



Agostino dei Musi (ok. 1490 – ok. 1540) według Giulia Romana, *Wenus rozpalana przez Amora*, 1515-1520. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Miłość bez pożądania niewiele jest warta, a przed oziębłością chroni pochodnia Amora. Jej pochwałą jest sonet 154 Szekspira.

Enea Vico (1523-1567) według Perina del Vaga, *Wergilusz i Febilla*, 1542. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Jak głosi średniowieczna legenda, ofiarą okrutnego żartu pięknej kobiety padł w sędziwym wieku rzymski poeta Wergilusz. Otóż piękna córka cesarza, Febilla (Ysifile), zwabiła pewnej nocy zakochanego w niej bez pamięci Wergilusza, ustalając skrycie, że wciągnie go w koszu na linie do swojej komnaty. Zgodnie z instrukcją Wergilusz włożył do kosza, Febilla zaczęła go wciągać, lecz... wciągnęła kosz tylko do połowy wysokości i tak zostawiła, przez co bezradny poeta nie mógł się wydostać i następnego dnia stał się pośmiewiskiem całego Rzymu (podobnie w greckim micie o grzesznym związku Afrodyty z Aressem). Za obrazę honoru córki cesarz uwięził Wergilusza. Ale Wergilusz był również czarnoksiężnikiem – w odwecie zesłał na Wieczne Miasto klęskę i od tej pory zgasło tam wszelkie źródło ognia. Co więcej, zapowiedział, że już nigdy nie będzie w Rzymie innego ognia poza tym, którego nie udało mu się ugasić – buchającego z łona cesarskiej córki. Dziewczyna została zmuszona do publicznego odsłonięcia własnego łona, a mieszkańcy podchodzili i odpalali od niego pochodnie.





Crispijn de Passe I (ok. 1564–1637) według Jacques'a Bellange, *Rogacz*, 1600–1601. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Strojna dama, w sukni z głębokim dekoltem, z biżuterią (zwraca uwagę pierścien na środkowym palcu, pod rękawiczką – atrybut nierządu) i skromnie ubrany mężczyzna w zalotach, wręczający jej kwiatek róży (?). Za nim błazen (?), przymierzający mu rogi. Warto dodać, że w emblematyce XVI/XVII wieku błazen często towarzyszy parom szykującym się do seksualnej konsumpcji.

Virgil Solis Starszy (1514–1562) według Heinricha Aldegrevera, *Łaźnia anabaptystów*. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Jak widać na rycinie, „łaźnie anabaptystów” były wspólne dla kobiet, mężczyzn i dzieci, rzecz podówczas niesłychana. Ale anabaptystów często oskarżano o uprawianie wolnej miłości i rozwiązłość. Nie ma tu wanien, w których można by się „pomoczyć”, lecz płytkie balie, w których nawilżano gąbki lub ręczniki i nimi się myto. Tak jest również w ikonografii z tego okresu. Odwrócona tyłem kobieta z warkoczem wskazuje palcem na leżącą w uścisku parę. Ten układ ciał, z nogą leżącego mężczyzny przełożoną przez leżącą obok kobietę, był częstym w ikonografii znakiem stosunku płciowego. W Anglii anabaptyści zyskali sporą popularność; istniała też sekta „Rodzina miłości” („Family of Love”), której wyznawcy – na długo przed hippisami – głosili chwałę wolnej miłości. Z anabaptystów wywodzą się menonici.

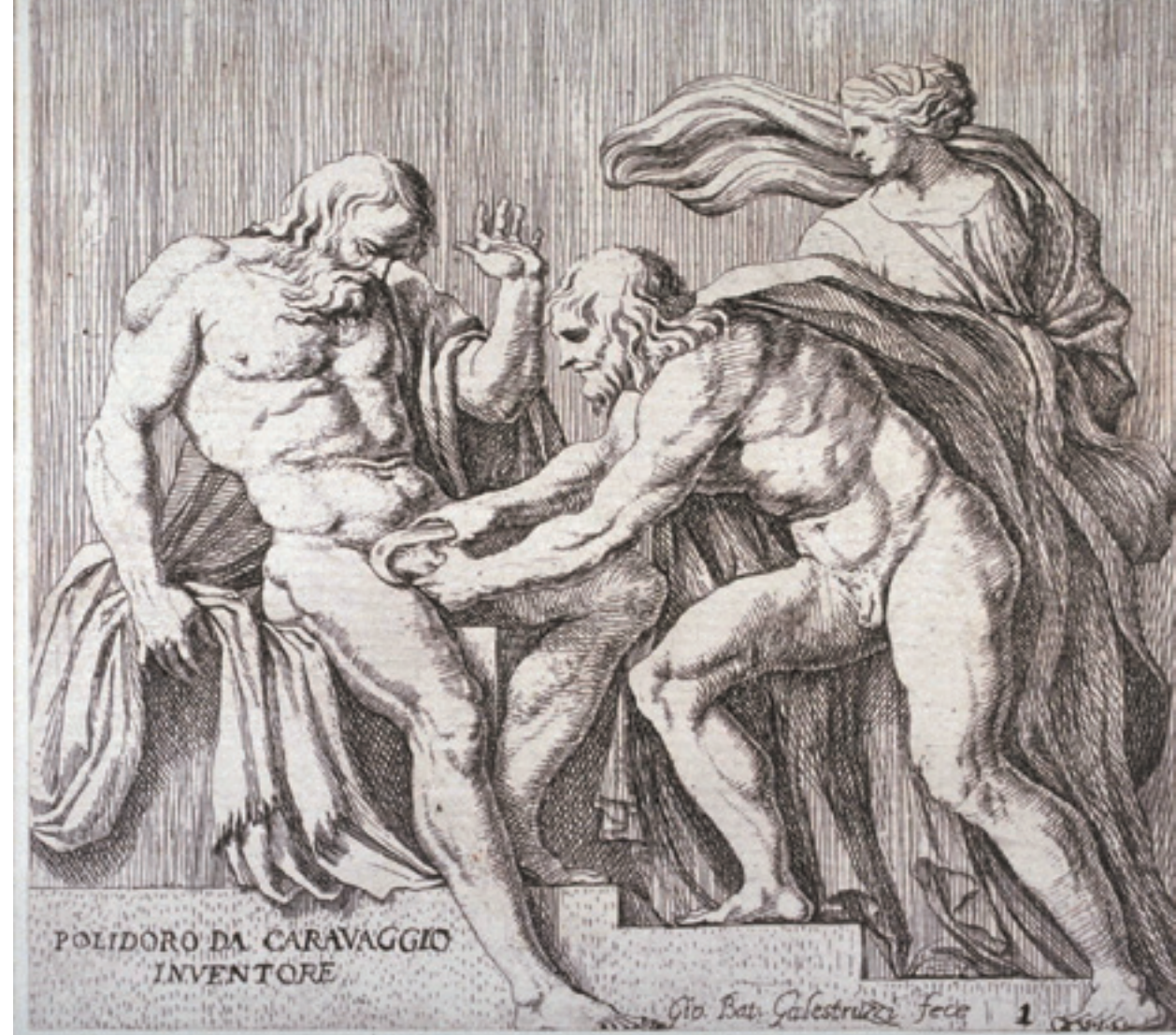


Pierre Charles Coqueret (1761–1832), według Rafaela, *Żeglujący Amor powożący ślimakami*, przed 1804. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Ślimaki nie są oczywiście znakiem pędu: Amor się nie śpieszy. Są natomiast znakiem rogowactwa, nieuchronnego dla tych, którzy są ślepo zakochani, albo tych, którzy natychmiast ulegają popędowi. W tradycji emblematycznej ślimaki mają często znaczenie rozsądku wyrażonego brakiem popiechu. Ale zazwyczaj rozsądek nie jest atrybutem miłości.

Giovanni Battista Galestruzzi (1618–1677) według Polidora Caldara, *Coelus kastrowany przez Saturna* – z fryzu z Palazzo Milesi w Rzymie, 1691. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Nadmierna pobudliwość często prowadzi do nieszczęścia, również w rodzinie. Coelus to rzymski odpowiednik greckiego Uranosa, bez udziału innej osoby urodzony przez Gaję (Ziemię), którą poślubił. Z tego kazirodczego związku zrodzili się cyklopi, tytani i tytanidy. Uranos stracił większość do Tartatu, a Gaja, chcąc się zemścić, uknuła intrygę z najmłodszym z tytanów, Kronosem (w rzymskiej wersji był to Saturn). Ofiarowała mu kamienny sierp, którym wykastrował ojca, a krwawiące genitalia wrzucił do morza. Z wielkich kropli krwi, które zrosiły ziemię, powstały Erynie i Furie, z mniejszych zaś – nimfy jesionowe, zwane Eliadami. Z połączenia krwi i piany morskiej powstała bogini miłości i małżeństwa Afrodyta, przy tym sama chutliwa i niewierna. Jej atrybutem była róża. W ten sposób Uranos utracił władzę nad światem (symboliczne oddzielenie nieba od ziemi), a jego miejsce zajął Kronos. Okazało się jednak, że wcale nie jest lepszy dla rodzeństwa niż ojciec.



Poślubił własną siostrę, Reę, ale bojąc się przepowiedni, wedle której władzy miało go pozbawić własne dziecko, polykał je zaraz po urodzeniu. Dzięki podstępowi z kamieniem owiniętym w pieluchę Rea przechrztyła Kronosa (który połknął kamień, sądząc, że to dziecko) i uratowała trzeciogo syna, Zeusa, a ten po latach pokonał ojca i objął władzę nad Olimpem. Afrodyta poślubiła Hefajstosa, ale go nagminnie zdradzała (miała przy tym zdolność odnawiania dziewictwa). Wielkim skandalem zakończył się jej romans z Aressem, gdy Hefajstos schwytał kochanków w cienką sieć i wystawił na pośmiewisko. Córką Aresa i Afrodyty była Harmonia, żona Kadmosa, który – według mitów – miał Grekom dać alfabet. Z innego grzesznego związku Afrodyty (z Dionizosem) narodził się Priap, brzydki z olbrzymymi genitaliami, bóg męskości (fallusa). Ze związku z człowiekiem z kolei urodziła Eneasza.



Dildo znalezione przez archeologów w Gdańsku, w pobliżu Szkoły Fechtunku, miejsca, gdzie dzisiaj stoi Teatr Szekspirowski. Przedmiot ten (z 2 połowy XVII wieku) znaleziono w przydomowej latrynie, mniej więcej u wylotu ulicy Zbytki, słynącej kiedyś jako zakątek prostytucji. Sztuczne penisy wyrabiano z różnych materiałów; ten jest z drewna obszytego skórą. Słynne były szklane penisy z włoskiego Murano.

Philip Galle (1537–1612), warsztat, według Jana van der Straeta (1525–1605), *Leczenie syfilisu ekstraktem z gwajakowca*, ok. 1591. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Rozpusta ma swoje bolesne konsekwencje. Doprowadza nie tylko do utraty rozsądku, ba, rozumu, a przez to pieniędzy, ale i do chorób, będących widowym znakiem kary bożej. Najstraszniejszą z owych chorób był syfilis, choroba podówczas nieuleczalna. Próbowano leczyć ją solami rtęci, ale to powodowało ostre zatrucia, a nawet śmierć pacjentów. Na początku XVI wieku marynarze hiszpańscy zaczęli przywozić z Ameryki drewno zwane *guaiacum*, które miało właściwości lecznicze (pierwszą zachowaną receptę wystawiono w czerwcu 1516 roku). Już trzy lata później kurację leczniczą syfilisu z wykorzystaniem *guaiacum* (pol. gwajakowiec; zawiera go między innymi znany w Polsce syrop Guajazyl) propagował niemiecki poeta i humanista Ulrich von Hutten (1488–1523), który w dziele *De guaiaci medicina et morbo gallico* (Maintz, 1519) podaje recepturę i opisuje skutki, jakie lek wywarł na kuracji jego osobistej przypadłości. Zarażony syfilisem, zmarł w 1523 roku. Angielski przekład ukazał się w 1533 roku. A popularność egzotycznego drewna, zwanego również „świętym” albo „życia” (*lignum vitae*), wynikała częściowo z fatalnych skutków ubocznych kuracji rąciowej. Na rycinie widzimy dwa wnętrza, przedzielone ścianką i kotarą: sypialnię chorego po lewej i kuchnię po prawej. Mamy tam wszystkie najważniejsze fazy przygotowania lekarstwa z drzewa *guaiacum*. Mężczyzna po prawej na siedząco rąbie szczapy z pnia. Stojąca przy stole kobieta odważa odpowiednie porcje, by ucierając wióry z wodą, przygotować papkę, a druga, w głębi pod



kominkiem, gotuje wywar. We wnętrzu po lewej widzimy chorego, złożonego chorobą do łóżka, pijącego lekarstwo. Służący trzyma świecę i butelkę z roztworem, a lekarz trzyma w ręce miniaturę (liście?) Świętego Drzewa. Na ścianie po prawej od chorego zawieszony jest obraz w dużym skrócie perspektywicznym, ukazujący scenę z burdelu – przyczynę choroby. Na stole pośrodku płonąca świeca, arkusz papieru i pióro z kałamarzem; przypuścić można, że to przedmioty potrzebne do sporządzenia testamentu. Wspomniany Hutten podał też przepis na sporządzenie naparu: drewno trzeba było porąbać na szczapy, potem utrzeć na pył. Funt drzewnego pyłu ucierano się z ośmioma funtami wody przez jedną dobę, a potem miazga miała być warzona pod przykryciem, na małym ogniu przez przynajmniej sześć godzin, aż do połowy pierwotnej objętości. Nie wolno było doprowadzać do wrzenia. Burzyny się zbierało i można je było użyć do okładów na wybroczyny chorobowe. Kiedy wywar był gotowy, należało go pić z jednoczesnym zastosowaniem ostrej diety. Dodajmy jeszcze, że dzisiaj gwajakowiec, drewno bardzo twarde, używany jest między innymi do wyrobu ciężkich kul (na przykład do gry w kręgle) lub bramek do krykieta.



JERZY LIMON

# Szekspir bez cenzury

Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej

Benjamin Smith według George'a Romneya, *Dzieciątko Szekspir w otoczeniu Natury i Ludzkich Namiętności*, Londyn 1799. Ze zbiorów Biblioteki PAU i PAN w Krakowie.

Nagie dzieciątko leży w otoczeniu grupy alegorycznych postaci. Światło pada z góry, od strony fruujących na trzecim planie aniołów, oświetlając na drugim planie Naturę, która z odsłoniętą twarzą, rozchyła poły swego okrycia. Światło wydobywa z półmroku jeszcze trzy postaci: dzieciątka, które w jednej ręce trzyma flet, leżącą też półnagą Radość (z odkrytymi piersiami!) i Miłość po lewej. Pozostałe postaci pozostają w cieniu. Są to (obok Miłości) Nienawiść i Zazdrość, stojące – wraz z Gniewem – po prawej stronie za klęczącą alegorią Smutku. Wszystkie ludzkie namiętności skupione są wokół dzieciątka, które – jak się domyślamy – gdy dorośnie, opíše je jak nikt inny. Temat niewinności atakowanej przez zło był częsty w umoralniającej sztuce protestanckiej.

**fundacja terytoria książki**

#### Podziękowania

Autor dziękuje Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie (Dyrekcji i Panu Krzysztofowi Krużłowi) i PAN Bibliotece Gdańskiej (Dyrekcji oraz Pani Krystynie Jackowskiej) za udostępnienie materiałów ilustracyjnych oraz za zgodę na ich publikację.

Szczególne podziękowania należą się Pani Karolinie Lipińskiej za pomoc w znajdowaniu stosownych fragmentów polskich przekładów i za wykonanie indeksów, w tej książce szczególnie skomplikowanych.

*Andrzejowi Markowiczowi,  
wielkiemu artyście teatru,  
który lata temu jako pierwszy nakłonił mnie do refleksji  
nad podjętym w tej książce tematem*

## Wstęp

Pozwolę sobie zacząć od deklaracji: życiorysu Williama Szekspira w tej książce nie będzie. Zamiast tego o wielkim poecie i dramatopisarzu Williamie Szekspirze będziemy mówić jako o Mistrzu słowa i... żartu, w tym i frywolnego żartu, nie zastanawiając się nawet, czy rzeczywiście był kochankiem któregoś z arystokratów (i którego?!). Nie rozwiążemy zagadki Czarnej Damy ani nie ustalimy tożsamości tajemniczego pięknego młodzieńca z sonetów. Nie będziemy się również zajmować ulubionym tematem żurnalistów „kto właściwie napisał Szekspira?”. Nie przedstawimy teorii komizmu czy struktury Szekspirowskiego żartu, choć jest to fascynujący temat: co i dlaczego nas śmieszy? Nie będziemy też pisać o literaturze pornograficznej, istniejącej wszak od antyku: już w czasach wojny trojańskiej zasłynęła na wpół legendarna Astyanassa, dwórka Heleny, poetka, której przypisuje się dziełko *O pozycjach w stosunku cielesnym*. Tytuł ten zapożyczył zresztą wielki renesansowy poeta Pietro Aretino, twórca – między innymi – cyklu sonetów *I modi*, zainspirowanych rysunkami Giulia Romana (na ich podstawie ryciny wykonał Marcantonio Raimondi). Drugą słynną gorszycielką w antyku była Philaenis, kurtyzana z IV czy III wieku p.n.e., domniemana autorka „podręcznika” seksualnego, a kolejną Elephantis (I wiek p.n.e.), autorka utworów poświęconych fallusowi, pod tytułem *Priapea*, znana również w elżbietańskim Londynie (gdzie był dom schadzek o nazwie The Elephant, czyli „Pod Słoniem” a może raczej „Pod Słonica”). Ale to był wówczas „drugi obieg”,



Rzymskie spintria (poprawnie: testery spintryjskie). Podobno służyły za walutę w domach publicznych, gdzie nie wolno było wnosić monet z wizerunkami boskich cesarzy.



oparty na legendach i niepewnych źródłach. Warto odnotować, że autorkami owych samouczków były kobiety (albo ktoś, kto się pod nie podszywał). Zajmiemy się natomiast Szekspirem poetą i dramaturgiem – twórcą, jakiego w Polsce w znacznym stopniu wciąż jeszcze nie znamy, gdyż był on również niezrównanym mistrzem erotycznego żartu (tak jak i wielu innych wielkich poetów). Nie było to jednak wulgarnie, prostackie świntuszenie dla rozbawienia gawiedzi, lecz wysmakowana gra słowna, która z jednej strony zaskakuje otwartością i śmiałością, z drugiej zaś wręcz oszalała wyobraźnią oraz inwencją, a także bawi nietuzinkowym poczuciem humoru. O mistrzostwie w żonglerce słownej świadczyć mogą setki kalamburów i gier słownych, wśród nich i frywolnych, jakie znaleźć można w Szekspirowskich dramatach i wierszach (jeśli wierzyć badaczom, to samych kalamburów jest tam ponad trzy tysiące!), gdzie miłość niebiańska sąsiaduje z ziemską i nie zważając na *decorum*, w tym sąsiedztwie dobrze się czuje. Pamiętajmy jednak, że jest to przede wszystkim żart, i nawet jeśli ma posmak obscenum, to nie stanowi przykładu słownej agresji, którą ktoś chce kogoś obrazić czy poniżyć. Żart ma być śmieszny i ma ukazywać, dlaczego jest śmieszny, i w tym sensie jest ksobny, nienastawiony – jak miotane na kogoś obelgi – na sponiewieranie czy krzywdę drugiego człowieka. W tym ostatnim wypadku agresja słowna przestaje być żartem, porzuca wieloznaczność na rzecz dosłowności. Nie chce się bawić słowem, chce nim skrzywdzić, zranić, pohańbić. Kiedy w scenie piątej aktu pierwszego, po pierwszym spotkaniu z Duchem, wzburzony Hamlet wygłasza dłuższą kwestię, używa między innymi metafory, która jest jednocześnie kalamburem: „this distracted globe”, co może oznaczać: (1) ten zmałowany umysł, (2) ten zmarniały świat, ale też – dla widzów w szekspirowskim teatrze – (3) ten lichy [bo drewniany] teatr Globe. Trzy proste słowa, jedno zdanie, a znaczenia aż trzy. Piętrowy tort, którego różne smaki wzajemnie się przenikają. O językowym mistrzostwie Szekspira napisano całe tomy. My jednak będziemy się zajmować niewielkim wycinkiem jego twórczości, gdzie podstawową zasadę stanowi właśnie kalambur, który z jednej strony tworzy dodatkowe warstwy znaczeniowe, a drugiej zwraca uwagę na to, jak dana wypowiedź została utworzona. Ot, weźmy jeszcze cytat z *Makbeta* jako przykład świetnego kalamburu, gdzie akurat nie ma frywolnych podtekstów (i robimy to wcale nie po to, by rozważać, czy Thomas Middleton był współautorem tej sztuki, jak chce tego jeden z największych szekspirologów-edytorów dzisiejszych czasów, profesor Gary Taylor). Kiedy

pod koniec aktu pierwszego żona namawia Makbeta do morderstwa, on z pewnym zdumieniem, a może i niesmakiem, stwierdza szczególną cechę jej charakteru:

...Bring forth men-children only!  
For thy undaunted mettle should compose  
Nothing but males.  
(I.vii.73-75)

Dosłownie znaczy to mniej więcej: „Rodzić powinnaś tylko chłopców! Bo twój duch niezłomny może tylko samców na świat wydać”. I tak to zostało przełożone na przykład przez Macieja Słomczyńskiego:

...Tylko synów rodzić  
Powinnaś! Z twego niezłomnego kruszcu  
Mężów jedynie można stworzyć.

Podobnie Piotr Kamiński:

Rodź mi samym synów!  
Z tak hartowanego kruszcu tylko mężczyzn  
Wolno wykuwać.

W przekładzie Jana Kasprowicza Makbet jest nie tyle przerażony nagle odkrytą prawdą o żonie, co raczej pozostaje pod wielkim wrażeniem hartu jej ducha:

Rodźże mi same syny, gdyż tve męstwo  
Nieustraszone powinno się składać  
Na samych mężów!

I jeszcze przekład Stanisława Barańczaka:

Rodź mi już tylko  
Synów! Bo taki w tobie nieugięty  
Duch, że na córkę byłoby go szkoda.

Dotychczasowe, częściowo przytoczone tu przekłady oddają jednak tylko część znaczeń oryginału. Makbet wypowiada tę kwestię zaraz po tym, jak padają złowieszcze słowa Lady Makbet o „naszym wielkim planie” (to jest o morderstwie), z których ostatnie słowo to „quell” (= zabić, zamordować, choć tu jako rzeczownik), którego Szekspir nigdzie indziej rzeczownikowo nie używa. I na dźwięk tego słowa Makbet reaguje, bo nie daje żonie dokończyć wersetu, wcinając się w połowie. Co więcej, o jego napięciu i zdenerwowaniu świadczy fakt, że wypowiada w tej linijce o jedną sylabę za dużo, tak jakby to, co chce powiedzieć w natłoku myśli, nie mieściło się w ramach przyjętej

wersyfikacji (pentametr jambiczny). I od razu, zamiast kontynuować plan zabójstwa, mówi o... rodzeniu. W tłumaczeniu czytamy przecież: „Rodź mi samych synów” albo „Tylko synów rodzić / Powinnaś...”. Dziwne. Jakby przeżalał go nie tyle zamysł podsuwany przez żonę, co ona sama. Ale przejdźmy do tego, co właściwie mówi. Słowo „mettle”, które tam pada, to, owszem, w elżbietańskiej angielszczyźnie „spirit”, czyli duch w sensie charakteru, ale tworzy też kalambur z „metal”, słowem istniejącym również w języku polskim. Inaczej mówiąc, Makbet stwierdza, iż jego żona jest jak z niezłomnej stali („thy undaunted mettle” – co jednocześnie znaczy „duch nieposkromiony”). I słusznie tłumacz użył słowa „kruszec”. „Compose” to „tworzyć”, „formować”, co łączy się z „bring forth” z pierwszej linijki, czyli „rodzić”. Dotąd wszystko jest jasne. Lecz wyrażenie „men-children” (dosł. „mężczyźni-dzieci”, czyli „mali mężczyźni”), w ówczesnej i dzisiejszej angielszczyźnie bardzo rzadkie, już nasze czytanie komplikuje, gdyż – niczym w horrorze – zdaje się implikować, iż Lady Makbet będzie rodzić dzieci o cechach dorosłych: dzieci pozbawione niewinności, od urodzenia męskie i mężne – w domyśle: okrutne, bezlitosne. Również i w tym wypadku Szekspir nigdzie indziej tej zbitki słownej nie używa. A spośród wielu możliwości wybrał właśnie ją, miast użyć prostszych słów jak „synowie” czy „potomkowie”. W jednej, łączonej linijce zawarł dwa słowa, których nigdzie indziej w jego dziełach nie znajdziemy. Zwraca tym samym uwagę na niecodzienność obserwacji i uwag Makbeta. Na określenie żony bowiem, teraz jakby na nowo odkrywanej, brakuje normalnych, zwykłych słów. W dodatku ostatnie słowo w cytacie – „males” – to nie tylko „samce” czy „mężowie”, lecz także kalambur oraz skrót „coats-of-mail”, czyli „kolczugi”. „Ponieważ twój niezłomny duch czyni z ciebie kobietę ze stali, to rodzić możesz tylko kolczugi” – takie jest dodatkowe znaczenie słów, które w tym zestawieniu tworzą co najmniej dwa albo i trzy prześwitujące niejako poziomy semantyczne, czego żaden polski przekład nie oddaje. Czyni to z Lady Makbet nie tylko kobietę o cechach nadczłowieka, lecz także nieczłowieka. Raczej takiego renesansowego transformersa, zdolnego wprowadzić do reprodukcji, ale mogącego rodzić tylko potworki: od razu dorosłych chłopców-mężczyzn ze stali, takie żywe kolczugi. Rycerzyków, bo kolczuga to przecież metonimia rycerza. Zauważmy jednak, że jedno znaczenie nie eliminuje drugiego, oba istnieją równolegle, warstwowo tworząc charakterystyczny dla kalamburu efekt migotania: jedno znaczenie prześwituje przez drugie, a razem tworzą unikatowe znaczenie

trzecie, powstałe właśnie na skutek owego skontrastowania i przenikania. Dzięki temu cytowany fragment znaczy więcej, niżby to wynikało z liczby użytych słów. Jakież tu bogactwo znaczeniowe! I właśnie w tym wzbogacaniu, naddawaniu znaczeń był Szekspir mistrzem nad mistrzami. Polega ono na odpowiedniej selekcji i uszeregowaniu materii leksykalnej. Poeci robią to lepiej od innych. Wiersz mówi więcej. Jeden z najważniejszych tłumaczy Szekspira na język polski, a przy tym również wspaniały poeta, Stanisław Barańczak, uważał go za największego poetę wszech czasów. Nie nam oceniać, ale nawet w tym wąskim zakresie, jaki tu przedstawiamy, mistrzostwo Szekspira nie ulega wątpliwości.

Na wszystkich uniwersytetach świata i zapewne we wszystkich szkołach średnich naucza się Szekspira; cała armia szekspirologów ślęczy nad tekstami mistrza, spotyka się nauczonych konferencjach, produkując co roku kilkaset książek i znacznie więcej artykułów. Coroczna szekspirowska bibliografia to spora książka. Powstają setki doktoratów; z drugiej strony zaś ukazują się komiksy. Świat ten ma swoich wielkich i małych, listy rankingowe i ławki transferowe. Istnieją dziesiątki pism naukowych poświęconych Szekspirovi. W Indiach wychodzi kwartalnik poświęcony wyłącznie *Hamletowi*. Dodatkowo co roku w teatrach całego świata wystawia się kilkaset inscenisacji szekspirowskich, nieco mniej oper i kręci się co najmniej kilka filmów, niekiedy znaczących. W samych Stanach Zjednoczonych odbywa się ponad sto festiwali szekspirowskich rocznie, w większości bez artystycznego znaczenia. Ten świat też ma swoje gwiazdy, swoich geniuszy. Pisarze piszą powieści oparte na fabułach szekspirowskich, poeci układają wiersze, a piosenkarze śpiewają sonety (od Stinga po naszego Grzegorza Turnaua czy Stanisława Soykę). Przez okrągły rok pielgrzymki zjeżdżają do Stratfordu, żeby odwiedzić miejsca związane z Mistrzem, w tym i takie, które zabytkami *de facto* nie są, gdyż wykreował je przemysł turystyczny. W Muzeum Czartoryskich w Krakowie znajduje się domniemane krzesło Szekspira, ostatnio upaństwowione. Okrągłe rocznice obchodzi się hucznie, zazwyczaj mało oryginalnie i sztampowo, choć w 2016 roku w Londynie teatr Globe zorganizował imponujący *The Complete Walk* (kalambur z *The Complete Works*, czyli *Dzieł wszystkich Szekspira z 1623*), czyli spacer nad Tamizą wzdłuż ustawionych monitorów, na których wyświetlano wszystkie sztuki Szekspira w sporządzonych na tę okazję skróconych wersjach, a w Gdańsku z okazji tej samej rocznicy 400-lecia śmierci Szekspira czterysta płaczek, w kostiumach

## SŁOWNICZEK

Uwaga:

Zdecydowałem się na hasła anglojęzyczne, gdyż wielość przekładów polskich spowodowałaby chaos. Wolno jednak sądzić, że indeksy ułatwią poruszanie się w obrębie całości. W książce zamieszczono również spis utworów, z których pochodzą przekłady, z podaniem miejsca w tekście oryginału. Osobny spis obejmuje cytowane sztuki.

Jeśli Czytelnik zechce porównać przytoczone fragmenty z odpowiednimi kontekstami w oryginale, to musi wziąć poprawkę na to, że numeracje wersów mogą się różnić zależnie od edycji. Należy wówczas szukać odpowiedniego fragmentu w pobliżu numerów podanych w tej książce. Może się nawet okazać (choć bardzo rzadko), że podział na sceny w obrębie aktu jest odmienny, i wówczas należy szukać w kolejnej scenie, gdzie, niestety, numeracja wersów będzie przebiegała od początku. W wydaniach polskich przekładów z reguły nie ma numeracji, co nie ułatwia poszukiwań.

Wyróżnienia w cytatach oznaczają słowa zawierające dwuznaczność, żart lub podtekst erotyczny. Na końcu książki zawarte są one w indeksie. Ponieważ niekiedy w jednym cytacie pada kilka słów, które słowniczek uwzględnia, nieuniknione są pewne powtórzenia w poszczególnych omówieniach.

## ACCOUNT

Dosł. rachunek, lista, wyliczenie; (dawna wymowa: e'kant) tworzy kalambur (homofon) ze słowem „a count” (dosł. hrabia), a także „a cunt”, czyli „cipa”, „dupa”, jak na przykład w *Henryku V* (III.iv.51–52), gdzie królowna francuska Katarzyna uczy się angielskiego i słowa „le f o o t” i „le c o u n t” bierze za wulgaryzmy w jej rodzimym języku (biorąc je, odpowiednio, za „foutre” – chędożyć i „le con” – cipa). Podobnie u innych autorów, na przykład w *A Trick to Catch the Old One* Thomasa Middletona z 1605 roku (IV.iii.24). Zob. ACQUAINTED, CON, CUT.

W *Henryku VIII*, Stara Kobieta radzi Annie (II.iii.41), by w poszukiwaniach męża (a) nie poprzestała na jakimś młodym hrabi („young C o u n t”), albo też – bo i takie znaczenie tu przeziera – (b) nie była taką „młodą (= głupią) cipą” i sięgała po większe zaszczyty (poprzez łóżko). Potwierdza to kontekst słowny, gdyż Kobieta pyta dalej, czy Anna ma aby wystarczająco dużo siły, by unieść na sobie (to jest podczas stosunku) ciężar mężczyzny, bo w przeciwnym razie nie urodzi mu syna („If your back / Cannot vouchsafe this burthen, 'tis too weak / Ever to Get a boy”; II.iii.42–43). Pamiętajmy jednak, że w nagiej dosłowności Szekspir nigdy tego słowa (to jest „cunt”) nie używa – zawsze jest ono grą słów, kalamburem. Zob. CON, COUNTRY. W anonimowym wierszu z początku XVII wieku (z filadelfijskiej kolekcji Rosenbacha) czytamy, że holenderska „rana” („cut”) to angielska cipa („cunt”). Co więcej, przypomina ona dwie litery: gdy kobieta stoi, to jej kuciapka układa się na kształt litery „i”, gdy siedzi – „o”.

Forma do dziś wulgarna – „cunt” – w angielszczyźnie istnieje od początku XIII wieku. Po raz pierwszy pojawia się w nazwie ulicy w Oksfordzie – być może znanej z działalności prostytutek – Grope c u n t lane, około 1230 roku, dzisiaj Magpie Lane; dodajmy, że jako czasownik „grope” oznacza „macać”, przez co przytoczona nazwa ulicy to „Zaulek macanej cipki”, w czym widać humor godny Giovanniego Boccaccia czy Geoffreya Chaucera. Pierwsze znane użycie słowa „cunt” w literaturze angielskiej pochodzi z około 1325 roku i znajdujemy je w jednej z rękopiśmiennych wersji anonimowych *Proverbs of Hendyg*, średniowiecznych rymowanych mądrości „salomonowych”. Słowo pojawia się w mądrości spisanej w formie porady dla niezamężnych kobiet: [w przekładzie na nowożytny angielski] „Give your c u n t wisely and make [your] demands after the wedding” – „Mądrze dawaj dupy, a warunki stawiaj



Magpie Lane  
(dawniej  
Gropecuntlane,  
czyli „zaulek  
macanej cipki”)  
w Oksfordzie.  
Widok z początku  
XX wieku.

po ślubie”; w tym znaczeniu odnotowane przez OED, chociaż samego „cunt” świętoszkowaty słownik nie uwzględnia (tak jak i wielu innych obscenów); pojawi się ono dopiero w wersji OED online.

Jak wspominałem, Szekspir od dosłowności wołał żartobliwe gry słów albo eufemizmy. Po nocy spędzonej z Trojlosem Kressyda reaguje na pukanie do drzwi: „My lord, c o m e you again into my c h a m b e r”, co może znaczyć: „Mój panie, wejdź raz jeszcze do mego pokoju” albo „wejdź raz jeszcze we mnie” (*Troilus and Cressida*, IV.ii.37), bo „chamber” (również u wielu innych autorów) oznacza tu właśnie kuciapkę. „Charged chamber” z kolei może nawet znaczyć kuciapkę zarażoną chorobą weneryczną. W użyciu był także czasownik oraz imiesłów „chambered”. „Come” to również słowo określające ejakulację, przez co Kressyda mówi też: „Pójdź, mój panie, byś raz jeszcze był we mnie” (dosł. „spuść się raz jeszcze we mnie”). O tym, że ujawniło się tu znaczenie obsceniczne świadczy rozbawienie Trojlosa, co z kolei zauważyła Kressyda, która mówi: „You smile and mock me, as if I meant naughtily” (w. 38) – „Śmiejesz się i kpisz ze mnie, jakbym miała coś sprośnego na myśli”. „Account” pojawia się u Szekspira czterdzieści siedem razy, ale w powyższym znaczeniu rzadko, na przykład w sonecie 136:

Will will fulfill the treasure of thy love,  
Ay fill it full with wills, and my will one.  
In things of great receipt with ease we prove,  
Among a number one is reckoned none.  
Then in the number let me pass untold,  
Though in thy store's account I one must be...

Jak już napomknąłem, u Szekspira regułą jest gra słów (tutaj dochodzi jeszcze zabawa ze słowami z zakresu rachunkowości, bo są też związki oparte na kupczeniu), kalambury, wieloznaczność i tym podobne. Weźmy pierwsze słowo w cytowanym fragmencie: „Will” to imię Szekspira, ale też powszechnie stosowane określenie „kuśki” (do dzisiaj w angielszczyźnie istnieje słowo „willy”). Tak więc może ono oznaczać jedno albo drugie, a raczej symultanicznie jedno i drugie w utworzonym kalamburze. „The treasure of thy love” to „skarbiec miłości”, ale również kuciapka (także cnota) jako sakiewka, pochwa, „skarbczyk”, w którym chowa się rzecz cenną, czyli kuśkę. Tak więc obietnicą jest, że Will i jego kuśka szczerze wypełnią skarbczyk miłości. Podobne znaczenie (skarbczyka, kuferka) ma „things of great receipt” w kolejnym wersie. „Ay, fill it full with wills” to właśnie owa obietnica wypełnienia

skarbczyka do pełna (do syta) sobą (czyli Willem poetą) albo kuśką (willem). W innym odczytaniu kryje się tu zarzut, że adresatka wiersza wypełnia swoją „will”, czyli cipkę, innym „willami”, czyli kuškami. Jest po prostu chutliwa (na takie mówiono także, że są liberalne – ang. „liberal”). Wówczas omawiany wers znaczyć może: „No tak, ty korzystasz z wielkiej liczby innych kusiek, a moja to ledwie jedynka”. Nawet słowo „Ay” jest wieloznaczne, gdyż oznaczać może zgodę („tak”) albo – homonimicznie – być zaimkiem „I” (czyt. „aj”), czyli „ja” (tworzy też kalambur z „eye”, również czytany „aj”, czyli z „okiem”, ale i powszechnie stosowanym eufemizmem kuciapki; zob. EYE). „My will one” stanowi aluzję do angielskiego przysłowia, że „jedyńska to żadna liczba” („one is no number”) albo – w innej wersji – „jedyńska i zero to jedna liczba” („one and none is all one”). Jedyńska to również – potocznie w ówczesnej angielszczyźnie – pała, czyli fiut albo kuśka, a zero – ze względu na kształt – to w renesansowej angielszczyźnie metafora szparki, kuciapki (zob. O). Tak więc połączone jedynka z zerem stanowią jedną całość. Dlatego w kolejnym wersie sonetu 136 słowo „number” („numer”, „liczba”, „cyfra”) jest nasycone podtekstem erotycznym. Oczywiście „in the number” można – jak jeden z tłumaczy – przełożyć „w gromadzie”, „w ciżbie”, ale może to również znaczyć „wewnątrz arytmetycznej cyfry”, a ową cyfrą ma być właśnie zero, czyli nic („nothing”), które – jak już wspomniałem – ze względu na kształt znaczyło także kuciapkę. A zatem „in the number” mogło też znaczyć „w kuciapce”. Ponieważ „zero” albo „nic” nie ma wymiernej wartości arytmetycznej, pojawia się słowo „untold”, co oznacza „niewzięte pod uwagę”, „zignorowane”, ale także „sekretnie”, „utrzymane w tajemnicy”. Nasze zbliżenie pozostanie naszą tajemnicą. Chociaż – powiada Will poeta – żebyśmy choć raz w rachunkach twojego skarbczyka („sklepiku” – ang. „store’s”, co stanowi bardzo wczesne użycie tego słowa, do dziś zachowanego w amerykańskiej angielszczyźnie) pojawił się jako ta jedynka, czyli nic, bo też nic nie znaczą pośród licznego grona twoich kochanków. Dlatego tylko w zbliżeniu mogę cię mieć (choć przez chwilę) na wyłączność, jako jedyny kochanek, ale też jako kuśka, gdyż owe rachunki, „account”, tworzą kalambur ze słowem „a cunt”, czyli cipą. Bo gdy jestem w tobie, to przecież tylko pojedynczo, ja sam. Wszystkie te znaczenia migoczą w omawianym sonecie. Podsumowując, można powiedzieć, że cytowany fragment sonetu może znaczyć mniej więcej to, co następuje: „Obiecuję, że wypełnię skarbczyk twojej miłości [twoją kuciapkę] i twe pragnienia do syta, zarówno sobą, jak i moją kušką, która chce jednak być jedyną

(bo masz ich wiele), by z twoją kuciapką tworzyć jedność, a wszystko odbędzie się sekretnie. I tylko wówczas będę czymś wyjątkowym, a nie jednym spośród wielu”.

I takie znaczenia nakładają się na te bardziej niewinne, tworząc efekt migotania, opalizacji znaczeń. Ale pamiętajmy: w kalamburze dwa albo więcej znaczeń istnieje jednocześnie, tworząc zarazem następne, zazwyczaj unikatywne. Taki semantyczny tort.

Stanisław Barańczak tak tłumaczy przytoczony fragment:

Gwoli twej woli otwórz dla woli podwoje  
 Skarbca miłości – niech się okazami woli  
 Tłumnie napelnia, wśród nich bowiem i ja stoję,  
 A kto sam – nie odegra w ważnej sprawie roli.  
 W gromadzie niechaj wejść nie zauważony,  
 Choć imię moje znajdzie się na li ś c i e gości...

Maciej Słomczyński:

Will wilżyć będzie skarb twojej miłości,  
 W miłej wilgoci Will go ci zanurzy;  
 Jeżeli w zerze jedynka zagości,  
 Choć nie jest pierwsza, lecz jak tysiąc służy.  
 Wśród wielkiej liczby niech przemknę nieznaną,  
 Lecz mą jedynkę s k a r b i e c twój też wliczy...

Ryszard Długolecki:

Will zaś dopełni skarbiec twej miłości  
 Swą wolą, choć wśród wielu innych woli.  
 A wiemy, że gdzie dostatek zagościł  
 Tam – wśród wielości – jedność nie gra roli.  
 Niech więc wśród innych wkroczę bez rozgłosu  
 Choć odnotujesz pewnie, że przybyłem...

## ACQUAINTED

Imiesłów, który oznacza „zaznajomiony z czymś”, obeznany, ale tworzy również kalambur z *QUAINT*, czyli slangowym określeniem kuciapki, które w tym znaczeniu odnotowuje *Oxford English Dictionary* (OED), wywodząc je etymologicznie od słowa oznaczającego coś niecodziennego, mądrego; także u Geoffreya Chaucera, gdzie w *Opowieści młynarza* (w *Opowieściach kanterberyjskich*) mowa jest o tym, jak to pewien chwat (Nicholas), korzystając z nieobecności męża, ucałił młodą żonę za kuciapkę – właśnie „queynte”. W *Kupcu weneckim* (III.iv.69) z kolei mowa jest o „quaint lies”, czyli „wyszukanych kłamstewkach”, ale też takich związanych ze zdradą kuciapki, bo i czasownik „to lie” oznaczał kopulację (stąd dwuznaczność zwrotu „to lie in one’s lap”, bliskiego „to lie upon one’s lap”, czyli „spocząć na czyimś łonie”, oznaczającego również kochanie się w sensie erotycznym).

O tym, jak zawile są podteksty i dwuznaczności w tekstach Szekspira, niechaj zaświadczy sonet 20, w którym pojawia się właśnie słowo „acquainted” (w trzecim wersie). Podkreślone słowa tworzą zawiłą grę, która wymaga jednak komentarza.

A woman’s face, with nature’s own hand painted,  
 Hast thou, the master mistress of my passion –  
 A woman’s gentle heart, but not acquainted  
 With shifting change, as is false woman’s fashion;  
 An eye more bright than theirs, less false in rolling,  
 Gilding the object whereupon it gazeth;  
 A man in hue all hues in his controlling,  
 Which steals men’s eyes and women’s souls amazeth.  
 And for a woman wert thou first created,  
 Till nature as she wrought thee fell a-doting,  
 And by addition me of thee defeated,  
 By adding one thing to my purpose nothing.  
 But since she pricked thee out for women’s pleasure  
 Mine by thy love, and thy love’s use their treasure.

Warto przypomnieć, że adresatem tego sonetu (tak jak większości całego cyklu) nie jest kobieta, lecz tajemniczy młodzieniec, którego tożsamość na próżno starają się odkryć szekspirolodzy. Sonety – jako druk – dedykowane są mężczyźnie, którego znamy tylko z inicjałów „W.H.”, a dwie najczęściej

wymieniane w nauce kandydatury do rozwiązania zagadki to Henry Wriothesley (wym. „rizli” lub „rajzli”), czyli hrabia Southampton, oraz William Herbert, czyli hrabia Pembroke. Obaj mieli jakiś związek z Szekspirem, gdyż pierwszemu z nich dedykowany jest poemat *Wenus i Adonis*, drugiemu zaś – bagatela – *Dzieła wszystkie* w pośmiertnym wydaniu *folio* z 1623 roku. Co więcej, obaj arystokraci odmówili ożenku: pierwszy w 1590, drugi w 1595, co sprawia, iż pasują do treści pierwszych siedemnastu sonetów, w których poeta namawia adresata do ślubu po to, by swe piękno utrwalił w potomstwie. Sprawa pozostaje nierozstrzygnięta i co rusz pojawiają się nowi kandydaci na ukochanych Szekspira, tym bardziej że w Anglii elżbietańskiej było sporo kawalerów o inicjałach „W.H.”. Był nawet piękny aktor, William Hughes, którego istnienie w życiu Szekspira odkrył nie kto inny, jak Oscar Wilde.

Kimkolwiek jest adresat wiersza, ma twarz niewieścią, powiada poeta, w dodatku obdarzoną cudnym makijażem natury (a więc bez sztucznych upiększeń). Kobiecość adresata jest dalej podkreślona w trzecim wersie, gdyż ma on „A woman’s gentle heart” – „łagodne serce kobiecie”, z tym że w języku angielskim „heart”, wymawiane bez inicjalnego „h”, jest homonimem z „art”, czyli sztuką zrobienia/stworzenia czegoś, z umiejętnością; w dodatku nie jest w pełni kobietą, gdyż nie jest „acquainted” – zaznajomiony z „shifting change” – „kapryśną zmiennością”. „Acquainted” jednak tworzy kalambur z „quaint”, słowem które jako przymiotnik oznacza coś ładnego, a jako rzeczownik – kuciapkę. Odnotowuje to OED, podając przykład z 1598 roku, także z Szekspira (*Dwaj panowie z Werony*, III.i.340–43). Tak więc zanegowany „acquainted” oznacza „pozbawiony tego anatomicznego wyróżnika” (to jest bez kuciapki). Takie odczytanie jest potwierdzone ostatnim kupletem sonetu, gdzie czytamy, że natura „pricked thee out for women’s pleasure” – „stworzyła cię dla rozkoszy kobiet”, ale zarazem „wyposażyła cię w penis dla rozkoszy kobiet”. Dlatego, chociaż twoja miłość pozostaje moją, w praktyce jednak będzie ich skarbem. Dodajmy, że słowo „prick”, do dziś używane w języku angielskim, odnotowane jest po raz pierwszy w 1540 roku, a więc ćwierć wieku przed urodzeniem poety, a kiedy w latach dziewięćdziesiątych Szekspir pisał sonety, było już rozpowszechnionym, choć wciąż nowym i raczej slangowym określeniem męskiego członka. O wiele bardziej popularne było *YARD*.

Tak więc kobieca uroda młodzieńca („bo i kobietą miała cię natura stworzyć”) skontrastowana jest z jego anatomiczną męskością. Utyskuje poeta, iż

natura wyposażyla ukochanego w jedną dodatkową „rzecz” („thing”), która, niestety, dla jego celów jest niczym („nothing”). Otóż, jak już pisałem we *Wstępie*, w angielszczyźnie tego okresu w sensie anatomicznym mężczyzna ma „coś” („rzecz” – „thing”), kobieta zaś ma tej rzeczy zaprzeczenie, czyli „nic” („no-thing”, inaczej „nothing”). „Nothing” – wymawiane jak „noting” – rymuje się z „a-doting” (stan ślepego zakochania). Jak mówi poeta, to właśnie Natura, tworząc ciebie jako kobietę, zakochała się w tobie bez pamięci, tak że zmieniła zamiar i wyposażyla cię w ten jeden, dla niej ważny, ale dla niego (poety) zbędny dodatek. Pamiętajmy przy tym, że omawiany sonet nie jest oderwany od pozostałych: pierwszych siedemnaście poświęconych jest konieczności płodzenia dzieci przez młodzieńca, by w ten sposób zapewnił sobie nieśmiertelność. Ale w czytaniu homoerotycznym cytowane fragmenty można jeszcze inaczej zinterpretować: mimo że natura wyposażyla cię w ten dodatek, konieczny dla prokreacji, mnie musi on służyć, tak jak „nothing” – kuciapka – służy innym mężczyznom. Oczywiście można wybrać jedno albo drugie znaczenie. W każdym razie bez względu na to, jaka jest twoja płeć, powiada poeta w drugim wersie, pozostajesz „master mistress of my passion”, co jest kłopotliwą dla odbiorcy (i tłumacza) zbitką słów: „master” („pan”, „władca”, ale też – przymiotnikowo – „główny”, „naczelny”) oraz „mistress” („kochanka”/„ukochana”). Ponownie mamy tu wieloznaczność, adresat bowiem może być „najważniejszą kochanką” albo „męską kochanką”. Dodajmy na marginesie, że wszystkie rymy w tym sonecie są żeńskie, w przeciwieństwie do pozostałych, gdzie – poza jeszcze jednym – znajdujemy wyłącznie rymy męskie. Tym jeszcze jednym jest sonet 126, w którym – po awanturze – związek poety z młodzieńcem się rozpada.

Wracając do głównego wątku, zauważmy, że słowo „passion” to w ówczesnej angielszczyźnie nie tylko „namiętność”, lecz także „wiersz miłosny”. Młodzieniec staje się przeto – metaforycznie – również ukochanym pisanego wiersza, sonetu. Tak jak Natura stworzyła pięknego młodzieńca, malując go niczym makijażem („chłopak malowany”), tak ja go stwarzam w swoim dziele. Młodzieniec – mimo pewnego zniewieścienia – jest jednak atrakcyjnym partnerem dla kobiet. Ma bowiem „męską aparycję” („a man in hue”), z tym że słowo „hue” („kolor”, „kompleksja”, „kształt”, „forma”) mogło być wówczas wymawiane tak samo jak zaimek „you”, przez co otrzymujemy „a man in you”, czyli „mężczyznę w tobie”. W tej samej linijce mamy powtórzenie tego słowa w liczbie mnogiej („hues”), co tworzy homonim z „ewes” („owce”

lub – metaforycznie – „kobiety”, jak w *Otelli*, I.i.90), a także z „use” – „pożytek/użytek”, również w sensie erotycznym. Być może sprawił to przypadek, ale zauważono, że z liter w każdej linijce omawianego sonetu można ułożyć słowo „hues” bądź „hews” (stąd teoria Oscara Wilde’a, że owym tajemniczym młodzieńcem mógł być piękny aktor William Hughes, którego nazwisko wymawia się tak jak słowo „hues”). Co więcej, wracając do siódmego wersu, natrafiamy tam na słowo „controlling” (między innymi „mieć pod kontrolą”), a w efekcie uzyskujemy następujące znaczenie: „Mężczyzna w tobie / twoja aparycja sprawia, że masz władzę nad wszystkimi kobietami”. Ale słowo to tworzy również kalambur z „cunt-rolling”, rymujące się z wcześniejszym „rolling” (spojrzenia zakochanych). Znaczenie może więc być i takie: „twoje oko («eye») nie jest tak fałszywe i zmiennie jak «oko» kobiety, albowiem masz nad nimi władzę, masz je pod kontrolą, a w dodatku możesz robić użytek z ich cipek”. W kolejnym wersie czytamy, iż fizyczna atrakcyjność młodzieńca dla kobiet jest tak nadzwyczajna, że kradnie wzrok mężczyzn („steals men’s eyes”); pamiętajmy, że „eye” to także kuciapka, metonimia kobiety. Tak więc urodziwy młodzieniec kradnie to, co należy się innym mężczyznom. Dlatego końcowy kuplet stanowi podsumowanie: Natura wyposażyla pięknego młodzieńca w penis dla rozkoszy kobiet, co jest dla nich skarbem („treasure”). To ostatnie wyrażenie, „their treasure”, oprócz „klejnotów” może też oznaczać „dzieci”, jak i „nasienie” (*Otello*, IV.iii.86), a nawet „waginę” i „cnotę” (Laertes w *Hamlecie* ostrzega Ofelię, by nie otwierała przed królewiczem swego „chaste treasure”). Tak więc zapewne nie bez przyczyny „treasure” rymuje się z „pleasure”: rozkosz seksualna generuje dzieci (a w tym wypadku „dziećmi” są sonety). To także uzasadnia, dlaczego przydany przez Naturę dodatek nie jest przydatny poecie.

Tak czy owak Natura źle to wszystko wymyśliła, gdyż – jak wynika z powyższej analizy – dodając tę „rzecz” („thing”) młodzieńcowi, sprawiła, iż jest on fizycznie nieprzydatny dla miłości poety, dla niego bowiem bardziej odpowiednie byłoby raczej „nic” (NOTHING). Jakkolwiek miłość młodzieńca jest własnością poety, „Mine be thy love”, to fizyczne skonsumowanie tej miłości jest już „skarbem” („treasure”) kobiet (z tym że „treasure” oznaczać może również „nasienie”, a „thy love’s” z ostatniego wersu może się odnosić do „twojej miłości” albo „twojego ukochanego”, a więc trzeciego mężczyzny, co dodatkowo komplikuje semantykę wiersza). Z drugiej strony jednak, pomimo zachwytów nad jego urodą i młodością, młodzieniec opisywany jest dalej



jako skończony hipokryta, niewdzięcznik i zdrajca (sonety 21–42), więc daleko tu do typowej dla sonetu idealizacji. Jego niewierność doprowadzi w końcu do burzliwego zerwania, żeńsko zrymowanego. W tym czytaniu sonety tworzą zarysowane dość wyraźnie wątki fabularne, wynikające z zawilej sieci rozmaitych ekwiwalencji.

Zobaczmy, jak sobie z tym skomplikowanym wierszem poradzili tłumacze:

Stanisław Barańczak:

K o b i e c a j e s t t w a r z t w o j a – c h o ć t o d ł o ń N a t u r y  
 M a l o w a ł a j ą, p a n i e - p a n i m o j e j d u s z y;  
 K o b i e c a d o b r o ć – c h o c i a ż j e s t w n i e j s t a ł o ść, k t ó r e j  
 Z m i a n y n i e w i e ś c i k a p r y s z m i e j s c a n i e p o r u s z y;  
 O k o n i e t a k r u c h l i w e j a k u k o b i e t \*, a l e  
 J a ś n i e j s z e i r z e c z k a ż d ą s p o j r z e n i e m z ł o c ą c e;  
 P o s t a ć m a s z m ę s k ą – u r o k j e j w s z e l a k o s t a l e  
 O c z y m ę ż c z y z n i k o b i e t o ł ś n i e w a j a k s ł o ń c e.  
 N a t u r a w p i e r w k o b i e t ę m i a ł a w i d a ć w p l a n i e,  
 T w o r z ą c c i ę; z z a c h w y c e n i a j e d n a k i z a w i ś c i  
 P o z b a w i ł a m n i e c i e b i e p r z e z z b ę d n e d o d a n i e  
 T e j j e d n e j r z e c z y, z k t ó r e j j a n i e m a m k o r z y ś c i.  
 S k o r o ś z a t e m r z e ż b i o n y k u n i e w i a s t p o t r z e b i e,  
 M i ł u j j e o w ą c z ą s t k ą, m n i e z a ś – r e s z t ą s i e b i e.

Ryszard Długolecki:

Kobiece rysy, zdrowiem kolorowe  
 Masz panie-pani mych uczuć ku sobie.  
 Kobiece serce, lecz wolne od owej  
 Zmienności, częstej u przewrotnych kobiet.  
 Oko jaśniejsze niż ich – bez zwodniczej  
 Gry. Na co spojrzysz – złotem opromienia.  
 Ściągasz swym czarem i wdzięcznym obliczem  
 Spojrzenia mężczyzn i kobiet marzenia.  
 Natura wpierw cię rzeźbiła kobietą

\* Trudno powiedzieć, czy tłumacz świadomie nawiązał tu do elżbietańskiego znaczenia słowa „eye” = oko = cipa. Przez to wyszedł mu żart obsceniczny: „oko nie tak ruchliwe jak u kobiet”.

Lecz – pokochawszy cię w tworzeniu czasie –

Coś ci dodała, pozbawiając przez to

Mnie – ciebie, tym czymś, co mnie na nic zda się.

Lecz, gdy masz rozkosz wnosić w kobiet światek

Mnie – twe uczucia, im – ten twój dodatek.

Jerzy S. Sito:

Natura sama twarz twoją rzeźbiła  
 Na wzór kobiecy. Oto więc jesteście:  
 Chłopiec-dziewczyna! Serce utoczyła  
 Słodkie, lecz trwalsze niż serca niewieście.  
 Oko jaśniejsze, choć nie tak fałszywe,  
 Wyzłaca przedmiot, na który upadnie;  
 W płci twojej grają wszystkie barwy żywe,  
 Wszystkie więc dusze i wejrzenia kradnie.  
 Jako niewiasta wpierw byłeś stworzony,  
 Zanim natura, wpadłszy w zachwycenie,  
 Przydała więcej, niż wziąć byłem skłonny;  
 Tak wzbogacając, opuściła w cenie.  
 Skoro dla kobiet jesteś tedy wszytek,  
 Mnie oddaj miłość, im zaś jej użytek.

Maciej Słomczyński:

Natury ręką tyś namalowany  
 Jako kobieta, mych żądz pani-panie.  
 Kobiece serce masz, lecz bez odmiany  
 Fałszywej, jaką zna kobiet kochanie.  
 Okiem jaśniejszym niż ich wokół toczysz;  
 Wszystko, co ujrzą złocą tve spojrzenia;  
 Mężczyzno z barwy, tysiąc barw jednoczysz,  
 Wzrok mężczyzn kradniesz i kobiet marzenia.  
 Jako kobieta zostałeś stworzony,  
 Ale Natura tworząc cię przysnęła  
 I tak zostałeś ze mną rozłączony,  
 Gdyż coś dodając, ciebie mi odjęła.  
 Lecz żeś stworzony dla kobiet radości,  
 Mnie kochaj, od nich bierz skarb ich miłości.

## ADULTARY

Cudzołóstwo; słowo to (i derywaty) pojawia się u Szekspira dwadzieścia dwa razy. Warto zaznaczyć, że cudzołóstwo było prawnie zakazane (jak dzisiaj w krajach muzułmańskich); samo podejrzenie mogło sprawić wiele kłopotów – śledztwo, przesłuchania, nawet areszt. Było to najczęstsze wykroczenie wśród mężczyzn i kobiet, jakie w aktach sądowych odnotowano w całej epoce. Można było trafić przed sąd kościelny także za to, że dawało się schronienie matce z nieślubnym dzieckiem lub w ciąży z takowym. Nawet ofiara gwałtu („enforcement”, „ravish”; dzisiejsze słowo „rape” oznaczało zazwyczaj „porwanie”) mogła stanąć przed sądem, właśnie za spółkowanie bez ślubu – chyba że gwałt został udowodniony, co wcale nie było łatwe. W przeciwnym razie traktowano to jako grzeszną, a przez to karalną rozpustę. Co ciekawe, jeśli w wyniku gwałtu kobieta zachodziła w ciążę, zarzut gwałtu upadał: nie wierzono, by ciąża mogła być jego następstwem (utrzymywano, że ciąża nie była możliwa bez zgody kobiety). Karano również stosunki przedmałżeńskie, i to nawet wówczas, gdy „grzesznicy” wzięli potem ślub. Nie uniknęła tego rodzina Szekspira, a ściślej jego zięć, Thomas Quiney. W lutym 1616 roku poślubił on młodszą córkę Szekspira, Judytę, cztery lata od niego starszą. Kilka tygodni później (26 marca) do sądu trafiło oskarżenie, że utrzymywał wcześniej stosunki cielesne z niejaką Margaret Wheeler, panną. Na domiar złego kilka dni przed rozprawą nieszczęsna Margaret zmarła przy porodzie (pochowano ją 10 marca). Dziecko też zmarło. Również Szekspir tego nie przeżył, zmarł bowiem 23 kwietnia 1616 roku, ale zdążył jeszcze (25 marca, a więc dzień przed rozprawą) nanieść poprawki w testamencie, które zapis dla Judith czyniły bardziej dla niej bezpieczny – jakby w obawie, że lekkomyślny mąż miałby ochotę spadek przechwycić. Lubieżny Thomas został skazany na trzykrotne pojawienie się w kościele podczas niedzielnej mszy, z zawieszoną na szyi tabliczką ujawniającą popełniony grzech. Jako ciekawostkę można podać fakt, iż pomimo złego początku małżeństwo to przetrwało. Pierwsze dziecko ochrzczono imieniem Shakespeare (*sic!*). Żyło zaledwie sześć miesięcy.



Jacques Callot (1592–1635), *Luxuria* (nieczystość), ok. 1618–1625. Oczywiście towarzyszył jej kozioł, ptak i szatan.



Pieter van der Heyden (ok. 1530–1572), *Nieczystość*, z serii *Siedem grzechów głównych* (według Pietera Bruegla Starszego).

Rozwiązłość (staropolskie „porubstwo”) była częstym tematem nie tylko pozwów sądowych, lecz także literatury. O ile rozpasanie seksualne mężczyzn traktowano jako wyraz żywotnej i jurnej męskości, a więc cechę raczej pozytywną, którą można się chlubić i której można zazdrościć, o tyle w ocenie kobiet dominują poglądy mizoginiczne, potępiające (do dzisiaj nie ma w tym zakresie równości). Oskarżano je między innymi o nadzwyczajną lubieżność, która niszczyła mężczyzn zarówno psychicznie (czyniąc z nich rogaczy), jak i fizycznie (bo przez nie stawali się ślaniającymi się na nogach słabeuszami; zob. FISH). Na obrazie Piera di Cosima z 1505 roku widzimy bezbronnego Marsa, którego Wenus doprowadziła do letargu, oraz bawiących się jego zbroją i orężem puttów. Ponadto nadmiar seksu odbierał mężczyznom rozum, gdyż wierzono, iż sperma wypływa z mózgu. Dlatego nacięcie skóry przy uszach, które rdy – jak uważano – nasienie płynęło do prącia, miało uchronić przed niepożądaną ciążą. Już Hezjod pisał, że Eros „osłabia nogi, odbiera rozum i odrzuca mądre rady”. Panowanie patriarchy i mizoginizm były niczym niezagrożone i utrwalone w języku i obyczajach. Podważają go nieliczne wyjątki, jak transwestytka-prowokatorka o ksywce Moll Cutpurse (zob. *Wstęp*). Również kobiety zameżne mogły liczyć na większą pobłażliwość



Piero di Cosimo  
(1462–1522), *Wenus  
i Mars*, 1505.

sądów, zwłaszcza jeśli łamały prawo wraz z mężem – uznawano, że robiły to na skutek presji małżonka, a posłuszeństwo stanowiło czynnik łagodzący karę. Warto jednak przytoczyć filipikę Leara przeciw rozpuście – głównie rozpuście kobiet, której ostrze ma co najmniej dwa cele: jednym są kobiety w ogóle, a jego córki w szczególności; drugim, niejako przypadkowym, ale jakże boleśnie zranionym, jest napotkany hrabia Gloucester, któremu w jednej z poprzednich scen wylupiono oczy. Nie wolno zapominać, że i on popełnił cudzołóstwo, którego owocem jest Edmund. Można nawet przypuszczać, że to widok Gloucestera skojarzył się królowi z cudzołóstwem.

Stanisław Barańczak:

Śmiercią karać za cudzołóstwo?  
Nie. Marny czyżyk i złocista muszka  
Także to robią, nic im nie przeszkadza,  
Że na nie patrzą.  
Niech żyje kopulacja! [...]  
Patrz, ta damulka  
Niby się mizdrzy, lecz można by sądzić  
Z jej fochów, że ma śnieg między nogami;  
Udaje cnotę i głową potrząsa,  
Gdy ktoś o łóżku wspomni.  
A tak naprawdę ma na to apetyt  
Większy niż dziwka lub spasiona klacz.  
Takie od pasa w dół są jak centaury,  
Od pasa w górę – damy.  
Powyżej pępka do bogów należą,  
Poniżej – do szatana.

Tam piekło, tam ciemność, tam otchłań siarki; tam wszystko płonie,  
parzy,  
cuchnie, niszczyje...

Jerzy S. Sito:

Umierać  
za cudzołóstwo?  
Nie!  
Czyżyki to robią,  
i małe złote muszki pieprzą się  
na mych oczach –  
a niech się pieprzą! [...]  
Spójrzcie na tę damulkę –  
kręci tyłeczkiem,  
a wyniosła mina świadczy,  
że łód ma pomiędzy nogami!  
Udaje cnotę,  
a uszami strzyże by złowić słowo  
„rozkosz”.  
Żaden kurwiszon,  
żadna upasiona wiosną kobyła,  
nie ma ochoty większej  
do ciupciania!  
Od pasa w dół,  
to coś na kształt centaury,  
w górę od pasa –  
kobieta,  
płci żeńskiej!  
Górna połowa to domena bogów,  
dolna  
należy do czarta.  
Tam piekło, ciemność,  
tam otchłanie siarki,  
tam płonie,  
parzy,  
cuchnie,  
tam się spala!

Maciej Słomczyński:

Ginać za cudzołóstwo?  
 Nie! Czyżby lubi to, a muszka złota  
 Rozpustę przy mnie czyni.  
 Niech obłapianie kwitnie! [...]  
 A spójrz na ową wdzięczącą się damę;  
 Jej lico wróży mróz między nogami,  
 Udaje cnotę, lecz nadstawia ucha,  
 Gdy o rozkoszy usłyszysz.  
 A żadna kurwa ni klacz rozbuchana  
 Nie czyni tego z jurniejszą radością.  
 Ponad biodrami są jako niewiasty,  
 W dole to centaury.  
 Od pasa w górę są pod władzą bogów,  
 Niżej jest wszystko w mocy złego ducha:  
 Piekło tam znajdziesz, mrok, czeluść siarczaną,  
 Smród i płomienie, tfu, tfu, tfu, cha, cha, cha!

Dodajmy, że centaur w ikonografii chrześcijańskiej oznaczał niewierność, cudzołóstwo. W podobnym tonie wypowiada się Leontes, przekonany o zdradzie swojej żony (*Opowieść zimowa*):

Physic for't there's none.  
 It is a b a w d y p l a n e t, that will strike  
 Where 'tis predominant; and 'tis powerful. Think it:  
 From east, west, north, and south, be it concluded,  
 No barricado for a belly. Know't,  
 It will let in and out the enemy  
 With bag and baggage.  
 (I.ii.200–206)

„Strike” oznacza kopulację, lecz także upolowanie jelenia. „No barricade for a belly” oznacza „nie ma zapory dla kobiecego podbrzusza”. W tym znaczeniu słowo „belly” pojawia się gdzie indziej, na przykład w *Jak wam się podoba*, gdzie Celia, żartując, mówi do Rozaliny: „So you may put a man in your belly” (III.ii.204) – „Wtedy możesz mężczyznę tam sobie wsadzić”.

Stanisław Barańczak:

Na niewierność  
 Nie ma lekarstwa. Jak zgubna planeta,

Najfatalniejszy wpływ ma w fazie wschodu,  
 A jej moc sięga w cztery strony świata.  
 O tak, niewieści brzuch nie zna barykad.  
 Gdy go oblegać, otworzy podwoje,  
 Wpuści w pułapkę kolumnę szturmową,  
 Rozbroi, po czym ledwie żywej da się  
 Wycofać.

Maciej Słomczyński:

I nie ma żadnego  
 Lekarstwa. Jest to rajfurcza planeta,  
 Która poraża wpływem swym podówczas,  
 Gdy dominuje; potężnym, to pewne,  
 Na wschód i zachód, północ i południe;  
 A wniosek taki: nie zagrodzisz niczym  
 Brzucha kobiety. Wiedz o tym, że wpuści  
 On i wypuści wszystkich nieprzyjaciół,  
 Wraz z taborami i w pełnym rynsztunku.

Piotr Kamiński:

Lekarz nic nie wskóra:  
 Gdy rządkiem staną nierządne planety,  
 Nikt się nie oprze. Możecie mi wierzyć:  
 Czy wschód, czy zachód, północ czy południe,  
 Żonie podbrzusza murem nie zastawisz.  
 Wroga, jak zechce, wpuści i wypuści  
 W pełnym rynsztunku.

Definicję cudzołóstwa podaje zwięźle jedna z postaci w sztuce Thomasa Middletona *The Bloody Banquet*: „the same r i n g, but yet not the same s t o n e” (IV.iii.174). Ponieważ dosłownie znaczy to „pierścionek ten sam, lecz kamyk inny”, zaproponować można inny, bardziej dosadny polski ekwiwalent: „lichtarz ten sam, ale świeca inna”, albo dosłownie: „dziurka ta sama, tylko jajca inne”, gdyż „ring” to kuciapka, a „stone” – jądra. Zob. także CUCKOLD.

## AFFAIRS

„Sprawy”, ale również „damskie sprawy”, czyli intymności. Dlatego wyrażenie „in your case” („w twojej sprawie”) było synonimiczne z „in your affairs”, a oba tworzyły żart erotyczny, bo znaczyły też „w twojej szparce”. W każdym razie damskie „sprawy” miały różny, czasem nieprzewidywalny wpływ na mężczyzn. Na przykład podmiot liryczny sonetów Szekspira powiada, że ma wzwód na sam dźwięk imienia ukochanej kobiety: „r i s i n g at thy name” (sonet 151, w. 9); warto dodać, że w zasadzie cały ten sonet poświęcony jest męskiej erekcji (zob. FALL i ERECTION), a w jego ostatnich czterech wersach pojawia się interesujące nas słowo:

He is c o n t e n t e d thy poor d r u d g e to be,  
 To s t a n d i n t h y a f f a i r s, f a l l b y t h y s i d e.  
 No w a n t o f c o n s c i e n c e h o l d i t t h a t I c a l l  
 H e r l o v e f o r w h o s e d e a r l o v e I r i s e a n d f a l l.  
 (sonet 151, w. 10–14)

Zwróćmy uwagę, że występują tu słowa zaczynające się od sylaby „con” („c o n t e n t e d” i „c o n s c i e n c e”), oznaczającej po francusku cipę (zob. CON) – w jednym słowie zatem nakładają się na siebie dwa znaczenia. W pierwszym wypadku oznacza ono również zadowolenie, ukontentowanie, co sugeruje kogoś, kto jest zadowolony z posiadania czy „zaliczenia” cipy (słowo „conscience” wyjaśnione jest poniżej); „drudge” z kolei to nie tylko „wół roboczy”, lecz także mężczyzna, który ciężko/mozolnie pracuje/haruje w łóżku z kobietą (jak w sztuce *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, I.iii.45). Zaimek „he” (na początku cytatu) może się odnosić do kochanka albo i do penisa, który z zadowoleniem godzi się być twoim biednym „parobkiem”, „wyrobnikiem”. „To stand in thy affairs”, to oczywiście „stać u twego boku” (jak w wojsku, na służbie), ale też „stać w twojej dziurce”, bo – jak wspomniałem – słowo „affairs” również takie ma znaczenie. „Rise” to oczywiście wzwód penisa (podobnie „stiff”), „fall” to wprawdzie „polec” u twego boku, służąc wiernie do końca, ale też (o członku) opaść po stosunku płciowym, także u twego boku (sam stosunek to także „fall”). „Conscience” („świadomość/sumienie”) to kolejne słowo zaczynające się od „con-”, czyli poniekąd doświadczenie seksualne (dosł. „con-science” = żartobliwie wiedza o cipie; *notabene* słowo „science” nie znaczyło wówczas „nauka”), co podejmuje główną myśl pierwszego wersu sonetu: „Love is too young to know what conscience is”, czyli

dosł. „miłość/mój ukochany jest zbyt młoda/młody, by wiedzieć, czym jest sumienie/świadomość”, co stanowi też echo łacińskiego przysłowia znanego w Anglii elżbietańskiej: „Penis erectus non habet conscientiam” (Penis w wzwodzie nie ma sumienia/traci świadomość [poczytalność, ale też rozróżnienie tego, co dobre i złe]). Pojawia się tu jednak dodatkowe znaczenie: „miłość/mój ukochany jest zbyt młoda/młody, by wiele wiedzieć o kuciapkach”.

Stanisław Barańczak:

Jak sługa na twe rozkazy kornie się oddaje,  
 By stać wiernie w twojej sprawie, paść u twego boku.  
 Nie na brak świadomości przeto winę składam,  
 Że w walce o twą miłość to wstaję, to padam.

Ryszard Długołęcki:

Dźwiga się na twe imię, by cię wskazać  
 Jako swą zdobycz, braną z dumą w oku  
 I być w niewoli twojej chętnie się zgadza –  
 Stawać w tych sprawach i lec przy twym boku.

Maciej Słomczyński:

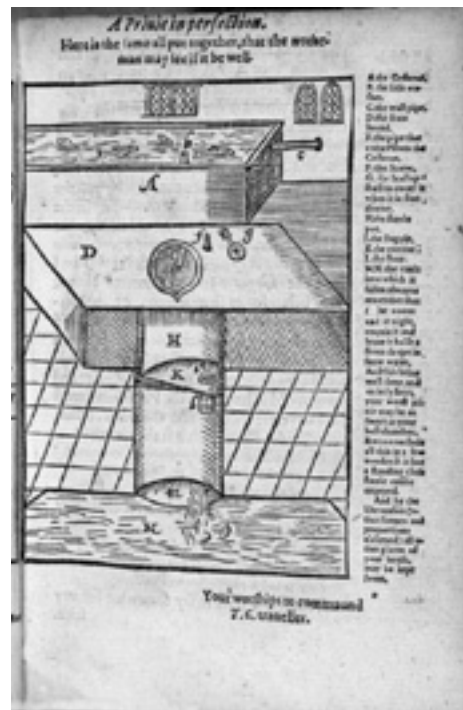
Gdyż mu twym sługą biednym być wypadnie;  
 Więc stać przy tobie chce i leżeć, ciche.  
 Nie brak sumienia chce, że imię nadam  
 Jej „Miła”: dla niej wznoszę się i padam.

## AJAX

Imię greckiego bohatera spod Troi, obdarzonego wielką siłą i niezbyt lotnym umysłem; kochanek Achillesa, ale również kalambur ze słowem „a jakes” (oba słowa wymawiano tak samo „e’džeks” lub „e’džejs”), oznaczającego „wychodek”, „latrynę” (inne słowo to „stool” albo „bog”). W *Straconych zachodach miłości* (v.ii.576) Costard żartuje: „Your lion, that holds his pole-axe sitting on a close-stool, will be given to A j a x...”. W *Trojlusie i Kressydzie* z kolei Terzytes – szyderczy błazen – bez przerwy naigrawa się z Ajaksa, który w tej sztuce jest jedną z postaci, wykorzystując tę właśnie dwuznaczność. Nazywa go w pewnym momencie „Ajax, thou stool for a witch”, co Maciej Słomczyński tłumaczy dosłownie: „Ty stołku czarownicy!”. Takiej inwektywy po polsku chyba jeszcze nie słyszano. Co to właściwie jest „stołek czarownicy”? Podobnie u Leona Ulricha. W przekładzie Zofii Siwickiej znajdujemy „stolec”. Żart Szekspira polega jednak na tym, że – jak już wspomniałem – imię Ajaks wymawiano tak samo jak „a jakes”, czyli wychodek czy latryna (zwana też „house of easement” albo „house of office”), a wychodek („stool” ma również takie znaczenie, a nie tylko „stołek”) dla czarownicy był – jak wolno przypuszczać – wyjątkowo śmierdzący. Żeby zachować grę słów, można ów fragment przetłumaczyć następująco: „A jak śmierdzącą jesteś kloaką/latryną!”, gdzie pierwszych pięć liter tworzy kalambur z imieniem Ajaks.

Warto nadmienić, że to Anglik Sir John Harington, chrześniak (jeden ze stu dwóch!) królowej Elżbiety I, jest niekwestionowanym wynalazcą udoskonalenia „ajaksu”, czyli klozetu ze spuszczaną wodą (WC). Oczywiście, jak wielu innych w tamtych czasach, Harington był też poetą i tłumaczem (jego przekład *Orlanda Furiosa* Ariosta jest do dziś czytany; Szekspir również go znał). Pod Essexem walczył w Irlandii, za co otrzymał szlachectwo. Swoją zdumiewającą wynalazkę ogłosił światu pod pseudonimem Misacmos w książce *A New Discourse of a Stale Subject, Called The Metamorphosis of Ajax* (Londyn 1596), będącej też alegorią polityczną i zawołaną krytyką hrabiego Leicester, kolejnego faworyta królowej, czym wywołał

Wynalazek Sir  
Johna Haringtona:  
WC.



wielki gniew swej chrzestnej matki – zapewne nie tylko ze względu na temat (ilustrowany) godny pióra Rabelais’go, na którego autor często się powołuje. Występuje tu nawet dama Cloacina. Nic dziwnego, że obdarzonego kloacznym humorem wynalazcę wygnano z królewskiego dworu. Była to kara o tyle dotkliwa, że mieszkańcy dworu, przeważnie pochlebcy i pasożytnicy, mieli pełne całoroczne utrzymanie na koszt monarchy. Wynalazcy klozetu świat nie okazał dotąd należytej wdzięczności, a nasze wypaczone rozumienie historii powoduje, że obchodzimy rocznice rozmaitych rzezi, wojen czy powstań, a rocznic wynalazków pozytywnie znaczących dla dziejów cywilizacji – nie. Trudno sobie dziś wyobrazić świat bez klozetu i sphuczki. Ówczesny koszt zainstalowania nowego urządzenia to jeden funt, dziesięć szylingów i osiem pensów, co przekraczało możliwości finansowe większości londyńczyków (bo to była roczna pensja prostego robotnika), nawet jeśli doskwierał im wszechobecny smród z latryn i kloak (w domach nie było też bieżącej wody). Miasta śmierdziały z daleka. Mieszkania trzeba było perfumować, a robili to wynajmowani specjaliści – „perfumers”; określenia tego używa Szekspir w *Wiele hałasu o nic* (I.iii.42). Dodajmy jeszcze, że Harington był autorem prześmiewczych epigramatów, z których niejeden poświęcił ówczesnym grzesznikom.

U Szekspira żartów z wydalaniem i puszczeniem wiatrów nie ma zbyt wielu, choć w *Wesołych kumoszkach z Windsoru* (II.ii.92) znajdujemy żartobliwe przeinaczenie słowa „virtuous” („szlachetny”) w postaci neologizmu „fartuous” (do dziś czasownik „fart” znaczy po angielsku „pierdzić”). Szekspir używa jeszcze zwrotu „break wind” (*Komedia pomyłek*, III.i.75–76), czyli puszczać wiatry (także: „blow wind” i „vent”), i zabawia się zbitką „wind-instrument” (czyli instrumenty dęte, ale też, dosłownie, instrument na wiatry) w *Otelli* (III.i.6–11):

CLOWN Are these, I pray you, w i n d - i n s t r u m e n t s ?

FIRST MUSICIAN Ay, marry, are they, sir.

CLOWN O, thereby hangs a t a i l.

FIRST MUSICIAN Whereby hangs a t a l e, sir?

CLOWN Marry, sir, by many w i n d - i n s t r u m e n t s that I know.

Oprócz żartobliwego rozegrania znaczeń „wind-instruments” jest tu gra słów „tail” (ogon, ale i penis) oraz homonim „tale” (opowieść): „hangs a tale” – dosłownie: „zwisła opowieść” – w ówczesnej angielszczyźnie znaczy po prostu, że „z tym wiąże się jakaś opowieść”. A zatem cytowany fragment znaczy

mniej więcej: „Czy to są instrumenty dęte/instrumenty na wiatry? Tak, oczywiście, że są, panie. O, to tam zwisa opowieść/ogon/kutas. Jakże to «wisi opowieść», panie? No, tak to, że wisi obok wielu dętych instrumentów (dosł. instrumentów na wiatry), jakie znam”. Zob. TALE i TAIL.

Józef Paszkowski:

BŁAZEN Nie sąż to pędziwiatry, proszę panów?

MUZYKANT Co pan przez to rozumie?

BŁAZEN Tak zwane dęte instrumenta, które wiatry puszczaają.

MUZYKANT Nie inaczej: dęte są.

(BŁAZEN Oto macie za fatygę, generał nie lubi takich instrumentów, co skutkiem wzdęcia wiatry puszczaają. I dlatego życzy sobie, żebyście mu tą muzyką nie robili dłużej hałasu).

Jerzy S. Sito:

BŁAZEN Powiedzcie mi, z łaski swojej, czyż nie są to instrumenty dęte?

MUZYKANT Tak jest, dęte!

BŁAZEN No właśnie. Potwornie chrypią!

MUZYKANT Dlaczego mają chrypieć?

BŁAZEN Już powiedziałem: franca!

Stanisław Barańczak:

SŁUGA-WESOLEK To przecież instrumenty dęte?

PIERWSZY MUZYKANT Oczywiście.

SŁUGA-WESOLEK Widać pozwoliły się dmuchać byle komu i teraz są skutki.

PIERWSZY MUZYKANT Pozwoliły się dmuchać byle komu?...

SŁUGA-WESOLEK Fularom i trąbom to się zdarza.

Maciej Słomczyński:

BŁAZEN Wybaczcie, czy są to instrumenty dęte?

1. MUZYKANT Z pewnością, panie.

BŁAZEN O, a nad nimi dyndają ogony.

1. MUZYKANT Gdzie dyndają ogony, mój panie?

BŁAZEN: Matko Boża, w pobliżu wielu dmących instrumentów, mój panie.

Zauważmy, że w przekładzie Stanisława Barańczaka pojawia się żart erotyczny, wynikający z dwuznaczności słowa „dmuchać”.

## ARGUMENT

„Argument”, „kłótnia”, „wywód”, ale możliwe, że i „pochwa”, a także „nasienie” (w tym ostatnim znaczeniu używano też mało wyszukanego słowa „water”, zwłaszcza „white water”). Takie dwuznaczne znaczenie słowa „argument” (= pochwa) znajdujemy, między innymi, w scenie IV aktu II *Romea i Julii*, gdzie Merkucjo, ponaglany, by już wreszcie skończył świntuszyć („tale”), powiada, że – parafrazując – „sam bym to skończył, bo dotarłem już do końca swojego wywodu i nie miałem ochoty dalej się nim zajmować” (zob. też BAUBLE i PRICK, gdzie omówiona jest wymiana żartów bezpośrednio poprzedzających i następujących po fragmencie teraz przywoływanym). Po angielsku zdanie to brzmi z pozoru niewinnie: „I would have made it short, for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer”. Ale nadbudowuje się tutaj dodatkowe znaczenie o wyraźnie erotycznym podtekście. Kluczowymi słowami są tu „come”, co i w dzisiejszej angielszczyźnie oznacza „orgazm”, „ejakulację” (choć dziś często pisane „cum”), „short”, czyli „skracać”, ale również – przymiotnikowo – „krótki” (czyli penis zwiotczały po akcji), „whole” – „cały”, ale też częsty homofon z „hole” (oba słowa wymawiano [o:l]), czyli „dziurką”. W bardzo sprośnej sztuce Johna Fletchera *The Tamer Tamed* pada zdanie: „You may kiss her whole” (v.i.23) – co w tym kontekście znaczy „możesz uzdrowić ją pocałunkiem”, „możesz ją całą wycalować” (bo „whole” to także homofon z „all”) albo „możesz pocałować ją w dziurkę”. Takie znaczenie miała też „mysia dziurka”, czyli „mouse-hole”, gdyż „myszka” była częstym czułym słówkiem, jakim obdarzano kobiety. „Is not wholesale the chiefest merchandise?” – „Czy sprzedaż hurtowa nie jest podstawą kupiectwa?” – pyta retorycznie Kurtyzana w sztuce Thomasa Middletona *Michaelmas Terme* (1v.ii.14–15); ale „sprzedaż hurtowa” – „wholesale” – to także „hole sale”, a zatem „sprzedaż dziurek”, czyli prostytutka.

Słowo „tale” z kolei – wracając do kwestii Merkucja – to „opowieść”, ale też (na scenie, gdzie ortografia jest nieuchwytna) homonim „tail”, czyli ogon albo penis, „occupy”, czyli „zająć”, „wziąć” (= zaliczyć w sensie seksualnym), oraz „argument”, czyli wywód albo wagina. A zatem omawiane zdanie może znaczyć: „I tak sam bym go skrócił [kutasa], bo właśnie doszedłem do końca z moim ogonkiem w dziurce i już dłużej przebywać tam/bzykać nie miałem