

OPOWIEŚĆ ZIMOWA, CZYLI PRAWDZIWA
ŚMIERĆ EURYDYKI

„A kiedy rogi księżycy dziewięć razy zmieniły się w pełnię, dziewczyna urodziła Pafos, od której wyspa wzięła swoje imię” – tak wedle Owidiusza kończy się historia Pigmaliona, króla Cypru. Ten nie zmarnował ani jednego dnia (ani jednej nocy?) po tym, jak Wenus ożywiła figurę dziewczyny, którą wyrzeźbił i pokochał¹. Z pozoru opis tej słynnej metamorfozy przypomina fabułę *Opowieści zimowej*. Oto w finale sztuki posąg Hermiony – rzekomo zmarłej żony Leontesa, króla Sycylii – ożywa, odnajduje się też ich córka, Perdita. A jednak słowa łudząco podobne do narracji Owidiusza padają nie na końcu, lecz na początku *Opowieści* – i wypowiada je bynajmniej nie Leontes, ale nerwowo zbierający się do wyjazdu na kontynent król Czech, Poliksenes:

Już dziewięć razy widzieli pasterze
 Pełnię księżycy, odkąd tron nasz tęskni
 Za swym brzemieniem (I 2.1–3).

Pożegnalnej przemowy Poliksenesa słuchają Leontes i jego żona, „z każdym dniem krąglejsza” (II 1.16), gdyż wkrótce powije córkę. Zanim jednak *royal baby* przyjdzie na świat, Hermiona nakłoni Poliksenesa, aby przedłużył pobyt, a Leontes spróbuje go otruć. Poliksenes w popłochu wymknie się tylną bramą miasta

¹ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław 2004, księga X, 295.

i szczęśliwie zbiegnie na statek, który – jeśli wierzyć Shakespeare’owskiej geografii – pożegluje z wiatrem z Palermo prosto do Pragi. Ot, taka to sycylijska gościnność. Próżno zresztą interpretować *Opowieść*, dopasowując te wojaże do kartografii jakiejkolwiek epoki. A może klucza do zrozumienia fabuły należy szukać w antycznej proveniencji imion? Wszak Poliksenes to imię greckiego księcia oblegającego Troję, Hermiona zaś była córką Heleny Trojańskiej, która, jak wiadomo, zdradziła Menelaosa z gościem – królewiczem trojańskim, Parysem.

Kiedy już się wydaje, że elementy układanki zaczynają do siebie pasować, intryga *Opowieści* niespodziewanie skręca i koziółkuje; te zapętlenia akcji są zgoła obce antycznym źródłom, choć przecież co rusz zahaczają o znajome schematy fabularne. Niepodobna dociec, w jaki sposób Shakespeare wydziergał *Opowieść zimową*: czy splótł nitki wyciągane ostrożnie, jedna po drugiej, z kilku różnych źródeł, czy też sięgnął po materię od lat skłębioną w pamięci. Ta źródłowa niesforność *Opowieści* to bodaj najlepszy dowód na to, że dramat ten rzeczywiście wyszedł spod pióra Shakespeare’a, lecz trzeba przyznać, że autor świeci tu światłem odbitym. *Opowieść zimowa* Shakespeare’a w gruncie rzeczy nie jest ani zimowa, ani nawet jego własna – jest po prostu zasłyszana. I choć większość ówczesnych arcydzieł teatralnych to mistrzowsko udratyzowane wersje kronik, romansów oraz przeróbki repertuaru konkurencji, trudno odmówić racji Robertowi Greene’owi (1558–1592), wziętemu dramaturgowi i poecie, który na łożu śmierci nazwał Shakespeare’a w przypływie profetycznej złości „parweniuszowską wroną wystrojoną

w n a s z e piórka”². Dwadzieścia lat później Shakespeare dopełnił miary grzechu, przerabiając popularny romans Greene’a *Pandosto* właśnie na *Opowieść zimową*. Wydrukowany w 1588 roku romans doczekał się kilku wydań, tłumaczeń i adaptacji, a *Opowieść* ukazała się dopiero siedem lat po śmierci Shakespeare’a, w 1623 roku – któż jednak pamiętałby o *Pandoście*, gdyby Shakespeare nie ukradł fabuły? U Greene’a Leontes nazywa się Pandosto i jest królem Czech, a nie Sycylii, którą włada z kolei przebywający u niego w gościnie Egistus – pierwowzór Poliksena (por. s. 238–241), Hermiona to Bellaria, ale to nie ona (jak u Shakespeare’a), lecz żona Egistusa jest córką cara Rosji. Przekonany o wiarołomstwie żony Pandosto rozpętuje piekło. Egistus ucieka na Sycylię, Bellaria w więzieniu rodzi córkę, którą Pandosto uznaje za bękartą i rzuca na pastwę fal. Kiedy wyrocznia ogłasza niewinność Bellarii, jest już za późno: królowa umiera, a wraz z nią jej synek – następca tronu, zaś zdruzgotany rogacz-nierogacz pogrąża się w żałobie. Tymczasem ocalona dziewczynka dorasta wśród sycylijskich pasterzy i zdobywa serce księcia, syna Egistusa. Ten na wieść o meزالiansie potomka grozi okrutną zemstą, ale młodzi ratują się ucieczką i dobijają do brzegów – jakżeby inaczej – Czech. Tu rozchodzą się drogi Greene’a i Shakespeare’a.

W *Pandoście* budzi się kazirodcza namiętność do córki, na szczęście prawda wychodzi w porę na jaw i król wita w sycylijskim księciu zięcia. Wkrótce jednak ciężar

² Por. Robert Greene, *Groats-vvorth of Witte. Bought with a Million of Repentance*, London 1592, s. 36, wyróż. ACW. Jest to też pierwsza historyczna wzmianka o Shakespeare jako dramaturgu.

win przygniata jego duszę i Pandosto odbiera sobie życie, syn Egistusa natomiast obejmuje tron Czech, o czym Greene donosi w zdaniu tak zagmatwanym, że nie sposób dociec, czy to on zgubił słowa, czy też może księżę dopiero co poślubioną małżonkę. Z kolei Shakespeare w finale gwałtownie poszerza listę lektur, nieustannie przy tym myląc tropy, aby żadna z paraleli nie zawładnęła interpretacją utworu. W kulminacyjnej scenie przywrócona do życia Hermiona wstępuje w ślady wszystkich greckich bogiń i kobiet, które kochając, przekraczają granice światów: jest kochanką Pigmaliona – Galateą, jest Eurydyką, po którą wyprawił się Orfeusz, i Alkestis wydartą z objęć śmierci przez Heraklesa, a nawet Demeter skamieniałą z tęsknoty za Persefoną (por. s. 242–245). Którą z nich najbardziej? Umieszczając mit o Orfeuszu i Eurydyce w tej samej księdze co historię Pigmaliona, Owidiusz uczynił rdzeniem obu opowieści miłość, która odwraca prawa natury: ożywia marmur i przywraca życie umarłej. Wielkie zwycięstwo Orfeusza jest jednak okrutnie nietrwałe, dla pogwałcenia zakazu bogów wystarczy, aby śpiewak przez chwilę nie upilnował wzroku:

Szli w górę stromą, niewyraźną i mroczną od gęstej mgły ścieżką poprzez głucho milczącą krainę. I już byli blisko powierzchni ziemi, kiedy Orfeusz, w obawie przed utratą żony, spragniony jej widoku zwrócił do tyłu zakochane oczy. Wtedy ona osunęła się natychmiast w dół. Orfeusz wyciągnął ręce, chcąc ją pochwyć lub by ona uchwyciła się go, lecz nieszczęsny zgarnął tylko zwiewne powietrze. I oto Eurydyka, powtórnie umierając, nie skarżyła się wcale na męża – czyż mogła się skarżyć, że była kochana? Ostatni

raz powiedziała: żegnaj – ledwie zdołał usłyszeć jej głos – i z powrotem stoczyła się w otchłań³.

Rozdzierający ból powtórnego rozstania odciska piętno na Orfeuszu, który już nigdy nie będzie tym, kim był przedtem. Wierny Eurydyce, unika kobiet, a z czasem uczy się czerpać radość z „krótkiej wiosny i pierwszych kwiatów [...] młodości”⁴ chłopców i to w ich objęciach znajduje ukojenie. Z pozoru Shakespeare wydaje się łaskawszy niż greccy bogowie: ani wzrok, ani nawet dotyk Leontesa nie odsyłają Hermiony w otchłań. Jednak wyprowadzona z ukrycia królowa postarzała się: „Nie miała zmarszczek, nie znać na niej było / Śladów minionych lat!” (V 3.28–29) – woła Leontes. Nawet igrając z romansowymi fabułami, Shakespeare nie zmienia kolei rzeczy. Czas minął, piasek przesypał się w klepsydrze, księżyc tysiące razy okrążył ziemię, dorosło nowe pokolenie. Ten cud to zwykły podstęp, który postaci wyjaśniają sobie w czasie pozascenicznym, kiedy „Będziemy gadać i pytać się wzajem, / Kto jaką rolę grał przez owe lata” (V 3.153–154), ale dziwny i pod wieloma względami ujmujący patos finałowej sceny niesie też sugestię obyczajowego skandalu. Jak zapewnia Shakespeare, niezwykła figura wyszła spod dłuta Giulia Romano – artysty, którego wyuzdane rysunki zainspirowały cykl wyjątkowo rozpustnych sonetów renesansu⁵. A jeśli tak, to w jakiej pozie zastygła Hermiona?

³ Por. Owidiusz, *op. cit.*, X 55–60.

⁴ *Ibidem*, X 85.

⁵ Giulio Romano (ok. 1499–1546) był malarzem i architektem, nie był natomiast rzeźbiarzem, choć tak głosi epitafium cytowane

Shakespeare jako dramatopisarz nie zmieniał przyzwyczajęń: nie wymyślał fabuł, lecz rozpisywał na sceny i dialogi historie już znane. Pracował jak witrażysta, uzupełniając ramy szkiełkami, których kształty i kolory stanowią o sile jego dramaturgii. Jednak w *Opowieści* to rama bierze górę nad grą światła. Trudności z interpretowaniem tej sztuki wynikają w dużej mierze z niespójności języka postaci. *Opowieść zimową* cechuje niebywała różnorodność konwencji: od dwornych konwersacji po niekontrolowane wybuchy emocji z pogwałceniem sensu, składni i prozodii. Manieryzm i konkret walczą o lepsze nieomal w każdej scenie, jak choćby w tej, gdzie Poliksenes, wyłuszczając aż nadto jasny powód swego wyjazdu, liczy czas wedle odmian księżyca, jak powiada, *watery star* – wodnej gwiazdy, w którą wpatrują się pasterze. To osobliwe określenie budzi skojarzenie z pływami wód,

przez Giorgia Vasarięgo w jego *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550, 1568), zapewne znanych Shakespeare'owi. Wiadomo również, że Romano wykonał inspirowane antykiem erotyczne rysunki, które po skopiowaniu na szesnaście miedziorytów ukazały się w 1524 roku pod wspólnym tytułem *I modi* (Pozycje). Wkrótce potem, w 1527 roku, zbiór został uzupełniony o cykl sonetów lubieżnych (*Sonetti lussuriosi*) pióra Pietra Aretina (1492–1556). Publikacja wywołała jeden z największych skandali obyczajowych epoki. Wydarzenia te opisuje m.in. Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999. Romano jest jedynym artystą renesansu, którego Shakespeare wymienia z imienia i nazwiska; intencje dramatopisarza pozostają niejasne. Por. omówienie obscenicznej aluzji w: Henryk Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 509–511. Motyw erotycznych posągów został wykorzystany w imponującym przedstawieniu baletowym w choreografii Christophera Wheeldona, z muzyką Joby'ego Talbota, wystawionym w Royal Opera House w Londynie w 2014 roku.

odpowiednie dla sztuki, w której podróże morskie są podstawą logistyki, ale w renesansie księżyc interesował też astrologów. Ludzie pozostający pod jego wpływem uchodzili za chwiejnych, kapryśnych i niezależnych – nieokiełznanych jak Leontes⁶. Przywołana na świadka księżycowa poświata to szczególna, bo niejako wsteczna scenografia, dotyczy przecież miesięcy minionych, wobec których srebrny glob był świadkiem zimnym i dalekim, obojętnym wobec namiętności, jakie wyzwał. Podobnie na bieg wydarzeń patrzy upostaciowiony Czas, którego Shakespeare, gwałcąc sceniczną iluzję, dopuszcza do głosu w osobliwym antrakcie między trzecim a czwartym aktem. Czas przemawia godnie, z finezją, ale postaci w *Opowieści* często długo szukają słów, albo przeciwnie – sięgają po frazesy, aby ukryć zakłopotanie. Niespokojny, rwący się pentametr, z niestabilną średniówką i wszechobecną przerzutnią, znajduje mnóstwo zastosowań: dworne dysputy o wyższości sztuki lub natury, wymiana grzeczności, ogień oskarżeń i wielkie mowy obronne, nachalny jazgot i przysięgi kochanków, wreszcie słowotok Leontesa, któremu język płaczą przeczuca. „To dzieło złych planet” (II 1.105) – podejrzewa Hermiona, „Gdy rządkiem staną nierządne planety, / Nikt się nie oprze” (I 2.200–201) – wtóruje jej Leontes. Takie odwołania do wpływu planet oznaczają zawsze to samo: bezradność człowieka wobec własnych emocji⁷.

⁶ O księżycu w kontekście pływów wód wspomina Kamillo, opisując Leontesa: „Zaklinać się przed nim / Na wszystkie gwiazdy, aby swoim wpływem / Przeczyły jego myślom, to tak jakbyś / Morze chciał wyrzucić spod władzy księżyca” (I 2.420–423).

⁷ Wplecione w ognistą tyradę spostrzeżenie Leontesa piętnuje pożądanie rozniecane przez *bawdy planet* – nierządną planetę.

Emotywny język *Opowieści zimowej* to tylko jeden ze znaków rozpoznawczych sztuk Shakespeare’a zwanych późnymi (*late plays*) i powstałych w początkach drugiej dekady XVII wieku. Po ich ukończeniu lub nawet

Chodzi tu najpewniej o Wenus, którą – podobnie jak utożsamianą z nią boginię – kojarzono z potęgą namiętności. Oto jak Klaudiusz Ptolemeusz (ok. 100–ok. 170) opisywał choroby duszy w powszechnie znanym w renesansie podręczniku astrologii: „Jeśli cech żeńskich nabierze również Wenus [tzn. znajdzie się w żeńskich znakach zodiaku], kobiety stają się skóre do miłości fizycznej, cudzołóżne i pożądliwe w poddawaniu się stosunkom zgodnym z naturą w każdej chwili i z kimkolwiek bądź, tak że po prostu nie cofają się przed żadnym doświadczeniem seksualnym (choćby haniebnym i sprzecznym z prawem)”. Ten sam układ planet wywiera równie zgubny wpływ na mężczyzn, którzy „stają się miękcy i zdeprawowani, chętni do stosunków sprecznych z naturą, przyjmując w nich bierną rolę kobiet; czynią to jednak potajemnie i skrycie, a jeśli i Mars nabierze cech żeńskich, dokonują tych bezwstydných czynów – obu rodzajów – jawnie i ostentacyjnie, prostytuując się, oddając się każdemu, zachowując się w wysoce naganny i obrzydliwy sposób, aż zostaną napiętnowani obelgami, wywoławszy zgorszenie związane z takim procederem”. Klaudiusz Ptolemeusz, *Czworoksiąg (Tetrabiblos)*, przeł. Grzegorz Muszyński, Wrocław 2012, III 15.10–11. Intrigujące odniesienie astronomiczne pojawia się też w wypowiedzi Hermiony, kiedy nalega, aby Poliksenes nie opuszczał Sycylii: „Lecz choćbyś / Gwiazdy chciał strącać z ich sfer przysięgami, / Powiem ci: jechać nie możesz” (I 2.47–49). W oryginale w wypowiedzi Hermiony rozbrzmiewa neologizm – *unsphere* – opisujący na pozór niemożliwe zjawisko opuszczania sfer przez planety i gwiazdy. Obraz ten wpisuje się w wiele podobnych odniesień w dramatach Shakespeare’a i z dużym prawdopodobieństwem odzwierciedla ówczesne dysputy naukowe związane z odrzuceniem arystotelesowskiej fizyki kosmosu i koncepcji sztywnych sfer niebieskich, por. omówienie w: Anna Cetera-Włodarczyk, Jonathan Hope, Jarosław Włodarczyk, (2021) *Unsphered, Disorbed, Decentred. Shakespeare’s Astronomical Imagination*, „Shakespeare” 2021, nr 17 (4), s. 400–427.

w trakcie pracy nad nimi Shakespeare przeniósł się do Stratfordu, tym samym wycofując się z czynnego życia zawodowego aktora i dramaturga, jakie wiódł przez blisko dwadzieścia lat w Londynie. Przeciwstawne opinie na temat tych utworów odzwierciedlają pewien kryzys zaufania do Shakespeare'a. Z jednej strony sztuki te anonsuje się jako wyraz dojrzałej i niejako ostatecznej postawy życiowej twórcy, który kładzie nacisk na wysiłek przebaczenia i pojednania oraz konieczność przekazania pałeczki młodszemu⁸. Z drugiej zaś rozpoznaje się w nich oznaki wyczerpywania się talentu dramatopisarza: natrętne autocytaty i daleko idące ustępstwa na rzecz nowych mód scenicznych – takie jak widowiskowe wstawki na podobieństwo popularnej na dworze maski⁹.

⁸ W kluczu estetyczno-teologicznym czyta *Opowieść zimową* Stanley Cavell (*Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge 2003 [1987]), podkreślając radykalny sceptycyzm Leontesa, którego podejrzeń odnośnie do swego ojcostwa nie rozwiewa wyrocznia (prawda), lecz dopiero zainscenizowany cud zmartwychwstania Hermiony. O finale *Opowieści zimowej* jako wręcz „twórczym nawróceniu” Shakespeare’a pisze René Girard, porównując scenę z posągiem do ewangelicznych opisów zmartwychwstania, samą zaś sztukę uznając za „najpełniejszy wyraz postawy Shakespeare’a jako człowieka”. Por. *idem*, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. Barbara Mikołajewska, Warszawa 1996 [wyd. fr.: 1990], s. 423 i n., 419–420 i 427. Za myślą tą podąża Małgorzata Grzegorzewska w: *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007, s. 146–152; *eadem*, *Teologie Szekspira*, Kraków 2018, s. 163–200. O zakończeniu *Opowieści* z perspektywy eschatologicznej pisze też Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012, s. 372.

⁹ Maski jakubińskie obszernie omawia Jerzy Limon w rozdziale *Przestrzeń bogów*, [w:] *idem*, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2002, s. 393–455.

Sztuki te – *Opowieść zimowa*, *Cymbelin*, *Burza* i *Perykles* – różnią się od wcześniejszych dramatów, a jednocześnie są zbliżone do siebie pod względem fabuły i stylu, co zachęca do traktowania ich jako cyklu romansów czy też tragicomedii¹⁰. Za etykietą romansu przemawiają zawikłane, nieprawdopodobne fabuły, nieomal zawsze ukazujące bolesną rozłąkę, morskie podróże, zatajoną tożsamość. Sukces tego typu widowisk był prostą konsekwencją popularności romansów pisanych prozą, które zawojowywały ówczesny rynek księgarski. Romanse Shakespeare’a ukazują zwykle dramat rodzin – rozdzielone małżeństwa, zaginione dzieci – przy czym kryzys z biegiem lat ulega przezwyciężeniu, co uszczęśliwia nowe pokolenie, starsze zaś, wyczerpane wiekiem i konfliktami, usuwa się w cień.

To właśnie współistnienie dobrego zakończenia, nadziei na „nowy wspaniały świat” i gorzkiej refleksji nad przegraną generacji ojców czyni ze sztuk ostatnich tragicomedie. Natura konfliktów jest zbyt poważna, aby pasowały do komediowych schematów „miłości z przeszkodami”. Rany wprawdzie się goją, ale wolno; szerokie blizny mogą się w każdej chwili otworzyć. Jednocześnie finałowa kolejka nowożeńców do ołtarza nie pozwala myśleć o rozwiązaniu akcji w kategoriach tragicznych. niespójność rodzajowa nie była cechą wyłącznie późnej dramaturgii Shakespeare’a: już w początku wieku wyszło spod jego pióra kilka komedii, np. *Miarka za miarkę* czy *Wszystko dobre, co się dobrze*

¹⁰ Problematykę przynależności gatunkowej *Opowieści* porusza Jacek Bartyzel w: Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2004, s. 241–263.