

# SHAKESPEARE

EDYCJA KRYTYCZNA

Burza

w przekładzie Piotra Kamińskiego



WILLIAM SHAKESPEARE ■ Burza

Wydawnictwa  
Uniwersytetu  
Warszawskiego



# William SHAKESPEARE

Burza

**w przekładzie**

**Piotra Kamińskiego**

Wstęp i komentarz

Anna Cetera-Włodarczyk



## SPIS TREŚCI

	WSTĘP
9	<i>Burza</i> , czyli tam i z powrotem
57	BURZA
	KOMENTARZ
187	Data powstania i źródła
208	Wczesna recepcja dramatu
218	Uwagi o redakcji tekstu i przekładzie
	ANEKS
235	Muzyka w <i>Burzy</i>
237	Polskie przekłady <i>Burzy</i>
239	Literatura krytyczna
242	<i>Burza</i> na polskiej scenie
249	INDEKS NAZWISK



**Wstep**





---

## BURZA, CZYLI TAM I Z POWROTEM

---

*Burza* uchodzi za sztukę rozrachunkową i pożegnalną. Po raz ostatni we własnej sprawie Shakespeare wypowiedział się jednak poza teatrem, choć w mocnej, ekspresywnej scenografii. Na straży grobu w Stratfordzie postawił zrymowany czterowiersz, pod groźbą klątwy zabraniając wydobywania prochów<sup>1</sup>. Zaprzyjaźnieni z Shakespeare'em aktorzy mawiali, że nigdy nie zmarnował linijki wiersza. I rzeczywiście, przaśna rymowanka, jeśli to on ją ułożył, okazała się strażnikiem mniej skłonny do ustępstw aniżeli tony kamienia w starożytnych sarkofagach. Umarłych grzebać, trumien nie otwierać, zdaje się pisać Shakespeare spod ziemi, spoza czasu. Jakkolwiek by oddzielać postać i jej autora, trudno przeoczyć zbieżność decyzji i nastrojów Prospera i Shakespeare'a. Schyłek życia jednego i drugiego nosi wyraźne znamiona dobrowolnego wycofania się z zawodu. Shakespeare, wielkomijski dramaturg i aktor, nie umarł w biegu. Ostatnie pięć lat spędził w Stratfordzie, tam, gdzie się urodził, w domu, którego dorobił się przez dwadzieścia lat pracy w Londynie, pisząc w zawrotnym tempie dwie sztuki rocznie. Odszedł z teatru, kiedy wciąż jeszcze je grano, choć nie ulega wątpliwości, że następców nie

---

<sup>1</sup> Całość inskrypcji po uwspółcześnieniu ortografii brzmi: *Good friend for Jesus' sake forbear, / To dig the dust enclosed here. / Blessed be the man that spares these stones, / And cursed be he that moves my bones,* a w przekładzie Piotra Kamińskiego: „Mój przyjacielu, na Chrystusa / Kości leżących tu nie ruszaj. / Chwała mu, kto ten głaz oszczędzi, / Kto ruszy mnie, przeklętym będzie”.

szukano długo. Epitafium, pieczołowicie redagowany testament, wreszcie dziesiątki refleksji rozsianych po dojrzałych dramatach ukazują Shakespeare'a jako człowieka żyjącego w długotrwałym i czujnym dialogu ze śmiercią, z którą się oswaja, spoufala i godzi.

Tworząc *Burzę*, prawdopodobnie na przełomie lat 1610 i 1611, Shakespeare ma czterdzieści siedem lat, Prospero, jeśli jego wyznania nie są li tylko retorycznym chwytem, czterdzieści pięć<sup>2</sup>. Warto o tym pamiętać, zanim w wyobraźni rozgości się obraz księcia Mediolanu jako patriarchalnego starca. Działania obu cechuje ten sam radykalizm: Prospero w finale łamie różdżkę i topi księgę, Shakespeare odchodzi, nie pozostawiając po sobie ani jednego rękopisu, listu, glosy – niczego, co skreślił własną ręką<sup>3</sup>. Książę jest magiem, roztrząsanie tego faktu odnawia stary trop rywalizacji Shakespeare'a z Christopherem Marlowe'em, którego Faustus – Szczyściarz (z łaciny) – podobnie jak Prospero – Szczyściarz (z włoskiego) – pragnął rzeczy wielkich i zakazanych<sup>4</sup>. Możliwe jednak, że szarobura magia Prospera nie ma tu żadnego znaczenia – historię szlachetnego czarodzieja z córeczką podsunęły romanse, a Shakespeare uczynił z niej wielką i trwałą

<sup>2</sup> Por. słowa Prospera do Ferdynanda (IV 1.3–4).

<sup>3</sup> Zachowało się jedynie kilka podpisów Shakespeare'a: trzy pod testamentem, pozostałe zaś na mało istotnych dokumentach. Część uczonych za spisane ręką Shakespeare'a uznaje również niewielkie fragmenty dramatu *Thomas More*. Okoliczności zaginięcia spuścizny dramaturga nigdy nie zostały wyjaśnione.

<sup>4</sup> Christopher Marlowe (1564–1593) był autorem *Tragicznej historii Doktora Fausta* (1588). Postać Prospera jako przeciwieństwo Fausta omawia m.in. Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998, s. 662–684.

metaforę teatru. Ostateczne wybory obu postaci, Prospera i Shakespeare'a, wynikają z tej samej zgody na „banalną codzienność”, na dożywocie pod opieką córki, z wnuczętami na kolanach<sup>5</sup>. To stabilizacja za cenę wielu wyrzeczeń, ale Shakespeare uparcie powraca do tej myśli. W niemal wszystkich późnych sztukach – *Opowieści zimowej*, *Burzy*, *Peryklesie* – ojcowie upatrują szczęścia w przebywaniu blisko dorosłej córki. W pewnym sensie motyw ten pojawia się już wcześniej, w *Królu Learze*, ale tam miłość ojca jest groźna i zachłanna. Osobiste losy Shakespeare'a bywają podstawą interpretacji *Burzy*, *Burza* rzuca światło na schyłek życia Shakespeare'a. Nawet jeśli zależność ta nigdy nie leżała w zamiarach dramaturga, historia sama dopisała znaczące puenty – *Burza* jest jego ostatnią samodzielną sztuką, zamieszczoną jako pierwsza w pośmiertnym wydaniu dzieł wszystkich (por. s. 218–222). Co więcej, kończy ją epilog, w którym aktor wychodzi poza ramy postaci i fabuły, aby opowiedzieć o końcu przedstawienia i życia – o końcu wszystkiego.

Narzucające się dziś interpretacje biograficzne nie zmieniają faktu, że dla pierwszych widzów *Burza* mogła być nade wszystko widowiskową komedią o radosnym zamążpójściu, umiejętnie zgraną z aspiracjami rządzących elit. Shakespeare zawsze bacznie przyglądał się bieżącej polityce, tym razem jednak była to polityka prawdziwie (wielko)światowa: sojusz Anglii z Unią Protestancką (por. s. 210–213) i kolonizacja Ameryki (por. s. 189–199). Gwarantem tego pierwszego miał

---

<sup>5</sup> Por. Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 374–375.

być zaplanowany na jesień 1611 roku ślub Elżbiety, córki Jakuba I, z Fryderykiem, elektorem Palatynatu Reńskiego, a także przyszłe panowanie Henryka, najstarszego syna Jakuba. *Burza* na wiele sposobów nawiązywała do rozdętej propagandowo wiary w świetlaną przyszłość trójki wychuchanych nastolatków, w których rękach, jak przez chwilę sądzono, spoczywały losy Europy. Podobnie jak w wielu wcześniejszych sztukach, Shakespeare usłuźnie podstawił panującym lustro, z pozoru bijąc wraz z innymi w dzwony na powitanie nowego, wspaniałego świata, jednocześnie zaś obnażając kruchość nadziei, naiwność wychowanych pod kloszem dzieciaków, a także ryzykownie portretując ojców jako pokolenie przegrane. Odegrana dwukrotnie w pałacowych wnętrzach *Burza* z pewnością nadawała się na śpiewno-baletowy przerywnik, wybrany, jak kilkadziesiąt innych widowisk, aby umilić młodym przedłużające się narzeczeństwo (por. s. 211–212). Zarazem jednak ten sam dramat, w głębszych warstwach fabuły, co rusz nękał obrazami otwartych, jątrzących się ran, w finale tylko prowizorycznie opatrzonych ślubnym welonem Mirandy. To współistnienie różnych układów odniesienia, zbitka konwencji i niejasne zakończenie stały się w kolejnych wiekach powodem potężnych wahnięć interpretacyjnych, niespotykanych w przypadku innych dramatów. *Burzę* można inscenizować jako romans, nostalgiczny testament albo olśniewającą feerię. Można dopatrzeć się w niej przede wszystkim przenikliwej reakcji Shakespeare'a na opowieści o Nowym Świecie, czyli *Burzy* amerykańskiej, lub, jak chcą niektórzy, kryptogramu o fiasku przedsięwzięcia w Wirginii (por. s. 194–199). Idąc dalej

za tą myślą, można z *Burzy* uczynić wczesnonowożytną powtórkę z mitów założycielskich, w których garstka ocalałych Trojan, z Eneaszem na czele, błąka się po Morzu Śródziemnym w poszukiwaniu miejsca na nowy dom (por. s. 203–206)<sup>6</sup>. Można wreszcie obsadzić Shakespeare’a w roli pierwszego krytyka imperializmu, z Prospera czyniąc zachłannego kolonizatora, a z Kalibana – uciemiężonego autochtona<sup>7</sup>.

Dla ówczesnej publiczności fabuła *Burzy* była prosta do streszczenia: wygnany z Mediolanu Prospero dociera na wyspę, z której czyni miniaturowe królestwo sztuki i magii. Panując nad żywiołami, bezcielesnym Arielem i dzikim Kalibanem, wychowuje córkę Mirandę. Po latach u wybrzeży wyspy rozbija się statek, a księżę staje oko w oko ze swą przeszłością. Wybacza wrogom, wydaje za żonę córkę, wraca na tron. Zabiera lub nie zabiera ze sobą Kalibana. Paradoksalnie, ten nierozstrzygnięty i zlekceważony szczegół okazał się kluczowy dla przyszłych interpretatorów. Z początku opryskliwy i podstępny Kaliban był postacią z gruntu komiczną. Pokraczny, cuchnący potwór, zwany z nutą humoru *monster*, którego brzmieniowego pokrewieństwa z *master*,

<sup>6</sup> O podwójnej geografii *Burzy*, micie i doświadczeniu kolonizatorów pisze Jan Kott w eseju „*Burza*” albo *Powtórzenie*, w: *idem, Pleć Rozalindy. Interpretacje Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992, s. 125–176.

<sup>7</sup> Społeczno-polityczne reinterpretacje dramatu w Ameryce Łacińskiej omawia Anna Cholewińska, *Wszyscy jesteście Kalibanami: (post)kolonialne wizje latynoamerykańskiego podporządkowania*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*”, t. XL, nr 1, 2015, s. 91–102. Szerzej o recepcji *Burzy* w krajach kolonialnych pisze Małgorzata Sugiera, *Teatr władzy i władza teatru*, w: *eadem, Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 57–96.

*monsieur* – pan potwór – nie odda żadne tłumaczenie<sup>8</sup>. Z czasem jednak gniewne wyzwiska Prospera nabrały dosłowności. Kaliban stał się chodzącym katalogiem uprzedzeń i wstrętów, szatańskim pomiotem, osiłkiem z morderczym instynktem i słabą głową, która w momentach wzruszenia do złudzenia przypominała łeb szczeniaka, podobnie zresztą jak cały Kaliban gorliwie liżący stopy pana; dopiero w finale potwór rokował nikłe, bardzo nikłe, ale jednak nadzieje na resocjalizację. Niepostrzeżenie egzotyczne kuriozum urosło do rangi archetypu niewolnika opornego wobec edukacyjnych wysiłków białego człowieka, teatralnej egzemplifikacji Arystotelesowskich tez o ludziach niezdolnych do samostanowienia. Odrażająca charakterystyka tej postaci popadała jednak w coraz ostrzejszy konflikt z humanizmem. Schyłek epoki kolonialnej oznaczał dla Kalibana nowe życie. Toporna „bryła” (I 2.310) przemówiła, podejmując własną narrację o krzywdzie. Takie czytanie wydobyło z syna wiedźmy Sykoraks rysy tragiczne, obracając Prospera w despotycznego uzurpatora cudzej ziemi. Na dwudziestowiecznej scenie i w krytyce Kaliban podlegał nieustannej aktualizacji i przechodził zaskakujące metamorfozy rasowe i etniczne – jego skóra przybierała wszelkie odcienie od hebanu po oliwkę, zmieniał się kształt jego oczu, kolor włosów i proporcje ciała. Udręczony, skuty łańcuchami pytał o prawo do ziemi i języka, wył i skamlał, uginając się pod ciężarem kłód. Ten nowy rodzaj politycznej wrażliwości wymusił rozdzielenie włókien tekstu i czytanie go

---

<sup>8</sup> Imię Kalibana znają tylko Prospero i Miranda, reszta nie słyszała go albo je ignoruje.

wbrew komediowej dynamice, z akcentem na kielkującą wrażliwość ofiary europejskiej pychy. W ten sposób w krajach obarczonych przeszłością kolonialną gnuśny i chutliwy Kaliban z wieku na wiek ulegał politycznej sakralizacji, podobnie jak mściwy Szajlok tam, gdzie szalał antysemityzm<sup>9</sup>.

Gdzie rozgrywa się akcja *Burzy*? W sensie geograficznym wyspa Prospera leży między Algierem, Tuniszem i Neapolem, w połowie drogi z Afryki do Europy, w miejscu takim jak Lampedusa. W porządku metaforycznym kierunki, z których przybywają postaci, są bez znaczenia. Co więcej, Shakespeare uparcie mnoży współrzędne, czyniąc z *Burzy* rozpędzony, wirujący globus z tysiącami miejsc, w których konfrontacja Starego i Nowego Świata wyznacza pole gry dla Prospera. Nie wiemy, gdzie skierowany był wzrok Shakespeare'a, kiedy tworzył dramat. Mógł patrzeć w przyszłość, przenikliwie wyodrębniając ze strzępów tajnych raportów rdzeń konfliktów, które przeorały historie zamorskich kolonii (por. s. 194–195). Motyw kulturowej ambiwalencji mógł zaczerpnąć z eseistyki Michela de Montaigne'a, który jako pierwszy okcydentalnemu poczuciu wyższości przeciwstawił postać szlachetnego dzikusa, pisząc esej o kanibalach; jego tytuł uznawany jest niekiedy

---

<sup>9</sup> W dyskursie posthumanistycznym zainteresowanie Kalibanem jako chimerą czy też hybrydą wydaje się nieco ustępować zainteresowaniu Arielem, który intryguje swym (nie)uchwytnym podobieństwem do człowieka i maszyny. Z kolei w studiach nad niepełnosprawnością (*disability studies*) Kaliban to postać naznaczona fizyczną deformacją, która powoduje jego stygmatyzację, por. Allison P. Hobgood, David Houston Wood (red.), *Disabled Shakespeares*, „Disability Studies Quarterly”, vol. 29, nr 4, 2009.



za źródłosłów imienia Kaliban (por. s. 200–201). W fantasmagorycznej protofabule *Burzy* pojawiłyby się wtedy rajske obrazy Bermudów, przełamane migawkami mrocznych rytuałów brazylijskich Indian. Wizja Shakespeare'a mogła się też ukształtować w wyniku kontestującej lektury Wergiliusza i płynącego z niej przekonania, że każda ziemia, którą wędrowcy znajdą za oceanem, przyniesie jedynie krótkotrwałe złudzenie obfitości, aby ostatecznie ujawnić swą grozę i zdezwuować sielankowe mrzonki. Wilgotny i ciepły klimat wyspy sprzyja życiu i gniciu, jak bystro zauważa brat Prospera, Antonio<sup>10</sup>. Shakespeare musiał wiedzieć, że obok bajecznie pięknych, tropikalnych plaż stoją zwykle cuchnące, malaryczne bagna. Gdziekolwiek by umiejscowić wyspę Prospera, uderza niebywała zdolność Shakespeare'a do tworzenia znaczeń przekraczających jego epokę. Raz ustanowione paralele nie rozstrzygają żadnych dylematów, ale wyostrzają nowe odsłony konfliktu. „Do tego mrocznego pomiotu / Ja się przyznaję” (V 1.275–276), mówi Prospero, wskazując palcem na Kalibana, co jednak nie zmienia niepokojącej dwuznaczności tego wyznania. Niepokój ten podejmą pisarze późniejszych epok, na przykład Joseph Conrad w *Jądrze ciemności*, kreśląc wizerunki Europejczyków doświadczających w zetknięciu z obcym, zawłaszczanym łądem głębokiego aksjologicznego wstrząsu: erozji moralności aż do zatracenia w okrucieństwie.

Dla Shakespeare'a *Burza* mogła być również wyprawą w nieznanne, flirtem z nową estetyką. W chwili kiedy pracował nad dramatem, era playhouse'ów – sezonowych

---

<sup>10</sup> Por. dialog Antonia i Sebastiana (II 1.41–50).

drewnianych amfiteatrów – dobiegała nieuchronnie końca. W 1609 roku trupa Shakespeare'a schroniła się pod dach, przenosząc się na zimę do Blackfriars, eleganckiej sali na terenie dawnego opactwa dominikanów (por. s. 208–209). Od tej pory zespół mógł liczyć na bardziej wyrobioną i bogatszą publiczność, powoli jednak rozstawał się z unikatową, architektoniczną metaforą, jaką był w swej konstrukcji i nazwie teatr The Globe. Jeszcze inną drogą szedł dwór, gdzie monarchowie, po obu stronach kanału La Manche, prześcigali się w rozrzutności. To dla nich scenarzyści tacy jak Ben Jonson przygotowywali słynne dworskie maski, osnute na wątkach mitologicznych kunsztowne widowiska, alians tańca, śpiewu i wymyślnych kostiumów (por. s. 213–216). Celem owych pokazów zamożności było wzmocnienie autorytetu panujących, efektem ubocznym – zamykanie się elit we własnym kręgu. Shakespeare nie mógł nie zauważyć rozejścia się estetyk. W konfrontacji ze środowiskiem dworskim ujawniał się powoli jego anachronizm, jakim mogło być nadmierne obciążenie spektaklu słowem. Co myślał o nowej sztuce? W dramatach Shakespeare'a nigdy nie brakowało elementów widowiskowych, takich jak pantomimy albo bale maskowe, nie stronił on też od efektów scenicznych, ale inaczej dobierał proporcje. Do *Burzy*, wychodząc naprzeciw modzie, włączył maskę zaręczynową i uczynił z niej imponujący pokaz możliwości Prospera, niespodziewanie przerwany wtargnięciem na scenę plebsu. Ten przedziwny blamaż konwencji do dziś dezorientuje krytyków, inspirując karkołomne teorie o odwróconej antymasce (por. s. 223) lub dopisaniu sceny w późniejszym okresie przez innego autora. Trudno jednak uwierzyć,

że *Burza*, jaką znamy – ujęta po raz pierwszy i jedyny w karierze Shakespeare’a w karby klasycznej jedności miejsca, czasu i akcji – jest efektem cięć i przeróbek. Ten z pozoru regresywny wybór był w gruncie rzeczy niezwykle nowatorski. Synchronizując czas i przestrzeń, Shakespeare wciągał widzów w psychodramę, zachęcając, aby czterogodzinny amok wspólnie przeżyli z rozbitkami. Nie wiemy, czy pracując nad *Burzą*, Shakespeare zdawał sobie sprawę, że będzie to jego ostatnia samodzielna sztuka. Pod wieloma względami jest ona podobna do innych romansów, nazywanych również sztukami ostatnimi: *Cymbelina*, *Opowieści zimowej*, *Peryklesa*. Dramaty te na pozór kończyły się szczęśliwie, ale w weselnym miódach czuć było łyżkę dziegciu. Już wcześniej spod pióra Shakespeare’a wyszło kilka tak zwanych gorzkich komedii, w których komplikacje fabuły wykraczały daleko poza komiczne schematy. Romans dodatkowo wprowadzał elementy cudowności, co w *Burzy* zaowocowało przemieszaniem wątków czarodziejskich, graniczących z autocytatem powtórzeń z *Makbeta* i *Juliusza Cezara* (por. s. 38), konwencji komedii dell’arte i wcześniej wspomnianej maski. *Burza* jest kolażem gatunków, spójnym i efektownym jedynie na powierzchni, brak w niej jednak ciągłości psychologicznej: nie ma psychoanalizy dla czarodziejów. Shakespeare nie ukrywa zresztą rozdzielności planów: „Pomóż mi zrzucić czarodziejskie szaty” (I 2.24), mówi Prospero do Mirandy, być może sygnalizując, że w tym miejscu kończy się baśń, a zaczyna dramat. Za chwilę cofnie się o dwanaście lat, aby opowiedzieć o swoim wygnaniu, a potem jeszcze o kolejne dwanaście, relacjonując dzieciństwo Kalibana i udręki Ariela. Statyczna ekspozycja przynosi niebywałą

kompresję wydarzeń i emocji, której nie kontroluje żaden chór, tym samym *Burza* staje się sztuką o pamięci – subiektywnej, poranionej, korygowanej i narzucanej innym uczestnikom wydarzeń. Przez kolejne cztery akty poznajemy księcia, śledząc jego poczynania. Prospero jest jedyną wielką postacią Shakespeare'a, która nigdy nie zostaje na scenie sama. Przeciwnie, wszystkie jego monologi wygłaszane są wobec kogoś i noszą wyraźne znamiona autokreacji. Jeśli nie liczyć krótkich, nerwowych kwestii na stronie, myśli Prospera, podobnie jak jego księgi, pozostają zagadką. W epilogu Shakespeare tylko z pozoru wykłada karty, zestawiając cztery jednakowo mocne, choć różnokolorowe figury: księcia, maga, aktora i twórcy. Każda z wcześniejszych wypowiedzi Prospera może zostać przypisana jednej z nich.

Jeśli *Burza* jest opowieścią o władcy zdradzonym przez brata, to najważniejsza jest w niej próba przebaczenia oraz losy następnego pokolenia. Jeśli zaś Prospero jest magiem, to sztuka osuwa się w okultystyczne otchłanie, skąd w finale dobiega jego przejmujące błaganie o litość. Jako aktor Prospero medytuje nad zniewalającą siłą iluzji, jako twórca – żegna się ze światem, który mimo jego wysiłków pozostał dokładnie taki sam, jaki był bez niego, odporny na wszelką umoralniającą perswazję. Tę ostatnią interpretację dodatkowo wzmacnia uparcie kompromitowany w sztuce motyw utopii. O rzeczypospolitej bez karzącej ręki prawa i obowiązku pracy beztrzesko gawędzi królewski doradca Gonzalo (II I.139–148), na chwilę przed tym, jak spiskowcy wymierzą w niego miecze. Z pomocą Ariela Prospero zamienia wyspę w strefę czujnej inwigilacji w nadziei, że magiczne podsłuchy pozwolą zdusić zło w zarodku.

„Nowy wspaniały świat” wita Miranda, bezmiarem naiwności wprawiając w zakłopotanie własnego ojca, choć wypada też przyznać, że część dwudziestowiecznej krytyki słowom tym zaufa i będzie upatrywać w *Burzy* prorocstwa o triumfie myśli nad przyrodą, elektryfikacji wsi i budowie tam na syberyjskich rzekach<sup>11</sup>. Wreszcie utopijny może wydawać się pomysł Prospera, aby nie odstępując córki na krok, uchronić ją przed pułapkami dojrzewania. Poddawane różnym próbom więzy krwi sprawiają, że *Burza* bywa niekiedy inscenizowana jako dramat rodzinny, o braciach, ojcach i dorastających dzieciach. W każdym wypadku problemem dominującym pozostaje wina, która nie idzie w niepamięć, bo brak żalu i zadośćuczynienia za zło, i wynikająca z tego desperacka próba reanimacji sumień krzywdzicieli. Skuteczność tej próby wymyka się ocenie. Z *Burzy* można uczynić chrześcijańską alegorię przebaczenia, można też medytować nad ułomnością finałowej zgody<sup>12</sup>. Najbliższa przyszłość wydaje się jednak optymistyczna: „Rano wsiądziemy na statek / I popłyniemy nim do Neapolu, / Gdzie mam nadzieję zobaczyć wesele / Tych dwojga młodych” (V 1.307–310), zapowiada książę. Jakkolwiek by

<sup>11</sup> Kwestia Mirandy stała się tytułem słynnej antyutopii Aldousa Huxleya z 1932 roku. Z kolei *Burzę* jako „prorocstwo o zwycięstwie człowieka nad przyrodą” przedstawiał Michaił Morozow, *Szekspir*, Warszawa 1950, s. 174.

<sup>12</sup> Przebaczenie i (nie)pojednanie w *Burzy* jest tematem eseju Jacka Bolewskiego, „*Burza*” dar mądrości, w: *idem*, *Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002, s. 66–83. Ewangeliczne odczytania fabuły *Burzy* wypełniają również rozważania Małgorzaty Grzegorzewskiej, *Teologie Szekspira*, Tyniec 2018, s. 201–222.

patrzyć, świeżo wykąpana włoska elita płynie z kontynentu na kontynent – i z wesela na wesele.

W komediach Shakespeare'a morze nie raz wyrzucało na brzeg rozbitków, a opisy groźnych kipieli wracały we wspomnieniach, rozsiane po kolejnych aktach<sup>13</sup>. W tych retrospektywnych migawkach narratorem był zawsze jeden z ocalańców: wiedział tyle, ile mógł zobaczyć i zapamiętać tonący człowiek. W *Burzy* jest jednak inaczej: Shakespeare wprowadza widzów bezpośrednio na pokład, gdzie trwa walka ze sztormem, ludzie tracą nadzieję, statek uderza w skały i narracja się urywa. Niemal natychmiast na brzegu pojawia się Miranda, naoczny świadek. Obraz, który relacjonuje, pozbawiony jest szczegółów, ale ma większą skalę: wściekła toń ryczy i unosi się ku niebu, to zaś płonie i spływa „cuchnącą smołą” (I 2.3). Miranda słyszy krzyki, widzi wojnę żywiołów, myśli – o piekle. Za chwilę jednak na scenę wbiega Ariel, sprawca makabrycznej hecy. W jego relacji jest błysk humoru, kilka szczegółów inscenizacyjnych („siarką cuchnące petardy”, I 2.200) oraz przechwałki godne starożytnych eposów: pioruny szybsze od gromów Jowisza i drżący trójząb Neptuna. „Utonęli wszyscy” (I 2.9), rozpacza Miranda. „Włosek nawet nie spadł z głowy” (I 2.30), melduje Ariel – oboje mówią prawdę, bo innej nie znają. Wspomnienie katastrofy wróci po raz trzeci w opowiadaniu Francisca o pływającym do brzegu królewiczu. Relacja dworzanina

---

<sup>13</sup> Sposoby inscenizowania i relacjonowania sztormu w sztukach Shakespeare'a analizuje Marta Gibińska w: Jacek Fabiszak, M. Gibińska, Ewa Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2003, s. 264–273.

ma podnieść na duchu króla, Francisco zadba więc o jakość, posiłkując się cytatem z Wergiliusza. Ferdynand sunie do brzegu pewnie, majestatycznie, niczym mityczne węże, które wyłoniły się z morskich głębi na zgubę trojańskiego kapłana Laokoona i jego synów (por. s. 205). Ta efektowna cytacja przydaje siły świadectwu, ale ujmuje mu wiarygodności. Czy zapożyczony opis może być prawdziwy? „Tak, na pewno / Dotarł do brzegu” (II 1.113–114), zapewnia Francisco. Niezależnie od zwielokrotnianych obrazów sztormu w sztuce szaleje jeszcze inna burza. Tytułowa *tempest*, rozumiana jako wstępny etap przemiany alchemicznej, kiedy wrzące ciecze oddają brudy. Ta bulgocząca pralnia jest w gruncie rzeczy zapowiedzią wielkiego wrzenia sumień, jakie przygotował dla swych winowajców Prospero. Ostatni opisze sztorm król, już pouczony przez Ariela o pedagogii tej podrobionej katastrofy:

Potworne! Potworne!

Zdawało mi się, że morskie bałwany  
Mówią mi o nim, wiatr śpiewa, pioruny  
Dmą jak organy groźnym basem – imię  
Prospera! (III 3.95–99)

Kiedy jednak zdziesiątkowani z pozoru Neapolitańczycy budzą się na łądzie, są w zaskakująco dobrej formie. „Jak po przepierce” (I 2.216), ironizuje Ariel. Tylko Alonso szuka syna. Spośród reszty nikt nie wspomina o jedzeniu, dopóki go nie zobaczy, nie brak też niczym nieuzasadnionej wiary w szczęśliwy powrót do domu. Reakcje rozbitków zdają się spowolnione, tematem rozmów jest klimat, plany na przyszłość; trochę

wzajemnych wyrzutów. Nikomu nie przychodzi do głowy, że trafili do wivarium: szklanej klatki, gdzie ktoś, wspólnie z publicznością, śledzi każdy ich ruch. W kompozycji tej sceny jest sugestia tropików, wilgotnego, duszącego powietrza, które zwiotcza mięśnie, otępia zmysły i usypia. W zamiarach Prospera nie było jednak anestezji, ale kontrolowana agonía. Oto jeszcze przed chwilą ludzie stali oko w oko ze śmiercią, ogarnęła ich trwoga, stracili nadzieję, oddali się modlitwie. To ekstremalne doświadczenie miało być początkiem terapii. Być może Prospero sądził, że umierające mózgi pobudzą pamięć, ta wstrząśnie sumieniami, wyzwalaając u winowajców żal, a w nim – litość. Nic takiego się jednak nie stało. W obliczu śmierci nikt nie przypomniał sobie o krzywdzie, którą przed laty wyrządził księciu Mediolanu. W jednej z filmowych wersji *Burzy* cyfrowe sztuczki pokazują statek uwięziony w gigantycznej bańce pogodowej, nad którą unosi się Ariel<sup>14</sup>. Dookoła jednak niebo jest czyste, a tafla oceanu – idealnie płaska. Dramat statku jest tylko małym podzbiorem rzeczywistości, teatrykiem odgrywanym wedle z góry zadanego scenariusza. Tak właśnie Boecjusz opisywał działanie Fortuny, nad którą czuwa ukryta przed ludzkim wzrokiem Opatrzność<sup>15</sup>. W *Burzy* jej miejsce zajmuje Prospero – szafarz chłosty. Zanim jednak rozwinie się akcja, scena przechodzi w władanie pamięci. Książę przedstawia się sam, w długim

---

<sup>14</sup> *Burza* w reżyserii Julie Taymor (2010).

<sup>15</sup> Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, księga II i IV, por. omówienie w: Jacek Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, s. 83–87.



monologu złożonym z trzech analeptycznych skoków w przeszłość swoją i Mirandy, Ariela i Kalibana. Wspomnienia Prospera zapoczątkowują krążenie wątków: spiski, zdrada, przemoc. Motywem kluczowym jest jednak niewdzięczność. Brat, córka, Kaliban, Ariel – powinni wiedzieć, ile uczynił dla nich Prospero, ale wypierają się długów. W obawie przed zdradą Prospero pęta ich pamięć, a kiedy to nie wystarcza, usypia, zastrasza, czasem bije. „Trzeba miesiąc w miesiąc / Wszystko, czym byłeś, wykładać od nowa, / Bo zapominasz” (I 2.258–260), strofuje Ariela. Obsesyjne zaklinanie pamięci przez Prospera wynika z jego rozumienia postępku brata:

sam uwierzył

W swoje po stokroć powtarzane kłamstwa,  
Do fałszywego świadectwa skłoniwszy  
Swą grzeszną pamięć, by mu podszeptła,  
Że prawym władcą jest, nie namiestnikiem. (I 2.98–102)

Lekarstwo może być tylko jedno: otrzeźwić, odrzec ze złudzeń, utwierdzić prawdę. Księżciu wypada wierzyć na słowo, ale w despotycznym, broniącym swego Prosperze współczesny widz wyczuwa niekiedy paranoika i manipulatora. W fabule nie ma jednak nic, co podważałoby wersję księcia. Przeciwnie, potwierdza ją Gonzalo, jedyny sprawiedliwy. Pretensje Prospera budzą nieufność, ale jego obawy są słuszne: Antonio chce księstwa, Kaliban Mirandy, obaj pragną jego śmierci. Co więcej, prześladuje go myśl, że to on budzi w swych wrogach, jak powiada, „skryte zło” (I 2.92).

Mimo pozorów samokontroli długie opowiadanie ujawnia też niebywałą nerwowość księcia. Prospero wymienia

wszystkie najważniejsze fakty, ale jego narracja jest niespokojna, gorączkowa, irytuje go też brak skupienia Mirandy. Dokładnie tak samo zachowuje się później – jak alchemik, który boi się, że pomyli składniki, albo reżyser niepewny losów spektaklu. Akcja rozwija się w kilku miejscach, wątki przecinają się dopiero w finale, a upilnowanie wszystkich postaci jest z każdą chwilą trudniejsze. Z pozoru wszystko toczy się zgodnie z planem, ale Shakespeare raz po raz prowadzi nas w kulisy, gdzie panują napięcie, pośpiech i improwizacja. „Która godzina?” (I 2.236, V 1.3) – Prospero nieomal bez przerwy nagabuje Ariela, ale też chwali go, gdy gra jest dobra: „ani jednej sylaby nie zjadłeś / Z moich wskazówek!” (III 3.85–86). Miranda kilkakrotnie powtarza, że nigdy nie widziała ojca tak wzburzonego. „Ważą się losy mego doświadczenia”, objaśnia Prospero, a stawka jest wysoka:

Wiem dzięki mej sztuce,  
 Że zenit losu mojego zależy  
 Od gwiazdy, z której sprzyjających wpływów  
 Muszę skorzystać dziś – w przeciwnym razie  
 Jej blask nade mną zgaśnie. (I 2.177–181)

Choć dzień biały, postaci co rusz zapadają w nienaturalny sen. Śpią marynarze, zasypiają Alonso i dwór, drzemie Miranda. Ten sen to efekt klimatu, ale też sztuczka Prospera. W tragediach bezsenność była reakcją na traumę, w *Burzy* sen jest prewencyjny: Prospero zsyła go na postaci, by je powstrzymać od działania. Uśpione zastygają w pozie, w której dotknął je czar, i trwają tak, jak kukiełki, dopóki nie przyjdzie pora

kolejnego występu. Cel wszystkich zabiegów jest jeden: uświadomić winę, wywołać skruchę, wybaczyć, jednak władza reżysera i scenarzysty przeniesiona w realny świat razi brakiem poszanowania wolności innych ludzi. Co więcej, na to z gruntu chrześcijańskie pragnienie pojednania cień rzuca magia.

„Czar w krzepkim tyglu wre, duchy posłuszne” (V 1.2), uspokaja sam siebie Prospero na progu ostatniego aktu. W przeciwieństwie do wiedźm w *Makbecie* księcia nigdy nie widzimy pochylonego nad kotłem czy alchemicznym tygłem. Jego magiczne atrybuty są typowo baśniowe: płaszcz o zaletach czapki niewidki, różdżka, księgi. Zawartość tych ostatnich od wieków intryguje. Cóż to za mądrości kryła biblioteka Prospera? Wskazówki Shakespeare’a są w tym względzie oszczędne: Prospero używa pojęć alchemicznych, ma wiedzę astrologiczną, panuje nad bytami niematerialnymi. Szerszy rejestr jego możliwości pojawia się w pożegnalnej mowie czarodzieja, wtedy jednak mówi on tekstem Medei z *Przemian* Owidiusza (IV 2.33–57, por. s. 206–207), co, zważywszy na jego niebywałą skłonność do teatralizacji życia, nie pozwala rozróżnić, czy to spowiedź, czy benefis. Jak sam przyznaje, tajemne nauki sprawiły, że zaniedbał rządy w księstwie, nie wiemy jednak, czy podobnie jak inni alchemicy pracował nad transmutacją ołowiu w złoto, szukał panaceum czy eliksiru młodości. Wysiłki Prospera, którego znamy, zogniskowane są na uzyskaniu przemiany sumień, ale efekty, jakie kreuje – sztorm (I 1), scena z harpią (III 3), maska (IV 1) – mają charakter scenicznej iluzji, co skłania, aby w magii Prospera dopatrywać się przede wszystkim metafory teatru. Jeśli jednak jego pasje były realne, mógł

być jednym z nowożytnych przyrodoznawców, których studia nad światem materialnym nabierały niekiedy wymiaru mistycznego, wchodząc na śliskie ścieżki gnozy i okultyzmu<sup>16</sup>. Sam Prospero nieustannie podkreśla, jak bardzo różni się od wiedźmy Sykoraks, matki Kalibana, przeciwstawiając jej czary swojej sztuce czy też magię czarną – magii białej<sup>17</sup>. Ta pierwsza zasadzała się na diabelskim pakcie, na mocy którego człowiek wchodził w upodlający sojusz z demonami, siał zamęt i zniszczenie. W odróżnieniu od czarnoksiężstwa biała magia służyła z pozoru szlachetnym celom, ceniąc cnotę i samodyscyplinę potrzebne do intensywnych studiów. Wszystko to bynajmniej nie zjednywało jej przychylności chrześcijaństwa, bezwzględnie przeciwnego czarom. Jeśli Prospero był renesansowym magiem, jego pomoce naukowe mogły być grymuarami<sup>18</sup>, spisywanymi od średniowiecza księgami, w których gromadzono wiedzę o bytach duchowych, zaklęcia, inkantacje, rytuały, opisy

---

<sup>16</sup> W tym kontekście często wymienia się Johna Dee (1527–1608 lub 1609), jednego z najbardziej znanych angielskich uczonych i okultystów. Dee był nadwornym astrologiem Elżbiety I, gościł również na dworze króla Stefana Batorego. Posiadał imponującą bibliotekę, był też gorącym zwolennikiem zamorskich kolonii, znawcą filozofii hermetycznej i wizjonerem. W czasach Jakuba I popadł w niełaskę.

<sup>17</sup> Autorem klasycznego dzieła o rodzajach magii i wpływie filozofii neoplatonickiej na *Burzę* jest Walter Clyde Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Louisiana 1937. O problematyce tej pisze również Frances Yates, *Prospero: The Shakespearean Magus*, w: *eadem, The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London–New York 2001 [1979], s. 186–192.

<sup>18</sup> Treści i zastosowania grymuarów obszernie omawia Barbara Mowat, *Prospero's Book*, „Shakespeare Quarterly”, vol. 52, nr 1, 2001, s. 1–33.

kształtów i zastosowań talizmanów. Księgi te w istocie stanowiły mieszankę zabobonu, nauki i szarlatanerii, często jednak dla niepoznaki dopisywano im biblijną proveniencję, czyniąc ich autorami Salomona albo Mojżesza. Cokolwiek czytał Prospero, Shakespeare na wiele sposobów stara się uwolnić go od podejrzeń o diabelskie konszachty. W finale sztuki Faust Marlowe'a pragnął spalić swe księgi, ale było już za późno i po chwili ginął w paszczy piekła. Prospero ceremonialnie topi jedną, być może napisaną przez siebie, księgę i wraca do życia, jakie wiódł przedtem<sup>19</sup>. O uwikłaniu bądź niewikłaniu rodziców w zło mogły też świadczyć dzieci. Synem Sykoraks był odpychający Kaliban, córką Prospera – urodziwa Miranda.

Imię Mirandy mówi samo za siebie<sup>20</sup>, dziewczyną zachwyca się narzeczony, jej liczne zalety wychwala Prospero. Ona sama wie o sobie niewiele: „Cudem – nie, nie jestem, panie, / Lecz jestem czysta” (I 2.425–426), zapewnia Ferdynanda. Dla Mirandy wszystko jest nowe i wspaniałe, łatwo się wzrusza, jeszcze szybciej zakochuje. W naiwności dorównuje jej tylko Kaliban, kiedy całując stopy urzędnika Stefana, zapewnia: „Ja z tobą, / Wielka, cudowna istoto!” (II 2.162–163). Miranda ma porywczą naturę swego ojca i podobnie jak on rozprawia się z przeciwnościami: „Dosyć tej męki! Niech grom spali kłody” (III 1.16), woła do zapracowanego królewicza. Jest jednak bystra, a jej dociekliwe pytania o powody wygnania dowodzą, że wśród ksiąg Prospera

<sup>19</sup> Pomysł, że księga, którą wrzuca do morza Prospero, może być napisana przez niego, podsuwa H. Bloom, *op.cit.*, s. 670–671.

<sup>20</sup> Od *miror* (łac.) – ‘podziwiać, zachwycać się’.

mógł być Niccolò Machiavelli<sup>21</sup>. Uczy się szybko, na razie przebacza bez trudu: „Szachrujesz!” (V I.172), zauważy po pierwszej partii szachów z Ferdynandem. Miranda jest jedyną postacią kobiecą w sztuce, jeśli nie liczyć przywoływanych we wspomnieniach Sykoraks i Klarybeli, córki króla Neapolu. W życiorysach obu kobiet jest rys tragiczny: ciężarną Sykoraks wygnano z Algieru, Klarybelę mimo jej łez wyswatano Afrykaniowi. Małżeństwo Mirandy również służy rozstrzygnięciom dynastycznym. Dziewczyna obiecuje wprawdzie swą rękę, nie prosząc ojca o zgodę, ale jej pochopne decyzje są starannie zaaranżowane. Patrząc na Mirandę i Ferdynanda, Prospero jest najbliższy szczęścia: „Jak oni cieszyć się nie umiem; dla nich / Wszystko jest niespodzianką – choć nic bardziej / Ucieszyć mnie nie zdoła” (III I.92–94). Dworne dialogi narzeczonych przepełnia wzajemna czułość, ale i nad nimi krąży cień ironii. Już we wczesnych komediach Shakespeare kompromitował konwencje sielanki, sadowiąc rozszechbionych kochanków pośród steranych życiem owczarzy. W *Burzy* tłem dla górnolotnych deklaracji o niewolnikach miłości uczynił bolesne zniewolenie Kalibana. Na dziewiętnastowiecznych rycinach Miranda, podobnie jak Ofelia, wyznaczała standardy niewieściej urody<sup>22</sup>. O ile jednak Ofelię przedstawiano najczęściej

<sup>21</sup> Co ciekawe, Mirandę zdumiewa brak konsekwencji spiskowców; decyzja ta istotnie niweczy ich plany. Por. „Dlaczego od razu / Nas nie zabili?” (I 2.137–138).

<sup>22</sup> Litografie Shakespeare’a, Ofelii i Mirandy zdobyły również pierwsze polskie wydanie dramatów Shakespeare’a w przekładzie Ignacego Hołowińskiego, opublikowane w Wilnie w latach 1839–1841.

w scenie szaleństwa i śmierci, o tyle słodka Miranda promieniała radością. W wykreowaniu subtelnego wizerunku Mirandy mieli swój udział redaktorzy Shakespeare'a. Przeszłość dziewczyny nie jest przecież wolna od goryczy, o czym wspomina ona sama w słowach tak pełnych agresji i pogardy, że aż do dwudziestego wieku uznawano ich atrybucję za błąd i oddawano je Prosperowi:

Wredny niewolniku!  
Dobro na tobie piętna nie odcisnie,  
Lecz zło się pleni. Ja ciebie z litości  
Uczyłam mówić, coraz coś nowego  
Kładąc do głowy. Przedtem bełkotałeś  
Jak bydlę obce swoim własnym myślom,  
A ja nazwałam każdą z nich, byś wreszcie  
Mógł je wysłowić. Lecz, choć się uczyłeś,  
Na świat przyszedłeś z czymś, czego natury  
Szlachetne znieść nie mogą. (I 2.347–356)

Historia dwudziestoczteroletniego Kalibana pełna jest dramatycznych zwrotów<sup>23</sup>. Kaliban zachował w pamięci mgliste wspomnienie matki oraz imię jej boga – Setebos<sup>24</sup>. Prospero uparcie nazywa go dzieckiem szatana,

<sup>23</sup> Prospero spędza na wyspie dwanaście lat, przedtem dwanaście lat cierpiał uwięziony przez Sykoraks Ariel. Urodzony na wyspie Kaliban ma więc co najmniej dwadzieścia cztery lata.

<sup>24</sup> Wskazuje się na dwa możliwe źródła historyczne tego imienia. Po pierwsze, Antonio Pigafetta w *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, opisie opłynięcia świata przez Ferdynanda Magellana w latach 1519–1522 (przetłumaczonym na angielski przez Richarda Edena i wydanym w 1555 i 1577 roku) wspomina, że Patagończycy czcili „wielkiego diabła Setebosa”. Z kolei

ale więcej w tym obelgi niż genetyki. Sykoraks wygnano z Algieru i jeśli pójść za tą wskazówką, ojciec jej dziecka mógł być Berberem. Do myśli tej jednak nie warto się przyzwyczajać; wszak w napisanej rok wcześniej *Opowieści zimowej* sycylijski okręt przybija do czeskich pustyń. Shakespeare dopilnował, abyśmy wiedzieli, jakie Kaliban sprawia wrażenie, nie wiemy jednak, jak wygląda. Jego żywiołami są ziemia i woda (w przeciwieństwie do związanego z ogniem i powietrzem Ariela), zapach przypomina odór zepsutej ryby, a usposobienie zdaje się mroczne, co jednak nie przesądza o kolorze jego skóry<sup>25</sup>. Na przestrzeni wieków postać Kalibana

---

Francis Fletcher w dzienniku opłynięcia świata przez Francisza Drake'a w latach 1577–1580, dostępnym w rękopisie, wymienia bóstwo zwane Settaboth albo Settaboh, por. Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, *Introduction*, w: William Shakespeare, *The Tempest* (The Arden Shakespeare), red. *idem*, London 2011, s. 40–41.

<sup>25</sup> Shakespeare z pewnością słyszał o niewolnikach z Afryki, mógł jednak nie zdawać sobie w pełni sprawy z rosnącej skali i okrucieństwa niewolnictwa. Anglicy od 1562 roku zarabiali na handlu okrężnym: odłowionych w Afryce niewolników sprzedawali plantatorom w Ameryce, od nich z kolei kupowali towary, by odsprzedać je z zyskiem na Wyspach. Zachowały się ówczesne relacje o niebywałej sile i wytrzymałości Afrykanów. Za życia Shakespere'a w Londynie mogło przebywać nawet kilkuset czarnych niewolników i tylko około dwudziestu Indian, por. V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*, s. 48–51. Z kolei Miranda określa pierwotny bełkot Kalibana irlandzkim słowem *gabble*, którego używano na określenie gaelickiego. Tropy te w połączeniu z wrodzoną muzykalnością Kalibana każą niektórym widzieć w nim archetyp bezliźnie gnębionego przez Anglików sąsiada z wysp. Kaliban bywa również interpretowany jako symbol jednoznacznie szatańskich sił, które „jedynie siłę uznają” i nie sposób ich edukować, por. Henryk Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 529.



odczytywano w kluczu mitologicznym, ewolucyjnym i kolonialnym: bywał satyrem, małpoludem, ofiarą niewolnictwa i wyzysku, rzadko – choć przecież nie bez racji – postacią fantastyczną, podobnie jak Ariel urojoną. Jeszcze dalej szły adaptacje: w *Zakazanej planecie*, osnutej na wątkach z *Burzy* klasyce filmowej science fiction, destruktywny potwór jest jedynie projekcją podświadomych lęków doktora Morbiusa, genialnego naukowca i władcy planety<sup>26</sup>.

Kiedy Kaliban po raz pierwszy pojawia się na scenie, jest rozdrażniony, przeklina i złorzeczy, bo przerwano mu obiad. To osobliwe przywiązanie do pory lunchu może być echem odległych czasów, kiedy Prospero dopiero przybył na wyspę. Wtedy Miranda i Kaliban wychowywali się razem, a Prospero „głaskał” i „hołubił” (I 2.329) „cętkowanego szczeniaka” (I 2.279). „Tak cię kochałem, / Żem ci pokazał całą wyspę” (I 2.332–333), wypomina przybrany syn. Dalej jest już tylko historia uzurpacji. Pożyczonym językiem Kaliban, co „był sobie królem” (I 2.338), upomina się o dziedzictwo i godność. Sednem sporu nie jest jednak wyspa, ale Miranda. „Wielkodusznie / Za próg mojego domu cię wpuściłem, / A ty targnąłeś się na cześć mojego / Dziecka, poczwaro!” (I 2.341–344), grzmi Prospero. Kaliban żałuje tylko jednego:

Ho! Wielka szkoda, że się nie udało!  
Czegoś się wtrącał? Zaludniłbym wyspę  
Kalibanami! (I 2.345–347)

---

<sup>26</sup> Tytuł oryginału *Forbidden Planet*, reż. Fred McLeod Wilcox (1956).

Próba gwałtu na Mirandzie to nie incydent. Dziewczyna dorasta na wyspie i pewnego dnia, jeśli nie zdarzy się cud, zostanie na niej sama z Kalibanem. Dla niego obłąany morzem skrawek lądu to arka Noego, a instynkt podpowiada, że świat, jaki zna, nie powinien skończyć się na nim samym. Kaliban nie działa pod wpływem uczuć wyższych: nie kocha Mirandy i jeśli trzeba, odda ją silniejszemu: „Wierz mi: ozdobi ci łożę, / Po czym dorodnym potomstwem obrodzi” (III 3.104–105), zachęca Stefana, jednego z rozbitków. Prospero nie odstępuje córki na krok, ale w pożądlwym wzroku Kalibana czai się już obietnica śmierci księcia. Opór roznieca nienawiść, jak powiada Kaliban, „żarliwą” (III 2.95). W jego radach dla Stefana są setki myśli i spojrzeń, kiedy z łbem przy ziemi kalkuluje, jak jednym ciosem uwolnić się od jarzma:

Już ci mówiłem: zwykle po południu  
 Idzie spać. Wtedy możesz go ogłuszyć,  
 Zabrawszy księgi, albo byle kłodą  
 Rozwalić czaszkę, kijem wypruć flaki,  
 Gardło poderznąć. (III 2.87–91)

Nienawiść Kalibana to porażka wychowawcza Prospera, ale przyznając się do niej, książę szuka usprawiedliwienia: „Szatańskie ziele. Ogrodnik się przy nim / Trudzi daremnie” (IV 1.188–189). W połowie XX wieku nieco inne wyznanie napisze dla niego Wystan Hugh Auden: „Znieważony przekleństwem, jakim jest dla mnie ten uczeń, / Zejdę do grobu jako ktoś, kto wiedział, lecz uczyć nie umiał”<sup>27</sup>. Shakespeare, jak zwykle, nie

<sup>27</sup> Wystan Hugh Auden, *Morze i zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 2003, s. 18.

rozstrzyga o szansach Prospera. Jego obrona Mirandy jest zrozumiała, pogarda, z jaką traktuje Kalibana – nieznośna. Niewiele wiemy o tym, co działo się między uśiłowaniem gwałtu a początkiem burzy, kiedy głodny, płodny Kaliban dojrzewał, by walczyć o kobietę i ziemię. Źle się stało, że mediolański banita wtargnął w jego życie, lecz przecież żaden z nich nie wybierał swego losu. Czy Kaliban o tym wie?

Świat Kalibana jest dla nas myśląco zrozumiały, ponieważ opisuje on go w języku nam znanym, ale dla niego samego obcym, wyuczonym. Miranda twierdzi, że Kaliban z początku bełkotał „jak bydlę obce swoim własnym myślom” (I 2.352). Mógł jednak znać język swej matki, który przybysze zastąpili wykwitną mową wyższych sfer<sup>28</sup>. W efekcie ich starań poniewierany dzikus przemawia zawsze nienagannym pentametrem jambicznym, poprawnie, choć bez finezji (por. s. 223–224). Mowa Kalibana jest wolna od gry słów, metafor i retorycznych sztuczek. Nie ma w niej lingwistycznej przebiegłości ludzi elokwentnych, Kaliban nazywa rzeczy po imieniu, niezdolny do obłudy. „Najpierw / Trzeba go zamordować” (IV I.230–231), popędza Stefana. Jednocześnie kwestie Kalibana cechuje niezwykle rodzaj instrumentalizacji, wymuszający artykulację gardłową, warkliwą, z dziwacznie przesuniętym akcentem logicznym, tak aby to, co najważniejsze, wypowiedziane zostało jako pierwsze. Zdarza się jednak, że z ust Kalibana płynie

---

<sup>28</sup> O języku Kalibana w kontekście problematyki kulturowej kolonializmu pisze obszernie S. Greenblatt w eseju *Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century*, w: *idem, Learning to Curse*, New York–London 2007 [1990], s. 22–51.

najczystszej wody poezja, śpiewna, liryczna, świadcząca o wrodzonej wrażliwości:

Nie bój się. Wyspa dźwięczy, szemrze, gada,  
Lecz śpiewa słodko, pieszcząc, a nie raniąc.  
Bywa, że tysiąc gwarnych instrumentów  
Brzdąka mi w ucho; lub gdy się z długiego  
Snu zbudzę, głosy znowu spać mi każą,  
A we śnie zaraz otworzą się chmury,  
By mi ukazać skarby niezmierzone  
I mnie w nich skąpać. A zbudzony płacę,  
Bo chciałbym znowu śnić. (III 2.136–144)

Przerwany sen Kalibana może być tylko odbiciem głębszego pragnienia izolacji i intymności. „To moja wyspa” (I 2.327), syczy Kaliban; i nie chodzi o to, aby Prospero mu ją oddał – lepiej byłoby, aby się na niej nigdy nie pojawił. Któż zaręczy, że pozostawiony swojemu losowi Kaliban nie zatęskni do Mediolanu?

O ile Kaliban jest niewolnikiem, o tyle Ariel uchodzi za sługę, choć do służby niewątpliwie przymuszonego. W gruncie rzeczy wygląd obu jest zagadką. Ariela widzi tylko Prospero, inni krótkotrwale doświadczają jego obecności: podczas burzy, kiedy inscenizuje efekty specjalne, gdy przybiera dla nich jakąś postać, kiedy śpiewa lub gra. Rozmowa z nim jest najbardziej osobistym doświadczeniem Prospera, nigdy nie ma przy niej świadków. W przeszłości sceniczny Ariel był często kobiecy, baletowy, zwinny, z dźwięcznym głosem<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Ariel jest duchem i nie posiada płci, co respektuje pozbawiona fleksji angielszczyzna. Po polsku duch jest rodzaju męskiego.

Z czasem jednak w jego wizerunku pojawiało się coraz więcej ambiwalencji: duch wyrwał się ku wolności, cierpiał, bywało, że nienawidził równie mocno jak Kaliban, choć z lepszą miną. Interpretowano go również jako alegorię duszy uwięzionej w ciele, symbol duchowych aspiracji, siłę, która z wiekiem słabnie, albo demona. Ten ostatni trop rozwija się niekiedy przez odwołanie do apokryfów, gdzie Ariel jest upadłym aniołem, władcą wiatrów<sup>30</sup>. Wtedy może przypominać przyjaciela potępieńców, Mefistofelesa z *Tragicznej historii doktora Fausta* Marlowe'a – czujnego i skupionego na nastrojach ofiary. Co ciekawe, Prospero i Ariel tylko z rzadka występują jako para komediowa, choć i takiego rysu można dopatrzeć się w ich gorączkowych dialogach. W przebiegu fabuły Ariel jest przede wszystkim genialnym aktorem, który w lot pojmuje intencje reżysera, choć nie zawsze ma ochotę na występ. Zachwyca i rozkochuje w sobie, ale niczyich uczuć nie odwzajemnia. Nie ma w nim empatii: „Z kości koral wzrośnie w mig, / Oczy skrzepną w pereł łzy” (I 2.393–394), śpiewa Ferdynandowi, który stracił ojca, i pociesza chłodno: „Tam nie ginie nigdy nikt” (I 2.395), pozostawiając nam decyzję,

<sup>30</sup> Taką interpretację rozwija M. Grzegorzewska, *Historie pasterskie, czyli rozpoznanie Prospera*, w: *eadem*, *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007, s. 59–71. W hebrajskim *ariel* znaczy 'lew Boży', w księgach Starego Testamentu jest to symboliczna nazwa Jerozolimy. Rozważając współobecne w *Burzy* odwołania do Biblii i Wergiliusza, J. Kott (*op.cit.*, s. 161) akcentuje podobieństwa na poziomie mitu między zburzonymi miastami, Jerozolimą i Troją, oraz motywami wędrówki do Ziemi Obiecanej (Nowej). Przeważa jednak opinia, że kluczowe znaczenie ma tu podobieństwo do angielskiego słowa *air* – powietrze.

czy rdzeniem tych obrazów są Owidiuszowe metamorfozy, czy organiczny rozkład materii. Rozstanie z nim jest jednak dla Prospera bolesne. „Ja i twa myśl to jedno” (IV 1.165), zapewnia duch, ale kiedy Prospero mówi, jak bardzo będzie za nim tęsknił, jeśli go uwolni, Ariel milczy. Tylko człowiek chce zatrzymać przy sobie to, co kocha.

Kiedy przeszłość jest już znana, a Miranda wpadła w objęcia Ferdynanda, Shakespeare inscenizuje teatr dla dorosłych, przenosząc akcję między króla i dworzan. To ważna scena, ponieważ może ona potwierdzić wersję wydarzeń Prospera lub jej zaprzeczyć. Sprawy jednak nie idą po jego myśli. Rozbitkowie nie dokonują żadnych rozrachunków z historią, przeciwnie, interesuje ich przyszłość. Na pokładzie statku tworzyli zhierarchizowany, feudalny dwór: król, następca tronu, doradcy, świta, sojusznicy. Ale obcy ład to całkiem inna szachownica, na której wszystkie figury można ustawić inaczej. Kim jesteśmy, kiedy nie musimy być już tym, kim byliśmy wcześniej? Historia znała przypadki królów bez ziemi, ale kim jest król na nowej ziemi? „Uderzmy więc razem!” (II 1.287), podpowiada brat Prospera Sebastianowi, który podobnie jak on może zdobyć tron Neapolu, usuwając brata: „Niewiele byłby lepszy od tej ziemi, / Gdyby był tym, czym się wydaje: trupem” (II 1.274–275). Rozgrywająca się na oczach Ariela scena spisku upleciona jest z autocytatów z dramatów zogniskowanych na zabójstwie władcy. Napięcie rośnie jednak stopniowo, w miarę jak naprężają się dotychczasowe więzi. Zrazu poczciwy Gonzalo pociesza króla, obok zaś, w tle lub na proscenium, zawiązuje się sojusz Sebastiana i Antonia. Nie wiadomo, czy

dialog tej dwójki toczy się jako rozbudowana kwestia na stronie, czy też reszta słyszy ich rozmowę. Panowie żartują z klimatu, Gonzala, wreszcie z wesołej wdówki Dydony, w której mniej odcytani towarzysze widzą jedynie kartagińską ikonę wierności (por. s. 204). Ich kpiny przechodzą raz po raz w jawne szyderstwo, na ogół jednak dowodzą, że potencjalni mordercy potrafią być uroczy i dowcipni. Kilka wspólnych zwycięstw w bitwie na języki cementuje porozumienie i kiedy reszta rozbitków zasypia, Antonio przystępuje do działania. Początkowo przypomina Kasjusza z *Juliusza Cezara*, który precyzyjnie sondował Brutusa, zanim pchnął go do zamachu<sup>31</sup>. Strategia jest podobna: sugestia bacznej obserwacji, rozbudzenie ambicji, deprecjacja ofiary. „Czytam ci z twarzy. Sposobność cię wzywa, / A wyobraźni mam dość, by zobaczyć, / Jak skroń ci wieńczy – korona” (II 1.200–201), kusi Sebastiana. Dalej mówi już tekstem Lady Makbet: drwi z tchórzostwa i dopracowuje szczegóły zamachu<sup>32</sup>. O ile jednak umysły Makbetów były trzeźwe, czujne, niespokojne, o tyle w *Burzy* infekcja złem rozwija się niejako w półśnie, kiedy łatwiej obudzić pożądanie, bo słabną mechanizmy samokontroli. Makbet rozpędzał wyobraźnię i hipnotycznie wpatrywał się w obraz zabójstwa. Sebastian igra z pokusą, pozorując drzemkę. O Makbecie mówiono, że „płaszcz królewski / Tak na nim wisi jak suknia olbrzyma / Na złodziejaszku”<sup>33</sup>, ale kiedy Sebastian

<sup>31</sup> Por. *Juliusz Cezar* (I I).

<sup>32</sup> Por. I 7.35–80, W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. P. Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2022 [2011]. Dalsze cytaty z tej edycji.

<sup>33</sup> *Ibidem*, V 2.20–22.

przypomina sobie, że Antonio zrzucił „z tronu / Swojego brata” (II 1.263–264), ten odparowuje: „I spójrz, jak leżą na mnie jego szaty! / Jak ułał!” (II 1.265–266). „No a sumienie?” (II 1.268), dopytuje się Sebastian, ale i na to jest odpowiedź:

A toto gdzie siedzi?  
 Gdyby to odcisk był, kaptcie bym włożył,  
 Lecz w sercu bóstwa takiego nie czuję.  
 Niech stanie między mną a Mediolanem  
 Dwadzieścia sumień: zgniją i spleśnieją,  
 Nim mnie zaboli. (II 1.268–273)

Nie są to czcze przechwałki, od wygnania Prospera minęło wiele lat i Antonio wie, że niegodziwość ucho-  
 dzi na sucho. „Boję się myśleć o tym, co zrobiłem”,  
 lamentował Makbet<sup>34</sup>. Sebastian ma więcej szczęścia,  
 ponieważ ofiara budzi się, zanim zabójca zdąży zadać  
 cios. „Nowej sposobności / Zmarnować nam nie wol-  
 no” (III 3.13–14), szepnie od razu do Antonia. Taka  
 sposobność może nadarzyć się każdej następnej nocy,  
 na wyspie albo już w Neapolu. Sebastian, podobnie jak  
 Makbet, „morduje sen, niewinny sen” – cudzy sen<sup>35</sup>.  
 Ukołysana romansową konwencją publiczność może  
 przeoczyć moment, kiedy w zatęchłych tropikach wieje  
 grozą większą niż podczas sztormu. W swej zatwar-  
 dzałości i cynizmie to Antonio wydaje się postacią  
 nierzeczywistą, bardziej niż Kaliban czy Ariel. Czy jest  
 postacią możliwą? Psychologizujące biografie tyranów  
 i zbrodniarzy dowodzą, że usprawiedliwienia jesteśmy

<sup>34</sup> *Ibidem*, II 2.49.

<sup>35</sup> *Ibidem*, I 5.34.



dzisiaj skłonni szukać w każdym i do końca. O bracie Prospera wiemy jednak zbyt mało, aby zrozumieć, jak został kanalią. Sumienie czyni nas wszystkich tchórzami, twierdził Hamlet. Nie wszystkich, zastrzegł Antonio. Nadzwyczajna sytuacja sprawia, że Prospero radykalizuje scenariusz. Za chwilę wprowadzi rozbitków do czyścica. To nowe widowisko jest w istocie adaptacją pomysłu Wergiliusza z księgi trzeciej *Eneidy*, kiedy zgłodniaли uciekinierzy z Troi docierają do wysp Strofadów, gdzie atakują ich harpie rozwścieczone zabiciem kilku sztuk ich bydła (por. s. 205–206). Główną rolę znów gra Ariel, groźny i upierzony, oraz zmyślny rekwizyt – stół, z którego za pomocą zapadni można jednym ruchem usunąć całą zastawę (por. s. 220). Teraz, kiedy publiczność już wie, że makabreska jest inscenizowana, większą uwagę zwracają reakcje Neapolitańczyków. Prospero dba, aby wymowa wydarzeń była jasna:

Moc nierychliwa, ale sprawiedliwa,  
 Wzburzyła wodę, ląd, całe stworzenie,  
 By w was ugodzić.  
 [...] na wszystkich was zsyła  
 Przez moje usta, powolne katusze,  
 Gorsze od nagłej śmierci. Krok po kroku  
 Śledzić was będzie.  
 [...] Osłoni was tylko  
 Serdeczna skrucha i życie bez skazy. (III 3.73–82)

Umoralniająca tyrada Ariela bynajmniej nie przesądza o tym, co osiąga Prospero. Antonio i Sebastian nie rozpoznają swoich grzechów ani wobec Boga, ani wobec ludzi, i zapowiedź kary wpędza ich w ślełą furję. To samo zresztą dotyczy Alonsa, który z nauk Ariela

wywodzi jedynie pewność, że stracił syna. „Wszystkich trzech rozpacz zżera” (III 3.106), opisuje Gonzalo i objaśnia:

Wielka zbrodnia,  
Niczym jad, który budzi się po latach,  
Poczyna drążyć ich dusze. (III 3.106–108)

Ale rozpacz to nie skrucha, a jad zbrodni zatruwa krzywdzicieli i krzywdzonych, choć przecież w żaden sposób nie zrównuje ich win. Pisząc mowę Ariela, Prospero jest ostrożny, nie podszywa się pod Opatrzność. Wypadki na wyspie są dziełem Przeznaczenia – *Destiny*. Ustawiony w tle, skupiony, przypomina jednak inkwizytorów, którzy wpatrując się w płonących heretyków, wierzyli, że minuty męki przyniosą opamiętanie i ocalą potępieńców przed piekłem. Książę nie podpala stosów, ale jego magiczna różdżka tnie powietrze niczym różga, miotając gromy i paroksyzmy. *Burza* jest jedną z najbardziej neurologicznych sztuk Shakespeare’a: niemal wszystkie postaci cierpią tu na uporczywe parestezje: mrowienia, drętwienia, klucia. Tak właśnie Prospero karze Kalibana:

Ręczę, dostaniesz za to skurczów w nocy,  
Kolka ci oddech zdławi, z nocnej czerni  
Wypełzną jeże, by się z tobą bawić,  
A dziur zostawią jak w plastrze miodowym,  
Każda kłująca ostrzej niż te pszczoły,  
Co go zrobiły. (I 2.321–326)

Przedtem straszy Ariela, że wbije go między dębowe sęki, a Ferdynanda, że skuje mu szyję i nogi łańcuchem. W finałowej scenie wyrodných braci „sumienie

kąsa” (V 1.73–74), a „ból szarpie trzewia” (V 1.77). Ciężkiej ręki Prospera doświadczy też pijaczyna Stefano: „Nie ma już Stefana, tylko jeden wielki skurcz” (V 1.286–287), jęczy żałośnie. Być może ten ból jest tylko repliką bólu Prospera pozostawionego na długie lata z dławiącym poczuciem krzywdy. Być może jest zakamuflowaną formą zemsty, której książę sam przed sobą nadał pozory nawracania. „Tutaj / W szał was wpędziłem, który najmężniejszym / Każe z rozpaczy wieszać się i topić” (III 2.57–59), mówi głosem harpii. Ile da się zapamiętać z takiej lekcji?

W obręczy swych czarów  
Trzymasz ich mocno. Gdybyś ich zobaczył,  
Toby ci serce zmiękło (V 1.17–19)

przekonuje Ariel i jeśli faktycznie nie ma uczuć, to inteligencja podpowiada mu, że już wystarczy.

Podczas gdy Prospero odprawia swoje magiczne egzorcyzmy, w innej części wyspy zawiązuje się sojusz Kalibana, Stefana i sfrustrowanego królewskiego błazna, Trynkula. Piwniczny Stefano wytrwał na posterunku do końca i z tonącego statku uratował beczułkę wina. Chwiejny krok Stefana i pstrokaty przyodziewek Trynkula to znaki rozpoznawcze komedii dell’arte, ale w zachowaniu tej dwójki jest sporo realizmu: piją, aby znieczulić się po katastrofie. Cóż innego robić na bezludnej wyspie? W wątkach farsowych spora część gry była improwizowana i zachowane dialogi są zapewne tylko namiastką widowiska urządzanego przez ten osobliwy proletariatus. Początkowo wygląd i obyczaje Kalibana wprawiają przybyszów w osłupienie, szybko

jednak odzyskują oni rezon. Taki potwór to prawdziwa gratka: nic, tylko go oswoić i wystawić na pokaz. Wiadomo, jak jest: „im w klatce większy potwór, tym przy kasie większy pan” (II 2.32–33). Kaliban też węższy interes w nowej znajomości. Jeśli Stefano zgładzi Prospera, to zawładnie wyspą, a wtedy on, poniewierany niewolnik, odzyska wolność. *Ban-ban! – Kaliban / Wolny znów – tu jego pan!* (II 2.184–185), śpiewa na całe gardło, dowodząc niezbicie, że wolność to uświadomiona konieczność. Jego potrzeba oddawania czci i szukania opieki istoty silniejszej od siebie może być zarówno wrodzona, jak i wyuczona. „Piękne stworzenia... A ten to istny bóg... Przed nim uklęknię”, „stopy całować będę!” (II 2.115–117, 148), ekscytuje się podchmielony dzikus i, niepomny swych doświadczeń, znów gotów jest oddać to, co ma najlepszego: „Chodź, zaprowadzę cię, gdzie ulegałki... Pójdiesz za mną?” (II 2.166–171), pyta przymilnie. Rewolucyjny marsz tej trójki ku chacie Prospera pełen jest komicznych zwrotów opóźniających realizację planu. Ich naiwność rozczuła, okrucieństwo przeraża. Nie sposób dociec, czy rzeczywiście zabiliby Prospera, gdyby go spotkali. Ważne jednak jest to, że podobnie jak Sebastian nie mówią pokusie – nie. Kiedy Prospero sobie o nich przypomni, kara będzie adekwatna do przewinień i równie jak one groteskowa: spiskowcy wejdą na scenę sponiewierani, obici, wytaplani w szambie<sup>36</sup>. Na pierwszy rzut oka ukarani srożej niż elita.

<sup>36</sup> Sądząc za chatą Prospera dobitnie opisuje Ariel: „Teraz za twą chatą, / W grząskiej sadzawce wszystkich zostawiłem, Po uszy w łajnie” (IV 1.181–183).

Przyłapany na gorącym uczynku i osaczony Kaliban błyskawicznie zmienia front. „I zmądrzeję. O twą łaskę / Będę zabiegał” (V 1.295–296), przekonuje Prospera. Skąd w Kalibanie to emfatyczne pragnienie łaski – *gratia*<sup>37</sup>? Już przedtem w jego wypowiedzi pobrzmiewa biblijny ton, kiedy wyznaje, jak bardzo boi się, że Prospero go „ukarze”. W oryginale jego lęk przed karą ma silną proveniencję biblijną. *I am afraid / He will chastise me* (V 1.260–261) – rzuca na stronie Kaliban, przyzywając zresztą na pomoc Setebosa. *Chastisement* to słowo i doktryna, sugestia starej jak świat metody wychowawczej. „Karcenia chłopcu nie żałuj, / gdy różgą uderzysz – nie umrze”, poucza Stary Testament<sup>38</sup>, czemu wtóruje co najmniej kilka utrzymanych w podobnym duchu biblijnych zaleceń. Kary cielesne, egzekwowane przez rodziców wobec dzieci i mężów wobec żon, tkwiąc przez wieki w europejskich kodeksach, były źródłem nadużyć, choć – w swych założeniach – obarczały też opiekunów trudną odpowiedzialnością za postęпки młodszych i słabszych. W czasach kiedy powstaje *Burza*, są normą o potwierdzonej, zbawiennej skuteczności. Odpowiedzialność Prospera dodatkowo potęgują okoliczności: wobec Kalibana jest jedynym autorytetem, wobec brata, jako ksiązę, najwyższym. Shakespeare nie rozstrzyga, czy teologiczna głębia wyznań Kalibana to mądrość własna, czy zasłyszana, i dziękus, tak samo jak Ariel, mówi to, co Prospero chciałby teraz usłyszeć. Uczony ksiązę powinien jednak wiedzieć,

<sup>37</sup> Z perspektywy teologicznej postać Kalibana i jego pragnienie łaski omawia J. Bolewski, *op.cit.*, s. 80–81.

<sup>38</sup> Biblia Tysiąclecia, Poznań 1980, Prz 23,13.

że łaska przychodzi darmo, bezboleśnie i przemienia trwale, a po chłości zostają sińce i blizny.

Kiedy światem dorosłych targają spiski, kwitnie uczucie Mirandy i Ferdynanda, a Prospero zwija się jak w ukropie, aby wymykających się spod kontroli młodych zająć czymś innym niż oni sami. Rozrywki, jakie wymyśla dla Ferdynanda, absorbują cały młody organizm królewicza: ćwiczenia fizyczne, przedstawienie, wreszcie szachy. Spośród nich największy rozmach ma zaręczynowa maska. Zapewne nigdy nie uda się ustalić, co dokładnie Shakespeare sądził o masce jako formie scenicznej (por. s. 213–216). Ważne jednak, że spektakl, jaki zaprojektował, miał być dla ówczesnej publiczności – tej na wyspie i tej w The Globe – autentycznie urzekający. Istotnie, lista zaproszonych gości jest imponująca, dobrano ich starannie. Paradujące po scenie bóstwa, Iris, Ceres i Juno, zgodnie głoszą pochwałę przedmałżeńskej czystości, życzą liczne potomstwa i dostatku. Brak tylko lubieżnej Wenus i rozbrykanego Kupidyna, przeczornie wykluczonych z gry, aby chronić młodych przed zgubnym szaleństwem zmysłów. Tak dobrze pomyślane przedstawienie ulega jednak raptownej dekonstrukcji, i to na oczach publiczności. Nadejście Kalibana i spółki kładzie kres radosnym płąsom. Fakt, że Prospero zrazu zapomina o spisku, dowodzi, iż mimo upływu lat książę niewiele się zmienił. Obcuując ze sztuką, wciąż zatracą się bez pamięci, bez reszty, ryzykuje życie. Kiedy scena pustoszeje, a narzeczonych ogarnia niepokój, Prospero zaczyna mówić, a wtedy niepowodzenie maski staje się nieoczekiwane prologiem do refleksji o innym teatrze, teatrze bliskim Shakespeare'owi, a także każdemu, kto przekroczył próg The Globe i zrozumiał umieszczone

nad wejściem motto: *Totus mundus agit histrionem* – cały świat jest teatrem:

Nasze zabawy skończone. Aktorzy,  
 Jak ci mówiłem, to duchy jedynie,  
 Które w powietrzu już się rozplynęły,  
 Taki sam miraż, muślin bez osnowy –  
 Jak świetne zamki, wyniosłe świątynie,  
 Wieże z głowami w chmurach, ten glob cały,  
 Wczoraj i dziś, które też wiatr rozwieje  
 Jak bezcielesne nasze widowisko.  
 Z tej samej przędzy co sny nas utkano,  
 A nasze krótkie życie ze stron obu  
 Snem spięte. (IV 1.148–158)

O *Burzy* niekiedy mówi się, że brak jej gęstości poetyckiej charakterystycznej dla największych tragedii Shakespeare'a. Atutem tej sztuki jest zestawienie postaci, ale nie ma w niej niezwykłych porywów wyobraźni, które stanowiły o sile wiersza we wcześniejszych dramatach. Ocena ta jednak nie przystaje do trzech ostatnich monologów Prospera, które podobnie jak solilokwia Hamleta można bez trudu wydzwignąć ponad doraźny kontekst fabularny, czyniąc z nich odrębne, fascynujące utwory. Z pozorów monolog Prospera pełen jest zawań i powtórzeń, niespójności wynikających z prób uściślenia myśli przez mnożenie porównań. Prospero jest perfekcjonistą, ale tej mowy nie napisał wcześniej – tworzy ją na scenie, w obecności widzów, splatając jednocześnie kilka wątków. Myśl główna dotyczy widowiska, które się kończy, rozplywa, rozwiewa, przemija, tak jak przemija wszystko inne: teatr, miasto, życie, planeta. Niepostrzeżenie, krok po kroku, Shakespeare

przekierowuje wyobraźnię widzów z fikcyjnej fabuły na konkretne miejsce i czas, a nawet szkicuje panoramę Londynu z południowego brzegu Tamizy, gdzie stoi przywołany z imienia teatr The Globe<sup>39</sup>. Zmienia się też tożsamość mówiącego: jest księciem, aktorem, wreszcie jednym z wielu uzalających się zwyczajnie na nieuchronność przemijania: „Nasze krótkie życie ze stron obu / Snem spięte” (IV 1.157–158). Wymykamy się sobie nawzajem z rąk, medytuje Prospero, jak przędza, sen albo „muślin bez osnowy” (IV 1.151).

Natura opisywanego widowiska jest dziwna, ulotna i nieokreślona. Shakespeare nazywa ją *baseless fabric*, a więc tkaniną bez osnowy. Angielskie *fabric* pochodzi od łacińskiego *fabrica* i podobnie jak w języku polskim wskazuje na wysiłek nadawania użytecznego kształtu odpornej materii – drewnu, żelazu, kamieniowi. *Fabric* jest więc owocem wysiłku świadomego swego celu człowieka, który wykorzystując substraty natury, czyni rzeczy nowe. Taki sposób tworzenia jest typowo ludzki, ponieważ wymaga materiału wyjściowego, surowca; Bóg tworzy *ex nihilo*. Przez implikację *fabric* sugeruje również funkcjonowanie w przyrodzie reguł, których rozpoznanie pozwala nad nią panować. To właśnie te ambicje zdecydowały o nowożytnym rozwoju przyrodoznawstwa, o czym pośrednio świadczą również magiczne aspiracje Prospera. Shakespeare często wprowadzał do swoich sztuk akcenty metateatralne: obnażał fikcyjność przedstawienia, każąc postaciom porównywać się do

---

<sup>39</sup> Por. *the great globe itself* (IV 1). Por. omówienie monologu Prospera w: A. Cetera, *Pusty kształt*, „Tematy z Szewskiej – Wyobrażenia”, nr 1(2), 2008, s. 21–27.



aktorów albo aktorom dystansować się od postaci, które grali. W *Burzy* jednak refleksja o teatrze wydaje się głębsza i dotyczy samej zasady tworzenia. Jest w niej kontynuacja starożytnej myśli o *mimesis*, naśladowaniu natury, wzbogacona jednak o większą świadomość znaczenia iluzji teatralnej. Teatr Shakespeare'a jest nie tyle kopią, ile fabrykacją zdarzeń i emocji, manipulacją zmysłami dokonywaną z inżynierską precyzją.

Kiedy Prospero przegania już intruzów, zaczyna się jego wielkie, ceremonialne rozstanie z magią. Jak przystało na humanistę, sięga po jedno z najbardziej rozpoznawalnych literackich zaklęć, mowę Medei z *Przemian* Owidiusza (por. s. 207). Do tej pory Prospero mówił nam prawdę, ale teraz jego wyznania mogą być częścią tej samej inżynierii wyobraźni, którą opisywał w poprzednim monologu. Tym razem to nie aktor, ale publiczność jest bezcielesna, zwiewna, złożona z „elfów wzgórz i jezior, łąk i gajów”:

Ty, co Neptuna gonisz w czas odpływu,  
I zmykasz przed nim, piasku nie tykając;  
Kukielko, która, tańcząc przy księżycu,  
Od muchomora kręgiem gorzkiej trawy  
Owce odstraszasz; ty, co o północy  
Grzyby z pustoty sadzisz, więc cię dzwony  
Wieczorne cieszą. (V 1.34–41)

Żadne z przywoływanych duchów nie są w pełni wolne. Ogranicza je ruch wahadłowy, jak pływy mórz i oceanów, kolisty, jak taneczne kręgi, albo ruch wskazówek zegara wyznaczający pory nocnych harców. *Demi-puppets* – kukielki, mówi o nich Prospero,

dopisując do swych wyznań jeszcze jeden trop teatralny. Skala jego magicznych możliwości zdaje się ogromna, ale akcentowanie praw przyrody sugeruje, że spektakularne efekty osiąga poprzez zwielokrotnienie sił tkwiących w naturze<sup>40</sup>. „Choć wątpła moc wasza, / Wraz z wami – mogłem dzień zgasić w południe” (V 1.40–41), objaśnia mag i scenarzysta, który poruszał ziemię, znajdując właściwy punkt oparcia. Ostatni czar Prospera to muzyka, którą „ich zmysły” (V 1.53) poddaje swojej woli. Shakespeare interesował się śpiewem jako wyrazem osobowości, a także wykorzystaniem muzyki w celach leczniczych<sup>41</sup>. Na wyspie Prospera piosenki śpiewają Ariel, Stefano, Trynkulo, Kaliban, a didaskalia kilkakrotnie sygnalizują muzykę uroczystą, organową (por. s. 209), która współtworzy również nastrój w akcie piątym.

Rozstanie z magią poprzedza scenę najważniejszą: spotkanie z tymi, którzy przed laty skazali Prospera na pewną śmierć. Z pozoru książe dokonał już wyboru:

<sup>40</sup> O taumaturgii Prospera, w duchu ekokrytyki, pisze Daniel Brayton, *Shakespeare's Ocean: An Ecocritical Exploration*, Charlottesville–London 2012, objaśniając postać Księcia jako pana wiatrów i fal w kontekście renesansowej kartografii i meteorologii. Podkreśla też wczesnonowoczesną fascynację dnem morza jako przestrzenią śmierci i przemiany, co odzwierciedla piosenka Ariela (I 2.392–401), a także gest wrzucenia księgi Prospera w morską otchłań. Por. też Shannon Kelley, *The King's Coral Body: A Natural History of Coral and the Post-Tragic Ecology of The Tempest*, „Journal for Early Modern Cultural Studies”, vol. 14, nr 1, 2014, s. 115–142.

<sup>41</sup> W kilku sztukach muzyka stanowi tło dla scen pojednania, niekiedy nawet lekarze zalecają ją chorym na pomieszanie zmysłów (por. *Król Lear*, *Cymbelin*, *Opowieść zimowa*).

Choć mnie ich zbrodnie ranią do żywego,  
 Idę z rozumem szlachetnym w przymierze  
 Przeciwko furii. Chlubny czyn się żywi  
 Cnotą, nie zemstą. Odkąd czują skruchę,  
 Mój cel jedyny osiągnąłem – po cóż  
 Srożyć się dłużej? (V 1.25–30)

Prospero poskramia gniew, odrzuca zemstę, ale jego rozpoznanie sytuacji jest błędne. Winowajcy wcale nie czują skruchy – czują ból, którego źródła i celu nie pojmują. To przecież on, pisząc dziesiątki scenariuszy, wzbudzał w nich lęk, głód, drżenie, aż wyklął się obłąd. Sam również doświadcza silnej wewnętrznej walki i heroicznie łączy do cnoty, niepewny ceny za swą szaleńczą wielkoduszność. Pokutującym wybaczyłby z łatwością, ale co zrobić z cynikami? Ponoć potrzeba być cierpliwym, ale Prospero nie jest cierpliwy. Nie pamiętać złego, ale Prospero ma dobrą pamięć. Nie unosić się gniewem, ale Prospero to raptus i satrapa<sup>42</sup>. Wszystkiemu wierzyć i we wszystkim pokładać nadzieję... Resztkami magicznych sił kreśli krąg, w który wejdą ci, którzy go wygnali. Uwięzieni w obręczy czarów, będą trwać w nieświadomości, dopóki nie zwolni ich mag i reżyser. Dla Prospera ta scena to próba generalna miłosierdzia: będzie ćwiczył każdy fragment roli z osobna, najdłużej ten najtrudniejszy: „Bracie mój, krwi moja [...] Choć się wyrodziłeś, / Przebaczam ci” (V 1.74–79).

<sup>42</sup> Tak nazywa Prospero psy, odgrywane przez duchy, którymi szczuje spiskowców (ang. *Fury* i *Tyrant*, por. IV 1.257). Por. Tony Tanner, *Prefaces to Shakespeare*, Cambridge, MA–London 2010, s. 815.

Za chwilę nastanie „przyływ, który [...] z brudu i mułu do czysta obmyje / Wybrzeża ich rozumu” (V 1.80–82). Co się stanie, kiedy otrzeźwieją? „Wybawcie nas, nieba, / Z tej strasznej wyspy” (V 1.105–106), woła Gonzalo, niewinny, choć podobnie jak inni udręczony. Prospero wpieryw zwraca się do króla: „tulę cię do serca. / Ciebie i wszystkich twoich towarzyszy” (V 1.109–110). Alonso oddaje serce za serce, kaja się, zwraca księstwo, lecz nalega na wyjaśnienia: „Odkąd cię ujrzałem, / Mija choroba zmysłów, z której winy / Obłąd mnie w kleszczach trzymał [...] Jak jednak Prospero / Przeżył – i dotarł tu?” (V 1.114–120). Prospero unika odpowiedzi, biorąc w objęcia Gonzala, dopiero potem zwraca się do Antonia i Sebastiana. Jego słowa brzmią jednak inaczej niż podczas próby:

Na waszą zacną parkę, gdybym zechciał,  
 Ściągnąłbym piorun królewskiego gniewu,  
 Dowodząc waszej zdrady. Lecz na razie –  
 Milczę. (V 1.126–129)

Odpowiedź, którą otrzymuje, jest najgorsza z możliwych: „To czart przezeń mówi” – „Nieprawda” (V 1.129) – zaprzecza natychmiast Prospero. Ten krótki, spięty w jednym wierszu dialog to początek nowej historii, która będzie się toczyć już we Włoszech. W gruncie rzeczy wszystko, co Prospero uczynił na wyspie, może obrócić się przeciwko niemu: czary, manipulacja, uprowadzenie Ferdynanda. Nawet jego przetrwanie wzbudza podejrzenia: wszak tylko czarownice nie toną. Dla zaprzysięgłych wrogów nie ma znaczenia, czy

oskarżą go o bluźnierstwo, czy opętanie, czy spłonie jak Giordano Bruno, czy jak pospolita wiedźma. Jeśli Sebastian pójdzie za ciosem, los księcia będzie przesądzony. Podczas tej wymiany milczy jednak Antonio. To do niego zwraca się Prospero:

Tobie, nędzniku, którego nie nazwę  
Bratem, by ust nie skalać, twą najgorszą  
Zbrodnię przebaczam – jak wszystkie. A księstwo  
Musisz mi zwrócić. (V 1.130–133)

Tym razem nie pada żadna odpowiedź. Antonio odezwie się dużo później, tylko raz, rozbawiony widokiem Kalibana, którego podobnie jak inni będzie chciał przehandlować „na wagę, po przystępnej cenie” (V 1.266). Jeżeli bracia się pojedną, rozstrzygnie o tym gest – nieprzewidziany przez Shakespeare’a.

Dla Prospera władcy to najtrudniejszy moment. Zakleszczony w pułapce własnej szlachetności, może zaniechać odwetu, ale czy zdoła zapobiec zbrodni? Ostrzec króla przed Sebastianem? Uchronić Mediolan przed zamachem? W konfrontacji z nienawróconym Antoniem jest bezradny. Zresztą Prospero czarodziej też nie byłby bezpieczny – jak długo zdołałby utrzymać w rękach różdżkę? Czytać bez okularów księgi? Przebaczenie bezwarunkowo najłatwiej przychodzi na łożu śmierci. Udzielone wcześniej, każe żyć obok w lęku, że sytuacja się powtórzy. Prospero może tylko znów zagrać o pamięć:

Spoczniesz, choć najpierw usłyszysz ode mnie  
Taką opowieść, przy której czas płynie

Szparko: to będą dzieje mego życia,  
 Głównie zaś wszystko, co mnie tu spotkało,  
 Na wyspie (V 1.303–307)

obiecuje królowi Neapolu. Być może opowieść Prospera sprawi, że w końcu obudzi się sumienie jego brata. Z pomocą księciu może też przyjść prawo – jeśli ustali proporcje win i nie zaniedba prewencji.

Tymczasem fabuła powraca na tory komediowe i wyswobodzona z zaklęć gromadka świętuje kolejne dobre wiadomości. Król Neapolu odzyskuje syna i z radością przystaje na jego małżeństwo z dziedziczką Mediolanu. Odnajdują się też marynarze, a wśród nich hardy Bosman, hultaj, któremu Gonzalo wróżył szubienicę, upatrując w tym nadziei na ocalenie ze sztormu. Wracają Stefano i Trynkulo, w kradzionych kostiumach, skarceni za podszywanie się pod wyższe sfery, jak, nawiasem mówiąc, cała reszta obecnych na scenie aktorów. Nawet pokuta Kalibana nie wydaje się przesadnie uciążliwa: „Do chaty, łaskawco! / Zabierz ze sobą kamratów. Przebaczę, / Jeśli do czysta mi ją wysprzątaacie” (V 1.292–294). „Wejdźcie, proszę” (V 1.319), zaprasza gości Prospero.

Gdyby w teatrze Shakespeare’a była kurtyna, opadałaby zapewne w tym miejscu. Można sobie jednak wyobrazić, że zejście postaci ze sceny oddziela nie tylko finał od epilogu, ale też wieczór od poranka. Za chwilę Prospero wsiądzie na statek i odpłynie do Mediolanu, gdzie, jak powiada, „co trzecia / Myśl moja krążyć będzie nad mogiłą” (V 1.311–312). Wychodząc do epilogu, po raz pierwszy jest spokojny i nie walczy już o swoją wersję przeszłości:

Już moje czary się prześniły,  
 Znowu mam własne, wątłe siły.  
 Dziś w waszych rękach moje życie:  
 Albo mnie tutaj uwięzicie,  
 Albo do Neapolu płynę.  
 Zdrajcy wszak odpuściłem winę  
 I tron mi oddał – więc zabierzcie  
 Mnie z tej bezludnej wyspy wreszcie. (I–8)

Nie wiemy, jak minęła noc w chacie Prospera. Być może wszystkich przekonał, ale możliwe też, iż goście posnęli i zrozumiał, że obciążoną krzywdami pamięć może powierzyć tylko Bogu, który, jeśli jest, słucha cierpliwie. „Wyjedna skarga przenikliwa / Tę łaskę, która grzechy zmywa”, mówi zaskakująco pobożny Prospero. W jego ostatniej, pokornej prośbie o *indulgence* – odpust, czai się jednak figlarny żart. W zreformowanej Anglii katolicka praktyka odpustów nasuwała nieodłączne skojarzenie z portfelem. A jeżeli tak, to finałową prośbę postaci, aktora i autora – „By wasze zbrodnie były wymazane, / Niech z waszej łaski dziś wolnym się stanę” (19–20) – można przeczytać w dwojaki sposób, wybierając dowolnie między „łaską” i „kiesą”.

*Burza* nie jest tragedią i jej finał nie przynosi żadnego *katharsis*. Prospero jest jednak jedyną postacią Shakespeare’a, która świadomie i własnowolnie rozstaje się ze wszystkim, co kocha, w niepewnej nadziei na ukojenie, które – jeśli przyjdzie – przyjdzie poza granicą spektaklu i poza granicą śmierci<sup>43</sup>. Czyni to z bólem,

<sup>43</sup> O epilogu jako formie kenozy, ogołocenia duchowego Prospera, w którego prawdziwość jednak powątpiewa, pisze H. Bloom, *op.cit.*, s. 682–683. Z kolei w polskiej krytyce przekładu strukturę

---

żartem i zapasem dwóch myśli, o które nie bez racji pytamy, czego dotyczą<sup>44</sup>. Nowe pokolenie jest jednak ufne i urodziwe. Jeżeli *Burza* ma być komedią, to trzeba wierzyć, że będą żyli długo i szczęśliwie – że dzieciom się uda.

---

epilogu *Burzy* z odwołaniem do teorii aktów mowy omawia m.in. Teresa Dobrzyńska, *Wyznanie i prośba Prospera w epilogu Burzy (porównanie wersji oryginalnej z polskimi przekładami dramatu Szekspira)*, w: Jolanta Chojak, Zofia Zaron (red.), *O języku dla Anny Wierzbickiej*, Warszawa 2018, s. 77–98.

<sup>44</sup> Pytanie o dwie pozostałe myśli Prospera zadaje Andrzej Żurowski w eseju *Uciszenie burzy*, w: *idem, Czytając Szekspira*, Łódź 1996, s. 26.





**Burza**



## OSOBY

ALONSO *król Neapolu*  
SEBASTIAN *jego brat*  
FERDYNAND *syn króla Neapolu*  
GONZALO *uczciwy, stary doradca*

ADRIAN  
FRANCISCO } *dworzanie*

TRYNKULO *blazen*  
STEFANO *podczaszy, pijak*

PROSPERO *prawowity książę Mediolanu*  
ANTONIO *jego brat, uzurpator*  
MIRANDA *córka Prospera*  
KALIBAN *dziki, pokraczny niewolnik*  
ARIEL  *duch powietrzny*

IRIS  
CERES  
JUNO }  *duchy*  
Nimfy  
Żeńcy

KAPITAN *statku*  
BOSMAN  
Marynarze

*Miejsce akcji – bezludna wyspa na Morzu Śródziemnym*



# Akt I

## ■ SCENA I

*Pokład statku. Słyszać odgłosy burzy, gromy, błyskawice.*

*Wchodzą Kapitan i Bosman.*

KAPITAN

Bosman!

BOSMAN

Na rozkaz, kapitanie!

KAPITAN

Popędź załogę, a żwawo, bo się roztrzaskamy.  
Ruszaj się, biegiem!

*Wychodzi.*

*Wchodzą Marynarze.*

BOSMAN

Dalej, moje zuchy, odwagi, odwagi! Żwawo, żwawo, 5  
ściągać marsel! Zważać na gwizdek Kapitana!  
(*do burzy*) Dmuchać sobie, aż pęknie, póki brzeg  
daleko.

*Wchodzą Alonso, Sebastian, Antonio, Ferdynand,  
Gonzalo i inni.*

ALONSO

Hola, bosmanie! Gdzie twój kapitan? Pogoń swoich 10  
ludzi!

BOSMAN

Siedźcie na dole, jeśli łaska!

ANTONIO

Gdzie kapitan, bosmanie?

BOSMAN

Chyba go słyszysz! Psujecie nam robotę. Do kabin,  
mówię, zamiast burzy pomagać.

GONZALO

Spokojnie, dobry człowieku.

15

BOSMAN

Niech się wpierw morze uspokoi! Jazda stąd!  
Ryczącej fali żaden król niestraszny. Do kabin!  
I cicho! Nie wchodźcie nam w drogę.

GONZALO

A ty pamiętaj, kto ci wszedł na pokład.

BOSMAN

Nikt, kogo bardziej miłuję, niż siebie samego. Jakeś 20  
taki doradca, to przekonaj bałwany, by siedziały  
cicho, ugadaj pokój z żywiołem, to i my przesta-  
niemy się szarpać z linami. Pokaż, co potrafisz,  
a jak nie potrafisz, to podziękuj Bogu, żeś pożył  
tak długo i czekaj w kabinie na niemiły koniec. 25  
(*do Marynarzy*) Odwagi, chłopcy. (*do Gonzala*)  
Z drogi, powiadam!

*Wychodzi.*

GONZALO

Pocieszyl mnie ten hultaj: z twarzy sądząc – ma  
wisieć, a więc nie utonie. Obstawaj, losie, przy  
pętli dla niego, z przeznaczonego mu sznura zrób 30  
nam kotwiczną linę, bo z naszej mamy niewiel-  
ki pożytek. Jeśli nie rodził się dla szubienicy, to  
z nami krucho.

*Wychodzą.*



*Wcbodzi Bosman.*

BOSMAN

Opuścić stengę! Żwawo! Jeszcze niżej! Grotem pod wiatr! (*krzyki spod pokładu*) Diabli nadali wyj- 35  
ców. I burzę zagłuszają, i nasze komendy.

*Wcbodzą Sebastian, Antonio i Gonzalo.*

Znowu tutaj? Czego się pętacie? Mamy się poddać i utonąć? Na dno się wam śpieszy?

SEBASTIAN

Bodajżeś się udławił, wściekły kundlu, Boga się nie boisz! 40

BOSMAN

To sami róbcie.

ANTONIO

Zawiśniesz, kundlu. Zawiśniesz, skurwysynu, za to, żeś ujadał! Mniej się boimy utonąć, niż ty!

GONZALO

Ręcę, że nie utonie, choćby żeglował w łupinie orzecha dziurawej jak stary kurwiszon. 45

BOSMAN

Z wiatrem, od brzegu! Postawić oba żagle, kurs na pełne morze! Od brzegu!

*Wcbodzą przemoknięci Marynarze.*

MARYNARZE

Wszystko stracone! Do modlitwy, do modlitwy!  
Wszystko stracone!

BOSMAN

I co – będą z nas zimne trupy z zimną wodą 50  
w gębie?

GONZALO

Król i księżę się modlą, chodźmy z nimi uklęknąć,  
bo ich los dzielimy.

SEBASTIAN

Nie wytrzymam dłużej.

ANTONIO

Pijana banda z życia nas ograbi. 55  
Ten łotr zuchwały – żeby nim szastało  
Dziesięć przyplływów<sup>1</sup>.

GONZALO

Jeszcze go powieszają,  
Choćby nań każda kropla w oceanie  
Pysk rozdziawiła.

*Rozpaczliwe krzyki z wnętrza statku.*

Zmiłuj się nad nami!

Toniemy! Żono i dzieci, żegnajcie! 60  
Żegnaj mi, bracie! Statek się rozpada!

ANTONIO

Na dno, wraz z królem.

SEBASTIAN

Chodźmy go pożegnać.

*Wychodzą.*

---

<sup>1</sup> Ciała piratów skazanych na śmierć wyrokiem sądów admiralicji porzucano na brzegu podczas odpływu i tkwiły tam, aż obmyły je wody trzech przyplływów. Antonio z wielokrotnia hańbę.

GONZALO

Tysiąc mil morskich oddałbym teraz za grudkę  
 jałowej ziemi, porosłej ostem i pokrzywą. Niechaj  
 się spełni wola Najwyższego, wolałbym jednak 65  
 umierać na sucho.

*Wychodzi.*

## ■ SCENA 2

*Wyspa.*

*Wchodzi Prospero i Miranda.*

MIRANDA

Jeśli, mój ojczy, sztuką swą przywiodłeś  
 Do ryku wściekłą toń, uczisz ją teraz.  
 Niebo spłynęłoby cuchnącą smołą,  
 Gdyby płomieni morze nie gasiło,  
 Gniewnie unosząc fale. Z cierpiącymi, 5  
 Jakże i ja cierpiałam! Dzielny okręt,  
 Niosący pewnie szlachetne istoty,  
 Rozpadł się w drzazgi! Krzyk, niczym cierń ostry,  
 Orał mi serce. Utonęli wszyscy.  
 Gdybym potężnym bóstwem była, wnet bym 10  
 Kazała morzu zapaść się pod ziemię  
 By nie pożarło tak pięknego statku  
 Wraz z tylu dusz ładunkiem!

PROSPERO

Bądź spokojna.

Porzuć litość i trwogę. Powiedz sercu:  
 Nic się nie stało.

MIRANDA

Straszny dzień!

PROSPERO

Nic złego! 15

Z myślą o tobie wszystko uczyniłem,  
O tobie, córko ukochana, która  
Nie wiesz, kim jesteś, ni skąd ja pochodzę,  
Żem szlachetniejszej krwi, niż ów Prospero,  
Władca chatynki lichej i twój ojciec 20  
Równie nieokazały.

MIRANDA

By to wiedzieć,  
Nigdy mi w myślach nie powstało.

PROSPERO

Pora,

Bym ci coś więcej opowiedział o tym.  
Pomóż mi rzucić czarodziejskie szaty.  
Tu śpijcie, cuda. Rozchmurz się i nie płacz. 25  
Straszliwe, morskie widowisko, które  
Dar miłosierdzia obudziło w tobie,  
Moja przezorna sztuka ułożyła  
Tak niezawodnie, że ni jedna dusza –  
Co mówię, włoszek nawet nie spadł z głowy 30  
Żadnej z nieszczęsnych istot, których krzyki  
Słyszałaś, kiedy okręt tonął. Usiądź,  
Zaraz się dowiesz więcej.

MIRANDA

Przerywałeś

Nieraz opowieść o mym pochodzeniu,  
Moje daremne pytania zbywając: 35  
„Jeszcze nie pora”.

PROSPERO

Lecz dzisiaj nadeszła,  
 Posłuszna bądź jej zatem, nadstaw uszy,  
 Słuchaj uważnie. Czy pamiętasz czasy  
 Poprzedzające nasze tu przybycie?  
 Wątpię, gdyż miałaś niespełna trzy lata. 40

MIRANDA

Owszem, pamiętam, ojczcze.

PROSPERO

Co pamiętasz?  
 Czy jakiś inny dom? Jakąś osobę?  
 Każdą rzecz, której obraz masz w pamięci,  
 Opisz mi teraz.

MIRANDA

Widzę to z oddali,  
 Niczym sen, nie zaś rzecz pewną, za którą 45  
 Pamięć by mogła ręczyć. Czyż nie miałam  
 Na służbie czterech, albo pięciu kobiet?

PROSPERO

Miałaś ich więcej. Lecz jakim sposobem  
 Wciąż to pamiętasz? I co jeszcze widzisz  
 W mrocznych czeluściach minionego czasu? 50  
 Skoro pamiętasz, co przedtem, być może  
 Wspomnisz, jak tu przybyłaś.

MIRANDA

Nie, niestety.

PROSPERO

Słuchaj, Mirando. Przed dwunastu laty  
 Był twoim ojcem książę Mediolanu,  
 Potężny władca.

MIRANDA

Nie jesteś mym ojcem? 55

PROSPERO

Twoja cnotliwa matka zapewniała,  
Że jestem. Że zaś księżę Mediolanu  
Nie miał innego potomka, ty weźmiesz  
Wszystko po nim, księżniczko.

MIRANDA

Wielkie nieba!

Czy podły spisek sprawił to wygnanie, 60  
Czy łaska niebios?

PROSPERO

I jedno, i drugie.  
Podłość wygnała nas, lecz z łaski niebios  
Znaleźliśmy się tutaj.

MIRANDA

Serce pęka,  
Gdy myślę, jakich trosk byłam przyczyną,  
Choć nie pamiętam nic. Mów dalej, ojczu. 65

PROSPERO

Mój brat imieniem Antonio, twój stryjek –  
Brat, a był takim zdrajcą, pomyśl tylko! –  
Którego niemal jak ciebie kochałem,  
Dość, by mu władzę zawierzyć w mym księstwie,  
A górowało ono nad wszystkimi, 70  
I był Prospero nad wszystkie księżęta,  
W sławie, w godności – mistrz sztuk wyzwolonych<sup>2</sup>...

---

<sup>2</sup> Program nauczania złożony z trivium (gramatyka, logika, retoryka) i quadrivium (arytmetyka, geometria, muzyka i astronomia).

Stąd też, by im się poświęcić bez reszty,  
 Rządy złożyłem w ręce mego brata,  
 Bo mnie znużyły, tak mnie pochłoneła 75  
 Wiedza tajemna. A twój stryj, ten zdrajca...  
 Czy słuchasz?

MIRANDA

Ojczy, w słuch się zamieniłam.

PROSPERO

Gdy się nauczył, jak łaską szafować,  
 Kogo odprawić, obdarzyć, poskromić,  
 Mych ludzi przenicował lub przykroił 80  
 Na swoją miarę, albo nowych uszył;  
 A gdy już dzierżył klucze do urzędu  
 I urzędników, wszystkie serca w państwie  
 Miłą mu śpiewkę zanuciły. Oplół  
 Mój pień książęcy niczym bluszcz, żywotne 85  
 Soki pijając z niego. Lecz nie słuchasz!

MIRANDA

O, panie – słucham!

PROSPERO

I słuchaj uważnie.

Niepomny świata, samotnie oddany  
 Kształceniowi ducha w służbie owej sztuki,  
 Co zbyt wysoko szybuje, by ludzki 90  
 Sąd ją ogarnął, w mym zradzieckim bracie  
 Wzbudziłem skryte zło, a mą ufnością,  
 Jak pobłażliwy ojciec, wychowałem  
 Zabójczą zmię, równie jadowitą,  
 Jak bezgraniczne były moja wiara 95

I zaufanie. Siedząc mocno w siodle,  
 Korzyść z dochodów moich pomnażając  
 Zyskiem czerpanym z władzy, sam uwierzył  
 W swoje po stokroć powtarzane kłamstwa,  
 Do fałszywego świadectwa skłoniwszy 100  
 Swą grzeszną pamięć, by mu podszeptała,  
 Że prawym władcą jest, nie namiestnikiem.  
 Strojny w znamiona i prerogatywy  
 Książęce, cugli popuścił ambicji –  
 Słuchasz?

MIRANDA

Głuchego byś uleczył, panie. 105

PROSPERO

By żywa postać nie skrywała dłużej  
 Aktora, musiał panem Mediolanu  
 Stać się bez reszty. Skoro biblioteka  
 Była mi księstwem, uznał, żem niezdatny  
 Do rządów świeckich. Tak był żądny władzy, 110  
 Że wszedł w przymierze z Królem Neapolu,  
 Wyplacił haracz, złożył hołd, swą mitrę  
 Podał koronie i przygiął do ziemi  
 Biedny Mediolan, księstwo nieugięte,  
 Dziś spodłone, na klęczkach.

MIRANDA

Wielkie nieba! 115

PROSPERO

Zważ na warunki, na skutki i powiedz:  
 Czy tak postąpi brat?



MIRANDA

Byłoby grzechem  
 Babce uwłaczać; wszak najlepszej matce  
 Trafi się syn wyrodny.

PROSPERO

A warunki!  
 Król Neapolu, wróg nieprzejednany, 120  
 Chętnie wysłuchał prośb mojego brata,  
 By, po spełnieniu owej obietnicy  
 Hołdu i nie wiem jakiej tam daniny,  
 Z księstwa mnie odrzeć i wygnać czym prędzej  
 Mnie i mych bliskich, a piękny Mediolan 125  
 Bratu z wszystkimi oddać honorami.  
 Z wojskiem sprzedajnym podeszli pod bramy,  
 Które Antonio umówionej nocy  
 Otworzył, po czym, pod osłoną mroku,  
 Najęte zbiry nas uprowadziły, 130  
 Mnie, i ciebie we łzach.

MIRANDA

Tak, bez litości?  
 Już nie pamiętam, jak płakałam wtedy,  
 Lecz dzisiaj znów zapłaczę. Ta opowieść  
 Z oczu wyciska łzy.

PROSPERO

Posłuchaj dalej,  
 Nim ci wyjaśnię, co nastąpi teraz, 135  
 W przeciwnym razie sensu by nie miało  
 Mówić ci o tym.

MIRANDA

Dłaczego od razu  
 Nas nie zabili?

PROSPERO

O, bystre pytanie  
 Opowieść ci podsuwa! Lud czuł do mnie  
 Tak wielką miłość, że swojego czynu 140  
 Krwią pieczętować nie mieli odwagi.  
 Piękniej swój szpetny cel ufarbowali.  
 Krótko: wepchnęli nas do jakiejś łodzi,  
 Kilka mil dalej zaś czekała na nas  
 Łajba na pół przegniła i bez masztu, 145  
 Żagła, lin, steru – skąd i chytre szczury  
 Uciekły. Pchnęli nas na pełne morze,  
 Które nasz skowyt rykiem zagłuszało,  
 Gdy wiatr, wzdychając z nami, z tej litości  
 Gnał nas tym prędeż.

MIRANDA

Jakim ja ciężarem 150  
 Byłam dla ciebie!

PROSPERO

O nie, cherubinem,  
 Co mnie ocalił! Gdy słonymi łzami  
 Skrapiałem morze, jęcząc pod brzemieniem,  
 Twój uśmiech, pełen anielskiego męstwa,  
 Ducha obudził we mnie. Byłem gotów 155  
 Podołać każdej próbie.

MIRANDA

A jak tutaj  
 Przybiliśmy?

PROSPERO

Za sprawą Opatrzności.  
 Był w Neapolu szlachetny Gonzalo,

Przez nich do tego dzieła wyznaczony.  
 On, z miłosierdzia, dał nam żywność, wodę, 160  
 Szaty, bieliznę i wiele bezcennych,  
 Niezbędnych rzeczy. Zaczny człowiek! Wiedząc,  
 Jak swoje książki kocham, przyniósł także  
 Z mej biblioteki kilka tomów, które  
 Cenię wyżej, niż księstwo.

MIRANDA

Gdybym mogła 165  
 Spotkać go!

PROSPERO

Wstanę. Ty siedząc, wysłuchaj  
 Do końca dziejów tej morskiej tułaczki.  
 Tu, na tej wyspie, osiedliśmy. Tutaj  
 Przy mnie, zyskałaś lepsze wykształcenie,  
 Niż ci książęta, którzy czas marnują 170  
 Pod okiem mistrzów mniej zapobiegliwych.

MIRANDA

Niech ci to niebo wynagrodzi! Ale  
 Powiedz mi, ojcze, bo wciąż mnie to dręczy,  
 Czemuś rozpętał burzę?

PROSPERO

Powiem tyle:  
 Przedziwnym trafem, łaskawa fortuna 175  
 (Dziś mi przychylna), rzuciła mych wrogów  
 Ku naszym brzegom. Wiem, dzięki mej sztuce,  
 Że zenit losu mojego zależy  
 Od gwiazdy, z której sprzyjających wpływów  
 Muszę skorzystać dziś – w przeciwnym razie 180  
 Jej blask nade mną zgaśnie. Dostyc pytań.

Sen cię ogarnia. To miłe znużenie,  
 Więc mu ulegnij. Wiem, nie masz wyboru.  
 (*do Ariela*).

Przybywaj słuگو. Jestem gotów, przybądź.  
 Zbliź się tu, mój Arielu, przybywaj. 185

*Wchodzi Ariel.*

ARIEL

Chwała ci, mistrzu, witaj, wielki panie!  
 Śpieszę spełnić twą wolę! Czy mam frunąć?  
 Czy w ogień skoczyć? Płynąć? Kędzierzawe  
 Chmury osiodłać? Ariel ze swym hufcem  
 Spełni twój każdy rozkaz.

PROSPERO

Czyś przykładnie 190  
 Rozpętał burzę, którą ci zleciłem?

ARIEL

Co do jednego pioruna!  
 Spadłem na okręt królewski, na dziobie,  
 Rufie, pokładzie, po wszystkich kajutach  
 Wzniecając trwogę; to na sto płomyków 195  
 Ogień dzieliłem, gdzie maszt, bom i żagiel,  
 To znów zbierałem je w jedno ognisko<sup>3</sup>.  
 Piorun Jowisza, straszny zwiastun gromu,  
 Szybciej nie śmiga, zwodząc wzrok, niż moje  
 Siarką cuchnące petardy i błyski. 200

<sup>3</sup> Ogień św. Elma – drobne wyładowania elektryczne zapowiadające burzę z piorunami. Shakespeare mógł natrafić na opis tego zjawiska w raporcie ze sztormu na Bermudach w lipcu 1609 roku spisany przez sekretarza Kompanii Wirgińskiej, Williama Stracheya, por. s. 196.

Trzęsła się od nich, niczym obłązona  
 Twierdza Neptuna, drżały groźne fale  
 I trójzęb śmiercionośny!

PROSPERO

Dzielny duchu!

Czy znalazł się kto mężny, kto w tym zgiełku  
 Głowy nie stracił?

ARIEL

Nie było nikogo,

205

Kto by, jak wariat w gorączce, nie czynił  
 Gestów rozpacz. Wszyscy, prócz załogi,  
 Zbiegli z okrętu, co mym ogniem płonął,  
 Prosto w spieniony wir. Księżę Ferdynand  
 Najpierwszy, z włosem zjeżonym jak trzcina.  
 A skacząc, krzyczał: „Kto piekła pilnuje,  
 Gdy wszystkie diabły tutaj?”

210

PROSPERO

Brawo, duchu!

To było tuż przy brzegu?

ARIEL

Blisko, panie.

PROSPERO

Lecz wszyscy żyją?

ARIEL

Włos im nie spadł z głowy,  
 Na szatach, które niosły ich, ni plamki,  
 Jak po przepierce. Wedle twych rozkazów,  
 Po całej wyspie wszystkich rozpędziłem,  
 Prócz Ferdynanda, który siadł samotnie

215

W cichym zakątku wyspy. Splótł ramiona  
 W smętny węzełek i ziębi powietrze 220  
 Wzdychając ciężko.

PROSPERO

Powiedz, co zrobiłeś  
 Z marynarzami, z królewskim okrętem  
 I z resztą floty?

ARIEL

W bezpiecznej zatoczce  
 Schronił się okręt, tam, skąd o północy  
 W dzikie Bermudy<sup>4</sup> posłałeś mnie kiedyś 225  
 Po świeżą rosę. Skryci pod pokładem  
 Śpią marynarze, których ciężka praca  
 I moje czary pogrążyły we śnie.  
 Reszta przeze mnie rozproszonej floty  
 Zeszła się teraz na Morzu Śródziemnym, 230  
 Do Neapolu zmierzając ponuro,  
 Bo też są pewni, że okręt królewski  
 Zatonął, razem z królewską osobą.

PROSPERO

Wiernie spełniłeś powinność, Arielu,  
 Lecz na tym jeszcze nie koniec twjej pracy. 235  
 Która godzina?

ARIEL

Minęło południe.

---

<sup>4</sup> Reputacja wysp była zła już na początku XVI wieku z uwagi na gwałtowne zjawiska pogodowe i zradzieckie podwodne skały. W czasach Shakespeare'a Bermudami nazywano też część Londynu kojarzoną z kradzieżą i prostytutką.

PROSPERO

Dochodzi druga. Obu nam, do szóstej  
Ani minuty nie wolno zmarnować.

ARIEL

Skoro wciąż nowe toczysz ze mnie poty,  
Niech ci przypomnę, co mi obiecałeś. 240  
Kiedy dotrzymasz słowa?

PROSPERO

Cóż to? Dąsy?  
I czegoż to się domagasz?

ARIEL

Wolności.

PROSPERO

Przed czasem? Ani słowa więcej!

ARIEL

Wspomnij,  
Że ci służyłem wiernie, niezawodnie,  
Zawsze mówiłem prawdę, robiąc wszystko 245  
Bez gniewu, bez szemrania. Obiecałeś  
Odjąć mi jeden rok.

PROSPERO

Czyś już zapomniał  
Z jakiej udręki cię wyrwałem?

ARIEL

Nie.

PROSPERO

Tak! Myślisz przecie, że to zbytek trudu  
Przez dno muliste brnąć w słonych głębinach, 250

Albo osiodłać ostry wiatr z północy,  
Czy coś tam zrobić dla mnie w żyłach ziemi,  
Gdy mróz je zetnie!

ARIEL

Nie myślę tak, panie.

PROSPERO

Łziesz, niewdzięczniku! Pamiętasz Sykoraks,  
Wiedźmę cuchnącą, którą wiek i zawiść 255  
W kabłąk skręciły? Co, już zapomniałeś?

ARIEL

Nie.

PROSPERO

Kłamiesz! Powiedz, gdzie się urodziła?

ARIEL

W Algierze.

PROSPERO

Czyżby? Trzeba miesiąc w miesiąc  
Wszystko, czym byłeś, wykładać od nowa,  
Bo zapominasz. Wiesz, że tę Sykoraks, 260  
Wiedźmę przeklętą, wygnano z Algieru  
Za wielkie zbrodnie i czary zbyt straszne  
Dla ludzkich uszu. Zabić jej nie chcieli  
Z jednej przyczyny – prawda?

ARIEL

Prawda, panie.

PROSPERO

Tutaj brzemiennej wiedźmę modrooką 265  
Okręt porzucił. Ty, co dziś się mienisz



Mym niewolnikiem, jej wówczas służyłeś,  
 Lecz, że ci zwiewna natura wzbraniała  
 Spełniać jej podłe, plugawe rozkazy,  
 Toś się znarowił, za co cię zamknęła, 270  
 Bezbrzeżną furią zdjęta i z pomocą  
 Swoich pachołków silniejszych od ciebie,  
 W pękniętej sośnie. W jej pniu zatrzaśnięty,  
 Przez lat dwanaście cierpiełeś katusze.  
 Ona umarła tymczasem, a ciebie 275  
 Nie wypuściła, jęczałeś więc dalej  
 Jak koło młyńskie nienaoliwione.  
 Wyspy podówczas nie zaszczycił jeszcze  
 Ludzki kształt (bo jej szczeniak cętkowany  
 To czarci pomiot).

ARIEL

Tak, jej syn, Kaliban. 280

PROSPERO

Tępa bestia prawdziwie<sup>5</sup> – ów Kaliban  
 Mnie dzisiaj służy. Wiesz najlepiej, w jakiej  
 Niedoli cię znalazłem. Wilki wyły  
 Od twoich jęków, serce się krajało  
 Wściekłym niedźwiedziom. Cierpiełeś męczarnie 285  
 Dusz potępionych godne, a Sykoraks  
 Pomóc nie mogła. To ja, moją sztuką,  
 Płacz usłyszawszy, rozłupałem sosnę,  
 By cię uwolnić.

<sup>5</sup> Zwykle przyjmuje się, że kwestia ta odnosi się do Ariela, jednak składnia oryginału pozwala sądzić, że Prospero mówi w istocie o Kalibanie lub że sam dba tutaj o dwuznaczność.

ARIEL

Dziękuję ci, panie.

PROSPERO

Jeśli mi szemrać będziesz, dąb roztrzaskam, 290  
I zim dwanaście przejęczysz, wciśnięty  
W jego sękatę trzewia.

ARIEL

Przebacz, panie.  
Wszystkie rozkazy wypełnię posłusznie,  
Jak greczny duszek.

PROSPERO

Dwa dni rób, co każę,  
A potem – wolność.

ARIEL

Mój szlachetny panie! 295  
Mów, co mam robić? Co mam robić, powiedz?

PROSPERO

Zmienić się w nimfę morską, niewidzialną  
Dla wszystkich oczu, prócz twoich i moich.  
Śpiesz się przyjąć ten kształt, a potem wracaj  
Tu, bez wytchnienia.

*Ariel wychodzi.*

Obudź się, córeczko, 300  
Zbudź się, kochanie, spałaś dobrze, zbudź się.

MIRANDA

Dziwną historią sprowadziłeś na mnie  
To odrętwienie.

PROSPERO

Otrząśnij się. Chodźmy  
Do Kalibana, który nie ma dla nas  
Nigdy miłego słowa.

MIRANDA

To łotr, panie, 305  
Nie chcę go widzieć.

PROSPERO

Lecz się nie możemy  
Obejść bez niego. On nam drewno zbiera,  
Ogień rozpala i inne potrzebne  
Spełnia usługi. – Hej tam, niewolniku,  
Ozwij się, bryło!

KALIBAN*(zza sceny)*

Macie drewna dosyć. 310

PROSPERO

Masz co innego zrobić, wyjdź, powiadam.  
Wychodźże wreszcie, żółtuiu!

*Pojawia się Ariel w postaci nimfy wodnej.*

Pięknie wyglądasz tak, zwinny Arielu!  
Słuchaj uważnie.

ARIEL

Wedle twych rozkazów.

*Wychodzi.*

PROSPERO

Wyjdź, niewolniku, miocie jadowity 315  
Czarta i wściekłej maciory, wyjdź, mówię!

KALIBAN

Trująca rosa na was, co ją matka  
 Na kruczym piórze z gnojnych bagien niosła,  
 Wiatr południowo-zachodni wrzodami  
 Niech was oblepi<sup>6</sup>. 320

PROSPERO

Ręczę, dostaniesz za to skurczów w nocy,  
 Kolka ci oddech zdławi, z nocnej czerni  
 Wypełzną jeże, by się z tobą bawić,  
 A dziur zostawią jak w plastrze miodowym,  
 Każda kłująca ostrzej, niż te pszczoły, 325  
 Co go zrobiły.

KALIBAN

Ja muszę zjeść obiad.  
 To moja wyspa, po matce Sykoraks,  
 A ty mi ją wydarłeś. Gdyś tu przybył,  
 Toś mnie hołubił, głaskał, jakąś taką  
 Wodą z jagódek poił; nauczyłeś 330  
 Jak zwać to większe, jak to mniejsze światło,  
 Co świeci w dzień i w noc. Tak cię kochałem,  
 Żem ci pokazał całą wyspę: źródła  
 Słodkie i słone, żyzny grunt i ugór,  
 Niech mnie zaraza! – A na ciebie wszystkie 335  
 Czary Sykoraks, chrząszcze i ropuchy,  
 Bo jestem twoim jedynym poddanym,  
 Choć byłem sobie królem! Boś mnie zamknął  
 W tej twardej skale, a sam się panoszysz  
 Na mojej wyspie.

---

<sup>6</sup> Wiatry z południa przynosiły ciepłe i wilgotne powietrze, które uważano za niezdrowe.

PROSPERO

Łżesz, rabie! Różgami, 340  
 Nie po dobroci z tobą! Wielkodusznie  
 Za próg mojego domu cię wpuściłem,  
 A ty targnąłeś się na cześć mojego  
 Dziecka, poczwaro!

KALIBAN

Ho! Wielka szkoda, że się nie udało! 345  
 Czegoś się wtrącał? Zaludniłbym wyspę  
 Kalibanami!

MIRANDA<sup>7</sup>

Wredny niewolniku!  
 Dobro na tobie piętna nie odcisnie,  
 Lecz zło się pleni. Ja ciebie z litości  
 Uczyłam mówić, co raz coś nowego 350  
 Kładąc do głowy. Przedtem bełkotałeś,  
 Jak bydlę obce swoim własnym myślom,  
 A ja nazwałam każdą z nich, byś wreszcie  
 Mógł je wysłować. Lecz, choć się uczyłeś,  
 Na świat przyszedłeś z czymś, czego natury 355  
 Szlachetne znieść nie mogą. I dlatego  
 Słusznie w tej skale siedzisz. Zasłużyłeś  
 Na znacznie gorszą karę niż więzienie.

KALIBAN

Tyle mi przyszło z twojego języka,  
 Że kłąć potrafię. Niech cię krwawa dżuma 360  
 Za ten twój język.

---

<sup>7</sup> W przeszłości przypisanie tego gniewnego monologu Mirandzie uważano za błąd drukarski i oddawano go Prosperowi.

PROSPERO

Precz, wiédźmy nasienie!

Drewno znieś, biegiem wszystko zrób, co trzeba,

Bo popamiętasz. Wzruszasz ramionami?

Tylko ociągaj mi się, lub zanedbaj,

Co rozkazano, to kości połamię

365

I kurczem skręcę, aż wyc będziesz z bólu,

Że dzikie bestie zadrzą.

KALIBAN

Nie, litości.

(*na stronie*)

Muszę go słuchać, ma tak wielką władzę,

Że Setebosa<sup>8</sup>, boga mojej matki,

Móglby zniewolić.

PROSPERO

Precz, już cię tu nie ma.

370

*Kaliban wychodzi.*

*Wchodzą Ferdynand i niewidzialny Ariel,  
który gra i śpiewa<sup>9</sup>.*

ARIEL

*W złote piaski idź z nią, idź,*

*Tam jej rękę chwyć;*

*Całus, dyg – by ucichł już*

<sup>8</sup> Bóstwo patagońskie wspomniane przez Antonia Pigafettę w jego dzienniku wyprawy dookoła świata z Ferdynandem Magellanem (1519–1522). Setebos opisany jest jako pogański diabeł, a Patagonia – jako siedlisko monstrualnych gigantów, por. s. 30–31.

<sup>9</sup> Ariel jest niewidoczny dla pozostałych postaci. Nie zachowała się oryginalna muzyka do jego piosenki. Na scenie The Globe Ariel najprawdopodobniej akompaniował sobie na lutni.

*Szum wzburzonych mórz.  
Tańczcie lekko tam i sam,* 375  
*Gdy elf nuci wam  
Refren.*

DUCHY*(z różnych stron)*

*Co to jest? Hau! Hau!  
To zły pies! Hau! Hau!*

ARIEL

*Cicho! Teraz inna nuta,* 380  
*Krzyk koguta, co w kurniku  
Kukuryku – piał!*

FERDYNAND

Skąd tutaj muzyka? Z ziemi? Z powietrza?  
Już jej nie słysząc. Pewnie czas umiła  
Bogu tej wyspy. Siedziałem na piasku, 385  
Znów opłakując króla, mego ojca,  
Gdy mnie spowiała, lecąc nad wodami,  
Aż swą słodyczą ich gniew ukoїła  
I moją boleść. Więc poszedłem za nią,  
Czy raczej ona mnie wiodła. Ucichła. 390  
O nie, rozbrzmiewa znowu.

ARIEL*(śpiewa<sup>10</sup>)*

*Sześć sążni, gdzie twój ojciec śpi,  
Z kości koral wzrośnie w mig,  
Oczy skrzepną w perł łzy.*

<sup>10</sup> Muzykę do tego tekstu, podobnie jak do pożegnalnej piosenki Ariela, skomponował Robert Johnson (1582–1633), por. s. 235.

*Tam nie ginie nigdy nikt,  
Lecz się zmienia, czarem wód,  
W drogocenny, dziwny cud.  
Czas odmierza jego snom  
Smętny syren dzwon...* 395

DUCHY

*Bim-bom.* 400

ARIEL

*Cicho, słyszę je.*

DUCHY

*Bim-bom.*

FERDYNAND

Śpiewa o moim ojcu, co utonął.  
Nie ze śmiertelnej, nie z ziemskiej materii  
Te dźwięki. Słyszę je teraz nade mną. 405

PROSPERO

*(do Mirandy)*

Unieś kurtynę zwiewną swoich oczu  
I mów, co widzisz.

MIRANDA

Co to jest? Duch chyba?  
Jak się rozgląda wokół siebie! Popatrz,  
Jakie ma piękne kształty. Duch, na pewno.

PROSPERO

O nie, córeczko. Je, śpi i ma zmysły 410  
Podobne naszym. Rozbitym okrętem  
Płynął ten młodzik i gdyby mu twarzy  
Nie toczył robak smutku, rzecz byś mogła,



Że jest niebrzydki. Zgubił towarzyszy  
I szuka ich po wyspie.

MIRANDA

Rzec bym mogła, 415  
Że to bóg jakiś. Nic szlachetniejszego  
Nie znam w naturze.

PROSPERO

(*na stronie*)

Wszystko się odbywa  
Po mojej myśli.  
(*do Ariela*)  
Za to, zwinny duchu,  
Za dwa dni będziesz wolny.

FERDYNAND

To bogini,  
Dla której wyspa śpiewa! Błagam, pani, 420  
Powiedz, czy tutaj jest twoje królestwo,  
I naucz, jakim tutaj obyczajom  
Mam być posłuszny. O rzecz najważniejszą  
Pytam na koniec (o cudzie!): czy z ciebie  
Czysty duch?

MIRANDA

Cudem – nie, nie jestem, panie, 425  
Lecz jestem czysta.

FERDYNAND

Mój język, o Boże!  
Byłbym najpierwszym z tych, co nim władają,  
Gdybym w ojczyźnie był.

PROSPERO

Jak to? Najpierwszym?

Cóż by rzekł na to władca Neapolu!

FERDYNAND

Że sam tu stoi i o Neapolu 430

Słucha zdumiony. I słyszy, co mówię,

A ja dlatego płaczę. Bo widziałem

Na własne oczy, które we łzach toną,

Jak tonął król, mój ojciec.

MIRANDA

O, to straszne!

FERDYNAND

Z nim szlachta oraz księżę Mediolanu 435

Z walecznym synem<sup>11</sup>.PROSPERO*(na stronie)*

Księżę Mediolanu

Z dzielniejszą córką mogliby zaprzeczyć,

Lecz to nie pora. Spojrzeli na siebie

Raz – i goreją!

*(do Ariela)*

Mój zwiewny Arielu,

Wolność tym sobie kupisz!

*(do Ferdynanda)*

Słówko, panie, 440

Gdyż sądzę, że nie mówisz prawdy. Słówko.

---

<sup>11</sup> Postać ta nie jest wspominana w żadnym innym miejscu dramatu.

MIRANDA*(na stronie)*

Czemu tak szorstko? Oto trzeci człowiek,  
Którego widzę, a pierwszy dopiero,  
Za którym wzdycham. Litości, skłoń ojca,  
Aby mi sprzyjał.

FERDYNAND

Jeśli jesteś panną,

445

I serce wciąż masz wolne, będziesz przy mnie  
Królową Neapolu.

PROSPERO

Hola, hola.

*(na stronie)*

Już należą do siebie; czas najwyższy  
Rzecz tę utrudnić: nie ceni zdobyczy,  
Kto zbyt ją tanio kupił.

*(do Ferdynanda)*

Słówko. Żądam,

450

Byś mnie wysłuchał. Pod cudzym nazwiskiem  
Wkradłeś się tutaj na przespiegę, po to,  
By mnie ograbić z wyspy, którą władam.

FERDYNAND

Nie, na mój honor i męstwo, przysięgam.

MIRANDA

W takiej świątyni zło mieszkać nie może.  
Gdy tylko w domu tak pięknym zagości,  
Dobro tam wedrze się siłą.

455

PROSPERO*(do Ferdynanda)*

Idź za mną.

(do *Mirandy*)

A ty nie wstawiaj się za nim, to zdrajca.

(do *Ferdynanda*)

Szyję i nogi skuję ci łańcuchem,  
Pić będziesz słoną wodę, jeść robaki, 460  
Zgniłe korzonki i łupiny, z których  
Żołędzie już wypadły. Chodź.

FERDYNAND

Nie pójdę.

Nie myślę przyjąć tak pięknej gościny,  
Póki mnie wróg nie zmusi.

*Dobywa szpady, ale zastyga w bezruchu, zaczarowany.*

MIRANDA

Drogi ojcze,

Sądzisz go zbyt surowo, jest łagodny, 465  
Niegroźny wcale.

PROSPERO

Co? Palec u nogi

Będzie mnie uczył? Schowaj ten miecz, zdrajco!  
Choć tak nim machasz, nieczyste sumienie  
Twój sztych powstrzyma. Porzuć tę paradę,  
Moim kijaszkiem rozbroić cię mogę, 470  
I miecz upuścisz.

MIRANDA

Zaklinam cię, ojcze!

PROSPERO

Przestań się czepiać moich szat.

MIRANDA

Litości!

Ręczę za niego!

PROSPERO

Cicho! Jeszcze słowo,  
 A poznasz gniew mój, lub zgoła nienawiść!  
 Co to ma znaczyć? Bronisz zdrajcy? Cisza! 475  
 Sądzisz, że jeden taki jest na świecie,  
 Głupia, bo jego znasz i Kalibana.  
 Wiedz, że wśród ludzi on jest Kalibanem,  
 A oni przy nim – anioły.

MIRANDA

Jak widać,  
 Skromne są moje pragnienia, bo nie chcę 480  
 Mieć piękniejszego.

PROSPERO*(do Ferdynanda)*

Idź za mną posłusznie.  
 Do niemowlęctwa wracają twe siły,  
 Tracisz nad nimi władzę.

FERDYNAND

Rzeczywiście!  
 Pełza jak we śnie mój duch ocięzały.  
 Utrata ojca, moja słabość, zguba 485  
 Wszystkich przyjaciół, groźby tego starca  
 (Który mną włada), lekkie się wydają,  
 Byle bym co dzień widział tę dziewczynę  
 Z mego więzienia. Niech wolność po świecie

Buja swobodnie, mnie takie więzienie. 490  
 Starczy za cały świat<sup>12</sup>.

PROSPERO

(*na stronie*)

Działa.

(*do Ferdynanda*)

Idziemy.

(*do Ariela*)

Dobrześ się sprawił, Arielu; idź za mną,  
 Dam ci nowe zlecenia.

MIRANDA

(*do Ferdynanda*)

Nie trać ducha.

Wierz mi, mój ojciec z lepszego jest kruszcu,  
 Niz jego słowa. To, co tu uczynił, 495  
 Do niego niepodobne.

PROSPERO

(*do Ariela*)

Będziesz wolny

Jak górski wiatr, jeśli dokładnie spełnisz  
 Wszystkie moje rozkazy.

ARIEL

Co do joty.

---

<sup>12</sup> Nawiązanie do sytuacji opisanej w *Opowieści rycerza Geoffreya Chaucera*, kiedy dwóch rycerzy zakochuje się w kobiecie widywanej tylko przez okno ich więzienia. Shakespeare (razem z Johnem Fletcherem) udramatyzował tę historię w *Dwóch szlachetnych krewniakach*.

PROSPERO

*(do Ferdynanda)*

Chodź za mną teraz.

*(do Mirandy)*

Nie wstawiaj się za nim.

*Wychodzą.*

# Akt II



## ■ SCENA I

*W innej części wyspy.*

*Wchodzą Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo,  
Adrian, Francisco i inni.*

GONZALO

Panie, uśmiechnij się – bo masz powody.  
Cieszymy się wszyscy, skoro mniej przepadło  
Niż ocalało, a naszej goryczy  
Doświadcza co dzień wdowa po żeglarzu,  
Kapitan statku, albo stratny kupiec, 5  
Co z nami dzielą ból. A ilu zazna  
Tak cudownego jak my ocalenia?  
Jeden na milion. Zważ teraz roztropnie  
Nasz smutek i pociechę.

ALONSO

Zamilcz, proszę.

SEBASTIAN

*(do Antonia)*

Wypluń pociechę jak niemowlak kaszkę. 10

ANTONIO

*(do Sebastiana)*

A niańka już leci z dokładką.

SEBASTIAN

Patrz, jak nakręca dowcip, zaraz się rozdzwoni.

GONZALO

*(do Alonsa)*

Panie...

SEBASTIAN

Raz. Odliczaj.

GONZALO

Kto każdy smutek napotkany pieści, przysparza 15  
sobie....

SEBASTIAN

Obola.

GONZALO

Boleści, jako żywo. Wyszło ci trafniej, niż miałeś  
w zamiarze.

SEBASTIAN

Pojąłeś celniej, niż się spodziewałem. 20

GONZALO

Dlatego, panie....

ANTONIO

Żeby tak szastał groszem, jak jęzorem.

ALONSO

Oszczędź sobie.

GONZALO

Skończyłem, ale...

SEBASTIAN

Jeszcze coś dołoży. 25

ANTONIO

Założmy się, kto pierwszy zapieje, on czy Adrian?

SEBASTIAN

Stary kogut.

ANTONIO

Kurczak.

SEBASTIAN

Przetnij, O co?

ANTONIO

O jajco.

30

SEBASTIAN

Kupione!

ADRIAN

Choć wyspa zdaje się bezludna...

ANTONIO

Hahaha!

SEBASTIAN

Wygrałeś.

ADRIAN

Nieprzystępna i niezamieszkała...

35

SEBASTIAN

Wszelako...

ADRIAN

Atoli...

ANTONIO

Racja, jak wyspa, to atoli...

ADRIAN

Aura wydaje się łaskawa – ciepła i wilgotna...

ANTONIO

Takie są najlepsze.

40

SEBASTIAN

Zwłaszcza, kiedy łaskawe, kurczak był w kurniku.

ADRIAN

Powietrze tchnie słodyczą.

SEBASTIAN

Jakby kto chuchał ze zgniłego płucka.

ANTONIO

Albo się w bagnie perfumował.

GONZALO

Wszystko tu sprzyja życiu.

45

ANTONIO

Wszystko, prócz środków do życia.

SEBASTIAN

Tego mało, albo wcale.

GONZALO

Jaka tu miękka i soczysta trawa! Jaka zielona!

ANTONIO

Bo rośnie na żółtawej ziemi.

SEBASTIAN

A te zielone cętki – od zgnilizny.

50

ANTONIO

Niczego nie przeoczy.

SEBASTIAN

Prócz całej prawdy.

GONZALO

Rzecz osobliwa wszakże, wręcz niewiarygodna...

SEBASTIAN

Jak zwykle bywa, gdy rzecz osobliwa.

GONZALO

...to stan naszego odzienia, które, choć skąpane 55  
w morzu, zachowało świeżość i blask, jakby wyszło  
od farbiarza, a nie ze słonej wody.

ANTONIO

Spytaj choć jedną jego kieszeń – powie, że to  
kłamstwo.

SEBASTIAN

Albo się chytrze schowa pod podszewką. 60

GONZALO

Myślę, że szaty nic nie straciły na świeżości odkąd  
je włożyliśmy w Afryce, na wesele pięknej, królew-  
skiej córki Klarybeli z królem Tunisu.

SEBASTIAN

Huczne to było weselisko, a w drodze powrotnej –  
prosperujemy, że hej! 65

ADRIAN

Nigdy się jeszcze Tunis nie mógł poszczycić taką  
królową.

GONZALO

Nigdy, od czasów wdowy Dydony<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Kiedy zamordowano jej męża, Dydona zbiegła z Tyru do Afryki, gdzie założyła Kartaginę. Istniały różne wersje jej późniejszej sambójczej śmierci, wedle jednej z nich – wierna pamięci męża – wstąpiła na stos, aby uniknąć niechcianego małżeństwa, wedle innej, opisananej przez Wergiliusza w *Eneidzie*, uczyniła to z rozpaczy po rozstaniu z Eneaszem, por. s. 204.

ANTONIO

Jakiej wdowy? Niech to kaci, skąd tu nagle wdowa  
Dydona?

70

SEBASTIAN

Szkoda, że nie dołożył wdowca Eneasza<sup>14</sup>. Ale  
oczytany!

ADRIAN

Dydona owdowiała? Muszę to jeszcze przemy-  
śleć, sądzę wszakże, że nie Tunisem władała, ale  
Kartaginę.

75

GONZALO

Gdyż Tunis, panie, sam był Kartaginę<sup>15</sup>.

ADRIAN

Kartaginę?

GONZALO

Zaręczam.

ANTONIO

Raz kogut zapiał i znów stoi Kartagina.

SEBASTIAN

Niech się mury pną do góry.

80

ANTONIO

Jakie nam teraz wygdacze nowe cuda?

---

<sup>14</sup> Żona Eneasza, Kreuza, zaginęła po upadku Troi.

<sup>15</sup> Po zniszczeniu Kartaginy przez Rzymian nowy ośrodek administracyjny i handlowy powstał w pobliskim Tunisie. W renesansowej kartografii Kartaginę i Tunisz przedstawiano często jako to samo miejsce, przy czym po 1574 roku Tunisz znalazł się pod panowaniem tureckim.

SEBASTIAN

Wsadzi wypę do kieszeni i zawiezie synowi jak jabłuszko z drogi.

ANTONIO

Pestki zasadzi w morzu, aż nowe wyspy wyrosną.

GONZALO

W sumie...

85

ANTONIO

Już się nie mogłem doczekać.

GONZALO

Mówiliśmy, panie, że nasze szaty zdają się równie świeże, jak w Tunisie, na weselu twej córki, która jest teraz Królową.

ANTONIO

Najcudowniejszą, jaką tam widziano.

90

SEBASTIAN

Wyjąwszy, zauważ, wdowę Dydonę.

ANTONIO

Jak proszę, wdowę? A jakże, Dydonę.

GONZALO

Sam powiedz, panie, czy mój kaftan nie jest równie świeży, jak w dniu, gdy go włożyłem? Że tak to uchwyć.

95

ANTONIO

Brzytwy się uchwycił.

GONZALO

Gdy go włożyłem na wesele twojej córki.

ALONSO

Wciskasz mi w uszy słowa, których rozum  
Strawić nie może. Po cóż się zgodziłem  
Na ten zamorski ślub? – dziś opłacony 100  
Utratą syna, a pewnie i córki,  
Skoro, wygnanej daleko z Italii,  
Nie ujrzę więcej. Neapol, Mediolan,  
Komu zostawię, gdy ciebie, mój synu,  
Ryby pożarzy?

FRANCISCO

Może jeszcze żyje. 105  
Na moich oczach dosiadał grzywaczy,  
Smagając fale, drwił z wrogich żywiołów,  
Po wodach stąpał, ciął je własną piersią,  
Gdy mu, wezbrane gniewem, szły naprzeciw.  
Głowę unosząc nad wściekłe bałwany, 110  
Nie szczędząc ramion, parł do brzegu, ów zaś  
Chylił ku niemu starte falą skały,  
Jak gdyby chciał mu pomóc. Tak, napewno  
Dotarł do brzegu.

ALONSO

Nie, nie, zginął, zginął.

SEBASTIAN

Sam jesteś winien swojej wielkiej straty. 115  
Zamiast swą córką obdarzyć Europę,  
Wolałeś dać ją Afrykaninowi.  
Stamtąd przynajmniej twoich łez nie widzi  
I dwóch powodów do płaczu.

ALONSO

Milcz, proszę.



SEBASTIAN

Błagaliśmy cię na klęczkach, prosili, 120  
 Ona zaś, wążąc w swym szlachetnym sercu  
 Wstręt i pokorę, żadnej z szal nie śmiała  
 Sama przechylić. Dziś straciłeś syna,  
 I narobiłeś więcej w Neapolu  
 I w Mediolanie – wdów z tego wszystkiego, 125  
 Niż wróci mężczyzn, którzy je pocieszą.  
 To twoja wina.

ALONSO

I najgorsza strata.

GONZALO

Mój Sebastianie,  
 Choć mówisz prawdę, mówisz zbyt surowo  
 I w złym momencie. Rozdrapujesz rany, 130  
 Które opatrzyć trzeba.

SEBASTIAN

Święte słowa.

ANTONIO

Godne felczera.

GONZALO

Niebo nad nami płacze, dobry panie,  
 Gdy ty się chmurzysz.

SEBASTIAN

Płacze<sup>16</sup>?

---

<sup>16</sup> Oryginał kryje tu grę podobnie brzmiących słów, opisujących pogodę i Gonzala: *foul* – *fool* (brzydka – błazen) lub *foul* – *fowl* (brzydka – drób). To ostatnie może być uznawane za nawiązanie do wcześniejszego portretu Gonzala jako starego koguta. Przekład odzwierciedla tę aluzję.

ANTONIO

Raczej gdacze.

GONZALO

Gdybym mógł tutaj plantację założyć...

135

ANTONIO

Siałby pokrzywę.

SEBASTIAN

Albo szczaw i łopian.

GONZALO

A cóż bym zrobił, gdybym tu był królem!

SEBASTIAN

Schlać byś się nie mógł, bo skąd tu brać wino.

GONZALO

Wszystko w tej mojej Rzeczypospolitej<sup>17</sup>

Postawiłbym na głowie. Zniósłbym handel

140

I sądownictwo, a na gryzipiórków

Grzywnę nałożył. Bieda i bogactwo,

I wszelka służba – precz. Spadek, umowa,

Płot, miedza, rola, winnica – podobnie.

Żadnych metali, zbóż, wina, oleju,

145

I żadnej pracy; płęć brzydka próżnuje,

Takoż płęć piękna – niewinna i czysta.

Nie rządzi – nikt.

SEBASTIAN

Prócz tego, co króluje.

---

<sup>17</sup> Natchnieniem dla Gonzala był fragment eseju *O kanibalach* Michela de Montaigne'a, por. s. 15, 199–203.

ANTONIO

Czubek Rzeczypospolitej zapomniał, skąd wyrósł.

GONZALO

Płody natury, bez trudu i znoju, 150  
 Wspólne dla wszystkich. Występek i zdrada,  
 Miecz, pika, sztylet, działo, oręż wszelki –  
 Wyklęte. Za to niech szczodra natura  
 Sama plon każdy niesie w obfitości,  
 Żywiąc mój lud niewinny. 155

SEBASTIAN

I żadnych małżeństw między poddanymi?

ANTONIO

Wszyscy się byczą: kurwy i alfonsy.

GONZALO

Doskonałością, moje rządy, panie,  
 Przerosłyby wiek złoty.

SEBASTIAN

Boże, chroń króla! 160

ANTONIO

Niech żyje Gonzalo!

GONZALO

I – czy mnie słuchasz?

ALONSO

Milcz, słuchać nieposób,

Gadasz byle co.

GONZALO

Z całą pewnością, wasza wysokość. Gadałem tylko  
 z uprzejmości wobec tych dwóch panów, co mają 165

w płucach takie łaskotki, że są gotowi się śmiać z byle czego.

ANTONIO

Śmiałyśmy się z ciebie.

GONZALO

Bo też w takich igraszkach ja przy was – byle co. Możecie więc dalej śmiać się z byle czego. 170

ANTONIO

To mi sztych, umieram!

SEBASTIAN

Szkoda, że płazem.

GONZALO

Z twardego kruszcu was wykuto, szlachetni panowie. Gotowiście strącić księżyc z jego sfery, gdyby się pięć tygodni pętał bez odmiany<sup>18</sup>. 175

*Wchodzi Ariel, grając uroczyście.*

SEBASTIAN

Owszem, żeby z nim potem jak z lampą łowić nocne ptaki.

ANTONIO

Nie, łaskawy panie, nie gniewaj się, proszę.

---

<sup>18</sup> Według tradycyjnej astronomii, mającej swoje korzenie jeszcze w starożytnym obrazie świata, ciała niebieskie nie poruszały się samodzielnie, lecz były unoszone wokół Ziemi w wirujących sferach niebieskich. Cykl faz Księżyca zamyka się w 29,5 dnia, cztery tygodnie to 28 dni.

GONZALO

Bądź spokojny, takim żądętkiem ukłuć mnie nie-  
podobna. Zechciejcie mnie raczej śmiechem do 180  
snu ukołysać, bo dziwnie mi ciężą powieki.

ANTONIO

Idź się zatem położyć i słuchaj.

*Wszyscy zasypiają, poza Alonsem, Sebastianem i Antoniem.*

ALONSO

Już śpią, tak szybko? Chciałbym, wraz z oczami,  
Myśli też przykryć powieką, bo oczy  
Same się kleją.

SEBASTIAN

Bądź im więc posłuszny, 185  
Ugnij się pod brzemieniem snu. To w domu,  
Gdzie mieszka troska, rzadki gość. Gdy puka,  
Niesie pociechę.

ANTONIO

My tymczasem, panie,  
Czuwać będziemy nad twym odpoczynkiem  
I strzec cię.

ALONSO

Dzięki. Dziwna ociężałość. 190

*Alonso zasypia. Ariel wychodzi.*

SEBASTIAN

Niezwykła senność wszystkich ogarnęła.

ANTONIO

To pewnie klimat.

SEBASTIAN

Czemu w takim razie  
I nam się oczy nie zamknęły? Wcale  
Spać mi się nie chce.

ANTONIO

Ja też jestem rzeński,  
A oni padli, jakby się zmówili, 195  
Jakby w nich piorun strzelił. Sebastianie –  
Gdyby tak...? Gdyby udało się...? Dosyć.  
Lecz wciąż, uparcie, kim być powinienes  
Czytam ci z twarzy. Sposobność cię wzywa,  
A wyobraźni mam dość, by zobaczyć, 200  
Jak skroń ci wieńczy – korona.

SEBASTIAN

Ty nie śpisz?

ANTONIO

Słyszysz, co mówię?

SEBASTIAN

Słyszę. To z pewnością  
Senne majaki, bo takim językiem  
Przez sen się gada. Co tam powiedziałaś?  
Dziwny spoczynek: niby śpisz, a stoisz, 205  
Ruszasz się, mówisz, oczy masz otwarte,  
A śpisz jak kamień.

ANTONIO

Szlachetny Sebastian!  
Fortunę do snu kładzie, lub do grobu!  
Na jawie – oczy mruży!

SEBASTIAN

Ty, rzecz jasna,  
Chrapiesz, choć nie brak sensu w tym chrapaniu. 210

ANTONIO

Ja nie żartuję. Jeśli mnie wysłuchasz  
I spowaźniesz, trzykroć wzrośniesz w cenie.

SEBASTIAN

Senny staw ze mnie.

ANTONIO

A ja cię nauczę  
Jak płynąć szparko.

SEBASTIAN

Spróbuj. Bo mam w żyłach  
Gnuśną mieliznę.

ANTONIO

Czy wiesz, że tym bardziej 215  
Kochasz ów zamysł, im wścieklej zeń szydzisz?  
Że tym się dumniej nosi, im go bardziej  
Depcesz? Pamiętaj: kto w porze odpływu,  
Osiadł na piasku, sam zasłużył na to,  
Własnym lenistwem i strachem.

SEBASTIAN

Mów dalej. 220  
W oczach i w twarzy kryjesz rzecz złowrogą,  
Która się na świat prosi, choć ją rodzisz  
W strasznych męczarniach.

ANTONIO

Słuchaj zatem: chociaż  
Ów mąż dziurawej pamięci – mąż, który

Pójdzie w niepamięć, gdy sam legnie w dziurze – 225  
 Przekonał króla – nie! wmówił królowi  
 (Bo jego kunszt i geniusz tkwią w wymowie,  
 Za to mu płacą), że Ferdynand żyje,  
 Wierz mi, jeżeli tamten nie utonął,  
 Ten tu, śpiąc – pływa.

SEBASTIAN

Nie, nie ma nadziei, 230  
 Że nie utonął.

ANTONIO

W tym „nie ma nadziei”  
 Ileż dla ciebie nadziei! Z jej braku  
 Tam – tu nadzieja tak strzela ku niebu,  
 Że choć ambicja oczy wybałuszy,  
 Jej wzrok nie sięgnie dalej. Syn utonął, 235  
 Zgadzasz się ze mną?

SEBASTIAN

Utonął.

ANTONIO

A po nim  
 Neapol kto dziedziczy?

SEBASTIAN

Klarybela.

ANTONIO

Pani Tunisu, skąd by szła piechotą  
 Przez resztę życia! gdzie wieść z Neapolu  
 Słońcem posyłać trzeba, bo księżycem 240  
 Nie dojdzie w porę, zanim noworodek  
 Pozna, co brzytwa, co miecz; przez nią morze



Wszystkich połknąwszy, niektórych wypluło,  
 Aby wyrokiem losu odegrali  
 Sztukę, gdzie przeszłość to prolog, a finał 245  
 W twoich i moich rękach.

SEBASTIAN

Co ty mówisz?  
 Co to ma znaczyć? Wiem, że bratanica,  
 Pani Tunisu, dziedziczy Neapol,  
 I że z jednego do drugiego miasta  
 Droga daleka.

ANTONIO

A każdy słup na niej 250  
 Woła: „Nie zliczysz ty nas, Klarybelo,  
 W drodze do Neapolu! Siedź w Tunisie,  
 A niech Sebastian się zbudzi!” Powiedzmy,  
 Że ta ich drzemka, to śmierć – też mi strata!  
 Niejeden mógłby władać Neapolem 255  
 Jak ten, co tutaj śpi; nie brak wielmożów  
 Zdolnych tak głądzić długo i od rzeczy,  
 Jak ów Gonzalo. Pliszkę bym wyuczył  
 Pleść tak rozumnie. Gdybym się mógł myślał  
 Z tobą podzielić! Jakie by ci skrzydła 260  
 Wyrosły z tego ich spania. Rozumiesz?

SEBASTIAN

Tak mi się zdaje.

ANTONIO

I czy chętnie witasz  
 Los, co ci sprzyja?

SEBASTIAN

Ty zrzuciłeś z tronu  
Swojego brata, Prospera! Pamiętam!

ANTONIO

I spójrz, jak leżą na mnie jego szaty! 265  
Jak uła! Niegdyś byłem równy sługom  
Mojego brata – dziś oni mnie służą.

SEBASTIAN

No a sumienie?

ANTONIO

A toto gdzie siedzi?  
Gdyby to odcisk był, kaptcie bym włożył,  
Lecz w sercu bóstwa takiego nie czuję. 270  
Niech stanie między mną a Mediolanem  
Dwadzieścia sumień: zgniją i spleśnieją,  
Nim mnie zaboli. Patrz, twój brat tu leży.  
Niewiele byłby lepszy od tej ziemi,  
Gdyby był tym, czym się wydaje: trupem. 275  
Starczą trzy cale grzecznego żelaza,  
By zasnął w wiecznym łożu, gdy tymczasem  
Ty ukołysałyś na dobre tego  
Starego grzyba, Doktora Roztropka,  
Żeby nam nie psuł szyków. Reszta łyknie 280  
Co się im powie, jak kot mleczko chłepce.  
Tak będą tańczyć, jak my im zagramy.

SEBASTIAN

Bądź mi przykładem, drogi przyjacielu!  
Jak ty Mediolan, ja wezmę Neapol.  
Za miecz! Uwolnisz się tym jednym sztychem 285

Od swej daniny, a zdobędziesz moją  
Królewską miłość.

ANTONIO

Uderzmy więc razem!  
Gdy ja uniosę dłoń, uczynź to samo,  
Mierząc w Gonzala.

SEBASTIAN

Jeszcze tylko słowo.

*Wchodzi Ariel przy dźwiękach muzyki, śpiewając.*

ARIEL

Pan mój swą sztuką odgadł, przyjacielu, 290  
Co ci zagraża i przysłał mnie tutaj,  
Bym, was ratując, jego plan ocalił.

*Śpiewa Gonzalowi do ucha<sup>19</sup>.*

*Nie chrap!, bo gdy sen cię mroczy,  
Spisek ma otwarte oczy,  
W dłoni ostry nóż. 295  
Jeśli ci więc życie miłe  
Strzepnij z oka senny pyłek,  
Zbudź się, zbudź się już!*

ANTONIO

Razem uderzmy, znienacka.

GONZALO

*(budząc się)*

O, święci anieli, miejcie w opiece króla! 300

---

<sup>19</sup> Nie zachowała się oryginalna muzyka do tej piosenki.

ALONSO

(*budząc się*)

Co to ma znaczyć? Skąd te nagie miecze?  
I skąd ten dziki wzrok?

GONZALO

Co się tu dzieje?

SEBASTIAN

Gdyśmy tak stali, czuwając nad tobą,  
Słyszymy nagle ryk wielki, chrapliwy,  
Byczy – nie, raczej lwi. Czy cię nie zbudził? 305  
Jeszcze mi dźwięczy w uszach.

ALONSO

Nie słyszałem.

ANTONIO

Potwór by zdrętwiał od tego ze strachu,  
Ziemia w posadach drżała. Całe stado  
Lwów tak nie ryczy.

ALONSO

Słyszałeś, Gonzalo?

GONZALO

Na honor, panie, brzęczało mi w uchu, 310  
I jakoś dziwnie tak, że się zbudziłem.  
Trącam cię, krzyczę – otworzywszy oczy,  
Widzę, że broni dobyli. Był hałas,  
Nie przeczę. Trzeba mieć się na baczności,  
Albo stąd odejść. Pochwyćmy za miecze. 315

ALONSO

Prowadź. Szukajmy dalej mego syna.

GONZALO

Niech od tych bestii niebo go ustrzeże,  
Bo jest na wyspie, na pewno.

ALONSO

Idziemy.

ARIEL

Pan mój się dowie, jak tu przeszły sprawy,  
Szukaj więc syna, królu, bez obawy.

320

## ■ SCENA 2

*W innej części wyspy.*

*Wchodzi Kaliban obciążony drewnem.*

KALIBAN

Niech wszystkie plagi, co je z grząskich bagien  
Słońce wysysa, toczą cał po calu  
Ciało Prospera! Muszę tak złorzeczyć,  
Choć jego duchy słyszą<sup>20</sup>. Bez rozkazu  
Nie zaczną szczytać i w łajno mnie spychać, 5  
Zwodzić po nocy jak błędne ogniki,  
Straszyć, udając strzygi. Choć, co prawda,  
On je za byle głupstwo na mnie szczuje:  
To się jak małpy mizdrzą i jazgoczą,  
I gryzą, to się jak jeź w kulkę zwiną, 10  
A kiedy tylko przejdę na bosaka,  
Nastroszą kolce i kłują. Czasami  
Obleżą mnie jak zmięje; w szal mnie wpędza  
Ich syk i te jęczyczki rozdwojone.

<sup>20</sup> Tradycyjnie w tym miejscu słyszać grzmot, co Kaliban interpretuje jako ostrzeżenie duchów.

Cicho! Znów jakiś jego duch się skrada, 15  
 Będzie mnie dręczył, że z tym drewnem zwlekam.  
 Tu plackiem padnę, może mnie przegapi.

TRYNKULO

Ani krzaka, ani drzewka, żeby przeczekać złą pogodę, a tu się szykuje nowy sztorm. Już o nim wiatr śpiewa. Znów ta sama, czarna chmura, a jaka 20  
 ogromna, wygląda jak bukłak sparszywiały, co zaraz popuści. Niech tylko rąbnie, jak przedtem, gdzie ja głowę schowam? Czarna ta chmura, ani chybi lunie jak z cebra. (*sposzrzega Kalibana*) A to co znowu, człowiek, czy ryba? Żywy, czy trup? Ryba: 25  
 śmierdzi jak ryba, nie dość, że rybio, to jeszcze nieświeżo, cuchnie, jak przeleżały dorsz. Dziwna jakaś ryba. Gdybym był w Anglii, jak już kiedyś byłem, to bym ją na szyldzie wymalował i każdy matoł przy niedzieli dałby mi sztukę srebra, żeby 30  
 się napatrzeć. Tam, jak kto ma takie coś, to jest ktoś, im w klatce większy potwór, tym przy kasie większy pan. Dla kulawego żebraka grosza nie wyściubią, ale na strupieszatego Indianina wyłożą i dziesięć. Tylko ten ma czegoś nogi jak człowiek, 35  
 a płetwy jak ramiona. Niech skonam, ciepły! O nie, odstąpię od mojej doktryny, obstawać przy niej nie będę: to nie ryba, to jakiś tubylec, którego właśnie piorun strzelił. (*grzmot*) Wciórności, burza wraca! Wśliznę mu się pod kataną, bo innego schronienia 40  
 nie widać. Bieda z byle potworem wepchnie cię do łóżka. Przeleżę, póki się burza do sucha nie wysusiała.

*Wchodzi Stefano z butelką w ręku, śpiewając.*

STEFANO

*W morze już nie wypłynę, nie,  
Suchba mnie czeka śmierć...* 45

Kto by tam takie durne kawałki śpiewał na pogrzebie. No, grunt, że się mam czym pocieszyć.  
(*pije i śpiewa*)

*Kapitan i bosman i sternik i ja  
Kochamy Marysię, Małgosię,  
Do Magdzi i Mańki też żądza nas dźga,* 50  
*A Kaškę to każdy ma w nosie.  
Ty do niej cium, a lafirynda  
„Spadaj na maszt!”, wrzeszczy, „i dyndaj!”  
Że dziegiem marynarz jej śmierdzi jak cap,  
Szewczyku, dratewkę gdzie swędzi ją drap,* 55  
*A my w morze, chłopczy, bo Kaška nam dynda!*

Też durna jakaś ta piosenka, grunt, że się mam czym pocieszyć. (*pije*)

KALIBAN

Nie znęcaj się nade mną, och!

STEFANO

A to co znowu? Ki czort z nas sobie żarty stroi, 60  
wpierw dzikusy nasyła, a potem Indiańce<sup>21</sup>? Ha!  
Nie po to wypłynąłem na wierzch, żeby się byle  
czterech nóg przestraszyć. Albowiem powiedziane  
jest: „zaprawdę, żaden mąż na czterech łapach na

<sup>21</sup> W oryginale *men of Ind*, a zatem mieszkańcy – ogólnie rzecz biorąc – Ameryki Północnej (*West India*) albo Indii (*East India*). Określenie to pojawia się również w jednym z angielskich tłumaczeń starotestamentowego wersetu Księgi Jeremiasza (13:23), gdzie mowa jest o ludziach czarnoskórych.

kolana go nie rzuci!” I tak być musi, póki Stefano 65  
dycha przez dwie dziurki w nosie.

KALIBAN

Ten duch mnie dręczy, o!

STEFANO

To tutejszy potwór na czterech nogach, chyba 70  
złapał febrę. Tylko skąd się takie nauczyło mówić po naszymu? Już choćby za to mu pomogę, wyleczę i oswoję, a potem zawiozę do Neapolu. Będzie z niego prezent godny każdego cesarza, który cizemką stąpał po tej ziemi.

KALIBAN

Nie dręcz mnie, błagam, będę szybciej drewno 75  
nosił.

STEFANO

Coś go napađło i gada od rzeczy. Niech pociągnie 80  
z butelki; jeśli nigdy przedtem nie pił wina, to mu od razu przejdzie. A jak już go wyleczę i oswoję, to pójdzie za każdą cenę. Zdrowo beknie, kto go zechce kupić.

KALIBAN

Jeszcze mnie bardzo przez ciebie nie boli. Ale 85  
zaraz się do mnie dobierzesz, już czuję, jak się trzęsiesz do tego. Prospero ci nie popuści.

STEFANO

No proszę, bądź grzeczny, otwórz buzię. To ci, 85  
kotku, mowę przywróci. Wytrzęsie z ciebie trzęsączkę, wierz mi na słowo. *(leje Kalibanowi do ust)*  
Mniam, mniam. Otwieraj pysk, mówię!



TRYNKULO

Jakbym skądś znał ten głos. Założyłbym się – ale nie, on utonął, a to jakiś czort z piekła rodem. Ratunku!

90

STEFANO

Cztery nogi i dwa głosy – rozkoszny potwór. Przednim głosem słodko kwili o przyjacielu, a tylnym – świństwa i wszelkie plugastwo. Choćby mi poszło na to całe wino, już ja go z tej febry wyleczę. No, dalej. Amen! Teraz mu wleję do drugiego pyska.

95

TRYNKULO

Stefano!

STEFANO

Tą drugą paszczą – po imieniu do mnie! Łaski, łaski! To szatan jakiś, a nie zwykły potwór! Lepiej dać nogę, zgiń, przepadnij, siło nieczysta!

100

TRYNKULO

Stefano? Jeżeli jesteś Stefano, dotknij mnie i coś powiedz, bo ja jestem Trynkulo. Nie bój się, twój wierny przyjaciel Trynkulo!

STEFANO

Jak jesteś Trynkulo, to wylaż. Wyciągnę cię za te krótsze nogi. Jeśli są tu gdzieś nogi Trynkula, to na pewno te. (*wyciąga go spod przykrycia*) Trynkulo, jak żywy! Jak to się stało, żeś wylazł z tyłka czemuś takiemu? Popuścił Trynkulem, czy co?

105

TRYNKULO

Myślałem, że go piorun zabił. A ty nie utonąłeś, Stefano? Mam nadzieję, że nie. Burza już przeszła? 110  
Schowałem się zdechłemu potworowi pod katanę ze strachu przed burzą. Ale ty żyjesz, Stefano? Dwóch nas z Neapolu ocalało?

STEFANO

Tylko mną tak nie obracaj, bo nie ręczę za żołądek.

KALIBAN

Piękne stworzenia, jeśli to nie duchy. 115  
A ten to istny bóg, napój ma rajski.  
Przed nim uklęknię.

STEFANO

Jak się wywinałeś? Skąd się tu wziąłeś? Przysięgnij na tę butelkę, jakieś tu dotarł! Ja się uczepiłem baryłki kseresu, którą majtkowie wyrzucili 120  
za burtę: przysięgam na tę butelkę z kory, którą zrobiłem własnymi rękami, kiedy mnie na brzeg wyrzuciło.

KALIBAN

Ja też przysięgnę na tę butelkę, że ci będę wiernie służyć, bo to napój nie z tej ziemi. 125

STEFANO

Teraz ty przysięgaj, jak się uratowałeś.

TRYNKULO

Wpław do brzegu, jak gęś. Pływam jak gęś, słowo daję.

STEFANO

Masz, pocałuj tę świętą księgę. (*Trynkulo pije*)  
Pływasz jak gęś, ale chód wciąż masz kaczy. 130

TRYNKULO

Hej, Stefano, jest gdzie tego więcej?

STEFANO

Cała beczułka, chłopie. Piwniczkę mam w skale  
na brzegu, tam schowałem wino. A co u ciebie,  
potworze, gorączka ci przeszła?

KALIBAN

Spadłeś z nieba? 135

STEFANO

Z księżycy. Nawet co miesiąc mój portret tam  
wieszają.

KALIBAN

Bądź pozdrowiony! Poznałem od razu!  
To moja pani mi cię pokazała,  
Miałeś koguta<sup>22</sup>! 140

STEFANO

Przysięgnij na to! Całuj księgę! Zaraz doleję do  
pełna. Przysięgaj!

*Kaliban pije.*

---

<sup>22</sup> W oryginale aluzja do popularnej w Anglii legendy o człowieku z chrustem i psem, zesłanym na Księżyc za kradzież, a w innej wersji – za pracę w dzień święty. W przekładzie zastąpione aluzją do bliższej nam legendy o Mistrzu Twardowskim.

TRYNKULO

Jak słońce na niebie, przygłup z tego potwora.  
Czego ja się bałem? Słabowity potwór. Chłopa  
widział na księżycu? W byle co wierzy, biedaczyna. 145  
Ale ciągnie nieźle, brawo, potworze!

KALIBAN

Każdy cal żyznej ziemi ci pokażę,  
Stopy całować będę! Bądź mi bogiem.

TRYNKULO

Jak słońce na niebie, cwaniak z tego urzniętego  
potwora. Jak tylko jego bóg oko zmruży, to mu 150  
zwędzi flaszkę.

KALIBAN

Podaj mi stopę! Będę twym poddanym.

STEFANO

To teraz na kolana i przysięgaj!

TRYNKULO

Głupi szczeniak, nie potwór, umrę ze śmiechu.  
Strasznie dumny potwór. Aż mnie ręka świerzbi, 155  
żeby go trzepnąć.

STEFANO

No już, całuj.

TRYNKULO

Ale się urznął, niebożátko. Paskudny potwór.

KALIBAN

Źródła pokażę i jagód nazbieram,  
Drewna przyniosę, ryby będę łowić. 160  
I niech zaraza na mego tyrana!

Ani patyka mu nie dam! Ja z tobą,  
Wielka, cudowna istoto!

TRYNKULO

Skonać można z tym potworem, cuda-niewiady  
robi z moczymordy. 165

KALIBAN

Chodź, zaprowadzę cię, gdzie ulęgalki,  
Trufle ci z ziemi wydrę pazurami,  
Pokażę gniazda sójki, koczkodany  
Nauczę łapać, orzeszków nabieram,  
Bo wiem, gdzie rosną, spomiędzy kamyków 170  
Piskłeta mew wydfubię. Pójdiesz za mną?

STEFANO

To prowadź, proszę bardzo, ale błagam – prze-  
stań gadać. Mój Trynkulo, skoro Król poszedł  
ze wszystkimi na dno, weźmiemy tę wyspę we  
władanie. Masz, Trynkulo, stary druhu, powie- 175  
rzam ci moją butelkę. Będziemy ją napęlniać, gdy  
zajdzie potrzeba.

KALIBAN

*(śpiewa w upojeniu)*  
*Żegnaj panie mój, bądź zdrów!*

TRYNKULO

Włał się potwór i wyje.

KALIBAN

*Dość się ryb dlań nalapałem 180*  
*I z opalem nabiegałem,*  
*Niech sam sobie*

*Garnki skrobie!*

*Ban-ban! – Kaliban*

*Wolny znów – tu jego pan!*

185

Wolność! Wielki dzień! Hurra, hurra! Co za święto,  
wolność, wolność!

STEFANO

Prowadź, potworze wspaniały!

*Wychodzą.*



# Akt III



## ■ SCENA I

*W pobliżu chaty Prospera.*

*Wchodzi Ferdynand, niosąc kłodę drzewa.*

FERDYNAND

Nie brak męczących zabaw, gdzie wysiłek  
 Sprawia nam radość. Czasem poniżenie  
 Można znieść godnie. Niepozorną ścieżką  
 Wspiąć się do celu. Brzydziłbym się taką  
 Nikczemną pracą, gdyby moja pani 5  
 Nie wracała mi sił, czyniąc z jej rozkosz.  
 Ojciec – bezduszny gbur, kwaśny jak ocet  
 Siedmiu złodziei. Ona swą słodyczą  
 Z nawiązką mi go osładza. Mam przenieść  
 Takich kłód tysięcy i w stos je ułożyć. 10  
 Wedle rozkazu. Kiedy na mnie patrzy,  
 Płacze i mówi, że taki robotnik  
 Jeszcze tak podle harować nie musiał.  
 Ale do moich kłód. Gdy myśli słodkie,  
 Każda z nich lekka jak piórko.

*Wchodzą Miranda i Prospero (z dala, niewidoczny)*

MIRANDA

Dość, błagam, 15  
 Dosyć tej męki! Niech grom spali kłody,  
 Które tak jedną na drugiej układasz!  
 Rzuć je, odpocznij. Płonąc, będą płakać  
 Z żalu, że tak cię zmęczyły. Mój ojciec  
 Ślęczy nad księgą, masz więc trzy godziny 20  
 Żeby odpocząć.

FERDYNAND

O, najdroższa pani,  
Nie zdołam nawet do zachodu słońca  
Wszystkich przytargać.

MIRANDA

Siądź, a ja tymczasem  
Będę je dźwigać. Oddaj mi ją, proszę,  
Ja ją zaniosę.

FERDYNAND

Nie, cudna istoto,  
Prędeż mi trzaśnie grzbiet i ścięgną pękną,  
Nim siądę sobie, takie świętokradztwo  
Znosząc beczynnje.

25

MIRANDA

Mnie ów trud przystoi  
Nie mniej, niż tobie, a łatwiej go zniosę  
Bo z własnej woli, a nie pod przymusem,  
Jak ty.

30

PROSPERO

(*na stronie*)

Biedactwo, już się zaraziłaś,  
Dlatego przyszłaś tu.

MIRANDA

Jesteś zmęczony?

FERDYNAND

Szlachetna pani, z tobą – noc ponura  
To rzeński ranek. Lecz wyjaw mi, błagam,

Twe imię, abym mógł je przywoływać 35  
W moich modlitwach.

MIRANDA

Miranda – złamałam  
Twój zakaz, ojcze!

FERDYNAND

Godna admiracji,  
Godna imienia – Mirando! Bezcenny  
Skarbie wszechświata! Zerkałem ciekawie  
Na wiele panien, muzyka ich mowy 40  
Zbyt chętne ucho nieraz w jasyr wzięła.  
U jednej – jedną pokochałem cnotę,  
U innej – inną; nigdy z całej duszy,  
Tak, by mnie jakieś drobne uchybienie  
W najszlachetniejszych wdzięków widowisku 45  
Nie kłuło w oczy. Lecz ty, doskonała,  
Ty, niedościgła, zdajesz się stworzona  
Z przymiotów wszystkich stworzeń.

MIRANDA

Kobiet nie znam  
Żadnych, kobiecej twarzy nie pamiętam,  
Najwyżej z lustra. Prócz ojca i ciebie, 50  
Nikogo nie znam, kogo zwać bym mogła  
Mężczyzną. Nie wiem, jaką postać mają  
Ludzie zza morza. Przysięgam na skromność,  
Klejnot mojego wiana, że prócz ciebie  
Nie chcę innego w świecie towarzysza, 55  
A wyobraźnia kształtów mi nie kreśli  
Milszych, niż twoje. Lecz paplam bez sensu,  
A zapominam o wszystkich wskazaniach  
Ojca.

FERDYNAND

Mirando, wiedz, że jestem księciem,  
 A może – obym się mylił! – już królem. 60  
 Moja niewola w tych dybach drewnianych  
 Tak mi dogadza, jak gniazdo much końskich  
 W gębie. Posłuchaj, co mi w duszy śpiewa:  
 Ledwo ujrzałem cię, serce pobiegło  
 Ku tobie, by ci służyć; wciąż tam mieszka, 65  
 Mnie zniewoliwszy. Dla ciebie te kłody  
 Znoszę cierpliwie.

MIRANDA

Czy mnie kochasz?

FERDYNAND

Niebo

I ziemia niechaj poświadczą me słowa,  
 I zesłą szczęście, jeśli prawdę mówię,  
 Lecz jeśli kłamię, niech w zły los obróć 70  
 Co najlepszego było mi pisane.  
 Nad wszystko w świecie i bez granic, kocham,  
 Cześć ci oddaję i uwielbiam.

MIRANDA

Głupia!

Z radości – płaczę.

PROSPERO*(na stronie)*

Przepiękne spotkanie

Uczuć najrzadszych. Niebo, zeslij roś 75  
 Na pęd zielony.

FERDYNAND

Co tak opłakujesz?

MIRANDA

To, że, niegodna, nie śmiem tym obdarzyć,  
 Co dać bym chciała, ani żądać tego,  
 Bez czego umrę. Dosyć ! Z każdym słowem  
 Co ukryć pragnę nabrzmiewa bezwstydnie. 80  
 Precz, dziecinne wykręty! Ty mnie prowadź  
 Prosta i święta niewinności. Będę  
 Twą żoną, jeśli mnie poślubisz, albo  
 Panną umrę, wciąż twoja. Towarzyszki  
 Możesz nie zechcieć we mnie – lecz twą sługą 85  
 Będę czy chcesz, czy nie.

FERDYNAND

Panią, najdroższa!  
 A ja w twej władzy, na wieki.

MIRANDA

Mym mężem, zatem?

FERDYNAND

Tak, z sercem stęsknionym  
 Jak więzień za wolnością. Oto ręka.

MIRANDA

To moja, a w niej – serce. Do widzenia, 90  
 Za pół godziny.

FERDYNAND

Po stokroć – bądź zdrowa!

*Wychodzą Miranda i Ferdynand.*

PROSPERO

Jak oni cieszyć się nie umiem; dla nich  
 Wszystko jest niespodzianką – choć nic bardziej

Ucieszyć mnie nie zdoła. Do ksiąg teraz.  
Muszę wykonać jeszcze przed wieczerzą 95  
Wiele prac, które do planu należą.

*Wychodzi.*

■ SCENA 2

*W innej części wyspy.*

*Wchodzą Kaliban, Stefano i Trynkulo.*

STEFANO

Gadaj zdrów. Jak nic w baryłce nie zostanie, będziemy pić wodę, ale ani kropli wcześniej. Naprzód, wszyscy na pokład! Wierny potworze, za moje zdrowie.

TRYNKULO

Wierny potworze? Kopnięta jakaś wyspa. Podobno 5  
pięciu nas tu mieszka, w tym my trzej. Jeśli tamtych dwóch ma tak samo w czubie, to cała ludność chodzi tu zygzakiem.

STEFANO

Pij, wierny potworze, jak ci każę. Oczka masz 10  
błękitne jak niezapominajki w okowicie.

TRYNKULO

A jakie mają być? To by dopiero był potwór, jakby miał piwne pod ogonem.

STEFANO

Mój człekopotwór jęzor utopił w kseresie. A mnie to nawet morze nie utopi. Zanim dotarłem do

brzegu, przepłynąłem tam i nazad trzydzieści pięć 15  
mil. Jak słońce na niebie, zrobię cię porucznikiem,  
albo i chorążym.

TRYNKULO

Lepiej porucznikiem, na chorążego zanadto się  
kiwa.

STEFANO

Ni kroku wstecz, mesje potworze. 20

TRYNKULO

Ani wstecz, ani wprzód: na cztery łapy i chuchem  
na wroga!

STEFANO

Powiedz coś wreszcie, zmorek, niech wiem, że  
dobry z ciebie zmorek.

KALIBAN

Jak się miewa mój pan? Daj but polizać. 25  
Jemu nie służę, bo nie jest waleczny.

TRYNKULO

Łżesz, głupi potworze. Dość mam ikry, żeby  
żandarma skopać. Myślisz, dorszu zwyrodniały,  
że tchórz by tyle wypił, co ja dzisiaj? Że ci tak  
wolno łągać potwornie, boś ryba do pasa, a potwór 30  
od spodu?

KALIBAN

Jak ze mnie szydzi! Pozwolisz mu, panie?

TRYNKULO

„Panie” do niego? Potwór, a taki osioł!

KALIBAN

O, znowu, znowu! Zagryź go na śmierć!

STEFANO

Trzymaj, Trynkulo, język za zębami. Buntowników – na gałąź! Biedny potwór to mój poddany i krzywdzić go nie dam. 35

KALIBAN

Dziękuję, ci panie. Czy zechcesz raz jeszcze wysłuchać prośby, którą przedstawiłem?

STEFANO

Jeszcze jak. Klęknij i powtórz. Ja wstanę – i Trynkulo też! 40

*Wchodzi Ariel, niewidzialny.*

KALIBAN

Tyran mną włada, jak ci już mówiłem,  
Czarownik, który wydarł mi podstępnie  
Tę moją wyspę.

ARIEL

(*głosem Trynkula*)  
Kłamiesz.

KALIBAN

Ty kłamiesz, ty, mało błazeńska. Niechby cię zmiażdżył mój waleczny pan, Bo ja nie kłamię. 45

STEFANO

Trynkulo, jeśli raz jeszcze przerwiesz mi opowieść, to ci tą ręką zęby wygnam z pyska!



TRYNKULO

Czy ja co mówię? 50

STEFANO

To rób tak dalej. Ciągnij, proszę.

KALIBAN

Czarami zdobył tę wyspę, powiadam,  
Mnie ją wydarłszy. Jeśli chcesz, mocarzu,  
Zemścić się za to – wiem, że się odważysz,  
Gdy ten tam stchórzy – 55

STEFANO

Z całą pewnością.

KALIBAN

Będziesz tu panem, a ja twoim sługą.

STEFANO

A jak się do tego weźmiemy? Możesz mnie za-  
prowadzić do tego jegomościa?

KALIBAN

Niech tylko zaśnie, wtedy ci go wydam, 60  
Żebyś mógł ćwiekiem czerep mu rozłupać!

ARIEL

(*głosem Trynkula*)

Łziesz, nie dasz rady.

KALIBAN

Błaźnie pstrokaty! Łaciate ladaco!  
Trzepnij go w ucho, błagam cię, mocarzu,  
I weź butelkę. Bez niej będzie musiał 65  
Pić słoną wodę, bo ja świeżych źródeł  
Mu nie pokażę.

STEFANO

Trynkulo, szukasz guza. Przerwij potworowi jeszcze jednym słowem, to wygnam za drzwi miłośierdzie i, jak mi Bóg miły, poszatkuje! 70

TRYNKULO

I co ja takiego zrobiłem? Przecież nic nie mówię. Eee tam, pójdę sobie.

STEFANO

Nie powiedziałeś, że łże?

ARIEL

*(głosem Trynkula)*

Łżesz!

STEFANO

Ja? To masz! *(bije Trynkula)*. A jak chcesz dokładkę, to powiedz raz jeszcze, że kłamię. 75

TRYNKULO

Nie powiedziałem, że kłamiesz! Rozum ci odjęło i słuch do tego? A niech zaraza tę twoją butelkę, oto są skutki nadużywania kseresu. Syf z malarią na twojego potwora, a tobie niech łapa uschnie. 80

KALIBAN

Ha, ha, ha!

STEFANO

Opowiadaj dalej. *(do Trynkula)* A ty się odsuń.

KALIBAN

Spierz go, jak trzeba, i ja mu przyłożę, Tylko poczekaj.

STEFANO

(*do Trynkula*<sup>23</sup>) Odsuń się jeszcze. (*do Kalibana*) 85  
Mów dalej.

KALIBAN

Już ci mówiłem: zwykle popołudniu  
Idzie spać. Wtedy możesz go ogłuszyć,  
Zabrawszy księgi, albo byle kłodą  
Rozwalić czaszkę, kijem wypruć flaki, 90  
Gardło poderznąć. Ale księgi zabierz!  
Bez nich jest ciemny, jak tabaka w rogu,  
Albo ja, żaden duch go nie posłucha  
Bo wszystkie duchy tak go nienawidzą,  
Jak ja, żarliwie. I spał tylko książki. 95  
Ma świetne sprzęty (jak je sam nazywa),  
Którymi chciałby przyszły dom ozdobić.  
Lecz przede wszystkim piękność jego córki  
Miej na uwadze. Zwie ją niedościgłą.  
Widziałem w życiu tylko dwie kobiety, 100  
Sykoraks, moją matkę, i ją właśnie,  
Ona zaś równie Sykoraks przerasta  
Jak olbrzym karła.

STEFANO

Taka z niej dziewczuszka?

KALIBAN

Tak, panie. Wierz mi: ozdobi ci łożo,  
Po czym dorodnym potomstwem obrodzi. 105

---

<sup>23</sup> Adresatem tej prośby jest prawdopodobnie znów Trynkulo, nie można jednak wykluczyć, że tym razem chodziło o Kalibana, którego zapach irytuje Stefana.

STEFANO

Potworze, zabiję go. Jak będę królem, ona moja królową (Boże, chroń naszą królewską parę!), ciebie i Trynkula zrobimy wicekrólików. Jak ci się widzi intryga, Trynkulo?

TRYNKULO

Pycha.

110

STEFANO

Daj rękę. Wybacz, że ci przyłożyłem, Trynkulo, ale pókiś żywy, trzymaj język za zębami.

KALIBAN

Za pół godziny będzie spał jak kamień.  
Czy wtedy go zabijesz?

STEFANO

Tak, klnę się na honor.

115

ARIEL

(*na stronie*)

Powiem to memu panu.

KALIBAN

Rozwesiłeś mnie. Jak mi przyjemnie.  
Cieszmy się wszyscy. Może czas na śpiewkę  
Której mnie nauczyłeś?

STEFANO

Wedle życzenia, potworze. Spelnę każde, byle było 120  
z sensem. Dalej, Trynkulo, zaśpiewajmy.

(*śpiewa*)

*Bij w nich drwiną,  
Drwij z nich kpinią,  
Myśl, co chcesz!*

KALIBAN

To nie tak szło.

125

*Ariel gra melodię na fujarce i bębenku.*

STEFANO

A to co znowu?

TRYNKULO

Ktoś gra nasz kanon, głos słyhać, a osoby nie widać.

STEFANO

Jeżeli jesteś człowiekiem, ukaż nam podobieństwo swoje. A jeśli diabłem, rób jak uważasz.

130

TRYNKULO

Odpuść mi grzechy!

STEFANO

Kto umarł, wszystkie długi spłacił. Wyzywam cię!  
Zmiłuj się nad nami!

KALIBAN

Boisz się?

STEFANO

Nie, potworze, przenigdy.

135

KALIBAN

Nie bój się. Wyspa dźwięczy, szemrze, gada,  
Lecz śpiewa słodko, pieścząc, a nie raniąc.  
Bywa, że tysiąc gwarnych instrumentów  
Brzdąka mi w ucho; lub gdy się z długiego  
Snu zbudzę, głosy znowu spać mi każą,  
A we śnie zaraz otworzą się chmury,  
By mi ukazać skarby niezmierzone,

140

I mnie w nich skąpać. I, zbudzony, płaczę,  
Bo chciałbym znowu śnić.

STEFANO

W sam raz to będzie dla mnie królestwo, będą 145  
mi nawet za darmo przygrywać.

KALIBAN

Niech tylko zginie Prospero.

STEFANO

To się stanie w te pędy, pamiętam wszystko, co  
do słowa.

TRYNKULO

Dźwięk się oddała, chodźmy za nim, a potem – 150  
do dzieła!

STEFANO

Prowadź, potworze, my za tobą. Szkoda, że nie  
widać naszego dobosza, bo wali jak na paradzie.

TRYNKULO

(do Kalibana)

Idziesz? Ja za Stefanem.

*Wychodzą.*

### ■ SCENA 3

*W innej części wyspy.*

*Wchodzą Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo, Adrian,  
Francisco i inni.*

GONZALO

Święta Panienko, już dalej nie mogę!  
Istny labirynt! W starych kościach strzyka,

A tu wertepy, chaszczę – wybacz, panie,  
Muszę odpocząć.

ALONSO

Trudno mi cię zganić,  
Dostojny starcze, ja też z sił opadam, 5  
Umysł omdlewa. Siądź i odpoczywaj.  
Tu się z nadzieją żegnam, zbyt mi schlebia.  
Przecież utonął. Chcemy go, zbłąkani,  
Na łądzie znaleźć, a morze drwi sobie  
Z naszych daremnych trudów. On nie wróci. 10

ANTONIO

*(na stronie, do Sebastiana)*

Wielce to miłe, że stracił nadzieję.  
Jedna porażka niech cię nie sprowadzi  
Z drogi do celu.

SEBASTIAN

*(na stronie, do Antonia)*

Nowej sposobności  
Zmarnować nam nie wolno.

ANTONIO

Więc tej nocy  
Niech się to stanie. Znużeni wędrówką 15  
Będą mniej czujni, niż kiedy już zdążą  
Wypocząć.

SEBASTIAN

Zgoda. Niech będzie tej nocy.

*Uroczysta, dziwna muzyka.*

ALONSO

Co to za dźwięki? Słuchajcie, słuchajcie!

GONZALO

Cudowna, słodka muzyka!

*Nad sceną pojawia się Prospero, niewidzialny.  
Wchodzą przedziwne postaci, wnosząc stół z uczta  
i tańcząc wokół niego, wśród dwornych ukłonów.  
Zapraszają Króla do stołu i odchodzą.*

ALONSO

Kto to był? Chronście nas, święci anieli!

20

SEBASTIAN

Żywe kukielki. Odtąd będę wierzyć  
I w jednorożca, i w to, że w Arabii  
Jest drzewo-tron Feniksa, i że Feniks  
Dziś tam zasiada<sup>24</sup>.

ANTONIO

Uwierzę we wszystko!

Każdej ofierze niedowiarstwa spiszę  
Świadectwo prawdy. Wędrowcy nie kłamią,  
Choć w domu kiep z nich szydzi.

25

GONZALO

W Neapolu

Kto mi da wiarę, gdy mu to opowiem?  
Że sam widziałem na wyspie istoty  
(Bo bez wątpienia są to jej mieszkańcy),  
Które, pomimo dziwacznej postaci,

30

---

<sup>24</sup> Mityczny ptak Feniks budował gniazdo, w którym spalał się i odradzał z popiołów.



Dwornym, wykwintnym obejściem górują  
 Nad ludzką trzodą, gdzie równych im znajdziesz  
 Niewielu – albo wcale!

PROSPERO

Dobrze mówisz,  
 Szlachetny panie: niejeden z was gorszy 35  
 Od diabła.

ALONSO

Lecz się nie mogę nadziwić,  
 Że kształty, gesty, dźwięki, choć wyzbyte  
 Władzy języka, potrafią wyrazić  
 Wszystko bez słowa.

PROSPERO

(*na stronie*)

Nie chwał dnia przed zmierzchem.

FRANCISCO

Zniknęli nagle.

SEBASTIAN

Dość, że zostawili 40  
 Pełne talerze dla pustych żołądków.  
 Czy chcesz skosztować, panie?

ALONSO

Innym razem.

GONZALO

Nic ci nie grozi. Gdy byliśmy dziećmi,  
 Kto by uwierzył w górali, co mają  
 Podgardle niczym wół, obwisłe mieszki 45  
 Wiotkiego ciała? W ludzi, którym głowa

Wyrasta z piersi? Dziś nam to poświadczy  
 Byle podróżnik, co się ubezpiecza  
 Pięć do jednego<sup>25</sup>.

ALONSO

Siadam więc do stołu,  
 Choćbym miał nie wstać. Nie dbam o nic. Czuję, 50  
 Że dobre czasy minęły. Siądź z nami,  
 Bracie i ty, mój ksiączę.

*Błyskawica, grzmot. Wchodzi Ariel pod postacią harpii<sup>26</sup>,  
 uderza skrzydłami w blat stołu i nagle, zmysłnym sposobem,  
 potrawy znikają.*

ARIEL

Was, trzech grzeszników, przeznaczenie, które  
 Ten ziemski padół i co na nim pełza  
 Dzierży w swej dłoni, żarłocznemu morzu 55  
 Wypluć kazało na bezludną wyspę,  
 Boście niezdatni żyć wśród ludzi. Tutaj  
 W szal was wpędziłem, który najmężniejszym  
 Każe z rozpaczny wieszać się i topić.

*Alonso, Sebastian i Antonio dobywają broni.*

Głupcy! Przysłało nas tu przeznaczenie, 60  
 Mnie i mój zastęp! Łatwiej hartowanej

<sup>25</sup> Podróżnicy ubezpieczali się, deponując pewną kwotę, którą zwracano im zwielokrotnioną, jeśli zdołali dotrzeć do celu i wrócić; jeśli zamiarów nie spełnili, pieniądze przepadały. Pięciokrotne przebicie oznaczało wysokie ryzyko.

<sup>26</sup> Scena wzorowana na wydarzeniach opisanych w *Eneidzie*, kiedy wygłodzeni Trojańczycy docierają do Strofadów, zabijają woły i rozwścieczają tym pilnujące je harpie, por. s. 205–206.

Materii mieczy waszych wiatr rozplątać,  
 Lub zabić falę, która, drwiąc z żelaza,  
 Goi się w okamgnieniu, niż ze skrzydła  
 Piórko mi strącić. Także i mych braci. 65  
 Stal się nie ima, a kto się odważy,  
 Ten nie poderwie już słabym ramieniem  
 Ciężkiego miecza. Słuchajcie więc tylko  
 Z czym tu przychodzę: trzech was z Mediolanu  
 Wyгнаło niegdyś zacnego Prospera, 70  
 Z niewinnym dzieckiem spychając go w morze,  
 Które za zbrodnię dziś się wam odpłaca.  
 Moc nierychliwa, ale sprawiedliwa,  
 Wzburzyła wodę, ląd, całe stworzenie,  
 By w was ugodzić. Ciebie pozbawiwszy 75  
 Syna, Alonso, na wszystkich was zsyła  
 Przez moje usta, powolne katusze,  
 Gorsze od nagłej śmierci. Krok po kroku  
 Śledzić was będzie. Strzeżcie się jej gniewu!  
 Na tym posępnym pustkowiu nie znacie 80  
 Dnia ni godziny. Osłoni was tylko  
 Serdeczna skrucha i życie bez skazy.

*Znika wśród gromów. Wówczas przy dźwiękach łagodnej muzyki powracają duchy, by tanecznym krokiem, wśród drwiących spojrzeń i grymasów, wynieść stół.*

PROSPERO

Pięknieś odegrał harpię, mój Arielu.  
 Tyleż powabu, ile apetytu!  
 I ani jednej sylaby nie zjadłeś 85  
 Z moich wskazówek! Każdy na swój sposób,  
 Pomniejsze duchy role swe zagrały  
 Ścisłe i z życiem. Mój kunszt mnie nie zawiódł.

W sidła szaleństwa schwytałem mych wrogów,  
 Niechże się w nich szamocą – mam ich w ręku. 90  
 Ja zaś odwiedzić muszę Ferdynanda,  
 O którym tamci myślą, że utonął,  
 I tę, co obu naszym sercom miła.

*Wychodzi.*

GONZALO

Panie, na wszystkie świętości, dlaczego  
 Patrzysz tak dziwnie?

ALONSO

Potworne! Potworne! 95

Zdawało mi się, że morskie bałwany  
 Mówią mi o nim, wiatr śpiewa, pioruny  
 Dmą jak organy groźnym basem – imię  
 Prospera! Nisko tak, jak ja upadłem!  
 Za to syn leży w mule pogrzebany. 100  
 Znajdę go, głębiej, niż sięgają sondy  
 I w błocie spoczną wraz z nim.

SEBASTIAN

Zsyłaj mi po jednym diable  
 A zwyciężę ich legiony.

ANTONIO

Ja u twego boku stanę. 105

*Wychodzą Sebastian i Antonio.*

GONZALO

Wszystkich trzech rozpacz zżera. Wielka zbrodnia,  
 Niczym jad, który budzi się po latach,  
 Poczyna drążyć ich dusze. Zaklinam,

Wy, szybkonodzy, biegnijcie za nimi  
Zapobiec temu, do czego szaleństwo 110  
Może ich przywieść.

ADRIAN

Nie zostawaj w tyle.

*Wychodzą wszyscy.*

# Akt IV

## ■ SCENA I

*W pobliżu chaty Prospera.*

*Wchodzą Prospero, Ferdynand i Miranda.*

PROSPERO

*(do Ferdynanda)*

Jeżeli kara była zbyt surowa,  
 Wynagrodziłem ci ją dziś zawiązką:  
 Trzecią część życia mego ci oddałem,  
 Jego treść całą<sup>27</sup>. Składałam ją raz jeszcze  
 W twe ręce. Po to cię tylko dręczyłem, 5  
 By twoją miłość wystawić na próbę.  
 Wyszedłeś z niej zwycięsko. Weź go sobie,  
 Mój skarb, niebo mi świadkiem. Ferdynandzie,  
 Nie śmiej się ze mnie, że ją tak zachwalam.  
 Ona wyrasta nad wszelkie pochwały, 10  
 Co u jej stóp pełzają.

FERDYNAND

Też tak myślę,  
 Choćby wyrocznia chciała temu przeczyć.

PROSPERO

Weź więc mą córkę jako podarunek  
 I zasłużoną nagrodę. Lecz jeśli  
 Naruszysz pieczęć jej dziewictwa, zanim 15  
 Święte obrządki będą odprawione,  
 I uroczystym aktem potwierdzone,  
 Na taki związek – życiodajnej rosy  
 Nie ześle Niebo. Wzgarda krzywooka

<sup>27</sup> Jeśli słowa te potraktować jako wskazówkę, Prospero ma czterdzieści pięć lat – trzy razy tyle co piętnastoletnia Miranda.

Chwastem przebrzydłym łożę wam ustroi, 20  
 Aż zgodnie taki ugór nienawiści  
 Znienawidzicie. Bacz, by wpierw rozbłysły  
 Ognie Hymena<sup>28</sup>.

FERDYNAND

Na długie, spokojne  
 Życie z tą jedną, matką pięknych dzieci,  
 Przysięgam: nie ma tak sposobnej chwili, 25  
 Mrocznej pieczary, pokusy zrodzonej  
 Z podszeptów złego ducha, by w rozpustę  
 Cześć mą przetopić i by żar ostudzić  
 Uroczystego dnia, kiedy drzeć będę,  
 Czy zaprzęg Feba okulał<sup>29</sup>? Czy nocy 30  
 Nie spętał kto i w loch nie wtrącił?

PROSPERO

Pięknie!

Siądź więc i pomów z nią. Jest teraz twoja.  
 Hej tam, Arielu, mój obrotny sługo!

*Wchodzi Ariel.*

ARIEL

Co mi rozkaże mój potężny władca?

PROSPERO

Dobrześ wypełnił poprzednie zadanie 35  
 Wraz z twym zastępem. Muszę ci powierzyć  
 Następną taką sztuczkę. Całe bractwo

<sup>28</sup> Grecki bóg małżeństwa, niósł pochodnię weselną, której blask zapowiadał szczęśliwy związek.

<sup>29</sup> Konie Feba ciągnęły słoneczny rydwan; jeśliby okulały, nowożeńcy dłużej czekali na noc poślubną.



Sprowadź tu, daję ci władzę nad nimi.  
 Każ im się śpieszyć, obiecałem bowiem  
 Tej młodej parze ucieszyć jej oczy  
 Pewną błahostką, próbką mojej sztuki. 40  
 Czekają na to niecierpliwie.

ARIEL

Zaraz?

PROSPERO

Tak, tak, czym prędzej!

ARIEL

Nim rozkażesz: „nie chcę” – „chcę”,  
 Mrukniesz: „dobrze”, albo „źle”, 45  
 Każdy migiem stawi się  
 Dąsem, minką bawić cię.  
 Czy mnie kochasz, mistrzu? Nie?

PROSPERO

Najczulej, lotny Arielu. Poczekaj,  
 Aż cię zawołam.

ARIEL

Dobrze. Zrozumiałem. 50

*Ariel wychodzi.*

PROSPERO

*(do Ferdynanda)*

Dotrzymaj słowa, zalecaj się skromnie.  
 Gdy krew goreje, najświętsze przysięgi  
 Płoną jak słoma. Jeśli są ci drogie,  
 Bądź wstrzemięźliwy.

FERDYNAND

Zapewniam cię, panie,  
 Na moim sercu leży śnieg dziewiczy, 55  
 Swą bielą studząc krew!

PROSPERO

Dobrze! A teraz  
 Przybądź, Arielu! Lepszy nadmiar duchów,  
 Niż niedostatek! Stań tu, żywo! Wy zaś –

*Cicha muzyka.*

Oczy otworzyć, usta zamknąć. Cisza!

*Wchodzi Iris.*

IRIS

Cerero szczodra, porzuć swe dzierżawy, 60  
 Gdzie jęczmień, owies, żyta plon złotawy,  
 Góry, gdzie owce skubią zieleń świeżą,  
 Łąki, gdzie dla nich stogi siana leżą,  
 Rzeki spętane gęstym łóz więcierzem,  
 Skąd mokry kwiecień polne kwiaty bierze 65  
 Dla nimf oziębłych na dziewiczy wianek;  
 Cień gajów, które wzgardzony kochanek  
 Ulubił sobie; winnic ostre tyki;  
 Porzuć brzeg morza, skalisty i dziki,  
 Gdzie wypoczywasz. Pani niebios, Juno – 70  
 Jej gońcem jestem i tęczową łuną –  
 Prosi w swej łasce, byś na tej murawie,

*Juno zstępuje z nieba*<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> W inscenizacjach z czasów Shakespearę'a w tym miejscu rozpoczynało się zapewne powolne opuszczanie rydwanu Junony na scenę.

Wraz z nią się wspólnej oddała zabawie.  
 Spójrz, to jej pawie<sup>31</sup>, co jak strzały lecą.  
 Przyjdź, przebogata, rozerwij ją nieco. 75

*Wchodzi Ceres*<sup>32</sup>.

CERES

Posłuszna temu, co każe Junona,  
 Iris tysiąca barw – bądź pozdrowiona!  
 Miód sączysz z twoich skrzydeł szafranowych  
 Ożywczą rosą na mych kwiatów głowy;  
 Czy puste pola, czy leśna gęstwina, 80  
 Ty moją ziemię modrym łukiem spinasz  
 Jak dumną tiarą. Lecz skąd to wezwanie  
 Królowej, by się zejść na tej polanie?

IRIS

Chce święcić wiernej miłości przymierze  
 I hojne dary złożyć tu w ofierze 85  
 Szczęsnym kochankom.

CERES

Czym prędzej mi powiedz,  
 Łuku podniebny, czy są przy królowej  
 Wenera i jej syn? Odkąd z ich winy  
 Pluto zagarnął rękę Prozerpiny,  
 Ni jej, ni tego jej ślepego smyka 90  
 Oglądać nie chcę.

<sup>31</sup> Pawie były ptakami Junony, ciągnęły jej rydwan. Grali je ucharakteryzowani aktorzy lub też wykorzystywano rekwizyty w kształcie ptaków.

<sup>32</sup> Z wypowiedzi Ariela (IV I.167) wynika, że to on zagrał Ceres.

IRIS

Wiem, że ich unikasz,  
 Lecz się nie lękaj. Wraz z synem pomyka  
 Na Pafos<sup>33</sup>, rydwan mknie gołęmbim lotem,  
 Widziałam go wśród chmur. Mieli ochotę  
 Swawolnym czarem tak dwie młode głowy 95  
 Omamić, by się wdarły do alkowy,  
 Nim Hymen im poświęci. Wszystko na nic.  
 Z kwitkiem powraca Marsa słodka pani,  
 A jej syn, zły jak osa, strzały swoje  
 Złamał, by odtąd, jak chłopcu przystoi, 100  
 Do wróbli strzelać z procy.

CERES

Oto ona!

Juno, dostojna Olimpu matrona.

JUNO

Witaj mi, siostrze, i spraw, szczodrośliwa,  
 By los tych dwojga w dostatki opływał  
 I w radość z dzieci. 105

*Śpiewają.*

JUNO

Cześć, bogactwo, życie, zdrowie!  
 Niech w kołysce i w alkwie  
 Łaski nigdy nie ustaną,  
 To Junony złote wiano.

CERES

Niech wam zawsze żyzne pole 110  
 Daje w spichrzu i w stodole,

---

<sup>33</sup> Pafos na Cyprze było centrum kultu Afrodyty, która zrodziła się tam z piany morskiej.

Więcej, niż one pomieszczą;  
 W sadach niech gałęzie trzeszczą  
 Od owoców; wnet po żniwach  
 Nowa wiosna niech przybywa, 115  
 By tu biedy nie zaznano:  
 Oto jest Cerery wiano.

FERDYNAND

Ile w tej wizji majestatu, ile  
 Melodyjnego czaru! Czy to nie  
 Duchy przypadkiem?

PROSPERO

Ze swego siedliska 120  
 Zwabione tu mą sztuką, by odegrać,  
 Co wymyśliłem.

FERDYNAND

Chciałbym tu żyć wiecznie!  
 Gdzie mędrzec płodzi takie cuda, rajem  
 Wyspa się staje.

*Juno i Ceres szepczą między sobą, po czym Iris  
 oddala się, by wypełnić ich rozkazy.*

PROSPERO

Teraz milcz, mój drogi.  
 Juno i Ceres szepczą coś ważnego. 125  
 Coś tu nastąpi jeszcze. Ani słowa,  
 Albo czar pryśnie.

IRIS

Najady, nimfy błędzących potoków,  
 W wiankach z sitowia, z niewinnością w oku,  
 Porzucicie wody! Na ten brzeg zielony 130

Śpieszcie, posłuszne rozkazom Junony.  
 Wy, czyste duchy, czystą i prawdziwą  
 Miłość świętować pomóżcie – a żywo!

*Wchodzi kilka Nimf.*

Znużył was sierpień, wszystko w polu zżęto,  
 Żeńcy spaleni słońcem – dzisiaj święto! 135  
 Niech każdy włoży słomkowy kapelusz  
 I ze swą nimfą tańczy na weselu,  
 Rażno, z przytupem!

*Wchodzi kilku Żeńców, w świątecznym odzieniu.  
 Wdzięcznie tańczą wraz z Nimfami, nim jednak skończą,  
 Prospero zrywa się z miejsca i odzywa.*

PROSPERO  
 (na stronie)

Jak mogłem o tym zapomnieć! Kaliban  
 Ze współnikami knują podły zamach 140  
 Na moje życie! Chwila, gdy uderzą,  
 Nadchodzi.

(do Duchów)

Brawo! Już dosyć. Znikajcie.

*Dziwny, głuchy, przenikliwy odgłos, wszystkie Duchy  
 niechętnie znikają.*

FERDYNAND  
 (do Mirandy)

Twój ojciec ledwo panuje nad sobą,  
 Coś go wzburzyło.

MIRANDA

Nigdy nie widziałam,  
 By gniew nim miotał tak nieokiełzany! 145

PROSPERO

Mój synu, czegoś nagle spochmurniałeś,  
 Jak gdybyś się przestraszył – bądź spokojny.  
 Nasze zabawy skończone. Aktorzy,  
 Jak ci mówiłem, to duchy jedynie,  
 Które w powietrzu już się rozplynęły. 150  
 Taki sam miraż, muślin bez osnowy –  
 Jak świetne zamki, wyniosłe świątynie,  
 Wieże z głowami w chmurach, ten glob cały,  
 Wczoraj i dziś, które też wiatr rozwieje,  
 Jak bezcielesne nasze widowisko. 155  
 Z tej samej przędzy, co sny, nas utkano,  
 A nasze krótkie życie ze stron obu  
 Snem spięte. Czuję się nieswój, mój panie,  
 Wybacz tę słabość, stary mózg doskwiera.  
 Lecz nie przejmujcie się tą przypadłością. 160  
 Idźcie do mojej chaty, odpocznijcie,  
 A ja się przejdę nieco, by ukoić  
 Wzburzony umysł.

FERDYNAND i MIRANDA

Obyś spokój znalazł.

*Ferdynand i Miranda wychodzą.*

PROSPERO

Do mnie, szybciej niż myśl! Dzięki – Arielu<sup>34</sup>!

*Wchodzi Ariel.*

ARIEL

Ja i twa myśl to jedno. Co rozkażesz? 165

<sup>34</sup> Część kwestii Prospera; słowo „dzięki” może być skierowane do Ferdynanda i Mirandy.

PROSPERO

Bądźmy gotowi. Nadchodzi Kaliban.

ARIEL

Tak, panie. Grając Ceres, chciałem nawet  
Wspomnieć ci o tym, lecz się powstrzymałem,  
Aby cię nie rozgniewać.

PROSPERO

Gdzie zostawiłeś tych łotrów, przypomnij? 170

ARIEL

Wodę ognistą żłowiąc dla kurazu,  
Gotowi byli z wiatrem się boksować,  
Że im w twarz wieje, ziemię kopać za to,  
Że w pięty łechce, lecz wciąż parli twardo  
Do celu. Gdy zaś trąciłem bębenek, 175  
Zastrzygli uchem jak młode źrebaki,  
Rzęsy unieśli, wzdęli chrapy, wietrząc  
Muzykę, którą tak ich omamiłem,  
Że poszli za mną jak cielę za matką,  
Gdzie głóg zębaty, oset i jałowiec 180  
Dźgały ich w łydki. Teraz za twą chatą,  
W grząskiej sadzawce wszystkich zostawiłem,  
Po uszy w łajnie, przy którym ich nogi  
Pachną wonnym jaśminem.

PROSPERO

Brawo, ptaszku.

Zachowaj swoją niewidzialną postać 185  
I przynieś z chaty błyskotki; to będzie  
Przynęta na złodziei.



ARIEL

Biegnę, biegnę.

*Ariel wychodzi.*

PROSPERO

Szatańskie ziele. Ogrodnik się przy nim  
 Trudzi daremnie. Moje wielkoduszne  
 Starania – na nic, wszystkie, wszystkie na nic. 190  
 Ciało mu brzydnie z wiekiem, a wraz z ciałem  
 Dusza szpetnieje. Zadręczę ich wszystkich,  
 Aż skamleć będą.

*Wchodzi Ariel, obciążony błyszczącymi szatami.*

Powieś tu, na drzewie.

*Wchodzą przemoknięci Kaliban, Stefano i Trynkulo.*

*Prospero i Ariel pozostają, niewidoczni.*

KALIBAN

Stąpajcie cicho, żeby nas ten ślepy  
 Kret nie usłyszał. Tu jest jego chata. 195

STEFANO

Potworze, ten twój duszek, co to niby miał być  
 nieszkodliwy, paskudnie zrobił nas w konia.

TRYNKULO

Potworze, cały śmierdzą końską szczyną, co mi  
 wielce nos oburza.

STEFANO

Mój też jest zgorszony. Słyszysz, potworze? Żebyś 200  
 mi tylko nie podpadł, bo wtedy...!

TRYNKULO

Po potworze!

KALIBAN

Bądź mi łaskawy, panie, cierpliwości.  
Kiedy zobaczysz obiecane łupy,  
Zapomnisz o tej przeprawie. Mów ciszej, 205  
Wszędzie tu głucho, jakby o północy.

TRYNKULO

Ale żeby nasze flaszki w gnoju potopić...

STEFANO

Nie dość, że hańba i wstyd, potworze, to niepo-  
wetowana strata.

TRYNKULO

Co mi tam, że mam mokro w portkach – 210  
przy czymś takim! A wszystko sprawił twój  
nieszkodliwy duszek.

STEFANO

Wyłowię tę butelkę, choćbym miał po nią nurkować.

KALIBAN

Królu, uspokój się. Spójrz, oto wejście  
Do jego chaty. Wejź tam cicho, spełnij 215  
Szczęsny występpek, a na wieki wieków  
Wyspa się twoją stanie, a Kaliban  
Będzie ci lizał stopy.

STEFANO

Podaj mi rękę. Już mnie krwawe myśli nachodzą.

TRYNKULO

*Zauważa rozwieszony szaty.*

Królu Stefano! Wasza wielmożność! Chrobrzy 220  
Stefano! Spójrz, jaka tu godna ciebie garderoba!

KALIBAN

Zostaw to, durniu. Jakieś tam gałgany.

TRYNKULO

Hoho, potworze! Już my, gałgany, na ciuchach się znamy! Królu Stefano!

*Wkłada jedną z szat.*

STEFANO

Zdejmuj to zaraz, Trynkulo, bo mnie ręka świerzbi, 225  
to moje!

TRYNKULO

Niech więc do ciebie należy, wasza królewska  
mość!

KALIBAN

A żebyś spuchł, ty durniu! Co wam po tych  
Byłe łachmanach! Zostaw je tam! Najpierw 230  
Trzeba go zamordować! Jak się zbudzi,  
To nam od stóp do głów obdziera skórę,  
Takie gipiury z nas zrobi.

STEFANO

Cichej, cichej, potworze. Mości Lipo, czy to mój  
kaftan? (*zdejmuje kaftan ze sznurka i wkłada na siebie, 235*  
*wciskając w spodnie*) Dalej ze sznurka i pod ta-  
siemkę. Futerko tam nie wyleniało, wieszaczek jak  
nowy, ciepło ci będzie pod równikiem.

TRYNKULO

Taki wieszak, wasza miłość! w sam raz na płaszcz  
królewski! 240

STEFANO

Grzecznieś to ujął, bierz za to kubraczek. Póki ja tu królem, żwawy dowcip nie zostanie bez nagrody. Trafiłeś w sedno tym wieszakiem. Masz jeszcze jedną szmatkę na dokładkę.

TRYNKULO

Chodź, potworze, niech się i tobie coś do palców 245 przyklei, zabieramy to wszystko.

KALIBAN

Nic z tego nie chcę. My tu czas tracimy,  
A on nas w gęsi, albo w małpiszony  
Durne zamieni.

STEFANO

Rusz łapskiem, potworze. Pomóż nam to zanieść 250 tam, gdzie moja baryłka, albo cię wygnam z mojego królestwa. Jazda, na grzbiet!

TRYNKULO

I jeszcze to.

STEFANO

I to też.

*Odgłosy polowania. Wpadają różne Duchy pod postacią psów myśliwskich. Szczute przez Prospera i Ariela, ścigają wszystkich trzech.*

PROSPERO

Bierz go, Góral!

255

ARIEL

Huzia na niego, Sreberko!

PROSPERO

Bierz, Raptus! Bierz, Satrapa! Huzia, huzia!

*Duchy wypędzają Kalibana, Stefana i Trynkula ze sceny.*

Idź, niech im gnomy ścięgną skurczem ścisną,  
Stawy na supeł reumatyzmem skręca,  
Szczypią, by cętek więcej na nich było 260  
Niż na lamparcie.

ARIEL

Słuchaj, ale wyją!

PROSPERO

Ani na chwilę nie dajcie im spocząć.  
Mam teraz w ręku wszystkich moich wrogów.  
Rychło się skończą moje trudy, ty zaś  
Ulecisz wolny. Zostań jeszcze chwilę 265  
Przy mnie, aby mi służyć.

*Wychodzą.*

# Akt V

## ■ SCENA I

*W pobliżu chaty Prospera.*

*Wchodzą Prospero, w swych czarnoksiężskich szatach, i Ariel*

PROSPERO

Ważą się losy mego doświadczenia.  
Czar w krzepkim tyglu wre, duchy posłuszne,  
Czas szybciej śmiga z tak lekkim brzemieniem.  
Która godzina?

ARIEL

Szósta – o tej porze,  
Mieliśmy skończyć pracę.

PROSPERO

Tak mówiłem, 5  
Gdy rozpętałem burzę. Co tam z królem  
I z jego świtą?

ARIEL

Siedzą uwięzieni  
Wedle rozkazu, jak ich zostawiłeś,  
W lipowym gaju, który twoją chatę  
Chroni od złej pogody. Ani pisną, 10  
Aż ich uwolnisz. Król jak obłąkany,  
Waszym dwóm braciom lepiej się nie wiedzie,  
A pozostali boleją nad nimi,  
W smutku i trwodze. Ten, kogo nazywasz  
Starym i dobrym Gonzalem – najbardziej. 15  
Łzy mu po brodzie płyną, jak ze strzechy  
Deszcz w listopadzie. W obręczy swych czarów  
Trzymasz ich mocno. Gdybyś ich zobaczył,  
Toby ci serce zmiękło.

PROSPERO

Czyżby, duchu?

ARIEL

Moje by zmiętkło, gdybym był człowiekiem. 20

PROSPERO

Zmięknie i moje. Gdy ty im współczujesz,  
 Ty, duch z powietrza, czyż ja, z krwi i kości,  
 Równie żarliwie czujący, jak oni,  
 Mógłbym od ciebie mniej być poruszony?  
 Choć mnie ich zbrodnie ranią do żywego, 25  
 Idę z rozumem szlachetnym w przymierze  
 Przeciwno furii. Chlubny czyn się żywi  
 Cnotą, nie zemstą. Odkąd czują skruczę,  
 Mój cel jedyny osiągnąłem – po cóż  
 Srożyć się dłużej? Wypuść ich, Arielu. 30  
 Zdejmę z nich czary i zmysły obudzę,  
 Wrócą do siebie.

ARIEL

Śpieszę po nich, panie.

*Wychodzi.*PROSPERO*Prospero zakreśla krąg.*

Wy, elfy wzgórz i jezior, łąk i gajów<sup>35</sup>;  
 Ty, co Neptuna gonisz w czas odpływu,

<sup>35</sup> Mowa Prospera jest w dużej mierze parafrazą inkantacji Medei z *Przemian* Owidiusza, inspirowaną angielskim przekładem tego utworu przez Arthura Goldinga (1567), por. s. 207.



I zmykasz przed nim, piasku nie tykając; 35  
 Kukiełko, która, tańcząc przy księżycu,  
 Od muchomora kręgiem gorzkiej trawy  
 Owce odstraszasz; ty, co o północy  
 Grzyby z pustoty sadzisz, więc cię cieszą  
 Wieczne dzwony: choć wątła moc wasza, 40  
 Wraz z wami – mogłem dzień zgasić w południe  
 I krnąbrne wiatry zaprząć, aby z rykiem  
 Starty się zieleń wód i błękit nieba;  
 Mogłem straszliwy grom ogniem uzbroić,  
 I dąb olbrzymi Jowisza rozłupać 45  
 Jego piorunem własnym, ruszyć z posad  
 Skalne urwiska, wyrwać z korzeniami  
 Świerki i cedry; groby na mój rozkaz  
 Zbudziły zmarłych i w świat ich posłały  
 Mocą mej sztuki. Tej topornej magii 50  
 Zrzekam się teraz; kiedy wybrzmi tylko  
 Niebiańska muzyka – którą przyzywam,  
 Aby ich zmysły mej woli poddała  
 Swym zwiernym czarem – moją różdżkę złamię,  
 Na dziesięć sążni w ziemi ją pogrzebię, 55  
 A w morzu, głębiej niż sięgają sondy,  
 Spocznie ma księga.

*Uroczysta muzyka. Wchodzi Ariel, a po nim roztrzęsiony  
 nieprzytomnie Alonso, któremu towarzyszy Gonzalo;  
 Sebastian i Antonio w podobnym stanie, przy nich zaś  
 Adrian i Francisco. Wszyscy wkraczą w magiczny  
 krąg uczyniony przez Prospera i stoją tam, zaczarowani.  
 Prospero, patrząc na nich, mówi dalej.*

Niech wzniosłe dźwięki, najlepsza pociecha  
 Zbłąkanych myśli, uleczą twój umysł

(Bezradny wciąż), co w czaszce się gotuje<sup>36</sup>. 60  
 Wy stójcie tam – we władzy moich cesarzy.  
 Znacny Gonzalo, mężu sprawiedliwy,  
 Z moich i twoich, sprzymierzonych oczu,  
 Płyną serdeczne łzy. (*na stronie*) Cesarz coraz słabszy;  
 Jak w łaski nocy zwolna brzask się wkrada, 65  
 By dzień zaświtał, ich zmysłów świtanie  
 Płoszyć poczyna opary szaleństwa  
 Mroczące umysł. Mój dobry Gonzalo,  
 Wierny, oddany, zbawco mój prawdziwy!  
 Za twoje służby hojnie ci odpłacę, 70  
 Słowem i czynem. Alonso! Okrutnie  
 Mnie i mą córkę skrzywdziłeś! A skoro  
 Twój brat Sebastian cię judził, sumienie  
 Kąsa go dzisiaj. Bracie mój, krwi moja,  
 Ambicja serce zagłuszyła w tobie, 75  
 I głos natury; knułeś z Sebastianem  
 (Za co mu szarpie trzewia ból najgorszy),  
 Zabójstwo króla. Choć się wyrodziłeś,  
 Przebaczam ci. (*na stronie*) Przytomna myśl w nich wzbiera.  
 Nadchodzi przypływ, który już niebawem 80  
 Z brudu i mułu do czysta obmyje  
 Wybrzeża ich rozumu. Żaden jeszcze  
 Nie poznał, kto przed nim stoi. Arielu,  
 Przynieś mi z chaty kapelusz i szpadę.

*Ariel wychodzi i natychmiast powraca.*

Przebiorę się i tak im się ukazę, 85  
 Jak niegdyś, jako księżę Mediolanu.  
 Prędko, mój duchu. Wkrótce będziesz wolny.

<sup>36</sup> Prospero zwraca się przypuszczalnie do Alonsa, a potem do reszty dworzan.

ARIEL

*Ariel śpiewa, pomagając mu się przebrać*<sup>37</sup>.

*Tam, gdzie pszczoła nektar ssie,  
W leśnym dzwonku smacznie śpię,  
A gdy sowa gardło drze, 90  
W niebo w cwał na gacku mknę,  
Z letnim wiatrem bawić się.  
Bawić się, bawić, w gałęziach bzów  
Wolny jak motyl, wesoło żyć znów.*

PROSPERO

Brawo, mój miły! Stęsknię się za tobą, 95  
Ale odzyskasz wolność. Dobrze. Dobrze.  
Leć, niewidzialny, na okręt królewski.  
Śpiącą załogę znajdziesz pod pokładem.  
Gdy kapitana zbudzisz i bosmana,  
Sprowadź ich tutaj, a ruszaj się żwawo, 100  
Proszę!

ARIEL

Duszkciem wypiję powietrze i wrócę,  
Nim dwakroć w piersi serce ci uderzy.

*Wychodzi.*

GONZALO

Wszystkie udręki, zmory, cuda, dziwy  
Mieszkają tutaj. Wybawcie nas, nieba 105  
Z tej strasznej wyspy.

<sup>37</sup> Najpopularniejsza wersja tej piosenki jest dziełem Thomasa Arne'a (1710–1778), ale podobnie jak w przypadku drugiej piosenki Ariela (I 2.392–401) zachowała się oryginalna melodia Roberta Johnsona i to do niej dostosowano przekład, por. s. 236.

PROSPERO

Spójrz, to ja, Prospero,  
 Królu, zdradzony władca Mediolanu!  
 By cię upewnić, że to żywy księżę  
 Mówi do ciebie, tulę cię do serca.  
 Ciebie i wszystkich twoich towarzyszy 110  
 Witam serdecznie.

ALONSO

Czy to ty, czy jakaś  
 Magiczna sztuczka, żeby mnie (jak przedtem)  
 Oszukać, nie wiem. Twoje tętno świadczy,  
 Żeś z krwi i kości. Odkąd cię ujrzałem,  
 Mija choroba zmysłów, z której winy 115  
 Obłąd mnie w kleszczach trzymał. To zaiste  
 Rzecz osobliwa – jeśli rzeczywista.  
 Zwracam ci księstwo, prosząc, byś mi moje  
 Winy przebaczył. Jak jednak Prospero  
 Przeżył – i dotarł tu?

PROSPERO*(do Gonzala)*

Wpierw, wierny druhu, 120  
 Niech cię uściskam, hołd składając latom  
 I szlachetności bez granic.

GONZALO

Sam nie wiem –  
 To sen, czy jawa?

PROSPERO

Masz widać wciąż w ustach  
 Smak specjałów tej wyspy; on ci wzbrania  
 Uwierzyc oczom. Witajcie mi wszyscy. 125

(*na stronie do Sebastiana i Antonia*)

Na waszą zacną parkę, gdybym zechciał,  
 Ściągnąłbym piorun królewskiego gniewu,  
 Dowodząc waszej zdrady. Lecz na razie –  
 Milczę.

SEBASTIAN

(*do Antonia*)

To czart przezeń mówi.

PROSPERO

Nieprawda!

(*do Antonia*)

Tobie, nędzniku, którego nie nazwę  
 Bratem, by ust nie skalać, twą najgorszą  
 Zbrodnię przebaczam – jak wszystkie. A księstwo  
 Musisz mi zwrócić. Wiem, że to, chcąc nie chcąc,  
 Uczynisz. 130

ALONSO

Jeśli więc jesteś Prosperem,  
 Powiedz nam wszystko o twym ocaleniu 135  
 I jak znalazłeś nas tu, w trzy godziny  
 Po katastrofie naszej, w której zginął  
 (Wspomnienie o tym wciąż rani boleśnie)  
 Mój syn Ferdynand.

PROSPERO

Współczuję ci, panie.

ALONSO

To rana nieuleczalna. Cierpliwość 140  
 Nic tu nie wskóra.

PROSPERO

Może jej nie chciałeś  
 Wezwać na pomoc? W podobnym nieszczęściu  
 Podporą była mi i pocieszeniem,  
 Godząc mnie z losem.

ALONSO

W podobnym nieszczęściu?

PROSPERO

I równie świeżym, jak twoje. Zważ przy tym, 145  
 Że, aby mężnie znieść tak wielką stratę,  
 Nie mam niczego – gdy ty masz tak wiele!  
 Straciłem córkę.

ALONSO

Córkę! Wielkie nieba!  
 Pomyśl, że mogli razem w Neapolu  
 Żyć i królować! Gotów byłbym za to 150  
 Sam się zagrzebać w tym mulistym łożu,  
 Gdzie mój syn spoczął. Kiedy ją straciłeś?

PROSPERO

Podczas ostatniej burzy. – Ci panowie  
 Gapią się na nas nieprzytomnie; rozum  
 W pięty im uciekł, zwątpili w świadectwo 155  
 Swych własnych oczu, w to, że ludzka mowa  
 Płynie im z ust. Choć przeczą temu wasze  
 Stargane zmysły, możecie mi wierzyć:  
 To ja, Prospero, ksiązę Mediolanu.  
 Wygnany, cudem na ten brzeg dotarłem, 160  
 Gdzie i wasz okręt się roztrzaskał. Jestem  
 Władcą tej wyspy. Ale dość już o tym,  
 Bo to opowieść na długie wieczory,

A nie na jedno śniadanie, lub zgoła  
 Stosowna przy pierwszym spotkaniu. Ta chata 165  
 To mój dwór, królu. Dworzan mam niewielu,  
 Poddanych – wcale. Witaj, wstąp w me progi.  
 Skoro me księstwo mi oddajesz, w zamian  
 Równy wartością dar mam tu dla ciebie,  
 Czy raczej cud, który ci radość sprawi 170  
 Nie mniejszą, niż mnie moje księstwo.

*Tu Prospero ukazuje Ferdynanda i Mirandę,  
 grających w szachy.*

MIRANDA

Mój miły panie, szachrujesz!

FERDYNAND

Przenigdy,

Za żadne skarby, ukochana.

MIRANDA

Choćbyś szachrował o dwadzieścia królestw,  
 Patrzyłabym na to przez palce.

ALONSO

Jeżeli

175

To wyspa znów mnie mam, będę musiał  
 Stracić syna dwa razy.

SEBASTIAN

Cud nad cudy!

FERDYNAND

*Dostrzega Alfonsa i pozostałych.*

Morze okrutne jest, lecz miłosierne,  
 Niesłusznie je przekląłem.

*Kłęka.*

ALONSO

Weź, weź wszystkie  
 Błogosławieństwa szczęśliwego ojca! 180  
 Wstań, mów – skąd się tu wziąłeś!

MIRANDA

Ile istot  
 Dorodnych! Jaki cud! Ludzkość jest piękna!  
 Nowy, wspaniały świat, gdzie tacy ludzie!

PROSPERO

Nowy – dla ciebie.

ALONSO

Kim jest to dziewczę, z którym grałeś w szachy? 185  
 Nie znasz jej dłużej, niż dwie, trzy godziny.  
 Czy to jest bóstwo, co nas rozdzieliło,  
 By znów nas złączyć?

FERDYNAND

Jest śmiertelna, ojcze,  
 Lecz z nieśmiertelnych wyroków – jest moja.  
 Nie było ojca, żeby się poradzić, 190  
 Pewien, że zginął – sam ją więc wybrałem.  
 Jest córką tego księcia Mediolanu  
 Którego sława i do mnie dotarła,  
 Choć go nie znałem. On mnie drugim życiem  
 Obdarzył – ona czyni zeń mojego 195  
 Drugiego ojca.

ALONSO

By go zyskać we mnie.  
 Lecz tak mi dziwnie jakoś – własne dziecko  
 Prosić o przebaczenie.



PROSPERO

Dosyć, panie.

Nie obciążajmy pamięci brzemieniem  
Trosk niegdysiejszych.

GONZALO

Przemówiłbym wcześniej, 200

Gdybym nie płakał w duszy. O, bogowie,  
Wieniec łask złożcie na skronie tych dwojga!  
Wasz palec przecież nakreślił tę drogę,  
Co nas przywiodła tu.

ALONSO

Amen, Gonzalu.

GONZALO

Pan Mediolanu stracił więc Mediolan, 205  
By Neapolem jego krew władała?  
Cieszymy się zatem, ponad wszelką radość,  
Złotem na wiecznych kolumnach spisując  
Tę jedną podróż, w której Klarybela  
Męża w Tunisie znalazła; Ferdynand 210  
Żonę, gdzie sam zaginął; Prospero  
Księstwo na biednej wyspie, my zaś nasze  
Stracone zmysły.

ALONSO

(*do Ferdynanda i Mirandy*)

Podajcie mi ręce.

Żal i zgryzota niech pochłoną serce,  
Które wam szczęścia nie życzy.

GONZALO

Amen, amen! 215

*Wchodzi Ariel, za którym suną Kapitan i Bosman, w osłupieniu.*

Patrz, królu, więcej nas! Czy nie mówiłem,  
Że nie utonie, póki wieszac będą?

*(do Bosmana)*

I co, bluźnierco? Ty, coś łaskę Bożą  
Wyklął za burtę, tutaj nie złorzeczysz?  
Mówże! – na ładzie mowę ci odjęło?

220

BOSMAN

Najlepsza wieść, żeśmy znaleźli króla  
I jego świtę. Dalej: statek, który  
Był w drzazgach ledwie trzy godziny temu,  
Stoi pod żaglem, szczelny tak jak wtedy,  
Gdyśmy nim wyszli w morze.

ARIEL

*(do Prospera)*

Wszystko, panie, 225

Ja sam sprawiłem.

PROSPERO

To mi łebski duszek!

ALONSO

Nie są to rzeczy zwyczajne. Dziwniejsza  
Jedna od drugiej. Lecz mów, skąd wy tutaj?

BOSMAN

Musiałbym wierzyć, że mówię na jawie,  
By się wygadać. Spaliśmy jak kamień,  
Sam nie wiem jak zamknięci pod pokładem.  
Gdy nagle dziwne, rozmaite dźwięki,  
Krzyki i wrzaski, wycie, brzęk łańcuchów,  
I jeszcze jakieś, co jeden, to gorszy,

230

Nas przebudziły, strojnych jak ta lala. 235  
 Więc smyrę na górę, a tam nasz królewski  
 Okręt trzepoce żaglem, aż kapitan  
 Tańczył z radości. Ale, że tak powiem,  
 Coś nas, jak we śnie, stamtąd oderwało  
 I tu przyniosło, z oczami w sęp.

ARIEL

(*do Prospera*)

Dobrze? 240

PROSPERO

(*do Ariela*)

Lepiej niesposób, duchu. Będziesz wolny.

ALONSO

Kto kiedy błdził w takim labiryncie?  
 Więcej się za tym kryje, niż wyczytasz  
 W księgach natury. Wyroczeni by trzeba  
 By nas oświecić.

PROSPERO

Najjaśniejszy panie, 245  
 Nie dręcz umysłu, zgłębiając tajniki  
 Tych osobliwych zdarzeń. W wolnej chwili,  
 A więc już wkrótce, sam ci wytłumaczę  
 Każdy z tych dziwnych wypadków. Zobaczysz,  
 Że wszystko stanie się jasne. Tymczasem 250  
 Bądź dobrej myśli.

(*na stronie do Ariela*)

Duchu, przyjdź! Zwróć wolność  
 Kalibanowi i jego kamratom,  
 Zdejmij zaklęcie.

*Ariel wychodzi.*

Jak się miewasz, panie?  
Brakuje jeszcze wokół twojej osoby  
Paru hultajów – zapomniałeś o nich.

255

*Wchodzi Ariel, wprowadzając Kalibana, Stefana  
i Trynkula w ich kradzionych szatach.*

STEFANO

Wszyscy za wszystkich, każdy za żadnego, a przyszłość w rękach fortuny! *Coraggio*, byczy mój potworze, *coraggio*<sup>38</sup>!

TRYNKULO

Jeśli mnie gały nie wykiwały, to widoczek pierwsza klasa.

260

KALIBAN

O Setebosie! To wspaniałe duchy!  
Jak piękny jest mój pan! Boję się tylko  
Że mnie ukarze.

SEBASTIAN

Ha, ha!

A to co znowu za cuda, Antonio?  
Na sprzedaż?

ANTONIO

Pewnie. Ten, to śnięta ryba.  
Pójdzie na wagę, po przystępnej cenie.

265

PROSPERO

Spójrzcie, panowie, na ich strój i mówcie,  
Czy zgodny jest z ich stanem? Tę pokrakę

---

<sup>38</sup> Odwagi! (wł.)

Splodziła czarownica, tak potężna,  
Że ujarzmiła księżyc, aby czynił 270  
Przypływ i odpływ tylko z jej rozkazu.  
W trójkę okradli mnie, a to półdiablę  
(Bo to szatański bękart) razem z nimi  
Zabić mnie chciało. Tamci dwaj są twoi,  
Znasz ich. Do tego mrocznego pomiotu 275  
Ja się przyznaję.

KALIBAN

Na śmierć mnie zaszczypie.

ALONSO

To mój podczaszy Stefano, ten pijak!

SEBASTIAN

I znów pijany, tylko skąd wziął wino?

ALONSO

Trynkulo ledwo trzyma się na nogach!  
Skąd ten eliksir, co ich tak ozłocił? 280  
Zamarynował was ktoś?

TRYNKULO

Taplam się w marynacie odkąd się rozstaliśmy  
i pewnie jej już nigdy z kości nie wypłuczę. Przy-  
najmniej mnie muchy nie obleżą.

SEBASTIAN

Jak ci tam, Stefano? 285

STEFANO

Nie dotykaj mnie! nie ma już Stefana, tylko jeden  
wielki skurcz.

PROSPERO

Komuś się chciało być tej wyspy królem?

STEFANO

Tylko takim, co na tronie nie siądzie, bo go du...

ALONSO

*(wskazując Kalibana)*

Pierwszy raz w życiu widzę coś takiego.

290

PROSPERO

A w obyczajach jest równie jak w kształtach  
Nieokrzesany. Do chaty, łaskawco.  
Zabierz ze sobą kamratów. Przebaczę,  
Jeśli do czysta mi ją wysprzątaacie.

KALIBAN

Jeszcze jak. I zmądrzeję. O twą łaskę  
Będę zabiegał. Co za osioł ze mnie,  
Zrobiłem boga z tego moczymordy,  
Wielbiłem tego durnia.

295

PROSPERO

Dość. Idź sobie.

ALONSO

*(do Stefana i Trynkula)*

Precz stąd. Odłóżcie te wszystkie ubrania,  
Gdzie je znaleźliście.

SEBASTIAN

Ukradli raczej.

300

*Kaliban, Stefano i Trynkulo wychodzą.*

PROSPERO

Razem z orszakiem, najjaśniejszy panie,  
 Wejść do mej biednej chaty, gdzie tej nocy  
 Spoczniesz, choć najpierw usłyszysz ode mnie  
 Taką opowieść, przy której czas płynie  
 Szparko: to będą dzieje mego życia, 305  
 Głównie zaś wszystko, co mnie tu spotkało,  
 Na wyspie. Rano wsiądziemy na statek,  
 I popłyniemy nim do Neapolu,  
 Gdzie mam nadzieję zobaczyć wesele  
 Tych dwojga młodych. Potem w Mediolanie 310  
 Odnajdę cichą przystań, gdzie co trzecia  
 Myśl moja krążyć będzie nad mogiłą.

ALONSO

Śpieszno mi słuchać twych dziejów, tak muszą  
 Być osobliwe.

PROSPERO

Poznasz wszystko. Jutro  
 Spokojne morze ci przyrzekam, wiatry 315  
 Pomyślne w szybkich żaglach – by dopędzić  
 Królewską flotę. (*do Ariela, na stronie*) Arielu, mój ptaszku,  
 Twoja w tym głowa. Potem, wśród żywiołów  
 Wolny żyj i szczęśliwy. (*do pozostałych*) Wejdźcie, proszę.  
 Wszyscy wychodzą, prócz Prospera.

## ■ EPILOG

PROSPERO

Już moje czary się prześniły,  
 Znowu mam własne, wątłe siły.  
 Dziś w waszych rękach moje życie:  
 Albo mnie tutaj uwięzicie,  
 Albo do Neapolu płynę. 5  
 Zdrajcy wszak odpuściłem winę,  
 I tron mi oddał – więc zabierzcie  
 Mnie z tej bezludnej wyspy wreszcie.  
 Bym mógł odzyskać wolność drogą,  
 Niech wasze dłonie mnie wspomogą, 10  
 A oddech wasz niech pchnie po fali  
 Mój żagiel. To mój plan ocali,  
 By was zabawić. Już nie zdołam  
 Czarów przypomnieć, duchów zwołać,  
 Ale choć z tego rozpacz, drżenie, 15  
 Przecie w modlitwie ukojenie.  
 Wyjedna skarga przenikliwa  
 Tę łaskę, która grzechy zmywa.  
 Jak wasze zbrodnie będą wymazane  
 Tak z waszej łaski niech wolnym się stanę. 20

*Wychodzi.*





# Komentarz



---

DATA POWSTANIA I ŹRÓDŁA

*Burza* powstała najwcześniej jesienią 1610 roku, jednak za bardziej prawdopodobną uznaje się wiosnę 1611 roku<sup>1</sup>. Bezpośrednim impulsem do napisania sztuki była historia zatonięcia w lipcu 1609 roku u wybrzeży Bermudów statku *Sea Venture*, którego pasażerowie ocalili, zbudowali dwa nowe żagłowce i po kilku miesiącach dopłynęli do kolonii w Wirginii. Wieści o niezwykłych wydarzeniach dotarły do Londynu we wrześniu 1610 roku. Niewiele ponad rok później, 1 listopada, Trupa Królewska wystąpiła z *Burzą* na dworze Jakuba I (por. s. 210). Należy jednak podejrzewać, że dworskie przedstawienie nie było premierowe i sztukę wystawiano już w lecie w teatrze *The Globe*, a może nawet wcześniej w *Blackfriars* (por. s. 208–209). *Burza* jest ostatnią w pełni samodzielną sztuką Shakespeare'a, który przypuszczalnie w tym czasie wycofał się z życia zawodowego w Londynie i przeniósł do Stratfordu<sup>2</sup>. Okoliczności sprawiają, że dramat ten często interpretuje się jako utwór pożegnalny, a nawet pewnego rodzaju testament artystyczny Shakespeare'a. *Burzę* wymienia się również jako jedyne dzieło Shakespeare'a, którego fabuła nie jest zapożyczona ani nawet wzorowana na żadnym utworze literackim czy też

---

<sup>1</sup> Por. David Lindley, *Introduction*, w: W. Shakespeare, *The Tempest* (The New Cambridge Shakespeare), red. D. Lindley, Cambridge 2007 [2002], s. 1–2; V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*, s. 6–7; Stephen Orgel, *Introduction*, w: W. Shakespeare, *The Tempest* (The Oxford Shakespeare), red. S. Orgel, Oxford 2008 [1987], s. 62–64.

<sup>2</sup> Późniejsze sztuki powstały we współpracy z Johnem Fletcherem: *Henryk VIII*, *Dwóch szlachetnych krewniaków* i *Cardenio* (zaginiona).

kronice historycznej<sup>3</sup>. Ta często podkreślana oryginalność utworu jest jednak niesłuchanie myląca. Sztuka nie opiera się wprawdzie na wcześniej istniejącym dramacie, rozbrzmiewają w niej jednak bardzo donośne echa innych tekstów, zarówno literackich, jak i historycznych. Każdy z nich stanowi osobną, fascynującą i wielowątkową narrację i gdyby *Burzę* niejako rozpisać na jego matrycy, uzyskalibyśmy wiele wskazówek interpretacyjnych, które bez odwołania do postulowanego pierwowzoru pozostają całkowicie nieuchwytne. Innymi słowy, z *Burzy* łatwo uczynić przede wszystkim formę trawestacji, polemiki lub refleksji nad konkretnym wcześniejszym tekstem. Niestety, nasza obecna wiedza nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, czy Shakespeare'owi zależało jedynie na przelotnej aluzji, doraźnym zapożyczeniu obrazu lub motywu fabularnego, czy też rzeczywiście całość dramatu należałoby interpretować w kontekście danego źródła. Co więcej, błędne lub nadmierne uwikłanie *Burzy* w rozmaite relacje z tekstami źródłowymi grozi wypaczeniem jej sensu, choć jednocześnie zależności takich nie można ani pominąć, ani tym bardziej wykluczyć. Niewątpliwie największą rolę w powstaniu utworu odegrały źródła trojańskiego rodzaju: utwory klasyczne, a zwłaszcza *Eneida*

---

<sup>3</sup> Jako pierwowzór Prospera wskazuje się niekiedy postać doży Genui, Prospera Adorna (1428–1485), którego burzliwe, naznaczone ucieczkami i powrotami rządy opisał William Thomas w dziele *Historie of Italy* (1549, 1561), s. 180–182. Ostatecznie Prospero Adorno zmarł na wygnaniu, w Neapolu, rządy w Genui objął zaś, jak opisuje Thomas, Antoniotto Adorno. Inną barwną postacią o tym imieniu, o której mógł słyszeć Shakespeare, był Prospero Colonna (1452–1523), arystokrata silnie zaangażowany w politykę ówczesnych Włoch.

Wergiliusza i *Przemiany* Owidiusza, *Esej o kanibalach* Michela de Montaigne'a oraz relacje historyczne o początkach angielskiej kolonizacji w Wirginii. To właśnie ta trzecia grupa tekstów może w największym stopniu zawłaszczyć interpretację ostatniej sztuki Shakespeare'a. Historia Wirginii zaczyna się w 1583 roku, kiedy Elżbieta I zezwała, aby jej ówczesny faworyt sir Walter Raleigh założył kolonię na atlantyckim wybrzeżu Ameryki. Wymyślona wtedy nazwa była zapewne wyrazem hołdu dla Elżbiety, obdarzonej przez poddanych przydomkiem Królowej Dziewicy (*Virgin Queen*). Mimo obiecujących początków przedsięwzięcie rozwijało się niemrawo i dopiero w 1606 roku Jakub I zaczął porządkować sprawy kolonizacji Ameryki. Rok później Anglicy założyli pierwszą stałą osadę – Jamestown, tym samym wpisując kolejnego monarchę w topografię Nowego Świata<sup>4</sup>. Skarby przedkolumbijskich cywilizacji dawno jednak przypadły w udziale innym i los osadników w niczym nie przypominał zawrotnych karier konkwistadorów. Na skuszonych łatwym zarobkiem marzycieli czekały niekarczowane lasy, głód i choroby<sup>5</sup>. Ich przetrwanie zależało niemal całkowicie od zaopatrzenia z Europy. Trudno było też utrzymać dyscyplinę: rozgoryczeni ciężkimi warunkami osadnicy uchylali się od pracy, a widmo śmierci pchało ich do buntów. W 1608 roku sprawy przybrały dramatyczny

---

<sup>4</sup> *James* – Jakub, *town* – miasto.

<sup>5</sup> Wśród pierwszych osadników było kilku polskich rzemieślników z Pomorza, którzy przybyli do Jamestown jesienią 1608 roku. Ich nazwiska nie są wymieniane w dokumentach, wiadomo jednak, że wyróżniali się pracowitością oraz że w 1619 roku wygrali pierwszą batalię o prawa wyborcze obcokrajowców w Wirginii.

obrót. Kilkuletnia susza zrujnowała uprawy i wymierająca kolonia wysyłała rozpaczliwe błagania o pomoc z Wysp. Wkrótce Anglia istotnie pospieszyła na ratunek. W czerwcu 1609 roku w kierunku Wirginii wypłynęła flota złożona z dziewięciu jednostek, w tym zbudowanego specjalnie w tym celu imponującego okrętu flagowego, *Sea Venture*, na którego pokładzie umieszczono sto pięćdziesiąt osób i większość zaopatrzenia dla kolonii. Flotę dowodził wytrawny żeglarz admirał George Somers (1554–1610), a towarzyszył mu nowy gubernator Wirginii – sir Thomas Gates. W ostatnich dniach lipca, kiedy od brzegów Wirginii dzielił podróżników zaledwie tydzień żeglugi, flota wpłynęła w strefę cyklonu tropikalnego. Huragan szalał przez trzy dni i rozproszył statki, które jednak zdołały przetrwać i się odnaleźć. Ślad zaginął tylko po jednym okręcie – *Sea Venture*. Po kilku dniach trzystu przyszłych osadników pozbawionych dowództwa dotarło do Jamestown, tam jednak spotkał ich straszny los. Kolonia umierała z głodu. W następnych miesiącach z około pół tysiąca mieszkańców Jamestown ocalało sześćdziesięciu.

Niespodziewana odsiecz nadeszła w maju 1610 roku. Okazało się, że gnany wiatrem *Sea Venture* dotarł aż do Bermudów, gdzie Somers celowo wprowadził uszkodzoną jednostkę na rafę kilkaset metrów od jednej z wysp. Rozbitkom, a nawet płynącemu z nimi psu udało się opuścić statek i szczęśliwie dotrzeć na brzeg. Po kilku miesiącach Anglicy zbudowali dwie pinasy i na nich dopłynęli do pierwotnego celu podróży<sup>6</sup>. Uznani za

---

<sup>6</sup> Statki te nazwano *Patience* (ang., ‘cierpliwość’) i *Deliverance* (ang., ‘ratunek’).

zaginionych pojawili się w Jamestown syci i wypoczęci, z zapasami wyśmienitej żywności. Bermudy okazały się dla nich rajem na ziemi.

W wrześniu 1610 roku część uczestników tej wyprawy wróciła do Anglii. Wieści o niezwykłych wydarzeniach – utracie statku, cudownym ocaleniu i bajecznych wyspach – wywołały ogromne zainteresowanie. Już w październiku 1610 roku ukazał się pamflet pióra Sylwestra Jourdaina *Discovery of the Bermudas* [Odkrycie Bermudów], miesiąc później oficjalny opis wydarzeń przedstawiło również kierownictwo Kompanii Wirgińskiej, publikując *True Declaration of the state of the Colonie in Virginia* [Wierny opis stanu kolonii w Wirginii]. W relacjach tych wspomniano wprawdzie o trudnościach w Jamestown, ale główny akcent padał na szczęśliwe zakończenie wyprawy, a także niebywałe piękno przypadkowo odkrytych tropikalnych wysp. Dla inwestorów, którzy rekrutowali osadników, informacje te przedstawiały ogromną wartość, ponieważ rozbudzały nowe nadzieje związane z zamorskim przedsięwzięciem. W ten sprytny sposób Kompania tuszowała gehennę pierwszej kolonii, a także kulisy wydarzeń na Bermudach.

Krytyka szekspirowska już w XVIII wieku łączyła historię Sea Venture z powstaniem *Burzy*. Stosowny trop można było odnaleźć nawet w tekście dramatu, gdzie Ariel przypomina Prosperowi, że „o północy / W dzikie Bermudy posłałeś mnie kiedyś / Po świeżą rosę” (I 1.224–226). Shakespeare’a mógł zainspirować motyw katastrofy morskiej i cudownego ocalenia ludzi uznanych za zaginionych: takie doświadczenie staje się przecież udziałem wszystkich rozbitków na wyspie Prospera, jak również, w czasie pozascenicznym,



mieszkańców Neapolu i Mediolanu, do których wracają zaginieni władcy. Źródłem inspiracji mogły być też opisy samych Bermudów. Złożony z blisko dwustu wysp i wysepek archipelag zauważyli już w 1505 roku Hiszpanie, którym jednak miejsce to nie przypadło do gustu<sup>7</sup>. Oddalone o setki kilometrów od stałego lądu, na wiele lat przed powstaniem hipotez trójkąta bermudzkiego uchodziło za wyjątkowo nieprzyjazne z uwagi na fatalne warunki pogodowe. Co więcej, przepływając w nocy obok wysp, można było usłyszeć przenikliwe piski i nawoływania. Przestraszeni żeglarze uznali je za siedlisko demonów i nadali im przydomek Wysp Diabelskich<sup>8</sup>.

U progu XX wieku nastąpił jednak przełom w interpretacji związków tych wydarzeń z *Burzą*. Do badań nad genezą utworu włączono pewien list, który wprawdzie był znany historykom, ale ponieważ opublikowano go dopiero w 1625 roku (a więc dziewięć lat po śmierci Shakespeare'a), dokumentu nie kojarzono z powstaniem utworu. List ukazał się pod tytułem *True Reportory of*

---

<sup>7</sup> Odkrywcą wysp był hiszpański żeglarz Juan de Bermúdez, od którego nazwiska pochodzi nazwa archipelagu. W 1515 roku, płynąc z Europy, Bermúdez zostawił na wyspach dwanaście świń dla ewentualnych rozbitków. Zwierzęta te rozmnożyły się w ogromne stada i rzeczywiście w 1609 roku uratowały Anglikom życie.

<sup>8</sup> Przenikliwe dźwięki wydawały petrele bermudzkie. Na początku XVII wieku wyspy zamieszkiwały ogromne stada tych ptaków. Nieświadome zagrożenia, były łatwą zdobyczą dla osadników i nieomal wyginęły w ciągu pierwszych kilkudziesięciu lat kolonizacji. Obecnie żyje tylko około trzystu osobników tego gatunku. Jeżeli trop bermudzki jest prawdziwy, petrele byłyby najpewniejszymi kandydatami na tajemnicze *scamles*, o których wspomina Kaliban, w przekładzie oddane jako „piskłeta mew” (por. s. 230).

*the Wrack* [Wierny opis zatonięcia statku] w antologii literatury kolonialnej Samuela Purchasa. Jego autorem był William Strachey (1572–1621), sekretarz kolonii w Wirginii, pasażer *Sea Venture* i naoczny świadek wszystkich relacjonowanych wydarzeń. Datowany na 15 lipca 1610 roku i przekazany nieomal natychmiast do Anglii list zawierał drastyczne opisy sytuacji na Bermudach i w Jamestown, a także krytykę władz Kompanii, co niewątpliwie stało się jednym z głównych powodów ukrycia dokumentu przed opinią publiczną<sup>9</sup>. Postacią kluczową dla zbudowania hipotezy o znajomości przez Shakespeare’a listu Stracheya okazał się zamieszkały w Alderminster niedaleko Stratfordu Thomas Russell, przyjaciel Shakespeare’a, a także jeden z egzektorów jego testamentu. Russell ożenił się z wdową po Thomasie Diggesie i tym samym zyskał pasierba w osobie sir Dudleya Diggesa (1583–1639), jednego z najbardziej rzutkich udziałowców Kompanii Wirgińskiej, posiadającego dostęp do poufnych raportów o stanie kolonii. Digges doskonale wiedział o błędach popełnionych podczas rekrutacji osadników, którzy okazali się krnąbrni i leniwi, a także o konfliktach z Indianami, braku żywności i amunicji. Teoretycznie, odwiedzając ojczyma jesienią 1610 roku, Digges mógł pokazać mu poufny raport, ten zaś mógł podzielić się informacjami z Shakespeare’em. Tylko od nas zależy, jak bardzo popuścimy teraz wodze wyobraźni: Shakespeare mógł przecież znać bezpośrednio Diggesa, który z kolei mógł mieć wpływ na powołanie Stracheya na

---

<sup>9</sup> List opublikowano dopiero w 1625 roku, a więc w rok po bankructwie Kompanii Wirgińskiej.

sekretarza kolonii w 1609 roku. Niewykluczone, że to Digges przeredagowywał list Stracheya, przygotowując do druku bardziej optymistyczny *True Declaration of the state of the Colonie in Virginia*. Shakespeare mógł pomagać w opracowaniu dokumentu, ba, mógł nawet spotkać się ze Stracheyem, aby usłyszeć całą prawdę o wyprawie do Nowego Świata...<sup>10</sup> W gruncie rzeczy, szczegółowa analiza tych powiązań i znajomości to tylko punkt wyjścia<sup>11</sup>. Daleko ważniejsze jest rozstrzygnięcie zasadniczej kwestii: czy Shakespeare rzeczywiście obracał się w kręgu ludzi, którzy mieli wówczas najbardziej rozległą wiedzę o praktycznych i etycznych aspektach kolonizacji, a jeśli tak, to czy zawarł w *Burzy* syntezę swych przemyśleń na ten temat.

Cóż takiego wyczytał Shakespeare, jeśli wyczytał, w liście Stracheya? Utrzymywana w tajemnicy relacja zawierała niezwykle sugestywne, nieomal literackie opisy walki załogi z żywiołem, tropikalnej urody Bermudów, nade wszystko zaś jasne przedstawienie problemów

---

<sup>10</sup> Por. rekonstrukcje wydarzeń przez Franka Kermode'a w: W. Shakespeare, *The Tempest* (The Arden Shakespeare), red. F. Kermode, London 1964 [1954], s. xxv, xxviii.

<sup>11</sup> Okazji do kontaktów z ludźmi zaangażowanymi w sprawę Kompanii Wirgińskiej Shakespeare miał wiele. Między innymi dedykował swe poematy hrabiemu Southampton, który należał do aktywnych promotorów przedsięwzięcia. Ponadto brat sir Dudleya Diggesa, Leonard, napisał wiersze pamiątkowe do Pierwszego Folio Shakespeare'a. Przedtem jeszcze, w 1605 roku, Digges i Strachey napisali wiersze pochwalne dla Bena Jonsona za sztukę *Sejanus*, w której występował Shakespeare. Poza tym John Heminges, przyjaciel Shakespeare'a i jeden z wydawców Pierwszego Folio, był świadkiem na ślubie Diggesa. Por. *ibidem*, s. xxv.

związanych z załamaniem się autorytetu władzy i hierarchii społecznej w obliczu radykalnie odmiennych warunków życia. Uwięziona na Bermudach wyprawa stała się żywym laboratorium ludzkich zachowań, testem na możliwość utrzymania starego ładu w Nowym Świecie. W odróżnieniu od konfliktów w Jamestown, warunkowanych nędzą, demoralizacją osadników i nieudolnością władzy, syta i niechętna dalszej żegludze szlachta wysuwała argumenty natury prawnej i teologicznej, które miały większy ciężar gatunkowy i zasadnicze znaczenie dla przyszłości kolonii. Przywództwo admirała Somersa i gubernatora Gatesa bynajmniej nie było oczywiste: wszak admirał nie dowodził już okrętem, a gubernator nie dopłynął do swej kolonii. Niektórzy posuwali się nawet dalej, interpretując katastrofę Sea Venture jako wyraz woli bożej i zachętę do osiedlenia się na wyspach. W gruncie rzeczy stu pięćdziesięcioosobowa gromadka posiadała wszystko, co niezbędne, aby zamieszkać w nowym miejscu. W lutym 1610 roku za oceanem urodziło się pierwsze angielskie dziecko; dziewczynkę nazwano Bermuda<sup>12</sup>.

Bajecznie piękne wyspy obfitowały we wszelaką żywność. Anglicy jedli ryby, kraby, ostrygi, żółwie, odławiali dzikie świny i petrele. Te ostatnie, ufne, siadały na rękach ludzi, gdy tylko wyszli na skały. Gates i Somers, świadomi tragicznej sytuacji w Jamestown, nalegali na dalszą żeglugę, ale nagłaśnianie znanych im faktów mogło jedynie wzmocnić opór plażujących rozbitków.

---

<sup>12</sup> Ojcem Bermudy był John Rolfe. Niestety dziecko i matka wkrótce zmarli. Niedługo potem Rolfe zapisał się w historii po raz wtóry, żeniąc się w 1614 roku z indiańską księżniczką Pocahontas.

W Jamestown na Anglików czekały nie tylko skrajnie trudne warunki życia, lecz przede wszystkim mordercza praca przy zakładaniu i uprawie plantacji tytoniu: tylko dzięki nim mogły się zwrócić fortuny zainwestowane w zamorskie przedsięwzięcie. Choć nieplanowany postój na Bermudach przypominał wielomiesięczne egzotyczne wakacje, dla Kompanii w Londynie pasażerowie *Sea Venture* nie byli podróżnikami, którzy niczym Eneasze wyruszyli szukać nowej ojczyzny, ale z góry opłaconą siłą roboczą; nie bez powodu w przyszłości zostanie ona zastąpiona niewolnikami z Afryki. List Stracheya w profetyczny sposób stawiał więc pytanie o możliwość utrzymania kontroli nad koloniami, gdy staną się one samowystarczalne.

Podobieństwa między listem Stracheya a *Burzą* można podzielić na kilka grup. Po pierwsze, już w tytule listu: *A most dreadful Tempest...* pojawia się tytuł sztuki Shakespeare'a. Podobieństwa występują też w opisie wydarzeń: śmiertelnego przerażenia; modlitw, które, jak relacjonuje Strachey, były w sercach i na ustach załogi, ale ginęły wśród jej okrzyków; fal, które wezbrały powyżej poziomu chmur i wypowiedziały bitwę Niebu (por. scena sztormu, I 1, i opis *Mirandy*, I 2.1–13), a także ogni świętego Elma (por. monolog *Ariela*, I 2.196–198). Warto jednak pamiętać, że relacja Stracheya obejmowała wiele innych spektakularnych scen, z których Shakespeare nie skorzystał, być może, jeśli przyjąć myślenie spiskowe, aby nie zdradzić swego źródła, a być może z powodu trudności przedstawienia tego typu wydarzeń na scenie. Chodzi przede wszystkim o solidarną pracę wszystkich pasażerów (w tym *Somera* i *Gatesa*) przy usuwaniu wody z przeciekającego

okrętu<sup>13</sup>, dramatyczną decyzję o odciążeniu statku przez pozbycie się dział i części zaopatrzenia, ścięciu głównego masztu<sup>14</sup> oraz wprowadzeniu statku na rafę i ewakuacji na brzeg<sup>15</sup>.

Druga grupa podobieństw dotyczy wydarzeń na Bermudach. W opisach Stracheya można znaleźć nazwy zwierząt wymieniane też w *Burzy*, a nawet wzmiankę o soku z jagód, którym Prospero poił Kalibana (I 2.329–330). Najważniejsza paralela tkwi jednak w podwójnym motywie rebelii. Przedstawiony w farsowej konwencji spisek błazna i pijaka do złudzenia przypominał bunt osadników, niechętnych i niezdolnych do wytężonej pracy. Stefano nosi nawet takie samo imię jak przywódca bermudzkiej rebeliantów – Stephen Hopkins, skazany za swe występki na śmierć i w ostatnim momencie ułaskawiony. W świetle listu Stracheya zupełnie innego znaczenia nabierają też wyszydzone przez Alonsa i Sebastiana słowa Gonzala o założeniu plantacji (II I.129), a zaraz potem jego rojenia o pozbawionej wszelkiej władzy Rzeczypospolitej (II I.133–142, 144–149). Paraleli można też doszukiwać się w scenie spisku

<sup>13</sup> Sea Venture był nowo zbudowanym statkiem, drewno nie zdążyło spęcznieć, w czym upatruje się przyczyny przeciekania kadłuba.

<sup>14</sup> Niewykluczone, że akurat ten epizod ma swoje odzwierciedlenie w *Burzy*. Chodzi tu o komendę Bosmana: *Down with the topmast*, w przekładzie P. Kamińskiego „opuścić stengę” (I I.45). Ratując statek, marynarze mogli zarówno opuścić maszt, jak i go ściąć. Tekst nie jest w tym wypadku jednoznaczny, trudno jednak rozstrzygać o znaczeniu przez odwołanie do hipotetycznego źródła.

<sup>15</sup> Rozbitkom udało się przetransportować z Sea Venture wszystkie najcenniejsze rzeczy, w tym olinowanie, którego użyli do budowy nowych żaglowców. Z czasem wrak zatonął, nurkowie zlokalizowali go w 1958 roku na głębokości około dziesięciu metrów.

na życie króla Neapolu i Gonzala – jak przekonuje Sebastian, w nowej rzeczywistości obaj warci są tyle, ile ziemia, na której leżą (II I.266–267). Jeśli przystać na tę hipotezę powstania *Burzy*, to wszechobecny w sztuce motyw władzy i autorytetu staje się w gruncie rzeczy odzwierciedleniem problematyki pierwszych kolonii, zagrożonych buntem pospólstwa i spiskiem podwładnych. W popieranej przez władze Kompanii narracji Jourdaina odkrycie Bermudów było dziełem Opatrzności, szansą na ocalenie Jamestown. Kierownictwo Kolonii określało te wydarzenia wprost *tragicall Comaediae* – tragiczną komedią<sup>16</sup>. List Stracheya stawiał dużo poważniejszą diagnozę społeczną i polityczną. Mimo zniewalającej sugestywności hipotezy o amerykańskiej genezie *Burzy* należy pamiętać, że zbieżność wielu wątków mogła być przypadkowa, a samo zainteresowanie Shakespeare’a tematyką morskich wypraw mogło wynikać po prostu z atmosfery tamtych czasów. Pomysł, że wyobraźnia Shakespeare’a rzeczywiście biegła tym tropem, jest niezwykle atrakcyjny, ale żadne z podobieństw fabularnych nie rozstrzyga w sposób bezwzględny o znajomości przez dramaturga listu Stracheya, z kolei motywy takie jak sztorm, bezludna wyspa czy bunt załogi to klasyka nie tylko ówczesnych morskich opowieści<sup>17</sup>. Niewykluczone jednak,

<sup>16</sup> *True Declaration of the state of the Colonie in Virginia*, cyt. za: V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*, s. 43.

<sup>17</sup> Większość angielskich wydań dramatu zawiera wyczerpujące informacje o związkach z bermudzką eskapadą (por. F. Kermode, *op.cit.*; S. Orgel, *op.cit.*; V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*), nie wszyscy jednak uznają list Stracheya za kluczowy dla interpretacji *Burzy* (por. D. Lindley, *op.cit.*, s. 31). Duże znaczenie

że szekspiologia nie powiedziała w tej sprawie ostatniego słowa, co mogą potwierdzać rozmaite odkrycia archiwalne u schyłku XX wieku. Być może odnajdzie się kiedyś dokument, który ukáže, jak głęboka była wiedza Shakespeare'a o Nowym Świecie<sup>18</sup>.

Kolejnym rozpalającym wyobraźnię tekstem, którego ślad odnajdujemy w *Burzy*, są *Próby* Montaigne'a, a zwłaszcza esej *O kanibalach*. To właśnie w tym esejku niektórzy krytycy upatrują klucza do interpretacji postaci Kalibana. Dwie pierwsze księgi esejów Montaigne napisał w latach 1571–1580, trzecią, wraz z uzupełnieniami dwóch pierwszych, wydał w 1588 roku. Angielskie tłumaczenie całości powstało jak na owe czasy bardzo szybko, bo już w 1603 roku. Jego autorem był John Florio (1553–1625), z pochodzenia Włoch, urodzony i wychowany w Anglii, jeden z najbardziej błyskotliwych i ustosunkowanych intelektualistów swoich

---

przypisuje mu S. Greenblatt (*The Martial Law and the Land of Congney*, w: *idem, Shakespearen Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley–Los Angeles 1988, s. 129–163). W polskiej krytyce wątki te podejmował z entuzjazmem Stanisław Helsztyński (W. Szekspir, *Burza*, przeł. Władysław Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Wrocław 1958). Wspomina o nich także J. Kott (*Paleczka Prospera*, w: *idem, op.cit.*), kładąc jednak większy nacisk na podobieństwo *Burzy* do źródeł mitologicznych oraz innych opisów wypraw do Nowego Świata.

<sup>18</sup> W 1983 roku na Bermudach odkryto skróconą wersję listu Stracheya. Dokument został opublikowany przez Ivora Noëla Hume'a, *William Strachey's Unrecorded First Draft of His Sea Venture Saga*, „Avalon Chronicles”, nr 6, 2001, s. 57–87. Wpływ Stracheya na kompozycję *Burzy* w kontekście nowej wersji dokumentu omawia Tom Reedy, *Dating William Strachey's A True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates: A Comparative Textual Study*, „Review of English Studies”, vol. 61, nr 251, 2010, s. 529–552.



czasów. Zdaniem wielu krytyków Florio był bliskim przyjacielem Shakespeare'a; w teoriach antystratfordzkich typuje się go wręcz na prawdziwego autora sztuk dramatopisarza. Ślady lektury *Prób* można odnaleźć w wielu utworach, w tym tak ważnych jak *Hamlet*, *Król Lear* i *Burza*, choć wypada również zaznaczyć, że tego typu intertekstualność była trudna do wychwycenia dla jakubińskiej publiczności.

Pierwszym zapożyczeniem z Montaigne'a może być imię Kalibana, jeśli potraktować je jako nawiązanie do wspomnianego już eseju *O kanibalach*, w którym na pozór szokujące obyczaje brazylijskich Indian przeciwstawione są zakłamaniu i okrucieństwu Starego Świata<sup>19</sup>. Co więcej, Shakespeare'owi mogło chodzić nie tylko o imię postaci, ale także o sformułowaną w eseju ideę szlachetnego dzikusa (ang. *noble savage*, fr. *le Bon Sauvage*), którego nieskażone cywilizacją normy postępowania przewyższają te wypracowane w Europie. Drugi trop to monolog Gonzala, w którym kreśli on utopijny obraz rzeczypospolitej pozbawionej wszelkiej władzy, praw i obowiązku pracy (II I.133–142). Słowa Gonzala są niewątpliwie parafrazą opisu wspólnoty Indian z tego samego eseju Montaigne'a, który wylicza urzędy i obyczaje nieznanne Indianom, a rozpowszechnione w Europie<sup>20</sup>. O ile intencje królewskiego doradcy nie są tu

<sup>19</sup> Por. Michel de Montaigne, *O kanibalach*, w: *idem, Próby. Księga pierwsza*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Gierczyński, Warszawa 1985, s. 308–318.

<sup>20</sup> Por. fragment eseju Montaigne'a: „Jest to naród, powiedziałbym Platonowi, w którym nie ma żadnego handlu, żadnej znajomości nauk, cyfr, żadnej nazwy urzędnika ani politycznej władzy,

w pełni jasne, o tyle dla Montaigne'a idealizacja Indian jest przede wszystkim formą krytyki Starego Świata. Trudno też nie zauważyć, że opisywana przez niego idylla („Cały dzień zbywa im na płaszcach. Najmłodszy idą na łowy, uzbrojeni w łuki”<sup>21</sup>) zasadza się na wielkiej obfitości pożywienia, co przypomina sytuację na Bermudach, gdzie zbuntowani rozbitkowie korzystali darmo z dobrodziejstw natury.

Osobnym zagadnieniem jest kwestia głębszego oddziaływania na Shakespearę'a filozofii sceptycznej, z jaką kojarzony jest Montaigne. Nie wiemy, czy Shakespeare znalazł w esejach Montaigne'a kluczową inspirację dla swych dojrzałych sztuk, czy też jedynie potwierdzenie własnych przemyśleń. Tak czy inaczej, krytyka ostatnich lat uparczywie rozszerza wpływ myśli Montaigne'a na Shakespearę'a<sup>22</sup>. Wątek ten jest również bardzo atrak-

---

żadnej służebności, bogactwa ani ubóstwa, żadnych kontraktów, dziedziczenia, działów, żadnych zajęć jak jeno wywczaszy, żadnego poszanowania krewieństwa prócz wspólnoty plemienia, żadnej odzieży, żadnego rolnictwa, metalu, użytku wina ani zboża. Słowa nawet, które by oznaczały kłamstwo, zdradę, obłudę, skąpstwo, zazdrość, potwarz, przebaczenie, są tam nieznanne. Jakże daleką od tej doskonałości znalazłby swoją wymarzoną Republikę!” *ibidem*, s. 312. Stylistyka monologu Gonzala w oryginale *Burzy* wskazuje, że Shakespeare nie czerpał z francuskiego tekstu, ale posługiwał się przekładem Johna Floria.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 313.

<sup>22</sup> W kontekście *Burzy* wymienia się uwagi Antonia o (nie)mówieniu prawdy przez podróżników (III 3.26–27), które można odnaleźć też w *Eseju o kanibalach*, wypowiedź Prospera o zaniechaniu zemsty (V 1.25), która z kolei porównywana jest do fragmentu z eseju *O okrucieństwie* (księga II, esej XI), oraz wprowadzenie przez Gonzala wątku królowej Dydony (II 1.77), która dwukrotnie przywoływana jest w rozważaniach na temat morskich

cyjny dla interpretacji postkolonialnych, ponieważ pozwala spojrzeć na autora *Burzy* jako twórcę niechętnego imperializmowi w bardzo wczesnym stadium angielskiej ekspansji kolonialnej. Z drugiej strony z pozoru oczywisty trop Kalibana-kanibala to zbyt mało, aby połączyć francuski esej z angielską komedią. Shakespeare mógł słyszeć o kanibalach z wielu innych źródeł<sup>23</sup>. Postać niewolnika, jaką stworzył, nie przystaje do opisów Montaigne'a – syn więdźmy nie jest ani tak straszny jak brazylijscy Indianie (w dramacie nie ma sugestii co do kanibalizmu), ani tak szlachetny jak gloryfikowani przez Francuza dzicy. Podobieństwo tkwi raczej w głęboko krytycznej ocenie własnej cywilizacji. Tyradom Prospera o diabelskim pochodzeniu Kalibana przeciwstawia przecież Shakespeare sugestywne obrazy zła, które zaskakująco szybko kiełkuje wśród ledwo co ocalałych rozbitków. Shakespeare obdarza wprawdzie syna Sykoraks pewną wrażliwością, której wyrazem jest

---

katastrof w esaju *O dywersji* (księga III, esej VI). Rozważania o głębszym wpływie koncepcyjnym można odnaleźć w: S. Greenblatt, *Shakespeare and Montaigne*, London 2011, a wcześniej w: Peter Halbrook (red.), *The Shakespeare International Yearbook: Shakespeare and Montaigne Revisited*, vol. 6, 2006. Niewątpliwie najdalej posuwa się Jonathan Dollimore (*Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare, and His Contemporaries*, Chicago 1984), argumentując na rzecz fundamentalnego wpływu radykalnego relatywizmu Montaigne'a jako formy nowego dyskursu intelektualnego i czyniąc z Prospera odpowiednik Montaigne'a. Część krytyków minimalizuje zależność Shakespeare'a od Montaigne'a (np. D. Lindley, *op. cit.*; V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op. cit.*), odnotowując jedynie podobieństwa skojarzeń.

<sup>23</sup> Por. V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*, s. 31–32, gdzie wyliczono kilkanaście możliwych etymologii słowa *kaliban*.

monolog o pełnej dźwięków wyspie (III 2.127–135), od tego jednak wciąż daleko do entuzjastycznych pochwał kanibali, jakie znajdujemy u Montaigne'a. Inna sprawa, że celem tego ostatniego nie było studium etnograficzne, ale ostra krytyka własnej kultury za pomocą radykalnych, nowinkarskich porównań. Aprobujące opisy zwyczajów kanibali są w gruncie rzeczy drastycznym chwytem retorycznym, który nawet dzisiaj uznano by za prowokację<sup>24</sup>. Jakkolwiek głęboko sięga podobieństwo myśli Shakespeare'a i Montaigne'a, obu twórców łączy brak złudzeń co do współczesnych i wstrzeźliwość w ocenie tego, co radykalnie odmienne. O ile jednak Montaigne poglądy te wyraził w sposób bezpośredni, Shakespeare rozpiął je na setki postaci i dialogów, siebie samego kryjąc w cieniu.

Kolejny ważny utwór zaliczany do źródeł literackich *Burzy* to *Eneida* Wergiliusza. I w tym wypadku możemy wyodrębnić podobieństwa na różnych poziomach, poczynając od pojedynczych obrazów i scen, a kończąc na epickim motywie wędrówki w poszukiwaniu nowego miejsca osiedlenia. Na paralele z eposem Wergiliusza może wskazywać już samo umiejscowienie akcji w basenie Morza Śródziemnego. Król Neapolu, podobnie jak Eneasza, błądzi po morzu po wypłynięciu

---

<sup>24</sup> Por. „Mniemam, iż większym barbarzyństwem jest zjadać człowieka żywego niż umarłego, rozdzierać w mękach i katuszy ciało jeszcze pełne czucia, piec na wolnym ogniu, dawać je kąsać i szarpać psom i świniom (jakeśmy to nie tylko czytali, ale widzieli za świeżej pamięci nie między odwiecznymi wrogami, ale między sąsiadami i ziomkami, co gorsza, pod sztandarem pobożności i religii), niż piec je i zjadać wówczas, gdy jest nieżywe”, M. de Montaigne, *op.cit.*, s. 314.

z Tunisu, który – jak z kolei podkreśla Gonzalo – „był kiedyś Kartaginą”, znaną Eneaszowi<sup>25</sup>. W tej samej scenie Gonzalo przywołuje postać Dydony (II 1.68), założycielki Kartaginy i znakomitej poprzedniczki Klarybeli. Wzmianka ta natychmiast daje asumpt do żartów związanych z dwiema utrwalonymi w literaturze wersjami opowieści o śmierci Dydony. W starszej, greckiej wersji mitu wdowa Dydona to ikona czystości. Przymuszana do powtórnego małżeństwa, wstępuje na zapalony stos i w patetycznym geście sprzeciwu przebija się sztyletem. Z kolei u Wergiliusza samotna Dydona jest do szaleństwa zakochana w Eneaszu. Uciekając przed burzą, para kryje się w jaskini i wkrótce ulega namiętności. Bogowie nie sprzyjają jednak romansowi i ogarnięta rozpaczą kobieta wybiera śmierć, po tym jak Eneasz na rozkaz Jowisza opuścił Kartaginę, by szukać nowej ojczyzny. Obie wersje były w czasach Shakespeare’a dobrze znane i pikantne rozbieżności między nimi są w *Burzy* źródłem zarówno komizmu, jak i napięcia. Figurą Eneasza jest też przeciwieństwo Ferdynanda, który spotyka na wyspie Mirandę i podobnie jak Eneasz z Dydoną spędza z dziewczyną samotne chwile w jaskini, gdzie niechętnie pozostawia ich Prospero, nie dowierając zapewnieniom królewicza o tym, że najciemniejsza jaskinia go nie skusi (IV 1.25–28). O ile jednak warunkiem założenia Rzymu jest rozdzielenie kochanków, o tyle warunkiem zjednoczenia królestwa Neapolu z księstwem Mediolanu jest zachowanie przez młodych czystości. O lęku przed innym obrotem spraw przypomina również maska, w której

<sup>25</sup> Tunis powstał niedaleko ruin starożytnej Kartaginy.

Junona z niepokojem dopytuje się o obecność bogini miłości, Wenus, mogącej zniweczyć jej plany (IV 1.86–88). Cytatem z *Eneidy* są też słowa Ferdynanda, który spotykając po raz pierwszy Mirandę, pyta dwornie, czy jest boginią, czy śmiertelną (I 2.424). Słowa te są parafrazą powitania Eneasza, skierowanego do matki, Wenus, kiedy spotyka ją w przebraniu myśliwej na łądzie po straszliwej burzy, w której uciekinierzy z Troi stracili większość okrętów<sup>26</sup>. Echa *Eneidy* można też rozpoznać w opisie Ferdynanda płynącego do brzegu (II 1.108) przypominającym opis dwóch płynących po morzu węży, które uśmierciły Laokoona i jego synów<sup>27</sup>. Na koniec bardzo wyraźnym nawiązaniem do *Eneidy* na poziomie symbolicznym i wizualnym jest scena z Arielem, który jako harpia brutalnie pozbawia rozbitków jedzenia (III 3). Scena ta nawiązuje do epizodu opisanego w księdze trzeciej, kiedy to Eneasza dociera do wysp Strofadów<sup>28</sup>. Zgłodniali wędrowcy natrafiają na stado pasących się wołów i kóz, zabijają zwierzęta i jedzą mięso. Wtedy jednak atakują ich harpie, właścicielki stada. Rozsierdzone ptaki o twarzach kobiet przeraźliwie skrzeczą, brudzą i rozrzucają dokoła niedojedzone kawałki. Na koniec jedna z nich, Celeno, oświadcza wędrowcom, że spotkała ich zemsta za zabicie zwierząt. Wysłała Trojańczyków w dalszą drogę, zapowiadając, że nie założą nowego miasta, dopóki głód nie każe

<sup>26</sup> Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. Tadeusz Karyłowski, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław–Warszawa 2004 [1981], I.327–328.

<sup>27</sup> Por. *ibidem*, II.204–207.

<sup>28</sup> Por. *ibidem*, III.209–246.

im wbijać zębów we własne stoły<sup>29</sup>. Eneasze i inni pośpiesznie opuszczają wyspy, by z czasem osiedlić się w Italii. Shakespeare nie precyzuje, które z antycznych atrybutów harpii posiada Ariel, być może są to jedynie skrzydła. Ariel ma być posłańcem Przeznaczenia i, jeśli ufać pochwałom Prospera, znamionuje go wdzięk (*grace*). W renesansowej ikonografii harpie przedstawiane były jako szpetne drapieżne ptaki z twarzą i biustem kobiety; uchodziły za symbol nieposkromionej zachłanności królewskich faworytów<sup>30</sup>.

Trzeci tekst, którego echa rozbrzmiewają w *Burzy*, to *Przemiany* Owidiusza, znane Shakespeare'owi w oryginale oraz w tłumaczeniu Arthura Goldinga z 1565 roku. Tym razem chodzi o pożegnalny monolog Prospera (V 1.33–57), w którym porzuca magię, wyrażnie parafrazując inkantacje Medei z siódmej księgi *Przemian*. W przeciwieństwie do omawianych wcześniej esejów Montaigne'a historia czarodziejki, która pomogła Jazonowi zdobyć złote runo, ale potem w okrutnym akcie zemsty za zdradę zabiła poczętych z nim synów, należała w renesansie do najpopularniejszych mitów greckich. Postać Medei, znana elżbietanom z przekładu tragedii Seneki o tym tytule, była też już wcześniej inspiracją dla Shakespeare'a; parafrazy jej zaklęć ze sceny poprzedzającej zemstę na Kreuzie pojawiają się w słynnym monologu Lady Makbet, która wyrzeka

<sup>29</sup> Por. *ibidem*, III.256–257.

<sup>30</sup> Por. ilustracje w: D. Lindley, *op.cit.*, s. 27. Opis Wergiliusza jest jeszcze mniej pochlebny: „Twarz dziewic mają, wstrętne ślą kały z brzuszyska, / Szpony ich zakrzywione i od głodu stale / Zbladłe wargi”, *ibidem*, III.216–218.

się swej płci, by wesprzeć mordercze zamiary męża<sup>31</sup>. Tym razem jednak Shakespeare sięga po inną mowę Medei, w której ta zaklina rozmaite bóstwa, aby w magiczny sposób przywrócić młodość Ezonowi, ojcu Jazona. „Dziś potrzebne są zioła, których soki zwracają młodość zgrzybiałej starości”, zapowiada Medea<sup>32</sup>. Z pozoru monolog Prospera jest zaprzeczeniem intencji czarodziejki: Medea wzywa bóstwa, aby przydały jej mocy, Prospero wzywa je, aby się z nimi niejako pożegnać i zaniechać magii. Jednak tak wyraźne przywołanie tekstu uznawanego za archetypiczną mowę czarnoksiężką każe z niepokojem pytać o źródła władzy Prospera<sup>33</sup>. Z drugiej strony efektowne nawiązania do Owidiusza mogą być jedynie formą literackiej ornamentacji, a nie kluczową wskazówką interpretacyjną – ta możliwość łagodzi bluźnierczy wydźwięk monologu. Nie bez znaczenia jest też szerszy kontekst wypowiedzi. Celem Medei jest przywrócenie młodości Ezonowi, Prospero odrzuca czary, akceptując nieuchronną starość i śmierć.

<sup>31</sup> Por. W. Shakespeare, *Makbet*, I 5.36–52 i omówienie na s. 31.

<sup>32</sup> Por. monolog Medei: „Powietrze, wiatry, góry, rzeki i jeziora, bóstwa lasów wszelkie, wszystkie bóstwa nocy – przybądźcie! Z Waszą pomocą – jeśli zechcę – ku podziwowi brzegów zawrócę rzeki do źródeł, morza wzburzone powstrzymam, spokojne – wzburzę jednym zaklęciem, rozpędzę mgły, sprowadzę chmury, wiatr przywołam lub uciszę. Słowami moich zaklęć zmiążdżę smoków paszcze, żywe skały i dęby wysadzam z korzeniami, wstrząsam lasy. Rozkażę – góry drżą i ziemia ryczy, cienie umarłych opuszczają groby”, Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska, oprac. S. Stabryła, Wrocław 2004, t. II, księga VII, 195–205.

<sup>33</sup> Por. rozważania B. Mowat, *op.cit.*, s. 27–28.



WCZESNA RECEPCJA DRAMATU

Najstarsza wzmianka o *Burzy* pochodzi z 1 listopada 1611 roku, kiedy sztukę wystawiono w pałacu Whitehall na dworze Jakuba I. Niemal na pewno nie było to przedstawienie premierowe. Omawiane wcześniej podobieństwa fabularne do historii zatonięcia statku *Sea Venture*, znanej w Londynie od września 1610 roku (por. s. 189–198), każą sądzić, że dramat powstał najwcześniej późną jesienią tego samego roku i mógł być wystawiany najpierw w Blackfriars, a w lecie 1611 roku – w The Globe<sup>1</sup>. W odróżnieniu od The Globe, typowego elżbietańskiego amfiteatru z otwartym dziedzińcem i piętrami galerii dla widzów, w Blackfriars, na terenie dawnego opactwa dominikańskiego<sup>2</sup>, przedstawienia odbywały się w sali. W sezonie zimowym, kiedy The Globe był nieczynny, przychodziła tu bardziej zamożna publiczność. Trupa Królewska rozgościła się w tym miejscu w 1608 roku, przedtem występowały w nim zespoły chłopięce, nawiasem mówiąc, ostro konkurujące z zespołami zawodowymi, o czym w tonie przygany wspomina sam Hamlet<sup>3</sup>. Nie bacząc na dawne animozje, Trupa

---

<sup>1</sup> Por. zestawienia hipotez o pierwszych przedstawieniach w: S. Orgel, *op.cit.*, s. 1–4; D. Lindley, *op.cit.*, s. 1; F. Kermode, *op.cit.*, s. xxii–xxiii.

<sup>2</sup> Dominikanów nazywano czarnymi braćmi, ang. *black friars*, stąd nazwa teatru.

<sup>3</sup> Wieści o triumfach odgrywających satyry zespołów chłopięcych przywozi do Elsinoru Rosencrantz. Hamlet dziwi się dzieciom ośmieszającym dorosłych aktorów, zauważając, że wkrótce same będą szukać miejsca na zawodowej scenie, por. *Hamlet* (II 2).

Shakespeare'a mogła częściowo przejąć atuty poprzedników, takie jak zespół muzyczny, organy (w didaskaliach *Burzy* wspomina się kilkakrotnie o uroczystej, *solemn*, muzyce), a nawet zatrudnić zwinnych młodocianych aktorów, którzy świetnie nadawali się do zagrania duchów w scenie z harpią (III 3) oraz w masce (IV 1). Niestety, nie mamy niepodważalnych dowodów na to, że *Burza* była wystawiana w Blackfriars. Na ogół wątpliwości takie można rozstrzygnąć, przyglądając się didaskaliom, jednak z uwagi na gruntowną redakcję sztuki wnioski płynące z takiej analizy są sprzeczne (por. s. 219–220). Z jednej strony *Burza* podzielona jest na akty, co zwykle oznacza, że spektakl grano w sztucznie oświetlanych wnętrzach, z przerwami na wymianę dopalających się świec<sup>4</sup>. Z drugiej strony sposób zstępowania na scenę bóstw w masce (por. s. 153), uwagi Ariela o zapachu siarki podczas inscenizacji burzy (I 2.200)<sup>5</sup> czy wreszcie panorama Londynu od strony teatru przywoływanego z nazwy w monologu Prospera (IV 1.153) wskazują jednak na scenę publiczną. W gruncie rzeczy sztuka mogła zostać odegrana we wszystkich trzech miejscach, w których Trupa Shakespeare'a występowała w 1611 roku: wczesną wiosną w Blackfriars, latem w The Globe i jesienią w pałacu Whitehall. Druga wzmianka o wystawieniu *Burzy* dotyczy znów prestiżowego występu na królewskim dworze. Zachował

---

<sup>4</sup> Bardzo charakterystyczna jest tu przerwa między IV i V aktem, gdzie Prospero i Ariel schodzą ze sceny, aby po chwili znów się na niej pojawić. Wyjście postaci jest więc uzasadnione jedynie przerwą w spektaklu.

<sup>5</sup> Efekty grzmotów uzyskiwano, odpalając na zapleczu teatru niewielkie ładunki, w których skład wchodziła siarka.

się dokument potwierdzający wypłatę wynagrodzenia dla Trupy Królewskiej za odegranie łącznie czternastu przedstawień, w tym czterech sztuk Shakespeare'a – *Opowieści zimowej*, *Wiele bałasu o nic*, *Otella* i *Burzy* – w czasie świąt Bożego Narodzenia oraz w okresie poprzedzającym ślub królowny Elżbiety (1596–1662) z Fryderykiem V (1596–1632), elektorem Palatynatu Reńskiego. Doniosłość tego matrymonium – zawartego 14 lutego 1613 roku, kilka miesięcy po pierwotnym terminie – oraz fakt, że w *Burzy* nadzieje na lepszą przyszłość płyną również z dynastycznego związku (Mirandy i Ferdynanda), sprawiają niekiedy mylne wrażenie, jakoby *Burza* powstała z okazji zaślubin królowny Elżbiety lub też, co akurat jest możliwe, została znacząco przerobiona, aby sprostać wymaganiom czasu. Niewątpliwie najwięcej zainteresowania budzi w tym kontekście maska. Prospero zapobiegliwie wypełnia młodym czas przed ślubem, przemycając pośród płasów i śpiewów pochwałę wpierw czystości narzeczonych, a potem płodności małżonków. W tak pomyślanym spektaklu Miranda i Ferdynand byłiby lustrzanym odbiciem zasiadających na widowni Elżbiety i Fryderyka, zabawianych w podobny sposób przez kilkanaście zimowych tygodni poprzedzających dzień ślubu. Wkomponowanie wyrazistego odniesienia do bieżących wydarzeń w fabułę dramatu nie byłoby w przypadku Shakespeare'a niczym zaskakującym. Pozostaje jednak pytanie, czy pisząc *Burzę*, Shakespeare rzeczywiście celował precyzyjnie w królewskie gody.

Zamążpójście najstarszej córki Jakuba I było wydarzeniem o wielkiej politycznej i propagandowej randze, zaplanowano je z rozmachem, w imponującej oprawie

artystycznej<sup>6</sup>. Z małżeństwem siedemnastolatków wiązano wręcz eschatologiczne nadzieje na wymarzony europejski ład, oparty na długo wyczekiwanym sojuszu zreformowanej Anglii z protestanckimi księstwami niemieckimi. Gwarantem lepszej przyszłości był jednak ktoś jeszcze: królewicz Henryk (1594–1612), starszy brat Elżbiety i, podobnie jak niegdyś Henryk VIII, ulubieniec postępowych jakubińskich elit. Pojętny, otwarty, błyskotliwy Henryk wydawał się przeciwieństwem swego neurotycznego ojca, wymarzonym następcą tronu, na którego Anglia czekała blisko sto lat. Jeśli wierzyć ówczesnym przekazom, kiedy w październiku 1612 roku Fryderyk przybył do Anglii, trójka nastolatków z dnia na dzień się zaprzyjaźniła. W ten sposób jesień 1612 roku stała się wielkim oczekiwaniem na nowy, wspaniały świat, którym rządzić będzie silne, światłe pokolenie wyrosłe na łonie zreformowanego kościoła. Miesiąc później wszystkie te aspiracje legły w gruzach: Henryk, książę Walii, zmarł na tyfus. Nagła śmierć chłopca obudziła demony przeszłości, podejrzania o spisek, czary i zdradę tak bliskie doświadczeniom Jakuba I<sup>7</sup>. Dwór pogrążył się w żałobie, ślubu jednak nie odwołano, a jedynie przesunięto w czasie. Kolejne tygodnie upływały w nerwowej atmosferze, ale zasadniczy kierunek myśli politycznej został utrzymany. Pamięć

---

<sup>6</sup> Maski jakubińskie obszernie omawia Jerzy Limon, *Przestrzeń bogów w: idem, Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2002, s. 393–455; wśród nich były maski wystawione z okazji zaślubin Elżbiety i Fryderyka, *ibidem*, s. 438–455.

<sup>7</sup> Por. omówienie fali procesów o czary spowodowanych okolicznościami ślubu Jakuba, wówczas króla Szkocji w: W. Shakespeare, *Makbet*, s. 213–215.

o nieszczęściu kładła się cieniem na lutowych uroczystościach, co dodawało znaczenia królowie Elżbiecie. *Up then, fair fenix bride*, wzywał w okolicznościowym wierszu John Donne, kreśląc obraz wzbijającej się do lotu, niczym feniks, panny młodej, w której ciele, szczerze obsypanym klejnotami, odrodziła się Elżbieta I<sup>8</sup>. Mitologizacja Elżbiety Tudor służyła wzmocnieniu Unii Ewangelickiej, stała się też natchnieniem dla wizualnej propagandy, hojnie opłacanej z królewskiego skarbcza. Na ślub Elżbiety i Fryderyka przygotowano dziesiątki kosztownych widowisk: gonitw, pokazów fajerwerków, a nawet inscenizację bitwy morskiej na Tamizie. Wszystko zapowiadało świetną, bezpieczną przyszłość.

Jak na ironię, dalsze losy Elżbiety Stuart w niczym nie przypominały półwiecznego panowania jej dostojnej ciotki. Mimo wielu osobistych tragedii Elżbietę można jednak uznać za najszcześniejsze z dzieci Jakuba I<sup>9</sup>. Związani ze sobą ze względów dynastycznych, Elżbieta i Fryderyk byli ponoć dobraną parą, rodzicami trzynaściora dzieci, których potomkowie z dynastii hanowerskiej do dziś zasiadają na tronie Anglii<sup>10</sup>. W tym sensie Elżbieta rzeczywiście okazała się

<sup>8</sup> John Donne, *Marriage Song on the Lady Elizabeth and the Count Palatine*, cyt. i koment. za: F. Yates, *Shakespeare's Last Plays*, London–New York, 2007 [1975], s. 33.

<sup>9</sup> Spośród ośmiorga rodzeństwa Elżbiety przeżyło tylko dwóch braci. Henryk zmarł w roku 1612, Karola ścięto w 1649 podczas rewolucji purytańskiej.

<sup>10</sup> Córka Elżbiety, Zofia, poślubiła elektora Hanoweru, Ernesta Augusta. W 1701 roku angielski parlament odsunął od dziedziczenia katolicką linię Stuartów, w wyniku czego na tronie zasiadł Jerzy I Hanowerski, wnuk Elżbiety.

Mirandą angielskiej historii. Na kontynencie zapamiętano ją jednak przede wszystkim jako czeską Zimową Królową, której krótkie panowanie roznieciło wojnę trzydziestoletnią. W 1619 roku czescy protestanci zdetronizowali cesarza Ferdynanda II, jednocześnie powołując na tron Fryderyka i Elżbietę. Rok później ich wojska poniosły klęskę w słynnej bitwie pod Białą Górą, a oni sami zostali zmuszeni do ucieczki z Pragi. Resztę życia spędzili na wygnaniu, w Hadze, gdzie przygarnięto ich z uwagi na dziadka Fryderyka, Wilhelma Orańskiego. Co ciekawe, Jakub I uznał praską koronację za uzurpację i do końca życia utrzymywał jedynie prywatne stosunki z córką i zięciem, odmawiając im statusu monarchów Czech<sup>11</sup>.

Z pozoru *Burza* doskonale wpisująca się w atmosferę i profetyczne zadęcie ówczesnej polityki. Fabuła odzwierciedlała wielkie nadzieje dynastyczne, ufność w siły młodego pokolenia, a nawet, bardzo ryzykownie, motyw śmierci królewicza, który jednak odnajduje się i rażno zmierza ku swemu przeznaczeniu. Tu i ówdzie przemycone nawiązania do *Eneidy* chytrze schlebiały rozpowszechnianym przez władze legendom o pochodzeniu Tudorów od Trojan, którzy jako pierwsi mieli osiedlić się na wyspach. Wszystkie te motywy były na pierwszy rzut oka bliskie oficjalnej propagandzie, choć w głębszych warstwach interpretacyjnych – intrygująco dwuznaczne. Równie nieuchwytne są intencje Shakespeare'a związane z maską. Bez względu na to, czy zaręczynowa maska istniała od początku, czy też dopisano ją później na użytek przedstawienia na dworze,

---

<sup>11</sup> Por. J. Limon, *op.cit.*, s. 440.

w zachowanej postaci mogła być tylko bardzo ubogim naśladownictwem dworskich widowisk. Teatr publiczny, dla którego tworzył Shakespeare, nie stronił od efektów specjalnych, zawsze jednak pozostawał teatrem nieiluzjonistycznym, z niekwestionowaną przewagą słowa nad wszystkimi innymi środkami wyrazu. Z kolei na królewskim dworze dominowały radykalnie odmienne formy przedstawień, których atutem bynajmniej nie był tekst.

Maski dworskie były rozrywką dla panujących, pokazem siły i zamożności, nade wszystko zaś udramatyzowaną ideologią. Połączenie tańca, śpiewu i imponujących scenografii budowanych w pałacowych wnętrzach i ogrodach tworzyło przekaz alegoryczny, w duchu estetyki neoplatonńskiej, wedle której sztuka może i powinna odzwierciedlać idealny porządek rzeczywistości. W fabułach masek dominowały wątki mitologiczne, z finalnym triumfem cnoty, ładu i harmonii, których gwarantem był nieodmiennie władca, nie bez powodu z upodobaniem przyrównywany do słońca. Wielki rozmach widowisk zezwalał na rozmaite sztuczki pirotechniczne, ryzykowne akrobacje i wymyślne kostiumy. Paradoksalnie swoista multimedialność masek sprawiła, że zachowały się one zwykle w formie szczątkowej, jako zbiory partytur, choreografii, fabuł i, rzecz niebagatelna, rachunków. Te ostatnie dowodzą najlepiej, ile możni ówczesnego świata byli skłonni zapłacić za swój rozdęty wizerunek.

Shakespeare nigdzie otwarcie nie mówi, czy ten monarszy lunapark wpędzał go w kompleksy, budził rozbawienie czy też może chęć naśladowania. W jego sztukach już wcześniej pojawiały się sceny o rozbudowanej

choreografii: na przykład bale maskowe w *Romeo i Julii* i *Wiele bałasu o nic*, wesele w *Śnie nocy letniej* lub, całkiem już bliski dworskiej modzie, taniec dwunastu satyrów w *Opowieści zimowej*. Efektowność tych scen zasadała się jednak na umiejętnościach aktorów, a nie na drogich rekwizytach i efektach specjalnych. Cena za widowiskowość bywała zresztą wysoka: w 1613 roku The Globe spłonął doszczętnie podczas przedstawienia *Henryka VIII*, gdy jedna z rac trafiła w słomiany dach<sup>12</sup>. Shakespeare niewątpliwie znał głównego librecistę masek, Bena Jonsona, a aktorzy Trupy Królewskiej nie gardzili groszem za występy w jego dworskich inscenizacjach. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Shakespeare świadomie nie próbował swoich sił w nowym gatunku, traktując go w najlepszym razie z pobłażliwą ironią.

Rymowane wierszyki, które włożył w usta greckich bogiń w zaręczynowej masce, istotnie nie przysparzają mu chwały jako poecie. Najpiękniej o masce mówi Prospero, kiedy ją deprecjonuje, nazywając pokazem próżności. Sprawy mają się jeszcze gorzej, jeśli wziąć pod uwagę przerwanie widowiska z obawy przed morderczymi zapędami Kalibana i jego kompanów. W nagłym pojawieniu się groteskowego tria krytycy często dopatrują się podobieństwa do antymaski – przedstawienia, które poprzedzało maskę, epatując publiczność szpetotą i wulgarnością. Co ciekawe, w antymasce zwykle występowali zawodowi aktorzy; ich zadanie polegało na wykreowaniu obrazu odrażającego chaosu, który musi

---

<sup>12</sup> The Globe odbudowano już w następnym roku i działał aż do zamknięcia w roku 1642.



ustąpić miejsca przecudnej harmonii, jaką niosło ze sobą pojawienie się bóstwa lub herosa, mitologicznego odpowiednika panującego władcy. Kaliban, Trynkulo i Stefano z nawiązką spełniali wymogi estetyczne stawiane antymaskom, ale ich wrzaskliwe wtargnięcie na scenę nie poprzedzało niebiańskiego widowiska Prospera, lecz je rujnowało. Krytycy różnie oceniają ten chwyt dramatyczny. Jedni widzą w Shakespearze eksperymentatora i twórcę niejako odwróconej antymaski, inni trzeźwo zauważają, że konwencja antymaski była jeszcze w owym czasie niewystarczająco ugruntowana, aby Shakespeare mógł ją w świadomy sposób modyfikować. Jakakolwiek była geneza takiego rozwiązania, nie ulegało wątpliwości przesłanie wynikające z przedstawionej sekwencji wydarzeń: efekciarska idylla rozwiewała się na samą myśl o pijanej hołocie.

Jak na ironię, w dwóch kolejnych wiekach *Burza* bardziej niż jakakolwiek inna sztuka Shakespeare'a podlegała przeróbkom, które stopniowo nadawały jej charakter bajkowego musicalu. Już w adaptacji Williama Davenanta i Johna Drydena (*The Tempest, or The Enchanted Island*, 1667) pojawiło się mnóstwo nowych piosenek, choć znikła maska Shakespeare'a. W 1674 roku Thomas Shadwell napisał na podstawie tej adaptacji wręcz operowe libretto, dodając nową maskę oraz zawrotną liczbę pieśni, tańców i utworów instrumentalnych zamówionych u kilku kompozytorów. Nieco zagadkowa jest partytura do *Burzy* z 1695 roku (uwertura oraz osiemnaście utworów wokalnych i instrumentalnych). Za jej kompozytora w przeszłości uważano samego Henry'ego Purcella, dziś zaś przypisuje mu się z niej zaledwie jedną piosenkę, niestety nie do tekstu

---

Shakespeare'a<sup>13</sup>. W XVIII wieku muzykę do *Burzy* pisał Thomas Arne. Jego piosenka Ariela (*Where the bee sucks*) jest najbardziej popularną wersją tego utworu, choć zachowała się oryginalna muzyka Roberta Johnsona, do której dostosowany jest obecny przekład Piotra Kamińskiego.

---

<sup>13</sup> Por. opis kolejnych adaptacji i wykluczenie hipotezy o autorstwie Purcella w: Margaret Laurie, *Did Purcell set "The Tempest"*, „Proceedings of the Royal Musical Association”, vol. 90, nr 1, 1963, s. 43–57.

*Burza* ukazała się w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Shakespeare'a z 1623 roku, z uwagi na format zwanym Pierwszym Folio. Wydanie to powstało z inicjatywy dwóch aktorów Trupy Królewskiej, Johna Hemingesa i Henry'ego Condella, siedem lat po śmierci dramaturga. W testamencie Shakespeare obdarował obu pierścieniami, co zwykle interpretuje się jako dowód powierzenia jakiegoś zadania, być może właśnie wydania drukiem dzieł testatora<sup>1</sup>. Z pozoru *Burza* należy do utworów mniej kłopotliwych pod względem redakcyjnym: dysponujemy tylko jedną wersją tekstu<sup>2</sup>, który został wyjątkowo starannie wydrukowany, a przedtem skrzętnie uporządkowany przez zawodowego skrybę Ralpa Crane'a. Jak jednak łatwo się domyślić, to właśnie ta ostatnia okoliczność jest źródłem wielu wątpliwości co do pierwotnych intencji Shakespeare'a. Ralph Crane (zm. 1630), ceniony sekretarz i pisarz, pracował zrazu dla prawników. Około 1619 roku związał się z Trupą Królewską, dla której wykonywał kopie sztuk z repertuaru zespołu. W ówczesnych warunkach zapotrzebowanie teatrów na kopie było ogromne: dramaty przepisywano na podstawie rękopisów autorów, rozdzielano na role i rozdawano aktorom, opatrywano

<sup>1</sup> Taki sam pierścień Shakespeare zapisał Richardowi Burbage'owi, najbardziej znanemu aktorowi Trupy Królewskiej. Burbage zmarł jednak w 1619 roku, a więc przed publikacją Pierwszego Folio.

<sup>2</sup> Wiele sztuk Shakespeare'a ukazało się jeszcze za jego życia, w formie kwarto. Wersje te niekiedy znacząco odbiegają od tych zawartych w Pierwszym Folio.

uwagami suflera, skracano i przerabiano wedle potrzeb i okoliczności. Z czasem Trupa mogła dysponować wieloma wersjami tej samej sztuki, sporządzonymi w różnych celach i w dużych odstępach czasu, niekiedy nawet łączącymi fragmenty różnych przedstawień<sup>3</sup>. Nie wiemy, jaki był udział Shakespeare'a w przygotowaniu Pierwszego Folio, choć chciałoby się wierzyć, że ostatnie lata życia w Stratfordzie upływały mu na porządkowaniu i udoskonalaniu rękopisów. Niewątpliwie jednak w wielu wypadkach twórcy Pierwszego Folio działali samodzielnie. Tam, gdzie była taka możliwość, zecerzy składali tekst na podstawie wcześniejszych wydań dramatu drukiem. Gdzie indziej zachodziła potrzeba przepisanie tekstu na czysto, co w praktyce oznaczało pierwszą redakcję rękopisu. Jak dowodzą drobiazgowo studia porównawcze, Crane zredagował aż pięć dramatów Shakespeare'a, w tym cztery komedie wydrukowane na początku Pierwszego Folio: *Burzę*, *Dwóch panów z Werony*, *Wesołe kumoszki z Windsoru* i *Miarkę za miarkę*, a także zamieszczoną nieco dalej *Opowieść zimową*. Podejrzewa się, że brał także udział w opracowaniu *Otella* i *Cymbelina*. Ralph Crane był redaktorem starannym i doświadczonym: dzielił teksty na akty i sceny, porządkował nagłówki dialogów i didaskalia, dodawał spisy osób dramatu, ujedynolcał ortografię i interpunkcję<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Dobrym przykładem są tu interpolacje z tragikomedii *Wiedźma* Thomasa Middletona w Shakespeare'owskim *Makbecie*. Nawiasem mówiąc, tekst *Wiedźmy* zachował się w rękopisie zredagowanym również przez Ralpha Crane'a.

<sup>4</sup> Zakres działań Crane'a ustalono na podstawie badań porównawczych zredagowanych przez niego dramatów pióra m.in. Johna Webstera i Thomasa Middletona. W przypadku komedii

Porządkował również teksty pod względem metrycznym, najczęściej wprowadzając rozmaite formy ściągnięte, dzięki którym sylaby wiersza układały się w regularny pentametr jambiczny<sup>5</sup>. W wypadku *Burzy* wykonał swą pracę tak skrupulatnie, że do dziś nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, jakiego rodzaju tekst służył jako podstawa redakcji: brulion autora czy też może egzemplarz suflerski przeznaczony dla teatru The Globe lub teatru Blackfriars. Dominuje pogląd, że Crane korzystał z rękopisu Shakespeare'a, niepoddanego żadnej obróbce teatralnej<sup>6</sup>. Podstawowym argumentem jest tu brak didaskaliów natury technicznej, typowych dla wersji suflerskich, i przewaga didaskaliów, które opisują jedynie wrażenie, jakie dana scena ma wywrzeć na publiczności. Często cytowanym przykładem na poparcie tej tezy jest opis znikania potraw ze stołu, jaki duchy uprzednio zastawiły dla rozbitków: „Wchodzi Ariel pod postacią harpii, uderza skrzydłami w blat stołu i nagle, zmyślnym sposobem, potrawy znikają” (III 3.52). Można przypuszczać, że w egzemplarzu

---

Middletona *A Game at Chess* dysponujemy zarówno rękopisem autora, jak i wersją zredagowaną przez Crane'a, co jest szczególnie cenne dla tego typu analiz, por. omówienie w: S. Orgel, *op.cit.*, s. 56.

<sup>5</sup> Chodzi tu przede wszystkim o kompresję fonetyczną wyrazów poprzez usunięcie samogłosek (np. *heaven* – niebo – zapisywane i wymawiane jako *beav'n*). Tego typu formy były dozwolone tylko w poezji, właśnie ze względów prozodycznych. Shakespeare prawdopodobnie nie zaznaczał form ściągniętych: doświadczeni aktorzy sami wiedzieli, jak połykać sylaby, aby zachować rytm wiersza, por. D. Lindley, *op.cit.*, s. 84.

<sup>6</sup> Por. szczegółowe omówienia w: S. Orgel, *op.cit.*, s. 56–58; D. Lindley, *op.cit.*, s. 84–86; V.M. Vaughan, A.T. Vaughan, *op.cit.*, s. 126–130.

przeznaczonym dla aktorów wskazano by konkretny rekwizyt, na przykład stół z zapadnią, dzięki któremu zastawa mogłaby szybko zniknąć widzom z oczu.

W przeszłości rozbudowane didaskalia w *Burzy* interpretowano nieco sentymentalnie jako dowód na to, że nieobecny w Londynie Shakespeare „reżyserował” sztukę, szkicując pożądany efekt sceniczny. Hipoteza ta jednak wydaje się mało prawdopodobna. Słownictwem, stylistyką i zawartością didaskalia w *Burzy* łądząco przypominają te z innych sztuk redagowanych przez Crane’a, co oczywiście nie oznacza, że nie odzwierciedlają pomysłów Shakespeare’a lub ówczesnej praktyki scenicznej. Wyrobiony literacko skryba mógł swobodnie modyfikować wszystkie elementy tekstu, w tym uzupełniać didaskalia (jeśli ich nie było), a także zmieniać lub usuwać adnotacje suflerów, zastępując je opisami przeznaczonymi dla czytelników. Brak śladów teatralnych nie wyklucza więc, że takowe były, podobnie jak brak pewnych cech typowych dla egzemplarzy autorskich, takich jak na przykład niekonsekwencje fabuły; jedno i drugie może świadczyć po prostu o staranności Crane’a. Jedynym wyjątkiem jest tu tajemnicze zniknięcie syna Antonia. Postać tę wspomina Ferdynand (I 2.435–436), nie pojawia się ona jednak ani w spisie osób, ani w fabule dramatu.

Osobne kontrowersje wzbudza umieszczenie *Burzy* na początku Pierwszego Folio. Z pozoru mogłoby to dowodzić szczególnego znaczenia sztuki często interpretowanej jako artystyczny testament Shakespeare’a. Warto jednak zwrócić uwagę, że na początku i na końcu części z komediami umieszczono pięć sztuk wcześniej niedrukowanych. Niewykluczone więc, że

o kolejności dramatów zdecydowały przede wszystkim względy komercyjne: niepublikowane sztuki podnosiły atrakcyjność zbioru.

Mimo często podkreślanej redakcyjnej spójności tekstu niektórzy badacze dopatrują się w *Burzy* skrótów spowodowanych przeróbką sztuki napisanej dla teatru The Globe na potrzeby późniejszego przedstawienia na dworze królewskim. *Burza* faktycznie należy do najkrótszych dramatów Shakespeare'a, co może sugerować istnienie bardziej rozbudowanej wersji, okrojonej po to, by włączyć do przedstawienia modną w ówczesnych czasach maskę. Weselny charakter widowiska inscenizowanego przez Prospera wynika wprawdzie z fabuły dramatu, ale napisanie takiej sceny mogło też być potrzebą chwili (por. s. 210). W tym kontekście podejrzenia padają przede wszystkim na akt pierwszy, zdominowany przez długie, statyczne opowieści Prospera, w których relacjonuje on kolejno przeszłość swoją i Mirandy, Ariela i Kalibana. Co ciekawe, gdyby wydarzenia opisywane przez Prospera udramatyzować, fabuła *Burzy* przypominałaby inną późną sztukę Shakespeare'a – *Opowieść zimową*, gdzie akcja również rozpada się na dwa ciągi wydarzeń, rozdzielone szesnastoma latami, jakie upływają między trzecim i czwartym aktem<sup>7</sup>. Zwolennicy hipotezy o interpolacji maski zwracają również uwagę na to, że Prospero nie daje Arielowi żadnych konkretnych poleceń odnośnie do sposobu odegrania przedstawienia; dziwi również płynne przejście Prospera od silnych emocji związanych z raptownym przerwaniem widowiska do

---

<sup>7</sup> Por. omówienie hipotez o przeróbce *Burzy* w: D. Lindley, *op.cit.*, s. 220–222.

melancholijnego monologu, jaki po chwili wygłasza do Ferdynanda. Niektórzy idą jeszcze dalej i wątpią nawet w autorską spójność sztuki, argumentując, że rymowane wierszyki greckich bóstw nie przystają do stylu dramatycznego Shakespeare'a. Podejrzenia padają też na scenę z rozbitkami (II 1), gdzie niektóre kwestie dialogowe, w zamierzeniu komiczne, sprawiają wrażenie niedopracowanych; nie wiadomo też, czy powinny one być wygłaszane jako aparty, czy też są formą zuchwałej prowokacji wobec pozostałych postaci na scenie. Oprócz wniosków wyciąganych z analizy tekstu nie istnieją jednak żadne dowody potwierdzające hipotezy o przeróbce *Burzy*.

Brak poważniejszych problemów redakcyjnych po stronie oryginału bynajmniej nie oznacza, że sztuka nie sprawia trudności w przekładzie. Podobnie jak w wypadku innych komedii, sceny napisane wierszem sąsiadują ze scenami farsowymi, gdzie króluje proza. Zniesienie rygoru metrycznego to dla tłumacza tylko pozorne ułatwienie. Kolokwialny charakter dialogów, liczne odniesienia do mitologii i współczesności, bogata idiomatyka i bystry dowcip oparty na grze słów i skojarzeń należą do największych wyzwań w przekładzie Shakespeare'owskiej komedii. W wypadku *Burzy* zadanie tłumacza komplikuje też różnorodność stylistyczna farsowego tria, złożonego z pijaka (Stefano), błazna (Trynkulo) i dzikusa (Kaliban). Kwestie wygłaszane przez tego ostatniego wymagają zresztą szczególnej troski tłumacza. Język Kalibana to połączenie wysokiego rejestru i formy wierszowanej (na podobieństwo mowy Prospera i Mirandy) z brakiem precyzji i naturalności, charakterystycznym dla osób mówiących



w języku obcym, a także licznymi instrumentalizacjami, które nadają wypowiedziom Kalibana odcień agresji i zawziętości. Z kolei humor Trynkula cechuje często ironia i gra słów, typowe dla zawodowego błazna. Wymóg tempa i dynamiki dialogów w scenach farsowych wchodzi często w otwarty konflikt z wiernością filologiczną, która wymusza żmudne egzegezy pierwotnie błyskotliwego dowcipu. Uwarunkowania te zachęcają do poszukiwania ekwiwalencji dynamicznej w przekładzie, wpisywania wskazówek interpretacyjnych bezpośrednio w tekst przekładu lub mnożenia przypisów. Klucz do powodzenia przekładu zdaje się leżeć w umiejętnym dobraniu proporcji między tymi rozwiązaniami.

Inną cechą *Burzy* jest istotna rola muzyki w przedstawieniu, w formie zarówno śpiewu, jak i akompaniamentu. Najwięcej piosenek śpiewa Ariel: dwie pierwsze, prowadząc po wyspie Ferdynanda (I 2), trzecią, aby obudzić zagrożonych spiskiem rozbitków (II 1), czwartą, pożegnalną, kiedy Prospero zwraca mu wolność (V 1). W akcie drugim dwie marynarskie piosenki śpiewa podchmielony Stefano (II 1), zwiedzając wyspę. W tej samej scenie również dwie kompozycje własnego pomysłu wykonuje Kaliban, świętując rzekome wyzwolenie spod władzy Prospera. W akcie trzecim Stefano, Trynkulo i Kaliban śpiewają razem (III 2), początkowo fałszując, potem zaś do akompaniamentu niewidzialnego Ariela. Muzyka rozbrzmiewa też podczas pojawienia się duchów, które zastawiają stół dla rozbitków (III 3). Najbardziej widowiskową częścią przedstawienia jest maska: w tle rozbrzmiewa muzyka, bóstwa śpiewają weselną pieśń, a duchy odgrywające żeńców – tańczą. W piątym akcie „niebiańską muzykę” wyczarowuje Prospero, aby

przywrócić zmysły rozbitkom (V 1.52). Niestety, dokładne odtworzenie niewątpliwe imponującej warstwy muzycznej *Burzy* nie jest możliwe. Zachowały się tylko melodie do dwóch piosenek Ariela (por. s. 235–236). Piosenki te można odnaleźć w zbiorze Johna Wilsona *Cheerful Ayers* z 1660 roku oraz w kilku rękopisach. Ich kompozytorem był Robert Johnson (1582–1633), od 1604 roku nadworny lutnista Jakuba I, związany również z Trupą Królewską, dla której pisał muzykę do przedstawień. Johnson komponował też muzykę do masek, w tym co najmniej do dwóch uświetniających ślub królowy Elżbiety w 1613 roku. Co ciekawe, skomponował również muzykę do jednej z pieśni Hekate z tragikomedii *Wiedźma* Thomasa Middletona (pieśń tę odnajdujemy w wydrukowanym w Pierwszym Folio *Makbecie*), do *Opowieści zimowej* i *Cymbelina*.

W swoim przekładzie Piotr Kamiński posługiwał się najnowszymi wydaniem krytycznymi dramatu (por. s. 239). W wydaniach tych, oprócz sygnalizowanych wyżej rozwiązań redakcyjnych, znajdujemy liczne didaskalia nieobecne w Pierwszym Folio, lecz wyprowadzone z ogólnej logiki tekstu, jak również ze znajomości elżbietąskich konwencji teatralnych. Typowym przykładem są tu aparty, a więc kwestie na stronie, które umożliwiają postaciom komentowanie akcji scenicznej lub też sytuacji, w której się znalazły, bez ryzyka zdemaskowania. W *Burzy* z konwencji tej szczególnie często korzystają niewidoczni dla innych postaci Ariel i Prospero. Należy jednak zwrócić uwagę, że wydania krytyczne, po które sięgano w pracy nad przekładem, cechuje silne zróżnicowanie form zapisu, umożliwiające przedstawienie wariantów redakcyjnych (w tym, przykładowo,

pochodzenie didaskaliów), oraz rozbudowane objaśnienia i doraźne interpretacje tak zwanych miejsc trudnych. Z oczywistych powodów przekład sam przez się rozwiązuje po części problem, jaki dla współczesnego odbiorcy stanowi ówczesna angielska ortografia i leksyka<sup>8</sup>. Z tych samych jednak względów niektóre niuanse tekstu ulegają zatarciu, a ujawnić je może tylko obszerny komentarz z odwołaniem do oryginalnego tekstu. Dążąc do zachowania płynności lektury, ograniczono liczbę przypisów towarzyszących przekładowi; pojawiają się one jedynie w miejscach, które bez tego byłyby niejasne. W rezultacie powstały następujące relacje między polskim przekładem a tekstem oryginału. Po pierwsze, w przeciwieństwie do wcześniejszych polskich przekładów tłumacz ściśle przestrzegał liczby wierszy w oryginale Shakespeare'a. Poza partiami napisanymi prozą przekład sporządzony jest jedenastozgłoskowcem i ze zrozumiałych względów zaciera ślad po drobnych nieregularnościach metrycznych oryginału. Po drugie, wprowadzono jednolity zapis didaskaliów kursywą, nie bacząc na ich pochodzenie. Zapis ten nie zaburza rytmu i płynności wiersza, a jednocześnie podkreśla negocjacyjny i wtórny charakter tekstu pobocznego, którego źródłem jest zarówno wersja z Pierwszego Folio, jak i wielowiekowe interpolacje redakcyjne. Większość dopisanych didaskaliów dotyczy informacji o zejściu postaci ze sceny, kwestiach wygłaszanych na stronie lub kierowanych do konkretnych postaci.

---

<sup>8</sup> O elastyczności ówczesnej ortografii najlepiej świadczą współobecne w *Burzy* warianty imion głównych postaci: Prospero, Prosper; Ariel, Ariell.

Pewnym wyjątkiem są tu didaskalia wewnętrzne w kwestii Stefana (IV 1.235–236), które podpowiadają gesty objaśniające jego rubaszne żarty o kradzionym kaftanie. Ponadto wbrew zwyczajowi Ralpa Crane'a, który często grupował w jednym miejscu didaskalia dla całej sceny, kilkakrotnie rozbito pierwotny zapis, tak aby didaskalia cząstkowe pojawiały się w odpowiednich miejscach dialogów (w ten właśnie sposób rozbito na przykład opis zastawienia stołu w scenie z harpią, III 3, przzerwania maski przez Prospera, IV 1, a także pojawienia się Ariela z szatami, IV 1). Dokonano również lokalizacji poszczególnych scen, wprowadzając zasadniczy podział na „pokład statku” (I 1) i wyspę (I 2) i dalej, ogólnie, miejsca „w innej części wyspy” (II 1, II 2, III 2, III 3) oraz „w pobliżu chaty Prospera” (III 1, IV 1, V 1). W inny anizeli w Pierwszym Folio sposób uszeregowano postaci w spisie osób, dzieląc je na dwie grupy związane z królem Neapolu i Prosperem. Po trzecie, wzorem wielu edycji angielskich uporządkowano zapis dramatu pod względem podziału na wiersz i prozę. Ralph Crane udoskonalał prozodię tekstu, często jednak zapisywał prozę w sposób podobny do wiersza, nie doprowadzając tekstu do granicy prawego marginesu. Co więcej, Crane nie rozpoczynał wierszy wielką literą i nie zaznaczał wierszy dzielonych (wszystkie wiersze równał do lewej, nawet jeżeli pod względem metrycznym był to jeden wiersz pentametru jambicznego, dzielony między dwie lub więcej postaci). Jeżeli do tego dodać różnorodne błędy i indywidualne nawyki zecerskie, a także rosnącą liczbę rozmaitych nieregularności metrycznych, jakie pojawiają się w późnych sztukach Shakespeare'a, rozróżnienie wiersza od prozy bywa

niekiedy bardzo trudne<sup>9</sup>. Dotyczy to zwłaszcza sceny sztormu (I 1), sceny z rozbitkami (II 1), a także scen z udziałem Kalibana (II 2, III 2). Naturalnie problemy te prześladają przede wszystkim redaktorów angielskich, którzy zapisując zrytmizowaną prozę jako wiersz, zmuszeni są przymknąć oko na różnorodne niedoskonałości prozodyczne mogące pochodzić od kopistów lub zece-rów. Przekład zawsze pozwala uzyskać większą regularność, ponieważ fragmenty zaliczone do mowy wiązanej są w ten właśnie sposób tłumaczone, bez względu na jakość oryginału. Ogólnie zakłada się, iż prozą mówią przede wszystkim postaci z gminu, choć czasami w dialogach komediowych mówi tak i szlachta. W *Burzy* trudno jednak do końca kierować się tymi zasadami, ponieważ Shakespeare bardzo często grupuje w jednej scenie postaci z różnych warstw społecznych lub, jak w wypadku Kalibana, ogólnie rzecz ujmując, kulturowych. I tak, dla przykładu, rozmyślający lub zwracający się do Prospera Kaliban mówi zawsze wierszem, w scenie spotkania z Trynkulem i Stefanem zaś (II 2) jego kwestie, podobnie jak dwóch pozostałych, zapisane są jako proza, choć charakteryzuje je wyraźny rytm jambiczny (II 2.143–147, 150–155). Podobny rytm odnajdujemy we fragmentach wypowiedzi Stefana i Trynkula (II 2, III 2), choć prawie nigdy nie dotyczy to całej kwestii<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> W późnych dramatach Shakespeare'a coraz częściej pojawiają się wiersze jedenastozgłoskowe z akcentem paroksytonicznym, przerzutnie i wiersze niepełne (np. w kulminacyjnym momencie monologu Prospera o porzuceniu magii: *I'll drown my book*, V 1.57).

<sup>10</sup> Wyjątkiem są dwie krótkie odpowiedzi Stefana, który niejako wpada w rytm wiersza Kalibana (III 2.103 i 114). W przekładzie Kamińskiego efekt ten został powtórzony tylko raz (III 2.103).

W przekładzie Piotra Kamińskiego wszystkie kwestie Kalibana zostały przełożone wierszem. Nieco prozodycznego chaosu wkrada się też w scenę sztormu (I 1), gdzie wedle zapisu wszystkie postaci mówią prozą, pod koniec sceny jednak, w dialogu Gonzala i Antonia, słychać wyraźne zrytmizowanie. W przekładzie Piotra Kamińskiego fragmenty te zostały przełożone wierszem<sup>11</sup>, z wypowiedzi Gonzala wydzielono też i opisano jako „głosy spod pokładu” okrzyki tonących, które w Folio prawdopodobnie przez pomyłkę włączono w kwestię Gonzala. Po czwarte, w wielu miejscach tłumacz rozstrzygnął lub złagodził wątpliwości interpretacyjne związane z oryginałem. Dotyczy to na przykład wypowiedzi Ferdynanda, który rad z nowego życia na wyspie wypowiada słowa: *a wondered father, and a wise* (dosłownie: wspaniały ojciec i mędrzec), co wielu redaktorów uznaje za błąd zecercki i zamienia słowo *wise* (mądry) na *wife* (żona), dzięki czemu Ferdynand zachwyca się Prosperem jako drugim ojcem, ale i Mirandą jako żoną. W przekładzie Piotra Kamińskiego ten sporny fragment brzmi: „Chciałbym tu żyć wiecznie! / Gdzie mędrzec płodzi takie cuda” (IV 1.122–123). Przekład rozstrzyga też wątpliwości związane z poleceniem Alonsa w scenie sztormu: *Play the men*, interpretowanym jako zachęta skierowana do marynarzy (bądźcie dzielni, zachowujcie się jak mężczyźni) lub rozkaz wydany Bosmanowi: „Pogoń swoich ludzi” (I 1.9–10), jak tłumaczy Kamiński. Podobne wątpliwości towarzyszą ostatniej kwestii Bosmana:

<sup>11</sup> Podobnie postąpiono w wydaniach The Oxford Shakespeare i The New Cambridge Shakespeare, choć nie w The Arden Shakespeare (por. opis bibliograficzny s. 239).

*What, must our mouths be cold?* (dosłownie: czy nasze usta będą zimne), interpretowanej przez nawiązanie do angielskich przysłów i frazeologizmów jako aluzja do (mamrotania) modlitw, zachęta do wzmocnienia się trunkiem lub – jak tłumaczy Kamiński – pogardliwy opis losu topielców: „I co – będą z nas zimne trupy z zimną wodą w gębie?” (I 1.50–51)<sup>12</sup>. Również tajemnicze młode *scamels*, które Kaliban obiecuje wynajdywać wśród skał i przynosić Stefanowi, zostały przetłumaczone jako „piskłeta mew” (II 2.171), mimo że nigdy nie udało się ustalić, jaki gatunek ptaka lub kraba ma na myśli Kaliban.

Wiele spornych miejsc opatrzone przypisami, jak na przykład bardzo istotny dla interpretacji postaci monolog Mirandy (I 2.347–358), który w przeszłości przypisywano Prosperowi, uznając że mamy tu do czynienia z błędem kopisty lub zecera. Zasygnalizowano też dwuznaczność kilku wypowiedzi: Prospera do Ariela lub Kalibana (I 2.281), Stefana do Kalibana lub Trynkula (III 2.85) i Prospera do Mirandy i Ferdynanda lub Ariela (IV 1.164). Zapis nutowy dwóch piosenek Ariela wraz z dostosowanym do nich polskim przekładem umieszczono w aneksie zatytułowanym „Muzyka w *Burzy*” (s. 235–236). Tłumaczenie po raz pierwszy ukazało się w 2012 roku. W obecnej wersji wprowadzono jedynie drobne zmiany w przekładzie, różnice w numeracji wierszy wynikają zaś ze zmienionego układu typograficznego (węższej kolumny w zapisie prozy).

<sup>12</sup> Por. omówienie sygnalizowanych tu rozbieżności w: Anna Kowalcze-Pawlik, *O tłumaczeniu jednego wersu Burzy Shakespeare’a: Metafora w przekładzie dramatu*, „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 20, nr 3(25), 2014, s. 87–103.

Przekład Piotra Kamińskiego jest dwunastym polskim przekładem *Burzy*. Pięć tłumaczeń powstało w XIX, a kolejne sześć – w XX wieku. Pierwszego tłumaczenia *Burzy* dokonał Ignacy Hołowiński (pseudonim Ignacy Kefaliński). Opatrzony przypisami i posłowiem przekład ukazał się w Wilnie w 1841 roku, nigdy jednak nie został należycie doceniony, mimo że obok *Snu nocy letniej* to najbardziej udane tłumaczenie Hołowińskiego. Bardzo piękny przekład *Burzy* pozostawił Józef Paszkowski. Jego tłumaczenie opublikowano w 1861, a potem w 1877 roku, w pierwszej polskiej edycji dzieł wszystkich Shakespeare'a, ozdobionej sugestywnymi rycinami Henry'ego Courtneya Selousa. Ilustracje te, z kilkoma portretami Ariela i Kalibana, przez wiele lat kształtowały wyobraźnię czytelników *Burzy*. Z kolei na polskiej scenie teatralnej *Burza* pojawiła się stosunkowo późno, bo dopiero w 1901 roku, ale wkrótce stała się jedną z częściej wystawianych sztuk Shakespeare'a. W powojennej recepcji teatralnej *Burzy* największym powodzeniem cieszyły się przekłady Stanisława Barańczaka (szesnaście inscenizacji)<sup>13</sup>, Zofii Siwickiej (dziewięć inscenizacji) i Jerzego Sity (osiem inscenizacji). *Burzę* w przekładzie Piotra Kamińskiego wystawiono dwukrotnie – w 2012 i 2017 roku.

---

<sup>13</sup> Przekład Stanisława Barańczaka był również w 2003 roku podstawą inscenizacji w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (zapis spektaklu opublikowany przez Polskie Wydawnictwa Audiowizualne w 2009 roku). Na gruncie anglosaskim przedstawienie to omówiła Krystyna Kujawińska-Courtney, *The Tempest 4.1*, w: Bruce S. Smith (red.), *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, vol. 2, New York 2016, s. 1176–1182.





**Aneks**



## MUZYKA W *BURZY*

Piosenka Ariela *Sześć sążni, gdzie twój ojciec śpi* (*Full fathom five*)

I 2.392–402<sup>1</sup>, komp. Robert Johnson

Sześć są - żni gdzie twój oj - ciec śpi. Zko - ści ko - ral wzro - śnie

w mig. O - czy skrze - pną w pe - rel lży. Tam nie gi - nie ni - gdy nikt,

lecz się zmie - nia - cza - rem wód w dro - go - ce - nny dzi - wny cud.

Czas od - mie - rza jeo - go snom smę - tny sy - ren dzwon bim bom. Bim

-bom.

<sup>1</sup> Por. zapis nutowy i komentarz w: S. Orgel, *op.cit.*, s. 223–224; D. Lindley, *op.cit.*, s. 252.

Piosenka Ariela *Tam, gdzie pszczoła nektar ssie* (*Where the bee sucks*)  
 V 1.88–94<sup>2</sup>, komp. Robert Johnson



Tam gdzie pszczo-ła ne-ktar ssie W ko-ni -czy-nie sma -cznie śpię.



A gdy so - wa ga - rdło drze, w nie - bo w cwał na ga - cku mknę, z le -tnim



wia trem ba - wic się. Ba - wic się, ba - wic w ga - lę - ziach bzów,



wo - lny jak mo - tyl we - so - lo żyć znów. ba - wic się, ba - wic w ga



- lę - ziach bzów, wo - lny jak mo - tyl - we - so - lo - żyć znów.

<sup>2</sup> Por. zapis nutowy i komentarz w: S. Orgel, *op.cit.*, s. 225–226;  
 D. Lindley, *op.cit.*, s. 253.

---

 POLSKIE PRZEKŁADY *BURZY*

(w kolejności publikacji<sup>1</sup>)

Shakspeare [sic!] William, *Burza*, w: *Dzieła Williama Shakspeare*, przeł. Ignacy Kefaliński [Ignacy Hołowiński], t. II, Wyd. T. Glücksberg, Wilno 1841.

Shakespeare William, *Burza*, przeł. Józef Paszkowski, „Biblioteka Warszawska”, t. II, s. 1–50, 282–324, 1861.

Shakespeare William, *Burza*, przeł. Antoni Pietkiewicz [Adam Pług], „Kłosy”, t. VI, s. 22, 30, 42, 54, 70, 86, 117, 130, 161, 177, 1868.

Shakespeare William, *Burza*, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. Leon Ulrich, t. XI, Gebethner i Sp., Kraków 1895.

Shakespeare William, *Burza*, przeł. Wojciech Dzieduszycki, „Przegląd Polski”, R. 34/09, s. 379–420, R. 34/10 s. 88–117, 1899.

Szekspir William, *Burza*, przeł. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

Szekspir William, *Burza* (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 12), przeł. Władysław Tarnawski, oprac. Stanisław Helsztyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

Shakespeare William, *Burza*, spolszczył Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Shakespeare William, *Dzieła. Burza*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Shakespeare William, *Burza; Opowieść zimowa*, przeł. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1991.

---

<sup>1</sup> Ponadto istnieją przekłady urywków *Burzy* oraz tłumaczenia zachowane w rękopisie: Stanisława Koźmiana, Romana Eminowicza, Jana Kasprowicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Barbary Zan oraz Jerzego Golińskiego, por. W. Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958.

Shakespeare William, *Burza*, w: William Shakespeare, *Dwanaście dramatów*, przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, przypisami i posłowiem opatrzyła Anna Staniewska, t. III, Warszawa 1999 [na podstawie rękopisu z 1947 r.].

Shakespeare William, *Burza*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.

## LITERATURA KRYTYCZNA

### Angielskie wydania krytyczne

Shakespeare William, *The Complete Works* (The Oxford Shakespeare), red. Stanley Wells, Gary Taylor, Clarendon Press, Oxford 1994 [1988].

Shakespeare William, *The Tempest* (Folger Shakespeare Library), red. Barbara A. Mowat, Paul Werstine, Washington Square Press, Washington 2004 [1994].

Shakespeare William, *The Tempest* (The Arden Shakespeare. Second Series), red. Frank Kermode, Routledge, London 1989 [1954].

Shakespeare William, *The Tempest* (The Arden Shakespeare. Third Series [revised edition]), red. Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, Bloomsbury Publishing, London 2011.

Shakespeare William, *The Tempest* (The New Cambridge Shakespeare), red. David Lindley, Cambridge University Press, Cambridge 2007 [2002].

Shakespeare William, *The Tempest* (The Oxford Shakespeare), red. Stephen Orgel, Oxford University Press, Oxford 2008 [1987].

### Opracowania krytyczne w języku polskim (oryginalne i tłumaczone)

Auden Wystan Hugh, *Morze i zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo „a5”, Kraków 2003.

Auden Wystan Hugh, *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. Agnieszka Pokojska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.

Auden Wystan Hugh, *Wykłady o Shakespearze*, przekład, wstęp i posłowie Piotr Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2015.



- Bolewski Jacek, *Objawienie Szekspira*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2002.
- Brook Peter, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, przeł. Agnieszka Pokojńska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Cetera Anna, *Smak morwy. U źródeł przekładów Szekspira w Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Cetera-Włodarczyk Anna, Kosim Alicja, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. I, *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Cetera-Włodarczyk Anna, Kosim Alicja, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. II, *Wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Duniec Krystyna, *Kaprysy Prospera; Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera*, Errata, Warszawa 1998.
- Fabiszak Jacek, Gibińska Marta, Kaperka Marta (red.), *Szekspir. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Fabiszak Jacek, Gibińska Marta, Nawrocka Ewa (red.), *Czytanie Szekspira*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Frye Northop, *Posłowie*, w: William Shakespeare, *Burza*, przeł. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 1999.
- Girard René, *Szekspir. Teatr zawiści*, przeł. Barbara Mikołajewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzania świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
- Grzegorzewska Małgorzata, *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Grzegorzewska Małgorzata, *Teologie Szekspira*, Homini, Kraków 2018.
- Hahn Wiktor, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

- Helsztyński Stanisław, *Opracowanie*, w: William Szekspir, *Burza* (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 12), przeł. Władysław Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Kujawińska-Courtney Krystyna i in. (red.), *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007.
- Kott Jan, *Płeć Rozalindy. Interpretacje Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1990 [1965].
- Kydryński Juliusz, *Posłowie*, w: William Shakespeare, *Burza*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Limon Jerzy, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Limon Jerzy, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018.
- Mroczkowski Przemysław, *Szekspir elżbietański i żywy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Sito Jerzy S., *Od tłumacza*, w: William Shakespeare, *Burza*, spolszczył Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Sławek Tadeusz, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- Sugiera Małgorzata, *Inny Szekspir*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Tretiak Andrzej, *Opracowanie*, w: William Szekspir, *Burza* (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 176), przeł. Józef Paszkowski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924 [1921].
- Zbierski Henryk, *William Shakespeare*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.
- Żurowski Andrzej, *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Łódź 1996.

BURZA NA POLSKIEJ SCENIE

- Teatr Miejski w Krakowie – premiera 30.03.1901, reż. Józef Kotarbiński, przeł. Józef Paszkowski, Prospero – Stanisław Knake-Zawadzki.
- Teatr Miejski w Krakowie – premiera 2.02.1904, reż. Józef Kotarbiński, przeł. Józef Paszkowski, Prospero – Marian Andruszewski.
- Teatr Polski w Poznaniu – premiera 20.02.1913, reż. Władysław Kindler, brak danych dot. przekładu, Prospero – Zenon Mastalski.
- Teatr Polski w Warszawie – premiera 4.09.1913, reż. Józef Sosnowski, przeł. Leon Ulrich, Prospero – Michał Szobert.
- Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 18.06.1926, reż. Stefan Jaracz, przeł. Barbara Zan, Prospero – Józef Śliwicki.
- Folks un Jungt-Teater w Łodzi – premiera 9.10.1938, przeł. (na jidysz) Aaron Zeitlin, inscenizacja Leon Schiller, reż. Maksymilian Wiskind, Prospero – Abraham Morewski.
- Teatr Wojska Polskiego w Łodzi – premiera 19.07.1947, reż. Leon Schiller, przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Prospero – Karol Adwentowicz.
- Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze – premiera 8.02.1959, reż. Jerzy Zegalski, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Tadeusz Mroczek.
- Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie – premiera 20.03.1959, reż. Krystyna Skuszanka, przeł. Zofia Siwicka, Leon Ulrich, Prospero – Jerzy Przybylski.
- Teatr Powszechny w Warszawie – premiera 17.01.1960, reż. Krystyna Skuszanka, przeł. Zofia Siwicka, Leon Ulrich, Prospero – Adam Hanuszkiewicz.
- Teatr Nowy w Łodzi – premiera 14.10.1962, reż. Jerzy Merunowicz, przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Prospero – Mieczysław Voit.

- Teatr im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie – premiera 19.04.1963, reż. Gustawa Błońska, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Ireneusz Erwan.
- Teatr im. A. Węgierki w Białymstoku – premiera 13.06.1964, reż. Jerzy Zegalski, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Stanisław Jaszowski.
- Teatr Telewizji – premiera 14.12.1964, reż. Krystyna Skuszancka, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Jerzy Kaliszewski.
- Teatr Polski we Wrocławiu – premiera 24.10.1969, reż. Krystyna Skuszancka, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Igor Przegrodzki.
- Teatr Wybrzeże w Gdańsku, Teatr na Targu Węglowym – premiera 12.06.1971, reż. Marek Okopiński, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Andrzej Szalawski.
- Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 7.11.1971, reż. Zofia Wierchowicz, przeł. Jerzy Sito, Maciej Słomczyński, Prospero – Szymon Pawlicki.
- Teatr im. S. Jaracza w Łodzi – premiera 1.03.1975, reż. Witold Zatorski, przeł. Leon Ulrich, Prospero – Stanisław Jaroszyński.
- Teatr im. A. Fredry w Gnieźnie – premiera 11.10.1975, reż. Wojciech Boratyński, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Józef Chrobak.
- Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu – premiera 28.01.1978, reż. Jerzy Goliński, przeł. Jerzy Goliński, Prospero – Jerzy Goliński.
- Teatr Powszechny w Warszawie – premiera 16.11.1978, reż. Ryszard Major, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Stanisław Zaczyk.
- Teatr Współczesny w Szczecinie – premiera 31.01.1979, reż. Maciej Englert, przeł. Maciej Słomczyński, Prospero – Mieczysław Banasik.
- Teatr Wizji i Ruchu w Lublinie – premiera 28.11.1980, reż. Jerzy Leszczyński, scenariusz Jerzy Leszczyński, Prospero – Jerzy Leszczyński.

- Teatr Bagatela im. T. Boya-Żeleńskiego w Krakowie – premiera 13.02.1982, reż. Włodzimierz Nurkowski, przeł. Maciej Słomczyński, Prospero – Aleksander Bednarz.
- Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach – premiera 27.03.1982, reż. Jerzy Zegalski, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Marian Skorupa.
- Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego w Radomiu – premiera 23.05.1982, reż. Józef Słotwiński, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Włodzimierz Mancewicz.
- Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 28.04.1984, reż. Józef Słotwiński, przeł. Jerzy Sito, Prospero – Maciej Grzybowski.
- Teatr Nowy w Łodzi – premiera 21.12.1986, reż. Jan Bratkowski, przeł. Maciej Słomczyński, Prospero – Wojciech Pilarski.
- Teatr Polski w Bydgoszczy – premiera 31.05.1987, reż. Marek Mokrowiecki, przeł. Maciej Słomczyński, Prospero – Lech Gwit.
- Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 2.03.1989, reż. Krystyna Skuszanka, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Krzysztof Chamiec.
- Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie – premiera 27.10.1990, reż. Jerzy Goliński, przeł. Jerzy Goliński, Prospero – Jerzy Goliński.
- Teatr Ateneum im. S. Jaracza w Warszawie – premiera 25.05.1991, reż. Krzysztof Zaleski, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Gustaw Holoubek.
- Teatr Telewizji – premiera 2.12.1991, reż. Laco Adamik, przeł. Józef Paszkowski, Prospero-Kaliban – Zbigniew Zapasiewicz.
- Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie – premiera 4.01.1992, reż. Jerzy Goliński, przeł. Jerzy Goliński, Prospero – Jerzy Goliński.

- Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie – premiera 15.01.1997, reż. Rudolf Zioło, przeł. Leon Ulrich, Prospero – Jan Peszek.
- Teatr Animacji w Poznaniu – premiera 28.09.1997, reż. Janusz Ryl-Krystianowski, przeł. Józef Paszkowski, Prospero – Marcin Ryl-Krystianowski.
- Teatr Miejski w Gdyni – premiera 9.07.1999, reż. Julia Weranio, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Stefan Iżyłowski.
- Teatr im. S. Jaracza w Łodzi – premiera 11.09.1999, reż. Zbigniew Brzoza, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Aleksander Bednarz.
- Teatr Rozmaitości w Warszawie – premiera 4.01.2003, reż. Krzysztof Warlikowski, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Adam Ferency.
- Teatr Polski w Warszawie – premiera 8.03.2003, reż. Jarosław Kilian, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Olgierd Łukaszewicz.
- Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego w Radomiu – premiera 31.03.2006, reż. Krzysztof Galos, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Włodzimierz Mancewicz.
- Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu – premiera 18.02.2007, reż. Arkadiusz Tworus, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Dariusz Maj.
- Teatr Nowy im. T. Łomnickiego w Poznaniu – premiera 15.03.2008, reż. Janusz Wiśniewski, przeł. Stanisław Barańczak, Józef Paszkowski, Krzysztof Boczkowski, wykorzystano fragmenty innych utworów, Prospero – Mariusz Puchalski.
- Teatr Polski w Szczecinie, dziedziniec Zamku Księżąt Pomorskich – premiera 14.08.2008, reż. Adam Opatowicz, przeł. Zofia Siwicka, Prospero – Jacek Polaczek.
- Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki – premiera 30.01.2008, reż. Aleksander Maksymiuk, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Andrzej Mikosza.

- Teatr im. A. Sewruka w Elblągu – premiera 2.08.2011, reż. Mirosław Siedler, Carlos Carvalheiro, Anna Makrzanowska, adaptacja Carlos Carvalheiro, Prospero – Mirosław Siedler.
- Teatr Polskiego Radia – premiera 23.10.2011, reż. Henryk Rozen, przeł. Leon Ulrich, Prospero – Krzysztof Gosztyła.
- Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie – premiera 14.01.2012, reż. Piotr Jędrzejak, przeł. Jerzy S. Sito, Prospero – Dominik Jakubczak.
- Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy – premiera 4.02.2012, reż. Maja Kleczewska, przeł. Stanisław Barańczak, dramaturgia Łukasz Chotkowski, Prospero – Michał Jarmicki.
- Studiu Teatralne KOŁO w Warszawie – premiera 7.09.2012, reż. Igor Gorzkowski, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Henryk Talar.
- Teatr Polski w Warszawie – premiera 24.11.2012, reż. Dan Jemmett, przeł. Piotr Kamiński, Prospero – Andrzej Seweryn.
- Stowarzyszenie Teatralne Tespis w Katowicach (spektakl w cyklu „Baśnie Pana Szekspira”) – premiera 29.01.2014, reż. i adaptacja Henryk Adamek, Prospero – Jerzy Dziedzic.
- Teatr Polski we Wrocławiu – premiera 7.02.2015, reż. Krzysztof Garbaczewski, dramaturgia Marcin Cecko, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Ewa Skibińska.
- Opera Bałtycka w Gdańsku (spektakl baletowo-ruchowy) – premiera 24.05.2015, libretto i inscenizacja Izadora Weiss, Prospero – Filip Michalak.
- Białostocki Teatr Lalek – premiera 6.09.2015, reż. Waldemar Raźniak, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Ryszard Doliński.
- Teatr Współczesny w Szczecinie – premiera 19.03.2016, reż. Anna Augustynowicz, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Bogusław Kierc.
- Teatr Polskiego Radia – premiera 19.03.2016, reż. i adaptacja Waldemar Modestowicz, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Adam Ferency.

- Teatr Wielki–Opera Narodowa (spektakl baletowo-ruchowy) – premiera 9.04.2016, choreografia Krzysztof Pastor, dramaturgia Willem Bruls, Prospero – Viktor Banka.
- Wrocławski Teatr Lalek – premiera 30.09.2017, reż. Marek Zákostelecký, przeł. Piotr Kamiński, Prospero – Igor Kujawski.
- mnT Theatre w Lublinie – premiera 7.09.2018, reż. Paweł Passini, Prospero – Beata Passini.
- Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie – premiera 23.10.2019, reż. Grzegorz Jarzyna, przeł. Stanisław Barańczak.
- Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 1.12.2018, reż. Paweł Miśkiewicz, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Jerzy Radziwiłowicz.
- Teatr Żydowski im. E.R. i I. Kamińskich w Warszawie – *Der Szturam. Cwiszyn/Burza. Pomiędzy*, premiera 3.10.2020, reż. i dramaturgia Damian Jozef Neć, przeł. Yosef Goldberg, Prospero – Henryk Rajfer.
- Gdański Teatr Szekspirowski – premiera 8.07.2021, reż. Szymon Kaczmarek, przeł. Stanisław Barańczak, Prospero – Paweł Smagała.





---

 INDEKS NAZWISK
 

---

Numery stron podane kursywą oznaczają wystąpienie w przypisie.

- Adorno Antoniotto II 188  
 Adorno Prospero 188  
 Arne Thomas Augustine  
 170, 217  
 Auden Wystan Hugh 33
- Barączak Stanisław 33, 231  
 Bermúdez Juan de 192  
 Bloom Harold 10, 28, 54  
 Boecjusz (łac. Anicius  
 Manlius Severinus  
 Boethius) 23  
 Bolewski Jacek 20, 44  
 Boy (pseud.) zob. Żeleński  
 Tadeusz  
 Brayton Daniel 49  
 Bruno Giordano (właśc.  
 Bruno Filippo) 52  
 Burbage Richard 218
- Cetera-Włodarczyk Anna  
 38, 47  
 Chaucer Geoffrey 93  
 Chojak Jolanta 55  
 Cholewińska Anna 13  
 Colonna Prospero 188  
 Condell Henry 218
- Conrad Joseph (właśc.  
 Korzeniowski Józef  
 Teodor Konrad) 16  
 Crane Ralph 218–221,  
 227  
 Curry Walter Clyde 27
- Davenant William 216  
 Dee John 27  
 Digges Dudley 193–194  
 Digges Leonard 194  
 Digges Thomas 193  
 Dobrzyńska Teresa 55  
 Dollimore Jonathan 202  
 Donne John 212  
 Drake Francis 31  
 Dryden John 216  
 Dydona, królowa Kartaginy  
 38, 100, 204
- Eden Richard 30  
 Elżbieta I, królowa Anglii  
 i Irlandii 27, 189, 212  
 Elżbieta Stuart, palatynowa  
 reńska 12, 210–213, 225  
 Ernest August, elektor  
 Hanoweru 212

- Fabiszak Jacek 21
- Ferdynand II Habsburg,  
cesarz Świętego Cesarstwa  
Rzymskiego 213
- Fletcher Francis 31
- Fletcher John 93, 187
- Florio John (właśc. Florio  
Giovanni) 199–200, 201
- Fryderyk V Wittelsbach,  
palatyn reński 12,  
210–213
- Gates Thomas 190,  
195–196
- Gibińska Marta 21
- Gierczyński Zbigniew 200
- Golding Arthur 167, 206
- Greenblatt Stephen 11, 34,  
199, 202
- Grzegorzewska Małgorzata  
20, 36
- Halbrook Peter 202
- Helsztyński Stanisław  
(właśc. Skorupka  
Stanisław) 199
- Heminges John 194, 218
- Henryk Fryderyk, książę  
Walii 12, 211, 212
- Henryk VIII, król Anglii  
i Irlandii 211
- Hobgood Allison P. 15
- Hołowiński Ignacy (pseud.  
Kefaliński Ignacy) 29, 231
- Hopkins Stephen 197
- Hume Ivor Noël 199
- Huxley Aldous Leonard 20
- Jakub I, król Anglii  
i Irlandii (jako Jakub VI  
król Szkocji) 12, 27, 187,  
189, 208, 210–213, 225
- Jerzy I Hanowerski, król  
Anglii i Irlandii 212
- Johnson Robert 86, 170,  
217, 225, 235–236
- Jonson Ben (właśc. Jonson  
Benjamin) 17, 194, 215
- Jourdain Sylvester 191,  
198
- Kamińska Anna 207
- Kamiński Piotr 9, 38, 197,  
217, 225, 229, 231
- Karol I, król Anglii, Szkocji  
i Irlandii 212
- Karyłowski Tadeusz 205
- Kefaliński Ignacy (pseud.)  
zob. Hołowiński Ignacy
- Kelley Shannon 49
- Kermode Frank 194, 198,  
208
- Kopeć-Umiastowska  
Barbara 11
- Kott Jan 13, 36, 199
- Kowalcze-Pawlik Anna 230
- Kujawińska-Courtney  
Krystyna 231

- Laurie Margaret 217
- Limon Jerzy 211, 213
- Lindley David 187, 235–236, 198, 202, 206, 208, 220, 222
- Machiavelli Niccolò 29
- Magellan Ferdynand (właśc. Fernão de Magalhães) 30, 85
- Marlowe Christopher 10, 28, 36
- Middleton Thomas 219–220, 225
- Montaigne Michel de (właśc. Eyquem de Montaigne Michel) 15, 105, 189, 199–203, 206
- Morozow Michaił 20
- Mowat Barbara A. 27, 207
- Nawrocka Ewa 21
- Orgel Stephen 187, 235–236, 198, 208, 220
- Owidiusz (łac. Publius Ovidius Naso) 26, 37, 48, 167, 189, 206–207
- Paszkowski Józef 231
- Pigafetta Antonio 30, 85
- Platon 200
- Pocahontas (właśc. Matoaka, późn. Rolfe Rebecca), księżniczka indiańska 195
- Purcell Henry 216, 217
- Purchas Samuel 193
- Raleigh Walter 189
- Reedy Tom 199
- Rolfe John 195
- Russell Thomas 193
- Selous Henry Courtney 231
- Seneka Młodszy (łac. Lucius Annaeus Seneca Minor) 206
- Shadwell Thomas 216
- Shakespeare William 9–13, 15–19, 21, 25–26, 28–31, 33, 37, 38, 41, 44–47, 49, 52–54, 77, 93, 153, 187–189, 191–194, 196, 198–204, 206–207, 209–210, 211, 214–223, 226, 228, 231
- Sito Jerzy Stanisław 231
- Siwicka Zofia 231
- Smith Bruce S. 231
- Sokolski Jacek 23
- Somers George 190, 195–196
- Southampton, hrabia zob. Wriothsley Henry

- Stabryła Stanisław 205, 207  
Stefan Batory, król Polski  
27  
Strachey William 75,  
193–194, 196–198,  
199  
Stuartowie, dynastia 212  
Sugiera Małgorzata 13
- Tanner Tony 50  
Tarnawski Władysław 199  
Taymor Julie 23  
Thomas William 188  
Tudorowie, dynastia 213
- Vaughan Alden T. 31, 187,  
198, 202, 220  
Vaughan Virginia M. 31,  
187, 198, 202, 220
- Warlikowski Krzysztof  
231  
Webster John 219
- Wergiliusz (łac. Publius  
Vergilius Maro) 16, 22,  
40, 100, 189, 203–204,  
205–206  
Wilcox Fred McLeod 32  
Wilhelm I Orański,  
namiestnik Niderlandów  
213  
Wilson John Dover 225  
Wood David Houston 15  
Wriothesley Henry, 3. earl  
Southampton 194
- Yates Frances Amelia 27
- Zaron Zofia 55  
Zbierski Henryk 31  
Zofia Dorota Wittelsbach,  
elektorowa Hanoweru 212
- Żeleński Tadeusz (pseud.  
Boy) 200  
Żurowski Andrzej 55



Tytuł oryginału  
*The Tempest* (First Folio, 1623)

Redaktor naukowy serii  
*Anna Cetera-Włodarczyk*

Redaktor naukowy tomu  
*Anna Cetera-Włodarczyk*

Recenzentka  
*Marta Gibińska-Marzec*

Redaktor prowadzący  
*Jakub Ozimek*

Redakcja i korekta  
*Magdalena Orczykowska*

Projekt okładki, obwoluty, stron tytułowych i wnętrza  
*Maciej Buszewicz*

Skład i łamanie  
*Marcin Szczęśniak*

Publikacja dofinansowana przez Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego  
i Fundację Uniwersytetu Warszawskiego



© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022

Anna Cetera-Włodarczyk, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-5711-4867

ISBN 978-83-235-5693-0 (druk)      ISBN 978-83-235-5701-2 (pdf online)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego  
00-838 Warszawa, ul. Prosta 69  
e-mail: [wuw@uw.edu.pl](mailto:wuw@uw.edu.pl)  
księgarnia internetowa: [www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

Wydanie II rozszerzone, Warszawa 2022

Gdzie rozgrywa się akcja *Burzy*?

W sensie geograficznym wyspa Prospera leży między Tunisem i Neapolem, w połowie drogi z Afryki do Europy, w miejscu takim jak Lampedusa.

W porządku metaforycznym kierunki, z których przybywają postaci, są bez znaczenia. Co więcej, Shakespeare uparcie mnoży współrzędne, czyniąc z *Burzy* rozpędzony, wirujący globus z tysiącami miejsc, w których konfrontacja Starego i Nowego Świata wyznacza pole gry dla Prospera.

(ze wstępu Anny Cetery-Włodarczyk)

