

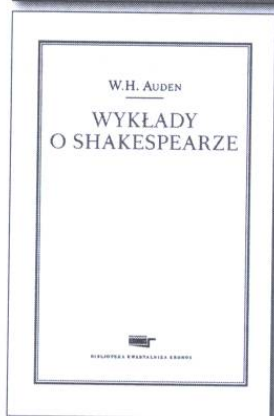
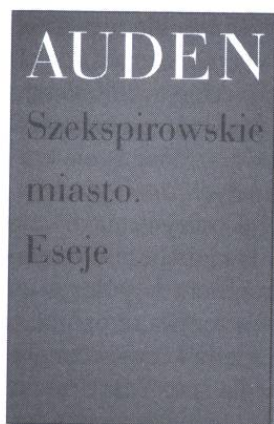
**EMILIA OLECHNOWICZ**

# **MIASTO ZŁUDZEŃ, CZYLI AUDEN CZYTA SHAKESPEARE'A**

*W. H. Auden „Wykłady o Shakespearze”. Tłum. Piotr Nowak. Warszawa, Kronos, 2015;*

*W. H. Auden „Szekspirowskie miasto”. Tłum. Agnieszka Pokojńska. Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2016.*

W ciągu ostatnich dwóch lat ukazały się aż trzy książki W. H. Audena oscylujące wokół dzieł Shakespeare'a. Są to zbiory esejów: *Wykłady*



*o Shakespeare* w przekładzie Piotra Nowaka (Kronos, 2015) i *Szekspirowskie miasto. Eseje* w przekładzie Agnieszki Pokojskiej (słowo / obraz terytoria, Biblioteka Mnemosyne, 2016) oraz dwujęzyczne wydanie poematów *For the Time Being* (*Tym czasem*) i *Sea and the Mirror* (*Morze i zwierciadło*), spolszczonych przez Stanisława Barańczaka, w opracowaniu Agnieszki Pokojskiej (słowo / obraz terytoria, 2016). Dwóm pierwszym książkom chciałabym tu poświęcić nieco uwagi.

Zarówno *Wykłady o Shakespeare*, jak i *Szekspirowskie miasto* to studia nad twórczością wielkiego Stratfordczyka, jednak charakter i faktura literacka tych książek jest odmienna. *Szekspirowskie miasto* tworzy siedem esejów, wydanych po raz pierwszy w 1962 roku jako czwarta część tomu *The Dyer's Hand*. Polska edycja zachowuje układ oryginału, zatem obszernym interpretacjom *Henryka IV*, *Otella* czy *Kupca weneckiego* towarzyszą dwa interludia poświęcone baśniom ludowym oraz amerykańskiemu pisarzowi doby Wielkiego Kryzysu Nathanaelowi Westowi.

Całość jest więc autorskim zamysłem złożonym z tekstów *sensu stricto* Audenowskich — co wydaje się stwierdzeniem oczywistym, ale zarazem koniecznym w kontekście *Wykładów o Shakespeare*, której to książki — jak zaznacza od razu tłumacz — Auden nigdy nie napisał. Jest to bowiem zapis wykładów wygłoszonych przez Audena podczas kursu literatury w New School for Social Research w Nowym Jorku w roku akademickim 1946–47, a odtworzonych na podstawie notatek studentów, przede wszystkim Alana Ansena. Opracował je i podał do druku Arthur Kirsch (pierwsze wydanie: Princeton University Press, 2000). W polskiej edycji wykładom towarzyszy esej *Upadłe miasto. Uwagi o „Henryku IV”*, ogłoszony pierwotnie w listopadzie 1959 w piśmie „Encounter”, a następnie włączony do tomu *The Dyer's Hand* pod tytułem *The Prince's Dog*. Czytelnik otrzymuje zatem ów tekst w obu polskich wydaniach, w dwóch różnych — i chwilami znacząco się różniących — przekładach (ich porównanie może być pouczającą zabawą). *Wykłady o Shakespeare* są więc — bardzo obszerną i staranną — rekonstrukcją Audenowskiego studium obejmującego wszystkie dzieła Shakespeare'a, któremu forma akademickich wykładów narzuca pewną eliptyczność i skrótowość. Każdy

wykład, opatrzony w podtytule datą dzienną, tworzy oddzielny rozdział. Z reguły wykład był analizą jednego dramatu, zdarzają się jednak wyjątki — czasem dość zaskakujące, jak wspólna analiza *Poskromienia złościcy*, *Króla Jana* i *Ryszarda II*.

Eseje i wykłady łączą osobisty ton i wnikliwość spojrzenia. Nieskrępowane szekspiologiczną pedanterią, niepoddające się dyscyplinie dyskursu naukowego rozważania Audena wychodzą z reguły od dekonstrukcji utrwalonych sądów czy przekonań. Uderza gorączkowy tok narracji, migotliwość skojarzeń i mnogość faktów, nieustający ruch myśli odsłaniający co chwila nowy punkt widzenia. Ich literacka uroda i niewyczerpane bogactwo niespodzianek przywodzą na myśl kalejdoskop. W swoich interpretacjach idzie w głąb tekstu, nie szuka natomiast wątków osobistych ani biograficznych analogii zakodowanych w Szekspirowskich liniach. Taką postawę czytelniczą kwituje ironicznie: „Znaczna część tego, co uchodzi dziś za badania naukowe, niewiele różni się od czytania prywatnej korespondencji kogoś, kto właśnie zniknął z pokoju — i nie jest niczym moralnie wyższym tylko przez to, że nie ma go w pokoju dlatego, że umarł”. Równie krytycznie ocenia narcyzm krytyków projektujących na dzieło swoje własne teorie czy przekonania. Na marginesie Szekspirowskich sonetów Auden zauważa, że tacy czytelnicy należą „nie do owiec, które kochają poezję dla niej samej, ale do kóz [...], które cenią poezję jako świadectwo historyczne albo dlatego, że wyraża uczucia lub przekonania, które uważają za słuszne”. Jego uwagi o Shakespeare są natchnieniem świadectwem autentycznej „przyjemności tekstu”: prywatnej lektury w poszukiwaniu własnych odpowiedzi.

„Człowiek jest tym, co czyta”, pisze Josif Brodski, sam Auden zaś przyznaje: „Krytycy piszący o Szekspirze więcej odkrywają o sobie niż o nim”. Jakiego Shakespeare'a widzi zatem Auden? Nie ma cierpliwości do kronik, nie lubi Desdemony i uważa *Wieczór Trzech Króli* za mroczną sztukę, w której wszystkie postaci odnoszą „paskudny, mały triumf nad życiem”. *Ryszard II* — w którym Ernst Kantorowicz zobaczył „tragedię dwóch ciał króla”, wstrząsający obraz tożsamości rozpadającej się na oczach widza — dla Audena jest jedynie nużący. Interesuje go inny rejestr, w którym Shakespeare osiąga mistrzostwo: przemieszanie porządku wysokiego z niskim, subtelności i grubego żartu, piękna i okropności. Nieprzypadkowo jeden z najciekawszych esejów — ten powtarzający się w obu polskich edycjach — Auden poświęcił Falstaffowi, w którym dostrzegł nie tylko figurę karnawałowego nieładu, lecz również postać noszącą cechy boskości. Widzi w nim „komiczny symbol nadprzyrodzonego porządku miłości”, którego oddanie młodemu księciu Halowi (późniejszemu Henrykowi V) Auden porównuje do uczucia syreny zakochanej w śmiertelniku.

Bywa, że ciekawsze od Audenowskich interpretacji są myśli rzucone na marginesie rozważań. I tak na przykład esej o *Kupcu weneckim* rozpo-

czyna się od uwag o kategorii czasu w społeczeństwie feudalnym i ku-  
pieckim: w tym pierwszym postrzegano go jako zjawisko cykliczne,  
w którym teraźniejszość jest wariantem przeszłości, podczas gdy handel  
wymógł inne rozumienie czasu: jako ruch naprzód, ku czemuś nieznanemu.  
Tego wątku Auden nie rozwija, pozwala jednak, by wzbogacił dalszą  
lekturę dramatu. Na marginesie wykładu o *Troilusie i Kressydzie* rzuca, że  
Hamlet w chwilach emocjonalnego wzburzenia mówi wierszem, w nor-  
malnych sytuacjach — prozą. Dostrzega, że król Leontes z *Opowieści*  
*zimowej* jest „klasycznym przypadkiem paranoidalnej zazdrości seksual-  
nej wynikającej z tłumionych uczuć homoerotycznych”. W innym miej-  
scu zauważa, że „*Król Lear*, tak samo *Hamlet*, to sztuki wyrażnie nowo-  
żytnie — w obu natura przestaje być domem”, by dodać jeszcze:  
„w XIX wieku ostatni dom człowieka stanowiła muzyka”. W epilogu  
do *Szekspirowskiego miasta* formułuje zaś najbardziej zwięzłą definicję  
zła: otóż zło (a raczej Zło) polega na zredukowaniu człowieka do liczby.  
„W Piekło [...], tak jak w więzieniu i w wojsku, wszyscy znani są nie  
pod własnym imieniem, ale jako numery. Nie to, że mają numery  
— są numerami”, pisze.

„*The truest poetry is the most feigning*”, mówi Probieńczyk do Audrey  
w *Jak wam się podoba*. Te słowa, które Auden wybrał jako tytuł wiersza,  
w przekładzie Czesława Miłosza brzmią: „najlepsza poezja zawsze jest  
zmyślona”, ale mogą znaczyć również: „najwięcej poezji jest w zmyśle-  
niu”. Kluczowym wątkiem Audenowskiej lektury jest pytanie o ludzką toż-  
samość — jej niejasny, płynny kontur. Szekspirowska tożsamość bywa lo-  
sem, bywa skutkiem okoliczności, bywa też grą. Nie tylko w sensie  
powierzchnowym: Wiola przebrana za chłopca w *Wieczorze Trzech Króli*  
to tylko „kamufaż”, „kaprys potrzebny dla uruchomienia akcji”. Tymcza-  
sem pytanie o relacje pozorów i rzeczywistości jest prawdziwe i pozostaje  
w mocy we wszystkich dziełach Shakespeare'a. Niestabnąca siła jego  
sztuk polega między innymi na zobrazowaniu tego, że człowiek zawsze  
jest kimś grającym swoją rolę. Ukazuje tożsamość świadomie konstruowa-  
ną, kunsztownie tworzoną — na równi z pracą i udaniem — a więc to, co  
Stephen Greenblatt określa terminem *self-fashioning*. Szekspirowski Ry-  
szard II opisuje to doświadczenie siebie następująco: „w wielu przywdzie-  
wam się ludzi / A w każdym źle mi” (przekład Stanisława Koźmiana).

Dla Audena najważniejszą Szekspirowską figurą jest człowiek uwikła-  
ny w sprzeczności, nieprzenikniony, także dla samego siebie. We wczes-  
nych sztukach jest to pojedynczy człowiek mierzący się ze światem  
(i z reguły przegrywający): „jednostka zdominowana i zniszczona przez  
namiętności”. Człowiek całkowicie odrębny i coraz bardziej pograżający  
się w swojej odrębności, w miarę jak świat zawodzi jego oczekiwania.  
W późnych dziełach Shakespeare'a natomiast jednostkę w całości okre-  
ślają relacje z innymi i ze światem. „Nie można już mówić o dobrych czy

złych ludziach, lecz jedynie o dobrych lub złych relacjach”, mówi w wykładzie o *Peryklesie* i *Cymbelinie*. To nie wielkie namiętności niszczą ludzi, ale fałszywe rozpoznanie świata i własnej w nim roli. Auden pokazuje, jak bohaterowie Szekspirowscy mylą się co do siebie i co do innych, a swój błąd dostrzegają dopiero wtedy, gdy już jest za późno. Innymi słowy „sami sprowadzają na siebie nieszczęście — w odróżnieniu od tragedii klasycznych, w których przyczyną nieszczęścia bohaterów są siły zewnętrzne”. Auden przenikliwie opisuje, jak nasze rozpoznanie świata jest nieustannie zagrożone: na równi przez uczucia i przez rozum, tyleż przez nieświadomość kulturowych konwencji, ile przez dystans do nich: „tak jak uczucie może skostnieć, tak też możemy mieć do czynienia z fałszywą retoryką rozumu, którą zdoła dostrzec szczerą rozpacz. Zbyt duża uwaga poświęcona grze powiększa przepaść między konwencją a rzeczywistością, znajdując swój finał w brutalnym powrocie do rzeczywistości lub w ucieczce w konkurencyjną konwencję”. Jesteśmy więc bezradni, a nasze istnienie jest niemożliwe do udźwignięcia bez pomocy złudzeń.

Tak ciemny obraz świata — choć nastrojony w różnych tonacjach — wyłania się z tragedii, i z komedii Szekspirowskich. „Zarówno tragedie, jak i komedie Shakespeare’a odwołują się do idei grzechu pierworodnego oraz do uporczywej skłonności człowieka do pielęgnowania własnych złudzeń, z których najgorszym jest złudzenie wolności od złudzeń, iluzja oderwania od świata. W komediach postaci docierają przez iluzję do rzeczywistości. [...] W Szekspirowskich tragediach bohaterowie dają się stopniowo — coraz bardziej — wciągać w złudzenia, aż stają się kimś takim jak Timon czy Jago, którzy ulegają złudzeniu, że przekroczyli wszelkie złudzenia”, mówi w wykładzie podsumowującym Auden.

Złudzenia, dowodzi Auden, bywają bardzo niebezpieczne, bo czynią człowieka ślepy na siły rządzące światem, a przez to bezbronnym. *Burza* jest przykładem rzeczywistości, w której wszyscy oprócz Prospera pogrążeni są w złudzeniach jak we śnie: „każda postać w tej sztuce śni na jawie swój sen. Wszyscy śnią brak zła”. Odmowa dostrzeżenia zła: w sobie samym, jak u Kalibana, czy w innych, jak u Gonzala czy Mirandy, powoduje, że wszyscy są oderwani od rzeczywistości, żyją przyszłością lub przeszłością, w czasie teraźniejszym zaś stają się przedmiotami, nie podmiotami intrygi: pionkami w rozgrywce Prospera. Podobny — choć bardziej destrukcyjny — model relacji między postaciami odnajdziemy w *Otellu*. W ujęciu Audena centralną postacią dramatu jest Jago, który traktuje bliźnich jak marionetki, napędzany niszczącą wszystko i wszystkich (także jego samego) żądzą ośmieszania i manipulowania. Żądza ta jest możliwa do zaspokojenia właśnie dlatego, że wszystkie postaci dramatu są zakładnikami nie tylko swoich emocji, lecz też swoich pozycji społecznych. W eseju *Dżoker w talii kart* Auden zauważa, że „prawdziwa wspólnota, w odróżnieniu od życia społecznego, może się zawiązać jedy-

nie między ludźmi, których wyobrażenie o sobie i innych jest prawdziwe, a nie złudne". Zapewne właśnie dlatego wspólnota jest zjawiskiem tak rzadkim, a Szekspirowskie widzenie polityki jest tak gorzkie.

W toku wykładów Auden pozwala sobie na następujące wyznanie: „Jeśli mielibyśmy spalić wszystkie sztuki Shakespeare'a prócz jednej, ocaliłbym *Antoniusza i Kleopatrę*". Dlaczego? Po pierwsze, *Antoniusz i Kleopatra* uderza go artystyczną spoistością. Auden uważa, że tutaj właśnie znajdziemy „więcej pierwszorzędnej poezji niż w którejkolwiek innej kanonicznej sztuce, tyle że nawet jednej linijki nie da się oderwać ani od kontekstu sceny, w której się pojawia, ani od całości sztuki". W ten sposób udało się Shakespeare'owi przedstawić świat o „panoramicznej inkluzywności": ze wszystkimi jego wspaniałościami, pokusami, z całą jego świetnością. Po drugie i zasadnicze, Auden wyróżnia tę sztukę przez wzgląd na parę bohaterów: starzejących się, pozbawionych wielu złudzeń co do miłości, a przez to tym bardziej zachłannych. Miłość Antoniusza i Kleopatry jest „sposobem zapomnienia o czasie i śmierci", ich miłosna retoryka „stanowi technikę podtrzymywania fascynacji istnieniem". Ich relacja oparta jest na wzajemnym i całkowitym braku zaufania, jest więc samolubna i niszcząca, a w konsekwencji skazana na porażkę. Antoniusz i Kleopatra, nawykli przecież do sprawowania władzy, są przy tym na swój sposób bezbronni, i przez to może bliżsi nam od innych Szekspirowskich bohaterów.

Bodaj najciekawszy fragment Audenowskich wykładów jest analizą tego właśnie aspektu Szekspirowskiego dzieła: „W *Ryszardzie III* odnajdujemy niegodziwość i ambicję, w *Romeo i Julii* — niewiedzę, w *Hamlecie* — melancholię, w *Makbecie* — ambicję, w *Królu Learze* — paternalizm i żądanie miłości, w *Koriolanie* — dumę, w *Tymonie* — pragnienie bycia kochanym, w *Otellu* — zazdrość. Wszystko to są ludzkie stany istnienia w czystej postaci, jakie widzimy w sytuacjach policyjno-sądowych lub psychiatryczno-klinicznych, ale jakich sami zwykle unikamy. Od czasu do czasu możemy poczuć się jak bohaterowie tych sztuk, lecz w rzeczywistości oni wszyscy są po prostu głupi". Ten wąski emocjonalny rejestr postaci Szekspirowskich Auden przeciwstawia Antoniuszowi i Kleopatrze, którzy są niejednoznaczni, a przez to prawdziwi. „Pęknięcie [...] w życiu Antoniusza i Kleopatry ma charakter ogólny i może dotyczyć nas wszystkich. Na imię mu „światowość" oraz związane z nią umiłowanie przyjemności, sukcesu, sztuki, nas samych — i odwrotnie: strach przed nudą, porażką, ośmieszeniem, stanem po niewłaściwej stronie, wreszcie — strach przed śmiercią. Jeśli los Antoniusza i Kleopatry jest tragiczniejszy od naszego, to tylko z tego powodu, że byli oni ludźmi, którzy odnieśli znacznie większy sukces niż my, a nie dlatego, że różnią się od nas jakoś zasadniczo". Zdaniem Audena najważniejszym tematem tej sztuki jest utrata, przy czym utrata kochanej osoby jest tu figurą czegoś

większego: utraty własnego miejsca w życiu, utraty świata, który odsłania swój przepych właśnie wtedy, kiedy się nam wymyka. Przed tym nie ma ucieczki: „na koniec wszyscy starzejemy się i umieramy. Tragedia nie polega na tym, że to się zdarza. Ona polega na tym, że tego nie akceptujemy”, mówi Auden. Antoniusz i Kleopatra zostają zwyciężeni przez upływ czasu, zniszczeni przez tę samą wspaniałość, którą próbowali pojąć. Ich tragedia polega jednak na czym innym — a mianowicie na odmowie cierpienia.

Cierpienie, które jest wspólnym wątkiem późnych dramatów Shakespeare'a, Auden widzi jako nieunikniony skutek złudzeń, ale także jako szansę. Wielokrotnie podkreśla, że cierpienie jest nieodłączną częścią Szekspirowskiego świata, przenikającą i tragedie, i komedie. „U Shakespeare'a różnica między tragediami a komediami nie polega na tym, że w tych pierwszych bohaterowie cierpią, a w tych drugich nie, tylko na tym, że w komediach z cierpienia wynikają samopoznanie, skrucha, przebaczenie i miłość, w tragediach zaś cierpienie skutkuje czymś przeciwnym — samozaślepieniem, oporem i nienawiścią”, pisze Auden w eseju otwierającym *Szekspirowskie miasto*. Innymi słowy, w komediach możliwe są pojednanie i przebaczenie krzywd wyrządzonych jako skutek błędnego rozpoznania rzeczywistości. Królowa Hermiona w *Opowieści zimowej* skazana przez zazdrosnego męża na śmierć nie zostanie zabita, tylko ucieknie z kraju, znikając z życia ukochanego męża. Przez szesnaście lat Leontes torturuje się myślą o jej śmierci, zanim jego żona będzie mogła wrócić z wygnania. Szesnaście lat cierpienia dwojga ludzi to cena za błędne rozpoznanie sytuacji przez jedno z nich. Oboje cierpią, przy czym cierpienie Leontesa jest zawinione, cierpienie Hermiony — niezawinione. Jest ono jednak jedynym wyjściem z pułapki, w którą schwytała ich bezpodstawna zazdrość króla. Król stopniowo uznaje swoją osobistą odpowiedzialność, co z kolei otwiera przestrzeń do przebaczenia. Kiedy Hermiona wróci, będzie umiała przebaczyć, choć nie zapomnieć. Król zaś — przeobrażony cierpieniem — pozwoli, aby mu przebaczone. Ich pojednanie zdaniem Audena jest możliwe właśnie za sprawą pamięci, ponieważ „nie zawiera się w nicości zapomnienia, tylko w wierności pamięci”.

Z esejów Audena wyłania się zatem zdumiewająco spójny obraz Szekspirowskiego dzieła. Widzimy je jako rozpisaną na wiele postaci, wiele głosów, tonów i rejestrów językowych opowieść o złudzeniach i cierpieniu, których nie da się uniknąć inaczej, niż tylko je przyjmując. Granice tej opowieści wyznacza czas, jej podstawowym mechanizmem jest konieczność wyboru, przed którą staje bohater, nie wiedząc (albo myląc się, co na jedno wychodzi), co i dlaczego wybiera. „Człowiek jest istotą wystawioną na pokusy, żyjącą z tym, co zrobił, i cierpiącą w czasie — medium, w którym realizuje swój potencjał”: oto Audenowska interpretacja skondensowana do jednego zdania. Takie rozłożenie akcentów sprawia,

Janusz Drzewucki  
*Stoję obok siebie*

że — jak zauważa Piotr Nowak — „Shakespeare mówi Audenem”. Auden zwraca wreszcie uwagę na cechę Shakespeare’a, która daje się odnieść także do jego własnej twórczości: jest nią dystans. Choć mówi o cierpieniu i doświadczeniu utraty, kruchości i ułudzie życia, Shakespeare nie traci lekkości ani humoru. Może dzięki temu czytelnik nie traci nigdy przyjemności lektury i może powtórzyć za Inspicjentem z *Morza i zwierciadła*:

Myśl wyraził Poeta, gdy pisał,  
Że świat faktu, który tak kochamy,  
To surowiec snów niesubstancjalny:  
To, co z drugiej strony muru, całą  
Resztę nazwij milczeniem.

(tłum. Stanisław Barańczak)