

Andrzej Pawłowski

***Rzeczywistość i nierzeczywistość
w ostatnich sztukach Williama Shakespeare'a***

Rozprawa doktorska

Wydział Reżyserii Dramatu AT

Promotor : prof. Jan Kulczyński (AT WR)

**Recenzenci: prof. Tadeusz Cegielski (UW)
prof. Zbigniew Zapasiewicz (AT WA)**

**Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza
Warszawa 1998**

Spis treści:

Wstęp. Temat pracy.....	strona 3
Tło historyczne i kulturowe.....	strona 8
Utwory :.....	strona 28
"Cymbelin".....	strona 29
"Zimowa opowieść".....	strona 34
"Burza".....	strona 45
Zakończenie. Wnioski.....	strona 58
Bibliografia.....	strona 60

Andrzej Pawłowski

Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej

w Warszawie

**Rzeczywistość i nierzeczywistość
w ostatnich sztukach Williama Shakespeare'a**

----- ***** -----

Tematem tej pracy jest próba opisanie specyfiki trzech "ostatnich" sztuk Williama Shakespeare'a, czyli "Cymbelina", "Opowieści zimowej" i "Burzy", napisanych w latach 1609 - 1611.

Pragnę tu zwrócić uwagę na nowe elementy treściowe, które pojawiają się w tych utworach, na kształt fabularny i ich struktur dramaturgicznych tych trzech dramatów oraz na wielość specyficznym używanych przez autora odniesień do świata utopii polityczno-społecznej lub zgoła, magicznej baśni.

Pragnąłbym znaleźć odpowiedź na pytanie, co skłania Shakespeare'a do takiej kompozycji wypowiedzi dramatycznej i poruszania treści, niewątpliwie różnych od jego dotychczasowych zainteresowań. Opiszę także kontekst filozoficzno-kulturowo-historyczny, w którym te sztuki powstały, były prezentowane i współtworzyły ideowy klimat epoki. Mam tu na myśli poglądy prezentowane przez Bractwo Różokrzyżowców oraz ich dążenie do zbudowania zjednoczonej i zreformowanej Europy (co w 1998 roku może mieć dla nas dodatkowy posmak).

Uważam, że to spojrzenie na dziwne "ostatnie" sztuki autora "**Hamleta**" może je lepiej objaśnić i otworzyć nowe możliwości teatralnej ich interpretacji i inscenizacji, dla potencjalnych realizacji scenicznych.

Wszystkie trzy sztuki, nazywane romansami dramatycznymi lub tragikomediami, cechuje nierealistyczna atmosfera, w której przedstawione zdarzenia mają charakter cudów, niezwykle wydarzeń, nieuzasadnionych psychologicznie działań, nietradycyjnej struktury czasu i wręcz bajkowej poetyki. Akcja pełna jest elementów pozornego tragizmu i z pozoru przedstawia nieubłagany los nękający bohaterów, a jednocześnie wiele tu elementów komediowo-irracjonalnych, a szczęśliwe zakończenia wieńczące utwory, wskazuje, że działania człowieka, jego wola, zamiłowanie do porządku i dobra, szlachetne uczucia itp. mogą przewyciężyć_ fatalny los. To bardzo znamiennej zmianie perspektywy spojrzenia na człowieka i jego bycie w świecie. Jeszcze przecież w "**Makbecie**", napisanym w 1606 roku, Shakespeare optuje za fatalistyczną koncepcją losu człowieka, głównym tematem tego utworu jest przecież nieudana próba "oszukania" przez bohatera przepowiedzianego mu losu.

Fabuły omawianych tu sztuk są do siebie niezwykle podobne : władca, żyjący w świecie dworskiej kultury popełnia błędy, niewłaściwie oceniając motywy działań bliskich mu osób lub fałszywie rozumiejąc społeczną rzeczywistość, „nad którą przecież powinien sprawować kontrolę. Błądzący bohater w miejsce rzeczywistości buduje sobie świat nierzeczywisty, który uznaje za prawdziwy. W rezultacie triumfuje zło, które tylko czyha na okazję ujawnienia się w warunkach nie-porządku i braku kontroli nad rzeczywistością. Władca zostaje osaczony złem i albo sam popełnia złe czyny, albo złem zostaje ugodzony - niemal do utraty władzy realnej. Atak zła przynosi cierpienie, zwykle na tyle długotrwałe, aby potomkowie władcy mogli osiągnąć wiek społecznej dojrzałości. Zwraca uwagę fakt, iż dzieci władcy żyją w niewiedzy, kim są i nie ulegają skażeniu społecznymi atrybutami poczucia tożsamości członka elity kulturalnej i politycznej. Władca-ojciec zwykle nie wie nic o losach swoich potomków, ba czasem nie wie nic nawet o ich istnieniu. Podczas, gdy władca żyje w

świecie elitarnej kultury dworu, której chlebem codziennym jest m.in. walka o władzę, intrygi, obmowy, oszczerstwa, oszustwa oraz inne podłości, dzieci dorastają z dala od dworu, w krainie podobnej do Arkadii, wśród naturalnych praw przyrody i ludzi z nią związanych, pasterzy i myśliwych - prostych, twardych i szlachetnych, ukształtowanych nie przez walkę o władzę, lecz przez codzienne starania o zapewnienie sobie i swoim bliskim dobrych warunków życia.

Zwykle też dzieci ofiary i dzieci prześladowcy, córka i syn zwaśnionych władców, dziwnym zrządzeniem losu spotykają się gdzie w Arkadii, zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia, biorą ślub i swej dobroci, niewinności, miłości i nieskażoną postawą wobec świata ludzi kultury, przewyciężają siły zła i cierpienia.

Następuje moment rozpoznania, przebaczenia, pokuty. Władca ustępuje miejsca młodemu, zdaje się na ich naturalne widzenie świata, a wszyscy z dobrą nadzieją, dla której przesłanką jest miłość w nadchodzącą przyszłość. Nastaje czas powszechnej pomyślności i szczęścia, które ,niejako automatycznie, jest udziałem i zarazem misją młodych wychowanków Arkadii. Wszelkie przeszkody na drodze do budowania nowego, wspaniałego świata usuwane są przez nieprawdopodobne wydarzenia lub częściej, są dziełem białej, naturalnej magii, którą posługują się światli ludzie.

Tak oto przedstawia się ogólny schemat fabularny ostatnich sztuk Shakespeare`a.

Zwróćmy uwagę na podstawowe tematy i ich opozycyjnej konstrukcji :

Kultura - Natura, Wina -Niewinność, Starość - Młodość, Kłamstwo - Prawda,

Zło – Miłość, Śmierć - Odrodzenie, Ciemność - Jasność, Rzeczywistość - Nierzeczywistość.

Niektóre z tych tematów i niektóre z tych opozycji wydają się dziś zgoła oczywiste, banalne, tak często bywają eksploatowane w światowej literaturze.

Pamiętajmy jednak, że utwory te ,tzn. "Cymbelin", "Zimowa opowieść", "Burza" powstały niemal 400 lat temu, a i późniejsi autorzy (szczególnie w epoce Romantyzmu) obficie czerpali tematy i ich ujęcie z dzieł Shakespeare`a.

Operowanie opozycją, kontrastem jest znamienne dla epoki Baroku, Shakespeare bowiem

nadaje swoim ostatnim utworom wyraźnie barokowy charakter, w odróżnieniu od wcześniejszych, manierystycznych wielkich tragedii, w których zajmują go dramatyczne losy gigantów ludzkiej wrażliwości, wyolbrzymione i nieco zdeformowane (skażone) postaci Leara, Hamleta, Makbeta. Barok ostatnich utworów autora "Burzy" należy do nurtu klasycyzującego, palladiańskiego, w którym autor, zgodnie z panującą estetyką, bardziej niż postawy ludzi, interesują idee konstrukcji uniwersum, gdzie zacierają się już granice między światem realnym i światem wyobrażonym, światem fikcji, mitologii i filozofii. Znamionną cechą tych utworów jest ich impresyjny charakter, brak realizmu w opisie świata przedstawionego i pozorny brak realizmu psychologicznego. Choć jak pamiętamy, we wcześniejszych dramatach autor posługiwał się analizą psychologiczną w sposób mistrzowski.

Autor "Burzy" wprowadza także w kompozycji fabularnej swych ostatnich sztuk nowy element bezpośrednią i sterowaną przez człowieka interwencją sił nadprzyrodzonych, dzięki którym zostaje naprawione to, co popsuli niedoskonali ludzie i dokonuje się ostateczna przemiana świata pełnego zła, cierpienia, rozpacz w krainę szczęścia, miłości i powszechnej pomyślności.

Oczywiście również we wcześniejszych dramatach autora "Makbeta" także częste są przejawy działalności sił nadprzyrodzonych, demonicznych, kontrolujących los bohaterów. Ich funkcja jest tam jednak inna niż w ostatnich dramatach - wiedźmy, czarownice, duchy współtowarzyszą dziełu Zła i w rezultacie doprowadzają do upadku bohaterów, którzy im ulegli lub mu zawierzyli. W ostatnich zaś utworach te nadprzyrodzone siły okiełznane przez ludzi służą Dobru.

Ta nowa konstrukcja fabuły i treści ostatnich dramatów wzbudza wśród niektórych szekspirologów krytyczne oceny. Mistrz ze Stratfordu obwiniany bywa o spadek potencji twórczych i krytykowany za "bajkowość" tych dzieł, chociaż na ogół krytycy doceniają ich poetycką atmosferę. Dziwne, że najbardziej "bajkowa", najmniej realistyczna i najdziwniej dramaturgicznie skonstruowana "Burza" zyskuje jednak entuzjastyczne oceny.

Ta krytyka zawsze trochę mnie niepokoiła, bo przecież dzieła dojrzałych twórców, pisarzy zwykle bywają głębsze, lepsze, bardziej nasycone "metafizycznym" duchem niż utwory wcześniejsze.

I tu przyszła mi do głowy myśl taka : oto Shakespeare z pełną świadomością zaczął około 1608 roku odmiennie komponować swoje ostatnie dramaty, zgodnie z modnymi tendencjami w sztuce, bo chodziło mu o przedstawienie czegoś ważniejszego niż realistyczne prawdopodobieństwo, bo pragnął przededefiniować pojęcia "realnego" i "nierealnego", by w ten sposób przekazać widzom pewną ważną wiadomość o tym, co wówczas zajmowało jego myśli. Niewątpliwie moda w angielskiej dramaturgii na początku XVII wieku zmieniała się, jedni autorzy zaczęli tworzyć pasterskie sielanki, a inni eksplorowali najciemniejsze zakamarki namiętności i duszy zwichrowanego człowieka początku epoki Baroku. Czy jednak autor "**Zimowej opowieści**" tylko podążał za literacką i teatralną modą ?

Trzeba przecież zauważyć, że w ostatnich dramatach Shakespeare przedziwnie splata oba te modne wówczas watki sielanki i "gotyckości", co nie oznacza ulegania modzie ,a raczej świadczy o świadomym jej wykorzystywaniu.

Wreszcie literackie mody w XVII wieku nie były, jak to dziś ma miejsce, wykreowane przez media, marketing i przemysł "entertainment", lecz autentycznie odzwierciedlały potrzeby społeczne i światopoglądowe prądy epoki. Niewątpliwie i Shakespeare podlegał duchowi swego czasu, a jego utwory odzwierciedlały i współtworzyły tego "ducha czasu" .

Postanowiłem więc zbadać "ducha" tych czasów, aby lepiej zrozumieć idee przedstawione w ostatnich dramatach Williama Shakespeare'a. Oczywiście o życiu i twórczości autora "**Burzy**" nie da się powiedzieć nic pewnego, choć pewne znane nam dziś fakty, zdarzenia i okoliczności pozwalają, na szczęście, snuć uzasadnione przypuszczenia dotyczące znaczenia jego dzieł.

----- *** -----

Przełom XVI i XVII wieku to w Anglii i w całej Europie okres niezwykły.

W życiu codziennym trwają walki o utrwalenie zdobyczy Reformacji, jednocześnie nasilają się działania kontrreformacyjne. Świat ogarnia wielki strach, w całej Europie płoną tysiące stosów, na których pali się innowierców, heretyków, czarownice i czarowników lub wręcz odwrotnie heretycy palą i mordują swoich „ideowych” przeciwników.

(I jak tu w nich nie wierzyć, jeśli płoną?). A jednocześnie pozycja społeczna wszelkiego rodzaju astrologów, magów, alchemików jest silniejsza niż kiedykolwiek. W powszechnym oglądzie rzeczywistości równie ważne miejsce jak zjawiska przyrody, zajmują_ wpływy gwiazd i planet, kamienie filozoficzne, sposoby na transmutacje metali, tajemne przepowiednie, sposoby kontroli złych i dobrych duchów, specyficznie interpretowane wyobrażenia mitologiczne.

Jednocześnie trwa walka polityczna o panowanie w Europie pomiędzy Habsburgami a resztą świata. Królowa Elżbieta I, władczyni - słońce Anglii, dzielnie i skutecznie broni się przed Hiszpanami (przy pomocy piratów), ale i przed krajową opozycją (co wydaje się trudniejsze). Nie przeszkadza jej to w codziennym konsultowaniu swoich działań z nadwornym astrologiem, Johnem Dee, który był prawdziwą a tajemniczą wielkością naukowo-magiczną swoich czasów. John Dee był też tajnym agentem i doradcą politycznym Elżbiety w sprawach międzynarodowych (taki szef wywiadu angielskiego lub CIA, owych czasów). W roku 1583 został wysłany w misji do Pragi cesarza Rudolfa II i do Krakowa Stefana Batorego z sekretną misją zbudowania europejskiej koalicji antyhiszpańskiej lub ligi antytureckiej i antyfrancuskiej. Rokowania Johna Dee nie przyniosły jednak spodziewanych rezultatów, jego polityczno-reformacyjno-magiczne dążenia przegrały z doraźnymi interesami politycznymi potencjalnych sojuszników. Zarówno Cesarz Rudolf II, jak i Stefan Batory mieli dość kłopotów we własnym

kraju i z sąsiadującą turecką potęgą ,a poza tym obaj byli, choć nieortodoksyjnymi, katolikami i nie mieli ochoty na mieszanie się w sprawy protestantów w zachodniej Europie i Anglii.

Batory dodatkowo był silnie zaangażowany w tzw. politykę wschodnią, antyrosyjską, korzystając z osłabienia Rosji odbierał jej, co tylko mógł.

W 1659 roku, 50 lat po śmierci doktora Johna Dee (50 lat, czyli okres przez jaki w utajnieniu pozostają akta państwowe i raporty tajnych służb), niejaki Meric Casaubon (nieprzypadkowo jego imię nosi główny bohater powieści /eseju „**Wahadło Foulcaulta**” Umberto Eco) wydał w Londynie księgę pt. "Prawdziwa i wierna opowieść o tym, co się działo przez wiele lat między doktorem Johnem Dee i kilkoma duchami i co zmierzało, gdyby się to udało było, do powszechnej przemiany większości państw i królestw w świecie. Jego prywatne o tym konferencje z Rudolfem, cesarzem Niemiec, Stefanem, królem Polski, i różnymi książętami". Księga ta relacjonowała część protokołów, spisanych przez Dee z sesji, przez niego prowadzonych z udziałem duchów i znamienitych klientów. W czasie jednego z takich seansów, 27 maja 1585 roku, pewien duch tak oto przemawiał dzięki sztuce dra Dee do króla Stefana Batorego : "(...)towarzyszy ci duch złośliwy... Albowiem zbłądziłeś. Wyroki twoje niesprawiedliwe. łóżnica nieczysta(...) Przecz czynisz niesprawiedliwość ? Nie strączę cię, choć postanowiłem, lecz pozwolę ,byś nadal siedział_ na chwiejnym tronie...Uznaj moją wszechwładną potęgę (...), a pozostałe dni twoje wzmocnią się potęgą i siłą ...Padną przed twe stopy źli władcy i miecz twój będzie postrachem dla narodów. Serce narodu twego, odwrócone od ciebie podniesie się(...) Stefanie! Ze wschodu ku wnętrzościom twoim silne wyciągają dłonie, lecz mieczem przetnę ich pazury (...) Bądź więc uległym..."¹

Po takim dictum ducha, Johnowi Dee niewątpliwie łatwiej było namawiać Batorego do politycznej współpracy. A jednak król Polski naciskom Anglika i jego usłużnych duchów oparł się, może doszły go wieści, że car Fiodor także pragnął skorzystać z umiejętności i wiedzy wysłannika królowej Elżbiety I ,i w obawie przed spiskiem, odesłał maga, wynagradzając go

¹ cyt. za R. Bugaj "Nauki tajemne w dawnej Polsce" str.149/150

sowie. Do Moskwy jednak Dee nie pojechał, ale w 1589 powrócił do Anglii, gdzie popadł w niełaskę królowej, a potem za czasów Jakuba I, następcy Elżbiety został wręcz oskarżony o czarną magię i tylko cudem uniknął spalenia na stosie, ze względu na swe dawne zasługi. Odsunięty na zawsze od królewskiego dworu, umarł w 1608 (sic!) w nędzy i samotności. Jednak idea wspólnej europejskiej koalicji politycznej, tak ważnej i potrzebnej Anglii, idea będąca niewątpliwie współautorstwa Johna Dee, nie zginęła wraz z jego porażką. Raz zaszczepiona światłym umysłem angielskiej i europejskiej elity naukowej i reformatorskiej, nie dawała im spokoju. Ciekawe jest też, co w istocie było głównym celem Johna Dee w czasie jego europejskiej misji, czy unia militarno-polityczna, czy raczej zjednoczenie Europy pod hasłami nowego ładu społeczno-mistycznego. Uraza królowej Elżbiety świadczy raczej o tym, iż jej nadworny astrolog i szpieg, zaniedbał aspekty polityczne na rzecz "powszechnej mistycznej reformy społecznej". W reformie tej zapewne pomagać miał mu anioł imieniem Uriel (sic! Uriel czy Ariel), który objawił się przed czarodziejem 21 listopada 1582 a ten skrzętnie to zanotował: "Uriel wręczył mi kryształ o wypukłym kształcie i powiedział, że ilekroć zapragnę mieć rozmowę z duchami, powinienem silnie wpatrywać się w niego, a duchy ukażą mi się i odsłonią tajemnice przyszłości".²

Uriel, czy Ariel (po angielsku zwykle "u" wymawia się jak "a"), duszek ten był miły i pomocny, a z kontaktów z nim Dee tajemnic nie robił, trafił więc do "Burzy" Shakespeare'a jako duch usłużny i znalazł tam swe wiekopomne miejsce. Istnieje także inna hipoteza o pochodzeniu Ariela, sługi Prospera na tajemniczej wyspie w "Burzy": Ariel jest jednym z ważnych duchów, wymienionych przez Heinricha Corneliusa Agrippa von Nettesheim w jego dziele "De occulta philosophia" (wyd.1510). Wielkim propagatorem dzieła Agrippy w Anglii, był

² cyt.za R.Bugaj "Nauki tajemne..." str.136. Wszyscy bez wyjątku wierzyli J. Dee, że otrzymał kryształ od ducha, a Rembrandt, usłyszawszy o tym, namalował obraz doktora Fausta z magicznym kamieniem Uriela. Kamień ten można obecnie zobaczyć w British Museum.

oczywiście John Dee, który podobnie jak jego niemiecki kolega uważał magię za najwyższą z nauk, a kontakty z duchami, jak widzimy, były jego codziennym chlebem, także w sprawach geopolityki. Obie hipotezy o genealogii Ariela z "Burzy" Shakespeare'a, nieodparcie wskazują wszakże na związek duszka z Johnem Dee.

Uriel w każdym razie wspomagał doktora Dee także podczas spotkań z Rudolfem II, cesarzem Niemiec, gdy rozmawiali o tym jak dzięki alchemii można będzie podjąć gruntowną "duchową reformację świata".

John Dee był m.in. autorem dzieła "**Monas Hieroglyphica**", w którym przedstawiał świat jako skomplikowaną konstrukcję, której kształt i sens, choć ukryte dla profanów, możliwe są do odczytania za pomocą tajemnego języka matematyki i egipskich hieroglifów.

Tego rodzaju światopogląd, dość rozpowszechniony w kręgach ówczesnych uczonych zwany był hermetyzmem. Nazwa ta pochodzi od tytułu dzieła napisanego jakoby przez Hermesa Trismegistosa, "**Corpus Hermeticum**". Księga ta powstała w kręgu kultury hellenistycznej, w Aleksandrii w II-IV w.n.e., a dotyczy potrzeby i sposobów poznania "prawdziwej istoty wszechrzeczy", zrozumienia Boga i człowieka. Według jednej z ksiąg dzieła "**Corpus Hermeticum**" człowiek powinien zawrócić z drogi ku śmierci, poznając lepiej samego siebie : "Kto poznał siebie samego, wraca do siebie (...) Jeśli więc dowiesz się, że składasz się z życia i światłości oraz że z takich składników pochodzisz, wrócisz do życia (...) To jest ostateczne dobro dla tych, którzy posiadają gnozę : stać się bogiem".³

Dwie główne księgi "**Corpus Hermeticum**" to "**Poimandres**" i "**Asclepius**". Poimandres oznacza pasterza mułów i odwołuje się do hermetycznej legendy o starożytnym bogu-pasterzu w mitologii arkadyjskiej, zaś księga "**Poimandres**" jest wykładem hermetycznych zasad filozoficznych. Asclepius, to oczywiście Asklepios, grecki bóg medycyny, a dokładnie bóg uzdrawiający chorych (za pomocą przyrodolecznictwa) i wskrzeszający zmarłych. "**Asclepius**" jest wykładem bardziej praktycznych zastosowań wiedzy hermetycznej.

³ "Poimandres", cyt.za R.Bugaj "Hermetyzm".

Hermetyzm kładł nacisk na rozumienie i wiedzę, i to dzięki tym czynnikom, a nie dzięki wierze człowiek mógł uzyskiwać "nieśmiertelność" : " (...)człowiek dzięki zastanawianiu się nad stworzeniem może poznać stwórcę." (op.cit). Przy tym hermetyzm, propagując pansoficzny⁴ pogląd na świat, konsekwentnie wskazywał na nauki przyrodnicze i matematykę, jako metody, które powinien stosować rozum człowieka w procesie poznania. Doktor John Dee był więc programowym hermetystą ,a jego poglądy wpływały na ówczesną intelektualną rzeczywistość Anglii i części Europy w stopniu nie dającym się przecenić. Można wręcz stwierdzić, że ten skomplikowany i częściowo utajniony światopogląd zajmował centralne miejsce w sferze refleksji filozoficznej owych czasów. Czasów Williama Shakespeare`a także! (W dalszej części pracy powrócę do sprawy związków pomiędzy J. Dee i hermetyzmem, a dziejami autora "Króla Leara"). Niektóre źródła podają, że doktor John Dee był wielkim mistrzem tajnego bractwa Różokrzyżowców, a także innego jeszcze bardziej tajnego i potężnego zakonu o ambicjach politycznych i ogólnoswiatowych.⁵ Nie da się dziś dowieść, czy te zakony rzeczywiście istniały. Faktem jest jednak, że powstawały ówczesne manifesty, traktaty i powieści opiewające ich działalność, idee i cele, czyli "duchową generalną reformację całego szerokiego świata". A jeśli ukazywały się tego rodzaju teksty i wokół nich toczyły się głośne polemiki, jeśli w ich centrum umieszczani byli ludzie tak wpływowi jak John Dee, to oczywiste jest, że musiało to odciskać swój specyficzny ślad w poglądach i dziełach współczesnych. Elita intelektualna tamtych czasów nie była zbyt liczna. Wszystko jedno, więc, czy Dee był wielkim mistrzem jakiegoś intelektualizującego zakonu, czy Różokrzyżowcy istnieli naprawdę, czy też nie.

⁴Pansofia, czyli dosłownie wszechmądrość oznacza pogląd filozoficzny, wg którego Natura jest rozumna, zgodnie z ideą panteizmu emanacyjnego i naturalistycznego (tożsamość Boga, elementu czynnego i natury=Makrokosmos) i rządzi się swoimi prawami. Człowiek, badając zjawiska natury może dotrzeć do wiedzy uniwersalnej, wielkiej syntezy, pełnej wiedzy o wszechrzeczywistości, obejmującej Boga, przyrodę i sztukę. Doskonałym przykładem zastosowania pansoficznego światopoglądu jest sztuka alchemii eksperymentalnej i „duchowej”.

⁵Por. M. Baigent i in. "Święty Graal, święta krew"

Ważne jest to, że w owym czasie niewątpliwie wielu ludzi zajmowało się pewnym specyficznym światopoglądem o naturze hermetycznej i że światopogląd ten próbowano wcielać w różne dziedziny życia społecznego, a nie był on tylko specjalistycznym ćwiczeniem intelektu zamkniętego kręgu akademików. Używając dzisiejszych określeń był to światopogląd walczący.

Jak wspominałem, John Dee umarł, odrzucony przez dwór Jakuba I, w roku 1608. Natomiast w latach 1614-16 w Niemczech, w kraju najbliższym politycznie i kulturowo Anglii, w Oppenheim w Palatynacie, zostały wydane kolejno: **"Fama Fraternitatis albo Odkrycie Stowarzyszenia Czcigodnego Zakonu Róży i Krzyża"** (1614 r.), **"Confessio Fraternitatis albo wiadomość o wielbnym Stowarzyszeniu Czcigodnego Zakonu Różanego Krzyża napisana dla uczonych Europy"** (1615), **"Chymische Hochzeit: Christiani Rosenkreutz. Anno 1459"**. "Chemiczne", a raczej "Alchemiczne wesele Christiana Rosenkreutza" zostało napisane przez luterkańskiego intelektualistę z Tybingi Johanna Valentina Andreae podobno już w latach 1604-05. Andreae jest też powszechnie uznawany za autora **"Fama"** i **"Confessio"** - głównych manifestów bractwa Różokrzyżowców. Wszystkie te utwory adresowane były do uczonych i panujących w wszystkich krajach Europy, a ich głównym przesłaniem była zachęta do rozwiązania moralnego i intelektualnego kryzysu Europy. Mogłoby się to udać, jeśli uczeni dokonają znaczącego postępu naukowego w badaniu tajemnic Natury dzięki studiowaniu medycyny, alchemii i nekromancji (wywoływanie duchów zmarłych, a także ich wskrzeszanie[!]) i gdy nastąpi zjednoczenie wszystkich chrześcijan, którzy pragną służyć "świętemu cesarstwu rzymskiemu". **"Fama"** opowiada także historię życia Christiana Rosenkreutza, syna biednych, ale powszechnie szanowanych rodziców. Jako 5-letni chłopiec został umieszczony w klasztorze dla pobierania tam wszechstronnych nauk, ku czemu przejawiały jego niezwykłe zdolności. Christian szybko stwierdził, że nauki te nie dają pełnego obrazu świata i aby studiować dalej udał się do Arabii. Został tam przyjęty przez mędrców jako ten, na którego od dawna już oczekiwano i doznał wtajemniczenia w ich wiedzę. M.in. studiował tajemną **"Księgę M"** (**Liber Mundi**), objaśniającą wszystkie tajemnice istnienia. Potem przez Hiszpanię powrócił do Niemiec, gdzie

próbował nauczać tego, czego się dowiedział. Niestety natrafił na powszechną ignorancję, bezwładność i egoizm. Postanowił więc zorganizować tajne stowarzyszenie uczonych, którzy "świadomi wszystkiego tego, co Bóg zezwolił wiedzieć człowiekowi" mogliby przekazywać tę wiedzę książętom i panującym całej Europy. Tak oto powstał Zakon Różokrzyżowców. Bracia podróżowali do różnych krajów, aby przekazać wiedzę, w którą wtajemniczył ich Rosenkreutz, wszystkim godnym jej uzyskania. Jeden z pierwszych emisariuszy zmarł w Anglii, wtedy to Christian Rosenkreutz, uwiadomiwszy sobie swą śmiertelność, przygotował sobie grobowiec, który był miniaturową kopią wszechświata i oświetlony był wewnątrz, wiecznie świecącą się lampą. Na nagrobku mistrza umieszczone były tajemnicze napisy:

"1. *Nequaquam vacuum* (Nie ma próżni)

2. *Legis Jugum* (Rygor prawa)

3. *Libertas Evangelia* (Wolność Ewangelii)

4. *Dei Gloria intacta* (Nienaruszona wspaniałość Boga)".

Inskrypcje te wyraźnie sugerują protestancki charakter przesłania Rosenkreutza, a objaśnia się je następująco: gdy to co stare, przestaje mieć znaczącą wartość, należy to zastąpić nowym (tu rzecz dotyczy ortodoksyjnej religii katolickiej), ale należy uczynić to zachowując szacunek dla prawa, nowa religia (protestancka) na swój sposób objaśni ewangelię, nie podważając istoty boskiej natury. Rosenkreutz w swym niezwykłym grobowcu wyrył także napis : "Po 120 latach stanę się widoczny (odkryty)". Urodził się w 1378, żył 106 lat, zmarł w 1484, a więc to odkrycie przypada na 1604 - rok, w którym Zakon Różokrzyżowców podobno wyszedł z ukrycia. "**Confessio**" powtarza jeszcze raz cele działalności bractwa i dodaje, że nie pragnie ono zajmować się polityką, lecz "służyć świętemu cesarstwu rzymskiemu" .To bardzo znamienne, określenie celów działalności, oznacza dokładnie polityczną działalność w

uwalnianiu świata, a "szczególnie Niemiec od fałszywych proroków, aby otworzyć bramy prawdziwej mądrości".⁶

Trzecia z publikacji bractwa "Alchemiczne wesele" jest powieścią, a tytułowe wesele to dziwny alchemiczny proces śmierci i zmartwychwstania królewskiej młodej pary. Pozorna śmierć i pozorne zmartwychwstanie młodych, jakże to znajome czytelnikom Shakespeare'a.

Andreae napisał jeszcze dramat pt. "Turbo", który jest ciekawą wersją dziejów Fausta.

W warstwie filozoficznej manifesty Różokrzyżowców próbują stworzyć system łączący naukę Lutra z pansofią, jest więc to przy wszystkich mistycznych elementach, system podkreślający racjonalne podstawy poznania, wręcz propagujący naukowe podejście do świata Natury i podkreślający centralną pozycję człowieka w procesie poznawania i opanowywania świata. Wydaje się jednak, że istotą manifestów Różokrzyżowców nie było głoszenie prawd na temat natury wszechświata, ale pewien rodzaj publicystycznej agitacji nawołującej do połączenia działań zmierzających do postępu nauki, współpracy naukowców różnych krajów Europy, a także zachęta do publikacji i kodyfikacji całej dostępnej wiedzy w formie encyklopedii. Drugą ważną cechą publikacji Różokrzyżowców było odwoływanie się do tradycji hermetycznej, a szczególnie do kabalistyczno-matematycznych operacji oraz, co najistotniejsze, do alchemii, nie tylko jako metody produkcji złota, ale raczej jako symboliczno-duchowego procesu przemiany ducha i materii w nowe doskonalsze formy.

Musimy jeszcze pamiętać, iż głównym zadaniem bractwa w społeczeństwie było miłosierne niesienie potrzebującym fachowej pomocy medycznej. Uzdrawianie miało być możliwe dzięki zdobytej przez nich wiedzy oraz dzięki wtajemniczeniu w "wielką tajemnicę Sztuki i Natury".

Apogeum działalności bractwa Różokrzyżowców przypada na lata 1614-1619.

W tym czasie Andreae przeniósł się do Oppenheim w protestanckim księstwie Palatynatu, co jak zaraz zobaczymy nie jest bez znaczenia. W tych samych latach zaznaczyła się działalność i publikacje angielskiej grupy Różokrzyżowców. Należeli do niej m.in. Michael Maier, alchemik

⁶ Cytat za R. Bugaj "Hermetyzm" str.276.

i przyboczny lekarz Rudolfa II oraz szczególnie ważny dla nas Robert Fludd, uczeń i następca Johna Dee na stanowisku mistrza zakonu w Londynie.

Związek niemiecko-angielski został w ten sposób przypieczętowany.

Znamienne jest także wielkie poruszenie jakie wywołały w całej Europie publikacje Andreaego i jego kolegów. Liczni znani i mniej znani europejscy uczeni publikowali pisma aprobujące plany Różokrzyżowców, zgłaszając swój udział w ruchu.

Inni z furią atakowali Bractwo. W latach 1616-1624 ukazało się w Europie (także w Gdańsku) ponad dwieście publikacji związanych z działalnością Bractwa Różanego Krzyża.

Ilość i gwałtowność polemik dobitnie świadczą o ogromnym znaczeniu, jakie miało wystąpienie Andreaego, widocznie musiało ono dotyczyć centralnych problemów ówczesnego świata. Jednym z nich była oczywiście zapowiadana przez Różokrzyżowców na lata 1622-1625 powszechna reformacja Europy. Nie jest jednak celem tej pracy opisywanie recepcji i konsekwencji manifestów "niewidzialnego kolegium Różokrzyża", choć to fascynująca historia ; dla nas ważny jest fakt pojawienia się w pewnych miejscach i w określonym czasie tak niecodziennych poglądów i apelów o współpracę "całej Europy". Niezwykle istotne jest też uznanie roku 1604 za datę ujawnienia się Różokrzyżowców i powstania ich pierwszych pism.

W tym czasie w Anglii w roku 1603 umiera królowa Elżbieta, na jej tronie zasiada powszechnie nie lubiany król Szkocji Jakub VI, syn rywalki Elżbiety, Marii Stuart, Jakub I (angielski).

(Nie później niż w 1606 roku William Shakespeare pisze dramat o szkockim królu -

- uzurpatorze, Makbecie). Osadzenie na tronie Anglii Jakuba, króla Szkocji, było wolą Elżbiety, która chciała w ten sposób wzmocnić potęgę Anglii i nie dopuścić do wyniszczających walk o sukcesję tronu. I zbudowanie unii angielsko – szkockiej. Jej argumenty widać były na tyle dobre, że angielski parlament zgodził się na króla katolika, który jednak musiał przejść na anglikanizm (a raczej na kolejną odmianę protestantyzmu, raczej było to działanie pozorne), by mógł założyć angielską koronę. Nowy król Jakub I dość szybko naraził się parlamentowi, usiłując wprowadzić rządy absolutne, oraz całemu społeczeństwu, zawierając w 1604 roku

pokój z Hiszpanią i doprowadzając do zbliżenia politycznego z Habsburgami hiszpańskimi i niemieckimi. Te porozumienia uderzały w dumę szlachty angielskiej, a przede wszystkim w działalność handlową mieszczan i w rezultacie doprowadziły do ostrego kryzysu finansowego, w tak dobrze dotąd prosperującym państwie.

Powszechnie krytykowane były te krwawe interwencje działających na rozkaz króla szkockich i częściowo angielskich oddziałów w Irlandii. Jakub I jest w Irlandii przeklinany do dnia dzisiejszego. A poza tym Jakub I był specjalistą teologiem i demonologiem, ze strachem, ale i lubością prześladował i palił osobiście czarownice, a wszelkich, jakbyśmy to dziś powiedzieli - wolnomyślicieli, demokratów i uczonych w rodzaju Johna Dee tępił bezwzględnie. Jakub I, człowiek o typowej osobowości autorytarnej starał się ,aby nie znalazł się nikt, kto ośmieliłby się kwestionować boskie pochodzenie absolutnej władzy królewskiej, o czym napisał nie tylko książki, ale i teatralne sztuki, których w odróżnieniu od "Króla Leara"(1605) nikt dzisiaj nie czytuje. Arystokracja i część szlachty angielskiej także była oburzona nierycerskimi poglądami i działaniami króla, którego polityka asekuracyjnego unikania konfliktów w polityce międzynarodowej była dokładnym przeciwieństwem imperialnej polityki Elżbiety I, która powołując się na tradycje króla Artura pretendowała do przewodzenia protestanckiej Europie. I znów musimy wspomnieć postać doktora Dee, który zapewne mając i swoje własne cele, gorliwie propagował idee zjednoczonej Europy pod sztandarem Albionu. W 1604 Dee rozpaczliwie bronił się przed Jakubem I z zarzutów uprawiania czarnej magii. W 1604 !!!.

Na szczęście Jakub I miał troje dzieci, Henryka (w 1604 miał 11 lat),trochę młodszą Elżbieta i znacznie młodszego Karola (późniejszy król Anglii Karol I). Mniej więcej w tym czasie powstały pomysły dynastycznych małżeństw dzieci Jakuba. Henryk miał ożenić się z hiszpańską Habsburżanką, reprezentantką Europy katolickiej, Elżbieta wyjść za mąż za Fryderyka księcia Palatynatu, europejskiego protestanta, a Karol za księżniczkę francuską. I wilk miał być syty, i owca cała, typowa polityka Szkota. Pierwsze i trzecie z planowanych małżeństw, czyli te z katolickimi partnerami, były powszechnie w Anglii krytykowane. W 1604

dzieci jednak były jeszcze dość młode i powinny były uczyć się, a nie żenić. A uczyć mieli je uczeni angielscy. I to było szczęście Anglii pogrążonej w kłopotach pochodzenia szkockiego. Młody następca tronu Henryk wychowywany był przez swoich tutorów w tradycjach rycerskich króla Artura, a ponieważ był zdolnym uczniem, wykazującym "siłę charakteru i zdolności przywódcze", z jego osobą wiązano wielkie nadzieje na „odrodzenie elżbietańskiego ducha" w królestwie pogrążającym się w kryzysie. Liczono też, że Henryk stanie się silnym przywódcą zjednoczonych sił protestanckich w konfrontacji z potęgą Habsbursko-hiszpańską.

Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, jak wyglądała mapa polityczna ówczesnej Europy.

Zacznijmy od zachodu:

Królestwo Hiszpanii: w dzisiejszych granicach na półwyspie Iberyjskim plus Portugalia oraz Niderlandy Hiszpańskie (dzisiejsze Belgia, Luksemburg, Holandia, część Niemiec) a także część Francji (okolice Dijon) i Królestwo Obojga Sycylii (tj. Sycylia i całe południowe Włochy);

Francja : niemal w dzisiejszych granicach;

Anglia i Szkocja (plus Irlandia);

dalej państewka niemieckie leżące w granicach Cesarstwa Rzymsko - Niemieckiego, którego tron stanowiły Austria, Czechy, Tyrol i Śląsk oraz Węgry,(zwróćmy szczególną uwagę, iż Czechy i Austria nazywane czasem historyczną nazwą Bohemia, graniczyły z Republiką Wenecji oraz Morzem Adriatyckim na obszarze dzisiejszej Słowenii i Chorwacji, okolice Triestu i Rijeki, czyli północna Dalmacja);

dalej na wschodzie leżały jeszcze - w części północnej ogromna Rzeczpospolita Polska, a w części południowej Imperium Osmańskie (obejmując dzisiejsze Rumunię, Bułgarię, Turcję, Serbię, Bośnię, Albanię i Grecję);

na terenie dzisiejszych Włoch były jeszcze : m.in. Księstwo Mediolanu, Państwo Kościelne, Genua i Sabaudia oraz wielka Wenecja;

a poza tym Norwegia, Dania, Szwecja, Brandenburgia-Prusy i Szwajcaria i dalej Rosja.

Może posmaku temu oglądaniu map doda fakt, iż w XI wieku, a więc u zarania nowożytnej Europy zarówno Anglia, jak i Królestwo Obojga Sycylii były terenami zdobytymi przez Normanów duńskiego pochodzenia operujących z terenów Normandii.

Co ciekawe, na przełomie XVI i XVII wieku mapa terytoriów ekspansji Normanów z XI wieku pokrywała się mniej więcej z obszarami zamieszkałymi głównie przez protestantów - tzn. Anglia, Holandia, część Normandii, północne i środkowe Niemcy, Dania i Szwecja. Istniały też spore ośrodki protestanckie na terenach Bohemii, Słowenii i Chorwacji, natomiast Królestwo Neapolu i Sycylii było zajęte przez katolickich hiszpańskich Habsburgów.

Tyle na razie o mapach, przy okazji pamiętajmy, że wedle tych map Cesarstwo Rzymsko-Niemieckie miało morską granicę na Adriatyku, a jego stolica leżała wtedy w Bohemii, czyli w Czechach, dokładnie w Pradze, gdzie rządy sprawował Rudolf II, wprawdzie Habsburg, ale przecież zwolennik alchemii i układów z czeskimi protestantami, na dodatek człowiek chory psychicznie.

Wróćmy do Brytanii. Angielskiej nadziei na elbietańskie odrodzenie dzięki osobie księcia Henryka towarzyszyły także wydarzenia teatralne. Znany architekt i scenograf Inigo Jones wraz z pisarzem Benem Jonsonem, zawistnym rywalem Shakespeare'a, wystawiał w 1610 roku na cześć następcy tronu, księcia Henryka swoje spektakle teatralne zwane maskami.

Spektakle te znane jako "Prince Henry's Barriers" były niezwykłym połączeniem ćwiczebnych turniejów rycerskich i symboliczno-propagandowych spektakli opartych o Arturiańską, romantyczną tradycję. Scenografia Inigo Jonesa do tych działań przedstawiała w stylu teatru włoskiego (tzn. z malowanymi, zmieniającymi horyzontami i malowanymi rzędami kulis), np. ruiny "domu rycerskości". Pośród tych ruin umieszczony był grobowiec (sic! pamiętamy o grobowcu Rosenkreutza) czarnoksiężnika Merlina, który powstając z grobu przywoływał bohatera, mającego odbudować z ruin dom rycerskości do jego wcześniejszej wspaniałości. Bohaterem tym miał być Meliadus, Lord z wysp, czyli książę Henry. Potem zjawiał się sam król Artur i ogłaszał rychłe nadejście rycerza większego niż on sam, Rycerza z Wysp. A wtedy Merlin oświadczał, że proroctwo już się spełnia i opisywał wielkie cnoty i zasługi

rycerskich i królewskich przodków Henry`ego, z których król Henryk V, pogromca Francuzów w bitwie pod Agincourt, okazywał się nawet "bardzo podobnym z rysów twarzy do księcia". Na zakończenie występu czarodziej Merlin wygłaszał jeszcze panegiryk na cześć młodszego brata Henryka, księcia Karola i jego siostry Elżbiety, której przyszłe małżeństwo miało przynieść jej potomkom wielką sławę, a ona sama miała być "matką narodów". Takie oto zabawy odbywały się w owym czasie na angielskim dworze. Były one zarówno wyrazem oczekiwań jakie wiązano z młodymi książętami, jak i narzędziem przemyślanych działań wychowawczo - socjotechnicznych, które miały odpowiednio ukierunkować działania następcy tronu i dążenia angielskiego społeczeństwa.

Dla nas ludzi teatru polskiego końca XX wieku jest to wzruszające napomnienie o tym, jakich cudów może dokonywać teatr w umysłach i poglądach jego odbiorców.

Dydaktyzm masek Jonesa wcale nie był prostacki, posługiwał się przecież odniesieniami do poetyckiej mitologii, operował symbolem i formą. My, natomiast, w naszym teatrze, najchętniej uciekamy w tanią rozrywkę od problemów i perspektyw naszego społeczeństwa, chętniej mówimy o Bośni i Czeczenii niż o naszych potrzebach psychologicznych. A przecież teatr powołany jest do naprawiania świata i człowieka i może spełniać ogromną rolę dobrze rozumianej edukacji w tym zakresie. To, co nazywa się ostatnio kryzysem polskiego teatru jest zapewne utratą wiary w posłannictwo sztuki - przekazywanie widzom wzorców postaw moralnych i społecznych. Warto więc pamiętać, że 400 lat temu, w tamtej konkretnej sytuacji i dostępnymi wówczas środkami, Anglicy używali teatru do budowania społecznych postaw ludzi.

Książę Henryk i jego siostra Elżbieta byli, m.in. dzięki sztuce teatru, świetnie przygotowani do odegrania swoich pierwszoplanowych ról w jednoczeniu protestanckiej Europy, a duch rycerskości przenikał zastępy niecierpliwie ćwiczących szermierkę angielskich żołnierzy. Muszę tu dodać, że ćwiczeniom i maskom teatralnym patronował wizerunek św. Jerzego, opiekuna Anglii, rycerza spod znaku czerwonego krzyża templariuszy, bezpośrednich antenatów Różokrzyżowców i wcześniejszych jeszcze Templariuszy. Fascynującą zagadką historii pozostanie tożsamość człowieka, który tę socjotechnikę imperialnego entuzjazmu

wymyślił i tak efektownie i efektywnie zrealizował. W moim prywatnym przekonaniu, prywatnym, bo nie potrafię tego uzasadnić faktami, mógł nim być tylko John Dee, główny ideolog angielskiego imperialnego odrodzenia.

Niestety los czasem płata figle i najlepszym pomysłem ,ale zanim to opiszę, zobaczymy, co w tym czasie działo się na kontynencie.

Cesarz Rudolf II coraz częściej porzucał sprawy państwowe dla badań alchemicznych, co wywoływało zrozumiale niezadowolenie w całym cesarstwie. Godność cesarza niemiecko-rzymskiego była faktycznie godnością elekcyjną, choć praktycznie przypadała kolejnym władcom na mocy dziedziczenia. System wyboru cesarza od XII wieku przewidywał głosowanie siedmiu elektorów pochodzących z rodów Habsburgów, Nassauów, Luksemburgów i Wittelsbachów i trzech biskupów niemieckich.

Jednak już od połowy od XV wieku cesarstwem nieprzerwanie rządili Habsburgowie, zadeklarowani katolicy. Jak wiemy w 1516-19 Habsburgowie objęli też w posiadanie Królestwo Hiszpanii, ze wszystkimi należącymi doń ziemiami w innych częściach Europy. Wprawdzie w 1556 nastąpił formalny rozdział imperium habsburskiego na części hiszpańską i cesarską_ niemiecko-bohemską, jednak nadal były to ogromne posiadłości.

Już od początku XVII wieku ród Wittelsbachów, palatynów reńskich, protestantów i protektorów nauki w swej stolicy, w sławnym uniwersyteckim Heidelbergu, podejmował starania o zdobycie cesarskiej korony. Aby to zrealizować potrzebowali sojuszników. Ich wybór padł na Anglię i córkę Jakuba I Elżbietę, jako dynastyczną małżonkę dla Fryderyka, młodego księcia Palatynatu.

W latach 1608-11 w wyniku pałacowych intryg doszło do ograniczenia władzy Rudolfa II na rzecz jego brata Macieja Habsburga, który m.in. zapragnął przenieść stolicę cesarską do Wiednia. Kluczem do zdobycia korony cesarskiej było jednak królestwo Czech, w dużej części protestanckie, co sprzyjało dążeniom Wittelsbachów.

A w Anglii w 1612 trwały przygotowania do zaślubin Elżbiety i Fryderyka, które osobiście nadzorował książę Walii Henryk Stuart, wówczas bardzo obiecujący 19-letni

młodzieniec, rówieśnik swego przyszłego szwagra, Fryderyka z Heidelbergu. Henryk dla uświetnienia ceremonii weselnych siostry zaplanował turnieje rycerskie, pokazy ogni sztucznych, prezentacje masek Inigo Jonesa oraz sześć spektakli teatralnych w tym dwie sztuki Williama Shakespeare'a "Opowieść zimową" i "Burzę" ze specjalnie na tę okazję dopisaną scenę maski weselnej. Zauważmy, że wybrano właśnie sztuki z ostatniego okresu pisarstwa autora "Makbeta", sztuki powstałe w latach 1608-1611, a więc w okresie propagandy "elbietańskiego odrodzenia" mitycznych arturiańskich rycerskich tradycji angielskich i bliskie estetyce Inigo Jonesa.

16 października 1612 roku Fryderyk, elektor Palatynatu i przewodniczący związku protestanckich książąt niemieckich, a w perspektywie - król Czech i cesarz św. Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego przybył do Anglii, aby oficjalnie oświadczyć się o rękę księżniczki Elżbiety. Wszystko zapowiadało się świetnie, trójka młodych wykształconych kochających się ludzi, isticie arkadyjska sytuacja. W tym czasie Henryk zrezygnował z ojcowskiej propozycji małżeństwa z hiszpańską księżniczką i planował, po ślubie siostry, wyjazd wraz z młodą parą do Niemiec, aby tam wśród protestantek znaleźć sobie właściwą żonę. Hasło znane z manifestów Różokrzyżowców "zjednoczenia całej zreformowanej Europy" było bliskie urzeczywistnienia. Zważmy, że te pisma choć jeszcze nie wydane drukiem, krążyły już w rękopisach "po całym szerokim świecie".

Niestety "Et in Arcadia Ego ..." - i w Arkadii jest śmierć - 17 listopada 1612 roku na tyfusową gorączkę zmarł książę Walii Henryk, wielka nadzieja angielskich elit, młodzieniec pieczołowicie przygotowany do mądrego i rycerskiego panowania nad światem. Jego śmierć była ciosem dla świątłych protestantów i ich misternie skonstruowanej polityki europejskiej.

Ślub Elżbiety i Fryderyka, Anglii i Niemiec, jednak odbył się 14 lutego 1613 roku w kaplicy Whitehall, udekorowanej na tę okazję arrasami przedstawiającymi zwycięstwo Anglików nad hiszpańską Armadą w 1588 roku. Miało to podkreślać angielską potęgę oraz symbolizować związek między królową Elżbietą I, a jej następczynią młodą księżniczką Elżbietą. Poeci prześcigali się w tworzeniu panegirycznych obrazów i porównań Elżbiety do feniksa : Królowa Dziewica, jak nazywano Elżbietę I, oto odradza się w młodej Elżbiecie - Oblubienicy. W postaci dzielnej, młodej, godnej rycerskiej miłości kobiety, po śmierci jej brata, umiejscowione zostały marzenia, nadzieje i oczekiwania na wielką, sprawiedliwą, szczęśliwą i dostatnią przyszłość w odradzającym się dzięki niej imperium.

W dniu ślubu nowożeńcy oglądali kolejny spektakl weselnej maski Inigo Jonesa do słów Thomasa Campiona. Maską przedstawiała cudowną harmonię sfer niebieskich, wśród których unosiły się prorocтва Sybilli o wspaniałych królach i władcach, którzy pojawiali się dzięki obecnej unii zawartej między Niemcami a Wielką Brytanią. (Co najdziwniejsze to prorocтво Sybilli, przywołane w spektaklu, sprawdziło się, małżeństwo Elżbiety i Fryderyka dało początek dynastii hanowerskiej, która do dziś w osobie królowej Elżbiety II sprawuje władzę w Anglii).

Niebawem po ślubie młoda para udała się do Heidelbergu, gdzie wśród sławnych wiszących ogrodów nad rzeką Neckar kontynuowano uroczystości weselne.

Badacze przypuszczają, że "Alchemiczne zaślubiny", wspomniana różokrzyżowa powieść Andreaego, została przez niego w tym czasie na nowo opracowana, tak aby włączyć opisy heidelbergskich ceremonii weselnych. Do Heidelbergu dla uświetnienia uroczystości zjeżdżały angielskie kompanie aktorskie, dając tam swoje spektakle, a z Heidelbergu wędrowali dalej oświecając niemiecką publiczność angielską sztuką teatru. (Zapewne dotarli wtedy i do Gdańska).

Wesele, weselem a polityka nie znosi próżni, wedle sławnego hasła, odkrytego jakoby w grobowcu Christiana Rosenkreutza : "Nequaquam vacuum - Próżni nie ma".

Jest rok 1613, Rudolf II nie żyje, urząd cesarza sprawuje stary i nieudolny jego brat Maciej Habsburg, w Czechach narasta niezadowolenie, a protestanci rosą w siłę. Arcyksiążę

Ferdynand Habsburg, syn Karola Styryjskiego, wychowanek jezuitów, piewca kontrreformacji planuje koronować się na cesarza jeszcze za życia poprzednika, tj. Macieja, co wywołuje kontrakcje protestantów. Pisma różokrzyżowe w zawrotnym tempie wychodzą spod pras drukarskich w Oppenheim i rozchwytywane są "jak świeże bułeczki".

Anglicy w swoich imperialnych zapędach rwą się do działania, a Holendrzy po swojemu partyzancko szarpią Hiszpanów. W 1617 Ferdynand II Habsburg wbrew sprzeciwom protestantów przejmuje koronę Czech. Fryderyk V z Palatynatu nie daje za wygraną.

23 maja 1618 roku, w odpowiedzi na pogwałcenie swobód religijnych przez nowego króla Czech, Ferdynanda II, grupa protestantów, obrońców wolności, wdarła się na hradczański zamek i przez okna wyrzuciła namiestników cesarskich (wyrzucanie przeciwników przez okno jest w modzie, o czym informuje nas Calderon dela Barca w "Życiu snem", tu rzecz dzieje się jakoby w Polsce, no ale z Czech do Polski nie jest daleko), co przyczynia się do wybuchu powstania antyhabsburskiego.

Na jego czele staje oczywiście nasz znajomy Elektor Palatynatu Fryderyk V. Cesarz Maciej umiera w 1619. Fryderyk zostaje obwołany królem Czech późną jesienią 1619 roku. Niestety na początku 1620, stojąc na czele sił protestanckich, doznaje klęski pod Białą Górą, w bitwie z siłami Ferdynanda II, który odzyskuje królestwo czeskie i tytuł cesarza.

Fryderykowi V zostaje tylko przydomek "zimowego króla", to więcej niż klęska. Hiszpanie zajmują Palatynat Reński, a Fryderyk V wraz z żoną Elżbietą Stuart chroni się w Holandii.

Pisma Różokrzyżowców przestają się ukazywać w Niemczech, a sam Andreae wydaje pracę, w której zaprzecza jakoby bractwo Różokrzyżowców kiedykolwiek istniało, choć nadal opowiada się za stworzeniem "niewidzialnego kolegium uczonych". Kilka lat później ok.1623 roku fala wydawnictw spod znaku różanego krzyża nagle pojawia się w Paryżu.

Francuscy bracia szybko się organizują, ale i nauczeni doświadczeniami niemieckimi szybko się utajniają i nie głoszą tak jawnie protestanckich haseł. Tylko w Anglii

Różokrzyżowcy na czele z Robertem Fluddem działają spokojnie dalej, choć nie interesuje ich już służenie "świętemu cesarstwu rzymskiemu", ale raczej czysta nauka, co propaguje

Francis Bacon w swoich pismach o treściach bardzo podobnych do "rózokrzyżowych". W Europie rozpoczęła się wojna trzydziestoletnia, która zmniejszyła populację Niemiec o 30 %. W 1630 przeciw Habsburgom występują Szwedzi, a w 1635 Francja. Wojny religijne trwają w Europie do 1659 roku.

Takie są konsekwencje tajemniczej podróży Johna Dee na kontynent.

I mimo wszystko, trzeba zauważyć, że pisma Różokrzyżowców, w których magia mieszała się z polityką, alchemia ze społeczną utopią, a miłość przyoblekła się w szaty filozofii hermetycznej, wniosły ogromny wkład w ożywienie intelektualne Europy początku XVII wieku. A zawarty w nich postulat współpracy uczonych dla dobra ludzkości już niedługo zaczął nabierać realnych kształtów - w 1660 w Londynie powstało, powołane przez zwolenników idei Różokrzyżowców i wolnomularzy, The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (Królewskie Towarzystwo Naukowe Londynu Doskonalenia Naturalnej Wiedzy). Duchowymi patronami Towarzystwa byli John Dee, Robert Fludd, Francis Bacon i Johann Andreae. jednocześnie pewne metaforycznie formułowane tezy przez Różokrzyżowców i alchemików przyczyniły się do rozwoju nauki dzięki pracom Boyle'a i Newtona.⁷

Nie udało się Różokrzyżowcom jednak zmienić natury człowieka, dla którego walka jest zwykle łatwiejsza niż realizacja zasad tolerancji. Ale i o tym pisał już Shakespeare w końcowym tzw. monologu Prospera.

Właśnie o tolerancję upominał się Robert Fludd w swych pismach, choćby broniąc adeptów naturalnej, białej magii, służącej uzdrawianiu ludzi i świata, wydzieraniu Naturze jej tajemnic dla dobra człowieka, w odróżnieniu od magii czarnej. Zauważmy przy tym, że magia wg Fludda miała bardzo teatralny charakter, jej istotą jest matematyka wsparta wiedzą inżynierską, mechaniką - świat bowiem jest wprowadzany w ruch przez siły mechaniczne, tj. linę, za którą

⁷ "Newton zdawał się przypuszczać, że ciśnienie ma swoją przyczynę w Bogu (a nie tylko w mechanizmie świata), że jest czymś, co czyni Boga logicznie koniecznym i wyzwala Wszechświat z nadmiernej mechanizacji, jaką przypisywał mu Kartezjusz i tak to opisał w swych "Matematycznych zasadach filozofii przyrody". Cytat za T. Cegielski "Ordo ex chaos".

pociąga Demiurg. W sposób dosłowny można to było zobaczyć w teatrze. Fludd zgodnie z hermetyczną tradycją posługuje się wyobrażeniami Makrokosmosu i Mikrokosmosu, człowiek jest odbiciem Wszechrzeczy, jest zwierciadłem i wizerunkiem Boga, a jego droga do doskonałości wiedzie przez poznanie i samopoznanie, które podobne jest do procesu alchemicznego. Makrokosmos jest przedstawiany jako system znaków zodiaku i planet, człowiek zaś stanowi jego centrum, będąc weń wpisany.

W swoich pracach Fludd często posługiwał się wyobrażeniem teatru, symbolem "teatru świata" dla lepszego objaśnienia swoich koncepcji na temat struktury rzeczywistości. W 1617 wydał w Oppenheim (we wspomnianym poprzednio domu wydawcy pism Różokrzyżowców) pierwszą część, a w 1619 drugą część swego głównego dzieła pt. "**Utriusque Cosmi, Majoris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica, taque Technica Historia**" (Historia dwóch kosmosów większego i mniejszego metafizyczna, fizyczna i techniczna.) Tom pierwszy poświęcony jest Makrokosmosowi, tom drugi Mikrokosmosowi tzn. człowiekowi i jego umiejętnościom. W tym tomie znajduje się rozdział dotyczący Sztuki Pamięci, czyli systemu umożliwiającego lepsze zapamiętywanie faktów, pojęć i ich związków. Fludd przedstawia sztukę pamięci w postaci Teatru Pamięci, zamieszczając odpowiednie rysunki. Ich dokładna analiza przywiodła współczesną nam badaczkę kultury elbietańskiej Frances Yates do przekonującego wniosku, iż jest to dokładne odwzorowanie teatru Shakespeare'a The Globe (por. F. Yates "**Sztuka pamięci**" W-wa, PIW 1977). Jest to ważne odkrycie, gdyż jak wiadomo nie zachował się żaden inny wizerunek wnętrza Teatru Globe, a jedyny wizerunek sceny teatru elbietańskiego The Swan niestety nie jest zbyt dokładny. Nie jest jednak celem tej pracy rekonstrukcja szczegółów budowy tego teatru, zainteresowanych odsyłam do pracy F. Yates.

Dla nas ważna jest funkcja teatru pod Ziemskim Globem i to, co z tego wynika. Robert Fludd tak definiuje swój teatr pamięci : "Teatrem nazywam miejsce, w którym pokazane są wszystkie akcje słów, zdań, części mowy, albo też przedmiotów, tak jak w teatrze publicznym, gdzie odgrywa się komedie i tragedie ".⁸ Teatr jest tu traktowany nie jako cały budynek, ale

⁸ Cytat za F.Yates "Sztuka pamięci"

jako scena, miejsce do gry aktorów. Na wykuszu balkonu sceny teatru opisywanego przez Fludda znajduje się napis THEATRUM ORBI, teatr świata (sic! światu, a nie świata!). Bezpośrednio nad sceną, na suficie, umieszczone jest wyobrażenie znaków Zodiaku, czyli Niebios, czyli Makrokosmosu. I oto mamy tu wyraźne nawiązanie do filozofii hermetyzmu. Człowiek na scenie teatru The Globe jest Mikrokosmosem wpisanym w znak Makrokosmosu. Trudno dziś stwierdzić, czy był to tylko modny wówczas ornament, czy też świadome usytuowanie sztuki teatru w filozoficznej tradycji. Wszystko, co dotąd napisałem o duchu czasów, w których Shakespeare w teatrze Globe wystawiał swoje sztuki i pisał je dla tego konkretnego teatru, zdaje się wskazywać, że słuszna jest druga hipoteza o filozoficznym (w duchu hermetyzmu i propagandy spod znaku Różanego krzyża) rozumieniu istoty i przesłania sztuki teatru. Teatr miał służyć człowiekowi i światu, rozświetlać jego tajemnice i pokazywać ich relacje. Teatr umiejscowiony pod "niebiosami Makrokosmosu" nie mógł być miejscem służącym tylko błażej rozrywce, jego zadania były filozoficznie bardziej doniosłe.

Jak wykazałem uprzednio związki pomiędzy teatrem a filozoficzną propagandą były i wzajemne, i silne. Fludd i jego koledzy musieli być w teatrze, a Shakespeare i inni musieli znać, jeśli nie dzieła filozofów, to ich poglądy, które często znajdowały odzwierciedlenie w fabułach i treściach utworów teatralnych, jak to widać na przykładzie masek Inigo Jonesa. Cóż, elita intelektualna i kulturalna w owych czasach nie była przecież nazbyt liczna.

O tych bliskich związkach _świadczy znacząca dyskusja dotycząca możliwości kreacyjnych człowieka. Różokrzyżowcy, także i Robert Fludd dyskutowali fragment z "Asklepiosa" napisanego przez patrona hermetyzmu, Hermesa Trismegistosa, który opisywał możliwości stworzenia człowieka, a dokładniej ożywienia posągu o ludzkich kształtach dzięki stosowaniu wiedzy i białej magii. Z punktu widzenia filozofii był to jeden z centralnych punktów systemu hermetyzmu, dowodzący boskiego pierwiastka w umyśle człowieka. Zwróćmy tu uwagę, że w tym samym czasie żydowscy kabaliści w Pradze, zajmowali się sposobami ożywienia glinianej figury o ludzkich kształtach, czyli Golema,

za pomocą kabalistycznych inskrypcji. A kabała, hermetyzm, myśl Różokrzyżowców są ze sobą bardzo ściśle powiązane, zaś leczenie, uzdrawianie, wskrzeszanie do życia były głównymi praktycznymi zadaniami ówczesnych magów i alchemików. Czy teatr mógł przejść obojętnie wobec tak doniosłego tematu ?

----- *** -----

W kontekście tego ,co napisałem powyżej, starając się opisać główne nurty światopoglądowe, rozpowszechnione w czasie , gdy William Shakespeare pisał swe ostatnie dramaty, traktowanie ich jako nie dość świetnie napisanych bajeczek (a to pogląd niestety rozpowszechniony) wydaje się przejawem braku wiedzy. Przeciwnie, wydaje się, że ta grupa dramatów należy do najdonioślejszych filozoficznie utworów, jakie autor

"Hamleta" napisał. Wprost i przy pomocy symboli dotykają one głównych problemów politycznych, społecznych i filozoficznych, które nurtowały wówczas angielskie społeczeństwo, a może nawet kreują one nowy, nieco utopijny, światopogląd.

Spróbuję więc wykazać, że to, co w tych utworach wydaje się nierzeczywiste, bajkowe jest w istocie wyraźnym odniesieniem się autora do rzeczywistych zdarzeń lub idei niesionych przez intelektualne dyskusje owych czasów. Przy tym wydaje się, że są to utwory wyraźnie publicystyczne i propagandowe, które w oparciu o określony światopogląd starają się nas do niego przekonać, w stopniu znacznie większym niż bywało to we wcześniejszych utworach Shakespeare`a. A nade wszystko utwory te wykazują widzom i czytelnikom, iż to, co "niereczywiste", co jest związane ze sferą mityczną ,magiczną ,oniryczną ma dla rzeczywistości równe, jeśli nie większe znaczenie niż nieuzasadnione, absurdalne, nieumotywowane działania ludzi. Shakespeare zawsze zachowywał sceptycyzm, co do wspaniałości natury człowieka, jednak w ostatnich dramatach jest ona przedstawiona ze skrajnym pesymizmem. Tylko nieliczne jednostki zachowują jasność i czystość charakteru, są to ludzie posiadający głęboką wszechstronną wiedzę i samowiedzę, bądź ludzie żyjący w pełnej harmonii z Naturą, z niej czerpiący swoje widzenie świata. Innymi słowami mówiąc : świat rządzi się swoimi prawami, ludzie rządzą się dziwacznymi i szkodliwymi namiętnościami, i tylko kontrolowanie namiętności, poznanie praw świata i poddanie się im może dawać

szczęście. Czyż ten pogląd nie jest nam znajomy z pism Andreaego, łączącego luteranizm z pansofią ?

Zwróćmy także uwagę na fakt, że podobne poglądy Shakespeare wyznawał już wcześniej, czego wyrazem jest choćby "Król Lear", jednak dopiero ostatnie sztuki są jakby ideową ilustracją tego poglądu. Pewna dramaturgiczna niedoskonałość tych utworów, wyraźny podział na jednoznacznie białe i czarne charaktery, świadczy o ich perswazyjnej funkcji.

----- *** -----

"Cymbelin" jest chronologicznie pierwszym utworem ostatniego okresu. (Pomijam tu "Peryklesa", którego autorstwo jest bardzo wątpliwe). Znamienne dla tego utworu jest nagromadzenie zdarzeń i sytuacji realnie właściwie niemożliwych.

Imogena, córka króla Brytanii, niedawno wbrew woli ojca i macochy wyszła za mąż za szlachetnego młodzieńca Posthumusa Leonatusa, który za ten czyn (małżeństwo) został wygnany z królestwa, Imogena zaś uwięziona w areszcie domowym. Królowa, straszna intrygantka, ma syna, prymitywnego Clotena, którego pragnęła ożenić z Imogoną. Młodzi małżonkowie obiecują sobie dożgonną miłość i wierność, i Posthumus wyjeżdża do Rzymu, tam chwali się miłością swojej żony. Dochodzi do zakładu z Iachimo, który ma sprawdzić wierność Imogeny. Iachimo jedzie do Anglii, przedstawia się Imogenie jako przyjaciel jej męża, opowiada jej niestworzone historie o rozpuszcie jakiej to niby oddaje się Posthumus, i namawia i ją do zdrady. Imogena jest nieugięta cnotliwa, wtedy Iachimo przeprosza ją i prosi o opiekę nad drogocennym kufrem, pełnym jakoby złota. Imogenna zgadza się, aby wstawić kufer do jej sypialni. Iachimo chowa się w kufrze, a w nocy, gdy Imogena śpi, wychodzi z niego. Kradnie z jej ramienia bransoletę, zapamiętuje dokładnie wygląd tego pokoju i zauważa charakterystyczne znamię pod piersią pięknej nagiej kobiety (i w Anglii noce bywają gorące). Wraca do Rzymu, gdzie oświadcza, iż wygrał zakład, bo uwiódł Imogoną, na dowód czego opisuje wygląd sypialni, znamię (znane przecież Posthumusowi) i pokazuje bransoletę. Posthumus miota przekleństwa na niewinną i cnotliwą, przecież żonę. Imogena tymczasem napastowana przez Clotena i jego matkę ucieka z zamku, mając nadzieję spotkać męża w walijskim porcie Milford Haven. Jednocześnie sługa Imogeny dostał

od Posthumusa rozkaz zabicia jej jako wiarołomnej żony. Imogena jest tym wstrząśnięta i zrozpaczona. W tym czasie Rzymianie domagają się wypłaty lenna od Cymbelina – władcy Brytanii, który odmawia, ściągając na siebie i kraj zagrożenie interwencją wojskową (rzecz dzieje się w czasach okupacji Anglii przez Rzymian). Imogena w chłopięcym przebraniu trafia do pieczary Belariusza, wypędzonego wcześniej przez Cymbelina dworaka. Belarius, mszcząc się, uprowadził dwóch małych, obecnie już dojrzałych i dzielnych młodzieńców, synów króla. Belarius ze zdumieniem dostrzega, że młodzieńcy wychowani przecież w niewiedzy, co do swojego pochodzenia i w trudnych warunkach pieczary i pastwisk, wykazują wrodzony wdzięk i rycerskość.

Imogena nie rozpoznaje oczywiście swoich zaginionych braci ani oni jej,

jednak szybko się zaprzyjaźniają. I znów Belarius nie może nadziwić się, jak to

Natura, kieruje uczuciami ludzi. A Imogena zachwyca się pięknem tutejszej arkadyjskiej przyrody. Pojawia się Cloten, przebrany w szaty Posthumusa, w złych zamiarach podążający śladem Imogeny. Wywołuje awanturę i w rezultacie traci w pojedynku głowę. Imogena zażyła lekarstwo, które dostała od Królowej. Miała to być trucizna, ale ktoś miłosiernie zamienił ją na środek usypiający. Po jego zażyciu Imogena wygląda jak martwa, co widząc młodzieńcy z jaskini wpadają w niesłychaną rozpacz i chcąc ją godnie pogrzebać kładą ją na bezgłowych zwłokach Clotena. Imogena budzi się i przerażona myśli, że to zwłoki jej ukochanego męża Posthumusa. Trup jest bez głowy, ale ubrany w szaty jej męża. Imogena pada zemdlna.

Wchodzą rzymscy żołnierze, prowadzeni przez wróżbitę, który w proroczej wizji dostrzegł orla, lecącego z południa na zachód i który tu właśnie zniknął, co ma świadczyć o zwycięstwie Rzymian.

Imogena oduczona przechodzi na służbę jako chłopiec, do Lucjusza przywódcy Rzymian.

Cymbelin tymczasem postanawia zbrojnie bronić Brytanii. To samo pragnie uczynić Posthumus targany wyrzutami sumienia, po śmierci, jak myśli, Imogeny. A i młodzieńcy z jaskini, wiedzeni rycerskością swej natury chcą walczyć za Brytanię. Cymbelin zostaje pojmany, jednak dzielni trzej młodzieńcy uwalniają go, walcząc wspaniale z przewagą wroga i przechylają szalę zwycięstwa samotrzeć na stronę Brytanii. Posthumus usypia i ma niezwykłą

wizję : pojawia się jego rodzina, ojciec, matka i bracia, których nigdy nie poznał i nic nie wiedział o swym pochodzeniu z prastarego arystokratycznego i rycerskiego rodu. Rodzina, choć z zaświatów (wszyscy już od dawna nie żyją), wie wszystko o walecznych czynach Posthumusa i o tragicznym nieporozumieniu z Imogoną, proszą więc Jowisza o pomoc w naprawieniu błędów młodzieńca. Jowisz pojawia się wśród błyskawic, dosiadając orla i ogłasza, że czas próby dla Posthumusa skończony i wszystko będzie już dobrze i odlatuje na zadowolonym ("radosnym") takim obrotem spraw orle. Duchy przodków zadowolone też znikają a Posthumus, budząc się znajduje tekst przepowiedni pozostawiony przez Jowisza: "Gdy lwiątko, samo sobie nie znane, nie poszukując znajdzie i wpadnie w objęcia łagodnego powiewu, i gdy odcięte konary królewskiego cedru, umarłe od lat wielu, ożyją i przyłączone będą ponownie do starego pnia, wówczas nastanie kres nieszczęść Posthumusa, Brytania zostanie uszczęśliwiona i rozkwitnie w pokoju i dostatku."⁹

Proroctwo oczywiście niebawem zaczyna się spełniać. Cymbelin pasuje na rycerzy swoich synów (jeszcze nie wie, że są jego synami), umiera zła królowa, "wśród grozy", wyznając wszystkie swe godne najgorszej czarownicy zbrodnie i intrygi. Zjawia się Imogena, nadal jako paź, nikt jej nie rozpoznaje, choć wszystkim przypomina kogoś zmarłego. Iachimo publicznie wyznaje, jak to oszukał, Posthumusa przedstawiając cnotliwą Imogonę jako kobietę rozpustną. Posthumus w szale rozpaczony wyznaje, że oszukany kazał zabić Imogonę i przy okazji uderza ją, nie rozpoznając jej w stroju pazia.

Imogena jednak bez urazy rzuca mu się z oddaniem na szyję. A potem wyjaśnia się sprawa młodzieńców z jaskini - prawdziwych synów Cymbelina. Wszyscy wszystko sobie przebaczą i wśród ogólnej radości Cymbelin wyciąga rękę do zgody z Rzymianami.

Wróżbita potwierdza i objaśnia wróżby i w ogólnej harmonii po konfliktach nastaje pokój i powszechna radość.

⁹ "Cymbelin", akt V, sc. 4. Cytat ten jak i wszystkie pozostałe, jeśli nie jest to inaczej zaznaczone, podaję w przekładzie Macieja Słomczyńskiego.

Myślę, że osiągnięcie zrozumienia i powszechny, radosny pokój, zapowiadany we wróżbie jest głównym tematem tej zadziwiającej sztuki. Zadziwiającej, bo ilość komplikacji dramaturgicznych jest ogromna, co krok ktoś lub coś wydaje się tu mieć inne znaczenie niż ma w istocie. Ludzie w tym utworze przedstawieni są jak ślepcy, błędzący w nierozumieniu rzeczywistości. I dopiero interwencja nierzeczywistego świata snów, duchów, bogów, orłów i przepowiedni może ludzką rzeczywistość uporządkować. Przy tym sztuka ta jest znakomicie skomponowana dramaturgicznie. Widz ciągle jest o krok dalej w rozpoznaniu prawdy niż postacie sztuki, i ciągle jest konfrontowany z kolejną przeszkodą w dotarciu do prawdy i z zagrożeniem dla pozytywnych bohaterów.

A jednocześnie psychologicznie ta sztuka jest niezwykle powierzchowna i naiwna. Scena finałowa, w której rozwiązują się wszystkie tak poplątane wątki, oznajmia fakty i nikt im się nie dziwi, nikt nie przeżywa wątpliwości ani zaskoczenia, ani głębszej radości. Wszyscy za to osiągają po prostu zrozumienie.

Wyraźnie w tej sztuce, nie psychologia interesuje autora, a przecież, czego dawał wielokrotnie dowody w swych poprzednich dramatach był mistrzem psychologii postaci i charakterów. Interesuje go natomiast mitologizująca fabuła i problem powszechnego pokoju w wyniku zrozumienia powikłanej rzeczywistości.

Problem jakże nam znajomy, z pism Różokrzyżowców: tylko wiedza, którą można uzyskać poprzez szlachetne i wytrwałe dążenie, wsparte zgodnością i współdziałaniem z Naturą oraz wypełnienie, płynących ze sfery nierzeczywistości, nadprzyrodzonych praw i prawd oraz umiejętne posłużenie się nimi, może dawać pokój i szczęście.

Autor przedstawia nam tu pewien paradoks - rzeczywiste jest nie to co widzimy i słyszymy, na co mamy dowody (np. zdrada Imogeny, jej płeć, czy też zamienione szaty, które są ukryciem, a nie ubraniem), ale to co czujemy, co objawia nam się jako nierzeczywisty sen. Czyli rzeczywiste jest to, co nierzeczywiste, bo to, co niby rzeczywiste można fałszować, a to co nierzeczywiste, jest właśnie rzeczywiste, bo nie podlega ludzkiej manipulacji, a daje się przeczuwać i odczuwać.

"Cymbelin" jest w swoim specyficznym charakterze właściwie rozbudowaną maską w stylu Inigo Jonesa. Shakespeare posługuje się tu wszystkimi znanymi nam cechami maski, mamy tu odwołanie się do mitologicznej, rycerskiej i patriotycznej tradycji angielskiej. Mamy tu siły nadprzyrodzone. Mamy końcowe przesłanie: przebaczenie, pojednanie, szczęście. Mamy też edukacyjny - wychowawczy zamysł : trzeba dążyć do poznania prawdy, szlachetność zwycięża, nikczemność karze samą siebie. Mamy motyw arkadyjski - pieczara w walijskich skalach i zachwyty nad nieskażoną, dziką przyrodą ,która wychowuje dobrych ludzi. Mamy tu także symbolikę alchemiczną - śmierć i odrodzenie ; oczyszczenie przez cierpienie; rozkład, gnienie elementów złych ; sublimację dobra. Niezwykła scena, w której Imogena budzi się do życia na trupie bez głowy jest oczywiście alegorią alchemiczną niemożliwego połączenia. Także i orzeł, pojawiający się we wróżbach i snach symbolizuje odrodzenie i oświecenie:

„ Oto królewski ptak Jowiszowy, dożywszy sędziwego wieku i utraciwszy możliwość dobrego widzenia, wznosi się ku słońcu, wbijając w nie źrenice tak, że wytapiają się jego oczy, a odradzając się w tym momencie nowe i ptak zatracający się całkowicie w blasku i żarze słonecznym jak Feniks zmartwychwstaje, nie z ognia jednak, lecz ze światła i na nowo dobrze widzieć może” - jak oznajmia nam hermetyczny traktat "Physiologus".¹⁰ W warstwie politycznej "Cymbelin" doskonale sytuuje się w "imperialnych planach elbietańskiego odrodzenia" o normańskiej proveniencji - Posthumus Leonatus okazuje się być potomkiem sycylijskich władców (synem Siciliusa Leonatusa). Knowania " Italczyka" Iachima oraz żony Cymbelina, przeszkadzały mu w miłosnym połączeniu się z Imogoną, dziedziczką królestwa Brytanii. Jednak dzięki pojawieniu się orła, lecącego z południa na zachód i znikającego w promieniach słońca nad Walią, następuje oświecenie (orzeł symbolizuje duchową jasność) i odrodzenie, przeszkody zostają usunięte. Posthumus może się na zawsze połączyć_ z Imogoną, Sycylia z Brytanią w porozumieniu z Cesarstwem Rzymskim. Powstaje Imperium Brytyjskie w dawnych granicach posiadłości Normanów.

¹⁰ Cytat za Z. Kępiński "Mickiewicz hermetyczny".

Jeszcze na jedną cechę tego utworu zwróćmy naszą uwagę, oto na sposób barokowy Shakespeare posługuje się tu kontrastem, opozycja ciemność-- jasność, zło - dobro, nikczemność - szlachetność, niezrozumienie -- rozumienie, śmierć - życie, fałsz - prawda, jest tu przez autora podkreślana w świadomy sposób (to prawda, że niezupełnie zgodny z prawami tzw. psychologii, do której przywykliśmy dziś w teatrze : jak dobry bohater, to niech będzie i trochę zły i vice versa). Ale też pamiętajmy, że sztuka ta powstała, aby propagować pewne wartości i światopogląd, a nie była traktatem o ludzkiej naturze, stąd jej perswazyjny, wyostrajający kontrasty charakter, co jest zgodne z założeniami sztuki walczącego Baroku.

"Zimowa opowieść " jest następnym utworem z omawianego tu cyklu.

Leontes, król Sycylii, ma piękną żonę Hermionę, syna Mamilliusa, dopiero co poczętą córkę Perdite oraz serdecznego przyjaciela Polixenesa, króla Bohemii (Czech). Właśnie gości na swoim dworze, w ogólnej radości, Polixenesa, gdy nagle w niewytłumaczalny sposób ogarnia go szaleństwo zazdrości o związek Hermiony z Polixeneselem, ku czemu faktycznie nie ma żadnych realnych przesłanek. Owładnięty zazdrością Leontes chce zabić Polixenesa, lecz ten w porę ostrzeżony przez Camilla umyka do Czech. Leontes szaleje, oskarża Hermionę i ich dziecko w jej łonie poczęte jest z Polixeneselem i izoluje od niej Mamilliusa, a ją każe zamknąć w więzieniu. Aby potwierdzić swoje przypuszczenia o zdradzie żony, Leontes odwołuje się do wyroczni Apollina w Delos (Delf). Hermiona w więzieniu rodzi piękną córkę Perdite, którą towarzysza królowej - Paulina prezentuje ojcu, aby go udobruchać. Ten jednak nakazuje, aby dziecko zostało porzucone gdzieś w odludnym miejscu "gdzie los ją zbawi lub zabije" i odprawia sąd nad Hermioną, która dzielnie broni swej niewinności. W tym momencie nadchodzi apollinińska wyrocznia: "Hermiona jest cnotliwa ; Polixenes bez zmazy ; Camillo jest wiernym poddanym ; Leontes zazdrosnym tyranem ; jego niewinne dziecię zostało uczciwie poczęte ; a król żył będzie bez dziedzica, jeśli to, co zgubione, nie zostanie znalezione." Leontes nie chce wierzyć wyroczni, nadal miota oskarżenia i w tym momencie nadchodzi wieść, że Mamillius umarł przerażony losem matki. Hermiona mdleje. Za chwilę Paulina zawiadamia, że królowa umarła. Leontes przerażony kaja się, ale za późno, za późno.

Dworak Leontesa Antigonus, który miał porzucić gdzieś Perditeę, dopłynął statkiem do wybrzeża Czech (Bohemii) i tam we śnie ukazał mu się duch zmarłej (sic!, duch, bo Hermiona umarła!!) królowej, nakazując mu porzucenie dziecka na czeskim odludziu. Tak też zrobił, a potem został rozszarpany przez niedźwiedzia, statek zaś zatonął z całą załogą, aby nie pozostał przy życiu żaden świadek tych wydarzeń i miejsca ukrycia dziecka.

Dziecko znalazł wesoły pasterz. Pojawia się postać Czas jako chór i tak oto upływa lat szesnaście. Syn Polixenesa, Florizel, zakochał się w córce pasterza (Perdicie), co niepokoi króla, postanawia więc w przebraniu śledzić syna. Młodzi tymczasem beztrosko igrają w isticie arkadyjskim otoczeniu, prowadząc erudycyjne i poetyczne dyskursy o rzymskich bogach i pięknie Natury. Wokół nich bawią się pasterki i pasterze. Perdita przyjmuje gości (Polixenesa i jego towarzysza) kwiatami i kwiecistymi słowami, zachwyca ich urodą, wdziękiem i pięknym tańcem. Niestety jest nisko urodzona, jak wszyscy myślą.

Na tę zabawę przychodzi Autolycus, wesoły wędrowny rzeźmieszek, śpiewak i przekupień Bardzo podobny do Merkurego, boga zabawy, handlu i złodziei. Atmosfera staje się jeszcze weselsza, jak to w Bohemickiej Arkadii, a potem następuje taniec 12 satyrów. Przebrany Polixenes pragnie odciągnąć syna od pięknej pasterki Perdity. Florizel jednak oświadcza, że oddałby koronę za miłość swej wybranki. To doprowadza Polixenesa do wściekłości, odrzuca przebranie, zrywa zaręczyny syna z pasterką i grozi wszystkim. Młodzi jednak kochają się dalej i postanawiają razem uciec na Sycylię. Wraca Pasterz, opiekun Perdity ze szkatułką, w której spoczywają dowody pochodzenia dziewczyny, w sprawę wtrąca się Autolycus i rzecz cała strasznie komplikuje.

Na Sycylii stary Leontes pogrążony w wyrzutach sumienia, obiecuje Paulinie, która de facto sprawuje rządy w królestwie, że nigdy już się nie ożeni. Potem przyjmuje radośnie i nostalgicznie Florizela i Perditeę, którzy tak bardzo przypominają mu o stracie jego dzieci. Nagle wpada goniec z prośbą króla Bohemii, aby Leontes uwięził młodych uciekinierów. Sam Polixenes w pogoni też już dotarł na Sycylię a wraz z nim pasterz-opiekun Perdity. Z ust naocznych świadków dowiadujemy się, że prawda wyszła ku powszechnej radości na jaw, w szkatułce pasterza znaleziono dowody, że Perdita jest zaginioną córką Leontesa i Hermiony.

Wyrocznia się spełnia. To przekonuje oczywiście i Polixenesa do zgody na małżeństwo syna z piękną królowną - pasterką. Wszyscy w radości i zgodzie spieszą do domu Pauliny, gdzie mistrz Julio Romano wyrzeźbił posąg Hermiony tak podobny do niej jak kropla do kropli. Z podziwem i wzruszeniem oglądają posąg, który ma kilka zmarszczek, których 16 lat temu Hermiona jeszcze nie miała. Paulina zastrzegając się, że nie będą to czary oświadcza, że może ożywić posąg sztuką czarodziejską i oto przy dźwiękach muzyki Hermiona schodzi z postumentu - żywa(!), ożywiona słowami Pauliny:

" Przebudź ją, muzyko!

Czas już; zejź; przestań być kamieniem; zbliź się;

Poraż zdumieniem wszystkich wokół. Ruszaj!

Grób zasypuję twój; drgnij, rzuć to miejsce.

Swą nieruchomość oddaj śmierci; życie

Najdroższe z objęć śmierci cię wybawia.

Widzicie, drgnęła. Nie wpadajcie w trwogę.

Jej czyny będą równie uświęcone,

Jak dozwolone są moje zaklęcia."

Leontes wykrzykuje: "Ach, ona jest ciepła!

Jeśli to magia, niech się stanie sztuką

Tak dozwoloną prawem jak jedzenie." (sic !!!)

A Hermiona tak oto błogosławi swą córkę :

"Spójrzcie w dół, bogowie,

I z czar najświętszych na głowę mej córki

Niechaj popłyną wasze łaski! Powiedz,

Jedyna moja, gdzie się przechowałaś ?

Gdzie żyłaś ? Jak dwór ojca odnalazłaś ?

Wiedz, że poznawszy dzięki Paulinie

Słowa Wyroczni, dające nadzieję,

Że jesteś żywa, zachowałam siebie,

By poznać przyszłość."

W ogólnej szczęśliwości wszyscy idą :

"Gdzieś, gdzie swobodnie będziemy nawzajem

Mogli wypytać się i opowiedzieć,

O tym, co mieści owa przepaść czasu

Naszej rozłąki.

(wychodzą)

Finis."

Tak kończy się "Zimowa opowieść" druga ze sztuk ostatnich Williama Shakespeare'a.

Jest ona niewątpliwie mniej fabularnie skomplikowana niż "Cymbelin" i bardziej

dopracowana w szczegółach. Może autor mniej się spieszył niż wtedy, gdy tworzył

"Cymbelina", a może lepiej już panował nad nowym dla siebie gatunkiem romansu

dramatycznego? A może po prostu pisał tę sztukę od początku zgodnie z nowym

światopoglądem, a nie przerabiał jej, tak jak to zapewne czyni z "Cymbelinem".

W "Zimowej opowieści" mniej jest także psychologicznych uproszczeń

i nieprawdopodobieństw. Chociaż nagły szał zazdrości, w jaki wpada właściwie bez przyczyny król Sycylii, trudno jest dobrze uzasadnić mechanizmami psychologicznymi.

Także i sceny pojednania wydają się nieco za łatwo opisane. Nie są to jednak błędy zbyt poważne, a przecież służą dobrze moralnej i wychowawczej wymowie sztuki.

"Zimowa opowieść" grana była w czasie uroczystości weselnych Elżbiety Stuart i Fryderyka z Palatynatu w 1612/3 roku, niebawem po śmierci księcia Walii Henryka. Jej ogólny schemat fabularny dobrze jest dopasowany do personalnych realiów angielskiego dworu. Tematem sztuki jest spełniająca się nadzieja na odrodzenie szczęścia w ponurym świecie, rządzonym przez szalonych starców. Odrodzenie to spełnia się dzięki czystej, bezinteresownej miłości pięknych młodych ludzi, żyjących w pełnej harmonii z Naturą w prawdziwej Arkadii. Dramat ten pokazuje także, co i jak ludzie mogą popsuć w świecie. Jak się jednak okazuje, świat nie podlega na szczęście ludzkim czynom, ale nadrealnym siłom i planom, przejawiającym się w wyroczniach. Interwencja tych sił może przywrócić ład zaburzony przez człowieka.

W istocie "Zimowa opowieść" jest przepełniona astrologicznym mistycyzmem i pansoficzną myślą hermetyzmu. Szaleństwo Leontesa autor tłumaczy, nie przyczynami realno-psychologicznymi, lecz wpływem planet. Chodzi tu oczywiście o zgubny wpływ ponurego Saturna, który wtrąca ludzi w melancholię, zazdrość, szaleństwo, zmusza do irracjonalnych działań. Zachowanie Leontesa jest klinicznym opisem poddania się wpływowi tej złowróżbnej planety. Z kolei Leontes tłumaczy sobie domniemany związek żony i przyjaciela wpływem innej planety, zapewne chodzi mu o Księżyc (bo chyba nie o Wenus, toć to zima), którego wpływy prowadzą ludzi na manowce : "I nie ma żadnego/ Lekarstwa. Jest to rajfurcza planeta, / Która poraża wpływem swym podówczas, / Gdy dominuje." (akt I,sc.2). Duch Saturna unosi się zresztą nad całą pierwszą częścią sztuki - do sceny 1 aktu IV, kiedy to występuje "Czas, jako chór", Czas, czyli Saturn, zły Demiurg wprawiający świat w ruch, mówi o sobie "Który jestem występku twórcą i zniszczeniem"(akt IV,sc.1). A pamiętajmy jeszcze przypowieść o Saturnie pożerającym własne dzieci. Czyż nie to, dokładnie, czyni Leontes doprowadzając do śmierci Mamillusa i na śmierć skazując Perdite ? Leontes musiał popełnić coś złego, aby stać się tak bardzo podporządkowanym Saturnowi. Trudno jest dziś odgadnąć o co chodziło Shakespeare`owi, być może było to zrozumiałe dla ówczesnych widzów, może była to zakamuflowana przestroga pod adresem króla Jakuba I, człowieka niewątpliwie spod znaku Saturna, o podobnym Leontesowi charakterze. To dość prawdopodobne wy tłumaczenie, oznacza ono jednak, że w Anglii musiała wówczas istnieć bardzo silna grupa opozycyjna wobec króla, a król być słaby, inaczej autor "Makbeta" nie mógłby sobie pozwolić na tak wyraźne aluzje i to jeszcze w czasie uroczystości weselnych królewskiej córki.

Dodatkowym argumentem za tezą, że Leontes - pożerający - własne -dzieci jest aluzją do Jakuba I, jest prośba Pauliny skierowana do Leontesa, aby jej dzieła ożywiania posągu Hermiony nie uważać za szkodliwą magię. Jak pamiętamy Jakub I zabobonnie bał się czarów i czarownic, i z byle powodu kazał rozniecać stosy egzekucyjne.

To nasuwa jeszcze jedno przypuszczenie : może "Zimowa opowieść" była reakcją na wieść

o śmierci wygnanego przez Jakuba astrologa Johna Dee, który na pewno był jednym z głównych architektów "elbietańskiego odrodzenia", i którego "astrologiczną klątwą" Shakespeare mógł straszyć króla. Może. Faktem jest, że to nie koniec astrologicznych alegorii w tym utworze. Leontes, czyli lew, jako lew podlega Apollinowi, do niego też zwraca się o wyrocznię, a gdy wyrocznia nadchodzi, buntuje się przeciw jej treści. Apollo karze go za ten sprzeciw śmiercią syna i żony oraz żalosną samotnością. Na próżno i po niewczasie Leontes błaga: "Wybacz, Apollo, me wielkie bluźnierstwo / Przeciw Wyroczni twej!". Na szczęście Apollo opiekuje się Perdita w swojej słonecznej krainie Arkadii pasterskiej. Trochę tu usiłuje dobrotliwie mieszać ludzkie sprawy Merkury (tu: Autolycus) bóg złodziei, kupców i wędrownych żartownisiów, a także jako Merkuriusz konieczny katalizator procesów alchemicznych przekształceń. Jednak, ponieważ przepowiednia musi się wypełnić, wszystko się dobrze kończy, a nawet lepiej niż mogliśmy się spodziewać, bo Hermiona zostaje ożywiona, ocalona i w glorii chwały wiernej niewiasty dożywa swych dni wśród młodych szanującą ją młodych księżąt w lepszym świecie.

To centralna scena "Zimowej opowieści". Jak pamiętamy hermetryści i Różokrzyżowcy pragnęli odkryć sposób na nieśmiertelność lub choćby wskrzeszanie zmarłych, sposób, który w opisie ożywiania posągów przedstawiony był w "Asklepiosie" Hermesa Trismegistosa. Scena w "Opowieści zimowej" jest więc wyrazem opowiedzenia się autora za tą hermetyczną tradycją i wskazuje na chęć jej popularyzacji w szerokich kręgach mniej wyrafinowanego wykształconego społeczeństwa.

Zarazem scena ta podkreśla myśl autora, iż tylko postpowanie zgodne z zasadami Natury może pozwalać ludziom na szczęśliwe życie i unikanie nieszczęść. Zwróćmy uwagę, jak znakomicie ta scena jest napisana, jako pochwała dobrej, naturalnej magii.

A jednocześnie nikt nie mógł skazać Shakespeare'a na spalenie na stosie, bo autor pozostawił sobie możliwość innej interpretacji przedstawionych zdarzeń : może Hermiona nie umarła, tylko przez 16 lat ukrywała się w jakiejś komórce. To oczywiście jest o wiele bardziej nieprawdopodobne niż ożywienie posągu, ale gdyby trzeba było się tłumaczyć przed inkwizytorami można tak to wyjaśniać. Aby jasno powiedzieć - ożywienie posągu jest bardziej

prawdopodobne, niż ukrywanie się znanej publicznej osoby przez 16 lat, tylko w kategoriach poetyckich i filozoficznych, a nie realno-życiowych. Sztuka teatralna jest jednak utworem poetyckim i filozoficznym, a nie opisem praw fizyki lub społecznej statystyki, i rządzi się swoimi własnymi kategoriami prawdopodobieństwa. I w myśl tych właśnie poetyckich kategorii pewne zjawiska są bardziej, a pewne mniej prawdopodobne. Tak jest, a może szczególnie tak jest z "Zimową opowieścią", w której, tak jak i w "Cymbelinie", i w "Burzy" to, co nierzeczywiste (duchy, prorocstwa, bogowie, magia, sny, cudowne wydarzenia itp.) jest bardziej rzeczywiste niż działania ludzi zaślepionych namiętnościami.

Tak, Shakespeare opowiada się także i w tym utworze za swoiście rozumianym racjonalizmem, opartym o jasną, naturalną wiedzę, płynącą z kontaktu z Naturą i ze zgłębiania i odczuwania jej praw i tajemnic. Znamy już źródło tego pansoficznego poglądu.

(A przy okazji wspomnijmy sprawę czeskiego wybrzeża morskiego położonego, chyba, gdzieś w północnej Dalmacji nieopodal Arkadii. Rysując mapę ówczesnej Europy, ustaliliśmy, że Cesarstwo Niemiecko-Rzymskie sięgało do morza Adriatyckiego na terytorium dzisiejszej Słowenii i to jest właśnie to wybrzeże, które opisuje Shakespeare. Ówczesne Cesarstwo, to przede wszystkim Czechy, tam leży jego stolica Praga, a Czechy to Bohemia, jak w angielskim oryginale nazywa je autor. To o Czechy-Bohemię będzie trwała zaciekle walka protestantów z katolikami o nowy kształt zjednoczonej i zreformowanej Europy. O koronie Czech poważnie myśli jeden z widzów "Zimowej opowieści" w Londynie w 1612/3 roku, Fryderyk V, książę Palatynatu. Shakespeare tę koronę mu "podaje", ba wręcz "nakazuje" mu zjednoczyć dawne posiadłości Normanów Bohemię i Królestwo (obojga)Sycylii. Wspomnijmy, że w 1612 roku na Sycylii królują wyjątkowo nieprzyjemni dla Anglików Habsburgowie, których, podobnie jak Leontesa gnębiły ataki szaleństwa (wspominaliśmy o przypadłościach psychicznych Rudolfa II, także jego następcy i brat Maciej Habsburg oraz hiszpańscy Habsburgowie - np. Filip II i jego następcy nie mogli "pochwalić się dobrym zdrowiem psychicznym"). Sycylia była wtedy niezwykle cennym kąskiem ze względu na strategiczne położenie, dające kontrolę nad całym Morzem Śródziemnym, południową Europą, północną Afryką, Bliskim i Dalekim Wschodem i wszystkimi zbiegającymi się tu bogatymi szlakami handlowymi. Kraina ta musiała być

imperialnym marzeniem Anglików narodu kupców i żeglarzy, które to marzenie niebawem się zaczęło realizować.

Większy problem niż z Czechami jest z Arkadią, bo kraina, w której wychowuje się Perdita, choć tak nie nazwana wprost, niewątpliwie jest Arkadią, realną i mityczną, o czym _świadczy wążsanie się Hermesa - Merkurego (Autolyca), radosne tańce pasterzy i satyrów, i słoneczny, apoliński charakter tej krainy. Prawdziwa Arkadia leży w centralnej części Półwyspu Peloponeskiego. Rzymianie zająwszy Grecję, przepędzili pasterzy z historycznej, geograficznej Arkadii. W czasach Shakespeare`a Grecję zajęli Turcy, o odzyskaniu Arkadii nie można było nawet marzyć. Ale nawet mityczną Arkadię trzeba było gdzieś umieścić . Sądę, że była to północna Dalmacja, ponieważ było to najbliższe miejsce Arkadii historycznej, leżące w obszarze kultury europejskiej. Ale jest też i bardziej przewrotna możliwość -Arkadia, to Palatynat Reński, ojczyzna Fryderyka V, przywódcy protestanckiej Europy. W historycznej Arkadii na Peloponezie leżało miasto Pallanteum. Mieszkańcy tego miasta emigrując, osiedlili się na jednym ze wzgórz nad Tybrem i nadali mu tę samą nazwę, jaką nosiło ich miasto rodzinne. Rzymianie zwali to miejsce Palatium, czyli Palatyn. Miejsce to stało się centrum Rzymu, w którym stały cesarskie pałace. Tak powstało słowo palatyn, zarządca pałacu, namiestnik władcy. Palatynat nadreński był w XI wieku ziemskim lennem Bawarii, zarządzanym przez namiestnika - palatyna, stąd nazwa. W XIV wieku stał się samodzielnym księstwem ze stolicą w Heidelbergu,który na przełomie XVI i XVII wieku sławny był ze swoich, ozdobionych licznymi renesansowymi posągami, ogrodów położonych nad rzeką Neckar. Dla współczesnych, szczególnie dla protestantów, Palatynat i ogrody Heidelbergu mogły być symboliczną Arkadią.

Shakespeare, uczestnicząc w kampanii propagandowej na rzecz unii angielsko-palatyńskiej, niewątpliwie mógł w sposób symboliczny wykorzystać ową wieloznaczność arkadyjskiej konotacji. Przypomnijmy sobie, co wiemy i co mógł wiedzieć o arkadyjskich mitach William Shakespeare. Bowiem od czasu wydania, pośmiertnie, romansu poetyckiego "Arkadia"(wyd.1590), pióra sir Philipa Sidneya (1554-1586), świetnego elżbietańskiego poety, wybitnie wykształconego humanisty, dworzanina i rycerza, zmarłego zresztą z ran,

odniesionych w bitwie z Hiszpanami, mity arkadyjskie znalazły swe stałe miejsce w angielskiej kulturze i literaturze. Dzięki Sidneyowi Arkadia stała się ulubioną, przez wszelkich humanistów, alegorią utopijnej krainy szczęścia. Pamiętajmy, że jednym z ważniejszych wątków pisarstwa Andreae`go i jego towarzyszy, była zachęta do stworzenia utopijnego państwa wtajemniczonych uczonych, humanistów i prawdziwych rycerzy, gdzie można by było w spokoju oddawać się zdobywaniu wiedzy przez studiowanie i poznawanie tajemnic Natury oraz spożywanie uroków życia. Te utopijno-arkadyjskie państwa postulowane przez Różokrzyżowców miały oczywiście praktyczny sens polityczny, ale jednocześnie była to ciekawa propozycja społeczno-kulturowa, dla rozwiązania problemów psychologicznych ludzkości. Tak właśnie widzieli Arkadię Sidney i za nim Shakespeare, zgodnie zresztą a klasyczną tradycją mitologii greckiej. Grecy uważali, że Arkadia jest krainą Apolla i jego siostry Artemidy, bogini płodności i _śmierci zarazem, urodzaju i strumieni, Księżycy i wszelkiej zwierzyny. Artemida piękna bogini-dziewica, władała Arkadią wraz z grupą równie pięknych nimf. (Przypomnijmy sobie, że w sypialni Imogeny bohaterki "Cymbelina" znajduje się doskonała rzeźba Diany/Artemidy kąpiącej się, przez co autor wiernie określa charakter i upodobania Imogeny).

Ulubionym zajęciem Artemidy były polowania oraz zamienianie nieposłusznych nimf, na przykład, w niedźwiedzice. Ludzie, mieszkańcy Arkadii też woleli utrzymywać z Artemidą przyjemne stosunki i dlatego urządzali swoim pannom w dniu kobiecej inicjacji uroczyste tańce, w czasie których panny obwieszane naszyjnikami w kształcie fallusów oddawały się pod opiekę bogini. Takie Artemida miała upodobania i tak to beztrosko, miło i swawolnie płynął czas w Arkadii.

Drugim bóstwem arkadyjskim był Alfejos, władca rzeki, a może raczej rzeka-władca. Bóg to niezwykły, pojawia się i znika, tak jak nosząca jego imię rzeka, to płynie spokojnie wśród dolin, to przepada w podziemnych tunelach wśród gór. Laikom wydaje się, że w Arkadii jest wiele rzek i strumieni, które to pojawiają się, to znikają. Wtajemniczeni zaś wiedzą, że to jedna i ta sama rzeka Alfejos, że to ten sam strumień, mimo, iż go nie widać, płynie nieprzerwanie pod ziemią i że gdzieś znowu się objawi potężniejszy i bardziej

widoczny niż był wtedy, gdy krył się przed naszymi oczyma. Dzięki tym swoim właściwościom Alfejos stał się metaforycznym określeniem "prawdziwej, tajemnej" wiedzy, zagubionej niegdyś przez ludzi, a którą heretycy starali się odnaleźć. Ba, niektórzy twierdzą, że Alfejos płynie nie tylko przez Peloponez, ale i pod Adriatykiem, aby na Sycylii wytrysnąć na powierzchnię źródłem Aretuzy. A dowodzi tego mitologia: Aretuza była najpiękniejszą z nimf, ale gdy piękną ktoś ją nazywał, rumieniła się wstydliwie, bała się spodobać, wolała szczycić się swoim kunsztem łowieckim. Pewnego upalnego dnia, jednak nawet ją zmęczyło polowanie, a dostrzegłszy cienisty, spokojny strumień, szaty zrzuciła i aby się orzeźwić, przepiękna w swej nagości zanurzyła się w chłodnych nurtach. Alfejos, spoczywający w swym strumieniu, na widok ślicznej Aretuzy nie pozostał obojętny. Zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia i objął ją mocniej swymi nurtami. Przestraszona Aretuza, która, jak pamiętamy, bała się spodobać, wyskoczyła jak pływająca, czyli naga, z wody i zaczęła uciekać przez lasy i góry. Zakochany Alfejos wzburzył tedy swe nurty i popłynął za nią. Na nic się zdały kluczenia Aretuzy. Chowała się w lesie - on płynął za nią, kryła się pod skalami - on płynął za nią, uciekała przez morze i on płynął. Taka to była potęga miłości zrodzonej w Arkadii. Nimfa poprosiła Artemidę o pomoc. Bogini zamieniła ją w chmurę, ale Alfejos nie dawał za wygraną, otoczył chmurę swymi chłodnymi falami. Aretuzę oblał zimny pot i, o dziwo, roztopiła się, zamieniła się w strugę, a tu już Alfejos, zakochany, swymi falami otoczył fale strugi-Aretuzy. Artemida otworzyła przed Aretuzą podziemną grotę na Sycylii, ale już za późno, za późno. Alfejos tak już ją objął miłośnie, że połączyli się, złączyli się w jedno i razem w takim zapale unosili swe wody, że ziemia się przed nimi rozwarła i na powierzchnię wytrysnęli w miejscu, które do dziś znane jest jako źródło Aretuzy. Z tego źródła panny pragnące się spodobać swoim wybranym muszą napić się łyk czystej wody. Tak oto Aretuza zrozumiała, że miłości bać się nie trzeba a prawdziwa trwać będzie na wieki.

Jak widzimy, Arkadia to rzeczywiście kraina szczęśliwa, gdzie wśród skał, strumieni, drzew i łąk, każdy choćby i nie chciwa znajdzie lub zostanie znaleziony przez miłość i szczęście.

A czy w Arkadii żyje się wiecznie, w szczęściu i poza śmiercią ?

Średniowieczny, a o renesansowych horyzontach król Rene I Dobry (1409-1480),

m.in. hrabia Prowansji, księżę Andegawenii i Lotaryngii, król Węgier, król Neapolu i Sycylii (sic! miejsca, gdzie bije źródło Aretuzy), król Aragonii i Jerozolimy, krewny Plantagenetów angielskich, władca połowy ówczesnego świata, potomek legendarnych Merowingów, wielki mistrz tajemniczego zakonu rycerzy - spadkobierców, a może rywali templariuszy, założyciel jeszcze innego zakonu rycerskiego, dramaturg i reżyser dziwnych sztuk teatralnych, połączonych z turniejami rycerskimi (uwaga, uwaga, czyż to nie księżę Walii Henryk Stuart wraz z Inigo Jonesem w 1610 roku w Anglii urządzał turnieje rycerskie połączone ze spektaklami masek o mitycznych treściach?!?!), wreszcie filozof i znawca nauk tajemnych, ten niezwykły król za swą rycerską dewizę przyjął tajemniczą sentencję **"Et in Arcadia ego ..."**, co znaczy: **"I ja w Arkadii ..."**.

Niezwykłe zdanie bez orzeczenia, którego najprawdopodobniejszym, jak uznano, uzupełnieniem jest śmierć, tzn. "I ja w Arkadii umrę" lub "I ja w Arkadii umarłem". Ba, ale cóż to znaczy?

Niestety nie wiemy nic o wcześniejszym pochodzeniu tej sentencji, aczkolwiek uczeni podejrzewają, iż ma ona związek z o wiele wcześniejszymi i o wiele bardziej ważnymi i tajemniczymi sprawami, niż sam brak orzeczenia w zdaniu. Wiemy natomiast z całą pewnością, że sentencja **Et in Arcadia ego...** w późniejszych czasach zrobiła olśniewającą karierę w oparciu o zapomnianą wspólną i tajemną tradycję, wręcz powstała moda na tajemnicze i gorzkie Arkadie, barokowo niepokojące i klasycystycznie dostojne.

Wspominaliśmy już **"Arkadię"** Philipa Sidneya, powiedzmy też, że najslawniejsze obrazy Nicolasa Poussina, najbardziej prominentnego malarza połowy XVII wieku zatytułowane są **"Et in Arcadia ego..."** i **"Pasterze arkadyjscy"**.

Sentencja "I ja w Arkadii..." funkcjonuje też jako rodzaj szyfru dla wtajemniczonych filozofów i znawców wiedzy tajemnej. Jednym z głównych problemów, którymi od wieków zajmuje się wiedza tajemna jest śmierć – nieśmiertelność - życie ponad śmiercią, odwieczny i główny problem wszelkich ezoteryzmów, hermetyzmów i mistycyzmów. Arkadia stała się rajem utraconym i rajem do odzyskania dla hermetystów i mistyków, rajem, w którym jak to w raju nie ma _śmierci. Przypomnijmy, że jak wieść niesie niektórzy Różokrzyżowcy potrafili pokonać

śmierć i żyli wiecznie (hrabia Saint-Germaine) lub co najmniej potrafili ożywać po śmierci. Et in Arcadia ego ... jest w tym kontekście tajemnym kluczem do tajemnej wiedzy o życiu i śmierci, wiedzy, o której zdobycie ludzkość zabiega od zarania swych dziejów, i którą to wiedzę wtajemniczeni jakoby posiadli, mniej więcej w tym czasie, gdy Arkadia naprawdę istniała i była enklawą szczęścia. Wiedza ta została utracona ,gdy barbarzyńscy profani spalili wielką bibliotekę w Aleksandrii. Wielu pokoleń potrzebowano, aby tę wiedzę odtworzyć, a dokonał tego jakoby, nasz dobry znajomy, Christian Rosenkreutz.

Arkadyjski Alfejos zaś, ten bóg-rzeka, święta rzeka, rzeka - początek wszystkich rzek staje się symbolem źródła wszelkiej wiedzy tajemnej, pojawiającym się na powierzchni i znikającym w podziemiach nurtem wszelkiej prawdziwej wiedzy, który choć zda się zniknąć z oczu niewtajemniczonych, to przecież płynie i potężnieje dalej, aby w odpowiednim miejscu i czasie znów objawić się na powierzchni ludzkiej rzeczywistości i wiedzy o rzeczywistości. A gdy to się stanie, ludzie dowiedzą się jak żyć w miłości i bez śmierci. Tak mniej więcej przedstawia się hermetyczny schemat mitu arkadyjskiego,

i takim znał go William Shakespeare, pisząc swe ostatnie sztuki.

Tłumaczy to zapewne w pewnym stopniu ważną dla tych utworów problematykę śmierci i odrodzenia, ożywienia zgodną z ogólną koncepcją "elbietańskiego renesansu". (Oczywiście nasz ulubiony autor nie znał obrazów Poussina ani hrabiego de Saint-Germaine, wspominałem o nich jedynie dla wzbogacenia wyводу i aby wykazać żywotność tych prądów myślowych.). "Zimowa opowieść" przedstawia się więc jako utwór podejmujący wprost ważne wątki ówczesnego, dziwnie splecionego polityczno-hermetycznego światopoglądu, ale takie to były niezwykle czasy !

"Burza", główne dzieło Williama Shakespeare`a z ostatniego okresu twórczości, powszechnie uznawana jest za arcydzieło.

Książę Mediolanu, Prospero, zbyt wiele czasu poświęca zdobywaniu wiedzy tajemnej i czytaniu magicznych ksiąg. Nie dostrzegł w porę, że jego brat, Antonio, uknuł ohydny spisek, aby go usunąć i zająć jego miejsce władcy. W tym celu sprzymierzył się z królem Neapolu (tzn.

raczej Obojga Sycylii, czyli Neapolu i Sycylii), oddając mu w lenno niezależne dotąd księstwo Mediolanu. Król Neapolu wygnał więc Prospera, a na mediolańskim tronie obsadził jego zdradzieckiego brata Antonia. Mimo protestów mieszkańców Mediolanu, którzy miłowali dobrego Prospera, porwano go wraz z małą córką Mirandą i porzucono na pełnym morzu, na wraku okrętu. Prospero zdążył jeszcze zabrać ze sobą kilka ksiąg o wiedzy tajemnej, płaszcz i czarodziejską laskę. Wygnany książę rozpacział, ale gdy zobaczył piękny uśmiech swojej małej córki postanowił stawić czoła nieszczęściu. Udało mu się, dopłynęli na jakąś nieznaną wyspę i tam zamieszkali przez lat 12.

Na tę bezludną wyspę, zanim zjawił się tam Prospero, zesłano z Argieru (Algieru) czarownicę Sycorax i jej syna, dzikiego pół-człowieka pół-potwóra Kalibana. Jako sługa czarownicy, przybył na wyspę, wraz z nią, duch powietrzny Ariel, którego, gdy odmówił wykonywania jej obmierzłych rozkazów, czarownica uwięziła w pniu rozszczerzonej sosny. Ariel cierpiał tam przez lat 12, aż przybył na wyspę Prospero i duszka uwolnił, czyniąc go sztuką magiczną swym sługą. W międzyczasie Sycorax umarła pozostawiając na pięknej wyspie swego brzydkiego syna Kalibana. Tak płynęły lata. Prospero wychowywał i uczył wszystkiego swą córkę Mirandę, a do chaty przygarnął i Kalibana, do czasu gdy ten zapragnął znieważać cześć Mirandy. Na szczęście Kalibanowi nie udało się napaść na nieskalaną cnotę księżniczki. Prospero ukarał go niewolą i ciężką pracą za to ohydne przewinienie.

Pewnego dnia, - i tu zaczyna się akcja sztuki:

Prospero : " ...hojna Fortuna

(Dziś pani droga ma) trafem przedziwnym

Ku naszym brzegom zagnała mych wrogów.

A moja wiedza rzeczy nadchodzących

Mówi, że zenit mój jest połączony

Z przychylną gwiazdą ; lecz jeśli jej wpływu

Nie zechcę słuchać i wzgardzę nim, wówczas

Los mój się chylić będzie odtąd. " (akt I, sc.2)

Prospero sztuką magiczną przy pomocy Ariela wywołuje straszliwą burzę, która zatapia

okręt, na którym płynęli król Neapolu, Alonso, jego syn Ferdynand, brat króla Sebastian, uzurpator księżę Mediolanu Antonio, Gonzalo stary przyjaciel Prospera, inni panowie, członkowie załogi Trinculo i Stefano, marynarze. Burza została tak "zrobiona", aby nikt nie utonął, ale by rozdzielić wyrzucanych na brzeg pasażerów i tak, aby inne statki floty towarzyszące królowi Neapolu powrócić mogły bez przeszkód do domu i zanieść tam wieść o śmierci władców w odmętach. Plan Prospera powiódł się znakomicie. Jego pomocnik Ariel prosi maga o wolność, w nagrodę za tak dobrze spełnione zadanie. Jednak duszek jest potrzebny Prosperowi do realizacji dalszych planów. Obiecuje więc zwolnić go ze służby za dwa dni. Uradowany Ariel z zapałem przystępuje do dalszej pracy dla czarodzieja i, niewidzialny, sprowadza swym _śpiewem Ferdynanda. Na jego widok, ukryta Miranda zachwycona szepcze:

"Cóż to ? Czy to duch jest?

Jak się rozgląda, Boże ! Wierz mi, panie,
Postać wspaniałą ma. Lecz to duch przecież."

Biedna Miranda, nigdy przedtem jeszcze nie widziała młodego człowieka płci odmiennej :

" (...) Rzec o nim

Mogłabym, że jest boski, gdyż nie znałam
W Naturze czegoś równie szlachetnego."

A Ferdynand zobaczywszy Mirandę zapytuje zapobiegliwie;

"Jest to bogini, dla której śpiewano !

Chciej dać łaskawą odpowiedź mym modłom,

Mówiąc, czy wyspa ta jest twą siedzibą,

A także poucz mnie, jak będąc tutaj

Mam postępować ; pierwsze me pytanie

Rzucam na końcu ; brzmi ono: o cudzie!

Czy jesteś żywą dziewicą?"

A Miranda bezpośrednio i szczerze (bo jej język nie został zdeprawowany dworskim kręctwem) :

"Nie jestem / Cudem, lecz jestem dziewicą, o panie." (akt I,sc.2)

Prospero nie posiada się z radości, że jego plan tak dobrze się spełnia, młodzi rozkochali się w sobie od pierwszego wejrzenia :

Ferdynand : " O, jeśli dziewicą
 Jesteś i serce twe wolne, uczynię
 Cię Neapolu królową."

Chyba to ważny temat, sprawa dziewictwa. Tymczasem w innym zakątku wyspy wyszedł na brzeg król ze świtą. Król martwi się o losy syna, a dobry Gonzalo zachwycony wyspą, marzy:

"Gdybym zarządzać miał, panie, tą wyspą -
 W rzeczpospolitej mej wszystkim na opak
 Rządziłbym; handel znikłby całkowicie,
 Sądu nie znano by nawet z imienia,
 A także książek, bogactwa, ubóstwa
 I służby wszelkiej; umów, dziedziczenia
 Granic, ogrodzeń, upraw ani winnic,
 Niczego zgoła; użytku metali,
 Wina, pszenicy lub oliwy; przy tym
 I żadnej pracy; każdy by próżnował;
 Kobiety także, niewinne i czyste;
 I żadnej władzy.
 Rzecz każdą wszystkim dałaby Natura
 Bez spoczonego trudu. Zbrodnię, zdradę,
 Miecz, włócznię, noże, działa i maszyny
 Wojenne przegnałbym precz , a Natura
 Sama obficie sypałaby plonem
 Dla wyżywienia niewinnego ludu." (akt II,sc.1)

Trochę to naiwne i chyba sam autor trochę się naśmiewa z tej utopijnej wizji.

Tak rozmawiających panów, nagle usypia, poważna muzyką, niewidzialny dla nich Ariel.

Nie śpią tylko Sebastian, królewski brat i Antonio, mediolański uzurpator. Nie śpią tylko spiskują. Antonio namawia Sebastiana do zabicia króla ,aby sobie zapewnić dziedzictwo bogatego Neapolu, ale gdy wyciągają miecze, by zamiar wykonać, Ariel budzi nagle króla i jego drużynę. W ten sposób zapobiegł królobójstwu. W innym miejscu wyspy Kaliban spotyka innych załogantów rozbitego statku, wesołych obwiesiów Trinkula i Stefana.

Trinkulo ujrawszy potwora Kalibana, zastanawia się, cóż to jest i jaki interes można na tym zrobić:

"Przedziwna ryba ! Gdybym był teraz w Anglii, w której kiedyś byłem, i wymalował tylko na szyldzie taką rybę, nie znalazłbyś tam w dzień świąteczny głupca, który nie dalby mi sztuki srebra : tam taki potwór zrobiłby ze mnie człowieka ; tam każdy dziwaczny stwór zrobi człowieka z człowieka : nie dadzą oni miedziaka, by wspomóc chromego żebraka, lecz wyłożą dziesięć, by ujrzeć martwego Indianina.(...) Co się tu dzieje ? Czy chcecie nas omamić dzikusami i Indianami, ha ?" (akt II,sc2).

A potem wszyscy trzej trochę się upijają, białym winem uratowanym ze statku. Kaliban zachwycony nowymi kompanami, obwołuje Trincula swoim nowym panem i wypowiada służbę Prosperowi. Czuje się wolny, szczęśliwy i pijany.

A Miranda i Ferdynand czułymi słowami zapewniają się o swej miłości, w przerwie noszenia kłód drewna, którą to pracę, jako próbę charakteru księcia, zadał mu Prospero.

Kaliban lekko oprzytomniawszy, namawia Stefana, żeby zabił Prospera i wziął sobie jego piękną córkę. Pomysł trafia do przekonania obwiesiowi i już widzi się w roli króla wyspy.

Wszystkiego słucha oczywiście niewidzialny Ariel. Przed zmęczonymi, królem

Neapolu i jego kompanami, Prospero wyczarowuje stół z wieczerzą i tańce duchów. Ale gdy zgłodnieli chcą się poczęstować jadłem, nagle objawia się Ariel w postaci Harpii,

a stół znika. Ariel obwieszcza im ich zagładę, za prześladowanie Prospera.

W innym miejscu wyspy Prospero wyraża zgodę na ślub Ferdynanda z Mirandą, lecz napomina ich, by nie ulegli żądzy cielesnej, "zanim Hymena lampa nie zapłonie". Dla uczczenia zaręczyn Prospero rozkazuje Arielowi, aby wraz z podległymi mu duchami,

przedstawił przed oczyma młodej pary piękne widowisko, tj. weselną maskę. W akcji maski, przy akompaniamencie słodkiej muzyki, bogini Iris (Eris?) zaprasza Juno (Junonę), aby opuściła a Arkadię i przybyła tu, na wyspę Prospera:

"By prawdziwej miłości związek tu świętować,
 Błogosławić i dary piękne ofiarować
 Parze kochanków."

Junona i Ceres przybywają i składają Mirandzie i Ferdynandowi najlepsze życzenia.

Zachwycony Ferdynand pyta Prospera, czy to czarowne widowisko odgrywane jest przez duchy. Prospero potwierdza:

"Duchy, które / Dzięki mej Sztuce wywiodłem z ukrycia, / By odegrały mój pomysł"

(aktIV,sc.1)

Po udzieleniu błogosławieństwa Juno wzywa Nimfy i żeńców, aby uczcili święto wiejskim tańcem. Nagle Prospero przypomina sobie o spisku Kalibana, przerywa maskę i odprawia narzeczonych, sam zaś z Arielem zastawia pułapkę na spiskowców, rozwieszając na polanie piękne szaty. I rzeczywiście Stefano i Trinkulo zamiast zabić Prospera, zaczynają stroić się, niepomni na ponaglenia Kalibana. Prospero wyczarowuje sforę psów myśliwskich, którymi szczuje niefortunnych spiskowców. Następnie, łagodząc swe uprzednie zamiary odprawia sąd nad królem Neapolu i jego dworakami, przebacza im ich ciężkie minione zbrodnie. Miranda zobaczywszy świtę króla, złożoną przecież ze zdrajców, zbrodniarzy, oszustów i kłamców, zachwycona woła: " O, cudzie!

Jak wiele jest tu urodziwych stworzeń !

Piękna jest ludzkość ! O, nowy, wspaniały

świecie tych ludzi!" (akt V,sc.1)

Odpowiada jej Prospero : "Nowy jest dla ciebie".

Następnie wszystko wszystkim wybacza i wyczarowuje okręt, którym pogodzeni (?) powrócą razem, do Neapolu, aby urządzić wesele młodej parze. Po weselu Prospero wróci

"Do Mediolanu mego, gdzie co trzecią / Myśl mą poświęcę śmierci."

Przed wyjazdem jeszcze wielki mag obdarza wolnością swego wiernego sługę Ariela

i wypowiada Epilog sztuki:

" Teraz czarami już nie władam
I własną tylko moc posiadam,
Bardzo niewielką ; wy możecie
Tu mnie uwięzić, jeśli chcecie,
Albo Neapol ujrzeć dacie.
Wierzę, że mnie nie zatrzymacie.
Księstwo me odebrałem zdrajcy
I wybaczyłem winowajcy,
Więc po cóż ma wasz czar mnie chłostać
Każąc na wyspie tej pozostać ?
Niech mnie wyzwolą wasze ręce,
Abym nie cierpiał nigdy więcej;
Niech żagle wydmie wasze tchnienie,
Bym znalazł zadość uczynienie
Ja, który was zabawić chciałem
I taki tylko zamysł miałem.
Sam tu zostałem. Żaden dłużej
Duch mi już więcej nie usłuży
I Sztuka moja nic nie znaczy:
Więc rzecz zakończę tę w rozpacz,
Jeśli modlitwy waszej mocą
Nie przybędziecie mi z pomocą ;
Gdyż ona, przewyższając litość,
Rozgrzesza każdą pospolitość.

(Kto chce podobnej zaznać łaski,

I mnie rozgrzeszy przez oklaski.)

Finis."

(Ten ostatni dwuwiersz tłumacz dodał samowolnie od siebie, co zaciemnia interpretację)

Chciałbym stwierdzić stanowczo, wbrew powierzchownym i bajkowym interpretacjom tej sztuki, że tematem "Burzy" nie jest teatr i nie jest ona "testamentem" Williama Shakespeare, żegnającego się z teatrem, jak to powierzchownie się przyjęło uważać. Lecz jest to wzruszająca elegia „na odejście, na śmieć i ponizenie, jakiego doznał John Dee, mistrz i nauczyciel angielskich humanistów, twórca koncepcji "reformacji całego szerokiego świata" i "elbietańskiego imperialnego odrodzenia ". Bo przecież, to oczywiste, że pierwowzorem dla postaci Prospera jest mag John Dee, a nie sam Shakespeare i nie jakiś Aktor. Pamiętajmy także, że "Burza" nie była ostatnim utworem napisanym przez twórcę "**Hamleta**". Ostatnią jego sztuką był "Henryk VIII" z 1613 roku. "**Burza**" nawet nie musiała być przedostatnim dramatem w dorobku poety. W latach 1609-1611 były po raz pierwszy wystawione i zapewne napisane, i "**Burza**", i "**Cymbelin**", i "**Zimowa opowieść**", nie wiemy jednak na pewno w jakiej kolejności zostały napisane. Tak więc teoria "testamentu" teatralnego w "**Burzy**" jest mocno naciągnięta (w Polsce propagował ją, nie wiedzieć czemu, Jan Kott, autor innych naciąganych, dowolnych i nie opartych na pogłębionych analizach utworów i ich kontekstu społeczno - kulturowego interpretacji sztuk Shakespeara'a w swym „Szekspirze współczesnym” , kolejni „interpretatorzy bezkrytycznie powielają pomysły Kotta i tak już „wiadomo”, że „**Burza**” jest o teatralnym testamentem autora „**Makbeta**”) . Niewątpliwe jest jedno, że mimo wszelkich różnic w konstrukcji utworów, "**Burza**, ze względu na ogólny schemat fabularny, treścią i tematyką, należy do grupy dramatów ostatnich. Co więcej, tutaj, wszelkie magiczne treści, sąsiednich utworów, podane są wprost, a sprawy doraźnie historyczno - polityczne są nieco odsunięte na dalszy plan, dla wydobycia uniwersalnego przesłania o charakterze postulatycznym.

Nastrój "**Burzy**" jest jednak daleki od propagandowego optymizmu "**Cymbelina**", sławiącego mit założycielski tworzącej się Brytanii, czy "**Zimowej opowieści**" opartej o mitologiczne podstawy normandzkiego dążenia imperialnego . W "**Burzy**" Shakespeare opowiada historię nie tyle władcy, co dobrego uczonego, maga i nauczyciela, który nie tylko

zajmuje się łagodnym przyrodoznawstwem, lecz posługuje się prawdziwą magią, do czego używa duchów. Pamiętamy, że John Dee miał na swoje usługi ducha imieniem Uriel, Prospero używa Ariela. Prospero znalazł swą magię nie w Naturze, lecz w księgach, tak jak i John Dee. Księgą tą jest oczywiście renesansowa "De Occulta Philosophia" Heinricha Corneliusa Agrippy von Nettesheim.

Agrippa dzielił świat na 3 sfery - ziemską, niebiańską i ponad niebiańską, a każdej z tych sfer odpowiada specyficzny rodzaj operacji magicznych. Prospero, tak jak i Dee, należy w tych kategoriach do najwyższej kategorii wtajemniczonych i prowadzi operacje magiczne w trzeciej sferze, sferze duchów powietrznych. Obaj zajmują się także astrologią, o czym Prospero mówi wprost. Prospero, jak i Dee, mimo, że był dobrym i nieszkodliwym człowiekiem został skrzywdzony, utracił swoje władcze stanowisko na dworze i został zesłany na banicję na 12 lat. Dee umarł, nie doczekawszy powrotu na należne mu społecznie miejsce. Prospero wykorzystał sprzyjający układ gwiazd do tryumfalnego (?) powrotu. Widać, magia działa tylko w literaturze, w życiu działają interesowni ludzie. A ludzie, opisani w "Burzy" w cytowanym fragmencie o pokazywaniu wizerunku potwora, przedstawieni są jako głupcy żądni sensacji, nieczuli na kłopoty bliźnich. W istocie Dee zmarł w samotności i biedzie, jak "żebrak bez jałmużny".

Ważna jest także zbieżność celów działań podejmowanych przez Dee i Prospera : obaj chcą naprawiać świat, poprawiać naturę ludzką, przez osiągnięcie wiedzy. Obu spotyka zawód.

Prospero na swojej wyspie udowadnia, że człowiek jest istotą do szpiku kości złą.

Sytuacje, które stwarza rozbitkom pokazują dowodnie, że ludzie są zawistni, głupi, chciwi rozpustni, fałszywi, leniwi, słabi, żarłoczni, nie cofają się przed zbrodnią, gdy sądzą, że bezkarnie uda się ją popełnić, a nade wszystko lubią gnębić innych ludzi. Przerażający obraz. Prospero dowodzi, że tylko magia może przerwać ten ciąg ludzkich nieprawości. I może jeszcze niewinna miłość umie ofiarować światu coś dobrego. Prospero, już nie wierzy, ale jeszcze ma nadzieję, że dzięki miłości i czystości świat ludzki może stać się lepszy i piękniejszy. Dlatego przestrzega Ferdynanda przed pośpiechem i niekontrolowaną namiętnością, dlatego w masce weselnej pokazuje młodym model świata doskonałego - Arkadii (co znamienne musi przerwać

ten idylliczny spektakl, aby bronić się przed mordercami). Ale nadzieja jest słaba, Ferdynand już oszukuje ukochaną przy grze w szachy, i to w pierwszym dniu tej wielkiej miłości. Wiara w nowy, lepszy świat jest naiwnością i głupotą, tak jak naiwnie głupie i wręcz absurdałne jest utopijne państwo, które chciałby założyć Gonzalo.

W "Burzy" Shakespeare przyjmuje skrajnie pesymistyczne stanowisko, podobne do tego z okresu „Miarki za miarkę”, "Troilusa i Kressydy" i "Króla Leara", choć temat i ogólna sytuacja fabularna upodabniają ten dramat do "Cymbelina" i "Zimowej opowieści": może młodemu pokoleniu się uda żyć w lepszym świecie. Ale w "Burzy" autor mówi: "może się uda, gdy będą przestrzegali zasad uczciwości i postępowali według dobrych wzorów".

Natomiast w tamtych dwóch utworach twierdził : "na pewno się uda, bo są młodzi, dobrzy i szlachetni". A to zasadnicza różnica.

Z klęski wiary w zreformowanie świata i człowieka, wiary magów, hermetystów i Różokrzyżowców, w "Burzy" pozostaje wartość nauki, bo czymże innym jest, dla ówczesnych uczonych, magia, jak nie nauką właśnie. Tylko ona może ulepszyć pełną zła, przyrodzoną egoistyczną naturę człowieka. Jedynym sensownym wytłumaczeniem pesymizmu "Burzy" jest uznanie, że naprawdę utwór ten dotyczy nie jakichś teatralnych autotematycznych spraw, lecz jest oskarżeniem ludzi prześladowających się nawzajem, prześladowanych uczonych myślicieli, takich jak John Dee. Jednocześnie dramat ten jest analizą eksperymentalnego psychologicznego dowodu tyżącego psychologicznej natury człowieka – w laboratoryjnych warunkach (na wyspie przecież) Prospero w sposób ostateczny bada mechanizmy dążeń i namiętności wszystkich ludzi, niezależnie od statusu społecznego. Wnioski z tego eksperymentu są dla ludzkości dość przerażające – w każdej sytuacji człowiek dąży, „ po trupach” do wykorzystania lub likwidacji innych ludzi dla zdobycia władzy, przewagi lub osiągnięcia ich kosztem nieuprawnionych dóbr. Ten eksperyment na wyspie nie pozostawia Prosperowi i czytelnikom złudzeń – człowiek jest egoistycznym narzędziem zdobywania dominacji nad innymi. To smutne, ale prawdziwe.

A jednocześnie "Burza" jest wielką przestrogą i piękną prośbą o tolerancję, o niezniewalanie innych. To jest przecież główna treść i rozmów Ariela z Prosperem, i postawa Prospera wobec własnych krzywdzicieli. I ta treść zostaje podkreślona w Epilogu - monologu Prospera.

Właśnie końcowy monolog Prospera jest kluczową sceną "Burzy", od jego rozumienia zależy w dużym stopniu interpretacja całego utworu. Niestety tłumacze pozwalają sobie na dużą dowolność i właściwie piszą te słowa niemal na nowo, wypaczając sens oryginału.

Cytowany wyżej Słomczyński, przecież najlepszy tłumacz Shakespeare'a, dopisuje nieistniejące u Shakespeare'a wersy i w ten sposób narzuca nam interpretację "teatralną" epilogu.

Porównajmy więc oryginał_ ze starym, ale chyba najwierniejszym przekładem Leona Ulricha:

Shakespeare pisze:

Now my charms are all o'erthrown,
 And what strength I have's mine own;
 Which is most faint: now, 'tis true,
 I must be here confined by you,
 Or sent to Naples. Let me not,
 Since I have my dukedom got,
 And pardon'd the deceiver, dwell
 In this bare island, by your spell;
 But release me from my bands,
 With the help of your good hands.
 Gentle breath of yours my sails
 Must fill, or else my project fails,
 Which was to please. Now I want
 Spirits to enforce, art to enchant;
 And my ending is despair,

Ulrich tak tłumaczy:

Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
 Teraz o własnych tylko siłach stoję ;
 Siły to słabe, dziś od was zależy,
 Czy nawa moja z wiatrami pobieży ,
 Czyli tu jeńcem samotnym zostanę.
 Lecz kiedy księstwo moje odzyskane,
 Gdy przebaczone krwawe przedsięwzięcia
 Niech mnie tu wasze nie wiążą zaklęcia,
 Ale od długiej i smutnej niewoli
 Niechaj mnie pomoc rąk waszych wyzwoli
 Ze wszystkich piersi szmer długi, łaskawy
 (*) Niech teraz wydmie żagle mojej nawy
 Albo się z celem długiej pracy minę,
 (*) Jak by choć krótką bawić was godzinę
 Przeciw wam w pomoc nie przyjdą mi duchy
 Na moje czary każdy z was jest głuchy
 I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie,

Unless I be relieved by prayer,	Jeśli modlitwa w pomoc nie przybędzie :
Which pierces so, that it assaults	Modlitwa bramy litości otwiera
Mercy itself, and frees all faults.	I błędów dawnych pamiętki zaciera,
As you from crimes would pardon'd be,	Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia,
Let your indulgence set me free.	Tak mi przebaczenie moje przewinienia.

Jeśli porównany tłumaczenie Ulricha z wersją Słomczyńskiego, okaże się, że są to dwa różne znaczeniowo teksty. Przy tym Ulrich także pozwala sobie, ze względu na poetycką lapidarność oryginału, na odrobinę dowolności. Wiersze oznaczone powyżej (*) są rozpisaniem wersji oryginalnej na dwa wersy. Szczególnie drugi wers dodany tylko ze względu na rym jest niedobry, nic nie znaczy i zaciemnia przekaz - Shakespeare nie napisał nic o "zabawianiu przez godzinę", co mogłoby sugerować np. krótki spektakl teatralny. Niemniej przeto, przekład Ulricha wyraźnie wykazuje nam, że jest to prośba człowieka o wyzwolenie, wypuszczenie na wolność (tu do Neapolu lub Mediolanu), prośba skierowana nie do widzów spektaklu teatralnego, ale do ludzi, jako członków społeczeństwa, a nie do klientów, płacących za bilety lub głoszących oklaskami. (Oczywiście tekst "But release me from my bands / With the help of your good hands." - "Ale od długiej i smutnej niewoli / Niechaj mnie pomoc rąk waszych wyzwoli" można i należy nawet traktować metaforycznie nie jako prośbę o oklaski, ale o „pomocną dłoń” dla ukończenia dzieła.)

Prospero pragnie słuchaczy wzruszyć, wskazując na swój trudny los człowieka, który wyrzekł się magii, człowieka samotnego i skazanego na rozpacz ze względu na posiadaną wiedzę, potrzebującego pomocy i przebaczenia, za to co stało się jego udziałem, za to czego się dowiedział o ludziach, „próżny był jego trud”, bo ludzie pozostają głusi na jego przesłanie : „Na moje czary każdy z was jest głuchy / I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie”

W najważniejszych w tym monologu ostatnich sześciu wersach, mówi o tym wyraźnie. Tak jak sam wybaczył oszustowi (deceiver), chce, aby i jemu wybaczone, tak po „chrześcijańsku”, prosi o łaskę i modlitwę (za siebie, ale też za wszystkich innych), wskazując na zasadę

wzajemnej tolerancji i wzajemnego przebaczenia. Ostatni dwuwiersz brzmi zupełnie jak etyczny imperatyw kategoryczny głoszony później przez Immanuela Kanta:

"Postępuj tak, abyś mógł chcieć, aby maksyma twojego postpowania stała się powszechnym prawem".
Wybaczaj, jeśli chcesz, aby i tobie wybaczoneo.

"Burza", utwór o czarach na wyspie, która jest metaforą całego ludzkiego świata, kończy się przesłaniem czynienia dobra i respektowania praw moralnych i naturalnych. William Shakespeare był mądrym człowiekiem, bo wiedział, że teatr nie ma służyć autotematycznemu opowiadaniu o sobie samym (bo czegoż to miałyby nas uczyć, czy tego, że teatr jest miłą rozrywką ??), ale ma służyć światu (Theatrum Orbi ! Teatr światu !The Globe z ryciny Fludda) i człowiekowi, wskazując drogę ku doskonałości.

I tak oto odkryliśmy, dlaczego "Burza" w pierwszym folio z 1623 roku otwiera zebrane dramaty Williama Shakespeare, bo zawiera najważniejsze przesłanie jego dzieł.

W latach 1620/1621 nadeszła, wraz z bitwą pod Białą Górą, klęska imperialnych marzeń "elbietańskiego odrodzenia", była to też klęska nadziei na zbudowanie lepszego, mądrzejszego, "zreformowanego społeczeństwa" prawych ludzi.

Może też była to klęska reformatorskich, walczących programów. Zamiast propagandy pozostawało rozliczenie się z błędów. Uczni mogli zrozumieć, że natury człowieka nie da się zmienić pięknymi hasłami i że najważniejsze wartości to wolność, ogólne porozumienie i powszechna tolerancja.

Żadna inna elbietańska sztuka nie realizowała tych wartości tak jak "Burza" i dlatego ta sztuka właśnie godnie mogła reprezentować naczelne wartości i potrzeby ludzkości i roku 1623 i w latach następnym aż do dzisiaj.

Tak oto "Burza" najbardziej nierealistyczny utwór Shakespeare`a, opiewający nierzeczywistość czarodziej, duchów, czarów i magii stała się utworem mówiącym o najbardziej rzeczywistych i najbardziej potrzebnych wartościach realnego, społecznego świata ludzi.

W tej pracy starałem się przedstawić kontekst historyczny, polityczny, kulturowy i filozoficzny, trzech ostatnich dramatów Williama Shakespeare'a. Uważam bowiem, że bez jego poznania, nie można dobrze i trafnie zrozumieć treści i znaczenia tych utworów, a tym bardziej ich reżyserować i przedstawiać odpowiedzialnie widzom w teatrze zawarte w nich naprawdę istotne myśli.

Tym bardziej, że wyobrażenia ówczesnych uczonych i artystów dotyczące rzeczywistej organizacji świata idei i ludzi, są dla nas dzisiaj niemal całkowicie nierzeczywiste.

Wszystkie te hermetyzmy, alchemie, magie, różokrzyżowstwo, astrologie itp. są dla nas dzisiaj śmieszną konfabulacją człowieka błędzącego w dociekaniach, jaki jest świat, jaki jest człowiek i jaki mógłby być, powinien być. Choć jednocześnie stanowią niezwykle świadectwo poznawczej ciekawości intelektualistów. Są one też dla nas intelektualną tradycją europejskiej kultury i cywilizacji, a ich zapoznanie zubaża nasz współczesny, racjonalizujący ogląd nas samych. Znamy dzisiaj wiele zasad biologii, fizyki, chemii, psychologii, socjologii, które zupełnie nieźle opisują nam nasz świat i nie potrzebujemy uciekać się do wyjaśnień z irracjonalnej sfery. W sferze kultury racjonalny opis rzeczywistości, często jednak bywa niepełny. Żyjemy przecież w kulturze pełnej mitów, powierzchownych stwierdzeń, a często i przesądów, tylko ich dobre rozpoznanie, zrozumienie powodów i celów dla jakich owe mity powstawały, jest konieczne dla doskonalszego rozumienia złożoności funkcjonowania człowieka i mechanizmów działania społeczeństwa, także i tego nam współczesnego.

Shakespeare pisał swoje sztuki blisko 400 lat temu i do opisu świata stosował najlepsze dostępne mu wówczas kategorii poznawcze, był nawet jednym z głównych propagatorów "mitycznego" poglądu na rzeczywistość. Bez znajomości ideowych treści świata, w którym żył Shakespeare, nie da się zrozumieć właściwie przesłania jego utworów. Oczywiście sztuki w teatrze realizuje się i odbiera prezentystycznie, ale jeśli współczesny nam teatr używa tekstów Shakespeare'a, nie rozumieć ich, po to, aby pokazać postmodernistyczne harce w dyskotekę lub głupawych, chamskich duńskich królewiczów,

to naprawdę lepiej zostawić autora "Burzy" w spokoju i grać coś innego ku uciesze realizatorów ze szkodą dla kultury, autorów i widzów, szukających w teatrze światła a nie bylejakości i zaciemniania ważnych spraw.

Zadowolona z siebie ignorancja nie jest wystarczającym powodem dla nabierania klientów.

Mam też skromną nadzieję, że ta moja praca, początek badań w wyznaczonym tu kierunku zachęci nas do głębszego czytania i realizowania utworów **William Shakespeare`a**.

Ja sam pisząc tę pracę, wiele się dowiedziałem od autora "Burzy" o ludziach i świecie, za co mojemu ulubionemu autorowi – dziękuję i spłacam, choć w części, dług próby poznania.

Bibliografia :

- Baigent M., Leigh R., "Świątynia i Loża", Warszawa, 1996
Baigent, M., Leigh R., Lincoln H., "Święty Graal, święta krew", Warszawa 1994
Bidwell, George, "Najcenniejszy klejnot. Elżbieta I", Katowice 1974
Bugaj, Roman, "Hermetyzm", Wrocław 1991
Bugaj, Roman, "Nauki tajemne w dawnej Polsce - Mistrz Twardowski", Wrocław 1986
Cegielski, Tadeusz, "Ordo ex Chao", Warszawa 1994
Clarke, Lindsay, "The Chymical Wedding", London 1989
Cotterell, Arthur, "Słownik mitów świata", Łódź 1993
Dauxois, Jacqueline, "Cesarz alchemików. Rudolf II Habsburg", Kraków 1997
Eco, Umberto, "Wahadło Foucaulta", Warszawa 1993
Fluchere, Henri, "Szekspir, dramaturg elżbietański", Warszawa 1965
Grant, Michael, "Mity rzymskie", Warszawa 1993
Graves, Robert, "Mity greckie", Warszawa 1967
Kępiński, Zdzisław, "Mickiewicz hermetyczny", Warszawa, 1980
Kott, Jan, "Szekspir współczesny", Warszawa 1965
Levron, Jacques, "Dobry król Rene", Warszawa, 1986
Mroczkowski, Przemysław, "Szekspir elżbietański i żywy", Kraków 1981
Neale, J. E. "Elżbieta I", Warszawa 1981
Nicoll, Allardyce, "Dzieje teatru", Warszawa 1974
Parandowski, Jan, "Mitologia", Poznań 1987
Pinsent, John, "Mitologia grecka", Kraków 1990
Reese M. M., "Shakespeare. His World and His Work", London, 1980
Yates, Frances A., "Sztuka pamięci" Warszawa, 1977
Yates, Frances A., "The Occult Philosophy in the Elizabethan Age", London 1980
Yates, Frances A., "The Rosicrucian Enlightenment", London, 1972
Zbierski, Henryk, "William Shakespeare", Warszawa 1988
Prace zbiorowe, "Szkice szekspirowskie", Warszawa 1983