

Przekłady



Prizkiy

Bratek miłosny. Odarcie ze świętości w *Śnie nocy letniej**

„Przynieś mi kwiat ten; raz ci go wskazałem./ Sok jego, spadłszy na śpiące powieki./ Każę mężczyźnie czy kobiecie kochać/ Szaleńczo pierwszą ujrzaną istotę”: Oberon nakazał Pukowi, by ten zerwał gałązkę tego „małego kwiatka na zachodzie”, który dziewice nazywają „bratkiem”. Bratek otwiera fabułę *Snu nocy letniej* na wersję pasterską, która – jak William Empson skomentował o „liliach, które gniją” w sonecie 94 – jest całkowicie obojętna w oscylovaniu pomiędzy „siłą piękna a siłą polityki...siłą, by ranić, bądź postanowieniem, by nie zranić – okrucieństwem albo łaską”¹. Kwiat nazwany tak błaho okazuje się, gdy jego nektar jest kładziony na oczy ofiary, być tak daleki od jakiegokolwiek bezczynności, iż: „A na co spojrzy, kiedy się obudzi – / Na lwa, niedźwiedzia, wilka, byka albo/ Niesforną małpę czy małpoluda/ Żwawego – za tym dusza jej podąży/ miłośnie”. Gdy Oberon odkrywa, że ten bratek, „dotychczas biały jak mleko”, jest „teraz poczerwieniały od rany serdecznej” (2.1.166-82), jego przeobrażenie wyjaśnia nie tylko motyw przemiany, lecz niebezpieczeństwo świata, w którym „wszystko widać podwójnie” (4.1.189) i, jak powiedziała Anne Barton, ci z mocą błogosławienia, „mają także siłę niszczenia”². Znane również jako zioło *viola tricolor*, „bratek kojący serce, duszę”, było przepisywane cierpiącym na choroby reumatyczne, w sztuce zaś wspomina się o tym, iż pochodzi z „księżycy, który nad wodami włada” (2.1.103-5), wymowne jest więc to, że Oberon przeciwstawia się swojej królowej: „niemiło spotkać cię w blasku księżycy” (60), lekarstwem uznawanym przez zielarzy za najbardziej skuteczne w przeciwdziałaniu księżycowemu wpływowi. To, co wyłoniło się z tej gry pomiędzy planetą a rośliną, to fakt, iż dziki bratek został zamieniony, w swoim „zachodnim” środowisku, z symbolu czystej niewinności w jeden z odpornych na „imperialną czcicielkę”, którego moc została utożsamiona

* Przekład na podstawie: R. Wilson, *Love in idleness. The stripping of the altars in „A Midsummer Night's Dream”*, w: tegoż, *Secret Shakespeare: studies in theatre, religion and resistance*, Manchester University Press, New York 2004.

¹ W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, Penguin, Revised, Harmondsworth 1966, s. 79-82.

² A. Burton, *Introduction to the Riverside edition*, Houghton Mifflin, Boston 1974, s. 218.

z „wodnym światłem” księżycy w bałwochwalstwie poetów, takich jak sir Walter Raleigh³.

Zraniony przypadkowo przez wrogów Elżbiety kwiat ów należy, jak się zdaje, do tego samego porządku symboli gwałtowności, co „zuchwały fiołek”, którego „purpurowa дума” jest przeznaczona, by być „strawionym aż do śmierci” w sonecie 99; lub że ten niesamowity „krwawy kwiat wykwita”, by przypomnieć krew umęczonego Adonisa (*Wenus*, 1167):

Ujrzałem wówczas – choć tyś ujrzyć nie mógł –
Pomiędzy zimnym księżycem a ziemią
Kupida, który przelatywał zbrojny.
Na cel wziął pewną westalkę na tronie,
Gdzieś na zachodzie, ostro puścił swoją
Strzałę miłosną, jakby miała przebić
Serc sto tysięcy. Zobaczyłem wówczas,
Że grot płonący młodego Kupida
Zgaśł w czystych blaskach władcy wód, księżycy,
A monarchini westalka szła dalej
W swym zamyśleniu dziewiczym, nietknięta.
Dostrzegłem, gdzie spadł ów pocisk Kupida;
Ugodził w mały kwiatek na zachodzie,
Który dotychczas był biały jak mleko,
Lecz poczerwieniał od rany serdecznej;
Dziewczęta zowią go bratkiem miłosnym.

[2.1.155-168]

Odkąd William Warburton postawił hipotezę, iż przypomnienie Oberona o ataku Kupida na Dziewicę Królową, zgranego z muzyką dzięki „syrenie na grzbiecie delfina”, będącym aluzją do królowej Marii ze Szkocji, krytycy rozszyfrowali ten mitologiczny aspekt jako polityczną alegorię. I chociaż ardeński edytor pomyślał: „Elżbieta była zbyt wrażliwa dla dramaturga, by ten mógł odnieść się bezpiecznie do Mary i tych, którzy z nią współuczestniczyli w zdradzie zmierzającej do zniszczenia”⁴, pamięć o tym, jak „część gwiazd zbiegła z orbit jak szalona/By usłyszeć panny morskiej pieśń” (150-154) wydaje się niczym echo oplakiwania katolickiego zdrajcy jako „gwiazdy z niebios spadającej” wykrywalnej w *Wenus i Adonisie* (815).

Bez wątplenia są to wydarzenia z lat 1586–1588 – gdy szkocka królowa była doprowadzona do katastrofy przy pomocy Księcia jako pretekstu do inwazji – które pasowały najlepiej do scenariusza Oberona, ze

³ Pseudonim elżbietański Raleigh to „Walter”, tak więc jego *The ocean* może być zniewagą dla *Cyntii* w obrazie „wodnego księżycy”.

⁴ H. Brooks, *The Arden Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*, Methen, London 1979, s. LXVII.

swoim kleszczowym atakiem na zachodnią cesarżową. Ponadto obraz „Kupida, który przelatywał zbrojny” i powziął „pewny cel... i ostro puścił swoją strzałę miłosną, jakby miała przebić serc sto tysięcy”, zdawał się nazbyt charakterystyczny, by pozostać niezauważalnym dla setek tysięcy papistów oczekujących, by powstać za pomocą „Przedsiębiorczości Anglii” („Enterprise of England”). Ów dokument powiązany był z „Elvet- ham Entertainment” z 1591 roku, kiedy Elżbieta była zabawiana przez przedstawienie teatralne, w którym inna „morska panna” była wyzyskiwana przez jej „dawną domniemaną miłość”, Sylvanusa, w jego planie, by żeglować z „południa/ by popsuć te błogosławione pola Albionu”; i, jak zauważyła Philippa Berry, to wodne widowisko było świętowaniem zwycięstwa nad Armadą⁵. Więc kiedy ów „zbrojny” bożek spudłował swoim „grotem płonącym” w kwiat, „rana serdeczna” mogła równie dobrze zwiastować piętno odmawiającej podporządkowania się społeczności angielskiej, ukaranej za przystawanie do planowanego międzynarodowego spisku. Jako takie, plusy i minusy owego bratka przepędziłyby obłęd fanatycznego poświęcenia – takiego jak u ateńskich kochanków. Taka interpretacja osiągnie oddźwięk z racji faktu, iż w rewolucji kulturowej Tudorów „próżniactwo” było grą słów używaną przez protestanckich reformatorów w celu potępienia katolickiego bałwochwalstwa, i pustka – w słowach z nakazu pochodzącego z 1538 roku – we wszystkich ludzkich fantazjach, sięgających poza ramy Świętej Księgi: „jak w wędrowaniu dla pielgrzymów, oferowanie pieniędzy, świec lub cienkich świec do obrazków lub relikwii, lub całowanie bądź lizanie tego samego, mówienie nieskończonej ilości różańców, nierozumienie albo nastawianie się na coś, i temuż podobne zabobony”⁶.

Sen nocy letniej wieńczy przyznanie Puka, iż wszyscy uważają, że „marny obrazek ten/ to po prostu był wasz sen” (5.1.417); lecz Stephen Greenblatt spostrzega, jak owa finałowa scena wpłynęła na pogląd, iż jest mimo wszystko „coś z niezwyklej stałości” wokół „bratka”, „gdy wróżki «uświęcą» łoża małżeńskie polną rosą, sposobem tyleż naturalnym co magicznym, odtwarzając (i przywłaszczając dla sceny) katolicki zwyczaj namaszczenia łoża małżeńskiego święconą wodą”⁷. W ten sposób papieski rytuał, wcześniej prowadzący tychże namaszczonych do „szału modłów bałwochwalczych” (1.1.109), jest dosłownie uzdrowiony, gdy Oberon nakazuje pokropić „wszystkie te pary” (397) w domu. Greenblatt uważa to małżeńskie błogosławieństwo za przykład zjawiska wędrowki

⁵ P. Berry, *Of Chastity and Power*, Routledge, London 1989, s. 108-109.

⁶ E. Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400-1580*, Yale University Press, New Haven 1992, s. 407.

⁷ S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiation*, Clarendon Press, Oxford 1990, s. 10-11.

dusz z kościoła ku teatrowi w elżbietańskiej Anglii, dzięki której „święty znak jest ukończony” przez bycie „uważanym za odpowiedni dla sceny”. Greenblatt wnioskuje, iż dla Anglików ów fakt utwierdzi ich w tym przekonaniu, zupełnie jak teatr pracujący dzięki „wyparciu boskiej obecności z religijnej tajemnicy i życiu jedynie jaskrawymi, lecz pustymi ceremoniami”, tak więc katolicyzm był niczym innym jak „papieskim teatrem”⁸. Jak dotąd, z dala od tego typu zaniedbania, to błogosławieństwo wydaje się stworzone do ponownego rozpoznania wiarygodności ceremoniału. Jak Eamon Duffy zauważył, nawet przed Reformacją zastrzeżenia były podnoszone przeciwko tym, którzy podążali za Oberonem, „tak dalece, iż przeciwko burzom z gromami i błyskawicami wielu pognało do kościoła po święconą wodę, by rozrzucić ją następnie wokół swych domów w celu odpędzenia złych duchów i diabłów”; „Akt Jednolitości” (Act of Uniformity) z 1549 roku kategorycznie zabronił spryskiwania święconą wodą na zgromadzeniach wiernych na mszy. Tak czy inaczej, owa ciecz jest lana na publiczność (jak tekst sztuki może sugerować) z kropidła, koniec ów zaś zwraca całą sztukę w kierunku proreformatorskiej liturgii, którą wyraźnie się zainteresowano – Duffy pokazuje ją „z realną mocą świętych słów, gestów i rzeczy przeciwko diabłu”, w której uświęcona woda posiada „skuteczną moc, by wyrzucić demony i wypędzić choroby”, moc „nie tylko w stosunku do ludzi, lecz także nieożywionych przedmiotów, tak iż cokolwiek w domu lub miejscu z wiernymi powinno zostać skropione nią, może wówczas zostać uwolnione od wszelkiego skażenia i wybawić od krzywd”⁹. Dla kultury, która zaleciła nawet picie źródlanej wody (jak Duffy zanotował) jako lekarstwo na hemoroidy¹⁰, nie będzie żadnych wątpliwości na temat skuteczności Oberonowskiej „rosy”:

Parom trzem radość niezmierną
Ześlemy i miłość wierną.
A niechaj z potomków który
Nie zna skaz z ręki Natury.
Niech szramy, wargi zajęcze,
Narośla, nogi pajęczce,
Wady, które ludziom szkodzą,
Nie tkną ich, gdy się narodzą.

[5.1.397-404]

Oberonowskie ponowne przyzwolenie na ceremonię święcenia odnawia księstwo sztuki w późnośredniowieczne chrześcijaństwo, w którym, jak Duffy szczegółowo opisał, święcona woda była dostarczana ludziom

⁸ Tamże, s. 112-113.

⁹ E. Duffy, op. cit. (przypis 6), s. 281-282, 437-438, 465-466.

¹⁰ Tamże, s. 439.

świeckim w celu ochrony każdego gospodarstwa domowego, niezależnie od tego, czy była „kropiona w ognisko domowe, by odpierać zło”, czy dana chorym zwierzętom do picia czy polana, jak tutaj, „na łoża małżeńskie, by podnosić płodność”¹¹. Ponadto, to końcowe błogosławieństwo nie tylko wskrzesza jeden z obrządków, który najmocniej obrażał reformatorów, lecz robi to z namaszczeniem, by zatrzeć wszelkie poprzednie zastrzeżenia co do religii, która wydawała się jakby „wspomnieniem nieważnej błahostki” – lub amuletem – według Demetriusza, uwielbianym w dzieciństwie (4.1.166). Lekceważy to, trzeba to powiedzieć, wrogość purytan wobec roznosicieli święconej wody, którzy wciąż krążyli po krajowych parafiach za czasów dzieciństwa Szekspira; ich pogarda dla tych, którzy zaprzeczyli dowodowi, iż „nie tak bardzo jak kurczak jest obecnie wyleczony z pypcia (choroba drobiu) dzięki święconej wodzie”, jak Jeremy Taylor wyśmiewał, lecz kontynuowali, by „rzucić je na dziecięce kołyski i chore krowie rogi”¹². Dla Greenblatta wnioski ów podzielił los tak samo swobodnej dwuznaczności, co *Defence of Poetry* Sir Philipa Sidneya, gdy ten naśmiewał się, iż „jako poeta nigdy niczego nie zaręcza, a zatem nigdy nie kłamie”¹³, i jest to prawda. Jak Keith Thomas przyznaje, status święconej wody spostrzeżony przez niektórych teologów jako kwestia wiary, z „niczym nieodpowiednim dla tego typu zachowań, pod warunkiem, iż były wykonywane z dala od szczerzej chrześcijańskiej wiary... Szatan, co było ogólnie uznane, był uczulony na święconą wodę, tak więc gdziekolwiek jego działanie było spodziewane, była ona stosownym lekarstwem”¹⁴. Lecz błogosławieństwo zawarte na końcu tejże sztuki wydaje się mniej dwuznaczne niż Szekspirowskie przedstawienie innych form egzorcyzmów, jak na przykład sceny z Edgarem w *Królu Learze*. Tam Greenblatt twierdzi, że tekst jest „nawiedzany scenami rytuałów i wierzeń, które nie są już skutecznymi, tymi, które są już zupełnie wyczerpane” i jesteśmy zawsze zapewniani, iż różnica pomiędzy egzorcyzmem a teatrem istnieje, jako że ten drugi wydobywa „współdziałal raczej niż wiarę”¹⁵. Zważywszy, że – co jest wymagane przez tę komedię i przez późniejsze Szekspirowskie komedie – jest dokładnie tak, jak sam Greenblatt przyznaje, że my przebudzamy naszą wiarę:

Zakończenie... wymaga publiczności, by pozostawiać w wyobraźni fenomenalny bieg wydarzeń, często wbrew dowodom pochodzącym z naszych zmysłów, jak wtedy, gdy publiczność przekonuje siebie, iż dwaj aktorzy grający Sebastiana

¹¹ Tamże, s. 281-282.

¹² Cyt. za: K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Penguin, Harmondsworth 1973, s. 33.

¹³ S. Greenblatt, op. cit., s. 116, przypis 7.

¹⁴ K. Thomas, op. cit., s. 32, przypis 12.

¹⁵ S. Greenblatt, op. cit., s. 119.

i Violę w *Wieczorze Trzech Króli* wyglądają identycznie, wbrew przeciwnemu, naocznemu dowodowi¹⁶.

Szekspirowskie sztuki cudu, jak proponuje Greenblatt, zależą od naszego dobrowolnego zawieszenia niewiary w dwuznaczność podwójności faktów i fikcji, będące ucieleśnionymi przez ciało aktora niezależnie, czy jest on identyczny jak bliźniak, czy jak obojniak, lub – w rozstrzygającym przypadku, który upoważnia nas „do przeżycia cudu jej wskrzeszenia” – przypomina Hermionę jako „nieżywą statuetkę”¹⁷. W tym społeczeństwie, które krytykuje teatr jako bałwochwalstwo, fikcyjne bożyszcze okazuje się, jak Szekspir wyjawia, być czymś więcej (lub mniej) niż faktycznie bezpodstawne. Judith Kronenfeld dowodzi (w książce, która, ponadto, usiłuje usytuować Szekspira wewnątrz protestanckiej tradycji), iż wśród obszarów, w których historycyzm „może nie być nadto historyczny”, jest w pisaniu „jak gdyby podejrzenie, iż katolickie «magia» i «teatr» były ekwiwalentem przyznania się, iż znaki te były jedynie pustymi i jako takie były porównywalne do «zażaleń»”, bez zdawania sobie sprawy, iż dla pokolenia Szekspira „brak materialnej obecności świętego nie jest równoznaczna z brakiem świętości w pełni” lub na zawsze¹⁸. Dlatego też jest to, właściwie, wzór odnowionego uświęcenia, które powtarza na wskroś wczesnego Szekspira, gdzie bohaterowie powtarzają lekcję Licentia, „młodego uczonego, który długo studiował w Rheims” (*Poskromienie złośnicy*, 2.1.80), który twierdził, iż „gdy stałem, patrząc obojętnie/ z obojętności zrodziła się miłość” (1.1.148). Ponieważ jest to „zabobonny i głupi przodek” (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, 4.4.34), który dał wiarę bajce jak ta o Hernie myśliwym, to młodzieniec, który uzyskał w tych sztukach to, co Julia nazwała „rozsądnym w bałwochwalstwie”, gdy widocznie „nieczuły kształt” jest „wielbiony, czczony, kochany, całowany!” (*Dwaj panowie z Werony*, 4.4.195-7). Tutaj dla każdej Wenus wymyślającej Adonisowi jako „zimnemu bożkowi ulepionemu w glinie/ obrazie martwy, choć barwnie zdobiony” (*Wenus i Adonis*, 212), jest tam nabożna Julia przygotowana, by zawołać Romea, „który jest bogiem mego bałwochwalstwa” (*Romeo i Julia*, 2.2.114). Zamiast „marnowania młodości w bezkształtnym lenistwie” (*Dwaj szlachcice z Werony*, 1.1.8) droga tychże elżbietzańskich kochanków została utrwalona przez ucieczkę Walentego do kontrreformatorskiego bastionu w Milanie, ze swoją doktryną Boromeusza, którego „bóstwo, które tak czcić musisz”, jest „świętą niebiańską” i „ziemskim jej odpowiednikiem” (2.4.142-4). Silvia może zaprotestować, iż

¹⁶ Tamże, s. 124.

¹⁷ Tamże, dla pomysłu „podwójności” porównaj także s. 78, 92 i 158.

¹⁸ J. Kronenfeld, *„King Lear” and the Naked Truth: Rethinking the Language of Religion and Resistance*, Duke University Press, Durham 1998, s. 232.

„brzydzi się wielce być twym bóstwem... Dla czczenia cieni i zwodniczych kształtów” (4.2.125-7). Berowne pogardza „bałwochwalstwem czystym”, które „zmienia ciało w bóstwo” (*Serc starania stracone*, 4.3.71), a Antonio lamentuje „ach, to nie Bóg był, ale bałwan dziki!”, po tym jak „wierzył [wznosił modlitwy]” w swój wizerunek Sebastiana (*Wieczór Trzech Króli*, 3.4.353-6), ale końcem ich wędrówki jest zawsze spotkanie jednego z „posągów Pigmaliona, przemienionych ostatnio” (*Miarka za miarkę*, 3.2.43) i takóŜ samo usprawiedliwia ślubowanie Heleny, by pozwolić „miłości bałwochwalczej niech jak relikwię czci wspomnienie” (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, 1.1.96). W rzeczywistości ścieŜka ku Rzymowi moŜe być określona w tychŜe sztukach wprost od samej postaci Romea – wędrówca – i jego pielgrzymki z Julią:

ROMEO: Jeśli znieważam dłońmi niegodnymi
Relikwię, którą jest dłoń twoja, pani,
Me wargi jak dwaj spłonieni pielgrzymi
Zmażą mą winę przez ucałowanie.

JULIA: Dobry pielgrzymie, pragniesz dłoni swojej
Krzywdę wyrządzić, choć jest tak poboŜna.
Świętym ów uścisk pielgrzymi przystoi;
Złączenie dłoni jest to rzecz niezdroŜna.

ROMEO: Czy warg pielgrzymi i święci nie mają?

JULIA: Mają, pielgrzymie; modły nimi wnoszą.

ROMEO: O święta, w ślad za dłońmi niech zdążają.
Nie niszc ich wiary, o łaskę cię proszą.

JULIA: Święty, choć sprzyja, stoi niewzruszony.

ROMEO: Stój więc, gdy zbiorę moich modłów plony.
[1.5.93-106]

Gdy klasztor w Boxley, w Kent został splądrowany w 1538 roku, jego najświętszy obraz został odkryty jako maszyna, która oszukiwała wiernych za pomocą „setek przewodów, mających tworzyć obraz wybałuszający oczy”, John Foxe doniósł: „skinieniem głowy; zwisającą wargą; i trzęsącą się szczęką; zgodnie z wartością zaoferowanego podarunku”¹⁹. Owa mechaniczna ikona została zaprezentowana i spalona, gdy biskup Londynu wygłosił kazanie przeciwko bałwochwalstwu, lecz wciąż była przytaczana nawet w 1623 roku jako „najsłynniejsze boŜyszczce Kentish”, które „ruszało swymi oczami i rękoma dzięki tym sekretnym sztuczkom, które teraz potrafią imitować kaŜde przedstawienie lalkowe”²⁰. Bałwochwalstwo było zawsze podatne na bycie rzuconym w próŜnię teatru,

¹⁹ J. Foxe, *The Acts and Monument of the Church*, pod red. M.H. Seymour, London 1563, s. 582.

²⁰ J. Hall, *The Works of Bishop Joseph Hall*, pod red. P. Wynter, Oxford University Press, Oxford 1863, s. 284.

„zupełnie jak katolickie duszpasterskie szaty – kapy, komże, humerały i stuły, które były chwałą średniowiecznego kościoła – zostały sprzedane wiernym”, i aktor odgrywający rolę biskupa „mógł nosić prawdziwe szaty osoby, którą reprezentował”²¹. Co jest zatem godne uwagi na temat Szekspirowskiego bałwochwalczego dramatopisarstwa, to fakt, iż ciągnie ono w przeciwnym kierunku, z dala od próżniactwa, w kierunku momentu, gdy „Trzeba, byś wiarę umiał w sobie wzbudzić”, Paulina udowadnia tym samym, iż może „sprawić, że ów posąg zacznie poruszać się naprawdę, zejdzie i dłoń twą ujmie” (*Zimowa opowieść*, 5.3.95, 88), i tak przywraca świat wspaniale pracujących ikon, w którym posągi Madonny nie „okryją się kurzem” – jak Sir Toby zgłasza zaniedbanie „wizerunku pani Bylejakiej” (*Wieczór Trzech Króli*, 1.3.120). Takie przedstawienie jest często interpretowane jako jedynie konwencjonalne, lecz w swoich badaniach nad Marią Dziewicą i Elżbietą I Helen Hackett zauważyła „zmniejszoną obawę o przytaczanie Dziewicy i świętych” w latach 90. XVI wieku i wnioskuje, iż z dala od „ośmieszania «bałwochwalczych» zwyczajów i hymnów dla Dziewicy, pozbycie się ich porozumień o duchowej wzniosłości w akcie sekularyzacji lub obrazoburstwa” to odrodzenie katolickiej metafory może być doprowadzone do nowego ubolewania nad starymi nabożnymi obrządkami, gdy „wystarczająco długo warunki te uchodziły za mające nostalgiczny wpływ na starszą generację i nowoczesne znaczenie dla młodych”²². Tak więc niedawne badania wzmacniają przecucie wcześniejszego biografa, jak choćby Edgara Frippa, iż w tych fabułach „Szekspirowska wyobraźnia wędrowała” ku przeszłości „przed bestialskim zniszczeniem klasztorów i spalaniem męczenników, gdy angielscy mężczyźni i kobiety byli jednym kościołem, i pobożni «ojcowie» wysłuchiwali spowiedzi, śpiewali *requiem* i proponowali modlitwy za grzechy innych lub pokutowali za swoje w pustych celach i leśnych ustroniach”²³. Arthur Marotti, daleki od desakralizacji dziedzictwa katolickiego, wnioskuje, iż dramaturg ze Stratfordu „uratował ze starszej kultury i ze «starej religii» te same sposoby postrzegania i wiary, które były pod nieustannym atakiem”:

Szekspir tworzył zarówno tragedie, jak tragikomedie tak, by zawierały w sobie niesatyryczne wyrażenia prawdziwych doświadczeń nadprzyrodzonych i zdumiewających, które protestanci polemiści i racjoniści demaskowali jako część dawnych religijnych domniemych przesądów i oszustw. Zatem, w jakimś sensie, Szekspir mógł starać się ratować tę pokatolicką angielską kulturę niektórymi z tychże emocjonalnie silnych rysów charakterystycznych dla średnio-

²¹ S. Greenblatt, op. cit., s. 112.

²² H. Hackett, *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth I and the Cult of the Virgin Mary*, St Martin's Press, New York 1995, s. 150-153, 199-201 i 161.

²³ E. Fripp, *Master Richard Quyny*, Oxford University Press, Oxford 1924, s. 76-77.

wiecznego katolicyzmu, które poszerzały zasięg religijnych doświadczeń i postrzegania, zachowując przy tym poczucie tajemniczości obu światów: naturalnego i nadnaturalnego... Szekspir nie pragnął oddzielić się absolutnie od starszych sposobów odbierania tajemniczości, niezwykłości i cudowności²⁴.

Szekspirowscy weseli bohaterowie żyją w mentalnym świecie sanktuariów i świętych dni, które datują się na długo przed reformacją, zwykle przysięgając na „świętą Annę” (*Poskromienie złoŹnicy*, 1.1.250); „na świętą Annę i imbir” (*Wieczór Trzech Króli*, 2.3.117); na „świętego Dionizego” (*Serc starania stracone*, 5.2.87); na „świętego Jerzego” (*Poskromienie złoŹnicy*, 2.1.236); na świętego Jakuba Wielkiego jak i „Jakuba” (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, 3.4.4); „na Klemensa” (*Poskromienie złoŹnicy*, 3.2.82) i „na świętego Hieronima” (*Poskromienie złoŹnicy, część wstępna*, 1.9); lub obrażając kogoś jako „maleńkiego, gładkiego Bartłomiejowego wieprzka” (*Henryk IV, część 2*, 2.4.221). Ta praktyka jest nadzwyczajna, gdyż od połowy XVI wieku fala urzędowych czynności przepływała niezwykle silnie przeciwko jakimkolwiek wezwaniom świętych,

światła przed ich obrazami były wygaszane do roku 1538, ich świątynie były płańdrowane, a ich wizerunki zakazane. Duchowieństwo było zachęcane do zaniebdania modłów do świętych z litanii i zniechęcenia świętych do specjalnych względów²⁵.

Nawet gdy nie uczeni przez „starego wuja, duchownego” (*Jak wam się podoba*, 3.2.332) lub nawróceni przez „świętego starca” (5.4.157), bohaterowie Szekspirowscy lubią nosić relikwie „profilu świętego Jerzego na broszce” (*Serc starania stracone*, 5.2.613); błogosławić jeden drugiego przy pomocy „święty Mikołaj cię popędzal!” (*Dwaj szlachcice z Werony*, 3.1.292); kierować swe obawy ku „staremu księdzu z kościoła Świętego Łukasza” (*Poskromienie złoŹnicy*, 4.4.85); śpieszyć „zaraz na przedmieście Świętego Łukasza” (*Miarka za miarkę*, 3.1.274); uczęszczać do „siostrzyczek wiernych świętej Klarze” (1.4.5); spotykać się „nieopodal studni Świętego Grzegorza” (*Dwaj szlachcice z Werony*, 4.2.81); słuchać „dzwonów świętego Benedykta” (*Wieczór Trzech Króli*, 5.1.39); i iść na „pielgrzymkę do Świętego Jakuba w Kompostelli” (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, 4.3.48). W rzeczywistości Szekspir odnosi się do określonych świętych około stu pięćdziesięciu razy, jego kalendarz zaś zawiera postaci Albana, Charity, Klemensa, Colme, Kryspina, Dawida, Edmunda, Franciszka, Grzegorza, Heleny – „matki wielkiego Konstantyna” (*Henryk VI, część 1*, 1.2.142), Joanny, Katarzyny, Lamberta, Łucji, Ma-

²⁴ A. Marotti, *Shakespeare and Catholicism*, w: R. Dutton, A. Findlay, R. Wilson, *Theatre and Religion: Lancastrian Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester 2003, s. 337.

²⁵ E. Duffy, op. cit., s. 511-512.

gnusa, Marcina, Patryka, Filipa, Szczepana i Walentyny, jak również Jana, Marii Magdaleny, Michała, Piotra i Pawła. Pominięcie sierpniowych patronów Londynu, takich jak Barnaba, Wawrzyniec, Marek, Mateusz czy Tomasz, podkreśla jedynie populistyczną i prowincjonalną wierność Szekspirowskiej liście, która odzwierciedla to, co Duffy scharakteryzowała jako „dobrosąsiedztwo i swojskość” inwokacji do świętych w późnej średniowiecznej Anglii, gdzie „święci, którzy spoglądali w dół z tęczy i tabernakulów, byli ... sami ludźmi ojczyzny, jak święty Jakub Wielki, ze swymi praktycznymi butami”²⁶. Taki był pobożny wybór, który wiązał dramaturga z nieoficjalnym kultem, nie wymagał żadnego pozwolenia, jak Thomas Moore powiedział, poza „sercami całego zgromadzenia”²⁷, i zademonstrowało pograżenie się dramaturga w głęboko symboliczne struktury tego, co *Kroniki* – szkolni historycy określili jako „długi czas trwania”, w czasie gdy, jak zaobserwował François Laroque w swoich *Kronikach* – części *Shakespeare’s Festive World*:

Wbrew oficjalnemu obaleniu kultu świętych ... stary kalendarz świętych dni był wciąż głównym dla życia narodu ... jego cykl dni poświęconych świętym wciąż odgrywał najważniejszą rolę w elżbietańskiej Anglii. Ustanowił rzeczywistą strukturę czasu²⁸.

Szekspirowski wybór świętych jest wskazaniem tego, co ostatnio historycy uwydatnili jako głęboką ciągłość popularnego katolicyzmu w elżbietańskiej Anglii i ujawnili, iż w ich wiejskim centrum ziemi „na kulturę katolicką reformacja wpłynęła raczej skąpo”. Według Christophera Haigha, tam

katolicyzm wciąż znaczący rzesze i obrządek przejścia, łacińskie modlitwy uczone na pamięć, opiekuńczą magię i wiejskich dudziarzy, grających i pielgrzymujących. Katolicy używają amuletów, relikwii i święconej wody zarówno po reformacji, jak przed nią, i cuda w Holywell i egzorcyzmy w Lancashire stały się nawet bardziej powszechne²⁹.

Lecz lista ta może również uosabiać wytrwałość, z jaką obrządki i symbole średniowiecznego katolicyzmu były z rozważą utrzymywane wobec obrazoburcom. Sugeruje to coś z chytrej krnąbrności, z którą „pomniki bałwochwalstwa miały być jeszcze zdemonstrowane w Lancashire w 1570 roku”; wysocy urzędnicy znaleźli „obrazy, relikwie i wszyst-

²⁶ Tamże, s. 161.

²⁷ Tamże, s. 165.

²⁸ F. Laroque, *Shakespeare’s Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, tłum. J. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 15.

²⁹ C. Haigh, *The Continuity of Catholicism in the English Reformation*, „Past and Present” 1981, 93, s. 68.

kie akcesoria «bezcelowych papieskich śmieci» w Coventry» nawet jeszcze w 1584 roku; również w Londynie w 1601 roku były zapytania w stosunku do osób, które miały sekretne kościelne dekoracje, „osoby, co do których istniało przypuszczenie, iż trzymają je na ten dzień, jak nazywali to”³⁰. Jest to w kontekście ostatnio na nowo odkrytego katolickiego przetrwania, iż dramaturg papieskich scenicznych rekwizytów może teraz, być może, być najlepiej wytłumaczonym. W swych studiach nad elżbietańskim obrazoburstwem, *The Reformation of the Image*, John Phillips zaakcentował, jak „stare drogi powolnie obumierają”, gdyż „kryjówki były niezliczone”, i „czasem, gdy krzyż został usunięty, parafianie przedstawiali krzyż kredą lub farbą”, podczas gdy „wiele z wytworów starej religii było ukrytych za dnia, gdy wierzono, iż fala katolicyzmu powróci kiedyś”³¹. Zwłaszcza Szekspirowski „marny obrazek ten”, który, jak powiedział Tymon Ateńczyk: „Nie jestem beczynnym czcicielem” (*Timon*, 4.3.27), może być bezpośrednio porównany do taktyki, której mógł się nauczyć dramaturg w Stratfordzie, która była skrywaniem katolickich atrybutów wiary poniżej symbolicznego dostosowania, przez przerysowanie obrażającej ikony powierzchownym płaszczykiem zmywalnej farby: „przemalowana wybieleniem, która w domu może być niewykończona, niezmienna jak sanktuarium Diany dla przyszłej nadziei i codziennego komfortu starych papieskich babć i młodych zadzierających papistów”³².

10 stycznia 1564 roku John Shakespeare, szambelan Stratfordu, zapisał sumę trzech szylingów „zapłaconych na pokrycie obrazów w kaplicy”³³. Uczynił tak, stosując się do rozkazów z 1547 roku, które zostały zaktualizowane w 1559 roku, by zakazać „nadużywania obrazów, tablic, rysunków i malarstwa”, w szczególności zaś „pomników udawanych cudów, pielgrzymek i bałwochwalstwa”³⁴. Obrazy w stratfordzkiej Złotej Kaplicy Świętego Krzyża, które były tak obraźliwe, były malowidłami ściennymi ulubionych scen z średniowiecznej ikonografii, takich jak morderstwo Świętego Tomasza Becketa, sen Świętej Heleny i dzień Sądu Ostatecznego. Tak więc jako część sumiennego protestantyzmu, który wymagał usunięcia kamiennych ołtarzy, rozbiórki krzyżowych chórów, umieszczenia ław kościelnych i wznoszenia ekranu między nawą a prezbiterium, ojciec Szekspira nadzorował zniekształcania tychże bóstw,

³⁰ A. Walsham, *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional In Early Modern England*, Boydell and Brewer, Woodbridge 1993, s. 15-16.

³¹ J. Phillips, *The Reformation of the Images: Destruction of Art. In England 1535-1660*, University of California Press, Berkeley 1973, s. 133-134.

³² Cyt. za: tamże, s. 134.

³³ J. Henry de Groot, *The Shakespeares and „The Old Faith”*, King's Crown Press, New York 1946, s. 16.

³⁴ J. Phillips, op. cit., s. 114.

zalecając, by zostały przemalowane. Dla sceptyków, takich jak choćby Samuel Schoenbaum, zdecydowanych, by zachowywać „świecki agnostycyzm” ponad „wiarą, w której William Szekspir był wychowany”, ta współpraca w „gwałcie na kaplicy” zawsze była fascynującym wydarzeniem, „wzbudzającym obawy wśród niesekciarskich biografów”³⁵. Lecz w autorytatywnym eseju z 1994 roku czołowy historyk zajmujący się elżbietąńską religią, Patrick Collinson, wykazał, iż, przeciwnie, „fakt, że wielkie malowidło przeznaczenia zostało wybielone aniżeli zniszczone, sugeruje jakiś rodzaj kryptokatolickiego zachowania, na które narzekali protestanci”. Ten John Shakespeare, który pierwszy objął stanowisko pod Marią, był oficerem miejskim, gdy Złota Kaplica była protestancka lub gdy jej papieskie kapy i szaty liturgiczne zostały później sprzedane, „dowodzi nic”, Collinson nalega; lecz co sprzymierza go ze strategią przetrwania to fakt, iż freski ścienne, chronione do 1560 roku przez katolicką rodzinę Cloptonów, i przez kolejne trzy lata przez grającą na zwłokę spółkę, były w końcu ukrywane z dostateczną troską, by pozostać nietkniętymi aż do odkrycia na nowo w 1804 roku³⁶. Przez ukrywanie raczej aniżeli zacieranie papieskich bóstw ze Stratfordu, chroniąc je dla potomności, „przeciwko dniu”, niczym jakaś „świątynia Diany”, ojciec umieścił w rezultacie „obraz ten” zguby i odbudowy w synu, którego prace w rzeczywistości będą zawierały, w *Peryklesie*, kryptokatolicką kaplicę ucha-rakteryzowaną na świątynię Diany:

Płyn do Efezu, do mojej świątyni,
I na ołtarzu moim złóż ofiarę,
Tam, gdzie posługę grono dziewic czyni
I lud się schodzi.
Powiedz, żonę morze ci zabrało.
Z córką swą będziesz nad stratą zawodzić
I drogę życia powtórzysz tam całą.
(*Perykles*, 2.2.224-30)

„Powiadają, że przeminął już czas cudów i mamy filozofów, którzy rzeczy nadprzyrodzone i niepojęte przemieniają w rzeczy proste i zwykłe” (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, 2.3.1): Szekspir – który zaczął najpierw od obrazoburczego oszustwa Simpcoxa, rzekomego „ślepcy w świątyni, w Saint Albans” (*Henryk VI, część 2*, 2.1.63) – rozwinął teatr niejednoznaczności między religią a nauką, dopóki w pracach, takich jak *Perykles*, wraz ze swym odmawiającym podporządkowania się współpra-

³⁵ S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford 1975, s. 46; *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford 1977, s. 53-54.

³⁶ P. Collinson, *William Shakespeare's Religious Inheritance and Environment*, w: *Elizabethan Essays*, The Hambledon Press, London 1994, s. 250.

cownikiem, Georgem Wilkinsem, mógł skończyć, rehabilitując cały katolicki świat funduszy kościelnych, dzwonów, położonych ze świętymi pasami i pielgrzymów zdążających do posągów dziewiczych świętych. Nic dziwnego więc, iż sztuka ta została obwieziona po Yorkshire w 1609 roku przez nie podporządkowanych aktorów, stając się kolekcjonerskim tekstem dla jezuickiej szkoły w Saint-Omer³⁷, nie pozostawiając wątpliwości, jak mówi jej bohater, „kto, prócz bogów, zasłużył na naszą / wdzięczność za owo cudowne zdarzenie” (*Perykles*, 5.3.57). Nawet w jego najbardziej bezpośrednim zaprzeczeniu „bałwochwalstwa miłości”, w *Sonecie 105*, poetyckie zaprzeczenie – „Niech bałwochwalstwem nie zwą mej miłości” – uzupełnia stratfordzkie wybielania, będąc sekretną modlitwą do Świętej Trójcy, szeptanej jako frazesy do „kazania przeciwko bałwochwalstwu”. Tu właśnie sam tekst homilii, który mówił, iż „obrazy w świątyni były niczym innym jak bożyszczami, w kierunku których bałwochwalstwo było kierowane, jest, i zawsze będzie zaangażowany”, jest odwołaniem do tekstu *Gloria Patri* – „jako było na początku, jest teraz i będzie na zawsze” – dopóki, jak John Kerrigan twierdzi, jest niemożliwe powiedzieć, czy Szekspir oddaje cześć Homilii czy Trójcy³⁸. Jest to wówczas poeta, który zaprzecza bałwochwalstwu, na gruncie bałwochwalczym, iż jest oddany „jednemu, jednemu, takim dotychczas i na wieki” – lub „Bogu Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu”. Tak więc, gdy otwierał swój teatr Globe z protestanckim nakazem: „leniwe stworzenia – do domów” i „pozdierajcie z posągów [królewskie oznaki]” (*Juliusz Cezar*, 1.1.1, 64), nie pozostawia wątpliwości, iż ktoś z jego widowni mógł usłyszeć grę słów i pozostał w teatrze, przy założeniu, że ich własna miłość bałwochwalcza była synonimiczna z papizmem. „Prażackie śmieci” – tak purytanie określali Szekspirowskie *Prace*, jak kryptokatolicki „duchowny spędza swoje kanoniczne godziny nad pracą”³⁹. Lecz ukryty papista Ben Johnson musiał wiedzieć dokładnie, co miał na myśli, i dobierał słowa ostrożnie, gdy sprzeciwiał się, i gdy mówił, iż „kocha tego człowieka” i czi jego pamięć bardzo dokładnie „po tej stronie bałwochwalstwa”⁴⁰.

Z języka angielskiego przełożyła Karolina Kubiak

³⁷ W. Schrickx, *Pericles In a Book-List of 1619 from the English Jesuit Mission and Some of the Play's Special Problems*, „Shakespeare Survey” 1976, 29, s. 21-32.

³⁸ W. Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Penguin, Harmondsworth 1986, s. 310.

³⁹ *Mercurius Britannicus*, 2 września 1644 roku; cyt. za: E. Sirluck, *Shakespeare and Johnson among the Pamphleteers of the First Civil War*, „Modern Philology” 1955, 53, s. 94.

⁴⁰ B. Johnson, *Timber: Or Discoveries*, pod red. R.S. Walker, Columbia University Press, Syracuse 1953, s. 665-666.