzieła Szekspera wykazują za wielką znajomość i nauki i świata, by mógł ja posiadać niewykształcony aktor, pochodzący z prowincji, a poparł ją, wskazując przedewszystkiem na Bacona, jako na domniemanego twórcę »dzieła Shakespeare'a« William H. Smith (*Bacon and Shakespeare*, 1857). Wedle tej teorii Lord Bacon, jako wielki dostojnik państwa, wstydził się swoich rozrywek literackich wystawiać lub drukować pod swoim nazwiskiem i wymusił na Szeksperze rzeczywistym, który jako aktor trupy królewskiej zostawał pod opieką kanclerza, iż zgodził się na położenie swego nazwiska pod dzieła dramatyczne Bacona.

Teorja ta, nie oparta na żadnym historycznym dokumencie, wychodzi z błędnego założenia, że tylko wykształcenie rozstrzyga o napięciu twórczości, nie uznaje zatem wrodzonej genialności; przytem nie docenia ona faktu, że wykształcenie ówczesne nawet lorda Bacona nie było tak niedostępne dla aktora Szekspera, choćby ten nawet dopiero w młodzieńczym wieku zaczął poznawać szerszą wiedzę i literaturę; nie przeszkadzał mu brak wykształcenia niższego szkolnego, które zresztą nie przedstawiało wielkiej wartości, jeżeli je porównamy z dzisiejszemi stosunkami. Znane powiedzenie Ben Jonsona, do pewnego stopnia współzawodnika Szekspera na polu dramatu, choć serdecznego przyjaciela, że »Szekspir nie był wielkim znawcą łaciny, a jeszcze mniejszym greki«, nie dowodzi jeszcze, że nie posiadał ich w tym

stopniu, iżby nie mógł korzystać ze skarbów tych literatur, wtedy dla świata dostępnych, a mówi tylko, że Ben Jonson był tych języków wybornym znawcą i cenił to sobie wysoko, może nawet za wysoko.

Teorja »bakonizmu«, zrobiwszy na początku wrażenie, zdawała się zasypiać w krytycznej literaturze; przypomniała się publiczności jednak w 1922/3 przez odkrycie rzekomej autobiografji Bacona, zawartej w jednym z jego późniejszych dzieł, zanotowanej kryptograficznym sposobem przy użyciu różnych typów czcionek drukarskich. Dokładną ocenę tego odkrycia zawiera artykuł prof. Tarnawskiego (*Przegląd Warszawski*, — czerwiec 1923). W r. 1907 pojawiła się również hipoteza wypowiedziana przez K. Bleibtreu'a, że »autorem Shakespeare'a« jest Roger Manner, 5-ty lord Rutland (1576 — 1612), — ta hipoteza jednak jeszcze mniej ma szans, niż teorja Bacona, do przyjęcia przez krytykę ogólnoeuropejską. Że »zagadka« szekspirowska nie daje uczonym spokoju, dowodzi książka profesora paryskiego, doskonałego mediewjalisty, Abła Lefranca: *Sous le masque de William Shakespeare* (1921), według której owym ukrywającym się za maską Szekspira wielkim dramaturgiem jest 6-ty Lord Derby. Argumentacja Lefranca jest jednak słaba, dowody — tak negatywne, jak pozytywne — zupełnie do hipotezy jego nie przekonywają. Dzisiaj zatem pole walki należy wciąż jeszcze do »ortodoksów stratfordzkich«, jak nazywają ich złośliwie krytycy, nieuznający autorstwa Szekspira.

III

Pierwsza biografja Szekspira. Pierwszą biografję Szekspira spotykamy dopiero prawie w 100 lat po jego śmierci, w r. 1709, umieszczoną jako wstęp do pierwszego krytycznego wydania, dokonanego przez Mikołaja Rowe, który w ten sposób stał się ojcem całej szek-

spirologji. Biografię oparł Rowe na dwóch źródłach: na rękopiśmiennych notatkach Johna Aubrey, pochodzących mniej więcej z lat ośmdziesiątych XVII wieku, i na ustnych podaniach T. Bettertona, znakomitego aktora czasów Stuartowskich, który zbierał skrętnie wszystkie odnoszące się do Szekspira dane, którego jednak od epoki szekspirowskiej dzielił już dość duży odstęp czasu (urodził się dopiero w r. 1635). Stąd to dane biografji Rowe'a nie są wszystkie zupełnie autentyczne i trzeba je było przesiał przez gęste sito analizy historycznej i literackiej. Badania, prowadzone intensywnie zwłaszcza w XIX wieku, w których wyszczególnili się przede wszystkim autorowie biografji Szekspira, jak: Drake (1817), Halliwell (1848), Dowden (1874), Elze (1876), Koch (1886), Sidney Lee (1898), obok szeregu pomniejszych prac, jak studja Furnivalla, Morley'a, Raleigh'a, Furness'ów, doprowadziły do ustalenia faktu, że dokumenty i anegdoty odnoszące się do Szekspira możemy podzielić na 3 grupy: 1) pierwsza grupa, to dokumenty o niezbitą autentyczności; 2) druga, to anegdoty i podania, kryjące w sobie prawdopodobieństwo; 3) wreszcie trzecia grupa — to anegdoty bądź bez wartości, które nie charakteryzują Szekspira w niczem ani jako twórcy, ani jako człowieka, bądź też wyraźnie sfingowane, nie mające żadnej, nawet prawdopodobnej, podstawy.

O tej trzeciej grupie w ciągu niniejszego szkicu nie wspominać, choć szczegóły te pojawiają się w każdej biografji Szekspira i wszędzie się je zwalcza. Na podstawie pierwszych dwóch grup przedstawia się nam dzisiaj życie Szekspira mniej więcej w ten sposób:

Dzieciństwo i młodość Szekspira. Pierwszym dokumentem, jaki mamy o życiu Szekspira, jest metryka chrztu, dokonanego w anglikańskim kościele w Stratfordzie nad Avonem w dn. 26 kwietnia 1564 r. Ponieważ panował wtedy w Anglii zwyczaj, że chrzczono niemowlę na trzeci dzień po przyjściu na świat, trzeba przypuścić, że urodził się 23 kwietnia; może jednak

i wcześniej, gdyż napis na grobowcu brzmi: »Obiit anno 1616— aetatis suae 53. Die 23 April.«; wynikałoby z tego, że miał 53-ci rok życia. Ojcem jego był John Shakespeare, mieszczanin stratfordzki, matką Mary Arden, córka właściciela dóbr w okolicy, pochodząca z rodziny katolickiej. John Szekspir — według artykułu ogłoszonego w r. 1923 w *The Dublin Review* — był też prawdopodobnie katolikiem do końca życia, jak świadczy znaleziony w XVIII w. t. zw. »duchowy testament«, uważany za falsyfikat, w rzeczywistości jednak autentyczny dokument, będący tłumaczeniem hiszpańskiego tekstu (ułożonego przez św. Karola Boromeusza), służącego do wyznania wiary katolickiej w chwili śmierci tam, gdzie warunki zewnętrzne na otwarte wyznanie nie pozwalały. Łączy się z tem i fakt, że w czasie komisji badającej uczęszczanie mieszkańców Stratfordu do kościoła anglikańskiego John Szekspir tłumaczył swoją stałą absencję w kościele niemożnością wychylenia się z domu z powodu długów. Wierzyciele bowiem nie mieli prawa wstępu do mieszkania dłużnika, ale na ulicy mogli go kazać za długi aresztować. W tem oświetleniu i doskonale stosunki materialne Williama Szekspera stają się zrozumialsze, — syn nie potrzebował spłacać długów za ojca, jak to dotychczas mniemano, bo ten ich nigdy nie miał i były one tylko wymówką w sprawie wyznania. Ojciec Szekspera zajmował się handlem różnemi produktami rolnemi, jak wełną itd.; jak każdy prawie mieszczanin, posiadał także kawałki gruntu (gdyż właśnie wtedy w Anglii przemieniał się dawny system agrarny wspólnoty gruntu w indywidualną własność), posiadał w samem mieście dwa domy i ogród, po śmierci teścia odziedziczył jeden z jego folwarków pod Stratfordem. Był to zatem człowiek majątny, który kolejno przechodził wszystkie godności miejskie, od skarbnika poprzez radcę do burmistrza, i jakkolwiek później sprawy religijne (jak dotychczas mniemano: kłopoty finansowe) zmusiły go do wycofania się z życia publicznego, przecież przy pomocy syna

osiągnął zaszczyt otrzymania herbu w r. 1599 (na rok przed śmiercią) i w ten sposób wszedł w szeregi szlachty średniej, t. zw. *gentry*. Herb ten otrzymał Szekspir na podstawie zmyślonych (wedle wszelkiego prawdopodobieństwa) zasług, wyświadczonych przez jego przodków królowi Henrykowi VII; toteż znajdujemy w zapiskach jednego z heroldów, *kings of Arms*, mających pieczę nad metrykami szlacheckimi, wzmiankę, że herb ten został Szekspirovi udzielony niesłusznie, jako »osobie niskiego pochodzenia«. Niezawodnie pomogły tu wpływy i stosunki Williama, ale z drugiej strony świadczy to, że John Szekspir miał wysokie ambicje i że w swoich kołach musiał być osobą bardzo cenioną. Wspominam o tym fakcie tutaj dlatego, że od metryki chrztu aż do starania się o indult biskupi w r. 1582 nie mamy o poecie ani jednej autentycznej wiadomości. Możemy tylko w bardzo lekkich zarysach naszkicować obraz jego młodości.

Trzy motywy zasługują w nim na wyróżnienie. Jeden z nich to wykształcenie. Wiemy, że w domu ojca, gdzie spędził dzieciństwo i młodość, otaczała go atmosfera dostatku i ambicji, że więc ojciec nie szczędził kosztów na naukę syna, w którym musiał dostrzegać zdolności, i że co najmniej chodził Szekspir do najlepszej »łacińskiej« szkoły w Stratfordzie, jeżeli nie miał jakiego prywatnego nauczyciela. Drugi motyw, to obcowanie z naturą; poznawał bowiem, bawiąc na folwarku matki, życie wiejskie, z jego codzienną, coraz to odmienną barwnością, ze zbliżeniem się do natury, która w przemianie pór roku, w wiecznem odradzaniu się corocznem, w instynktach zwierząt i ptaków, otwiera ludziom oczy na tajemnicę żywego życia i ukazuje nieprzejrzone horyzonty codziennie stającego się cudu. Z tych lat młodości wywodzi się jego znajomość zjawisk w naturze, co do których nigdy się nie myli. Wreszcie trzeci, już zupełnie na dokumentach oparty motyw — to uczestniczenie jako widz na przedstawieniach teatralnych w domu

ojca. Było bowiem zwyczajem, że wędrownie kompanje aktorskie, celem uzyskania prawa przedstawień w gminie, dawały najpierw bezpłatne przedstawienie w domu burmistrza przed gronem zaproszonych radców. Wpływ tych przedstawień niezawodnie odbił się na kształtowaniu się pierwszych marzeń o twórczości i wyborze formy.

W r. 1582 po uzyskaniu indultu na ślub z Anną Hathaway, która — o ile napis nagrobkowy i w tym wypadku nie popełnił omyłki — była starszą od Szekspira o lat 7, zeni się z nią, a w sześć miesięcy po wyżej wymienionym dokumencie (o samym bowiem ślubie nie mamy wiadomości), w maju 1583 r., przychodzi na świat pierwsza jego córka, Zuzanna; w r. 1585 urodziło mu się jeszcze dwoje dzieci, Judyta i Hamnet (który zmarł w r. 1596). O żonie jego absolutnie nic nie wiemy; czy żyła cały czas w Stratfordzie, czy udała się z nim do Londynu, czy to właśnie niesnaski domowe, czy też kłopoty finansowe wypędziły Szekspira z domu — wszystko to pozostanie tajemnicą, której nie rozświetliły wszelkie próby odnalezienia wizerunku tych przeżyć w dramatach Szekspira. Jedyłą wzmiankę o żonie zawiera testament Szekspira, który zapisuje jej »drugie z rzędu co do wartości łóżko wraz z pościelą«; — na tej drobnej wzmiance, będącej *notabene* stałą formułą w testamentach ówczesnych ze względu na obojętne przepisy skarbowych co do podatków spadkowych — zawartej w dość niedokładnym testamencie poety, zbudowano cały gmach opowieści o złych stosunkach małżeńskich — o wartości, naturalnie, zupełnie iluzorycznej.

Wyjazd do Londynu i pierwsze kroki literackie. Między anegdotami, które zanotował Rowe o Szekspirze, jest jedna, którąby można przyjąć za autentyczną, a która wyjaśnia nam poniekąd powód wyjazdu do Londynu. Za jej autentycznością przemawiałoby świadectwo t. zw. wewnętrzne, zaczerpnięte z dzieł samego poety. Są to dowcipy z *Wesołych kumoszek z Windsoru*, skierowane prze-

ciw występującemu w tej sztuce sędziemu Shallow, nudnemu i głupiemu pedantowi, oparte na bardzo wtedy modnej grze słów (t. zw. po angielsku: *puns*) między *lousy* (zawszony) i *lucy* (szczupak, szczuka, wzgl. nazwa rodziny magnackiej, mieszkającej pod Stratfordem). Imię Sir Tomasza Lucy'ego spotykamy kilkakrotnie w aktach odnoszących się do miasta i mieszkańców Stratfordu; anegdota zaś Rowe'a (podana za Aubrey'em) utrzymuje, że Szekspir kłusował w parku, to znaczy zwierzyńcu, Sir Tomasza, został schwytyany i ukarany, za co zemścił się paszkwilem satyrycznym, przybitym na bramie pałacu Sir Lucy'ego. Krok taki mógł mieć bardzo groźne następstwa dla młodego człowieka, który nie posiadał żadnego stanowiska, a którego ojciec nadomiar znajdował się wtedy w niepewnej sytuacji. Szekspir ratował się przed skutkami swojej złośliwej zabawy ucieczką do Londynu, gdzie wstąpiwszy do kompanji aktorów, będących pod protekcją najpotężniejszych wówczas dostojników dworskich, mógł się nie bać zemsty potężnego na prowincji, ale nieznaczącego nic w stolicy pana. Jeżeli szczegóły tej historii niekoniecznie są zupełnie prawdziwe, treść jej możemy przyjąć bez zastrzeżeń; wynika z niej bowiem, że Szekspir szermował już wtedy swym niezrównanym dowcipem i pisał wiersze, co wobec jego późniejszej twórczości było rzeczą zupełnie naturalną.

Musiał też marzyć o twórczości dramatycznej, która podświadomie nurtowała w jego duszy, ale jako człowiek praktyczny — co widać z jego późniejszych interesów — zdawał sobie sprawę z konieczności obrania zawodu, dającego chleb, i wybór ten padł ostatecznie na karierę aktorską. Toteż kiedy stosunki zmusiły go poniekąd do opuszczenia Stratfordu, udał się wprost do Londynu i tam w sposób nieznanym nam zupełnie dostał się do trupy Jakóba Burbage'a, zostającej pod protektorem tak potężnego wówczas zaufanego królowej Elżbiety, Earla of Leicester. Szekspir jako

aktor nie osiągnął wielkiej sławy; grywał role królewskie, zwykle krótkie i bezbarwne, i role poważne starszych mężczyzn; z pewnością przechodził też ciężki okres »terminatorstwa« na deskach sceny, do czego odnoszą się anegdoty bez wartości i niewiarygodne, charakteryzujące jego czynności jako teatralnego sługi. Prędko jednak zabrał się Szekspir do pisania sztuk, które z początku były tylko opracowaniem dawniejszych dramatów, przystosowaniem ich do wymagań, wzrosłych znacznie w przeciągu kilkunastu lat ostatnich, nadaniem im silniejszego logicznego związku. Takich przeróbek musiało być sporo, do nas jednak nie doszło prawie nic, prócz *Henryka VI*, który niezawodnie jest oparty na jakimś wcześniejszym dramacie; — również możnaby zaliczyć do nich *Tytusa Andronikusa*, choć żadnego w tym względzie nie mamy dowodu, prócz słabej wewnętrznej budowy i wogóle małej wartości tego młodzieńczego dramatu. Oba te utwory są bezsprzecznie najslabszemi dziełami Szekspira.

Praca przygotowawcza Szekspira pozostanie dla nas zawsze tajemnicą; że jednak istniała i że musiała być bardzo intensywna, widzimy z tego, że kiedy Szekspir występuje po raz pierwszy publicznie w druku, to poematy jego: *Wenus i Adonis* i *Porwanie Lukrecji*, idące po sobie kolejno w r. 1593 i 1594, wykazują tak wielkie wyrobienie formy, że nie można przypuścić, iż są to wogóle pierwsze próby. Trzeba zwrócić na ten fakt uwagę, że najpierw — o ile chodzi o dobrowolne wydania — ukazały się drukiem poematy Szekspira, nie żaden z dramatów. Walter Raleigh, w swej prześlicznej monografii, przypisuje zwrot Szekspira do poezji liryczno-opisowej brakowi możliwości pisania dla teatru, zamkniętego w latach 1592 i 1593 z powodu dżumy. Że poematy podobały się bardzo, świadczy *Palladis Tamia*, rodzaj krótkiej biblijograficzno-krytycznej notatki Franciszka Meresa z r. 1598, który z wielkimi o nich mówi pochwałami, wymieniając przytem jego drukowane i nie-

drukowane, ale grane już dramaty i komedje. Niewątpliwie powodzenie poematów zachęciło jakiegoś, może nawet niepowołanego, wydawcę do wydrukowania niektórych dramatów; w r. 1594 ukazuje się *Tytus Andronikus* i I część *Henryka VI*, w r. 1595 II część *Henryka VI*, o których co dopiero mówiliśmy. Z wzmianki Franciszka Meres'a jednak widzimy, że po otwarciu teatrów w r. 1594, a przed r. 1598, ukazały się na scenie dzieła, należące już do najlepszych utworów Szekspira, jak *Kupiec wenecki*, *Sen nocy letniej*, *Henryk IV*, które już daleko za sobą pozostawiły dramaturgiczne terminatorstwo.

IV

Życie Szekspira od r. 1596—1616. Od roku 1596 mamy już szereg dokumentów, odnoszących się do różnych interesów finansowych; natomiast i nadal nie wiemy nic bliższego o jego życiu duchowym, o towarzysztwie, w którym żył, o ludziach, z którymi przestawał. O dziełach, które teraz tworzył, znajdujemy liczniejsze wzmianki; pojawiają się pierwsze wydania niektórych z nich, choć ścisłej chronologii powstawania dzieł nie można na podstawie dat wydań ustalić. Są te daty tylko słupami, wskazującemi, że już wtedy dany dramat istniał, i pozwalają na podział twórczości Szekspira na kilka epok. O jego życiu towarzyskiem wiemy tylko tyle, że obracał się w kole literatów i aktorów, którzy schodzili się w gospodzie »pod Syreną (*Mermaid*), tworząc klub literacki, założony przez genialnego kolonizatora, Sir Waltera Raleigh'a, prototypa wszystkich późniejszych *self-made man*ów Nowego Świata, jakgdyby jego niezmordowana energja przelała się w duchowych jego następców. W wyższych kołach arystokracji miał poeta możnego protektora w osobie Henryka Wriothesley lorda Southampton, któremu dedykuje obydwa swoje poematy. Być może, że stosunki te były serdeczniejsze niż między me-

cenasem sztuki a protegowanym artystą, że były nawet przyjacielskie. Z tradycji, że Southampton pomógł Szekspirowi ogromną, jak na owe czasy, sumą 1000 funtów ang. na przeprowadzenie kupna realności, nie można wyciągać wniosku, że była to przyjacielska ofiarność, a nie gest arystokratycznego opiekuna sztuk.

Bądź co bądź, bez względu na to, skąd pochodził zaczątek majątku Szekspira, spotykamy od r. 1597 szereg kontraktów, w których Szekspir zakupuje różne realności lub prowadzi interesa. W r. 1596 kończą się kłopoty finansowe jego ojca, w r. 1597 kupuje dom w środku Stratfordu, t. zw. *New Place* (każdy angielski dom miał w tych czasach i ma jeszcze do dzisiaj swoją nazwę zamiast numeru). W r. 1601 odziedzicza po śmierci ojca dwa domy, w r. 1602 kupuje jakiś nieznan bliżej, nieduży folwark podmiejski i domek koło *New Place*; w r. 1605 wydzierżawia połowę dziesięcin na 32 lat za sumę 440 funtów; jeszcze w r. 1610 dokupuje 20 akrów, a w r. 1613 kupuje dom w Londynie za 140 funtów i jakąś jeszcze inną nieruchomość, o którą się procesuje. Z tego okresu datują się jego kilkakrotne procesy o zwroty sum pożyczonych różnym osobom; — wogóle widać, że jest jednym z najzamożniejszych obywateli w Stratfordzie, do którego zwracają się o pożyczkę i protekcję nawet w sprawach miasta. Kiedy w r. 1598 wobec groźby głodu spisywano zapasy zboża w mieście, przeprowadzono tak znaną nam z niedawnych czasów rejestrację zapasów (w świecie niema nic nowego, jak twierdzi Ben Akiba), spis umieszcza Szekspira na trzecim miejscu z rzędu; posiadał zatem znaczniesze zapasy. Drobnie dokumenty z ostatnich lat życia dowodzą, że brał udział w sprawach gminnych.

Prawdopodobnie około r. 1610—11 przeniósł się na stałe do Stratfordu; wcześniej się to nie stało, ile że jeszcze w r. 1609 mieszkał w *New Place* Tomasz Green, krewny poety, pisarz miejski; w r. 1612 w jednym z procesów londyńskich spotykamy go już jako

»W. Shakespeara, gentleman'a z Stratfordu«. Ostatnim dokumentem jest testament, który główną spadkobierczynią ustanawia starszą córkę, Zuzannę, wydaną za cennego lekarza stratfordzkiego, Johna Halla; z małżeństwa tego pochodziła córka Elżbieta, wydana za Tom. Nashe, zmarła jednak po powtórnym małżeństwie bezdzietnie; bezdzietnie także zmarła (1662) młodsza córka poety, Judyta, której ślub z Tomaszem Quiney'em odbył się na kilka miesięcy przed śmiercią poety (23-go kwietnia 1616).

Szekspir jako współwłaściciel teatru. Funduszów na wszystkie wymienione wyżej kupna dostarczało mu znakomicie prosperujące przedsiębiorstwo teatralne *The Globe*, którego Szekspir był — według dzisiejszego wyrażenia — udziałowcem. Tantjemy autorskie nie były wysokie; natomiast dochody aktorów, a zarazem właścicieli teatrów, wobec bardzo licznej frekwencji a małych wydatków na urządzenie sceny były bardzo znaczne.

Jeszcze przed r. 1599 prawdopodobnie miał Szekspir udział w dochodach z teatru, zwanego poprostu »Teatrem« (*The Theatre*), będącego własnością Jakóba Burbage'a. W r. 1599 dwaj synowie Burbage'a przy pomocy innych aktorów przenieśli drewniany budynek na południowy brzeg Tamizy i przemienili go w towarzystwo akcyjne; połowę dochodów brali sami, drugą połowę podzielili na 5 części i przypuścili Szekspira i 4 innych aktorów do spółki. Teatr ten nazywał się *The Globe* od postaci Herkulesa, dźwigającego na ramionach kulę ziemską, pod którym widniał napis: *Totus mundus agit histrionem* (»cały świat gra komedję«).

Był to teatr letni, bez dachu nad audytorjum — jedynie galerja i scena były kryte, — zbudowany w kształcie owalnym. Przedstawienia dawano po południu, w dniach pogodnych, na znak czego wywieszano chorągiew. W zimie grywała ta sama kompanja w drugim, niedaleko znajdującym się murowanym teatrze, przerobionym z klasztoru pofranciszkańskiego, stąd zwanym *Blackfriars*.

Odnajmowała go na pewien czas trupie »chłopców z kaplicy« (*Children of the Chapel*), chórowi królowej Elżbiety, który dawał także przedstawienia teatralne. Od r. 1608 objęła go kompanja znów we własny zarząd. Szekspir i tu posiada udziały. Aż do końca życia ciągnie Szekspir zyski z teatru; z procesu Heminę'a, współudziałowca w tych przedsiębiorstwach, z r. 1614 dowiadujemy się, że Szekspir miał jeszcze $\frac{1}{14}$ część w *The Globe* i $\frac{1}{7}$ w *Blackfriars*. Że nie wspomina o tych udziałach w testamencie, to być może pochodzi stąd, że udziały nie odnosiły się do majątku, tylko do zysku, że więc z chwilą śmierci współudziałowca rodzina jego traciła prawo do zysków. Interesy kompanji Burbage'ów szły tem lepiej dzięki zaszczytowi, iż król Jakób I objął nad nią osobiście protektorat zaraz po objęciu rządów; już w dniu 15 marca 1604 idą oni w pochodzie koronacyjnym nowego króla jako »dworzanie królewscy« — *the King's men*, — przybrani w szkarłatne płaszcze, liberję dworską.

Są jeszcze drobne szczegóły z życia Szekspira, jak wiadomość, gdzie mieszkał w Londynie, ile płacił podatków, szczegóły to jednak bez żadnego realnego znaczenia. Przepaść dwustu lat, która rozciągnęła się między śmiercią twórcy a pierwszym prawdziwie naukowem badaniem jego życia, pochłonęła wszystko, co ziemskie i znikome, i zostawiła nam jedynie tylko to, co wieczne: jego dzieła.

V

Spuścizna literacka Szekspira. Aby lepiej poznać Szekspira, zwrócono się w braku zewnętrznych danych do szukania materiału autobiograficznego w dziełach. Z utworów jego dochowało się 37 sztuk teatralnych, 2 poematy i cykl 152 sonetów. Niektóre z li-

rycznych utworów, rozsiianych po dramatach, zostały zamieszczone w zbiorze *The Passionate Pilgrim* (Zakochany Pielgrzym), wydanym przez rozbójniczego nakładcę Will. Jaggarda pod nazwiskiem Szekspira; reszta jednak utworów tego zbioru jest wątpliwej autentyczności, a kilka z nich to notorycznie utwory innych autorów. Zbioru tego zatem nie bierze się pod uwagę.

Sonety. Z powyższych dzieł dwa poematy: *Wenus i Adonis* i *Porwanie Lukrecji* nie dorzucają szczegółów osobistych, prócz wspomnianych przedmów, polecających je opiece lorda Southampton. Natomiast cykl sonetów wywołał cały szereg rozpraw, które chcą widzieć w nich obfite źródło autobiograficzne, opierając się na lirycznym charakterze tych utworów, który z natury rzeczy jest wykładnikiem przejść osobistych poety. Co do sonetów szekspirowskich zasada ta nie może być w całej pełni stosowaną.

Okres literatury elżbietańskiej roi się poprostu od zbiorów sonetów. Forma ta, wprowadzona przez Surreya i Wyatta w latach 30-tych XVI w. do Anglii, przyjęła się w kilkadziesiąt lat później, w epoce właściwego renesansu, tak silnie, że stała się modą, z mody przeszła w manierę. — Wypada zaznaczyć, że sonet ten nie był tak kunsztowny, jak romański; składał się z 3 zwrotek czterowierszowych, rymowanych *abab* każda, i końcowego dwuwiersza, zamiast zatem 4, względnie 5 rymów posiadał ich 7. W formę sonetu ubierano już nietylko miłosne przeżycia i marzenia, ale dydaktyczne i polityczne pomysły, panegiryki i dedykacje. Krótka, skoncentrowana forma nie przeszkadzała gadulstwu grafomanów; zamiast jednego sonetu, pisali na ten sam temat po kilkanaście. Nie należy zapominać, że stoimy tu u wrót wielkiej literatury, że do pracy literackiej zabierało się wielu nieproszonych, że w najlepszym razie te tomy wydanych wierszy są ćwiczeniami w poezji. Mnogość tych ćwiczeń pozwoliła na wielki rozkwit poezji w cza-

sach elżbietańskich, na wydanie takich kwiatów, jak Spenser i Szekspir.

I sonety Szekspira trzeba traktować niemal jako artystyczne ćwiczenia; wszak między niemi trafiają się sonety oparte na igraszce słów: *Will* (skrótcone imię William) i *will* (wola, chęć). Treścią zbioru sonetów jest przyjaźń do jakiegoś nieznanego nam bliżej, według wszelkiego prawdopodobieństwa protektora poety, uczucia miłości i zazdrości z powodu jakiejś »ciemnowłosej pani« (*a dark lady*). Z pewnością leży na dnie tych sonetów jakaś prawda życiowa, ale odkryć ją jest niemożliwem choćby z tego względu, że pisane były i (znane) już przed r. 1598, przynajmniej w pewnej części, wydane zaś dopiero w 1610 bez upoważnienia autora — jak się zdaje — i bez żadnej z jego strony ingerencji w układzie następstwa. W każdym razie temat rzeczywisty sonetów jest dość błahy, i nastrojem swym nie różnią się one od wielu innych współczesnych sonetów, które są tylko misterną robotą artystyczną na zimno.

Dzieło dramatyczne nie jest dobrem podłożem dla autobiograficznego elementu. Utwory dramatyczne już z samej natury rzeczy nie pozwalają wyciągać wniosków o szczegółach życia poety. Dramaturg nie mówi nigdy od siebie (chyba zupełnie wyjątkowo, w prologu lub epilogu sztuki). Wszystkie uwagi o problemach życiowych mają swoje uzasadnienie w samej akcji lub w charakterystyce osób działających. Autor dramatyczny może tylko swoje przekonanie wypowiadać, jeżeli pisze sztukę *à thèse*, jak np. Ibsen, którego sztuki pozostaną zawsze tylko »upiorami« bez prawdziwej, żywej krwi, z postaciami wykrojonemi z papieru. Czytając dramat, nie mamy nigdy prawa twierdzić, że autor chce coś od siebie powiedzieć, chyba że jest to wyraźna aluzja, odskakująca bardzo silnie od ogólnego reliefu akcji; takie ustępy są jednak dla całości bardzo przykre i u Szekspira zdarzają się zupełnie wyjątkowo, a i te nawet da-

dzą się ówczesnym ogólnym sposobem tworzenia wytłumaczyć. Dramat jest sztuką najdoskonalej obiektywną; podobny jest tem do rzeźby, która oddaje tylko czystą formę, bez domieszki barwy, którą każdy widzi inaczej. Z poezji lirycznej, z krótkich utworów, oddających przelotne nastroje, możemy odcyfrować pewne strony duszy poety, słysząc jak reagują na różne pobudki, na smutek i radość; w powieści ileż miejsca na osobiste zdanie pisarza, na sąd, czasem mimowolny, o swoich postaciach. Jak łatwo umieścić w powieści autobiografię, jakie wtedy powstają arcydzieła: — liryczny tercet *Wertera* lub *Hani*, poważna sonata *Dawida Copperfielda* lub fantastyczna romanca *Spowiedzi dziecięcia wieku*! W utworze dramatycznym nawet wybór środowiska, który dla twórcy powieści pozwala nam wnioskować o jego sposobie życia, jego znajomościach i sferze, w której przebywał, — nawet wybór środowiska nie mówi nam nic o autorze. Sferą dramatu jest — wyrażając się trochę już przebrzmiałym dzisiaj stylem — »czysty czyn«, jego przyczyny, namiętności ludzkie, i jego skutki w sumieniu, wszystko to w abstrakcyjnym oderwaniu od przypadkowych ludzkich cech indywidualnych. Dramaty Szekspira dzieją się w różnych krajach, różnych czasach, różnych warstwach społecznych, a są zawsze czysto ludzkie; wszystkie jego postaci są nam bliskie i znajome, bo są żywymi ludźmi. Wygłaszamy o nich sprzeczne między sobą sądy, zupełnie jak o ludziach żyjących, a twórca ich, w poczuciu zupełnej obiektywności, nie wydał o nich żadnego sądu, przedstawił je jedynie tak, jak mu głęboka intuicyjna znajomość życia widzieć pozwoliła.

Przekonania polityczne i wyznanie religijne Szekspira. Ten obiektywizm nie pozwala też na doszukanie się w utworach dramatycznych jakichkolwiek bliższych wskazówek o przejściach osobistych. Do wyjątków należą — do bardzo rzadkich wyjątków — wspomniane dowcipy o Lucy'm w *Wesołych kumoszkach* (jeżeli taki ich wykład przyjmujemy), zreczne aluzje do królowej

Elżbiety w *Śnie nocy letniej* i do cudotwórczej mocy króla Jakóba I w *Makbecie*, przycinki do konkurującej trupy aktorów w *Hamlecie*. Wyjątkowe też miejsce zajmuje *Burza*, jeżeli uznamy jej autobiograficzny charakter. Poza temi wyjątkami, które — oprócz *Burzy* — jakże niewiele też mówią, — ukrył się Szekspir zupełnie za murem swoich postaci.

Roztrząsana bardzo sumiennie kwestja jego wyznania, pytanie czy był anglikaninem czy katolikiem, nie znajduje odpowiedzi w dziełach, które w tych nietolerancyjnych czasach wykazują przedziwną tolerancję, nie poruszając nigdy drażliwych kwestyj religijnych, a które są przecież przepełnione duchem prawdziwie chrześcijańskiej etyki. Sympatyczne traktowanie życia klasztornego katolickiego świadczy tylko o tem, że Szekspir umiał uznać to, co było naprawdę godnem uznania, gdyż życie klasztorne pod wpływem prześladowań religijnych odzyskało swoją pierwotną czystość i wartość, — nie jest jednak dowodem lekkiej propagandy katolicyzmu ze sceny.

Społeczne przekonania poety, które — jak widać ze starań o herb — miały pewien arystokratyczny odcień, nie przejawiają się z taką barwą w dziełach. Pogardę i szyderstwo ma Szekspir tylko dla nieuctwa i głupoty tam, gdzie jej być nie powinno, — natomiast ubóstwo czy prostota nie jest dla niego przedmiotem drwin czy nawet najłżejszego uczucia niechęci. Nie znajdujemy też nigdzie ideału politycznego, nie wiemy, czy był republikaninem, czy wyznawcą teorii królestwa z Bożej łaski. Wiemy tylko jedno, że nienawidził tłumu, który pierwszy scharakteryzował dosadnie w *Henryku VI* w epizodzie powstania Jacka Cade; powtórzył ten obraz kilka razy, aż do usymbolizowania go w Kalibanie z *Burzy*. W obrazach tych odkrył z najsubtelniejszą intuicją prawdziwą treść poruszeń tłumów, sceny jego będą się niemal dosłownie powtarzać aż do dzisiejszego dnia, w każdej rewolucji.

Echa stosunków małżeńskich i miłosnych Szekspira chciano również odnaleźć w utworach dramatycznych; wszystkie jednak cytowane w tym względzie ustępy mówią nam tylko o głębokiej jego intuicji. Jeżeli przypuścimy, że Szekspir był zazdrosny o jakąś ukochaną przez siebie istotę, gdyż znakomicie przedstawia sceny zazdrości, to musimy także wnioskować, że był zdolny do intryg w typie Jaga i do zbrodni spowodowanej nadmierną ambicją, jak w *Makbecie*, gdyż oba te uczucia przedstawia nie mniej znakomicie. Jeżeli przypuścimy, że słowa Prospera o nieszanowaniu skromności narzeczonej przed ślubem, przynoszącem później w małżeństwie niezgodę, są refleksjami własnych przeżyć, to możemy również wnioskować, że postać Hermiony jest przeniesieniem do dramatu uczuć jego wiernej żony, opuszczonej przez męża a wytrwałej w miłości ku niemu. Wszystko to pozostanie na zawsze w sferze domysłów, duchowych plotek bez prawdziwej treści.

Tę prawdziwą treść daje nam tylko rozważanie dzieł Szekspira jako utworów sztuki i jako dzieł myśliciela.

VI

Pierwsze zbiorowe wydanie 1623 r. Nie wszystkie utwory dramatyczne Szekspira ukazały się za jego życia drukiem, przeciwnie, więcej niż połowa czekała aż do r. 1623 na zbiorowe wydanie. Wydanie to, sporządzone przez dwóch przyjaciół poety, aktorów i współwłaścicieli teatru *The Globe*, Heminge'a i Condell'a, wspomnianych w testamencie Szekspira, obdarowanych przez niego drobnymi kwotami celem »kupienia pierścieni na pamiątkę«, obejmuje wszystkie uznane dziś za utwory Szekspira sztuki, z wyjątkiem *Peryklesa, księcia Tyru* (który pojawił się dopiero w trzecim zbiorowym

wydaniu z 1663). Jest to wydanie *in folio*, podobnie jak wszystkie następne wydania zbiorowe, i stąd jego nazwa: *folio z r. 1623*. Wydawcy oświadczają w przedmowie, że sporządzili wydanie według »prawdziwych oryginalnych manuskryptów«, które mogli posiadać jako złożone w bibliotece wspólnego teatru, choć może zaginęły one w czasie pożaru teatru *The Globe* w 1613.

Wydania »in quarto«. Przed r. 1623 ukazywały się od czasu do czasu wydania poszczególnych sztuk; ponieważ wszystkie one mają format zwykły, nazywają się wydaniem *quarto*, w odróżnieniu od wydania *in folio*. Pojawiają się te wydania od r. 1594; prawie każda z drukowanych sztuk ma po dwa wydania, niektóre więcej. Zaczyna ten szereg *Tytus Andronikus* z r. 1594, którego jedyny egzemplarz znaleziono na kilka lat przed »wielką wojną« w Szwecji (późniejsze wydania *quarto* 1600, 1611), kończy *Otello*, który ukazał się po raz pierwszy w r. 1622. Za życia poety wydano: *Henryka VI* część II i III (1594, 1595, 1600, 1619), *Ryszarda III* (1597, 1598, 1602, 1605, 1612, 1622), *Romea i Julję* (1597, 1599, 1609), *Ryszarda II* (1597, 1598, 1608, 1615), *Henryka IV* część I (1598,—99, 1604,—08,—13,—22), *Stracone zachody miłości* (1598), *Henryka IV* część II (1600), *Henryka V* (1600, 1602, 1608), *Sen nocy letniej* (1600) *Kupca weneckiego* 1600), *Wiele hałasu o nic* (1600), *Hamleta* (1603, 1604, 1605, 1611), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1602, 1619), *Króla Lira* (1608), *Peryklesa, księcia Tyru* (1609) *Troilusa i Kressydę* (1609). Jak widzimy, ukazały się zatem prawie wszystkie dramaty historyczne, prócz *Króla Jana* i *Henryka VIII* (napisanego prawdopodobnie do spółki z Beaumontem), i pięć komedyj; z dramatów natomiast brakuje najlepszych rzeczy, prócz *Króla Lira* i *Hamleta*, z których ostatni przez te wydania jeszcze więcej zyskał na niejasności, jaka w tym utworze panuje.

Na wydaniach tych nie spotykamy czasem nazwiska Szekspira jako autora, co nawet niektórych kryty-

ków doprowadziło do odrzucenia autorstwa Szekspira co do niektórych utworów. Ponieważ niektóre wydania *in quarto* różnią się czasem nawet znacznie między sobą i od wydania *in folio*, opartego według wydawców na oryginalnych manuskryptach, musiało się nasunąć pytanie, kto spowodował te wcześniejsze wydania *in quarto*: czy przypisać je Szekspirowi i traktować drukowane *in quarto* teksty jako kolejne opracowania dramatów, do których Szekspir z biegiem lat wracał, czy też uważać je za wydane bez jego wiedzy i pozwolenia, na podstawie jakichś nieoryginalnych kopij.

Ta ostatnia teoria nabiera coraz więcej znaczenia. Trzeba bowiem sobie uprzytomnić, że każda sztuka, oddana do teatru, stawała się po przedstawieniu własnością danej kompanji, która umyślnie nie dawała do druku swych sztuk, aby ściągać publiczność, żądną poznania nowej sztuki, do swego teatru. Dobrych sztuk zazdrościły inne kompanje. Księgarze nakładcy marzyli o ich druku, licząc na wielki pokup u czytelników; toteż albo wykradali manuskrypta przy pomocy przekupionych aktorów, albo wynajmowali człowieka, który podczas kilku przedstawień spisywał całą sztukę. W ten sposób trzeba tłumaczyć niedokładności, pomyłki, pewne przesunięcia scen, opuszczenia całych ustępów. Że niektóre wydania *in quarto* pochodzą rzeczywiście z literackiej kradzieży, świadczy między innymi fakt, że czasem zamiast nazwy osoby z dramatu pojawia się nazwisko przedstawiającego ją aktora. Szekspir nie mógł przeciwdziałać wydaniu, gdyż nie było wtedy ochrony praw literackich, — nie dbał też o to wcale, w jakiej postaci ukazują się tymczasem jego dzieła, wiedząc, że oryginały przechowuje teatr, którego był współwłaścicielem. Czy jednak Heminge i Condell drukowali wszystko z oryginałów, rozstrzygnąć dziś trudno; w niektórych utworach, jak w *Hamlecie*, wydania *quarto* mają ustępy, których *folio* nie ma. Być może zatem, że tam, gdzie nie przedrukowują tekstów z wydań *quarto*, Heminge i Condell mieli w chwili wy-

dania jakąś zepsutą kopję, lub tylko tekst poszczególnych ról, z których składali całość; uwaga ich jednak, że wydają z oryginałów, traktowana jako przeciwstawienie wydaniom *in quarto*, pozwala przyjąć za źródło tych ostatnich kradzież, nie zaś chęć samego autora do odmiennego opracowania szczegółów.

Późniejsze wydania. Wydania, tak *quarto* jak *folio* roją się od błędów drukarskich, które czasem zupełnie zatracają lub zmieniają sens zdania. Wobec jednak bogactwa języka szekspirowskiego poprawa tych błędów nie jest rzeczą łatwą, toteż każdy niemal z następnych wydawców krytycznych błędy te według swojego zdania rozwiązuje. Pracują nad wydaniami Szekspira — zacząwszy od wspomnianego Mik. Rowe (1709)—Aleks. Pope, znany poeta (1725), Theobald (1733), Dr. Samuel Johnson, sławny krytyk i gramatyk XVIII w. (1765). W drugiej połowie XVIII i w XIX w. pojawiają się coraz częściej wydania z poprawkami, coraz to nowemi, aż wreszcie po pracach Aleks. Dyce'a (wyd. 1853) ukazało się w r. 1866 wydanie t. zw. *Cambridge-Edition*, zestawione przez W. Clark'a i W. A. Wrighta, które dziś służy jako ostateczny wynik badań nad prawdziwym tekstem i podstawa do cytów i tłumaczeń.

Podział twórczości Szekspira na cztery okresy. Daty wydań *in quarto* nie oznaczają wcale dat powstania dzieł, pozwalają jednak razem ze wzmiankami po prywatnych notatkach, jak lekarza Formana, aplikanta sądowego Manninghama, po dworskich zapiskach urzędu *Master of Revels* («ochmistrza zabaw dworskich»), wreszcie ze *Stationers Registers*, zapisków cechu księgarzy, ująć twórczość Szekspira w pewne okresy.

Najogólniej dzieli ją krytyka współczesna na cztery okresy:

Pierwszy z nich, to okres do r. 1593, obejmujący pierwsze próby Szekspira. Na sztukach tych, do których z tragedyj należą: *Tytus Andronikus*, *Romeo i Julja*, z »historyj»: *Henryk IV*, *Ryszard III* i *Ry-*

szard II, z komedyj: *Stracone zachody miłości*, *Dwaj panowie z Werony* i *Komedja pomyłek*, widać jeszcze silny wpływ poprzedników. Na tragedji odbija się zamięłowanie do krwawych obrazów w typie *Hiszpańskiej Tragedji* Kyda (ok. 1588), ulubionej sztuki ówczesnej, tonącej w morzu krwi i bagnie intryg; widać też silny wpływ Krzysztofa Marlowe'a (1564—1593?), wielkiego poprzednika Szekspira, twórcy dramatów *Tamerlana*, *Żyda maltańskiego*, *Doktora Fausta*, *Edwarda II*, rozmiłowanego w postaciach krojonych ponad miarę ludzkich namiętności, — wpływ zarówno w rysunku postaci, jak i w patetycznym, dochodzącym aż do bombastyczności stylu. W komedjach język hołduje zupełnie ówczesnej modzie mówienia, której mistrzem był John Lyly (1554 do 1606), autor nadzwyczaj poczytnego wtedy romansu *Euphues*, uważanego za wzór *savoir vivre'u*. Od nazwy tego romansu pochodzi też nazwa ówczesnego stylu »eufuizm«, stylu, który każde pojęcie, zwłaszcza przymiotnikowe, starał się dwoma lub trzema wyrazami równocześnie określić, — w czem niezawodnie przebija się wpływ literatury hiszpańskiej. Sztuki należące do tego okresu są naturalnie najsłabsze, ale obok takich jak *Tytus Andronikus* i *Henryk VI*, *Komedja omyłek* i *Dwaj panowie z Werony* są już utwory o wysokiej wartości artystycznej, jak *Ryszard III* i przede wszystkim *Romeo i Fulja*, gdzie duch młodości święci swój prawdziwy triumf.

Druga epoka, to już zupełnie świadoma praca artystyczna, obejmująca t. zw. »wielkie komedje« i największe dramaty królewskie (»Historje«). Trwa ona mniej więcej do r. 1601 i obejmuje lata życia od 30 do 37-go. Komedje: *Kupiec wenecki*, *Sen nocy letniej*, *Koniec wieńczy dzieło*, *Poskromienie złościny*, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Jak się wam podoba*, *Wieczór Trzech Króli*, *Wiele hałasu o nic* — są popisem świetnego dowcipu i przedziwnej poezji, nie spotykanej nigdzie indziej — u żadnego autora — w komedjach; dramaty królewskie:

Król Jan, Henryk IV (obie części) i *Henryk V* są wyrazem prawdziwej tężyzny ducha, obejmującego zdobywco dalekie horyzonty, nieznającego przeszkód ani zwątpień.

Największe arcydzieła obejmuje trzecia epoka, do r. 1609. — Tutaj poeta, wkraczający w »wiek męski, wiek kłęski«, przestaje już być tylko artystą, staje się człowiekiem i przeżywa w swoich dramatach wszystkie wielkie namiętności życia ludzkiego, tak, że może o sobie powiedzieć: »Homo sum; nihil humani a me alienum erat«. Jest to okres *Hamleta* i *Makbeta*, *Lira* i *Otella*, okres dramatów, biorących treść z klasycznej lektury; tutaj należy też, do szczytów tragizmu dochodząca, »komedia« *Miarka za miarkę*.

Już w drugiej epoce pozbył się Szekspir prawie zupełnie naleciałości obcych, jest zupełnie oryginalny w stylu i kompozycji, ma największą maestrię w rysowaniu postaci, w układzie akcji, w stylu, oddającym tak samo przedziwnie zwątpienia *Hamleta*, jak rozpacz *Lira*, ból *Otella*, jak ambicję *Lady Makbet*. Twórczość w trzeciej epoce postawiła go na czele wszystkich dramaturgów świata nowożytnego.

Nie ustępuje tej epoce — ostatnia (obejmująca już tylko ostatni rok twórczości, 1610) pod względem stylu i bogactwa myśli i uczuć. Należą tu tylko: dramat *Cymbelin* i dwie komedje: *Powieść zimowa* i *Burza*; — wszystkie trzy utwory pełne są jasnego poglądu na świat, który — według nich — nie jest rajem, ale mimo złych sił, działających bezustanku na szkodę człowieka, niesie szczęście dobrym jednostkom, należy do ludzi umiających znosić cierpliwie przykrości losu, sprawiedliwych i spokojnych duchem.

Zakres twórczości i podział dramatycznych utworów według treści. Twórczość Szekspira obejmuje — jak u żadnego z dramaturgów — wszystkie rodzaje utworów scenicznych, od najswobodniejszej farsy zaczawszy, od *Wesołych kumoszek* i *Poskromienia złośnicy*,

aż do szczytu tragicznej twórczości w *Hamlecie* i *Lirze*. W każdym rodzaju jest on mistrzem. Humor i dowcip nie są w jego naturze czemś drugorzędnym, ale należą integralnie do władz jego duszy, biorą udział tak samo w kształtowaniu poglądu na świat. Tragizm jego postaci nie płynie z jego osobistych przeżyć, ale wpływa ze zdolności przenikania życia, które się plecie z najróżnorodniejszych elementów. Toteż Szekspir nie waha się zatrzeć granicy pomiędzy komizmem a tragizmem w życiu; jak w tragedjach spotykamy sceny o charakterze wybitnie komicznym, tak w komedjach sceny o napięciu tragicznym są często kulminacyjnym punktem akcji. Nie można tego sposobu tworzenia uważać jedynie za wpływ poprzedników Szekspira na polu dramatu, scen komicznych w *Makbecie* i *Hamlecie* za ostatnie echa interludjów; — jest to świadome użycie silnych kontrastów, tak, jak ze świadomości artystycznej płyną sceny tragiczne *Kupca weneckiego* i *Wiele hałasu o nic*, a przede wszystkim *Miarki za miarkę*.

Wydanie pierwsze zbiorowe podzieliło utwory Szekspira na komedje, dramaty królewskie (t. zw. *Histories*) i tragedje, — zaliczywszy do tragedji wszystkie utwory, kończące się śmiercią głównej postaci (z wyjątkiem jednego *Cymbelina*), do komedji wszystko to, co się szczęśliwie dla bohatera kończy. W tragedjach mamy tragedje »mieszczkańskie«, jak *Otello* i do pewnego stopnia *Romeo i Fulja*, tragedje oparte na tematach z bajecznych dziejów Wielkiej Brytanji: *Makbet*, *Lir*, *Cymbelin*, — zupełnie odosobnioną co do tematu tragedję *Hamleta*, trzy tragedje z historii rzymskiej: *Fuljusz Cezar*, *Antonjusz i Kleopatra* i *Korjolan*, wreszcie trzy tragedje rozsnute na rzekomych starożytnych tematach: *Troilus i Kressyda*, *Tymon Ateńczyk* i *Perykles, książę Tyru*, do których treść zaczerpnął ze średniowiecznych romansów. Wszystkie jednak te tragedje, bez względu na środowisko i historyczną prawdę, są tylko opracowaniem problemów ogólnoludzkich, w przeciwieństwie do dramatów królewskich,

gdzie Szekspirowi chodzi o duchowe obrazy przedstawianych władców Anglii i najwybitniejszych postaci ich czasów. W komedjach spotykamy jeszcze większe bogactwo rodzajów: farsami bez żadnej głębszej treści są: *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Komedja pomyłek* i *Poskromienie złośnicy*, — komedjami fantastycznymi: *Sen nocy letniej* i *Burza*, salonową komedją są: *Stracone zachody miłości*, a blisko niej stoją: leśna komedja *Fak się wam podoba* i prześliczna komedja miłosna: *Wieczór Trzech Króli*; komedje: *Dwaj panowie z Werony*, *Wiele hałasu o nic*, *Koniec wieńczy dzieło*, a przedewszystkiem *Fowieść zimowa* potrącają o poważne strony życia i mogłyby się równie skończyć źle, jak się kończą dobrze, a już zupełnie tragiczne w swoim założeniu są *Kupiec wenecki* i *Miarka za miarkę*, stanowiące ostatni szczebel przed tragedją.

VII

Ogólna budowa dramatu szekspirowskiego. Szekspira, jako twórcę i artystę, należy rozważać pod dwoma kątami widzenia: jako budowniczego dramatu i jako poetę.

Ponieważ nie było wtedy w zwyczaju dawać na jedno przedstawienie dwóch sztuk, a samo przedstawienie musiało trwać do trzech godzin, sztuki musiały mieć pewną określoną długość. Rzeczywiście ogólna konstrukcja dzieł szekspirowskich obraca się w ramach pięciu aktów, wymaganych przez ówczesną (poza-angielską) poetykę; nie płynie to jednak ze świadomego zastosowania się do tej reguły, bo Szekspir sam nie dzielił utworów swych na akty, przynajmniej w chwili tworzenia. W wydaniu *folio* nie wszystkie sztuki są podzielone na akty i sceny, w niektórych podział doprowadzony jest do połowy sztuki, w innych przeprowadzony niedokładnie, np. po pierwszym akcie znajdujemy dopiero akt

trzeci, o drugim niema wzmianki. Jeżeli przypuścimy, że tekstów dla wydania *folio* dostarczyły rzeczywiście oryginalne manuskrypty Szekspira, to możemy przyjąć, że Szekspir dopiero później podjął pracę podziału na akty i nie doprowadził jej do końca, nie uznając potrzeby tego podziału dla swoich sztuk. Wobec braku dekoracyj, sceny następowały po sobie bezpośrednio, koniec ich oznaczało usunięcie się wszystkich aktorów ze sceny, co Szekspirovi czasem nawet z pewnym trudem i pod niezręcznym pozorem udaje się osiągnąć. Końca aktu nie oznaczało nic, bo go w chwili tworzenia w schemacie myślowym Szekspira nie było. Dla nadania zakończeniu sceny pewnej *pointe'y*, zamyka ją Szekspir prawie zawsze w dziełach wcześniejszych dwoma lub czterema rymowanymi wierszami (sztuki są pisane wierszem białym, bezrymowym, o 5 akcentach); w ciągu twórczości pojawiają się coraz rzadziej te wersety, aby pod koniec twórczości zupełnie zniknąć. Opierając się na wydaniu *folio* i na owych rymowanych wskazówkach, pierwszy Mik. Rowe podzielił sztuki Szekspira na akty i sceny — i podział ten, z małemi zmianami, utrzymał się. Trzeba tylko dodać, że scena Szekspira obejmuje tę część aktu, która odbywa się na jednym i tem samym miejscu, bez względu na wejście lub wyjście osoby dramatu, co jest miarodajnem dla dramatu późniejszego; — scena zatem w sztuce Szekspira równa się temu, co nazywamy dzisiaj »od-słoną«.

W samej budowie akcji spotykamy pewne różnice między tragedją a komedją. Ekspozycja zajmuje i tu i tam zwykle bardzo krótką część pierwszego aktu i z małemi wyjątkami odgrywa się przed nami na scenie, nie jest zawarta w opowiadaniu osób działających. W ten sposób wprowadza nas Szekspir odrazu w świat czynu i budzi żywe zainteresowanie dla osób, mających działać. Dla tragedji charakterystycznym jest, że niema w nich punktu kulminacyjnego akcji w ścisłem tego słowa znaczeniu. Tragiczne węzły zawiązują się ko-

lejno w akcie 2-gim i 3-cim; akt 4-ty przeważnie jest stworzony dla wypoczynku słuchaczy: akcja zwalnia tempo tak, że czasem staje się niemal »stojącą wodą«;— bardzo często wypełnia czwarty akt długą lukę miesięcy czy lat, wypełnia ją opowiadaniem i refleksją na temat głównej postaci, uzupełnieniem bocznych szczegółów, — poczem w piątym akcie przychodzi t. zw. rozwiązanie węzłów akcji, prawie z reguły zgromadzające wszystkie działające osoby na scenę i wymierzające wszystkim należną sprawiedliwość.

Rozwiązanie to jednak nie jest nigdy kulminacyjnym punktem, na który czeka się z biciem serca; akcja dramatów Szekspira jest jakgdyby linią prostą, przychodzącą z nieskończoności i odchodzącą w nieskończoność. W komedjach rozwiązanie nosi słuszniej tę nazwę, gdyż prawie zawsze tkwi tu w akcji t. zw. intryga; pewna grupa osób działających pragnie zapomocą swoich wysiłków zmienić przebieg faktów życiowych w komedji, wypływający logicznie z ekspozycji, na korzyść swoich planów; — pomyślny lub niepomyślny wynik tych wysiłków jest właśnie rozwiązaniem komedji. Intryga bywa często oparta na bardzo błahych *qui pro quo*, rozwiązanie jednak jest zawsze logiczne i nie posługuje się użyciem przypadkowego zbiegu okoliczności, t. zw. *deus ex machina*.

Na tragedjach znać wpływ »dramatów królewskich«, — jakgdyby metodę kronikarską, która zestawia bez związku szereg faktów, odnoszących się do tych samych postaci. Jest to jednak tylko pozorne kronikarstwo. W »dramatach królewskich« fakty historyczne są dobrane tak, że są promieniami wychodzącymi z ogniska soczewki, którem jest główna osoba dramatu. Podobnie w tragedjach: choć czasem nie zachodzi ściśle logiczny związek między trzema pierwszymi a dwoma drugimi aktami, akcja jest ściśle z sobą związana tytułową postacią, której historję ducha chce nam Szekspir przedstawić w zewnętrznych stosunkach,

W każdym razie ta metoda tworzenia dowodzi, że Szekspir, tworząc, nie widział akcji rozłożonej na zamknięte w sobie całości aktów, które wymagają coraz wyższego stopniowania zainteresowania, ale jedynie budował dramaty jako szereg epizodów o równej między sobą wartości interesu. Są jego dramaty jakby katedrą gotycką, w której do głównej nawy tulą się kaplice w innym stylu, a przecież stanowiące z nią bezwzględną całość. Na to nie pozwoli już renesansowy, ani tem więcej barokowy kościół. Szekspir w tworzeniu jest jeszcze zupełnie człowiekiem średniowiecza; wziął z niego wszystko, co ono miało najpiękniejszego i najlepszego: wysoki lot fantazji, tęsknotę do twórczych ideałów, poczucie przynależności do wszechludzkiego społeczeństwa ducha.

Z średniowiecznego ustroju duchowego Szekspira płynie też ten, na pierwszy rzut oka dziwny fakt, że Szekspir, dla którego celem tragedji była historia ducha bohatera, brał do swoich dzieł gotowe już zupełnie obce tematy, w postaci bądźto już istniejących utworów scenicznych, bądź z powszechnie wtedy ulubionych, jako rodzaj literacki, nowel. Przechodzi to już granicę t. zw. wpływów literackich, natomiast nie może być podciągnięte pod pojęcie plagjatu. Do takiego użytkowania obcych materiałów skłaniała Szekspira i jego wewnętrzna, duchowa, i artystyczna konstrukcja. Artystę drażniło niewyzyskanie tematu, opracowanie przeważnie nieartyściczne, rozwlekłe traktowanie treści, zwracanie uwagi jedynie na zewnętrzne komplikacje, bez umotywowania przejść. Co do wyboru treści, wyobrazić sobie można proces w duszy Szekspira mniej więcej w ten sposób: Poeta, który znał intuicyjnie wszystkie prądy w życiu ludzkim, spotykał w czasie lektury opowieści, oddające wewnętrzną prawdę życia, której jednak dana opowieść (czy dramat) nie przesuwiała poprzez zewnętrzny przebieg działań. Szekspir brał ją wtedy jako zewnętrzną, bezduszną, glinianą formę, tchnął w nią swego ducha

głębokiej intuicji życia, wypełniał ją po brzegi poezją swoich wierszy, tworzył żywych ludzi i żywą poezję. Przy tym sposobie tworzenia nie potrzebował się liczyć z wrażeniem, jakie ma robić na słuchaczu sam przebieg akcji, bo ten był widzom jego czasów dobrze znany, ale jedynie szukał zainteresowania go procesem psychicznym głównej postaci, co nadaje jego dziełom charakter tworzenia *sub specie aeternitatis*. Nie wyczerpywał go też trud logicznego składania szkieletu akcji ze znanych sobie faktów życiowych, trud tak wielki wobec nielogiczności wypadków życiowych oglądanych z krótkiego odstępu czasu, a wykazujących dopiero ściślejsze powiązanie logiczne w miarę znacznego oddalenia, w perspektywie przeszłości. Szekspir traktował utwory swoich poprzedników, z których brał tematy, jako skrócone procesy życiowe, nie jako rzeczy literackie, nie trzymał się też niewolniczo treści, ale ją dowolnie zmieniał, podobnie jak to czyni autor, pisząc powieść na tle znanych sobie faktów życiowych.

Tu trzeba dodać, że w jego czasach — wobec braku szybkiej komunikacji i (w stosunku do dzisiejszej epoki) niebogatej literatury pięknej — stawała się każda wydrukowana rzecz o wiele więcej własnością ogółu, niż to się dzisiaj dzieje, — małe zaś rozpowszechnienie języków obcych dopomagało tylko do tego, że przerabianie tych samych tematów z prozy na poemat, z poematu na dramat, z dramatu na nowelę, było zjawiskiem wprost koniecznym w całej średniowiecznej literaturze. Była to wspólna praca przeróżnych talentów — jednych posiadających bogatą inwencję, drugich tworzących nowy rodzaj literacki; jednych „stwarzających bogaty język, drugich torujących drogi dla nowych idei życiowych w starych formach, — wspólna praca nad dobrem duchowem ogólnoludzkim, nieuznająca różnic państwowych i narodowych. Średniowiecze, potraktowane przez humanizm jako ascetyczny mnich-scholastyk, zepchnięte przez wiek XVIII, wiek „oświecenia“, do roli zabobon-

nej czarownicy, przez romantyzm ujęte tylko w swojej najbardziej zewnętrznej formie rycerstwa, posiada o wiele wyższy od wszystkich następných prądów ideał, bo ani egoistyczno-osobisty, jak w humanizmie, ani klasowy, jak w okresie francuskiej rewolucji, ani narodowy, jak w romantyzmie, ale ogólnoludzki. Ten najszlachetniejszy ideał znalazł swój najwyższy wyraz w dziełach Szekspira, który zawarł w sobie wszystkie najlepsze pierwiastki średniowiecza, prawdziwą jego treść.

Zewnętrzna forma dramatu szekspirowskiego sprzeciwia się wprost zasadom starożytnej poetyki, wygłaszanej w dziełach Arystotelesa i Horacego. Trzy jedności są Szekspirowi zupełnie obce, nie w tem znaczeniu, jakoby o nich nie wiedział, ale w tem, że się do nich nie stosuje. Co kilkadziesiąt wierszy następuje zmiana miejsca; jedna sztuka obejmuje okresy po kilkanaście lat; jedynie akcja jest przeważnie jednolita, choć nie ma nigdy charakteru skoncentrowania dokoła jednego konfliktu i choć w niektórych sztukach są prowadzone równocześnie dwie akcje, dla dwóch odrębnych grup postaci. Trzeba jednak zaznaczyć, że w tym ostatnim wypadku intrygi te zazębiają się o siebie w kilku punktach i nawet dzięki tym zazębieniom dochodzi do ostatecznego rozwiązania, np. w *Kupcu weneckim*, *Wieczorze Trzech Króli* lub *Królu Lirze*; — czasem jednak, jak np. w *Śnie nocy letniej*, dwie akcje idą równolegle, związane z sobą jedynie nadnaturalnemi postaciami, a więc — dramatycznie — nie mającemi żadnej wartości. U innych komedjopisarzy współczesnych spotykamy w przeprowadzaniu dwóch lub trzech akcji równoległych poprostu przesadę (np. u Beaumonta i Fletchera).

Ten »romantyczny« sposób tworzenia odziedziczył Szekspir naturalnie z dramatów poprzedników, z interludjów i misterjów, a umożliwił go brak dekoracyj w teatrze angielskim. Według ostatnich badań dekoracje nie były oznaczane tabliczką z napisem miejsca, gdzie się scena odgrywała, lecz zrozumienie tego wypływało z samego

tekstu. Jedynie przy szybkiej zmianie krótkich scen, odbywających się w różnych miejscowościach geograficznych, informowano o tem publiczność przy pomocy tabliczek. Teatr francuski rozporządzał już wtedy bardzo kosztownymi i wspaniałymi dekoracjami, i ten wzgląd przyczynił się z pewnością niemało do rozwoju dramatu pseudoklasycznego, opartego na bezwzględnej wierności »trzem jednościami«. Trudność zmiany dekoracyj — zwłaszcza przy ówczesnych słabych środkach techniki maszynowej — wywoływała potrzebę umieszczenia jak największej ilości scen w jednym miejscu, aby nie zmuszać widza do rozpraszania uwagi i mimowolnej nielogiczności w myśleniu, kiedyby np. na tle dekoracji przedstawiającej wnętrze pałacu musiał patrzeć na scenę, odgrywającą się wedle tekstu w karczmie. Szekspir nie był krępowany tą względną doskonałością sceny, stąd też nie nasuwały mu się wątpliwości co do szybkich zmian miejsca akcji i co do wielkich odstępów czasu.

Szekspir tworzył swoje sztuki dla słuchacza, nie dla widza, nawet nie dla czytelnika; nie mając bowiem żadnej rutyny w stosowaniu dekoracyj, nie mógł na początku sceny czy aktu objaśnić czytelnika, jak sobie je wyobraża. Wzgląd na słuchaczów odbił się na twórczości Szekspira bardzo silnie i przyczynił się do ogólnego charakteru zewnętrznej strony dramatów. Wobec braku dekoracyj, był on zmuszony objaśniać słuchaczy zaraz na początku sceny, gdzie się akcja odgrywa. Te krótkie wzmianki rozrastają się często na kilkuwierszowe opisy dekoracyjne, pełne najgłębszej poezji i prawdziwej plastyki. W ten sposób stwarza on sam cały świat na scenie, nie szuka pomocy dekoratora, ma niepodzielną władzę nad duszą słuchacza. Za jego czasów słuchacze z pewnością lepiej widzieli scenerję przed oczyma duszy na jednostajnym tle draperji, zawieszzonej w głębi sceny — odmiennej w kolorze zależnie od charakteru sztuki, — niż dzisiejszy widz, który — ze względów technicznych —

widzi ten sam zamek w *Makbecie* i *Tannhäuserze*, ten sam ogród w *Wiele hałasu o nic* i ibsenowskiej sztuce. Prawda zewnętrzna dramatu roztrąca się tu o nierealność sztucznych dekoracyj. Szekspira powinno się grać tylko na jednostajnych tłach, z urządzeniem podobnem do jego sceny, aby uzyskać to wrażenie poezji, jakie przenika każdy szekspirowski utwór. Trzeba tylko zdobyć się na wielkie bogactwo barwnych strojów — i to niekoniecznie ściśle »historycznych« — któreby odcinały się ostro od jednostajnego tła i odpowiednich ram z kulis. Uzyskujemy przytem jeszcze i to, że nie tracimy żadnej sceny, których tyle dziś pada ofiarą ze względu na długość przedstawienia, i że wysłuchamy tych scen w porządku ustanowionym przez Szekspira, a nie przez ołówek reżyserski, który kieruje się jedynie ekonomją czasu.

Język Szekspira. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że do tego typu przedstawienia byłoby potrzeba nieco lepszych tłumaczeń, niż obecne polskie przekłady, które — naogół będąc wierne — są, z małemi wyjątkami, dziwnie niepoetyczne. Do najlepszych należą przekłady J. Paszkowskiego i L. Ulricha, z których pierwszy więcej niż połowę, drugi całość dzieł dramatycznych przełożył. Do dobrych należą niektóre przekłady J. Kasprowicza, Stan. Koźmiana i E. Porębowicza. Bliższe szczegóły znajdzie czytelnik w wyczerpującej rozprawie Dra Wład. Tarnawskiego: *O polskich przekładach Szekspira* (Kraków 1914).

Przekład Szekspira należy do najtrudniejszych zadań. Pominąwszy już to, że język polski, nieznający skoncentrowanych co do pojęcia połączeń dwuwyrzowych i niechętnie uznający przenoszenie jednego rodzaju mowy do drugiego (np. tworzenie rzeczownika z czasownika itd.), jest wprost przeciwnym idiomem niż język angielski, — przyczyną trudności przekładu jest niesłychane bogactwo języka Szekspira. I na tem odbił się wpływ ówczesnych warunków scenicznych. Poeta, ograniczony jedynie do działania żywego słowa, wkładał

w nie całą swoją pracę. Ze ten język jest rzeczywiście pracą świadomą, dowodzi fakt, że na 24.000 słów, jakich Szekspir używa w swoich dziełach (zestawionych przez Aleks. Schmidta w *Shakespeare-Lexicon*), około jedną trzecią (8.000) stanowią t. zw. ἀπαξ λεγόμενα, słowa, zdarzające się u danego autora raz jeden w całym jego słowniku. Widać z tego, że Szekspir nie brał pierwszego lepszego zwykłego wyrazu, który mu się przy pisaniu nawijał, ale że dobierał słów starannie, czyto dla plastyki, czy dla pogłębienia patetyczności, czy dla lepszej charakterystyki postaci. Szekspir, czytany w swoim rodzinnym języku, nigdy nie nuży. Język jego jest ciągle nowy, zmusza do ciągłej uwagi, rzucając tak plastyczne szczegóły, że myśl nie może ich nie chwycić i nie zastanowić się nad nimi. W tem artystycznym precyzowaniu zewnętrznej formy dopomagała mu z pewnością i osobista rutyna aktora, który wiedział, jak się ze sceny mówi. Ale taki sam piękny język posiadają i poematy epiczne, a rozsiane po dramatach drobne liryki należą do najpiękniejszych rzeczy w tym zakresie w literaturze świata. I jakkolwiek język angielski był już wtedy silniej rozwinięty i bogatszy niż język francuski i niemiecki, Szekspir wybiegł jeszcze bardzo daleko poza granice swego czasu i osiągnął nieprzewyższone do dzisiaj bogactwo słowa.

Pomimo tych trudności trzeba się brać do przekładów Szekspira, próbując stopniowo — z pokolenia na pokolenie, bo każde pokolenie powinno mieć swój kompletny przekład¹ — osiągnąć to bajeczne bogactwo. Przekłady takie — opatrzone komentarzami, koniecznymi ze względu na odległość epoki, w której Szekspir tworzył — rozchodząc się po całej Polsce, dadzą go poznać lepiej, niż się to dotychczas w Polsce dzieje; pozwolą na przedstawienia w teatrze, zrozumialsze dla słuchaczy niż do-

¹ Wydawany obecnie przekład wszystkich dzieł Szekspira przez J. Kasprowicza spełni to zadanie dla naszego pokolenia.

tychczas, gdyż będą się opierały o znajomość komentarzy; sprawiają, że stanie się on tem, czem być powinien: nauczycielem prawdziwie artystycznej twórczości, przed którą — jak zawsze po okresie wielkiej wojny — otwiera się nieprzejrzone pole, i nauczycielem życia, potężniejszym jeszcze niż historia, *magistra vitae*, bo przesączającym swoją głęboką znajomość życia, swoją idealistyczną filozofję, swój ogólnoludzki ideał w duszę słuchacza przy pomocy subtelnej poezji, dostępnej jednak wszystkim, — wszystkim czasom i wszystkim narodom.

Biblijografia szekspirowska jest tak ogromna i w tylu językach, że trudno ją podać nawet w zarysie. Do najlepszych opracowań Szekspira należy piąty tom Wilh. Creizenacha: *Geschichte des neueren Dramas*. Dobre zestawienie podaje tom V *The Cambridge History of English Literature*, tak samo Körtinga: *Grundriss der Geschichte der englischen Literatur* (1905). Dużo dzieł cytuje też amerykańskie wydanie Furness'ów: *New Variorum Edition*; również wiele materiału biblijograficznego można znaleźć w rocznikach niemieckiej *Shakespeare-Gesellschaft*.

U nas literatura szekspirowska ograniczała się niedawno niemal do wstępów w zbiorowych wydaniach, dokonanych przez Kraszewskiego (1875—76), Biegeleisena, będących prawie powtórzeniem poprzednich (1895), i prof. Dyboskiego (1912); te ostatnie, napisane przez wydawcę, posiadają niepoślednią wartość. W ostatnim dziesięciu lat jednak przybyły poważne przyczynki prof. Dyboskiego o sonetach, o apokryfach szekspirowskich, i doskonała, wydana także po angielsku praca *Rytmika dążeń i wysiłku w dziełach Szekspira* (1922). W r. 1923—4 wydał dwa tomy swej wielkiej monografii o Szekspirze prof. L. Piniński, przedstawiając rzecz z wielkiem znanstwem i subtelnością analizy.

CZEŚĆ DRUGA

»BURZA«

Czas powstania. Nie było to zapewne rzeczą przypadku, że w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Szekspira, w t. zw. *folio* z r. 1623, stanowiącem kanon jego utworów dramatycznych, dwaj wydawcy tegoż zbioru, Heminge i Condell, współaktorzy i współwłaściciele teatru *The Globe*, przyjaciele poety, obdarowani przezeń w testamencie, — umieścili na czele wszystkich dzieł *Burzę*. Według wszelkiego prawdopodobieństwa jest to chronologicznie ostatni utwór poety. Jakkolwiek przed wydaniem *folio* 1623 r. nie ukazało się żadne wydanie *in quarto*, jednak w zapiskach z dworu króla Jakóba I znaleziono wzmiankę o odegraniu *Burzy* w dniu Wszystkich Świętych 1611. W tym roku zatem istniała już ta czarodziejska komedja; — ponieważ jednak w tym czasie przebywał już Szekspir prawdopodobnie stale w Stratfordzie, a wcześniej o *Burzy* wzmianki nie znajdujemy, trzeba przypuścić, że powstała ona w r. 1610, a najpóźniej w pierwszej połowie r. 1611, i że jest jego ostatniem dziełem. Epilog, którym główna osoba sztuki, Prospero, kończy przedstawienie, nabiera wobec tego faktu cechy pożegnania autora z twórczością. Sam fakt włożenia epilogu w usta Prospera świadczy o podobnej intencji poety, — w przeciwnym bowiem razie byłby z pewno-

ścią przeznaczony do wypowiedzenia epilogu Arjel, którego postać doskonale odpowiada takiej czynności. *Sen nocy letniej*, sztukę zblizoną samą istotą najwięcej do *Burzy*, kończy epilogiem Puck, jeżeli nie rodzony, to przynajmniej przyrodni powietrzny brat Arjela. Heminge i Condell, jako przyjaciele, musieli dobrze wiedzieć, jak wielką wagę przywiązywał Szekspir do *Burzy*, i dlatego wyznaczyli jej tak zaszczytne miejsce w pierwszym zbiorowym wydaniu.

Treść Burzy. Postać Prospera. W twórczości, tej tak naogół wyjątkowej twórczości Szekspira zajmuje też *Burza* prawie że wyjątkowe stanowisko. Akcję posiada nader szczupłą, szczuplejszą niż jakikolwiek inny utwór szekspirowski, — możnaby powiedzieć, że jest niemal bez akcji. Zawiera się ona bowiem w następującej treści: Wgnany podstępnie ze swego księstwa przez brata — Prospero, księżę Medjolanu, dostaje się wraz z kilkoletnią córką Mirandą na wyspę, zamieszkaną jedynie przez duchy i pół-duchy, które opanowuje i zmusza do posłuszeństwa dzięki swej ogromnej wiedzy tajemnej, nabytej za czasów panowania. Po dwunastu latach przypadkowo podjeżdża pod wyspę flotylla króla neapolitańskiego, który swego czasu udzielił pomocy zdradzieckiemu bratu Prospera; na flotylli tej znajduje się i zdrajca Antonio i syn króla Neapolu, Ferdynand. Do tej chwili nie mamy jeszcze właściwej akcji, wszystko to opowiada nam Prospero w rozmowie z córką. Ta niezręczna ekspozycja dała powód do twierdzenia, że *Burza* jest drukowana z rękopisu, przygotowanego dla scenicznego przedstawienia, że w pierwotnym rękopisie Szekspira *Burza*, która liczy dzisiaj tylko 2300 wierszy, była dłuższa, i że historia opowiadana przez Prospera córce była odgrywana na widowni w szeregu scen. Z drugiej strony wyposażenie *Burzy* we wszystkie sceniczne wskazówki może być dowodem, że kopja służąca za tekst do druku w *folio* 1623 była sporządzona dla jakiegoś magnata

na prowincji dla amatorskiego przedstawienia (Pollard, *The Foundation of Shakespeare's Text* — Oxford 1923).

Akcja zaczyna się z chwilą, kiedy Prospero postanawia skorzystać ze sposobności, wywołuje zapomocą magicznych zaklęć burzę, a właściwie obraz burzy, sprowadza rze-komy pożar królewskiego okrętu, tak, że płynący na nim dostojnicy i dworzanie ratują się przed płomieniami ucieczką w fale morskie (o czem również dowiadujemy się z opowiadania Arjela); — rozproszonych po wyspie osobno dręczy swemi czarami, wywołując w nich wyrzuty sumienia. Ferdynanda ściąga ku swojej siedzibie, gdzie królewicz neapolitański, ujrawszy Mirandę, ujęty jej wdziękami, oddaje jej serce, rękę i koronę; na przebaczeniu winowajcom i szczęśliwem połączeniu młodej pary kończy się akcja komedji, w której niema ani jednego tak charakterystycznego szczegółu, iżby mógł posłużyć za podstawę do tytułu.

Nazwał też Szekspir ten poemat sceniczny *Burzą*, której mistrzowskie przedstawienie dał w pierwszej krótkiej scenie na okręcie, a opis w przemówieniach Mirandy i Arjela, — bo burza ta właśnie sprawiła, że prze-ważna część postaci tej sztuki znalazła się na wyspie Prospera. Ale tytuł ten nie wypłynął tylko z niemożności znalezienia bardziej odpowiedniego szczegółu. Przez tytuł ten chciał Szekspir zwrócić uwagę, że nie akcja stanowi istotną treść szuki, ale zawarte w niej ujęcie sił moralnych, działających w sferze duszy. Wszak »burza« ta została wywołana przez Prospera, wszak nie jest ona prawdziwą burzą, ale jej jakgdyby rzeczywistym obrazem, jej fatamorganą. Prospero w czasie całej burzy kieruje jej przebiegiem i losami ludzi, którzy ten pozór burzy biorą za prawdę, dba o to, żeby pod wpływem zwątpienia i rozpaczki nie dopuścili się samobójstwa, żeby nie popełnili zbrodni, znajdując do niej sposobność na skutek jego magicznych działań. Jakkolwiek nie wy-powiada on tego nigdzie, widzimy, że Prospero nie chce brać na siebie odpowiedzialności za ich możliwe czyny,

pragnąc tylko wzbudzić w nich sumienie i osiągnąć szczęście córki. Do pomocy ma duchy dobre, duchy powietrzne, stojące pod rozkazami Arjela, pierwotnego władcy wyspy, którego jednak zesłana na tę wyspę na wygnanie »niebieskooka czarownica« Sykoraks wszczęła w rozdartą sosnę, gdzie cierpiał wielkie męki, aż wyzwolił go Prospero. Nie dał mu jednak zupełnej wolności, owszem, zatrzymał go przy sobie mocą swoich czarów, przyrzekając wolność po spełnieniu się wszystkich zamysłów. Arjel krąży po wyspie, bądź widzialny, bądź niewidzialny, przeszkadza zbrodniczym planom Sebastjana i Antonia, Stefana i Kalibana, — Arjel sprawia sztuczny pożar na okręcie, Arjel gra harpję, która zgarbia z przed oczu zgłodniałych rozbitków zastawioną ucztę, muzyką swoją sprowadza Ferdynanda przed oczy Mirandy i zawiązuje w ten sposób ich miłość, Arjel wreszcie gra Cererę w pasterskiej idylli na cześć młodej pary, gdzie aktorami są duchy.

Autobiograficzne znaczenie »Burzy«. Jeśli przyjmiemy, że epilog wyraża osobiste uczucia Szekspira, to możemy śmiało wnioskować, że Arjel jest upostaciowaną zdolnością dramatyczną poety. Cóż bowiem mówi epilog?

Księgim zatopił tajemnicze,
na własne siły tylko liczę,
a te są bardzo słabe. Ninie
od was zależy to jedynie,
czy tu mam zostać, czy popłynę
do Neapolu. Lecz — gdym winę
odpuścił zdrajcy i książęcy
odzyskał tron, niech mieszkać więcej
na pustej wyspie mi nie każą
zakłęcia wasze! Niech się ważą
zerwać me pęta wasze dłonie!
Westchnienie wasze niech powionie
mą łódź, na znak, że się spełniło,
com chciał: zabawę dać wam miłą.
Zerwałem z duchów lotną rzeszą,
czary na pomoc mi nie śpieszą —

więc przyjdzie trawić czas w rozpaczy,
 chyba mnie litość zbawić raczy,
 gdy ją modlitwa wzruszy szczerą,
 która najgrubsze błędy ścięra.
 Chcąc odpuszczone mieć swe zbrodnie,
 przebaczcie, puśćcie mnie swobodnie!

W odniesieniu do samego Prospera epilog ten nie ma żadnego sensu, do tego stopnia, że jeden z krytyków angielskich, Grant White, wogóle odmawiał Szekspirowi autorstwa tego ustępu. Jeżeli jednak epilog ten odniesiemy do samego poety, to poprzez zwykłą formę epilogu, proszącego widzów o poklask, przebija się prawdziwa, głęboka treść. A mówi ona, że Szekspir wiedział, iż tylko zrozumienie jego dzieł ze strony słuchającej go publiczności pozwoli mu wyjść na szeroki świat z tej »pustej wyspy«, t. j. sceny, gdzie był zamknięty jak więzień, że mu pozwoli pożeglować po szerokim świecie, który właśnie wtedy, w wieku odkryć, rozwinął swoje horyzonty tak daleko. Łamał swoją czarodziejską laskę, zwalniał Arjela ze służby, a czynił to z pełną świadomością. Dzieła, któremi dotąd rzucał czary z wyspy sceny na słuchaczy, popłynąć teraz muszą w świat czasu i świat przestrzeni, inny niż ten, w którym dotychczas tworzył; — Arjel ma pełnić ostatnią służbę, ma dać pogodę i dobry wiatr okrętowi króla neapolitańskiego, na którym i Prospero wraca: — poezja szekspirowskich utworów ma je przeprowadzić przez tonie morza czasu. Arjel swoje zadanie spełnił, wiemy to dobrze: — z tej wyspy, jaką jest Anglja, nie »niepłodnej i pustej«, ale owszem tak płodnej w wielkie talenta, rozniosła się w świat poezja szekspirowska na wszystkie strony i po wszystkie czasy.

Szekspir zdawał sobie jasno sprawę z wartości swojej twórczości. To, co Hamlet mówi do aktorów na Elsinor o sztuce aktorskiej, odnosi się właściwie do dramatycznej twórczości, która jest przecież duszą przedstawienia dramatycznego, podczas gdy gra aktorska jest

tylko zewnętrzną formą. Dramatu celem »jak na początku, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, — odbijać w sobie oblicze cnoty, występкови podsuwać przed oczy jego wizerunek, a dla każdej chwili i okresu czasu stwarzać kształt i odcisk«. Czyż tego wszystkiego nie robi wobec krążących po wyspie »ludzi« Prospero przy pomocy swego sługi Arjela — Prospero, twórca zaklęć i czarów, pełen tajemnej wiedzy o siłach działających na ludzką duszę? Genjalną intuicją ujął sam siebie Szekspir w postaci Prospera, nadając mu ten rys charakterystyczny, iż cała jego wiedza i sztuka stwarza tylko czary, tylko widziadła, ale nie ma bezpośredniej władzy nad duszami. Działa on na te dusze przy pomocy sługi, Arjela-poezji, ale nie jest pewien, czy wysiłek jego nie pójdzie na marne, czy ludzie, do których się zwraca, nie odejdą, nie wniknąwszy w siebie. Tworzy na obraz *Boga, ale nie jest Nim, — jest tylko jego kapłanem, przez którego przemawia do ludzi odwieczny głos Najwyższej Sprawiedliwości.

II

Drugi motyw »Burzy« — żądza panowania. Być może, że ta interpretacja autobiograficzna *Burzy* nie jest słuszna; być może, że przypisuję tu Szekspirowi myśl, której on przy tworzeniu swego arcydzieła nie miał; ale nieomal można zaryzykować twierdzenie, że jeżeli nie świadomie, to podświadomie grała ona w tych chwilach na strunach jego duszy i wydobyla ten przedziwny autobiograficzny ton. Ale to tylko jeden z tonów tego czarownego akordu, jakim jest *Burza*. Drugim tonem w nim jest nie myśl o władzy nad duszami, ale żądza panowania. Prospero nie pragnie zupełnie władzy monarchicznej, — oddaje się głębokim studjom, powierzając bratu zastępstwo, z czego korzysta wiarołomny brat i zrzuca

go z książęcego tronu, za cenę niepodległości swej ojczyzny kupując pomoc króla Neapolu. Kiedy się dostał na wyspę Prospera razem z tym swoim sprzymierzeńcem i suzerenem i z jego bratem, Sebastjanem, kiedy królewicz neapolitański Ferdynand uchodzi za zaginionego, Antonio podsuwa Sebastjanowi myśl, aby zamordował swego brata i sam zajął tron królewski w Neapolu. Radzi mu korzystać ze sposobności, nie »pozwoić zasnąć, a raczej umrzeć Fortunie«, która sprawiła, że »na tej wyspie mają odegrać sztukę, której prologiem przeszłość jest, a koniec w ich dłoni«. Jest to cechą ludzi ambitnych i żądnych władzy, że obawiają się, iż mogą stracić sposobność do osiągnięcia celu swych marzeń. Ta wieczna obawa o możliwe »przejście obok szczęścia« każe im często przypadek, traf—to, co Anglicy nazywają nieuchwytnem dla polskiego przekładu słowem *chance* — zastąpić planową akcją, która z natury rzeczy musi być zbrodniczą, gdyż zmierza do gwałtownej zmiany stosunków. Taki sam proces spotykamy w duszy lady Macbeth, kiedy król Dunkan nocuje pod dachem jej pałacu i kiedy zbrodniczy czyn ma największe szanse powodzenia. W *Burzy* Arjel, z rozkazu Prospera, unicestwia takie zbrodnicze zamiary, budząc Gonzala.

Tak samo przeszkadza on morderstwu, którego na osobie Prospera chce dokonać Kaliban, aby oddać w ręce wiecznie pijanego piwnicznego królewskiego, Stefana, władzę nad wyspą. Z płonącego okrętu wydostał się i uratował na wyspę także Trynkulo, błazen królewski, i piwniczny Stefano. Spotykają po drodze Kalibana, który pod wpływem wina, jakim go poi Stefano, zaczyna wierzyć, że piwniczny jest jakimś dobrym bogiem, i chce raczej jemu służyć, niż Prosperowi; wiedząc zaś, że z pod władzy Prospera nie wydobędzie się inaczej, jak przez zamordowanie go, namawia Stefana do zbrodni. Morderstwo to nie byłoby się udało, bo Prospero wiedział o grożącym mu niebezpieczeństwie i przygotował się przy pomocy Arjela na jego odparcie, ale obaj

niedoszli władcy wyspy złakomili się — mimo namawiań Kalibana do pośpiechu i wyzyskania chwili snu Prospera — na porozwieszane przed grotą Prospera barwne szmaty, mające kształt tkrólewskiej sukni, i na rzekomą złotą koronę, zaczęli się w nie stroić, zamiast wtargnąć do celi Prospera; — duchy w postaci psów gończych wymierzają im dotkliwą karę. Sceny te są satyrycznem *pendant* do usiłowań Sebastjana i Antonia, i Prospero umyślnie wprowadza pijanych pretendentów w tych łachmanach królewskich na końcu sztuki przed oczy ambitnych uzurpatorów, aby wykazać im, że władza nad ciałami jest tylko pozorem władzy. Prawdziwą władzę posiada tylko wygnany z swego księstwa Prospero, władzę, której nie oprze się nikt, ani duchy ani ludzie, bez względu na swoje stanowisko w świecie.

III

Trzeci motyw »Burzy« — społeczna utopja. Ale władza na świecie jest konieczna. Kaliban—ten tłum, kierujący się pierwotnymi instynktami, pragnący używać bez pracy, musi być ujęty w pęta władzy. Świadomość, że urządzenia społeczne są wytworem umysłu ludzkiego i że jako takie dadzą się zmienić, zakiełkowała dopiero w XVI wieku, równocześnie z reformacją, która targnęła się na urządzenia tak niewzruszone jak kościelne, mające za sobą tradycję myśli Bożej i boskiego początku. Silniejszej podniety dodał tej świadomości fakt odkryć: ludzie ze stosunkowo wysoko wykształconych społeczeństw Europy zetknęli się z ludźmi będącymi w ich oczach jeszcze w »stanie natury«; — pole do eksperymentów na tle urzędzeń społecznych stawało otworem. U wrót XVI wieku w angielskiej literaturze politycznej stoi *Utopia* Tomasza Morusa, niewielka łacińska książeczka, przedstawiająca przepięknie i przemyślnie urządzone społec-

czeństwo na fantastycznej wyspie »Utopji«. Książeczka ta, która ukazała się w r. 1515 zagranicą, a dopiero w 1551 została wydana w Anglii w przekładzie angielskim R. Robynsona, była naturalnie Szekspirowi znana. Na szlachetną »utopijność« tej pierwszej nowożytnej próby stworzenia teoretycznie idealnego państwa zapatrywał się jednak poeta z pewną pobłażliwą ironją.

Jakby w odpowiedzi na nią, wkłada poeta w usta zacnego Gonzala, dworzanina króla neapolitańskiego, który kiedyś uratował życie Prosperowi i jego córce, a który teraz pociesza, jak może, króla Alonza (przekonanego o stracie syna), że syn żyje wbrew przeciwnym domniemaniom Antonia i Sebastjana, — w usta tego zacnego człowieka wkłada Szekspir plan urządzenia na wyspie, po której błądzą: »Gdybym był królem — mówi on — wszystkoby w mojem państwie nawspak urządził, nie dopuściłbym żadnego handlu, żadnego miana urzędnika; nie byłoby nauk; nie byłoby bogactwa, ubóstwa, ni służby; nie byłoby ani kontraktów, ani spadków, ani granicy żadnej, ani też własności pól, uprawnej roli ni winnicy; nie używałoby się żadnego metalu, zboża, wina ni oliwy; nie byłoby żadnej fizycznej pracy; wszyscy mężczyźni żyliby bez zajęcia i kobiety także, lecz byłyby niewinne i czyste; nie byłoby żadnej wyższej godności«. Ustęp ten jest prawie dosłownie wzięty z *Essays* Montaigne'a (I, 30 *Les Cannibals*), które w r. 1603 ukazały się w przekładzie angielskim Johna Florio, — umieszczenie go jednak tutaj dowodzi, że Szekspir zastanawiał się nad problemem idealnego urządzenia społecznego.

W tej krótkiej charakterystyce idealnego państwa zawarte są wszystkie niedające się zatamować źródła społecznego zła. Nad problemami temi zastanawiają się wszyscy pisarze, szukający idealnego układu społeczeństwa, wszyscy »utopiści« w czynie i słowie. Usunięcie handlu i zastąpienie go kooperatywą, wprowadzenie urzędów obywatelskich zamiast płatnych urzędników, uważających się w przeważnej części za panów lub wro-

gów społeczeństwa, usunięcie nierównego podziału bogactw i płynącej stąd konieczności służenia jednych jednostek drugim, zniesienie prawa dziedziczenia, własności indywidualnej ziemi, wreszcie ograniczenie do minimum zajęcia zarobkowego, to wszystko momenty, które pojawiają się stale w literaturze ekonomicznej jako niezawodne środki uszczęśliwienia ludzkości, pojawiają się i znikają bardzo prędko w chwili, gdy się oblekają w formę rzeczywistego eksperymentu. Kiedy Gonzalo doszedł do słów, że »nie byłoby w jego państwie żadnej zwierzchniej władzy«, dwaj cyniczni kpiarze, Antonio i Sebastjan, dorzucają ironiczną uwagę, że »przecież sam chciałby być królem na wyspie; — tak to koniec jego rzeczypospolitej zapomina o swoim początku«.

Historja wszystkich »utopijnych« prób wykazała, że udawały się one tak długo, dopóki żył ich twórca, dopóki osobista jego energja utrzymywała wyznawców jego teorii w zgodzie; po usunięciu się twórcy z takiej kolonji, bardzo prędko wpadała ona w zastój i kończyła zwykle bardzo krótki żywot, jak kolonja Owena, Cabeta, i tyle innych założonych w Ameryce. Trzeba wierzyć, że Gonzalo potrafiłby tak urządzić państwo, że »rządami swemi prześcignąłby nawet wiek złoty«, ale pod warunkiem, że rzeczywiście onby rządził — mimo twierdzenia, że »nie byłoby żadnej zwierzchniej władzy« w jego państwie, tak jak, teoretycznie, wszystkie kolonje utopijne oparte były na najdalej idącej demokratycznej zasadzie równości. I jeszcze pod jednym warunkiem, który Gonzalo dalej wymienia, a którego już nie znajdujemy u Montaigne'a, co dowodzi, że obraz Montaigne'a wstawił Szekspir tylko nato, aby znaleźć sposobność do odpowiedzi wszystkim twórcom »utopij« wraz z Montaigne'm. A warunkiem tym jest, że »ziemia będzie rodzić wszystkie potrzebne rzeczy bez trudu i wysiłku, że będzie rodzić poddostatkiem żywności, aby wyżywić ludność żyjącą w stanie niewinności«. Warunek ten nie jest od Gonzala zależny, przecież wymienia go on narówni z in-

nemi urządzeniami, jakgdyby mógł ziemię skłonić do takiej żyzności. Cała ta przemowa ma ton lekko ironicznego humoru. Gonzalo wie, że na ziemi zapanuje równość i szczęście, jeżeli ziemia da człowiekowi swoje bogactwa sama, bez współudziału rąk ludzkich.

IV

Czwarty motyw »Burzy« — rozwiązanie problemu społecznego w pracy. Takie jednak rozwiązanie problemu społecznego jest nie do pomyślenia. Gdzież więc szukać szczęścia, gdzie szukać wolności? I Szekspir odpowiada nam na to bardzo wyraźnie: — w pracy. Oto czwarty ton akordu *Burzy*. Prospero uzyskał swoją władzę ciężkim trudem, zgłębianiem ksiąg tajemniczych. Dziś jest władcą, który do pracy innych zaprzęga, ale i ta rozkazodawcza władza wymaga wielkiego z jego strony skupienia myśli, ciężkiego wysiłku myślowego. Prócz niego pracują w sztuce: Arjel, Kaliban i Ferdynand. Dwaj ostatni wykonywają tę samą pracę fizyczną, znoszą ciężkie polana drzewa i układają je w stosy. Ferdynand, jakkolwiek do pracy tej nieprzyzwyczajony, poddaje się próbie, jaką na niego włożył Prospero, marząc w czasie roboty o Mirandzie, dla której ponosi te trudy. Miłość jego pokonywa fizyczną słabość i po dokończeniu próby osiąga on swój cel, otrzymuje rękę Mirandy. Trzeba tu zaznaczyć, że Ferdynand nie wie, iż praca, jaką ma wykonywać, jest tylko chwilową próbą; — przeciwnie, wiedząc, że jest jeńcem Prospera, którego czary wytrąciły mu broń z ręki, może przypuszczać, że całe życie będzie pracować w ten sposób, — i zgadza się na to, byleby tylko raz na dzień ujrzał słodką twarz Mirandy. Posiadanie ideału w duszy pozwala mu przetrzymać znoje fizyczne.

Kaliban — przedstawiciel tłumu. Inaczej Kaliban. Ten opiera się rozkazom Prospera, kłóci się z nim

o każdą pracę i tylko pod groźbą kary spełnia nałożone nań posługi. Całe życie marzy o »wolności«, którą wyobraża sobie w postaci kompletnego lenistwa lub przynajmniej bardzo lekkiej pracy. Czem jest Kaliban? Ze nie jest to tylko fantastyczna postać, która miała rozśmieszać widzów, świadczy szereg szczegółów, jakie o nim Szekspir w ciągu sztuki podaje. Jest on synem czarownicy Sykoraks i djabelskiego bożka Setebosa. O matce mówi Szekspir tak, jakby była czemś znajomym widzom, wspomina nawet szczegół, że była »niebieskooka« i że ją wygnano z Kartaginy; może być, że ten szczegół zaczerpnął z jakiegoś nieznanego nam wzoru, z którego prawdopodobnie wziął szkielet do swego poematu; imię zaś Setebosa spotykamy w opisie podróży Magellana jako imię bożka Patagończyków. Sama nazwa Kaliban jest jednak napewno anagramem (przekształceniem imienia własnego) słowa Kanibal, t. j. ludożerca. Ze względu jednak na to pochodzenie nie można Kalibana uważać za przedstawiciela plemion niecywilizowanych, spotykanych w wyprawach za ocean. Trzeba przyjąć raczej, że Szekspir upostaciował w nim zarówno instynkt zwierzęcości, istniejący w każdym indywidualnym człowieku, jako też tłum ludzki, pozbawiony wszelkiego rozumu i wszelkiego polotu. Jako człowiek ze zwierzęcymi instynktami, Kaliban, mimo dobrodziejstwa Prospera, targnął się na cnotę Mirandy i zmusił Prospera do zamykania go w kamiennej grocie, jak węża. Ferdynandowi, który szanować umie swoją człowieczą godność, powierza Prospero bez trwogi swoją córkę, przestrzegając go tylko, że przedwcześnie czerpane rozkosze przynoszą później w małżeństwie niezgodę i swary. Jako upostaciowany tłum, Kaliban jest niezadowolony z mądrej władzy Prospera, który mu każe pracować; ale wolność, której on pożąda, nie jest prawdziwą wolnością, bo on nie umie nie służyć. Zachwycony cudownym trunkiem Stefana, upada mu odrazu do nóg, przyrzeka służyć mu w opanowaniu wyspy, odkryć wszystkie jej tajemne skarby, i tak do-

browolnie oddawszy się pod władzę pijaka, którego jednym pchnięciem mógł obalić, wyśpiewuje piosenkę, kończącą się słowami: »Kaliban ma nowego pana«, a zaraz po niej wykrzykuje: »Wolność! hej, wolność!«

Krótki to, ale tak prawdziwy wizerunek tłumu, który w okresach rewolucyjnych stawia na czele zwykle jakieś marne indywiduum i służy mu z jeszcze większą uległością, niż dotychczasowemu władcy, ciesząc się, że ma swego naczelnika z własnego wyboru, nie zdając sobie sprawy, że jest tylko igraszką w rękach przewódców. Ale kiedy pierwszy ogień rewolucji przygaśnie, tłum spostrzeża, kogo sobie obrał za przewodnika, i bardzo często płaci ten ostatni za wątpliwy zaszczyt prowadzenia przez jakiś czas tłumu gorzką pokutą. Kaliban, przekonawszy się, jak wielką jest władza Prospera, a jak śmiesznym i nędznym jest wybrany przez niego władca, oświadcza wkońcu Prosperowi; »Już będę na przyszłość — mądry i będę dbać o twoją łaskę. — Podwójny osioł był ze mnie, trzykrotny, — zem wziął za bożka pijaka i chciałem — czcić tego głupca«;—a o skrusze Kalibana nie trzeba wątpić.

Jest jeszcze jeden rys w Kalibanie, który świetnie charakteryzuje psychikę tłumu. Prospero, znalazłszy go na wyspie w stanie zupełnej dzikości, nauczył go mówić (»Wyposażyłem twoje zamysły w słowa, które pozwalają na ich ujawnienie«), wzbogacił zatem treść jego duszy, pozwalając na oblekanie pragnień i marzeń w słowa i na szukanie ich dla urzeczywistnienia pomocy u drugich;—obudził w nim tem samym instynkt społeczny, uśpiony do chwili powstania artykułowanej mowy. Ale Kaliban nie umie użyć tego daru: »Nauczyłeś mnie mówić; cała z tego korzyść jest dla mnie, że kłąć umiem«. Tłum wszelkie piękne hasła, rzucane mu przez wyższe duchy, znieprawia prawie zawsze w pierwszej chwili, kiedy się do ich realizacji zabierze, podsuwając pod nie najniższe instynkty, — przedewszystkiem instynkt nienawiści do wszystkiego, co wyższe i lepsze.

Namawiając Stefana do zamordowania Prospera, Kaliban mówi wyraźnie: »Pamiętaj, — zabierz mu księgi pierwej, bo on bez nich — jest takim samym głupcem, jak ja jestem, — i nie ma bez nich ni jednego ducha, — coby go słuchał, bo go nienawidzą — niemniej namiętnie, niż ja«. Kaliban podsuwa swoją nienawić wszystkim innym istotom, a czyni to z zupełnie dobrą wiarą. On umie tylko nienawidzić i służyć.

Kaliban nie jest wyrazem kolonizatorskich idei.

Nie wydaje mi się słusznym pogląd pewnej części komentatorów *Burzy*, który w postaci Kalibana widzą protest przeciwko idealizowaniu »szlachetnego dzikiego«, człowieka w stanie natury, w rodzaju wyżej przytoczonych pochwał Montaigne'a. Szekspir — według tego poglądu — miał zamiar pokazać w postaci Kalibana, że jednak taki »dziki człowiek« posiada tylko niskie instynkty i potrzebuje koniecznie silnej władzy Europejczyka nad sobą. Nie mogę się zgodzić na ten pogląd przedewszystkiem z tego powodu, że Kaliban nie jest oznaczony jako tubylec z krajów nowoodkrytych, że raczej zalicza go Szekspir do owych monstrów, o których wspomina z dobrotliwą ironją, jako to: »ludzie z głowami na piersiach«, »nosorożce opancerzone« i t. d. Pochodzenie Kalibana z ojca bożka pogańskiego i matki czarownicy wskazuje wyraźnie, że Szekspir nie traktuje go jako przedstawiciela jakiejś rasy. Nie daje też Szekspir wskazówek, żeby wyspa Prospera leżała w nowoodkrytych krajach. Wprawdzie Szekspir wspomina o Bermudach, ale nazwa tych wysp była na ustach wszystkich w r. 1609, z powodu wyprawy lorda Somersa, która po rozbiciu okrętu bawiła przez dłuższy czas na jednej z nich. Na geografii szekspirowskiej polegać nie można, bo według niej powracający z Tunisu do Neapolu król Alonzo mógł z łatwością po drodze zawinąć na Antyllę. Trzeba sobie jednak raczej powiedzieć, że nie na realnych podstawach opowiadań czy opisów podróżników powstała wyspa Prospera, ale że w prostej linii pochodzi od morusow-

skiej »Utopji« i że Kaliban nie ma nic wspólnego z kolonizatorskimi planami Anglii. Być może, że Szekspira zajmowały one narówni z innymi żywotnymi wtedy tematami, — przecież był bliskim znajomym Sir Waltera Raleigh'a, ojca kolonizacyjnej polityki Anglii; gdyby jednak chciał dać wyraz swym poglądom, byłby znalazł na to formę jasną, jak wogóle znajdował ją dla innych problemów życiowych. Ale Szekspir patrzył dalej i głębiej, był wolny od wszystkich kategorii tymczasowości i przekinał prawdziwie istotne prądy życia.

Arjel — poezja. Kaliban jest przeciwieństwem Arjela. Kaliban spełnia fizyczne posługi, zna całą wyspę, jej źródła, jej krzaki, rodzące pożywne jagody, gniazda ptaków, umie łapać żółwie i wygrzebywać grzyby. A co umie Arjel? Zjawiając się po raz pierwszy przed nami na scenie, woła do Prospera:

Potężny mistrzu, witaj! wielki panie!
Przychodzę spełnić, co rozkazać raczysz:
Czy latać mam, czy pływać, czy się w ogniu
Zanurzyć, wsiąść na postępujący obłok?
Przemożny rozkaz twój Arjel wykona,
jak tylko umie!

Różnica więc między pracami, które wykonywa Kaliban, a pracą Arjela rzuca się odrazu w oczy. Arjel jest siłą duchową, jest fantazją, jest poezją, jest instynktem potrzeby piękna, — a zarazem jest przedstawicielem sił przyrody posłusznych woli człowieka. Dwoisty charakter Arjela przenosi nas w atmosferę idei o bliższym pokrewieństwie człowieka z naturą, które powiały wtedy świeżym prądem po nauce europejskiej. Jego dziełem jest sama burza, muzyka tajemnicza na wyspie, sztuka odegrana na cześć młodej pary, — wszystko co jest pięknem złudzeniem, co jest sztuką. I on tęskni do wolności, i on upomina się o nią nie słabiej niż Kaliban. I do niego przemawia Prospero ostro i przypomina mu wyzwolenie z drzewa, gdzie go zakłęła Syko-

raks, i jemu grozi karą, gdyby go nie chciał słuchać. Arjel musi pracować nad dobrem drugich za wyzwolenie go z łań. Potrzeba piękna i tworzenia piękna tkwi w każdej duszy ludzkiej; wyzwoleniem dla niej jest chwila, kiedy człowiek potrafi ją na zewnątrz ucieleśnić, czyli jeżeli ma zdolności twórcze, artystyczne. Za obowiązek uważa Szekspir w takim razie pracę artystyczną, jako zapłatę za otrzymane zdolności. Wspomniałem już pierwej o wielkiej wartości, jaką Szekspir przywiązuje do twórczości dramatycznej jako etycznego motoru w życiu ludzkim; — tutaj więc zaznaczam tylko, że Szekspir nakłada na każdego obowiązek pracy; rodzaje zaś pracy określają dla każdego człowieka jego zdolności, których mu nie wolno marnować.

Co będzie robić Arjel, kiedy odzyska wolność? Przyłgnie do kwiatów słodkich, będzie z jaskółką i nietoperzem gonił za wesołem latem, będzie żył swobodnie wśród kwiecistych sadów. Stanie się pięknem przyrody, póki go znów nie zaklnie i nie zmusi do pracy jakiś nowy poeta.

Burza nie jest poematem alegorycznym. Chciałbym wreszcie dodać jedną uwagę: *Burza* nie można wykładać alegorycznie. Szekspir nie uznawał alegoryj, które są zawsze sztuczne i zimne, gdyż muszą zawierać logiczne zobrazowanie w oderwanych postaciach szeregu faktów życiowych; szereg zaś faktów życiowych nie posiada nigdy zupełnie ścisłej logiki wobec przemożnego wpływu przypadku. Szekspir, który znał życie lepiej niż ktokolwiek inny, zatrzymał się w przedstawieniu oderwanych pojęć na symbolu, który jedno abstrakcyjne pojęcie zastępuje jednym widzialnym znakiem, bez związku z jakimkolwiek innym pojęciem abstrakcyjnym. W *Burzy* niema alegoryj, są natomiast pomieszani prawdziwi ludzie i symbole. Być może, że i to określenie jest nieco za daleko posunięte: Arjel i Kaliban mają na tyle indywidualnego życia, że można ich za symbole nie uważać. Przyczyną tego jest niezrównana

fantazja Szekspira, która wszystkie elementy życia umie tak ułożyć, tak plastycznie przedstawić, że słuchając *Burzy* na scenie, zapominamy o wszystkich możliwych rozwiązaniach, o wszystkich komentarzach, — i popadamy w moc czarodziejską Prospera, narzekając tylko jego słowami, że »wszystko to jak sen zniknąć musi«.

V

Moment psychiczny przy tworzeniu »Burzy«. *Burzę* wraz z *Zimową opowieścią* i *Cymbelinem*, jako ostatnie dzieła, zaliczają krytycy do t. zw. »epoki rezygnacji« albo też »spokojnej kontemplacji«. To ostatnie określenie odpowiada lepiej charakterowi tych sztuk. Uczucie rezygnacji bowiem jest wynikiem faktu, że praca zamierzona na szeroką skalę nie doprowadziła do zupełnego rezultatu: — człowiek nie buntuje się już przeciw okolicznościom, które nie pozwoliły dokonać zamierzonego dzieła w całości, nie przestaje jednak pamiętać o wielkich dawniejszych planach. Tego uczucia u Szekspira nie znajdujemy; — przeciwnie, *Burza* czy *Zimowa opowieść* zdają się być tworzone w chwili obrachunku z życiem, który dał doskonałe rezultaty. Nie można dość podkreślić momentu, że Szekspir wycofał się z twórczości w chwili, kiedy jeszcze nie tracił siły twórczej, — przynajmniej w dziełach tego nie widać. Przebija z tego faktu charakterystyczny rys, że przy tworzeniu nie chodziło mu o sławę, ale o szczerą twórczość, o prawdę w tworzeniu. Przy tworzeniu *Burzy* — ostatniego z rozmysłem dzieła — nie mąciło mu nic pogody myśli, nie doznawał uczucia zawodu, zmagania się z brakiem siły twórczej, — mógł spokojnie oceniać i siebie i świat równocześnie, bo nie czuł się czemś poza nim, ani ponad nim. Spełniwszy zadanie swego życia, zabierał się do odpoczynku, a ten wydawał mu się cichym snem w po-

równaniu do epoki poprzedniej, tak pełnej wysiłku twórczego, która pozostawiła po sobie *Hamleta*, *Otella*, *Makbeta* i *Lira*.

Idealistyczna filozofja Szekspira. Ten refleks pogodnego zachodu padł na całe życie, i z tego to poczucia wypłynęły te przepiękne słowa:

Podobnie do budowy bezpodstawnej
zjawiska tego, rozplyną się zamki
kryjące czoła w chmurach, i wspaniałe
pałace, świątyń uroczyste gmachy,
ta kula ziemska nawet, wraz ze wszystkim,
co ją posiada, — nie zostawi śladu
po sobie, jak ta bezcielesna zjawa
z przed chwili. Myśmy z tej samej materji,
co i widziadła senne, i ten krótki
nasz żywot w sen jest dokoła ujęty.

Możnaby te słowa uważać za rezygnację, gdyby nie ostatni ustęp o śnie. Życie nie jest snem, poza którym stoi rzeczywistość, której nikt nie zna i dlatego boi się ze snu obudzić; życie nie jest też rzeczywistością, poza którą jest nieprzespany sen, ten, którego tak się bał Hamlet, nie wiedząc, czy i w nim nie zobaczy sennych widziadeł, przypominających mu życie. Sen i rzeczywistość są tem samem, prawdziwą rzeczywistością jest życie duszy, które się najwyraźniej objawia w marzeniach, będących z »tej samej materji, co i widziadła senne«. Każdy człowiek może sobie stworzyć swój świat, pełen zamków wspaniałych i wspaniałych pałaców, a ten świat będzie miał dla niego tę samą wartość, jaką ma rzeczywisty świat zewnętrzny, bo świat zewnętrzny w stosunku do krótkiego, ograniczonego życia człowieka indywidualnego jest również »bez fundamentów budową«, rozpluwającą się w chwili jego skonu, chwili przejścia do wiecznego snu, do nieskończoności, której tylko dusza ludzka jest świadoma, bo z niej wyszła. Stoimy tu u wrót idealistycznej filozofji, która znalazłszy swoją kolebkę po stu latach w Anglii, ogłosi w dziełach Berke-

ley'a ten pozorny paradoks: »przepaść, którą widzę u nóg moich, jest stworzona przezemnie, bezemnie ona nie istnieje«. Poza mną świata niema; świat jest takim, jakim ja go chcę widzieć. Szekspir znał, jak nikt inny, wartość życia duchowego, które jednak płynęło u niego jednym korytem z poczuciem człowieczeństwa, jego wszystkich przejawów zewnętrznych, — i korzystając z tej »tajemnej wiedzy«, przeidealizował całe życie ludzkie na »materję snu«, przyznał duszy bezwzględność nad ciałem władzę. Ten idealistyczny pogląd na świat — to jedno ze źródeł wiecznej młodości Szekspira.

Piękność życia zależy zatem od tego, jak człowiek potrafi śnić, jakie ma marzenia. Można żyć pięknie, ale można mieć i zbrodnicze sny. I właśnie taki moment pokazuje nam Szekspir w *Burzy*, w cudownie ujętej scenie kuszenia Sebastjana przez Antonia. Na pierwszą podsunętą mu myśl o przywłaszczeniu sobie korony, Sebastjan pyta Antonia: »Czy ty śpisz?« — i zawiązuje się między nimi przedziwna rozmowa:

Antonio: Wszak mnie słyszysz mówiącego.

Sebastjan: Tak, ale mowa twa senna. Majaczysz przez sen, Antonio? Cóżes to powiedział? W istocie, dziwny to stan, niesłychany: stać z otwartymi oczyma, stać, mówić, ruszać się, będąc we śnie tak głębokim.

Antonio: O Sebastjanie, ty na sen skazujesz twe szczęście, na śmierć raczej; mrużysz oczy, będąc na jawie.

Sebastjan: Zrozumiałe chrapiesz,
Chrapanie twoje ma znaczenie.

Czyż można piękniej ująć ten moment psychiczny, kiedy z pod powłoki codziennych przeżyć, zobowiązań i ustalonych stosunków wynurzają się po raz pierwszy długo tajone marzenia? Czyż ta rzeczywistość słów nie wydaje się zaiste snem? I chociaż ten sen, ten zamiar duszy, nie przyoblecze się w kształty rzeczywistej zbrodni, to przecież mimo wszystko zostanie on rzeczywistem

życiem duszy, tem życiem, do którego nie sięga prawo pisane, ale które podlega władzy innej, duchowej:—władzy poezji. W scence tej, która nie przestaje być ściśle związaną z akcją komedji, przenosi nas Szekspir w czysty świat duszy, stwarza to, co nazywamy dzisiaj oklepanym wyrazem: »tajemniczy nastrój«, budzi w nas takie samo uczucie, jak kiedy przysłuchujemy się lunatykowi, odpowiadającemu przez sen na nasze pytania. Porównajmy tę scenę ze sceną, kiedy Käthchen w dramacie Kleista *Käthchen von Heilbronn* rozmawia przez sen z Wetterem, a zobaczymy odrazu tę różnicę, jaka istnieje między genjuszem, któremu nie są tajne żadne zakamarki duszy ludzkiej, a wielkim nawet talentem, który szuka dopiero tej prawdy wewnętrznej poprzez zasłony zewnętrznego życia. U Szekspira sen jest tem samem, co rzeczywistość, bo przecież człowiek sam ją sobie tworzy, — u Kleista sen jest odrębną rzeczywistością, będącą do pewnego stopnia poza wolą człowieka, który po obudzeniu się nic o niej nie wie.

Trzeba tu dorzucić jeszcze szczegól, że i Kaliban ma swoje życie duchowe. I on pod wpływem muzyki duchów, a właściwie Arjela, wpada w sen, który jest znów charakterystyczny dla jego duszy: — nie o czem innem on marzy, jak o bogactwach:

... i wtedy w śnie tym,
zdawało mi się, chmury się rozwarły,
za niemi zaś niezmierne skarby, które
spaść miały na mnie, tak, że gdym się zbudził,
znów chciałem zasnąć.

Ogólne wrażenie. Oto są zasadnicze tony w tym cudownym akordzie *Burzy*, będącym jej przewodnim motywem. Poza tem jest mnóstwo pięknych szczegółów, jak sielanka Ferdynanda i Mirandy, jak piosnki Arjela, należące do najpiękniejszych liryków szekspirowskich. Wszystko to składa się na jedną z najwznioślejszych i najsubtelniejszych symfonij, gdzie każdy szczegół ma

sam dla siebie wartość, a mimo to należy bezwzględnie do całości i nie może być z niej usunięty. Jest to jedna z najmisterniej zbudowanych sztuk dramatycznych, gdzie osobiste poglądy autora przenikają się niejako nawzajem z akcją, tak, że można ją albo słuchać uchem duszy, albo oglądać okiem ciała, i w jednym i w drugim wypadku osiągając pełne estetyczne zadowolenie.

VI

Pochodzenie tematu. Szekspir brał zawsze do swoich utworów jakiś gotowy już szkielet akcji, — tymczasem właśnie do *Burzy* brakuje nam gotowego wzoru. Że ten wzór jednak istniał, wynika to z różnych szczegółów, np. z powiedzenia o »niebieskookiej Sykoraks«, która zatem musiała być publiczności do pewnego stopnia znana, bo Szekspir, umieszczając pewien szczegół, dbał o jego uzasadnienie i określenie, o ile nie był powszechnie znany. Wynika to dalej z podobieństwa do zasadniczej akcji i charakterystycznych szczegółów dramatu niemieckiego Jakóba Ayrera, który powstał między r. 1595 a 1605, p. t. *Die schöne Sidea* (Piękna Sidea). Jak w *Burzy*, jest i tu wygnany przez nieprzyjaciela książę, znający się na magji; jest tak samo córka jego, i królewicz, syn wroga, który tak samo musi pracować, znosząc drzewo na stosy; tak samo zawiązuje się miłość między młodymi, z tą różnicą, że Sidea pierwsza wyznaje miłość królewiczowi i ucieka z nim od ojca, który przebywa w głębokiej puszczy, nie na wyspie. Szczegół znoszenia drzewa świadczy, że pierwotny dramat musiał się również odgrywać w lesie, Szekspir zaś umieścił akcję na wyspie, tak pod wpływem opowieści o Bermudach, jak przez zrozumienie artystycznej wartości tego motywu, dla stworzenia zupełnej izolacji miejsca akcji, aby działalność duchów stała się czemś zupełnie natu-

ralnem. — Drugą część dramatu Ayrera wypełniają przygody tułającej się pary młodych, które z dramatem Szekspira nie mają nic wspólnego. — Takie same podobieństwa wykazuje nowela hiszpańskiego autora Antonia da Eslavy, wydana w zbiorze *Noce zimowe* w r. 1610. Obu tych utworów Szekspir znać nie mógł, — musiała więc istnieć jakaś wspólna podstawa.

Trzeba bowiem sobie uprzytomnić, że w owych czasach — poza drukowaniem słowem, — chodziły po całym świecie cywilizowanym opowiadania, wspólne wszystkim narodom, przekształcane odpowiednio do charakteru i temperamentu narodu, który ją w swoją mowę oblekał, tak jak wędrują dzisiaj dowcipy i krótkie anegdoty, nigdzie nie zapisane, a przecież wszystkim znane. Bardzo często były te opowiadania przeniesieniem na ton legendy prawdziwych zdarzeń historycznych; często przytem z jednego ubocznego szczegółu czyniły zasadniczy motyw historycznego faktu. W ten sposób odrywały się od historii, tracąc z nią zupełnie kontakt, zachowując tylko nazwiska osób i miejscowości. I w *Burzy* znajdujemy jakieś dalekie echo historii. W dziele W. Thomasa *Historja Włoch* znajduje się wiadomość o królu neapolitańskim Alonzo, który przez króla francuskiego za namową księcia Medjolanu został strącony z tronu i żył na wyspie Ischji, a potem, oddawszy synowi Ferdynandowi panowanie, udał się na Sycylię (w r. 1495) i tam pędził samotne życie wśród studjów. W tem dziele znalazł także Szekspir postać namiestnika Genui z ramienia księcia Medjolanu, Prospera Adorna, który wskutek intryg z królem neapolitańskim został usunięty ze swego stanowiska w r. 1478. Czy więc istniała jakaś opowieść o tych historycznych faktach, bądź co bądź niezbyt odległych od Szekspira, czy może była nawet gdzie drukowana, czy był może jaki utwór dramatyczny, czy wreszcie Szekspir, posłyszawszy podobną opowieść, przeniósł ją na znane sobie tło z kroniki Thomasa, przy-

czem pomieszał szczegóły i nazwiska, — rozstrzygnąć dzisiaj trudno.

Budowa »Burzy« zblizona do reguł Arystotelesa.

Budowa *Burzy* należy do wyjątków u Szekspira. W przeciwieństwie do innych dzieł, gdzie akcja jest rozmieszczona w kilkunastu miejscowościach i rozrzucona na długie okresy czasu, tutaj akcja odbywa się na jednej wyspie, niedaleko od mieszkania Prospera, które jest jej centralnym punktem, i w ciągu kilku godzin. Mamy na to wskazówkę w słowach Arjela:

Prospero: Która godzina?

Arjel: Południe minęło.

Prospero: Już blisko drugiej. Odtąd aż do szóstej czas, dla nas obu, droższy jest nad wszystko.

Akcja jest również bardzo prosta, jak to omówiliśmy na początku. Dla skoncentrowania jej Szekspir umieścił całą ekspozycję w opowiadaniu Prospera, wprowadzając nas odrazu *in medias res*, rozpoczynając utwór sceną burzy, z którą zaczyna się prawdziwa akcja. Nie wplata też Szekspir żadnej drugorzędnej, bocznej akcji, jak się to dzieje w jego wcześniejszych komedjach i co było ulubionym sposobem budowania komedji w owych czasach (np. u Beaumonta i Fletchera). Niemal można przypuścić, że Szekspir chciał stworzyć rzecz opartą na prawidłach klasycznych arystotelesowskiej teorii o trzech jednościach, za którą już silnie kruszono kopje w owym czasie. Tak np. Sir Filip Sidney w swojej *Obronie poezji* (*Apologie for Poetry*), wydanej po jego śmierci, w r. 1595) w ten sposób wyśmiewa niezachowanie reguł Arystotelesa: »Podczas kiedy scena powinna przedstawiać [dla jednego przedstawienia] zawsze jedno i to samo miejsce, a przeciąg czasu, który ma jedno przedstawienie obejmować, nie powinien być dłuższy — zarówno według reguły Arystotelesa, jak i zdrowego rozsądku — niż jeden dzień, to, przeciwnie, zarówno większa ilość dni, jak i wielość różnych miejscowości są na niej

w sposób zupełnie nieartystyczny przedstawione. Jeżeli tak jest w *Gorboducu* [pierwszy dramat nowożytny angielski z r. 1562, przez T. Sackville'a i T. Nortona, bardzo znany], to ileż więcej w innych dziełach? Znajdziecie tam Azję z jednej strony [sceny], Europę z drugiej; a przy nich tyle jeszcze innych drobniejszych państweczek, że aktor, wchodząc na scenę, musi zawsze zaczynać od opowiadania, gdzie się znajduje, bo inaczej treści sceny nie można zrozumieć. Oto naprzykład pojawiają się trzy damy, które wyszły zbierać kwiaty, a my musimy wierzyć, że to ogród. Potem znów słyszymy, że na tem samem miejscu rozbił się okręt, i chcąc niechcąc musimy znów wierzyć, że to skała. Na skałę wyłazi wstrętny potwór, dymiąc i ziejąc ogniem z paszczy, a nieszczęśliwi widzowie muszą scenę uważać za jaskinię. Ale tymczasem wpadają na nią dwie armje, reprezentowane przez cztery miecze i puklerze, — i czy znajdzie się tak niewierna dusza, że nie weźmie sceny za pole bitwy? Co do czasu zaś, to sztuki są jeszcze swobodniejsze w jego używaniu: Bo oto zazwyczaj dwie osoby krwi książęcej zakochują się w sobie; po wielu przygodach ona popada w ciążę, wydaje na świat pięknego chłopca, który potem przepada, wyrasta na męzczyznę, zakochuje się i już niedługo oczekuje potomka, — a to wszystko w ciągu dwóch godzin«.

Szekspir nie przechodził z pewnością obojętnie obok takich zdań i teoryj. Że nie uległ wpływowi pseudoklasycyzmu, które płynęły wtedy silnym prądem z Francji, świadczy to o sile jego genjuszu, zdającego sobie dobrze sprawę, że sposób tworzenia obrany przez niego jest najlepszy, najodpowiedniejszy dla dramatu, który nie jest, a przynajmniej nie powinien być historją jednego konfliktu, ale historją duszy. Konflikt bowiem da się doskonale ująć w krótki przeciąg kilku godzin, gdyż chodzi tylko o jego rozwiązanie, a wszystko, co się przedtem stało, da się ująć w ekspozycję. Sam w sobie jest jednak konflikt tylko jednym momentem w życiu

duszy, będącym bardzo często nie wynikiem dawnego życia, ale czemś przypadkowym. Historia duszy natomiast nie ogranicza się do jednego konfliktu, ale obejmuje wszystko, co się przed nim stało i co się po nim stanie. W *Burzy*, która miała do pewnego stopnia zawrzeć osobisty, najbardziej wewnętrzny pogląd poety na świat, treść pozwalała na skoncentrowanie akcji i czasu, gdyż treścią tą jest nie historia przemian i konfliktów w duszy poety, ale chwila ostatniego z życiem twórczem obrachunku.

Przeróbki, przekłady i naśladowania. *Burza* była jedną z pierwszych sztuk Szekspira, która wróciła na scenę po restauracji Stuartów w Anglii, w przeróbce jednak Davenanta i Drydena p. t. *Zaczarowana Wyspa*, którzy zrobili z niej feerję, zatracając jej prawdziwy, poważny sens. Ciekawe jej echo słychać w dramacie Ernesta Renana z r. 1857 p. t. *Caliban*, niejako w jej dalszym ciągu, którego bohaterem jest właśnie ten potwór. Renan ujmuje właśnie Kalibana jako przedstawiciela tłumy. Kaliban, zabrany przez Prospera do Medjolanu, buntuje przeciwko Prosperowi lud. Jest on oburzony na Prospera głównie z tego powodu, że to, czem go na wyspie straszył, nie było prawdą, ale złudzeniem. Kaliban jest więc anarchistą, dla którego nie istnieje żaden autorytet, żadna władza, bo ta opiera się zawsze na duchowych, idealnych przesłankach. Przeciż dąży on do władzy i umie podburzyć lud przeciw Prosperowi, który znowu oddał się ukochanym studjom. Lud usuwa Prospera z tronu i osadza na nim naturalnie Kalibana. I oto Kaliban, zakosztowawszy władzy, w jednej chwili przemienia się w przewodnika ludu, z obrońcy jego praw, w autokratę. Do dramatu wplótł Renan walkę z Kościołem, który w postaci inkwizycji po strąceniu Prospera z tronu żąda od Kalibana wydania go, jako obwinionego o kunszt czarnoksięski, czego Kaliban nie spełnia; — w ten sposób chciał dowieść Renan wyższości pierwotnych instynktów nad obłudą i utylitaryzmem Kościoła. Zasadni-

cze myśli dramatu Renana są wyrazem ostatecznego nihilizmu społecznego, dla którego niema żadnych idealnych haseł, i stoją wprost na przeciwnym biegunie jak *Burza*.

Robert Browning (1812—1889) zawarł w utworze *Caliban upon Setebos, or Natural Philosophy on the Islands* (Rozmyślenia Kalibana o Setebosie, czyli Naturalna filozofja wyspiarzy), drukowanym w cyklu lirycznych monologów *Dramatis Personae* (1864), w bardzo poetycznej formie rozważania nad przypadkowością, poza którą ma się ukrywać Bóstwo. Według niektórych krytyków, ma utwór ten zawierać historję powstawania pierwszych pojęć o najwyższej Istocie, — raczej jednak jest to protest przeciwko Bóstwu, przeciwko utożsamianiu przypadku z celową Opatrznością, gdyż — według Browninga — Bóstwo tak igra z człowiekiem, jak człowiek z niższemi od siebie stworzeniami. Kaliban jednak pociesza się, że nad jego bogiem, Setebosem, jest z pewnością jeszcze inna, wyższa Istota. Poza nazwą i postacią Kalibana niema ten poemat naturalnie żadnego związku z *Burzą*.

Pewne odblaski *Burzy* znajdujemy w *Balladynie* Słowackiego, której świat powietrzny jest zresztą przeważnie przeniesieniem postaci duszków z *Snu nocy letniej*. Puck jednak rozszczepił się na Skierkę i Chochlika, którzy wykazują pewne podobieństwo do Arjela i Kalibana. Jak Arjel Ferdynanda do celi Prospera, tak Skierka swoją piosenką prowadzi Kirkora do chaty wdowy, snując się przed nim niewidzialny; jak Ferdynand, zasłuchany w melodję Arjela, staje naraz przed Mirandą i rozkochuje się w niej od pierwszego wejrzenia, tak i Kirkor od pierwszego rzutu oka pokochał obie córki wdowy. Tylko, o ile w *Burzy* niema żadnej wzmianki, że to muzyka Arjela wywołała zakochanie się Ferdynanda w Mirandzie, a przeciwnie, miłość obojga młodych kiełkuje samorzutnie i rozwija się przed naszymi oczyma jak cudowny kwiat, to w *Balladynie* miłość Kirkora jest wynikiem czarów, przez co dramat traci na prawdzie

wewnętrznej:—Kirkor przestaje być żywym człowiekiem. Motyw ten jest wzięty ze *Snu nocy letniej*, gdzie był zupełnie na miejscu jako w fantastycznej, lekkiej komedji. W *Balladynie* jest użyty ze szkodą dla akcji, chodzi tu bowiem nie o zewnętrzny bieg rzeczy, o przypadek załamania się mostu, sprowadzony wolą Goplany, który Kirkora mógł przywieść do chaty wdowy, ale o wewnętrzne życie człowieka, które w dramacie nie może być krępowane zewnętrznym, przemożnym wpływem. Chochlik, mimo że jest powietrznym duchem, przypomina Kalibana lenistwem i niechęcią do swej pani, Goplany. Wreszcie powiedzenie Skierki o »czarach, które działają«, mimowoli przypomina analogiczne powiedzenia Prospera, a na wzór jego »burzy« i pożaru statku, podczas których nikomu włos z głowy nie spadł, dokonywa Skierka złamania mostku pod karocą Kirkora, przyczem według rozkazu Goplany nie ma »szkodzić żywym, ani ludziom ni koniom«.

Burza doczekała się kilku polskich przekładów (ks. Ignacy Hołowiński, Józef Paszkowski, Leon Ulrich, Wojciech Dzierżyszycki). Z pomiędzy nich najlepszy jest przekład Paszkowskiego; wzięłem go też za tekst do tego wydania, poprawiwszy w kilku miejscach słabszy wiersz — i zastąpiwszy epilog i piosenki Arjela nowym przekładem.

BURZA

<http://rcin.org.pl>

OSOBY

ALONZO, król neapolitański
SEBASTJAN, brat jego
PROSPERO, prawdziwy książę medjolański
ANTONIO, przywłaszczyciel tego księstwa
FERDYNAND, syn króla neapolitańskiego
GONZALO, stary powiernik króla
ADRJAN, }
FRANCISKO, } panowie z orszaku króla
KALIBAN, dziki człowiek potwornej postaci
TRYNKULO, trefniś
STEFANO, piwniczny królewski, pijak
KAPITAN okrętu, Bosman, majtkowie
MIRANDA, córka Prospera
ARJEL, duch powietrzny
IRYS }
CERES }
JUNO } duchy
NIMFY }
ŻNIWIARZE }
Inne duchy posłuszne Prosperowi

AKT I

SCENA PIERWSZA

Morze. Pokład okrętu

(Grzmoty i błyskawice)

KAPITAN i BOSMAN

Kapitan. Bosmanie!

Bosman. Jestem kapitanie. Jakże tam?

Kapitan. Kiepsko. Przemów do majtków; zakrzątnijcie się żwawo; inaczej na dno pójdziemy. Dalej! dalej!

(Wychodzi)

5 **Bosman.** Nuże, chłopcy! Ruszajcie się! ruszajcie! Ostro, ostro! chłopcy! Zwińcie żagiel bocianiego gniazda! Bacność na świst kapitana! Dmij teraz wicherze, aż pęknieśz, masz miejsca podostatkiem.

Scena na okręcie ma przez swoje szczegóły oddać grozę burzy, która grozi wpędzeniem okrętu na skały wyspy i rozbięciem go; dlatego majtkowie zwijają najpierw żagiel główny, aby zmniejszyć siłę pędu, potem spuszczaają główny maszt, aby zwiększyć równowagę statku, wreszcie przez rozpięcie dolnych żagli próbują odpłynąć na pełne morze. Anglikom, jako urodzonym marynarzom, szczegóły te były dobrze znane, tak, że słuchacze odrazu pojmowali stopień niebezpieczeństwa.

w. I. bosman — zastępca kapitana statku.

(*Wchodzą: Alonzo, Sebastjan, Antonio, Ferdynand, Gonzalo i inni*)

Alonzo. Kochany bosmanie, czyńcie, co możecie. Gdzie
10 kapitan? Trzymajcie się mężnie.

Bosman. Zejdźcie panowie na dół, bardzo proszę.

Antonio. Bosmanie, gdzie kapitan?

Bosman. Nie słyszycie go? Psujecie nam robotę. Siedź-
cie w kajutach; dopomagacie burzy.

15 **Gonzalo.** No, no! uspokój się braciszku.

Bosman. Niech się wprzód morze uspokoi. Ustąpcie
stąd! Czy myślicie, że te ryczące bestje ważą sobie
imię króla? Do kajut! do kajut! Nie przeszkadzaj-
cie nam.

20 **Gonzalo.** Dobrze, dobrze. Pomnij jednak, kto się na
pokładzie znajduje.

Bosman. Nikt taki, kogobym bardziej kochał niż sie-
bie; pan należysz do rady: skłonię bałwany do
milczenia, namów żywioly do pokoju, a żaden z nas
25 ani się tknie liny. Użyj pan swojej powagi, a je-
żeli nic z nią nie wskórasz, to podziękuj Bogu, żeś
żył tak długo, i przygotuj się w swojej kabinie na
ostatnią godzinę, co lada chwila może wybić. Żywo,
żywo, chłopcy. Na bok! jeszcze raz powtarzam.

(*Wychodzi*)

30 **Gonzalo.** Wielką mi pociechą ten hultaj; nie patrzy
mu z oczu, żeby miał utonąć, bo ma minę kom-
pletnego obwiesia. O, losie! nie przestań obstawać
przy tem, że on wisieć będzie! Spraw, aby przema-
czony dłań stryczek stał się naszą liną kotwiczną!

35 bo ta, którą tu mamy, niewielką nam pomoc ro-
kuje. Jeżeli ten człowiek nie stworzony do szubie-
nicy, to nasza sprawa djabła krucha.

(Wychodzą)

(Bosman wraca)

Bosman. Spuście maszt naczelny! Żywo! Niżej! niżej!
Rozepnijcie dolny żagiel! *(Krzyk wewnątrz)*. Żeby
40 ich piorun z ich wyciem! głośniejsze jest niż nasza
praca i burza.

(Sebastjan, Antonio i Gonzalo wracają)

Znów tutaj? Czego chcecie! Mamyż zaniechać wszyst-
kiego i utonąć? Życzycież sobie pójść na dno?

Sebastjan. Żebyś się słowami swemi udławił! Wrzask-
45 liwy, bluźnierczy, nielitościwy psie jakiś!

Bosman. Pracujcież sami.

Antonio. Cicho, obwiesiu! bezczelny, zuchwały krzy-
kało; nie tyle boimy się utonąć, ile ty.

Gonzalo. Ręczę za niego, że nie utonie, choćby ten
50 okręt był tak warty, jak łupina orzecha, i przepusz-
czalny, jak sito.

Bosman. Wtył! wtył! Dodajcie dwa żagle! Nazad na
otwarte morze! nazad!

(Wchodzą majtkowie zmoczeni)

Majtkowie. Wszystko stracone! Modlić się! do modlitwy!
55 wszystko stracone!

(Wychodzą)

Bosman. Jakto? mająż nam usta zastygnąć?

Gonzalo. Król i księżę modlą się; idźmyż się modlić
wraz z nimi, bo zarówno tego potrzebujemy.

Sebastjan. Wściekam się z gniewu.

60 **Antonio,** Utracimy życie przez tych pijaków; przez

tego gbura z wyprawnym pyskiem. (*Do Bosmana*)
 Bodajby cię dziesięć przyplływów i odpływów mo-
 rza splókało!

Gonzalo. On będzie wisiał, chociażby każda kropla
 65 wody zamieniła się w bałwan i rozdziawiła się jak
 najszerzej, aby go pożreć.

(*Krzyki pomieszane wewnątrz statku:*

Boże, zmiłuj się nad nami! Toniemy! toniemy! Bądź
 zdrowa, żono! bądźcie zdrowe, dzieci! Bądź zdrow,
 bracie! Toniemy, toniemy, toniemy!

70 **Antonio.** Pójdźmy ginąć razem z królem. (*Wychodzi*)

Sebastjan. Pójdźmy go pożegnać. (*Wychodzi*)

Gonzalo. Oddałbym teraz tysiące włók morza za jeden
 mórg jałowego gruntu, choćby pokrytego tylko
 wrzosem lub żarnowcem. Dziej się wola nieba!

75 Wolałbym jednak umrzeć suchą śmiercią. (*Wychodzi*)

SCENA DRUGA

Wyspa. Przed chatą Prospera

PROSPERO i MIRANDA

Miranda. Jeśli te fale wrą za twoją sprawą,
 Najukochańszy ojczy, to je uśmierz.
 Zdaje się, jakby czarne chmury chciały
 Wyzionąć na świat gorejącą smołę,

w. 62—63. żebyś tonął przez czas dziesięciu zmian morza i nie
 mógł utonąć.

w. 72. *włoka* równa się 30 morgom.

w. 74. *wrzos* i *żarnowiec* rosną tylko na najgorszych gruntach.

80 Tylko piętrzące się aż do nich morze
 Zalewa płomień. O, cierpiałam bardzo
 Nad tymi, co tam cierpieli! Ów okręt,
 Mieszczący w sobie zapewne niejedno
 Szlachetne życie, rozbił się ze szczętem.
 85 O, krzyk tych istot przedarł się do głębi
 Mojego serca. Biedni! poginęli.
 Gdybym potężnem jakim była bóstwem,
 Byłabym była pogrążyła morze
 W przepaściach ziemi, pierwej nimby było
 90 Zdołało piękny ten okręt pochłonąć
 I tych, co na nim byli.

Prospero. Bądź spokojną;
 Nie stało się nic złego.

Miranda. Nieszczęśliwi!

Prospero. Nie troszcz się o nich. Wszystko, com uczynił,
 To uczyniłem z miłości ku tobie,
 95 Ku tobie, moja ukochana córko,
 Jedyne dziecię moje, które nie wiesz,
 Skąd jest twój ojciec, ani czy on nie jest
 W istocie czemsi więcej, niż Prosperem,
 Panem tej biednej chaty.

Miranda. Więcej wiedzieć
 100 Nie zapragnęłam nigdy.

Prospero. Teraz pora,
 Abym cię bliżej objaśnił w tej mierze.
 Pomóż mi ściągnąć te magiczne szaty.
 Tak.

(Składa płaszcz)

Leż tu! — Otrzyj łzy, luba Mirando!
 Pociesz się: straszna ta scena rozbicia,

105 Która przejęła twe serce litością,
 Była za moją sprawą tak oględnie
 Przeprowadzoną, tak pokierowaną,
 Że ani jedna dusza, ani jeden
 Włos tym, co byli na statku, nie zginął,
 110 Choć ich widziałas tonących. Siądź przy mnie!
 Dowiesz się czegoś więcej.

Miranda. Jużes, ojcze,
 Nieraz zaczynał mi mówić, kto jestem,
 Ale za każdym razem ucinałeś,
 I kładąc tamę mym wybadywaniom,
 115 Kończyłeś na tem: nie czas jeszcze.

Prospero. Teraz
 Nadeszła chwila: natęż silnie ucho,
 I słuchaj, co ci powiem. Czy też możesz
 Przypomnieć sobie, co się z nami działo,
 Nimeśmy do tej chaty zawitali?
 120 Wątpię, ażebyś mogła, wtedy bowiem
 Nie miałaś jeszcze trzech lat.

Miranda. Mogę jednak.
Prospero. Jakiż to obraz z owych czasów, czyto
 W postaci domu, czy człowieka, żyje
 W pamięci twojej?

Miranda. Przypominam sobie,
 125 Choć to jest raczej snem, jak przypomnieniem,

w. III—II5. Słowa Mirandy odpowiadają na mimowolne pytanie słuchacza, dlaczego Prospero dotychczas nie poznał córki z przeszłością; — jest to logiczne uzasadnienie opowiadania Prospera, będącego ekspozycją.

Ze miałam kiedyś cztery czy pięć kobiet,
Co mię pielęgnowały. Wszak je miałam?

Prospero. Miałas ich więcej nawet; lecz skąd tobie
To przypomnienie? Widzisz-li, prócz tego,
130 Co więcej w mglistej czeluści przeszłości?
Jeśli pamiętasz coś, co poprzedziło
Twoje przybycie do tych miejsc, to musisz
Pamiętać także, jakim się sposobem
Do nich dostałaś?

Miranda. Tego nie pamiętam.

135 **Prospero.** Dwanaście przeszło lat temu, Mirando,
Ojciec twój władał medjolańskiem państwem,
I był potężnym księciem.

Miranda. Czyż nie jesteś
Ty moim ojcem?

Prospero. Matka twa, wzór cnoty,
Mówiła, że ty jesteś moją córką;
140 A ojciec twój był księciem medjolańskim:
Spadkobierczyni więc jego jedyna
Była księżniczką, niczem mniej.

Miranda. O, nieba!
Jakaż złość stamtąd nas wyгнаła, albo
Może i szczęście!

Prospero. I jedno i drugie:

145 Złość to wyгнаła nas stamtąd, a szczęście

w. 126. Szczegół o kilku kobietach na posłudze osobistej dziecka (co mogło się dziać tylko na książęcym dworze), ma przygotować słuchacza na przyjęcie nieprawdopodobnej w pierwszej chwili wiadomości o wysokiej godności Prospera; świadectwo Mirandy, która nic nie wie dotychczas o swoim pochodzeniu, ma niepodjęznaną wartość.

Tu nas przywiodło.

Miranda. Serce mi się krwawi
Na myśl, jak wiele trosk musiałeś, ojcze,
Przebyć z przyczyny mojej. O, mów dalej!

Prospero. Twój stryj, a brat mój, nazwiskiem Antonio —

¹⁵⁰ Uważaj dobrze! (że też bracia mogą
Tak być wyrodni!) — on, com go po tobie
Ze wszystkich w świecie najbardziej miłował,
Któremu zarząd państwa powierzyłem,
Państwa, naówczas przewyższającego
¹⁵⁵ Świetnością wszystkie inne, — jak Prospero
Nauką swą, godnością charakteru,
Przewyższał wszystkich innych panujących, —
Kiedym oddany księgom, zatopiony
W moich badaniach, zdał mu wodze rządów
¹⁶⁰ I sprawom państwa stał się prawie obcym,
Żyjąc w mej cichej sferze, — stryj twój niecny...
Czy mię ty słuchasz?

Miranda. O, z całą uwagą.

Prospero. Poznawszy, jak to łaski się rozdaje,
Jak się ich szczędzi, kogo się popiera,
¹⁶⁵ A kogo strąca za wyższość natrętą,
Potworzył sobie nowe kreatury,

w. 162. Powtarzające się pytania Prospera i odpowiedzi Mirandy, że słucha uważnie, mają za zadanie artystyczne przerywać monotonię długiego opowiadania Prospera, które jest jako ekspozycja konieczne, i odświeżać uwagę słuchaczy.

w. 166. *kreatura* — człowiek, który dla pożytku materialnego idzie za przekonaniem kogoś społecznie wyżej stojącego, lub dla takiej korzyści zmienia przekonania osobiste; stąd Antonio mógł sobie takich ludzi potworzyć, i *spotworzyć*

Lub moje własne przetworzył, spotworzył.
 Mając w swem ręku tym sposobem klucze
 Do sług i służby, nastroił wnet serca
 170 Moich poddanych do takiego tonu,
 Jaki mu mile w ucho wpadał: stał się
 Bluszczem, co pień mój książęcy zasłonił
 I wysłał jego zieloność. — Uważaj,
 Proszę cię.

Miranda. Tak też czynię, ojczy drogi.

175 **Prospero.** To usunięcie się moje od świata,
 By się bogacić wiedzy nabytkami,
 Których wartości gmin nie mógł ocenić,
 Choćby nie były tak przed nim ukryte, —
 Złą obudziło żądzę w moim bracie.
 180 Spokojne moje zaufanie, niby
 Pocziwy ojciec, spłodziło w nim zdradę,
 Zdradę w sposobie swoim równie wielką,
 Jak wielką była moja ufność: ta zaś
 Nie miała granic. Tak się spanoszywszy,
 185 Nietylko mojem mieniem, lecz i władzą,
 Jak ktoś, co skutkiem mijania się z prawdą
 Do tego stopnia z czasem swoją pamięć
 Czyni grzesznicą, że gotów dać wiarę
 Własnemu kłamstwu, sądził się być wkońcu
 190 Istotnym księciem, nie jego zastępcą,
 I nie już tylko reprezentującym
 Majestat, ale i uposażonym
 Wszelkimi jego prerogatywami:

(w. 167), to znaczy zrobić z nich potwory;—jest to zarazem
 gra słów.

Stąd w pychę rosnać... Słuchasz?

Miranda. O, mój ojciec,

195 Głuchychby twoja powieść uleczyła.

Prospero. Przedział pomiędzy samowładną rolą,
Jaką odgrywał dotąd na karb cudzy,

A tym, za kogo takową odgrywał,

Przedsięwziął znieść nareszcie i na własny

200 Rachunek zostać panem Medjolanu.

Dla mnie, biedaka, — dostatecznym księstwem

Był mój księgozbiór, do rządów doczesnych

Zdawałem mu się niezdatnym; wszedł przeto

W umowę z królem neapolitańskim

205 I zobowiązał mu się płacić haracz,

Hołd składać, poddać swą mitrę koronie,

Słowem, wprzągł moje, wolne dotąd, księstwo

W najohydniejsze jarzmo.

Miranda. Dobrze nieba!

Prospero. Słuchaj, pod jakim warunkiem i z jakim

210 Skutkiem, a potem powiedz, czy ten człowiek

Mógł być mym bratem.

Miranda. Zgrzeszyłabym, ojciec,

Gdybym o twojej matce pomyślała

w. 203. i n. Antonio był nietylko złym bratem, ale i złym obywatelem, poniżył bowiem wolne księstwo medjolańskie do rzędu księstw hołdowniczych.

w. 208. *Dobre nieba!* — Król Jakób I., za którego panowania powstała *Burza*, zakazał edyktem używania słowa »Bóg« w teatrze i w druku sztuk teatralnych; stąd zawsze w tych miejscach spotykamy »nieba« lub »Jowisza«. — Zwyczaj ten utrzymał się w Anglii do bardzo niedawna; zamiast *Lord*, t. j. Bóg, drukowano tylko *L*,

Co niegodnego: niejedno cne łono
Wydalo' już złych synów.

Prospero. Słuchaj dalej!

215 Król Neapolu, mój wróg zadawniony,
Podaje ucho planom mego brata,
Które się na tem zasadzały, aby
W zamianę hołdu i przyobiecanej
Pewnej daniny, mnie i wszystkich moich
220 Z księstwa wydalić i piękny Medjolan
Dać memu bratu w lenno. Po zawarciu
Takiej umowy i po zwerbowaniu
Licznego pocztu zdrajców, jednej nocy,
Wybranej na ten cel, kazał Antonio
225 Otworzyć bramy, i w zasłonie mroku
Spełniacze jego rozkazów wywlekli
Mnie struchlałego i ciebie płaczącą
Za obręb miasta.

Miranda. Ach! co za nieludzkość!

230 Ja, co nie pomnę, jak wtedy płakałam,
Nie mogę teraz nad tem nie zapłakać.
To światło, ojczyzna, rzucone na przeszłość,
Łzy mi wyciska.

Prospero. Posłuchajno jeszcze:

Muszę mą powieść dociągnąć do tego,
Co nas dotyka w tej chwili, bez czego
Byłaby ona niewczesną.

Miranda. Dlaczegoż

Nas nie zgładzili wtedy?

Prospero. Słusznie pytasz:

Opowiadanie moje wywołuje
Tę kwestję. Znając miłość ludu ku mnie,

Nie śmieli oni tak krwawej pieczęci
 240 Do dzieła tego przykładać; woleli
 Piękniejszą barwą upstrzyć cel swój szpetny.
 Zawlekli nas na okręt, wypłynęli
 Parę mil naprzód, gdzie już w pogotowiu
 Stała zbutwiała łódka, zrujnowana,
 245 Bez masztu i bez żagli, — szczury nawet
 Wyprowadziły się z niej instynktowo;
 Tam nas wsadzono i pozostawiono,
 Abyśmy jęki nasze połączyli
 Z rykiem fal, z wyciem zaś wiatrów westchnienia.
 250 Wiatry atoli, jakoby współczując,
 Oddając nam westchnienie, zlekka tylko
 Nas kołysały.

Miranda. Niestety! jak wielkim
 Byłam naówczas ciężarem dla ciebie,
 Kochany ojcze!

Prospero. Cherubinem raczej,
 255 Co mię ocalił! Tys się uśmiechała,
 Natchniona z niebios nieustraszonością,
 Gdym ja, dodając morzu słonych kropel,
 Stękał pod ciężkiej niedoli brzemieniem;
 I ta spokojność twoja wzmogła we mnie
 260 Moc do zniesienia wszystkiego, co tylko
 Mogło nas spotkać.

w. 239. *krwawej pieczęci* — każdy akt nabiera dopiero wartości, gdy się przyłoży na nim pieczęć; morderstwo zatem jest krwawą pieczęcią.

w. 245. *szczury*, żyjące na każdym okręcie, opuszczają według wierzeń marynarzy okręt, który ma zatonać.

w. 257. *słonych kropel* — łez

Miranda. Jakżeśmy się, ojcze,
Na brzeg dostali?

Prospero. Łaską Opatrzności.
Mieliśmy w łodzi trochę pożywienia
I świeżej wody, której mi przez litość
265 Pewien szlachetny Neapolitańczyk,
Gonzalo, planu tego wykonawca,
Skrycie udzielił: obok szat bogatych,
Bielizny, różnych materyj i sprzętów,
Które nam później bardzo się przydały.
270 Znając prócz tego mój pociąg do książek,
Dał mi, wyjęte z mojej biblioteki,
Niektóre, takie właśnie, którem cenił
Bardziej niż moje księstwo.

Miranda. Obym mogła,
Zobaczyć kiedy tego dobroczyńcę!

(Prospero powstaje i przywdziewa znowu swój płaszcz czarodziejski)

275 **Prospero.** Muszę wstać teraz; ty siedź, moje dziecię,
I słuchaj końca naszych przygód: Na tę
Bezludną wyspę przybyliśmy tedy,
I tu zostawszy twym nauczycielem,
Miałem sposobność ukształcić cię lepiej,
280 Niż tego może dokazać niejeden
Książę na szczycie władzy, mając więcej
Wolnego czasu do uciech światowych,
I mniej troskliwych ochmistrzów.

Miranda. O, panie,
Niech ci to nieba nagrodzą! A teraz
285 Powiedz mi z łaski swojej, co za powód
Skłonił cię zesać tę burzę, bo ciągle

Obraz jej jeszcze stoi mi na myśli.

Prospero. Dowiedz się jeszcze tyle, że los, teraz
Mój sprzymierzeniec, zbliżył dziwnym trafem

290 Do tego brzegu obu moich wrogów.
Pogląd mój w przyszłość odkrył, że mój zenit
W sferze pomyślnej znajduje się gwiazdy:
Jeżeli chwilę tę zaniedbam, zamiast
Korzystać z niej, to nigdy mi blask szczęścia
295 Już nie zabłyśnie. Nie pytaj mnie więcej;
Sen cię coś morzy: Jest to dobroczynna
Senność; ulegnij jej, kochane dziecię.

(do siebie)

Wiem, że inaczej uczynić nie możesz.

(*Miranda zasypia*)

Przybądź mój sługo! terazem już gotów.

300 Arjelu, przybądź!

(*Wchodzi Arjel*)

Arjel. Cześć ci, wielki mistrzu!

Cześć ci, potężny panie! Oto staję

Ku wypełnieniu wszelkich twoich skinień:

w. 291. *zenit* oznacza punkt niebios wprost nad głową danego człowieka; tutaj oznacza gwiazdę Prospera, pod której znakiem się urodził; według astrologji los człowieka zależał od tego, poprzez jakie konstelacje (przyjazne lub wrogie) przesuwała się ta gwiazda.

w. 297. Prospero usypia Mirandę, aby nie słyszała rozmowy z Arjelem, któraby ją mogła uprzedzić co do Ferdynanda.

w. 300. *Arjel* — imię wzięte z Pisma Świętego: Izajasz, XXIX, (1. V). W Heywood'a *Hierarchie of the Blessed Angels* (Hierarchja Błogosławionych Aniołów) jest to jeden z siedmiu książąt anielskich panujących nad wodami.

Czyto każesz mi latać, czyto pływać,
 Czy się zanurzyć w ogniu, czy pojeżdżać
 305 Na kędzierzawych chmurach. Rozporządza
 Wszystkimi memi siłami.

Prospero. Czyś burzę

Tak poprowadził, jak ci poleciłem?

Arjel. Tak, panie, z całą ścisłością. Napadłem
 Królewski okręt; w dziobie, na pokładzie,
 310 W wnętrzu, po wszystkich kajutach rozbliłem
 Siarczyste żagle; nieraz-em się dzielił
 I palił w kilku miejscach: maszty, reje,
 Oddzielnie ogarniałem płomieniami,
 Które się wkrótce w jeden zlały. Chyże
 315 Błyski Jowisza, owe poprzedniki
 Straszego spadku gromów, nie są bardziej
 Natychmiastowe i nagłe. Zaś łoskot
 Pniów pękających zdawał się zagrażać
 Samemu Neptunowi, w drzenie wprawiać
 320 Zuchwałe jego bałwany, a nawet
 Chwiać straszny jego trójzębem.

Prospero. Czy był kto

Tak nieulekły, tak silny na ducha,
 Coby wśród tego zamętu żywiołów
 Nie stracił głowy?

w. 312—313. W czasie burzy pojawiają się na szczytach masztów wyładowania elektryczne w postaci płomyków, zwanych ogniami św. Elma.

w. 315. *Błyski Jowisza* — błyskawice.

w. 319—321. *Neptun* — bóg morza, przenośnie samo morze; *trójzęb* — berło Neptuna, którego uderzeniem wprawiał ziemię w drzenie. Burza zatem była silniejsza, niż trzęsienie ziemi.

rjel. Nie było nikogo,
 Coby nie uczuł gorączki szaleństwa
 I nie wyprawiał scen rozpacz. Wszyscy,
 Nie wyłączając osady, wskoczyli
 W spienione fale, opuszczając okręt,
 Który przezemnie stał się słupem ognia.
 330 Ferdynand, syn królewski, z najeżonym
 Włosem, jak trzcina, nie jak włos, najpierwszy
 Wskoczył, wołając: Piekło wyszło z posad,
 I wszyscy djabli na nas godzą.

Prospero. Brawo,
 Mój walny duchu! Wszakże się to działo
 335 Blisko naszego wybrzeża?

Arjel. Tak, mistrzu.

Prospero. I nic się im nie stało?

Arjel. Ani jeden
 Włos im nie zginął, ani jednej plamy
 Nie znajdzie na ich sukniach, czystszych teraz,
 Niż były pierwiej. Tak, jak rozkazałeś,
 340 Grupami rozproszyłem ich po wyspie,
 Prócz Ferdynanda, którego samego
 Na ląd wydobył i tak pozostawił.
 Siedzi on teraz smutny w pustym kącie,
 Ciepłe powietrze chłodząc westchnieniami
 345 I załamując ręce.

Prospero. Cóżes zroził
 Z okrętem króla, majtkami i resztą
 Owej flotylli?

Arjel. Bezpiecznie ukryty

350 Stoi królewski okręt w tej zatoce,
 Gdzieś mi raz kazał, panie, o północy
 Śmignąć po rosę na groźne Bermudy;
 Majtkowie smacznie śpią pod pomostami,
 W skutku mojego zaklęcia i trudów,
 Jakie przebyli; co się zaś dotyczy
 Reszty flotylli, którą rozproszyłem,
 355 Znowu się ona złączyła, i teraz
 Śródziemną falą smutnie płynie nazad
 Do Neapolu, w przekonaniu, że się
 Królewski okręt rozbił i dostojna
 Osoba króla zginęła.

Prospero. Arjelu,

360 Wiernie spełniłeś dane ci zlecenie;
 Ale robota jeszcze nie skończona.
 Która godzina?

Arjel. Minęło południe.

Prospero. Za parę klepsydr koniec będzie. Z czasu,
 Zbywającego do szóstej, musimy
 365 Szacowny zrobić użytek.

Arjel. Mam zatem

w. 350. *Bermudy* — 360 wysepek koralowych o przestrzeni 50 km²; 32°20' półn. szer., 64°20' zach. dług. od Greenwich; odkryte w r. 1522 przez Juana Bermudez; kolonizacja rozpoczęta dopiero w 1612, po wyprawie lorda Somersa (por. *Wstęp*, str. LV).

w. 363. *klepsydra* — naczynie w kształcie dwóch kieliszków bez nóżki, spojonych dolnymi końcami, któredy, przez znajdujący się tamże otwór, przesypywał się piasek; przesypanie z górnego kieliszka do dolnego trwało zawsze ten sam czas; — tu klepsydra oznacza pół godziny.

Jeszcze się trudzić? W takim razie pozwól
Przypomnieć sobie, panie, przyrzeczenie
Dotychczas nieziszczone.

Prospero. Cóż to? mruyczysz?

O cóż ci idzie? Czego chcesz?

Arjel. Wolności.

370 **Prospero.** Nim ci czas wyszedł? Nic z tego.

Arjel. O, panie,

Zważ w swej pamięci, jak pilniem ci służył;
Nigdy nie skłamał, w niczem cię nie zawiódł,
Nigdy nie szemrał. Przyrzekłeś mi ująć
Rok z naznaczonej służby.

Prospero. Czyś zapomniał,

375 Od jakich mąk cię uwolniłem?

Arjel. Owszem,

Pamiętam o tem.

Prospero. Nie pamiętasz wcale,

I myślisz, że to coś wielkiego wchodzić
W muł słonych głębi, pojeźdzać po grzbiecie
Przeraźliwego północnego wiatru,

380 Gwoli mych zadań wnikać w żyły ziemi,

Którą mróz stężył?

Arjel. Nie myślę tak, panie.

Prospero. Kłamiesz, złośliwy tworze! Czyś zapomniał

O czarownicy, o Sykoraks, którą

Zazdrość i starość w kabłąk zgieła? Powiedz,

385 Czyś już zapomniał o niej?

w. 383. *Sykoraks* — imię to wyprowadzają albo od *Psychorrhaghia* (= dręczycielka duszy, agonja), albo od arabskiego *Shokereth* (= oszust), albo też ze złożenia: σὺς κόραξ (świnia i kruk).

Arjel. O, nie, panie,
Nie zapomniałem.

Prospero. Zapomniałeś, — mówię.
Skąd ona była rodem? Wiesz?

Arjel. Z Algieru.

Prospero. A! stamtąd! Muszę ci choć raz co miesiąc

Prawić, czem byłeś, bo masz krótką pamięć.

390 Ta więc przekłeta wiedźma, ta Sykoraks,

Była wygnaną z Algieru za czary

I niezliczone szkarady, na których

Samo wspomnienie słuch ludzki się wzdryga;

Przez wzgląd na pewną tylko okoliczność

395 Nie odebrano jej życia, — nieprawdaż?

Arjel. Prawda, łaskawy panie.

Prospero. Tę nędznicę

W brzemienym stanie sprowadzono tutaj,

I tu majtkowie na ląd ją rzucili.

Ty, dziś mój sługa, byłeś w owym czasie

400 Jej niewolnikiem, jak sam to powiadasz;

Że zaś z natury czystszy będąc duchem,

Nie chciałeś służyć za narzędzie brudnym,

Sprosnym jej żądzom i stawiałeś opór,

Przeto, z pomocą silniejszych służalców,

405 W napadzie gniewu zamknęła cię ona

W szczelinie sosny. Dwanaście lat spełna

(W przeciągu których zmarła stara jędza,

I zostawiła cię tam zamkniętego)

Przebiedowałeś w tej cieśni, wydając

410 Jęki tak głośne, jak turkot kół młyńskich.

Jeszcze naówczas żadna ludzka postać

Nie ozdabiała tej wyspy, boć trudno

Mienić człowiekiem syna tej djablicy,
Tę rudą bryłę, którą tu wydała.

415 **Arjel.** Rozumiesz, panie, przez to Kalibana.

Prospero. Jego-ć, nie kogo, — to monstrum, co teraz
W służbie jest u mnie. Ty sam wiesz najlepiej,
W jakich męczarniach cię znalazłem; jęk twój
Pobudzał wilki do wycia i wzruszał
420 Nieugłaskaną niczem pierś niedźwiedzi.

Była to męka potępieńców godna,
I Sykoraksa nie mogła już ciebie
Od niej uwolnić. Mojem było dziełem,
Kiedym tu przybył i głos twój usłyszał,
425 Rozszczepić sosnę i wrócić ci wolność.

Arjel. Dzięki ci, panie!

Prospero. Mruż mi tylko jeszcze,
To cię zataaszczę zaraz w dąb sękaty,
W którym dwanaście zim przejęczysz.

Arjel. Przebacz!

Już się do woli twojej zastosuję
430 I nadal chętnie służyć będę.

Prospero. Uczyń

Tak, jak przyrzekasz; — za dwa dni się skończy
Niewola twoja.

A jel. O, szlachetny mistrzu!

Cóż mam uczynić? mów, co mam uczynić?

Prospero. Przemień się w nimfę morską, niewidzialną
435 Dla wszelkich innych oczu, oprócz moich,
I w tej postaci staw się tu. Idź, śpiesz się!

(Arjel wychodzi)

Ocknij się moje dziecko! Smacznieś spała,
Ocknij się!

Miranda (*budząc się*). Powieść ta czarownym wpływem
Ukołysała mię do snu, mój ojciec.

440 **Prospero**. Otrząś go z powiek, moje dziecię. Pójdźmy
Po Kalibana, po tego niecnotę,
Który uprzejmej odpowiedzi nigdy
Nam jeszcze nie dał.

Miranda. To potwór: nie mogę
Patrzeć na niego.

Prospero. Na teraz on jednak
445 Jest nam potrzebny, bo nam nosi drzewo,
Roznieca ogień i pełni niezbędne
Inne posługi. — Hola! Kalibanie!
Pójdźno tu, kłocu!

Kaliban (*z wnętrza groty przyległej*).
Dość jest w domu drzewa.

Prospero. Wyjdź! mam tu inną robotę dla ciebie.

450 Nuże, ty zółwiu! Długoż będę czekał?

(*Arjel wraca w postaci Nimfy wodnej*)

Piękne zjawisko! Nadobny Arjelu!

Zbliż ucho. (*Szeptem mu*)

Arjel. Stanie się, panie, jak każesz.

(*Wychodzi*)

Prospero. Przeklęty leniu, przez samego czarta
Splodzony z twoją matką! Czy nie wyjdiesz?

(*Wchodzi Kaliban*)

455 **Kaliban**. Żeby zatruta rosa na was spadła!

Podobna do tej, jaką moja matka

w. 447. *Kaliban* por. *Wstęp*, str. LII i n.; jako postać (pół ryby, pół człowieka) przypomina bożka filistyńskiego Dagona. — Aby wywołać większe wrażenie, każe Szekspr Kalibanowi, zanim się ukaże przed widzami, odezwać się, — naturalnie odpowiednim, grubym, prostackim głosem.

Piórami kruka zbierała z błot zgniłych!
 Żeby was wschodnio-południowa wieja
 Raziła nagle i okryła trądem!

460 **Prospero.** Za to przekleństwo spędzisz tę noc w kurczach,
 Pijawki cię obsiędą i tak gęste
 Porobią-ć cięcia, jak komórki w ulu;
 A każde cięcie bardziej boleć będzie
 Niż ukąszenie pszczoł, co je budują.

465 **Kaliban.** Muszę zjeść obiad. Ta wyspa jest moją
 Z prawa po matce, i tyś mi ją zabrał.
 Gdyś się tu zjawił, głaskałeś mię zrazu
 I szło ci o mnie; dawałeś mi wody
 Z jagodzinami, uczyłeś mię nazwisk
 470 Tego wielkiego i małego światła,
 Co tleje dniem i nocą: toteż wtedy
 Lubiłem ciebie; tom ci też wskazywał
 Wszelkie własności tej wyspy: jej słońce
 I słodkie źródła, grunt płonny i żyzny.
 475 Bodajem zmarniał za to! Niech was razem
 Opadną wszystkie plagi Sykoraksy:
 Ropuchy, gacki, zjadliwe szerszenie!
 Gdy ja, co byłem tu wszechwładnym panem,

w. 457. *pióra kruka* — należały do stałych narzędzi czarno-księskich.

w. 458. Wschodnio-południowy wiatr, bardzo przykry w Anglii, wywołuje silne podrażnienie nerwów.

w. 468—469. Woda z sokiem jagód chłodzi więcej w czasie upałów, niż czysta woda.

w. 477. Powszechnie mniemano wtedy, że czarownice mają na posługę nietoperze, ropuchy i szerszenie. — Płynęło to z wrodzonego wstępu, jaki człowiek przed temi stworzeniami odczuwa.

480 Obrócon jestem przez was w poddanego,
I z łaski waszej, jak pies na łańcuchu,
Przykuty jestem do tej twardej skały,
Zdała od reszty świata.

Prospero. Podły kłamco!

485 Czuły na chłostę, nie na dobrodziejstwa!
Jam cię traktował po ludzku; kał taki
Gościłem w chacie, pókiś się nie targnął
Na honor mego dziecka.

Kaliban. Ho! ho! Szkoda,
Żeś w porę przyszedł, aby mi przeszkodzić;
Inaczej byłbym był Kalibanami
Zaludnił wyspę.

490 **Prospero.** Nędzny tworze, w którym
Dobrych skłonności niema ani śladu,
A wszelkie złe się krzewią! Jam miał litość
Nad twoim stanem; nie szczędziłem trudu,
By cię nauczyć mówić; co godzina
495 Umysł twój wzbogacałem. Gdyś w dzikości
Nie wiedział nawet sam, czego pragnąłeś,
Tylkoś mamrotał jak zwierzę, jam w usta
Włożył ci słowa do oddania myśli.
Ale w skażonej twej naturze tkwiło,
Mimo nauki, coś, z czem szlachetniejsze
500 Usposobienia nie mogły się zgodzić;
Zostałeś przeto słusznie osadzony
W tej skale, luboś właściwie zasłużył
Na coś gorszego niż więzienie.

Kaliban. Z mowy,
Której się dzięki tobie nauczyłem,

<http://rcin.org.pl>



505 Tyle mam zysku, że przeklinać umiem.
 Niechaj zaraza na cię spadnie za tę
 Twoją naukę!

Prospero. Precz szatańskie plemię!

Przynies drzazg, śpiesz się, bo cię jeszcze czeka
 Inna robota. — Wzruszasz ramionami?

510 Słuchaj, ladaco: jeśli mi zaniedbasz,
 Albo niechętnie spełnisz, co ci każe,
 To cię nabawię pedogrycznych bólów
 I darcia w kościach, tak, że ryczeć będziesz,
 I rykiem swoim przerażać zwierzęta.

515 **Kaliban.** O, nie czyn tego, błagam! (*na stronie*) Muszę
 Bo on jest tak potężny, żeby zdołał [ulec,
 Zmóc i ujarzmić samego Seteba,
 Boga mej matki.

Prospero. Nuże, precz, niecnoto!

(*Wychodzi Kaliban*)

(*Wchodzi Arjel niewidzialny, grając i śpiewając.*
Ferdynand postępuje za nim)

ŚPIEW ARJELA.

Na żółtych piaskach stańcie w krąg,
 520 Zwiążcie się wieńcem rąk;
 Uśmiechem fal uciszcie krzyk,
 Wdzięczny im złóżcie dyg.
 Poskoczcie w tan zwinnemi nóżki,
 Zanućcie pieśń, swawolne duszki, —
 Cyt, cyt! coś słyszę!
 525 (*Głosy z oddali*) Hau, hau — hau, hau!

Psy nocną mącą ciszę.
(Głosy z oddali) Hau, Hau!
 Sza, duszki, cicho!

530 To kogut, pyszne lichu!
 Ile ma w piersiach tchu,
 Pieje: kukuryku!

Ferdynand. Skąd ta muzyka? Z powietrza? czy z ziemi?

Już brzmieć przestała? — brzmiała ona pewnie
 535 Bóstwu tej wyspy. Siedziałem nad brzegiem,
 Śmierć króla, ojca mego, opłakując,
 Wtem ona ku mnie z nad fal zaleciała,
 I ukoila ich gniew a mój smutek
 Słodką melodją. Pobiegłem tu za nią,
 540 A raczej ona mię tu pociągnęła, —
 I zmlkła nagle. — Nie, zaczyna znowu.

ŚPIEW ARJELA.

Na morskiem dnie twój ojciec śpi:
 W korale kość się zmienia,
 Gdzie oczy były, perła lśni, —
 545 Nie znajdziesz w nim zniszczenia.

Ale w najrzadsze skarby mórz
 Praca go fal zmieniła już.

Nimfy w pogrzebny biją dzwon

(Głosy z oddali) Din, don —

550 Czy słyszysz? słuchaj! Din, din, don.

Ferdynan . Śpiew ten odnawia w mej pamięci stratę
 Drogiego ojca. Nie wyszedł on z piersi
 Istot śmiertelnych, nie ziemskie to dźwięki;
 Jeszcze je słyszę gdzieś tam w górze.

555 **Prospero** (*do córki*). Podnieś frendzlistą oczu twych
I powiedz, co tam widzisz? [zasłone,

Miranda. Któż to taki?

Jakiś duch? Czegóż tak spoziera wkoło?
Kształtną ma postać; — ale powiedz, ojcze,
Prawdali, że to duch?

Prospero. Nie, moje dziecię,
560 Je on i pije i także ma zmysły,
Jak my, zupełnie takie. Ten młodzieniec,
Co go tu widzisz, był na owym statku,
Który się rozbił, i gdyby go trochę
Nie szpecił smutek, ten robak piękności,
565 Mogłabyś słusznie zwać go urodziwym.
Stracił nieborak swoich towarzyszy
I teraz błąka się, chcąc ich odszukać.

Miranda. Mogłabym boską nazwać go istotą,
Bom nie widziała nic szlachetniejszego

570 . Dotąd na ziemi.

Prospero (*na stronie*). Wszystko się układa

w. 555. *frendzlista zasłona oczu* — rzęsy. Jest to już obraz barokowy, jak wogóle w *Burzy* widać już koniec renesansu, a początek baroka.

w. 564. *smutek, robak piękności* — obraz podobnie wyszukany, jak poprzednio cytowany. Jak robak, gnieźdząc się w kwiecie niewidocznie, sprawia, że kwiat więdnije, tak smutek odbiera pięknej twarzy świeżość. Według Szekspira tylko wewnętrzne wesele może nadać piękności najwyższy wyraz.

w. 568—570. Miranda zakochuje się od pierwszego rzutu oka w Ferdynandzie, tak, jak Ferdynand w niej. Człowiek zakochany uważa przedmiot swojej miłości za coś wyższego od innych.

Według życzenia mojej duszy. — Duchu!
Nieporównany duchu, będziesz za to
Za dwa dni wolny.

Ferdynand. Pewnie to bogini,
W której usługach jest ten śpiew. — Wybaczcie
575 Meją ciekawości i powiedzcie, proszę,
Czy mieszkańcami jesteście tej wyspy;
Wskażcie mi, jak się na niej mam zachować;
Główną zaś moją prośbą, choć na końcu
Wypowiedzianą, jest ta: piękne dziwo,
580 Jest-żeś dziewicą, czy nie jesteś?

Miranda. Dziwem
Nie jestem, ale dziewicą to pewna.

Ferdynand. Nieba! mój język! Jabym był najpierwszym
Pomiędzy tymi, co nim mówią, gdybym
Był tam, gdzie jego dźwięki są rodzime.

585 **Prospero.** Jaki? najpierwszym? Czemżebyś był wtedy,
Gdyby te twoje wyrazy usłyszał
Król Neapolu?

Ferdynand. Tem, czem teraz jestem:
Człowiekiem, który się zdumiewa, słysząc
O Neapolu z twych ust. On mnie słyszy,
590 I tegoż płacząc. Ja sam jestem władcą
Tego królestwa, które wymieniłeś,
Bowiem na własne oczy, które przedtem
Nigdy nie znały jeszcze łez odpływu,
Widziałem ojca mego tonącego.

595 **Miranda.** Nieszczęsny!

w. 582. *mój język* — włoski; Ferdynand słusznie się dziwi, usłyszawszy własną mowę na nieznaną zupełnie wyspie.

Ferdynand. O! tak, o tak, on utonął,
Z wszystkimi swymi. Książę medjolański
I jego zacyjny syn — ulegli oba
Temuż losowi.

Prospero. Książę medjolański
I jego zacna córka, mości panie,
600 Mogliby łatwo fałsz ci zadać, gdyby
Czas był po temu. (*do siebie*) Za pierwszem wej-
Porozumiały się ich serca. — Brawo, [rzeniem
Arjelu! wróćę ci za to swobodę. — (*do Ferdynanda*)
Za pozwoleniem, mój panie, mam powód
605 Bać się, czyś miarki w śmiałości nie przebrał.
Rozmówmy-no się.

Miranda. Dlaczegoż tak groźnie
Przemawiasz, ojczy? Trzeci to jest człowiek,
Którego w życiu ujrzałam, i pierwszy,
Który wy dobył z mej piersi westchnienie:
610 Daj się litości wzruszyć, przez wzgląd na mnie.

Ferdynand. O! jeśli jesteś dziewczicą i serce
Masz jeszcze wolne, pójdź podzielić ze mną
Tron Neapolu.

Prospero. Zwolna, mości panie!
Musimy pierwiej rozmówić się z sobą. (*do siebie*)
615 Oni już wzajem należą do siebie;
Ale powstrzymać muszę ten krok chyży,
Ażebym łatwość korzyści wartości

w. 597. Ani w spisie osób ani w ciągu akcji nie spotykamy się z synem Antonia;—jest to albo przypadkowa pomyłka ze strony Szekspira, albo jakiś odblask pierwowzoru. Por. *Wstęp*, str. LXII i <http://rcin.org.pl>

Jej nie zmniejszyla. —

(*do Ferdynanda*) Rozkazując zaraz

Udać się za mną. Śmiesz sobie przywłaszczając

Nazwisko, które ci się nie należy,

I na tę wyspę zakradłeś się, bratku,

Jako szpieg, aby ją wydrzeć podstępnie

Mnie, jej prawemu panu.

Ferdynand. Nie, na honor.

Miranda. Nic złego mieszkać nie może, mój ojciec

W takiej świątyni; gdyby zły duch nawet

Miał dom tak piękny, to dobre istoty

Chętnieby obok mieszkały.

Prospero. Pójdź za mną.

A ty nie wstawiaj się za nim; to zdrajca.

Pójdź, zwiążęć nogi z karkiem; woda morska

Służyć ci będzie za napój; za pokarm

Musze, spróchniałe korzenie, łupiny,

W których się kryła żołądz. Pójdź!

Ferdynand. Nie pójdę;

Oprę się temu obejściu, dopóki

Mój nieprzyjaciel mnie nie zmoże. (*dobywa miecza*)

Miranda. Ojciec,

Nie stawiaj go na próbę tak dotkliwą:

On jest łagodny, on nie straszny.

Prospero. Cóż to?

Jaje chce mędrszem być od kury? — Schowaj

Miecz, zdrajco! Grozisz, lecz nie śmiesz uderzyć,

Bo w twym sumieniu jest poczucie winy.

Nie stawiaj się odpornie, bo ja mogę

Rozbroić cię tym kijem i wytrącić

Oreż z twej dłoni.

Miranda. Zaklinam cię, ojcze!

Prospero. Nie wieszaj mi się u szaty.

Miranda. Miej litość;

Ręczę za niego.

Prospero. Przestań! Jeszcze słowo,

645

A zwrócę cały gniew na ciebie. Jakto?

Stajesz w obronie zdrajcy? Cicho zaraz!

Myślisz, że niema więcej takich istot,

Jak on, na świecie, dlatego, że dotąd

Jego jedynie znasz i Kalibana!

650

Głupia dziewczyno! On jest Kalibanem

Naprzeciw większej liczby mężczyzn! ci zaś

Są naprzeciwko niego aniołami.

Miranda. Moje życzenia są więc bardzo skromne:

Nie jestem wcale tak wyniosła, żebym

655

Pragnęła poznać kogoś piękniejszego...

Prospero (*do Ferdynanda*).

Pójdź za mną! Bądź posłuszny. Nerwy twoje

Wróciły teraz do stanu dzieciństwa:

Niema w nich nic wigoru.

Ferdynad. W rzeczy samej

Żywotne moje siły są jakoby

660

Snem skrępowane. Zdołałbym znieść jednak

Śmierć ojca, stratę wszystkich mych przyjaciół,

Tę niemoc, którą czuję, wreszcie groźby

Tego człowieka, w którego cudowną

Moc się dostałem, gdybym choć raz na dzień

665

Z mego więzienia mógł ujrzeć to dziewczę.

w. 660. *snem* jest tu zarówno czarodziejska władza Prospera, jak miłość do Mirandy.

Niech wolność każdy kąt ziemi zapełnia,
Dla mnie dość będzie miejsca w tem więzieniu.

Prospero. Coraz to lepiej.

(Do Arjela)

Dobrześ mi się sprawił,
Kochany mój Arjelu!

(Do Ferdynanda i Mirandy)

Pójdźcie za mną!

(Do Arjela)

670 Posłuchaj: jeszcze słowo.

(Rozmawia z nim pocichu)

Miranda. Bądź spokojny!
Mój ojciec nie jest tak zły, jak się zdaje.
Postępowanie takie jest u niego
Czemś nadzwyczajnem.

Prospero. Jak wiatr wolny będziesz,
Jeżeli tylko spełnisz słowo w słowo
675 To, com ci zlecił.

Arjel. Spełnię co do joty.

Prospero. Za mną!

(Do Mirandy)

Nie wstawiaj się za nim daremnie.

(Wychodzą)

AKT II

SCENA PIERWSZA

Inna strona wyspy

ALONZO, SEBASTYAN, ANTONIO, GONZALO, ADRYAN,
FRANCISKO i inni

Gonzalo. Proszę Cię, Panie, rozjaśń czoło: równy
Masz, jak my wszyscy, powód do radości,
Bo ocalenie nasze w porównaniu
Z naszemi straty wiele więcej warto.

5 Punkt żalu jest nam wspólny: żony majtków,
Rodziny kupców, właściciele statków,
Ten sam do niego, co my, temat mają;
Ale cud taki, jak zbawienie nasze,
Nie wiele komu z pomiędzy milionów
10 Może się zdarzyć. Chciej więc w swej mądrości
Stawić na szalach i zważyć zarówno
Cierpienie jak pociechę.

Alonzo. Daj mi pokój.

Sebastjan. Przyjął pociechę jak zupę na zimno.

Antonio. Nie puści go tak łatwo pocieszyciel.

15 **Sebastjan.** Oto nakręca swój zegar dowcipu:
Zaraz bić zacznie.

Gonzalo. Panie, —

Sebastjan. To raz, — liczmy.

Gonzalo. Gdyby się miało żywić każdą boleść,
Jaka się zdarza, toby jej żywiciel
Dostał...

Sebastjan. Darmochę —

Gonzalo. W istocie, bo darmo

20 By się frasował. Powiedziałaś, panie,
Trafniej, niż chciałaś.

Sebastjan. A pan objaśniłeś

Toż samo mędrzej, niż się spodziewałem.

Gonzalo. Tak więc, łaskawy Panie, —

Sebastjan. Znowu! Cóż to

Za marnotrawca własnego języka!

25 **Alonzo.** Proszę cię, przestań.

Gonzalo. Dobrze; już przestałem.

Pomimo tego jednak...

Sebastjan. Musi gadać.

Antonio. Pójdźmy o zakład, kto z nich wprzód zapieje:
Czy on, czy Adrjan.

Sebastjan. Stary kur.

Antonio. Nie, kurek.

Sebastjan. O cóż stawimy zakład?

Antonio. O śmiech.

Sebastjan. Idzie.

30 **Adrjan.** Lubo ta wyspa zdaje się bezludną, —

Sebastjan. Cha! cha! cha!

Antonio. Uścilię się z przegranej.

Adrjan. Pustą i prawie niedostępną, —

Sebastjan. Przecież,

Adrjan. Przecież, —

Antonio. Bez tego obejść się nie mogło.

Adrjan. Klima jej musi należeć do rzędu bardzo miłych.

35 **Antonio.** Czy klima jest rodzaju żeńskiego?

Sebastjan. Zdaje się, skoro chce eksploatować jej miłość.

Adrjan. Powietrze tchnie tu na nas wcale ożywczo.

Sebastjan. Jakgdyby miało płuca zepsute.

Antonio. Lub jakgdyby je zaperfumowały bagna.

40 **Gonzalo.** Wszystko tu jest życiu przyjaznem.

Antonio. Z wyjątkiem środków do utrzymania go.

Sebastjan. Tych zgoła niema, lub nic prawie.

Gonzalo. Jak bujnie i rozkosznie wygląda trawa! jak zielono.

45 **Antonio.** W istocie grunt jest ciemno-rdzawy.

Sebastjan. I widać na nim zielonawe ślady czegoś.

Antonio. Niebardzo się pomylił.

Sebastjan. Owszem, pokazał, że z gruntu nie zna się na gruncie.

50 **Gonzalo.** Ale co jest osobliwszego przy tem wszystkim, co wszelką nawet wiarę przechodzi —

Sebastjan. Jak niejedna sławiona osobliwość —

Gonzalo. To to, że nasze odzienie, po takiej kąpieli morskiej, jaką odhyło, zachowało jednak całą swoją
55 barwę i świeżość, tak, że się wydaje raczej nowo
farbowanem, niż spłókanem słońcą wodą.

Antonio. Gdyby jego kieszenie mówić umiały, nie powiedziałyżby, że kłamie?

Sebastjan. Nie inaczej; alboby jego twierdzenie przez
60 grzeczność do kieszeni schowały.

Gonzalo. Nie jestże nasze odzienie teraz równie świe-
żem, jak wtedy, kiedyśmy je w Afryce po raz
pierwszy włożyli na wesele córki królewskiej, Kla-
rybelli, zaślubionej tunetańskiemu królowi?

65 **Sebastjan.** Śliczneż to było wesele, i śliczny też mamy
powrót.

Adrjan. Nigdy jeszcze Tunis nie cieszył się takim arcy-
wzorem królowej.

Gonzalo. W rzeczy samej, od czasu wdowy Dydony.

70 **Antonio.** Wdowy? tam do licha! Cóż tu ma wdowa do
roboty? wdowa Dydona?

Sebastjan. A gdyby też i Eneasza nazwał wdowcem?
Jakieżś skory do krytyki!

75 **Adrjan.** Wzmianka waćpana o Dydonie daje mi do my-
ślenia: Dydona panowała podobno w Kartaginie,
nie w Tunis.

Gonzalo. Ależ Tunis było Kartaginą.

Adrjan. Kartaginą?

Gonzalo. Kartaginą; mogę zapewnić waćpana.

w. 67. *Tunis* — półwysep w półn. Afryce, położony najbliżej
Sycylii.

w. 69. *Dydo*, królowa fenicka, żona Sicharbasa; po zamordowa-
niu tegoż przez brata Pygmaljona, uciekła, i na później-
szym półwyspie tunetańskim założyła zamek Byrsa (t. j.
skóra); obok tego powstało miasto Karthago, czyli nowe
miasto. Fenicka nazwa Dydony; Elissa.—Znana powszechnie z *Eneidy* Wergiljusza.

80 **Antonio.** Zapewnienie jego jest potężniejszym niż harfa cudowna.

Sebastjan. Wznosi od razu mury i domy.

Antonio. Czegóż niepodobnego nie zdoła jeszcze dokazać?

85 **Sebastjan.** Zobaczycie, że sobie tę wyspę do kieszeni wsadzi i da ją swemu synowi w postaci jabłka.

Antonio. I zasiawszy ziarnka tego jabłka w morzu, wyprowadzi z niego nowe wyspy.

Gonzalo. Tylko tyle?

90 **Antonio.** Na teraz wystarczy.

Gonzalo. Miłościwy Panie, mówiliśmy tu, że nasze szaty zdają się być teraz równie świeże, jak były w Tunisi, na weselu Twej córki, która jest obecnie królową.

95 **Antonio.** I to najpiękniejszą, jaka kiedykolwiek tam panowała.

Sebastjan. Potrąćże wdowę Dydonę, bardzo proszę.

Antonio. A, prawda! Od czasu wdowy Dydony.

Gonzalo. Nie jesteż mój kaftan tak świeży, jak był,
100 kiedy go po raz pierwszy wdziałem? to jest, pod pewnym względem —

Antonio. Ten względ trafnie mu się schwycić udało.

Gonzalo. Kiedy go wdziałem na wesele twej córki.

Alonzo. Kładziesz mi w uszy słowa, których brzmienie
105 Jest mi niemiłe. Bogdajbym był córki
Tam nie odwoził, gdy wracając stamtąd
Straciłem syna; i ona też dla mnie

Jakby stracona, bo tak jest daleko,
 Że jej już pewnie nigdy nie zobaczę.
 110 O, ty, coś w spadku po mnie miał dziedziczyć
 Neapol i Medjolan, jakiejż ryby
 Stałeś się pastwą?

Francisko. Nie rozpaczaj, Panie;
 Możeć on jeszcze żyje. Byłem świadkiem,
 Jak dzielnie garnął pod siebie bałwany
 115 I jechał na ich grzbiecie; deptał powódź,
 Jej natarczywość odtrącając na bok,
 I krzepko stawiał pierś nadpływającym
 Spiętrzonym falom. Widziałem, jak śmiało
 Nad niesfornemi wały wznosił głowę,
 120 I ramionami je bijąc, sterował
 Sobie do brzegu, który nad podmytą
 Podstawą swoją zdawał się ku niemu
 Wyciągać na przyjęcie. Niezawodnie
 Dostał się zdrowo na ląd.

Alonzo. Nie! on zginął.

125 **Sebastjan.** Sam sobie, Panie, przypisz jego stratę.
 Zamiast w Europie córkę postanowić,
 Woląłeś dać ją Afrykaninowi,
 Wygnać z przed oczu swoich, które teraz
 Żal słusznie łzawi.

Alonzo. Przestań, przestań, proszę,

w. 111. Wynikałoby z tego, że między Alonzem a Antoniem był układ, iż po śmierci Antonia przechodzi tron medjolański na królów neapolitańskich. Zostało to twierdzenie w niezgodzie ze wzmianką o synu Antonia (akt I, w. 608), przez co tamta wzmianka staje się jeszcze więcej niejasną.

130 **Sebastjan.** Myśmy na klęczkach zaklinali ciebie,
 Błagali najusilniej; sama nawet
 Ta piękna dusza, ważąc się pomiędzy
 Wstrętem i posłuszeństwem, wskazywała,
 Na którą stronę powinna się była
 135 Szala twej woli przechylić. Napróżno.
 Otóż Ferdynand twój stracony dla nas,
 Bodaj czy nie na zawsze; w Neapolu
 I Medjolanie, skutkiem tego związku,
 Więcej jest teraz wdów, niż my im z sobą
 140 Na pocieszenie przywozimy mężów.
 Twoja to вина wyłącznie.

Alonzo. Podobnież

Główna część straty.

Gonzalo. Książę Sebastjanie,
 Prawdzie słów twoich niedostaje trochę
 Delikatności i pory stosownej;
 145 Zajątrzasz ranę, zamiast ją zablizniać.

Sebastjan. Słuszna uwaga.

Antonio. I godna chirurga.

Gonzalo. Wszyscyśmy, Panie, pod złej aury wpływem,
 Gdyś ty pochmurny.

Sebastjan. Złej aury.

Antonio. W istocie.

I bardzo nawet.

Gonzalo. Gdybym na tej wyspie
 150 Był plantatorem, —

w. 150. *plantatorem* — słyhać tu echo planów kolonizatorskich
 Raleigh'a.

Antonio. Zasiałbym pokrzywy.

Sebastjan. Albo perz, albo szczaw koński.

Gonzalo. A gdybym

Był na niej królem, cóżbym wtedy zrobił?

Sebastjan. Stronił od wina, boby go nie było.

Gonzalo. Wszystkobym w mojej rzeczypospolitej

155 Opak urządził: nie zniósłbym żadnego

Handlu, żadnego nazwiska urzędu;

Nauk-by żadnych nie znano; poddaństwa,

Bogactw, ubóstwa, kontraktów i spadków;

Ganic ziem; pola i winnic uprawy;

160 Żadnych użytków zboża ani wina,

Ani metalu; żadnego rzemiosła; —

Wszyscyby ludzie próżnowali, wszyscy,

Mężczyźni i kobiety: ale zato

Wszyscyby byli czyści i niewinni;

165 Żadnego władztwa.

Sebastjan. A chciał sam być królem.

Antonio. Końcowi jego rzeczypospolitej

Wyszedł z pamięci początek.

Gonzalo. Wszystko dla wszystkich w spółności natury

Niosłoby owoc bez trudu i potu.

170 Zdrad, wiarołomstwa, mieczów, dzid, dział, zgoła

Potrzeby broni nie byłoby u mnie;

Natura z dobrej woli-by starczyła

Wszelkiego plonu w pełni obfitości,

Na karm dla mego niewinnego ludu.

w. 150. pokrzywy itd. — nieprzydatne nikomu chwasty.

w. 154 i n. Co do mowy Gonzala p. *Wstęp*, str. L.

175 **Sebastjan.** Nie byłoby więc między jego poddanymi
małżeństw.

Antonio. Żadnych zgoła; wszyscyby żyli luźnie i samopas, i kobiety byłyby wszystkie dla wszystkich.

Gonzalo. Takto-bym rządził i błogim tym rządem
180 Zaćmił wiek złoty.

Sebastjan. Boże, chroń dni Jego
Królewskiej Mości!

Antonio. Niech żyje Gonzalo!

Gonzalo. Chciej tylko zważyć, Miłościwy Panie. —

Alonzo. Proszę cię, przestań; prawisz mi o niczem.

Gonzalo. Nie przeczę Waszej Wysokości, i uczyniłem
185 to jedynie dla następczenia sposobności tym panom,
którzy tak drażliwe i łaskotliwe mają płuca, że
zawsze zwykli się śmiać z niczego.

Antonio. Myśmy się śmieli z waćpana.

Gonzalo. Tak jest, ze mnie, który w tego rodzaju kro-
190 tofilnych szermach naprzeciw was jestem niczem;
możecie więc bezpiecznie śmiać się dalej z ni-
czego.

Antonio. To był pocisk nielada!

Sebastjan. Szkoda tylko, że przeszedł mimo.

195 **Gonzalo.** Jesteście, panowie, rycerzami rzadkiej dziel-
ności: wyparowalibyście księżyc z jego sfery,
gdyby w niej bez zmiany przez pięć tygodni
mógł pozostać.

w. 180. *wiek złoty* — pierwszy okres istnienia ludzkości, okres
zupełnego szczęścia; podanie znane z *Metamorfoz* Owidjusza.

w. 196. *wyparowalibyście księżyc* itd. — Gdyby księżyc nie zmieniał
się i nie znikał co 4 tygodnie, to oni sw ją wymową po-
trafiliby go z nieba usunąć.

(Arjel niewidzialny wchodzi, wydając uroczystą melodję)

Sebastjan. Uczynilibyśmy to niezawodnie, a potem wy-
200 prawilibyśmy nocne polowanie na ptaki.

Antonio. Nie bierz tego do serca, kochany panie.

Gonzalo. Możesz pan być zupełnie o to spokojny: nie
myślę wysilać mego mózgu na harc tak jałowy. Ko-
łyszcie mię, z łaski swojej, do snu swym śmiechem;
205 bo w istocie, coś mi się zbiera na niego.

Antonio. Idź waćpan spać i przysłuchuj się naszej roz-
mowie.

(Wszyscy zasypiają, prócz Alonza, Sebastjana i Antonia)

Alonzo. Cóż to jest? wszyscy tak nagle posnęli!

Bogdaj i moje oczy jednocześnie

210 Zamknęły z sobą myśli moje! Czuję,

Że są do niego skłonne.

Sebastjan. Uczyni zadość,

Łaskawy Panie, temu ich wezwaniu;

Rzadko przychodzi ono w chwilach smutku,

A gdy przychodzi, przynosi pociechę.

215 **Antonio.** My we dwóch stać tu będziemy na straży

I czuwać nad twem bezpieczeństwem, Panie,

Gdy zaśniesz.

Alonzo. Dobrze! Dziwna ociężałość!

(Zasypia. Arjel wychodzi)

Sebastjan. Co za szczególna senność ich napadła.

Antonio. Snadź to właściwość klimatu.

w. 206. *Idź... spać i przysłuchuj się*—Antonio mówi naturalnie ironicznie, nie wiedząc, że Gonzalo właśnie w stosownej chwili się przebudzi, aby ratować swoje i królewskie życie, jak-gdyby rzeczywiście słyszał Antonia przez sen.

w. 218 itd.—Co do rozmowy Antonia z Sebastjanem p. *Wstęp*, str. LX.

Sebastjan. Dlaczegoż

220 Nasze powieki się nie zamykają?
Ja się bynajmniej nie czuję w tej chwili
Usposobionym do spania.

Antonio. Ja także:

Władze me różnie funkcjonują. Padli,
Jakby na hasło umówione, jakby
225 Grom w nich uderzył. Cóżby mogło teraz,
Przezacny Sebastjanie? — cóżby mogło?...
Nie! nie! — a przecież zda mi się, że widzę
Na twojej twarzy to, coby być winno.
● Sposobność głośno przemawia do ciebie;
230 I bystra moja wyobraźnia widzi
Koronę, na twe czoło spływającą.

Sebastjan. Czy ty śpisz?

Antonio. Wszak mnie słyszysz mówiącego.

Sebastjan. Tak, ale mowa twa senna. Majaczysz

Przez sen Antonio? Cóżeś to powiedział?
235 W istocie, dziwny to stan, niesłychany,
Stać z otwartymi oczyma: stać, mówić,
Ruszać się, będąc we śnie tak głębokim.

Antonio. O Sebastjanie! ty na sen skazujesz

Twe szczęście, na śmierć raczej; mrużysz oczy,
240 Będąc na jawie.

Sebastjan. Zrozumiałe chrapiesz:

Chrapanie twoje ma znaczenie.

Antonio. Jestem

W humorze, bardziej niż zwykle, na serjo;
Ty w takim samym bądź. Jeśliś mnie pojął,
Trzykrotnie zyskasz na wartości.

Sebastjan. Dobrze;

245 Jestem stojącą wodą.

Antonio. Przybór zyskać

Ja cię nauczę.

Sebastjan. Zrób to, bo wrodzona
Ciężkość trzyma mnie w stanie opadnięcia.

Antonio. O gdybyś wiedział, jak żywisz ten zamiar,
Szydząc zeń; jak go, ponizając, wznosisz!

250 Boć opadnięcie wody ma tę własność,
Ze do stałego gruntu zbliża ludzi;
Tem bardziej, kiedy są ciężcy.

Sebastjan. Mów dalej;
Wzrok twój i wyraz twarzy zapowiada
Coś, czego poród jest trudny.

Antonio. Posłuchaj:
255 Lubo ten krótkiej pamięci doradca
(Po którym pamięć równie krótką będzie,
Gdy w ziemi legnie) wymownie tu dowiódł
(Bo jego cały rozum jest w wymowie)
I prawie wmówił w króla, że syn jego
260 Ocalał, — żeby nie utonął jednak,
Jest to zarówno rzeczą niepodobną,
Jak żeby płynął ten, co tu śpi.

Sebastjan. Nie mam
Wcale nadziei, że on nie utonął.

Antonio. O jakże wielka nadzieja dla ciebie
265 Mieści się właśnie w tym braku nadziei!
Brak jej z tej strony jest z drugiej, zaiste,
Szczytem jej tak wysokim, że się nawet

Oko ambicji dalej nie posuwa,
I dosięgnąwszy tam, ledwo śmie wierzyć
270 Temu, co widzi. Zgadzasz-li się ze mną,
Ze Ferdynand utonął?

Sebastjan. Niewątpliwie.

Antonio. Skoro nie wątpisz o tem, to mi powiedz,
Kto jest najbliższym na tron Neapolu
Następcą?

Sebastjan. Klarybella.

Antonio. Klarybella?

275 Królowa Tunis? która mieszka prawie
Na końcu świata? która w Neapolu
Wtedyby tylko mogła wieść otrzymać,
Kiedyby słońce było pocztą (księżyc
Byłby do takiej misji za powolny),
280 I to nie pierwej, ażby przyszłe na świat
Brody porosły; od której płynących
Wszystkich nas morze pochłonęło, kilku
Atoli potem wyrzuciło nazad,
Snadź przeznaczając ich przez to do dzieła,
285 Którego supłem jest to, co się stało,
Nić zaś przyszłości w twem ręku i mojem.

Sebastjan. Jakaż jest przedza tej nici? mów jasno!
Prawda, że córka mego brata żyje
Na teraz w Tunis, że tron Neapolu

w. 280. *ażby przyszłe na świat brody porosły*, ażby niemowlęta
podrosły na brodatych ludzi, zatem za kilkadziesiąt lat.

w. 282. *Anto io nie we, że cała reszta flotylli uratowała się
i płynę do Neapolu.*

w. 285. Porównanie wzięte z przedzenia nici na wrzecionie;
supel — węzeł przedziwa, z którego prządka wysnuwa nić.

290 W sukcesji jej przypada; że nakoniec
Pomiędzy dwojgiem tych krajów jest przestrzeń
Dość znaczna.

Antonio. Przestrzeń, której każdy łokieć
Zdaje się mówić: Mogłaby mię w drodze
Do Neapolu zmierzyć Klarybella?

295 Niech ona sama pozostanie w Tunisi,
A niech Sebastjan działa! — Przypuść tylko,
Że oni padli trupem, w takim razie
Byliżby gorsi niż teraz? Są ludzie,
Zdolni tak dobrze Neapolem rządzić,
300 Jak ten tu śpiący; politycy, zdolni
Równie rozwlekle i na wiatr bajdurzyć,
Jak ten Gonzalo: ja sambym potrafił
Być sroką równej potęgi. O, gdybyś
Wniknął w myśl moją! Jakżeby dla ciebie
305 Ich sen był błogim! Pojął-żeś mnie? powiedz.

Sebastjan. Podobno tak.

Antonio. I w jakimż jest stosunku
Postanowienie twe do twego szczęścia?

Sebastjan. Jeżeli się nie mylę, tyś to stracił
Prospera, brata twego.

Antonio. Nie inaczej:

310 I patrz, jak dobrze mi dziś leżą suknie;
Nierównie lepiej niż wprzód. Słudzy brata,
Niegdyś koledzy moi, są obecnie

w. 306 i n. Sebastjan skłania się już do podmów Antonia, ale jeszcze się nie chce wyraźnie zobowiązywać. Żaden z nich nie chce pierwszy wymówić słowa: morderstwo. — Sebastjan pierwszy wypowiada ten plan pośrednio, przez przypomnienie, że Antonio wygnał brata.

Moimi ludźmi.

Sebastjan. Ależ twe sumienie?

Antonio. Gdzież ono jest i czym jest? Gdyby było

315 Odziebielizną w nodze, wdziałbym wtedy
 Na nią pantofel; ale ja bynajmniej
 Nie czuję tego bóstwa w mojem łonie.
 Choćby pomiędzy mną a Medjolanem
 Leżało dziesięć sumień, wprzódby każde
 320 Mogło zamarznąć i roztopnieć, nimby
 Mi dokuczyło. Oto wasz brat leży:
 Byłżeby on czym lepszym niż ta ziemia,
 Na której leży, gdyby rzeczywiście
 Był tem, do czego jest podobny? gdybym
 325 Ja go tym chętnym mieczem, co nietrudno,
 W łóżko położył głębiej o trzy cale?
 Tybyś tymczasem mógł, z równą łatwością,
 Na wieczne czasy uczynić spokojnym
 Ten stary szczątek, tego pana Mędrka,
 Żeby nam przestał brózdzić. Wszyscy inni
 Udobruchaliby się wnet, jak koty
 Przy misie mleka, i takby skakali,
 Jak im zagramy.

Sebastjan. Drogi przyjacielu,
 Twój przykład będzie moim przewodnikiem.

w. 329. *pana Mędrka* — po angielsku: *Sir Prudence* («Pan Roztropność»), postać z średniowiecznych misterjów, upostaciowana cnota roztropności, która prawda zawsze przestrogą i morały; w czasach szesnastowiecznych traktowano te postaci jako pomysły komiczne.

w. 334—339. Jak Antonio dla pozyskania tronu zdradził Medjolan, oddając go w lenno Neapolu, tak Sebastjan zdradza dla

335 Jak ty do Medjolanu, tak ja dojdę
 Do Neapolu. Dobądź miecza! Jeden
 Cios nim zadany umorzy daninę,
 Którą obecnie płacić musisz; ja zaś,
 Zostawszy królem, będę-ć wdzięczny.

Antonio. Dobądź

340 Twojego także, a gdy ja dłoń wzniosę,
 Wznies i ty swoją również i spuść mężnie
 W Gonzala piersi.

Sebastjan. Czekaj: jeszcze słowo.

(Rozmawiają pocichu)

(Muzyka. Arjel niewidzialny wchodzi)

Arjel. Mój pan, za sprawą swego kunsztu, ujrzał
 Zagrożające swym dwom przyjaciółom
 345 Niebezpieczeństwo, i mając na pieczy
 Swój plan, przysyła mię im na ratunek.

(Śpiewa w ucho Gonzalowi:)

Kiedy sen ci zmysły mroczy,
 Z otwartemi czuwa oczy

Krwawa zbrodni chuć!

350 Jeślić jeszcze życie nęci,
 Strząśnij sen, wróc do pamięci:
 Zbudź się, zbudź się, zbudź!

Antonio. A więc nie traćmy czasu.

Gonzalo. O, święci aniołowie, chrońcie króla!

(Budzą się wszyscy jednocześnie)

tęgo samego celu Neapol, pomniejszając jego znaczenie i dochody przez uwolnienie Medjolanu z lenna.

w. 342. *jeszcze słowo.* Aby dać czas Arjelowi do zaśpiewania piosenki, musiał Szekspir kazać naradzać się dwom zbrodniarzom pocichu, co jednak scenicznie nie jest umotywowane.

355 **Alonzo.** Co to jest? czemu z dobytymi szpady?
Skąd tak okropne miny?

Gonzalo. Co się stało?

Sebastjan. Gdyśmy tu stali, nad wami czuwając,
W tej właśnie chwili rozległ się ryk straszny,
Jakby bawołów albo lwów. Nie on-że
360 Was zbudził? Moje ucho tknął on w sposób
Przerażający.

Alonzo. Ja nic nie słyszałem.

Antonio. Był to huk, zdolny dreszcz wzbudzić w potwo-
Sprawić trzęsienie ziemi; ryk, jakoby [rach,
Trzody lwów.

Alonzo. Czyś ty co słyszał, Gonzalo?

365 **Gonzalo.** W istocie, Panie, słyszałem szczególny
Jakiś gwar, który mnie nagle obudził:
Targnąłem cię za ramię i krzyknąłem,
Gdym, otworzywszy oczy, gołe miecze
Ujrzał w ich ręku. Był tu jakiś hałas,
370 To pewna: bądźmy ostrożni, lub lepiej
Oddalmy się z tych miejsc. Oreże z pochew!

Alonzo. Pójdźmy stąd w innej stronie wyspy szukać
Mego biednego syna.

Gonzalo. Oby nieba
Raczyły go uchronić od tych bestyj,
375 Bo on się pewno tu gdzieś błąka.

Alonzo. Idźmy.

Arjel (*do siebie*). Idź, królu, szukać syna; ja zaś o tem,
Co zaszło, donieść chyżym śpieszę lotem.

(*Wychodzą wszyscy*)

SCENA DRUGA

Inna strona wyspy

KALIBAN wchodzi z naręczem drzewa. W oddaleniu słychać grzmot.

Kaliban. Bogdajby wszelkie zatrute wyziwy,
 Jakie wysysa słońce z zgniłych bagien,
 Błot i mokradeł, na Prospera spadły
 I wskrós go zaraziły! Jego duchy
 Słyszą mnie, przecież muszę mu przeklinać.
 Wprawdzie mnie one nie szczypią, jeżeli
 On im nie każe, nie straszą w postaci
 Kolczastych zwierzów, nie tarzają w błocie,
 Nie sprowadzają z drogi wśród pomroki,
 Świecąc jak główne, ależ ten niecnota
 Za lada fraszkę podszczuwa je na mnie,
 Jużto w postaci małp, które mi zrazu
 Pysk wykrzywiają i kłapią zębami,
 A potem zjadle mnie kąsają, — jużto
 W postaci jeżów, które przytulone
 Leżą na drodze, kiedy idę boso,
 A kolce wnoszą kędy stąpię; często
 Zsyła on na mnie żmije, które całe
 Ciało mi kłują i rozszczepionemi
 Sycząc zębami, w wściekłość mnie wprawiają.

(Wchodzi Trynkulo)

O, o, znów idzie któryś z jego duchów,
 Aby mnie dręczyć za to, żem się trochę
 Spóźnił z drewnkami; położę się plackiem:
 Może mnie nie spostrzeże.

Trynkulo. Niema tu ani drzewka, ani krzaka, pod któ-
 ryby się mógł człowiek jako tako schronić w nie-
 pogodę, a tu się na nową burzę zanosi. Słyszę
 405 ją w podmuchu wiatru: ta czarna, ogromna chmura
 tam wygląda jak stara kufa, co chce płyn z sie-
 bie wylać. Jeżeli zagrzmie, tak jak niedawno, to
 nie wiem gdzie przycupnę; ta chmura nie myśli
 żartować. — Cóż to znowu takiego? Człowiek, czy
 410 ryba? Żywe-li to, czy martwe? Wzdyć to ryba,
 pachnie jak ryba; wydaje zapach stęchłej ryby: to
 jest gatunek głowacza, tylko w nienajświeższym sta-
 nie. Osobliwsza ryba! Gdybym był w Anglji i miał
 z sobą tę rybę, choćby tylko osoloną, każdy gap
 415 niedzielny dałby mi srebrnika; zrobiłbym tam
 z tym potworem fortunę; bo tam każda nadzwyc-
 zajna bestja popłaca, i tacy, co szeląga dać nie
 chcą żebrzącemu kalece, dadzą ich dziesięć za
 widzenie trupa Indjanina. — Nogi jakby ludzkie!
 420 pletwy jak ramiona! Do licha, ciepły! Odstępuję
 teraz od mego zdania, cofam moje twierdzenie.
 nie jest to ryba, ale jeden z mieszkańców tej
 wyspy, świeżo rażony od pioruna. (*Grzmot*) Biada
 mi! Burza znowu się zbliża; co najlepszego mogę
 425 zrobić, to wsunąć się pod jego okrywadło: niema

w. 419. Odnosi się to prawdopodobnie jeszcze do r. 1577, w któ-
 rym Sir Martin Frobisher przywoził pierwszego Indjanina
 do Anglji, ten jednak zmarł w Bristolu przy lądowaniu;
 prawdopodobnie musiano się zjeżdżać, żeby go zobaczyć.
 Pamięć tego faktu musiała być w społeczeństwie angiel-
 skim żywa, w postaci potocznego powiedzenia o cieka-
 wości. <http://rcin.org.pl>

tu żadnej innej strzechy dokoła. Bieda zmusza czasem człowieka czort wie. z kim dzielić łoże. Obwinę się tą płachtą i tak skulony leżeć będę, dopóki się burza nie wydaśa.

(*Wchodzi STEFANO, śpiewając, z flaszką w rękę*)

430 **Stefano.** Nie puszczę się na morze już:

Tu umrzeć chcę na lądzie.

To głupia melodja, dobra do śpiewania na pogrzebie. Tu mój rezon.

(*Pije*)

Kapitan i bosman, kanonier i ja,

435 Kochamy galanckie dziewczyny:

Do Magdy i Kaśki aż serce nam drga,

Lecz ani znać chcemy Maryny;

Bo harda, sierdzista, uparta, —

Chciej tknąć ją, toć pośle do czarta.

440 Ni smoły, ni dziegciu nie miła jej woń,

Szawc tylko w jej łaskach, szawc przystęp ma doń;

Więc dalej na morze, drużyno!

Do czarta z tak durną dziewczyną!

I to głupia melodja: ależ tu mój rezon.

(*Pije*).

445 **Kaliban.** Nie męcz mię, duchu! Oh!

Stefano. Cóż to takiego? Czy djabli tu mieszkają?

Chcąż oni z nas drwić sobie pod postacią dzikich indyjskich ludzi? Ho! ho! nie nato wybrnąłem

w. 433. *Tu mój rezon* — tu źródło odwagi.

w. 445. Trynkulo, przekonany, że to zjawił się duch Stefana, trzęsie się ze strachu i chwyta Kalibana, co ten bierze za początek prześladowania ze strony ducha na posługach Prospera, za jakiego uważa Trynkula.

450 z topieli, abym się teraz czworga waszych nóg mógł zastraszyć. Było powiedziane: żaden z tych, co chodzą na czterech nogach, nie zdoła go skłonić do odwrotu, i tak też będzie mówione i nadal, póki nos Stefana nie przestanie wciągać oddechu.

455 **Kaliban.** Męczy mnie ciągle! — Oh!

Stefano. To jakiś czworonożny potwór, właściwy tej wyspie, którego, jak się zdaje, febra trzęsie. Gdzież on się, u kata, mógł nauczyć naszej mowy? Muszę dać mu co na wzmocnienie. Jeżeli mi się 460 uda go wyleczyć, przyswoić i zabrać z sobą do Neapolu, to mi posłuży na podarunek dla najpierwszego z książąt.

Kaliban. Błagam cię, nie męcz mię! Będę już odtąd prędzej przynosił drzewo.

465 **Stefano.** Ma teraz paroksyzm, nie może więc tłumaczyć się sensownie: dam mu łyknąć wina; jeżeli go jeszcze nigdy nie kosztował, to mu febrę rozpędzi; a jak go uleczę i przyswoję, to go zamienię na monetę. Ręczę, że się znajdzie taki amator, co go kupi 470 na wagę złota.

Kaliban. Niebardoś mi jeszcze dokuczył, ale Masz się ku temu, sądząc z twego drżenia. Prospero działać zaczyna przez ciebie.

Stefano. Nie bój się! otwórz gębę! Jest tu coś, co ci 475 dobrze zrobi. Otwórz pysk, bestjo! Płyn ten otrząśnie z ciebie to trzęsienie, możesz mi wierzyć. Nikt nie wie, skąd mu przychodzi przyjaciel. Jeszcze raz: otwórz mordę!

Trynkulo. Powinienbym znać ten głos; toby powinien
480 być —, ale on utonął, a to są djabli. Biada mi!

Stefano. Cztery nogi i dwa głosy! Milutki potworek!
Głos z przodu służy mu zapewne do mówienia
dobrze o bliźnim, a głos z tyłu do złorzeczeń
i rzucania potwarzy. Jeżeli tego wina wystarczy
aż do skutku, to go uleczę! Nuże! — Amen!
Teraz ci w twoją drugą gębę naleję.

Trynkulo. Stefano!

Stefano. Druga gęba woła na mnie po imieniu. Zasię!
Zasię! To djabeł, nie potwór. Nie myślę się z nim
490 zadawać; nie jestem tak ostro kuty.

Trynkulo. Stefano! Jeżeli ty Stefano, to się mnie do-
tknij; przemów do mnie. Jam jest Trynkulo, nie
bój się, — twój przyjaciel Trynkulo.

Stefano. Jeżeliś ty Trynkulo, chudość łydek zaraz mnie
495 o tem przekona. Wyciągnij się! W rzeczy samej,
jeżeli są jakie łydki Trynkula, to niewątpliwie
te są niemi. Jesteś Trynkulo: Trynkulo w całej
okazałości. Jakimżeś, u licha, sposobem mógł się
zamienić w nieczystość tego dziwoląga. Możeż on
500 wydawać Trynkulów?

Trynkulo. Rozumiałem, że go piorun zabił. Nie utonął-
żeś, Stefano? Spodziewam się teraz, żeś nie uto-
nął! Czy burza już minęła? Bałem się jej, i dla-
tego schowałem się pod płaszcz tej niby martwej

w. 490. *ostro kuty* — powiedzenie wzięte z życia rolnika; koń,
którego podkowy opatrzone są ostremi, czworokątnymi
kolcami, utrzyma się na najgładszym lodzie; — powiedze-
nie to oznacza bardzo chytręgo człowieka.

505 istoty. Żyjesz więc, Stefano? O, Stefano! Dwóch Neapolitańczyków ocalonych!

Stefano. Nie obracaj mię tak na wszystkie strony, mój żołądek nie ma konsystencji.

Kaliban. To jakieś wcale przyjemne jestestwa:

510 Ten, co mi w gębę lał, jest istnym bogiem;
Ma napój z nieba. Muszę przed nim klęknąć.

Stefano. Jakżeś uszedł śmierci? Jakżeś się tu dostał? Mów!
Jam się wyratowałem na beczce wina, którą majtkowie wyrzucili na burtę. Wzywam cię na tę flaszkę,
515 com ją własnymi rękoma zdłubał z kory, po wydobyciu się na brzeg: powiedz, jakieś się tu dostał?

Kaliban. Przysięgam na tę flaszkę, że ci będę
Wiernie i pilnie służył aż do śmierci,
Bo napój w niej zawarty jest nadziejski.

520 **Stefano.** Na tę flaszkę! mów, jakieś się wykpił od śmierci?

Trynkulo. Przypląnąłem jak kaczką do brzegu, bo trzeba ci wiedzieć, że umiem pływać jak kaczką.

Stefano (*podając mu flaszkę*). Pocałujże tę księgę!
Chociaż umiesz pływać jak kaczką, nie idzie jednak
525 za tem, żebyś z natury nie był gęsią.

Trynkulo. O! Stefano! masz-li jeszcze więcej takich kropel?

Stefano. Całą beczułkę, mój robaku; piwnica moja
mieści się w jednej ze skał nad morzem: tamem
530 ukrył moje zapasy. — No, potworze, cóż się dzieje z twoją febrą?

Kaliban. Skądżeś się ty tu wziął? Czy z nieba spadłeś?

w. 511. Stefano, upajający Kal bana, to mimowolny symbol tych kolonizatorów Ameryki, którzy przez rozpajanie Indjan doprowadzili ich do zupełnej zagłady.

Stefano. Nie inaczej: z księżycy. Jeśliś słyssał o Gawle na księżycu, to ja nim byłem.

535 **Kaliban.** Widziałem cię tam i cześć ci składałem.

Nieraz mi ciebie moja dawna pani

Pokazywała, twego psa i krzaki.

Stefano. Naści! pocałuj tę księgę! Jak jej zabraknie wątku, to go jej dodam.

540 **Trynkulo.** Dalipan, to jakiś dobroduszny potwór. I ja go się bałem? — Poczciwy potwór! Widział Gawła na księżycu. — Biedny, łatwowierny potwór! Patrzcie, jak umie trąbić.

Kaliban. Pokażę-c żyzne zakąty tej wyspy.

545 Pozwól mi swoje nogi ucałować,

Czcic cię jak boga.

Trynkulo. To jakiś chytry pijacki potwór! Gotów ukraść flaszkę swemu bogu, jak zaśnie.

Kaliban. Nogi ci lizać będę, zaprzysięgnę

550 Wieczne poddaństwo.

Stefano. Pójdźże, uklęknij i przysięgnij.

Trynkulo. Dalipan, na śmierć się zaśmieję z tego potworu. Co za głupowaty potwór! Co za niezdarny potwór! Chętka mię bierze go wygrzmocić.

555 **Stefano.** Pocałujże tę księgę jeszcze raz!

Trynkulo. To bąk, nie potwór; patrzcie, jak się przy-
piął do flaszki! Obmierzły potwór!

Kaliban. Wskażę ci źródła, rwać dla ciebie będę
Jagody, ryby łowić, nosić drzewo.

560 Przekleństwo temu ciemiezcy, któremu

Dotąd służyłem! Już mu nie przyniosę

Ani kawałka szczapy. Twoim jestem,

Wyłącznie twoim, cudowny człowieku.

Trynkulo. Co za śmieszny potwór! Cud robić z mar-
565 nego pijaka!

Kaliban. Powiodęć, kędy leśne jabłka rosną;
Długiemi paznogciami wygrzebywać
Będę ci trufle; wskażę sójczy gniazda;
570 Nauczę chwytac zwinne koczkodany;
Orzechy zbierać ci będę i szukać
Dla cię po skałach młodych mew. Pójdź tylko.

Stefano. Idź naprzód i przestań paplać. — Trynkulo,
ponieważ król z całą osadą utonął, my przeto zaj-
miem w posiadanie tę wyspę. — Naści flaszkę
575 i nieś ją! — Bądź spokojny, bracie Trynkulo,
napełnimy ją znowu.

Kaliban (*śpiewa po pijanemu*).

Bądź zdrów, Prosperku; bądź zdrów, bądź zdrów!

Trynkulo. Co za wrzaskliwy potwór! Co za opilczy
potwór!

Kaliban (*śpiewa*).

580 Nie będę już łowić ryb,
Ni nosić drzewa,
Jak zaśpiewa;
Ni czyścić naczyń w zwykły tryb.
Hej! dana! dana!

585 Kaliban ma innego pana.
Innego sobie szukaj Kalibana.

Wolnym! hop sa sa! Wolnym! Wolnym! hop sa
sa! Wolnym!

Stefano. Waleczny potworze! prowadź nas!

(*Wychodzą*)

AKT III

SCENA PIERWSZA

Przed chatą Frospera

Wchodzi FERDYNAND z wiązką drzewa na plecach.

Ferdynand. Jest rodzaj znojných uciech, ale wdzięk ich
Towarzyszące im osładza trudy:
Niejedna praca pospolita miewa
Szlachetne bodźce, i najlichszy mozół
5 Do najbogatszych czasem wiedzie celów.
Ten obowiązek prostego parobka
Byłby zarówno uciążliwym dla mnie,
Jak jest nikczemnym; lecz nadobna pani,
W której usługach zostaje, ożywia
10 Nawet to, co jest martwe, i zamienia
Znużenie w rozkosz. Ach, ona jest stokroć
Bardziej łagodną, niż jej ojciec twardym:
A on z kamienia kuty. Muszę dźwigać
Tysiące wiązek i one układać,
15 Pod srogą karą: moja luba pani
Płacze na widok tego i powiada,
Że tak niegodnych posług nigdy jeszcze

Nie pełnił taki człowiek; zapominam
 Wtedy o trudach, myśl o jej dobroci
 20 Pot mi ociera i najswobodniejszym
 Czuję się wtedy, gdy się trudzę.

(Wchodzi Miranda, za nią Prospero, który pozostaje w głębi)

Miranda. Znowu!

Nie męczcie się tak bardzo; z serca proszę.
 Radabym, żeby piorun zżegł to drzewo,
 Które nosicie. Złóżcie je, spocznijcie!
 25 Te drewka, płonąć, płakać będą z żalu,
 Że wam ciążyły. Spocznijcie! Mój ojciec
 Siedzi w tej chwili zatopiony w książkach:
 Bezpiecznie użyć możecie swobody
 Przez ciąg trzech godzin.

Ferdynand. O, najdroższa pani!

30 Słońce wprzód zajdzie, nim zdążę dokonać
 Tego, com dzisiaj powinien.

Miranda. Usiądźcie:

Ja was zastąpię. Dajcie mi tę wiązkę;
 Zaniosę ją do chaty.

Ferdynand. Nigdy! Nigdy!

Prędzej mi żyły pękną, grzbiet się złamie,
 35 Niźbym miał ciebie, uroczą istotę,
 W tak niecny sposób obciążać i gnusnie
 Na twój znój patrzeć.

Miranda. Toby mi przystało

Tak dobrze, jak i wam, a mnieby przyszło
 Z większą łatwością, bo mam dobrą wolę
 40 Ku temu, waszej zaś jest to przeciwnem.

Prospero *(do siebie)*. Biedny owadku! jużś popadł

Ten widok *(mówi o tem)* [w matnię:]

Miranda. Wyglądacie

Bardzo znużeni.

Ferdynand. Nie, szlachetna pani.

Przy tobie wieczór jest dla mnie porankiem.

45 Powiedz mi, proszę, jakie twe nazwisko,
Abym mógł o niem wspominać w modlitwach.

Miranda. Miranda. — O, mój ojczy, przekroczyłam
Twój zakaz, gdym to wyrzekła.

Ferdynand. Miranda!

O, jak stosowne imię! boś ty godna

50 Najwyższej admiracji, szczytu tego,
Co świat najwyżej ceni. Na niejedną
Z dziewic zwracałem wzrok z upodobaniem,

I nieraz dźwięk ich głosu imał w więzy

Me pilne ucho; dla pewnych przymiotów

55 Wielbiłem jedną, dla innych znów drugą, —

Lecz żadną tyle, i tak z duszy całej,

Abym nie dostrzegł jakiejś skazy, która

Ćmiła jej główny wdzięk i zacierała.

Ale ty, o, ty jesteś tak nadzwyczają,

60 Tak doskonałą! ty jesteś stworzoną

Z najwytworniejszych pierwiastków wszech istot.

Miranda. Z płci mej nikogo nie znam, żadnej innej

Niewieściej twarzy nie wystawiam sobie

Prócz własnej, którą widuję w zwierciadle;

65 Co się zaś tyczy mężczyzn, nie widziałam

Żadnego więcej godnego tej nazwy,

Jak was, mój miły, i drogiego ojca.

Jakie gdzie jeszcze mogą być istoty,

To dla mnie obce; ale na mą cnotę,

Na ten najwyższy klejnot w moim posagu,

Klnę się, że nie chcę nikogo innego
 Na towarzysza życia, jak was, panie;
 Nie sądzę nawet, żeby wyobraźnia
 Mogła utworzyć sobie powabniejszą
 75 Postać, niż wasza. Ale ja szczebiocę
 Za lekkomyślnie może, i nie pomnę
 O upomnieniach mego ojca.

Ferdynand. Jestem
 Księciem, Mirando; więcej nawet: królem
 (Obym nim nie był), i zarówno chętnie
 80 Znosiłbym prostą tę służbę, jak osę,
 Któraby cięła mię w usta. Posłuchaj
 Mowy mej duszy! W chwili, gdym cię ujrzał,
 Serce me przeszło pod twoje zwierzchnictwo,
 I pozostając pod niem, wkłada na mnie
 85 Ciężar niewoli: gwoli tobie jestem
 Z księcia i króla — uległym pacholkiem.

Miranda. Czy mnie kochacie?

Ferdynand. O, nieba! o, ziemió!
 Bądźcie świadkami mych słów i uwieńczcie
 Szczęśliwą dolą to moje zaklęcie,
 90 Jeżeli prawdę mówię; a jeżeli
 Obłudnie głoszę fałsz, to mi zamieńcie
 Najfortunniesze nadzieje w fatalność!
 Wyżej nad wszystko, co świat w sobie mieści,
 Kocham cię, czczę i wielbię.

Miranda. Jakżem głupia,
 95 Że płaczę nad tem, co mi sprawia radość!

Prospero (*do siebie*). Piękne spotkanie dwojga serc wy-
Bogdajby niebo zlało łaskę na to, [branych!
Co wschodzi między niemi!

Ferdynand. Czego płaczesz?

Miranda. Żem jest niegodna ofiarować tego,
100 Cobym dać rada; a tem bardziej posiąść
To, w braku czego bym umarła. Ale
To gadanina, której czczość, im bardziej
Ukryć się pragnie, tem bardziej podobno
Na jaw wychodzi. Precz, kunsztowry wstydzie!
105 Kieruj mną prosta, święta niewinności!
Jeżeli chcecie, będę waszą żoną,
Jeżeli nie, umrę waszą służebnicą.
Możecie wprawdzie mnie odtrącić, jako
Współtowarzyszkę, ale waszą sługą
110 Będę, czy chcecie, czy nie chcecie.

Ferdynand. Panią,

Skarbem mym będziesz, a ja twym poddanym,
Zawsze tak kornym.

Miranda. A więc mym małżonkiem?

Ferdynand. Tak jest, i sercem tak chętnem, jak chętnie
Każdy niewolnik odzyskuje wolność.
115 Oto dłoń moja.

Miranda. Oto moja także,
A z nią i serce. Bądźcie zdrowi teraz
Na pół godziny.

Ferdynand. Bądź zdrowa po stokroć!

(*Wychodzą oboje*)

Prospero. Nie mogę z tego być rad tak, jak oni,
Dla których wszystko jeszcze na tej drodze
120 Jest niespodzianką, ale większej nad to

Nicby mi sprawić nie mogło radości.
Muszę się udać do mych ksiąg, bo zanim
Wieczór zapadnie, potrzeba mi wiele
Niezbędnych rzeczy załatwić.

(Wychodzi)

SCENA DRUGA

Inna część wyspy

*Wchodzą: STEFANO i TRYNKULO, za nimi KALIBAN
z flaszką*

¹²⁵ **Stefano.** Co mi tam! Jak beczka się wypróżni, wtedy
będziemy pili wodę: pierwaj ani kropli! Nuże,
przypuśćmy szturm na nowo! Pij do mnie, po-
tworze!

¹³⁰ **Trynkulo.** Szalona jakaś wyspa! Mówią, że pięcioro
tylko ludzi znajduje się na tej wyspie, a my trzech
jesteśmy z ich liczby. Jeżeli tamci dwoje tak
samo jak my w pałce mają, państwo to chyli się
do upadku.

¹³⁵ **Stefano.** Pij, potworze, kiedy ci każę. Oczy ci prawie
całkiem w głowie siedzą.

Trynkulo. A gdzieżby indziej miały siedzieć? Toby był
dopiero potwór nielada, gdyby mu siedziały
w ogonie.

¹⁴⁰ **Stefano.** Mój potwór utopił język w winie; co się mnie
tyczy, mnie nawet morze nie zatopi. Nimem się
dostał do brzegu, przepłynąłem jakie trzydzieści
pięć mil tam i sam, jak żyw tu stoję! Zrobię cię
moim namiestnikiem, potworze, albo znakiem na
postoju.

¹⁴⁵ **Trynkulo.** Nie widzę znaku, żeby mógł być namiestnikiem, on ledwie stoi na miejscu.

Stefano. Nie będziem biegać, mości potworze.

Trynkulo. Ani chodzić; tylko będziem leżeć jak psy, nie mówiąc ani mrumru.

¹⁵⁰ **Stefano.** Nuże, bałwanie; przemówże choć raz w swoim życiu, jeżeli jesteś mówiącym bałwanem.

Kaliban. Jak się ma Wasza Wielkość? Pozwól mi lizać swe obuwie. Tamtemu nie chcę służyć; on nie waleczny.

¹⁵⁵ **Trynkulo.** Kłamiesz, ograniczony potworze. Jestem w stanie dać kułaka niejednemu szubrawcowi. O, ty niezdarna rybo! Byłże kiedy tchórzem ktoś taki, co tyle wypił wina jak ja dzisiaj? Jak śmiesz prawić takie potworne kłamstwa, będąc tylko przez pół rybą, a przez pół potworem?

¹⁶⁰ **Kaliban.** Patrz, jak mną poniewiera: pozwolisz-że mu na to, panie?

Trynkulo. Panem go nazwał? Że też potwór może być takim osłem!

¹⁶⁵ **Kaliban.** Patrzaj, znowu zaczyna! Proszę cię, zagryź go na śmierć.

Stefano. Trynkulo, zgarnij sobie zgagę z języka. Jeżeli się będziesz sprawiał buntowniczo, uprzedzam, że pierwsza lepsza gałąź cię nie minie. Ten biedny potwór jest moim poddanym; nie chcę, aby się z nim obchodzono niegodnie.

¹⁷⁰ **Kaliban.** Dziękując, łaskawy panie. Raczysz-li wysłuchać jeszcze raz tę prośbę, którą ci przelożyłem?

Stefano. Zgadzam się na to: klęknij i powtórz ją. Ja stać będę, i Trynkulo także.

¹⁷⁵

(Wchodzi Arjel niewidzialny)

Kaliban. Wiesz już, że jestem poddanym tyrana,
Czarnoksiężnika, który mię podstępnie
Wyzuł z tej wyspy.

Arjel. Kłamiesz!

Kaliban. Ty sam kłamiesz,
Szyderczogębny ty pawjanie! Radbym,
180 Żeby cię mój pan zmiażdżył. Ja nie kłamię.

Stefano. Trynkulo, jeżeli mu jeszcze raz przerwiesz, —
na tę pięść! wybiję ci parę zębów.

Trynkulo. Przecie nic nie mówiłem.

Stefano. Milcz więc i nie zaczynaj! — Mów dalej!

185 **Kaliban.** Przez czary posiadał on tedy tę wyspę,
Mnie ją wydarłszy. Gdyby Wasza Wielkość
Chciała się za to zemścić, — wiem, żeś mężny :
Lecz ten tu męstwa krzty nie ma.

Stefano. To pewna.

190 **Kaliban.** Zostałbyś panem tej wyspy i moim.

Stefano. Ale jak tego dokazać? Możesz-li mi do tego
wskazać drogę?

Kaliban. I owszem; wydam ci go uśpionego:
Wtedy mu będziesz mógł ćwiek wtłoczyć w głowę.

195 **Arjel.** Kłamiesz! nie będzie mógł.

Kaliban. Co to za natręt z piekła! Milcz, przekoro!
Upraszam Waszą Wielkość dać mu w skórę.
Odbierz mu panie flaszkę; zamiast wina,
Niech chłopce wodę słoną; ja go bowiem
200 Nie doprowadzę do słodkiego źródła.

Stefano. Trynkulo, nie narażaj się dłużej na niebezpie-
czeństwo. Przerwij potworowi choć raz jeszcze,

a, na tę pięść! wypchnę za drzwi wszelką litość
i zrobię z ciebie sztokfisz.

205 **Trynkulo.** A cóżem ja uczynił? Ja nic nie uczyniłem;
pójdę sobie chodzić opodal.

Stefano. Nie powiedziałeś, że on kłamie?

Arjel. Kłamiesz!

210 **Stefano.** Ja kłamię? Masz, czego chciałeś (*uderza Tryn-*
kula). Jeżeli ci to smakuje, to mi jeszcze raz zadaj
kłamstwo.

Trynkulo. Ja ci nie zadaję kłamstwa. Czyś rozum utra-
cił i słuch także? Bierz lichy twoją flaszkę! Do
takiej to ostateczności może doprowadzić wino
215 i pijaństwo. Niech kaduk porwie twego potwora
i djabli twoją łapę.

Kaliban. Ha! ha! ha!

Stefano. Teraz-że prowadź rzecz dalej. Proszę cię, stój
opodal.

220 **Kaliban.** Wybij go, tylko dobrze: niezadługo
Wybiję go i ja.

Stefano. Oddal się! — mów dalej.

Kaliban. Jak powiedziałem, ma on codzien zwyczaj
Spoczywać po południu; w takiej chwili
225 Łatwo go będziesz mógł sprzątnąć ze świata,
Zabrawszy mu wprzód książki: czyto pałąką
Rozbić mu głowę, czy drągiem brzuch przeszyć,
Czy nożem przetrząć gardło. Pomnij tylko,
Stań się wprzód panem jego książek; bez nich
230 Najmniejszej nie ma władzy nad duchami.
Wszystkie go one skrycie nienawidzą,
Jak i ja. Popal mu wprzód jego książki.
Ma on szacowne sprzęty, jak sam mówi,

235 Któremi myśli dom swój przyozdobić,
 Skoro go będzie miał. Ale nad wszystko,
 Co ma ten człowiek, godniejszą podziwu
 Jest jego córka; on ją sam nazywa
 Nieporównaną. Nie widziałem jeszcze
 Innej kobiety, jak tylko Sykoraks
 240 Mą rodzicielkę, i ją; ale ona
 Tak wiele wyższą jest nad moją matkę,
 Jak ogrom większy jest od okruszyny.

Stefano. Takąż-to gładka dziewczka?

Kaliban. Nie inaczej.

Przystoi ona, panie, twemu łożu,
 245 I dziarski ród ci wyda, ręczę za to.

Stefano. Dobrze więc, potworze, zabiję tego człowieka;
 córka jego będzie królową, a ja królem (niech żyją
 nasze królewskie moście!) — a Trynkulo i ty, bę-
 dziecie wice-królami. — Jest-żeś kontent z tego
 250 układu, Trynkulo?

Trynkulo. Najzupełniej.

Stefano. Daj rękę: przykro mi, zem cię uderzył, ale pa-
 miętaj póki życia wystrzegać się niesforności.

Kaliban. Za pół godziny pójdzie on się przespać.
 255 Chcesz-że go zgładzić wtedy?

Stefano. Tak, na honor.

Arjel (*do siebie*). Doniosę o tem zaraz memu panu.

Kaliban. Napęlniasz mię radością; tak mi błogo!

Hejże! Weselmy się! Zaśpiewaj, proszę,
 Tę piosnkę, coś mię świeżo jej nauczył.

260 **Stefano.** Na żądanie twoje, potworze, gotów jestem do
 wszystkiego być gotowym.

(*Śpiewa.*)

Drwij z nich i kpij z nich, i kpij z nich i drwij z nich!
Myśl nie ma więzów.

Kaliban. To nie ta nuta.

(*Arjel nuci z towarzyszeniem tamburyna i fletu*)

265 **Stefano.** Cóż to ma znaczyć?

Trynkulo. To nuta naszej pieśni, śpiewana przez pana
Nikogo.

Stefano. Jeżeli jesteś człowiekiem, ukaż się w właściwej postaci, jeżeliś djabeł, to zrób co ci się
270 podoba!

Trynkulo. O, przebacz mi moje grzechy!

Stefano. Kto umiera, ten płaci wszelkie długi. Urażam ci, ktobądź jesteś. — Nieba, zmiłujcie się nad nami!

275 **Kaliban.** Czy się ty boisz?

Stefano. Ja się bać? Nie, wcale.

Kaliban. Nie bój się; wyspa ta jest pełną dźwięków,
Nie czynią szkody. Ja sam słyszę nieraz
Rozgwar tysiąca śpiewnych instrumentów;
280 I nieraz ten sam odgłos, który nagle
Ze snu mię zbudził, usypia mię znowu,
I wtedy zda mi się we śnie, że widzę
Otwierające się obłoki, lśniące
Wewnątrz nich skarby, które lada chwila
285 Na mnie spaść mają, — tak, że przebudzony
Znowubym pragnął zasnąć.

Stefano. Bodaj-to takie królestwo, w którym będę mógł gratis mieć kapełę.

Kaliban. Zgładziwszy wprzód Prospera.

²⁹⁰ **Stefano.** To się wnet stanie; nie potrzebujesz mi przypominać.

Trynkulo. Dźwięk się oddala; pójdźmy za nim, a potem dokonajmy dzieła.

²⁹⁵ **Stefano.** Pójdźmy za tym dźwiękiem. Potworze, prowadź! — Radbym zobaczyć tego kapelmistrza; zna się na rzeczy.

Trynkulo. Idź naprzód, ja pójdę za tobą.
(*Wychodzą*)

SCENA TRZECIA

Inna część wyspy

*ALONZO, SEBASTYAN, ANTONIO, GONZALO, ADRYAN,
FRANCISKO i inni*

Gonzalo. Jak mi Bóg miły, nie mogę iść dalej!

³⁰⁰ Bolą mię kości stare. To prawdziwy
Labirynt, który przebywamy, błędząc
Prosto i w zygzak. Wybacz, Mości Królu,
Muszę koniecznie spocząć.

Alonzo. Zaczny starcze,
Nie mogęć tego mieć za złe, sam będąc
Złamany trudem, który wszystkie moje
³⁰⁵ Zmysły przytępia; siądź sobie i spocznij! —
Muszę się zatem wyrzec już nadziei

w. 300. *labirynt* — Poeta ma tu na myśli sławny labirynt na Krecie, koło Knosos, zbudowany rzekomo przez Dedala.

w. 301—302. *Wybacz, Mości Królu, muszę... spocząć.* W obecności króla etykieta nie pozwalała usiąść. Gonzalo nawet na wyspie bezładnej zachowuje należną swemu królowi cześć.

I przestać łudzić się jej pochlebstwami!

Zginał ten, cośmy się tak natułali,

Aby go znaleźć, i morze tajemnie

310 Śmieje się z płonnych naszych poszukiwań. —

Stało się! Niechże spoczywa w pokoju!

Antonio (*na stronie do Sebastjana*).

Wielce mnie cieszy to jego zwątpienie.

Nie porzucajże przedsięwzięcia przeto,

Że się raz próba nie udała.

Sebastjan. Pierwszą

315 Lepszą sposobność ukorzystnim.

Antonio. W nocy

Najlepiej będzie. Po takim znużeniu,

Przez ciąg całego dnia, nie będą mogli

Tak być czujnymi, jak przy świeżych siłach.

Sebastjan. Dobrze, więc w nocy; a teraz dość tego.

(Uroczysta, niezwykajna muzyka słyszeć się daje. Prospero ukazuje się na wzniesieniu, niewidzialny)

320 **Alonzo**. Co to za dźwięczna melodia? Słyszycie?

Gonzalo. W istocie, dziwnie miła.

(Osobliwe postacie wchodzą i wnoszą stół zastawiony; tańczą wokół niego, uprzejmie czyniąc gesta na pozdrowienie, i zaprosiwszy króla wraz z innymi do uczt, znikają)

Alonzo. Połogosławcie nieba tej gościnie!

Co to takiego było?

Sebastjan. Żywe lalki.

Teraz już wierzę, że są jednorożce,

w. 324. *jednorożec* — bajeczne zwierzę o jednym długim rogu, sterczącym w środku czoła; wierzone w jego istnienie w średniowieczu, a w poematach mistyczno-religijnych uważano je za symbol wiary.—Jednorożec jest umieszczony w herbie państwowym Anglii.

325 Że jest gdzieś drzewo w Arabji, na którym
 Tron ma swój feniks, i że taki feniks
 Po dziś dzień tam panuje.

Antonio. I ja wierzę;
 Niech mi powiedzą co najwątплиwszego,
 Przysięgnę, że to prawda. Nigdy jeszcze
 330 Żaden podróżnik nie zełgał, jakkolwiek
 Każdego o to pomawiają głupcy.

Gonzalo. Gdybym to opowiedział w Neapolu,
 Któżby dał temu wiarę? Gdybym twierdził,
 Żem w drodze takich napotkał wyspiarzy
 335 (Boć to są pewnie mieszkańcy tej wyspy),
 Co pod potworną postacią obejście
 Mają tak słodkie, tak zniewalające,
 Jak między ludźmi mało kogo znajdziesz,
 Nikogo prawie.

Prospero (do siebie). Poczcwiwy człowiecze,
 340 Masz słuszność! Wielu z pomiędzy nich bowiem
 Przechodzi w złości szatanów.

Alonzo. Nie mogę
 Wyjść z podziwienia: te dźwięki, postacie,
 Te nieme gesta, które więcej w sobie
 Mają wymowy, niż język —

Prospero (do siebie). Patrz końca!
 345 **Francisko.** Zniknęli w dziwny sposób.

Sebastjan. Mniejsza o to

w. 326. *feniks*, ptak mityczny, żyjący 100 lat i odradzający się z swoich popiołów; w czasach średniowiecznych symbol Chrystusa i duszy ludzkiej. Szekspir mógł znaleźć wiadomość o nim u Pliniusza (X, 2).

Skoro nam jadło zostawili w porę
Dla naszych czczych żołądków. Pokosztujcież
Tego, co owdzie stoi!

Alonzo. Ja, nie.

Gonzalo. Oddal

Obawę, Panie; za młodych lat naszych
350 Któżby był wierzył, że są gór mieszkańcy
Z podgardlem jak u wołu, z worem mięsa
U szyi zawieszonym, że są ludzie,
Mający głowę w kadłubie? — tymczasem
Każdy dziś żeglarz o tem nas zapewnia,
355 Tak, że za prawdę tego faktu śmiało
Postawić można pięć przeciw jednemu.

Alonzo. Dobrze więc, będę jadł, choćby ta uczta
Miała być moją ostatnią. Cóż czynić?
Co było, już nie wróci! — Bracie książę,
360 Zbliź się do stołu i jedz z nami razem.

w. 351. z *podgardlem jak u wołu*—z wolem. W Anglii, nie obfitującej w głębokie górskie doliny, nie była znana choroba wola; dopiero podróżnicy, jak Coryat, przynieśli o niej wiadomość.

w. 353. *ludzie, mający głowę w kadłubie* — Opis takich ludzi znajduje się w *Historji podróży* Hakluyta (1598—1600);— prawdopodobnie polegało to złudzenie na sposobie ubrania.

w. 356. Odnosi się to do zwyczaju ubezpieczania się na życie przed podróżą. Jadący w podróż przyrzekał niejako za pięciokrotną zapłatę włożonej kwoty przywieźć ciekawe wiadomości z nowych krajów. Przekład Paszkowskiego nie jest tu dokładny.

(*Grzmot i błyskawica. Arjel spuszcza się w postaci harpji, uderza w stoł skrzydłami, i potrawy znikają zapomocą sztucznego mechanizmu*)

Arjel. Jesteście trzej grzesznicy, z woli losu, —

Któremu marny ten świat oraz wszystko,
Co się w nim mieści, służy za narzędzie, —

Z nienasyconej nigdy paszczy morza

365

Wyrwani i rzućeni na tę wyspę,

Niezamieszkałą od ludzi, żyć bowiem

Pomiędzy nimi niegodni jesteście.

(*Widząc, że Alonzo, Sebastjan i inni dobywają mieczów*)

Skutkiem to takiej właśnie waleczności

Topią się ludzie wzajem i wieszają.

370

O, głupcy! Ja i moi towarzysze

Jesteśmy słudzy przeznaczeń: żywioły,

Z których ukute są wasze orężę,

Zarówno lotny wiatr-by mogły zranić,

Albo niezmiennie spójną wodę przeciąć

375

Płonnym zamachem, jak ująć choć jeden

Puch moich skrzydeł. Moi towarzysze

Są również nie do zranienia; choćbyście

Mogli nas dosięć, miecze wasze teraz

Na waszą siłę są za ciężkie; próżno

380

Usiłowałibyście je podźwignąć.

Ale dość tego. — Przypomnijcie sobie,

Scenariusz po w. 360; *harpja* — mitologiczny ptak z głową kobiety; bogini śmierci i burzy (por. Wergiljusz *Aen.* III). Maszynerja sceniczna była bardzo słabo rozwinięta. Pierwsze maszyny »do latania« po scenie zastosowała właśnie korporacja aktorów, gdzie Szekspir był aktorem i współwłaścicielem przedsiębiorstwa. Uwaga o *sztucznym mechanizmie* wskazuje, że przykładano do takich efektów wielką wagę i że robiły wrażenie na publiczności.

Żeście przed laty zacnego Prospera
 Wygnali z Medjolanu, wyrzucili
 Na pastwę morzu, które mu tę krzywdę
 385 I niewinnemu jego dziecku później
 Powetowało. Tak niecnego czynu
 Nie przepuściły najwyższe potęgi,
 Chociaż odwlekły karę: podburzyły
 Morza i lądy i wszelkie jestestwa
 390 Przeciw waszemu spokojowi; ciebie,
 Królu Alonzo, pozbawiły syna;
 I oznajmiają przezemnie, że ciągle
 Trwająca biada, gorsza niż śmierć, która
 Uderza tylko raz, krok w krok za wami
 395 Na każdej drodze postępować będzie.
 Dla uchronienia się od jej nawału,
 Który inaczej srodze-by was dotknął
 Wśród tej bezludnej wyspy, niema środka,
 Jak żal serdeczny i cny żywot — nadal.

*(Znika przy odgłosie grzmotu; poczem przy dźwięku miłej muzyki
 wchodzi znowu też same co pierwszej postaci, tańcząc z dziwną
 mimiką, i stół wynoszą)*

400 **Prospero** (na stronie). Wybornieś udał harpję, mój Arjelu,
 Z przerażającą gracją; w mowie swojej
 Nie opuściłeś nic z owej instrukcji,
 Jaką ci dałem; również, po swojemu,
 W właściwy sposób, niżsi moi słudzy
 405 Wskazane sobie odegrali role.
 Potężne moje zaklęcie skutkuje,
 I oto stoją ci wrogowie moi
 Rażeni obłąkaniem. Mam ich w rękę.
 Zostawię ich w tym stanie, a sam teraz

410 Pójdę odwiedzić Ferdynanda, który,
 Jak sądzą, w morzu spoczywa, a który
 Jest mi tak drogim, jak ojcu. (*Oddala się*)

Gonzalo. W imię wszystkiego co jest święte! czemu
 Stoisz, o Panie, w takim osłupieniu?

415 **Alonzo.** O, to okropnie! okropnie! okropnie!
 Zdawało mi się, jakby wały morza
 Ryczały, wiatry gwizdały, i grzmoty,
 Straszliwe te organy, wymawiały
 Imię Prospera, głośiły mą zbrodnię.
 420 Za nią to syn mój w mule morskim leży.
 Pójdę go szukać, głębiej niżli sonda
 Schodzi, i przy nim legnę zamulony.

(*Wychodzi*)

Sebastjan. Dajcie mi naraz jednego szatana,
 A zwalczę ich legjony.

Antonio. Ja cię wesprę.

(*Wychodzą: Sebastjan i Antonio*)

425 **Gonzalo.** Wszyscy trzej głowy tracą; ich występki,
 Jak jad, co z czasem dopiero ma działać,
 Gryźć ich zaczyna teraz. (*Do innych*) Macie giętsze
 Nogi od moich, biegnijcież za nimi,
 I nie dozwólcie im dokonać tego,
 430 Do czego szał-by mógł ich przywieść.

Adrjan. Śpieszym.

(*Wychodzą*)

w. 425—427. Szekspir przeoczył tu, że Gonzalo nie może wiedzieć o zbrodniczych zamiarach Sebastjana, a tylko o niecnym postępku Alonza i Antonia względem Prospera.

w. 429—430. Gonzalo, zawsze troskliwy o króla, wysłał młodszych dworzaków, aby ratowali go od samobójstwa.

AKT IV

SCENA PIERWSZA

Przed chatą Prospera

PROSPERO, FERDYNAND i MIRANDA

Prospero. Jeślim za ciężką karę ci naznaczył,
Nagroda ci ją powetuje: oto
Składam w twe ręce nić mego żywota,
Co więcej nawet, to, dla czego żyję:
5 Ona jest twoją, Ferdynandzie. Wszystko,
Coś tu wycierpiał, było tylko próbą
Miłości twojej: wytrwałeś w tej próbie;
Oddaję ci więc przed obliczem nieba
Ten mój szacowny dar. O, Ferdynandzie!
10 Nie śmiej się z moich przechwałek: sam bowiem
Uznasz niebawem, że ona przechodzi
Wszelkie pochwały i zostawia one
Daleko poza sobą.

Ferdynand. Wierzę temu.

I uwierzyłbym, choćby mi wyrocznia
15 Mówiła, że tak nie jest.

Prospero. Jako dar więc,
I jako dobro zasługą nabyte,

Weź moją córkę. Jeżelibyś jednak
 Rozdarł dziewiczą jej przepaskę prędzej,
 Niż wszelkie święte ceremonje według
 20 Danych obrzędów zostaną spełnione,
 Wtedyby niebo rosą błogosławieństw
 Nie pokropiło twego związku, — sucha
 Nienawiść raczej, zezowata niechęć,
 Szorstka niezgoda, pokryłyby wasze
 25 Małżeńskie łożę chwastem tak obrzydłym,
 Żebyście wspólnie je nienawidzili;
 Strzeżcie się przeto, jeśli wam Hymenu
 Jasna ma świecić pochodnia.

Ferdynand. Jak pragnę

I jak spodziewam się cieszyć w tym związku
 30 Błogim spokojem, dorodnem potomstwem
 I długim życiem, tak ręczę, że żadna
 Cienista ustroń, dogodna sposobność,
 Żadna łechcąca pokusa, na którą
 Zły duch nasz mógłby się zdobyć, nie zdoła
 35 Prawych mych uczuć zmienić w zdrożną żądzę,
 By stępić urok tej uroczystości,
 Gdy mi się zdawać będzie, że się albo
 Feba schwaciły konie, albo nocy
 Berło wypadło z ręki.

Prospero. Piękne słowa! .

w. 27. *Hymen* — bóg małżeńskich ślubów; według jednych podań — syn jednej z Muz, według innych syn Dionyzosa i Afrodyty.

w. 38. *konie Feba schwaciły się* — konie, ciągnące rydwan słońca, okulały, nie mogą biec prędko; porównanie to oznacza niecierpliwość w oczekiwaniu wieczoru,

40 Siądź-że i gwarz z nią: już ona jest twoją.
 Przybądź, Arjelu! sprawny mój Arjelu!
Arjel (*wchodzi*). Co mi rozkażesz, panie? Oto jestem.
Prospero. Godnie spełniłeś ostatnie zadanie,
 Równie jak młodszy towarzysze twoi;
 45 Aliści teraz znów was potrzebuję
 Do czegoś podobnego. Idź i sprowadź
 W to miejsce lud ów powietrzny, nad którym
 Daję ci władzę; niech się raźnie zwija,
 Bo muszę oczy tej pary uraczyć
 50 Pewnem kunsztownem mamidłem. Przyrzekłem
 Im tę uciechę, i oni czekają
 Na jej ziszczenie.

Arjel. Zaraz

Prospero. W mgnieniu oka.

Arjel. Nim mię zdążysz wezwać znów,
 Wyrzec choćby parę słów,
 55 Już tu ze mną ten i ów
 Stanie, mistrzu. Bywaj zdrów!
 Jest-żeś ze mnie kontent? Mów!

Prospero. Jak najzupełniej, kochany Arjelu!
 Nie wracaj, aż cię przywołam.

Arjel. Pojmuję.

(*Wychodzi*)

60 **Prospero**. Pomnij, coś przyrzekł: nie popuszczaj zbyt
 Wodzy czułości. Największe przysięgi
 Są słomą, którą płomień krwi pochłania.
 Bądź powściągliwym, lub powiedz na zawsze
 Dobranoc ślubom.

Ferdynand. Zaufaj mi, panie.

65 Białą dziewiczy śnieg wstydu, leżący

Na sercu mojem, chłodzi krwi mej wrzątek.

Prospero. To dobrze. Przychodź teraz, mój Arjelu!

Niech lepiej będzie jaki duch nad komplet

W twoim orszaku, niż żeby miał zbywać.

70 Zacznaj! Bacność! milczenie!

(*Dźwięczna muzyka*)

MASKA

(*Wchodzi Irys*)

Irys. Cerero, pani pól pokrytych gryką,

Żytem, pszenicą, owsem, grochem, wyką;

Wzgórków, na których owce paszę skubią;

Łąk, gdzie pod strzechą wypoczywać lubią;

75 Strumyków, których krawędzie przystraja,

Za twym rozkazem, wilgotny wpływ maja

Nimfom na wieńce; gajów, gdzie stęskniony

Kochanek szuka cienistej osłony;

Winnic, tyczkami nasadzonych; płonnych

80 Morskich wybrzeży, bezludnych, ustronnych,

Gdzie się ogrzewasz przy promieniach Feba

po w. 70. *Maska* był to świeżo wprowadzony rodzaj krótkich alegorycznych utworów scenicznych, polegających na pięknej wystawie, śpiewach i tańcach. Przedstawiano je z okazji uroczystości dworskich; — najwięcej zasłynął z nich Benjamin Jonson (1573—1637), najlepszy po Szekspirze dramaturg owych czasów. Dekoracje do jego »masek« układał sławny ówczesny architekt, bawiący w Anglii Inigo Jones. — »Maska« w *Burzy* jest jedyną maską szekspirowską, — bardzo słabą; poeta nie był zdolny do zajęcia się artystycznego tak błahemi i martwemi tematami.

w. 71. *Irys* — tęcza, postanka bogów.

Na pochyłościach skał, — Królowa nieba,
 Której ja służę za łuk i za posła,
 Wzywa cię, abyś śpiesznie się przeniosła
 85 Z swych ulubionych miejsc i przyszła w gości,
 Dla tych odprawienia z nią uroczystości,
 Na tę murawę. Już lecą jej pawie:
 Witaj, Cerero! wesprzyj ją w tej sprawie!

(*Ceres wchodzi*)

Ceres. Cześć ci, posłanko różnokolorowa,
 90 W której ma ufność Olimpu królowa;
 Która mi z swojej szafranowej szaty
 Strząsasz miód rosy na spragnione kwiaty
 I wieńczysz łukiem modrego półkola
 Lesiste wzgórze i otwarte pola,
 95 Niby kopuła mej ziemskiej świątyni; —
 Powiedz mi, poco mnie twoja władczyni
 Wezwała na ten smug porośły trawą?

Irys. Aby uświęcić dwóch serc miłość prawą
 I dać zadatek sympatji serdecznej
 100 Tej parze.

Ceres. Powiedz mi, łuku powietrzny,
 Czy Wenus będzie tu także z swem dzieckiem?
 Odkąd mi za jej podejściem zdradzieckiem
 Dis uwiódł córkę, odtąd mi ta niecność
 Nieznośną czyni każdą jej obecność
 105 I jej ślepego chłopca.

w. 88. *Ceres* — Demeter, bogini ziemi jako rodzicielki wszelkiego stworzenia.

w. 101. *Wenus* — Afrodyte, bogini miłości; jej syn — Eros, bożek miłosnego pożądania.

w. 103. *Dis* — Pluto; porwał córkę Demetry, Persefonę (Korę).

Irys. Nie, Cerero;

Tu jej nie znajdziesz. Płynąc atmosferą,

Widziałam właśnie, jak ją zaprzężony

W gołębie rydwan niósł w pafejskie strony,

Wraz z jej swawolnym synem. Rozumieli,

110 Że wciągną w grono swych płochych czcicieli

Tego młodzieńca i tę cną dziewicę,

Którzy przysięgli, że się w tajemnice

Mażeńskich uciech nie będą wdzierali

Wprzód, aż im Hymen pochodnię zapali.

115 Ale zawiedli się. Zapamiętała

Kochanka Marsa z gniewem odleciała;

Mały jej łucznik strzaskał swoje groty,

I przysięgł żadnej już nie czynić psoty,

W postępkach swoich zachowywać statek,

120 I strzelać chyba do srok lub dzierlatek.

Ceres. Oto nadchodzi dostojna Junona.

Po chodzie każdy pozna, że to ona.

(Wchodzi Juno)

Juno. Szczodra w swych darach siostró, pójdź wraz ze mną

Pobłogosławić tej parze, wzajemną

125 Tchnącej miłością, by szczęśliwa była

I chluby z przyszłych potomków dożyła.

(Śpiew:)

Juno. Cześć, bogactwo, uciech mnogość,

Rodzicielskich uczuć błogość,

w. 108. *Pafos*, miasto na połudn.-zachodnim brzegu Cypru, ze świątynią Afrodyty; według podań greckich ulubione miejsce jej pobytu.

w. 121. *Juno* — *Hera*, małżonka *Jowisza*, opiekunka życia małżeńskiego.

Rozkosz czysta w każdym względzie
 Niech udziałem waszym będzie!
 Juno wam na to małżeństwo
 Zlewa swe błogosławieństwo.

Ceres. Ziemia z obfitości rogów
 Niech wam daje pełność brogów.
 Winorośle, drzew konary,
 Pod ciężkimi swemi dary
 Niech się gną, a kres jesieni
 Niech się wam wnet w wiosnę zmieni,
 Niech was mija wszelki brak, —
 Tak wam życzy Ceres, tak.

Ferdynand. Majestatyczne to widzenie, pełne
 Zachwycającej harmonji. Są-li to
 Bóstwa, czy duchy?

Prospero. Duchy, które wpływ mój
 Wywiódł z ich siedlisk, aby dogodziły
 Mojemu widzimi się.

Ferdynand. Tu mi wiecznie
 Życ i umierać! Tak nadludzki ojciec,
 Tak czarodziejsko urocza małżonka
 Czynią mi rajem to miejsce.

(Juno i Ceres szepcą do siebie i dają potem Irydzie jakieś zlecenia)

Prospero. Milcz, proszę.
 Juno i Ceres szepcą coś do siebie:
 Jeszcze tu na czemś zbywa. Sza! bądź niemy!
 Inaczej za nic me zaklęcie.

Irys. Nadobne nimfy wód w wieńcach z sitowia,
 Porzućcie swoje żwirowe wezglowia,
 I pełniąc rozkaz wszechwładnej Junony,
 Przyjdźcie tu do nas na ten smug zielony.

Chodźcie, pomóżcie nam stwierdzić ogniwo
Świętego związku dwóch serc: tylko żywo!

(Wchodzą Nimfy)

Rześcy żniwiarze z twarzą opaloną,
Wyjdźcie z niw, dziś was od pracy zwolniono.
160 Wdziawszy słomiane okrycia na głowy,
Pójdźcie tu zawieść taniec dożynkowy
Z temi hożemi nimfami!

*(Wchodzą żniwiarze świątecznie przybrani i splótszy ramiona
z nimfami, odbywają taniec pełen wdzięku, ku końcowi którego
Prospero powstaje nagle i mówi do siebie)*

Prospero. Ha! Zapomniałem o spisku uknutym
Przez Kalibana i jego współników
165 Na moje życie. Chwila umówiona
Zbliża się.

(Do duchów)

Dobrze! Dość tego! Ustąpcie!

*(Przy głuchym, szczególnym odgłosie pomieszanych dźwięków znikają
jedne za drugimi)*

Ferdynand. Rzecz dziwna, jak twój ojciec jest wzburzony;
Coś w nim wre skrycie.

Miranda. Jeszczem go tak skłonnym,
Jak dziś, do gniewu nigdy nie widziała.

170 **Prospero.** Mój synu, minę masz zakłopotaną,
Jakby od jakich trosk; bądź dobrej myśli!
Już się skończyło widowisko: owi
Aktorzy byli, jak rzekłem, duchami,
I rozplynęli się w powietrzokręgu.
175 Jak tych widm wiotka budowa, tak samo
Podniebne wieże, przepyszne pałace,
Zdumiewające świątynie, sam nawet
Ten glob olbrzymi, i to, co jest na nim,

Zatrze się z czasem i zniknie bez śladu.

180 Jesteśmy z tego tworzywa, co mary,
I marne nasze życie sen otacza.

Wybacz mi, jestem jakoś rozstrojony;

W starej mej głowie zawrót; nie zważajcie

Na moją słabość i wejdźcie do chaty.

185 Przejdę się trochę: może też mój umysł

Odzyska równowagę.

Ferdynand i Miranda. Znajdź spokojność!

(*Wychodzą*)

Prospero. Przybądź, Arjelu, chyżo jak myśl przybądź!

Arjel (*wchodzi*). Jestem na czatach koło myśli twoich.

Co każesz?

Prospero. Duchu, trzeba nam się teraz

190 Uzbroić przeciw najściu Kalibana.

Arjel. Tak, panie. Kiedym przedstawiał Cererę,

Chciałem ci to przypomnieć, lecz myślałem,

Że cię rozgniewam.

Prospero. Powiedz mi raz jeszcze,

Gdzie zostawiłeś tych łotrów?

Arjel. W kałuży.

195 Kurzyło im się ze łbów od przepicia,

A tak dzielnego byli animuszu,

Że wiatr smagali za to, że im w twarz wiał,

A ziemię bili za to, że im śmiała

Nogi całować; zresztą ciągle trwali

200 W swoim zamiarze. Zagrałem im nagle

Na mym bębenku: gdy to usłyszeli,

Jak dzikie źrebce nadstawili uszu,

Rozwarli oczy i podnieśli nosy,

Jakgdyby wietrząc muzykę. Tak bardzom

205 Słuch ich omamił, że się jak cielęta
 Puścili w pogoń za dźwiękiem i biegl
 Przez głogi, osty, janowce i ciernie,
 Które im kłuły nogi bez litości;
 Ażem ich zawiódł w bagno, co się ciągnie
 210 Za waszą chatą, i tam ich zostawił,
 W cuchnącem błocie zagrzęzłych po uszy.

Prospero. Dobrze, mój ptaku! Pozostań-no jeszcze
 Czas jakiś niewidzialnym i czempredzej
 Przynieś tu z mego pokoju rupiecie,
 215 Które posłużyć mogą za przynętę
 Dla tej złodziejskiej trójki.

Arjel. Spieszę, śpieszę.

(*Wychodzi*)

Prospero. Szatan to, istny szatan, do którego
 Żadna nauka nie przyłgnie, przy którym
 Wszelkie starania, jakiem dotąd łożył
 220 Przez wzgląd na ludzkość, zostały stracone,
 Z gruntu stracone. W miarę jak się z wiekiem
 Coraz szpetniejszym staje jego ciało,
 Psuje się także również jego dusza.
 Tak ich ukarzę, że aż ryczeć będą.

(*Arjel wraca, niosąc błyszczące przybory*)

225 Zawieś to na tym sznurze. Niech przychodzą.

(*Prospero i Arjel pozostają niewidzialni. Kaliban, Stefano i Trynkulo wchodzi, cali przemokli*)

w. 207. *janowiec* — roślina z rodziny motylkowych, rosnąca nisko przy ziemi, w której zdrewniałe, cienkie i szorstkie łodygi można się łatwo zaplątać i pokaleczyć.

Kaliban. Stąpajmy cicho, by ślepy kret naszych
Kroków nie słyszał. Oto jego chata.

Stefano. Potworze, ów duszek, o którym prawisz, że
jest niewinnym duszkiem, nie zrobił nic lepszego
230 nad to, że nas wystrychnął na dudków.

Trynkulo. Potworze, czuję ciągle zapach końskiego
moczu, który sprawia memu nosowi odurzenie.

Stefano. I mojemu podobnież. Słuchaj, potworze: gdy-
bym miał powziąć nieukontentowanie względem
235 ciebie, to, to...

Trynkulo. Byłbyś zgubionym potworem.

Kaliban. Panie, uspokój się i bądź cierpliwym,
Bo korzyść, którą ci mam zjednać, zatrze
Ten niefortunny traf. Mów tylko ciszej:
240 Jak w nocy głucho dokoła.

Trynkulo. Tak, tak, ale strata naszych flaszek w tem
bagnie...

Stefano. Nietylko jest wstydem i hańbą, ale i niczem
niepowetowaną stratą.

245 **Trynkulo.** To mię gorzej martwi niż przemoczenie.
Taki to twój niewinny duszek, potworze.

Stefano. Wydobędę moją flaszkę, choćbym się miał
przy tem skąpać z uszami.

250 **Kaliban.** Błagam cię, królu, uspokój się. Oto
Drzwi chaty stoją otworem: wejdź cicho,
I spełń tę zbrodnię pożądaną, która
Na zawsze twoją uczyni tę wyspę,
I mnie, wiernego twego Kalibana,
Na wieki twoim podnóżkiem.

255 **Stefano.** Daj rękę, zaczynam żywić myśl krwawą.

Trynkulo. O, królu Stefanie! O, dygnitarzu! O, po-

tężny Stefanie! Patrz, jaka cię tu czeka garderoba!

Kaliban. Daj pokój temu, głupcze, to drań marna.

²⁶⁰ **Trynkulo.** Ho! ho! potworze my wiemy, co tandeta. —
O, królu Stefanie!

Stefano. Zdejm tę suknię, Trynkulo; na tę pięść, muszę posiadać tę suknię!

Trynkulo. Wasza Królewska Mość będzie ją posiadać.

²⁶⁵ **Kaliban.** Żeby go wodna puchlina zalała
Z jego głupotą. Cóż-to? Chcecie szaleć —
Za łachmanami? Dajcie pokój! Wprzódy
Śmierć mu zadajcie; bo jak się przebudzi,
To nas pokłuje od pięt aż do czaszki;
²⁷⁰ Zrobi z nas dziwotwory.

Stefano. Nie troszcz się, potworze. Mości kaftanie, czyś ty mój? Nic nie odpowiada; a kto milczy, ten potwierdza. No, kaftanie, teraz ci zaczniesz włos wychodzić, staniesz się łysym kaftanem.

²⁷⁵ **Trynkulo.** Dalej! dalej! Nie czyn sobie skrupułu, miłościwy panie: jest to prosta kradzież, a prosty czyn nie może się zwać krzywym.

Stefano. Dziękuję ci za ten concept; naści za to opończę. Dowcip nie pozostanie bez nagrody w tym kraju, dopóki ja w nim panować będę. Prosta kradzież nie może się zwać krzywym czynem, —
²⁸⁰ to kapitalny pomysł! Naści za to jeszcze jedną sukmanę.

w. 272. *kto milczy, ten potwierdza* — łacińskie *qui tacet, consentire videtur*. Stefana cała mądrość, podobnie jak naszego Jowialskiego, polega na przysłowiach, których używa zresztą w innym znaczeniu, niż ich prawdziwe.

Trynkulo. Chodź, potworze, posmaruj sobie palce i z-
285 bierz, co pozostało.

Kaliban. Nie chcę się ani tknąć: próżno czas tracim,
I wszyscy będziem zamienieni w gęsi
Lub małpy z szpetnie niskimi czołami.

Stefano. Nuże, potworze: przyłóż rękę! Pomóż mi to
290 zanieść na miejsce, gdzie stoi mój okseft, albo
cię wypędzę z mego królestwa. Dalej! bierz to!

Trynkulo. I to.

Stefano. I to jeszcze.

*(Odgłos łowów słyszeć się daje, duchy w postaci psów wpadają
i upędzają się za nimi. Prospero i Arjel podszczuwają je)*

Prospero. Sa tu, Sylwan! sa tu!

295 **Arjel.** Tygrys! na tu! na tu!

Prospero. Furjo! Furjo! na! na! Tytan! bierz go! huź! huź!
(Kaliban, Stefano i Trynkulo zostają wyparci)

Idź, każ im stawy rozbić konwulsjami!

Żyły w kłęb ściągnać kurczami i skórę

Poszczypać w cętki, gęstsze niż u żbika

300 Albo pantery.

Arjel. Czy słyszysz, jak ryczą?

Prospero. Każ nie popuszczać tym łotrom. W tej chwili
Mam w ręku wszystkich moich nieprzyjaciół.

Wkrótce się skończą wszystkie moje trudy,

I ty z zupełną swobodą powietrza

305 Używać będziesz. Tymczasem pójdz jeszcze

Wyświadczyć mi przysługę.

(Wychodzą)

AKT V

SCENA PIERWSZA

Przed chatą Prospera

PROSPERO w czarodziejskiej szacie i ARJEL

Prospero. Już plan mój bliski uwieńczenia; czary
Działają stale, duchy mię słuchają,
Czas idzie naprzód, party swym balastem.
Która godzina teraz?

Arjel. Szósta, panie,
O której dzieło nasze, jak mówiłeś,
Miało być ukończone.

Prospero. Takem mówił,
Kiedym podniecał burzę. Co porabia
Król i drużyna jego?

Arjel. Pod zaklęciem
Zostają, panie, wszyscy, tak jak chciałeś,
I w takim stanie, jakeś ich zostawił,
Zaczarowani w tym lipowym gaju,

w. 4. *Która godzina* i t. d. — Umyślne zaznaczenie pory dnia dla określenia czasu trwania akcji. Por. *Wstęp*, str. LXIV.

Co chatę twoją osłania. Nie mogą
 Ruszyć się, póki ich nie wyswobodzisz.
 Król, brat królewski i wasz pogrążeni
 15 Są w obłąkaniu; inni utyskują
 Nad nimi, żalem przejęci i trwożą.
 Z tych zaś najwięcej cierpi ów poczciwy
 Stary Gonzalo, jak go zowiesz, panie:
 Łzy mu po brodzie cieką, jak stężone
 20 Zimowe krople po strzesze słomianej.
 Tak silnie na nich działa twe zaklęcie,
 Że gdybyś teraz ich ujrzał, zmiękłyby
 Twoje uczucia.

Prospero. Tak rozumiesz?

Arjel. Takby

Było z mojami, gdybym był człowiekiem.

25 **Prospero.** Tak też z mojami będzie. Ty, co jesteś
 Powietrzem tylko, czujesz się wzruszony,
 Ich położeniem, a ja, ja — istota —
 Do nich podobna, czująca jak oni,
 Jak oni cierpieć zdolna — jażbym twardszym
 30 Miał być od ciebie? Jakkolwiek ich zbrodnia
 Do głębi serca mię ubodła, przecież,
 W oporze przeciw własnemu gniewowi,
 Staję na stronie szlachetniejszych względów.
 Praktyka cnoty wyższą jest niż zemsty:
 35 Skoro żałują, już się cel mój dalej
 O jedną zmarszczkę czoła nie posunie.
 Idź ich uwolnić. Przerwę krąg mych czarów,

w. 37. *krąg czarów* — Powszechnie wierzono, że czarownik stwa-
 rza naokoło zaczarowanego koła, poza które zaczarowany

Powrócę zdrowie ich zmysłom, i będą,
Czem byli pierwiej.

Arjel. Śpieszę po nich, panie.

(Wychodzi)

40 **Prospero.** Sylfy pagórków, strug, jezior i gajów,
I wy, co śladów niezostawiającą
Stopą ścigacie po morskich wybrzeżach
Neptuna, kiedy odpływa, a kiedy
Wraca, pierzchacie; drobne pół-istotki,
45 Co przy promieniu księżycy tworzycie
Zielone krążki, kwaśne w smaku, których
Owce gryźć nie chcą, albo grzybki nocne;
Co się odgłosem wieczornego dzwonka
Rozkoszujecie; przy pomocy których,
50 Lubo tak wątych, zaćmiewałem słońce
W samo południe, rozpasane wichry
Wywoływałem, zagnałem do walki
Zielone morze z lazurowym stropem,
Straszliwe grzmoty uzbrajałem ogniem,
55 I Jowiszowe dęby własnem jego
Berłem kruszyłem, wstrząsałem warowne
Posady lądu i wykorzeniałem
Sosny i cedry; coście byli świadkiem
Jak na mój rozkaz groby przebudzały
60 Uśpionych swoich mieszkańców,
I za mą sprawą stanąwszy otworem,
Z łona ich swego puszczały: — wam wszystkim

wyjscie nie moze i w ktorem musi podlegac wladzy czarownika.

w. 41 i n. naśladowanie z *Metamorfoz* Owidjusza (VII, 197), tłumaczonych na angielskie przez Artura Goldinga (1567).

Wiadomo czynię, że się odtąd zrzekam
 Tego ciemnego, potężnego kmsztu;
 65 I gdy zawezwę muzyki niebieskiej —
 Co wnet nastąpi, celem sprostowania
 Ich zmysłów tak, jak pragnę, a do czego
 Ma mi dopomóc ta magja powietrzna, —
 To złamię laskę, zakopię ją w ziemi
 70 Na kilka sążni głęboko, i głębiej
 Niż ołowianka kiedybądź dosięgła
 Zatopię moją księgę.

(Uroczysta muzyka słyszeć się daje)

(Arjel wraca; za nim zdąża wściekle miotający się Alonzo, któremu Gonzalo towarzyszy; podobnież Sebastjan i Antonio, którym towarzyszą Adrjan i Francisko. Wszyscy wstępują w zakreślone przez Prospera koło i zostają w niem zaczarowani. Prospero, spostrzegłszy to, mówi:)

Najlepszym środkiem przeciw obłąkaniu
 Jest uroczysta pieśń. — Leczcie mózg, teraz
 75 Bezużyteczny, co wam kipi w czaszkach.
 Nadprzyrodzona siła was przykuwa
 Do tego miejsca. —
 Gonzalo! zacny, szlachetny człowieku!
 Oczy me, idąc za przykładem twoich,
 80 Ronią łzy bratnie. — Już słabnie wpływ czarów,
 I jako z nocy wychyla się ranek,
 Mrok rozpraszając, tak samo ich zmysły,
 Budząc się zwolna, zaczynają spędzać
 Mgłę szalu, co im zaćmiewa rozumy. —
 85 O, mój pocziwy Gonzalo! mój zbawco!
 I prawy sługo tego, z kim los dzielisz.

Hojnie nagrodzę wkrótce twoje cnoty,
 Zarówno słowem, jak czynem. — Niegodnie,
 Srodze obszedłeś się ze mną, Alonzo,
 90 I z mojem dzieckiem: twój brat był do tego
 Sprężyną; — toć to jest, o Sebastjanie,
 Robakiem, który cię gryzie! — Krwi moja,
 Bracie mój, ty, coś się dla dumy zaparł
 Głosu natury i sumienia, coś się
 95 Wraz z Sebastjanem (który też najcięższej
 Doznaje za to wewnętrznej zgryzoty)
 Spiknął w tem miejscu na zabicie króla,
 Przebaczam tobie, choć jesteś wyrodny. —
 Już ich przytomność zaczyna przybierać
 100 I zbliżający się przypływ rozwagi
 Wypełni wkrótce brzegi ich rozumu,
 Teraz pustkami stojące i suche. —
 Nikt mnie z nich jeszcze nie poznał. — Arjelu,
 Przynieś mi z chaty kapelusze i szpadę,
 (Arjel wychodzi)

105 Abym, zrzuciwszy z siebie to przebranie,
 W dawnej ukazał się postaci. — Śpiesz się,
 Niedługo będziesz wolny.

(Arjel wraca, śpiewając, i pomaga Prosperowi przebrać się)

ŚPIEW ARJELA

Polecę z pszczołką w miódny sad;
 W sasanku się utulę kwiat,
 110 By sów nie słyszeć nocnych zwad;
 Za ciepłem latem lecąc w ślad,
 Na nietoperzu pomknę w świat.
 W kwieciu się świeżem będę kryć,
 Wesoło, wesoło będę żyć!

115 Prospero. Będę, zaiste, czuł twój brak, Arjelu:

Jednakże, bądź co bądź, odzyskasz wolność.
 Idź teraz, tak jak jesteś, niewidzialny,
 Na okręt króla, kędy pod pomostem
 Znajdziesz uśpionych marynarzy; zbudź ich
 I kapitana z bosmanem tu sprowadź;
 Tylko bez zwłoki, proszę cię.

Arjel. W zawody
 Puszczę się z wiatrem, i będę tu nazad,
 Nim puls twój zdoła dwa razy uderzyć.

(Wychodzi)

Gonzalo. Same męczarnie, same niepokoje,
 Dziwy i strachy kraj ten zamieszkują.
 Oby nas jaka niebieska potęga
 Wyrwała z niego!

Prospero. Widzisz, Mości Królu,
 Pokrzywdzonego Medjolanu księcia,
 Prospera; i na dowód, że on żywy,
 Odbierz ten uścisk i przyjm tak dla siebie,
 Jak i dla wszystkich swoich, tu obecnych,
 Serdeczne z ust mych pozdrowienie.

Alonzo. Czyś ty
 Nim rzeczywiście, czy zaczarowanem
 Jakiem złudzeniem, podobnem do owych,
 Które mię świeżo omamiły, — nie wiem.
 Puls twój tak bije, jakby w nim krew była.
 Od chwili, jakem cię ujrzał, ustaje
 W mej duszy zawrót, o który ją jakiś
 Szał był przyprowadził. Wszystko to, jeżeli
 Nie jest mamidłem, dowodzi zdarzenia
 Nadzwyczajnego. Zwracam ci tve księstwo,
 I proszę, byś mi krzywdę twą przebaczył;

Ale jakimże sposobem Prospero
 Życ może i w tem miejscu się znajdować?

145 **Prospero.** Pozwól mi pierwej, zacny przyjacielu,
 Oddać hołd twemu wiekowi, któremu
 Wszelki szacunek się należy.

Gonzalo. Jest-li

W tem szczerą prawdą, albo nie jest, na to
 Przysięgłbym nie śmiał.

Prospero. Ulegacie jeszcze
 150 Subtelnym wpływom tej wyspy; dlatego
 Wydają wam się rzeczy niepewnemi.
 Witajcie z serca!

(Do Antonia i Sebastjana na stronie)

Co się w was dwóch tyczy,
 Mógłbym, zaiste, gdybym chciał, uzbroić
 Na was gniew króla, wykryć waszą zdradę:
 155 Ale na teraz nie jestem do tego
 Usposobionym.

Sebastjan *(na stronie)*. Czart mówi przez niego.

Prospero. Nie, panie. — Tobie, nizezemny wyrodku,
 Którego mieniąc mym bratem, przyniosłbym
 Zakał mym ustom, przebaczam największą
 160 Winę ze wszystkich, a z nią wszystkie inne,
 I żądam, abyś mi wrócił me księstwo,
 Które, wiem zresztą, że rad nierad będziesz
 Zmuszony oddać.

Alonzo. Jeśliś ty Prospero,
 To nam opowiedz swoje ocalenie;
 165 Jakaś nas odkrył tutaj w trzy godziny
 Po rozbiciu się naszym u tych brzegów,
 U tych fatalnych brzegów, gdzie utracił —

(O, jak dotkliwie ranę mą rozjątrza
To przypomnienie!) — gdzieś utracił mego
170 Ukochanego syna Ferdynanda.

Prospero. Boleję nad tem, Panie.

Alonzo. Jest to strata
Nienagrodzona, i cierpliwość mówi,
Że nic tu już nie wskóra.

Prospero. Sądzę raczej,
Że jej pomocy nie szukałeś, Panie:
175 Żeś nie przyzywał tej pocieszycielki,
Która mi słodką przy podobnej stracie
Ulgę przyniosła i z nieszczęściem mojem
Mnie pogodziła.

Alonzo. Przy podobnej stracie?

Prospero. Zarówno wielkiej, i zarówno świeżej,
180 I do zniesienia której mniej mam środków,
Niż ty ich, Panie, posiadasz ku twoich
Cierpień osłodzie. — Utraciłem córkę.

Alonzo. Córkę? O nieba! Gdyby oni mogli
Być w Neapolu, przy życiu oboje:
185 On królem, ona królową! jak chętnie
Ległbym w tem morzu mulastem, gdzie teraz
Śpi mój syn! — Dawno utraciłeś córkę?

Prospero. W czasie ostatniej burzy. — Ci panowie
Tak są zdumieni, widzę, tym wypadkiem,
190 Że połykają w milczeniu swój dowcip;
I oni wiedzą o tem, że ich oczy
Są tłumaczami prawdy, a ich słowa
Niczem jak tchnieniem. Jakkolwiek atoli
Zbite są z toru wasze zmysły, wiedźcie
195 O tem z pewnością, że jestem Prospero,
Bibl. Nar. Serja II. Nr. 12. (Szekspir: Burza)

Tenże sam ksiązę, co kiedyś wygnany
 Był z Medjolanu, a który, szczególnem
 Zrządzeniem trafu, przybył tu i został
 Panem tych brzegów, gdzieście się rozbili.
 200 Na teraz dosyć tego: jest to bowiem
 Kronika całe dnie mogąca zająć,
 Nie przypowiadka nawiasowa, ani
 Przedmiot stosowny przy pierwszym spotkaniu.
 Witaj mi Królu! Ta licha lepianka
 205 Jest moim dworem; mam w niej mały orszak,
 A zewnątrz ani jednego wasala.
 Zajrzyj w nią, proszę. Ponieważ mi moje
 Księstwo powracasz, toć i mnie się godzi
 Czems równie dobrem ci się wywzajemnić;
 210 Przynajmniej oczom twym okazać dziwo,
 Które cię pewnie nie mniej uraduje,
 Jak mnie raduje moje księstwo.

*(Wnijscie do chaty otwiera się i daje widzieć Ferdynanda i Mi-
 randę grających w szachy)*

Miranda. Podstępnie grasz, mój ksiązę.

Ferdynand. Nie, najdroższa!

Nie uczyniłbym tego za nic w świecie.

215 **Miranda.** O tak, chociażby szło o kilka królestw,
 Jeszczebym twoją grę nazwała prawą.

Alonzo. Jeżeli to jest fantazma tej wyspy,
 To będę musiał po dwakroć utracić
 Ukochanego syna.

Sebastjan. Dziw nad dziwy!

220 **Ferdynand.** Choć morze grozi, jest przecie łaskawem,

Niesłusznie-m mu złorzeczył.

(Kłęką przed Alonzem)

Alonzo. Oby wszelkie
Błogosławieństwa radośnego ojca,
Spłynęły na twą głowę! Wstań i powiedz,
Skąd się tu wziąłeś?

Miranda. O, cudny widoku!
Ileż tu istot wspaniałych! Jak pięknem
225 Jest ludzkie plemię! Świeć się nowy świecie,
Co nosisz taki ród!

Prospero. To dla cię nowość.

Alonzo. Co to za dziewczę, synu, z którym grałeś?
Znajomość wasza nie może być starszą
230 Nad trzy godziny. Jest-że to bogini,
Co rozdzieliwszy nas nadspodziewanie,
Teraz jednoczy?

Ferdynand. Ona jest śmiertelna,
Lecz z nieśmiertelnych przeznaczeń wyroku
Moją jest; jam ją sobie upodobał,
235 Gdym nie mógł ojca się radzić i myśleć,
Że go posiadam. Jest to córka tego
Tyle głośnego księcia Medjolanu,
O którym wprzód tak wiele słyszałem,
Alem go nigdy nie widział. Od niego
240 Drugie w podziale otrzymałem życie,
I drugim ojcem staje się on dla mnie
Przez tę dziewicę.

Alonzo. Tym-em i ja dla niej.
Ależ — ach! jak to dziwnie będzie brzmiało,

Żem zniewolony prosić moje dziecko
 245 O przebaczenie mi.

Prospero. Wstrzymaj się królu!

Nie obciążajmy sobie bez potrzeby
 Wspomnień przykrością, która już minęła.

Gonzalo. Płakałem w duszy, inaczejbym dawno
 Był już przemówił. Wejrzyjcie, bogowie,
 250 I spuście wieniec swych łask na tę parę!
 Bo wyście nam tę drogę naznaczyli,
 Co nas przywiodła tutaj.

Alonzo. Amen, mówię.

Gonzalo. Natoż był ksiązę medjolański z swego
 Księstwa wyzuty, by ród jego posiadał
 255 Tron Neapolu? O, cieszcie się, cieszcie
 Radością rzadką na ziemi; wyrzycie
 Ten trąf złotemi głoskami na wieczno
 Trwałych kolumnach! W jednym prawie czasie
 Znalazła męża w Tunis Klarybella,
 260 Brat jej Ferdynand małżonkę — tam właśnie,
 Gdzie sam już miany był za straconego, —
 Prospero księstwo swe na biednej wyspie,
 A my wewnętrzny spokój, z którym zdawna
 Zaszliliśmy w rozbrat.

Alonzo (*do Ferdynanda i Mirandy*). Podajcie mi dłonie!
 265 Niech wieczna gorycz i niesmak osiędzie

w. 244. *moje dziecko* — Mirandę, która przez małżeństwo z jego synem staje się jego dzieckiem.

w. 263. Gonzalowi ciążyło na sumieniu, że przyłożył rękę do wypędzenia Prospera, choć uczynił to na rozkaz swego władcy, a przez swoją ludzkość uratował życie wygnan-
 cowi. Radość z naprawienia tej krzywdy jest jeszcze jed-
 nym dowodem szlachetności Gonzala.

W sercu tych, coby wam nie mieli życzyć
Trwałej radości:

Gonzalo. Tak niech będzie! Amen!

*(Arjel powraca; za nim postępują, jak odurzeni, Kapitan okrętu
i Bosman)*

O, patrz, patrz, Panie! patrz, jest nas tu więcej;

Przepowiadałem mu, że nie utonie,

270 Jeśli szubienic nie zbraknie na lądzie.

No, ty wcielona klątwa, co strach Boży

Strącasz za burtę, nie masz-że już djabłów,

Do częstowania nimi. Postradał-żeś

Mowę na lądzie? Jakież tam nowiny?

275 **Bosman.** Ze wszystkich ta jest najlepszą, że króla

I całą jego szanowną kompanję

W dobrem znajduję zdrowiu, — a najświeższą

Ta, że nasz okręt, któryśmy przed sześciu

Półgodzinami mieli za rozbity,

280 Jest tak całutki, krzepki i we wszystko

Tak opatrzony, jak wtedy, kiedyśmy

Z naszego portu wypływali.

Arjel *(na stronie do Prospera)*.

Wszystkiego tego jam dokonał, panie,

Odkąd się oddaliłem.

Prospero *(na stronie do niego)*. Dziarski duchu!

285 **Alonzo.** Nienaturalne to dzieje, dziwniejsze

Jedne od drugich. — Jakeście tu przyszli?

Bosman. Gdybym był pewny, że naprawdę czuвам,

Tobym spróbował powiedzieć ci, Panie,

Jak się to stało. Leżeliśmy, nie wiem

w. 272. *burla* — poręcz otaczająca górny pokład okrętu. •

w. 279. Na okrętach liczono wtedy czas na pół godziny.

290 Jakim sposobem, na dolnym pomoście,
 Śpiąc jak zabici; wtem, właśnie przed chwilą,
 Jakiś szczególny, pomieszany odgłos
 Ryku i pisku i wycia i brzęku,
 Z innych jeszcze dźwięków przeraźliwych,
 295 Zbudził nas ze snu: Wyszliśmy na pokład,
 Patrzym: aż oto, w całym swym rynsztunku,
 Świeży jak cacko, stoi nasz poczciwy
 Królewski okręt; a sternik się zwija
 Po nim i własnym nie dowierza oczom.
 300 Gdy się tak gapim, z przeproszeniem Waszej
 Królewskiej Mości, jeszcze nawpół senni,
 Coś nas porwało nagle i zgłupiałych
 Aż tu przyniosło.

Arjel (*na stronie do Prospera*). Czym dobrze się sprawił?
Prospero (*na stronie do niego*).

Gracko, mój luby zuchu. Będziesz wolny.

305 **Alonzo**. Jest to labirynt, jakiemu równego
 Nikt jeszcze z ludzi nie przebył, i w całej
 Tej grze wypadków mieści się coś więcej,
 Niż się zdarzyło kiedykolwiek wedle
 Trybu natury. Wyroczeni-by trzeba
 310 Do objaśnienia tego.

Prospero. Miłościwy

Królu i Panie, nie trudź się badaniem
 Osobliwości tych zdarzeń: gdy wolną
 Znajdziemy chwilę, co wkrótce nastąpi,
 Dam ci o wszystkim, co zaszło, wiadomość
 315 Tak szczegółową, jak tylko zapragniesz;
 Tymczasem chciej być wesołym i dobrze
 Tłumaczyć sobie wszystko. (*na stronie*) Pójdź tu, duchu,

Uwolnij Kalibana i tych łotrów;
Zdejm z nich zaklęcie.

(*Arjel wychodzi*)

Z służby twojej, Panie,

320 Brakuje jeszcze dwóch podrzędnych osób,
O których, widzę, zapomniałeś.

(*Arjel wraca, pędząc przed sobą Kalibana, Stefana i Trynkula, przybranych w kradzione suknie*)

Stefano. Niech każdy myśli tylko o drugich, a nie turbuje się o siebie; bo wszystko jest dziełem Fortuny. *Coragio*, potworze, *Coragio!*

325 **Trynkulo.** Jeżeli to są rzetelne świadki, których noszę w głowie, to jest tu coś ciekawego do widzenia.

Kaliban. O, Setebosie! to mi walne duchy!

Jak piękny jest mój pan! Boję się tylko,
330 Żeby mnie nie osmagał.

Sebastjan. Ha! ha! patrzaj,

Księżę Antonio, co to za figury!

Nie możnaż-by ich nabyć za pieniądze?

Antonio. Czemu nie? Ten przynajmniej, w kształcie ryby,
Kwalifikuje się pewnie na sprzedaż.

335 **Prospero.** Uważcie tylko, panowie, zewnętrzną

Postać tych ludzi, a potem powiedzcie,

Czy może w nich być cnota? Ten głąb szpetny,

Syn czarownicy, spłodzony z szatanem,

Okradł mię z tymi dwoma nędznikami,

340 I z nimi sprzysiągł się na moje życie.

w. 324. *coragio* — odwaga; Szekspir używa tu obcego słowa dla komicznego efektu.

w. 325. *świadki, których noszę w głowie* — oczy.

Tamtych dwóch znać musicie, bo są wasi,
Tego zaś ciemnic wyrzutka uznają
Za mego.

Kaliban. Będę na śmierć zaszczypany!

Alonzo. Nie jest-że to Stefano, mój piwniczy?

345 **Sebastjan.** On spity. Gdzie on mógł się dorwać wina?

Alonzo. A to Trynkulo; i on, jak uważam,

Pod dobrą datą. Skąd oni dostali

Tego napoju, co ich tak uraczył?

Trynkulo, gdzieżeś to utopił głowę?

350 **Alonzo.** Powiedz nam to, dzielny marynarzu.

Trynkulo. Tak: marynarzu! zostałem ja umarynowany
tak, że moje kości na całe życie to popamiętają.
Nie potrzebuję się bać, żeby się we mnie muchy
zaległy.

355 **Sebastjan.** No i cóż, mości Stefano?

Stefano. Nie dotykajcie się mnie, ja nie Stefano, tylko
kurcz.

Prospero. Chciałeś być królem tej wyspy, niecnoto.

Stefano. W takim razie byłbym wyćwiczonym królem.

Alonzo (*wskazując na Kalibana*).

360 **Alonzo.** Jeszczem nie widział nic tak potwornego.

Prospero. Natura jego jest równie jak ciało

Nieokrzesaną. — Idź, łotrze, do chaty,

Weź swych współników z sobą; jeśli pragniesz,

Bym ci przebaczył, przebierz ich stosownie.

365 **Kaliban.** Dopełnię tego, panie: będę odtąd

Lepszy i mędrszy. Jakieżem był osieł,

Żem mógł pijaka poczytać za boga,

I cześć oddawać temu niedołądze.

Prospero. Precz stąd natychmiast!

Alonzo. Idźcie ten kram złożyć

370 Tam, gdzieście go znaleźli.

Sebastjan. Raczej tam,

Gdzie go ukradli.

(Kaliban, Stefano i Trynkulo wychodzą)

Prospero. Zapraszam Waszą Królewską Mość współ

Z jego orszakiem do mej biednej chaty,

Dla wypocznienia przez tę noc, część której

375 Myślę obrócić na opowiadanie

Takie, przy którym czas upłynie szybko.

Usłyszysz, Panie, dzieje mego życia

I ciąg rozlicznych przygód, jakim przebył,

Odkąd na wyspie tej mieszkam; a z rana

380 Pójdziemy wszyscy na okręt i ruszym

Do Neapolu, kędy tuszę ujrzyć

Obrzęd zaślubin tej kochanej pary.

Poczem usunę się do mego księstwa,

Gdzie każdą trzecią myślą moją będzie

385 Grób, zbyt już bliski.

Alonzo. Pilno mi usłyszeć

Historję twego życia, która musi

Brzmieć niepowszednio.

Prospero. Podam ją w całości;

Z drugiej zaś strony przyrzekam ci, Panie,

Szczęśliwą podróż, ciszę, wiatr przyjazny,

w. 371. Sebastjan, który miał zamiar zagrabić tron swego brata, rozumie lepiej niż Alonzo chęć Stefana panowania nad wyspą, chęć naturalnie zbrodniczą, i dlatego mówi o kradzieży sukien, tem samem mimowoli wydając wyrok na siebie.

I chyżość żagli tak wielką, że wkrótce
Dościgniem flotę twą w dali.

(Na stronie)

Arjelu!

Luby Arjelu! twoje to zadanie:

Wywiąż się z niego, a potem na zawsze

Bądź wolny i bądź zdrów! — Służę ci, Panie.

(Wychodzą)



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 71
Tel. 26-68-63

EPILOG

który wypowiada Prospero

Księgi-m zatopił tajemnicze,
Na własne siły tylko liczę,
A te są bardzo słabe. Ninie
Od was zależy to jedynie,
Czy tu mam zostać, czy popłynę
Do Neapolu. Lecz — gdym winę
Przebaczył zdrajcy i książęcy
Odzyskał tron, niech mieszkać więcej
Na pustej wyspie mi nie każą
Zakłęcia wasze! Niech się ważą
Zerwać me pęta wasze dłonie!
Westchnienie wasze niech powonie
Mą łódź, na znak, że się spełniło,
Com chciał: zabawę dać wam miłą.
Zerwałem z duchów lotną rzeszą,
Czary na pomoc mi nie śpieszą, —
Więc przyjdzie trawić czas w rozpaczy,
Chyba mnie litość zbawić raczy,
Gdy ją modlitwa wzruszy szczerą,
Która najgrubsze błędy ściera. —
Chcąc odpuszczone mieć swe zbrodnie,
Przebaczcie, puśćcie mnie swobodnie!

149

TREŚĆ

WSTĘP. Napisał prof. Andrzej Tretiak

- I. Postać i twórczość Szekspira str. III
II. »Burza« » XLII

BURZA » I

149

TRESC

WYKŁADY z historii prof. Andrzej Tyszkiewicz

- 1. Polska i Europa w średniowieczu
- 2. Polska w renesansie

BRAMA

F

23.091

Byrona POWIEŚCI POETYCKIE, w oprac. prof. A. Eurypidesa HIPPOLYTOS (FEDRA), w oprac. prof. Puszkina EUGENJUSZ ONIEGIN, w oprac. D. Waltera Scotta WAVERLEY, w opr. prof. Konst. Calderona KSIAŻĘ NIEZŁOMNY, w opr. prof. Bossueta WYBOR MOW I KAZAN, w opr. prof. M. Owidjusza PRZEMIANY, w oprac. prof. Gustawa Machiavella ROZWAZANIA, w opracowaniu prof. Stanisława Kota Tacyta WYBÓR PISM, w opracow. prof. Seweryna Hammera Schillera MARJA STUART, w opracow. prof. A. Marcinkowskiego ANTOLOGIA LIRYKI GRECKIEJ, w oprac. prof. Witolda Klingera Racine'a FEDRA, w oprac. Dra Tadeusza Zeleńskiego (Boy'a) Kleista ROZBITY DZBAN, w opracowaniu prof. Józefa Mirskiego Dantego WYBOR PISM, w oprac. prof. Stanisława Wędkiewicza Cycerona WYBÓR MÓW I LISTÓW, w opr. prof. G. Przychockiego Cervantesa DON KICHOT, w oprac. prof. Stan. Wędkiewicza Św. Franciszka Salezego WYBÓR PISM, w opr. prof. M. Paciorkiewicza Św. Augustyna WYZNANIA, w oprac. prof. Jerzego Kowalskiego Beaumarchais'go WESELE FIGARA w oprac. Dra T. Zeleńskiego Trzy Poetyki starożytne (ARYSTOTELES, HORACY, LONGINUS) w opracowaniu prof. Tadeusza Sinki Szekspira OTELLO, w opracowaniu prof. Andrzeja Tretiaka Herodota WYBÓR PISM, w opracowaniu prof. Witolda Klingera Szekspira SEN NOCY LETNIEJ, w oprac. prof. Wł. Tarnawskiego Hebbła JUDYTA, w opracowaniu Karola Irzykowskiego Waltera Scotta NARZĘCZONA Z LAMMERMOOR, w opracowaniu prof. Konstantego Wojciechowskiego Eurypidesa HEKABE, w opracow. prof. Bogusława Butrymowicza Szekspira JULJUSZ CEZAR, w oprac. prof. Wład. Tarnawskiego ESTETYKA NIEMIECKA (od Winckelmanna do Hegla), w opracowaniu prof. Zygmunta Łempickiego

PIERWSZA SERJA

BIBLIOTEKI NARODOWEJ
 OBEJMUJE WZOROWE WYDANIA NAJCENIEJSZYCH
 UTWORÓW LITERATURY POLSKIEJ

DO NABYCIA

W KRAKOWSKIEJ SPÓŁCE WYDAWNICZEJ
 (KRAKÓW, UL. Św. FILIPA L. 25)

W KSIĘGARNI JAGIELLOŃSKIEJ
 (KRAKÓW, UL. WIŚLNA 3)

I WE WSZYSTKICH INNYCH KSIĘGARNIACH