

# SHAKESPEARE

EDYCJA KRYTYCZNA

Opowieść zimowa

w przekładzie  
Piotra Kamińskiego



WILLIAM SHAKESPEARE ■ Opowieść zimowa

Wydawnictwa  
Uniwersytetu  
Warszawskiego



# William SHAKESPEARE

Opowieść zimowa

**w przekładzie**

**Piotra Kamińskiego**

Wstęp i komentarz

Anna Cetera-Włodarczyk



## SPIS TREŚCI

	WSTĘP
9	<i>Opowieść zimowa</i> , czyli prawdziwa śmierć Eurydyki
59	OPOWIEŚĆ ZIMOWA
	KOMENTARZ
229	Data powstania i źródła
246	Wczesna recepcja dramatu
255	Uwagi o redakcji oryginału i przekładzie
	ANEKS
273	Polskie przekłady <i>Opowieści zimowej</i>
274	Literatura krytyczna
277	<i>Opowieść zimowa</i> na polskiej scenie
281	INDEKS NAZWISK



**Wstep**





OPOWIEŚĆ ZIMOWA, CZYLI PRAWDZIWA  
ŚMIERĆ EURYDYKI

„A kiedy rogi księżycy dziewięć razy zmieniły się w pełnię, dziewczyna urodziła Pafos, od której wyspa wzięła swoje imię” – tak wedle Owidiusza kończy się historia Pigmaliona, króla Cypru. Ten nie zmarnował ani jednego dnia (ani jednej nocy?) po tym, jak Wenus ożywiła figurę dziewczyny, którą wyrzeźbił i pokochał<sup>1</sup>. Z pozoru opis tej słynnej metamorfozy przypomina fabułę *Opowieści zimowej*. Oto w finale sztuki posąg Hermiony – rzekomo zmarłej żony Leontesa, króla Sycylii – ożywa, odnajduje się też ich córka, Perdita. A jednak słowa łudząco podobne do narracji Owidiusza padają nie na końcu, lecz na początku *Opowieści* – i wypowiada je bynajmniej nie Leontes, ale nerwowo zbierający się do wyjazdu na kontynent król Czech, Poliksenes:

Już dziewięć razy widzieli pasterze  
Pełnię księżycy, odkąd tron nasz tęskni  
Za swym brzemieniem (I 2.1–3).

Pożegnalnej przemowy Poliksenesa słuchają Leontes i jego żona, „z każdym dniem krągłejsza” (II 1.16), gdyż wkrótce powije córkę. Zanim jednak *royal baby* przyjdzie na świat, Hermiona nakłoni Poliksenesa, aby przedłużył pobyt, a Leontes spróbuje go otruć. Poliksenes w popłochu wymknie się tylną bramą miasta

<sup>1</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław 2004, księga X, 295.

i szczęśliwie zbiegnie na statek, który – jeśli wierzyć Shakespeare'owskiej geografii – pożegluje z wiatrem z Palermo prosto do Pragi. Ot, taka to sycylijska gościnność. Próżno zresztą interpretować *Opowieść*, dopasowując te wojaże do kartografii jakiegokolwiek epoki. A może klucza do zrozumienia fabuły należy szukać w antycznej proveniencji imion? Wszak Poliksenes to imię greckiego księcia oblegającego Troję, Hermiona zaś była córką Heleny Trojańskiej, która, jak wiadomo, zdradziła Menelaosa z gościem – królewiczem trojańskim, Parysem.

Kiedy już się wydaje, że elementy układanki zaczynają do siebie pasować, intryga *Opowieści* niespodziewanie skręca i koziółkuje; te zapętlenia akcji są zgoła obce antycznym źródłom, choć przecież co rusz zahaczają o znajome schematy fabularne. Niepodobna dociec, w jaki sposób Shakespeare wydziergał *Opowieść zimową*: czy splótł nitki wyciągane ostrożnie, jedna po drugiej, z kilku różnych źródeł, czy też sięgnął po materię od lat skłębioną w pamięci. Ta źródłowa niesforność *Opowieści* to bodaj najlepszy dowód na to, że dramat ten rzeczywiście wyszedł spod pióra Shakespeare'a, lecz trzeba przyznać, że autor świeci tu światłem odbitym. *Opowieść zimowa* Shakespeare'a w gruncie rzeczy nie jest ani zimowa, ani nawet jego własna – jest po prostu zasłyszana. I choć większość ówczesnych arcydzieł teatralnych to mistrzowsko udramatyzowane wersje kronik, romansów oraz przeróbki repertuaru konkurencji, trudno odmówić racji Robertowi Greene'owi (1558–1592), wziętemu dramaturgowi i poecie, który na łożu śmierci nazwał Shakespeare'a w przyptywie profetycznej złości „parwieniuszowską wroną wystrojoną

w n a s z e piórka”<sup>2</sup>. Dwadzieścia lat później Shakespeare dopełnił miary grzechu, przerabiając popularny romans Greene’a *Pandosto* właśnie na *Opowieść zimową*. Wydrukowany w 1588 roku romans doczekał się kilku wydań, tłumaczeń i adaptacji, a *Opowieść* ukazała się dopiero siedem lat po śmierci Shakespeare’a, w 1623 roku – któż jednak pamiętałby o *Pandoście*, gdyby Shakespeare nie ukradł fabuły? U Greene’a Leontes nazywa się Pandosto i jest królem Czech, a nie Sycylii, którą włada z kolei przebywający u niego w gościnie Egistus – pierwowzór Poliksena (por. s. 238–241), Hermiona to Bellaria, ale to nie ona (jak u Shakespeare’a), lecz żona Egistusa jest córką cara Rosji. Przekonany o wiarołomstwie żony Pandosto rozpętuje piekło. Egistus ucieka na Sycylię, Bellaria w więzieniu rodzi córkę, którą Pandosto uznaje za bękartą i rzuca na pastwę fal. Kiedy wyrocznia ogłasza niewinność Bellarii, jest już za późno: królowa umiera, a wraz z nią jej synek – następca tronu, zaś zdruzgotany rogacz-nierogacz pogrąża się w żałobie. Tymczasem ocalona dziewczynka dorasta wśród sycylijskich pasterzy i zdobywa serce księcia, syna Egistusa. Ten na wieść o mezaliansie potomka grozi okrutną zemstą, ale młodzi ratują się ucieczką i dobijają do brzegów – jakżeby inaczej – Czech. Tu rozchodzą się drogi Greene’a i Shakespeare’a.

W *Pandoście* budzi się kazirodcza namiętność do córki, na szczęście prawda wychodzi w porę na jaw i król wita w sycylijskim księciu zięcia. Wkrótce jednak ciężar

---

<sup>2</sup> Por. Robert Greene, *Groats-vvorth of Witte. Bought with a Million of Repentance*, London 1592, s. 36, wyróż. ACW. Jest to też pierwsza historyczna wzmianka o Shakespeare jako dramaturgu.

win przygniata jego duszę i Pandosto odbiera sobie życie, syn Egistusa natomiast obejmuje tron Czech, o czym Greene donosi w zdaniu tak zagmatwanym, że nie sposób dociec, czy to on zgubił słowa, czy też może księżę dopiero co poślubioną małżonkę. Z kolei Shakespeare w finale gwałtownie poszerza listę lektur, nieustannie przy tym myląc tropy, aby żadna z paraleli nie zawładnęła interpretacją utworu. W kulminacyjnej scenie przywrócona do życia Hermiona wstępuje w ślady wszystkich greckich bogiń i kobiet, które kochając, przekraczają granice światów: jest kochanką Pigmaliona – Galateą, jest Eurydyką, po którą wyprawił się Orfeusz, i Alkestis wydartą z objęć śmierci przez Heraklesa, a nawet Demeter skamieniałą z tęsknoty za Persefoną (por. s. 242–245). Którą z nich najbardziej? Umieszczając mit o Orfeuszu i Eurydyce w tej samej księdze co historię Pigmaliona, Owidiusz uczynił rdzeniem obu opowieści miłość, która odwraca prawa natury: ożywia marmur i przywraca życie umarłej. Wielkie zwycięstwo Orfeusza jest jednak okrutnie nietrwale, dla pogwałcenia zakazu bogów wystarczy, aby śpiewak przez chwilę nie upilnował wzroku:

Szli w górę stromą, niewyraźną i mroczną od gęstej mgły ścieżką poprzez głucho milczącą krainę. I już byli blisko powierzchni ziemi, kiedy Orfeusz, w obawie przed utratą żony, spragniony jej widoku zwrócił do tyłu zakochane oczy. Wtedy ona osunęła się natychmiast w dół. Orfeusz wyciągnął ręce, chcąc ją pochwyć lub by ona uchwyciła się go, lecz nieszczęsny zgarnął tylko zwiewne powietrze. I oto Eurydyka, powtórnie umierając, nie skarżyła się wcale na męża – czyż mogła się skarżyć, że była kochana? Ostatni

raz powiedziała: żegnaj – ledwie zdołał usłyszeć jej głos – i z powrotem stoczyła się w otchłań<sup>3</sup>.

Rozdzierający ból powtórnego rozstania odciska piętno na Orfeuszu, który już nigdy nie będzie tym, kim był przedtem. Wierny Eurydyce, unika kobiet, a z czasem uczy się czerpać radość z „krótkiej wiosny i pierwszych kwiatów [...] młodości”<sup>4</sup> chłopców i to w ich objęciach znajduje ukojenie. Z pozoru Shakespeare wydaje się łaskawszy niż greccy bogowie: ani wzrok, ani nawet dotyk Leontesa nie odsyłają Hermiony w otchłań. Jednak wyprowadzona z ukrycia królowa postarzała się: „Nie miała zmarszczek, nie znać na niej było / Śladów minionych lat!” (V 3.28–29) – woła Leontes. Nawet igrząc z romansowymi fabułami, Shakespeare nie zmienia kolei rzeczy. Czas minął, piasek przesypał się w klepsydrze, księżyc tysiące razy okrążył ziemię, dorosło nowe pokolenie. Ten cud to zwykły podstęp, który postaci wyjaśnią sobie w czasie pozascenicznym, kiedy „Będziemy gadać i pytać się wzajem, / Kto jaką rolę grał przez owe lata” (V 3.153–154), ale dziwny i pod wieloma względami ujmujący patos finałowej sceny niesie też sugestię obyczajowego skandalu. Jak zapewnia Shakespeare, niezwykła figura wyszła spod dłuta Giulia Romano – artysty, którego wyuzdane rysunki zainspirowały cykl wyjątkowo rozpustnych sonetów renesansu<sup>5</sup>. A jeśli tak, to w jakiej pozie zastygła Hermiona?

<sup>3</sup> Por. Owidiusz, *op. cit.*, X 55–60.

<sup>4</sup> *Ibidem*, X 85.

<sup>5</sup> Giulio Romano (ok. 1499–1546) był malarzem i architektem, nie był natomiast rzeźbiarzem, choć tak głosi epitafium cytowane

Shakespeare jako dramatopisarz nie zmieniał przyzwyczajęń: nie wymyślał fabuł, lecz rozpisywał na sceny i dialogi historie już znane. Pracował jak witrażysta, uzupełniając ramy szkiełkami, których kształty i kolory stanowią o sile jego dramaturgii. Jednak w *Opowieści* to rama bierze górę nad grą światła. Trudności z interpretowaniem tej sztuki wynikają w dużej mierze z niespójności języka postaci. *Opowieść zimową* cechuje niebywała różnorodność konwencji: od dwornych konwersacji po niekontrolowane wybuchy emocji z pogwałceniem sensu, składni i prozodii. Manieryzm i konkret walczą o lepsze nieomal w każdej scenie, jak choćby w tej, gdzie Poliksenes, wyluszczaając aż nadto jasny powód swego wyjazdu, liczy czas wedle odmian księżyca, jak powiada, *watery star* – wodnej gwiazdy, w którą wpatrują się pasterze. To osobliwe określenie budzi skojarzenie z pływami wód,

---

przez Giorgia Vasarięgo w jego *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550, 1568), zapewne znanych Shakespeare'owi. Wiadomo również, że Romano wykonał inspirowane antykiem erotyczne rysunki, które po skopiowaniu na szesnaście miedziorytów ukazały się w 1524 roku pod wspólnym tytułem *I modi* (Pozycje). Wkrótce potem, w 1527 roku, zbiór został uzupełniony o cykl sonetów lubieżnych (*Sonetti lussuriosi*) pióra Pietra Aretina (1492–1556). Publikacja wywołała jeden z największych skandali obyczajowych epoki. Wydarzenia te opisuje m.in. Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999. Romano jest jedynym artystą renesansu, którego Shakespeare wymienia z imienia i nazwiska; intencje dramatopisarza pozostają niejasne. Por. omówienie obscenicznej aluzji w: Henryk Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 509–511. Motyw erotycznych posągów został wykorzystany w imponującym przedstawieniu baletowym w choreografii Christophera Wheeldona, z muzyką Joby'ego Talbota, wystawionym w Royal Opera House w Londynie w 2014 roku.

odpowiednie dla sztuki, w której podróże morskie są podstawą logistyki, ale w renesansie księżyc interesował też astrologów. Ludzie pozostający pod jego wpływem uchodzili za chwiejnych, kapryśnych i niezależnych – nieokiełznanych jak Leontes<sup>6</sup>. Przywołana na świadka księżycowa poświata to szczególnie, bo niejako wsteczna scenografia, dotyczy przecież miesięcy minionych, wobec których srebrny glob był świadkiem zimnym i dalekim, obojętnym wobec namiętności, jakie wyzwał. Podobnie na bieg wydarzeń patrzy upostaciowiony Czas, którego Shakespeare, gwałcąc sceniczną iluzję, dopuszcza do głosu w osobliwym antrakcie między trzecim a czwartym aktem. Czas przemawia godnie, z finezją, ale postaci w *Opowieści* często długo szukają słów, albo przeciwnie – sięgają po frazesy, aby ukryć zakłopotanie. Niespokojny, rwący się pentametr, z niestabilną średniówką i wszechobecną przerzutnią, znajduje mnóstwo zastosowań: dworne dysputy o wyższości sztuki lub natury, wymiana grzeczności, ogień oskarżeń i wielkie mowy obronne, nachalny jazgot i przysięgi kochanków, wreszcie słowotok Leontesa, któremu język płaczą przecucia. „To dzieło złych planet” (II 1.105) – podejrzewa Hermiona, „Gdy rządkiem staną nierządne planety, / Nikt się nie oprze” (I 2.200–201) – wtóruje jej Leontes. Takie odwołania do wpływu planet oznaczają zawsze to samo: bezradność człowieka wobec własnych emocji<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> O księżycu w kontekście pływów wód wspomina Kamillo, opisując Leontesa: „Zaklinać się przed nim / Na wszystkie gwiazdy, aby swoim wpływem / Przeczyły jego myślom, to tak jakbyś / Morze chciał wydrzeć spod władzy księżycza” (I 2.420–423).

<sup>7</sup> Wplecione w ognistą tyradę spostrzeżenie Leontesa piętnuje pożądanie rozniecane przez *bawdy planet* – nierządną planetę.



Emotywny język *Opowieści zimowej* to tylko jeden ze znaków rozpoznawczych sztuk Shakespeare'a zwanych późnymi (*late plays*) i powstałych w początkach drugiej dekady XVII wieku. Po ich ukończeniu lub nawet

---

Chodzi tu najpewniej o Wenus, którą – podobnie jak utożsamianą z nią boginię – kojarzono z potęgą namiętności. Oto jak Klaudiusz Ptolemeusz (ok. 100–ok. 170) opisywał choroby duszy w powszechnie znanym w renesansie podręczniku astrologii: „Jeśli cech żeńskich nabierze również Wenus [tzn. znajdzie się w żeńskich znakach zodiaku], kobiety stają się skore do miłości fizycznej, cudzołożne i pożądlive w poddawaniu się stosunkom zgodnym z naturą w każdej chwili i z kimkolwiek bądź, tak że po prostu nie cofają się przed żadnym doświadczeniem seksualnym (choćby haniebnym i sprzecznym z prawem)”. Ten sam układ planet wywiera równie zgubny wpływ na mężczyzn, którzy „stają się miękcy i zdeprawowani, chętni do stosunków sprzecznych z naturą, przyjmując w nich bierną rolę kobiet; czynią to jednak potajemnie i skrycie, a jeśli i Mars nabierze cech żeńskich, dokonują tych bezwstydných czynów – obu rodzajów – jawnie i ostentacyjnie, prostytuując się, oddając się każdemu, zachowując się w wysoce naganny i obrzydliwy sposób, aż zostaną napiętnowani obelgami, wywoławszy zgorszenie związane z takim procederem”. Klaudiusz Ptolemeusz, *Czworoksiąg (Tetrabiblos)*, przeł. Grzegorz Muszyński, Wrocław 2012, III 15.10–11. Intrigujące odniesienie astronomiczne pojawia się też w wypowiedzi Hermiony, kiedy nalega, aby Poliksenes nie opuszczał Sycylii: „Lecz choćbyś / Gwiazdy chciał strącać z ich sfer przysięgami, / Powiem ci: jechać nie możesz” (I 2.47–49). W oryginale w wypowiedzi Hermiony rozbrzmiewa neologizm – *unsphere* – opisujący na pozór niemożliwe zjawisko opuszczania sfer przez planety i gwiazdy. Obraz ten wpisuje się w wiele podobnych odniesień w dramatach Shakespeare'a i z dużym prawdopodobieństwem odzwierciedla ówczesne dysputy naukowe związane z odrzuceniem arystotelesowskiej fizyki kosmosu i koncepcji sztywnych sfer niebieskich, por. omówienie w: Anna Cetera-Włodarczyk, Jonathan Hope, Jarosław Włodarczyk, (2021) *Unsphered, Disorbed, Decentred. Shakespeare's Astronomical Imagination*, „Shakespeare” 2021, nr 17 (4), s. 400–427.

w trakcie pracy nad nimi Shakespeare przeniósł się do Stratfordu, tym samym wycofując się z czynnego życia zawodowego aktora i dramaturga, jakie wiódł przez blisko dwadzieścia lat w Londynie. Przeciwnostawne opinie na temat tych utworów odzwierciedlają pewien kryzys zaufania do Shakespeare'a. Z jednej strony sztuki te anonsuje się jako wyraz dojrzałej i niejako ostatecznej postawy życiowej twórcy, który kładzie nacisk na wysiłek przebaczenia i pojednania oraz konieczność przekazania pałeczki młodszym<sup>8</sup>. Z drugiej zaś rozpoznaje się w nich oznaki wyczerpywania się talentu dramaturga: natrętne autocytaty i daleko idące ustępstwa na rzecz nowych mód scenicznych – takie jak widowiskowe wstawki na podobieństwo popularnej na dworze maski<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> W kluczu estetyczno-teologicznym czyta *Opowieść zimową* Stanley Cavell (*Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge 2003 [1987]), podkreślając radykalny sceptycyzm Leontesa, którego podejrzeń odnośnie do swego ojcostwa nie rozwiewa wyrocznia (prawda), lecz dopiero zainscenizowany cud zmartwychwstania Hermiony. O finale *Opowieści zimowej* jako wręcz „twórczym nawróceniu” Shakespeare’a pisze René Girard, porównując scenę z posągiem do ewangelicznych opisów zmartwychwstania, samą zaś sztukę uznając za „najpełniejszy wyraz postawy Shakespeare’a jako człowieka”. Por. *idem*, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. Barbara Mikołajewska, Warszawa 1996 [wyd. fr.: 1990], s. 423 i n., 419–420 i 427. Za myślą tą podąża Małgorzata Grzegorzewska w: *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007, s. 146–152; *eadem*, *Teologie Szekspira*, Kraków 2018, s. 163–200. O zakończeniu *Opowieści* z perspektywy eschatologicznej pisze też Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012, s. 372.

<sup>9</sup> Maski jakubińskie obszernie omawia Jerzy Limon w rozdziale *Przestrzeń bogów*, [w:] *idem*, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2002, s. 393–455.

Sztuki te – *Opowieść zimowa*, *Cymbelin*, *Burza* i *Perykles* – różnią się od wcześniejszych dramatów, a jednocześnie są zbliżone do siebie pod względem fabuły i stylu, co zachęca do traktowania ich jako cyklu romansów czy też tragicomedii<sup>10</sup>. Za etykietą romansu przemawiają zawikłane, nieprawdopodobne fabuły, nieomal zawsze ukazujące bolesną rozłąkę, morskie podróże, zatajoną tożsamość. Sukces tego typu widowisk był prostą konsekwencją popularności romansów pisanych prozą, które zawojowały ówczesny rynek księgarski. Romanse Shakespeare’a ukazują zwykle dramat rodzin – rozdzielone małżeństwa, zaginione dzieci – przy czym kryzys z biegiem lat ulega przezwyciężeniu, co uszczęśliwia nowe pokolenie, starsze zaś, wyczerpane wiekiem i konfliktami, usuwa się w cień.

To właśnie współistnienie dobrego zakończenia, nadziei na „nowy wspaniały świat” i gorzkiej refleksji nad przegraną generacji ojców czyni ze sztuk ostatnich tragicomedie. Natura konfliktów jest zbyt poważna, aby pasowały do komediowych schematów „miłości z przeszkodami”. Rany wprawdzie się goją, ale wolno; szerokie blizny mogą się w każdej chwili otworzyć. Jednocześnie finałowa kolejka nowożeńców do ołtarza nie pozwala myśleć o rozwiązaniu akcji w kategoriach tragicznych. Niespójność rodzajowa nie była cechą wyłącznie późnej dramaturgii Shakespeare’a: już w początku wieku wyszło spod jego pióra kilka komedii, np. *Miarka za miarkę* czy *Wszystko dobre, co się dobrze*

---

<sup>10</sup> Problematykę przynależności gatunkowej *Opowieści* porusza Jacek Bartyzel w: Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2004, s. 241–263.

kończy, ich współczesne odczytania jedynie pogłębiły wrażenie mroku i ambiwalencji. Daleko im jednak było do oksymoronicznej natury późnych sztuk, w pełni pod tym względem zgodnych z upodobaniami wielu twórców współczesnych Shakespeare'owi. Wykazuje to przekonująco Stephen Orgel, komentując alegoryczną hierarchię gatunków literackich z karty tytułowej dzieł Bena Jonsona (1616), gdzie u podstawy piramidy tkwią tragedia i komedia, nad nimi zasiadają dwie odmiany sielanki: bukoliczna i satyryczna, zaś na szczycie pyszni się tragikomedie – najdoskonalsza formuła opisu rzeczywistości, jaką wypracował teatr elżbietański w okresie jakubińskim<sup>11</sup>. Formuła ta nie satysfakcjonowała wprawdzie purystów, była jednak dalece szlachetniejsza od krwawych jatek, jakie wprowadzili na scenę dramatopisarze kolejnych pokoleń. Warto zwrócić uwagę, że choć łączenie przeciwieństw leżało w naturze epoki, Shakespeare uczynił z bliskiego sąsiedztwa różnych gatunków literackich – krzyżówkę genów, nie stroniąc przy tym od literackiej kokieterii. I tak *Opowieść zimowa*, a więc po trosze klechda, po trosze baśń, która w najgłębszych strukturach fabuły wchodzi w ostentacyjny sojusz z wielką literaturą antyku, już w tytule deklaruje również powinowactwo z jarmarczną balladą, co ustawia opowieść o sycylijskim arcyrogaczu w jednym szeregu z historią żony „lichwiarza, co powiła dwadzieścia worków złota naraz” (IV 4.253–254) i wstrzemięźliwej panny „w zimną

---

<sup>11</sup> Stephen Orgel w: William Shakespeare, *The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, red. Stephen Orgel, Oxford 2008 [1996], s. 4–5.

rybę” (IV 4.271) zmienionej. Niewykluczone, że słodko-gorzką naturę *Opowieści* najtrafniej ujmuje Mamilusz – synek Leontesa, postać najmiłsza i obdarzona w sztuce najkrótszym żywotem – kiedy rozpoczynając swą *winter's tale*, szepce do ucha matki: „Był sobie raz [...] na cmentarzu” (II 1.29–30). Cóż za przyjemność ze słuchania cmentarnej opowieści?

Mimo śmierci następcy tronu *Opowieść zimową* z innymi romansami łączy nie tylko styl, lecz także, i przede wszystkim, kierunek fabuły. Powtarzalność motywów, takich jak krzywda i przebaczenie oraz ufność pokładana w dzieciach, sprawia, że utwory te często interpretuje się w powiązaniu z biografią Shakespeare'a, zapominając, że nawet u schyłku kariery był on głównym dramatopisarzem Trupy Królewskiej, ta zaś nie żyła z ryczałtowego mecenatu, ale z bieżących przychodów z przedstawień. A jeśli tak, to skąd tyle wiary w nowe pokolenie?

Początek drugiej dekady XVII wieku zapowiadał się w Anglii imponująco. Jakub I trzymał wreszcie w ręku karty, jakich na Wyspach nie miał żaden władca od czasów Henryka VII. Wizerunek żony tego ostatniego, Elżbiety York, nie bez powodu zdobi do dziś talię kart jako dama kier: każde z trójki dzieci Henryka, które dożyły dorosłości, przywdziało koronę<sup>12</sup>. W kolejnych dziesięcioleciach nad angielskim tronem zawisło jednak fatum. Królewicze nie rodzili się wcale lub umierali młodo i Anglia żyła w nieustannym lęku o losy

<sup>12</sup> Małgorzata (1489–1541) została w 1503 roku królową Szkocji, Maria (1496–1533) w roku 1514 królową Francji, zaś Henryk (1491–1547) w 1509 roku królem Anglii w wyniku przedwczesnej śmierci następcy tronu, królewicza Artura (1486–1502).

dynastii<sup>13</sup>. Sytuacja zmieniła się za sprawą Jakuba, który już obejmując tron, był szczęśliwym ojcem gromadki dzieci. Około 1610 roku trójka nastoletnich królewiatek – Elżbieta, Henryk, Karol – niecierpliwie przebiegała nogami w kolejce do ożenku. W gruncie rzeczy każda sztuka, w której nowy ład składano w ręce młodego pokolenia, odzwierciedlała nadzieje i aspiracje domu panującego<sup>14</sup>. Dobiegający pięćdziesiątki Shakespeare wcale nie musiał być sentymentalny, aby uporczywie inscenizować królewskie matrymonia. Przeciwnie, ukazując raz po raz jątrzące się rany starszego pokolenia, dowodził, że idąc z prądem czasów, nie ulega iluzji przełomu. Już na początku kariery zdarzało mu się opisywać triumf młodzięcych miłości nad rodzicielską tyranią. Wtedy jednak przegrana Kapuletów

---

<sup>13</sup> Gwałtowna w przebiegu choroba zabrała szesnastoletniego Artura, najstarszego syna Henryka VII. Henryk VIII długo czekał na następcę tronu, ponieważ synowie z obu pierwszych małżeństw rodzili się martwi. W wieku siedemnastu lat zmarł nagle Henryk FitzRoy (1519–1536), książę Richmond i Somerset, nieślubny syn Henryka VIII, brany pod uwagę jako następcą tronu w wypadku bezpotomnej śmierci króla. Również prawowity następcą tronu Edward VI (1537–1553, król Anglii w latach 1547–1553) zmarł młodo. Nieszczęść tych na początku XVII wieku dopełniła niespodziewana śmierć najstarszego syna Jakuba I, Henryka (1594–1612). Sto lat wcześniej, około roku 1483, w niewyjaśnionych okolicznościach zginęli kilkunastoletni król Edward V i jego brat Ryszard, synowie Edwarda IV z dynastii Plantagenetów, co otworzyło drogę do tronu Ryszardowi III i dalej Tudorom.

<sup>14</sup> Por. omówienie kontekstu historycznego sztuk ostatnich Shakespeare'a w: William Shakespeare, *Burza*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2021 [2012], s. 208–212.

i Montekich była poniekąd wątkiem pobocznym, bieg fabuły zaś – bliższy uczuciowości młodych. Czas mijał i choć Shakespeare nadal uszczęśliwiał kochanków, znacznie sugestywniej kompromitował rodziców. Więcej, nadobne panienki, Mirandy, Perdity, Mariany, podobnie jak tłum trudnych do rozróżnienia królewiczów, Ferdynandów i Floryzelów, nie mają ani zmysłowości, ani inteligencji Romea i Julii. Dlaczego więc tak wielką wagę przywiązuje się do przesłania tych sztuk, a pomija ich komercyjny charakter?

Być może to składacze Pierwszego Folio uczynili z *Burzy* i *Opowieści*, dramatów powstałych nieomal w tym samym czasie, alfę i omegę Shakespeare'owskiej komedii, drukując je na granicach działu w pierwszym wydaniu dzieł wszystkich (por. s. 259). Resztę dopisało życie, a właściwie śmierć; Shakespeare, dramaturg wszech czasów, winien żegnać się godnie, majestatycznie, z mocą, jak Prospero – łamiąc czarodziejską różdżkę i topiąc księgę. W oczach wielu krytyków scena z posągiem uchodzi za idealne dopełnienie pożegnania z magią nad brzegiem oceanu<sup>15</sup>. Zbiegają się w niej – sugestywnie, choć niejednoznacznie – potężne tropy kulturowe. Posąg Hermiony jest kamienny (a więc prawie z gliny), oddech ożywczy (jak tchnienie Ducha), a postać z krwi i ciała (jak zmartwychwstała). Interpretowana w ten sposób kulminacyjna scena *Opowieści* jawi się jako

---

<sup>15</sup> Scena ta początkowo nie wzbudzała większego zainteresowania, a w pierwszym zachowanym opisie przedstawienia w ogóle ją pominięto (por. s. 260). Przełom przyniósł dopiero wiek XIX (por. Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 62), kiedy to doceniono jej potencjał inscenizacyjny. Powrót Hermiony to najważniejsze odstępstwo Shakespeare'a od fabuły *Pandosta*.

imponująca ekfrazą, w której Shakespeare podejmuje wielki, finalny dialog z tradycją mimetyczną, ukazując z całą mocą właściwą teatrowi, że nic nie zastąpi życia. Ostatecznie każde drgnięcie powieki, ruch oka, ciepło ciała jest Leontesowi droższe nad biegłość artysty. „Jakie dłuto / Wyrzeźbi oddech?” (V 3.78–79) – pyta retorycznie owdowiały król i pozostawia nam do rozstrzygnięcia kwestię, czy wskazując na dzieło Giulia Romano, Shakespeare przekroczył granice transcencji czy przyzwoitości.

Co ważne jednak – wbrew późniejszym odczytaniom – Shakespeare, pisząc kolejną sztukę o pokładaniu nadziei w przyszłości, nie stronił od ryzyka. Z romansowo-sielankowej *Opowieści zimowej* nietrudno uczynić sztukę polityczną: zjadliwą i drapieżną. Wkładając na głowę koronę, aktor mógł łatwo rozdrażnić monarchów. Co więcej, w elżbietańskim prawodawstwie istniał, podtrzymany później przez Jakuba I, surowy zakaz przedstawiania na scenie żyjących władców. Nikt jednak lepiej od Shakespeare’a nie władał sceniczną insynuacją<sup>16</sup>. Kiedy w 1603 roku Jakub I obejmował rządy w Anglii, miał opinię tropiciela czarownic i wytrawnego znawcy sił nieczystych, które, jak się wkrótce okazało, czyhają także na jego tron<sup>17</sup>. Udaremniony w 1606 roku spisek prochowy wstrząsnął królestwem i wywołał strach przed wrogiem ukrytym w tłumie. Następną dekada

<sup>16</sup> O ryzykownym podejmowaniu przez Shakespeare’a problematyki drażliwej dla Jakuba I pisze obszernie Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.

<sup>17</sup> Jakub I był autorem kilkakrotnie wznawianego w Anglii traktatu *Demonology* (Demonologia), Edinburgh 1597.



przyniosła natomiast nową odsłonę majestatu. „Jakie tortury dla mnie masz, tyranie?” (III 2.173) – szydzi Paulina, największa buntownicza Sycylii; a gdy Leontes grozi jej stosem, dorzuca zdanie tak mocne, że często odczytywane jak sentencja, z pominięciem pierwotnego kontekstu fabularnego: „Ten jest heretyk, kto ów stos podpali, / Nie ta, co spłonie” (II 3.113–114). Historia Leontesa nie pozostawiała złudzeń: władcy są omylni, a władza w rękach pomyłka – śmiertelnie niebezpieczna. U Greene’a nieświadomy niczego król zakochuje się w swej nastoletniej córce i odbiera sobie życie, kiedy się okazuje, że był o krok od kazirodztwa; u Shakespeare’a władca przeżyje, odzyska żonę i zachowa tron, lecz ta z pozoru szczęśliwie zakończona historia jest relacjonowana bez cienia szacunku należnego monarsze. Okutana w zimowy kostium *Opowieść* niesie bowiem niebezpieczną tezę, że sakra królewska nie chroni przed paranoją, i choć trudno sobie wyobrazić, aby klechda obaliła monarchię absolutną, nawet ona może podważyć autorytet władcy, który głosi religijnie umotywowany absolutyzm, z powrotem do leczenia skrofulów włącznie<sup>18</sup>. Shakespeare od początku kariery podejmował temat (nie)zasłużonych królewskich prerogatyw, nie wahał się też ukazać – w *Ryszardzie II* – wymuszonej abdykacji nieudolnego władcy. Gdy napięcie między Jakubem a parlamentem sięga zenitu, jest ostrożny i nie podejmuje tego wątku wprost, tworzy jednak kolejne portrety władców, np. Leara i Leontesa, których przekonanie o nieomylności prowadzi na krawędź lub poza krawędź katastrofy. Pół wieku później

<sup>18</sup> Por. analizę rządów Jakuba I w: Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 12–13.

rewolucja purytańska dobitnie dowiedzie, że ostrzeżenia były słuszne<sup>19</sup>.

Doktryny pierwszego Stuarta trąciły anachronizmem, szczególnie w czasach, kiedy odżywał radykalny humanizm z początków panowania Henryka VIII. Podobnie jak sto lat wcześniej, angielscy intelektualiści wychowywali swojego księcia, też Henryka, licząc, że nowy władca, ich uczeń i ulubieniec, wzniesie się ponad neurotyczny styl rządów swego ojca. Te wielkie nadzieje pokładane w następcy tronu drażniły Jakuba, ponieważ w istocie oznaczały kontestację jego rządów. Naturalnie, tworząc *Opowieść*, Shakespeare nie mógł przewidzieć przedwczesnej śmierci królewicza Henryka, podobnie jak i czeskiego epizodu w życiu królowny Elżbiety<sup>20</sup>. Jednak w hiperbolicznych pochwałach Mamiliusza z początku sztuki można usłyszeć echo napiętych relacji między Jakubem i Henrykiem: „A jak wielką pociechę macie z księcia Mamiliusza! Nie spotkałem dotąd szlachetnego młodzieńca, który by budził podobne

---

<sup>19</sup> Syn Jakuba I – Karol I został ścięty podczas rewolucji purytańskiej w 1649 roku.

<sup>20</sup> Henryk zmarł nagle w 1612 roku, prawdopodobnie na tyfus. Jego siostra Elżbieta poślubiła w roku 1613 Fryderyka, elektora Palatynatu Reńskiego. Zapamiętano ją jako czeską Zimową Królową, której krótkie panowanie roznieciło wojnę trzydziestoletnią. W 1619 roku czescy protestanci zdetronizowali cesarza Ferdynanda II, jednocześnie powołując na tron Czech Fryderyka i Elżbietę. Rok później ich wojska poniosły klęskę w bitwie pod Białą Górą, a oni sami byli zmuszeni do ucieczki z Pragi. Resztę życia spędzili na wygnaniu. Stephen Orgel nie wyklucza, że już w czasach powstania *Opowieści* w kręgach dworskich dyskutowano możliwość objęcia czeskiego tronu przez Fryderyka, por. *idem*, *op. cit.*, s. 16.

nadzieje”, zachwyca się czeski gość. „Sam jego widok krzepi poddanych, a starcom przywraca młodość. Ci, którzy kuśtykali już, zanim się urodził, czepiają się życia, by go ujrzeć mężczyzną” (I 1.32–40), przytakuje skwapliwie Kamillo. Niechęć króla do własnego następcy musiała rzucać się na dworze w oczy: kiedy Henryk nagle umarł, nie wykluczano otrucia, a ojca stawiano w kręgu podejrzanych<sup>21</sup>. Ryzykowne polityczne paralele sięgały zresztą dalej. W kraju koronowanych bękartów i skazywanych na ścięcie królowych szaleństwa Leontesa odbiegały od normy mniej, aniżeli dziś się wydaje<sup>22</sup>. Podobnie jak Hermiona, trzy angielskie królowe, żony Henryka VIII – Katarzyna Aragońska, Anna Boleyn i Katarzyna Howard – stawały przed sądem. Z nich trzech tylko Katarzyna Aragońska, jak Hermiona krewna cesarza, ocalała życie<sup>23</sup>. Dwie pozostałe zginęły na szafocie: obie oskarżone o romanse równoznaczne ze zdradą stanu. Nawet Elżbieta I, świadoma układu sił,

<sup>21</sup> Por. omówienie ekspozycji dramatu przez Orgela, *ibidem*, s. 16, 34.

<sup>22</sup> Dwie kolejne królowe ogłaszano dziećmi z nieprawego łoża: Marię Tudor – po unieważnieniu przez Henryka VIII małżeństwa z Katarzyną Aragońską, a także Elżbietę I – po egzekucji Anny Boleyn. Krążyły też plotki o Jakubie I jako owocu romansu Marii Stuart (również ściętej) z jej osobistym sekretarzem – Davidem Ricciem. Włoch został zasztyletowany na oczach królowej (w zaawansowanej ciąży), a w zamachu wziął udział Lord Darnley, mąż Marii. Zdaniem współczesnych Darnleyem powodowała zazdrość.

<sup>23</sup> Siostrzeńcem Katarzyny był cesarz Karol I Habsburg, Hermiona zaznacza, że jej „ojcem był rosyjski imperator” (III 2.117), u Greene’a córką cara jest żona Egistusa, co powstrzymuje Pandosta przed wypowiedzeniem wojny. W *Opowieści* Kamillo również ostrzega Leontesa przed konsekwencjami politycznymi (I 2.335–337) zhańbienia królowej.

nie próbowała rehabilitować matki kosztem legendy ojca. Mimo tych ciemnych stron, a może dzięki nim, *Opowieść zimowa* pozostaje jedną z najbardziej rodzinnych sztuk Shakespeare'a. Komедie zwykle ukazywały losy kochanków tuż przed, a nie długo po ślubie. *Opowieść* okazuje się jedyną, w której osią akcji jest ostry i dramatyczny w przebiegu kryzys małżeński. Jeśli zapomnimy o berłach i koronach, dramat opowiada dzieje małżeństwa z dwójką dzieci, z których młodsze dopiero się urodzi. W żadnej innej sztuce Shakespeare nie epatuje publiczności tyloma naturalistycznymi obrazami macierzyństwa, a także – rzecz szczególna – tacierzyństwa, prowadząc widzów w dworsko-domowe pielesze, gdzie biega zasmarkany Mamiliusz, a za nim Leontes z chusteczką. Wielokrotnie kieruje też uwagę ku sylwetce i samopoczuciu Hermiony. W sztukach Shakespeare'a pojawiały się bohaterki w ciąży, była to jednak bardziej okoliczność, a nie stan, który publiczność współprzeżywa z kobietą. W *Opowieści* niemal wszystko dzieje się na oczach publiczności, która śledzi poszczególne etapy z jednej strony dorastania, z drugiej zaś rodzicielstwa. Dziecko pojawia się na scenie jako embrion, niemowlę, brzdąc i nastolatek. Jeszcze intymniejsze są obrazy matki: ciąża, poród, połów, a nawet laktacja, o której pośrednio przypomina również imię Mamiliusza<sup>24</sup>. Leontes niepewność

<sup>24</sup> Z łac. *mamilla* – piersi. Sprzeczne przedstawienia porodu i połogu w dramacie wczesnonowożytnym jako czasu naznaczonego wskutek grzechu brudem i bólem lub też emanującego męczeństwem i świętością, a także związane z tym praktyki pastoralne (wywód) i wykładnie teologiczne (w ujęciu katolickim i protestanckim) omawia Paige Martin Reynolds, *Sin, Sacredness, and*

ojcostwa łączy z obecnością Poliksenesa, ale przyczyną rozdrażnienia króla Sycylii może też być zaawansowana ciąża Hermiony, która zamyka się w środowisku kobiecym – niań oraz położnych – i odsuwa męża. Dzieci królów rzadko wychowywały się na rękach rodziców. Oddawane pod opiekę mamek, wracały na dwór nieomal dorosłe, gotowe do małżeństwa jak Perdita. W *Opowieści* dzieje się jednak inaczej i ojcowie chętnie rozprawiają o radości przebywania z dzieckiem. Jak wylicza Poliksenes:

Kiedy jestem w domu,  
To moja radość, troska i zabawa,  
Wierny przyjaciel, wróg nieprzejednany,  
Żołnierz, pieczeniarsz, senator – jest wszystkim.  
W lipcu dzień przy nim krócej trwa niż w grudniu,  
A jego zmienne humorki mnie leczą  
Z myśli, co warzą krew (I 2.164–170).

Trzeba szybko nacieszyć się tymi rozszczebiotanymi dziećmi, bo Shakespeare prawie zawsze wprowadza je na scenę tuż przed ich śmiercią. Tak giną królewicze Edward i Ryszard w *Ryszardzie III*, zadziorny synek Macduffa, wypieszczony Mamiliusz. Z tej gromadki tylko ten ostatni umiera ze strachu, choć na scenę

---

*Childbirth in Early Modern Drama*, „Medieval & Renaissance Drama in England” 2015, nr 28, s. 30–48, dowodząc że w *Opowieści zimowej* obrazy te współistnieją, przy czym śmierć kobiety zaciera obraz skażenia. Reynolds zwraca ponadto uwagę na silne zmitologizowanie okresu połogu jako przestrzeni zdominowanej przez kobiece potrzeby i narracje, pod władzą położnych, bez dostępu mężczyzn.

wchodzi z „mieczykiem / w kagańcu” (I 2.156–157). Mamiliusz jest miniaturką Leontesa, nieufnie przygląda się oczom kobiet, bo już wie, że je malują. W odwecie pobiera pierwsze lekcje zawiści: „Wkrótce / Urodzi nam się śliczny nowy książę”, judzą dwórki. „A ty się będziesz mógł pobawić z nami, / Gdy nam się zechce” (II 1.16–17 oraz 18–19). Hermiona jest czujna i zapobiegliwa: „Chodź, mój panie. / Znów jestem twoja”, zapewnia jedynaka i umawia na bajkę, którą napędzi jej „stracha” (II 1.21–22 oraz 28). Nagłe wtargnięcie Leontesa zaskakuje oboje. „Co to jest? Żarty?” (II 1.58), dopytuje się Hermiona, jakby szaleństwo męża mogło być tylko dziwacznym spełnieniem obietnicy synka. Już ekspozycja brzmi jak wyzwanie rzucone bogom: „Nic ich nie zdoła poróżnić na tym świecie, ani złość ludzka, ani inna przeszkoda” (I 1.31–32), mówią dworzanie o swych władcach. Ugrzeczniony dialog ustanawia równowagę między Leontesem i jego gościem, z niewielkim wskazaniem na gospodarza, którego kraj wydaje się zamożniejszy, choć deprecjację Czech przez Czecha można uznać za niezobowiązującą grzeczność. Wątek przewagi Leontesa powróci jednak w wypowiedziach Hermiony, co sugeruje, że powodem szaleństwa męża nie są kompleksy. Czechy i Sycylia to dwa bardzo różne kraje i często podkreśla się, że odwracając lokalizację z *Pandosta*, Shakespeare uzyskał większą spójność obrazów i skojarzeń<sup>25</sup>. Porywczy, impulsywny Leontes przywodzi na myśl groźne heraldyczne lwy, słusznie też rządzi krajem Etny – upalnym i wulkanicznym.

<sup>25</sup> Skutkiem ubocznym tego odwrócenia jest czeskie „wybrzeże”, co zwykle uznaje się za świadomy chwyt komediowy.

Z kolei Czechy, wprawdzie odgradzone od morza dzi-  
kim wybrzeżem, są sielskie i rustykalne, pod wzglę-  
dem obyczajów zaś przypominają Warwickshire – kraj  
dzieciństwa Shakespeare’a. Tematem rozmowy jest  
gościnność i jej konsekwencje: bycie gościem ozna-  
cza zaciągnięcie długu, dług wymaga spłaty, a honor  
każe oddawać z nawiązką. Tak pojmowana gościnność  
stanowi w gruncie rzeczy formę współzawodnictwa  
w cnocie lub gorzej – licytację. Nikt przecież nie dzieli  
się ostatnim groszem, przeciwnie – udowadnia, na co  
go stać. Chorobliwe napięcie związane z koniecznością  
wyrównania rachunków wyczuwalne jest od pierwszych  
stron dramatu, choć diagnoza stawiana już teraz byłaby  
zbyt pochopna. Obdarowanie wymaga rewanzu, formą  
rozliczenia może być czas – wizyta, rewizyta – ale też  
gest, ukłon, uścisk. Na tej dwornej buchalterii dosko-  
nale zna się Poliksenes:

Choćbyśmy ci, bracie,  
Składali dzięki tyleż dni i nocy,  
Twoim dłużnikiem pozostałibyśmy  
Na wieki wieków. Stanę więc jak zero,  
Lecz na poczesnym miejscu, by przemnożyć  
Jedno „dziękuję” w podobnych tysiące (I 2.3–8).

Leontes nie chce się rozstawać, ale w sposobie sformu-  
łowania zaproszenia tkwi jakaś zadra: „Wstrzymaj się  
jeszcze z podziękowaniami, / Rozliczysz się przy odjeź-  
dzie” (I 2.9–10). Co ciekawe, retoryka Hermiony brzmi  
podobnie: „Chcesz wyjechać? / Cóż – moim więźniem  
będziesz w takim razie, / Nie gościem. Spłacisz wikt  
i opierunek / Przy wyjściu – złotem, bo «dzięki» mi na

nic” (I 2.51–54). Jeden Kamillo, sługa mądry i sprawiedliwy, przełamuje sposób myślenia władców: „Po co przepłacać, co dostajesz darmo?” (I 1.15). Rzucone w lekkiej konwersacji pytanie jest niezwykle istotne, ponieważ staje się pomostem między dworną kurtuazją a chrześcijańskim dyskursem teologicznym – ten ostatni przyjmuje w *Opowieści* postać refleksji nad bilansem win, odkupieniem i łaską, która przychodzi darmo. Chociaż grzech tak jak gościna oznacza zaciągnięcie długu, nie sposób go spłacić, wyrównując rachunek. Nie pojmują tego ani krzywdziciele, ani skrzywdzeni. Pokutujący Leontes usłyszy:

Ale ty, tyranie,  
 Nie żałuj za swe grzechy; tego brudu  
 Łzami skruchy nie zmyjesz. Już ci tylko  
 Rozpacz została. Choćbyś tysiąc kolan  
 Miał, i sto wieków klęczał w umartwieniu,  
 Nago, wśród skał, gdzie noc i dzień szaleją  
 Mroźne wichury, to i tak bogowie  
 Nie spojrzą na ciebie łaskawie (III 2.205–212).

W tych potępiających tyradach słyhać gniew, ale też echo fundamentalnego sporu, który zapoczątkował reformację. Wiara i tylko wiara przynosi usprawiedliwienie, głosił Luter, pomstując na odpusty z suto opłaconą obietnicą łaski. Na nic się zda wypchany portfel pokutnika, jeśli jego serce nie przyjmie odpuszczenia, on sam zaś nie uzna, że jest dłużnikiem, któremu dług – z łaski – darowano. Tymczasem w *Opowieści* nawet dobre uczynki oczekują rychłej nagrody, o czym mówi z przekorą Hermiona:



Błagam cię, powiedz, utucz mnie pochwałą!  
 Dobry uczynek kwitując milczeniem,  
 Tysiąc podobnych na śmierć tym skazujesz.  
 Żywimy się pochwałą (I 2.91–94).

Wkrótce jednak, zonglując słowami i skojarzeniami, Hermiona nadaje swym zasługom kobiece imię – Grace, z łacińskiego *gratia* – łaska, i tym samym znów podejmuje motyw nagrody przewyższającej zasługę. W tym finezyjnym sprzężeniu dyskursów znać Shakespear'a z najlepszych czasów. Hermiona dotyka przecież istoty sporu o uczynki wypływające z miłości, która niczego nie opłaca, lecz oddaje, czym sama została obdarowana. Znać jednak w Hermionie jakiś niedostatek kochania, skoro tak bardzo tęskni za uznaniem. Jak długo wsłuchiwała się w milczenie Leontesa, zanim upomniała się o pochwałą?

Dla zrozumienia układu sił w *Opowieści* kluczowa jest druga scena. Za najbardziej zaskakujące i gwałtowne otwarcie w sztukach Stratfordczyka uchodzi podział królestwa przez Leara, ale nawet jego gniew wydaje się silniej umotywowany aniżeli szal króla Sycylii. W granicach jednej sceny akcja nabiera niebywałego rozpędu i Leontes – farsowy zazdrośnik – dojrzeva do zbrodni. Shakespeare dokonuje silnej kompresji wcześniejszych wydarzeń, pozostawiając widownię w niepewności: nie wiadomo, czy pożar powoduje nieopatrznie zaprószona iskra, czy długo tłąca się zawiść. W romansie Greene'a napięcie narasta stopniowo, nieroztropna Bel-laria co wieczór zagląda do sypialni gościa, aby sprawdzić, czy na niczym mu nie zbywa. Jest niewinna, ale jej troska ma podtekst erotyczny, egzemplifikuje też

klasyczny dla romansów rycerskich konflikt cnót: kurtuazji (*courtesy*) i czystości (*purity*). Pandosto rządzi krajem, prowadzi wojny i zawiera sojusze, nie ma go, kiedy Bellaria i Egistus spacerują w pałacowym ogrodzie. Gdy wraca, poufałość tych dwojga przykuwa jego uwagę i rodzi nieufność. Nie wiemy jednak, czy i jak długo Hermiona i Poliksenes krążą po parkowych alejkach. Już w ekspozycji Shakespeare wprowadza motyw czasu jako napiętego terminarza, lecz również czasu jako następstwa pokoleń: starych, młodych, nienarodzonych. Postaci przerzucają się wspomnieniami, a publiczność, chcąc nie chcąc, bawi się w arytmetykę. Ile lat ma Leontes (chyba trzydzieści), ile Hermiona (raczej mniej), a ile Mamiliusz (chyba siedem)?<sup>26</sup> Od połowy dramatu najważniejsze jest falowanie pór roku i kalendarz pastersko-rolniczy. Przemiany przyrody fascynują młodych, bo ci łakną nowości, starzy są już nimi znużeni, ponieważ trwają w swej jesieni, którą tylko przez grzeczność przywołana do porządku Perdita nazwie pełnią lata<sup>27</sup>. Od początku jednak wyczuwa się

<sup>26</sup> Rachunek ten opiera się na domniemanym wieku Mamiliusza, którego strój („bez pludrów, w szatce / Zielonej, aksamitnej”, I 2.155–156) sugeruje, że chłopiec nie ukończył jeszcze siedmiu lat. Wiek dwudziestu trzech lat uznawany był za próg dojrzałości mężczyzny: jeśli Leontes w tym wieku został ojcem, to w chwili rozpoczęcia sztuki ma lat trzydzieści. Z kolei syn Poliksenesa, Floryzel, jest o miesiąc młodszy od Mamiliusza. Przy tych założeniach Floryzel w akcie czwartym, kiedy wszystkie żyjące postaci są starsze o szesnaście lat, miałby również dwadzieścia trzy lata. Por. John Pitcher, [w:] William Shakespeare, *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, red. John Pitcher, London 2010, s. 140.

<sup>27</sup> Perdita ofiaruje gościom rutę i rozmaryn, zioła „przez całą zimą wonne i zielone” (IV 4.75), co Poliksenes kwituje słowami:

łęk wobec jutra. Jakby dramat zaczynał się w interwale, a postaci nie chciały, aby akcja ruszyła z miejsca<sup>28</sup>. Opór wobec przyszłości może wynikać z przeczuć. Mówi o tym wprost Poliksenes:

Dręczy mnie strach – co się tam wykluć mogło  
 Pod nieobecność naszą, czy po domu  
 Nie hula mroźny wiatr, skręcony z naszych  
 Najgorszych przeczuć (I 2.11–14).

Jednak sycylijscy gospodarze ani myślą pozwolić, by odjechał. Ich nalegania nie są szczególnie umotywowane: po prostu chcą, żeby Poliksenes został, i targują się o każdy dzień. Ta nieustępliwa wielkoduszność nie jest wcale tak serdeczna, jak mogłoby się wydawać. Przeciwnie – przypomina raczej sposób, w jaki psy zarzucają sobie nawzajem łapy na kark w pozornym znaku poufałości i zabawy, który naprawdę oznacza próbę sił. Kiedy Poliksenes się opiera, Leontes popycha do działania żonę. To, co teraz następuje, można oglądać oczami Leontesa albo dwórek. Hermiona jest kokieteryjna, przymilna, prowokująca; albo wręcz przeciwnie: spuchnięta, powolna, ociążała – jak kobieta, która wkrótce urodzi. W żadnej innej sztuce interpretacja zdarzeń nie zależy w tak wielkiej mierze od tego, na ile zaufamy świadectwu oczu innych postaci.

---

„W sam raz dla starców te zimowe kwiaty” (IV 4.78). Dziewczyna daje im inne kwiaty, które „kwitną / Tu w pełni lata”, więc „mężom w sile wieku / Słusznie się dziś należą” (IV 4.106–108).

<sup>28</sup> W tym duchu otwarcie *Opowieści* interpretuje Andrzej Żurowski w eseju *Wyobraźnia i Czas*, [w:] *idem, Czytając Szekspira*, Łódź 1996, s. 133–142.

Teatr może pójść za wzrokiem Leontesa, a wtedy żaden gest nie ujdzie uwagi widzów:

Lecz tak, jak oni teraz, ręce pieścić,  
 Palce szczytać, znacząco się uśmiechać,  
 Jakby do lustra, dysząc, niczym jeleni  
 Kulka trafiony (I 2.115–118).

Jeszcze gorsze są obrazy ze wspomnień:

Więc szept są niczym?  
 Liczko do liczka? Nosków pocieranie?  
 A pocałunki żarliwe? A śmieszki  
 Westchnieniem przerywane – znak, że wierność  
 Mdleje? A nóżek igraszki pod stołem?  
 Schadzki po kątach? Chęć, by się południe  
 Zmieniło w północ, godziny w minuty?  
 I wszystkie oczy, prócz ich, bielmem skryte,  
 By niewidzialni byli, parząc się – to nic? (I 2.282–290)

Ta czujna spostrzegawczość leży w najgłębszej naturze zawiści. Nie bez powodu w renesansowych księgach emblematów zawiść przedstawiano jako starą kobietę ze zmęczonymi, osłabłymi od wypatrywania oczami. Wielokrotnie przywołana nicość staje się przeciwwagą dla wszystkiego, co „nic nie znaczy, / Jeżeli to jest – nic” (I 2.293–294). „Z tych chorych myśli / Musisz czym prędzej wyleczyć się, panie” (I 2.294–295), upomina Kamillo nie wiadomo kogo, hysteryka czy nihilistę<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> O Leontesie jako nihilistcie i największym mizoginiście Shakespeare’a pisze Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the*

Jeśli z kolei spojrzeć na Hermionę oczami dwórek, to na scenie rozgrywa się dramat trzeciego trymestru. Opisy Hermiony pełne są fizjologicznych szczegółów: jest zbyt drażliwa, aby zajmować się dzieckiem, i znużona jak niebieskooka wiedźma Sykoraks z ukończonej wkrótce potem *Burzy*, matka Kalibana, której ciąża domalowała pod oczami sińce. Do scenicznych obrazów z początku sztuki dołączają późniejsze migawki z balad: żona lichwiarza, która w ciąży miała zachcianki, i Dorotka, która łapie zamożnego pasterza na brzuch<sup>30</sup>. W kolejnych scenach Shakespeare idzie jeszcze dalej – Hermiona rodzi przed czasem w więzieniu<sup>31</sup>, przed sądem staje jako kobieta w połogu, z piersiami wezbranymi mlekiem:

A trzecią pociechę,  
Złych gwiazd ofiarę, z objęć mi wyrwano  
Z niewinnym mlekiem na niewinnych wargach,  
Prosto na śmierć [...]

Matki wszystkich stanów mogą  
Miesiąć odleżeć – mnie wściekła nienawiść  
Z łóżka wywlekła, by mnie przygnać tutaj  
I przetrzymywać mnie pod gołym niebem,  
Nim wróciłam do sił (III 2.96–104).

W kraju, w którym tylko w XVI wieku trzy królowe zmarły na gorączkę poporodową, argumenty Hermiony

---

*Human*, New York 1998, s. 644. Przekłady niekiedy łągodzą język Leontesa, por. Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na cenie elżbietańskiej*, Gdańsk 2018, s. 114, 258 i 302.

<sup>30</sup> Por. docinki Magdzi (IV 4.233–235).

<sup>31</sup> Por. relację Emilii (II 2.22–24).

są silne, choć i bez znajomości historii rodzinnej Tudorów nikt wówczas nie lekceważyłby zagrożenia<sup>32</sup>. Zamykając ciężarną żonę w więzieniu, Leontes igra z ogniem: jej rychła śmierć nie budzi zdziwienia.

Gdzie biją źródła szaleństwa Leontesa? Jeśli Hermiona jest bez skazy, pozostaje tylko Leontes – człowiek i jego obsesje. Czy Leontes naprawdę widzi to, co opisuje, czy też obrazy podsuwa mu wyobraźnia? Jego mowa jest obelżywa, zwierzęca, skojarzenia obsesyjne i kosmate. Uderza także zjadliwa mizoginia, która sprawia, że rolę Leontesa prowadzi się niekiedy pod prąd, czyniąc prawdziwą przyczyną jego furii zazdrość o Poliksenesa<sup>33</sup>. „Czy mowę ci odjęło? Mów coś!” (I 2.27), nagabuje żonę. Gdy udaje jej się przekonać Poliksenesa, w pochwalę znów słyhać szyderstwo: „Nigdy, najdroższa, nie mówiłaś bardziej / Do rzeczy” (I 2.88–89). Kobieta broni się, próbując obrócić zniewagi w żart, ale Leontes nie potrafi już zawrócić, gorzej, zwraca się przeciwko dziecku.

Zrozumienie uczuć, jakie łączą tę trójkę, utrudnia nietypowy chaos sceniczny, który teatr może spotęgować lub uładzić. Na scenie obecnych jest kilka grup postaci, które kilkakrotnie się rozchodzą, umożliwiając Leontesowi

<sup>32</sup> W takich okolicznościach zmarła Elżbieta York, żona Henryka VII, i dwie żony Henryka VIII – Jane Seymour i Katarzyna Parr.

<sup>33</sup> Wedle Girarda Leontes pada ofiarą „rywalizacji mimetycznej”: pragnie, aby Hermiona i Poliksenes naśladowali go w jego uczuciach do nich, kiedy jednak para zbliża się do siebie, Leontes idzie zbyt daleko w podejrzeniach, dokonując projekcji własnych pożądań na relację żony i przyjaciela, René Girard, *op. cit.*, s. 386, 388–389. O motywacji homoseksualnej wspomina Harold Bloom, *op. cit.*, s. 645.

wywołanie jego apartów lub dialog z synem. Leontes mówi niezrozumiale, mnoży obrazy, nie kończy zdań. Konkluzja wielokrotnie wyprzedza argument, a zamiar obserwację. Czy jest poczytalny? W sztukach wcześniejszych, takich jak *Makbet*, Shakespeare stopniowo psychologizował apart, czyniąc z komediowej konwencji objaw zaburzenia świadomości, wypadnięcie z realnego świata aż do utraty kontroli włącznie. W finale sztuki *Makbet* mówił prawie bez przerwy, nie zważając na obecność innych postaci. O ile jednak tam niekontrolowane wypowiedzi świadczyły o postępującym rozpadzie psychiki, o tyle w *Opowieści* jest to stan wyjściowy, istotny rys charakteru Leontesa, który – jeśli pada ofiarą urojeń – do odegrania swej roli nie potrzebuje na scenie partnerów. Nic dziwnego, że współcześni inscenizatorzy często osadzają *Opowieść* w konwencji koszmaru i fantasmagorii, czyniąc z niej nieomal monodram Leontesa. Rozstrzygnięcie kluczowego pytania o to, co widzi Leontes, jest i będzie przywilejem teatru. Natrętnym motywem w tyradach Leontesa jest organiczny wstępnym: „Daj mi chłopca” – mówi, odbierając matce Mamiliusza – „Na szczęście to nie ty go wykarmiłaś, / Z rysów wziął coś tam po mnie, lecz ma w żyłach / Zbyt wiele twojej krwi” (II 1.55–58). Leontes czuje odrazę do Hermiony, bo zdradziła go z Poliksensem, ale jej zaawansowana ciąża – eksponowana przez Shakespeare’a – nasuwa podejrzenie, że zazdrość może być tylko racjonalizacją ciemnych uczuć, które już wcześniej targały Leontesem. Skąd tyle jadu w opisach odmienionego ciała Hermiony? Może to nie Poliksenes, ale rosnące w łonie matki dziecko – odrzucone, zanim się urodzi – uczyniło z małżeństwa trójkąt:

Ona niech sobie figluje  
 Z tym w brzuchu, bo to Poliksenes sprawił,  
 Że cię tak wzdęło (II 1.60–62).

Mimo serdecznej więzi z Mamiliuszem Leontes nie chce być znów ojcem. Dlaczego? Renesansowa psychologia nie zajmowała się wpływem ciąży na mężczyznę, praktyka kulturowa zaś nakazywała odsuwać panów i ich fanaberie na margines, robiąc miejsce nowemu życiu. Rozliczne troski zawsze jednak gnębiły „wysiadujące” męskie ego, budząc lęk, zwątpienie, a nawet rywalizację z nienarodzonym dzieckiem. Shakespeare, który zdaniem swych apologetów wynalazł ludzką osobowość, nie okradał Greene’a bezmyślnie: kiedy Pandosto wtrąca żonę do więzienia, nic nie wie o jej ciąży. Narodziny dziewczynki są dla wszystkich zaskoczeniem. Czy to możliwe, aby szukając motywacji dla Leontesa, Shakespeare wpadł na trop syndromu kuwady?<sup>34</sup> Współczesna antropologia wyodrębnia wiele praktyk i rytuałów, które z mężczyzn rozmaitych ras i kultur czynią ojców. Przybierają one na sile w miarę, jak słabnie więź małżeńska, i pośrednio dowodzą, że niepokój o stałość kobiety zwiększa u mężczyzny potrzebę budowania więzi z dzieckiem<sup>35</sup>. Cięża wyzwala u przyszłych ojców emocje i dziwaczne objawy, zwykle jednak wynikają one z silnej, empatycznej identyfikacji z matką,

<sup>34</sup> Określa się tak różnorodne psychosomatyczne zaburzenia występujące u mężczyzn z powodu ciąży partnerki. Syndrom kuwady jako psychoanalityczne przesłanki reakcji Leontesa opisuje Barnett Jerome Sokol w obszernym studium *Art and Illusion in "The Winter's Tale"*, Manchester 1994.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 45–46.



w *Opowieści* zaś Leontes niszczy zarówno żonę, jak i dziecko. „Przegналиśmy twój pomiot, niech się włóczy, / Skoro go żaden ojciec nie chciał” (III 2.85–86), cedzi król. „Na każdym rogu krzyczą, / Żem dziwka” (III 2.99–100), żali się Hermiona. „Za co – ja? Za co?” (V 1.60), zapyta po latach sam siebie Leontes. Wszechobecna w *Opowieści* mizoginia czai się już w regresywnych utopiach dzieciństwa, jakie snuje Poliksenes:

Gdyby nam było dane żyć tak dłużej,  
 Gdyby nasz słaby duch wierząć nie począł  
 Od krwi gorącej, moglibyśmy w niebie  
 Wołać „Niewinny jestem i bez grzechu!” –  
 Pierworodnego nie licząc (I 2.71–75).

Sugestię błyskawicznie wychwytuje i wyostrza Hermiona:

Chcesz więc powiedzieć, że w twojej królowej  
 I we mnie – diabeł siedzi. Lecz mów dalej.  
 Za wasze grzechy odpowiemy, jeśli  
 My was skłoniłyśmy do nich i jeśli  
 Wiedliście z nami swoje grzeszne życie,  
 I tylko z nami! (I 2.81–86)

Tak oto kobieta – kusicielka – nadmiernie komplikuje męski świat. Dialog Hermiony i Poliksenesa może wydawać się błahy, ale już wkrótce podobny tok myślenia zrodzi makabreskę. Dworzanin Antygonus zapowiada, że „jeżeli królowa zgrzeszyła”, zapłacą za to jego córki:

bo je wypatroszę,  
 Zanim dorosną i zaczną mi płodzić  
 Bękarty. One po mnie odziedziczą,

Więc nim dochowam się nieślubnych wnuków,  
Prędej się sam owałaszę (II 1.147–151).

Szał Leontesa przesłania czasami niebywałą brutalizację wyobraźni innych postaci, które dochodzą do głosu w pozornie komediowych kwestiach. Dziwnym trafem to właśnie Antygonus jest obok Mamiliusza jedyną postacią, która nie przeżyje. Zginie nieomal na oczach publiczności, rozszarpany na strzępy przez niedźwiedzia<sup>36</sup>.

Okrucieństwo Leontesa infekuje dwór; co ciekawe, on sam, w gorączce, rozpoznaje oznaki choroby: „W mózgu od tego zaraza, a czoło / Pączkuje” (I 2.145–146). Jak często się podkreśla – w przeciwieństwie do Otelła, który stopniowo ulega podszeptom Jagona – Leontes osuwa się w paranoję sam, przez nikogo niepopychany. Niekontrolowany wybuch agresji nie jest jednak jednorazowy: Leontes to człowiek porywczy,

<sup>36</sup> Scena śmierci Antygonusa relacjonowana jest przez nierozgarniętego Syna Pasterza, co nadaje całemu epizodowi rys groteskowy. W tym kontekście pojawia się również nawiązanie do motywu naśladownictwa (*mimesis*) jako przedrzeźniania (*mock*): „I jeszcze jak wyli ci biedacy, jak ich morze przedrzeźniało, jak ten biedny szlachcic wył i jak niedźwiedź go przedrzeźniał, a wyli wszyscy głośniej niż morze i niebo” (III 3.95–99). Bezwzględność natury w tej scenie często interpretuje się jako szyderczą kopię okrucieństwa człowieka porzucającego na pustkowiu dziecko lub jako emanację jej – natury – gniewu. Por. Andrzej Wicher, *Shakespeare's Parting Wondertales. A Study of the Elements of the Tale of Magic in William Shakespeare's Last Plays*, Łódź 2003, s. 95–103, w języku polskim rozprawę tę omawia Olga Mastela, *Oczyrna duszy... „Zimowa opowieść” William Shakespeare'a i jej polskie interpretacje. Szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Kraków 2019, s. 135–139.

okrutny – śmiertelnie niebezpieczny. Co więcej, zadawanie bolesnej śmierci wrogom przynosi mu ulgę. Poliksenesowi każe podać „puchar tak przyrządzony, by na wieki / Uśpić go, mnie zaś uleczyć” (I 2.315–316). W podobnym duchu mówi o pozbyciu się Hermiony:

Gdyby ją tak zabić,  
Spalić na stosie – odzyskałbym może  
Niecو spokoju ducha (II 3.7–9).

Sprzeciwiającego się rozkazowi Kamilla straszy wydarciem serca, Paulinę i Perdite – każe spalić na stosie<sup>37</sup>. Kiedy dwór się sprzeciwia, Leontes wpada w ślepią furję: „Sam ten bękarci mózg, tymi rękami / Z czaszki jej wydrę. Spiesz się, wrzuć ją w ogień” (II 3.138–139). Leontes jest dzieciobójcą i tylko przypadek sprawia, że porzucone na odludziu niemowlę nie ginie w paszczy niedźwiedzia. Warto wszak pamiętać, że *Opowieść* jest romansem z charakterystycznym dla gatunku rysem awanturycznym: ten sam niedźwiedź mógłby je także wychować.

Wedle konwencji komediowych czas i pokuta powinny zmienić naturę Leontesa, on jednak pozostaje impulsywny, groźny, z cierniem w psychice. Kiedy Paulina odwodzi go od myśli o powtórnym małżeństwie, grożąc, że nawiedzi go duch Hermiony, Leontes reaguje wedle znanego schematu: „I słusznie żądała[by], bym zabił / Tę drugą żonę” (V 1.61–62). Wybudzona z szesnastoletniego snu Hermiona nie wspomina ani

<sup>37</sup> Por. „To nie moje szczęście, / To pomiot Poliksenesa! Wynocha, / Niech go zabiorą stąd i razem z matką / Spalą na stosie” (II 3.91–94).

słowem o tęsknocie za mężem<sup>38</sup>. U Greene'a Bellaria nie wraca do żywych, ale umiera również Pandosto, z którym świat nigdy nie byłby bezpieczny. Shakespeare daje Leontesowi szansę, lecz szybko spuszcza kurtykę, zanim słomiany wdowiec ochłonie ze zdumienia. Dodatkową terapię ordynuje czasami teatr, czyniąc Perdite wierną kopia Hermiony, a Floryzela – Poliksenesa. Niczego nieświadomych, łudząco podobnych, ustawia w tych samych miejscach i pozach co rodziców i sonduje reakcje Leontesa w scenie poprzedzającej powrót Hermiony. Te wizualne cytaty uczą Leontesa nieufności wobec własnych oczu, po raz pierwszy też budzą uczucia opiekuńcze, bo Leontes chce ocalić dziewczynę przed zemstą Poliksenesa. „Może wyproszę pannę?” (V I.222), myśli głośno. Taki obrót sprawy może być śladem po kazirodczych zapędach Pandosta; tak czy inaczej rujnuje plany Pauliny:

Skąd nagle w twym oku  
Tyle młodości? Na miesiąc przed śmiercią  
Królowa była takich spojrzeń godna  
Bardziej niż to, co tu widzisz (V I.223–226).

---

<sup>38</sup> Kwestię ostatecznego (nie)udzielenia przebaczenia przez Hermionę, z perspektywy filozofii Hannah Arendt i pism W.H. Audena rozważa Julia Reinhard Lupton (*Judging Forgiveness. Hannah Arendt, W.H. Auden, and "The Winter's Tale"*, „New Literary History” 2014, nr 45 (4), s. 641–663), podkreślając różnice między dyspozycją wewnętrzną i bezwarunkowym przebaczeniem (Arendt) a publicznym ulaskawieniem rozumianym jako odstępianie od wymierzenia kary (Arendt). Zwraca też uwagę na winę Leontesa w szerszym kontekście deprawacji władzy i pogrążenia kraju w „mrocznych czasach”. Wedle Lupton milczenie Hermiony w finale dramatu oznacza, że jeśli przebacza, czyni to poza ramą fabuły.

„To o niej / Myślałem, patrząc” (V 1.226–227), przyznaje osaczony w *déjà vu* Leontes.

Podobieństwo Perdity do matki wpisuje się w długi ciąg nawiązań do obrazów, kopii i lustrzanych odbić, a nawet, w najszerszym znaczeniu, relacji sztuki do natury jako zasobu tworzyw i wzorców. Liczba i spójność tych nawiązań zdaje się przeczyć teoriom przeróbki, wedle których Shakespeare zmienił zakończenie sztuki, aby dodać scenę z posągiem (por. s. 235–236). W *Opowieści zimowej* wszystko pozostaje w związku z czymś innym, rzeczy i ludzie przypominają sobie nawzajem: kształtem, kolorem, dźwiękiem. Potwierdzenia ojcostwa Leontes szuka gorączkowo w wyglądzie Mamiliusza: „Brudny nos? / Po mnie go masz podobno” (I 2.121–122), upewnia syna, a zaraz potem dodaje: „widać gołym okiem, / Że się go wyprzec nie mogę” (I 2.134–135). Podobieństwo dziecka rozrzewnia ojca. Co charakterystyczne, Leontes – rogacz z wyboru – buduje swe czułości wokół porównań do zwierząt jak i on rogatych. „Moje cielątko [...] – Mów, psotniku, jesteś/ Mój byczek? ” (I 2.125–127), wypytuje Mamiliusza. „Jeszcze kudłaty łeb, rogi, a będziesz / Całkiem jak ja” (I 2.128–129). Psychikę Leontesa świetnie rozumie Paulina, kiedy stara się skłonić go do uznania córki, dowodząc, jak bardzo jest do niego podobna:

Twoje jest, jest twoje!

Aż dziecka szkoda, że się tak wrodziło  
W swojego tatę. Popatrzcie, panowie,  
To wykapany ojciec, portret żywy,  
Choć w mniejszych ramkach – oczy, nos i usta,  
To, jak się marszczy, to rozległe czoło,

Śliczne dołeczki w brodzie, na policzkach,  
 Ten uśmiech, dłonie, palce i paznokcie –  
 Boska Naturo, to ty jej nadałaś  
 Kształty podobne ojcu (II 3.94–103).

Leontes nie wierzy jednak matce, ani tym bardziej Paulinie. Perditeę, noworodka obcej krwi i obcego ciała, każe spalić, a ubłagany przez dworzan łagodzi wyrok – nakazuje wrzucić ją jak szczenię do wody. W obu wypadkach niszczy to, czego nie uznaje za własne.

Smażąc się w swym piekle rogacza, Leontes bywa także zabawny, zwłaszcza gdy absurd jego oskarżeń napotyka trzeźwy opór dworzan. Szczególną rolę odgrywa tu Kamillo, postać drugoplanowa, choć za każdym razem, kiedy pojawia się na scenie, odwracająca bieg wydarzeń. To on wspólnie z Pauliną dowodzi niebezpiecznej tezy, że władcy pozbawieni sług mądrzejszych od siebie – toną. Jego dialog z Leontesem pełen jest jednak paradoksów. Nakłaniając Kamilla do zbrodni, Leontes wita w nim spowiednika:

Odśloniłem przed tobą tajniki  
 Mojego serca, państwa i alkowy,  
 Ty zaś jak kapłan niosłeś mojej duszy  
 Pociechę. Gdy się rozstawałem z tobą,  
 Byłem jak grzesznik nawrócony (I 2.233–237).

Z kolei Kamillo, gdy widzi szaleństwo Leontesa, nie igra z ogniem, lecz zachowując pozory posłuszeństwa, układa plan, którego suflerem mogłaby być Lady Makbet:

Idź więc i pokaż czeskiemu królowi  
 I twej małżonce radosne oblicze

Szczerej przyjaźni. Jeśli ja, podczaszy,  
 Podam mu napój zdrowy i krzepiący,  
 To mnie ze służby wyrzuc<sup>39</sup> (I 2.340–344).

Przebiegłość Kamilla ocala Poliksenesa, który ucieka z Sycylii, zanim padnie ofiarą spisku. Kamillo zręcznie postępuje również później, kiedy w tarapaty wpada Floryzel:

Nie ustąpi,  
 Chce stąd uciekać. Gdyby się udało  
 Jego ucieczkę zaprząc do mych planów:  
 Strzec go od złego, cześć, miłość okazać,  
 Tym zaś Sycylię odkupić od losu  
 I ujrzeć Króla, pana nieszczęsnego,  
 Za którym tęsknię (IV 4.497–503).

Wbrew pozorom jednak pragmatyzm Kamilla wymyka się jednoznacznej ocenie. Sekretny sojusz z Poliksenesem i ucieczka do Czech torują przecież drogę katastrofie, bo utwierdzają Leontesa w podejrzeniach. Król nie potrzebuje już powiernika, sam stał się prorokiem:

Niech błogosławiony  
 Będzie mój trafny, sprawiedliwy sąd!  
 Lecz taki dar to dopust Boży. Lepiej  
 Temu, kto nie wie nic! (II 1.36–39)

---

<sup>39</sup> Por. zapewnienia Lady Makbet: „By świat oszukać, / Weź odeń rysy; noś życzliwość w oku, / W dłoni i w mowie; bądź jak kwiat niewinny, / Gdzie wąż się czai. Ten, co tu przybywa, / Musi być godnie przyjęty. Mnie zostaw / Wielkie zadania nadchodzącej nocy” (I 5.63–68). William Shakespeare, *Makbet*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2022 [2011].

Nadprzyrodzone dary Leontesa przesądają o losie królowej. Jeszcze krótko widzimy ją tulącą synka, po chwili jednak sycylijskie *oikos* ulega pełnej dezintegracji: nie ma domu, nie ma rodziny. Od tej pory rola Hermiony jest poprowadzona jak w antycznej tragedii, której żywiołem jest patos. Hermiona broni się z godnością, rodzi, cierpi, przemawia, wreszcie osuwa się na scenę. Nawet jej śmierć w kulisach pozostaje w pełni zgodna z antyczną konwencją, która nie pozwalała czynić spektaklu z umierania<sup>40</sup>. Tragizm sytuacji potęguje nieskuteczna odsiecz bogów. Shakespeare różni się tutaj od Greene'a: w *Pandoście* werdykt wyroczni rzuca winowajcę na kolana od razu, u Stratfordczyka Leontes pogardliwie odrzuca pismo i dopiero utrata chłopca zmusza go do odwrotu. Nie wiadomo, czy to akt wiary, czy też tylko instynktowne zasłonięcie się przed kolejnym ciosem. Horyzont metafizyczny *Opowieści* jest wyjątkowo mętny i nie sposób dociec, po jakim gruncie stąpa Leontes, odrzucając pogańskie gusła. Odwołanie się do wyroczni dowodzi słabości prawa, z kolei

---

<sup>40</sup> Pozasceniczna śmierć królowej zdaje się wynikać z uwarunkowań gatunkowych, niekiedy jednak interpretowana jest w szerszym kontekście kulturowym. Paul A. Kottman (*Bliss Unrevealed. The "Trial" in Shakespeare's "The Winter's Tale"*, [w:] Lowell Gallagher, James Kearney, Julia Reinhard Lupton (red.), *Entertaining the Idea. Shakespeare, Performance, and Philosophy*, Toronto 2021, s. 188–206) zwraca uwagę na prowadzenie postaci Hermiony w powiązaniu z ikonografią maryjną w typie Madonny z Dzieciątkiem, przy jednoczesnym zaniechaniu eksponowania na poziomie wizualnym jej bólu po stracie syna (Mater Dolorosa). Kottman wyprowadza z tego wnioski dotyczące sposobu ukazania przez Shakespeare'a miłości rodzicielskiej, z patriarchalnym uprzywilejowaniem więzi ojca i syna.



greckim bogom nie zawsze można ufać. U Greene'a za upadkiem Pandosta stoi Fortuna. To ona, nie mogąc ścierpieć idylli Pandosta i Bellarii, wprawia w ruch koło i zsyła próby, które obnażają słabość pary. Choć oczy ma związane, jest zawistna, jak Apollo, który obdarł ze skóry wirtuoza fletu, satyra Marsjasza, i jak Atena, która zamieniła Arachne w pająka za zbyt pięknie utkane płótno. O dziele Arachne zdaje się zresztą wspominać Floryzel, kiedy wylicza wydziergane przez nią obrazy bogów, którzy w przebraniu uwodzili ziemskie kobiety<sup>41</sup>. Shakespeare całkowicie zarzuca wątek Fortuny, ale zachowuje też ostrożność w otwieraniu drzwi Opatrzności. Religijność wszystkich postaci jest eklektyczna: nie wiemy, jakie bóstwo przemówiło w Delfach<sup>42</sup>. Ostatecznie jednak ani prawo, ani bogowie nie ratują życia Hermiony – ochrania ją spryt Pauliny. Jak często się podkreśla, monumentalna Hermiona i jazgotliwa Paulina to dwie skrajne odsłony kobiecości. Paulina wkracza do akcji po raz pierwszy, kiedy przynosi do pałacu noworodka. Plan zawodzi, przepadają dziecko i mąż Pauliny, Antygonus. Równie ryzykowny jest jej drugi pomysł. Upozorowanie śmierci pozwala ukryć postać na czas konfliktu i przeczekać do momentu wyjaśnienia i rehabilitacji. Taki chwyt to też rodzaj szantażu emocjonalnego: śmierć ofiary obciąża krzywdziciela

<sup>41</sup> Por. opis zalotów bogów przez Floryzela (IV 4.25–30).

<sup>42</sup> Z kultem Apollina związane są świątynie na wyspie Delos (mniejsza, zbudowana na wyspie narodzin boga) oraz w Delfach. W *Opowieści* mowa jest o Delphos, a więc świątyni na wyspie Delos, ale przypisuje jej się sławę świątyni w Delfach, co było dość powszechne w renesansie. Również Greene posługuje się nazwą Delphos.

i przyspiesza rachunek sumienia. Ukrywając Hermionę, Paulina w gruncie rzeczy imituje zuchwałe zagrywki dwóch Shakespeare'owskich księży, którzy ratują z opresji panny młode, pozorując ich śmierć; Romeo i Julia przypłacają fortel życiem, ale Hero z *Wiele bałasu o nic* odzyskuje męża.

Choć Paulina jest oryginalnym pomysłem Shakespeare'a (w *Pandoście* nie ma jej pierwowzoru), trudno oprzeć się wrażeniu, że spotykamy ją w wielu jego wcześniejszych dramatach – zarówno pośród niań czy służących, jak i dam wyżej urodzonych, lecz nie zawsze zadowolonych ze swego losu. Jest inteligentna, wygadana, odważna i bardzo cierpliwa. Odpowiada za przemianę króla; sama również podlega dość zaskakującej metamorfozie, występując w tej samej sztuce jako żona, wdowa i panna młoda. Jej imię niesie sugestię podobieństwa do św. Pawła, który na Areopagu głosił nieufnym Grekom zmartwychwstanie ciała. W tej wysublimowanej paraleli upatruje się niekiedy klucza do interpretacji sceny z ożywającym posągiem<sup>43</sup>. Sposób poprowadzenia roli Pauliny w tej scenie przypomina jednak bardziej rolę Heraklesa z Eurypidesowej *Alkestis* (por. s. 243–245). Boski heros, widząc rozpacz męża, wyprowadza z krainy cieni Alkestis i podobnie jak Paulina reżyseruje każdy ruch mężczyzny, aby ten w milczącej, nieruchomej i zakwefionej postaci rozpoznał żonę. Jednakże naśladowując litościwego półboga, kobieta igra z ogniem. Ożywienie posągu to ryzykowna sztuczka, która pod wieloma względami upodabnia *Opowieść zimową* do *Burzy*. Oba dramaty pulsują odniesieniami

---

<sup>43</sup> Por. Małgorzata Grzegorzewska, *op. cit.*, s. 144.

do magii: magii teatru, sztuki, czarów. Na granicy tych światów balansuje Paulina i chociaż Prospero żegna się z wyspą słowami Medei, to w Paulinie łatwiej dopatrzeć się wiedzy. Mediolański książę magii się wyrzeka, zaś Paulina próbuje ją uświęcić. Jej wysiłki nie układają się w spójną całość i są być może tylko zasłoną dymną, chroniącą przed impulsywną reakcją Leontesa. Gdy Paulina zapomina o ostrożności, miota najcięższe oskarżenia:

Bo ten zdrajca  
 Sam swoją świętą cześć, honor królowej,  
 Syna i córkę – wystawił na potwarz,  
 Co ostrzej rani od miecza – i nie chce –  
 A króla siłą zmusić nie pozwala  
 Przeklęte prawo – wykarczować z głowy  
 Tych mrzonek, choć się tak na próchnie chwieją,  
 Jak dąb i skała stoją twardo (II 3.82–89).

„Suka!”, wrzeszczy Leontes i obraca konflikt w farsę: „Miele jęzorem, dotąd męża prała, / Teraz mnie dręczy!” (II 3.89 oraz 90–91). Paulina chętnie przystaje na zmianę konwencji: żyje w świecie patriarchy i monarchii, zna swoje miejsce. Komiczne powinowactwo z jędzą, złościcą i heterą to jej najskuteczniejsza obrona przed cenzurą. Gdyby Shakespeare upozował Paulinę na Joannę d’Arc, *Opowieści* zapewne nigdy by nie wystawiono. Kiedy Leontes zaczyna odprawiać swe pokuty, fabuła przenosi się do Czech – po raz pierwszy i ostatni ziemie Słowian stają się miejscem akcji Shakespeare’owskiej sztuki<sup>44</sup>. Wedle krajobrazu i obyczaju Czechy to

<sup>44</sup> Gdyby Shakespeare wierniej trzymał się Greene’a, i my mogliśmy się odnaleźć na mapie *Opowieści*. Zbiegły z kochanką syn

angielska prowincja, której Shakespeare, zachowując przez całe życie silne związki ze Stratfordem, nigdy tak naprawdę nie opuścił, ani tym bardziej nie zapomniał. Najbarwniejszą postacią tej krainy jest Autolikus: złodziej, oszust, kiedy trzeba – artysta i filozof. Witalnością, fortelami, a nawet pewną dozą pogodnego cynizmu przypomina on Falstaffa, zwłaszcza z *Wesołych kumoszek z Windsoru*<sup>45</sup>, jest też autorem kilku efektownych bon motów, jak choćby tego o życiu po śmierci, na którego temat – śpi (IV 3.32–33). Stryczek zdaje mu się pewniejszy niż aureola, więc stara się go unikać, korzystając z czasu niosącego mnóstwo okazji „dla obrotnej główki” (IV 4.671–672). Mimo mitologicznej proveniencji Autolikus, syn Hermesa, jest dla londyńskiej publiczności postacią dość swojską: Londyn, największa metropolia ówczesnego świata, już wtedy słynął z kieszonkowców. Tymczasem dorasta Perdita. Dziewczyna bryluje wśród pasterzy, ale niewiele w jej popisach realizmu. Jest z krwi i kości królewną; wiejskie powietrze pozostało bez wpływu na jej mlecznobiałą cerę. Wychowany wśród pól i pastwisk podrzutek rozprawia o przewadze natury nad sztuką, czarując wdziękiem, cnotą i erudycją

---

Egistusa przedstawia się na dworze Pandosta jako obywatel Transpolonii, „kraju za Polską”, czyli Litwy, z dziewczyny zaś (wychowanej u Greene’a na Sycylii) czyni Włoszkę z Padwy. Idąc tym tropem, skrupulatni dziewiętnastowieczni humaniści doszukali się słowiańskich korzeni *Opowieści* i ogłosili pierwowzorem Leontesa Ziemowita III, księcia Mazowsza (por. s. 250–254 oraz omówienie polskiej recepcji krytycznej *Opowieści* w: Olga Mastela, *op. cit.*).

<sup>45</sup> Falstaff występuje w I i II części *Henryka IV*, w *Henryku V* zaś wspomina się jego śmierć. Shakespeare „wskrzesił” go w napisanych później *Wesołych kumoszkach z Windsoru*.

koronowane głowy. Reszta postaci nie odbiega od społecznej normy. Pasterki wypatrują kandydatów na mężów, pasterze kupują dziewczynom fatałaszkę, a ojcowie sondują majątki potencjalnych zięciów. Kwitnie obwoźny handel, choć na drogach czyhają rzezimieszki. W tym rustykalnym świecie istnieje wprawdzie monarchia, ale zarówno królowi, jak i następcy tronu dziwnie blisko do owczarni. Co ciekawe, nawet w pałacu mówi się prozą, nie wiadomo, czy dla wygody, czy dlatego, że czeski nie chce układać się w wiersze. Życie toczy się w świątecznej atmosferze, nade wszystko zaś kwitnie uczucie Floryzela i Perdity. Obie postaci są ledwie naszkicowane, a ich krótkie życiorysy pełne luk, za to ładnie spięte motywem lustrzanej przebieranki: królewicza za pasterza i pasterki za królownę. Taka zamiana ról to wyłączny przywilej wyższych sfer. Gdy uradowany Leontes nadaje pasterzom tytuły szlacheckie, awans z chama na pana budzi więcej politowania niż szacunku: „Będziesz rodził wielmożów i szlachcianki” (V 2.129–130), rozczula się naiwnie ojciec w rozmowie z synem na myśl o wnukach dżentelmenach. Są jednakże powody do dumy, bo dzieciaki będą szlachtą w trzecim pokoleniu, a im dalej od korzeni, tym lepiej. Pamiętał o tym Shakespeare, kiedy w 1596 roku wystarał się o tytuł dla swego ojca, Johna Shakespeare’a. Awans Shakespeare’a i jemu podobnych przypominał jednak bardziej żywot ludzi w rodzaju Autolikusa, których nieprzeciętna inteligencja wynosiła ponad mizerny stan. „Szczęśliwy, kto się chamem nie urodził. / Choć i mnie skroić tak mogła natura, / Więc gardzić nim nie będę” (IV 4.731–733), powiada przebrany za dworzanina złodziejaszek – postać wymyślona przez Shakespeare’a,

syna rękawicznika, z którym równać mógł się tylko Christopher Marlowe, syn szewca, a o którym pierwszy napomknął Robert Greene, syn rymarza.

Wśród świątecznych gości rzadko kto podaje się za tego, kim jest. Perdita paraduje w „pożyczonych szmatkach” (IV 4.24) bogini Flory, Floryzel udaje pasterza Doryklesa, incognito przybywają też szpiegujący go ojciec i Kamillo. Rozmowy toczą się w kilku grupach, wedle wieku i urzędu – tylko Perdity i Poliksenesa słuchają wszyscy. Zgrabnie rozpisany dialog o sztuce jest zbyt podręcznikowy, aby go uznać za credo Shakespeare’a. Jego urok tkwi raczej w doborze przykładów: wdzięcznym wyliczeniu różnych gatunków kwiatów i ziół z sugestiami ich zastosowań. Wiersze Perdity opiewają urodę świata w porze wiosny, odzwierciedlają także typowe dla Anglosasów umiłowanie ogrodów:

Ześlij, Prozerpino,  
Te, które z wozu Plutona zrzuciłaś  
Drżąca! Żonkile, które wiatr marcowy  
Złotem czarują, zanim się jaskółka  
Wrócić ośmieli. Skromne fiołki, słodsze  
Niż tchnienie Wenus, gładsze niż aksamit  
Powiek Junony; daj blade prymulki,  
Które w paniństwie giną, zanim słońce  
Pochwyci je w ramiona (to u dziewic  
Częsta przypadłość); cesarskie korony,  
Dumne pierwiosnki, a pośród irysów  
Francuską fleur-de-lys (IV 4.116–127).

Początkowa apostrofa trafnie też przywołuje historię uprowadzonej w zaświaty Prozerpiny – i Demeter, skamieniałej, jak Hermiona, z tęsknoty za córką.

Rozpoetyzowane młode pokolenie wydaje się bez skazy, bo Shakespeare zadbał o to, aby wybielić syna Poliksenesa. W *Pandoście* przypomina on Jessicę, córkę Szajloka, która uciekając z domu z kochankiem, wykrada ojcu kosztowności. Syn Egistusa również nie ucieka z pustymi rękami, świadom, że na wybaczenie lub koronę przyjdzie mu jeszcze poczekać. Jednak nawet Shakespeare nie może uwolnić Floryzela od winy najcięższej: miłości niezgodnej z racją stanu. Tu prawo i obyczaj są po stronie króla, następcy tronu nie zaręczają się wedle własnego widzimisię. W tym kontekście słowa Poliksenesa brzmią aż nazbyt liberalnie:

Masz święte prawo  
Samemu wybrać żonę, lecz i ojciec,  
Który pokłada wszystkie swe nadzieje  
W pięknym potomstwie, winien mieć coś tutaj  
Do powiedzenia (IV 4.396–400).

Bez wątpienia Poliksenes nie pozostaje obojętny na urodę dziewczyny, ale zachwyty nie oznaczają zgody na mezalians. Co więcej, gdy zamiary Floryzela wychodzą na jaw, wdzięk dziewczyny świadczy przeciwko niej: „czarownica”<sup>46</sup>, grzmi król. W ferowaniu wyroków jest równie impulsywny jak Leontes, choć sugerowane przez niego kary są mniej dotkliwe, a wykrzykując je, z rozpędu prawi dziewczynie komplementy: „Głogiem tę piękność rozdrapię, aż będzie / Mizerna jak twój stan” (IV 4.415–416), odgraża się Poliksenes i zastrzega:

---

<sup>46</sup> Por. „A ty, czarownico, / Szczwana nad wiek, wiedziałaś, że się wodzisz / Z durniem królewskiej krwi?” (IV 4.412–414).

jeżeli mu kiedy

Skobła uchylisz i wpuścisz do środka,  
 Lub go zatrzaśniesz w obręczy swych ramion,  
 Śmierć ci wymyślę, że ją popamięta  
 Ta czuła skórka (IV 4.427–431).

Na dobrą sprawę prawdziwa komedia mogłaby zaczynać się dopiero teraz, kiedy na przeszkodzie zakochanym staje rodzic i mnożą się komplikacje: młodzi uciekają na morze, król traci syna. Ten kryzys jest warunkiem rozwiązania kryzysu poprzedniego, ale postaci o tym nie wiedzą: rozstają się na jakiś czas. Czyściec rozłąki jest w *Opowieści* najdotkliwszą i nieodwracalną karą za przewinienia, Leontes nie zobaczy już ani dzieciństwa Perdity, ani dojrzałych lat Hermiony. Gdy dwie kolejne fale czeskich gości docierają na dwór Leontesa, Shakespeare niespodziewanie wyprasza publiczność za drzwi i przyspiesza akcję. Tylko początek widzimy na własne oczy, potem wszystkie najważniejsze wydarzenia – rozpoznanie Perdity, pojednanie wrogów – relacjonowane są przez służących i dworzan. Za to powrót aktorów jest procesjonalny: idą wszyscy, aby zobaczyć ukryty w samotni Pauliny posąg Hermiony. Taka gremialna wizyta nie zdarza się co dzień i w wylewnych podziękowaniach Pauliny słychać znajome tony: „To nadmiar łaski, zaiste – nie zdołam / Przez całe życie jej spłacić” (V 3.7–8). „Z tej łaski tylko kłopot” (V 3.9), ucina Leontes. Spieszy mu się, chce pokazać córce matkę albo sam porównać obie.

Zasłona niesie sugestię oddzielenia światów, więc ukryty przed wzrokiem posąg intryguje. To, co zakryte, bywa cenne, święte albo zakazane. Mającąca w półmroku



rzeźba może przywołać na myśl maryjne figury, których setki wypełniały przedreformacyjne kościoły. Ale skopiowana postać może również siać zamęt – jak sobowtór, albo też nękać sumienie – jak wywołany duch. Nadbudowując znaczenia, często interpretuje się finał *Opowieści* z punktu widzenia estetyki lub teologii i lekceważy zamysł inscenizacyjny o zaskakująco filmowej naturze. Zasadą narracji jest tu izolacja i zbliżenie, z powolną zmianą ujęć między Hermioną i Leontesem. Wypełniona widzami przestrzeń jest publiczna, ale spotkanie małżonków wręcz intymne, z reżyserią zapisaną w kwestiach Leontesa. Nie dowierając własnym zmysłom, Leontes stopniowo odkrywa oznaki życia: oddech, pulsowanie krwi w żyłach, drgnięcia powiek. Pierwsza reakcja to zdumienie: „Nie miała zmarszczek” (V 3.28). Angielskie *wrinkles* są ostrzejsze w brzmieniu niż polskie „zmarszczki”, to bardziej rysy niż fałdy zwiotczącej skóry i bliżej im do faktury kamiennej rzeźby. Zmarszczki Hermiony to jednak ślad czasu na ciele, zapewne lepiej widoczny w świetle młodości Perdity.

Finałowe spotkanie Hermiony i Leontesa przypomina inną wielką konfrontację krzywdzicieli i krzywdzących, jaką w finale *Burzy* inscenizuje Prospero. Stając oko w oko z ludźmi, którzy wydarli mu kraj i koronę, Prospero zaklina wszystkich w nieczułe posągi, tak aby wobec ich milczenia wypowiedzieć swój żal i wybaczyć im, o co po ich ocknięciu się znacznie trudniej. W *Opowieści* konfrontacja przebiega tak samo jednostronnie, choć przy innym układzie sił. To Hermiona może wytrwać w roli do końca i wysłuchać Leontesa – nie schodząc z cokołu. Nikt przecież od początku nie szukał jej ciała.

Mogła iść zwyczajnie za własną trumną, jak archimimus, który w starożytnym Rzymie odprowadzał zmarłego. Jeden Poliksenes przechodzi od razu do rzeczy: niech „wyjawi, gdzie dotychczas żyła / Lub jak się śmierci wymknęła” (V 3.114–115). Utajone życie Hermiony to największa zagadka *Opowieści*: dowód ufności pokładanej w prorocत्वie albo lęku przed kolejnym szałem Leontesa. Jedną trzeba się ostrożnie, z rozważą, bo to ciągle jeszcze ten świat i jedno niepotrzebne słowo może wszystko zniweczyć. Może dlatego Hermiona zwraca się tylko do Perdity:

Słyszając z ust Pauliny,  
Iż nam wyrocznia zostawia nadzieję  
Na to, że żyjesz, i ja zapragnęłam  
Żyć, by cię poznać (V 3.125–128).

Czas dramatu dobiega końca: Persefona pada w objęcia Demeter, Orfeusz obejmuje Eurydykę. Ta ostatnia nie zapada się w żadną otchłań, ale wolniutko drepcze ku starości. Wedle kalendarza minął czas ich pokolenia, przespali go każde osobno w swoim śnie, z daleka od prawdziwego życia.

Współczesna krytyka jest w sprawie *Opowieści zimowej* wyjątkowo podzielona. Jedni nie doszukują się w scenie z posągami rysów hieratycznych, cenią sztukę za obrazy konwulsyjnej, niszczycielskiej zawiści i ekstazy zakochanych, których młodość przypomina pąki kwiatów, już nasycone kolorem, lecz wciąż nierozwinięte<sup>47</sup>. Inni czynią z *Opowieści* wielki hymn o potędze

<sup>47</sup> Por. Harold Bloom, *op. cit.*, s. 661.

sztuki mimetycznej<sup>48</sup> albo traktat mistyczny, w którym Shakespeare sięga po iluzję sceny, aby objaśnić realizm zmartwychwstania<sup>49</sup>. Leontes brzmi do bólu zwyczajnie: „Chodźmy [...] – powiada – będziemy gadać i pytać się wzajem” (V 3.146–153). Jeśli jednak ta gromadka dotarła rzeczywiście tam, gdzie chcieliby ją widzieć niektórzy krytycy, Paulina najwyraźniej zapomniała, że tam „ani się żenić nie będą, ani za mąż wychodzić” (Łk 20,35):

Dumni zwycięzcy, niech każdy coś uszczknie  
Z waszego szczęścia! Ja, stara gołąbka,  
Przysiędę gdzieś tam na zeschłej gałęzi,  
By nad mym biednym, straconym gołębiem  
Płakać do śmierci (V 3.131–135).

Wzruszony tym Leontes da jej męża, jak ona jemu żonę, z właściwą sobie arogancją lekceważąc to, że ona jemu zwróciła oryginał, on jej zaś wcisnął pierwszy z brzegu substytut. Ale sztuka kończy się dobrze.

Jak by nie patrzeć, parweniuszowska wrona wzięła wszystko.

<sup>48</sup> Por. John Pitcher, *op. cit.*, s. 7–8.

<sup>49</sup> Por. René Girard, *op. cit.*, s. 426; Małgorzata Grzegorzewska, *op. cit.*, s. 152.

# Opowieść zimowa



## OSOBY

LEONTES *król Sycylii*

HERMIONA *królowa Sycylii, małżonka Leontesa*

MAMILIUSZ *ich syn*

PERDITA *ich córka*

KAMILLO *wielmoże sycylijscy*

ANTYGONUS

KLEOMENES

DION

PAULINA *żona Antygonusa*

POLIKSENES *król Czech*

FLORYZEL *jego syn, zrazu w przebraniu pasterza Doryklesa*

ARCHIDAMUS *wielmoża czeski*

PASTERZ *przybrany ojciec Perdity*

SYN PASTERZA

MAGDZIA

DOROTKA

*pasterki*

AUTOLIKUS *rzezimieszek*

EMILIA *dwórki Hermiony*

I DWÓRKA

II DWÓRKA

DOZORCA WIĘZIENIA

WOŹNY TRYBUNAŁU

MARYNARZ

OCHMISTRZ *Pauliny*

ROGERO *dworzanin Leontesa*

DWORZANIN

CZAS *jako Chór*

Wielmoże Sycylijscy, Wielmoże Czescy, Sędziowie Trybunału,  
Służba, Straże, Pasterki i Pasterze

Dwunastu wiejskich tancerzy w strojach Satyrów

NIEDŹWIEDŹ

*Miejsce akcji – Sycylia i Czechy*



# Akt I



## ■ SCENA I

*Sycylia. Pałac królewski.*

*Wchodzą Kamillo i Archidamus.*

ARCHIDAMUS

Jeżeli obowiązki zaniósł cię kiedyś do Czech, jak mnie przywiodły tutaj, przekonasz się, powtarzam, jak wiele różni nasz kraj od waszej Sycylii.

KAMILLO

O ile wiem, jeszcze tego lata Król Sycylii wybiera się do Króla Czech z wizytą, która mu się od dawna należy. 5

ARCHIDAMUS

Przyjmijmy was ubogo, że aż wstyd, lecz sercem to nadrobimy, bo naprawdę...

KAMILLO

Przestań...

ARCHIDAMUS

Naprawdę, wiem, co mówię. Nie zdołamy tak wspaniale... z tak nadzwyczajną... mowę mi odbiera. Wino wam przyprawimy walerianą, by wasze zmysły przespały nasze niedołęstwo i by, nie mogąc chwalić, karmiły nas łagodnie. 10

KAMILLO

Po co przepłacać, co dostajesz darmo? 15

ARCHIDAMUS

Wierz mi, mówię, co rozum dyktuje i co uczciwość każe mi wysłować.

KAMILLO

Nigdy dość sycylijskich względów dla czeskiego władcy: nasi królowie razem się wychowali, korzenie ich przyjaźni sięgają więc tak głęboko, jak 20  
bujnie się dziś rozrosły jej gałęzie. Wprawdzie obowiązki wieku dojrzałego i królewskiego urzędu oddaliły ich od siebie i nie widują się, jak dawniej, podtrzymują wszelako znajomość, jak królom przystało, wymieniając dary, listy i serdeczności. 25  
Rzec by można, że są wciąż razem na przekór rozłące, jak gdyby dłonie podawali sobie wśród przestworzy lub padali sobie w ramiona, stojąc na przeciwległych płatkach róży wiatrów. Niech niebo wspiera ich wzajemną przyjaźń. 30

ARCHIDAMUS

Nic ich nie zdoła poróżnić na tym świecie, ani złość ludzka, ani inna przeszkoda. A jak wielką pociechę macie z księcia Mamiliusza! Nie spotkałem dotąd szlachetnego młodzieńca, który by budził podobne nadzieje. 35

KAMILLO

Trudno się z tobą nie zgodzić. Wyborny z niego dzieciak. Sam jego widok krzepi poddanych, a starcom przywraca młodość. Ci, którzy kuśtykali już, zanim się urodził, czepiają się życia, by go ujrzeć mężczyzną. 40

ARCHIDAMUS

Czyżby w przeciwnym razie wyglądali śmierci?

KAMILLO

Z pewnością – w braku innej wymówki, żeby nie umierać.

ARCHIDAMUS

Gdyby król nie miał syna, gotowi byliby dokuśtykać do jego poczęcia.

45

*Wychodzą.*

■ SCENA 2

*Pałac królewski.*

*Wchodzą Leontes, Hermiona, Poliksenes i Mamiliusz<sup>1</sup>.*

POLIKSENES

Już dziewięć razy widzieli pasterze  
Pełnię księżycy, odkąd tron nasz tęskni  
Za swym brzemieniem. Choćbyśmy ci, bracie,  
Składali dzięki tyleż dni i nocy,  
Twoim dłużnikiem pozostalibyśmy  
Na wieki wieków. Stanę więc jak zero,  
Lecz na poczesnym miejscu, by przemnożyć  
Jedno „dziękuję” w podobnych tysiące.

5

LEONTES

Wstrzymaj się jeszcze z podziękowaniami,  
Rozliczysz się przy odjeździe.

---

<sup>1</sup> Mamiliusz może być obecny w tej scenie od początku lub wejść później, kiedy rozmawia z Leontesem (od wiersza I 2.119). Podobnie Kamillo może pozostawać na scenie, w pobliżu, aż przywoła go Leontes (I 2.206).

POLIKSENES

Więc jutro.

10

Dręczy mnie strach – co się tam wykluć mogło  
 Pod nieobecność naszą, czy po domu  
 Nie hula mroźny wiatr, skręcony z naszych  
 Najgorszych przeczuć. Zresztą nadużyłem  
 Twej gościnności.

LEONTES

Twarde plecy, bracie!

15

Jakoś zniesiemy to brzemię.

POLIKSENES

Czas na nas.

LEONTES

Zostań choć tydzień.

POLIKSENES

Muszę jutro jechać.

LEONTES

Przetnijmy zatem czas na pół – to moje  
 Ostatnie słowo.

POLIKSENES

Proszę, nie nalegaj.

Twój język dosyć ma nade mną władzy,  
 By mnie przekonać – i uległbym prośbie,  
 Gdyby konieczność za nią stała, choćbym  
 Sam tym uczynił szkodę. Ważne sprawy  
 Każą mi wracać. Wzbraniając mi tego,  
 Na mnie z miłości bicz kręcisz i ściągasz  
 Kłopot na siebie. By uniknąć obu,  
 Żegnaj.

20

25

LEONTES*(do Hermiony)*

Czy mowę ci odjęto? Mów coś!

HERMIONA

Milczę i kunszt twój podziwiam – bo właśnie  
 Przysiągł, że zostać tu nie może. Kiepsko  
 Szturmujesz, panie. Zapewnij, że Czechy 30  
 Żyją szczęśliwie, że wczoraj dostałeś  
 Pomyślne wieści – a wyrwiesz mu z ręki  
 Jego najlepszą broń.

LEONTES

Brawo, Hermiono.

HERMIONA

Że się za synem stęsknił – to zrozumiem,  
 Lecz niech to powie, a puścisz go wolno, 35  
 Niech poprzysięgnie, że mu o to chodzi,  
 A wrzecionami stąd go przepędzimy.

*(do Poliksenesa)*

Lecz proszę, daj mi w zastaw chociaż tydzień  
 Twej obecności królewskiej. Ja za to,  
 Gdy męża w Czechach podejmiesz, pozwolę, 40  
 By został miesiąc dłużej, niż zamierzał,  
 Choć ja w miłości nie zostaję w tyle  
 Ani o jedno tyknięcie zegara  
 Za którąś z innych żon. Zostań!

POLIKSENES

Nie, pani.

HERMIONA

Jednak – zostaniesz.

POLIKSENES

Przysięgam, nie mogę. 45

HERMIONA

Przysięgasz?

Wątlým zakłęciem mnie zbywasz. Lecz choćbyś  
 Gwiazdy chciał strącać z ich sfer przysięgami<sup>2</sup>,  
 Powiem ci: jechać nie możesz. Przysięgam,  
 Że nie wyjedziesz. A przysięga damy 50  
 Równa przysiędze męża. Chcesz wyjechać?  
 Cóż – moim więźniem będziesz w takim razie,  
 Nie gościem. Spłacisz wikt i opierunek  
 Przy wyjściu – złotem, bo „dzięki” mi na nic.  
 Więźniem czy gościem?<sup>3</sup> To straszne „przysięgam” 55  
 Kaze ci wybrać.

POLIKSENES

Gościem więc, bo więźniem  
 Musiałby zgrzeszyć jakoś przeciw tobie,  
 Co by mi przyszło znacznie trudniej, pani,  
 Niż tobie – karać.

HERMIONA

Miłej gospodyni  
 Więc, nie dozorczy – chodź! – przyznasz się teraz, 60

<sup>2</sup> Zgodnie z arystotelesowską fizyką kosmosu planety i gwiazdy tkwiły w krystalicznych sferach, wraz z którymi się poruszały. Wytrącenie gwiazd ze sfer jest obrazem hiperbolicznym (jednym z kilku tego typu u Shakespeare'a), koresponduje jednak z ówczesnym dyskursem naukowym, w którym podawano w wątpliwość istnienie sztywnych sfer, por. podobne obrazowanie w wierszach V 1.205 i V 2.II oraz omówienie na s. 16.

<sup>3</sup> W ówczesnej Anglii więźniowie, po uwolnieniu, musieli zapłacić za swoje wyżywienie i kwatery.

Coście w dzieciństwie z mym mężem zbroili.  
Prześliczne były z was urwisy!

POLIKSENES

Pani!

Żaden nie wierzył, że dorośnie kiedyś,  
A każde jutro miało tak wyglądać  
Jak dziś i wczoraj.

HERMIONA

Z was dwóch, mój małżonek 65

Był pewnie większym hultajem?

POLIKSENES

Jak para

Bliźniaczych jagniąt brykaliśmy w słońcu,  
Becząc na siebie nawzajem. Niewinność  
Gadała z niewinnością. Że gdzieś krąży  
Zło, czy źli ludzie, ani nam się śniło. 70

Gdyby nam było dane żyć tak dłużej,  
Gdyby nasz słaby duch wierząc nie począł  
Od krwi gorącej, moglibyśmy w niebie  
Wołać „Niewinny jestem i bez grzechu!” –  
Pierworodnego nie licząc.

HERMIONA

Stąd wniosek, 75

Żeście grzeszyli potem!

POLIKSENES

Święta pani!

Pokus nam świat nie skąpił – lecz w tych latach  
Pisklęcych, dzieckiem była moja żona,

A oczu mego towarzysza zabaw  
Twój blask nie olśnił jeszcze.

HERMIONA

Piękne dzięki! 80

Chcesz więc powiedzieć, że w twojej królowej  
I we mnie – diabeł siedzi. Lecz mów dalej.  
Za wasze grzechy odpowiemy, jeśli  
My was skłoniłyśmy do nich i jeśli  
Wiedliście z nami swoje grzeszne życie, 85  
I tylko z nami!

LEONTES

Czy się dał namówić?

HERMIONA

Zostanie.

LEONTES

Nie chciałem, kiedy ja prosiłem.  
Nigdy, najdroższa, nie mówiłaś bardziej  
Do rzeczy.

HERMIONA

Nigdy?

LEONTES

Nigdy... nie, raz jeszcze.

HERMIONA

Co, aż dwa razy? Kiedy po raz pierwszy 90  
Błagam cię, powiedz, utucz mnie pochwałą!  
Dobry uczynek kwitując milczeniem,  
Tysiąc podobnych na śmierć tym skazujesz.  
Żywimy się pochwałą. Sto mil zjadę



Na jednym pocałunku, pod ostrogą – 95  
 Miłą. Ale – do rzeczy! To mój drugi  
 Dobry uczynek. Wygrałam, zostanie.  
 A pierwszy? Mówisz, że miał starszą siostrę?  
 Czy była równie dla ciebie łaskawa  
 Jak młodsza? Kiedy mówiłam do rzeczy? 100  
 Nie dręcz mnie, powiedz!

LEONTES

Kiedy kwartał kwasów

Skonał z goryczy, nim mi pozwoliłaś  
 Twą białą rączkę pochwycić i dobić  
 Targu miłości. Wtedy powiedziałaś:  
 „Twoja na wieki”.

HERMIONA

Łaska co się zowie!<sup>4</sup> 105

Widzisz, dwa razy mówiłam do rzeczy!  
 Raz – król na zawsze został przy mym boku,  
 Raz – przyjaciel, na chwilę.

LEONTES

(*na stronie*)

Zbyt żarliwie!

Sparzyć się musi, kto z przyjaźni płonie.  
 Chwyta mnie *tremor cordis*. Serce skacze, 110  
 Lecz nie z radości! Może ta gościnność  
 Niczego nie ukrywa, a swobodę

---

<sup>4</sup> W teologii protestanckiej do zbawienia konieczna jest wiara, z której wypływają dobre uczynki: samymi uczynkami człowiek nie może zasłużyć na zbawienie, które wynika z Łaski Bożej, stąd też odwołanie Hermiony do pierwszego uczynku o imieniu Grace – łaska, por. s. 31–32.

Czerpie z dobroci i wielkoduszności,  
 Co dobrze o niej świadczy. Tak, być może.  
 Lecz tak, jak oni teraz, ręce pieścić, 115  
 Palce szczypać, znacząco się uśmiechać,  
 Jakby do lustra, dysząc, niczym jelen  
 Kulka trafiony – to gościnność, która  
 Ze mnie jelenia robi. Mamiliuszu,  
 Czy jesteś moim synem?

MAMILIUSZ

Tak!

LEONTES

Wciurności, 120  
 To mi śliczny kogucik! Co to? Brudny nos?  
 Po mnie go masz podobno. Chodź, rycerzu,  
 Utrę ci nosa – lepsze to niż rogów.

*Wyciera nos Mamiliuszowi.*

Rogi niech noszą krowa, byk i cielę,  
 Moje cielątko. Ona wciąż mu brzdąka 125  
 W palce jak w struny? – Mów, psotniku, jesteś  
 Mój byczek?

MAMILIUSZ

Jeśli tak rozkażesz, ojczy.

LEONTES

Jeszcze kudłaty łeb, rogi, a będziesz  
 Całkiem jak ja. „To z ojca zdarta skóra”,  
 Tak mówią – baby tak mówią, a one 130  
 Byle co plotą. Lecz choćby zwodziły  
 Jak wiatr, jak woda, jak lis farbowany,  
 Jak trefne kości, gdy szuler rozbęta

Twoje i moje – widać gołym okiem,  
 Że się go wyprzec nie mogę. Chodź, paziu, 135  
 Spójrz na mnie modrym oczkiem. Łobuziaku,  
 Kielku najdroższy – czyżby twoja matka...?  
 Może to jakiś szal, co w serce godzi,  
 W ciało obleka rzeczy niemożliwe,  
 I nasze sny podgląda – nie do wiary! 140  
 Z nieprawdą za pan brat i z niczym w zмовіе,  
 Bo Nic wystarczy – choć jest większa gratka,  
 Coś! Gdy się Czegoś uchwyci, przekracza  
 Wszelkie granice, w oczy mnie tym kłuje,  
 W mózgu od tego zaraza, a czoło 145  
 Pączkuje.

POLIKSENES

Nad czym tak się król zadumał?

HERMIONA

Jest czymś wzburzony.

POLIKSENES

Co się stało, panie?

LEONTES

A jak się miewa drogi brat?

HERMIONA

Wyglądasz,

Jakbyś był strasznie czymś przejęty – powiedz,  
 Co poruszyło cię tak?

LEONTES

Nic zupełnie.

Natura czasem zdradza swoją słabość

I tkliwość, czyniąc z siebie widowisko  
Dla mniej wrażliwych serc! Kiedy tak patrzę  
Na mego chłopca, jakbym widział siebie  
Sprzed lat dwudziestu trzech, bez pludrów, w szatce 155  
Zielonej, aksamitnej i z mieczykiem  
W kagańcu, aby nie ukąsił pana –  
Co czynią nieraz te groźne ozdoby.  
I byłem, myślę, kropka w kropkę jak ten  
Strzączek, to ziarnko, ten wojak! Mospanie, 160  
Dałbyś się odrwić?

MAMILIUSZ

Walczyłbym o swoje.

LEONTES

Tak? Niech ci szczęście sprzyja. A ty, bracie,  
Czy za swym młodym księciem tak szalejesz,  
Jak my za naszym?

POLIKSENES

Kiedy jestem w domu,  
To moja radość, troska i zabawa, 165  
Wierny przyjaciel, wróg nieprzejednany,  
Żołnierz, pieczeniarsz, senator – jest wszystkim.  
W lipcu dzień przy nim krócej trwa niż w grudniu,  
A jego zmienne humorki mnie leczą  
Z myśli, co warzą krew.

LEONTES

Tyleż pożytku 170  
Mam z tego giermka. Biegnę za nim teraz,  
Wy zaś stąpajcie statecznie. Hermiono,  
Jak nas miłujesz, tak podejmij brata,  
Niech tanio kupi, co u nas najdroższe.

Tuż, tuż przy tobie i moim urwisie 175  
W sercu go noszę.

HERMIONA

Będziemy w ogrodzie.  
Czy mamy cię wyglądać, czy nas znajdziesz?

LEONTES

Idźcie, gdzie wam się podoba. Pod słońcem  
Znajdę was wszędzie.

(*na stronie*)

Zarzuciłem sieci,  
Choć wy ich oczek nie widzicie jeszcze. 180  
Dalejże, dalej! Jak się toto łasi,  
Jak dzióbka mu nadstawia! O, znać po niej  
Zuchwałość żony zbrojnej w przyzwolenie  
Własnego męża!

*Hermiona i Poliksenes wychodzą.*

Poszli. Już ich nie ma.  
Potąd. Po szyję. Aż po uszy – rogacz! 185  
Idź, baw się. Matka zna różne zabawy,  
Ja też gram – rolę tak żalostną, że mnie  
Na śmierć wygwizdzą. Będę ryk pogardy  
Miał za podzwonne. Baw się, baw. Rogacze  
To stary ród, jak mówią. Nawet tutaj 190  
Żadnemu z panów nie postanie w głowie,  
Że chociaż mocno żonę w rękę trzyma,  
Ktoś mu już wędkę zapuścił do stawu  
I ryby łowi – a to pan Filutek,  
Zza miedzy! Ale cieszymy się: innemu 195  
Sąsiad wytrychem także w zamku gmera,  
Jak mnie. I gdyby każdy, komu żona

Swawoli, wpadał w rozpacz, co dziesiąty  
 Włożyłby strycek. Lekarz nic nie wskóra:  
 Gdy rządkiem staną nierządne planety, 200  
 Nikt się nie oprze<sup>5</sup>. Możecie mi wierzyć:  
 Czy wschód, czy zachód, północ czy południe,  
 Żonie podbrzusza murem nie zastawisz.  
 Wroga, jak zechce, wpuści i wypuści  
 W pełnym rynsztunku. A chorują na to 205  
 Tysiące, nic nie wiedząc. – Jak tam, chłopcze?

MAMILIUSZ

Mówią, że jestem podobny do ciebie.

LEONTES

To mi pociecha! Kamillo?

*Wchodzi Kamillo.*

KAMILLO

Tak, panie.

LEONTES

Idź, Mamiliuszu, dobre dziecko z ciebie.

*Mamiliusz wychodzi.*

Nasz gość prześwieatny zostaje, Kamillo. 210

KAMILLO

Niełatwo przyszło ci go zakotwiczyć.  
 Lina co raz to szła w górę.

LEONTES

Widziałeś?

---

<sup>5</sup> W oryginale mowa o wpływie *bawdy planet*, tj. Wenus, por. s. 15–16.

KAMILLO

Twoim prośbom nie uległ. Miał rzekomo  
Ważniejsze sprawy.

LEONTES

A! – zauważyłeś?

(*na stronie*)

Już wiedzą, szepczą: „nasz król” – i tak dalej. 215  
Sprawy daleko zaszły, skoro nawet  
Do mnie dotarły. – Czemuż to, Kamillo,  
Został?

KAMILLO

Na prośbę twej dobrej królowej.

LEONTES

„Królowej”? Zgadza się. „Dobrej” – powinno,  
Lecz się nie zgadza. Czy oprócz twojego 220  
Pojął to jakiś inny bystry umysł?  
Twój jest jak gąbka – więcej zdolny wypić  
Niż pospolite łby. Nikt więc nie spostrzegł  
Prócz najbystrzejszych? Prócz niepospolitych,  
Rzadkich umysłów? No a moja służba – 225  
Wciąż jeszcze ślepa na tę sprawę? Gadaj.

KAMILLO

Na sprawę, panie? Większość z nich, jak sądzę,  
Pojęła, że król Czech zostaje dłużej.

LEONTES

Ha?

KAMILLO

Że zostaje dłużej.

LEONTES

A dlaczego?

KAMILLO

By czynić zadość, panie, twym pragnieniom 230  
I najjaśniejszej pani.

LEONTES

Czynić zadość?

Pragnieniom najjaśniejszej pani? Zadość?  
Dość! Odstoniłem przed tobą tajniki  
Mojego serca, państwa i alkowy,  
Ty zaś jak kapłan niosłeś mojej duszy 235  
Pociechę. Gdy się rozstawałem z tobą,  
Byłem jak grzesznik nawrócony. Biada!  
Gorzko się zawiódł król, a twoja prawość  
Okazała się kłamstwem.

KAMILLO

Niech Bóg broni!

LEONTES

Kłamiesz! Uczciwość jest ci obca – choćby 240  
Tkwiła gdzieś w tobie nawet, to tchórzostwo  
Poderżnie jej pęciny, by nie mogła  
Dobiec do celu. A może jest z ciebie  
Sługa, co wkradł się w ufność swego pana  
I zgnuśniał, albo dureń, który dostrzegł, 245  
Że w domu idzie gra o wielką stawkę,  
Lecz to obrócił w żart.

KAMILLO

Królu i panie,  
Może tchórz ze mnie, dureń opieszawy,



Lecz kto jest wolny od takich słabości?  
 Wśród nieprzebranych zjawisk tego świata 250  
 Nasza głupota, gnuśność i tchórzostwo  
 Zawsze gdzieś wyjdą na jaw. Lecz w twej służbie  
 Jeśli świadomie czegoś zaniedbałem,  
 Tom dureń. Jeśli przymykałem oczy,  
 Udając durnia – gnuśność mi to bielmo 255  
 Na oczach kładła. Jeśli mnie zdjął kiedy  
 Strach przed działaniem o niepewnych skutkach,  
 Choć skutek dowiódł mi później niezbitcie,  
 Że działać było trzeba – to strach taki  
 Nachodzi najmądrzejszych. Oto, królu, 260  
 Słabostki, które wstydu nie przyniosą  
 Najuczciwszemu z ludzi. Błagam, panie,  
 Mów jaśniej, daj mi spojrzeć prosto w oczy  
 Mej winie – jeśli wyprę się jej wtedy,  
 To nie jest moja.

LEONTES

Co? Nic nie widziałeś? 265  
 To jesteś ciemny jak tabaka w rogu,  
 Bo to rzecz pewna. I nic nie słyszałeś?  
 Bo plotka, kiedy obraz tak jaskrawy,  
 Milczeć nie umie. Nic nie pomyślałeś?  
 Bezmyślnych tylko myśl taka nie tknęła – 270  
 Że mi się żona szmaci. Przyznaj teraz –  
 Albo upieraj się, że nie masz oczu,  
 Uszu i głowy – powiedz, że to dziwka,  
 Kocica, powiedz, że nie warta więcej  
 Niż byle szwaczka, która się puściła 275  
 Przed ślubem. Gađaj i dowiedz mi tego.

KAMILLO

Trudno mi milczeć i słuchać spokojnie,  
Nie pragnąc zemsty, gdy ktoś tak znieważa  
Moją królową. Wierz mi: nigdy dotąd  
Słów tak niegodnych siebie nie wyrzekłeś. 280  
To grzech powtarzać takie rzeczy, nawet  
Jeśli to prawda.

LEONTES

Więc szeptu są niczym?  
Liczko do liczka? Nosków pocieranie?  
A pocałunki żarliwe? A śmieszki  
Westchnieniem przerywane – znak, że wierność 285  
Mdleje? A nóżek igraszki pod stołem?  
Schadzki po kątach? Chęć, by się południe  
Zmieniło w północ, godziny w minuty?  
I wszystkie oczy, prócz ich, bielmem skryte,  
By niewidzialni byli, parząc się – to nic? 290  
Świat jest więc niczym i jego treść cała,  
I niebo nad nim – niczym. Niczym – Czechy  
I moja żona, wszystko – nic nie znaczy,  
Jeżeli to jest – nic.

KAMILLO

Z tych chorych myśli  
Musisz czym prędzej wyleczyć się, panie, 295  
Są bardzo groźne.

LEONTES

Może. Lecz to prawda.

KAMILLO

Nie, królu.

LEONTES

Właśnie że tak! Kłamiesz! Kłamiesz!  
 Łezesz! Nienawidzę cię, Kamillo! Jesteś  
 Nieokrzesany gbur! Głupi niewolnik!  
 Przewrotny, chytry sęp, co jednym okiem 300  
 Wypatrzy dobro, drugim zło, a frunie,  
 Gdzie mu najbliżej. Gdyby jej wątrobę  
 Taki mór toczył jak jej życie, toby  
 Dnia nie przeżyła.

KAMILLO

Kto ją tak zaraził?

LEONTES

Ten, co ją nosi jak medal na szyi – 305  
 Któż, jak nie czeski król. Gdybym miał dworzan  
 Wiernych, co widzą jasno, że mój honor  
 I ich prywatna korzyść, ich interes,  
 To jedno! Oni by już takim sprawkom  
 Łeb ukręcili! Ty, jego podczaszy, 310  
 Którego z dna wyniosłem ku zaszczytom,  
 Dobrze widziałeś, jak z ziemi niebiosa,  
 A z niebios widać ziemię, co ja cierpię,  
 Mogłeś więc podać mojemu wrogowi  
 Puchar tak przyrządzony, by na wieki 315  
 Uśpić go, mnie zaś uleczyć.

KAMILLO

Tak, panie,  
 I mogłem zrobić to powolnym jadem,  
 A nie trucizną, która nagle działa,  
 Zdradzając truciciela. Lecz nie mogę

Uwierzyć w skazę na czci mojej pani, 320  
 Którą poddani wielbią i szanują.  
 Kochałem cię...

LEONTES

To nie wierz – idź do diabła!  
 Myślisz, że umysł mam już tak zmacony,  
 Że sam na siebie ściągam tę udrękę?  
 Plugawię śnieżną biel mojej pościeli – 325  
 Która przynosi sen, a brud ją zmienia  
 W kolce i ciernie, żądła os, pokrzywy –  
 Okrywam hańbą księcia, mego syna  
 (Wiem, że jest mój, i kocham go jak swego) –  
 A wszystko bez powodu? Czy się można 330  
 Pomylić tak?

KAMILLO

Muszę ci wierzyć, panie.  
 Wierzę i króla Czech uprzątnę za to,  
 Lecz pod warunkiem, że gdy go zabraknie,  
 Królową do twych łask przywrócisz, choćby  
 Przez wzgląd na księcia i by zakneblować 335  
 Dworskich oszczerców z pewnych dobrze znanych  
 I sprzymierzonych królestw.

LEONTES

Więc mi radzisz,  
 Abym postąpił tak, jak zamierzałem.  
 Honor królowej oszczędzę, bądź pewien.

KAMILLO

Idź więc i pokaż czeskiemu królowi 340  
 I twej małżonce radosne oblicze

Szczerej przyjaźni. Jeśli ja, podczaszy,  
Podam mu napój zdrowy i krzepiący,  
To mnie ze służby wyrzuc.

LEONTES

Dosyć. Zrób to –

A mego serca pół weźmiesz. Inaczej 345  
Pół twego ci zostanie.

KAMILLO

Tak uczynię.

LEONTES

Będę uśmiechać się, jak mi radziłeś.

*Wychodzi.*

KAMILLO

O, biedna pani! A na co mnie przyszło?  
Z moich rąk miałby zacny Poliksenes 350  
Wypić truciznę? I tylko dlatego,  
Ze co król każe, ja spełniam posłuszenie?  
Bo król chce wszystkich wciągnąć w wojnę, którą  
Wydał sam sobie. Zaszedłbym wysoko,  
Gdybym to zrobił – lecz choćbym znał tysiąc  
Szczęśliwych królobójców, to nie powód, 355  
By z nich brać przykład. Że zaś spiz i kamień  
Ani pergamin o nich nie słyszały,  
Najgorszy łotr by się zawahał. Trzeba  
Uciekać z dworu, bo cokolwiek zrobię,  
Skrećę kark. Prowadź mnie, szczęśliwa gwiazdo. 360

*Wchodzi Poliksenes.*

Oto król Czech.

POLIKSENES

(*na stronie*)

To dziwne. Tak wygląda,  
Jak gdybym z łask tu wypadł. Ani słowa?  
Witaj, Kamillo.

KAMILLO

Najjaśniejszy panie.

POLIKSENES

Co tam na dworze słychać?

KAMILLO

Nic wielkiego.

POLIKSENES

Król chodzi z taką miną, jakby stracił 365  
Całą prowincję droższą mu nad życie.  
Kiedy przed chwilą podszedłem do niego,  
Witając go, jak przystało, on na to  
Odwrócił oczy, skrzywił się wzgardliwie  
I odbiegł, ja zaś wciąż zachodzę w głowę, 370  
Co kryje taka w jego zachowaniu  
Nagła odmiana.

KAMILLO

Nie śmiem wnikać, panie.

POLIKSENES

Nie śmiesz? Czy nie wiesz? Czy wiesz, lecz się boisz?  
Mów ze mną jasno – jak mówisz ze sobą,  
Bo przecie, wiedząc, że coś wiesz, sam sobie 375  
Nie powiesz: nie śmiem wiedzieć. Mój Kamillo,  
W twojej zmienionej twarzy jak w zwierciadle  
Widzę, jak bardzo i ja się zmieniłem.

Mam więc swój udział w tych metamorfozach,  
Skoro dotyczą mnie.

KAMILLO

Pewna choroba

380

Mąci niektórym humory; jej nazwy  
Zdradzić nie mogę, lecz ty nią zarażasz,  
Chociaż sam jesteś zdrow.

POLIKSENES

Ja nią zarażam?

Zechciej nie robić ze mnie bazyliuszka.  
Mój wzrok tysiącom przyniósł los szczęśliwy, 385  
Ale nie zabił nikogo. Kamillo,  
Jesteś szlachetnej krwi, masz światły umysł  
I wiedzę, ta zaś herby nasze zdobi  
Nie mniej niż ojców szlachetne nazwiska,  
Któreśmy od nich wzięli w schedzie. Błagam, 390  
Jeśli cokolwiek wiesz, co mnie oświeci,  
Wskaż mi to światło, miast je więzić w lochu  
Sekretnych myśli.

KAMILLO

Wybacz mi, nie mogę.

POLIKSENES

Innych zarażam, choć sam jestem zdrowy?  
Kamillo, słyszysz? Muszę znać odpowiedź! 395  
Mów – na honoru świętej powinności,  
Wśród których miejsce poczesne zajmuje  
To, o co proszę – powiedz, skąd nadchodzi  
Niebezpieczeństwo? Czy się ku mnie skrada?  
Czy jest już blisko, czy jeszcze daleko? 400

Jak mu zapobiec, jeśli to możliwe?  
Jeśli nie, jak przetrzymać?

KAMILLO

Powiem, panie,  
Skoro do mego honoru się zwraca  
Człowiek honoru. Oto moja rada,  
A masz posłuchać jej równie pospiesznie,  
Jak ją wypowiem, bo w przeciwnym razie  
Koniec, już po nas.

405

POLIKSENES

Słucham cię, Kamillo.

KAMILLO

Dostałem rozkaz, by cię zamordować.

POLIKSENES

Kto ci rozkazał?

KAMILLO

Król.

POLIKSENES

Za co?

KAMILLO

Król myśli –  
Gdzie tam: przysięga na wszystkie świętości,  
Jakby to widział, lub sam cię do tego  
Pchnął – żeś królowej jego tknął wszetecznie.

410

POLIKSENES

Jeśli to prawda, niech w trującą smołę  
Krew mi się zwarzy, niechaj moje imię



Skują z imieniem zdrajcy Najwyższego! 415  
 Niech sparszywieje moja czysta sława,  
 Najtępsze nozdrza smrodem obrażając.  
 Niech unikają mnie, nie! znieawidzą  
 Jak mór najgorszy, o którym kto słyszał  
 Czy w książkach czytał.

KAMILLO

Zaklinać się przed nim 420  
 Na wszystkie gwiazdy, aby swoim wpływem  
 Przeczyły jego myślom, to tak jakbyś  
 Morze chciał wydrzeć spod władzy księżycy.  
 Rozum nie sięgnie, zakłęcie nie zburzy  
 Twierdzy jego szaleństwa, co się wspiera 425  
 Na nieugiętej wierze i stać będzie  
 Dopóki życia.

POLIKSENES

Jak się to wylęgło?

KAMILLO

Nie wiem – wiem tylko, że lepiej uciekać  
 Przed czymś, co jest, niż pytać, skąd się wzięło.  
 Chciej więc zaufać mojej uczciwości, 430  
 Którą na zastaw weźmiesz stąd ze sobą  
 W tej żywej skrzyni

*Wskazuje na swoje ciało*

i jedźmy tej nocy!  
 Ja twoich dworzan uprzedzę w sekrecie,  
 By ich po dwóch, po trzech, z miasta przemycić  
 Coraz to inną furtą. Moją przyszłość 435  
 Składam w twe ręce, bo po tym wyznaniu

Tu nie mam żadnej. Na cześć mych rodziców,  
 Mówiłem prawdę – możesz mi zaufać,  
 Lecz gdybyś chciał jej dowieść, na mnie nie licz –  
 Bo twoja głowa warta wtedy tyle, 440  
 Co łeb skazańca z królewskim wyrokiem  
 W drodze na szafot.

POLIKSENES

Czytałem mu z twarzy,  
 Co nosi w sercu. Wierzę ci. Daj rękę.  
 Bądź mi sternikiem, a zwiążę twe losy  
 Z moimi. Moje okręty gotowe, 445  
 A ich załogi od dwóch dni czekają,  
 By stąd wyjechać. Bezcennego skarbu  
 Ta zazdrość tyczy, a tym większa zazdrość,  
 Im większy skarb, i tym gwałtowniej miota,  
 Gdy mąż potężny. Nadto ubrdał sobie, 450  
 Że ten go zhańbił, co się mienił dotąd  
 Oddanym przyjacielem, zemsta zatem  
 Będzie tym okrutniejsza. Strach mnie mroczy.  
 Niech mnie ten pośpiech wspomóż – i wesprze  
 Biedną królową, niewinną ofiarę 455  
 Jego fałszywych rojeń. Chodź, Kamillo.  
 Jeśli stąd ujdę z życiem dzięki tobie,  
 Będę cię czcił jak ojca. Uciekajmy.

KAMILLO

To ja zarządzam kluczami do wszystkich  
 Bram miasta. Proszę, nie zwlekajmy dłużej, 460  
 Wasza Królewska Mość. W drogę, czym prędzej.

*Wychodzą.*



# Akt II

## ■ SCENA I

*Pałac królewski.**Wchodzą Hermiona, Mamiliusz i Dwórki.*HERMIONA

Niech idzie z wami. Strasznie mnie wymęczył,  
Już z sił opadam.

I DWÓRKA

Chodź, mój drogi książę,  
Czy się pobawisz ze mną?

MAMILIUSZ

Nie, idź sobie.

I DWÓRKA

Dlaczego, książę?

MAMILIUSZ

Bo mnie całujesz wciąż i mówisz do mnie, 5  
Jakbym był małym dzieckiem.

*(do II Dwórki)*

Wolę ciebie.

II DWÓRKA

Dlaczego, książę?

MAMILIUSZ

Nie myśl, że z powodu  
Czarniejszych brwi, choć pewnym paniom ładniej  
Z czarnymi – byle nie były krzaczaste,  
Ale ołówkiem zrobione w półkole 10  
Albo w półksiężyc.

II DWÓRKA

Kto cię tak wyuczył?

MAMILIUSZ

Z kobiecych twarzy sam się nauczyłem.  
No a ty, powiedz, jakie masz powieki?

I DWÓRKA

Niebieskie.

MAMILIUSZ

Żarty. Jedna pani miała  
Nos siny, nie powieki.

I DWÓRKA

Popatrz – matka,  
Królowa, z każdym dniem krągłęjsza. Wkrótce  
Urodzi nam się śliczny nowy książę,  
A ty się będziesz mógł pobawić z nami,  
Gdy nam się zechce.

15

II DWÓRKA

Śliczna z niej baryłka!  
Oby powiła pod szczęśliwą gwiazdą.

20

HERMIONA

Co to za pogaduszki? Chodź, mój panie.  
Znów jestem twoja. Proszę, siądź tu przy nas,  
Opowiedz bajkę.

MAMILIUSZ

Wesołą czy smutną?

HERMIONA

Jak najweselszą.

MAMILIUSZ

Na zimę smutna najlepsza. Znam taką  
O skrzatach i chochlikach.

25

HERMIONA

Niech tak będzie.

Siadaj, zaczynaj – pokaż, co potrafisz!  
 Napędź mi stracha swoimi duchami.

MAMILIUSZ

Był sobie raz...

HERMIONA

Nie, najpierw siądź – i zacznij.

MAMILIUSZ

Żył na cmentarzu... Będę mówić cicho,  
 Bo te szarańcze podsłuchują.

30

HERMIONA

Możesz

Nawet mi szeptać do ucha.

*Wchodzą Leontes, Antygonus i Wielmoże.*LEONTES

Tam? Wraz ze świętą? Kamillo był przy nim?

WIELMOŻA

W sosnowym gaju na nich wpadłem. Biegli,  
 Jakby ich diabeł gnał. Na moich oczach  
 Wsiedli na statki.

35

LEONTES

Niech błogosławiony

Będzie mój trafny, sprawiedliwy sąd!  
 Lecz taki dar to dopust Boży. Lepiej  
 Temu, kto nie wie nic! Masz w swym kielichu  
 Pająka – pijesz i odchodzisz zdrowy,

40

Boś go nie widział; twojego umysłu  
 Jadem nie zatrąf. Lecz niech ci pokażą,  
 Jaką wypijeś stamtąd obrzydliwość –  
 A wnet wymioty rozsada ci trzewia.  
 Wiem, co wypilem, widziałem pająka. 45  
 Kamillo wspierał go! On był rajfurem  
 Spisku na moje życie i koronę!  
 Nie zwiodył mnie podejrzenia. Szubrawiec!  
 Niby to służył mnie, a jemu służył!  
 Zdradził mu moje zamiary, a ze mnie 50  
 Zrobili kukłę, z której można szydzić,  
 Dręczyć ją podle. – Jak przez bramy przeszli  
 Tak łatwo?

WIELMOŻA

On je rozkazał otworzyć,  
 A jego komend słuchają jak twoich.

LEONTES

Wiem, wiem aż nadto dobrze.  
 (*do Hermiony*)

Daj mi chłopca. 55

Na szczęście to nie ty go wykarmiłaś,  
 Z rysów wziął coś tam po mnie, lecz ma w żyłach  
 Zbyt wiele twojej krwi.

HERMIONA

Co to jest? Żarty?

LEONTES

Wziąć chłopca, trzymać go od niej z daleka.  
 Weźcie go.

*Wyprowadzają Mamiliusza.*



(do *Hermiony*)

Ona niech sobie figluje 60  
Z tym w brzuchu, bo to Poliksenes sprawił,  
Że cię tak wzdęło.

HERMIONA

Mogę się założyć,  
Że gdy ci powiem „nieprawda” – uwierzysz,  
Choćbys uwierzyć nie chciał.

LEONTES

Spójrzcie na nią,  
Patrzcie uważnie, panowie. Powiecie: 65  
„Jaka to piękna kobieta”; lecz idąc  
Za głosem serca, dorzucicie: „Szkoda,  
Że jej nie zdobią cnota i uczciwość!”.  
Sławcie w niej to, co widać i co nęci,  
Bo też jest co pochwalić – aż tu nagle 70  
„Pfff!”, pomruk, grymas, którymi oszczerstwo  
Swe piętno znaczy – o nie, błąd! To litość!  
Oszczerstwo woli na najczystszej cnocie  
Piętno wypalić. Te „pfff!”, te pomruki,  
Ledwo wyrzekłeś „piękna”, tkwią ci w gardle 75  
I nie wykrztusisz już „cnotliwa”. Wierście  
Temu, co cierpi najboleśniej: oto  
Cudzołożnica!

HERMIONA

Gdyby łotr to mówił,  
Najohydniejszy łotr na całym świecie,  
Dowiódłby, jaki z niego łotr. Ty, panie, 80  
Mylisz się tylko.

LEONTES

Tobie się Leontes  
 Z Poliksenesem pomylił. Bo z ciebie –  
 Zwać cię należnym ci imieniem nie chcę,  
 By w moje ślady nie poszła hołota,  
 Jednym językiem pisząc wszystkie stany, 85  
 Aż między księciem i żebrakiem zniknie  
 Stosowny przedział – oto więc, powiadam,  
 Cudzołożnica; z kim, już powiedziałem.  
 Co więcej, to zdrajczyni, sprzysiężona  
 Z Kamillem, który wywęszył coś, czego 90  
 Wstydzić się winna przed sobą lub zgoła  
 Przed podłym gachem: że się złądaczyła  
 Jak dziewczki, które najplugawszym mianem  
 Motłoch obrzuca. Tak! I że wiedziała  
 O ich ucieczce.

HERMIONA

Ręczę moim życiem, 95  
 Nic nie wiedziałam. Gdy przejrzysz na oczy  
 I pojmiesz, jak mnie tu sponiewierałeś,  
 Czy wiesz, ile wycierpisz? Bo tej krzywdy  
 Już nie naprawisz, panie, kiedy przyznasz,  
 Że byłeś w błędzie.

LEONTES

Nie. Jeśli zbłądziłem 100  
 I nie dość pewny grunt mam pod nogami,  
 To ziemia trzaśnie, gdy zatańczy na niej  
 Bączek sztubaka. Precz z nią, do więzienia.  
 Ten, kto przemówi za nią, pół jej winy  
 Kupi tym słowem.

HERMIONA

To dzieło złych planet. 105

Muszę cierpliwie poczekać, aż niebo  
 Spojrzy łaskawiej. Szlachetni panowie,  
 Nie umiem ronić łez na wzór płci mojej,  
 A wasza litość uschnie ani chybi  
 Bez tej daremnej rosy. Lecz mnie pali, 110  
 O – tu, szlachetny ból, którego powódź  
 Łez nie ugasi. Błagam was, panowie,  
 Niech miłosierdzie rozum wasz prowadzi,  
 Gdy mnie będziecie sądzić. Wypełniajcie  
 Królewski rozkaz.

LEONTES

Czy mnie nikt nie słucha? 115

HERMIONA

Kto pójdzie ze mną? Najjaśniejszy panie,  
 Zostaw mi dwórki. Mój stan, jak sam widzisz,  
 Tego wymaga. Nie płaczcie, głuptaski,  
 Nie ma powodu. Jeśli się dowiecie,  
 Że zasłużyłam na więzienie, płaczcie, 120  
 Gdy mnie wypuszczą. Los tak mnie doświadcza,  
 By mi przysporzyć łaski. Żegnaj. Nigdy  
 Nie chciałam, byś żałował czegoś. Dzisiaj  
 Wierzę, że to nastąpi. Chodźcie za mną.

*Wychodzi Hermiona i Dwórki, pod strażą.*

LEONTES

Wykonać rozkaz!

WIELMOŻA

Najjaśniejszy panie, 125

Zawróć królową.

ANTYGONUS

Zważ, co czynisz, panie,  
 By obróciwszy się w gwałt, twoje prawo  
 Nie ugodziło w trzy królewskie głowy,  
 W ciebie, żonę i syna.

WIELMOŻA

Ręczę za nią  
 Mym własnym życiem, jeśli wziąć je zechcesz, 130  
 Że względem ciebie, panie, w oczach nieba  
 Królowa jest bez skazy – mam na myśli  
 To, o co winisz ją.

ANTYGONUS

W przeciwnym razie  
 Ja swoją własną w stajni zarygluję,  
 Jak klacz w zaprzęgu będzie przy mnie stąpać, 135  
 Ani na chwilę nie spuszczę jej z oka,  
 Bo jeśli twoja zdradziła, to wszystkie,  
 To każdy cał kobiety na tym świecie,  
 Każdy łut ciała kobiecego – cuchnie  
 Oszustwem.

LEONTES

Ani słowa więcej.

WIELMOŻA

Panie – 140

ANTYGONUS

Twojej, nie własnej tu bronimy sprawy.  
 Zwiódł cię oszczerca, który skończy w piekle.  
 Gdybym go tylko znał, piekło na ziemi  
 Bym mu urządził. Wiesz, że mam trzy córki,  
 Pierwsza ma jedenaście, tamte dziewięć 145

I pięć. Jeżeli królowa zgrzeszyła,  
 Zapłacą za to, bo je wypatroszę,  
 Zanim dorosną i zaczną mi płodzić  
 Bękarty. One po mnie odziedziczą,  
 Więc nim dochowam się nieślubnych wnuków, 150  
 Prędzę się sam owałaszę.

LEONTES

Dość tego!

Węszysz w tym, węszysz, a nosa masz tyle  
 Co zimny trup. Ja widzę to i czuję,  
 Jak ty, gdy zrobię tak<sup>6</sup> – czujesz i widzisz,  
 Czym to zrobiłem.

ANTYGNONUS

Po co zatem cnotę 155

Grzebać, gdy ani ziarnka jej już nie ma,  
 Co by wyrosło i rozzieleniło  
 Cały ten ziemski gnój!

LEONTES

Nie chcesz mi wierzyć?

WIELMOŻA

Mnie dzisiaj lepiej wierzyć niż królowi!  
 A jeszcze lepiej, gdyby kto mógł dowieść, 160  
 Że jest niewinna wbrew twym podejrzeniom –  
 Bodaj kosztem twej sławy.

LEONTES

Co nam każe

Rajcować z wami tak, zamiast zaufać

---

<sup>6</sup> Wedle tradycji scenicznej Leontes dotyka tutaj Antygonusa, być może nawet napastliwie.

Potędze naszych przeczuć? Król nie musi  
 Słuchać niczyich rad, czyni to tylko 165  
 Z dobroci. Gdy kto nie chce lub nie może –  
 Bo głupi albo udaje głupiego –  
 Dostrzec prawdy jak my, niech się nie dziwi,  
 Że jego rady nam na nic. W tej sprawie  
 Co zysk, co strata i co czynić trzeba, 170  
 Decydujemy sami.

ANTYGONUS

Szkoda zatem,  
 Żeś tego najpierw w duchu nie rozważył,  
 Zanim rzecz rozgłosiłeś.

LEONTES

Z jakiej racji?  
 Alboś na starość zgłupiał, albo durniem  
 Na świat przyszedłeś. Ucieczka Kamilla 175  
 I poufałość, co się tak zuchwale  
 Rzuciła w oczy, że choć nikt niczego  
 Nie widział, świadków naocznych nie trzeba,  
 By z innych poszlak wysnuć pewność czynu –  
 Czym prędzej działać mi kazały. Jednak 180  
 Aby upewnić się tu raz na zawsze –  
 Gdyż nie przystoi działać popędliwie  
 W sprawach tej wagi – posłałem co żywo  
 Do Apollina świątyni na Delos  
 Kleomenesa i Diona<sup>7</sup>, których 185  
 Roztropność znacie. Kiedy święte słowa  
 Wyroczni stamtąd przyniosą, zapewniam:  
 One mi będę uzdą – lub ostrogą.

<sup>7</sup> W wymowie imię ma dwie sylaby: Di-jona.

Czy dobrze?

WIELMOŻA

Dobrze, najjaśniejszy panie.

LEONTES

Wiem swoje, więcej mi wiedzieć nie trzeba, 190  
 Wyrocznia jednak uśmierzy niepokój  
 Innych – tych zwłaszcza, którym tępy umysł  
 I łatwowierność zagroziły drogę  
 Ku prawdzie. Nadto słusznym nam się zdało  
 Dostępu do nas zabronić królowej, 195  
 Aby nie mogła wypełnić zamiaru  
 Dwóch zbiegłych zdrajców. Chodźcie teraz z nami.  
 Trzeba niezwłocznie przemówić do ludu,  
 Sprawa ta wzbudzi...

ANTYGONUS

(*na stronie*)

Ryk śmiechu, jak mniemam,  
 Gdy tylko prawda wyjdzie na jaw. 200

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Więzienie.*

*Wchodzą Paulina, Wielmoża, Służba.*

PAULINA

Wezwij tu zaraz dozorcę więzienia  
 I powiedz mu, kim jestem.

*Wielmoża wychodzi.*

Dobra pani,  
 Każdy dwór mógłby poszczycić się tobą  
 – Cóż zatem robisz w więzieniu?

*Wchodzą Dozorca i Wielmoża.*

Mój panie,  
 Czy wiesz, kim jestem?

DOZORCA

Godną poważania, 5  
 Wielce szlachetną damą.

PAULINA

Do królowej  
 Prowadź mnie zatem.

DOZORCA

Nie wolno mi, pani.  
 Rozkaz mi tego wzbrania.

PAULINA

Powinszować!  
 Cnota i honor mają gnić w więzieniu,  
 Gdy przyjaźń kłamkę całuje. Czy wolno 10  
 Widzieć jej dwórki? Choć jedną? Emilię?

DOZORCA

Bądź łaskawa, pani,  
 Odprawić swoje sługi, a Emilia  
 Przyjdzie tu zaraz.

PAULINA

Przyprowadź ją, proszę.  
 Oddalcie się.

*Wielmoża i Służba wychodzą.*



DOZORCA

Co więcej, pani, 15  
Muszę obecny być przy tej rozmowie.

PAULINA

Niech i tak będzie.

*Dozorca wychodzi.*

Tyle zachodu, aby czyste splamić,  
Farbiarz by nie nastarczył.

*Wchodzą Dozorca z Emilią.*

Witaj, witaj,  
Mów – jak się miewa najjaśniejsza pani? 20

EMILIA

Jak ktoś tak wielki w tak wielkim nieszczęściu  
Miewać się może. Lecz strach i cierpienie,  
Jakich kobieta żadna nie zaznała,  
Niecو jej poród przyspieszyły.

PAULINA

Chłopiec?

EMILIA

Dziewczynka, zdrowe i silne maleństwo, 25  
Na pewno będzie żyć. Królowa ma z niej  
Pociechę. Mówi: „biedne z nas więźniarki,  
Równie niewinne”.

PAULINA

O, głowę dam za to.  
Diabli nadali królewskie rojenia!  
Trzeba mu dać nauczkę – co najlepiej 30

Zrobi kobieta. Biorę to na siebie.  
 Jeśli mi język miodem spłynie, niech go  
 Pypcie obleżą, znajdę lepszą trąbę  
 Dla mojej furii ognistej. Emilio,  
 Powiedz królowej, że jej wiernie służę. 35  
 Jeśli mi zechce powierzyć tę małą,  
 To ją pokażę królowi, by przed nim  
 Głośno przemówić w jej obronie – może  
 Serce mu zmięknie, kiedy ją zobaczy.  
 Czysta niewinność, milcząc, mówi nieraz 40  
 Głośniej od wszystkich słów.

EMILIA

Szlachetna pani,

Widząc twą dobroć i szlachetność, ufam,  
 Iż przedsięwzięcie twoje zwińczyć musi  
 Szczęśliwy koniec. Nikt ci nie dorówna  
 W misji tak wielkiej wagi. Zechciej, pani, 45  
 Poczekać obok – póki nie przedstawię  
 Królowej twoich wielkodusznych planów.  
 Sama podobne miała dziś zamiary,  
 Lecz skąd wziąć męża dość wysokiej rangi,  
 Co nie odmówi?

PAULINA

Powiedz jej, że umiem 50

Władać językiem. Niech znajdę w nim tyle  
 Wymowy, ile mam w sercu odwagi,  
 A będzie dobrze.

EMILIA

Niech cię Bóg nagrodzi!

Poczekaj tu. Ja biegnę do królowej.

DOZORCA

Jeśli królowa zechce dać ci dziecko, 55  
 Co ze mną będzie? Co mnie spotka za to,  
 Że je wypuszczę?

PAULINA

Nie lękaj się, panie.  
 Dotąd w jej łonie było uwięzione,  
 Skąd dziś, posłuszne rozkazom Natury,  
 Wyszło na wolność. Ani gniew królewski 60  
 Go nie dotyczy, ani go nie plami  
 Rzekoma wina królowej.

DOZORCA

To prawda.

PAULINA

Nie bój się. Możesz wierzyć memu słowu,  
 Że cię obronię, gdy zajdzie potrzeba.

*Wychodzą.*

■ SCENA 3

*Pałac królewski. Wchodzi Leontes.*

LEONTES

Nigdy spoczynku, dzień i noc. To słabość,  
 Znosić to tak, zwykła słabość. A gdyby  
 Znikła przyczyna? Choćby jej połowa,  
 Ta nierządnicą? Bo wieprza w koronie  
 Już nie dosięgnę myślą ani czynem, 5  
 Mieczem ani intrygą. Ale ona!  
 Ją mogę złowić! Gdyby ją tak zabić,

Spalić na stosie – odzyskałbym może  
Niecو spokoju ducha. Kto tam?

*Wchodzi Sługa.*

SŁUGA

Panie.

LEONTES

Co z chłopcem?

SŁUGA

Mówią, że odzyska zdrowie.

10

Noc miał spokojną.

LEONTES

Jaka w nim szlachetność!

Tak przeżył straszną hańbę swojej matki,  
Ze schylił głowę, zachwiał się, sposepniał,  
Wziął wstyd na barki, przypiął go, przytroczył,  
Utracił radość życia, sen, apetyt  
I marniał w oczach. Zostaw mnie. Idź, zobacz,  
Co z nim.

15

*Sługa wychodzi.*

Dość! Dostyc już myśli o tamtym!

Jakże się na nim mścić, gdy każda próba  
Na mnie się skrupi? Sam już jest potężny –  
A krewni? A sojusze? Niech poczeka  
Na sprzyjającą chwilę. Wpierw się zemszczę  
Na niej. Kamillo wraz z Poliksenesem  
Śmieją się ze mnie, drwią z mojej rozpaczy.  
Mniej by się śmieli, gdybym ich miał w ręku.  
Jej też nie będzie do śmiechu.

20

*Wchodzą Paulina z niemowlęciem, Antygonus,  
Wielmoże i Sługa.*

WIELMOŻA

Ty nie wchodź! 25

PAULINA

Moi panowie, pomóżcie mi raczej.  
Czy gniew tyrana bardziej was przeraża  
Niż śmierć królowej – czystej i niewinnej  
Nad wszelką jego zazdrość?

ANTYGONUS

Dosyc tego.

SŁUGA

Pani – nie zmrzył dziś oka i nie chce 30  
Widzieć nikogo.

PAULINA

Miarkuj się, mój panie!

Ja mu przywrócę sen, bo wasza zgraja  
Jego bezsenność tuczy, gdy tak za nim  
Jak cień pełzacie, a gdy tylko jęknie,  
Nie wiedzieć po co – wzdychacie. Przynoszę 35  
Słowa krzepiące, prawdziwe i szczerze,  
By go uleczyć, wygnąć zeń miazmaty,  
Co mu nie dają spać.

LEONTES

Co to za hałas?

PAULINA

Nie hałas, panie: radziliśmy właśnie,  
Jakich ci kumów dać, wasza wysokość. 40

LEONTES

Co za zuchwałość – precz stąd! Antygonus!  
Miałeś jej do mnie nie wpuszczać! Wiedziałem,  
Że się tu zjawi!

ANTYGONUS

Tak jej powiedziałem,  
Że jeśli przyjdzie, twój gniew na nią spadnie,  
I mój też.

LEONTES

Jak to – żona cię nie słucha? 45

PAULINA

Słucha, gdy rzecz uczciwa. Lecz w tej sprawie –  
Chyba że, idąc za twoim przykładem,  
Pod klucz mnie weźmie za dobry uczynek –  
Żona go nie posłucha.

ANTYGONUS

Widzisz, panie!  
Puszczam jej cugle, kiedy się rozbryka, 50  
I proszę – ani się potknie!

PAULINA*(do Leontesa)*

Mój władco,  
Chciej mnie wysłuchać – choć jestem ci wierną  
Sługą, lekarzem, posłusznym doradcą,  
Wolę wystawić na szwank te imiona,  
Niż twój występpek głąskać jak dworacy 55  
Wierni na pokaz. Przychodzę od twojej  
Wiernej królowej.

LEONTES

Od wiernej królowej?

PAULINA

Wiernej – tak, panie, od wiernej królowej.  
Choćbym ostatnim była z twych rycerzy,  
Z każdym się o to zmierzę.

LEONTES

Brać ją, mówię. 60

PAULINA

Dotknij mnie który, to oczy wydrapię,  
Uprzedzam. Sama pójde, kiedy powiem,  
Co mnie przywiodło. Twoja – żebyś wiedział! –  
Wiarna Królowa – córkę ci powiła.

*Kładzie przed Leontesem dziecko.*

Prosi, byś jej pobłogosławił.

LEONTES

Precz stąd! 65

Wiedźma! Poczwarą! Za drzwi ją wyrzucić!  
Rajfurka w sztuce zaprawiona!

PAULINA

Gdzie tam.

Tyle wiem o niej, co ty o mnie, panie,  
Bo mnie oskarżasz – choć jestem uczciwa  
Równie jak ty – szalony; w naszych czasach 70  
To słuszna miara uczciwości.

LEONTES

Zdrajcy!

Nikt jej nie przegna?

(do Antygonusa)

Oddaj jej bękarta,  
Ty niedorajdo – strach ci własnej kwoki?  
Kapłona z ciebie robi! Bierz bękarta!  
Rzuć go tej jędzy!

PAULINA

(do Antygonusa)

Nigdy nie obmyjesz  
Rąk z takiej hańby, jeśli ich dotknięciem  
Poświadczysz miano obrzydliwe, którym  
Zelżył księżniczkę.

75

LEONTES

On się żony boi!

PAULINA

Gdybyś się swojej bał, nie ważyłbyś się  
Zapierać własnych dzieci.

LEONTES

Gniazdo zdrajców!

80

ANTYGONUS

Nie jestem zdrajcą!

PAULINA

Ani ja – nikt tutaj  
Prócz jego jedyne! Bo ten zdrajca  
Sam swoją świętą cześć, honor królowej,  
Syna i córkę – wystawił na potwarz,  
Co ostrzej rani od miecza – i nie chce –  
A króla siłą zmusić nie pozwala  
Przekłętę prawo – wykarczować z głowy

85



Tych mrzonek, choć się tak na próchnie chwieją,  
Jak dąb i skała stoją twardo.

LEONTES

Suka!

Miele jęzorem, dotąd męża prała, 90  
Teraz mnie dręczy! To nie moje szczęście,  
To pomiot Poliksenesa! Wynocha,  
Niech go zabiorą stąd i razem z matką  
Spalą na stosie.

PAULINA

Twoje jest, jest twoje!

Aż dziecka szkoda, że się tak wrodziło 95  
W swojego tatę. Popatrzcie, panowie,  
To wykapany ojciec, portret żywy,  
Choć w mniejszych ramkach – oczy, nos i usta,  
To, jak się marszczy, to rozległe czoło,  
Śliczne dołeczki w brodzie, na policzkach, 100  
Ten uśmiech, dłonie, palce i paznokcie –  
Boska Naturo, to ty jej nadałaś  
Kształty podobne ojcu. Gdy jej umysł  
Będziesz malować, oszczędzaj żółtego,  
Aby z zazdrości nie ubrała sobie, 105  
Że to nie mąż jej dzieci spłodził.

LEONTES

Zmora!

A ciebie, łotrze, stryczek za to czeka,  
Że jej folgujesz.

ANTYGONUS

Wyludnisz królestwo,  
Jeśli potulnych mężów powywieszasz.

LEONTES

Jeszcze raz – wziąć ją i za drzwi wyrzucić! 110

PAULINA

Od nieludzkiego, wyrodnego króla  
Czegóż chcieć więcej.

LEONTES

Na stos ją!

PAULINA

Co mi tam,

Ten jest heretyk, kto ów stos podpali,  
Nie ta, co spłonie. Nie powiem, żeś tyran –  
Chociaż kto znęca się nad swą królową, 115  
Swoich oskarżeń nie wspierając niczym  
Oprócz swej chorej wyobraźni, dziwnie  
Trąci tyranem – za co w oczach świata  
Hańbą zapłacisz.

LEONTES

Kto żyw, kto mi służy,  
Precz z nią, powiadam! Gdybym był tyranem, 120  
Głowę by dała za to. Śmie tak mówić,  
Bo dobrze wie, że nim nie jestem. Brać ją!

PAULINA

Nie musisz mnie wyrzucać, pójdę sama.  
Weź ją, jest twoja. Lepszego piastuna  
Oby jej Jowisz dał. Ręce przy sobie! 125  
Z was, co szaleństwa jego hołubicie,  
Żaden nie wyjdzie mu na zdrowie, żaden.  
Tak, tak. Żegnajcie. Już nas nie ma.

*Wychodzi.*

LEONTES*(do Antygonusa)*

Zdrajco!

Ty swoją żonę podbechtałeś! Spójrzcie –  
 To ma być moje? Jeśli tak ci pilno 130  
 Ją przyhołubić, to ją weź czym prędzej  
 I w ogniu zrób jej kołyskę, na stosie.  
 Ty i nikt inny! Daję ci godzinę.  
 Zrób to i dowód mi przynieś niezbity,  
 Albo ci życie zabiorę i cały 135  
 Ziemski majątek. Jeśli chcesz odmówić  
 I z moim gniewem igrać, proszę bardzo!  
 Sam ten bękarci mózg, tymi rękami,  
 Z czaszki jej wydrę. Spiesz się, wrzuc ją w ogień,  
 Bo to ty żonę nasłałeś.

ANTYGONUS

Nie, panie. 140

Wszyscy obecni tu panowie mogą  
 Poświadczyć za mnie.

WIELMOŻE

Tak, możemy. Królu,  
 On z tym jej najściem nie miał nic wspólnego.

LEONTES

Kłamiecie wszyscy!

WIELMOŻA

Królu i panie, sądz nas sprawiedliwiej. 145  
 Służyliśmy ci wiernie i błagamy,  
 Byś naszą służbę, minioną i przyszlą,  
 Dziś wynagrodził, odwołując wyrok,

Bo czyn tak straszny, tak okrutny, straszne  
Wywoła skutki. Na klęczkach błagamy. 150

LEONTES

Jestem jak piórko na wietrze. Mam dożyć  
Tego, że bękart uklęknie przede mną  
I powie „ojcze”? Spalmy dziś, co jutro  
Przekląć by przyszło. Nie – zamiast ją zabić,  
Zrobię inaczej.

(do Antygonusa)

Chodź no tu, mój panie. 155  
Wielceś się troszczył i wtrącał w nieswoje  
Z tą twoją babką położną, by chronić  
Życie bękartu – bo to taki bękart  
Jak z ciebie siwy dziad. Mów, co byś zrobił,  
Żeby to szczenię uratować?

ANTYGONUS

Wszystko, 160  
Na co mi siły pozwolą, co szlachcic  
Czynić powinien. Gotów jestem przelać  
Tę marną resztkę krwi, aby niewinną  
Ratować. Wszystko, co możliwe.

LEONTES

Zatem  
Będzie możliwe. Na ten miecz przysięgnij, 165  
Że zrobisz, co rozkażę.

ANTYGONUS

Tak się stanie.

LEONTES

Słuchaj uważnie, spełnij co do słowa.  
Kaźde odstępstwo znaczy śmierć – dla ciebie

I dla twej żony wyszczekanej, której  
 Dziś przebaczymy. Jako wasalowi 170  
 Rozkazujemy, byś tego bękarta  
 Zabrał z pałacu, wywiózł i zostawił  
 Gdzieś na odległym, bezludnym pustkowiu,  
 Z dala od naszych ziem. Żadnej litości.  
 Masz ją porzucić na pastwę żywiołów, 175  
 Niech sobie radzi. Obcy wiatr ją przygnał;  
 Pod karą strasznych mąk duszy i ciała  
 Wymierz jej zatem wyrok sprawiedliwy:  
 Przegnaj na cztery wiatry, na obczyźnie,  
 Gdzie los ją zbawi – albo zgubi. Bierz ją. 180

ANTYGONUS

Tak też uczynię, chociaż miłosierdzie  
 Każe ją zabić zaraz.

*Bierze dziecko.*

Chodź, biedactwo.  
 Z kani i kruków niech ci dobre duchy  
 Zrobią piastunki. Wilki i niedźwiedzie  
 Czynią podobno, wbrew dzikiej naturze, 185  
 To miłosierne dzieło<sup>8</sup>.

(do *Leontesa*)

Bądź szczęśliwy  
 Bardziej, niż dzisiaj zasłużyłeś.

(do *dziecka*)

Ciebie,

---

<sup>8</sup> Por. legendę o Romulusie i Remusie, karmionych mlekiem wilczyicy kapitolńskiej, albo o Atalancie, której ojciec, nie chcąc mieć córki, kazał porzucić nowo narodzoną dziewczynkę w górach, gdzie zaopiekowała się nią niedźwiedzica.

Którą okrutnie tu na śmierć skazano,  
Niebo niech ma w swej opiece.

*Wychodzi z dzieckiem.*

LEONTES

Nie będę

Hodować cudzych szczeniąt.

*Wchodzi Sługa.*

SŁUGA

Przed godziną

190

Nadeszły wieści od twych posłów, panie.  
Z Delf, od wyroczni, wrócił Kleomenes  
Z Dionem. Właśnie przybili do brzegu  
I spieszą tutaj.

WIELMOŻA

Za twym pozwoleniem,  
To niebываły pośpiech.

LEONTES

Byli w drodze

195

Tylko dwadzieścia trzy dni. To oznacza,  
Że sam Apollo chce, byśmy czym prędzej  
Poznali prawdę. Zwołajcie, panowie,  
Trybunał. Naszą wiarołomną żonę  
Sądzić będziemy. Była oskarżona  
Publicznie, zatem sprawimy jej jawny  
I sprawiedliwy proces. Póki żyje,  
Póty mi serce będzie ciążyć w piersi.  
Idźcie wypełnić rozkazy.

200

*Wychodzą.*



# Akt III



## ■ SCENA I

*Wybrzeże Sycylii.**Wchodzą Kleomenes i Dion.*KLEOMENES

Rozkoszny klimat, powietrze różane,  
 Żyzny grunt – a ta świątynia! Swą własną  
 Sławę przewyższa.

DION

Ja opowiem o tym,  
 Co mnie olśniło: o boskich ornatach –  
 Muszę je nazwać tak – i majestacie  
 Kapłanów Apollina. A ofiara! 5  
 Jak uroczysty, dostojny, nieziemski  
 Był to obrządek!

KLEOMENES

A mnie wciąż brzmi w uszach  
 Ogłuszający głos wyroczni; ryknął  
 Jak grom Jowisza. Przygniótł mnie do ziemi 10  
 I w proch obrócił.

DION

Gdyby z tej podróży  
 Królowa miała taki zysk – daj Boże! –  
 Jak my, zmęczeni, ale zachwyceni,  
 Czasu bym nie żałował.

KLEOMENES

Niech Apollo  
 Na dobre wszystko obróci! Hermionę 15  
 O takie grzechy oskarżać publicznie?  
 To się nie godzi.

DION

Ten pośpiech pozwoli  
 Rzec skończyć lub wyjaśnić. Na wyroczni  
 Pieczęć położył kapłan Apollina.  
 Dosyć ją złamać, a prawda wytryśnie  
 Zdumiewająca. Jedźmy. Dajcie konie!  
 Oby się dobrze skończyło.

20

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Sala rozpraw trybunału.*

*Wchodzą Leontes, Wielmoże, Sędziowie trybunału.*

LEONTES

Ten proces, z bólem przyznać to musimy,  
 Godzi nas w samo serce. Oskarżamy  
 Córkę królewską, naszą żonę, nazbyt  
 Umiłowaną. Mienić nas tyranem  
 Nie sposób, skoro sędzimy publicznie,  
 A sprawiedliwość biegnie swoim torem,  
 By dowieść winy lub z winy oczyścić.  
 Wprowadźcie więźnia.

5

WOŹNY TRYBUNAŁU

Z królewskiej woli, we własnej osobie  
 Królowa stanąć ma przed sądem.

*Wchodzi Hermiona jako więźniarka, z Pauliną i Dwórkami.*

Cisza!

10

LEONTES

Odczytać akt oskarżenia.

WOŹNY TRYBUNAŁU

(czyta)

Hermiono, królewska małżonko dostojnego Leontesa, władcy Sycylii, stajesz tu oskarżona o zdradę stanu, o cudzołóstwo z Poliksenesem, Królem Czech, oraz o spisek z Kamillem godzący w życie twego pana i królewskiego małżonka. Gdy zamiar ten został przypadkiem wykryty, pogwałciłaś, Hermiono, swoje śluby i powinność wiernej poddanej, wskazując im ratunek w nocnej ucieczce i służąc pomocą.

HERMIONA

Skoro nie mogę zrobić nic innego,  
 Jak tylko przeczyć wszystkim oskarżeniom;  
 Skoro jedynym świadkiem w mej obronie  
 Ja jestem – losu swego nie odmienię,  
 Mówiąc „niewinna”. Odkąd moja prawość  
 Uchodzi tu za fałsz, cokolwiek powiem,  
 Wyda się kłamstwem. Lecz jeśli bogowie  
 Widzą – nie wątpię w to – postęпки nasze,  
 Wiem, że niewinność – okryje potwarców  
 Rumieńcem wstydu, a przed siłą ducha  
 Zadrży tyrania. Choć to skrywasz dzisiaj,  
 Ty wiesz najlepiej, panie: w moim życiu  
 Tyle wierności było, prawdy, cnoty,  
 Co dziś cierpienia – więcej, niż pomieści  
 Romans czy jaki dramat, odgrywany,  
 By oczarować widzów. Popatrz na mnie:  
 Spałam w królewskim łożu, pół królestwa  
 Dzierżyłam w dłoni; ja, królewska córka,  
 Matka następcy tronu, stoję tutaj,

Broniąc czci mojej i życia przed każdym, 40  
 Kto zechce przyjść i słuchać. Z mego życia  
 Został już tylko ból – weźcie je sobie.  
 Cześć – mam po przodkach i dzieciom zostawię,  
 Jej tylko będę więc bronić. Zapytaj  
 Sumienia, królu. Nim się Poliksenes 45  
 Zjawił na dworze, czyż nie byłam godna  
 Twojej miłości? A odkąd tu przybył,  
 Jakim haniebnym czynem zasłużyłam,  
 By stanąć tutaj? Jeśli choć na jotę  
 Czynem lub myślą zdrożną pogwałciłam 50  
 Nakaz honoru, niech się serca wasze  
 Obróćą w kamień, niech nad moim grobem  
 Najbliżsi krzyczą „Hańba”.

LEONTES

Nie słyszałam,  
 By kiedy zbrodniarz roztrwonił zuchwałość  
 Na czyn zbrodniczy, aż mu jej zabrakło, 55  
 By się go wyprzeć.

HERMIONA

Tak, to prawda, ale  
 Do mnie maksyma ta się nie stosuje.

LEONTES

Bo się nie przyznasz.

HERMIONA

Nie przywłaszczę sobie  
 Więcej, niż do mnie należy, z tych moich  
 Rzekomych zbrodni. Współoskarżonego 60  
 Poliksenesa, przyznaję, kochałam,

Miłością, jaka przystoi królowej,  
 Należną równie dostojnemu władcy,  
 Miłością, którą sam mi nakazałeś,  
 Taką, nie inną. Odmawiając tego, 65  
 Ciebie zraniłabym nieposłuszeństwem,  
 A niewdzięcznością twego przyjaciela,  
 Którego serce było zawsze twoje,  
 Od najwcześniejszych lat, odkąd wiedziało,  
 Co czuje. Nie wiem, jak smakuje spisek, 70  
 Choć mi to danie dzisiaj podsuwają,  
 Kazać skosztować. Lecz wiem, że Kamillo  
 Był człowiekiem uczciwym. A dlaczego  
 Opuścił dwór? Jeśli są równie mądrzy  
 Jak ja, bogowie też ci nie powiedzą. 75

LEONTES

Wiedziałaś dobrze – i to, że wyjechał,  
 I co masz zrobić, gdy wyjedzie.

HERMIONA

Panie,

Mówisz językiem dla mnie niepojętym.  
 Lecz moje życie od twych snów zależy,  
 Weź je.

LEONTES

Przyśniło mi się, co zrobiłaś! 80  
 To mi się śniło, że z Poliksenesem  
 Miałeś bękarta! Pozbywszy się wstydu –  
 Jak ci każe twój fach – mijasz się z prawdą.  
 Zaprzeczaj, jeśli chcesz – nic nie zwojujesz.  
 Przegналиśmy twój pomiot, niech się włóczy, 85

Skoro go żaden ojciec nie chciał; zresztą  
 To twój, nie jego grzech. Teraz ty zaznasz  
 Sprawiedliwości naszej. Nie oczekuj  
 Większej łaski niż śmierć.

HERMIONA

Grozisz mi, panie?

Straszysz mnie zmorą, o której ja marzę. 90  
 Na nic mi życie, odkąd utraciłam  
 Koronę mego życia, twoje względy,  
 A utraciłam, czuję to, choć nie wiem,  
 Jak się to stało. Do drugiej radości,  
 Pierworodnego, bronisz mi dostępu 95  
 Jak trędowatej. A trzecią pociechę,  
 Złych gwiazd ofiarę, z objęć mi wyrwano  
 Z niewinnym mlekiem na niewinnych wargach,  
 Prosto na śmierć. Na każdym rogu krzyczą,  
 Żem dziwka. Matki wszystkich stanów mogą 100  
 Miesiąc odleżeć – mnie wściekła nienawiść  
 Z łóżka wywlekła, by mnie przygnać tutaj  
 I przetrzymywać mnie pod gołym niebem,  
 Nim wróciłam do sił. Powiedz mi, panie,  
 W jakie rozkosze życie me opływa, 105  
 Bym się lękała śmierci? Róbcie swoje,  
 Lecz jeszcze słowo – nie chodzi o życie,  
 Bo nie dbam o nie; honor chcę oczyścić.  
 Jeśli skazecie mnie tutaj na mocy  
 Domysłów – skoro dowodów nie słyszę 110  
 Prócz tych, które wam zawiść podszeptuje –  
 Będzie to przemoc, nie prawo. Sędziowie!  
 W ręce wyroczni składam moje losy,  
 Niech mnie Apollo sądzi.

WIELMOŻA

Żądać tego

To twoje prawo. W imię Apollina, 115  
Niech wniosą tu jego wyrocznię.

*Kilku Sędziów wychodzi.*

HERMIONA

Mym ojcem był rosyjski imperator.  
Gdyby żył jeszcze!, gdyby mógł zobaczyć,  
Jak sądzą jego córkę! Niechby spojrzął 120  
Na bezmiar mojej udręki – nie z zemstą,  
Lecz z miłosierdziem w oczach.

*Wchodzą Sędziowie, Kleomenes i Dion.*

WOŻNY TRYBUNAŁU

Położcie ręce na tym oto mieczu  
Sprawiedliwości i złożcie przysięgę:  
Ja, Kleomenes, i ja, Dion, byłem 125  
Z pielgrzymką w Delfach. Kapłan Apollina  
Dał nam wyrocznię opieczętowaną.  
Nie naruszyliśmy świętej pieczęci,  
By odkryć tajemnicę.

KLEOMENES I DION

Przysięgamy.

LEONTES

Złam pieczęcie i czytaj.

WOŻNY TRYBUNAŁU

*(czyta)*

Hermiona jest bez skazy, Poliksenes niewinny, 130  
Kamillo to wierny poddany, Leontes to zazdrosny

tyran, a jego niewinne dziecko jest prawowite, król  
wszakże umrze bez potomka, jeżeli nie odnajdzie  
tego, co stracone.

WIELMOŻE

Chwała Apollinowi!

HERMIONA

Wieczna chwała!

135

LEONTES

Czy przeczytałeś dokładnie?

WOŻNY TRYBUNAŁU

Tak, panie,

Dokładnie, co do joty.

LEONTES

I słowa prawdy w tej wyroczni nie ma.  
Kłamstwo i tyle. Wznawiamy rozprawę.

*Wchodzi Sługa.*

SŁUGA

Królu i panie!

LEONTES

O co chodzi?

SŁUGA

Panie!

140

O, znenawidzisz mnie za tę wiadomość.  
Księżę, twój syn, wstrząśnięty, przerażony  
Losem swej matki, oddał...

LEONTES

Oddał?



SŁUGA

Ducha.

LEONTES

Apollo się rozgniewał. Samo niebo  
Gromi moją nieprawość.

*Hermiona mdleje.*

Co się stało? 145

PAULINA

Ta wieść zabiła królową. Spójrz na nią,  
Oto, co czyni śmierć.

LEONTES

Niech się nią zajmą.  
To nic, to serce zasłabło, to przejdzie.  
Zbyt uwierzyłem własnym podejrzeniom.  
Błagam, podajcie jej lekarstwa, żeby 150  
Wrócić jej życie.

*Wychodzą Paulina z Dwórkami, niosąc Hermionę, i Sługa.*

Wybacz, Apollinie,  
Że przeciw twojej wyroczni bluźniłem.  
Poliksenesa przeproszę, królowej  
Znów się oświadczę, Kamillo powróci, 155  
Jako mąż wielkiej mądrości i serca.  
Bo gdy zazdrością opętany snułem  
Myśli o krwawej zemście, Kamillowi  
Wydąłem rozkaz, by Poliksenesa  
Otruł czym prędzej – i tak by się stało,  
Gdyby przytomny Kamillo tych planów 160  
Nie pokrzyżował. Groziłem, kuśiłem,  
To śmiercią, to nagrodą, gdy to zrobi

Albo nie zrobi – a on, żywy obraz  
 Dobroci i honoru, przed mym gościem  
 Odkrył mój zamysł, godność i majątek 165  
 Cisnął, by odtąd pewnym być jedynie  
 Niepewnych losów, w kieszeni nie mając  
 Nic prócz honoru. Spod mojego błota  
 Jakże on rozbłysł teraz! W jego blasku –  
 Jak moje czyny szerniały!

PAULINA

Nieszczęście! 170

Tnijcie sznurówki gorsetu, bo serce  
 Pierś mi rozsadzi!

WIELMOŻA

Skąd ta rozpacz, pani?

PAULINA

Jakie tortury dla mnie masz, tyranie?  
 Nowe czy stare? Obedrzesz ze skóry  
 Czy ugotujesz? Koło, pal czy ogień? 175  
 Zrób coś, bo każdym słowem chcę zasłużyć  
 Na jakąś straszną kaźń. Spójrz, co potrafi  
 Tyrania, kiedy ją zazdrość opęta  
 (Mrzonki, że chłopczyk pękałby ze śmiechu,  
 Mała dziewczynka by nie uwierzyła). 180  
 Spójrz i bij głową w mur, bo wszystkie twoje  
 Dawne szaleństwa to przedsmak jedynie.  
 Poliksenesa zdradzić – to nic jeszcze.  
 Dowiodłeś tylko, żeś dureń, niewdzięcznik,  
 Kurek na dachu. Namawiać Kamilla 185  
 Do królobójstwa, zatruwając jego  
 Szlachetną duszę – to nic, grzech powszedni,  
 Gorszy za rogiem czyha; powiem nawet,

Że dziecko rzucić krukowi na pożarcie  
 To nic, choć szatan, zanimby to zrobił, 190  
 Zapłakałby się ognistymi łzami.  
 Młodego księcia też nie ty zabiłeś;  
 Serce mu pękło, gdy ogarnął myślą –  
 Szlachetną, wzniosłą jak na młode lata –  
 Że jego ojciec, głupi prostak, zelżył 195  
 Czcigodną matkę. Nie za to odpowiesz,  
 Nie, lecz za rzecz ostatnią – o, panowie!  
 Zapłaczcie, gdy usłyszycie! Królowa,  
 Najśłodsza z istot, nie żyje – a niebo  
 Wciąż jeszcze z pomstą zwleka.

WIELMOŻA

Nie daj Boże! 200

PAULINA

Zmarła, przysięgam. Gdy słów wam nie dosyć,  
 Idźcie zobaczyć sami. Kto przywróci  
 Karmin jej ustom albo blask jej oczom,  
 Ciało ogrzeje i rozedmie płuca,  
 Będzie mi bogiem. Ale ty, tyranie, 205  
 Nie żałuj za swe grzechy; tego brudu  
 Łzami skruchy nie zmyjesz. Już ci tylko  
 Rozpacz została. Choćbyś tysiąc kolan  
 Miał, i sto wieków klęczał w umartwieniu,  
 Nago, wśród skał, gdzie noc i dzień szaleją 210  
 Mroźne wichury, to i tak bogowie  
 Nie spojrzą na ciebie łaskawie.

LEONTES

Mów dalej.

Niczego nie oszczędzaj. Zasłużyłem  
 Od wszystkich na to, co najgorsze.

WIELMOŻA*(do Pauliny)*

Dosyć!

Cokolwiek zaszło, obraziłaś króla 215  
Mową nazbyt zuchwałą.

PAULINA

Wybacz, panie.

Żałuję zawsze, gdy wiem, że zbłądziłam.  
Dałam się ponieść kobiecej naturze  
I jego serce szlachetne zraniłam.  
Nie ma co płakać nad tym, co stracone 220  
I co nie wróci.

*(do Leontesa)*

Lecz się nie zadręczaj

Moją tyradą. Błagam, byś mnie raczej  
Ukarał za to, że ci przypomniałam  
Coś, o czym lepiej zapomnieć. Mój władco,  
Królu mój, przebacz niemądrej kobiecie. 225  
Ja tak kochałam królową... – znów! – głupia!  
O niej, o dzieciach – więcej ani słowa.  
I nie przypomnę równie straconego  
Mojego męża. Znoś swój ból cierpliwie,  
A ja nie powiem nic.

LEONTES

Mówisz najlepiej, 230

Gdy mówisz prawdę. Większa z tego dla mnie  
Korzyść niż z twojej litości. Niech wniosą  
Ciała królowej i mojego syna.  
Spoczną we wspólnym grobie, a nad nimi,  
Na naszą wieczną hańbę, wypiszemy 235  
To, jak umarli. Będę ich kaplicę

Co dzień odwiedzać, we łzach tam wylanych  
 Szukając odtąd jedynej osłody.  
 Dopóki życia, ślubuję wypełniać  
 Ten obowiązek co dzień. Chodźmy teraz 240  
 Do moich smutków.

*Wychodzą.*

### ■ SCENA 3

*Wybrzeże Czech.*

*Wchodzą Antygonus z dzieckiem w ramionach i Marynarz.*

ANTYGONUS

Czy jesteś pewien, że nasz okręt przybił  
 Do pustyni czeskich<sup>9</sup>?

MARYNARZ

Tak, lecz się obawiam,  
 Że w złą godzinę. Niebo patrzy groźnie,  
 Zaraz nam ześle burzę. Myślę sobie,  
 Że nie podoba mu się, co robimy. 5

ANTYGONUS

Niech się więc spełni jego święta wola.  
 Wracaj na pokład, zajmij się okrętem.  
 Ja też tam wrócę niebawem.

MARYNARZ

Pospiesz się, zbytnio w łód się nie zapuszczaj.  
 Zanosi się na burzę, a co gorsza 10  
 Ta okolica słynie z dzikich bestii.

---

<sup>9</sup> W oryginale *the deserts of Bohemia*, co oznacza również pustkowia, odludzia.

ANTYGONUS

Idź, zaraz cię dogonię.

MARYNARZ

Chwała Bogu,  
Że mam to z głowy.

*Wychodzi.*

ANTYGONUS

Chodź, biedne maleństwo.

Nie chciałem wierzyć, że duchy umarłych  
Wracają – aż tu nagle twoja matka 15  
Przyszła tej nocy do mnie, nie jak we śnie,  
Lecz jak na jawie. Zbliżając się ku mnie,  
Głowę chyliła to w lewo, to w prawo –  
Naczynie smutku pełne aż po brzegi,  
Że piękniejszego w życiu nie widziałem. 20  
Szła tak, jak święta w śnieżną biel odziana,  
Ku mojej chatce, trzykroć się skłoniła,  
Lecz gdy zechciała przemówić, jej oczy  
W dwa wodotryski się zmieniły. Wreszcie  
Opanowała się i powiedziała: 25  
„Mój Antygonie, los wbrew twej naturze  
Kazał ci porwać i wywieźć z ojczyzny  
Moje maleństwo, bo przysiągłeś na to.  
Dosyć jest w Czechach bezludnych wertepów,  
Tam więc, łzy roniąc, porzuć ją płaczącą, 30  
A skoro sądzą, że przepadła, daj jej  
Imię – Perdita. Za ten czyn niegodny,  
Który ci mąż mój zlecił, nigdy więcej  
Nie ujrzysz swej Pauliny”. Tu, szlochając,  
Rozwiała się jak mgła. Gdy ochłonąłem 35

Z niezmiernej trwogi, pomyślałem sobie,  
 Że nie mógł to być sen. Choć sny to mrzonki,  
 Tym razem będę przesądny – pozwolę,  
 By mną pokierowały. Jak przypuszczam,  
 Hermiona już nie żyje, a Apollo 40  
 Pragnie z pewnością – gdyż to dziecko króla  
 Poliksenesa – abym tu, na ziemi  
 Prawowitego ojca je położył  
 I żeby na niej przeżyło lub zmarło.  
 Leż sobie, kwiatku, i niech los ci sprzyja. 45

*Kładzie dziecko.*

Tu masz świadectwo swego pochodzenia,

*Kładzie zwitek pergaminu.*

To zaś, jeżeli Fortuna pozwoli,  
 Na wychowanie starczy i na posag.

*Kładzie szkatułkę. Grzmot.*

Burza! Biedactwo, matka zawiniła,  
 A ty sieroctwem zapłacisz lub śmiercią. 50  
 Płakać nie mogę, choć mi serce krwawi,  
 Lecz mu przysiągłem zrobić to, i za to  
 Jestem przeklęty. Żegnaj. Dzień się sroży.  
 Okrutną będziesz miała kołysankę.  
 W biały dzień nigdy jeszcze nie widziałem 55  
 Równie mrocznego nieba.

*Grzmot, szczekanie psów, odgłosy polowania.*

Wściekła wrzawa!

To polowanie. Na okręt, czym prędzej.  
Zginałem!

*Ucieka, ścigany przez niedźwiedzia<sup>10</sup>.*

*Wchodzi Pasterz.*

PASTERZ

Żeby tak można było kopnąć smarkacza z dziesią-  
tych urodzin prosto w dwudzieste trzecie, a resztę 60  
żeby przespał, bo przez te głupie lata tylko by taki  
dzieci robił, starszych obrażał, pił, kradł i walił  
w mordę. Kto by chodził polować w taką pogodę,  
jak nie dziewiętnastoletni matolek. Wystraszyli  
mi dwie najlepsze owce, prędej je wilk znajdzie, 65  
niż właściciel. Chyba, że poszły na wydmy, skubać  
mikołajki. Może mi się poszczęści, jeśli taka woła  
twoja. (*Zauważa dziecko*) A to co takiego? Rany  
Boskie, dziecko! Śliczny dzieciak! Ciekawe, chłop-  
czyk, czy dziewczynka? Ale śliczne, śliczne. Pewnie 70  
się jaka panna puściła. Ja na książkach nieuczony,  
ale to dwórką pachnie. Oj, szła robota na schodach,  
w szatnej, czy za drzwiami i cieplej im przy tym  
było, niż temu biedactwu. Przygarnę je z litości  
– ale wpięrow poczekam na syna. Wołał coś przed 75  
chwilą. Hej, hej!

<sup>10</sup> Epizod ten był przypuszczalnie odgrywany w duchu komicznym, z aktorem przebranym za niedźwiedzia. Na podobną scenę natrafiamy w anonimowej sztuce *Mucedorus* odgrywanej przez zespół Shakespeare'a w 1610 roku. Moda na niedźwiedzie w teatrze mogła być zainspirowana prezentem, jaki w 1609 roku otrzymał król Jakub I od Kompanii Moskiewskiej – dwoma polarnymi niedźwiedzkami, por. s. 237.



*Wchodzi Syn Pasterza.*SYN PASTERZA

Hop, hop!

PASTERZ

A, tutaj byłeś. Chodź, zobaczysz coś, o czym będziesz opowiadać jeszcze, kiedy zgnijesz w grobie. Co ci jest?

80

SYN PASTERZA

Widziałem rzeczy niebywałe, jedną na morzu, drugą na lądzie. Choć głowy nie dam, że na morzu, tak się z niebem pomieszało; szpilki teraz nie wciśniesz między odmęt a firmament.

PASTERZ

Jak to, chłopcze?

85

SYN PASTERZA

Żebyś ty widział, jak się wścieka, jak szaleje, jak brzegi sztorcuje. Ale nie w tym rzecz. Jak ci biedacy żałośnie krzyczeli! Raz ich widać, raz nie widać, to okręt głównym masztem księżyc dziurawi, to go wir zjada i piana połyka, jak gdybyś korek wrzucił do beczki. Za to na lądzie niedźwiedź się pożywił, wyrwał tamtemu ramię z łopatką, a on krzyczał do mnie „ratunku!” i mówił, że się nazywa Antygonus, szlachcic! Ale najpierw skończę z tym okrętem: żebyś ty widział, jak go morze połknęło! I jeszcze jak wyli ci biedacy, jak ich morze przedrzeźniało, jak ten biedny szlachcic wył i jak niedźwiedź go przedrzeźniał, a wyli wszyscy głośniej niż morze i niebo.

90

95

PASTERZ

Na miłość Boską, kiedy to było, chłopcze? 100

SYN PASTERZA

Przed chwilą. Anim okiem mrugnął, odkąd to widziałem. Jeszcze topielcy w wodzie nie ostygli, a niedźwiedź nie dojadł szlachcica.

PASTERZ

Szkoda, że mnie przy tym nie było, uratowałbym staruszką. 105

SYN PASTERZA

Szkoda, że cię nie było przy okręcie, tobyś i tamtych uratował. Bezdenne byłoby to miłosierdzie.

PASTERZ

Niemiała rzecz, niemiała. Ale tu popatrz, chłopcze, i powiedz sobie, że masz szczęście. Ty spotkałeś śmierć, a ja – narodziny<sup>11</sup>. Naciesz oko. Popatrz, 110  
szatki jak na chrzest małego szlachcica. A popatrz tutaj jeszcze (*wskazuje szkatułkę*), podnieś to i otwórz. Zajrzyj do środka. Mówili, że mi wróżki przyniosą majątek. To pewnie wróżki porwały to małe!<sup>12</sup> Otwórz. Co tam jest w środku? 115

<sup>11</sup> Fragment często opisywany jako punkt zwrotny w *Opowieści zimowej*, oddzielający fabułę o rysach tragicznych od komedii; w istocie łatwe do uchwycenia w czasach Shakespeare'a nawiązanie do opisanie różnicy między tragedią a komedią przez rzymskiego gramatyka Eliusza Donata (Evantiusa). Jak przekonywał w komentarzu do komedii Terencjusza: *in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessanda exprimitur* (*Commentum Terentii*, IV 2.15–16, „tematem tragedii jest koniec życia, komedii – jego początek”, przeł. ACW).

<sup>12</sup> W angielskim folklorze wróżki (*fairies*) podmieaniały niemowlęta: uprowadzały ładne, pozostawiając w ich miejsce własne, mniej urodziwe dzieci.

SYN PASTERZA*(otwiera)*

No, obłowiłeś się na stare lata. Jeśli ci odpuszczą grzechy młodości, piękne będziesz miał życie. Złoto, ile złota!

PASTERZ

To złoto wrózek, chłopcze, spełniło się proroctwo. Podnieś to i ani pary z ust! Prędko, do domu, 120  
idziemy na skróty. Poszczęściło nam się, chłopcze, byle się teraz nie wygadać. Owce niech idą, gdzie chcą. Chodź, chłopcze, migiem do domu.

SYN PASTERZA

Ty idź na skróty ze swoim znaleziskiem, a ja sprawdzę jeszcze, czy niedźwiedź już poszedł i ile 125  
zostało ze szlachcica. Misiek jak głodny, to zły. Co zostało, to pochowam.

PASTERZ

Dobry uczynek. Jeśli po resztkach da się poznać, co 130  
to był za jeden, to mnie zaprowadzisz, chciałbym mu się przyjrzeć.

SYN PASTERZA

Na pewno, i pomożesz mi go pogrzebać.

PASTERZ

Szczęśliwy to był dzień i dużo dzięki niemu zrobimy dobrego.

*Wychodzą.*

# Akt IV

## ■ SCENA I

*Wchodzi Czas, jako Chór.*CZAS

To ja, co złych i dobrych nękam i hołubię,  
 W błąd wpędzę, błąd obnażę, wszystko poddam próbie –  
 Zwą mnie Czas. Oto skrzydła rozpościeram,  
 Zegary bowiem przesuniemy teraz  
 O lat szesnaście. To nie zbrodnia wcale 5  
 Tak się prześliznąć po tym lat przedziale  
 I w nic nie zajrzeć; prawo piszę sobie  
 Sam, i przekreślam; mogę w jednej dobie  
 Obyczaj siać – i plewić. Wciąż tak płynę,  
 Jak gdy świat pierwszą odmierzał godzinę. 10  
 Stałem nad starych porządków kołyską  
 I tych, co wczoraj się wylęgly; wszystko  
 Pod mym popiołem szarzeje i gaśnie,  
 I stąd zwietrzała wydaje się właśnie  
 Moja opowieść. Gdy teraz odwrócę 15  
 Klepsydrę, każę tak pędzić mej sztuce,  
 Aż pomyślicie, żeście coś przespali.  
 Leontes zamknął się w tronowej sali  
 I skutki własnej zazdrości przeżywa.  
 Tam go zostawmy. Przed nami szczęśliwa, 20  
 Gdzie mnie znajdziecie dziś, czeska kraina.  
 Pamiętasz, Widzu, królewskiego syna?  
 Na imię ma Floryzel. Los Perdity  
 Zaraz wyjawię (nad wszelkie zachwyty  
 Panna wyrosła), lecz nic nie wyczytam 25  
 Z kart jej przyszłości. Czas to nie wróżbita,  
 Zna to, co widział. Tymczasem wypada  
 Córkę pasterza i resztę jej stada

Wpuścić na scenę. W teatrze czasami  
 Czas wam się dłuży, lecz zostańcie z nami, 30  
 Albowiem tutaj, Czas zapewnia szczerze,  
 Na żadne nudy nikt was nie nabierze.

*Wychodzi.*

## ■ SCENA 2

*Czeby. Dwór królewski. Wchodzą Poliksenes i Kamillo.*

### POLIKSENES

Proszę cię, zacny Kamillo, nie bądź natarczywy.  
 Choć jestem chory, kiedy ci odmawiam, umrę,  
 jeśli się zgodzę.

### KAMILLO

Nie widziałem ojczyzny od piętnastu lat<sup>13</sup>. Więk-  
 szość życia spędziłem, wdychając obce powietrze, 5  
 ale kości chciałbym złożyć w ojczystej ziemi. Co  
 więcej, mój skruszony władca posłał po mnie. Być  
 może to pycha z mojej strony, sądzę jednak, że  
 mógłbym ulżyć jego cierpieniu – co również skła-  
 nia mnie do wyjazdu. 10

### POLIKSENES

Kamillo, stary przyjacielu, nie przekreślaj swych  
 zasług, opuszczając mnie teraz. Własnej do-  
 broci zawdzięczasz, że tak mi jesteś potrzebny.

<sup>13</sup> Przypuszczalnie błąd Shakespeare'a lub kopisty: w monologu Czasu mowa jest o szesnastu latach (IV 1.5), ponadto monolog składa się z szesnastu rymowanych dwuwierszy symbolizujących minione lata.

Wołałbym nigdy cię nie dostać, niż dziś cię utracić.  
 W sprawach, którymi się dla mnie zajmujesz, nikt 15  
 cię nie zastąpi, albo więc zostaniesz, by je pro-  
 wadzić dalej, albo pojedziesz, zabierając ze sobą  
 wszystkie twe zasługi. Jeżeli nie dość je wynagro-  
 dziłem – a tego nigdy dosyć – zrobię wszystko,  
 by ci się lepiej odwdzięczyć, a ty mi odpłacisz 20  
 tym większą przyjaźnią. O przeklętej Sycylii nic  
 mi nie mów lepiej, sama jej nazwa rani mnie  
 wspomnieniem tego pokutnika, jak go nazywaś,  
 mego królewskiego brata, z którym się pojedna-  
 łem. Śmierć jego żony i dzieci, tych najdroższych 25  
 istot, oplakujemy wciąż od nowa. Powiedz mi jed-  
 nak, kiedy ostatnio widziałeś mojego syna, księcia  
 Floryzela? Wyrodne dziecko to dla króla równe  
 nieszczęście jak śmierć potomka, który już dowiódł  
 swoich zalet. 30

KAMILLO

Panie, widziałem go trzy dni temu. Nie wiem, jakie  
 dziś sobie znalazł zabawy, spostrzegłem jednak,  
 że od pewnego czasu stroni od dworu i książęce  
 obowiązki spełnia mniej gorliwie.

POLIKSENES

I ja to zauważyłem, Kamillo, wiedziony troską 35  
 wzięłem więc na służbę kilka par oczu, aby śledziły  
 te jego wycieczki. One to właśnie wypatrzyły, że  
 zapuścił korzenie w domu pospolitego pastucha,  
 który podobno wyszedł z niczego, a teraz siedzi  
 na takim majątku, że sąsiedzi własnym oczom 40  
 nie wierzą.

KAMILLO

I ja o nim słyszałem. Ma córkę, ponoć tak niezwykłej urody, że choć się urodziła pod strzechą, jej sława krąży w wielkim świecie.

POLIKSENES

Mnie również o tym doniesiono; co więcej, obawiam się, że na ten haczyk właśnie złapał się nasz syn. Pójdiesz tam z nami, zamierzamy bowiem, pod zmyślnym nazwiskiem, wziąć pasterza na spytki. To człowiek prosty, nie będzie więc trudno wyciągnąć zeń przyczyny książęcych wizyt. Ze-  
chciej mi towarzyszyć w tym przedsięwzięciu i daj spokój Sycylii.

KAMILLO

Chętnie wypełnię twój rozkaz.

POLIKSENES

Nieoceniony Kamillo! Musimy się przebrać.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 3

*Droga w Czechach.*

*Wchodzi Autolikus, śpiewając.*

AUTOLIKUS

*W trawie narcyzy i stokrotki,  
Hej-bo! tańczy łoża dziewa,  
To wiosna, roku deser słodki,  
Smętek zimowy krwią nabrzmiwa.*



*Schnie prześcieradło na gałęzi,* 5  
*Hej-bo! przesłiczne ptaszków trele,*  
*Już mnie do niego ręka śwędzi,*  
*Bo będzie grosik na kufelek.*

*Skowronek tirlili-wysoko,*  
*Hej-bo! gwizd kosa, kura pianie,* 10  
*Tu lato gra, tam ja z wywłoką*  
*Tarzamy się w pachnącym sianie.*

Kiedy służyłem u księcia Floryzela, to chodziłem  
 w aksamitach, ale teraz zostałem na lodzie.

*Czy nad tym, miła, płakać mam?* 15  
*Lśni księżyc, więc się nie boję,*  
*Bo łącząc sobie tam i sam,*  
*Na pewno wyjdę na swoje.*

*Jak druciarzowi wolno żyć*  
*I z torbą krążyć po świecie,* 20  
*To co się będę z fachem kryć,*  
*Choć pewnie mnie za to zamkniecie.*

Ja to akurat sznurki obrabiam z pościeli. Kiedy  
 kania gniazdo wije, chowaj, babo, ścierki! Tata  
 mnie ochrzcił Autolikus, po synu Merkurego, 25  
 bośmy obaj na świat przyszli pod Merkurem<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Autolykos był synem Hermesa (Merkurego) i śmiertelniczki Chione, od ojca otrzymał dar dokonywania ukradkowych kradzieży, jego wnukiem był Odyseusz. Z kolei Autolikus u Shakespeare'a urodził się pod planetą Merkury w znaczeniu astrologicznym, gdzie Merkurego identyfikuje się z bogiem kupców

i tamtemu też się niejeden drobiazg do palców przylepił. Z hazardu i chędożenia skrociłem sobie to, co mam na grzbiecie, a stały dochód czerpię z drobnej kradzieży. Gościńców się wystrzegam, 30 bo tam najpierw leją, a potem wieszają, a ja pały i stryczka boję się jak ognia. Co się zaś tyczy przyszłego żywota, to na ten temat najlepiej śpię.

*Wchodzi Syn Pasterza.*

O, klient, klient!

SYN PASTERZA

Porachujmy sobie. Z jedenastu baranów wychodzi 35 worek wełny, a każdy worek idzie za funta i szylinga, to jak ostrzygę półtora tysiąca, ile z tego będzie?<sup>15</sup>

AUTOLIKUS

*(na stronie)*

Jeśli pętla nie puści, to złapałem ptaszka.

SYN PASTERZA

Bez liczydła nie dam rady. I co to ja miałem kupić 40 na to nasze strzyżenie. Trzy funty cukru, pięć

---

i złodziei. Wedle klasycznego podręcznika astrologii Klaudiusza Ptolemeusza: „planeta Merkurego, gdy sama obejmie władztwo nad duszą, w pomyślnym położeniu sprawia, że rodzą się [ludzie] pojętni, lotni [...], skłonni do rozumowania”, w położeniu przeciwnym – „przebiegli [...], chciwi, niesprawiedliwi i w ogóle niepewni swych sądów oraz skłonni do złego postępowania”, *Czworoksiąg, op. cit., s. 184.*

<sup>15</sup> Około sto czterdzieści funtów, co było wówczas fortuną (dla porównania wynagrodzenie dramatopisarza za sztukę teatralną wynosiło sześć–siedem funtów).

funtów rodzynek, ryżu – na co siostrze ryż? Ale tata jej kazał przygotować święto, więc nie robi oszczędności. Złożyła dwadzieścia cztery bukiety dla tych, co strzygą, a oni pysznie umieją śpiewać 45  
na trzy głosy; same tenory i basy, tylko jeden purytanin, co piszczy psalmy, nawet jak na kobzie grają. Szafranu muszę kupić, żeby podbarwić placki z gruszkami, wanilii, daktyli – a nie, daktyli tu nie ma; gałek muszkatołowych siedem, ze dwa 50  
korzonki imbiru – to wyproszę na piękne oczy; cztery funty suszonych śliwek i tyle samo tych większych rodzynek.

AUTOLIKUS

*(czołgając się po ziemi)*

Przeklęty dzień, kiedy na świat przyszedłem.

SYN PASTERZA

Żebym tak zdrów był! 55

AUTOLIKUS

Ratunku, ratunku! Zedrzyj ze mnie te łachmany, a potem śmierć, śmierć!

SYN PASTERZA

Biedaczysko, trzeba ci szmat dołożyć, a nie zdierać te, co masz.

AUTOLIKUS

O panie, bardziej mi one uwłaczają niż te cięgi, 60  
które dostałem, choć milion ich było a siarczy-  
stych.

SYN PASTERZA

Ho, ho, mój biedaku, milion to dużo jak na jedne plecy.

AUTOLIKUS

Obrabował i pobił, panie. Wziął pieniądze i szaty, 65  
a ubrał w te gałgany.

SYN PASTERZA

Konno był czy piechotą?

AUTOLIKUS

Piechotą, łaskawy panie, piechotą.

SYN PASTERZA

Z tych szmat wychodzi, że piechotą, bo jeśli to  
jest płaszcz jeździecki, to musiał często z ko- 70  
nia spadać. Podaj mi rękę, pomogę ci. Podaj  
rękę.

*Podnosi Autolikusa.*

AUTOLIKUS

Ostrożnie, łaskawy panie, och!

SYN PASTERZA

Biedaczysko!

AUTOLIKUS

Łaskawy panie, ostrożnie, boję się, że zwichnąłem 75  
łopatkę.

SYN PASTERZA

A teraz? Jakoś ustoisz?

AUTOLIKUS

Tylko ostrożnie, drogi panie. Dobry panie, powoli.  
(wyciąga Synowi Pasterza pieniądze z kieszeni) Wielkie  
mi okazałeś miłosierdzie.

80

SYN PASTERZA

Może ci trzeba pieniędzy? Coś bym znalazł dla  
ciebie.

AUTOLIKUS

Nie, mój dobroczyńco, nie, błagam. Trzy czwarte  
mili stąd mieszka mój krewniak, do którego sze-  
dłem właśnie. Tam znajdę pieniądze i wszystko  
co trzeba. Nie dawaj mi pieniędzy, proszę, bo mi  
serce pęknie.

85

SYN PASTERZA

A co za jeden cię napadł?

AUTOLIKUS

Taki jeden, co się tu kiedyś pętał i naciągał na  
grę w kulki. Dawniej służył u księcia. Nie wiem,  
za jakie cnoty spotkał go ten zaszczyt, dosyć, że  
kijem go stamtąd przegnali.

90

SYN PASTERZA

Za jakie grzechy, chcesz powiedzieć – bo cnoty  
z dworu kijem nie wygonią. Hołubią ją raczej, żeby  
została, a ona i tak patrzy, jak uciec.

95

AUTOLIKUS

O, grzechy, panie, święte słowa, znam go jak zły  
szeląg. Miał menażerię z małpami, był komornikiem

i woźnym sądowym, jeździł z kukielkami, odgrywając przypowieść o synu marnotrawnym, a potem ożenił się z dziwką przydrożną, o milę od moich 100 posiadłości. Wielu się tykał wrednych profesji, aż w końcu wybrał zbójecką. Niektórzy zwą go Autolikus.

SYN PASTERZA

A żeby go pokręciło! Oszust, słowo daję, oszust! Pełno go wszędzie, gdzie odpust, jarmark albo 105 szczują psy na niedźwiedzie<sup>16</sup>.

AUTOLIKUS

Prawda, prawda, panie. Jakbym go widział. To ten zbój mnie tak ubrał.

SYN PASTERZA

W całym Czechach nie ma większego tchórza. Trzeba było spojrzeć nań z góry i splunąć, od 110 razu by wziął nogi za pas.

AUTOLIKUS

Muszę ci wyznać, panie, że nie jestem zbyt bojowy. Wiedział pewnie, że nie mam serca do walki.

SYN PASTERZA

A jak się teraz czujesz? 115

---

<sup>16</sup> Popularna elżbietańska rozrywka: tuż obok teatru The Globe stała bliźniaczo podobna arena do walk niedźwiedzi (Bear Baiting House).

AUTOLIKUS

Dużo lepiej, miły panie. Mogę ustać na nogach i chodzić. Pożegnaj cię nawet i pójdę powolutku do mojego krewniaka.

SYN PASTERZA

Może cię odprowadzić?

AUTOLIKUS

Nie, poczciwy panie, dziękuję, złociutki. 120

SYN PASTERZA

Zatem bądź zdrow. Muszę zrobić zakupy na nasze strzyżenie.

AUTOLIKUS

Szczęść ci Boże, miły panie.

*Syn Pasterza wychodzi.*

Za podszewkę nic nie kupisz, bo cię ostrzygłem na gładko. Zobaczymy się przy owcach. Jeśli z tej 125  
jednej sztuczki kierdel mi nie obrodzi, a tych, co strzygą, nie zrobię w barana, to niech mi zdejmą stryczek i wsadzą aureolę.

(śpiewa)

*Hej, w drogę, w drogę, rażno, w cwał,  
Przez płot, wśród łąk, po lesie, 130  
Wesoły – dzień i noc by gnał,  
Smutny i wiorsty nie zniesie.<sup>17</sup>*

*Wychodzi.*

---

<sup>17</sup> Autolikus opuszcza scenę, śpiewając refren popularnej piosenki do melodii tańca ludowego.

## ■ SCENA 4

*Odświętnie przybrana zagroda Pasterza.*

*Wchodzą Floryzel przebrany za wieśniaka Doryklesa i Perdita jako Królowa Uroczystości; za nimi, z dala, Pasterz, Syn Pasterza, Poliksenes i Kamillo w przebraniu, Magdzia i Dorotka, Służba, Pasterze i Pasterki.*

FLORYZEL

W świętecznych szatach wdzięki twe ożyły  
I nie pasterka stoi tu, lecz Flora<sup>18</sup>  
Z kwietniem w orszaku. To strzyżenie owiec  
Jest jak pomniejszych bogów zgromadzenie,  
Gdzie ty królujesz.

PERDITA

Panie mój łaskawy, 5  
Nie śmiem cię łajać za twe zbytki – wybacz,  
Że je tak nazwę. Swą szlachetną postać,  
Klejnot, ozdobę kraju, pod pasterską  
Szatą ukryłeś, a mnie, biedną, stroisz  
Niczym boginię. Lecz na ucztach naszych 10  
Karmimy się szaleństwem, a żołądki  
Już doń przywykły, więc się nie rumienię,  
Patrząc na ciebie, ani nie zemdleję,  
Widząc się w lustrze.

FLORYZEL

Chwała Jowiszowi  
Za to, że zwabił mojego sokoła 15  
Nad wasze pola!

<sup>18</sup> W mitologii rzymskiej Flora była boginią kwiatów i wiosny, utożsamiano ją z nimfą Chloris – w greckiej mitologii żoną boga wiatrów Zefira, również opiekunką kwiatów i odradzającej się przyrody.



PERDITA

Oby wciąż ci sprzyjał!

Dzieli nas przepaść, która mnie przeraża.  
 Ty nie przywykłeś do strachu, mój księżę,  
 Lecz jeśli ojciec twój zjawi się tutaj  
 Przypadkiem, jak ty kiedyś? Wielkie nieba! 20  
 Widząc swe dzieło w tak nędznej oprawie,  
 Jak się poczuje? Co powie? A ja?  
 Jak spojrzę w jego wyniosłe oblicze  
 W tych pożyczonych szmatkach?

FLORYZEL

Nie myśl o tym

I baw się dobrze. Na rozkaz miłości 25  
 Nawet bogowie swą boską naturę  
 Umieli wtłoczyć w kształt zwierzęcy. Jowisz  
 Został ryczącym bykiem; modry Neptun  
 Beczał jak baran; a złoty Apollo  
 Ognistą szatę zmienił w strój pasterza, 30  
 Jak mój zupełnie<sup>19</sup>. Lecz ich do tych przemian  
 Skłoniły damy mniej piękne i nie tak  
 Czyste zamiary – gdy zaś moje żądze  
 Honor wciąż trzyma w ryzach, a od zmysłów  
 Wierność goręcej się żarzy.

PERDITA

Lecz powiedz, 35

Co z postanowień twych zostanie, kiedy

<sup>19</sup> Jowisz (Zeus) przybrał postać byka, aby uprowadzić Europę, a Neptun (Posejdon) – barana, aby uwieść Teofanię, księżniczkę Tracji, którą przedtem zmienił w owcę. Z kolei Apollo, wygnany z Olimpu za zabicie cyklopów, przez dziewięć lat paść stada u króla Tesalii.

Z królewską władzą niechybnie się zderzą?  
 Cóż – jedno z dwojga, wybór nieuchronny:  
 Albo ty swoje zamiary poświęcisz,  
 Albo ja życie.

FLORYZEL

Najdroższa Perdito, 40  
 Nie pozwól myśli natrętnej zakłócić  
 Radości tego święta. Ty mnie zyskasz  
 Lub ojciec straci, bo nie będę sobą  
 Dla siebie ani niczym dla nikogo,  
 Jeśli nie będę twój. I nie ustąpię, 45  
 Choćby się los sprzeciwiał. Ciesz się, miła;  
 Zagłuszaj takie myśli tym, co widzisz  
 Dziś wokół siebie. Goście już nadchodzą.  
 Uśmiechnij się, jak gdyby dzień dzisiejszy  
 Był dniem zaślubin, którego nadejście 50  
 Poprzysięgliśmy sobie.

PERDITA

O, fortuna!

Bądź nam przychylna.

*Podchodzą Pasterz, Poliksenes i Kamillo w przebraniu,  
 Syn Pasterza, Magdzia, Dorotka, Pasterze i Pasterki.*

FLORYZEL

Spójrz, to twoi goście.  
 Przygotuj się, by zwawo ich powitać,  
 I niech nam radość twarze rozplómieni.

PASTERZ

Oj, córko! Kiedy żyła moja żona, 55  
 Szafarz z niej był w tym dniu, kucharz, podczaszy;

Wszystkich witała, wszystkich obsłużyła,  
 To zaśpiewała coś, to zatańczyła,  
 To w górze stołu, to w środku, ściskając  
 Temu, tamtemu ramię; ze zmęczenia 60  
 Twarz jej gorzała, a gdy dla ochłody  
 Piła, to do każdego. A ty stoisz  
 Z boku, jak gdybyś gościem tutaj była,  
 Nie gospodynią. Proszę cię, powitaj  
 Tych nieznanych przyjaciół; tym sposobem 65  
 Lepiej ich poznasz i zacieśnisz przyjaźń.  
 Zbliź się, rumieniec przygas, pokaż wszystkim,  
 Kim jesteś, panią tego święta. Dalej,  
 Przyjmij nas godnie na strzyżeniu owiec,  
 By rosły twoje stada.

PERDITA*(do Poliksenesa)*

Witaj, panie. 70

To z woli ojca jestem gospodynią  
 Naszego święta.

*(do Kamilla)*

I ty witaj, panie.

Dorotko, podaj mi kwiaty. Panowie,  
 To ruta dla was i rozmaryn. Będą  
 Przez całą zimę wonne i zielone, 75  
 Niech was obdarzą pamięcią i łaską.  
 Rozgośćcie się.

POLIKSENES

Pasterko – i to piękna! –

W sam raz dla starców te zimowe kwiaty.

PERDITA

Gdy się starzeje rok, choć ani lato  
 Nie zmarło, ani na świat się nie proszą 80  
 Zimowe mrozy, ze wszystkich najpiękniej  
 Nasz goździk kwitnie, gładki i pstrokaty;  
 Zwą go bękartem natury; tych kwiatów  
 Nikt w moim wiejskim ogródku nie znajdzie,  
 Nie chcę ich sadzić.

POLIKSENES

Skąd to, miła panno, 85  
 Ta niechęć do nich?

PERDITA

Bo w ich pstrokaciznie  
 Tyle jest ponoć ludzkiej sztuki, ile  
 Dzieła przemyślnej natury.

POLIKSENES

Być może,  
 Lecz kto podpowie nam, oprócz natury,  
 Jak naturę ulepszać? Więc i sztukę, 90  
 Która się wtrąca do natury, tworzy  
 Sama natura. Gdy dorodny pączek  
 Na dzikim pniu zaszcześcić, w marnej korze  
 Ów pęd szlachetny budzi nowe życie  
 I nowa zieleń tryska. Choć naturę 95  
 Sztuka ta zmienia raczej, niż ulepsza,  
 Sama wyrosła z natury.

PERDITA

To prawda.

POLIKSENES

Sadź więc w ogrodzie pstrokate goździki  
I bękartami ich nie zwij.

PERDITA

Żadnemu

Na mojej grządce dziurki nie wykopię, 100  
Jak nie chcę chłopca, co ujrzawszy tylko  
Róż na policzkach, zechce zrobić ze mnie  
Matkę swych dzieci. Oto dla was kwiaty:  
Czuła lawenda, cząber, majeranek,  
Mięta, nagietek, który się ze słońcem 105  
Kładzie i wstaje – płacząc. A że kwitną  
Tu w pełni lata, mężom w sile wieku  
Słusznie się dziś należą. Wszystkich – witam!

*Podaje im kwiaty.*

KAMILLO

Gdybym barankiem brykał w twoim stadzie,  
Twoim widokiem bym się pasł, nie trawą. 110

PERDITA

O, nie daj Boże! Wychudłbyś na patyk  
I wiatr by tobą szastał!

*(do Floryzela)*

Piękny panie,

Nie mam wiosennych kwiatów, aby twoją  
Wiosnę przystroić –

*(do Magdzi i Dorotki)*

i twoją, i twoją.

Na waszych świeżych gałązkach wciąż rosną 115  
Pączki dziewicze. Ześlij, Prozerpino,

Te, które z wozu Plutona zrzuciłaś  
 Drżąca!<sup>20</sup> Żonkile, które wiatr marcowy  
 Żłotem czarują, zanim się jaskółka  
 Wrócić ośmieli. Skromne fiołki, słodsze 120  
 Niż tchnienie Wenus, gładsze niż aksamit  
 Powiek Junony; daj blade prymulki,  
 Które w paniństwie giną, zanim słońce  
 Pochwyci je w ramiona (to u dziewic  
 Częsta przypadłość); cesarskie korony, 125  
 Dumne pierwiosnki, a pośród irysów  
 Francuską fleur-de-lys<sup>21</sup>. Mogłabym dla was  
 Wianki z nich uwić, a ukochanego  
 Okryć kwiatami.

FLORYZEL

Co, jak nieboszczyka?

PERDITA

Jak stok zielony, gdzie się miłość bawi 130  
 I gdzie byś spoczął, ale nie na wieki –  
 Chyba że w moich objęciach. Weź kwiaty.  
 Czuję, że gram jak pasterka w sielance  
 W noc świętojańską<sup>22</sup>. Całkiem mnie odmienia  
 Ta suknia.

<sup>20</sup> Prozerpinę (Persefonę) uprowadził Pluton (Hades), kiedy zbierała kwiaty na łące.

<sup>21</sup> *Fleur-de-lys* (lub *fleur-de-luce*) – wzór jednej z najstarszych figur heraldycznych w kształcie stylizowanej lilii, począwszy od XI wieku najbardziej znanej jako herb królów Francji. Oryginalny kwiat to w istocie nie lilia, lecz odmiana irysa.

<sup>22</sup> W oryginale Whitsun, czyli Zielone Świątki, siódma niedziela po Wielkanocy i święto ludowe.

FLORYZEL

Wszystko, co czynisz, przerasta 135  
 Wszystko, co dotąd czyniłaś. Gdy mówisz,  
 Chciałbym, byś wiecznie mówiła. Gdy śpiewasz,  
 Chciałbym, byś mogła sprzedawać, kupować,  
 Modlić się, dawać jałmużnę, prowadzić  
 Dom – śpiewająco. Kiedy tańczysz, chciałbym 140  
 Zmienić cię w falę morską, abyś mogła  
 Wciąż tak falować, wciąż to w dół, to w górę,  
 Nie czyniąc więcej nic. Twój gest najmniejszy,  
 Tobie właściwy tylko, osobliwy,  
 Koroną wieńczy tve powszednie chwile, 145  
 Z każdej królową czyniąc.

PERDITA

Doryklesie,  
 Chwalisz zbyt szczerze. Gdyby twoja młodość  
 I krew szlachetna, która ją rozpala,  
 Nie dowodziły zanego pasterza,  
 Lękałabym się, że mnie zbałamucić 150  
 Chcesz, Doryklesie.

FLORYZEL

Tyle masz powodów  
 Do obaw, ile ja żywię zamiaru,  
 By cię przestraszyć. Chodź, zatańcz, Perdito,  
 Daj rękę, złączmy się jak dwie turkawki,  
 Których nic nie rozłączy.

PERDITA

Tak ślubuję. 155

POLIKSENES*(do Kamilla)*

Tak ślicznej panny tak niskiego stanu  
 Łąki nie znały. W jej twarzy i w ruchach  
 Jest coś szlachetniejszego, co szybuje  
 Wyżej niż strzecha.

KAMILLO

On jej coś powiedział,  
 Aż jej krwią zaszło mleko. To prawdziwa 160  
 Królowa serka i śmietanki.

SYN PASTERZA

Grajcie!

DOROTKA

Ty pewnie tańczysz z Magdzą? To daj jej czosnku,  
 żeby ją było milej całować.

MAGDZIA

Patrzcie ją!

SYN PASTERZA

Cisza, cisza, i nie dokazywać! Dalej, grajcie! 165

*Muzyka. Taniec Pasterzy i Pasterek.*POLIKSENES

Kim, mój pasterzu, jest ten piękny młodzian,  
 Który tańczy z twoją córką?

PASTERZ

Zwą go

Dorykles; chwali się, że ma pastwiska,



Ale choć tylko on mi to powiedział,  
 Ufam mu, bo mu dobrze z oczu patrzy. 170  
 Wierzę mu też, że kocha moją córkę,  
 Bo nigdy księżyc tak się nie wpatrywał  
 W wodę, jak on, gdy stanie tak i jakby  
 Czytał jej z oczu. Lecz idą w miłości  
 Łeb w łeb – nikogo nikt tu nie przegoni 175  
 O pół całusa.

POLIKSENES

Zwinnie, gibko tańczy.

PASTERZ

Wszystko tak robi – fe! Co to ja, pliszka,  
 Że swoje chwale? Jeśli ją Dorykles  
 Wybierze, ona przyniesie mu skarby,  
 O jakich nawet nie marzył. 180

*Wchodzi Sługa.*

SŁUGA

Panie, posłuchaj tego przekupnia, co stoi przy bra-  
 mie, a nigdy więcej nie zatańczysz przy fujarce i bę-  
 benku, nawet kobza cię z miejsca nie ruszy. Szyb-  
 ciej, jucha, trzepie ballady, niż ty liczysz pieniądze.  
 Pluje nimi, jakby się najadł, a ludziom uszy rosną. 185

SYN PASTERZA

Przyszedł w samą porę! Niech wejdzie. Ballady  
 kocham aż nadto, byle wesoło śpiewane na żaloszny  
 temat albo żałośnie o rzeczach wesołych.

SŁUGA

Ma piosenki na każdy rozmiar, dla baby i dla  
 chłopca, że ci szewc lepiej butów nie uszyje. Śliczne 190

miłosne dla panienek, i kto by to pomyślał – nic w nich zdrożnego, tylko rzewne przyśpiewki o kwiatkach i ptaszkach, że panna Dora to ma kaczora, a u chłopaka też kawał ptaka, a gdzie jaki huncwot pyskаты mógłby jej podstępem, że tak powiem, jakieś świństwo wetknąć, panna odśpiewuje „chowaj żrebaka, bo ja nie taka”, tak sobie kpi z niego i tak go odprawia tym swoim „chowaj żrebaka, bo ja nie taka”.

POLIKSENES

Sprytny gagatek!

200

SYN PASTERZA

Niech mi pan wierzy, kuty na cztery nogi. Ma jakiś świeży towar?

SŁUGA

Wstążki we wszystkich kolorach tęczy, koronek tyle, że wszystkie dewotki w Czechach tyle nie odklepią; sznurki, tasiemki, podwiązki, batysty, a tak o nich śpiewa, jak o bóstwach jakichś. Myślałby kto, że co koszulka, to anielica, takie zanosi pienia do mankietów i do haftu na dekolcie.

SYN PASTERZA

Wprowadź go tutaj, a niech na wejście coś zaśpiewa.

PERDITA

Tylko go uprzedź, żeby pod te melodie nie podłożył nic zdrożnego.

SYN PASTERZA

Bywają, siostrzyczko, przekupnie lepiej ułożeni, niż myślisz.

210

PERDITA

Zapewne, braciszku, gdyby mi się chciało myśleć o tym.

*Wchodzi Autolikus w przebraniu.*

AUTOLIKUS

(*śpiewa*)

*Płótno jak szczyty śnieżnych gór!* 215

*Krepa jak węgiel kruczych piór!*

*Mam rękawiczki z wonnych róż,*

*Maski – że tylko na nos włóż,*

*Broszki, paciorki i bursztyny,*

*Pachnidła różne dla dziewczyny,* 220

*Czepki, gorsety złotem szyte,*

*Jeśli obdarzyć chcesz kobietę,*

*Żaboty, kryzy i kołnierze –*

*Tu ją od stóp do głów ubierzesz!*

*U mnie kupujcie! Bierzcie cały kramik,* 225

*Żeby się panny nie zalały łzami!*

SYN PASTERZA

Gdybym się tak w Magdzi nie kochał, nie wydu-  
siłbyś ze mnie ani grosza, ale że jestem u niej na  
pasku, dawaj tasiemki i rękawiczki.

MAGDZIA

Obiecowałeś mi je przed świętami, lepiej późno 230  
niż wcale.

DOROTKA

Obiecał ci coś więcej, chyba że ktoś kłamie.

MAGDZIA

A tobie za to dał wszystko, co obiecał, i może  
jeszcze coś dołożył, aż się będzie wstyd rozliczać,  
jak ci termin upływie. 235

SYN PASTERZA

Takie dziś panny obyczajne? Niedługo zadarte kiecki będziecie nosić zamiast twarzy! Nie dość wam czasu przy dojeniu, przy garnkach albo wieczorem w łóżku, żeby po cichu o takich sekretach? Musicie o tym jeszcze przy gościach jazgotać? I tak 240  
dobrze, że nic nie słyszeli. A teraz gęby na kłódkę!

MAGDZIA

Ja już skończyłam. Chodź, bo mi obiecałeś jedwabną kryzkę i perfumowane rękawiczki.

SYN PASTERZA

Przecież ci mówiłem, że mnie oszwaibił jeden po drodze i wszystkie pieniądze przepadły. 245

AUTOLIKUS

To prawda, panie, pełno zbójców na drodze, lepiej nikomu nie ufać.

SYN PASTERZA

Nie bój się, przyjacielu, tutaj nic nie stracisz.

AUTOLIKUS

Mam nadzieję, panie, bo mam wiele cennego towaru.

SYN PASTERZA

Co takiego? Ballady? 250

MAGDZIA

Kup kilka, proszę. Bardzo lubię drukowane, bo co drukowane, to święta prawda.

AUTOLIKUS

Mam tu jedną na smętną nutę, o żonie lichwiarza, co powiła dwadzieścia worków złota naraz,

a przedtem miała zachcianki na siekane ropuchy 255  
i węzowe łąby.

MAGDZIA

Myślisz, że to prawda?

AUTOLIKUS

Tak było, nie dalej jak miesiąc temu.

DOROTKA

Nie daj Boże, żebym wyszła za lichwiarza!

AUTOLIKUS

Nawet położna znana jest z nazwiska, niejaka 260  
Wierci-Ozór, a pięć czy sześć porządnych kum  
było za świadków. Na co by mi było kłamstwa  
roznosić?

MAGDZIA

Kup to, proszę.

SYN PASTERZA

Odlóż ją na bok i pokaż jeszcze inne. Te kupimy 265  
potem.

AUTOLIKUS

Mam jeszcze balladę o rybie, którą widziano  
z brzegu w śróde osiemdziesiątego kwietnia, czter-  
dzieści tysięcy sążni nad wodą, jak się skarżyła na  
zimne serca dziewczęce. Niektórzy mówili, że to 270  
panna w zimną rybę zmieniona, bo ciała pożało-  
wała jednemu, co do niej wzdychał. Ballada bardzo  
żałośliwa i wielce przy tym prawdziwa.

DOROTKA

Prawdziwa, myślisz?

AUTOLIKUS

Przez pięciu notariuszy poświadczona, a świadków 275  
było więcej, niż kufer pomieści.

SYN PASTERZA

To odłóż i tę.

AUTOLIKUS

Mam jeszcze jedną, wesołą, ale godziwą.

MAGDZIA

To daj coś wesołego.

AUTOLIKUS

Przy tej to można boki zrywać, a śpiewa się na 280  
nutę *Dwie w konkury do jednego*. Nie ma dziewczyny  
stąd na zachód, co by tego nie śpiewała. Idzie jak  
świeże bułeczki.

MAGDZIA

Znamy obie tę melodię. Jak wejdiesz na trzeciego,  
to usłyszysz – bo to na trzy głosy. 285

DOROTKA

Nauczyłyśmy się miesiąc temu.

AUTOLIKUS

Dam sobie radę, to mój zawód. Zaczynamy.

*Śpiewają.*

AUTOLIKUS

*Precz stąd, spieszę się, już czas.  
Gdzie? Nie powiem żadnej z was.*

DOROTKA

*No gdzie?*

MAGDZIA*No gdzie?*DOROTKA*No gdzie?*

290

MAGDZIA*Przysięgałeś, wspomnij sam,  
Że ja wszystko wiedzieć mam.*DOROTKA*Ja też, ja też iść chcę.*MAGDZIA*Za stodołę czy za krzak?*DOROTKA*Brzydko z nami igrać tak.*

295

AUTOLIKUS*A nie.*DOROTKA*Co – nie?*AUTOLIKUS*Bo nie!*DOROTKA*Przysięgałeś kochać mnie!*MAGDZIA*Ze mną miałeś żenić się!  
Więc mów, gdzie idziesz, gdzie, no gdzie?*SYN PASTERZA*Dokończymy ją za chwilę sami. Mój ojciec i ci pa- 300  
nowie wiodą jakąś poważną rozmowę, nie należy im*

przeszkadzać. Weź kuferek i chodź ze mną. Moje panny, kupię coś każdej z was, a ty, kramarzu, pokaż, co masz najlepszego. Za mną, dziewczyny.

*Wychodzi z Magdzą i Dorotką.*

AUTOLIKUS

I słono mi za to zapłacisz. 305

*(śpiewa)*

*Spinki, wstążki bierz*

*I koronki też,*

*O, kaczątka śliczne moje,*

*Jedwab, len i tiul,*

*W miękki plusz się wtul,* 310

*Kupuj najmodniejsze stroje.*

*Chodźcie, gdzie mój kram!*

*Za to, co w nim mam,*

*Grosz ostatni z was wydoje!*

*Wychodzi.*

*Wchodzi Sługa.*

SŁUGA

Gospodarzu, przyszło trzech furmanów, trzech 315  
pastuchów, trzech parobków i trzech świniarzy,  
włożyli skóry kudłate i mówią, że to jakieś sa-  
tyry. Mają taki taniec. Dziewczyny mówią, że to  
oczopląs w podskokach, bo ich nie zaprosili, ale  
oni powiadają, że jeśli to nie ciut za ostre dla 320  
statecznej publiki, to się wielce spodoba.

PASTERZ

Won z nimi, żadne takie! Dostyc już było wsio-  
wych uciech. *(do Poliksenesa)* Zadręczyliśmy cię,  
panie, wiem.



POLIKSENES

Ty teraz dręczysz tych, którzy nas bawią. Niech 325  
sobie wejdą pasterze trójkami.

SŁUGA

Jedna trójka, sami to mówią, tańczyła przed kró-  
lem, a najgorszy z nich skacze w górę na dwanaście  
stóp i pół, co do cała.

PASTERZ

Zamknij dziób. Skoro czcigodnym gościom tak 330  
się podoba, niech wejdą, byle szybko.

SŁUGA

Czekają za bramą, panie.

*Sługa wprowadza dwunastu wieśniaków przebranych  
za satyrów. Tańczą do muzyki i wychodzą.*

POLIKSENES

*(do Pasterza)*

O, wkrótce więcej się dowiesz, ojczulku.

*(do Kamilla)*

Czas ich rozdzielić, przebrała się miarka.

Kmieć się wygadał.

*(do Floryzela)*

Mój piękny pasterzu, 335

Serce ci czymś wezbrało, co od tańców

Myśl twą odwodzi. Gdy mnie w młodej głowie

Miłość szumiała tak, nigdy mej damie

Nie brakło świedzełek. Gotów byłem

Z jedwabnych skarbów ograbić kramarza, 340

By mnie zechciała. A tyś dał mu odejść,

Nic nie kupując? Gdyby twoja miła

Skąpstwo ujrzała w tym lub obojętność  
 I wzięła ci to za złe, musiałbyś się  
 Gęsto tłumaczyć, jeśli oczywiście 345  
 Jej szczęście leży ci na sercu.

FLORYZEL

Panie,

Ona nie zważa na takie błyskotki.  
 Nie chce ode mnie nic prócz owych skarbów  
 Zamkniętych w sercu. Są jej, choć ich jeszcze  
 Nie doręczyłem.

(*do Perdity*)

Słuchaj, przed tym starcem, 350

Który podobno także kiedyś kochał,  
 Przysięgam wierność. Biorę cię za rękę,  
 Miękką jak puch gołębi i tak białą  
 Jak ząb Etiopa<sup>23</sup>, jak śniegi po dwakroć  
 Północnym wiatrem przesiane.

POLIKSENES

Co dalej? 355

(*do Kamilla*)

Wziął białą rączkę, skąpał w pięknym słowie –  
 I jeszcze bielsza, spójrz!

(*do Floryzela*)

Zbiłem cię z tropu.

Wróćmy do twoich przysięg. Niech usłyszę  
 Twe oświadczyni.

FLORYZEL

Słuchaj i bądź świadkiem.

<sup>23</sup> W archaicznym znaczeniu określenie „etiopskie” odnosi się do wszystkich czarnoskórych ludów Afryki.

POLIKSENES

Mój sąsiad także?

FLORYZEL

On i wszyscy inni. 360

Niech ludzie, ziemia, niebo, wszystko świadczy,  
 Że choćbym królem królów był i godnym  
 Takiej korony; chociażby młodzieńca  
 Większej urody, mądrości i siły  
 Nigdy nie widział świat, bez jej miłości 365  
 Drwiłbym z tych zalet, jej bym oddał wszystkie,  
 Jej tylko służyć im kazał lub skazał  
 Na zatracenie.

POLIKSENES

Przysiąg jej nie skąpi.

KAMILLO

Dowód głębokich uczuć.

PASTERZ

(do *Perdity*)

Czy tym samym

Mu się odpłacisz?

PERDITA

Przemawiać tak pięknie 370

Nie umiem, ani uczuć mych wyrazić.  
 Wzór jego czystych myśli odnajduję  
 W mych własnych myślach.

PASTERZ

Ręka – targ dobity!

Wy, przyjaciele, choć obcy, świadczycie,  
 Że mu oddaję córkę, a jej posag 375  
 Jego pastwiskom dorówna.

FLORYZEL

Za posag

Starczy jej cnota, bo po śmierci czyjejś  
 Będę miał więcej, niż mógłbyś wymarzyć,  
 A dosyć, byś osłupiał. Lecz do dzieła,  
 Połącz nas wobec tych świadków.

PASTERZ

Daj rękę, 380

Ty także, córko.

POLIKSENES

Stój, chłopcze, powoli.

Mów – czy masz ojca?

FLORYZEL

Mam – no i co z tego?

POLIKSENES

Czy on wie o tym?

FLORYZEL

Nie, i nie powinien.

POLIKSENES

Myślę, że kiedy syn się żeni, ojciec  
 To gość najmilszy przy weselnym stole. 385

Pozwól, że jeszcze spytam: czy twój ojciec

Stetryczał? Myśleć i działać rozumnie

Nie zdoła? Zgłupiał z wieku i z choroby?

Czy mówi? Słyszy? Ludzi rozpoznaje?

Sprawnie zarządza swym własnym majątkiem? 390

Czy wiecznie w łóżku i tak się sprawuje,

Jakby z kretesem dziecił?

FLORYZEL

Nie, panie.

Zdrowy jest, żwawy, a siłą przerasta  
Swych rówieśników.

POLIKSENES

Na tę białą brodę,

Jeśli to prawda, to krzywdzisz go dzisiaj 395  
Niczym wyrodny syn. Masz święte prawo  
Samemu wybrać żonę, lecz i ojciec,  
Który pokłada wszystkie swe nadzieje  
W pięknym potomstwie, winien mieć coś tutaj  
Do powiedzenia.

FLORYZEL

To prawda, przyznaję, 400

Lecz z przyczyn, których znać ci nie wypada,  
Czcigodny panie, ukrywam przed ojcem,  
Co się tu dzieje.

POLIKSENES

Niech się dowie o tym.

FLORYZEL

To niemożliwe.

POLIKSENES

Proszę.

FLORYZEL

Wykluczone.

PASTERZ

Powiedz mu, synu. On twego wyboru 405  
Nie zgani.

FLORYZEL

Nie chcę. Masz teraz być świadkiem  
Naszego ślubu<sup>24</sup>.

POLIKSENES

*(zrzucając przebranie)*

Rozwodu, mój panie,  
Lecz już nie „synu” – upadłeś zbyt nisko,  
By cię tak nazwać. Wzięłeś kij pasterski,  
Ty, dziedzic berła?

*(do Pasterza)*

Szkoda, stary zdrajco, 410  
Że tylko tydzień życia ci ubędzie,  
Gdy cię powieszę.

*(do Perdity)*

A ty, czarownico,  
Szczwana nad wiek, wiedziałaś, że się wodzisz  
Z durniem królewskiej krwi?

PASTERZ

Serce mi pęknie.

POLIKSENES

Głogiem tę piękność rozdrapię, aż będzie 415  
Mizerna jak twój stan.

*(do Floryzela)*

Ciebie, głuptasie,  
Niech no się dowiem, żeś westchnął z tęsknoty  
Za tą dzierlatką (bo jej nigdy więcej  
Nie ujrzysz), wyprę się i wydziedziczę,

---

<sup>24</sup> Zgodnie z ówczesnym prawem przysięgi narzeczonych stawały się wiążące i nieodwracalne, jeśli złożono je w obecności świadków, dlatego też Poliksenes gwałtownie przerywa ceremonię.

Jakbyś miał tyle co proajciec Adam<sup>25</sup> 420  
 Wspólnej krwi ze mną. Zapamiętaj sobie.  
 Wracasz z nami na dwór.

(do Pasterza)

Ciebie, parobku,  
 Chociaż nam to nie w smak, jeszcze tym razem  
 Kat nie połączce.

(do Perdity)

Słuchaj, czarodziejko  
 Godna pastucha – i jego, co byłby 425  
 Dziś już niegodny ciebie, gdyby nie miał  
 Ojca w koronie – jeżeli mu kiedy  
 Skobła uchylisz i wpuścisz do środka,  
 Lub go zatrzaśniesz w obręczy swych ramion,  
 Śmierć ci wymyślę, że ją popamięta 430  
 Ta czuła skórka.

*Wychodzi.*

PERDITA

Tak czy tak – przepadłam.  
 Stracha mi nie napędził; raz czy drugi  
 Chciałam powiedzieć mu wprost, że to słońce,  
 Które zaszczyca blaskiem jego pałac,  
 Na naszą chatę też patrzy łaskawie, 435  
 Nie odwracając twarzy.

(do Floryzela)

Odejdź, panie.  
 Mówiłam ci, że tak będzie. Dbaj teraz  
 O swoją sławę – odkąd się ocknęłam  
 Ze snów królewskich, chcę już tylko doić  
 Owce i płakać.

<sup>25</sup> W oryginale Deukalion, protoplasta Greków, por. s. 243.

KAMILLO

Powiedz coś, ojczulku, 440  
Nim skonasz.

PASTERZ

Mowę, rozum mi odjęło,  
Nie śmiem wiedzieć, co wiem.  
(*do Floryzela*)  
Skrzywdziłeś, panie,  
Osiemdziesięcioletniego starca,  
Co chciał spokojnie w grobie się ułożyć,  
W tym łóżku skonać, gdzie i ojciec skonał, 445  
Do jego zacnych kości się przytulić.  
Dziś kat mnie w całun zawinie i ciśnie  
W niepoświęcony proch.  
(*do Perdity*)

Bachor przekłęty!  
Zachciało jej się miłosne przysięgi  
Z księciem wymieniać! Zginąłem, zginąłem. 450  
Dożyłbym śmierci upragnionej, gdybym  
Umarł w tej chwili.

FLORYZEL*(do Perdity)*

Dziwnie patrzysz na mnie.  
Smutek czuję, nie strach. Co się odwlecze,  
To nie uciecze. Kim byłem, tym jestem  
I pędzę naprzód, na cugle nie bacząc. 455  
Nie dam się wlec na pasku.

PERDITA

Znasz, mój księżę,  
Porywczość twego ojca. Jest w tej chwili  
Głuchy na wszystko, chociaż, jak zgaduję,



Nie myślisz z nim rozmawiać. Że zaś pewnie  
 Nie zniósłby dzisiaj twojego widoku, 460  
 Lepiej, nim w królu wściekłość nie ostygnie,  
 Przed oczy mu nie wchodzić.

FLORYZEL

Ani myślę.

Czy to Kamillo?

KAMILLO

We własnej osobie.

PERDITA

(*do Floryzela*)

A nie mówiłam, że to się tak skończy?  
 Że póty mojej książęcej godności, 465  
 Póki świat nie wie nic.

FLORYZEL

Stracisz ją tylko,  
 Gdy ja pogwałcę śluby – i niech wtedy  
 Natura ziemię strzaska, a w jej łonie  
 Zmiażdżży żywotne ziarna<sup>26</sup>. Nie trać ducha.

<sup>26</sup> Na podobne katastroficzne obrazowanie natrafiamy w tragediach, m.in. w *Makbecie* („choćby runął spichlerz / Ziaren Natury”, IV 1.59–60 w: W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2022) i *Królu Learze* („Tygle natury w proch! I z dymem ziarno”, III 2.8, przeł. Piotr Kamiński, niepublikowany). Nawiązują one, ogólnie rzecz biorąc, do koncepcji racji zarodkowych, ziaren, z których czerpie przyroda. Koncepcja ta pojawia się w pismach stoików (*logoi spermatikoi*), wraca też u św. Augustyna (*rationes seminales*) i w pismach neoplatoników. U Shakespeare’a ukryte we wnętrzu Ziemi ziarna są rdzeniem obrazów ostatecznego zniszczenia życia

Możesz mnie, ojcze, wydziedziczyć! Miłość 470  
Za schedę mi wystarczy.

KAMILLO

Słuchaj rady.

FLORYZEL

Miłość mi radzi; jeśli rozum zechce  
Być jej posłuszny, to go nie postradam.  
Jeśli nie, zmysły z radością szaleństwu  
Padną w ramiona.

KAMILLO

Tak przemawia rozpacz. 475

FLORYZEL

Może, w niej jednak spełnienie mych przysiąg,  
Nazwę ją więc – prawością. Nie, Kamillo:  
Za całe Czechy, za splendory, które  
Spłyną tu na mnie, wszystkie skarby świata,  
Pod słońcem, w trzewiach ziemi, w oceanu 480  
Mrocznych czeluściach, nie złamię przysięgi  
Danej mej pięknej pani. Bądź tak dobry,  
Ty, mego ojca zacny przyjacielu!  
Gdy mnie zabraknie – bo już nigdy więcej  
Widzieć go nie chcę – staraj się gniew jego 485  
Ukoić dobrą radą. Będę odtąd  
Sam walczyć ze złym losem. To mu powtórz,

---

i świata. Por. klasyczny esej Waltera Clyde'a Curry'ego *Tumbling Nature's Germans*, [w:] idem, *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Baton Rouge 1937, s. 29–49.

Co teraz powiem: wyruszam z nią w morze,  
 Skoro na łądzie mi jej odmówiono,  
 A nieopodal właśnie okręt stoi, 490  
 Dla nas w sam raz – choć był dla innych celów  
 Przystosobiony. Na nic ci się nie zda  
 Wiedzieć, gdzie płynę, ja zaś ani myślę  
 Mówić ci o tym.

KAMILLO

Oby duch twój, panie,  
 Zamiast cię strzec od dobrej rady, raczej 495  
 Twych interesów broniał.

FLORYZEL

Chodź, Perdito.

*Odcodzi z nią na stronę.*

*(do Kamilla)*

Wysłucham cię za chwilę.

KAMILLO

*(na stronie)*

Nie ustąpi,  
 Chce stąd uciekać. Gdyby się udało  
 Jego ucieczkę zaprząć do mych planów:  
 Strzec go od złego, cześć, miłość okazać, 500  
 Tym zaś Sycylię odkupić od losu  
 I ujrzeć Króla, pana nieszczęsnego,  
 Za którym tęsknię.

FLORYZEL

Mój dobry Kamillo,  
 Tyle mam teraz ważnych spraw na głowie,  
 Że zaniedbuję grzeczność.



KAMILLO

Powiedz,  
Czy wiesz, dokąd chcesz płynąć?

FLORYZEL

Nie wiem jeszcze,  
Lecz skoro ślepy traf przywiódł nas do tych  
Szalonych czynów, jemu się oddamy  
W niewolę, jak te muchy, które lecą, 530  
Gdzie je poniesie wiatr.

KAMILLO

Posłuchaj zatem.  
Jeśli obstajesz przy swoich zamiarach,  
By uciec stąd, zrób tak: płyn na Sycylię,  
Stań przed obliczem króla Leontesa  
Z piękną księżniczką – skoro nią być musi; 535  
Niech wdzieje suknie godne damy, z którą  
Dzielisz swe łożo. Widzę, jak Leontes,  
We łzach, otwiera ramiona i woła:  
„Przebac mi, synu!”, jakby chciał przebłagać  
Twojego ojca; całuje po rękach 540  
Twą młodą żonę, a mówi na przemian  
O swej podłości i przyjaźni. Pierwszą  
W piekło by strącił, drugiej rosnąć kazał  
Szybciej, niż pędzą czas i myśl.

FLORYZEL

Kamillo,  
Jaką przyczynę tych nagłych odwiedzin 545  
Mam mu przedstawić?

KAMILLO

Mów, że król, twój ojciec,  
Pozdrowia go i przyjaźń swą potwierdza.

Dam ci na piśmie, jak się masz zachować  
 Przed nim, co mówić, jakby to przemawiał  
 Ojciec o rzeczach nam tylko wiadomych. 550  
 W ten sposób będziesz na każdej audiencji  
 Mógł rzec co trzeba, aby on uwierzył,  
 Że ojciec ufa ci, a ty zgłębiłeś  
 Tajniki jego serca.

FLORYZEL

Każdym słowem  
 Wracasz mi wiarę.

KAMILLO

Lepiej wyjdiesz na tym 555  
 Niż na szalonej wyprawie w nieznane,  
 Bez map, bez celu, ku łądom wysnionym,  
 Gdzie tylko guzy i znikąd ratunku;  
 Co z jednej biedy wyjdiesz, wpadasz w drugą;  
 Jedna kotwica pewna, choć i ona, 560  
 Służąc ci jak najlepiej, tam cię trzyma,  
 Skąd chciałbyś uciec. Wiesz nadto, że miłość  
 Kwitnie, gdy los pomyślny, lecz zgryzota  
 Szronem okrywa jej zdrowy rumieniec  
 I serce.

PERDITA

Prawda – w połowie. Zgryzota 565  
 Nie sięga dalej niż policzek. Duszy  
 Dotknąć nie zdoła.

KAMILLO

Czyżby? Tak uważasz?  
 Twojemu ojcu nieprędko się taka  
 Druga urodzi.

FLORYZEL

Mój drogi Kamillo,  
Choć niższa rodem – sercem i umysłem 570  
Wszystkich przerasta.

KAMILLO

Nie będę żałować,  
Że nieuczona, skoro sama mistrzów  
Uczyć by mogła.

PERDITA

Wybacz, że dziękuję  
Rumieńcem tylko.

FLORYZEL

O, cudna Perdito!  
Po jakich cierniach stąpamy! Kamillo, 575  
Mojego ojca, a dziś mój obrońco,  
Mojego rodu lekarzu – co czynić?  
Nikt na Sycylii nie rozpozna we mnie  
Czeskiego księcia w tym przebraniu.

KAMILLO

Panie,  
Nie lękaj się, bo mój majątek cały 580  
Jest na Sycylii. Zatoszczę się o to,  
Byś po królewsku wystąpił, jak gdybyś  
Grał w mojej sztuce. By cię zaś upewnić,  
Że ci niczego nie zabraknie – słówko.

*Odbodzą na stronę.*

*Wchodzi Autolikus.*

AUTOLIKUS

Były raz bliźniaki, jednego zwali Uczciwy, drugiego 585  
Poczcziwy, jeden był pajac, a drugi półgłówek.

Wszędzie ich pełno, chociaż ich nie sieją, ale za  
cały szmelc mi wykupili! Nic nie zostało, ani dia-  
ment ze szkiełka, ani wstążka, lusterko, broszka, po-  
mada, notesik, ballada, nożyk, tasiemka, rękawiczka, 590  
sznurowadło, bransoletka, pierścionek z oczkiem;  
w worku mam pusto, aż z głodu burczy. Bili się, kto  
pierwszy, jakby te skarby były nawiedzone i przy-  
rzekały trzysta dni odpustu. No i tak wypatrzyłem,  
która kiesa tłusta, a co wypatrzyłem, to zapamięta- 595  
łem na przyszyły użytek. Mój pastuszek, któremu na  
niczym nie zbywa, prócz krztyny rozumu, tak się  
zadurzył w dziewczynńskiej piosence, że ani oślim  
kopytkiem nie ruszył, póki się nie nauczył melodii  
i słów. To przyciągnęło resztę towarzystwa, aż im 600  
wszystkie zmysły uciekły do uszu. Można im było  
paluszkciem dłubać, gdzie popadnie, nic by nie po-  
czuli. A już sakiewkę oderżnąć z rozporoka – kaszka  
z mleczkim. Klucze by można z kółka odpiłować.  
Na wszystko ogłuchli i świata nie widzieli, tylko 605  
tę jego piosenkę o niczym. A póki oni stali jak te  
słupy, ja rznąłem żywo odświętne sakiewki i gdyby  
ten dziad się nie przypętał, biadoląc coś o córce  
i królewskim synu, czym kuropatwy mi spłoszył  
ze rżyska, ani jednej bym nie zostawił przy życiu. 610

*Wracają Kamillo, Floryzel i Perdita.*

KAMILLO

Lecz moje listy, które do nich dotrą,  
Gdy tylko dopłyniecie, rzecz wyjaśnią.

FLORYZEL

Leontes prześle ci zaś inne, które...



KAMILLO

...ukoją twego ojca.

PERDITA

Oby, oby!

Podnosisz nas na duchu.

KAMILLO*(zauważając Autolikusa)*

Kto to taki?

615

Na coś się może nam przydać. Nie wolno  
Zmarnować żadnej okazji.

AUTOLIKUS*(na stronie)*

Jeśli coś usłyszeli – to jak nic zadyndam.

KAMILLO

Co ci jest, przyjacielu? Trzęsiesz się cały. Nie bój  
się. Nikt nie żywi wobec ciebie złych zamiarów. 620

AUTOLIKUS

Biedny człek ze mnie, panie.

KAMILLO

I rób tak dalej. Nikt cię z biedy nie okradnie.  
Odbierzemy ci tylko jej zewnętrzne oznaki. Roz-  
bierz się czym prędzej – wierz mi, że tak trzeba  
– i zamień się na szaty z tym oto panem. A choć 625  
to on na tym straci, weź jeszcze coś na dokładkę.

*Daje mu pieniądze.*AUTOLIKUS

Biedny człek ze mnie, panie. *(na stronie)* Znam  
cię jak zły szeląg.

KAMILLO

Szybciej, proszę. Ten pan już się w połowie oskubał.

AUTOLIKUS

Mówisz poważnie, panie? (*na stronie*) Coś mi tu 630  
śmierdzi.

KAMILLO

Pospiesz się, jeśli łaska.

AUTOLIKUS

Dostałem zadatek, ale sumienie wzbrania mi go  
przyjąć.

KAMILLO

Rozpinaj się, rozpinaj. 635

*Floryzel i Autolikus wymieniają stroje.*

(*do Perdity*)

Odejdź na stronę, szczęśliwa panienko –  
Oby spełniło ci się to proroctwo –  
Wciśnij na głowę kapelusz miłego  
Po same oczy, zasłoń twarz, zrzucić szaty,  
Włóż inne, odmień, jak tylko potrafisz, 640  
Prawdziwy wygląd, abyś mogła dotrzeć  
Nierozpoznana – bo lękam się szpiegów –  
Do portu.

PERDITA

Widzę, że i ja w tej sztuce  
Muszę zagrać swą rolę.

KAMILLO

Nie ma rady.

(*do Floryzela*)

Gotowe?

FLORYZEL

Gdyby mnie ojciec zobaczył, 645  
Toby się wyparł.

KAMILLO

Nie, oddaj kapelusz.  
(*podaje go Perdicio*)  
Chodź za mną, pani.  
(*do Autolikusa*)  
Żegnaj.

AUTOLIKUS

Żegnaj, panie.

FLORYZEL

Ach, zapomnieliśmy o czymś, Perdito!  
Pomówmy chwilę.

*Rozmawiają na stronie.*

KAMILLO

Ja biegnę teraz powiedzieć królowi 650  
O ich ucieczce i dokąd żeglują.  
Mam go nadzieję nakłonić, by ruszył  
W pogoń za nimi, a ja dzięki temu  
Znów zobaczę Sycylię! Tęsknię za nią  
Niczym kochanek.

FLORYZEL

Prowadź nas, Fortuno! 655  
Zatem, Kamillo, spieszmy nad brzeg morza.

KAMILLO

Im prędzej stąd, tym lepiej.

*Wychodzą Floryzel, Perdita i Kamillo.*

AUTOLIKUS

Pojmuję, w czym rzecz, nie jestem głuchy. Czujne ucho, bystre oko i zwinna ręka: to są przymioty rzezimieszka. Wrażliwy nos też się przyda, żeby 660 dla innych zmysłów wyniuchać robotę. Piękne nadeszły czasy dla niecnoty! To mi zamiana, nawet bez dokładki! To mi dokładka – za taką zamianę! Bogowie patrzą na nas w tym roku przez palce, możemy robić, co nam do łba strzeli. Nawet 665 książe się zbiesił i uciekł ojcu z panienką u nogi. Najzacniej byłoby donieść o tym królowi, ale co z tego za przyjemność? Dużo wredniej będzie ukryć to przed nim i tym sposobem uszanować etos mojego fachu. 670

*Wchodzi Syn Pasterza i Pasterz, niosąc szkatułkę i węzełek.*

Kryć się, kryć! Oto nowa okazja dla obrotnej główki. W byle zaułku, sklepiku, kościółku, w sali sądowej, nawet pod szafotem bystry człek znajdzie sobie intratne zajęcie.

SYN PASTERZA

No i sam popatrz, na co ci przyszło! Jedyne wyjście to przyznać królowi, że to podrzutek<sup>27</sup>, a nie twoja krew. 675

PASTERZ

Posłuchajże...

SYN PASTERZA

Ty mnie posłuchaj!

<sup>27</sup> W oryginale ponownie *changling*, a zatem dziecko uprowadzone przez wróżki, por. przyp. 12, s. 137.

PASTERZ

To mów.

680

SYN PASTERZA

Skoro ona nie twoja krew i ciało, to twoja krew i ciało króla nie obraziły, jakże więc miałby karać twoją krew i ciało? Pokaż mu, co przy niej znalazłeś, te różne sekrety, wszystko prócz tego, co ma na sobie, a jak już to zrobisz, zapewniam, 685  
prawo ci może nakukać.

PASTERZ

Wszystko królowi powiem, co do słowa, i jeszcze o synowskich wybrykach, bo on przeciw ojcu zgrzeszył i przeciw mnie, kiedy mu się zachciało zrobić ze mnie królewskiego szwagra. 690

SYN PASTERZA

Co najmniej szwagra! A wtedy twoja krew by podróżała o czort wie ile za kieliszek!

AUTOLIKUS

(*na stronie*)

Chytrze, chytrze, pieski moje.

PASTERZ

No to idźmy do króla. Niech tylko zobaczy, co w węzélku, a będzie się miał o co w brodę drapać. 695

AUTOLIKUS

(*na stronie*)

Pytanie, na ile ich skarga może zaszkodzić w ucieczce mojemu panu?

SYN PASTERZA

Cała nadzieja, że będzie w pałacu.

AUTOLIKUS

(*na stronie*)

Choć z urodzenia nie jestem uczciwy, to bywam czasem z przypadku. Broda kramarza – do kieszeni. 700  
(*zdejmuje fałszywą brodę*). Hej, dobrzy ludzie, dokąd to zmierzacie?

PASTERZ

Do pałacu, za łaskawym pozwoleniem.

AUTOLIKUS

Macie tam jakiś interes? Mówcie, co i z kim? Co jest w tym węzłku? Gdzie mieszkanie? Wiek, imię 705  
i nazwisko? Majątek, pochodzenie, wszystko, jak się należy – słucham!

SYN PASTERZA

My, panie, ludzie prości.

AUTOLIKUS

Łiesz: myśli masz kręte i kołtun na głowie. Żadnych kłamstw ze mną! Łgarstwo kupcom przystoi, 710  
którzy nieraz oszwabiają nas, żołnierzy, choć im płacimy dobrą monetą, nie ostrym żelazem, więc nikt nie powie, że się nacięli.

SYN PASTERZA

Wasza wysokość strasznie cięty na nas.

PASTERZ

Za pozwoleniem, wasza wysokość z dworu? 715

AUTOLIKUS

Za pozwoleniem czy bez – jam z dworu. Czy ci te szaty dworem nie trąca? Czyżbym nie stąpał

dwornie? Czy ci nie drażnią nosa dworskie aromaty? Czy z dworską wzgardą nie patrzę na twą pospolitość? Że niby jak próbuję wywąchać twój interes, to już ze mnie nie dworzanin? Dworzanin od piórka po ciżemki, zdolny twoją sprawę popchnąć lub utopić. Dlatego rozkazuję, żebyś ją wyłożył. 720

PASTERZ

Ja, panie, sprawę mam do króla. 725

AUTOLIKUS

Gdzie kurator i załączniki?

PASTERZ

Za pozwoleniem?

SYN PASTERZA

(*na stronie*)

Znaczy, że masz kurę załączyć sędziemu. Powiedz, że nie masz.

PASTERZ

Nie mam, panie, ani kury, ani gęsi, ani bażanta. 730

AUTOLIKUS

Szczęśliwy, kto się chamem nie urodził.  
Choć i mnie skroić tak mogła natura,  
Więc gardzić nim nie będe.

SYN PASTERZA

To musi być jakiś ważny dworzanin.

PASTERZ

Szaty ma bogate, choć kiepsko na nim leżą. 735

SYN PASTERZA

Im większy cudak, tym większy pan. Wielki człowiek, dam głowę. Patrz tylko, jak ślicznie w zębach dłubie.

AUTOLIKUS

A ten węzełek, co jest w węzełku? I po co szkatułka?

740

PASTERZ

W szkatułce i w węzełku są różne sekrety tylko dla króla przeznaczone. Pozna je, nim minie godzina, jeśli mnie dopuszczą do niego.

AUTOLIKUS

Starcze, daremnie się trudziłeś.

PASTERZ

Dlaczego, panie?

745

AUTOLIKUS

Króla nie ma w pałacu, odpłynął nowym statkiem, by się przewietrzyć i ukoić melancholię; jeśli rozumiesz się nieco na sprawach poważnych, wiesz, że król jest pogrążony w bólu.

PASTERZ

Tak mówią, i że to z powodu syna, co chciał sobie wziąć pastuszą córkę.

750

AUTOLIKUS

Jeśli ten pastuch jeszcze nie siedzi pod kluczem, to niech ucieka, bo spadną na niego takie klątwy i męczarnie, że mu grzbiet trzaśnie, a potworowi serce by pękło na ten widok.

755



SYN PASTERZA

Tak myślisz, panie?

AUTOLIKUS

Nie sam cierpieć będzie przemyślnie katusze i okrucieństwa mściwe; wszystkim pociotkom jego, bodaj pięćdziesiątego stopnia, kat zagra i zawisną, a choć z tego wielka żalność, tak przecie być musi. Stary 760  
 pryk, za owcami gwizdże, barany pasie, a zachciało mu się córkę wepchnąć między pany! Niektórzy mówią – ukamienować! Ale ja mówię, że to dla niego śmierć zbyt łaskawa. Nasz tron w owczarni postawić? Nie dość za to wszystkich śmierci naraz, 765  
 a z nich najsrozsza jeszcze zbyt pocziwa.

SYN PASTERZA

A czy ten starzec ma syna, jaśnie panie? Czy pan co słyszał, za pozwoleniem?

AUTOLIKUS

Ma syna, którego żywcem obedrą ze skóry, potem miodem wysmarują i posadzą na gnieździe os, 770  
 a jak już umrze na trzy ćwierci, ocucą go okowitą albo jakim wrzącym trunkiem, wypytają astrologa o najgorętszy dzień w roku i tak z flakami na wierzchu postawią go pod ceglany murem w południowym słońcu, żeby sobie patrzyło, jak go 775  
 muchy żrą. Ale co tu mówić o wrednych zdrajcach, kiedy się śmiać wypada z ich męczarni, bo spadną na nich za najcięższe zbrodnie. Powiedzcie no – bo wyglądacie na prostych, uczciwych ludzi – co macie do króla. Za parę oznak szacunku wobec 780  
 mej godnej osoby sam was na pokład zaprowadzę i szepnę mu słówko, jeśli ktoś bowiem – wyjąwszy

samego króla – zdolny jest waszą sprawę załatwić,  
ów ktoś stoi przed wami.

SYN PASTERZA

*(na stronie do Pasterza)*

Zdaje się, że to mąż wielkiej potęgi. Ułóż się <sup>785</sup>  
z nim, wciśnij złoto, a choć władza to uparty niedź-  
wiedź, złotem ją można za nos wodzić. Wsuń mu  
do wklęsłej rączki wypukłą sakiewkę, bez krępacji.  
Pamiętaj: „ukamienować” i „żywcem ze skóry”!

PASTERZ

Gdyby jaśnie pan zechciał jąć się naszej sprawy, tu <sup>790</sup>  
jest moje złoto. Dam jeszcze drugie tyle, a póki  
nie przyniosę, zechciej wziąć w zastaw tego mło-  
dzieńca.

AUTOLIKUS

Kiedy już zrobię, co obiecałem?

PASTERZ

Tak, panie. 795

AUTOLIKUS

Cóż, daj połowę. *(do Syna Pasterza)* Czy masz swój  
interes w tej sprawie?

SYN PASTERZA

W pewnym sensie, panie. Lecz choć nie chciałbym  
być dziś w swojej skórze, ufam, że mnie z niej  
nie obedrą. 800

AUTOLIKUS

To już zmartwienie pastuszego syna. Niech go  
wieszają, dla przykładu.

SYN PASTERZA*(na stronie do Pasterza)*

Piękna mi pociecha. Czym prędzej do króla, żeby mu pokazać nasze cuda i dziwy. Musi się dowiedzieć, że taka z niej twoja córka jak moja siostra. 805  
Inaczej już po nas. *(do Autolikusa)* Panie, kiedy będzie po wszystkim, dam ci tyle co ten starzec, a teraz, jak on powiada, zostanę w zastawie, póki on nie przyniesie pieniędzy.

AUTOLIKUS

Ufam waszemu słowu. Idźcie przodem, w prawo, 810  
ku morzu, a ja tylko pójde za ten krzaczek i zaraz was dogonię.

SYN PASTERZA*(na stronie do Pasterza)*

Dar nieba z tego człowieka, istne błogosławieństwo.

PASTERZ

Idźmy przodem, jak kazał. Przeznaczenie go zesłało, żeby się nam przysłużył. 815

*Wychodzą.*AUTOLIKUS

Gdybym nawet miał ciąg do uczciwości, to mi, jak widać, Fortuna nie pozwoli; wciąż mi gołąbki wtyka do gąbki. Teraz mnie kusi na dwa sposoby: tu złoto, tam okazja, by się przysłużyć księciu, 820  
memu panu, a kto wie, ile z tego będę miał korzyści. Zaprowadzę na pokład te dwa ślepe krety.

Jeśli ich sprawa nic go nie obchodzi i każe ich na  
łąd wysadzić, zrugam mnie najwyżej za nadgorliwość,  
a ja odporny jestem na takie pretensje i ujmy mi <sup>825</sup>  
to nie przyniesie. Przedstawię mu ich. Może się  
coś za tym kryje.

*Wychodzi.*



# Akt V

## ■ SCENA I

*Sycylia. Pałac królewski.**Wchodzą Leontes, Kleomenes, Dion i Paulina.*KLEOMENES

Już dosyć, królu. Okazałeś skruchę  
 Godną świętego. Jakkolwiek zgrzeszyłeś,  
 Już odkupiłeś wszystko i z nawiązką  
 Wszystkie swe winy pokutą spłaciłeś.  
 Przebacz sam sobie i zapomnij – Niebo 5  
 Już to zrobiło.

LEONTES

Nie – póki pamiętam  
 Ją i jej cnoty, wciąż mnie w oczy kole  
 Moja nikczemność, wciąż myślę o krzywdach  
 Samemu sobie zadanych: królestwo  
 Sam pozbawiłem dziedzica i jeszcze 10  
 Zabiłem żonę, najśłodszą istotę,  
 O jakiej śnić mógł mężczyzna.

PAULINA

To prawda.  
 Choćbyś poślubił wszystkie po kolei  
 Lub doskonałą kobietę ulepił  
 Z zalet ich wszystkich, tej, którą zabiłeś, 15  
 Nic nie dorówna.

LEONTES

Wiem. Ja ją zabiłem?  
 Zabiłem ją? Zabiłem. Lecz mnie ranisz,  
 Mówiąc mi, że to ja. Myśli mam gorzkie,  
 A ty piołunem je przyprawiasz. Proszę,  
 Mów o tym rządziej.

KLEOMENES

Raczej – nigdy, pani. 20  
 Tysiąc pilniejszych spraw mogłaś poruszyć  
 Z większym pożytkiem, dając swej dobroci  
 Lepsze świadectwo.

PAULINA

Bo wam wszystkim pilno  
 Znowu go swatać.

DION

Jeśli nie chcesz tego,  
 Nie dbasz o Państwo, o królewskie imię 25  
 I los dynastii, za nic masz nieszczęścia,  
 Które, gdy król jest bezdietny, spaść mogą  
 Na to królestwo i na Bogu ducha  
 Winnych poddanych. Królowa jest w niebie,  
 Cieszymy się – to nasz święty obowiązek, 30  
 Lecz równie święty – jutro dla pożytku,  
 Dziś dla pociechy – każe tron podeprzeć,  
 Znow obdarzając słodką towarzyszką  
 Królewskie łóżce.

PAULINA

Żadna nie jest godna  
 Jej tam zastąpić, bogowie zaś sami 35  
 Swoich tajemnych planów doglądają.  
 Czy nie przemówił sam boski Apollo?  
 Czy nam wyrocznia nie przepowiedziała,  
 Że król nie zyska dziedzica, dopóki<sup>28</sup>  
 Nie znajdzie dziecka, które stracił? To zaś 40  
 Równie się kłóci z rozumem, jak gdyby

<sup>28</sup> Wyrocznia użyła tu słowa „jeśli”, a nie „dopóki”.



Mój Antygonus z grobu się wygrzebał  
 I wrócił do mnie – choć, dam za to głowę,  
 Zginął wraz z dzieckiem. Taka wasza rada,  
 Że król ma niebu się sprzeciwić, gwałcić 45  
 Jego wyroki?

(do *Leontesa*)

Tron znajdzie następcę,  
 O dzieci mniejsza. Aleksander Wielki  
 Najgodniejszemu go zostawił, a więc  
 I najlepszemu następcy<sup>29</sup>.

LEONTES

Paulino,

Wiem, jak ci droga jest pamięć Hermiony, 50  
 Jak ją czcisz. Czemu nie służyłem wtedy  
 Twych dobrych rad! Mógłbym się przejrzeć teraz  
 W oczach królowej, otwartych szeroko,  
 Spijając słodycz z jej warg.

PAULINA

Kto tak czyni,

Słodycz pomnaża.

LEONTES

Racja: skoro nie ma 55

Takich żon, nie chcę żadnej. Gdybym gorszą  
 Traktował lepiej, wróciłaby w ciało  
 Jej święta dusza, by tu, na tej scenie

<sup>29</sup> Umierając bezpotomnie, Aleksander Wielki nie rozstrzygnął kwestii sukcesji i polecił wybrać najgodniejszego następcę, por. Kwintus Kurcjusz Rufus, *Historia Aleksandra Wielkiego*, przekł. zesp. pod red. Lidii Winniczuk, Warszawa 1976, 10.5.5.

Stanąć i w gniewie nas, grzeszników, pytać:  
„Za co – ja? Za co?”.

PAULINA

Słusznie by pytała, 60  
Gdyby mogła.

LEONTES

I słusznie żądała, bym zabił  
Tę drugą żonę.

PAULINA

Ja bym tak zrobiła,  
Gdybym tym duchem była, szepcząc: popatrz  
W te oczy! Powiedz, czy tym cię skusiła,  
Że szarobure? Szarpałabym uszy 65  
Piskiem i wrzaskiem, powtarzając w kółko:  
Moje przypomnij sobie!

LEONTES

Gwiazdy! Gwiazdy!  
A wszystkie inne – popiół. Nic się nie bój;  
Ja nie chcę żony, Paulino.

PAULINA

Przysięgasz,  
Że nie ożenisz się bez mojej zgody? 70

LEONTES

Nigdy, Paulino, na zbawienie duszy.

PAULINA

Bądźcie świadkami przysięgi, panowie.

KLEOMENES

Żądasz zbyt wiele.

PAULINA

Póki nie zobaczy  
Innej, podobnej do Hermiony niczym  
Jej żywy obraz.

KLEOMENES

Pani...

PAULINA

Już skończyłam. 75  
Gdy zechcesz żony, panie – a gdy zechcesz,  
Nie będzie na to rady – mnie każ wybrać  
Drugą królową. Nie będzie tak młoda  
Jak pierwsza, jednak, gdy ja ją wybiorę,  
Duch twojej żony ujrzy ją z radością 80  
W twoich objęciach.

LEONTES

Nie weźmiemy żony,  
Póki nam nie rozkażesz.

PAULINA

Co nastąpi,  
Kiedy ożyje twa pierwsza królowa.  
Ani dnia wcześniej.

*Wchodzi Wielmoża.*WIELMOŻA

Ktoś, kto się mieni księciem Floryzelem, 85  
Synem Poliksenesa, wraz z księżniczką –  
Piękniejszej świat nie widział – o audiencję  
Prosi cię, panie.

LEONTES

Co to jest? Przybywa  
 Bez świty godnej królewskiego syna?  
 Nieoficjalna i nagła wizyta 90  
 Każe zgadywać nam, że to wypadek,  
 Zrządzenie losu. Kto z nim?

WIELMOŻA

Kilku ludzi,  
 Szaraki.

LEONTES

Mówisz, że jest z nim księżniczka?

WIELMOŻA

Tak, równie cudnej jeszcze na tej ziemi  
 Promień słoneczny nie pieścił.

PAULINA

Hermiono, 95  
 Najgorsze „dzisiaj” wynosi się butnie  
 Nad lepsze „wczoraj”, twój grób więc ustąpi  
 Temu, co widać.

*(do Wielmoży)*

Sam mówiłeś, panie,  
 I sam pisałeś – choć słowo ostygło  
 Szybciej niż jego przedmiot – jak to żadna 100  
 Jej nie dorówna. Rzeką jej urody  
 Płynął twój wiersz – lecz dziś koryto zmienił,  
 Bo mówisz, że masz lepszą.

WIELMOŻA

Wybacz, tamtą  
 Ledwo pamiętam – lecz kiedy ta, nowa,

Raz twoim okiem zawładnie, twój język 105  
 Rozpłynie się w pochwałach. Gdyby kiedyś  
 Stworzyła sektę, innych kaznodziejów  
 Wnet by odarła z wiernych, boby za nią  
 Biegli jak jeden mąż.

PAULINA

Kobiety? Nigdy!

WIELMOŻA

Kobiety będą wielbić w niej kobietę 110  
 Wyższą nad wszystkich mężczyzn, a mężczyźni  
 Kobietę niedościgłą.

LEONTES

Kleomenie,  
 Idź tam ze świtą i wprowadź ich tutaj,  
 Pragniemy ich uściskać.

*Wychodzą Kleomenes z Wielmożą.*

Lecz to dziwne,  
 Że tak ukradkiem?...

PAULINA

Gdyby dożył tego 115  
 Królewicz, klejnot wśród dzieci, w tym księciu  
 Znalazłby brata. Różnili się wiekiem  
 Tylko o miesiąc.

LEONTES

Przestań. Wiesz, że dla mnie  
 On znów umiera, kiedy o nim słyszę.  
 Gdy wejdzie tu ów książę, twoje słowa 120  
 Sprowadzą na mnie straszne myśli, które  
 Mogą mi rozum odebrać. Już idą.

*Wchodzą Floryzel, Perdita, Kleomenes i inni.*

Twa matka, księżę, była wierną żoną,  
 Bo żywy portret króla, twego ojca,  
 Na świat wydała. Wróc mi lat dwadzieścia<sup>30</sup>, 125  
 A rysy, które po ojcu dziedzicysz,  
 Każą mi zwać cię – tak jak niegdyś jego –  
 Bratem, by potem powspominać nasze  
 Dawne wybryki. Z głębi serca – witaj,  
 Wraz z twą księżniczką – boginią. – Niestety! 130  
 Straciłem kiedyś równie pięknych dwoje,  
 A mogli stanąć wśród bogów i ludzi  
 I zachwyć budzić. Wtedy też straciłem,  
 Taki mnie szał ogarnął, towarzystwo  
 I przyjaźń twego szlachetnego ojca, 135  
 A choć mi ciężko żyć, chciałbym żyć jeszcze,  
 By go znów ujrzeć.

FLORYZEL

To z jego rozkazu  
 Zjawiam się na Sycylii, a przynoszę  
 Słowa przyjaźni, jakie przesłać może  
 Król swemu bratu. Gdyby go choroba, 140  
 Siwizny wierny druh, nie pozbawiła  
 Sił upragnionych, sam byłby przemierzył  
 Morza i lądy, co dwa trony dziela,  
 By ujrzeć tego – tak mi kazał mówić –  
 Którego kocha nad wszystkich monarchów, 145  
 Co berła dierzgą dzisiaj.

<sup>30</sup> U Shakespeare'a – dwadzieścia jeden, choć komentatorzy, wedle kryteriów obyczajowych i literackich, dają Floryzelowi lat dwadzieścia trzy. Między trzecim a czwartym aktem minęło, jak zapewnia Czas (IV 1.5), szesnaście lat.

LEONTES

Drogi bracie!

Te krzywdy, których ode mnie doznałeś,  
 Znowu mnie dręczą, a jest w twym posłaniu  
 Taka serdeczność, że widzę, jak bardzo  
 Sam byłem opieszawy. Król cię wita 150  
 Jak ziemia wiosnę. Czy twój ojciec także  
 Rzucił ten diament na pastwę okrutnych,<sup>31</sup>  
 Lub tylko – przykrych, porywów Neptuna?  
 Aby pozdrowić – mnie, co niewart jestem  
 By trudzić ją i życie jej narażać? 155

FLORYZEL

Przybyła z Libii<sup>32</sup>.

LEONTES

Gdzie waleczny Smalus<sup>33</sup>,  
 Którego wielbi lud, a wróg się lęka?

FLORYZEL

Tak, to on, królu. Gdy się z córką żegnał,  
 Łzami poświadczył ojcostwo. Pomyślne

<sup>31</sup> Powitalne słowa Leontesa tworzą wewnętrzne echo z przekleństwami, jakimi żegna nowo narodzoną Perdite: „Żadnej litości. / Masz ją porzucić na pastwę żywiołów” (II 3.174–175).

<sup>32</sup> Mieszkańcy Libii, będącej wówczas pod panowaniem Imperium Osmańskiego, uchodzili za ciemnoskórych. Delikatna, jasna karnacja dziewczyny, królowej „serka i śmietanki” (IV 4.161), tworzy zatem komiczny kontekst dla zapewnień Floryzela.

<sup>33</sup> Podejrzewa się, że wzmianka ta jest zainspirowana epizodem z *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha, gdzie mowa o wyprawie z Libii do miasta Sycylii rządzonego przez Kartagińczyka Syalusa. W dziele Plutarcha pojawiają się też inne postaci o imionach bohaterów *Opowieści zimowej*.

Wiatry z południa przywiodły nas tutaj, 160  
 Bym mógł wypełnić ojca polecenie,  
 Składając ci wizytę. Większość świty  
 Już odprawiłem z sycylijskich brzegów.  
 Płyną z wieściami do Czech – by świat wiedział,  
 Że się powiodła moja misja w Libii 165  
 I że szczęśliwie dotarliśmy z żoną  
 Tutaj.

LEONTES

Niech dobrzy bogowie oczyszczą  
 Nasze powietrze z zarazy, dopóki  
 Bawicie tutaj. Cnót twojego ojca  
 Nikt nie przeliczy – a ja przeciw niemu, 170  
 Niepomny jego świętości, zgrzeszyłem,  
 Za co mnie niebo w gniewie pozbawiło  
 Prawych dziedziców – jego obdarzając,  
 Tak jak zasłużył w niebie: synem godnym  
 Swojego ojca. Ileż dałbym za to, 175  
 By móc dziś patrzeć na córkę i syna  
 Równie pięknych jak wy.

*Wchodzi Wielmoża II.*

WIELMOŻA II

Królu, mój władco,  
 Trudno uwierzyć w to, co teraz powiem,  
 Lecz mam dowody. Najjaśniejszy panie,  
 Przez moje usta król Czech cię pozdrawia, 180  
 Prosząc, byś syna jego aresztował.  
 Za to, że zdeptał godność i powinność,  
 Zdradził ojcowskie nadzieje i uciekł  
 Z córką pasterza.



LEONTES

Mów, gdzie jest król czeski?

WIELMOŻA II

Tu, w mieście. Właśnie od niego przychodzę. 185  
 Mówię nieskładnie, co wieściom przystoi  
 I mojemu zdumieniu. Gdy w pogoni,  
 Jak się wydaje, za tą piękną parą,  
 Tu, na Sycylię zmierzał, spotkał w drodze  
 Ojca i brata tej rzekomej damy, 190  
 Którzy pospołu z naszym młodym księciem  
 Kraj opuścili.

FLORYZEL

Kamillo mnie zdradził,  
 Choć jego honor i prawość przetrwały  
 Niejedną burzę.

WIELMOŻA II

W oczy mu to powiesz,  
 Bo jest tu z twoim ojcem.

FLORYZEL

Kto? Kamillo? 195

WIELMOŻA II

Sam z nim mówiłem. Wziął tych dwóch biedaków  
 Na spytki. Nigdy nie widziałem, by kto  
 Tak się trząsł. Ziemię na klęczkach całują,  
 Klną się na wszystko, przeczą sami sobie,  
 Król czeski uszy zatyka i grozi 200  
 Tysiącem śmierci.

PERDITA

O, mój biedny ojcze!  
 Niebo nas śledzi, nie pobłogosławi  
 Naszym przysięgom.

LEONTES

Jesteście małżeństwem?

FLORYZEL

Nie i zapewne nigdy nie będziemy.

Prędzaj dolinę gwiazda ucałuje,

205

W tej grze nierównej – równe mamy szanse.

LEONTES

Czy jest królewską córką?

FLORYZEL

Wnet nią będzie,

Kiedy zostanie moją żoną.

LEONTES

To „wnet”, zważywszy, jak się ojcu spieszy,

Pewnie nie przyjdzie zaraz. Jaka szkoda!

210

Szkoda, że z ojcem tak się poróżniłeś,

Choć cię powinnośc z nim wiąże; żeś wybrał

Krew z mlekiem wprawdzie – lecz nie dość szlachetną,

Byś mógł się nią nacieszyć.

FLORYZEL

(*do Perdity*)

Nie trać ducha!

Choćby fortuna, nasz wróg, z ojcem w zмовie

215

Dalej ścigała nas, to naszych uczuć

Nic nie odmieni. Wspomnij, królu, lata,

Kiedy ten lichwiarz czas tak miał cię w ręku,

Jak i mnie dzisiaj. Pomyśl, jak kochałeś,

I mojej sprawy broń. Gdy ty poprosisz,

220

Ojciec dukaty za grosze wyprzedza.

LEONTES

Może wyproszę pannę? Bo on za nią  
Nie dałby grosza.

PAULINA*(do Leontesa)*

Skąd nagle w twym oku  
Tyle młodości? Na miesiąc przed śmiercią  
Królowa była takich spojrzeń godna 225  
Bardziej niż to, co tu widzisz.

LEONTES

To o niej

Myślałem, patrząc.

*(do Floryzela)*

Ale wróćmy teraz  
Do twojej prośby. Pomówię z twym ojcem.  
Skoro namiętność twej czci nie zraniła,  
Zadbam o jedną i drugą. Dlatego 230  
Pójdę do niego teraz. Ty idź za mną,  
A ujrzysz, jak z tym sobie radzę. Chodźmy.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Dwór Króla Sycylii.**Wchodzą Autolikus i Dworzanin.*AUTOLIKUS

Wybacz, panie, czy sam słyszałeś tę opowieść?

DWORZANIN

Widziałem, jak otwierano zawiniątko, i słysza-  
łem opowieść pasterza o tym, jak je znalazł, gdy

jednak minęło pierwsze zaskoczenie, wyproszono nas z komnaty. Wydaje mi się tylko, że słyszałem, jak pasterz mówił, że znalazł dziecko. 5

AUTOLIKUS

Chętnie bym się dowiedział, co z tego wynikło.

DWORZANIN

Niezbyt mi składnie idzie ta opowieść, na twarzach króla i Kamilla widziałem jednak oznaki najwyższego osłupienia. Wpatrywali się w siebie, jakby im oczy miały wypaść z oczodołów. Ich milczenie mówiło wszystko, a każdy gest coś znaczył. Wyglądali, jakby usłyszeli nagle, że świat padł trupem, albo że zmartwychwstał<sup>34</sup>. Choć było po nich widać ogromne wzruszenie, największy mędrzec nie domyśliłby się z samego tylko widoku, czy to radość, czy rozpacz; lecz cokolwiek to było, przekraczało wszelką miarę. 10 15

*Wchodzi Rogero.*

Na szczęście, ten pan wie coś więcej. Jakie nowiny, Rogero? 20

ROGERO

Fety i fajerwerki! Wyrocznia się spełniła, odnalazła się królewska córka. Tyle cudów nastąpiło w tej jednej godzinie, że nie ma takiego barda, co by to wyśpiewał.

*Wchodzi Ochmistrz.*

---

<sup>34</sup> W oryginale wieść dotyczy świata, za który wpłacono okup (*ransoméd*), odkupionego również w sensie teologicznym.

Oto ochmistrz pani Pauliny, może powie coś więcej. Jak się rzeczy mają? Ta rzekomo prawdziwa nowina tak jest podobna do starych baśni, że jej prawdziwość budzi podejrzenie. Czy król rzeczywiście odnalazł królownę? 25

OCHMISTRZ

Nigdy prawdziwszej prawdy nie zdobył podobny wieniec dowodów, spleciony tak mocno, że wszystko, co usłyszysz, staje ci jak żywe przed oczami. Płaszcz królowej Hermiony, diament na szyi jej dziecka, listy Antygonusa przy nim znalezione i pisane jego ręką; majestat, który panna odziedziczyła po matce; wrodzona szlachetność manier, gdzie przez skromne wychowanie przebijają blask natury; i wiele innych dowodów, które nie pozwalają wątpić, że to królewska córka. Czy widziałeś spotkanie obu monarchów? 30  
35  
40

ROGERO

Nie.

OCHMISTRZ

Straciłeś zatem coś, co należało zobaczyć, bo mówić o tym nie sposób. Prześcigali się nawzajem w radości, aż się zdawało, że smutek płacze, rozstając się z nimi, bo też ich radość tonęła we łzach. To oczy, to ręce wznosili ku niebu, a na ich twarzach takie zachodziły zmiany, że poznać ich można było jedynie po szatach. Nasz król mało ze skóry nie wyskoczył na widok odnalezionnej córki, nagle jednak ta radość obudziła w nim pamięć o stracie, gdyż począł wołać: „O, twoja matka, twoja matka!”. Potem prosi króla Czech 45  
50

o przebaczenie, potem całuje zięcia, wreszcie znów dusi córkę w ramionach. I znowu dziękuje staremu pasterzowi, a ten sterczy jak jaka zardzewiała studnia, pamiętająca początek dynastii. Nie słyszałem jeszcze o podobnym spotkaniu, bo tego język nie wypowie, pióro nie opisze. 55

ROGERO

A co spotkało Antygonusa, który tam zaniósł dziecko? 60

OCHMISTRZ

To też opowieść jak ze starych baśni, do których warto wracać, choć nikt im już nie daje wiary i nawet słuchać nie chce: niedźwiedź go rozszarpał. Poświadczył to syn pasterza i można mu wierzyć, bo nie dość, że sam by tego przecie nie wymyślił, to jeszcze Paulina poznała chusteczkę i pierścienie, które nam pokazał. 65

DWORZANIN

A co się stało z okrętem i z resztą?

OCHMISTRZ

Na oczach pasterza poszli na dno w tej samej chwili, gdy zginął ich pan. Po wszystkim, co przyczyniło się do utraty dziecka, wszelki ślad zaginął, nim je znaleziono. A jak szlachetny ból smutek i radość wiodły w sercu Pauliny! To opuszczała oczy po stracie małżonka, to je wznosiła ku niebu, dziękując za spełnienie wyroczni. Aż podnosiła księżniczkę z ziemi, tak ją przytulając do piersi, jakby ją chciała przypiąć do serca, żeby się już nigdy więcej nie zawieruszyła. 70 75

DWORZANIN

Scena tak wzniosła winna mieć królów i książąt  
za widzów, bo też oni byli w niej aktorami. 80

OCHMISTRZ

Szczególnie piękna była chwila – istna przynęta  
dla moich oczu, choć wodę w nich tylko złowiła,  
nie rybę – gdy przypomniano śmierć królowej,  
a król wyznał odważnie, jak do tego doszło,  
i gorzko ją opłakiwał. Córka słuchała tej opo- 85  
wieści w bolesnym skupieniu, zdradzając coraz  
to nowe oznaki wzruszenia, a gdy westchnęła „to  
straszne!”, rzekłbym prawie, że oczy jej krwawiły  
łzami, bo moje serce także krwią płakało. Nawet 90  
ci, co tam stali niewzruszeni jak marmur, nagle  
pobledli. Ten i ów zasłabł, wszyscy tonęli w żalu.  
Gdyby to świat mógł zobaczyć, rozpacz byłaby  
powszechna.

DWORZANIN

Czy już wrócili na dwór?

OCHMISTRZ

Nie. Księżniczka słyszała o posągu swej matki<sup>35</sup>, 95  
którego strzeże Paulina. Dzieło to powstawało  
przez wiele lat, teraz zaś ukończył je sławny włoski  
mistrz Giulio Romano<sup>36</sup>. Gdyby miał przed sobą  
wieczność i mógł tchnąć życie w swoje dzieła,

<sup>35</sup> W oryginale mamy tu imiesłów: „Księżniczka, usłyszawszy...”, ale tak rozpoczęte zdanie nie doczekuje się właściwego orzeczenia, zgubionego wśród dygresji o rzeźbiarzu.

<sup>36</sup> Giulio Romano (1499–1546), uczeń Rafaela, malarz i architekt, autor inspirowanych antykiem erotycznych rysunków, por. s. 13–14, 23.

Natura by splajtowała, tak doskonale ją małpuje. 100  
Jego Hermiona tak jest podobna do Hermiony, iż  
chciałoby się do niej zagadać w nadziei, że odpo-  
wie. Tam ich właśnie pognała żarliwa zachłanność  
i tam zamierzają wieczerzać.

ROGERO

Od dawna podejrzewałem, że Paulina kryje tam 105  
rzecz wielkiej wagi, bo od śmierci Hermiony za-  
chodzi dyskretnie, po dwa, trzy razy dziennie, do  
tego samotnego domu. Może i my tam pójdziemy,  
żeby dzielić ich radość?

DWORZANIN

Kto, mając prawo wstępu, nie chciałby być przy 110  
tym? Każda chwila przynosi nowe cuda. Trzymając  
się z dala, zagłodziśmy na śmierć naszą ciekawość.  
Chodźmy.

*Wychodzą Dworzanin, Ochmistrz i Rogero.*

AUTOLIKUS

No i proszę – gdybym nie włókł za sobą zszar-  
ganej przeszłości, spadłby na mnie deszcz nagród 115  
i zaszczytów. To ja zapędziłem starca i chłopaka  
na pokład książęcego okrętu. To ja powtórzyłem  
księciu, co mówili o zawiniątku i o czym tam  
jeszcze, on jednak miał wówczas w głowie tylko  
córkę pasterza – tak mu się wówczas zdawało – że 120  
zaś ona cierpiała na morską chorobę, on sam też  
się lepiej nie miewał, a burza wciąż szalała, sekret  
nie wyszedł na jaw. Ale mnie i tak wszystko jedno,  
bo nawet gdybym ja go odkrył, i tak mizernie by  
to wyglądało przy innych moich bezceństwach. 125



*Wchodzą Pasterz i Syn Pasterza, w dworskich szatach.*

Oto ci, których dobrodziejem zostałem niechcący,  
widzę, że już obrośli w piórka.

PASTERZ

Chodź, chłopcze – ja to się już nowych dzieci  
nie doczekam, ale ty będziesz rodził wielmożów  
i szlachcianki.

130

SYN PASTERZA*(do Autolikusa)*

Cieszę się, że cię widzę, panie. Nie chciałeś wtedy  
bić się ze mną, bo mnie nie szlachcic rodził. Wi-  
dzisz te szaty? Mów teraz, że nie widzisz i że po  
twojemu nie szlachcic mnie rodził. Albo jeszcze  
lepiej powiedz, że te szaty też nie szlachcic rodził. 135  
W oczy mi powiedz, że kłamię, a sam zobaczysz,  
jak mnie szlachcic rodził.

AUTOLIKUS

Wiem teraz, panie, że cię szlachcic rodził.

SYN PASTERZA

Jeszcze jak, będzie już cztery godziny temu.

PASTERZ

I mnie też, chłopcze.

140

SYN PASTERZA

Niby tak, ale mnie rodził wcześniej niż tatę, bo  
mnie syn królewski wziął za rękę i nazwał bra-  
tem, a tatę dopiero potem dwaj królowie bratem  
nazwali, a potem jeszcze mój brat ksiązę i siostra  
księżniczka nazwali tatę tatą, aż żeśmy się od tego 145

wszyscy popłakali, i to były pierwsze szlacheckie łzy przez nas wylane.

PASTERZ

Tyle życia przed nami, że dużo ich jeszcze wylejemy, synu.

SYN PASTERZA

Mam nadzieję, bo jak nie, to by był straszny pech 150  
w naszym odmiennym stanie.

AUTOLIKUS

Najuniżeniej błagam, panie, byś mi wybaczył przewinienia, jakich się dopuściłem względem waszej wysokości, i wspomniał mnie dobrym słowem u księcia, mego pana. 155

PASTERZ

Zrób tak, synu, jesteś szlachcic, czyn szlachetnie.

SYN PASTERZA

A przyrzekasz poprawę?

AUTOLIKUS

Przyrzekam, za pozwoleniem waszej wysokości.

SYN PASTERZA

Podaj rękę. Przysięgnę przed księciem, że nie ma w całych Czechach równie jak ty uczciwego i wier- 160  
nego człowieka.

PASTERZ

Powiedzieć możesz, ale nie przysięgam.

SYN PASTERZA

Nie przysięgać? Ja, szlachcic? Powiedzieć to sobie może byle kmiotek, ja przysięgam.

PASTERZ

A jeśli to nieprawda, synu?

165

SYN PASTERZA

Prawda czy nieprawda, gdy idzie o przyjaciela, to szlachcic przysięga. (*do Autolikusa*) I przysięgnę księciu, że jesteś chłop na schwał i nie pijesz, choć wiem, żeś gamoń i pijak, ale przysięgnę, bo sam bym chciał, żebyś był chłop na schwał.

170

AUTOLIKUS

Zrobię, co w mojej mocy, panie.

SYN PASTERZA

Tak, tak, lepiej bądź chłop na schwał. Zawsze mnie to dziwiło, że choć jesteś gamoń, to chlejesz na schwał. (*fanfara*) Słyszycie? To królowie i księżęta, nasi krewniacy, idą oglądać posąg królowej. Chodź z nami. Będziesz w nas miał dobrych panów.

175

*Wychodzą.*

■ SCENA 3

*Samotnia Pauliny.*

*Wchodzą Leontes, Poliksenes, Floryzel, Perdita, Kamillo, Paulina i dwór.*

LEONTES

Jaką pociechą byłaś mi, o zacna,  
Dobra Paulino!

PAULINA

Cokolwiek zrobiłam  
Źle, chciałam dobrze. Hojnie opłaciłeś

Moje usługi, lecz że zaszczyciłeś  
 Te skromne progi wraz z królewskim bratem 5  
 I z młodą parą królewskich dziedziców,  
 To nadmiar łaski, zaiste – nie zdołam  
 Przez całe życie jej spłacić.

LEONTES

Paulino,  
 Z tej łaski tylko kłopot. Chcemy ujrzeć  
 Posąg królowej. Widzieliśmy wiele 10  
 W twojej galerii rzeczy osobliwych,  
 Lecz wciąż szukamy tego, co przywiódło  
 Tu moją córkę: posągu jej matki.

PAULINA

Żywej nikt nie mógł dorównać – po śmierci  
 Jej wizerunek wyrasta nad wszystko, 15  
 Co ludzka ręka stworzyła, a ludzkie  
 Oko widziało. Dlatego ją chowam  
 Z dala od innych. Przygotuj się, panie:  
 Tak zmyślnie obraz udaje tu życie,  
 Jak sen udaje śmierć. Patrz i podziwiaj. 20

*Rozsuwa zastonę, ukazując posąg.*

Milczycie? To mnie cieszy. Tak najgłośniejszy  
 Zachwyt przemawia. Lecz mówcie. Ty, panie,  
 Powiedz – podobna?

LEONTES

Stoi tu jak żywa.  
 Drogi kamieniu, zbesztaj mnie, a powiem  
 „Hermiona!” – chociaż nią jesteś prawdziwie, 25  
 Bo mnie nie karcisz. Była tak łagodna

Jak dziecko, łaska niebios. Lecz – Paulino,  
 Nie miała zmarszczek, nie znać na niej było  
 Śladów minionych lat!

POLIKSENES

Nie ma ich wiele.

PAULINA

Tym większy rzeźbiarz, który lat szesnaście 30  
 W kamieniu odmierzywszy, tak ją stworzył,  
 Jak gdyby żyła dziś.

LEONTES

Bo tak być mogło,  
 I widząc żywą, równie bym się cieszył,  
 Jak dziś mi serce pęka. O, tak stała,  
 Majestatyczna, życiem gorejąca, 35  
 Gdy jej wyznałem miłość – a dziś parzy  
 Jak lód. Wstyd! Wstyd! Czy kamień ma mi za złe,  
 Że więcej we mnie jest niż w nim z kamienia?  
 Masz w sobie dziwny czar, rzeźbo królewska!  
 On zwołał duchy wszystkich moich zbrodni, 40  
 A twoją córkę wprawił w osłupienie,  
 Aż ducha wygnał z niej, bo skamieniała.

PERDITA

Nie mów „to przesąd”, ojczy, i na klęczkach  
 Pozwól ją prosić o błogosławieństwo<sup>37</sup>.  
 Twój zmerzch, królowo, zbiegł się z moim rankiem, 45  
 Podaj mi rękę, chcę ją ucałować.

<sup>37</sup> W protestanckiej Anglii gest taki mógł być uznany za bałwochwalczy, budził też skojarzenia z pobożnością katolicką, kultem figur i obrazów.

PAULINA

Ostrożnie! Posąg dopiero tu stanął,  
Farba nie wyschła jeszcze!

KAMILLO

(*do Leontesa*)

Królu, panie,  
Tak grubą warstwą smutku się okryłeś,  
Ze skwar szesnastu lat go nie wysuszył, 50  
Szesnaście mrozów nie złuszczyło. Radość  
Nigdy nie żyje tak długo, a smutek  
Prędzej zabija sam siebie.

POLIKSENES

(*do Leontesa*)

Mój bracie,  
Temu, co waszych smutków był przyczyną,  
Pozwól, by zdjął ich z twego serca tyle, 55  
Ile pomieści jego serce.

PAULINA

Królu,  
Gdybym wiedziała, jak cię wzruszy widok  
Tej mojej skromnej rzeźby – bo jest moja –  
Nigdy byś jej nie ujrzał.

LEONTES

Nie zasłaniaj!

PAULINA

Nie patrz zbyt długo, bo ci wyobraźnia 60  
Powie, że posąg zdrzął.

LEONTES

Oby, oby!  
Niech zginę, jeśli... O, teraz, na pewno!

Kto ją wyrzeźbił tak? Sam popatrz, panie:  
Zdaje się, że oddycha, że w jej żyłach  
Płynie prawdziwa krew.

POLIKSENES

Mistrzowskie dzieło. 65

Ciepłe, prawdziwe życie jest w tych ustach.

LEONTES

Rzeźbione oko zdaje się poruszać.  
Sztuka drwi sobie z nas.

PAULINA

Już ją zasłaniam.

Król zbyt się uniósł. Gotów jest uwierzyć,  
Że ona żyje.

LEONTES

O, słodka Paulino,

70

Pozwól mi wierzyć w to przez lat dwadzieścia.  
Świadectwo zmysłów równać się nie może  
Z obłudem tak rozkosznym. Nie zasłaniaj.

PAULINA

Wybacz mi, że cię tak wzruszyłam – chociaż  
Mogłabym jeszcze bardziej.

LEONTES

Proszę, zrób to! 75

Tyle w tym smutku zbawiennej słodyczy,  
Co w grzonym winie. Lecz wciąż powiew czuję,  
Jak gdyby oddychała. Jakie dłuto  
Wyrzeźbi oddech? Niech się nikt nie śmieje,  
Muszę ją pocałować.

PAULINA

Nie czyn tego.

80

Róż na jej wargach nie wysechł; całując,  
 Mógłbyś go zetrzeć i sam się poplamieć  
 Kleistą farbą. Czy mam ją zasłonić?

LEONTES

Nie! Przez dwadzieścia lat.

PERDITA

I ja bym mogła

Tak stać i patrzeć.

PAULINA

Albo wyjdź z kaplicy,

85

Albo przygotuj się na nowe cuda.  
 Jeżeli zdołasz znieść ten widok, sprawię,  
 Że posąg ruszy się, zejdzie z cokołu  
 I weźmie cię za rękę. Tylko nie myśl,  
 Bo to nieprawda, że mnie wspomagają  
 Złe moce.

90

LEONTES

Wszystko, co jej każesz zrobić,  
 Chętnie zobaczę, a jeśli coś powie,  
 Chętnie posłucham – bo nie trudniej przecież  
 Kazać jej mówić, niż chodzić.

PAULINA

Musicie

Wiarę obudzić w sobie, stać spokojnie,  
 A ci, co sądzą, że to ciemne sprawki,  
 Niech lepiej wyjdą od razu.

95



LEONTES

Rób swoje,

Nikt się nie ruszy.

PAULINA

Zbudź ją, muzyko – graj!

*Muzyka.**(do Hermiony)*

Już czas, zejdź do nas, przestań być kamieniem.

Wszystkich obecnych wpraw w zachwyt. O, przybądź! 100

Ja zasypię twój grób. Porusz się, wracaj!

Chłód i drętwość zostaw śmierci – od niej

Skarb życia cię wybawi. Spójrz, ożyła!

*Hermiona zstępuje z cokołu.*

Nie lękaj się! Jej czyny będą święte,

Jak prawe są moje zaklęcia. Do śmierci 105

Masz zostać przy niej, jeżeli jej nie chcesz

Zabić dwa razy. Daj rękę. Gdy była

Młoda, tyś za nią biegał. Czy na starość

Musi się wdzięczyc do ciebie?

LEONTES

Jest ciepła!

Jeśli to magia – to biała i święta 110

Jak chleb powszedni.

POLIKSENES

Bierze go w ramiona!

KAMILLO

Jak go objęła za szyję!

Jeżeli jest w niej życie, niech przemówi.

POLIKSENES

Tak – i wyjawi, gdzie dotychczas żyła  
Lub jak się śmierci wymknęła.

PAULINA

Gdy tylko 115

Powiem, że żyje, to mnie wyśmiejecie,  
Jak gdybym bajki plotła. Ale żyje,  
Choć nic nie mówi. Cierpliwości.

(*do Perdity*)

Pani,

Kolej na ciebie. Klęknij, niech ci matka  
Pobłogosławi.

(*do Hermiony*)

Patrz! Co utracone, 120

Dziś się znalazło.

HERMIONA

Spójrzcie tu, bogowie!

Z waszych kielichów świętych niechaj spłynie

Łaska na głowę mojej córki. Powiedz,

Kto cię ocalił i gdzie? Jak znalazłaś

Dwór swego ojca? Słyszając z ust Pauliny, 125

Iż nam wyrocznia<sup>38</sup> zostawia nadzieję

Na to, że żyjesz, i ja zapragnęłam

Żyć, by cię poznać.

PAULINA

Kiedy indziej o tym,

Aby nikt teraz własną opowieścią

<sup>38</sup> Oryginał zawiera w tym miejscu sprzeczność, wynikającą być może z niekonsekwentnych przeróbek: Hermiona nie musiała niczego słyszeć od Pauliny, skoro sama była obecna przy odczytaniu słów wyroczni.

Waszej radości nie zmaćił. Już idźcie, 130  
 Dumni zwycięzcy, niech każdy coś uszczknie  
 Z waszego szczęścia! Ja, stara gołąbka,  
 Przysiędę gdzieś tam na zeschłej gałęzi,  
 By nad mym biednym, straconym gołębiem  
 Płakać do śmierci.

LEONTES

Nie mów tak, Paulino. 135  
 Ja ci dam męża wedle mojej woli,  
 Jak ty mnie żonę. Przysięgliśmy na to.  
 Ty odnalazłaś mi żonę, choć nie wiem  
 Jak, bo widziałem ją przecież nieżywą  
 I na jej grobie modliłem się nieraz 140  
 Daremnie. Męża zaś godnego ciebie  
 Nie muszę szukać daleko – jest tutaj,  
 A jego serce znam. Podejdz, Kamillo,  
 Weź ją za rękę. Nie sposób wyliczyć  
 Jej cnót i zasług, które tu poświadczą 145  
 Para monarchów. Chodźmy.

(*do Hermiony*)

Popatrz, proszę,  
 Na mego brata. Przebaczcie mi, błagam,  
 Że między wasze przeczyste spojrzenia  
 Wdarł się cień moich podejrzeń. To zięć twój  
 I syn królewski – on, z wyroków nieba 150  
 Przysięgł twej córce wierność. Ty nas prowadź,  
 Dobra Paulino, tam, gdzie bez pośpiechu  
 Będziemy gadać i pytać się wzajem,  
 Kto jaką rolę grał przez owe lata,  
 Odkąd los nas rozdzielił. Dalej, prowadź! 155

*Wychodzą.*

# Komentarz



---

DATA POWSTANIA I ŹRÓDŁA

Pierwsza wzmianka o *Opowieści zimowej* pochodzi z 15 maja 1611 roku, kiedy przedstawienie w teatrze The Globe obejrzał i opisał w swym dzienniku Simon Forman, słynny wówczas astrolog i okultysta, autor równie ważnej relacji z wystawienia *Makbeta* w kwietniu tego samego roku (por. s. 235–236). Na tej podstawie zakłada się, że Shakespeare pracował nad *Opowieścią* jesienią 1610 roku lub najpóźniej wiosną roku 1611, a więc dramat ten przynależy do tego samego okresu twórczości Stratfordczyka co *Cymbelin*, *Burza* i *Perykles*, z którymi łączą *Opowieść* silne podobieństwa fabularne i stylistyczne<sup>1</sup>. Mimo tych paraleli znalezienie wspólnego mianownika dla owych czterech dramatów nie jest łatwe, przede wszystkim ze względu na konieczność złamania zasad klasyfikacji przyjętych w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Shakespeare’a z 1623 roku, gdzie *Burzę* i *Opowieść zimową* zaliczono do komedii, *Cymbelina* wymienia się wśród tragedii, *Peryklesa* zaś w ogóle pominięto. Przynależność do tego samego okresu twórczości Shakespeare’a sprawia ponadto, że sztuki te określa się niekiedy „późnymi” (*late plays*), a skoro tak, to wypada dołączyć do nich najpóźniejszą z kronik historycznych – *Henryka VIII*. Z kolei biorąc pod uwagę rozciągnięte w czasie, zawikłane fabuły,

---

<sup>1</sup> Por. John Pitcher, *op. cit.*, s. 86–88; Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 79–80; Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, [w:] William Shakespeare, *The Winter’s Tale*, The New Cambridge Shakespeare, red. Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, Cambridge 2010 [2007], s. 62–63.

nieprawdopodobne losy postaci, ich bolesne rozłąki i cudowne odnalezienia, te cztery sztuki klasyfikuje się jako romanse. W przypadku *Opowieść zimowej*, będącej dość wiernym udratyzowaniem romansu Roberta Greene'a *Pandosto, or The Triumph of Time* (*Pandosto, albo triumf czasu*, por. s. 10–11, 238–241), ta klasyfikacja jest jak najbardziej słuszna. Wreszcie, zważywszy na ogólny wydzźwięk tych dramatów, współistnienie w nich elementów komediowych i tragicznych (w tym śmierci niektórych postaci), a także specyfikę jakubińskich konwencji literackich, określa się je jako tragikomedie. Abstrahując od kwestii gatunkowych, sztuki te w największym stopniu łączy konstrukcja fabuły. Podobieństwa w tym względzie są tak silne, że nasuwają myśl o świadomie zestawionych czterech wariantach tej samej opowieści. Nieomal we wszystkich dramatach występuje motyw zaginionego dziecka, zwykle dziewczynki (Mirandy w *Burzy*, Perdity w *Opowieści* i Mariny w *Peryklesie*; tylko w *Cymbelinie* mamy chłopców, i to bliźnięta). Los na długo rozdziela rodziny (w *Burzy* od wygnania Prospera do zawiązania akcji dramatu mija piętnaście lat, w *Opowieści* Leontes odnajduje córkę po szesnastu latach, podobnie Perykles odzyskuje po szesnastu latach córkę i żonę, o której mylnie sądził, że umarła, wydając na świat dziecko, gdy tymczasem żyła ona w świątyni jako kapłanka Diany). We wszystkich przypadkach szczęśliwe zakończenie zasadza się na związkach młodego pokolenia, starsze zaś mozolnie rozlicza krzywdy, dążąc do mniej lub bardziej kruchej pojednania. Powtarzającym się motywem jest domniemana niewierność żony i impulsywne reakcje męża: w *Opowieści* Leontes stawia żonę przed trybunałem,

w *Cymbelinie* zaś niesłusznie pomówiona Imogena ma zginąć z rozkazu męża. We wszystkich dramatach występuje też motyw zatajonej tożsamości oraz podróży morskiej i związanych z nią niebezpieczeństw.

Nie ma jednak zgodności co do tego, w jakim tempie i kiedy dokładnie te sztuki powstawały. Zdaniem jednych Shakespeare napisał je niemal jednocześnie, w czasie krótszym niż piętnaście miesięcy, co miałyby wyjaśniać silne podobieństwa fabuły, a także dowodzić, że od początku planował cykl dramatów osnutych na zbliżonych wątkach fabularnych<sup>2</sup>. Według bardziej tradycyjnych zapatrywań na chronologię sztuk Shakespeare'a dramaty powstawały kolejno, lecz w odstępie roku: najpierw *Opowieść zimowa* (1609), potem *Cymbelin* (1610) i *Burza* (1611)<sup>3</sup>, lub też *Cymbelin* jako pierwszy, potem zaś dwa pozostałe dramaty<sup>4</sup>; przy czym *Burza* jest ostatnią w pełni samodzielną sztuką Shakespeare'a, który przypuszczalnie po jej napisaniu wycofał się z życia zawodowego w Londynie i przeniósł do Stratfordu<sup>5</sup>.

Osobnym zagadnieniem są powody, dla których Shakespeare wybrał tę, a nie inną tematykę i formę dramatyczną dla swych sztuk z tego okresu. Odpowiedź na to pytanie jest niebywale trudna i w dużej mierze zależy od ogólnej oceny późnej twórczości Shakespeare'a.

<sup>2</sup> Por. John Pitcher, *op. cit.*, s. 86.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Por. Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 62.

<sup>5</sup> Inne późne sztuki powstały w współpracy z Johnem Fletcherem, były to: *Henryk VIII*, *The Two Noble Kinsmen* (*Dwóch szlachetnych krewniaków*, opracowanie przekładu Piotra Kamińskiego w przygotowaniu) i *Cardenio* (zaginiona).



Powtarzalność motywów, eklektyczny styl, a także dość częste autocytaty skłaniają do tezy o stopniowym wyczerpywaniu się talentu dramaturga: spod jego pióra wychodzą w tym czasie sztuki efektowne pod względem inscenizacyjnym, lecz literacko słabsze od arcydzieł z poprzednich dekad, dotyczy to zwłaszcza *Cymbelina* i *Peryklesa*. Innej przyczyny można upatrywać w ustępstwach Shakespeare'a wobec gustów nowego pokolenia odbiorców. Niewątpliwie, sięgając po konwencje romansu i tragikomedii, podążał on za modą, jako że oba te gatunki zastąpiły formy dramatyczne popularne w epoce elżbietańskiej. Mimo że spora część ścisłego kanonu Shakespeare'owskiego powstała w początkach panowania Jakuba I, to o sile tej dramaturgii zdecydowała właśnie epoka wcześniejsza. Jego debiut przypadł na lata narodowej euforii wywołanej zwycięstwem nad hiszpańską Armadą w 1588 roku i kroniki historyczne, jakie wówczas tworzył, znakomicie odzwierciedlały panujący wtedy powszechnie nastrój. Występy aktorów cieszyły się też poparciem monarchii jako jedna z najskuteczniejszych form propagandy, co w połączeniu z potrzebami metropolitarnej publiczności zaowocowało bezprecedensowym sukcesem komercyjnym. Trupa Shakespeare'a była pierwszym londyńskim zespołem zawodowym, który zbudował własny teatr, zyskując tym samym niezależność w kwestii repertuaru. W tych sprzyjających okolicznościach wyrósł wielki dramat przełomu wieków, z silnym nerwem politycznym i imponującą głębią psychologiczną. Za rządów Jakuba teatr publiczny stopniowo tracił na znaczeniu i podlegał coraz ostrzejszej krytyce; ostatecznie, w połowie XVII wieku, teatry zostały przez purytanów zamknięte.

Przemiana konwencji gatunkowych była też skutkiem nowych warunków, w jakich po 1608 roku wystawiała Trupa Królewska. W roku tym weszła ona w posiadanie dodatkowej sceny, kupując teatr Blackfriars na terenie dawnego opactwa dominikańskiego, gdzie wcześniej występowały zespoły chłopięce<sup>6</sup>. W odróżnieniu od The Globe, drewnianego amfiteatru z otwartym dziedzińcem i piętrami galerii dla widzów, który zimą był nieczynny, sala w Blackfriars pozostawała dostępna przez cały rok. Oznaczało to zwiększenie przychodów Trupy, ale też zmianę konwencji dramatycznych i scenicznych. Powody po temu były dwa: po pierwsze, w Blackfriars gromadziła się zamożniejsza, a zatem bardziej wyrobiona widownia, po drugie zaś, występowanie w pomieszczeniu wymuszało inną organizację przestrzeni scenicznej, a także – co szczególnie ważne – innego rodzaju światło; jego kąt padania i natężenie można było dostosowywać do konkretnych scen, takich np. jak odślonięcie posągu w finale *Opowieści zimowej*. Zmiany zachodziły również w składzie Trupy Shakespeare'a. Jej trzon tworzyli aktorzy z tego samego pokolenia, którzy – biorąc pod uwagę ówczesną średnią wieku – powoli ustępowali miejsca młodszym, specjalizującym się w innego typu repertuarze. Dość wspomnieć, że John Fletcher (1579–1625), następcą Shakespeare'a w Trupie Królewskiej, napisał około sześćdziesięciu sztuk (kilkanaście samodzielnych i blisko czterdzieści we współpracy z innymi autorami), z czego większość stanowią popularne podówczas, lecz

---

<sup>6</sup> Dominikanów nazywano „czarnymi braćmi”, po angielsku *black friars*, stąd nazwa teatru.

dzisiaj zupełnie zapomniane tragikomedie i komedie obyczajowe. Jednocześnie rozwijał się teatr dworski – tam triumfy święciły inscenizowane z niezwykłym rozmachem maski, czyli widowiskowy alians alegorycznej fabuły z muzyką i tańcem. Zaproszenia do występów na dworze skłaniały dramaturgów z teatrów publicznych do urozmaicania spektakli rozbudowanymi wstawkami muzyczno-tanecznymi, czego przykładem choćby płąsy satyrów podczas święta strzyżenia owiec w *Opowieści zimowej* (IV 4). Ta sama okoliczność stwarzała też zapotrzebowanie na opowieści o królewskich godach, gdzie harmonijne połączenie osobistego szczęścia ze związkiem dynastycznym gwarantuje pokój monarchii i poddanych. Taki rys fabularny nabierał szczególnego znaczenia z uwagi na zbliżające się śluby dzieci Jakuba I: Elżbiety (ur. 1596), Henryka (ur. 1594) i Karola (ur. 1600), wydarzenia tym bardziej upragnione, że od czasu wymuszonych zaślubin w 1554 roku blisko czterdziestoletniej Marii Tudor (1516–1558) i o jedenaście lat młodszego Filipa, księcia Asturii, w Anglii – zawsze zaciekawionej życiem rodziny panującej – nie było królewskiego ślubu. U progu pierwszej dekady XVII wieku panował więc zrozumiały nastrój wyczekiwania na „nowy wspaniały świat”, zbudowany na politycznych sojuszach i przejściu steru przez młode pokolenie<sup>7</sup>.

Występy na dworze uznaje się także niekiedy za główny powód domniemanej przeróbki *Opowieści zimowej*, a zwłaszcza piątego aktu dramatu. Źródłem podejrzeń

<sup>7</sup> Por. szersze omówienie w: William Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 209–213.

jest tu m.in. pierwsza wzmianka o sztuce: Simon Forman ani słowem nie wspomina o scenie z ożywającym posągiem (V 3), a tym samym o ocaleniu Hermiony, choć Shakespeare odbiega tu od swego literackiego źródła, czyli romansu Roberta Greene'a *Pandosto*. Shakespeare miał rzekomo dopisać tę scenę, aby nadać sztuce bardziej optymistyczny wydźwięk przed wystawieniem jej na dworze w listopadzie tego samego, a więc 1611 roku. Jeśli przystać na tę hipotezę, łatwo doszukać się w tekście śladów przeróbki: w ostatnim akcie najważniejsze wydarzenia dzieją się poza sceną, a publiczność dowiaduje się o nich ze statycznych relacji trudnych do rozróżnienia postaci, z których większość ani wcześniej, ani potem nie bierze udziału w akcji. Innymi słowy, wprowadzając scenę z posągiem, a być może również taniec satyrów (IV 4), Shakespeare był zmuszony usunąć kilka epizodów, aby zyskać na czasie. W pośpiechu nie usunął sceny, w której Antygonus relacjonuje sen o spotkaniu z duchem Hermiony (III 3), co sugeruje, że postaci nie ma już wśród żywych. Nie poprawił też przepowiedni wyroczni, która milczy o dalszych losach królowej.

W tekście można jednak odnaleźć dowody na spójność intencji dramaturgicznych Shakespeare'a. Przecież Paulina sugestywnie opisuje pozasceniczną śmierć Hermiony, czym niejako zniechęca do weryfikacji swej opowieści, później zaś energicznie odwodzi króla od powtórnego ożenku, przygotowując grunt pod powrót Hermiony. Znaczące jest ponadto przywołanie przez Perdیتę postaci Persefony, która wróciła z krainy cieni na Sycylię, do stęsknionej Demeter (IV 4.116–118). Poza tym trudno w pełni ufać relacji Simona Formana,

który opisując *Makbeta*, w kilku istotnych punktach także odbiegł od fabuły Shakespeare'a. Może to odzwierciedlać ówczesną wersję sceniczną tej tragedii, ale może też dowodzić – co bardziej prawdopodobne – że pamięć autora szwankowała, a pisząc streszczenie, zaglądał do kronik Raphaela Holinsheda<sup>8</sup>. Forman mógł zresztą zwyczajnie wyjść z przedstawienia *Opowieści* przed czasem, przewidując, że sztuka zakończy się tak jak *Pandosto*.

Przy ustalaniu daty powstania sztuki pada również niekiedy argument związany z tańcem satyrów (IV 4), z których trzech – wedle zapowiedzi Sługi – tańczyło przed królem<sup>9</sup>. Chodzi tu przypuszczalnie o tańiec satyrów z maski Bena Jonsona *Oberon, The Fairy Prince*, wystawionej na dworze 1 stycznia 1611 roku, co sugerowałoby, że *Opowieść* powstała później. Nie sposób jednak wykluczyć możliwości, że dramat już wtedy istniał, a fragment ten dodano, kiedy pojawiła się szansa na wzbogacenie spektaklu o efektowną wstawkę. Usunięcie zarówno tańca, jak i zapowiedzi Sługi nie powoduje żadnych zakłóceń w fabule dramatu i gros współczesnych edycji przy datowaniu sztuki nie przywiązuje do tego tropu większej wagi<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Relacjonując przedstawienie *Makbeta*, Forman pamięta wątek przepowiedni, krew, którą Makbet na próżno usiłował zmyć z rąk, pojawienie się ducha Banka podczas uczty i bezsenne noce Lady Makbet. Nie wspomina jednak sceny z kotłem ani nawet Wiedźm jako takich, zaś proroctwo z początku sztuki wkłada w usta bliżej nieokreślonych nimf czy wróżek.

<sup>9</sup> Por. zapowiedź Sługi: „Jedna trójka, sami to mówią, tańczyła przed królem, a najgorszy z nich skacze w górę na dwanaście stóp i pół, co do cala” (IV 4.327–329).

<sup>10</sup> Por. Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 62.

W tym samym kontekście wskazuje się na trudny do jednoznacznej interpretacji związek *Opowieści* z anonimową sztuką *Mucedorus*, odegraną przez Trupę Królewską w lutym 1610 roku. Była ona udramatyzowaną wersją popularnego romansu z 1598 roku; jej trzecie, rozszerzone wydanie ukazało się w roku 1610 z umieszczoną na karcie tytułowej informacją, że publikowana wersja została odegrana na dworze przez aktorów The Globe. Nowa wersja była bogatsza od poprzednich o trzy i pół sceny, w tym o efektowny epizod z niedźwiedziem. *Mucedorus*, książę Walencji, przebiera się za pastucha, aby przyjrzeć się słynącej z urody księżniczce Amadine, córce króla Aragonii. Księżniczkę i jej ówczesnego narzeczonego atakuje w lesie niedźwiedź, a wtedy dzielny książę-pastuch-podglądacz ratuje życie przyszłej żonie. Na scenie publicznej rolę zwierzęcia powierzano prawdopodobnie aktorowi w przebraniu, ale w przedstawieniu na dworze mógł wystąpić żywy niedźwiedź... polarny. W 1609 roku Jakub I otrzymał bowiem w prezencie dwa polarne niedźwiadki odłowione przez Kompanię Moskiewską. Zwierzęta wzbudziły zainteresowanie londyńczyków, którego konsekwencją była osobliwa moda na niedźwiedzie w teatrze. W 1611 roku w didaskaliach wspomnianej już maski *Oberon* pojawia się powóz ciągnięty przez zaprzęg dwóch białych niedźwiedzi: prawdziwych lub udawanych. W tym samym czasie Trupa Shakespeare'a powtórnie wprowadza niedźwiedzia na scenę, tym razem w *Opowieści*. W obu przypadkach – *Mucedorusa* i *Opowieści* – chodziło nie tyle o efekt grozy, ile o rozbawienie widowni pojawieniem się na scenie żywego zwierzęcia, albo też – jeśli odgrywali je aktorzy – o przypomnienie popularnego

motywu<sup>11</sup>. Możliwe również, że obie niedźwiedzie sceny zrodziły się w głowie tego samego dramaturga.

Podstawowym źródłem literackim *Opowieści* jest wspomniany już romans Roberta Greene'a *Pandosto, or The Triumph of Time* (*Pandosto, albo triumf czasu* – 1588, 1592, 1595, 1607 i wielokrotnie potem)<sup>12</sup>, wydawany także pod tytułem *The History of Dorastus and Fawnia* (*Historia Dorastusa i Fawni*). Shakespeare trzyma się fabuły Greene'a dość wiernie, zmienia jednak wszystkie imiona postaci i odwraca lokalizację zdarzeń: ogarnięty szaleńczą zawiścią Pandosto to król Czech, jego gość i przyjaciel z dzieciństwa zaś to Egistus, król wulkanicznej Sycylii. Zamiana lokalizacji lepiej podkreśla ognisty i wybuchowy charakter Leontesa oraz związek sztuki z mitem o Persefonie, która po opuszczeniu podziemi spotyka się z matką, Demeter, właśnie na Sycylii.

U Greene'a pierwotną przyczyną nieszczęść Pandosta jest zawiść Fortuny, która rozdrażniona powodzeniem władcy postanawia okazać mu swą zmienność. Na czeski dwór przybywa Egistus, towarzysz dzieciństwa monarchy. Wizyta sprawia królowi radość, ale obowiązki nie pozwalają mu bywać zbyt często z przyjacielem. Niedostatki męzowskiej gościnności wynagradza z nawiązką Bellaria. Zażyłość gościa i gospodyni rośnie z każdym dniem, co zauważa Pandosto. Początkowo ogarnia go jedynie melancholia, wkrótce jednak pojawiają się nieufność, podejrzenia, wreszcie zazdrość.

<sup>11</sup> Por. omówienie hipotez związanych z wykorzystaniem żywych zwierząt w: *ibidem*, s. 31.

<sup>12</sup> Shakespeare musiał posługiwać się jednym z trzech pierwszych wydań, nie uwzględnia bowiem drobnej zmiany w przepowiedni wyroczni, wprowadzonej w edycji z roku 1607; por. *ibidem*, s. 66.

Pandosto śledzi żonę i pała nienawiścią do Egistusa, którego postanawia skrycie otruć. Kiedy sługa wyjawia spisek, Egistus ucieka, a Pandosto wtrąca Bellarię do więzienia. Powodowany współczuciem strażnik donosi Pandostowi o ciąży kobiety, ale król wpada w jeszcze większy gniew, uznając, że dziecko spłodził Egistus. Ogarnięty szałem chce spalić na stosie Bellarię i niemowlę, lecz ostatecznie każe rzucić dziewczynkę w łódce na pastwę fal. Bellaria zaklina męża na miłość do syna, aby zwrócił się w jej sprawie do wyroczni. Werdykt Apollina natychmiast przekonuje Pandosta, wtedy jednak nadchodzi wieść o śmierci księcia, a to zabija Bellarię, już przedtem udręczoną losem córki. Pandosto przeżywa straszliwe udręki sumienia i trwa w pokucie. Tymczasem sztorm rzuca dziecko na wybrzeże Sycylii, gdzie znajduje je pasterz imieniem Porrus. Pasterz jest bezdzietny (u Shakespeare'a ma syna) i wraz z żoną Mopsą (u Shakespeare'a jest to imię jednej z pasterek zalecających się do syna pasterza) postanawiają wychować dziewczynkę, której nadają imię Fawnia. Podczas święta pasterek nastoletnią Fawnię dostrzega królewicz Dorastus, syn Egistusa, i zakochuje się w niej. Świadomy konsekwencji mezaliansu postanawia uciec z dziewczyną do Włoch, aby tam czekać na wybaczenie bądź śmierć ojca. Egistus z kolei szuka syna, obawiając się, że pożarły go dzikie zwierzęta, w czym można upatrywać inspiracji dla sceny śmierci Antygonusa. Tymczasem żeglująca po wzburzonym morzu para dobiega do wybrzeży Czech, gdzie Dorastus przedstawia się jako Meleagrus, obywatel Transpolonii, podróżujący z narzeczoną z Padwy. Pandosto nie dowierza tej opowieści, a jednocześnie oczarowuje go uroda Fawni. Wtrąca



Dorastusa do więzienia i próbuje uwieść dziewczynę, która jednak odrzuca zaloty. W zamian za uległość Pandosto obiecuje jej uwolnić Dorastusa, ale i tym razem Fawnia opiera się naleganiom. Egistus odnajduje syna i prosi Pandosta, aby uwolnił Dorastusa i skazał na śmierć Fawnię. Pandosto postanawia spełnić obie prośby, lecz wtedy pasterz opowiada historię dziecka i król rozpoznaje córkę. Wszyscy udają się na Sycylię, gdzie odbywa się ślub Fawni i Dorastusa. Niespodziewanie, tuż po uroczystościach Pandosto uświadamia sobie niegodziwość swych czynów i ogarnięty rozpaczą popełnia samobójstwo. Dorastus obejmuje tron Czech. Wyjąwszy zakończenie romansu (śmierć Pandosta i Bellarii), Shakespeare w zasadzie powiela fabułę Greene'a. Oryginalne pomysły Stratfordczyka to postaci Pauliny, Autolikusa, Syna Pasterza, Antygonusa, a także monolog Czasu, który objaśnia szesnastoletnią przerwę między dwiema częściami *Opowieści*. Rozbudowana jest też rola królewskiego synka – reżolutnego Mamiliusza. Podobieństwa *Opowieści zimowej* do literatury antyku służą zwykle pogłębieniu psychologii postaci lub silniejszej ekspresji scenicznej i rzucają istotne światło na interpretację całości utworu. Chodzi tu przede wszystkim o nieobecne u Greene'a nawiązania do greckich mitów, mające niekiedy formę bezpośredniej aluzji, częściej zaś sposobu prowadzenia postaci lub rozwiązania sceny. Większość tych rozpoznawalnych paraleli dotyczy Perdity i Hermiony oraz finałowej sceny z ożywającym posągiem. Obecność kanwy mitologicznej podkreślają również liczne odniesienia do pór roku (zwłaszcza w sielankowej części dramatu) i nawiązania do postaci Perdity-Flory-Persefony, której powrót na Sycylię

oznacza nadejście wiosny. Shakespeare nie powieła jednak konsekwentnie żadnej mitologicznej fabuły, lecz niejako zahacza o różnorodne skojarzenia i schematy, czyniąc z *Opowieści* utwór głębszy i bogatszy od pierwowzoru Greene'a.

Niewątpliwie najważniejszą antyczną lekturą Shakespeare'a z punktu widzenia *Opowieści zimowej* są *Przemiany* Owidiusza w tłumaczeniu Arthura Goldinga z 1567 roku, a w nich księgi V i X. W księdze V Owidiusz opisuje uprowadzenie Prozerpiny do krainy cieni oraz jej powrót na wyspę, gdzie czeka na nią stęskniona matka, która na wieść o porwaniu córki „stanęła jak kamień, długo nie mogła wydobyć głosu”<sup>13</sup>. Perdita występuje podczas święta w przebraniu Flory, czyni też bezpośrednią aluzję do uprowadzenia Prozerpiny w monologu o wiosennych kwiatach („Ześlij, Prozerpino, / Te, które z wozu Plutona zrzuciłaś”; IV 4.116–117). Z kolei w księdze X Owidiusz umieścił mit o Pigmalionie, który widząc „haniebne życie i czując obrzydzenie do grzechów, którymi charaktery kobiet są już z natury nadmiernie obciążone, żył samotnie, długo nie dzieląc łoża z żadną niewiastą”<sup>14</sup>. Z czasem wyrzeźbił nadludzko piękną kobietę. „Często dotykał swego dzieła, by sprawdzić, czy jest to ciało, czy kość słoniowa [...]. Całował ją [...], mówił do niej, obejmował ją i zdawało mu się, że jego palce zagłębiają się w jej ciele. Obawiał się, by nie powstały sine miejsca na skórze [...].

<sup>13</sup> Por. Owidiusz, *op. cit.*, V 510.

<sup>14</sup> *Ibidem*, X 245. Mit o Pigmalionie poprzedza opowiadanie o Propetydach, dziewczętach, które odmawiały Wenus boskości i za karę zostały przez boginię zmuszone do prostytucji, a potem zamienione w kamienie.

Przystrajał ją w suknie, na palce wsuwał pierścionki [...], ale nie mniej pięknie wyglądała nago”<sup>15</sup>. Wenus wysłuchiwała prośby Pigmaliona i ożywiła adorowany przez niego posąg w scenie równie zmysłowej jak opisy jego umizgów. Mit o Pigmalionie zawiera znajomy motyw ożywienia posągu ukochanej kobiety, ale też ważne dla interpretacji *Opowieści* tło psychologiczne, w którym uderzają mizoginia i fetyszyzm Pigmaliona, a także niebywała zaborczość kochanka, odbierająca wyśnionemu ideałowi wszelką wolność. Podobny wstręt do rozwiązłych kobiet charakteryzuje Leontesa; w scenie z posągiem zaś wyraźnie walczy on z potrzebą fizycznego kontaktu z postacią, o której sądzi, że jest tylko rzeźbą. Wcześniej jego obsesyjne przywiązanie do żony nie pozwala mu znieść widoku jakiegokolwiek jej spoufalania z innym mężczyzną, a nawet myśli o tym, co upodabnia go do zachłannego w miłości Pigmaliona. Tę samą księgę otwiera historia Eurydyki i Orfeusza, któremu wzruszeni jego śpiewem bogowie oddali żonę pod warunkiem, że nie spojrzy wstecz, dopóki nie opuści z nią krainy cieni. Jednak Orfeusz „w obawie przed utratą żony” i „spragniony jej widoku” pogwałcił zakaz i po raz wtóry utracił Eurydykę<sup>16</sup>. W warstwie emocjonalnej istotą tej opowieści jest przejście od radości spotkania poza granicą śmierci do bólu ponownej utraty. Podobnego napięcia doświadcza Leontes w scenie z posągiem, kiedy Paulina ostrzega, aby niepotrzebnym gestem nie zniszczył rzeźby i nie rozwiązał iluzji ocalałej Hermiony.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, X 255, 260.

<sup>16</sup> *Ibidem*, X 55.

Inna grupa odniesień do *Przemian* Owidiusza to pojedyncze, lecz znaczące aluzje. I tak Poliksenes grozi, że wyprze się Floryzela, jakby „miał tyle wspólnej krwi” z nim „co praojciec Adam” (IV 4.420). W oryginale zamiast Adama wymieniany jest Deukalion, syn Prometeusza i bohater księgi I *Przemian*. Deukalion i jego żona Pyrra są jedyną parą ocalałą z potopu. Osamotnieni pragną odejść razem, aby żadne z nich nie umierało z tęsknoty za drugim. Zanoszą też modły do bogów o odnowienie ludzkości, ci zaś przekazują im enigmatyczny rozkaz: „rzucajcie za siebie kości waszej matki”<sup>17</sup>. Deukalion zgaduje, że kośćmi ziemi są kamienie, i kiedy para rzuca je za siebie, wszystko, co „było w kamieniu z wilgoci i ziemi, przechodzi w ciało, co twarde i sztywne – przemienia się w kość”<sup>18</sup>, skutkiem czego ziemia na powrót się zaludnia. Ta niepozorna aluzja zawiera więc dwa istotne dla *Opowieści zimowej* motywy: ożywienia kamienia i miłości małżonków. Za nawiązanie do *Przemian* uchodzi także wyliczenie przez Floryzela boskich podstępów – metamorfoz bogów, którzy w przebraniu uwodzili kobiety (IV 4.25–31). Wyliczanka ta przypomina obrazy z płótna utkanego przez prządkę Arachne, która ośmieliła się w swym rzemiośle konkurować z Ateną<sup>19</sup>. Rozgniewana i sfrustrowana bogini zamieniła zuchwałą Arachne w pająka. Drugi tekst, którego znajomość mogła zaważyć na konstrukcji sceny z posągiem, to tragedia Eurypidesa *Alkestis* w łacińskim przekładzie George’a Buchanana

<sup>17</sup> *Ibidem*, I 380.

<sup>18</sup> *Ibidem*, I 405.

<sup>19</sup> *Ibidem*, VI 125.

z 1557 roku. Dramat ten opowiada historię małżonków Admeta i Alkestis. Mężczyzna ma wkrótce umrzeć, bogowie jednak zgadzają się przedłużyć mu życie, jeśli znajdzie się ktoś, kto umrze za niego. Kiedy odmawiają rodzice, swoje życie ofiarowuje Alkestis. Admet przyjmuje dar i snuje fantazje o rzeźbie Alkestis, którą nocami będzie obejmował i przyzywać żonę, ta zaś miałaby do niego wracać w snach. Gdy Alkestis umiera, Admet doświadcza straszliwej pustki i tęsknoty. Zwraca się przeciwko rodzicom, którym zarzuca, że skąpiąc własnego życia, przyczynili się do śmierci Alkestis. Ojciec w ostrych słowach uświadamia mu, że żadne prawo nie nakazuje rodzicom umierać za syna i że to on, przyjmując poświęcenie żony, okazał się tchórzem. Widząc rozpacz Admeta, przebywający u niego w gościnie Herakles wyprowadza Alkestis z zaświatów. Od tego miejsca dramat Eurypidesa w największym stopniu przypomina *Opowieść*. Herakles przedstawia Admetowi zakwefioną, milczącą kobietę, która ma być dla niego pocieszeniem. Na przemian rozkazując i zachęcając, Herakles przełamuje opór Admeta i wymusza kolejne gesty: Alkestis, jak Hermiona, wyciąga ku Admetowi ręce, ten zaś niechętnie odwzajemnia uścisk. Rozpoznanie żony napełnia go lękiem, że iluzja wkrótce się rozwieje, Herakles jednak zapewnia, że postać nie jest zjawą, a wtedy Admet osuwa się z wdzięcznością na kolana. Shakespeare podobnie buduje napięcie wokół spotkania Leontesa z żoną, wobec której Król, jak Admet, odczuwa wyrzuty sumienia. Hermiona pozostaje długo nieruchoma i milcząca, a Leontes nie jest pewien, czy nie ulega złudzeniu. Paulina pośredniczy w spotkaniu małżonków tak jak Herakles, choć syn Zeusa

jest postacią obdarzoną znacznie większym autorytetem. Z kolei w sposobie formułowania zarzutów wobec Leontesa Paulina przypomina ojca Admeta. U Eurypidesa znajdujemy też wzruszającą scenę, w której do martwej matki podbiega synek i próbuje wołaniem obudzić ją ze snu. Więzy matki z dziećmi podkreślana jest również w przedśmiertnych medytacjach Alkestis, kiedy skupia się ona wyłącznie na ich losie, przy czym bardziej obawia się o przyszłość córki anizeli syna, o którym sądzi, że ojciec otoczy go opieką.

Podobieństwo do dramatu Eurypidesa wykracza poza motyw przywrócenia do życia. Istotą tej antycznej tragedii jest przemiana Admeta, który tracąc Alkestis, uświadamia sobie znikomą wartość życia bez niej. Tak jak Leontes, doświadcza cudownego odwrócenia tragicznych skutków sytuacji przez niego zawinionej i w zwykłych okolicznościach – nieodwracalnej. Shakespeare znał też opowiadanie *Admetus and Alcestis* pióra George'a Pettie, z którego korzystał, pisząc *Cymbelina*. W tej wersji nie Herakles, lecz Prozerpina przywraca Alkestis do życia.

Osobną kwestią są źródła fabuły romansu Greene'a. Odwołania do Czech, Rosji, Litwy (i pośrednio Polski) przysporzyły romansowi zainteresowania w krajach słowiańskich i doprowadziły do prób powiązania fabuły z lokalną historią. Pomysły te wywarły istotny wpływ na początki recepcji *Opowieści* w Polsce, są jednak niemal całkowicie pomijane w krytyce anglosaskiej (por. s. 250–254).

Pierwsza wzmianka o *Opowieści zimowej* dotyczy przedstawienia w teatrze The Globe 15 maja 1611 roku. Obejrzał je i opisał w swym dzienniku Simon Forman (1552–1611), postać z życiorysem barwnym i kontrowersyjnym, samozwańczy lekarz, znawca zarówno leków, jak i trucizn<sup>1</sup>. Forman wiosną tego roku odwiedził The Globe cztery razy, przy czym trzy razy widział sztuki Shakespeare'a: *Makbeta*, *Opowieść zimową* i *Cymbelina*. Zważywszy na skalę zainteresowań Formana, jego streszczenia brzmią dość konwencjonalnie. W *Opowieści zimowej* wyodrębnił motywy zazdrości, niedoszętego zabójstwa domniemanego uwodziciela, zaginionego dziecka i małżeństwa Perdity z czeskim królewiczem. Wspomniał również o liście Antygonusa i klejnotach zostawionych przy dziecku, o ucieczce Floryzela i Perdity, a także – w tonie przygany – o oszustwach i przebierankach Autolikusa, kończąc streszczenie emfatycznym ostrzeżeniem przed typkami tego pokroju. Jak często się podkreśla, Forman nie wspomina o scenie z ożywającym posągiem, co może sugerować, że w ówczesnej wersji *Opowieści* sceny tej jeszcze nie było (por. s. 259–260). Warto jednak zaznaczyć, że poza krótką wzmianką o wyroczni, która potwierdziła niewinność królowej, Forman nie relacjonuje żadnych związanych z Hermioną zdarzeń, w tym

---

<sup>1</sup> Simon Forman był osobą znaną, sławę zdobył jednak dopiero po śmierci, kiedy ujawniono jego udział w słynnej sprawie otrucia Thomasa Overbury'ego, por. omówienie w: William Shakespeare, *Makbet*, *op. cit.*, s. 224–225.

jej procesu i śmierci. Nic też nie pisze o Mamiliuszu ani o tym, jak i kiedy przyszło na świat dziecko porzuczone na czeskim wybrzeżu przez Antygonusa, którego tragiczną śmierć również przemilcza. Trudno orzec, czy luki w streszczeniu Formana wynikają z ówczesnego kształtu przedstawienia, czy raczej, co bardziej prawdopodobne, z jego indywidualnych zainteresowań jako widza.

Kolejne wzmianki o *Opowieści zimowej* dotyczą już przedstawień na dworze. Pierwsze z nich odbyło się 5 listopada 1611 roku w Sali Balowej (Banqueting Hall), drugie natomiast w bliżej nieznanym terminie i miejscu na przełomie 1611 i 1612 roku. Zachował się dokument potwierdzający wypłatę Trupie Królewskiej wynagrodzenia za czternaście przedstawień, w tym cztery sztuki Shakespeare'a – *Opowieść zimową*, *Wiele bałasu o nic*, *Otella* i *Burzę* – w czasie świąt Bożego Narodzenia oraz w okresie poprzedzającym ślub księżniczki Elżbiety (1596–1662) z Fryderykiem V (1596–1632), elektorem Palatynatu Reńskiego. Dwa następujące po sobie zamówienia na wystawienie *Opowieści* na dworze świadczą o tym, że nowa sztuka spotkała się z dobrym przyjęciem. W późniejszych latach na dworze wystawiano ją jeszcze trzy- lub czterokrotnie, ostatni raz w 1634 roku, za panowania Karola I, po czym nastąpiła przerwa aż do połowy XVIII wieku<sup>2</sup>. Nie istnieją żadne źródła, które informowałyby o innych przedstawieniach *Opowieści* w The Globe lub Blackfriars.

---

<sup>2</sup> Por. Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 80; Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 272.



Jak wynika z relacji Formana, fabuła *Opowieści* mogła być interpretowana w typowo romansowy sposób, z naciskiem na obsesyjną zazdrość męża i cudowne ocalenie dziecka oraz z pominięciem wszelkich aluzji politycznych czy historycznych. Niewątpliwie jednak historia Anglii w XVII wieku dostarczała aż nadto wydarzeń podobnych do tych rozgrywających się w *Opowieści zimowej*. Były wśród nich oskarżenia o zdradę formułowane wobec koronowanych królowych, Anny Boleyn i Katarzyny Howard, żon Henryka VIII, obu sądzonych i ściętych (por. s. 26–27). Z kolei niezłomna postawa Hermiony, jej elokwencja i odwaga przed trybunałem, mogły przywołać na myśl Katarzynę Aragońską, która podobnie opierała się unieważnieniu jej małżeństwa z Henrykiem. Pokłosiem tych konfliktów było dwukrotne wydziedziczenie królewskich córek, księżniczek Marii i Elżbiety, przy czym obie w swoim czasie objęły jednak tron Anglii<sup>3</sup>. Uderzająca, choć niewątpliwie bardzo ryzykowna paralela zarysowywała się między fabułą dramatu i kolejami życia Jakuba I. Lord Darnley, ojciec Jakuba i mąż Marii Stuart, zginął uduszony w 1567 roku. Rok wcześniej sam brał udział w zabójstwie Davida Riccia, osobistego sekretarza Marii Stuart, podejrzewanego o romans z królową. Zdaniem współczesnych Darnleyem kierowała zawiść, niekiedy wszakże wysuwano oskarżenia jeszcze cięższej natury: mordując kochanka na oczach

<sup>3</sup> Zgodnie z angielskim prawodawstwem Perdita, podobnie jak Elżbieta, nie mogła być uznana za dziecko z nieprawego łoża, ponieważ urodziła się w związku małżeńskim, który był ważny. Tak więc zarówno Henryk VIII, jak i Leontes złamali prawo, ogłaszając córki bękartami. Por. Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 31.

ciężarnej królowej, Darnley chciał rzekomo pozbyć się wszystkich troje, aby w ten sposób utorować sobie drogę do szkockiego tronu. Królowa przeżyła i nie poroniła, ale urodzony wkrótce potem Jakub nigdy nie uwolnił się od podejrzenia o pochodzenie z nieprawego łoża, nigdy też nie poznał matki, z którą go rozdzielono, zanim skończył rok.

W czasach Shakespeare'a można było jednak patrzeć na fabułę *Opowieści* przez pryzmat wydarzeń aktualnych, którymi żył cały ówczesny Londyn. Chodzi przede wszystkim o zbliżające się śluby dzieci Jakuba I i towarzyszące im turnieje, parady i widowiska. Rozmach, z jakim przygotowywano uroczystości, stwarzał możliwość zarobku dla całego londyńskiego środowiska teatralnego, o czym najlepiej świadczy wspomniane już zamówienie dla Trupy Królewskiej na wystawienie czternastu sztuk w miesiącach poprzedzających ślub Elżbiety i Fryderyka. Paralele między fabułą *Opowieści* a wydarzeniami historycznymi są w tym kontekście uderzające, choć pewnie niezamierzone. Niespodziewana śmierć księcia Henryka w listopadzie 1612 roku opóźniła o kilka miesięcy zaślubiny siostry, do których ostatecznie doszło w lutym 1613 roku. Siedem lat później, w sierpniu 1619 roku, Elżbieta zasiadła na czeskim tronie. Panowanie Elżbiety i Fryderyka było krótkie i dramatyczne. Już w listopadzie 1619 roku wojska królewskie poniosły klęskę w bitwie pod Białą Górą, a małżonkowie musieli uciekać z Pragi. Resztę życia spędzili na wygnaniu, jednak zapamiętano ich jako czeskiego Zimowego Króla i czeską Zimową Królową. W fabule dramatu można znaleźć także ślady wydarzeń mniej doniosłych, lecz niezwykle ekscytujących.

Należy do nich osobliwa moda na niedźwiedzie, jaka zapanowała w Londynie po 1609 roku, kiedy to król otrzymał w podarunku dwa polarne niedźwiadki (por. s. 237). Sceny z udziałem niedźwiedzi, takie jak scena śmierci Antygonusa w *Opowieści*, były zapewne skutkiem tej mody. Warto też wspomnieć o zamówieniu przez Jakuba I dwóch efektownych posągów, które miały uświetnić mauzolea Elżbiety I i Marii Stuart w Westminster Abbey. Naturalnej wielkości posągi pokryte były farbami – tak aby stanowiły żywe wspomnienie obu monarchiń. Posąg Elżbiety ustawiono w 1607, Marii zaś w 1612 roku<sup>1</sup>.

Osobnym zagadnieniem z dziedziny recepcji dramatu jest rzekoma inspiracja, jaką Robert Greene, autor pierwowzoru fabularnego *Opowieści zimowej*, znalazł w średniowiecznych dziejach Polski. Na trop tych powiązań wpadł historyk niemiecki, doktor Jacob Caro (1836–1904), autor kolejnych tomów *Geschichte Polens* zapoczątkowanej w 1840 roku przez Richarda Roepella. Caro zwrócił uwagę na podobieństwo fabuły *Opowieści* do historii Ziemowita III (ok. 1320–1381), księcia Mazowsza; uprawdopodobnił też sposób, w jaki historia ta miałaby dotrzeć na Wyspy, wskazując na obecność w zakonie krzyżackim u schyłku XIV wieku sporej grupy angielskich rycerzy (wśród nich księcia Henryka Lancaster, przyszłego Henryka IV).

Trop ten ochoczo podjął Gustaw Ehrenberg, pierwszy polski tłumacz *Opowieści zimowej*, poprzedzając swój przekład rozbudowaną przedmową, w której objaśnił „stosunek treści tego dramatu do wydarzeń zaszłych

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, s. 56.

w Polsce w XIV wieku”<sup>2</sup>. Ehrenberg zamieścił obszernie fragmenty tłumaczenia dzieła Cara, dodając kilka własnych spostrzeżeń. Zwrócił np. uwagę, że wzmianki o Transpolonii (Litwie), Bohemii i Rusi w *Pandoście* pozwalają doszukiwać się „źródła tych podań w ognisku, gdzie wiadomości o pomienionych krajach zbiegać się mogły”<sup>3</sup>, a więc w krajach nadbałtyckich. Ehrenberg wychwycił wprawdzie dość istotne rozbieżności między dziejami mazowieckiego księcia a historią sycylijskiego króla, bez wahania jednak złożył je na karb przekazu ustnego<sup>4</sup>. Co więcej, rozbudował hipotezę, czyniąc pierwowzorem Floryzela... Zygmunta Augusta, wielkiego księcia litewskiego, który jako ukochany

<sup>2</sup> Gustaw Ehrenberg, *Przedmowa do „Zimowej powieści”*, „Przegląd Polski” 1871, nr 5 (10), s. 23. Por. omówienie w: Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, t. I: *Zasoby, strategie, recepcja*, Warszawa 2019, s. 30–45. Podobną rekapitulację recepcji dziewiętnastowiecznej oraz późniejszego stanowiska w tej sprawie Witolda Chwalewika zawiera praca: Krystyna Kujawińska-Courtney, *Eseje o Szekspirze*, Łódź 2022, s. 35–52.

<sup>3</sup> Gustaw Ehrenberg, *op. cit.*, s. 25.

<sup>4</sup> Ten zabawny wywód wart jest szerszego przytoczenia: „że tu jednak stoi Bohemia zamiast Mazowsza [...], że nie z Rusi, ale ze Śląska pochodziła posądzona niewinnie księżna [...], że nie do mazowieckiej księżnej, lecz raczej do polskiej królowej (Jadwigi) odnosić się mogła wieść o sędzie uroczystym, który oskarżyciela królowej potwarcą miał ogłosić, że nie gość książęcy (Witold) był podejrzany o występne z księżną stosunki, że nie córka, ale syn (Henryk) przez ojca nieuznany porzuconym był, a następnie odzyskanym, że nie z synem książęcego gościa (Witolda), lecz z siostrą jego (Ryngałłą) odzyskane dziecko wstąpiło w związek małżeński, z obowiązkami stanu niezgodny (Henryk bowiem przeznaczony był do stanu duchownego); są to różnice, które się łatwo tłumaczą niedokładną wiadomością pierwszych i dowolnością następnym opowiadaczy”, *ibidem*, s. 26.

Perdity (na dworze Pandosta przedstawiający się jako przybysz z Litwy) wołał „wyrzec się [raczej] korony niż małżonki niższego stanu”<sup>5</sup>.

Tezy zaczerpnięte z dzieła Jacoba Cara powtórzył również Stanisław Koźmian w eseju zamieszczonym przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w 1877 roku w pierwszym polskim wydaniu dzieł Shakespeare’a<sup>6</sup>. Kraszewski jednakże był najwyraźniej sceptyczny wobec tych hipotez. Z pozoru nie kwestionując ustaleń poprzedników, we własnym wstępie zawarł znacznie rozszerzoną wersję historii Ziemowita III, zrekonstruowaną na podstawie polskich źródeł pominiętych przez Jacoba Cara lub mu nieznanymi<sup>7</sup>. Wersja ta nie odbiegała zasadniczo od relacji zawartych w esejach Koźmiana i Ehrenberga, ale wzbogacała całość o pewne zaskakujące szczegóły – materiał na zgoła inną opowieść. Cóż tak inspirującego znaleźli dziewiętnastowieczni badacze w losach księcia Mazowsza?

Jak opisuje Kraszewski, Ziemowit – będąc już mężczyzną naocznie starym, bo sześćdziesięcioletnim – wypatrzył na dworze cesarza Karola IV, gdzie „jeździł skarżyć się na Krzyżaków”<sup>8</sup>, dziewiętnastoletnią Ludmiłę, córkę księcia Władysława na Ziembicy. Ożenił się z nią i para żyła przez kilka lat bezdzietnie. W tym miejscu rozchodzą się drogi narracji Cara i Kraszewskiego.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>6</sup> Stanisław Koźmian, *O kilku dawnych cudzoziemskich utworach z przedmiotów polskich*, [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 3, Warszawa 1877, s. 701–706.

<sup>7</sup> Józef Ignacy Kraszewski, *Przedmowa do „Zimowej powieści”*, [w:] *ibidem*, s. 695–699.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 697.

Wedle opisu tego pierwszego księżę, przebywając w gościnie u rodziny, dowiedział się o rzekomej zdradzie żony. Wrócił na zamek, winnego kazał rozerwać końmi, a żonę wtrącił do więzienia, gdzie urodziła syna. Dziecko, nieuznane przez księcia, oddano na wychowanie wieśniakom, żonę zaś Ziemowit uśmiercił. Po jakimś czasie naszły go jednak wątpliwości, wtedy też na dworze córki z pierwszego małżeństwa spotkał chłopca uderzająco do siebie podobnego, który okazał się jego synem. Ziemowit zapewnił mu wykształcenie i przeznaczył do stanu duchownego, ale dwudziestoletni Henryk, biskup płocki, długo w nim nie wytrwał, gdyż przebywając na Litwie w gościnie u księcia Witolda, zakochał się w jego siostrze, Ryngalle, którą ostatecznie poślubił. Ta sama historia w ujęciu Kraszewskiego zawiera jednak dużo więcej zaskakujących zwrotów akcji. Przebywający w gościnie Ziemowit dowiadyuje się bowiem, że Ludmiła „miała stosunek miłosny z podczaszym nadwornym Dobkiem i że z tej przyczyny była przy nadziei”<sup>9</sup>. Oszalały z wściekłości gna z powrotem, aby pochwycić Dobka, lecz go już nie zastaje, ponieważ ten (wedle pozostawionego listu) udał się z pewnym zaufanym księdzem do Ziemi Świętej. Księżna rodzi w więzieniu syna i ginie uduszona z rozkazu księcia, dziecko zaś trafia do wieśniaków, gdzie znajduje je przyrodnia siostra Ludmiły i zabiera na Pomorze. Siedem lat później do Ziemowita docierają wieści o powrocie Dobka, rozkazuje go więc pochwycić i rozerwać końmi. Niespodziewanie „przy domierzaniu kary”<sup>10</sup> wychodzi na jaw, że Dobek

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

to kobieta. Dziewczyna była córką duchownego, który wychował ją u siebie w męskim przebraniu, a następnie umieścił na dworze, gdzie – ku własnej zgubie – ta zaprzyjaźniła się z księżną. Ojciec zabrał dziewczynę do Ziemi Świętej i tam umarł, ona zaś powróciła egzekwować testament. Wedle opisu Kraszewskiego „poszły ofiary na kościoły, zaczęła się pokuta”<sup>11</sup>, książę zachorzał, dziecka nie znaleziono. Potem jednak historia toczy się tak jak u Jacoba Cara: książę odnajduje syna na dworze starszej córki, uznaje go, kształci i wyposaża. Z pozoru Kraszewski pozostawia sąd czytelnikom, zaznaczając jednocześnie, że „rzecz dla nas jest więcej niż wątpliwa”<sup>12</sup>. I choć zdanie to w zasadzie podziela późniejsza krytyka, to kwestia słowiańskich korzeni *Opowieści* wraca niekiedy w dyskursie naukowym jako swoisty zabytek recepcji<sup>13</sup>. Całkiem zapomniana została natomiast historia pierwszego polskiego przekładu *Opowieści zimowej* autorstwa Gustawa Ehrenberga, nieślubnego syna cara Aleksandra. Dla skazanego na kilkunastoletnią katorgę za działalność polityczną Ehrenberga losy Hermiony, córki cara Rosji, niesłusznie oskarżonej i jakoby martwej, miały bez wątpienia głęboko osobiste odniesienie (por. s. 267–268).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Por. Alfonsas Šešplaukis, *Early Theories on East European Sources of Shakespeare's "The Tempest" and "The Winter's Tale"*, „Lithuanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences” 1965, nr 12 (2); Andrzej Weselinski, *Shakespeare's Bohemia/Poland/Lithuania Revisited*, [w:] Krystyna Kujawińska-Courtney, John Mercer (red.), *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century*, Lewiston 2003, s. 175–182.

---

UWAGI O REDAKCJI ORYGINAŁUI PRZEKŁADZIE

*Opowieść zimowa* ukazała się w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Shakespeare'a z 1623 roku, zwanym z uwagi na format Pierwszym Folio. Umieszczono ją na końcu części z komediami, którą otwiera sztuka najbliższa *Opowieści* pod względem czasu powstania, fabuły i stylu, czyli *Burza*. Pierwsze Folio 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 *Opowieść zimowa* należy do utworów mniej kłopotliwych pod względem redakcyjnym: dysponujemy tylko jedną wersją tekstu, który został starannie wydrukowany, a przedtem skrzętnie uporządkowany przez zawodowego skrybę, Ralpa Crane'a<sup>2</sup>. Paradoksalnie jednak to 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

---

<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.



zapotrzebowanie teatrów na kopie było ogromne: dramaty przepisywano na podstawie rękopisów autorów, rozdzielano na role i rozdawano aktorom, opatrywano uwagami suflera, skracano, przerabiano wedle potrzeb i okoliczności. Z czasem Trupa mogła dysponować wieloma wersjami tej samej sztuki, sporządzonymi w rozmaitych celach i w dużych odstępach czasu, niekiedy nawet z połączenia fragmentów 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 upłynęły mu na porządkowaniu i doskonaleniu rękopisów. Niewątpliwie jednak w wielu przypadkach twórcy Pierwszego Folio działali samodzielnie. Tam gdzie była taka możliwość, zecerzy składali tekst na podstawie dramatów wydanych wcześniej drukiem. Gdzie indziej zachodziła potrzeba przepisania tekstu na czysto, co w praktyce oznaczało pierwszą redakcję rękopisów. 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*, *Miarkę za miarkę* oraz właśnie *Opowieść zimową*. Podejrzewa się, że brał także udział w opracowaniu *Otella* i *Cymbelina*.

Ralph Crane był redaktorem starannym i doświadczoneym: dzielił teksty na akty i sceny, porządkował nagłówki dialogów i didaskalia, dodawał spisy osób dramatu, ujednolicał ortografię i interpunkcję, którą w *Opowieści*

---

<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.

szafował szczególnie hojnie<sup>4</sup>. Porządkował również teksty pod względem metrycznym, najczęściej wprowadzając rozmaite formy ściągnięte, dzięki którym sylaby wiersza układały się w regularny pentametr jambiczny, lub przeciwnie – dopisując wyrazy, które uznał za zgubione<sup>5</sup>. Crane wykonywał swą pracę tak skrupulatnie, że często nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, jakiego rodzaju tekst służył za podstawę redakcji: brulion autora czy też może egzemplarz suflerski przeznaczony dla teatrów The Globe lub Blackfriars. W przypadku *Opowieści zimowej* dominuje pogląd, że Crane korzystał z rękopisu Shakespeare'a, niepoddanego żadnej obróbce teatralnej<sup>6</sup>. Za takim stanem rzeczy przemawiają

<sup>4</sup> Zakres ingerencji Crane'a ustalono na podstawie badań porównawczych redagowanych przez niego dramatów pióra m.in. Johna Webstera i Thomasa Middletona. W przypadku komedii 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: John Pitcher, *op. cit.*, s. 350–351. W *Opowieści zimowej* jest aż 839 średników (średnio raz na 31 wyrazów), jeszcze częściej występuje apostrof (średnio raz na 26 wyrazów). Por. wyliczenia Pitchera w: *ibidem*, s. 355–356. Jeśli zachowany fragment sztuki *Thomas More* jest istotnie autografem Shakespeare'a, to dramaturg niemal nie stosował interpunkcji.

<sup>5</sup> Chodzi tu przede wszystkim o kompresję fonetyczną wyrazów przez usunięcie samogłosek (np. *heaven* – zapisywane i wymawiane jako *heav'n*). Tego typu formy były dozwolone tylko w poezji, ze względów prozodycznych. Shakespeare prawdopodobnie nie zaznaczał form ściągniętych: doświadczeni aktorzy sami wiedzieli, jak „połykać” sylaby, aby zachować rytm wiersza. Por. uwagi Davida Lindleya w: William Shakespeare, *The Tempest*, The New Cambridge Shakespeare, red. David Lindley, Cambridge 2007 [2002], s. 84.

<sup>6</sup> Por. szczegółowe omówienia w: John Pitcher, *op. cit.*, s. 351; Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 81–82; Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 73.

argumenty dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, w *Opowieści* brak didaskaliów natury technicznej, typowych dla suflerów, a sygnalizujących konkretny rekwizyt lub rozwiązanie sceniczne. Ponadto w didaskaliach często wymienia się niejako hurtem wszystkie postaci biorące udział w danej scenie, nawet jeśli ich rzeczywiste wejścia wypadają później, w miarę rozwoju akcji, co zapewne zaznaczono by w egzemplarzu teatralnym<sup>7</sup>. Drugi, z pozoru pewny argument, związany jest z zabiegami Trupy w sierpniu 1623 roku o uzyskanie licencji na wystawienie dramatu na dworze. Wprawdzie *Opowieść* otrzymała już w 1611 roku taką licencję, ale w roku 1623 nastąpiła zmiana na stanowisku cenzora, a w ślad za nią zmieniły się reguły udzielania tego typu zezwoleń. Odtąd licencji wymagano także przy wznowieniach. Trupa Królewska uzyskała więc nowe zezwolenie na wystawienie *Opowieści*, przy czym w stosownej notatce zaznaczono, że tekst dramatu jest zgodny z wersją wcześniej dopuszczoną przez cenzurę, jakkolwiek wersja ta nie jest dostępna, ponieważ wedle oświadczenia aktora Johna Hemingesa – zaginęła. Jeśli Heminges mówił prawdę (co nie jest bynajmniej oczywiste)<sup>8</sup>,

<sup>7</sup> Na taki zapis natrafiamy w ośmiu scenach. W pozostałych albo wszystkie postaci istotnie są od początku obecne na scenie, albo Crane jest niekonsekwentny i wbrew zasadzie gubi jakąś postać.

<sup>8</sup> Istnieje również podejrzenie, że Trupa zataiła istnienie tej wersji, aby na zasadzie precedensu wprowadzić regułę, wedle której cenzorowi nie płaci się za powtórne czytanie raz już dopuszczonego tekstu, jeśli nie wprowadzano w nim żadnych zmian. W tej sytuacji Trupa występowałaby jedynie o wznowienie licencji, nie przysyłając żadnego tekstu. Por. szczegółowe omówienie hipotez związanych z okolicznościami wznowienia licencji w: John Pitcher, *op. cit.*, s. 357–360; Stephen Orgel, *op. cit.*, s. 81.

Crane mógł zredagować *Opowieść* jedynie na podstawie rękopisu lub kopii rękopisu Shakespeare'a i to właśnie jego wersję, w formie przepisanej kopii lub nawet arkuszy Pierwszego Folio, przedstawiono do wglądu cenzorowi.

Niewykluczone również, że przedłużające się prace nad kopią dla zecerów i cenzury stały się powodem pewnego zakłócenia w składzie Pierwszego Folio. *Opowieść zimowa* jest ostatnią z czternastu wydrukowanych tam komedii, tekst został jednak złożony później, niż mogłoby wynikać ze spisu treści, gdzie dopiero po komediach wymieniane są historie i tragedie. Jak dowodzą szczegółowe studia, drukarze z jakiegoś względu przerwali prace nad komediami i przystąpili do składu historii, a dopiero potem dołączyli dwie ostatnie komedie: *Wieczór Trzech Króli* i właśnie *Opowieść zimową*. Śladem po problemach z zachowaniem właściwej objętości jest układ tekstu obu komedii: *Wieczór* kończy się na stronie odwrotnej, po czym następuje jedyna w tej części pusta strona *verso*, a *Opowieść* zaczyna się dopiero na stronie *recto*. W zasadzie jednak, co często się akcentuje, tekst *Opowieści* – złożony przez dwóch najstaranniejszych spośród ośmiu pracujących nad Pierwszym Folio zecerów – jest wolny od błędów drukarskich.

Mimo często podkreślanej spójności redakcyjnej tekstu niektórzy badacze uważają, że – wbrew zapewnieniom Hemingesa – *Opowieść zimowa* została przez Shakespeare'a znacznie przerobiona między pierwszym udokumentowanym przedstawieniem w teatrze The Globe (w maju 1611 roku, kiedy obejrzał i opisał je Simon Forman, por. s. 246–247) a późniejszymi przedstawieniami na dworze. Wedle tych hipotez Shakespeare

zmienił zakończenie sztuki, zastępując kulminacyjny moment spotkania Leontesa i Perdity sceną z posągiem i powrotem do życia Hermiony. Na poparcie tej hipotezy wysuwa się kilka argumentów. Po pierwsze, fabuła *Opowieści zimowej* pozostaje w zasadzie zgodna z najważniejszym źródłem literackim, czyli poematem Roberta Greene'a *Pandosto* – jednak u Greena skrzywdzona kobieta nie powraca do życia. Po drugie, o sugestywnej scenie z posągiem nie wspomina w swej relacji Forman. O śmierci Hermiony może też świadczyć pojawienie się jej ducha w śnie Antygonusa. Dalej, wrażenie wstawek niepowiązanych istotnie z fabułą sprawiają incydent z niedźwiedziem (III 3) oraz taniec satyrów (IV 3), scena druga w akcie piątym zaś to niezgrabna zbitka relacji kilku różnych postaci. W końcu dziwna jest marginalna rola, jaką odgrywają w finale Pasterz, Syn Pasterza i Autolikus, postaci kluczowe dla aktu czwartego; po przeniesieniu akcji na Sycylię cała trójka jest mało widoczna<sup>9</sup>. Argumenty te, choć niepozbawione słuszności, są jednak równoważone przez argumenty przeciwne. Sztuka jest spójna pod względem obrazowania, zawiera liczne powtórzenia motywu odrodzenia, istnieje również podobieństwo między sceną sądu i sceną z posągiem – wszystko to przemawia za uznaniem integralności tekstu, skoro brakuje bezspornych dowodów na jego przeróbki.

Brak poważniejszych problemów redakcyjnych po stronie oryginału bynajmniej nie oznacza, że sztuka nie

---

<sup>9</sup> Por. zestawienie argumentów zwolenników hipotezy o przeróbce sztuki w: Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 63–64.

sprawia trudności w przekładzie. Pod względem prozodycznym *Opowieść zimowa* jest utworem typowym dla późnej twórczości Shakespeare'a: charakteryzują ją zagmatwana składnia, nakładające się obrazy i figury retoryczne, powtórzenia, elipsy i ruchoma średniówka<sup>10</sup>. Często spotyka się też wiersze jedenastozgłoskowe z akcentem paroksytonicznym, przerzutnie i wiersze niepełne. Sens tekstu bywa niejasny, zwłaszcza w emocjonalnych monologach Leontesa w pierwszym akcie, kiedy rozgorączkowany król nie kończy myśli i zdań. Takie cechy stylu skutkują wieloznacznością, zwłaszcza w języku pozycyjnym, jak angielski, gdzie o znaczeniu decyduje szyk wyrazów w zdaniu, a nie ich forma (fleksja). W przekładzie natomiast właśnie wymogi fleksji wymuszają wybór jednego z kilku sugerowanych znaczeń lub emocjonalnych odcieni wypowiedzi. Dla odmiany akt czwarty cechuje duża różnorodność form wypowiedzi: zapisane eleganckim wierszem dworne konwersacje i dialogi kochanków sąsiadują z frywolnymi zaczepkami pasterek i popisami Autolikusa. Ten ostatni tryska farsowym humorem, ale nieobce mu są także sztuczki retoryczne, gry słów i skojarzeń. Jego kolejne przebieranki obejmują też sferę języka, gdzie z powodzeniem udaje postaci różnych stanów, zmieniając rejestr i ton.

W swym przekładzie Piotr Kamiński posługiwał się najnowszymi wydaniami krytycznymi dramatu (por. s. 274). W wydaniach tych, oprócz sygnalizowanych wyżej rozwiązań redakcyjnych, znajdujemy liczne didaskalia nieobecne w Pierwszym Folio, lecz wyprowadzone

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 63.

z ogólnej logiki tekstu, jak również ze znajomości elżbietańskich konwencji teatralnych. Typowym przykładem są tu aparty, a więc kwestie na stronie, które umożliwiają postaciom komentowanie akcji scenicznej lub sytuacji, w której się znalazły, bez ryzyka zdemaskowania. W *Opowieści* z konwencji tej szczególnie często korzysta Leontes, który na bieżąco dzieli się swymi podejrzeniami z publicznością. Należy jednak zwrócić uwagę, że wydania krytyczne, po które sięgano w pracy nad przekładem, cechują silne zróżnicowanie form zapisu, umożliwiające przedstawienie wariantów redakcyjnych (w tym np. pochodzenie didaskaliów), oraz rozbudowane objaśnienia i doraźne interpretacje tzw. miejsc trudnych. Z oczywistych powodów przekład sam przez się rozwiązuje po części problem, jaki dla współczesnego odbiorcy stanowi ówczesna angielska ortografia i leksyka. Z tych samych względów niektóre niuanse 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 poniższe 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 drobnych nieregularności 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 źródłami są 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 osób. Przykładem takiego uzupełnienia są didaskalia w scenie śmierci Antygonusa – „*Grzmot, szczekanie psów, odgłosy polowania*” (III 3.56) – gdzie informacje o nadciągającej burzy i zbliżającej się obławie wynikają wprost z opisów Antygonusa<sup>11</sup>. W tej samej scenie zachowano słynne, oryginalne didaskalia „*Ucieka, ścigany przez niedźwiedzia*” (III 3.58), nie precyzując, kto lub co odgrywa rozsierzonego drapieżnika (por. przyp. 10, s. 135). Na podobnej zasadzie uzupełniono didaskalia o wyjściu kilku sędziów podczas obrad trybunału, po tym jak Hermiona żąda wniesienia werdyktu wyroczni (III 2.116–121).

Po trzecie, dodano wszystkie lokalizacje scen, wprowadzając je z ogólnej logiki tekstu, bez szczegółowych rozstrzygnięć odnośnie do scenografii. I tak akty pierwszy i drugi rozgrywają się na Sycylii, głównie w pałacu królewskim (I 1, I 2, II 1, II 3), nie ma jednak pewności, w jakiej jego części; można jedynie domyślać się, że jest to sala tronowa lub – z uwagi na bliskość ogrodu – dziedziniec. Inne lokalizacje to więzienie (II 2), gdzie Paulina rozmawia z dwórką, i sala trybunału (III 2), gdzie odbywa się proces Hermiony. Początek

<sup>11</sup> Por. „Burza! [...] Dzień się sroży [...] Wściekła wrzawa! / To polowanie” (III 3.49, 53, 56–57).



aktu trzeciego przenosi nas na wybrzeże Sycylii, ewentualnie na drogę, którą pokonują posłowie powracający od wyroczni w Delfach. Dalej akcja wędruje na wybrzeże Czech, gdzie Antygonus pozostawia niemowlę, a następnie ginie rozszarpany przez niedźwiedzia. W akcie czwartym najbardziej prawdopodobna lokalizacja to pałac królewski dla rozmowy Poliksenesa z Kamillem (IV 1), a później droga (IV 2) i zagroda pasterza (IV 3, IV 4). W akcie piątym akcja wraca na Sycylię i poza ostatnią sceną rozgrywa się albo w pałacu, albo na dworze – rozróżnienie to ma podkreślić różnicę w charakterze scen. Najpierw następuje oficjalne przyjęcie poselstwa przez Leontesa (przypuszczalnie sala tronowa), potem zaś rozmowy dworzan relacjonujących przybycie Poliksenesa, opowieść Pasterza i rozpoznanie Perdity. Ostatnia scena rozgrywa się w samotni Pauliny. W oryginale scena ta nie ma lokalizacji, w poprzedniej dworzanie opisują to miejsce jako „samotny dom” (w oryginale *removed house* – dom na uboczu), gdzie Paulina kryje „rzecz wielkiej wagi, bo od śmierci Hermiony zachodzi dyskretnie, po dwa, trzy razy dziennie” (V 2.106–107). Po przybyciu na miejsce Leontes wspomina o „galerii rzeczy osobliwych” (V 3.11), później zaś Paulina nakazuje mu, aby wyszedł „z kaplicy” albo przygotował się „na nowe cuda” (V 3.85–86). Przypuszczalnie więc budynek mieści galerię i kaplicę, przy czym w tym ostatnim przypadku chodzi o stworzenie sakralnej atmosfery, np. przez płomienie świec. Po czwarte, nie wprowadzono żadnych rozstrzygnięć odnośnie do scen grupowych, zwłaszcza I 2 i IV 3. Ralph Crane zwykle w nagłówku sceny wylicza wszystkie postaci biorące w niej udział, nie sygnalizując ich

wejść i wyjść w trakcie gry, a także pozycji poszczególnych osób na scenie. Didaskalia jednak ze zrozumiałych przyczyn nie rozstrzygają o zachowaniu postaci w tle, przede wszystkim Hermiony i Poliksenesa, których opisuje w apartach Leontes. W monologach tych Leontes kilkakrotnie odnosi się do tego, jak zachowują się żona i przyjaciel, lecz nie sposób rozstrzygnąć, czy opisy te należy traktować jako didaskalia, wytwory chorej wyobraźni króla czy też obrazy z pamięci. W czasach Shakespeare'a postaci przechodziły w głąb sceny, symbolicznie sygnalizując, że nie słyszą rozważań władcy. Didaskalia nie rozstrzygają, kto i kiedy zbliża się do Leontesa, gdy wygłasza on swe kwestie na stronie. Szczególnie dotyczy to Mamiliusza, który może być obecny na scenie zarówno od początku (co sugerują didaskalia Crane'a), jak i od momentu, w którym zwraca się do niego Leontes; to również zaznaczono w przypisie do tej sceny (s. 66). Podobnie w scenie święta w zagrodzie Pasterza (IV 3) didaskalia nie decydują o ruchach postaci, które wedle oryginalnych didaskaliów pojawiają się i przebywają na scenie jednocześnie. Wiadomo, że postaci łączą się w grupy, które wzajemnie się obserwują, rozmawiają ze sobą, podchodzą do siebie i ponownie się rozdzielają, wśród nich zaś są Floryzel i Perdita, Poliksenes i Kamillo, Pasterki i Pasterze.

Po piąte, w przekładzie zachowano w zasadzie oryginalne imiona postaci, wprowadzając jedynie niekiedy polski zapis fonetyczny: Hermiona (mitologicznie córka króla Sparty Menelausa i Heleny Trojańskiej, etymologicznie nawiązanie do Hermesa, posłańca bogów); Leontes (być może nawiązanie do postaci Posthumusa

Leonatusa z *Cymbelina*, który również fałszywie oskarża swą żonę o zdradę, etymologicznie od łac. *leo* – lew, także znaku zodiaku, któremu patronuje Słońce); Poliksenes (z grec. *polyxenos* – gościnnie, często odwiedzany); Autolikus (z grec. samotny wilk, w mitologii syn Hermesa, boga złodziei i handlu, którego rzymskim odpowiednikiem jest Merkury); Antygonus (z grec. przeciwny pokoleniom, narodzinom, możliwe też nawiązanie do Antygony jako postaci sprzeciwiającej się rozkazom władcy lub do *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha, gdzie imię to nosi kilku dowódców). Zastąpienia dokonano jedynie w przypadku Syna Pasterza, który w oryginale określany jest jako *Clown* (a więc postać komiczna, nierozgarnięta). Spolszczono również imiona pasterek – Magdzia to w oryginale Mopsa (popularne imię wiejskie), Dorotka zaś to Dorcas (grec. łania, gazela, możliwe nawiązanie do znanej z *Dziejów Apostolskich* Tabity – po aramejsku imię znaczy właśnie „gazela” – wskrzeszonej przez św. Piotra, Dz 9,36–41, co niekiedy interpretuje się jako prefigurację ożywienia Hermiony)<sup>12</sup>.

Sporne miejsca opatrzone przypisami, jak np. zakorzenione w tradycji redakcyjnej rozbitcie kwestii przypisanej w Pierwszym Folio w całości Leontesowi, przez oddanie pierwszego zdania zbliżającemu się Poliksenesowi („Co się stało, panie?” – I 2.147). Przypisem opatrzone również zastąpienie aluzji do Deukaliona przywołaniem „praojca Adama” (IV 4.420).

<sup>12</sup> Por. bardzo szczegółowe omówienia imion postaci, wraz z możliwymi inspiracjami literackimi i mitologicznymi w: John Pitcher, *op. cit.*, s. 140–143; Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, *op. cit.*, s. 79–81.

Przekład Piotra Kamińskiego jest ósmym polskim przekładem *Opowieści zimowej*. Dwa tłumaczenia opublikowano w XIX wieku, a kolejnych pięć w wieku XX. Pierwszego tłumaczenia *Opowieści zimowej* dokonał prozą Gustaw Ehrenberg, dziś nieco zapomniany poeta romantyczny o niezwykle burzliwym życiorysie z tragicznymi rysami<sup>13</sup>. Jego przekład opublikowany w 1871 roku był podstawą krakowskiej prapremiery *Opowieści zimowej* w 1877 roku, korzystano z niego również później, łącząc go z przekładem Leona Ulricha. Ehrenberg jest jedynym polskim tłumaczem, który Shakespeare'a przekładał prozą, z przekonaniem uzasadniając swą decyzję:

Nie zdawało się niezbędnym potrzebnym przeplatać, jak w tekście, prozę wierszem nierymowanym. Prostota składni angielskiej zmuszała niemal Szekspira do użycia miary tonicznej, tam gdzie wypadało mu podnieść dykcję do nastroju mowy obrazowej lub patetycznej. Nasza proza swobodna i bardzo wyrobiona, zdolna do wielkiej różnorodności tonów, wystarczyć by powinna, przynajmniej w dramatach

<sup>13</sup> Gustaw Ehrenberg (1818–1895) był nieślubnym synem cara Aleksandra I i Heleny z Dzierżanowskich Rautenstrauchowej. W 1838 roku otrzymał wyrok śmierci za działalność konspiracyjną, który w drodze ulaskawienia zamieniono na zsyłkę i katorgę. Na Syberii przebywał aż dwadzieścia lat, z czego piętnaście w kopalniach rudy. Przetłumaczył tylko *Opowieść zimową*. Wedle słów tłumacza o wyborze dramatu zdecydowało postulowane przez ówczesną krytykę podobieństwo do polskiej historii, ale nie bez znaczenia były też przypuszczalnie osobiste losy Ehrenberga: tak jak Hermiona był potomkiem cara Rosji i podobnie jak ona przez kilkanaście lat został zapomniany dla świata. Ehrenberg jest też autorem pieśni rewolucyjnej *Gdy naród do boju wystąpił z orężem*. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *op. cit.*

mieszanego charakteru, do oddania różnych stylów, bez pomocy owych luźnych wierszy, które, nie nagradzając dostateczną rytmiką utrudnionego szyku wyrazów, nie zawsze dobrej deklamacji sprzyjają<sup>14</sup>.

Jednak do ozdobionej sugestywnymi rycinami Henry'ego Courtneya Selousa pierwszej polskiej edycji dzieł wszystkich Shakespeare'a, która ukazała się w latach 1875–1877, włączono przekład Ulricha, sporządzony klasycznym dla polskich tłumaczeń Stratfordczyka jedenastozgłoskowcem.

*Opowieść zimowa* pojawia się regularnie na polskich scenach, choć nie należy do najczęściej wystawianych komedii. W powojennej historii gościła na deskach teatrów tylko dwanaście razy, zwykle w przekładzie Leona Ulricha (pięć inscenizacji) lub Stanisława Barańczaka (cztery inscenizacje). Dwukrotnie inscenizowano również *Opowieść* w przekładzie Bohdana Drozdowskiego (w roku 1974 i w 1979, w obu przypadkach w reżyserii Krystyny Skuszanki). W roku 1974 tłumacz ten ogłosił także dramat *Hermiona* osnuty na wątkach *Opowieści zimowej*<sup>15</sup>.

Przekład Piotra Kamińskiego wraz z opracowaniem ukazał się po raz pierwszy w 2014 roku nakładem Wydawnictwa W.A.B. W 2015 roku tłumaczenie uzyskało nominację w 10. edycji Nagrody Literackiej Gdynia w kategorii przekładu na język polski. Obecna postać tekstu różni się w kilkudziesięciu miejscach od wersji wydanej w 2015 roku, przy czym zmiany te służą

<sup>14</sup> Gustaw Ehrenberg, *op. cit.*, s. 33.

<sup>15</sup> Bohdan Drozdowski, *Hermiona*, „Dialog” 1974, nr 19 (7), s. 5–59.

---

zwykle wzmocnieniu eufonii wiersza. W 2017 roku przekład zadebiutował na scenie w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Marcina Hycnara w Teatrze Narodowym w Warszawie (por. s. 279). Tłumaczenie wykorzystano również w spektaklu w reżyserii Pameli Leończyk i w adaptacji Darii Sobik, nagrodzonym statuetką Nowego Yoricka podczas 27. Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku w 2023 roku (produkcja we współpracy z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie).

Przekłady Stanisława Rossowskiego, Włodzimierza Lewika i Macieja Słomczyńskiego nigdy nie trafiły na scenę.



**Aneks**





---

POLSKIE PRZEKŁADY *OPOWIEŚCI ZIMOWEJ*

(w kolejności publikacji)<sup>1</sup>

Shakespeare William, *Zimowa powieść. Dramat*, przeł. Gustaw Ehrenberg, „Przegląd Polski” 1871, nr 5 (10), s. 23–82; nr 5 (11), s. 147–202.

Shakespeare William, *Zimowa powieść*, [w:] *idem, Dzieła dramatyczne*, t. 3, przeł. Leon Ulrich, Nakład Spółki Wydawniczej Księgarzy: Gebethner i Wolff, Michał Glücksberg, Maurycy Orgelbrand, Gustaw Sennewald, Edward Wende, Warszawa 1877.

Szekspir William, *Opowieść zimowa*, [w:] *idem, Wybór dzieł*, t. 4, przeł. Stanisław Rossowski, Nakład Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego, Lwów 1907.

Szekspir William, *Zimowa opowieść*, przeł. Włodzimierz Lewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

Shakespeare William, *Ballada zimowa*, przeł. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Shakespeare William, *Dzieła. Zimowa opowieść*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Shakespeare William, *Burza; Zimowa opowieść*, przeł. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1991.

Shakespeare William, *Opowieść zimowa*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, W.A.B., Warszawa 2015.

---

<sup>1</sup> Ponadto istnieją przekłady urywków *Opowieści zimowej* oraz tłumaczenia zachowane w rękopisie: Stanisława Egberta Koźmiana, Jana Kasprowicza oraz Władysława Tarnawskiego. Por. Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958.

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 Winter's Tale*, Folger Shakespeare Library, red. Barbara A. Mowat, Paul Werstine, Washington Square Press, Washington 2005 [1998].

Shakespeare William, *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, Second Series, red. John Henry Pyle Pafford, Thomson Learning, London 2006 [1963].

Shakespeare William, *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, Third Series, red. John Pitcher, Methuen Drama, London 2006 [1995].

Shakespeare William, *The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, red. Stephen Orgel, Oxford University Press, Oxford 2008 [1996].

Shakespeare William, *The Winter's Tale*, The New Cambridge Shakespeare, red. Susan Snyder, Deborah T. Curren-Aquino, Cambridge University Press, Cambridge 2010 [2007].

Opracowania krytyczne w języku polskim  
(oryginalne i tłumaczone)

Auden Wystan H., *Wykłady o Shakespearze*, przekład, wstęp i posłowie Piotr Nowak, Fundacja Cieszkowskiego, Warszawa 2015.

Cetera-Włodarczyk Anna, Kosim Alicja, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. I: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

- Drozdowski Bohdan, *Wstęp*, [w:] William Shakespeare, *Ballada zimowa*, przeł. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Fabiszak Jacek, Gibińska Marta, Kapera Marta (red.), *Szekspir. Leksykon*, Znak, Kraków 2003.
- Fabiszak Jacek, Gibińska Marta, Nawrocka Ewa (red.), *Czytanie Szekspira*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Girard René, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. Barbara Mikołajewska, KR, Warszawa 1996.
- Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, 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.
- Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1990 [1965].
- Kujawińska-Courtney Krystyna, *Eseje o Szekspirze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Kujawińska-Courtney Krystyna i in. (red.), *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007.
- Kydryński Juliusz, *Posłowie*, [w:] William Shakespeare, *Dziela. Zimowa opowieść*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- 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.

Mastela Olga, *Oczyrna duszy... „Zimowa opowieść” Williama Shakespeare’a i jej polskie interpretacje. Szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019<sup>1</sup>.

Mroczkowski Przemysław, *Szekspir elżbietański i żywy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Sławek Tadeusz, *NICowanie Świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

Zbierski Henryk, *William Shakespeare*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.

Żurowski Andrzej, *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Łódź 1996.

---

<sup>1</sup> W monografii znajdują się również omówienia prac polskich szekspirologów w języku angielskim, m.in. Jacka Fabiszaka *Shakespeare’s Drama of Social Roles. Character Grouping in the Last Plays* (Piła 2001; s. 132–134), Andrzeja Wichra *Shakespeare’s Parting Wondertales. A Study of the Elements of the Tale of Magic in William Shakespeare’s Late Plays* (Łódź 2003; s. 135–139) oraz Patrycji Poniatowskiej *“As you are well pronounced by all external warrants”. Women’s Bodies and Women’s Places in 17th-century Dutch and English Drama* (Wrocław 2006; s. 139–142).

---

OPOWIEŚĆ ZIMOWA NA POLSKIEJ SCENIE<sup>1</sup>

Teatr Miejski w Krakowie – premiera 22.12.1877, reż. b.d.,  
 przeł. Gustaw Ehrenberg, Leontes: Józef Szymański, Her-  
 miona: Antonina Hoffmann.

Teatr Miejski we Lwowie – premiera 24.11.1887, reż. b.d.,  
 przeł. Leon Ulrich, Leontes: Roman Żelazowski, Hermiona:  
 Teofila Nowakowska.

Teatr Miejski w Krakowie – premiera 28.03.1896, reż. Ludwik  
 Solski, przeł. Leon Ulrich, Gustaw Ehrenberg, Leontes: Józef  
 Kotarbiński, Hermiona: Maria Paszkowska.

Teatr Miejski we Lwowie – premiera 1.05.1902, reż. b.d.,  
 przeł. Gustaw Ehrenberg, Leon Ulrich, Leontes: Stanisław  
 Hierowski, Hermiona: Felicja Stachowicz.

Teatr Rozmaitości w Warszawie – premiera 1.07.1903, reż.  
 b.d., przeł. b.d., Leontes: Roman Żelazowski, Hermiona:  
 Aleksandra Lüde.

Teatr Miejski w Krakowie – premiera 27.10.1906, reż. Ludwik  
 Solski, przeł. Gustaw Ehrenberg, Leon Ulrich, Leontes:  
 Andrzej Milewski, Hermiona: Stanisława Wysocka.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie – premiera  
 23.10.1924, reż. Jan Kochanowicz, Leon Schiller, przeł.  
 Leon Ulrich, Leontes: Wacław Nowakowski, Hermiona:  
 Irena Horecka.

Teatr Młodego Widza w Krakowie – premiera 17.12.1955,  
 reż. Iwo Gall, przeł. Leon Ulrich, Leontes: Henryk Liburski,  
 Hermiona: Janina Karasińska.

---

<sup>1</sup> Dramat był również wystawiany pod tytułami: *Baśń zimowa*, *Zimo-  
 wa opowieść*, *Powieść zimowa*. Por. lista przedstawień w: *Dramat obcy  
 w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, pod kier. Jana Mi-  
 chalika, red. Stanisław Hałabuda, współpr. Kamil Stepan, Kraków  
 2004; Wiktor Hahn, *op. cit.*; *Encyklopedia Teatru Polskiego* (przedsta-  
 wienia), <https://encyklopediateatru.pl/sztuki> (dostęp 18.08.2023).

- Teatr Ziemi Pomorskiej w Bydgoszczy – premiera 14.02.1959, reż. Hugon Moryciński, przeł. Leon Ulrich, Władysław Tarnawski, oprac. Henryk Zbierski, Alfred Kowalkowski, Leontes: Jerzy Śliwa, Hermiona: Danuta Balicka.
- Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – premiera 7.12.1974, reż. Krystyna Skuszanka, przeł. Bohdan Drozdowski, oprac. Krystyna Skuszanka, Leontes: Wojciech Ziętarski, Hermiona: Anna Lutosławska.
- PWST w Warszawie – premiera 31.03.1977, reż. Zofia Mrozowska, przeł. Leon Ulrich, Leontes: Marcin Troński-Szalawski, Hermiona: Grażyna Szapołowska.
- Teatr Telewizji – premiera 6.06.1977, reż. Zofia Mrozowska, przeł. Leon Ulrich, Leontes: Marcin Troński-Szalawski, Hermiona: Grażyna Szapołowska.
- Teatr Nowy w Łodzi – premiera 24.01.1979, reż. Krystyna Skuszanka, przeł. Bohdan Drozdowski, oprac. Krystyna Skuszanka, Leontes: Andrzej Żarnecki, Hermiona (Perdita): Zofia Grązewicz.
- Teatr Współczesny w Warszawie – premiera 15.01.1995, reż. Maciej Englert, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Zbigniew Zapasiewicz, Hermiona: Marta Lipińska.
- Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi – premiera 30.04.1996, reż. Bogdan Hussakowski, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Dariusz Siatkowski, Hermiona: Kamila Sammler.
- Teatr Nowy w Poznaniu – premiera 5.04.1997, reż. Krzysztof Warlikowski, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Mirosław Konarowski, Hermiona: Antonina Choroszy.
- Teatr Polskiego Radia – premiera 25.12.2005, reż. Janusz Kukła, przeł. Leon Ulrich, adaptacja Janusz Kukła, Leontes: Krzysztof Gosztyła, Hermiona: Magdalena Zawadzka.
- Teatr Polski w Warszawie – premiera 14.05.2009, reż. Jarosław Kilian, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Mariusz Wojciechowski, Hermiona: Izabella Bukowska.

---

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – premiera 29.10.2013, reż. Cezary Morawski, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Sebastian Fabijański, Hermiona: Joanna Derengowska, Angelika Olszewska.

Teatr Biuro Podróży we współpracy z Imagineer Productions, Coventry – premiera 7.09.2015 (Coventry), 4.10.2016 (Poznań), reż. Paweł Szkotak, Leontes: Sławomir Grzymkowski, Hermiona: Marta Strzałko.

Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze – premiera 26.09.2015, reż. Aleksandra Popławska, Marek Kalita, przeł. Stanisław Barańczak, Leontes: Robert Mania, Hermiona: Anna Ludwicka-Mania.

Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 20.05.2017, reż. Marcin Hycnar, przeł. Piotr Kamiński, Leontes: Oskar Hamerski, Hermiona: Patrycja Soliman.





---

 INDEKS NAZWISK
 

---

Indeks nie obejmuje tekstu dramatu. Numery stron podane kursywą oznaczają wystąpienie w przypisie.

- |  |   |
|--|---|
| Anna Boleyn, żona Henryka VIII, królowa Anglii 26, 248 | Curren-Aquino Deborah T. 229, 231, 236, 247, 257, 260, 266                    |
| Aleksander I, car Rosji 254, 267                       | Curry Walter Clyde 177  |
| Aleksander Wielki, król Macedonii 200                  | d'Arc Joanna 50   |
| Arendt Hannah 43                                       | Drozdowski Bohdan 268   |
| Aretino Pietro 14                                      | Edward IV, król Anglii 21   |
| Artur, książę Walii 20–21                              | Edward V, syn Edwarda IV z dynastii Plantagenetów 21, 28                      |
| Auden Wystan Hugh 43                                   | Edward VI, król Anglii 21   |
| Augustyn, św. 176                                      | Ehrenberg Gustaw 250–252, 254, 267–268  |
| Barańczak Stanisław 268                                | Eliusz Donat 137  |
| Bartyzel Jacek 18                                      | Elżbieta, córka Jakuba I Stuarta, czeska Zimowa Królowa 21, 25, 234, 247, 249 |
| Bloom Harold 35, 37, 57                                | Elżbieta I, królowa Anglii i Irlandii 26, 248, 250                            |
| Buchanan George 243                                    | Elżbieta York, żona Henryka VII 20, 37  |
| Burbage Richard 255                                    | Eurypides 49, 243–245   |
| Caro Jacob 250–252, 254                                |   |
| Cavell Stanley 17                                      |   |
| Cetera-Włodarczyk Anna 16, 21, 46, 176, 251, 267       |   |
| Chwalewik Witold 251                                   |   |
| Condell Henry 255                                      |   |
| Crane Ralph 255–259, 264–265                           |   |

- Fabiszak Jacek 18
- Ferdynand II, cesarz  
Świętego Cesarstwa  
Rzymskiego 25
- Filip, książę Asturii 234
- Fletcher John 231, 233
- Forman Simon 229,  
235–236, 246–248,  
259–260
- Fryderyk V, elektor  
Palatynatu Reńskiego 25,  
247, 249
- Gallagher Lowell 47
- Gibińska Marta 18
- Girard René 17, 37, 58
- Golding Arthur 241
- Greenblatt Stephen 23
- Greene Robert 10–12, 24,  
26, 32, 39, 43, 47–48,  
50–51, 53, 230, 235, 238,  
240–241, 245, 250, 260
- Grzegorzewska Małgorzata  
17, 49, 58
- Heminges John 255,  
258–259
- Henryk, książę mazowiecki,  
biskup płocki 251,  
253
- Henryk FitzRoy, książę  
Richmond i Somerset,  
nieślubny syn  
Henryka VIII 21
- Henryk Fryderyk, książę  
Walii 21, 25–26, 234,  
249
- Henryk Lancaster, Henryk  
IV, król Anglii 250
- Henryk VII, król Anglii  
20–21, 37
- Henryk VIII, król Anglii  
i Irlandii 21, 25–26, 37,  
248
- Holinshed Raphael 236
- Hope Jonathan 16
- Hycnar Marcin 269
- Jadwiga Andegaweńska,  
królowa Polski 251
- Jakub I, król Anglii,  
Irlandii i Szkocji (jako  
Jakub VI) 20–21, 23–26,  
135, 232, 234, 237,  
248–250
- Jane Seymour, żona  
Henryka VIII, królowa  
Anglii 37
- Jonson Ben 19, 236
- Kamińska Anna 9
- Kamiński Piotr 21, 46, 176,  
231, 261, 267–268
- Karol I, król Anglii, Szkocji  
i Irlandii 21, 25, 234, 247
- Karol I Habsburg,  
siostrzeniec Katarzyny  
Aragońskiej 26

- Karol IV Luksemburski,  
król Niemiec i Czech,  
cesarz rzymski 252
- Katarzyna Aragońska, żona  
Henryka VIII, królowa  
Anglii 26, 248
- Katarzyna Howard, żona  
Henryka VIII, królowa  
Anglii 26, 248
- Katarzyna Parr, żona  
Henryka VIII, królowa  
Anglii 37
- Kearney James 47
- Klaudiusz Ptolemeusz 16,  
145
- Kopeć-Umiastowska  
Barbara 23
- Kosim Alicja 251, 267
- Kottman Paul A. 47
- Koźmian Stanisław 252
- Kraszewski Józef Ignacy  
252–254
- Kujawińska-Courtney  
Krystyna 251, 254
- Kwintus Kurcusz Rufus  
200
- Leóńczyk Pamela 269
- Lewik Włodzimierz 269
- Limon Jerzy 17, 36
- Lindley David 257
- Lord Darnley (właśc.  
Henryk Stuart) 26,  
248–249
- Ludmiła, córka księcia  
Władysława na Ziembicy  
252–253
- Lupton Julia Reinhard 43,  
47
- Luter Marcin 31
- Małgorzata, królowa  
Szkocji 20
- Maria, królowa Francji 20
- Maria Stuart, królowa  
Szkocji 26, 248, 250
- Maria Tudor (Maria I),  
królowa Anglii i Irlandii  
26, 234
- Marlowe Christopher 53
- Mastela Olga 41, 51
- Mercer John 254
- Middleton Thomas  
256–257
- Mikołajewska Barbara 17
- Muszyński Grzegorz 16
- Nawrocka Ewa 18
- Orgel Stephen 19, 22,  
24–26, 229, 247–248,  
257–258
- Overbury Thomas 246
- Owidiusz 9, 12–13, 241,  
243
- Pettie George 245
- Piotr, św. 266

- Pitcher John 33, 58, 229,  
231, 257–258
- Plutarch 206, 266
- Rautenstrauchowa  
z Dzierżanowskich  
Helena 267
- Reynolds Paige Martin  
27–28
- Riccio David, sekretarz  
Marii Stuart 26, 248
- Roepell Richard 250
- Romano Giulio 13–14, 23,  
214
- Rossowski Stanisław 269
- Ryngalla Anna 251, 253
- Ryszard, syn Edwarda IV  
z dynastii Plantagenetów  
21, 28
- Ryszard III, król Anglii 21
- Selous Henry Courtney 268
- Šešplaukis Alfonsas 254
- Shakespeare John 52
- Shakespeare William  
(Szekspir) 10–25, 27–30,  
32–33, 35–36, 38–39,  
43–44, 46–55, 58, 69,  
135, 137, 141, 144, 176, 205,  
229, 231–241, 244–247,  
249, 252, 255–257, 259,  
261–262, 265, 267–268
- Skuszanka Krystyna 268
- Sławek Tadeusz 17
- Słomczyński Maciej 269
- Snyder Susan 229, 231, 236,  
247, 257, 260, 266
- Sobik Daria 269
- Sokol Barnett Jerome 39
- Stabryła Stanisław 9
- Talvacchia Bette 14
- Terencjusz 137
- Ulrich Leon 267–268
- Vasari Giorgio 14
- Webster John 257
- Weseliński Andrzej 254
- Wicher Andrzej 41
- Winniczuk Lidia 200
- Witold, książę 251, 253
- Władysław na Ziembicy,  
książę 252
- Włodarczyk Jarosław 16
- Zbierski Henryk 14
- Ziemowit III, książę  
Mazowska 51, 250,  
252–253
- Zygmunt August, wielki  
książę litewski, król  
Polski 251
- Żurowski Andrzej 34



Tytuł oryginału  
*The Winter's Tale* (First Folio, 1623)

Redaktor naukowy serii  
*Anna Cetera-Włodarczyk*

Redaktor naukowy tomu  
*Anna Cetera-Włodarczyk*

Recenzentki  
*Marta Gibińska-Marzec*  
*Joanna Walaszek*

Redaktor prowadzący  
*Jakub Ozimek*

Redakcja i korekta  
*Kamil Dźwinel*

Projekt okładki, obwoluty, stron tytułowych i wnętrza  
*Maciej Buszewicz*

Skład i łamanie  
*Marcin Szcześniak*

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023

Anna Cetera-Włodarczyk, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-5711-4867

ISBN 978-83-235-6344-0 (druk)      ISBN 978-83-235-6352-5 (pdf online)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego  
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7  
e-mail: [wuw@uw.edu.pl](mailto:wuw@uw.edu.pl)  
księgarnia internetowa: [www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

Wydanie II rozszerzone, Warszawa 2023

Nadprzyrodzone dary Leontesa  
przesądzą o losie królowej.  
Jeszcze krótko widzimy ją tulącą  
synka, po chwili jednak sycylijskie  
oikos ulega pełnej dezintegracji:  
nie ma domu, nie ma rodziny.

Od tej pory rola Hermiony jest  
poprowadzona jak w antycznej  
tragedii, której żywiołem jest patos.  
Hermiona broni się z godnością,  
rodzi, cierpi, przemawia, wreszcie  
osuwają się na scenę. Nawet jej śmierć  
w kulisach pozostaje w pełni zgodna  
z antyczną konwencją, która nie  
pozwalała czynić spektaklu  
z umierania.

(ze wstępu Anny Cetry-Włodarczyk)