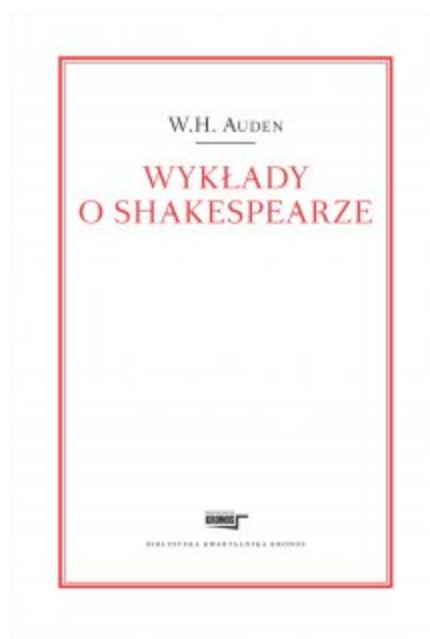


Wykłady o Shakespearze - Wystan Hugh Auden

* *



Żyjący w czasie historycznym nie mają domu; nie znają jego ciepła, nie odczuwają miłości, tym bardziej nie potrafią jej odwzajemnić. Obcy jest im gest przebaczenia. To zimne ryby, które bez reszty przynależą do sfery publicznej. Istnieją – jak król Lear, Koriolan, Henryk V, tylu innych – oficjalnie, na pokaz. Jedyńm domem, na jaki ich stać – domem, w którym nigdy nie gości ani łaska, ani Bóg, ani miłosierdzie – jest brutalna historia, gdzie *fair is foul and foul is fair*. (fragment posłowia P. Nowaka)

Wystan Hugh Auden

Wykłady o Shakespearze

rok wydania: 2015

Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego

Anglia

1. Część I *Henryka IV* uchodzi za oryginalny pomysł pisarza, który swe postaci tworzył z natchnienia chwili. Część II jest już tylko – czy może: „aż” – odpowiedzią na zapotrzebowanie „na więcej Falstaffa”, a więc na kogoś, kto z powodzeniem „wytwarza dowcip w innych” (Cz.II.I.ii. Bar.199)[1]. W obu częściach utworu Shakespeare poczyna sobie nader swobodnie z tak zwanym czasem historycznym. Jednych odmładza, innym dodaje lat. Henryk IV, sportretowany w sztuce jako kiwający się nad grobem starzec, ma w chwili wydarzeń, o których mowa, niewiele

ponad trzydzieści lat. Z kolei Hotspur jest od niego o połowę starszy. „Shakespeare był jednak nie historykiem, lecz dramaturgiem i jego zadanie polegało nie na reprodukcji historii, ale na przetworzeniu jej w dramat. Gdy zdarzało się, że historia miała w sobie walor dramatyczny, pozostawał wierny historii (takiej, jaką zapisały źródła, z których korzystał); gdy historia opierała się dramatyzacji, ignorował ją lub nagiął do własnych potrzeb”[2]. Z podobnymi „nadużyciami”, także w dziedzinie geografii, mamy do czynienia w wielu innych sztukach Shakespeare’a. W *Miarce za miarkę* Książę Wiednia udaje się w podróż do sąsiedniej Polski, także przez Polskę przechodzi się (w *Hamlecie*) z Danii do Norwegii, a w *Opowieści zimowej* Czechy dysponują potężną flotą, gdyż położone są nad morzem. Idźmy dalej. Aby mógł zawiązać się diabelski kontrakt pomiędzy kupcem weneckim a jego wierzycielem, Antonio musi stracić za jednym zamachem wszystkie sześć statków, a jego przyjaciel wraz z dwiema innymi parami popaść w stan miłosnego obłąkania. Poezja siłą rzeczy góruje nad historią, ponieważ to, „jak jest” (poezja), nieskończenie przewyższa historię („jak było”) i zmyślenie („jak mogłoby być, ale nie jest”). W przypadku poezji autentyk daje, by tak rzec, podstawę dla szczególnego rodzaju prawdy – dla osadzonej w fikcji prawdy poetyckiej.

Pisząc *Koriolana*, Shakespeare odwoływał się do *Żywotów* Plutarcha, *Tytus Andronikus* to z kolei przypowieść pochodząca z nieokreślonego miejsca, prawdopodobnie z samego dna piekła. Źródłem *Henryka IV* należy szukać na terenie może grzańskim i nieco trywialnym, jednak o wiele mniej mrocznym, mianowicie w komedii Plauta *Żołnierz samochwał*. To ona dostarczyła Shakespeare’owi materiału do stworzenia pociesznej figury Falstaffa – fanfarona, człowieka o złotym sercu i świetnym humorze, a więc kogoś, z kim moglibyśmy się do stołu, napić się wina i posłuchać, co ma do powiedzenia. Jego śmiech jest śmiechem tyleż zaraźliwym, co przewrotnym i wyzwalającym,

szydzącym z ustalonych przewag i hierarchii. Ale już tchórzostwo, jakim się niewątpliwie odznacza, wynika z czegoś innego. Przejawia się w nim zdrowa, hedonistyczna chęć życia za wszelką cenę, afirmacja animalnej strony istnienia, co widać szczególnie wyraźnie w monologu o honorze (Cz.I.V.i.Bar.150). W pewnej mierze tchórzostwo Falstaffa przypomina ucieczkę przed nieznanym litości światem – światem wojny, zobowiązań, trudnych wyborów, gdy tymczasem dowcip – *wit* – którym nas obdziela i z wielkim powodzeniem fechtuje, przywodzi na myśl prawdę zbyt oczywistą, by o niej na co dzień pamiętać: że prawdziwe życie – to znane z barów, z ulicy, z rodzinnego domu – ma własny rytm, toczy się swoją koleją, niezależnie od tego, co o tym sądzą wielcy tego świata.

Jednak to nie Falstaff – osoba zabawna, lecz tylko prywatna – zostaje obsadzony w roli głównego bohatera w obu częściach przedstawienia. Nie jest nim także tytułowy Henryk IV – władca przytłoczony przez nadmiar swych przewin, z których najważniejszą jest uzurpacja władzy. Postacią, wokół której buduje Shakespeare intrygę, jest młody Książę Henryk, przyszły król Henryk V. Zrazu widzimy go między „chlorami”, którym przewodzi Falstaff. Wprawdzie napada wraz z nimi na kupców, ale zrabowane pieniądze nakazuje zwrócić ich właścicielom. Pije ogromne ilości wina, jednak się nie upija. Chwyta się głupich i ordynarnych kawałów, w czym nie odstaje od innych. Odwiedza wraz z resztą towarzystwa bodaj wszystkie domy publiczne w mieście, wszakże nic nie wskazuje na to, by miał na tym skorzystać. Można powiedzieć, że dotyka brudu, nie brudząc sobie rąk. I udaje. Udaje zawsze, lecz nigdy przed sobą. Pozostaje świadom swych działań. Czeka chwili, by przejść ze świata ahistorycznej i w tym sensie „zwierzęcej” zabawy „podludzi” do świata historii ludzkiej.

A kiedy ludzie tracą wiarę we
mnie,

Czas mój odkupię, stracony
daremnie.

(Cz.1.I.ii.Słom.23)[3]

Aby zrozumieć sens
tych słów,
przyjrzyjmy się lepiej
temu, jak płynie w
tej sztuce czas.

Falstaff żyje w
przekonaniu, że
tylko terażniejszość
jest rzeczywista.
Dołączając do jego
kompanii, Księżę z

początku przystaje na to, gdyż jak każdy młody człowiek spodziewa się, że czuć, dostrzegać, przeżywać można tylko to, co istnieje *hic et nunc*. To zaś, co ma właśnie taką, „momentalną” postać, nie może być ani przyszłością, ani swoją historią. Jest terażniejszością. O przewadze terażniejszości nad dwiema pozostałymi modalnościami czasu upewnia go dodatkowo słownik: przymiotnik *praesens* znaczy, owszem, „terażniejszy”, zarazem także „będący”, „istniejący”. Co jednak zrobić z twierdzeniem sformułowanym przez św. Augustyna, że czas w równym stopniu pozostaje rozciągłością – rozciągłością samego umysłu? Bo przecież skoro człowiek stara się zmierzyć czas – jego długość – *nolens volens* musi mu przydać cechę zgoła „czasową”, mianowicie „przestrzenność”, rozciągłość. „Mierzymy czas, a nie moglibyśmy mierzyć czegoś, co nie istnieje; ani zaś przeszłość, ani przyszłość nie istnieje. Ale jakże możemy mierzyć czas terażniejszy, skoro nie ma on żadnej rozciągłości? A musielibyśmy go mierzyć wtedy, kiedy właśnie przebiega. Nie można by go mierzyć wtedy, gdy już przeminął, bo wtedy już nie ma tego, co mielibyśmy mierzyć”[4]. Uznając terażniejszość za istniejącą momentalnie – wprowadzie rzeczywistą, niemniej

nieuchwytną i przemijającą – kwestionujemy to, że czas można zmierzyć, że jest on rozciągnięty. A tego nikt poza Falstaffem nie chce, temu nikt poza nim nie przeczy. W rezultacie terażniejszość okazuje się tak samo „podejrzaną” modalnością czasu jak to, co minęło, i to, co dopiero ma nadejść. Podważenie pierwszorzędnej roli terażniejszości wymusza zatem namysł nad przyszłością i przeszłością – nad ludzką historią.

Powoli staje się jasne, że źródło czasu bije w przyszłości, której nie ma (jedynie drzemie w nas oczekiwanie na nią, niejasne przecucie przyszłych zdarzeń). Jej innym imieniem jest nicość. Czas więc wyłania się z nicości, przebiega przez coś, co jest niepochwytnie – przez iluzoryczny zgoła i niemierzalny punkt – i dąży ku temu, czego już nie ma, ku przeszłości, która jest człowiekowi dana dzięki pamięci (i w niej). Tak o tym pisze św. Augustyn: „Kiedy się to [*scil.* upływ czasu – P.N.] dokonuje, czujna uwaga człowieka, będąca czymś terażniejszym, przeprowadza przyszłość ku przeszłości: przyszłość ciągle się zmniejsza, a przeszłość wzrasta, aż wreszcie – po zupełnym wchłonięciu przyszłości – wszystko jest już tylko przeszłością”[5]. A więc swoją śmiercią, kawałkiem natury, pisakiem, falą. Odtrąceniem.

Człowiek jest zatem swoim własnym czasem – nie zegarek (który organizuje nasze przestrzenne bytowanie), nie dzwon (który każe pamiętać o nieuchronnym końcu), nie głos mamy odwołujący nas z podwórka. Tylko poszczególne istnienie człowieka wprawiające w drżenie cały jego świat jest – świata, człowieka – czasem. To czas ludzki, historyczny – czas na wolne, niezdeterminowane działanie. Dopiero w *modus* tak pojętego czasu odnajduje się Książę Henryk. Gdy nieroztropnie chce go przyspieszyć, nakłada na głowę koronę żyjącego jeszcze ojca; gdy chce spowolnić jego upływ, włóczy się bez celu ze

zgrają Falstaffa. Następnie „zniewala każdą chwilę”, jak trafnie pisze Auden. Antynomie tak pojętego czasu są również antynomiami człowieczeństwa.

Falstaff nie rozumie wartość płynących chwil, gdyż żyje bez reszty na powierzchni czasu, w wiecznym i niezmiennym „teraz”. Nie ma wieku. Mówi o sobie, że przyszedł na świat z tęgim brzuchem i siwą głową. Gdy pyta Henryka o godzinę, ten słusznie odpowiada pytaniem, co też może obchodzić go czas (Cz.1.I.ii.Gał.109)[6]. W obecności Falstaffa ustaje bieg wskazówek, nieruchomieje piasek w klepsydrze. Można powiedzieć, że czas zatrzymuje się z jego powodu. W otaczającym go świecie *opera buffa* nikt nie cierpi, gdyż wszystko dzieje się na niby. W gruncie rzeczy przez cały czas Falstaff myśli o jednym – zagrać pod publiczność i choćby z tego powodu jego rola wydaje się wymarzona dla aktora. Falstaffa lubimy, zarazem nie wiemy za co. Całe życie jego okazuje się „błaznem czasu” (Cz.1.V.iv.Gał.235), niepowetowaną stratą, skoro jedna chwila przechodzi niepostrzeżenie w następną. Jeśli przemijaniu nie towarzyszy namysł nad przebiegiem chwil, ostatecznie upływ czasu odsłania przed nami pustkę życia. Bez wymiaru wertykalnego, rozcinającego czas w okamgnieniu, które dostrzega w tym rozcięciu prześwit wieczności, człowiek mija jak przyroda, jak zjawiska atmosferyczne, chmury czy deszcz, by w danej chwili – nieważne w której – zniknąć na dobre. Auden w łaskawy dla Falstaffa sposób czyni go szafarzem miłosierdzia, które „zbawia” Henryka jeszcze w ludzkim świecie[7]. Ja tego tak nie widzę. Jeśli Falstaff w istotnym sensie zbawia młodego Księcia, to jego zbawianie nie przynależy – nie może przynależeć – do tego świata; w świecie doczesnym pozostaje ono nieistotne, ponieważ jedynym „zbawieniem” jest w nim sukces. Rozumie to Henryk, ale nie Falstaff. W scenie

ostatniej, zaraz po koronacji, wytrąca Falstaffa ze stanu przyrodniczej wieczności i wrzuca go w sam środek czasu historycznego – obraz tyleż smutny, co przekonujący.

W czasie historycznym nie tylko nie ma miejsca na zbawienie, ale nie ma go także dla zachowań frywolnych. Ironia jest w nim albo zakazana, albo trzeba za nią słono płacić. Doczesny świat to rzeczywistość bardzo wyraźnie zhierarchizowana i podana na serio. Natomiast uczucia miłości, dobroci, szczęścia przysługują domowemu ciepłu i tylko tam, w domu, wolno się z nimi oświadczać. Falstaff nie rozumie tego i pęka mu serce. W jednej sekundzie czasu historycznego staje się złamanym, nikomu niepotrzebnym starcem, którego uczucia tak strasznie zostały zawiedzione.

Wskazuje się niekiedy, że sztuka ta to rzecz o dorastaniu. Wypada się z tym nie zgodzić. Twierdzę, że Księżę Henryk od urodzenia jest tworem gotowym, doskonale wykończonym. Ludzie jego pokroju nie mają powodu się zmieniać. Mogą udawać, kogo chcą – na przykład lumpa przestającego z osobami podłej konduity – wszakże od środka są postaciami porządnie zintegrowanymi, świadomymi każdego swego kroku. Widać to dostatecznie jasno w scenie czwartej aktu drugiego części pierwszej, w której Księżę Henryk zrazu gra samego siebie, by chwilę potem wcielić się w rolę monarchy. Przekonująco wypada dopiero jako własny ojciec – zdecydowany, majestatyczny, moralizujący satrapa, szacujący swoich poddanych wedle kryterium opłacalności. („A jaka z niego [Falstaffa] korzyść? Żadna” – cz.1.II.iv.Gał.167). Wynikający prawdopodobnie z jego charakteru niebywały chłód wewnętrzny umożliwia mu traktowanie poddanych poniżej ich godności, jako „rozдутą kupę puchliny wodnej” (tamże). On z bliźnich wyciska, ile się da. Nie lubimy takich osób, choć na wszelki wypadek

Falstaff

Heniu, mój królu, niech cię
Bóg zachowa.

Pistol

Niech cię niebiosa strzegą,
spadkobierco Królewskiej
chwały.

Falstaff

Moje słodkie chłopię! (...)

Król

Nie znam cię, starcze. Zajmij
się modlitwą.

Siwy włos razi u głupca i
błazna.

żywimy dla nich
respekt. „Henryk i
Falstaff to dwa
odwieczne
przeciwieństwa,
zaprzysiężeni
wrogowie” – powie
Auden. „Pierwszy
jest typem, który
zostaje rektorem
uniwersytetu, głową
rządu etc. – takich
nienawidzimy. Co
prawda, nie jesteśmy
w stanie rządzić się
sami. Gdyby Falstaff
rządził światem,
świat wyglądałby jak
Bałkany za starych,
dobrych czasów.
Zarówno Falstaff, jak
i książę potrzebują
siebie nawzajem.
Niehistoryczny i
niepolityczny
Falstaff udziela mu
lekcji o naturze
polityki. Gdy Falstaff
znika, Henryk
obejmuje urząd –
jego styl staje się tak
samo gruby i

(Cz.II.V.v.Bar.353–354)

odpychający jak
brzuch Falstaffa.
Styl Falstaffa jest
zdyszany i dobry.
Styl Henryka to sam
tłuszcz, żadnych

mięśni – człowiek ten zostaje wchłonięty przez tron i przestaje nas interesować”[8]. W innym miejscu wypełnia Auden ramy jeszcze mocniejszym obrazem – obrazem Jamesa B. Conanta, rektora Uniwersytetu Harvarda, chemika, specjalisty od gazów bojowych używanych podczas Wielkiej Wojny. „Przy okazji odczytu mojego poematu *Phi, Beta, Kappa* umówiłem się na spotkanie z Conantem, które trwało pięć minut. Pomyślałem wtedy: »Tak wygląda mój wróg«. Jestem pewien, że Conant odniósł takie samo wrażenie. Oto prawdziwy Książę Henryk – wcielenie najczystszej postaci władzy. Szkoda, że nie zapytałem go, czy aby to nie on kazał zrzucić bombę atomową”[9].

2. Auden przyjaźnił się w Stanach między innymi z Hannah Arendt, z którą dyskutował przez lata – w listach, w książkach, na łamach prasy – problem przebaczenia, najpełniej przez nią rozwinięty pod koniec rozdziału piątego *Kondycji ludzkiej*. W eseju o *Henryku IV* dowodził, że w tej sprawie nie można niczego wiedzieć, gdyż przebaczenie jest nieteatralne, czyli milczące, a więc – ze społecznego punktu widzenia – nieprawdziwe. W teatrze każdy gest, słowo, postępowanie adresowane są nie tylko do drugiej postaci, ale jeszcze do tego „trzeciego”, mianowicie do publiczności, która zawsze wie więcej, niż wiedzą aktorzy. Tymczasem wszelkie zewnętrzne dopełnienie aktu

miłosierdzia – czy będzie mu akompaniować skrucha złoczyńcy, obecność osób trzecich, czy zapisane w kodeksie prawo łaski – jest dla tego aktu bez znaczenia.

Alternatywą dla kary jest zatem akt łaski, proceduralne odpuszczenie winy, a nie przebaczenie. Zdolność przebaczenia wpływa poniekąd na nieodwracalność zdarzeń, które zaszły w czasie historycznym. Wprawdzie samych zdarzeń nie sposób cofnąć, ale można nadać im nowy sens. Dlatego przebaczenie (miłosierdzie) – prześwit transcendencji w doczesnym świecie – dokonuje się w oderwaniu od osoby sprawcy i tego, co zrobił. Dla Arendt takie postawienie sprawy było nie do przyjęcia. O ile z pierwszą uwagą potrafiła się jeszcze zgodzić – „Miałeś zupełną rację (jak ja jej zupełnie nie miałam), że kara nie jest alternatywą dla przebaczenia, lecz wyłącznie dla sądowego aktu łaski [*judicial pardon*]” (z listu do Audena z lutego 1960 roku) – o tyle już druga obiekcja zdawała się jej horrendalnym wymaganiem. Można wprawdzie wyobrazić sobie sytuację, w której osobiście wybaczymy potworowi – twierdziła – natomiast nie można wybaczyć tego, co zrobił, ponieważ skala zbrodni często przekracza ludzką zdolność przebaczenia.

Podsumowanie: W rzeczywistym czasie ludzkim żyje tylko ten, kto tego chce. Większość ludzi zapomina o nim, wypada poza tak pojęty czas i wegetuje na jego powierzchni. Czas historyczny stanowi bowiem właściwą przestrzeń działania, domenę świadomych własnego istnienia twórców. Nie rozumieją tego ci, dla których życie przedstawia się jako wesoła zabawa, którzy starzeją się, lecz nie dojrzewają. Zamiast stawać do walki o siebie, sięgają po wino, wybierając bezpieczny sen między podobnymi sobie. Książę Henryk – przyszły Henryk V, władca powszechnie uważany za wcielenie ideału – nie znajduje dla nich

Nakaz przebaczenia jest bezwarunkowy: czy wróg mój jest zatwardziały, czy żałuje i błaga o przebaczenie, jest nieistotne. Jeśli ma serce z kamienia, nie obchodzi go, czy mu przebaczę, czy nie, i byłoby zuchwałością z mojej strony powiedzieć: „przebaczam ci”. Gdy pyta: „przebaczysz mi?”, odpowiedź „tak” nie powinna wyrażać mojej chwilowej decyzji, lecz pozostawać w zgodzie z moimi stałymi odczuciami. Natomiast na scenie niemożliwe jest pokazanie, jak jedna osoba przebacza drugiej (chyba że krzywdziciel prosi o przebaczenie), ponieważ cisza i stagnacja są niedramatyczne (...). W teatrze przebaczenie musi być okazane w działaniu, to znaczy ktoś, kto wybacza, musi zrobić coś dla innych, czego kiedy indziej nie musiałby robić. Znaczy to, że

sympatii ani zrozumienia. Używa ich do swoich spraw, następnie odrzuca. W jego ocenie są pianą rzeczywistości, konieczną szumowiną, jaką wydziela życie. W ten sposób ustala się doczesna hierarchia – zawsze zmienna, gdyż zależna od kwantum mocy i zmieniających się sojuszy.

Żyjący w czasie historycznym nie mają domu; nie znają jego ciepła, nie odczuwają miłości, tym bardziej nie potrafią jej odwzajemnić. Obcy jest im gest przebaczenia. To zimne ryby, które bez reszty przynależą do sfery publicznej. Istnieją –

mój wróg jest na mojej łasce; lecz dla ducha miłosierdzia jest bez znaczenia, czy to ja jestem na łasce mojego wroga, czy też on jest na mojej. Jak długo jest on na mojej łasce, akt przebaczenia jest nieodróżnialny od sądowego aktu darowania kary (...). Decyzja o amnestii musi być poprzedzona rozważną kalkulacją – czy złoczyńca, któremu darujemy karę, będzie zachowywał się lepiej w przyszłości, niż gdyby go ukarano etc. Ale miłosierdziu nie wolno kalkulować w ten sposób: nakazuje mi ono przebaczyć mojemu wrogowi bez względu na to, czy wpłynie to na niego, czy też nie[10].

jak król Lear, Koriolan, Henryk V, tylu innych – oficjalnie, na pokaz. Jedynym domem, na jaki ich stać – domem, w którym nigdy nie gości ani łaska, ani Bóg, ani miłosierdzie – jest brutalna historia, gdzie *fair is foul and foul is fair*.

**Jest to fragment
posłowania autorstwa
Piotra Nowaka.
Zobacz spis treści
książki**

[1] W. Shakespeare, *Henryk IV. Część I i II*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1998 (Bar., następnie akt, scena, numer strony tego wydania).

[2] M.A. Schaaber, *Posłowie*, przeł. S. Barańczak, w: W. Shakespeare, *Henryk IV. Część I i II*, s. 173.

[3] W. Shakespeare, *Pierwsza część Króla Henryka IV*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1987 (Słom., następnie akt, scena, numer strony tego wydania).

[4] Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1983, s. 290 (§ 21).

[5] Tamże, s. 298 (§ 27).

[6] W. Szekspir, *Sen nocy letniej, Henryk IV. Część 1*, przeł. K.I. Gałczyński, Warszawa 1954 (Gał., następnie akt, scena, numer strony tego wydania).

[7] W.H. Auden, *Wykłady o Shakespearze*, s. 443.

[8] Tamże, s. 138.

[9] Podaję za: N. Jenkins, *The Mirror-Stage*, „The New Republic”, 17 IX 2001, s. 48.

[10] W.H. Auden, *Wykłady o Shakespearze*, s. 444–445. Szerzej piszę o tym w *Słowie wstępnym* do: H. Arendt, W.H. Auden, *Drut kolczasty*, przeł. P. Nowak, Warszawa 2011.