

---

## BURZA, CZYLI TAM I Z POWROTEM

---

*Burza* uchodzi za sztukę rozrachunkową i pożegnalną. Po raz ostatni we własnej sprawie Shakespeare wypowiedział się jednak poza teatrem, choć w mocnej, ekspresywnej scenografii. Na straży grobu w Stratfordzie postawił zrymowany czterowiersz, pod groźbą klątwy zabraniając wydobywania prochów<sup>1</sup>. Zaprzyjaźnieni z Shakespeare'em aktorzy mawiali, że nigdy nie zmarnował linijki wiersza. I rzeczywiście, przasna rymowanka, jeśli to on ją ułożył, okazała się strażnikiem mniej skłonny do ustępstw aniżeli tony kamienia w starożytnych sarkofagach. Umarłych grzebać, trumien nie otwierać, zdaje się pisać Shakespeare spod ziemi, spoza czasu. Jakkolwiek by oddzielać postać i jej autora, trudno przeoczyć zbieżność decyzji i nastrojów Prospera i Shakespeare'a. Schyłek życia jednego i drugiego nosi wyraźne znamiona dobrowolnego wycofania się z zawodu. Shakespeare, wielkomijski dramatopisarz i aktor, nie umarł w biegu. Ostatnie pięć lat spędził w Stratfordzie, tam, gdzie się urodził, w domu, którego dorobił się przez dwadzieścia lat pracy w Londynie, pisząc w zawrotnym tempie dwie sztuki rocznie. Odszedł z teatru, kiedy wciąż jeszcze je grano, choć nie ulega wątpliwości, że następców nie

---

<sup>1</sup> Całość inskrypcji po uwspółcześnieniu ortografii brzmi: *Good friend for Jesus' sake forbear, / To dig the dust enclosed here. / Blessed be the man that spares these stones, / And cursed be he that moves my bones,* a w przekładzie Piotra Kamińskiego: „Mój przyjacielu, na Chrystusa / Kości leżących tu nie ruszaj. / Chwała mu, kto ten gład oszczędzi, / Kto ruszy mnie, przeklętym będzie”.

szukano długo. Epitafium, pieczołowicie redagowany testament, wreszcie dziesiątki refleksji rozsianych po dojrzałych dramatach ukazują Shakespeare'a jako człowieka żyjącego w długotrwałym i czujnym dialogu ze śmiercią, z którą się oswaja, spoufala i godzi.

Tworząc *Burzę*, prawdopodobnie na przełomie lat 1610 i 1611, Shakespeare ma czterdzieści siedem lat, Prospero, jeśli jego wyznania nie są li tylko retorycznym chwytem, czterdzieści pięć<sup>2</sup>. Warto o tym pamiętać, zanim w wyobraźni rozgości się obraz księcia Mediolanu jako patriarchalnego starca. Działania obu cechuje ten sam radykalizm: Prospero w finale łamie różdżkę i topi księgę, Shakespeare odchodzi, nie pozostawiając po sobie ani jednego rękopisu, listu, glosy – niczego, co skreślił własną ręką<sup>3</sup>. Książę jest magiem, roztrząsanie tego faktu odnawia stary trop rywalizacji Shakespeare'a z Christopherem Marlowe'em, którego Faustus – Szczyściarz (z łaciny) – podobnie jak Prospero – Szczyściarz (z włoskiego) – pragnął rzeczy wielkich i zakazanych<sup>4</sup>. Możliwe jednak, że szarobura magia Prospera nie ma tu żadnego znaczenia – historię szlachetnego czarodzieja z córeczką podsunęły romanse, a Shakespeare uczynił z niej wielką i trwałą

<sup>2</sup> Por. słowa Prospera do Ferdynanda (IV 1.3–4).

<sup>3</sup> Zachowało się jedynie kilka podpisów Shakespeare'a: trzy pod testamentem, pozostałe zaś na mało istotnych dokumentach. Część uczonych za spisane ręką Shakespeare'a uznaje również niewielkie fragmenty dramatu *Thomas More*. Okoliczności zaginięcia spuścizny dramaturga nigdy nie zostały wyjaśnione.

<sup>4</sup> Christopher Marlowe (1564–1593) był autorem *Tragicznej historii Doktora Fausta* (1588). Postać Prospera jako przeciwieństwo Fausta omawia m.in. Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998, s. 662–684.

metaforę teatru. Ostateczne wybory obu postaci, Prospera i Shakespeare'a, wynikają z tej samej zgody na „banalną codzienność”, na dożywocie pod opieką córki, z wnuczętami na kolanach<sup>5</sup>. To stabilizacja za cenę wielu wyrzeczeń, ale Shakespeare uparcie powraca do tej myśli. W niemal wszystkich późnych sztukach – *Opowieści zimowej*, *Burzy*, *Peryklesie* – ojcowie upatrują szczęścia w przebywaniu blisko dorosłej córki. W pewnym sensie motyw ten pojawia się już wcześniej, w *Królu Learze*, ale tam miłość ojca jest groźna i zachłanna. Osobiste losy Shakespeare'a bywają podstawą interpretacji *Burzy*, *Burza* rzuca światło na schyłek życia Shakespeare'a. Nawet jeśli zależność ta nigdy nie leżała w zamiarach dramaturga, historia sama dopisała znaczące puenty – *Burza* jest jego ostatnią samodzielną sztuką, zamieszczoną jako pierwsza w pośmiertnym wydaniu dzieł wszystkich (por. s. 218–222). Co więcej, kończy ją epilog, w którym aktor wychodzi poza ramy postaci i fabuły, aby opowiedzieć o końcu przedstawienia i życia – o końcu wszystkiego.

Narzucające się dziś interpretacje biograficzne nie zmieniają faktu, że dla pierwszych widzów *Burza* mogła być nade wszystko widowiskową komedią o radosnym zamążpójściu, umiejętnie zgraną z aspiracjami rządzących elit. Shakespeare zawsze bacznie przyglądał się bieżącej polityce, tym razem jednak była to polityka prawdziwie (wielko)światowa: sojusz Anglii z Unią Protestancką (por. s. 210–213) i kolonizacja Ameryki (por. s. 189–199). Gwarantem tego pierwszego miał

---

<sup>5</sup> Por. Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 374–375.

być zaplanowany na jesień 1611 roku ślub Elżbiety, córki Jakuba I, z Fryderykiem, elektorem Palatynatu Reńskiego, a także przyszłe panowanie Henryka, najstarszego syna Jakuba. *Burza* na wiele sposobów nawiązywała do rozdętej propagandowo wiary w świetlaną przyszłość trójki wychuchanych nastolatków, w których rękach, jak przez chwilę sądzono, spoczywały losy Europy. Podobnie jak w wielu wcześniejszych sztukach, Shakespeare usłudźnie podstawił panującym lustro, z pozoru bijąc wraz z innymi w dzwony na powitanie nowego, wspaniałego świata, jednocześnie zaś obnażając kruchość nadziei, naiwność wychowanych pod kloszem dzieciaków, a także ryzykownie portretując ojców jako pokolenie przegrane. Odegrana dwukrotnie w pałacowych wnętrzach *Burza* z pewnością nadawała się na śpiewno-baletowy przerywnik, wybrany, jak kilkadziesiąt innych widowisk, aby umilić młodym przedłużające się narzeczeństwo (por. s. 211–212). Zarazem jednak ten sam dramat, w głębszych warstwach fabuły, co rusz nękał obrazami otwartych, jątrzących się ran, w finale tylko prowizorycznie opatrzonych ślubnym welonem Mirandy. To współistnienie różnych układów odniesienia, zbitka konwencji i niejasne zakończenie stały się w kolejnych wiekach powodem potężnych wahnięć interpretacyjnych, niespotykanych w przypadku innych dramatów. *Burzę* można inscenizować jako romans, nostalgiczny testament albo olśniewającą feerię. Można dopatrzeć się w niej przede wszystkim przenikliwej reakcji Shakespeare'a na opowieści o Nowym Świecie, czyli *Burzy* amerykańskiej, lub, jak chcą niektórzy, kryptogramu o fiasku przedsięwzięcia w Wirginii (por. s. 194–199). Idąc dalej

za tą myślą, można z *Burzy* uczynić wczesnonowożytną powtórkę z mitów założycielskich, w których garstka ocalałych Trojan, z Eneaszem na czele, błąka się po Morzu Śródziemnym w poszukiwaniu miejsca na nowy dom (por. s. 203–206)<sup>6</sup>. Można wreszcie obsadzić Shakespeare’a w roli pierwszego krytyka imperializmu, z Prospera czyniąc zachłannego kolonizatora, a z Kalibana – uciemiężonego autochtona<sup>7</sup>.

Dla ówczesnej publiczności fabuła *Burzy* była prosta do streszczenia: wygnany z Mediolanu Prospero dociera na wyspę, z której czyni miniaturowe królestwo sztuki i magii. Panując nad żywiołami, bezcielesnym Arielem i dzikim Kalibanem, wychowuje córkę Mirandę. Po latach u wybrzeży wyspy rozbija się statek, a księżę staje oko w oko ze swą przeszłością. Wybacza wrogom, wydaje za mąż córkę, wraca na tron. Zabiera lub nie zabiera ze sobą Kalibana. Paradoksalnie, ten nierozstrzygnięty i zlekceważony szczegół okazał się kluczowy dla przyszłych interpretatorów. Z początku opryskliwy i podstępny Kaliban był postacią z gruntu komiczną. Pokraczny, cuchnący potwór, zwany z nutą humoru *monster*, którego brzmieniowego pokrewieństwa z *master*,

<sup>6</sup> O podwójnej geografii *Burzy*, micie i doświadczeniu kolonizatorów pisze Jan Kott w eseju „*Burza*” albo *Powtórzenie*, w: *idem, Pleć Rozalindy. Interpretacje Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992, s. 125–176.

<sup>7</sup> Społeczno-polityczne reinterpretacje dramatu w Ameryce Łacińskiej omawia Anna Cholewińska, *Wszyscy jesteście Kalibanami: (post)kolonialne wizje latynoamerykańskiego podporządkowania*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*”, t. XL, nr 1, 2015, s. 91–102. Szerzej o recepcji *Burzy* w krajach kolonialnych pisze Małgorzata Sugiera, *Teatr władzy i władza teatru*, w: *eadem, Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 57–96.

*monsieur* – pan potwór – nie odda żadne tłumaczenie<sup>8</sup>. Z czasem jednak gniewne wyzwiska Prospera nabrały dosłowności. Kaliban stał się chodzącym katalogiem uprzedzeń i wstrętów, szatańskim pomiotem, osiłkiem z morderczym instynktem i słabą głową, która w momentach wzruszenia do złudzenia przypominała łeb szczeniaka, podobnie zresztą jak cały Kaliban gorliwie liżący stopy pana; dopiero w finale potwór rokował nikłe, bardzo nikłe, ale jednak nadzieje na resocjalizację. Niepostrzeżenie egzotyczne kuriozum urosło do rangi archetypu niewolnika opornego wobec edukacyjnych wysiłków białego człowieka, teatralnej egzemplifikacji Arystotelesowskich tez o ludziach niezdolnych do samostanowienia. Odrażająca charakterystyka tej postaci popadała jednak w coraz ostrzejszy konflikt z humanizmem. Schyłek epoki kolonialnej oznaczał dla Kalibana nowe życie. Toporna „bryła” (I 2.310) przemówiła, podejmując własną narrację o krzywdzie. Takie czytanie wydobyło z syna wiedźmy Sykoraks rysy tragiczne, obracając Prospera w despotycznego uzurpatora cudzej ziemi. Na dwudziestowiecznej scenie i w krytyce Kaliban podlegał nieustannej aktualizacji i przechodził zaskakujące metamorfozy rasowe i etniczne – jego skóra przybierała wszelkie odcienie od hebanu po oliwkę, zmieniał się kształt jego oczu, kolor włosów i proporcje ciała. Udręczony, skuty łańcuchami pytał o prawo do ziemi i języka, wył i skamlał, uginając się pod ciężarem kłód. Ten nowy rodzaj politycznej wrażliwości wymusił rozdzielenie włókien tekstu i czytanie go

---

<sup>8</sup> Imię Kalibana znają tylko Prospero i Miranda, reszta nie słyszała go albo je ignoruje.

wbrew komediowej dynamice, z akcentem na kielkującą wrażliwość ofiary europejskiej pychy. W ten sposób w krajach obarczonych przeszłością kolonialną gnuśny i chutliwy Kaliban z wieku na wiek ulegał politycznej sakralizacji, podobnie jak mściwy Szajlok tam, gdzie szalał antysemityzm<sup>9</sup>.

Gdzie rozgrywa się akcja *Burzy*? W sensie geograficznym wyspa Prospera leży między Algierem, Tunisem i Neapolem, w połowie drogi z Afryki do Europy, w miejscu takim jak Lampedusa. W porządku metaforycznym kierunki, z których przybywają postaci, są bez znaczenia. Co więcej, Shakespeare uparcie mnoży współrzędne, czyniąc z *Burzy* rozpędzony, wirujący globus z tysiącami miejsc, w których konfrontacja Starego i Nowego Świata wyznacza pole gry dla Prospera. Nie wiemy, gdzie skierowany był wzrok Shakespeare'a, kiedy tworzył dramat. Mógł patrzeć w przyszłość, przenikliwie wyodrębniając ze strzępów tajnych raportów rdzeń konfliktów, które przeorały historie zamorskich kolonii (por. s. 194–195). Motyw kulturowej ambiwalencji mógł zaczerpnąć z eseistyki Michela de Montaigne'a, który jako pierwszy okcydentalnemu poczuciu wyższości przeciwstawił postać szlachetnego dzikusa, pisząc esej o kanibalach; jego tytuł uznawany jest niekiedy

---

<sup>9</sup> W dyskursie posthumanistycznym zainteresowanie Kalibanem jako chimerą czy też hybrydą wydaje się nieco ustępować zainteresowaniu Arielem, który intryguje swym (nie)uchwytnym podobieństwem do człowieka i maszyny. Z kolei w studiach nad niepełnosprawnością (*disability studies*) Kaliban to postać naznaczona fizyczną deformacją, która powoduje jego stygmatyzację, por. Allison P. Hobgood, David Houston Wood (red.), *Disabled Shakespeares*, „Disability Studies Quarterly”, vol. 29, nr 4, 2009.

za źródłosłów imienia Kaliban (por. s. 200–201). W fantasmagorycznej protofabule *Burzy* pojawiłyby się wtedy rajske obrazy Bermudów, przełamane migawkami mrocznych rytuałów brazylijskich Indian. Wizja Shakespeare’a mogła się też ukształtować w wyniku kontestującej lektury Wergiliusza i płynącego z niej przekonania, że każda ziemia, którą wędrowcy znajdą za oceanem, przyniesie jedynie krótkotrwałe złudzenie obfitości, aby ostatecznie ujawnić swą grozę i zdezwuować sielankowe mrzonki. Wilgotny i ciepły klimat wyspy sprzyja życiu i gniciu, jak bystro zauważa brat Prospera, Antonio<sup>10</sup>. Shakespeare musiał wiedzieć, że obok bajecznie pięknych, tropikalnych plaż stoją zwykle cuchnące, malaryczne bagna. Gdziekolwiek by umiejscowić wyspę Prospera, uderza niebywała zdolność Shakespeare’a do tworzenia znaczeń przekraczających jego epokę. Raz ustanowione paralele nie rozstrzygają żadnych dylematów, ale wyostrzają nowe odsłony konfliktu. „Do tego mrocznego pomiotu / Ja się przyznaję” (V 1.275–276), mówi Prospero, wskazując palcem na Kalibana, co jednak nie zmienia niepokojącej dwuznaczności tego wyznania. Niepokój ten podejmą pisarze późniejszych epok, na przykład Joseph Conrad w *Jądrze ciemności*, kreśląc wizerunki Europejczyków doświadczających w zetknięciu z obcym, zawłaszczanym łądem głębokiego aksjologicznego wstrząsu: erozji moralności aż do zatracenia w okrucieństwie.

Dla Shakespeare’a *Burza* mogła być również wyprawą w nieznanie, flirtem z nową estetyką. W chwili kiedy pracował nad dramatem, era playhouse’ów – sezonowych

<sup>10</sup> Por. dialog Antonia i Sebastiana (II 1.41–50).



drewnianych amfiteatrów – dobiegała nieuchronnie końca. W 1609 roku trupa Shakespeare’a schroniła się pod dach, przenosząc się na zimę do Blackfriars, eleganckiej sali na terenie dawnego opactwa dominikanów (por. s. 208–209). Od tej pory zespół mógł liczyć na bardziej wyrobioną i bogatszą publiczność, powoli jednak rozstawał się z unikatową, architektoniczną metaforą, jaką był w swej konstrukcji i nazwie teatr The Globe. Jeszcze inną drogą szedł dwór, gdzie monarchowie, po obu stronach kanału La Manche, prześcigali się w rozrzutności. To dla nich scenarzyści tacy jak Ben Jonson przygotowywali słynne dworskie maski, osnute na wątkach mitologicznych kunsztowne widowiska, alians tańca, śpiewu i wymyślnych kostiumów (por. s. 213–216). Celem owych pokazów zamożności było wzmocnienie autorytetu panujących, efektem ubocznym – zamykanie się elit we własnym kręgu. Shakespeare nie mógł nie zauważyć rozejścia się estetyk. W konfrontacji ze środowiskiem dworskim ujawniał się powoli jego anachronizm, jakim mogło być nadmierne obciążenie spektaklu słowem. Co myślał o nowej sztuce? W dramatach Shakespeare’a nigdy nie brakowało elementów widowiskowych, takich jak pantomimy albo bale maskowe, nie stronił on też od efektów scenicznych, ale inaczej dobierał proporcje. Do *Burzy*, wychodząc naprzeciw modzie, włączył maskę zaręczynową i uczynił z niej imponujący pokaz możliwości Prospera, niespodziewanie przerwany wtargnięciem na scenę plebsu. Ten przedziwny blamaż konwencji do dziś dezorientuje krytyków, inspirując karkołomne teorie o odwróconej antymasce (por. s. 223) lub dopisaniu sceny w późniejszym okresie przez innego autora. Trudno jednak uwierzyć,

że *Burza*, jaką znamy – ujęta po raz pierwszy i jedyny w karierze Shakespeare’a w karby klasycznej jedności miejsca, czasu i akcji – jest efektem cięć i przeróbek. Ten z pozoru regresywny wybór był w gruncie rzeczy niezwykle nowatorski. Synchronizując czas i przestrzeń, Shakespeare wciągał widzów w psychodramę, zachęcając, aby czterogodzinny amok wspólnie przeżyli z rozbitkami. Nie wiemy, czy pracując nad *Burzą*, Shakespeare zdawał sobie sprawę, że będzie to jego ostatnia samodzielna sztuka. Pod wieloma względami jest ona podobna do innych romansów, nazywanych również sztukami ostatnimi: *Cymbelina*, *Opowieści zimowej*, *Peryklesa*. Dramaty te na pozór kończyły się szczęśliwie, ale w weselnym miódach czuć było łyżkę dziegciu. Już wcześniej spod pióra Shakespeare’a wyszło kilka tak zwanych gorzkich komedii, w których komplikacje fabuły wykraczały daleko poza komiczne schematy. Romans dodatkowo wprowadzał elementy cudowności, co w *Burzy* zaowocowało przemieszaniem wątków czarodziejskich, graniczących z autocytatem powtórzeń z *Makbeta* i *Juliusza Cezara* (por. s. 38), konwencji komedii dell’arte i wcześniej wspomnianej maski. *Burza* jest kolażem gatunków, spójnym i efektownym jedynie na powierzchni, brak w niej jednak ciągłości psychologicznej: nie ma psychoanalizy dla czarodziejów. Shakespeare nie ukrywa zresztą rozdzielności planów: „Pomóż mi zrzucić czarodziejskie szaty” (I 2.24), mówi Prospero do Mirandy, być może sygnalizując, że w tym miejscu kończy się baśń, a zaczyna dramat. Za chwilę cofnie się o dwanaście lat, aby opowiedzieć o swoim wygnaniu, a potem jeszcze o kolejne dwanaście, relacjonując dzieciństwo Kalibana i udręki Ariela. Statyczna ekspozycja przynosi niebywałą