

Shakespeare'a przedmowa do Lewiatana

Tymczasem Prospero wydaje się w pełni zasługiwać na los swego poprzednika u steru państwa. Oddając księstwo w zarząd-administrację Antonia i chowając się za drzwiami książęcego gabinetu, przecina on więzi władcy z Koroną, zupełnie jakby odrywał „ciało naturalne” króla od organizmu wspólnoty politycznej



Tymczasem Prospero wydaje się w pełni zasługiwać na los swego poprzednika u steru państwa. Oddając księstwo w zarząd-administrację Antonia i chowając się za drzwiami książęcego gabinetu, przecina on więzi władcy z Koroną, zupełnie jakby odrywał „ciało naturalne” króla od organizmu wspólnoty politycznej

Gdy w pierwszych scenach „Tragedii króla Ryszarda II” William Shakespeare każe Ryszardowi II przerwać pojedynek pomiędzy Henrykiem Bolingbroke’em, księciem Hereford, a Tomaszem Mowbray, księciem Norfolk, i skazać obu na ciężkie wygnanie z rodzinnego kraju, aby król mógł odsunąć od siebie niebezpieczeństwo utraty tronu i ograbić księcia Hereford ze spadku po śmierci jego ojca, Jana z Gandawy, jest to dla wielu postaci dramatu ostateczny dowód na to, że Anglia znalazła się na krawędzi upadku. Widząc konieczność natychmiastowej akcji, Henryk Percy, hrabia Northumberland, publicznie ubolewa:

Cóż za wyrodny król! Ale my sami,

Lordowie, słysząc burzę nad głowami,

Nie chcemy walczyć z ową nawałnicą;

Patrząc, jak wicher rozszarpuje żagle,

Lin nie chwytny, giniemy bezdusznie.

Wtórzy mu Lord Ross:

Widzimy przecież: mknie niebezpieczeństwo

I nieuchronnie nadchodzi rozbicie,

Gdyż przyczyn jego nie pragniemy zwalczyć. [1]

Rzeczywiście, wraz z nadchodzącą nawałnicą Anglię ogarnia anarchia. Lud oraz niedawni sojusznicy odwracają się od dworu. Ryszard II traci królewską godność, poprzez symboliczny akt przerwania pojedynku, praktycznie wyrzeka się Korony, grabiąc lud i oddając państwo w zarząd aby poświęcić się wojennym przygodom, oraz narusza święte prawo ojcowizny, co ostatecznie grzebie jego pretensje do ciągłości dynastycznej. „Mówią, że król umarł” podsumowuje wódz walijski, czekający na Ryszarda na brzegach Walii.

Żywy, lecz odarty z nimbu boskości, Ryszard ucieka się w sytuacji beznadziejnej do zaklęć i magii. Król śmiertelny, zdruzgotany swą słabością, zdradzony przez doradców i lud, odchodzi od zmysłów, czym wzbudza wesołość i drwiny otoczenia. W myśl średniowiecznej zasady, iż działalność indywiduum, znajdującego się w miejscu krytycznym dla całego łańcucha istnień, odbija się na całym porządku kosmicznym, bezsilność króla doprowadza ostatecznie do zguby:

Widzę, że zdrajcą jestem jak inni,

Gdyż dałem w sercu moim przyzwolenie,

By obnażono święte ciało króla [...]

Dumny majestat zmieniono w pachółka,

Króla w prostego chłopca.[2]

Śmierć Ryszarda II z ręki poddanych, króla odartego z Królewskiej Godności, ma zesłać na kraj pasmo klęsk i nieszczęść.

Jeśli wierzyć szekspirologom oraz historykom epoki, Shakespeare, opisując dwór królewski oraz przedstawiając w swych sztukach postaci królów, z pewnością wiedział o czym pisze. Być może już jako jedenastoletni chłopiec miał okazję obserwować triumfalny wjazd królowej Elżbiety do Kenilworth, podczas jej wizyty w środkowej Anglii na zaproszenie earla Leicester. Jeśli faktycznie młody Shakespeare „widział Elżbietę w którejś ze słynnych kunsztownych szat, niesioną w lektyce na ramionach urodziwych gwardzistów na czele olśniewającego wspaniałością orszaku, to w gruncie rzeczy był świadkiem największego teatralnego widowiska swej epoki.”[3] Zapewne też, już w późniejszych latach, dostrzegł drugą, ciemną i ukrytą stronę politycznej władzy, jak cielesność i upływające lata królowej zamaskowane wytwornym strojem i grubą warstwą pudru.

Zresztą, Shakespeare'a fascynacja historią, z której czerpał inspirację dla swojej twórczości, była nieodłącznie związana z polityką. W Anglii przełomu XVI i XVII wieku historia pełniła nade wszystko funkcję opisową wobec ludzkiej działalności politycznej, przedstawiała człowieka w walce o władzę.[4] W centrum historii pojawiała się postać króla, którego ludzkie ograniczenia i słabości nie licowały z wielkością sprawowanego urzędu. Shakespeare'owi-aktorowi niejednokrotnie dane było odgrywać tę dwuznaczną rolę przed publicznością teatru Globe. Mógł ją oglądać z bliska, gdy, za sprawą Lorda Chamberlaina, znalazł się w 1603 roku wśród tzw. Ludzi Króla. Mógł o niej wreszcie przeczytać w szeroko dostępnej w owym czasie w Londynie literaturze prawniczej, która podnosiła problem dwóch wymiarów królewskości, dwóch ciał króla.

Teoria Dwóch Ciał Króla, za sprawą Ernsta H. Kantorowicza, który użył jej jako interpretacyjnego klucza do dramatu „Tragedia króla Ryszarda II”, weszła już do kanonu współczesnej szekspirologii.[5] Doktryna ta, której rozkwit przypada na okres elżbietański, i która rozwijała się praktycznie wyłącznie w Anglii, jest efektem dwóch, następujących po sobie procesów. Pierwszy prowadził do desakralizacji władzy politycznej (królewskiej), zmuszając do poszukiwania nowych podstaw uprawnień władczych, praw sukcesji oraz przygotowując grunt pod decentralizację ośrodka decyzyjnego. Drugi wiązał się z artykulacją społeczeństw europejskich i powolnym wykluwaniem się społeczeństw politycznych, a więc z zachwianiem tradycyjnego rozumienia pojęcia suwerenności politycznej.[6] Ludzie okresu przełomu i wielkich przewartościowań, w jakim przyszło żyć i tworzyć Shakespeare'owi, borykali się z problemem zabezpieczenia ciągłości państwa, a więc

władzy politycznej, gdy brak jej już było boskiej legitymacji a lud nie był wciąż w stanie unieść brzemienia spychanej nań z wolna suwerenności.

Według elżbietańskich prawników Król – pisany wielką literą – miał mieć w sobie dwa ciała: naturalne (śmiertelne) i wspólnotowe, które tworzyły niepodzielną całość. To drugie nie posiadało duszy, składało się bowiem z polityki i z rządu a więc było wynikiem działań politycznych.[7] Zerwanie jedności dwóch ciał następowało jedynie w teorii, w momencie śmierci ciała naturalnego, podczas gdy ciało wspólnotowe wcielało się w sukcesora z krwi i kości, nie tylko pozbawiając jego ciało ludzkich niedoskonałości, lecz również przekazując „nieśmiertelność” „jednostkowemu królowi jako Królowi, to znaczy jego super-ciału.”[8] Pojęcie „ciała wspólnotowego” miało być, według Kantorowicza, zapożyczeniem z teologicznego języka, który mówił o „corpus mysticum” chrześcijan, którego głową jest Chrystus. Było to więc z jednej strony przeniesienie pojęcia teologicznego na obszar państwa, którego głową jest król, z drugiej zastosowaniem świeckiej terminologii prawniczej, gdyż król stawał się czymś na kształt „jednoosobowej korporacji”. [9] Praktyczny wymiar tej teorii objawił się mieszkańcom Wysp Brytyjskich w XVII wieku, gdy doprowadzono do zgładzenia ciała naturalnego Karola Stuarta, przy zachowaniu Królewskiego ciała wspólnotowego w Parlamencie. Francuzom, którzy nie przejęli doktryny Dwóch Ciał Króla, w 1793 ta sztuka nie mogła się udać.[10]

Wieczność „ciała wspólnotowego” wcielonego w osobę króla opierała się na trzech filarach. Pierwszym była ciągłość dynastyczna, dla której teoretyczne podstawy znaleziono po wyeliminowaniu tzw. „małego bezkrólewia” i sprowadzeniu aktu koronacyjnego do czystej

formalności. Król posiadał od tej pory wszystkie królewskie uprawnienia w wyniku samej elekcji, nie zaś koronacji. Drugim filarem był korporacyjny charakter Korony, która, będąc czymś wyższym niż „fizyczny rex oraz geograficzne regnum”, stawała się fikcją prawną, równorzędną wobec ciągłości dynastii i wieczystości ciała politycznego. [11] Trzecim zaś, Godność, która „odnosiła się głównie do szczególnego charakteru urzędu królewskiego, do suwerenności przekazanej królowi przez lud i znajdującej się w samej osobie króla.” Przy czym owa Godność miała jednocześnie charakter prywatny i publiczny.[12] Króla o dwóch ciałach miał symbolizować mityczny Feniks, pierwowzór „jednoosobowej korporacji”, będący zarazem nieśmiertelnym gatunkiem i śmiertelną jednostką, zbiorowym „corpus politikum” i jednostkowym „corpus naturale”. Charakterystyczne, że Feniks stał się emblematem królowej Elżbiety i był wybijany na niektórych jej monetach, symbolizując dziewictwo i wyjątkowość władczyni.[13]

William Shakespeare pisał „Burzę” pod koniec swojego pobytu w Londynie. Jego sytuacja finansowa jest wówczas ustabilizowana a mecenat potężnych patronów oraz wybredna i nieprzypadkowa widownia pozwalają na spokojną i ambitniejszą pracę. Stabilizacja życiowa, bogate doświadczenie oraz świadomość końca skrupulatnie planowanej kariery pozwalają przypuszczać, iż to, co wówczas wyszło spod pióra dramaturga nie mogło być w całości zależne od artystycznej koniunktury. Faktycznie, Shakespeare powraca do tematu ciężkiego i kontrowersyjnego zarazem. W „Burzy” pojawiają się te same wątki, które pozwoliły Ernstowi Kantorowiczowi widzieć w „Tragedii króla Ryszarda II” zwierciadło myśli politycznej epoki elżbietańskiej. Shakespeare, bogatszy o kolejne lata w londyńskim tyglu politycznym oraz osłuchany i „opatrzone” z królewskim dworem, rewiduje jednakże

niektóre ze swych początkowych intuicji. Fabułę dramatu rysuje cieńszą i mniej wyrazistą linią, pozostawia przestrzeń dla interpretacji oraz, przede wszystkim, nie doprowadza sztuki do jednoznacznego końca. Co jednak w „Burzy” najbardziej uderzające – w kontekście historii Ryszarda II – to fakt, że król przeżyje do końca tragedii, jakkolwiek nie ma pewności czy zdoła wytrwać przy życiu po opadnięciu kurtyny.

Tymczasem Prospero wydaje się w pełni zasługiwać na los swego poprzednika u steru państwa. Oddając księstwo w zarząd-administrację Antonia i chowając się za drzwiami książęcego gabinetu, przecina on więzi władcy z Koroną, zupełnie jakby odrywał „ciało naturalne” króla od organizmu wspólnoty politycznej. Parodiując jedynie rolę księcia, Antonio szybko dostaje się pod zgubny wpływ złych doradców, „kreatur własnego chowu”, jak ich pogardliwie określa Prospero. Reszta należy już do Antonia. Aby pozbyć się niewygodnego konkurenta raz na zawsze, Antonio dokonuje zamachu stanu i zrywa z pomocą króla Neapolu porządek dynastyczny. W zamian oddaje mu hołd, „haniebny pokłon”, by jeszcze raz przywołać Prospera, oraz zobowiązuje się opłacać haracz. Shakespeare, rękami Prospera i Antonia dokonuje symbolicznego odczarowania Króla, obalając trzy filary wieczności głowy ciała wspólnotowego – Dynastię, Godność i Koronę – pozostawiając na jej miejscu słabego śmiertelnika.

Na skutki rządów króla, którego Feniks tym razem nie powstał z popiołów, nie trzeba długo czekać. Scena I „Burzy” przywołuje na myśl anarchię w państwie Ryszarda II. Teraz jednak, wyraźniej niż przedtem, jest to chaos spowodowany rządami śmiertelnika, który na trzeszczącym pokładzie nawy państwowej stara się zaklinać

rzeczywistość, rzucając wyzwiska na swoich poddanych. Doradcy króla, wszechpotężni w rutynie politycznej, ci, którzy potrafili omamić i zwieść Ryszarda II oraz Antonia, czy też, jak to uczynił Gonzalo, ocalić odarte z godności ciało obalonego władcy oraz jego następczynię i odprawić ich łodzią z zapasem żywności i drogocennymi księgami, nie są w stanie zdziałać wiele. Wymiana okrzyków pomiędzy Bosmanem i Gonzalo zdarzyć by się mogła na pokładzie tonącego statku, jak i, równie dobrze, w korytarzu niejednego ministerstwa, po burzliwej naradzie Rady Ministrów. Bosman zwraca się do Gonzalo w tonie dość sarkastycznym:

[...] Jesteś doradcą królewskim, tak? No to doradź tym żywiolom, żeby się uciszyły – nie będziemy musieli tyrać przy linach. No, użyj swojej władzy! Nie potrafisz, co? W takim razie podziękuj Bogu za długie życie i przygotuj się w kajucie na ostatnią godzinę, co lada chwila może wybić [...].[14]

Gonzalo zdaje sobie sprawę, że katastrofa przyniesie mu zgubę, i że przebiegły bosman uchowa się na swoim stanowisku z gwarancją dożywotniego zatrudnienia:

Kto jak kto, ale on nie utonie, choćby okręt był wątlý jak łupina orzecha
[...] Oddałbym w tej chwili tysiąc mil morza za jedną morgę gruntu –
choćby ugoru porosłego wrzosem, janowcem, czymkolwiek.[15]

Rozpadająca się nawa państwowa to nie jedyny obraz, jaki nasuwa się przy okazji nawałnicy z początku dramatu. Wiadomo, iż do sprawstwa całego zamieszania przyznaje się Prospero, i że to Ariel, symbol ponadnaturalnych zdolności upadłego króla, bezpośrednio odpowiada za rozpętanie burzy. Chaos spowodowany magią Prospera jest już częścią przygotowanego przedstawienia, gdzie ludźmi uratowanymi z katastrofy statku zaczyna rządzić potężna, magiczna siła. Jest to więc moment przejściowy, który ze świata politycznego, przenosi dwór i poddanych królewskich na czarodziejską wyspę.

Nie ma zgody wśród bohaterów dramatu, co do fortunności ich położenia. Gonzalo sili się na optymizm, wychwala powaby i dobrobyt wyspy, starając się pocieszyć milczącego króla Neapolu. Zgryźliwi i pesymistyczni Alonzo i Sebastian drwią ze starego doradcy, podczas gdy dworzanin Adrian, jakby wciąż nie otrząsnął się z katastrofy, błądzi wokół nietrzeźwym wzrokiem. Nic już nie jest takie, jak dawniej. Nie ma zgody co do podstawowych wrażeń i wspomnień z przeszłości. Bohaterowie odzwyczajają się od swoich tradycyjnych ról, które odgrywają nieszczerze i niezgrabnie. Antonio, książę Mediolanu, utracił w swych docinkach i niewybrednych żartach resztki władczej godności. Króla Alonza nikt już nie słucha a Sebastian nie może się powstrzymać od złośliwych ku niemu uwag:

Za stratę syna sam sobie podziękuj.

Twój to był pomysł – wydać córkę za mąż

Nie gdzieś w Europie, lecz w dzikiej Afryce,

Gdzie dziś, wygnana, przynajmniej nie widzi

Łez, które słusznie lejesz.[16]

Wszyscy są równi w obliczu cudowności i tajemnicy wyspy. Antonio nie mógł jaśniej wyrazić swojej pogardy do śpiącego króla, któremu hołd jeszcze niedawno składał. W mowie do Sebastiana:

Spójrz, oto brat twój, już teraz podobny

Do trupa – gdyby był nim rzeczywiście,

Nie byłby przecież więcej wart niż ziemia,

Na której leży [...].

To samo można powiedzieć o bracie Antonia, Sebastianie, któremu uczucia braterskie przestają być bliskie. W mowie do Antonia:

[...] Jak tobie Mediolan,

Tak mnie należy się Neapol. Dobądź

Miecza i uderz! Jeden cios cię zwolni

Z płacenia danin, a ja, nowy Król,

Będę cię kochał. [17]

W swej opowieści ku pocieszeniu Alonza, Gonzalo nie mógłby popełnić większego faux pas:

Gdyby tak była tu do obsadzenia rola [...] powiadam, władcy tej wyspy, i gdyby Pan Bóg mnie w niej obsadził – cóż bym zrobił?[18]

Podobnie postępują Antonio i Sebastian, zamierzając się na śpiącego Alonza, oraz Stefano, przekonany, że wszyscy nie żyją i znajdujący w Kalibanie i Trinkulo godnych poddanych swego nowego królestwa. Ale przecież jest między nimi nie tylko król Neapolu, ale i książę Mediolanu – prawowita, dotychczas, władza. Nie powinno być tu żadnej roli do obsadzenia. Gonzalo, stary i sklerotyczny doradca, nie tyle zapomina się z racji nadmiaru wrażeń, ile wiernie oddaje nastrój wyspy. Król umarł, gdy został wypędzony ze swego księstwa a jego cześć zbrukana została przez uzurpatora. Na wyspie są tylko ciała śmiertelne. Nie liczą się hołdy, historia i zajmowane niedawno stanowiska. Gdy Gonzalo zauważa:

Najosobliwsze jednak – i zupełnie niewiarygodne – [...] że nasze stroje, choć przesiąkły morską wodą, zachowały całą swoją świeżość i barwę; tak jakby woda, zamiast wypłukać z nich kolor, ufarbowała je na nowo.

pokazuje dobitnie, że z okresu politycznego zostały jedynie wyjaskrawione jak nigdy symbole. Postaci w nie odziane to jakby zjawy, które tajemnicza siła dopiero napełni nową treścią.

Ojciec na dnie morza spoczął;

Koral wyrósł z kości,

Błade perły w miejscu oczu;

Jak śpiewa Ariel o Alonzie, ojcu Ferdynanda, królu Neapolu.

Na wyspie pękają wszelkie hierarchie i lojalności upadłego królestwa. Bohaterów dramatu nie zbliża do siebie ich społeczna natura, lecz jedynie pragnienie zaszczytów i korzyści, kierują się momentem instynktownym, choć instynkt samozachowawczy jest u nich poważnie zaburzony. Znajdują się poza miastem, w sytuacji przed-politycznej,

gdzie nie ma żadnej normy ani standardu zachowania, i gdzie poniżony król, śmiertelnik uzbrojony w czarodziejskie księgi, laskę i płaszcz, dokonuje wielkiej operacji odbudowania wspólnoty politycznej. Doprawdy, potrzeba tu umiejętności iście nadludzkich. Shakespeare mógł zdawać sobie z tego sprawę już w „Tragedii króla Ryszarda II”, gdzie śmiertelny władca nieporadnie i bez ostatecznego powodzenia zaklinał głązy walijskiej plaży, by zamieniły się w zbrojnych żołnierzy, „nim zadrży/Przed nędznym buntem prawy król tej ziemi.”[19] Ryszard II przegrał jednak swą tragedię i poległ. W „Burzy” Shakespeare znów przyznaje magii, i tylko magii, główną rolę w zadaniu odbudowania państwa. Czary Prospera nie przypominają „guseł” i „licznych występków” wiemy Sykoraks – to biała, twórcza magia męża stanu. Prospero dokonuje ponownego wcielenia „ciała wspólnotowego” w swe „ciało naturalne”. Potrzebna jest „moc, która [...] wszystkich wspólnie trzyma w strachu i kieruje ich działaniami dla dobra powszechnego.”[20]

Sens pobytu rozbitków na wyspie zostaje nieświadomie przepowiedziany już w utopii Gonzala. Stary doradca antycypuje plan Prospera i odrysowuje go w formie karykaturalnej. Jednocześnie nie ma wątpliwości, że miałyby tu chodzić o jakąś utopię. Shakespeare jasno sygnalizuje swój zamiar, gdy „Złoty Wiek” Gonzala łudząco przypomina zwykły porządek polityczny pod rządami absolutnego suwerena, nie zaś wyśnioną krainę powszechnej szczęśliwości.

Konsekwentnie realizując swój plan, Prospero zabezpiecza w pierwszej kolejności to, co najcenniejsze – ciągłość dynastyczną. Wyjęci niejako z akcji Miranda i Ferdynand, skojarzeni zostali za sprawą czarów Ariela i gwarantują trwanie odbudowywanej władzy. Rozproszona po wyspie i

rozochocona stanem wszechobecnej anarchii ciżba ma być na nowo spojona w Koronę pod władzą króla, w drodze kolejnych, powtarzających się zamachów i walki o władzę: Sebastian i Antonio na Alonza, Trinkulo i Stefano na Prospera, Kalibana na Mirandę. Z tej gmatwaniny cało nie wychodzi nawet Gonzalo, który za cenę życia jest zmuszony wiernie służyć temu, kto akurat obwołał się władcą. Prospero stawia ich w sytuacji granicznej, na progu życia i śmierci, dewaluując ich pogoń za zaszczytami i jednocześnie kreując się na jedyne go władcę stanu wyjątkowego. Rysuje przed nimi wizję nowego ładu, który, ku powszechnej uldze, przerwie ów łańcuch zła i przywróci porządek. On zbierze ich na końcu i przywróci im zmysły, by znów ujrzeli w nim swego Króla.

Każda działalność polityczna nosi jednak skazę ludzkiej niedoskonałości. Nie jest od niej wolny Prospero, co zdaje się symbolizować postać Kalibana. Król żywi do niego nieskrywaną niechęć:

[...] Wstrętny niewolniku,

Na którym dobro nie zostawia śladu,

A tylko zło się odciska![21]

Jednocześnie Prospero zdaje sobie sprawę, że bez Kalibana nie jest w stanie się obejść. Kaliban najprawdopodobniej szczerze cierpi. Niezdolny do czynienia dobra, skazany jest na moce wyższe, na pogardę z racji swej zwierzęcej natury i na współczucie z powodu podobieństwa do człowieka. Nie ma szczęścia, gdyż są rzeczy, z którymi polityka musi rozprawić się w sposób bezwzględny. Prospero:

[...] Podły kłamco,

Czuły na chłostę tylko, nie na dobroć!

Z początku traktowałem cię po ludzku [...].

Polityczność przypomina jednak stajnię Augiasza. Zła polityki nie da się ujarzmić, oswoić, „nauczyć mówić”. Nikt nie wie tego lepiej od Kalibana:

Cały zysk z waszej nauki języka,

Że umiem teraz przeklinać. Zaraza

Na Was i na wasze lekcje![22]

* * *

Shakespeare tworzył w okresie przejściowym, w świecie ludzi renesansu i ostatniego pokolenia humanistów. W świecie tym, który opierał się na arystotelesowskich przesłankach o teleologii i przyczynowości istnienia, umysł ludzki działał jeszcze w kategoriach analogii, stawiał się w pozycji mediatora pomiędzy sobą a wszechświatem i błędził pomiędzy wiarą i wiedzę, rzeczywistością i metafizyką.[23] Ten świat miał niedługo runąć pod naporem kartezjańskiej filozofii i nowych pomysłów myślicieli politycznych, upatrujących w człowieku jedyne twórcę wspólnoty politycznej. Wyobraźnia Shakespeare'a starała się odpowiedzieć na nadchodzące zagrożenia w sobie znanych kategoriach. Dramaturg czyni w „Burzy” państwo-Króla na powrót nieśmiertelnym. Pokazuje, że czas kryzysu, stanu wyjątkowego, jest prawdziwym sprawdzianem władcy i miarą jego niezależności, oraz że mąż stanu zobowiązany jest rozpoznać zenit swych politycznych sił by przywrócić zburzony ład. Władanie nad żywiołami polityczności zostaje oddane w ręce człowieka, „który po raz pierwszy obala porządek natury.”[24]

Ale jaki ład proponuje nam Shakespeare? Jest to porządek, który siłę i ciągłość czerpie z uświęconego złączenia nieśmiertelnego ciała politycznej wspólnoty ze śmiertelnym nosicielem królewskiej godności. Suwerenność powraca do prawowitego władcy. Wszystko ma być tak, jak przedtem. Finał dramatu i ostatnie słowa Prospera nie napawają jednakże optymizmem:

Opadły czarodziejskie stroje,

O własnych tylko siłach stoję,

A te są nikłe.[25]

Bo czy było do pomyślenia dla Shakespeare'a i jemu współczesnych, żeby człowiek był w stanie zbudować coś, w czym tradycyjnie odnajdywano zamysł Boga? Nie była to dobra wiadomość dla widzów z początku XVII, że wiecznotrwałe państwo upada mocą ludzkiej intrygi, zwróconej przeciwko odwiecznym prawom wspólnoty politycznej, i że odrodzić się może jedynie mocą czarów – czy to kosmicznej natury, czy też sformułowanych w naukowe stwierdzenia. Szczególnie, że porządek ziemski utożsamiano wówczas z wieczno-trwaniem politycznej hierarchii królestw.

Shakespeare był uważnym czytelnikiem historii. Musiał więc znać casus Ryszarda III, który w swych staraniach o koronę angielską odwołał się do niekompetencji władcy oraz do siły opozycji, wskazując, jak Edward IV, na wolę ludu, jako usprawiedliwienie dla swojego panowania. By zadośćuczynić dążeniu Ryszarda do władzy królewskiej wypracowano w 1485 roku konstytucyjną fikcję prawną „elekcji dokonanej przez trzy stany królestwa, zidentyfikowane z parlamentem, nie tylko zapewniającą parlamentowi pozycje zwierzchnika lub suwerena, ale także umożliwiającą nadanie monarchii angielskiej jej kontraktualnego charakteru.”[26] Manewr ten powtórzono później w 1689 roku. Shakespeare więc, pisząc „Burzę” w drugiej dekadzie XVII

wieku, zdaje się trafnie przewidywać dalszy rozwój myśli politycznej, mimo iż oddychał wciąż powietrzem epoki elżbietańskiej. Nie wypowiadając tego, co czaiło się za zakrętem historii a jedynie czyniąc aluzję opartą na przeczuciach, przygotował niejako grunt pod wystąpienia Johna Locke'a i Tomasza Hobbesa. Ten ostatni mógł już z pełnym przekonaniem napisać, że państwo to „bóg śmiertelny”.

Jan Pawelec

Teologia Polityczna, nr 5, 2009/20010

[1] Shakespeare, W., Tragedia króla Ryszarda II, tłum. Słomczyński, M., Kraków 1984, s. 51.

[2] Ibidem, s. 112.

[3] Greenblatt, S., Shakespeare. Stwarzanie świata, Warszawa 2007, s. 39.

[4] Smallwood, R.L., “Shakespeare’s use of history”, w: The Cambridge Companion to Shakespeare Studies, red.: Wells, S., Glasgow 1994, s. 146-147. [5] Za dowód niech posłuży umieszczenie interpretacji „Ryszarda II” wg Kantorowicza w zbiorze: Four Centuries of Shakespearian Criticism, red.: Kermode, F., Nowy Jork 1965, s. 209-329; oraz komentarze w: Elton, W.R., „Shakespeare and the thought of his age”, w: The Cambridge Companion to Shakespeare Studies, op., cit., s. 30-31.

[6] Voegelin, E., Nowa nauka polityki, Warszawa 1992, s. 39-49.

[7] Kantorowicz, E.H., Dwa Ciała Króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej, Warszawa 2007, s. 6-7.

[8] Ibidem, s. 10.

[9] Doktryna Dwóch Ciał Króla miała być, według Kantorowicza, tworem chrześcijańskiej myśli teologicznej. Pogląd ten jest przedmiotem ciągłego sporu; patrz na przykład: Agamben, G., Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie, Warszawa 2008, s. 127-143.

[10] Kantorowicz, E.H., op., cit., s. 18.

[11] Ibidem, s. 272.

[12] Ibidem, s. 304.

[13] Ibidem, s. 307-308, 326.

[14] Shakespeare, W., Burza, tłum. Barańczak, S., Kraków 2008, s. 10.

[15] Ibidem, s. 11, 13.

[16] Ibidem, s. 50.

[17] Ibidem, s. 60.

[18] Ibidem, s. 52.

[19] Shakespeare, W., Tragedia króla Ryszarda II, op., cit., s. 78.

[20] Hobbes, T., Lewiatan, Warszawa 1954, s. 150.

[21] Shakespeare, W., Burza, op., cit., s. 31.[22] Ibidem, s. 32.[23] Patrz:
Elton, W.R., „Shakespeare and the thought of his age”, op., cit.

[24] Kott, J., Szekspir współczesny, Warszawa 1965, s. 383.

[25] Shakespeare, W., Burza, op., cit., s. 132.

[26] Szlachta, B., Monarchia prawa. Szkice z historii angielskiej myśli
politycznej do końca epoki Plantagenetów, Kraków 2001, s. 52.