

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA
Instytut Anglistyki
Uniwersytet Warszawski

BEZDOMNI ZMARLI. RZECZ O SZEKSPIROWSKICH WIDMACH

Słowa kluczowe: cmentarz, Szekspir, *Hamlet*, *Makbet*, widma, obrzęd „Dziady”

1. Nokturn Hamleta

„Zaręczają, że nazajutrz po bytności w teatrze na przedstawieniu *Hamleta* napisał Chopin *Nokturn* op. 15 nr 3, i dał mu napis «na cmentarzu». Ale gdy miał on pójść do druku, napis wymazał, mówiąc: «niech sami się domyślą»¹. Anegdotę tę przekazał nam Marcei Antoni Szulc, autor pierwszej monografii Chopina (wydanej w 1873 roku); jej prawdziwość jest jednak wątpliwa, a jej bezpośredniego źródła nie udało się ustalić. Mimo to podjęto próby zidentyfikowania spektaklu, który mógłby zainspirować Chopina; niektórzy odwołują się w tym kontekście do przyjaźni Chopina z Berlioziem, wielkim teatromanem². Większość badaczy przyjmuje natomiast, iż niezrozumiała dla XIX-wiecznego odbiorcy deformacja znanej konwencji (inaczej niż znakomita większość tego typu utworów, *Nokturn g-moll* otwiera dramatyczna, pełna napięcia introdukcja, po której następuje dostojny chorał) domagała się jakiegokolwiek wyjaśnienia i dlatego starano się znaleźć w biografii twórcy klucz do jej zrozumienia.

Prawdziwa czy zmyślona, historia o tym, skąd Chopin mógł czerpać inspirację do urzekającego nokturnu, dobrze oddaje klimat Szekspirowskiej tragedii.

¹ <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/174>; odczyt: 1.05.2012.

² Jeffrey Kallberg pisze: „Z Berlioziem Chopin mógł oglądać *Hamleta* z Harriet Smithson w roli Ofelii, albo podczas jej publicznych występów z angielską trupą teatralną 15 i 19 stycznia 1833, albo w prywatnych pokazach dla przyjaciół”. (*With Berlioz, Chopin might have viewed Hamlet, starring Harriet Smithson as Ophelia, either in her public performances with her English troupe on 15 and 19 January 1833, or in private renditions for friends*). J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre*, Princeton 1988, s. 24-25. Tłumaczenie cytatu na język polski moje – M.G.

Jeśli zestawić brzmienie [...] chorału z nieco konwulsyjną ekspresją części pierwszej nokturnu, możemy odbierać go jako wyraz poszukiwania ukojenia, wewnętrznego trudu przezwyciężenia własnej słabości – próby przekształcenia jej w rzeczywistość transcendentną,

pisze jeden ze współczesnych badaczy twórczości Chopina³. *Tragedia Hamleta* również pozwala ocalić wiarę w człowieka, choć jej głównym tematem jest niepewna egzystencja człowieka w zachwaszczonym przez grzech ogrodzie świata, wydawałoby się, opuszczonym zupełnie przez Stwórcę, gdzie każda szlachetna myśl ginie zagłuszona przez pleniące się jak niezniszczalny kąkol zło⁴. Duński książę jest wprawdzie niepoprawnym niedowiarkiem, wyobrażającym sobie zaświaty jako „nieodkrytą krainę, z której nie wraca żaden wędrowiec” (*The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns*) (3.1.79-80), lecz ani bezmiar zbrodni popełnionych przez wyrodnego stryja, ani milczenie Boga w chwili, gdy zbrodniarz szuka wytchnienia w modlitwie, nawet straszliwy zamiar synowca, by skazać winowajcę na wieczne potępienie, nie przekreślają ostatecznie nadziei na Boską sprawiedliwość i miłosierdzie. Bóg Hamleta i Klaudiusza jest wprawdzie Bogiem ukrytym, lecz ostatnie słowa umierającego księcia: „reszta jest milczeniem” (*the rest is silence*) (5.2.363) można odczytywać jako jedno z najbardziej tajemniczych Jego Imion⁵.

Na koniec Horacy, jedyny ocalały z zagłady świadek, ukazuje nam skończoność i ograniczoność ludzkiej oceny zdarzeń:

Słuchać będziecie o cielesnych, krwawych
I zwyrodniałych uczynkach, o losu
Zarządzeniach, zbrodniach przypadkowych, zgonach,

³ B. Sawicki, *Muzyka Chopina a reguła św. Benedykta*, Kraków 2010, s. 62.

⁴ „Jest to ogród pełen chwastów, / Rozsiewających dojrzałe nasienie / A władzę nad nim sprawuje / Wszystko co żyje i cuchnie w naturze” [1.2.135-137]. [*'tis an unweeded garden / That grows to seed, things rank and gross in nature / Possess it merely*]. W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982. Wszystkie następane cytaty z *Hamleta* podaję za tym wydaniem, oznaczając cyframi arabskimi numery aktu, sceny i wersu. Por. W. Shakespeare, *Hamlet, The New Cambridge Shakespeare*, red. Ph. Edwards, Cambridge 2003. Odpowiednie fragmenty tekstu oryginalnego podaję za tym wydaniem. W opisie tym zwraca uwagę słowo „dojrzałe” (*ripe*), sugerujące, że czas, w którym rozgrywa się akcja, jest czasem żniwa, zapowiedzianego przez Chrystusa w przypowieści przytoczonej w 13 rozdziale Ewangelii Mateusza: „A w czasie żniwa powiem żęńcom: Zbierzcie najpierw chwast i powiążcie go w snopki na spalenie; pszenicę zaś zwieźcie do mego spichlerza” [Mt 13, 30]. Można więc powiedzieć, że apokaliptyczna symbolika sztuki służy księciu, *samożwańcemu* aniołowi Apokalipsy, jako wymówka, by przyspieszyć moment zbiorów i oddzielić wreszcie ziarna pszenicy od kąkolu.

⁵ Znakomicie wyjaśnia to współczesny czeski teolog, Tomáš Halík: „... naprawdę interesującym jest doświadczenie z *niewysłuchaną* modlitwą, z «Bożą głuchotą», z którą przez tak długi czas konfrontowany był Hiob oraz tak wielu przed nim i po nim. Dopiero to doświadczenie z milczącym, «nie funkcjonującym» Bogiem stawia nas właśnie w sytuacji wiary ze wszystkimi jej dylematami”. (T. Halík, *Drzewo ma jeszcze nadzieję*, przeł. A. Babuchowski, Kraków 2010, s. 103.)

Które sprowadził podstęp z konieczności,
A w rozstrzygnięciu, też o zamierzeniach,
Które runęły na głowy swych twórców [5.2.359-363].

[*So shall you hear / Of carnal, bloody, and unnatural acts, / Of accidental judgments, casual slaughters, / Of deaths put on by cunning and forced cause, / And in this upshot, purposes mistook / Fallen on th'inventors' heads*].

Któż zatem sprawił, że (pozornie?) przypadkowy splot wydarzeń doprowadził do sprawiedliwego finału: ślepy traf, czy widząca i przewidująca wszystko Opatrzność? Nawet jeśli od rozstrzygnięcia tej kwestii ma zależeć nasze zrozumienie tragedii balansującej na granicy zwątpienia i nadziei, nie powinniśmy spieszyć się z odpowiedzią. Jednym z możliwych tropów interpretacyjnych mogłaby by tu być teologiczna diagnoza kryzysu religijnego postawiona przez Tomáša Halíka:

Bóg jeszcze ukrywa się w ambiwalencji świata, za parawanem dwuznacznego słówka *może*, które może oznaczać zarówno zwątpienie (dotyczące wiary), jak i nadzieję. Wiara jeszcze nie może leniwie spocząć i utyć w łóżu pewników, nie może być pozbawiona ryzyka, musi ... wytrzymać ciężar niepewności i potwierdzić wytrwałość w oczekiwaniu przed bramą Tajemnicy, oczekiwaniu, które ma w sobie zarówno smutek niespełnionej tęsknoty, jak i rozgrzewający spokój bezbrzeżnej ufności⁶.

2. Na cmentarzu

W jednym tylko fragmencie sztuki zostajemy całkowicie pozbawieni owej błogosławionej niepewności, o której pisze Halík. Jest nim mięsopustne interludium z początku pierwszej sceny aktu piątego, w całości rozrywającego się właśnie... na cmentarzu. Akcja w tej scenie toczy się w zawrotnym tempie: najpierw jesteśmy świadkami przygotowań do pogrzebu Ofelii i rozmowy dwóch grabarzy, potem na scenę wchodzi powracający z Anglii Hamlet z nieodłącznym towarzyszem, Horacym, następnie ich oczom ukazuje się orszak żałobny z trumną, w końcu dochodzi do gwałtownej kłótni Hamleta z Laertesem i pojedynku w świeżo wykopanym grobie, przerwane go z woli króla. (Nie mogąc mieć nadziei, że Opatrzność stanie po jego stronie i nie chcąc zdać się na przypadek, Klaudiusz przypomina złożoną wcześniej Laertesowi obietnicę, że pomoże mu dopełnić zemsty na zabójcy ojca i sprawcy szaleństwa Ofelii. Walka zostanie dokończona wówczas, gdy za pomocą podstępu uda się z góry rozstrzygnąć jej wynik). Ostatnie słowa króla, adresowane do Gertrudy i do brata Ofelii, cechuje istic szatańska ambiwalencja; choć słyszą je zarówno Gertruda jak i Laertes, wytrawny kłamca zwraca się do każdego z nich osobno, dbając o to, by każdy zrozumiał jego intencje inaczej:

⁶ T. Halík, *Drzewo ma jeszcze nadzieję...*, s. 106-107.

Do Laertes:

Niech twą cierpliwość umocni rozmowa

Którą odbyłem z tobą zeszłej nocy;

Bezzwłocznie damy ostrogę tej sprawie. –

Dobra Getrudo, dopilnuj, by czuwał

Ktoś nad twym synem. – A grób ten mieć będzie

Pomnik najtrwalszy. Już wkrótce zagości

Tu spokój, a więc nieco cierpliwości [5.1.289-294].

[*Strengthen your patience in our last night's speech; / We'll put the matter to the present push. – / Good Gertrude, set some watch over your son. – / This grave shall have a living monument. / An hour of quiet shortly shall we see, / Till then in patience our proceeding be*].

W ostatnim zdaniu, będącym częścią kupletu, w pełni wybrzmiewa wyrafinowane szyderstwo. Cmentarz stanie się oazą spokoju, gdy wreszcie spocznie na nim ciało Hamleta.

Początek sceny zupełnie nie zapowiada jednak złowrogiego zakończenia. Wręcz przeciwnie, wisielczy humor prostaczków-grabarzy pozwala na chwilę zapomnieć o nastroju melancholii, która jak całun szczelnie osnuwa Szekspirowską fabułę:

PIERWSZY GRABARZ: Któż to jest ów, który buduje trwalej niż murarz, cieśla i budowniczy okrętów?

DRUGI GRABARZ: Cieśla od szubienicy, gdyż budowla jego przeżyje tysiące najemców.

PIERWSZY GRABARZ: Szczerze mówiąc, podoba mi się twój żart, szubienica nadaje się dobrze, lecz jak dobrze?... Próbuj jeszcze raz, no, dalej!

[...]

DRUGI GRABARZ: Na sakramenty, nie wiem.

PIERWSZY GRABARZ: Nie dręcz więcej swojego umysłu, gdyż głupi osioł nie zmieni kroku, choćbyś go smagał, a jeśli kto kiedy zada ci pytanie, opowiedz 'grabarz': domostwa przez niego sporządzane trwają do Sądnego Dnia [5.1.35-49].

[CLOWN: *What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter?*

OTHER: *The gallows-maker, for that frame outlives a thousand tenants.*

CLOWN: *I like thy wit well in good faith. The gallows does well, but how does it well? To't again, come. ...*

OTHER: *Marry, now I can tell.*

CLOWN: *Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not amend his pace with beating; and when you are asked this question next, say: a grave-maker. The houses that he makes lasts till doomsday]*

Cmentarz jest przede wszystkim miejscem pamięci o tych, którzy odeszli przed nami, ale też miejscem, gdzie zostawiamy naszych zmarłych aż do dnia Sądu. Jest on ich właściwym i bezpiecznym (z naszego punktu widzenia) „mieszkaniem”. Na długo przed rozpoczęciem Uczty Wiecznej trwa tam niekończąca się biesiada robaków i rozbrzmiewa bluźnierczy, karnawałowy śmiech, wywracający na opak oficjalne hierarchie. Mówił o tym już Hamlet po przypadkowym zabójstwie Poloniusza, indagowany przez króla-prokuratora-sędziego o miejsce

ukrycia zwłok. Jego znakomity wykład na temat miejsca człowieka w łańcuchu pokarmowym ucieszyłby niejednego biologa:

KRÓL: Powiedz, Hamlecie, gdzie jest Poloniusz.

HAMLET: Na wieczerzy.

KRÓL: Na wieczerzy! Gdzie?

HAMLET: Nie tam, gdzie je, ale tam, gdzie jego jedzą. Pewne zgromadzenie rozpolitykowanych robaków rzuciło się na niego. Robak jest cesarzem pożywienia. Tuczmy wszelkie inne zwierzęta, aby tuczyć się nimi, a siebie tuczmy dla robaków: tłusty król i wychudły żebrak są jedynie urozmaiceniem potraw, dwa dania, lecz jeden stół: oto kres [4.3.16-24].

[KING: *Now Hamlet, where's Polonius?*

HAMLET: *At supper.*

KING: *At supper? Where?*

HAMLET: *Not where he eats, but where a is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table; that's the end*].

Te same obrazy wracają w słynnej scenie cmentarnej. Zaprezentowana tam wizja śmierci jest równie przeniknięta duchem materializmu, rozpaczliwym przywiązaniem do światowych uciech, chciałoby się wręcz powiedzieć: równie lubieżna i rozpasana, równie sparaliżowana perspektywą pośmiertnego rozpadu ciała i obojętna wobec nadziei Zmartwychwstania, jak malowane na murach późnośrednio-wiecznych nekropolii tańce śmierci. *Danse macabre*, jak pisał Johann Huizinga, był bowiem satyrą społeczną podszytą lękiem przed nieuchronnym przemijaniem i niewiarą w życie wieczne⁷.

W tej samej pesymistycznej tonacji utrzymana jest rozmowa Hamleta z garbarzami:

HAMLET: Czaszka ta miała język i umiała śpiewać. Może to być głowa polityka, którego ten osioł teraz przechytrzył, choć umiała samego Boga podejść. ... a dziś należy do Pani Glisty, brak mu dolnej szczęki i łopata sługi kościelnego tłucze go po łbie...

Jak długo człowiek leży w ziemi, nim zgnije?

PIERWSZY GRABARZ: Tak, prawdę powiedziawszy, to jeśli nie był zgniły przed śmiercią – gdyż wiele mamy francowatych zwłok w ostatnich czasach, które ledwie trzymają się w kupie przy złożeniu do grobu – to przetrzyma osiem albo dziewięć lat, garbarz przetrzyma dziewięć lat.

HAMLET: Czemuż on dłużej niż inni?

PIERWSZY GRABARZ: Jakże, panie, własne rzemiosło tak wygarbowało mu skórę, że długo wody nie przepuszcza, a właśnie woda najsrożej rozkłada ci twe skurwysyńskie martwe ciało [5.1.70-146].

[HAMLET: *This might be my Lord Such-a-one, that praised my Lord's Such-a-one's horse when a meant to beg it, might it not? ... Why, e'en so, and now my Lady's Worm's, chapless, and knocked about the mazard with a sexton's spade...*

How long will a man lie 'th'earth ere he rot?

⁷ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1974, s. 245.

CLOWN: *Faith, if a be not rotten, before a die, as we have many pocky corses nowadays that will scarce hold the laying in, a will last you some eight year, or nine year. A tanner will last you nine year.*

HAMLET: *Why he more than another?*

CLOWN: *Why sir, his hide is so tanned with his trade, that a will keep out water a great while, and your water is a sore decayer for your whoreson dead body].*

Horyzont spraw ostatecznych wyznacza tu czas rozkładu ciała, które za życia nie było nigdy świątynią ducha, lecz przybytkiem rozpusty. Nawet na widok czaszki przyjaciela, królewskiego błazna, Hamlet nie zmienia stylu wypowiedzi:

Gdzie są teraz twe drwiny? Twe igraszki? Twe piosenki? Twe wybuchy wesołości, które wzbudzały burze śmiechu przy stole? Nie ma już ani jednego z nich, aby zdrwić z twego grymasu? Tak ci szczęka opadła? Idź teraz do komnaty damy i powiedz jej, że choćby malowała się na cal grubo, takiego oblicza się doczeka; i doprowadź ją tym do śmiechu [5.1.160-165].

[Where be your gibes now? your gambols, your songs your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? Quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that].

Śmierć kradnie czapkę błazna i naigrawa się nawet z króla, lecz jej żarty nikogo nie bawią. Jej szyderczy chichot przejmuje rozpaczą, bowiem definitywnym rozstrzygnięciem: „oto kres” zatrząskuje drzwi *możliwego* zmartwychwstania.

3. Otwarte groby

Okazuje się jednak, że wizja gnijącego ciała, rozrzuconych kości i szyderczo wyszczerzonych czaszek stanowi tylko groteskowe preludium do znacznie bardziej niepokojącej wizji, w której umarli nie budzą się do życia wiecznego, lecz wychodzą z grobów jako żywe trupy. Obraz taki podsuwa naszej wyobraźni najbliższy przyjaciel księcia, Horacy. Apokaliptyczna wizja nakreślona przez powiernika księcia dobrze oddaje klimat przełomu wieków (przypomnijmy, że *Tragedia Hamleta* powstała po roku 1600), naznaczony piętnem wszechobecnej zarazy. Jej symptomami w wymiarze kosmicznym są: choroba planet, zaćmienia gwiazd i krwawiące niebiosa. Na ziemi natomiast zanika granica pomiędzy światem żywych i światem umarłych.

Gdy Rzym znajdował się w pełnym rozkwicie,

A wnet miał runąć Juliusz wczeczpotężny,

Zostały groby puste, bez mieszkańców,

Gdyż całunami spowici umarli

Szli jęcząc dziko po rzymskich ulicach [1.1.113-116].

[In the most high and palmy state of Rome, / A little ere the mightiest Julius fell, / The graves stood tenantless and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets].

Powrót zmarłych, tak samo jak pojawienie się komety i inne złowróżbne znaki na niebie i ziemi, zapowiada rychły koniec świata. Horacy przypomina nam o tym w odpowiedzi na doniesienia strażników, że po murach zamku błąka się Duch starego króla, który zmarł niedawno gwałtowną śmiercią podczas popołudniowej drzemki w ogrodzie; na dworze mówi się, że przyczyną śmierci króla było ukąszenie jadowitego węża. (Kłamiwa pogłoska zawiera w istocie ziarno prawdy, albowiem pierwszym bratobójcą był Kain, syn zwiedzionych przez węża Pierwszych Rodziców.) Grający postać Ducha aktor wychodzi na scenę spod uniesionej pośrodku sceny kłapy, a przestrzeń pod drewnianym rusztowaniem, skąd przybywa Duch, symbolicznie oznacza grób, piekło lub (wyjątkowo u Szekspira) wyklęty przez Protestantów czyściec. A to oznacza, iż pojawienie się tajemniczego gościa nie wróży nic dobrego: ani dla Danii, ani dla Hamleta.

Horacy zawczasu przestrzega księcia przed diabelską sztuczką. Opisuje przepaść, w którą człowieka może strącić Nieprzyjaciel.

A gdyby zwabił cię nad głębię, panie,
Lub na straszliwy ów wierzchołek skalny,
Wybiegający ponad brzegiem w morze,
I tam się przyobłókl inny kształt okropny,
Którego widok mógłby cię pozbawić
Władzy rozumu i wtrącić w szaleństwo?
Rozważ to: miejsce już samo wystarcza
Aby, bez przyczyn jakichkolwiek innych,
Spoglądającym w morze z wysokości
Tak wielu sążni i słyszącym w dole
Ryk jego [1.4.69-78].

[What if it tempt you toward the flood, my lord, / Or to the dreadful summit of the cliff / That beetles o'er his base into the sea, / And there assume some other horrible form / Which might deprive your sovereignty of reason, / And draw you into madness? Think of it. / The very place puts toys of desperation, / Without more motive, into every brain / That looks so many fathoms to the sea / And hears it roar beneath].

Hamlet pozostaje niestety głuchy na głos przyjaciela. Duch już zawładnął jego wolą. Z okrzykiem: „To przeznaczenie mnie wzywa [1.5.81]” [*my fate cries out*] wrywa się próbującym go powstrzymać siłą strażnikom. Zresztą sam Horacy nie podejrzewa nawet, jak prorocze okażą się jego słowa, albowiem opowieść Ducha (czy też raczej „przeznaczenie”, które widmo zamordowanego ojca uosabia) porwie dumnego księcia aż na samo dno piekła. To prawda, nie należy nieroztropnie stawiać na krawędzi przepaści⁸. Trucizna, którą wiano śpiącemu królowi do ucha, zmieni się niebawem w zabójczy jad, sączący się do uszu Hamleta.

Bezpośrednim skutkiem rozmowy Hamleta z Duchem jest pragnienie zemsty, które dojrzewa tuż po przedstawieniu podsunętej przez siebie wędrownym

⁸ Por. M. Grzegorzewska, *Scena we krwi. Szekspira tragedia zemsty*, Kraków 2006, s. 67-104.

komediantom sztuki „Zabójstwo Gonzagi”. Książę odkrywa wtedy przed nami swe najtajniejsze myśli:

Nadeszła nocy czarnoksiężka pora,
Gdy otwierają się groby, a piekło
Tchnie jadowitym oparem ku ziemi.
Umiałbym teraz chęptać krew gorącą
I czyny spełniać tak gorzkie, aż drżałby
Dzień patrząc na nie [3.2.349-353].

[*'Tis now the very witching time of night, / When churchyards yawn, and hell itself breathes out / Contagion to this world. Now could I drink hot blood, / And do such bitter business as the day / Would quake to look on*].

Owo „wampiryczne” wyznanie księcia dobrze oddaje mroczny klimat elżbietańskiej tragedii zemsty. Odurzony jadowitym oparem wydobywającym się z otchłani, książę przejmując rolę pogańskiego bóstwa przeznaczenia, a to prowadzi go do odrzucenia chrześcijańskiego obrazu Boga. Hamlet agnostyk, mimo że w całej sztuce ani razu nie powołuje się na Boską sprawiedliwość, zmienia teraz zdanie. Śmierć nie jest już dla niego tylko „nieznaną krainą”, lecz wezwaniem na Sąd. Tyle tylko, że ów ostateczny i nieodwołalny ma wydać on sam: śmiertelny sędzia, który mieni się Bogiem.

4. Niepogrzebani

Umarli, pisał Jan Kott, decydują w Szekspirowskiej tragedii zemsty o losie żyjących:

Umarli nie chcą umrzeć do końca, ich ostatnim pokarmem są jeszcze żywi. Następne pokolenia mają zadośćuczynić żądaniom zmarłych, sens nadać ich klęsce i przywrócić sprawiedliwość światu. Ale ta mediacja przez czas i przez historię kończy się w tragedii tylko nowymi trupami, które zalegają scenę. Umarli zjadają żywych⁹.

Refleksja ta rzuca również światło na inne sztuki Szekspira, w których zmarli wdzierają się do świata żyjących, a ich „powrót i natrętne żądania” stają się „najbardziej oczywistą formą przeznaczenia”. Jedną z takich sztuk jest na pewno *Tragedia Makbeta*.

Przypomnijmy pokrótce: „przeznaczenie” Makbeta przyjmuje realny kształt w trakcie uczyty wydanej przez nowego króla Szkocji i jego oddaną małżonkę, a opisaney w czwartej scenie trzeciego aktu. Radość biesiadników zakłóca wówczas wejście niezwykłego, choć w jakimś sensie oczekiwanego gościa. Makbet

⁹ J. Kott, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 10.

istotnie sam sprowokował tę wizytę, wypowiadając na głos pragnienie, by ujrzeć człowieka, którego przecież sam kazał wprzód skrytobójczo zgładzić:

Wszedłby pod dach mój honor tej krainy,
Gdyby obecny był to godny Banquo [3.4.39-40]
[*Here had we now our country's honour roofed / Were the graced person of our Banquo present*]¹⁰,

a ponieważ życzenie mordercy jest dla ofiary rozkazem, wypowiedziane słowa natychmiast się spełniają: *Duch Banqua wchodzi i siada w krześle Makbeta*¹¹. Gdy już wydaje się, że było to tylko złudzenie, Makbet po raz drugi odgrywa rolę nieroztropnego zabójcy (zabójczyni?) z ludowej ballady. Zapamiętałem uporowi Makbeta dorównuje jednak konsekwencja ducha. Tak, jakby opisanymi w tej scenie zdarzeniami rządził jakiś nieubłagalny mechanizm, ślepe fatum, które zamienia postaci tragedii w bezwolne trybiki. I tak, po raz drugi słowo Makbeta staje się „ciałem”, choć właściwie pojawienia się żywego trupa nie uchodzi opisywać tym samym językiem, co cudu Wcielenia¹². Trudno jednak o znalezienie właściwych słów na opisanie natury widma i okoliczności jego pojawienia się w zamku Makbetów. Niekoniecznie musi to być niematerialna zjawia lub zbłąkana dusza; należy raczej przyjąć, że Makbeta prześladuje porzucone przy gościńcu, pośpiesznie przysypane warstwą zbutwiałych liści, ciało zamordowanego.

Piję za stołu całego wesołość
I za drogiego przyjaciela Banqua,
Którego brak nam. Oby przybył!
Powraca Duch [3.4.88-91].

[*I drink to th' general joy of th' whole table, / And to our dear friend Banquo, whom we miss. Would he were here. To all and him we thirst. And all to all*]¹³.

¹⁰ W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980. Wszystkie następne cytaty z *Makbeta* podaję za tym wydaniem, oznaczając cyframi arabskimi numery aktu, sceny i wersu. Por. W. Shakespeare, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, red. S. Wells i G. Taylor, Oxford 1994. Odpowiednie fragmenty tekstu oryginalnego podaję za tym wydaniem.

¹¹ Proponowana interpretacja, wpisana poprzez *Balladynę* Słowackiego w polską recepcję *Makbeta*, podąża za cytowanym przekładem Macieja Słomczyńskiego. Należy zaznaczyć, że w tekście *Pierwszego Folio* (1623), na którym oparto wydanie *The Oxford Shakespeare* i które stanowi podstawę przekładu Piotra Kamińskiego, duch Banka pojawia się nieco wcześniej, po słowach Lady Makbet: „gościnność bywa najlepszą przyprawą / bez niej [posilek] jest niczym [*the sauce to meat is ceremony / Meeting were bare without it*] (3.4.35-36). W tym układzie widmo, czyli przeznaczenie, nie tyle odpowiada na wezwanie mordercy, ile uprzedza jego zaproszenie.

¹² Analizując tę scenę, Anna Cetera podkreśla, że widmo, które prześladuje zbrodniarza, nie może być wytworem jego wyobraźni ani zmaterializowanym wyrzutem sumienia: „To mało prawdopodobne, aby obraz Banka powstał w sumieniu Makbeta. Krwawy upiór przychodzi z zewnątrz: spoza zamkowych murów, ale też spoza rzeczywistości, na podobieństwo zjaw z kotła Wiedźm. Jego pojawienie się jest formą udręczenia i przyczyną dalszej gwałtownej degeneracji osobowości” (A. Cetera, *Makbet, czyli wylęg skorpionów*, w: W. Shakespeare: *Makbet*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 2011, s. 44).

¹³ Tak jak poprzednio, w tekście *Folio* duch zjawia się przed toastem, tuż po tym, jak Makbet każe napełnić kielichy (3.4.87).

Rozpamiętując przedziwną więź łączącą kata z ofiarą, możemy wzorem Quentina Meillassoux postawić zasadnicze pytanie „Czym jest widmo?”. Jedną możliwość już wskazaliśmy: Szekspir wprowadza na scenę żywego (sic!) trupa, i to właśnie ten paradoks staje się przekleństwem Makbeta. Im bardziej zabójca usiłuje przekonać sam siebie, że ofiara naprawdę nie żyje (zmarły nie może przecież sam się mścić ani wydać zabójcy w ręce sędziów), tym większym przerażeniem napelnia go widziana zjawa:

Nie możesz wyznać, że to uczyniłem.
 Nie wskazuj na mnie skrwawioną czupryną. ...
 Precz! Zejdź mi z oczu! Niechaj cię pochłonie
 Ziemia! Krew zimną masz, kości bez szpiku.
 Nie ma już myśli żadnej w twoich oczach,
 Które wlepiłeś we mnie.
 ... Precz, wstrętny

Cieniu! Szyderstwo nieprawdziwe, precz stąd! [3.4.49-105].

[Thou cannot say I did it. Never shake / Thy gory locks at me... / Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee. Thy bones are marrowless, thy blood is cold. / Thou hast no speculation in those eyes / which thou dost glare with. ... / Hence horrible shadow, / Unreal mock'ry, hence!].

Makbet nie wierzy w życie pozagrobowe, nie ma nadziei na zbawienie duszy i zmartwychwstanie ciała, lecz wbrew wypowiedzanym przez niego zaklęciom duch Banka wcale nie musi być jedynie „nieprawdziwym szyderstwem”, marą nikczemną, czyli znikomą, nieważkim cieniem, snem cienia, sennym widziałem¹⁴. Na wskroś materialistyczna definicja widma sformułowana przez Quentina Meillassoux pozwoli nam jeszcze lepiej zrozumieć udrękę zabójcy:

[Widmo jest] zmarłym, po którym nie przeżyliśmy żaloby. Nawiedza nas, dręczy, odmawiając przejścia na drugi brzeg, czyli tam, skąd nasi zmarli towarzyszą nam, na tyle z daleka, byśmy mogli żyć własnym życiem, nie zapominając o nich, lecz równocześnie nie umierając ich śmiercią, nie będąc wciąż od nowa niewolnikami ich ostatnich chwil. Czym jest widmo, które stało się widmem istotnym, widmem *par excellence*? To zmarły taką śmiercią, że żaloba po nim staje się nie do zniesienia. ... Zmarły, który woła koszmarem swej śmierci nie tylko do bliskich, krewnych, lecz do wszystkich, którzy przecięli ścieżki jego życia¹⁵.

I choć mogłoby się wydawać, że pozornie irracjonalna obawa przed widmami, które w eseju Meillassoux wcale nie oznaczają wytworów rozgorączkowanej wyobraźni, lecz są jak najbardziej rzeczywiste, będzie w naszych czasach anachronizmem, dalsza część tekstu ujawnia dojmującą aktualność tej narracji. Żyjemy przecież w świecie zaludnionym przez widma ubiegłego stulecia:

¹⁴ J. Kott, *Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną*, w: *Kamienny Potok*, Londyn 1986, s. 177.

¹⁵ Q. Meillassoux, *Żaloba, która się zbliża – Bóg, który nadchodzi*, „Kronos” 3 (2009), s. 208.

Czy teraz, po końcu XX wieku, w którym tyle straszliwych śmierci zawładnęło historią, możemy w ogóle mieć nie-chorobliwy stosunek do tych, którzy odeszli, a którzy – choć w większości nam nieznanymi – są nam wciąż zbyt bliscy, żeby naszemu życiu nie groziło potajemnie przez nich kąsanie¹⁶?

Przytoczone fragmenty eseju Meillassoux tłumaczą także, dlaczego apokalipsa opisywana w *Tragedii Hamleta* z „cmentarnej perspektywy” tak bardzo odbiega od wizji końca czasów, która spełnia się w doświadczeniu Makbeta. Bohater tragedii szkockiej mówi:

Krew przelewano przedtem, w dawnych czasach
Nim prawo dało ludziom żyć bezpieczniej.
A później także popełniano mordy,
Przepelniające uszy trwogą; czas był,
Gdy po rozbiciu głowy konał człowiek,
I na tym koniec; lecz dziś znów powstają,
Mając dwadzieścia ran morderczych w głowie,
I z krzesel naszych spychają nas. Jest to
Straszniejsze niż sam mord [3.4.74-82].

[*Blood hath been shed ere now, i'th'olden time, / Ere human statute purged the gentle weal; / Ay, and since, too, murders hath been performed / Too terrible for the ear. The time has been / That, where the brains were out, the man would die, / And there an end. But now they rise again / With twenty mortal murders on their crowns, / And push us from our stools. This is more strange / Than such a murder is*].

Wizja Makbeta okazuje się bardzo bliska naszemu doświadczeniu, nie poprzez nacisk na bezsensowne okrucieństwo, lecz ze względu na zatarcie granic, na wszechobecną ekwiwokację, która powab (*fair*) przemienia w szpetotę (*foul*), a brzydocie nadaje pozór piękna, a wreszcie na straszliwe w skutkach pomieszanie, zrelatywizowanie dobra i zła. „Raz zblizniaczone, pisze Anna Cetera, *fair* i *foul* stają się nierozłączne”¹⁷. Podobnie nierozłączne stają się królestwa żyjących i umarłych, a nawet, świat ludzki i świat zwierzęcy:

Jeśli wracają z kostnic i grobowców
Ludzie złożeni przez nas w ich czeluści,
Wnętrznosci kruka będą naszym
Groblem [3.4.70-73].

[*If charnel-houses and our graves must send / Those that we bury back, our monuments / Shall be the maws of kites*].

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ A. Cetera, *Makbet, czyli wylęg skorpionów...*, s. 23.

5. Makbet litewskiego powiatu

Znakomitą realizację teatralną takiego odczytania *Tragedii Makbeta* zaproponował pod koniec XX wieku znany litewski reżyser, Eimuntas Nekrošius (premiera w Studiu Teatralnym Menas Fortas, 22 września 1999 roku). *Makbet* Nekrošia, wychodzący daleko poza historię, politykę i motywacje psychologiczne, odkrył przed widzami tajemnicze pokrewieństwo Szekspirowskiej sztuki z obrzędami wpisanymi w ludową tradycję Bałtów i Słowian.

Nekrošius, pisał w swojej recenzji Piotr Gruszczyński, „otworzył szeroko drzwi przed śmiercią i uczynił z niej główną bohaterkę swoich przedstawień”¹⁸. Myśl tę rozwija Łukasz Drewniak:

Rekwizyty w teatrze Nekrošia ... to wcale nie martwe elementy dekoracji, ale bracia-aktorki. Sobowtóry bohaterów, bo człowiek zużywa się w tym świecie jak przedmiot. Zniszczony, połamany w rękach, zgięty jak stary pogrzebacz, porąbany jak drewniane klocki. Z rekwizytów Nekrošia rodzi się życie, a jednocześnie przeznaczeniem tych przedmiotów jest dławienie wszystkiego, co żywe. Umiera nie tylko człowiek, one umierają razem z nim, gaśnie światło, opada kurtyna. Minuta po minucie obserwujemy z trwogą, jak wyczerpują się znaczenia przypisane im przez aktorów. Wszystko zmierza do jednego, wszystko staje się tu jednym znakiem, wszystko wskazuje na śmierć. Nie ma niedomówień, luk, szpar, przez które wciśnie się nadzieja. Na pewno nie w finale spektaklu Nekrošia. Reżyser nic nie pozostawia otwartym. Zatrząskuje formę spektaklu i los bohaterów jak wieko trumny. Ich życie trwa tyle, co dopalający się papieros, topniejąca bryła lodu, syk stygnącej w cebrzyku rozpalonej cegły, wirujący talerz na stole¹⁹.

Znakomitym przykładem otwarcia teatru na śmierć, wydania na śmierć ludzi i przedmiotów obecnych na scenie, może być właśnie olśniewająca litewska inscenizacja tragedii szkockiej. W sukurs przychodzi tu zresztą sam Szekspir, jak już bowiem mówiliśmy, powrót umarłych nie oznacza w jego sztukach tryumfu życia, tak jak opisuje wskrzeszenie zmarłych chrześcijańska eschatologia, lecz wręcz przeciwnie, jest raczej dowodem tryumfu umarłych nad żyjącymi, zapowiedzią upiornej uczty, na której umarli będą zjadać żywych. W *Tragedii Makbeta* dochodzi wręcz do zdumiewającego odwrócenia ról: Banko „przynosi” na ucztę swoje zakrwawione ciało, które kładzie się nieznośnym ciężarem na piersi Makbeta, podczas gdy Lady Makbet już za życia staje się „marą nikczemną”, widmem krążącym po krużgankach zamku, sam Makbet zaś w swym słynnym ostatnim monologu mówi, że „życie jest cieniem ruchomym jedynie..., bajką / Opowiedzianą przez głupca” [5.5.23-27]. [*life is but a walking shadow... a tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*]. W obu omawianych sztukach otwarte groby (*Hamlet*) lub powracające znikąd widma (*Makbet*) zatru-

¹⁸ „Tygodnik Powszechny”, nr 23 z dn. 6.06.1999.

¹⁹ <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/46-47/drewniak.html>, odczyt: 1.05.2012

wają świat trupim jadem. Alternatywą dla tego koszmaru mogłoby być pogrzebanie zmarłych i wzajemne odpuszczenie grzechów, lecz furtkę do Rajskiego ogrodu, uchyloną u Szekspira, zamyka Nekrošius. W jego wydaniu metafizyka oznacza umieranie świata, bez nadziei na prawdziwe zmartwychwstanie.

W przetłumaczonej na język Bałto-słowiańskich *Dziadów* „tragedii szkockiej” widma zmarłych nie chowają się w sztucznej mgle ani nie gadają głuchym głosem z zaświatów, czyli zza sceny²⁰. Cuchnące trupy wstają z grobu, by zwabiać chmary głodnych much; natrętne bzyczenie jest tak donośne, iż może nam się zdawać, że w powietrzu rzeczywiście unosi się słodkawy trupi odór. Nieżywy Król Duncan z siekierą w plecach, krocząc sztywno ręką w rękę ze stężalym Bankiem przyjmują zaproszenie na ucztę na cmentarzu. Goście kładą na grobach jabłka: biblijny symbol znajomości dobra i zła.

„*Makbet* wileńskiego powiatu”, jak złośliwie opisał ktoś przedstawienie Nekrošiusa, to opowieść, której akcja rozgrywa się na krawędzi grobu, na granicy pomiędzy życiem i śmiercią. Aktorzy raz po raz balansują na brzegu drewnianego rusztowania, może szafotu? Mroczne przeznaczenie tkwi w materii, z której przedstawiony jest cały zbudowany na scenie świat: w metalu, szkłe, kamieniu, drewnianych kłodach. Zło jest bytem realnym, a nie cechą postaci; przenika i przemienia całe stworzenie. Gdy Nieprzyjaciel podkraada się do wsi jak lis do kurnika, by pochwycić kolejną przypadkową ofiarę, jego obecność oznajmia światu przeraźliwy krzyk gęsi. W porozwieszanych jak święte ikony w paradnej izbie wiejskiej chaty z tyłu sceny lustrach odbija się przyszłość: trupy kolejnych pomordowanych i doganiająca swe przeznaczenie Lady Makbet. To nie jest taki sam świat, jaki opisał w tragedii szkockiej William Szekspir, ale i on uległby zapewne sugestywnej wizji litewskich *Dziadów*. W końcu scena jest królestwem widm, które co wieczór każą nam umierać swoją śmiercią.

The homeless dead: the case of Shakespeare's spectres

Keywords: graveyard, Shakespeare, *Hamlet*, *Macbeth*, spectres, the custom of “*Dziady*”

S u m m a r y

The paper begins with an anecdote concerning one of most intriguing works of Frédéric Chopin, Nocturne in G-minor, Op. 15, nr 3. A story goes that Chopin composed this nocturn inspired by a performance of *Hamlet* and intended to name it: *In the Graveyard*. Regardless of whether this story is true or false, the implied plot-line of Chopin's nocturn, developing from a wistful and then dramatic opening passage to

²⁰ Por. M. Grzegorzewska, *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007, s. 9-11.

the harmonious, hymn-like second part well fits the atmosphere of Shakespeare's drama which does not preclude the possibility of consolation and the faith in transcendence, despite its prevalent preoccupation with ubiquitous iniquity, death and decay. In contrast with the rest of the play, however, act 1 scene 5, set in the graveyard, is marked by an entirely materialistic tendency, in the vein of the late medieval dance macabre. Still more unsettling is the vision of tenantless graves and the dead returning from the liminal space of the cemetery to the *polis* reserved for the living. The ghosts of the people who have died violent death are not harmless apparitions, figments of imagination, but as Quentin Meillassoux argues, they destroy the very boundary between life and death which safeguards our existence. The ghost of Banquo in *Macbeth* is a "living" example of such a radical subversion of the established dichotomies, which Shakespeare examines most carefully in his great tragedies. In the theatre of the 20th century, Shakespeare's reflection on the elusive boundary between the world of the living and the uncanny realm of the dead gained a great momentum in the perplexing stage production of *Macbeth* directed by a Lithuanian, Eimuntas Necrošius. The power of his vision stems from the connection of Shakespearean tragedy with the folk tradition of "Dziady", an ancient Balto-Slavic custom commemorating the dead.