

SHAKESPEARE

Burza

w przekładzie Piotra Kamińskiego



William Shakespeare

Burza

Przełożył Piotr Kamiński
Wstęp i komentarz Anny Cetery



Twórcy niniejszej publikacji są stypendystami Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

Tytuł oryginału: *The Tempest* (First Folio, 1623)

Copyright © for the Polish translation by Piotr Kamiński, 2012

Copyright © for the preface and commentary by Anna Cetera, 2012

Copyright © for this edition by Wydawnictwo W.A.B., 2012

Wydanie I

Warszawa 2012

Spis treści

Wstęp. *Burza*, czyli tam i z powrotem

Burza

Osoby

Akt I

Akt II

Akt III

Akt IV

Akt V

Epilog

Komentarz

Data powstania i źródła

Wczesna recepcja dramatu

Uwagi o redakcji oryginału i przekładzie

Aneks

Muzyka w *Burzy*

Polskie przekłady *Burzy*

Literatura krytyczna

Burza na polskiej scenie

Przypisy

Wstęp

Burza, czyli tam i z powrotem

Burza uchodzi za sztukę rozrachunkową i pożegnalną. Po raz ostatni w swej własnej sprawie Shakespeare wypowiedział się jednak poza teatrem, choć w mocnej, ekspresywnej scenografii. Na straży grobu w Stratfordzie postawił zrymowany czterowiersz, zabraniając pod groźbą klątwy wydobywania prochów¹. Zaprzyjaźnieni z Shakespeare'em aktorzy mawiali, że nigdy nie zmarnował linijki wiersza. I rzeczywiście, przasna rymowanka, jeśli to on ją ułożył, okazała się strażnikiem mniej skłonny do ustępstw aniżeli tony kamienia w starożytnych sarkofagach. Umarłych grzebać, trumien nie otwierać, zdaje się pisać Shakespeare, spod ziemi, spoza czasu. Jakkolwiek by oddzielać postaci i jej autora, trudno przeoczyć zbieżność decyzji i nastrojów Prospera i Shakespeare'a. Schyłek życia jednego i drugiego nosi wyraźne znamiona dobrowolnego wycofania się z zawodu. Shakespeare, wielkomiejski dramaturg i aktor, nie umarł w biegu. Ostatnie pięć lat spędził w Stratfordzie, tam, gdzie się urodził, w domu, którego dorobił się przez dwadzieścia lat pracy w Londynie, pisząc w zawrotnym tempie dwie sztuki rocznie. Odszedł z teatru, kiedy wciąż jeszcze je grano, choć nie ulega wątpliwości, że następców nie szukano długo. Epitafium, pieczołowicie redagowany testament, wreszcie dziesiątki refleksji rozsianych po dojrzałych dramatach ukazują Shakespeare'a jako człowieka żyjącego w długotrwałym i czujnym dialogu ze śmiercią, z którą się oswaja, spoufala i godzi.

Tworząc *Burzę*, prawdopodobnie na przełomie 1610 i 1611 roku, Shakespeare ma czterdzieści siedem lat, Prospero, jeśli jego wyznania nie są li tylko retorycznym chwytem, czterdzieści pięć². Warto o tym pamiętać, zanim w wyobraźni rozgości się obraz księcia Mediolanu jako patriarchalnego starca. Działania obu cechuje ten sam radykalizm: Prospero w finale łamie różdżkę i topi księgę, Shakespeare odchodzi, nie pozostawiając po sobie ani jednego rękopisu, listu, glosy – niczego, co skreślił własną ręką³. Książę jest magiem, roztrząsanie tego faktu odnawia

stary trop rywalizacji Shakespeare'a z Christopherem Marlowe'em, którego Faustus – Szcęściarz (z łaciny) podobnie jak Prospero – Szcęściarz (z włoskiego) pragnął rzeczy wielkich i zakazanych⁴. Możliwe jednak, że szarobura magia Prospera nie ma tu żadnego znaczenia: historię szlachetnego czarodzieja z córeczką podsunęły romanse, a Shakespeare uczynił z niej wielką i trwałą metaforę teatru. Ostateczne wybory obu postaci, Prospera i Shakespeare'a, wynikają z tej samej zgody na „banalną codzienność”, na dożywocie pod opieką córki, z wnuczętami na kolanach⁵. To stabilizacja za cenę wielu wyrzeczeń, ale Shakespeare uparcie powraca do tej myśli. W niemal wszystkich późnych sztukach – *Opowieści zimowej*, *Burzy*, *Peryklesie* – ojcowie upatrują szczęścia w przebywaniu blisko dorosłej córki. W pewnym sensie motyw ten pojawia się już wcześniej, w *Królu Learze*, ale tam miłość ojca jest groźna i zachłanna. Osobiste losy Shakespeare'a bywają podstawą interpretacji *Burzy*, *Burza* rzuca światło na schyłek życia Shakespeare'a. Nawet jeśli zależność ta nigdy nie leżała w zamiarach dramaturga, historia sama dopisała znaczące puenty: *Burza* jest jego ostatnią samodzielną sztuką, zamieszczoną jako pierwsza w pośmiertnym wydaniu dzieł wszystkich (por. [tutaj](#)). Co więcej, kończy ją epilog, w którym aktor wychodzi poza ramy postaci i fabuły, aby opowiedzieć o końcu przedstawienia i życia – o końcu wszystkiego.

Narzucające się dziś interpretacje biograficzne nie zmieniają faktu, że dla pierwszych widzów *Burza* mogła być nade wszystko widowiskową komedią o radosnym zamążpójściu, umiejętnie zgraną z aspiracjami rządzących elit. Shakespeare zawsze bacznie przyglądał się bieżącej polityce, tym razem jednak była to polityka prawdziwie (wielko)światowa: sojusz Anglii z Unią Protestancką (por. [tutaj](#)) i kolonizacja Ameryki (por. [tutaj](#)). Gwarantem tego pierwszego miał być zaplanowany na jesień 1611 roku ślub Elżbiety, córki Jakuba I, z Fryderykiem, elektorem Palatynatu Reńskiego, a także przyszłe panowanie Henryka, najstarszego syna Jakuba. *Burza* na wiele sposobów nawiązywała do rozdętej propagandowo wiary w świetlaną przyszłość trójki wychuchanych nastolatków, w których rękach, jak przez chwilę sądzono, spoczywały losy Europy. Podobnie jak w wielu wcześniejszych sztukach, Shakespeare usłużnie podstawiał panującym lustro, z pozoru bijąc wraz z innymi w dzwony na powitanie nowego, wspaniałego świata, jednocześnie zaś obnażając kruchość nadziei, naiwność wychowanych pod kloszem

dzieciaków, a także ryzykownie portretując ojców jako pokolenie przegrane. Odegrana dwukrotnie w pałacowych wnętrzach *Burza* z pewnością nadawała się na śpiewno-baletowy przerywnik, wybrany, jak kilkadziesiąt innych widowisk, aby umilić młodym przedłużające się narzeczeństwo (por. [tutaj](#)). Zarazem jednak ten sam dramat, w głębszych warstwach fabuły, co rusz nękał obrazami otwartych, jęczących się ran, w finale tylko prowizorycznie opatrzonych ślubnym welonem Mirandy. To współistnienie różnych układów odniesienia, zbitka konwencji i niejasne zakończenie stały się w kolejnych wiekach powodem potężnych wahań interpretacyjnych, niespotykanych w przypadku innych dramatów. *Burzę* można inscenizować jako romans, nostalgiczny testament albo olśniewającą feerię. Można dopatrzeć się w niej przede wszystkim przenikliwej reakcji Shakespeare'a na opowieści o Nowym Świecie, czyli *Burzy* amerykańskiej, lub, jak chcą niektórzy, kryptogramu o fiasku przedsięwzięcia w Wirginii (por. [tutaj](#)). Idąc dalej za tą myślą, można z *Burzy* uczynić wczesnonowożytną powtórkę z mitów założycielskich, w których garstka ocalałych Trojan, z Eneaszem na czele, błąka się po Morzu Śródziemnym w poszukiwaniu miejsca na nowy dom (por. [tutaj](#))⁶. Można wreszcie obsadzić Shakespeare'a w roli pierwszego krytyka imperializmu, z Prospera czyniąc zachłannego kolonizatora, a z Kalibana uciemienzonego autochtona.

Dla ówczesnej publiczności fabuła *Burzy* była prosta do streszczenia: wygnany z Mediolanu Prospero dociera na wyspę, z której czyni miniaturowe królestwo sztuki i magii. Panując nad żywiołami, bezcielesnym Arielem i dzikim Kalibanem, wychowuje córkę Mirandę. Po latach u wybrzeży wyspy rozbija się statek, a książę staje oko w oko ze swą przeszłością. Wybacza wrogom, wydaje za mąż córkę, wraca na tron. Zabiera lub nie zabiera ze sobą Kalibana. Paradoksalnie, ten nierozstrzygnięty i zlekceważony szczegół okazał się kluczowy dla przyszłych interpretatorów. Z początku opryskliwy i podstępny Kaliban był postacią z gruntu komiczną. Pokraczny, cuchnący potwór, zwany z nutą humoru *monster*, czemu żadne tłumaczenie nie przywróci brzmieniowego pokrewieństwa z *master*, *monsieur* – pan potwór⁷. Z czasem jednak gniewne wyzwiska Prospera nabrały dosłowności. Kaliban stał się chodzącym katalogiem uprzedzeń i wstrętów, szatańskim pomiotem, osiłkiem z morderczym instynktem i słabą głową, która w momentach wzruszenia do złudzenia przypominała łeb szczeniaka, podobnie zresztą jak

cały Kaliban gorliwie liżący stopy pana; dopiero w finale potwór rokował nikłe, bardzo nikłe, ale jednak nadzieje na resocjalizację. Niepostrzeżenie egzotyczne kuriozum urosło do rangi archetypu niewolnika opornego wobec edukacyjnych wysiłków białego człowieka, teatralnej egzemplifikacji arystotelesowskich tez o ludziach niezdolnych do samostanowienia. Odrażająca charakterystyka tej postaci popadała jednak w coraz ostrzejszy konflikt z humanizmem. Schyłek epoki kolonialnej oznaczał dla Kalibana nowe życie. Toporna „bryła” (I 2: [łącze](#)) przemówiła, podejmując własną narrację o krzywdzie. Takie czytanie wydobycie z syna więdźmy Sykoraks rysy tragiczne, obracając Prospera w despotycznego uzurpatora cudzej ziemi. Na dwudziestowiecznej scenie i w krytyce Kaliban podlegał nieustannej aktualizacji i przechodził zaskakujące metamorfozy rasowe i etniczne: jego skóra przybierała wszelkie odcienie od hebanu po oliwkę, zmieniał się kształt jego oczu, kolor włosów i proporcje ciała. Udręczony, skuty łańcuchami pytał o prawo do ziemi i języka, wył i skamlał, uginając się pod ciężarem kłód. Ten nowy rodzaj politycznej wrażliwości wymusił rozdzielenie włókien tekstu i czytanie go wbrew komediowej dynamice, z akcentem na kielkującą wrażliwość ofiary europejskiej pychy. W ten sposób, z wieku na wiek, w krajach obarczonych przeszłością kolonialną gnuśny i chutliwy Kaliban ulegał politycznej sakralizacji, podobnie jak mściwy Szajlok tam, gdzie szalał antysemityzm.

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

obrazy Bermudów, przełamane migawkami mrocznych rytuałów brazylijskich Indian. Wizja Shakespeare'a mogła się też ukształtować w wyniku kontestującej lektury Wergiliusza i płynącego z niej przekonania, że każda ziemia, którą wędrowcy znajdą za oceanem, przyniesie jedynie krótkotrwałe złudzenie obfitości, aby ostatecznie ujawnić swą grozę i zdezwuować sielankowe mrzonki. Wilgotny i ciepły klimat wyspy sprzyja życiu i gniciu, jak bystro zauważa brat Prospera, Antonio⁸. Shakespeare musiał wiedzieć, że obok bajecznie pięknych tropikalnych plaż stoją zwykle cuchnące, malaryczne bagna. Gdziekolwiek wyspę Prospera umiejscowić, uderza niebywała zdolność Shakespeare'a do tworzenia znaczeń przekraczających jego epokę. Raz ustanowione paralele nie rozstrzygają żadnych dylematów, ale wyostrzają nowe odsłony konfliktu. „Do tego mrocznego pomiotu / Ja się przyznaję” (V 1: [łącze](#)), mówi Prospero, wskazując palcem na Kalibana, co jednak nie zmienia niepokojącej dwuznaczności tego wyznania. Niepokój ten podejmą pisarze późniejszych epok, na przykład Conrad w *Jądrze ciemności*, kreśląc wizerunki Europejczyków doświadczających w zetknięciu z obcym, zawłaszczanym łądem głębokiego aksjologicznego wstrząsu.

Dla Shakespeare'a *Burza* mogła być również wyprawą w nieznane, flirtem z nową estetyką. W chwili kiedy pracował nad dramatem, era *playhouse'ów* – sezonowych drewnianych amfiteatrów – dobiegała nieuchronnie końca. W 1609 roku trupa Shakespeare'a schroniła się pod dach, przenosząc na zimę do Blackfriars, eleganckiej sali na terenie dawnego opactwa Dominikanów (por. [tutaj](#)). Od tej pory zespół mógł liczyć na bardziej wyrobioną i bogatszą publiczność, powoli jednak rozstawał się z unikatową, architektoniczną metaforą, jaką był w swej konstrukcji i nazwie teatr Glob. Jeszcze inną drogą szedł dwór, gdzie monarchowie, po obu stronach kanału La Manche, prześcigali się w rozrzutności. To dla nich scenarzyści tacy jak Ben Jonson przygotowywali słynne dworskie maski, osnute na wątkach mitologicznych kunsztowne widowiska, alians tańca, śpiewu i wymyślnych kostiumów (por. [tutaj](#)). Celem owych pokazów zamożności było wzmocnienie autorytetu panujących, efektem ubocznym – zamykanie się elit we własnym kręgu. Shakespeare nie mógł nie zauważyć rozejścia się estetyk. W konfrontacji ze środowiskiem dworskim ujawniał się powoli jego anachronizm, jakim mogło być nadmierne obciążenie spektaklu słowem. Co myślał o nowej sztuce? W dramatach

Shakespeare'a nigdy nie brakowało elementów widowiskowych, takich jak pantomimy albo bale maskowe, nie stronił on też od efektów scenicznych, ale inaczej dobierał proporcje. Do *Burzy*, wychodząc naprzeciw modzie, włączył maskę zaręczynową i uczynił z niej imponujący pokaz możliwości Prospera, niespodziewanie przerwany wtargnięciem na scenę plebsu. Ten przedziwny blamaż konwencji do dziś dezorientuje krytyków, inspirując karkołomne teorie o odwróconej antymasce (por. [tutaj](#)) lub dopisaniu sceny w późniejszym okresie przez innego autora. Trudno jednak uwierzyć, że *Burza*, jaką znamy – ujęta po raz pierwszy i jedyny w karierze Shakespeare'a w karby klasycznej jedności miejsca, czasu i akcji – jest efektem cięć i przeróbek. Ten z pozoru regresywny wybór był w gruncie rzeczy niezwykle nowatorski. Synchronizując czas i przestrzeń, Shakespeare wciągał widzów w psychodramę, zachęcając, aby czterogodzinny amok współprzeżyli z rozbitkami.

Nie wiemy, czy pracując nad *Burzą*, Shakespeare zdawał sobie sprawę, że będzie to jego ostatnia samodzielna sztuka. Pod wieloma względami jest ona podobna do innych romansów, nazywanych również sztukami ostatnimi: *Cymbelina*, *Opowieści zimowej*, *Peryklesa*. Dramaty te na pozór kończyły się szczęśliwie, ale w weselnych miodach czuć było łyżkę dziegciu. Już wcześniej spod pióra Shakespeare'a wyszło kilka tak zwanych gorzkich komedii, w których komplikacje fabuły wykraczały daleko poza komiczne schematy. Romans dodatkowo wprowadzał elementy cudowności, co w *Burzy* zaowocowało przemieszaniem wątków czarodziejskich, graniczących z autocytatem powtórzeń z *Makbeta* i *Juliusza Cezara* (por. [tutaj](#)), konwencji komedii dell'arte i wcześniej wspomnianej maski. *Burza* jest kolażem gatunków, spójnym i efektownym jedynie na powierzchni, brak w niej jednak ciągłości psychologicznej: nie ma psychoanalizy dla czarodziejów. Shakespeare nie ukrywa zresztą rozdzielności planów: „Pomóż mi zrzucić czarodziejskie szaty” (I 2: [łącze](#)), mówi Prospero do Mirandy, być może sygnalizując, że w tym miejscu kończy się baśń, a zaczyna dramat. Za chwilę cofnie się o dwanaście lat, aby opowiedzieć o swoim wygnaniu, a potem jeszcze o kolejne dwanaście, relacjonując dzieciństwo Kalibana i udręki Ariela. Statyczna ekspozycja przynosi niebywałą kompresję wydarzeń i emocji, której nie kontroluje żaden chór, tym samym *Burza* staje się sztuką o pamięci – subiektywnej, poranionej, korygowanej i narzucanej innym uczestnikom wydarzeń. Przez

kolejne cztery akty poznajemy księcia, śledząc jego poczynania. Prospero jest jedyną wielką postacią Shakespeare'a, która nigdy nie zostaje na scenie sama. Przeciwnie, wszystkie jego monologi wygłaszane są wobec kogoś i noszą wyraźne znamiona autokreacji. Jeśli nie liczyć krótkich, nerwowych kwestii na stronie, myśli Prospera, podobnie jak jego księgi, pozostają zagadką. W epilogu Shakespeare tylko z pozoru wyklada karty, zestawiając cztery jednakowo mocne, choć różnokolorowe figury: księcia, maga, aktora i twórcy. Każda z wcześniejszych wypowiedzi Prospera może być przypisana jednej z nich.

Jeśli *Burza* jest opowieścią o władcy zdradzonym przez brata, to najważniejsza jest w niej próba przebaczenia oraz losy następnego pokolenia. Jeśli zaś Prospero jest magiem, to sztuka osuwa się w okultystyczne otchłanie, skąd w finale dobiega jego przejmujące błaganie o litość. Jako aktor Prospero medytuje nad zniewalającą siłą iluzji, jako twórca żegna się ze światem, który, mimo jego wysiłków, pozostał dokładnie taki sam, jaki był bez niego, odporny na wszelką umoralniającą perswazję. Tę ostatnią interpretację dodatkowo wzmacnia uparcie kompromitowany w sztuce motyw utopii. O rzeczypospolitej bez karzącej ręki prawa i obowiązku pracy beztrósco gawędzi królewski doradca Gonzalo (II 1: [łącze](#)), na chwilę przed tym, jak spiskowcy wymierzą w niego miecze. Z pomocą Ariela Prospero zamienia wyspę w strefę czujnej inwigilacji w nadziei, że magiczne podsłuchy pozwolą zdusić zło w zarodku. „Nowy wspaniały świat” wita Miranda, bezmiarem naiwności wprawiając w zakłopotanie własnego ojca, choć wypada też przyznać, że część dwudziestowiecznej krytyki słowom tym zaufa i będzie upatrywać w *Burzy* prorocstwa o triumfie myśli nad przyrodą, elektryfikacji wsi i budowie tam na syberyjskich rzekach⁹. Wreszcie utopijny może wydawać się pomysł Prospera, aby nie odstępując córki na krok, uchronić ją przed pułapkami dojrzewania. Poddawane rozmaitym próbom więzy krwi sprawiają, że *Burza* bywa niekiedy inscenizowana jako dramat rodzinny, o braciach, ojcach i dorastających dzieciach. W każdym wypadku problemem dominującym pozostaje wina, która nie idzie w niepamięć, bo brak żalu i zadośćuczynienia za zło, i wynikająca z tego desperacka próba reanimacji sumień krzywdzicieli. Skuteczność tej próby wymyka się ocenie. Z *Burzy* można uczynić chrześcijańską alegorię przebaczenia, można też medytować nad ułomnością finałowej zgody¹⁰. Najbliższa

przyszłość wydaje się jednak optymistyczna: „Rano wsiądziemy na statek / I popłyniemy nim do Neapolu, / Gdzie mam nadzieję zobaczyć wesele / Tych dwojga młodych” (V 1: [łącze](#)), zapowiada książę. Jakkolwiek by patrzeć, świeżo wykąpana włoska elita płynie z kontynentu na kontynent – i z wesela na wesele.

W komediach Shakespeare’a morze nie raz wyrzucało na brzeg rozbitków, a opisy groźnych kipieli wracały we wspomnieniach, rozsiane po kolejnych aktach¹¹. W tych retrospektywnych migawkach narratorem był zawsze jeden z ocalańców: wiedział tyle, ile mógł zobaczyć i zapamiętać tonący człowiek. W *Burzy* jest jednak inaczej: Shakespeare wprowadza widzów bezpośrednio na pokład, gdzie trwa walka ze sztormem, ludzie tracą nadzieję, statek uderza w skały i narracja się urywa. Niemal natychmiast na brzegu pojawia się Miranda, naoczny świadek. Obraz, który relacjonuje, pozbawiony jest szczegółów, ale ma większą skalę: wściekła toń ryczy i unosi się ku niebu, to zaś płonie i spływa „cuchnącą smołą” (I 2: [łącze](#)). Miranda słyszy krzyki, widzi wojnę żywiołów, myśli – o piekle. Za chwilę jednak na scenę wbiega Ariel, sprawca makabrycznej hecy. W jego relacji jest błysk humoru, kilka szczegółów inscenizacyjnych („siarką cuchnące petardy”, I 2: [łącze](#)) oraz przechwałki godne starożytnych eposów: pioruny szybsze od gromów Jowisza i drżący trójząb Neptuna. „Utonęli wszyscy” (I 2: [łącze](#)), rozpacza Miranda. „Włos im nie spadł z głowy” (I 2: [łącze](#)), melduje Ariel – oboje mówią prawdę, bo innej nie znają. Wspomnienie katastrofy wróci po raz trzeci w opowiadaniu Francisca o płynącym do brzegu królewiczu. Relacja dworzanina ma podnieść na duchu króla, Francisco zadba więc o jakość, posiłkując się cytatem z Wergiliusza. Ferdynand sunie do brzegu pewnie, majestatycznie, niczym mityczne węże, które wyłoniły się z morskich głębi na zgubę trojańskiego kapłana Laokoona i jego synów (por. [tutaj](#)). Ta efektowna cytacja przydaje siły świadectwu, ale ujmuje mu wiarygodności. Czy zapożyczony opis może być prawdziwy? „Tak, na pewno / Dotarł do brzegu” (II 1: [łącze](#)), zapewnia Francisco. Niezależnie od zwielokrotnianych obrazów sztormu, w sztuce szaleje jeszcze inna burza. Tytułowa *tempest*, rozumiana jako wstępny etap przemiany alchemicznej, kiedy wrzące ciecze oddają brudy. Ta bulgocząca pralnia jest w gruncie rzeczy zapowiedzą wielkiego wrzenia sumień, jakie przygotował dla swych

winowajców Prospero. Ostatni opisze sztorm król, już pouczony przez Ariela o pedagogii tej podrobionej katastrofy:

Potworne! Potworne!
Zdawało mi się, że morskie bałwany
Mówią mi o nim, wiatr śpiewa, pioruny
Dmą jak organy groźnym basem – imię
Prospera! (III 3: [łącze](#))

Kiedy jednak zdziesiątkowani z pozoru Neapolitańczycy budzą się na lądzie, są w zaskakująco dobrej formie. „Jak po przepierce” (I 2: [łącze](#)), ironizuje Ariel. Tylko Alonso szuka syna. Spośród reszty nikt nie wspomina o jedzeniu, dopóki go nie zobaczy, nie brak też niczym nieuzasadnionej wiary w szczęśliwy powrót do domu. Reakcje rozbitków zdają się spowolnione, tematem rozmów jest klimat, plany na przyszłość; trochę wzajemnych wyrzutów. Nikomu nie przychodzi do głowy, że trafili do wiwarium: szklanej klatki, gdzie ktoś, wespół z publicznością, śledzi każdy ich ruch. W kompozycji tej sceny jest sugestia tropików, wilgotnego, duszącego powietrza, które zwiotcza mięśnie, otępia zmysły i usypia. W zamiarach Prospera nie było jednak anestezji, ale kontrolowana agonია. Oto jeszcze przed chwilą ludzie stali oko w oko ze śmiercią, ogarnęła ich trwoga, stracili nadzieję, oddali się modlitwie. To ekstremalne doświadczenie miało być początkiem terapii. Być może Prospero sądził, że umierające mózgi pobudzą pamięć, ta wstrząśnie sumieniami, wyzwalaając u winowajców żal, a w nim – litość. Nic takiego się jednak nie stało. W obliczu śmierci nikt nie przypomniał sobie o krzywdzie, którą przed laty wyrządził księciu Mediolanu. W jednej z filmowych wersji *Burzy* cyfrowe sztuczki pokazują statek uwięziony w gigantycznej bańce pogodowej, nad którą unosi się Ariel¹². Dookoła jednak niebo jest czyste, a tafla oceanu idealnie płaska. Dramat statku jest tylko maleńkim podzbiorem rzeczywistości, teatrykiem odgrywanym wedle z góry zadanego scenariusza. Tak właśnie Boecjusz opisywał działanie Fortuny, nad którą czuwa ukryta przed ludzkim wzrokiem Opatrzność¹³. W *Burzy* jej miejsce zajmuje Prospero – szafarz chłosty.

Zanim jednak rozwinie się akcja, scena przechodzi we władanie pamięci. Księżę przedstawia się sam, w długim monologu złożonym z trzech analeptycznych skoków w przeszłość swoją i Mirandy, Ariela i Kalibana. Wspomnienia Prospera zapoczątkowują krążenie wątków: spiski, zdrada, przemoc. Motywem kluczowym jest jednak niewdzięczność. Brat, córka, Kaliban, Ariel – powinni wiedzieć, ile uczynił dla nich Prospero, ale wypierają się długów. W obawie przed zdradą Prospero pęta ich pamięć, a kiedy to nie wystarcza, usypia, zastrasza, czasem bije. „Trzeba miesiąc w miesiąc / Wszystko, czym byłeś, wykladać od nowa, / Bo zapominasz” (I 2: [łącze](#)), strofuje Ariela. Obsesyjne zaklinanie pamięci przez Prospera wynika z jego rozumienia postępków brata:

Sam uwierzył
W swoje po stokroć powtarzane kłamstwa,
Do fałszywego świadectwa skłoniwszy
Swą grzeszną pamięć, by mu podszeptała,
Że prawym władcą jest, nie namiestnikiem. (I 2: [łącze](#))

Lekarstwo może być tylko jedno: otrzeźwić, odrzec ze złudzeń, utwierdzić prawdę. Księciu wypada wierzyć na słowo, ale w despotycznym, broniącym swego Prosperze współczesny widz wyczuwa niekiedy paranoika i manipulatora. W fabule nie ma jednak nic, co podważałoby wersję księcia. Przeciwnie, potwierdza ją Gonzalo, jedyny sprawiedliwy. Pretensje Prospera budzą nieufność, ale jego obawy są słuszne: Antonio chce księstwa, Kaliban Mirandy, obaj pragną jego śmierci. Co więcej, prześladowuje go myśl, że to on budzi w swych wrogach, jak powiada, „skryte zło” (I 2: [łącze](#)).

Mimo pozorów samokontroli długie opowiadanie ujawnia też niebywałą nerwowość księcia. Prospero wymienia wszystkie najważniejsze fakty, ale jego narracja jest niespokojna, gorączkowa, irytuje go też brak skupienia Mirandy. Dokładnie tak samo zachowuje się później: jak alchemik, który boi się, że pomyli ingrediencje, albo reżyser niepewny losów spektaklu. Akcja rozwija się w kilku miejscach, wątki przecinają się dopiero w finale, a upilnowanie wszystkich postaci jest z każdą chwilą trudniejsze. Z pozoru wszystko toczy się zgodnie z planem, ale Shakespeare raz po raz prowadzi

nas w kulisy, gdzie panuje napięcie, pośpiech i improwizacja. „Która godzina?” (I 2: [łącze](#), V 1: [łącze](#)), nagabuje nieomal bez przerwy Prospero Ariela, ale też chwali, gdy gra jest dobra: „ani jednej sylaby nie zjadłeś / Z moich wskazówek!” (III 3: [łącze](#)). Miranda kilkakrotnie powtarza, że nigdy nie widziała ojca tak wzburzonego. „Ważą się losy mego doświadczenia”, objaśnia Prospero, a stawka jest wysoka:

Wiem dzięki mej sztuce,
Że zenit losu mojego zależy
Od gwiazdy, z której sprzyjających wpływów
Muszę skorzystać dziś – w przeciwnym razie
Jej blask nade mną zgaśnie. (I 2: [łącze](#))

Choć dzień biały, postaci co rusz zapadają w nienaturalny sen. Śpią marynarze, zasypia Alonso i dwór, drzemie Miranda. Ten sen to efekt klimatu, ale też sztuczka Prospera. W tragediach bezsenność była reakcją na traumę, w *Burzy* sen jest prewencyjny: Prospero zsyła go na postaci, by je powstrzymać od działania. Uśpione zastygają w pozie, w której dotknął je czar, i trwają tak, jak kukiełki, dopóki nie przyjdzie pora kolejnego występu. Cel wszystkich zabiegów jest jeden: uświadomić winę, wywołać skruchę, wybaczyć, jednak władza reżysera i scenarzysty przeniesiona w realny świat razi brakiem poszanowania wolności innych ludzi. Co więcej, na to z gruntu chrześcijańskie pragnienie pojednania cień rzuca magia.

„Czar w krzepkim tyglu wre, duchy posłuszne” (V 1: [łącze](#)), uspokaja sam siebie Prospero na progu ostatniego aktu. W przeciwieństwie do wiedzy w *Makbecie* księcia nigdy nie widzimy pochylonego nad kotłem czy alchemicznym tygłem. Jego magiczne atrybuty są typowo baśniowe: płaszcz o zaletach czapki niewidki, różdżka, księgi. Zawartość tych ostatnich od wieków intryguje. Cóż to za mądrości kryła biblioteka Prospera? Wskazówki Shakespeare’a są w tym względzie oszczędne: Prospero używa pojęć alchemicznych, ma wiedzę astrologiczną, panuje nad bytami niematerialnymi. Szerszy rejestr jego możliwości pojawia się w pożegnalnej mowie czarodzieja, wtedy jednak mówi on tekstem Medei z *Przemian* Owidiusza (IV 2: 33–57, por. [tutaj](#) oraz [tutaj](#)), co zważywszy na

jego niebywałą skłonność do teatralizacji życia, nie pozwala rozróżnić, czy to spowiedź, czy benefis. Jak sam przyznaje, tajemne nauki sprawiły, że zaniedbał rządy w księstwie, nie wiemy jednak, czy podobnie jak inni alchemicy pracował nad transmutacją ołowiu w złoto, szukał panaceum czy eliksiru młodości. Wysiłki Prospera, którego znamy, zogniskowane są na uzyskaniu przemiany sumień, ale efekty, jakie kreuje – sztorm (I 1: łącze), scena z harpią (III 3: [łącze](#)), maska (IV 1: łącze) – mają charakter scenicznej iluzji, co skłania, aby w magii Prospera dopatrywać się przede wszystkim metafory teatru. Jeśli jednak jego pasje były realne, mógł być jednym z nowożytnych przyrodoznawców, których studia nad światem materialnym nabierały niekiedy wymiaru mistycznego, wchodząc na kręte ścieżki gnozy i okultyzmu¹⁴. Sam Prospero nieustannie podkreśla, jak bardzo różni się od wiedźmy Sykoraks, matki Kalibana, przeciwstawiając jej czary swojej sztuce czy też magię czarną – magii białej¹⁵. Te pierwsza zasadzała się na diabelskim pakcie, na mocy którego człowiek wchodził w upodlający sojusz z demonami, siał zamęt i zniszczenie. W odróżnieniu od czarnoksięstwa biała magia służyła z pozoru szlachetnym celom, ceniąc cnotę i samodyscyplinę potrzebne do intensywnych studiów. Wszystko to bynajmniej nie zjednywało jej przychylności chrześcijaństwa, bezwzględnie przeciwnego czarom. Jeśli Prospero był renesansowym magiem, jego naukowe pomoce mogły być grymuarami¹⁶, spiswanymi od średniowiecza księgami, w których gromadzono wiedzę o bytach duchowych, zaklęcia, inkantacje, rytuały, opisy kształtów i zastosowań talizmanów. Księgi te w istocie stanowiły mieszankę zabobonu, nauki i szarlatanerii, często jednak dla niepoznaki dopisywano im biblijną proveniencję, czyniąc ich autorami Salomona albo Mojżesza. Cokolwiek czytał Prospero, Shakespeare stara się na wiele sposobów uwolnić go od podejrzeń o diabelskie konszachty. W finale sztuki Faust Marlowe’a pragnął spalić swe księgi, ale było już za późno i po chwili ginął w paszczy piekła. Prospero ceremonialnie topi jedną, być może napisaną przez siebie, księgę i wraca do życia, jakie wiódł przedtem¹⁷. O uwikłaniu bądź niewikłaniu rodziców w zło mogły też świadczyć dzieci. Synem Sykoraks był odpychający Kaliban, córką Prospera – urodziwa Miranda.

Imię Mirandy mówi samo za siebie¹⁸, dziewczyną zachwyca się narzeczony, jej liczne zalety wychwala Prospero. Ona sama wie o sobie niewiele: „Cudem – nie, nie jestem, panie, / Lecz jestem czysta” (I. 2:

[łącze](#)), zapewnia Ferdynanda. Dla Mirandy wszystko jest nowe i wspaniałe, łatwo się wzrusza, jeszcze szybciej zakochuje. W naiwności dorównuje jej tylko Kaliban, kiedy całując stopy urzędnika Stefana, zapewnia: „Ja z tobą, / Wielka, cudowna istoto!” (II 2: [łącze](#)). Miranda ma porywczą naturę swego ojca i podobnie jak on rozprawia się z przeciwnościami: „Dosyć tej męki! Niech grom spali kłody” (III 1: [łącze](#)), woła do zapracowanego królewicza. Jest jednak bystra, a jej dociekliwe pytania o powody wygnania dowodzą, że wśród ksiąg Prospera mógł być Machiavelli¹⁹. Uczy się szybko, na razie przebacza bez trudu: „Szachrujesz!” (V 1: [łącze](#)), zauważy po pierwszej partii szachów z Ferdynandem. Miranda jest jedyną postacią kobiecą w sztuce, jeśli nie liczyć przywoływanych we wspomnieniach Sykoraks i Klarybeli, córki króla Neapolu. W życiorysach obu kobiet jest rys tragiczny: ciężarną Sykoraks wygnano z Algieru, Klarybelę mimo jej łez wyswatano Afrykaninowi. Małżeństwo Mirandy również służy rozstrzygnięciom dynastycznym. Dziewczyna obiecuje wprawdzie swą rękę, nie prosząc ojca o zgodę, ale jej pochopne decyzje są starannie zaaranżowane. Patrząc na Mirandę i Ferdynanda, Prospero jest najbliższy szczęścia: „Jak oni cieszyć się nie umiem; dla nich / Wszystko jest niespodzianką – choć nic bardziej / Ucieszyć mnie nie zdoła” (III 1: [łącze](#)). Dworne dialogi narzeczonych przepełnia wzajemna czułość, ale i nad nimi krąży cień ironii. Już we wczesnych komediach Shakespeare kompromitował konwencję sielanki, sadowiąc rozszczebiotanych kochanków pośród steranych życiem owczarzy. W *Burzy* tłem dla górnolotnych deklaracji o niewolnikach miłości uczynił bolesne zniewolenie Kalibana.

Na dziewiętnastowiecznych rycinach Miranda, podobnie jak Ofelia, wyznaczała standardy niewieściej urody²⁰. O ile jednak Ofelię przedstawiano najczęściej w scenie szaleństwa i śmierci, o tyle słodka Miranda promieniała radością. W wykreowaniu subtelnego wizerunku Mirandy mieli swój udział redaktorzy Shakespeare’a. Przeszłość dziewczyny nie jest przecież wolna od goryczy, o czym wspomina ona sama w słowach tak pełnych agresji i pogardy, że aż do dwudziestego wieku uznawano ich atrybucję za błąd i oddawano je Prosperowi:

Wredny niewolniku!

Dobro na tobie piętna nie odciśnie,
Lecz zło się pleni. Ja ciebie z litości
Uczyłam mówić, coraz coś nowego
Kładąc do głowy. Przedtem bełkotałeś
Jak bydlę obce swoim własnym myślom,
A ja nazwałam każdą z nich, byś wreszcie
Mógł je wysłować. Lecz, choć się uczyłeś,
Na świat przyszedłeś z czymś, czego natury
Szlachetne znieść nie mogą. (I 2: [łącze](#))

Historia dwudziestoczteroletniego Kalibana pełna jest dramatycznych zwrotów²¹. Kaliban zachował w pamięci mgliste wspomnienie matki oraz imię jej boga – Setebos²². Prospero uparcie nazywa go dzieckiem szatana, ale więcej w tym obelgi niż genetyki. Sykoraks wygnano z Algieru i jeśli pójść za tą wskazówką, ojciec jej dziecka mógł być Berberem. Do myśli tej jednak nie warto się przyzwyczajać; wszak w napisanej rok wcześniej *Opowieści zimowej* sycylijski okręt przybija do czeskich pustyń. Shakespeare dopilnował, abyśmy wiedzieli, jakie Kaliban sprawia wrażenie, nie wiemy jednak, jak wygląda. Jego żywiołami są jest ziemia i woda (w przeciwieństwie do związanego z ogniem i powietrzem Ariela), zapach przypomina odór zepsutej ryby, a usposobienie zdaje się mroczne, co jednak nie przesądza o kolorze jego skóry²³. Na przestrzeni wieków postać Kalibana odczytywano w kluczu mitologicznym, ewolucyjnym i kolonialnym: bywał satyrem, małpoludem, ofiarą niewolnictwa i wyzysku, rzadko – choć przecież nie bez racji – postacią fantastyczną, podobnie jak Ariel urojoną. Jeszcze dalsze adaptacje: w *Zakazanej planecie*, osnutej na wątkach z *Burzy* klasyce filmowej *science fiction*, destruktywny potwór jest jedynie projekcją podświadomych lęków doktora Morbiusa, genialnego naukowca i władcy planety²⁴.

Kiedy Kaliban po raz pierwszy pojawia się na scenie, jest rozdrażniony, przeklina i złorzeczy, bo przerwano mu obiad. To osobliwe przywiązanie do pory lunchu może być echem odległych czasów, kiedy Prospero dopiero przybył na wyspę. Wtedy Miranda i Kaliban wychowywali się razem, a Prospero „głaskał” i „hołubił” (I 2: [łącze](#)) „cętkowanego szczeniaka” (I 2: [łącze](#)). „Tak cię kochałem, / Żem ci pokazał całą wyspę” (I 2: [łącze](#)),

wypomina przybrany syn. Dalej jest już tylko historia uzurpacji. Pożyczonym językiem Kaliban, co był „sobie królem” (I 2: [łącze](#)), upomina się o dziedzictwo i godność. Sednem sporu nie jest jednak wyspa, ale Miranda. „Wielkodusznie / Za próg mojego domu cię wpuściłem, / A ty targnąłeś się na cześć mojego / Dziecka, poczwaro!” (I 2: [łącze](#)), grzmi Prospero. Kaliban żałuje tylko jednego:

Ho! Wielka szkoda, że się nie udało!
Czegoś się wtrącał? Zaludniłbym wyspę
Kalibanami! (I 2: [łącze](#))

Próba gwałtu na Mirandzie to nie incydent. Dziewczyna dorasta na wyspie i pewnego dnia, jeśli nie zdarzy się cud, zostanie na niej sama z Kalibanem. Dla niego obłany morzem skrawek lądu to arka Noego, a instynkt podpowiada, że świat, jaki zna, nie powinien skończyć się na nim samym. Kaliban nie działa pod wpływem uczuć wyższych: nie kocha Mirandy i jeśli trzeba, odda ją silniejszemu: „Wierz mi: ozdobi ci łożę, / Po czym dorodnym potomstwem obrodzi” (III 2: [łącze](#)), zachęca Stefana, jednego z rozbitków. Prospero nie odstępuje córki na krok, ale w pożądlwym wzroku Kalibana czai się już obietnica śmierci księcia. Opór roznieca nienawiść, jak powiada Kaliban, „żarliwą” (III 2: [łącze](#)). W jego radach dla Stefana są setki myśli i spojrzeń, kiedy z łbem przy ziemi kalkuluje, jak jednym ciosem uwolnić się od jarzma:

Już ci mówiłem: zwykle po południu
Idzie spać. Wtedy możesz go ogłuszyć,
Zabrawszy księgi, albo byle kłodą
Rozwalić czaszkę, kijem wypruć flaki,
Gardło poderznąć. (III 2: [łącze](#))

Nienawiść Kalibana to porażka wychowawcza Prospera, ale przyznając się do niej, książę szuka usprawiedliwienia: „Szatańskie ziele. Ogrodnik się przy nim / Trudzi daremnie” (IV 1: [łącze](#)). W połowie dwudziestego wieku nieco inne wyznanie napisze dla niego Wystan Hugh Auden: „Znieważony przekleństwem, jakim jest dla mnie ten uczeń, / Zejdę do grobu jako ktoś,

kto wiedział, lecz uczyć nie umiał” [25](#). Shakespeare, jak zwykle, nie rozstrzyga o szansach Prospera. O ile jego obrona Mirandy jest zrozumiała, pogarda, z jaką traktuje Kalibana – nieznośna. Niewiele wiemy o tym, co działo się między usiłowaniem gwałtu a początkiem burzy, kiedy głodny, płodny Kaliban dojrzewał, by walczyć o kobietę i ziemię. Źle się stało, że mediolański banita wtargnął w jego życie, lecz przecież żaden z nich nie wybierał swego losu. Czy Kaliban o tym wie?

Świat Kalibana jest dla nas myląco zrozumiały, ponieważ opisuje on go w języku nam znanym, ale dla niego samego obcym, wyuczonym. Miranda twierdzi, że Kaliban z początku bełkotał „jak bydlę obce swoim własnym myśłem” (I 2: [łącze](#)). Mógł jednak znać język swej matki, który przybysze zastąpili wykwitną mową wyższych sfer²⁶. W efekcie ich starań poniewierany dzikus przemawia zawsze nienagannym pentametrem jambicznym, poprawnie, choć bez finezji (por. [tutaj](#)). Mowa Kalibana jest wolna od gry słów, metafor i retorycznych sztuczek. Nie ma w niej lingwistycznej przebiegłości ludzi elokwentnych, Kaliban nazywa rzeczy po imieniu, niezdolny do obłudy. „Najpierw / Trzeba go zamordować” (IV 1.228–229), popędza Stefana. Jednocześnie kwestie Kalibana cechuje niezwykle rodzaj instrumentalizacji, wymuszający artykulację gardłową, warkliwą, z dziwnie przesuniętym akcentem logicznym, tak aby to, co najważniejsze, wypowiedziane zostało jako pierwsze. Zdarza się jednak, że z ust Kalibana płynie najczystszej wody poezja, śpiewna, liryczna, świadcząca o wrodzonej wrażliwości:

Nie bój się. Wyspa dźwięczy, szemrze, gada,
Lecz śpiewa słodko, pieszcząc, a nie raniąc.
Bywa, że tysiąc gwary instrumentów
Brzdąka mi w ucho; lub gdy się z długiego
Snu zbudzę, głosy znowu spać mi każą,
A we śnie zaraz otworzą się chmury,
By mi ukazać skarby niezmierzone
I mnie w nich skąpać. A zbudzony płacząc,
Bo chciałbym znowu śnić. (III 2: [łącze](#))

Przerwany sen Kalibana może być tylko odbiciem głębszego pragnienia izolacji i intymności. „To moja wyspa” (I 2: [łącze](#)), syczy Kaliban i nie chodzi o to, aby Prospero mu ją oddał – lepiej byłoby, aby się na niej nigdy nie pojawił. Któż zaręczy, że pozostawiony swojemu losowi Kaliban nie zatęskni do Mediolanu?

O ile Kaliban jest niewolnikiem, o tyle Ariel uchodzi za sługę, choć do służby niewątpliwie przymuszonego. W gruncie rzeczy wygląd obu jest zagadką. Ariela widzi tylko Prospero, inni krótkotrwale doświadczają jego obecności: podczas burzy, kiedy inscenizuje efekty specjalne, gdy przybiera dla nich jakąś postać, kiedy śpiewa lub gra. Rozmowa z nim jest najbardziej osobistym doświadczeniem Prospera, nigdy nie ma przy niej świadków. W przeszłości sceniczny Ariel był często kobiecy, baletowy, zwinny, z dźwięcznym głosem²⁷. Z czasem jednak w jego wizerunku pojawiało się coraz więcej ambiwalencji: duch wyrывał się ku wolności, cierpiał, bywało, że nienawidził równie mocno jak Kaliban, choć z lepszą miną. Interpretowano go również jako alegorię duszy uwięzionej w ciele, symbol duchowych aspiracji, siłę, która z wiekiem słabnie, albo demona. Ten ostatni trop rozwija się niekiedy przez odwołanie do apokryfów, gdzie Ariel jest upadłym aniołem, władcą wiatrów²⁸. Wtedy może przypominać przyjaciela potępieńców, Mefistofelesa z *Doktora Fausta* Marlowe’a – czujnego i skupionego na nastrojach ofiary. Co ciekawe, Prospero i Ariel tylko z rzadka występują jako para komediowa, choć i takiego rysu można dopatrzeć się w ich gorączkowych dialogach. W przebiegu fabuły Ariel jest przede wszystkim genialnym aktorem, który w lot pojmuje intencje reżysera, choć nie zawsze ma ochotę na występ. Zachwyca i rozkochuje w sobie, ale niczyich uczuć nie odwzajemnia. Nie ma w nim empatii: „Z kości koral wzrośnie w mig, / Oczy skrzepną w pereł łyż” (I 2: [łącze](#)), śpiewa Ferdynandowi, który stracił ojca, i pociesza chłodno: „Tam nie ginie nigdy nikt” (I 2: [łącze](#)), pozostawiając nam decyzję, czy rdzeniem tych obrazów są owidiuszowe metamorfozy, czy organiczny rozkład materii. Rozstanie z nim jest jednak dla Prospera bolesne. „Ja i twa myśl to jedno” (IV 1: [łącze](#)), zapewnia duch, ale kiedy Prospero mówi, jak bardzo będzie za nim tęsknił, jeśli go uwolni, Ariel milczy. Tylko człowiek chce zatrzymać przy sobie to, co kocha.

Kiedy przeszłość jest już znana, a Miranda wpadła w objęcia Ferdynanda, Shakespeare inscenizuje teatr dla dorosłych, przenosząc akcję

między króla i dworzan. To ważna scena, ponieważ może ona potwierdzić wersję wydarzeń Prospera lub jej zaprzeczyć. Sprawy jednak nie idą po jego myśli. Rozbitkowie nie dokonują żadnych rozrachunków z historią, przeciwnie, interesuje ich przyszłość. Na pokładzie statku tworzyli zhierarchizowany feudalny dwór: król, następca tronu, doradcy, świta, sojusznicy. Ale obcy ład to całkiem inna szachownica, na której wszystkie figury można ustawić inaczej. Kim jesteśmy, kiedy nie musimy być już tym, kim byliśmy wcześniej? Historia znała przypadki królów bez ziemi, ale kim jest król na nowej ziemi? „Uderzmy więc razem!” (II 1: [łącze](#)), podpowiada brat Prospera Sebastianowi, który podobnie jak on może zdobyć tron Neapolu, usuwając brata: „Niewiele byłby lepszy od tej ziemi, / Gdyby był tym, czym się wydaje: trupem” (II 1: [łącze](#)). Rozgrywająca się na oczach Ariela scena spisku upleciona jest z autocytatów. Napięcie rośnie jednak stopniowo, w miarę jak naprężają się dotychczasowe więzi. Zrazu poczciwy Gonzalo pociesza króla, obok zaś, w tle lub na proscenium, zawiązuje się sojusz Sebastiana i Antonia. Nie wiadomo, czy dialog tej dwójki toczy się jako rozbudowana kwestia na stronie, czy też reszta słyszy ich rozmowę. Panowie żartują z klimatu, Gonzala, wreszcie z wesołej wdówki Dydony, w której mniej odcytani towarzysze widzą jedynie kartagińską ikonę wierności (por. [tutaj](#)). Ich kpiny przechodzą raz po raz w jawne szyderstwo, na ogół jednak dowodzą, że potencjalni mordercy potrafią być uroczy i dowcipni. Kilka wspólnych zwycięstw w bitwie na języki cementuje porozumienie i kiedy reszta rozbitków zasypia, Antonio przystępuje do działania.

Początkowo przypomina Kasjusza z *Juliusza Cezara*, który precyzyjnie sondował Brutusa, zanim pchnął go do zamachu²⁹. Strategia jest podobna: sugestia bacznej obserwacji, rozbudzenie ambicji, deprecjacja ofiary. „Czytam ci z twarzy. Sposobność cię wzywa, / A wyobraźni mam dość, by zobaczyć, / Jak ci skroń wieńczy – korona” (II 1: [łącze](#)), kusi Sebastiana. Dalej mówi już tekstem Lady Makbet: drwi z tchórzostwa i dopracowuje szczegóły zamachu³⁰. O ile jednak umysły Makbetów były trzeźwe, czujne, niespokojne, o tyle w *Burzy* infekcja złem rozwija się niejako w półśnie, kiedy łatwiej obudzić pożądanie, bo słabną mechanizmy samokontroli. Makbet rozpędział wyobraźnię i hipnotycznie wpatrywał się w obraz zabójstwa. Sebastian igra z pokusą, pozorując drzemkę. O Makbecie mówiono, że „płaszcz królewski / Tak na nim wisi jak suknia olbrzyma / Na

złodziejaszku” [31](#), ale kiedy Sebastian przypomina sobie, że Antonio zrzucił „z tronu / Swojego brata” (II 1: [łącze](#)), ten odparowuje: „I spójrz, jak leżą na mnie jego szaty! / Jak ulał!” (II 1: [łącze](#)). „No a sumienie?” (II 1: [łącze](#)), dopytuje się Sebastian, ale i na to jest odpowiedź:

A toto gdzie siedzi?
Gdyby to odcisk był, kaptcie bym włożył,
Lecz w sercu bóstwa takiego nie czuję.
Niech stanie między mną a Mediolanem
Dwadzieścia sumień: zgniją i spleśnieją,
Nim mnie zaboli. (II 1: [łącze](#))

Nie są to czcze przechwałki, od wygnania Prospera minęło wiele lat i Antonio wie, że niegodziwość uchodzi na sucho. „Boję się myśleć o tym, co zrobiłem”, lamentował Makbet³². Sebastian ma więcej szczęścia, ponieważ ofiara budzi się, zanim zabójca zdąży zadać cios. „Nowej sposobności / Zmarnować nam nie wolno” (III 3: [łącze](#)), szepnie od razu do Antonia. Taka sposobność może nadarzyć się każdej następnej nocy, na wyspie albo już w Neapolu. Sebastian, podobnie jak Makbet, „morduje sen, niewinny sen” – cudzy sen³³. Ukołyszana romansową konwencją publiczność może przeoczyć moment, kiedy w zatechłych tropikach wieje grozą większą niż podczas sztormu. W swej zatwardziałości i cynizmie to Antonio wydaje się postacią nierzeczywistą, bardziej niż Kaliban albo Ariel. Czy jest postacią możliwą? Psychologizujące biografie tyranów i zbrodniarzy dowodzą, że usprawiedliwienia jesteśmy dziś skłonni szukać w każdym i do końca. O bracie Prospera wiemy jednak zbyt mało, aby zrozumieć, jak został kanalią. Sumienie czyni nas wszystkich tchórzami, twierdził Hamlet. Nie wszystkich, zastrzega Antonio.

Nadzwyczajna sytuacja sprawia, że Prospero radykalizuje scenariusz. Za chwilę wprowadzi rozbitków do czyścica. To nowe widowisko jest w istocie adaptacją pomysłu Wergiliusza z księgi trzeciej *Eneidy*, kiedy zgłodniaли uciekinierzy z Troi docierają do wysp Strofadów, gdzie atakują ich harpie rozwścieczone zabiciem kilku sztuk ich bydła (por. [tutaj](#)). Główną rolę znów gra Ariel, groźny i upierzony, oraz zmyślny rekwizyt – stół, z którego za pomocą zapadni można jednym ruchem usunąć całą zastawę (por. [tutaj](#)).

Teraz, kiedy publiczność już wie, że makabreska jest inscenizowana, większą uwagę zwracają reakcje Neapolitańczyków. Prospero dba, aby wymowa wydarzeń była jasna:

Moc nierychliwa, ale sprawiedliwa,
Wzburzyła wodę, ląd, całe stworzenie,
By w was ugodzić.
(...) na wszystkich was zsyła,
Przez moje usta, powolne katusze,
Gorsze od nagłej śmierci. Krok po kroku
Śledzić was będzie.

(...) Osłoni was tylko
Serdeczna skrucha i życie bez skazy. (III 3: [łącze](#))

Umoralniająca tyrada Ariela bynajmniej nie przesądza o tym, co osiąga Prospero. Antonio i Sebastian nie rozpoznają swych grzechów ani wobec Boga, ani wobec ludzi, i zapowiedź kary wpędza ich w ślepią furie. To samo zresztą dotyczy Alonsa, który z nauk Ariela wywodzi jedynie pewność, że stracił syna. „Wszystkich trzech rozpacz zżera” (III 3.106), opisuje Gonzalo i objaśnia:

Wielka zbrodnia,
Niczym jad, który budzi się po latach,
Poczyna drążyć ich dusze. (III 3: [łącze](#))

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

parastezje: mrowienia, drętwienia, klucia. Tak właśnie Prospero karze Kalibana:

Ręczę, dostaniesz za to skurczów w nocy,
Kolka ci oddech zdławi, z nocnej czerni
Wypełzną jeże, by się z tobą bawić,
A dziur zostawią jak w plastrze miodowym,
Kaźda kłująca ostrzej niż te pszczoły,
Co go zrobiły. (I 2: [łącze](#))

Przedtem straszy Ariela, że wbije go między dębowe sęki, a Ferdynanda, że skuje mu szyję i nogi łańcuchem. W finałowej scenie wyrodných braci „sumienie kąsa” (V 1: [łącze](#)), a „ból szarpie trzewia” (V 1: [łącze](#)). Ciężkiej ręki Prospera doświadczy też pijaczyna Stefano: „Nie ma już Stefana, tylko jeden wielki skurcz” (V 1: [łącze](#)), jęczy żałośnie. Być może ten ból jest jedynie repliką bólu Prospera pozostawionego na długie lata z dławiącym poczuciem krzywdy. Być może jest zakamuflowaną formą zemsty, której księżę sam przed sobą nadał pozory nawracania. „Tutaj / W szal was wpędziłem, który najmężniejszym / Każe z rozpacz y wieszać się i topić” (III 3: [łącze](#)), mówi głosem harpii. Ile da się zapamiętać z takiej lekcji?

W obręczy swych czarów
Trzymasz ich mocno. Gdybyś ich zobaczył,
Toby ci serce zmiękło (V 1: [łącze](#))

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

Podczas gdy Prospero odprawia swoje magiczne egzorcyzmy, w innej części wyspy zawiązuje się sojusz Kalibana, Stefana i sfrustrowanego królewskiego błazna, Trynkula. Piwniczny Stefano wytrwał na posterunku do końca i z tonącego statku uratował beczułkę wina. Chwiejny krok Stefana i pstrokaty przydziejewek Trynkula to znaki rozpoznawcze komedii dell'arte, ale w zachowaniu tej dwójki jest sporo realizmu: piją, aby znieczulić się po katastrofie. Cóż innego robić na bezludnej wyspie? W wątkach farsowych spora część gry była improwizowana i zachowane

dialogi są zapewne tylko namiastką widowiska urządzanego przez ten osobliwy proletariatus. Początkowo wygląd i obyczaje Kalibana wprawiają przybyszów w osłupienie, szybko jednak odzyskują oni rezon. Taki potwór to prawdziwa gratka: nic, tylko go oswoić i wystawić na pokaz. Wiadomo, jak jest: „im w klatce większy potwór, tym przy kasie większy pan” (II 2: [łącze](#)). Kaliban też węszy interes w nowej znajomości. Jeśli Stefano zgładzi Prospera, to zawładnie wyspą, a wtedy on, poniewierany niewolnik, odzyska wolność. *Ban-ban! – Kaliban / Wolny znów – tu jego pan!* (II 2: [łącze](#)), śpiewa na całe gardło, dowodząc niezbicie, że wolność to uświadomiona konieczność. Jego potrzeba oddawania czci i szukania opieki istoty silniejszej od siebie może być zarówno wrodzona, jak i wyuczona. „Piękne stworzenia... A ten to istny bóg... Przed nim uklęknę”, „stopy będę całować!” (II 2: [łącze](#) oraz [łącze](#)), ekscytuje się podchmielony dzikus i, niepomny swych doświadczeń, znów gotów jest oddać to, co ma najlepszego: „Chodź, zaprowadzę cię, gdzie ulegałki... Pójdiesz za mną?” (II 2: [łącze](#)), pyta przymilnie. Rewolucyjny marsz tej trójki ku chacie Prospera pełen jest komicznych zwrotów opóźniających realizację planu. Ich naiwność rozczula, okrucieństwo przeraża. Nie sposób dociec, czy rzeczywiście zabiliby Prospera, gdyby go spotkali. Ważne jednak jest to, że podobnie jak Sebastian, nie mówią pokusie – nie. Kiedy Prospero sobie o nich przypomni, kara będzie adekwatna do przewinień i równie jak one groteskowa: spiskowcy wejdą na scenę sponiewierani, obici, wytaplani w szambie³⁴. Na pierwszy rzut oka ukarani srożej niż elita.

Przyłapany na gorącym uczynku i osaczony Kaliban błyskawicznie zmienia front. „I zmądrzę. O twą łaskę / Będę zabiegał” (V 1: [łącze](#)), przekonuje Prospera. Skąd w Kalibanie to emfatyczne pragnienie łaski – *gratia*³⁵? Już przedtem w jego wypowiedzi pobrzmiewa biblijny ton, kiedy wyznaje, jak bardzo boi się, że Prospero go „ukarze”. W oryginale jego lęk przed karą ma silną biblijną proveniencję. *I am afraid / He will chastise me* (V 1: [łącze](#).) – rzuca na stronie Kaliban, przyzywając zresztą na pomoc Setebosa. *Chastisement* to słowo i doktryna, sugestia starej jak świat metody wychowawczej. „Karcenia chłopcu nie żałuj, / gdy różgą uderzysz – nie umrze”, poucza Stary Testament³⁶, czemu wtóruje co najmniej kilka utrzymanych w podobnym duchu biblijnych zaleceń. Kary cielesne, egzekwowane przez rodziców wobec dzieci i mężów wobec żon, tkwiąc przez wieki w europejskich kodeksach, były źródłem nadużyć, choć –

w swych założeniach – obarczały też opiekunów trudną odpowiedzialnością za postępy młodszych i słabszych. W czasach kiedy powstaje *Burza*, są normą o potwierdzonej zbawiennej skuteczności. Odpowiedzialność Prospera dodatkowo potęgują okoliczności: wobec Kalibana jest jedynym autorytetem, wobec brata, jako księżę, najwyższym. Shakespeare nie rozstrzyga, czy teologiczna głębia wyznań Kalibana to mądrość własna, czy zasłyszana, i dzikus, tak samo jak Ariel, mówi to, co Prospero chciałby teraz usłyszeć. Uczony księżę powinien jednak wiedzieć, że łaska przychodzi darmo, bezboleśnie i przemienia trwale; a po chłóście zostają sińce i blizny.

Kiedy światem dorosłych targają spiski, kwitnie uczucie Mirandy i Ferdynanda, a Prospero zwija się jak w ukropie, aby wymykających się spod kontroli młodych zająć czymś innym niż oni sami. Rozrywki, jakie wymyśla dla Ferdynanda, absorbują cały młody organizm królewicza: ćwiczenia fizyczne, przedstawienie, wreszcie szachy. Spośród nich największy rozmach ma zaręczynowa maska. Zapewne nigdy nie uda się ustalić, co dokładnie sądził Shakespeare o masce jako formie scenicznej (por. [tutaj](#)). Ważne jednak, że spektakl, jaki zaprojektował, miał być dla ówczesnej publiczności – tej na wyspie i tej w Globie – autentycznie urzekający.

Istotnie, lista zaproszonych gości jest imponująca, dobrano ich starannie. Paradujące po scenie bóstwa, Iris, Ceres i Juno, zgodnie głoszą pochwałę przedmałżeńskiej czystości, życzą liczego potomstwa i dostatku. Brak tylko lubieżnej Wenus i rozbrykanego Kupidyna, przezornie wykluczonych z gry, aby chronić młodych przed zgubnym szaleństwem zmysłów. Tak dobrze pomyślane przedstawienie ulega jednak raptownej dekonstrukcji, i to na oczach publiczności. Nadejście Kalibana i spółki kładzie kres radosnym płasom. Fakt, że Prospero zrazu zapomina o spisku, dowodzi, iż mimo upływu lat księżę niewiele się zmienił. Obcując ze sztuką, wciąż zatracą się bez pamięci, bez reszty, ryzykuje życie. Kiedy scena pustoszeje, a narzeczonych ogarnia niepokój, Prospero zaczyna mówić, a wtedy niepowodzenie maski staje się nieoczekiwanie prologiem do refleksji o innym teatrze, teatrze bliskim Shakespeare'owi, a także każdemu, kto przekroczył próg Globu i zrozumiał umieszczone nad wejściem motto: *Totus mundus agit histrionem* – cały świat jest teatrem:

Nasze zabawy skończone. Aktorzy,
Jak ci mówiłem, to duchy jedynie,
Które w powietrzu już się rozplynęły,
Taki sam miraż, muślin bez osnowy –
Jak świetne zamki, wyniosłe świątynie,
Wieże z głowami w chmurach, ten glob cały,
Wczoraj i dziś, które też wiatr rozwieje
Jak bezcielesne nasze widowisko.
Z tej samej przędzy co sny nas utkano,
A nasze krótkie życie ze stron obu
Snem spięte. (IV 1: [łącze](#))

O *Burzy* niekiedy mówi się, że brak jej gęstości poetyckiej, charakterystycznej dla największych tragedii Shakespeare'a. Atutem tej sztuki jest zestawienie postaci, ale nie ma w niej niezwykłych porywów wyobraźni, które stanowiły o sile wiersza we wcześniejszych dramatach. Ocena ta jednak nie przystaje do trzech ostatnich monologów Prospera, które podobnie jak solilokwia Hamleta można bez trudu wydzwignąć ponad doraźny kontekst fabularny, czyniąc z nich odrębne, fascynujące utwory. Z pozoru monolog Prospera pełen jest zawahań i powtórzeń, niespójności wynikających z prób uściślenia myśli przez mnożenie porównań. Prospero jest perfekcjonistą, ale tej mowy nie napisał wcześniej – tworzy ją na scenie, w obecności widzów, splatając jednocześnie kilka wątków. Myśl główna dotyczy widowiska, które się kończy, rozplywa, rozwiewa, przemija, tak jak przemija wszystko inne: teatr, miasto, życie, planeta. Niepostrzeżenie, krok po kroku, Shakespeare przekierowuje wyobraźnię widzów z fikcyjnej fabuły na konkretne miejsce i czas, a nawet szkicuje panoramę Londynu z południowego brzegu Tamizy, gdzie stoi przywołany z imienia teatr Glob³⁷. Zmienia się też tożsamość mówiącego: jest księciem, aktorem, wreszcie jednym z wielu, użalających się zwyczajnie na nieuchronność przemijania: „Nasze krótkie życie ze stron obu / Snem spięte” (IV 1: [łącze](#)). Wymykamy się sobie nawzajem z rąk, medytuje Prospero, jak przedza, sen albo „muślin bez osnowy” (IV 1: [łącze](#)).

Natura opisywanego widowiska jest dziwna, ulotna i nieokreślona. Shakespeare nazywa ją *baseless fabric*, a więc tkaniną bez osnowy.

Angielskie *fabric* pochodzi od łacińskiego *fabrica* i podobnie jak w języku polskim wskazuje na wysiłek nadawania użytecznego kształtu odpornej materii – drewnu, żelazu, kamieniowi. *Fabric* jest więc owocem wysiłku świadomego swego celu człowieka, który wykorzystując substraty natury, czyni rzeczy nowe. Taki sposób tworzenia jest typowo ludzki, ponieważ wymaga materiału wyjściowego, surowca; Bóg tworzy *ex nihilo*. Przez implikację *fabric* sugeruje również funkcjonowanie w przyrodzie reguł, których rozpoznanie pozwala nad nią panować. To właśnie te ambicje zdecydowały o nowożytnym rozwoju przyrodoznawstwa, o czym pośrednio świadczą również magiczne aspiracje Prospera. Shakespeare często wprowadzał do swoich sztuk akcenty metateatralne: obnażał fikcyjność przedstawienia, każąc postaciom porównywać się do aktorów albo aktorom dystansować się od postaci, które grali. W *Burzy* jednak refleksja o teatrze wydaje się głębsza i dotyczy samej zasady tworzenia. Jest w niej kontynuacja starożytnej myśli o *mimesis*, naśladowaniu natury, wzbogacona jednak o większą świadomość znaczenia iluzji teatralnej. Teatr Shakespeare’a jest nie tyle kopią, co fabrykacją zdarzeń i emocji, dokonywaną z inżynierską precyzją manipulacją zmysłami.

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

Ty, co Neptuna gonisz w czas odpływu,
I zmykasz przed nim, piasku nie tykając;
Kukielko, która, tańcząc przy księżycu,
Od muchomora kręgiem gorzkiej trawy
Owce odstraszasz; ty, co o północy
Grzyby z pustoty sadzisz, więc cię dzwony
Wieczne cieszą (V 1: [łącze](#)).

Żadne z przywoływanych duchów nie są w pełni wolne. Ogranicza je ruch wahadłowy, jak pływy mórz i oceanów, kolisty, jak taneczne kręgi, albo ruch wskazówek zegara wyznaczający pory nocnych harców. *Demi-puppets* – kukielki, mówi o nich Prospero, dopisując do swych wyznań jeszcze jeden trop teatralny. Skala jego magicznych możliwości zdaje się ogromna, ale akcentowanie praw przyrody sugeruje, że spektakularne efekty osiąga poprzez zwielokrotnienie sił tkwiących w naturze. „Choć wątpię, że wasza moc, / Wraz z wami – mogłem dzień zgasić w południe” (V 1: [łącze](#)), objaśnia mag i scenarzysta, który poruszał ziemię, znajdując właściwy punkt oparcia. Ostatni czar Prospera to muzyka, którą poddaje „ich zmysły” (V 1: [łącze](#)) – swojej woli. Shakespeare interesował się śpiewem jako wyrazem osobowości, a także wykorzystaniem muzyki w celach leczniczych³⁸. Na wyspie Prospera piosenki śpiewają Ariel, Stefano, Trynkulo, Kaliban, a didaskalia kilkakrotnie sygnalizują muzykę uroczystą, organową (por. [tutaj](#)), która współtworzy również nastrój w akcie piątym.

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

Choć mnie ich zbrodnie ranią do żywego,
Idę z rozumem szlachetnym w przymierze
Przeciwko furii. Chlubny czyn się żywi
Cnotą, nie zemstą. Odkąd czują skruchę,
Mój cel jedyny osiągnąłem – po cóż
Srożyć się dłużej? (V 1: [łącze](#))

Prospero poskramia gniew, odrzuca zemstę, ale jego rozpoznanie sytuacji jest błędne. Winowajcy wcale nie czują skruchy – czują ból, którego źródła i celu nie pojmują. To przecież on, pisząc dziesiątki scenariuszy, wzbudzał w nich lęk, głód, drżenie, aż wyklął się obłąd. Sam również doświadcza silnej wewnętrznej walki i heroicznie łączy do cnoty, niepewny ceny za swą szaleńczą wielkoduszność. Pokutującym wybaczyłby z łatwością, ale co zrobić z cynikami? Ponoć trzeba być cierpliwym, ale Prospero nie jest cierpliwy. Nie pamiętać złego, ale Prospero ma dobrą pamięć. Nie unosić

się gniewem, ale Prospero to raptus i satrapa³⁹. Wszystkiemu wierzyć i we wszystkim pokładać nadzieję... Resztkami magicznych sił kreśli krąg, w który wejdą ci, co go wygnali. Uwięzieni w obręczy czarów, będą trwać w nieświadomości, dopóki nie zwolni ich mag i reżyser. Dla Prospera ta scena to próba generalna miłosierdzia: będzie ćwiczył każdy fragment roli z osobna, najdłużej ten najtrudniejszy: „Bracie mój, krwi moja (...) Choć się wyrodziłeś, / Przebaczam ci” (V 1: [łącze](#)).

Za chwilę nastanie „przypływ, który (...) z brudu i mułu do czysta obmyje / Wybrzeża ich rozumu” (V 1: [łącze](#)). Co się stanie, kiedy otrzeźwieją? „Wybawcie nas, nieba, / Z tej strasznej wyspy” (V 1: [łącze](#)), woła Gonzalo, niewinny, choć podobnie jak inni udręczony. Prospero wpieryw zwraca się do króla: „tulę cię do serca. / Ciebie i wszystkich twoich towarzyszy” (V 1: [łącze](#)). Alonso oddaje serce za serce, kaja się, zwraca księstwo, lecz nalega na wyjaśnienia: „Odkąd cię ujrzałem, / Mija choroba zmysłów, z której winy / Obłąd mnie w kleszczach trzymał (...) Jak jednak Prospero / Przeżył – i dotarł tu?” (V 1: [łącze](#)). Prospero unika odpowiedzi, biorąc w objęcia Gonzala, dopiero potem zwraca się do Antonia i Sebastiana. Jego słowa brzmią jednak inaczej niż podczas próby:

Na waszą zacną parkę, gdybym zechciał,
Ściągnąłbym piorun królewskiego gniewu,
Dowodząc waszej zdrady. Lecz na razie –
Milczę. (V 1: [łącze](#))

Odpowiedź, którą otrzymuje, jest najgorsza z możliwych: „To czart przezeń mówi.” – „Nieprawda” (V 1: [łącze](#)), zaprzecza natychmiast Prospero. Ten krótki, spięty w jednym wierszu dialog to początek nowej historii, która będzie się już toczyć we Włoszech. W gruncie rzeczy wszystko, co Prospero uczynił na wyspie, może obrócić się przeciwko niemu: czary, manipulacja, uprowadzenie Ferdynanda. Nawet jego przetrwanie wzbudza podejrzenia: wszak tylko czarownice nie toną. Dla zaprzysięgłych wrogów nie ma znaczenia, czy oskarżą go o bluźnierstwo, czy opętanie, czy spłonienie jak Giordano Bruno, czy jak pospolita wiedźma. Jeśli Sebastian pójdzie za ciosem, los księcia będzie przesądzony. Podczas tej wymiany milczy jednak Antonio. To do niego zwraca się Prospero:

Tobie, nędzniku, którego nie nazwę
Bratem, by ust nie skalać, twą najgorszą
Zbrodnię przebaczam – jak wszystkie. A księstwo
Musisz mi zwrócić. (V 1: [łącze](#))

Tym razem nie pada żadna odpowiedź. Antonio odezwie się dużo później, tylko raz, rozbawiony widokiem Kalibana, którego podobnie jak inni będzie chciał przehandlować „na wagę, po przystępnej cenie” (V 1: [łącze](#)). Jeżeli bracia się pojedną, rozstrzygnie o tym gest – nieprzewidziany przez Shakespeare’a.

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

Spoczniesz, choć najpierw usłyszysz ode mnie
Taką opowieść, przy której czas płynie
Szparko: to będą dzieje mego życia,
Głównie zaś wszystko, co mnie tu, na wyspie,
Spotkało (V 1: [łącze](#))

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

Tymczasem fabuła powraca na tory komediowe i wyswobodzona z zaklęć gromadka świętuje kolejne dobre wiadomości. Król Neapolu odzyskuje syna i z radością przystaje na jego małżeństwo z dziedziczką Mediolanu. Odnajdują się też marynarze, a wśród nich hardy Bosman, hultaj, któremu Gonzalo wróżył szubienicę, upatrując w tym nadziei na ocalenie ze sztormu. Wracają Stefano i Trynkulo, w kradzionych

kostiumach, skarceni za podszywanie się pod wyższe sfery, jak, nawiasem mówiąc, cała reszta obecnych na scenie aktorów. Nawet pokuta Kalibana nie wydaje się przesadnie uciążliwa: „Do chaty, łaskawco! / Zabierz ze sobą kamratów. Przebaczę, / Jeśli do czysta mi ją wysprzątaacie” (V 1: [łącze](#)). „Wejdźcie, proszę” (V 1: [łącze](#)), zaprasza gości Prospero.

Gdyby w teatrze Shakespeare’a była kurtyna, opadałaby zapewne w tym miejscu. Można sobie jednak wyobrazić, że zejście postaci ze sceny oddziela nie tylko finał od epilogu, ale też wieczór od poranka. Za chwilę Prospero wsiądzie na statek i odpłynie do Mediolanu, gdzie, jak powiada, „co trzecia / Myśl moja poszybuje ku mogile” (V 1: [łącze](#)). Wychodząc do epilogu, po raz pierwszy jest spokojny i nie walczy już o swoją wersję przeszłości:

Już moje czary się prześniły,
Znowu mam własne, wątłe siły.
Dziś w waszych rękach moje życie:
Albo mnie tutaj uwięzicie,
Albo do Neapolu płynę.
Zdrajcy wszak odpuściłem winę
I tron mi oddał – więc zabierzcie
Mnie z tej bezludnej wyspy wreszcie. (1–8)

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

Burza nie jest tragedią i jej finał nie przynosi żadnego *katharsis*. Prospero jest jednak jedyną postacią Shakespeare’a, która świadomie

i własnowolnie rozstaje się ze wszystkim, co kocha, w niepewnej nadziei na ukojenie, które – jeśli przyjdzie – przyjdzie poza granicą spektaklu i poza granicą śmierci. Czyni to z bólem, żartem i zapasem dwóch myśli, o które nie bez racji pytamy, czego dotyczą⁴⁰. Nowe pokolenie jest jednak ufne i urodziwe. Jeżeli *Burza* ma być komedią, to trzeba wierzyć, że będą żyli długo i szczęśliwie – że dzieciom się uda.

Burza

Osoby

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

ADRIAN – *dworzanin*
FRANCISCO – *dworzanin*

TRYNKULO – *błazen*
STEFANO – *podczaszy, pijak*

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

IRIS – *duch*
CERES – *duch*
JUNO – *duch*
NIMFY – *duch*
ŻEŃCY – *duch*

KAPITAN – *statku*
BOSMAN
Marynarze

Miejsce akcji – bezludna wyspa na Morzu Środiemnym

Akt I

SCENA 1

Pokład statku. Słyszać odgłosy burzy, gromy, błyskawice.

Wchodzą Kapitan i Bosman.

KAPITAN

Bosman!

BOSMAN

Na rozkaz, kapitanie!

KAPITAN

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

Wychodzi.

Wchodzą Marynarze.

BOSMAN

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

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

ALONSO

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

BOSMAN

Siedźcie na dole, jeśli łaska!

ANTONIO

Gdzie kapitan, bosmanie?

BOSMAN

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

GONZALO

Spokojnie, dobry człowieku.

BOSMAN

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

GONZALO

A ty pamiętaj, kto ci wszedł na pokład.

BOSMAN

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

Wychodzi.

GONZALO

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

Wychodzą.

Wchodzi Bosman.

BOSMAN

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

Wchodzą Sebastian, Antonio i Gonzalo.

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

SEBASTIAN

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

BOSMAN

To sami róbcie.

ANTONIO

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

GONZALO

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

BOSMAN

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

Wchodzą przemoknięci Marynarze.

MARYNARZE

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

BOSMAN

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

GONZALO

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

SEBASTIAN

Nie wytrzymam dłużej.

ANTONIO

Pijana banda z życia nas ograbi.
Ten łotr zuchwały – żeby nim szastało
Dziesięć przyływów.

GONZALO

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

Rozpaczliwe krzyki z wnętrza statku.

Zmiłuj się nad nami!
Toniemy! Żono i dzieci, żegnajcie!
Żegnaj mi, bracie! Statek się rozpada!

ANTONIO

Na dno, wraz z królem.

SEBASTIAN

Chodźmy go pożegnać.

Wychodzą.

GONZALO

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

Wychodzi.

SCENA 2

Wyspa.

Wchodzą Prospero i Miranda.

MIRANDA

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

PROSPERO

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

MIRANDA

Straszny dzień!

PROSPERO

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

Równie nieokazały.

MIRANDA

By to wiedzieć,
Nigdy mi w myślach nie powstało.

PROSPERO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

Dziś chwila nadeszła,
Posłuszna bądź jej zatem, nadstaw uszu
Słuchaj uważnie. Czy pamiętasz czasy
Poprzedzające nasze tu przybycie?
Wątpię, gdyż miałaś niespełna trzy lata.

MIRANDA

Owszem, pamiętam, ojczy.

PROSPERO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

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

MIRANDA

Nie, niestety.

PROSPERO

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

MIRANDA

Nie jesteś moim ojcem?

PROSPERO

Twoja cnotliwa matka zapewniała,

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

MIRANDA

Wielkie nieba!
Czy podły spisek sprawił to wygnanie,
Czy łaska niebios?

PROSPERO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

Mój brat, imieniem Antonio, twój stryjek –
Brat, a był takim zdrajcą, pomyśl tylko! –
Którego niemal jak ciebie kochałem,
Dość, by mu władzę zawierzyć w mym księstwie,
A górowało ono nad wszystkimi,
I był Prospero nad wszystkie księżęta,
W sławie, w godności – mistrz sztuk wyzwolonych...
Stąd też, by im się poświęcić bez reszty,
Rządy złożyłem w ręce mego brata,
Bo mnie znużyły, tak mnie pochłoneła
Wiedza tajemna. Ten zdrajca, twój stryj...
Czy słuchasz?

MIRANDA

Ojczy, w słuł się zamieniłam.

PROSPERO

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

MIRANDA

O, panie – słucham!

PROSPERO

I słuchaj uważnie.
Niepomny świata, samotnie oddany
Kształceniowi ducha w służbie owej sztuki,
Co zbyt wysoko szybuje, by ludzki
Sąd ją ogarnął, w moim zdradzieckim bracie
Wzbudziłem skryte zło, a mą ufnością,
Jak pobłażliwy ojciec, wychowałem
Zabójczą żmiję, równie jadowitą,
Jak bezgraniczne były moja wiara
I zaufanie. Siedząc mocno w siodle,
Korzyść z dochodów moich pomnażając
Zyskiem czerpanym z władzy, sam uwierzył
W swoje po stokrót powtarzane kłamstwa,
Do fałszywego świadectwa skłoniwszy
Swą grzeszną pamięć, by mu podszeptała,
Że prawym władcą jest, nie namiestnikiem.
Strojny w znamiona i prerogatywy
Książęce, cugli popuścił ambicji –

Słuchasz?

MIRANDA

Głuchego byś uleczył, panie.

PROSPERO

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

MIRANDA

Wielkie nieba!

PROSPERO

Zważ na warunki, na skutki i powiedz:
Tak postępuje brat?

MIRANDA

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

PROSPERO

A warunki!
Król Neapolu, wróg nieprzejednany,
Chętnie wysłuchał prośb mojego brata,
By, po spełnieniu owej obietnicy

Hołdu i nie wiem jakiej tam daniny,
Z księstwa mnie odrzeć i wygnać czym prędzej
Mnie i mych bliskich, a piękny Mediolan
Bratu z wszystkimi oddać honorami.
Z wojskiem sprzedajnym podeszli pod bramy,
Które Antonio umówionej nocy
Otworzył, po czym pod osłoną mroku
Najęte zbiry nas uprowadziły,
Mnie, i ciebie we łzach.

MIRANDA

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

PROSPERO

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

MIRANDA

Dlaczego od razu
Nas nie zabili?

PROSPERO

O, bystre pytanie
Opowieść ci podsuwa! Lud czuł do mnie
Tak wielką miłość, że swojego czynu
Krwia pieczętować nie mieli odwagi.
Piękniej swój szpetny cel ufarbowali.
Krótko: wepchnęli nas do jakiejś łodzi,
Kilka mil dalej zaś czekała na nas
Łajba na pół przegniła i bez masztu,

Żagla, lin, steru – skąd i chytre szczury
Uciekły. Pchnęli nas na pełne morze,
Które nasz skowyt rykiem zagłuszało,
Gdy wiatr, wzdychając z nami, z tej litości
Gnał nas tym prędeż.

MIRANDA

Jakim ja ciężarem
Byłam dla ciebie!

PROSPERO

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

MIRANDA

A jak tutaj
Przybiliśmy?

PROSPERO

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

MIRANDA

Gdybym mogła
Spotkać go!

PROSPERO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

Powiem tyle:
Przedziwnym trafem łaskawa fortuna
(Dziś mi przychylna) rzuciła mych wrogów
Ku naszym brzegom. Wiem dzięki mej sztuce,
Że zenit losu mojego zależy
Od gwiazdy, z której sprzyjających wpływów
Muszę skorzystać dziś – w przeciwnym razie
Jej blask nade mną zgaśnie. Dosyć pytań.
Sen cię ogarnia. To miłe znużenie,
Więc mu ulegnij. Wiem, nie masz wyboru.

(do Ariela)

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

Wchodzi Ariel.

ARIEL

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

PROSPERO

Czyś przykładnie
Rozpętał burzę, którą ci zleciłem?

ARIEL

Co do pioruna!
Spadłem na okręt królewski, na dziobie,
Rufie, pokładzie, po wszystkich kajutach
Wzniecając trwogę; to na sto płomyków
Ogień dzieliłem, gdzie maszt, bom i żagiel,
To znów zbierałem je w jedno ognisko.
Piorun Jowisza, straszny zwiastun gromu,
Szybciej nie śmiga, zwodząc wzrok, niż moje
Siarką cuchnące petardy i błyski.
Trzęsa się od nich, niczym obleżona,
Twierdza Neptuna, drżały groźne fale
I trójzęb śmiercionośny!

PROSPERO

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

ARIEL

Nie było nikogo,
Kto by, jak wariat w gorączce, nie czynił
Gestów rozpaczy. Wszyscy prócz załogi
Zbiegli z okrętu, co mym ogniem płonął,
Prosto w spieniony wir. Książę Ferdynand

Najpierwszy, z włosiem zjeżonym jak trzcina.
A skacząc, krzyczał: „Kto piekła pilnuje,
Gdy wszystkie diabły tutaj?”

PROSPERO

Brawo, duchu!
To było tuż przy brzegu?

ARIEL

Blisko, panie.

PROSPERO

Lecz wszyscy żyją?

ARIEL

Włos im nie spadł z głowy,
Na szatach, które niosły ich, ni plamki,
Jak po przepierce. Wedle twych rozkazów,
Po całej wyspie wszystkich rozpędziłem
Prócz Ferdynanda, który siadł samotnie
W cichym zakątku wyspy. Splótł ramiona
W smętny węzełek i ziębi powietrze,
Wzdychając ciężko.

PROSPERO

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

ARIEL

W bezpiecznej zatoczce
Schronił się okręt, tam, skąd o północy
W dzikie Bermudy posłałeś mnie kiedyś
Po świeżą rosę. Skryci pod pokładem

Śpią marynarze, których ciężka praca
I moje czary pogrążyły we śnie.
Reszta przeze mnie rozproszonej floty
Zeszła się teraz na Morzu Śródziemnym,
Do Neapolu zmierzając ponuro,
Bo też są pewni, że okręt królewski
Zatonął, razem z królewską osobą.

PROSPERO

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

ARIEL

Minęło południe.

PROSPERO

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

ARIEL

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

PROSPERO

Cóż to? Dąsy?
I czegoż to się domagasz?

ARIEL

Wolności.

PROSPERO

Przed czasem? Ani słowa więcej!

ARIEL

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

PROSPERO

Czyś już zapomniał,
Z jakiej udręki cię wyrwałem?

ARIEL

Nie.

PROSPERO

Tak! Myślisz przecie, że to zbytek trudu
Przez dno muliste brnąć w słonych głębinach
Albo osiodłać ostry wiatr z północy
Czy coś tam zrobić dla mnie w żyłach ziemi,
Gdy mróz je zetnie!

ARIEL

Nie myślę tak, panie.

PROSPERO

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

ARIEL

Nie.

PROSPERO

Kłamiesz! Powiedz, gdzie się urodziła?

ARIEL

W Algierze.

PROSPERO

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

ARIEL

Prawda, panie.

PROSPERO

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

ARIEL

Tak, jej syn, Kaliban.

PROSPERO

Tępa bestia prawdziwie⁴¹ – ów Kaliban
Mnie dzisiaj służy. Wiesz najlepiej, w jakiej
Niedoli cię znalazłem. Wilki wyły
Od twoich jęków, serce się krajało
Wściekłym niedźwiedzim. Cierpiałeś męczarnie
Godne dusz potępionych, a Sykoraks
Pomóc nie mogła. To ja, moją sztuką,
Płacz usłyszawszy, rozłupałem sosnę,
By cię uwolnić.

ARIEL

Dziękuję ci, panie.

PROSPERO

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

ARIEL

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

PROSPERO

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

ARIEL

Mój szlachetny panie!

Mów, co mam robić? Co mam robić, powiedz?

PROSPERO

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

Ariel wychodzi.

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

MIRANDA

Dziwną historią sprowadziłeś na mnie
To odrętwienie.

PROSPERO

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

MIRANDA

To łotr, panie,
Nie chcę go widzieć.

PROSPERO

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

KALIBAN

(zza sceny)

Macie drewna dosyć.

PROSPERO

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

Pojawia się Ariel w postaci nimfy wodnej.

Pięknie wyglądasz tak, zwinny Arielu!
Słuchaj uważnie.

ARIEL

Wedle twych rozkazów.

Wychodzi.

PROSPERO

Wyjdź, niewolniku, miocie jadowity
Czarta i wścieklej maciory, wyjdź, mówię!

KALIBAN

Trująca rosa na was, co ją matka
Na kruczym piórze z gnojnych bagien niosła,
Wiatr południowo-zachodni wrzodami
Niech was oblepi⁴².

PROSPERO

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

KALIBAN

Ja muszę zjeść obiad.

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

PROSPERO

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

KALIBAN

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

MIRANDA⁴³

Wredny niewolniku!
Dobro na tobie piętna nie odcisnie,
Lecz zło się pleni. Ja ciebie z litości
Uczyłam mówić, coraz coś nowego
Kładąc do głowy. Przedtem bełkotałeś
Jak bydłę obce swoim własnym myślom,
A ja nazwałam każdą z nich, byś wreszcie

Mógł je wysławić. Lecz, choć się uczyłeś,
Na świat przyszedłeś z czymś, czego natury
Szlachetne znieść nie mogą. I dlatego
Słusznie w tej skale siedzisz. Zasłużyłeś
Na znacznie gorszą karę niż więzienie.

KALIBAN

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

PROSPERO

Precz, więdźmy nasienie!
Drewno znieś, biegiem wszystko zrób, co trzeba,
Bo popamiętasz. Wzruszasz ramionami?
Tylko ociągaj mi się lub zaniedbaj,
Co rozkazano, to kości połamię
I kurczem skręcę, aż wyc będziesz z bólu,
Że dzikie bestie zadrzą.

KALIBAN

Nie, litości.

(na stronie)

Muszę go słuchać, ma tak wielką władzę,
Że Setebosa, boga mojej matki,
Mógłby zniewolić.

PROSPERO

Precz, już cię tu nie ma.

Kaliban wychodzi.

Wchodzą Ferdynand i niewidzialny Ariel, który gra i śpiewa⁴⁴.

ARIEL

*W złote piaski idź z nią, idź,
Tam jej rękę chwyć;
Całus, dyg – by ucichł już
Szum wzburzonych mórz.
Tańczcie lekko tam i sam,
Gdy elf nuci wam
Refren.*

DUCHY

(z różnych stron)

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

ARIEL

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

FERDYNAND

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

ARIEL

(śpiewa⁴⁵)

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

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

DUCHY

Bim-bom.

ARIEL

Cicho, słyszę je.

DUCHY

Bim-bom.

FERDYNAND

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

PROSPERO

(do Mirandy)

Unieś kurtynę zwiewną swoich oczu
I mów, co widzisz.

MIRANDA

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

PROSPERO

O nie, córeczko. Je, śpi i ma zmysły
Podobne naszym. Rozbitym okrętem

Płynął ten młodzik i gdyby mu twarzy
Nie toczył robak smutku, rzecz byś mogła,
Że jest niebrzydki. Zgubił towarzyszy
I szuka ich po wyspie.

MIRANDA

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

PROSPERO

(na stronie)

Wszystko się odbywa
Po mojej myśli.

(do Ariela)

Za to, zwinny duchu,
Za dwa dni będziesz wolny.

FERDYNAND

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

MIRANDA

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

FERDYNAND

Mój język, o Boże!

Byłbym najpierwszym z tych, co nim władają,
Gdybym w ojczyźnie był.

PROSPERO

Jak to? Najpierwszym?
Cóż by rzekł na to władca Neapolu!

FERDYNAND

Że sam tu stoi i o Neapolu
Słucha zdumiony. I słyszy, co mówię,
A ja dlatego płaczę. Bo widziałem
Na własne oczy, które we łzach toną,
Jak tonął król, mój ojciec.

MIRANDA

O, to straszne!

FERDYNAND

Z nim szlachta oraz księżę Mediolanu
Z walecznym synem.

PROSPERO

(na stronie)

Księżę Mediolanu
Z dzielniejszą córką mogliby zaprzeczyć,
Lecz to nie pora. Spojrzeli na siebie
Raz – i goreją!

(do Ariela)

Mój zwiewny Arielu,
Wolność tym sobie kupisz!

(do Ferdynanda)

Słówko, panie,

Gdyż sądzę, że nie mówisz prawdy. Słówko.

MIRANDA

(na stronie)

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

FERDYNAND

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

PROSPERO

Hola, hola.

(na stronie)

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

(do Ferdynanda)

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

FERDYNAND

Nie, na mój honor i męstwo, przysięgam.

MIRANDA

W takiej świątyni zło mieszkać nie może.
Gdy tylko w domu tak pięknym zagości,

Dobro tam wdrze się siłą.

PROSPERO

(do Ferdynanda)

Idź za mną.

(do Mirandy)

A ty nie wstawiaj się za nim, to zdrajca.

(do Ferdynanda)

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

FERDYNAND

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

Dobywa szpady, ale zastyga w bezruchu, zaczarowany.

MIRANDA

Drogi ojcze,
Sądzisz go zbyt surowo, jest łagodny,
Niegroźny wcale.

PROSPERO

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

MIRANDA

Zaklinam cię, ojcze!

PROSPERO

Przestań się czepiać moich szat.

MIRANDA

Litości!

Ręczę za niego!

PROSPERO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

(do Ferdynanda)

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

FERDYNDAND

Rzeczywiście!
Pełza jak we śnie mój duch ociążały.

Utrata ojca, moja słabość, zguba
Wszystkich przyjaciół, groźby tego starca –
Który mną włada – lekkie się wydają,
Bylebym co dzień widział tę dziewczynę
Z mego więzienia. Niech wolność po świecie
Buja swobodnie, mnie takie więzienie
Starczy za cały świat.

PROSPERO

(na stronie)

Działa.

(do Ferdynanda)

Idziemy.

(do Ariela)

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

MIRANDA

(do Ferdynanda)

Nie trać ducha.
Wierz mi, mój ojciec z lepszego jest kruszcu
Niż jego słowa. To, co tu uczynił,
Do niego niepodobne.

PROSPERO

(do Ariela)

Będziesz wolny
Jak górski wiatr, jeśli dokładnie spełnisz
Wszystkie moje rozkazy.

ARIEL

Co do joty.

PROSPERO

(do Ferdynanda)

Chodź za mną teraz.

(do Mirandy)

Nie wstawiaj się za nim.

Wychodzą.

Akt II

SCENA 1

W innej części wyspy.

Wchodzi Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo, Adrian, Francisco i inni.

GONZALO

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

ALONSO

Zamilcz, proszę.

SEBASTIAN

(do Antonia)

Wypluł pociechę jak niemowlak kaszkę.

ANTONIO

(do Sebastiana)

A niańka już leci z dokładką.

SEBASTIAN

Patrz, jak nakręca dowcip, zaraz się rozdzwoni.

GONZALO

(do Alonsa)

Panie...

SEBASTIAN

Raz. Odliczaj.

GONZALO

Kto każdy smutek napotkany pieści, przysparza sobie...

SEBASTIAN

Obola.

GONZALO

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

SEBASTIAN

Pojąłeś celniej, niż się spodziewałem.

GONZALO

Dlatego, panie...

ANTONIO

Żeby tak szastał groszem, jak jęzorem.

ALONSO

Oszczędź sobie.

GONZALO

Skończyłem, ale...

SEBASTIAN

Jeszcze coś dołoży.

ANTONIO

Zalóżmy się, kto pierwszy zapieje, on czy Adrian?

SEBASTIAN

Stary kogut.

ANTONIO

Kurczak.

SEBASTIAN

Przetnij. O co?

ANTONIO

O jajco.

SEBASTIAN

Kupione!

ADRIAN

Choć wyspa zdaje się bezludna...

ANTONIO

Ha, ha, ha!

SEBASTIAN

Wygrałeś.

ADRIAN

Nieprzystępna i niezamieszkała...

SEBASTIAN

Wszelako...

ADRIAN

Atoli...

ANTONIO

Racja, jak wyspa, to atoli...

ADRIAN

Aura wydaje się łaskawa – ciepła i wilgotna...

ANTONIO

Takie są najlepsze.

SEBASTIAN

Zwłaszcza, kiedy łaskawe, kurczak bywał w kurniku.

ADRIAN

Powietrze tchnie słodyczą.

SEBASTIAN

Jakby kto chuchał ze zgniłego płucka.

ANTONIO

Albo się w bagnie perfumował.

GONZALO

Wszystko tu sprzyja życiu.

ANTONIO

Wszystko prócz środków do życia.

SEBASTIAN

Tego mało albo wcale.

GONZALO

Jaka tu miękka i soczysta trawa! Jaka zielona!

ANTONIO

Bo rośnie na żółtawej ziemi.

SEBASTIAN

A te zielone cętki – od zgnilizny.

ANTONIO

Niczego nie przeoczy.

SEBASTIAN

Prócz całej prawdy.

GONZALO

Rzecz osobliwa wszakże, wręcz niewiarygodna...

SEBASTIAN

Jak zwykle bywa, gdy rzecz osobliwa.

GONZALO

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

ANTONIO

Spytaj choć jedną kieszeń – powie, że to kłamstwo.

SEBASTIAN

Albo się chytrze schowa pod podszewką.

GONZALO

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

SEBASTIAN

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

ADRIAN

Nigdy się jeszcze Tunisu nie mógł poszczycić taką królową.

GONZALO

Nigdy od czasów wdowy Dydony.

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Szkoda, że nie dołożył wdowca Eneasza. Ale odczytany!

ADRIAN

Dydoną owdowiała? Muszę to przemyśleć, sądzę wszakże, że nie Tunisem władała, ale Kartaginą.

GONZALO

Gdyż Tunis, panie, sam był Kartaginą.

ADRIAN

Kartaginą?

GONZALO

Zaręczam.

ANTONIO

Raz kogut zapiał i znów stoi Kartagina.

SEBASTIAN

Niech się mury pną do góry.

ANTONIO

Jakie nam teraz wygdacze nowe cuda?

SEBASTIAN

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

ANTONIO

Pestki zasadzi w morzu, aż nowe wyspy wyrosną.

GONZALO

W sumie...

ANTONIO

Już się nie mogłem doczekać.

GONZALO

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

ANTONIO

Najcudowniejszą, jaką tam widziano.

SEBASTIAN

Wyjąwszy, zauważ, wdowę Dydonę.

ANTONIO

Jak proszę – wdowę? A jakże, Dydoneę.

GONZALO

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

ANTONIO

Brzytwy się uchwycił.

GONZALO

Gdy go włożyłem na wesele twojej córki.

ALONSO

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

FRANCISCO

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

ALONSO

Nie, nie, zginął, zginął.

SEBASTIAN

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

ALONSO

Milcz, proszę.

SEBASTIAN

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

ALONSO

I najgorsza strata.

GONZALO

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

SEBASTIAN

Święte słowa.

ANTONIO

Godne felczera.

GONZALO

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

SEBASTIAN

Płacze⁴⁶?

ANTONIO

Raczej gdacze.

GONZALO

Gdybym mógł tutaj plantację założyć...

ANTONIO

Siałby pokrzywę.

SEBASTIAN

Albo szczaw i łopian.

GONZALO

A cóż bym zrobił, gdybym tu był królem!

SEBASTIAN

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

GONZALO

Wszystko w tej mojej Rzeczypospolitej⁴⁷
Postawiłbym na głowie. Zniósłbym handel
I sądownictwo, a na gryziórków
Grzywnę nałożył. Bieda i bogactwo,

I wszelka służba – precz. Spadek, umowa,
Płot, miedza, rola, winnica – podobnie.
Żadnych metali, zbóż, wina, oleju,
I żadnej pracy; płeć brzydka próżnuje,
Takoz płeć piękna – niewinna i czysta.
Nie rządzi – nikt.

SEBASTIAN

Prócz tego, co króluje.

ANTONIO

Czubek Rzeczypospolitej zapomniał, skąd wyrósł.

GONZALO

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

SEBASTIAN

I żadnych małżeństw między poddanymi?

ANTONIO

Wszyscy się byczą: kurwy i alfonsy.

GONZALO

Doskonałością moje rządy, panie,
Przerosłyby wiek złoty.

SEBASTIAN

Boże, chroń króla!

ANTONIO

Niech żyje Gonzalo!

GONZALO

I – czy mnie słuchasz?

ALONSO

Milcz, słuchać nieposób,
Gadasz byle co.

GONZALO

Z całą pewnością, wasza wysokość. Gadałem tylko z uprzejmości
wobec tych dwóch panów, co mają w płucach takie łaskotki, że są
gotowi śmiać się z byle czego.

ANTONIO

Śmialiśmy się z ciebie.

GONZALO

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

ANTONIO

To mi sztych, umieram!

SEBASTIAN

Szkoda, że płazem.

GONZALO

Z twardego kruszcu was wykuto, szlachetni panowie. Gotowicie
stracić księżyc z jego sfery, gdyby się pięć tygodni pętał bez odmiany.

Wchodzi niewidzialny Ariel, grając uroczyście.

SEBASTIAN

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

ANTONIO

Nie, łaskawy panie, nie gniewaj się, proszę.

GONZALO

Bądź spokojny, takim żądłem ukłuć mnie niepodobna. Zechciejcie mnie raczej śmiechem do snu ukołysać, bo dziwnie mi ciężą powieki.

ANTONIO

Idź się zatem położyć i słuchaj.

Wszyscy zasypiają, poza Alonsem, Sebastianem i Antoniem.

ALONSO

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

SEBASTIAN

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

ANTONIO

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

ALONSO

Dzięki. Dziwna ociężałość.

Alonso zasypia.

Ariel wychodzi.

SEBASTIAN

Niezwykła senność wszystkich ogarnęła.

ANTONIO

To pewnie klimat.

SEBASTIAN

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

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Ty nie śpisz?

ANTONIO

Słyszysz, co mówię?

SEBASTIAN

Słyszę. To z pewnością
Senne majaki, bo takim językiem

Przez sen się gada. Co tam powiedziałeś?
Dziwny spoczynek: niby śpisz, a stoisz,
Ruszasz się, mówisz, oczy masz otwarte,
A śpisz jak kamień.

ANTONIO

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

SEBASTIAN

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

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Senny staw ze mnie.

ANTONIO

A ja cię nauczę,
Jak płynąć szparko.

SEBASTIAN

Spróbuj. Bo mam w żyłach
Gnuśną mieliznę.

ANTONIO

Czy wiesz, że tym bardziej
Kochasz ów zamysł, im wścieklej zeń szydzisz?
Że tym się dumniej nosi, im go bardziej
Depcesz? Pamiętaj: kto w porze odpływu

Osiadł na piasku, sam zasłużył na to
Własnym lenistwem i strachem.

SEBASTIAN

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

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Nie, nie ma nadziei,
Że nie utonął.

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Utonął.

ANTONIO

A po nim
Neapol kto dziedziczy?

SEBASTIAN

Klarybela.

ANTONIO

Pani Tunisu, skąd by szła piechotą
Przez resztę życia! Gdzie wieść z Neapolu
Słońcem posyłać trzeba, bo księżycem
Nie dojdzie w porę, zanim noworodek
Pozna, co brzytwa, co miecz; to przez nią morze,
Wszystkich połknąwszy, niektórych wypluło,
Aby wyrokiem losu odegrali
Sztukę, gdzie przeszłość to prolog, a finał
W twoich i moich rękach.

SEBASTIAN

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

ANTONIO

A każdy słup na niej
Woła: „Nie zliczysz ty nas, Klarybelo,
W drodze do Neapolu! Siedź w Tunisie,
A niech Sebastian się zbudzi!” Powiedzmy,
Że ta ich drzemka to śmierć – niewielka strata!
Niejeden mógłby władać Neapolem
Jak ten, co tutaj śpi; nie brak wielmożów
Zdolnych tak głądzić długo i od rzeczy
Jak ów Gonzalo. Pliszkę bym wyuczył
Pleść tak rozumnie. Gdybym się mógł myśla

Z tobą podzielić! Jakie by ci skrzydła
Wyrosły z tego ich spania. Rozumiesz?

SEBASTIAN

Tak mi się zdaje.

ANTONIO

I czy chętnie witasz
Los, co ci sprzyja?

SEBASTIAN

Ty zrzuciłeś z tronu
Swojego brata, Prospera! Pamiętam!

ANTONIO

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

SEBASTIAN

No a sumienie?

ANTONIO

A toto gdzie siedzi?
Gdyby to odcisk był, kapcie bym włożył,
Lecz w sercu bóstwa takiego nie czuję.
Niech stanie między mną a Mediolanem
Dwadzieścia sumień: zgniją i spleśnieją,
Nim mnie zaboli. Patrz, twój brat tu leży.
Niewiele byłby lepszy od tej ziemi,
Gdyby był tym, czym się wydaje: trupem.
Starczą trzy cale grzecznego żelaza,
By zasnął w wiecznym łożu, gdy tymczasem
Ty ukołysałbyś na dobre tego

Starego grzyba, Doktora Roztropka,
Żeby nam nie psuł szyków. Reszta łyknie,
Co się im powie, jak kot mleczko chłepce.
Tak będą tańczyć, jak my im zagramy.

SEBASTIAN

Bądź mi przykładem, drogi przyjacielu!
Jak ty Mediolan, ja wezmę Neapol.
Za miecz! Uwolnisz się tym jednym sztychem
Od swej daniny, a zdobędziesz moją
Królewską miłość.

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Jeszcze tylko słowo.

Wchodzi niewidzialny Ariel przy dźwiękach muzyki, śpiewając.

ARIEL

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

Śpiewa Gonzalowi do ucha⁴⁸.

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

ANTONIO

Razem uderzmy, znienacka.

GONZALO

(budząc się)

O, święci anieli, miejcie w opiece króla!

ALONSO

(budząc się)

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

GONZALO

Co się tu dzieje?

SEBASTIAN

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

ALONSO

Nie słyszałem.

ANTONIO

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

ALONSO

Słyszałeś, Gonzalo?

GONZALO

Na honor, panie, brzęczało mi w uchu,

I jakoś dziwnie tak, że się zbudziłem.
Trącam cię, krzyczę – otworzywszy oczy,
Widzę, że broni dobyli. Był hałas,
Nie przeczę. Trzeba mieć się na baczności,
Albo stąd odejść. Pochwyćmy za miecze.

ALONSO

Prowadź. Szukajmy dalej mego syna.

GONZALO

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

ALONSO

Idziemy.

ARIEL

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

SCENA 2

W innej części wyspy.

Wchodzi Kaliban obciążony drewnem.

KALIBAN

Niech wszystkie plagi, co je z grząskich bagien
Słońce wysysa, toczą cal po calu
Ciało Prospera! Muszę tak złorzeczyć,
Choć jego duchy słyszą⁴⁹. Bez rozkazu
Nie zaczną szczypać i w łajno mnie spychać,
Zwodzić po nocy jak błędne ogniki,
Straszyć, udając strzygi. Choć, co prawda,
On je za byle głupstwo na mnie szczuje:
To się jak małpy mizdrzą i jazgoczą,

I gryzą, to się jak jeź w kulkę zwiną,
A kiedy tylko przejdę na bosaka,
Nastroszą kolce i kłują. Czasami
Obleżą mnie jak żmije; w szal mnie wpędza
Ich syk i te języczki rozdwojone.
Cicho! Znów jakiś jego duch się skrada,
Będzie mnie dręczył, że z tym drewnem zwlekam.
Tu plackiem padnę, może mnie przegapi.

TRYNKULO

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

Wchodzi Stefano z butelką w ręku, śpiewając.

STEFANO

*W morze już nie wypłynę, nie,
Sucha mnie czeka śmierć...*

Kto by tam takie durne kawałki śpiewał na pogrzebie. No, grunt, że się mam czym pocieszyć.

Pije i śpiewa.

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

Też durna jakaś ta piosenka, grunt, że się mam czym pocieszyć.

Pije.

KALIBAN

Nie znęcaj się nade mną, och!

STEFANO

A to co znowu? Ki czort z nas sobie żarty stroi, wpierw dzikusy nasyła, a potem Indiańce? Ha! Nie po to wypłynąłem na wierzch, żeby się byle czterech nóg przestraszyć. Albowiem powiedziane jest: „Zaprawdę, żaden mąż na czterech łapach na kolana go nie rzuci!” I tak być musi, póki Stefano dycha przez dwie dziurki w nosie.

KALIBAN

Ten duch mnie dręczy, o!

STEFANO

Jakiś tutejszy potwór na czterech nogach, chyba złapał febrę. Tylko skąd się takie nauczyło mówić po naszemu? Już choćby za to mu pomogę, wyleczę i oswoję, a potem zawiozę do Neapolu. Będzie

z niego prezent godny każdego cesarza, który cizemką stąpał po tej ziemi.

KALIBAN

Nie dręcz mnie, błagam, będę szybciej drewno nosił.

STEFANO

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

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Stefano!

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

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

KALIBAN

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

STEFANO

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

KALIBAN

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

STEFANO

Teraz ty przysięgaj, jak się uratowałeś.

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Hej, Stefano, jest gdzie tego więcej?

STEFANO

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

KALIBAN

Spadłeś z nieba?

STEFANO

Z księżyca. Co miesiąc nawet mój portret tam wieszają.

KALIBAN

Bądź pozdrowiony! Poznałem od razu!
To moja pani mi cię pokazała,
Miałeś koguta!⁵⁰

STEFANO

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

Kaliban pije.

TRYNKULO

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

KALIBAN

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

TRYNKULO

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

KALIBAN

Podaj mi stopę! Będę twym poddanym.

STEFANO

To teraz na kolana i przysięgaj!

TRYNKULO

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

STEFANO

No już, całuj.

TRYNKULO

Ale się urżnął, niebożątko. Paskudny potwór.

KALIBAN

Źródła pokażę i jagód nazbieram,
Drewna przyniosę, ryby będę łowić.
I niech zaraza na mego tyrana!
Ani patyka mu nie dam! Ja z tobą,
Wielka, cudowna istoto!

TRYNKULO

Skonać można z tym potworem, cuda-niewidy robi z moczymordy.

KALIBAN

Chodź, zaprowadzę cię, gdzie ulęgałki,
Trufle ci z ziemi wydrę pazurami,
Pokażę gniazda sójki, koczkodany
Nauczę łapać, orzeszków nazbieram,
Bo wiem, gdzie rosną, spomiędzy kamyków
Pisklęta mew wydłubię. Pójdiesz za mną?

STEFANO

To prowadź, proszę bardzo, ale błagam – przestań gadać. Mój Trynkulo, skoro król poszedł ze wszystkimi na dno, weźmiemy tę wyspę we władanie. Masz, Trynkulo, stary druhu, powierzam ci moją butelkę. Będziemy ją napełniać, gdy zajdzie potrzeba.

KALIBAN

(śpiewa w upojeniu)

Żegnaj, panie mój, bądź zdrów!

TRYNKULO

Włał się potwór i wyje.

KALIBAN

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

Garnki skrobie!
Ban-ban! – Kaliban
Wolny znów – tu jego pan!

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

STEFANO

Prowadź, potworze wspaniały!

Wychodzą.

Akt III

SCENA 1

W pobliżu chaty Prospera.

Wchodzi Ferdynand, niosąc kłodę drzewa.

FERDYNAND

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

Wchodzi Miranda i Prospero (z dala, niewidoczny).

MIRANDA

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

FERDYNAND

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

MIRANDA

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

FERDYNAND

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

MIRANDA

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

PROSPERO

(na stronie)

Biedactwo, już się zaraziłaś.
Dlatego przyszłaś tu.

MIRANDA

Jesteś zmęczony.

FERDYNAND

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

Twe imię, abym mógł je przywoływać
W moich modlitwach.

MIRANDA

Miranda – złamalam
Twój zakaz, ojcze!

FERDYNAND

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

MIRANDA

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

FERDYNAND

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

MIRANDA

Czy mnie kochasz?

FERDYNAND

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

MIRANDA

Głupia!
Z radości – płaczę.

PROSPERO

(na stronie)

Przepiękne spotkanie
Uczuć najrzadszych. Niebo, ześlij rosę
Na pęd zielony.

FERDYNAND

Co tak opłakujesz?

MIRANDA

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

FERDYNAND

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

MIRANDA

Mym mężem, zatem?

FERDYNAND

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

MIRANDA

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

FERDYNAND

Po stokroć – bądź zdrowa!

Wychodzą Miranda i Ferdynand.

PROSPERO

Jak oni cieszyć się nie umiem; dla nich
Wszystko jest niespodzianką – choć nic bardziej
Ucieszyć mnie nie zdoła. Do ksiąg teraz.
Muszę wykonać jeszcze przed wieczerzą
Wiele prac, które do planu należą.

Wychodzi.

SCENA 2

W innej części wyspy.

Wchodzi Kaliban, Stefano i Trynkulo.

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

Mój człekopotwór jęzor utopił w kseresie. A mnie to nawet morze nie utopi. Zanim dotarłem do brzegu, przepłynąłem tam i nazad trzydzieści pięć mil. Jak słońce na niebie, zrobię cię porucznikiem, albo i chorążym.

TRYNKULO

Lepiej porucznikiem, na chorążego zanadto się kiwa.

STEFANO

Ani kroku wstecz, monsieur potworze.

TRYNKULO

Ani wstecz, ani w przód: na cztery łapy i chuchem na wroga.

STEFANO

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

KALIBAN

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

TRYNKULO

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

KALIBAN

Jak ze mnie szydzi! Pozwolisz mu, panie?

TRYNKULO

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

KALIBAN

O, znowu, znowu! Zagryź go na śmierć!

STEFANO

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

KALIBAN

Dzięki ci, panie. Czy zechcesz raz jeszcze
Wysłuchać prośby, którą przedstawiłem?

STEFANO

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

Wchodzi Ariel, niewidzialny.

KALIBAN

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

ARIEL

(głosem Trynkula)

Kłamiesz.

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Czy ja co mówię?

STEFANO

To rób tak dalej. *(do Kalibana)* Ciągnij, proszę.

KALIBAN

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

STEFANO

Z całą pewnością.

KALIBAN

Będziesz tu panem, a ja twoim sługą.

STEFANO

A jak się do tego weźmiemy? Możesz mnie zaprowadzić do tego
jegomościa?

KALIBAN

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

ARIEL

(głosem Trynkula)

Łżesz, nie dasz rady.

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

Nie powiedziałeś, że łyże?

ARIEL

(głosem Trynkula)

Łżesz!

STEFANO

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

TRYNKULO

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

KALIBAN

Ha, ha, ha!

STEFANO

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

KALIBAN

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

STEFANO

(do Trynkula⁵¹)

Odsuń się jeszcze. *(do Kalibana)* Mów dalej.

KALIBAN

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

STEFANO

Taka z niej dziewczuszka?

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Pycha.

STEFANO

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

KALIBAN

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

STEFANO

Tak, klnę się na honor.

ARIEL

(na stronie)

Powiem to memu panu.

KALIBAN

Rozweseliłeś mnie. Jak mi przyjemnie.
Cieszymy się wszyscy. Może czas na śpiewkę,
Której mnie nauczyłeś?

STEFANO

Wedle życzenia, potworze. Spełnię każde, byle z sensem. Dalej,
Trynkulo, zaśpiewajmy.

Śpiewa.

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

KALIBAN

To nie tak szło.

Ariel gra melodię na fujarce i bębenku.

STEFANO

A to co znowu?

TRYNKULO

Ktoś gra nasz kanon: głos słychać, a osoby nie widać.

STEFANO

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

TRYNKULO

Odpuść mi grzechy!

STEFANO

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

KALIBAN

Boisz się?

STEFANO

Nie, potworze, przenigdy.

KALIBAN

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

STEFANO

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

KALIBAN

Niech tylko zginie Prospero.

STEFANO

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

Ariel wychodzi, muzyka cichnie.

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

(do Kalibana)

Idziesz? Ja za Stefanem.

Wychodzą.

SCENA 3

W innej części wyspy.

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

GONZALO

Święta Panienko, już dalej nie mogę!
Istny labirynt! W starych kościach strzyka,
A tu wertepy, chaszczce – wybacz, panie,
Muszę odpocząć.

ALONSO

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

ANTONIO

(na stronie, do Sebastiana)

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

SEBASTIAN

(na stronie, do Antonia)

Nowej sposobności
Zmarnować nam nie wolno.

ANTONIO

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

SEBASTIAN

Zgoda. Niech będzie tej nocy.

Uroczysta, dziwna muzyka.

ALONSO

Co to za dźwięki? Słuchajcie, słuchajcie!

GONZALO

Cudowna, słodka muzyka!

Nad sceną pojawia się Prospero, niewidzialny. Wchodzą przedziwne postaci, wnosząc stół z ucztą, i tańczą wokół niego, wśród dwornych ukłonów. Zaprosił Króla i innych do stołu, odchodzą.

ALONSO

Kto to był? Chronście nas, święci anieli!

SEBASTIAN

Żywe kukiełki. Odtąd będę wierzyć
I w jednoroźca, i w to, że w Arabii
Jest drzewo – tron Feniksa, i że Feniks
Dziś tam zasiada⁵².

ANTONIO

Uwierzę we wszystko!
Każdej ofierze niedowiarków spiszę
Świadectwo prawdy. Wędrowcy nie kłamią,
Choć w domu kiep z nich szydzi.

GONZALO

W Neapolu
Kto mi da wiarę, kiedy mu opowiem,
Że sam widziałem na wyspie istoty
(Bo bez wątpienia są to jej mieszkańcy),
Które pomimo dziwacznej postaci
Dwornym, wykwintnym obejściem górują
Nad ludzką trzodą, gdzie równych im znajdziesz
Niewielu – albo wcale!

PROSPERO

(na stronie)

Dobrze mówisz,

Szlachetny panie: niejeden z was gorszy
Od diabła.

ALONSO

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

PROSPERO

(na stronie)

Nie chwał dnia przed zmierzchem.

FRANCISCO

Zniknęli nagle.

SEBASTIAN

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

ALONSO

Innym razem.

GONZALO

Nic ci nie grozi. Gdy byliśmy dziećmi,
Kto by uwierzył w górali, co mają
Podgardle niczym wół, obwisłe mieszki
Wiotkiego ciała? W ludzi, którym głowa
Wyrasta z piersi? Dziś nam to poświadczy
Byle podróżnik, co się ubezpiecza
Pięc do jednego⁵³.

ALONSO

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

Błyskawica, grzmot. Wchodzi Ariel pod postacią harpii, uderza skrzydłami w blat stołu i nagle, zmyślnym sposobem, potrawy znikają.

ARIEL

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

Alonso, Sebastian i Antonio dobywają broni.

Głupcy! Przysłało nas tu przeznaczenie,
Mnie i mój zastęp! Łatwiej hartowanej
Materii mieczy waszych wiatr rozplatać
Lub zabić falę, która, drwiąc z żelaza,
Goi się w okamgnieniu, niż ze skrzydła
Piórko mi strącić. Także i mych braci
Stal się nie ima, a kto się odważy,
Ten nie poderwie już słabym ramieniem
Ciężkiego miecza. Słuchajcie więc tylko,
Z czym tu przychodzę: trzech was z Mediolanu
Wygnało niegdyś zacnego Prospera,
Z niewinnym dzieckiem spychając go – w morze,
Które za zbrodnię dziś się wam odpłaca.
Moc nierychliwa, ale sprawiedliwa,
Wzburzyła wodę, ląd, całe stworzenie,
By w was ugodzić. Ciebie pozbawiwszy
Syna, Alonso, na wszystkich was zsyła,
Przez moje usta, powolne katusze,

Gorsze od nagłej śmierci. Krok po kroku
Śledzić was będzie. Strzeżcie się jej gniewu!
Na tym posepnym pustkowiu nie znacie
Dnia ni godziny. Osłoni was tylko
Serdeczna skrucha i życie bez skazy.

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

PROSPERO

Piękniesz odegrał harpię, mój Arielu.
Tyleż powabu, ile apetytu!
I ani jednej sylaby nie zjadłeś
Z moich wskazówek! Każdy na swój sposób,
Pomniejsze duchy role swe zagrały
Ścisłe i z życiem. Mój kunszt mnie nie zawiódł.
W sidła szaleństwa schwytałem mych wrogów,
Niechże się w nich szamocą – mam ich w ręku.
Ja zaś odwiedzić muszę Ferdynanda,
O którym tamci myślą, że utonął,
I tę, co obu naszym sercom miła.

Wychodzi.

GONZALO

Panie, na wszystkie świętości, dlaczego
Patrzysz tak dziwnie?

ALONSO

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

I w błocie spocznę wraz z nim.

SEBASTIAN

Zsyłaj mi po jednym diable,
A zwyciężę ich legiony.

ANTONIO

Ja u twego boku stanę!

Wychodzą Sebastian i Antonio.

GONZALO

Wszystkich trzech rozpacz zżera. Wielka zbrodnia,
Niczym jad, który budzi się po latach,
Poczyna drażnić ich dusze. Zaklinam,
Wy, szybkonodzy, biegnijcie za nimi
Zapobiec temu, do czego szaleństwo
Może ich przywieść.

ADRIAN

Nie zostawaj w tyle.

Wszyscy wychodzą.

Akt IV

SCENA 1

W pobliżu chaty Prospera.

Wchodzi Prospero, Ferdynand i Miranda.

PROSPERO

(do Ferdynanda)

Jeżeli kara była zbyt surowa,
Wynagrodziłem ci ją dziś z nawiązką:
Trzecią część życia mego ci oddałem,
Jego treść całą⁵⁴. Składałem ją raz jeszcze
W twe ręce. Po to cię tylko dręczyłem,
By twoją miłość wystawić na próbę.
Wyszedłeś z niej zwycięsko. Weź go sobie,
Mój skarb, niebo mi świadkiem. Ferdynandzie,
Nie śmiej się ze mnie, że ją tak zachwalam.
Ona wyrasta nad wszelkie pochwały,
Co u jej stóp pełzają.

FERDYNAND

Też tak myślę,
Choćby wyrocznia chciała temu przeczyć.

PROSPERO

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

Chwastem przebrzydłym łożę wam ustroi,
Aż zgodnie taki ugór nienawiści
Znienawidzicie. Bacz, by wpierw rozbłysły
Ognie Hymena⁵⁵.

FERDYNAND

Na długie, spokojne
Życie z tą jedną, matką pięknych dzieci,
Przysięgam: nie ma tak sposobnej chwili,
Mrocznej pieczary, pokusy zrodzonej
Z podszeptów złego ducha, by w rozpustę
Cześć mą przetopić i by żar ostudzić
Uroczystego dnia, kiedy drzeć będę,
Czy zaprzęg Feba okulał⁵⁶? Czy kto nocy
Spętanej w loch nie wtrącił?

PROSPERO

Piękne słowa.
Siądź więc i pomów z nią. Jest teraz twoja.
Hej tam, Arielu, słuگو niestrudzony!

Wchodzi Ariel.

ARIEL

Co mi rozkaże mój potężny władca?

PROSPERO

Dobrześ wypełnił poprzednie zadanie
Wraz z twym zastępem. Muszę ci powierzyć
Następną taką sztuczkę. Całe bractwo
Sprowadź tu, daję ci władzę nad nimi.
Kaź im się śpieszyć, obiecałem bowiem
Tej młodej parze ucieszyć jej oczy
Pewną błahostką, próbką mojej sztuki.
Czekają na to niecierpliwie.

ARIEL

Zaraz?

PROSPERO

Tak, tak, czym prędzej!

ARIEL

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

PROSPERO

Najczulej, lotny Arielu. Poczekaj,
Aż cię zawołam.

ARIEL

Dobrze. Zrozumiałem.

Ariel wychodzi.

PROSPERO

(do Ferdynanda)

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

FERDYNAND

Zapewniam cię, panie,
Na moim sercu leży śnieg dziewiczy
I studzi wrzącą krew.

PROSPERO

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

Cicha muzyka.

Oczy otworzyć, usta zamknąć. Cisza!

Wchodzi Iris.

IRIS

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

Juno zstępuje z nieba⁵⁷.

Wraz z nią się wspólnej oddała zabawie.
Spójrz, to jej pawie⁵⁸, co jak strzały lecą.
Przyjdź, przebogata, rozerwij ją nieco.

Wchodzi Ceres⁵⁹.

CERES

Posłuszna temu, co każe Junona,
Iris tysiąca barw – bądź pozdrowiona!
Miód sączysz z twoich skrzydeł szafranowych

Ożywczą rosą na mych kwiatów głowy;
Czy puste pola, czy leśna gęstwina,
Ty moją ziemię modrym łukiem spinasz
Jak dumną tiarą. Lecz skąd to wezwanie
Królowej, by się zejść na tej polanie?

IRIS

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

CERES

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

IRIS

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

CERES

Oto ona!
Juno, dostojna Olimpu matrona.

JUNO

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

Śpiewają.

JUNO

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

CERES

Niech wam zawsze żyzne pole
Daje w spichrzu i w stodole
Więcej, niż one pomieszczą;
W sadach niech gałęzie trzeszczą
Od owoców; wnet po żniwach
Nowa wiosna niech przybywa,
By tu biedy nie zaznano:
Oto jest Cerery wiano.

FERDYNAND

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

PROSPERO

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

FERDYNAND

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

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

PROSPERO

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

IRIS

Najady, nimfy błędzących potoków,
W wiankach z sitowia, z niewinnością w oku,
Porzućcie wody! Na ten brzeg zielony
Śpieszcie, posłuszne rozkazom Junony.
Wy, czyste duchy, czystą i prawdziwą
Miłość świętować pomóżcie – a żywo!

Wchodzi kilka Nimf.

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

Wchodzi kilku Żeńców w świątecznym odzieniu. Ruszają wraz z Nimfami we wdzięczne tany, nim jednak skończą, Prospero zrywa się z miejsca, by się odezwać.

PROSPERO

(na stronie)

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

(do Duchów)

Brawo! Już dosyć. Znikajcie.

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

FERDYNAND

(do Mirandy)

Twój ojciec ledwo panuje nad sobą,
Coś go wzburzyło.

MIRANDA

Nigdy nie widziałam,
By gniew nim miotał tak nieokiełzany!

PROSPERO

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

FERDYNAND i MIRANDA

Obyś spokój znalazł.

Ferdynand i Miranda wychodzą.

PROSPERO

Do mnie, szybciej niż myśl! Dzięki – Arielu⁶⁰!

Wchodzi Ariel.

ARIEL

Ja i twa myśl to jedno. Co rozkażesz?

PROSPERO

Bądźmy gotowi. Nadchodzi Kaliban.

ARIEL

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

PROSPERO

Gdzie zostawiłeś tych łotrów, przypomnij?

ARIEL

Wodę ognistą żłowiąc dla kurażu,
Gotowi byli z wiatrem się boksować,
Że im w twarz wieje, ziemię kopać za to,
Że w pięty łechce, lecz wciąż parli twardo
Do celu. Gdy zaś trąciłem bębenek,
Zastrzygli uchem jak młode źrebaki,
Rzęsy unieśli, wzdęli chrapy, wietrząc
Muzykę, którą tak ich omamiłem,
Że poszli za mną jak cielę za matką,
Gdzie głóg zębaty, oset i jałowiec
Dźgały ich w łydki. Teraz za twą chatą,

W grząskiej sadzawce wszystkich zostawiłem,
Po uszy w łąjnie, przy którym ich nogi
Pachną wonnym jaśminem.

PROSPERO

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

ARIEL

Biegnę, biegnę.

Ariel wychodzi.

PROSPERO

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

Wchodzi Ariel, obładowany błyszczącymi szatami.

Powieś tu, na drzewie.

Wchodzą przemoknięci Kaliban, Stefano i Trynkulo.

Prospero i Ariel pozostają, niewidoczni.

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Po potworze!

KALIBAN

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

TRYNKULO

Ale żeby nasze flaszki w gnoju potopić...

STEFANO

Nie dość, że hańba i wstyd, potworze, to niepowetowana strata.

TRYNKULO

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

STEFANO

Wyłowię tę butelkę, choćbym miał po nią nurkować.

KALIBAN

Królu, uspokój się. Spójrz, oto wejście
Do jego chaty. Wejdź tam cicho, spełnij
Szczęsny występki, a na wieki wieków

Wyspa twoją się stanie, a Kaliban
Będzie ci lizał stopy.

STEFANO

Podaj mi rękę. Już mnie krwawe myśli nachodzą.

TRYNKULO

Zauważa rozwieszony szaty.

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

KALIBAN

Zostaw to, dumniu. Jakież tam gałgany.

TRYNKULO

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

Wkłada jedną z szat.

STEFANO

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

TRYNKULO

Niech więc do ciebie należy, wasza królewska mość!

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

Taki wieszak, wasza miłość! W sam raz na płaszcz królewski!

STEFANO

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

TRYNKULO

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

KALIBAN

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

STEFANO

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

TRYNKULO

I jeszcze to.

STEFANO

I to też.

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

PROSPERO

Bierz go, Góral!

ARIEL

Huzia na niego, Sreberko!

PROSPERO

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

Duchy wypędzają Kalibana, Stefana i Trynkula ze sceny.

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

ARIEL

Słuchaj, ale wyją!

PROSPERO

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

Wychodzą.

Akt V

SCENA 1

W pobliżu chaty Prospera.

Wchodzi Prospero, w swych czarodziejskich szatach, i Ariel.

PROSPERO

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

ARIEL

Szósta – o tej porze
Mieliśmy skończyć pracę.

PROSPERO

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

ARIEL

Siedzą uwięzieni
Wedle rozkazu, jak ich zostawiłeś,
W lipowym gaju, który twoją chatę
Chroni od złej pogody. Ani pisną,
Aż ich uwolnisz. Król jak obłąkany,
Waszym dwóm braciom nie lepiej się wiedzie,
A pozostali boleją nad nimi
W smutku i trwodze. Ten, kogo nazywasz
Starym i dobrym Gonzalem – najbardziej,
Łzy mu po brodzie płyną, jak ze strzechy

Deszcz w listopadzie. W obręczy swych czarów
Trzymasz ich mocno. Gdybyś ich zobaczył,
Toby ci serce zmięкло.

PROSPERO

Czyżby, duchu?

ARIEL

Moje by zmięкло, gdybym był człowiekiem.

PROSPERO

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

ARIEL

Śpieszę po nich, panie.

Wychodzi.

Prospero zakreśla krąg.

PROSPERO

Wy, elfy wzgórz i jezior, łąk i gajów;
Ty, co Neptuna gonisz w czas odpływu,
I zmykasz przed nim, piasku nie tykając;

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

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

Niech wzniosłe dźwięki, najlepsza pociecha
Zbłąkanych myśli, uleczą twój umysł
(Bezradny wciąż), co w czaszce się gotuje.
Wy stójcie tam – we władzy moich czarów.
Zacny Gonzalo, mężu sprawiedliwy,
Z moich i twoich, sprzymierzonych, oczu
Płyną serdeczne łzy. *(na stronie)* Czar coraz słabszy;
Jak w łaski nocy z wolna brzask się wkrada,
By dzień zaświtał, ich zmysłów świtanie

Płoszyć poczyna opary szaleństwa
Mroczące umysł. – Mój dobry Gonzalo,
Wierny, oddany, zbawco mój prawdziwy!
Za twoje służby hojnie się odpłacę,
Słowem i czynem. Alonso! Okrutnie
Mnie i mą córkę skrzywdziłeś! A skoro
Twój brat Sebastian cię judził, sumienie
Kąsa go dzisiaj. Bracie mój, krwi moja,
Ambicja serce zagłuszyła w tobie
I głos natury; knułeś z Sebastianem
(Za co mu szarpie trzewia ból najgorszy)
Zabójstwo króla. Choć się wyrodziłeś,
Przebaczam ci. *(na stronie)* Przytomna myśl w nich wzbiera.
Nadchodzi przypływ, który już niebawem
Z brudu i mułu do czysta obmyje
Wybrzeża ich rozumu. Żaden jeszcze
Nie poznał, kto przed nim stoi. Arielu,
Przynieś mi z chaty kapelusz i szpadę.

Ariel wychodzi i natychmiast powraca.

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

ARIEL

Ariel śpiewa, pomagając mu się przebrać⁶¹.

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

PROSPERO

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

ARIEL

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

Wychodzi.

GONZALO

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

PROSPERO

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

ALONSO

Czy to ty, czy jakaś
Magiczna sztuczka, żeby mnie (jak przedtem)
Oszukać, nie wiem. Twoje tętno świadczy,
Żeś z krwi i kości. Odkąd cię ujrzałem,
Mija choroba zmysłów, z której winy
Obłąd mnie w kleszczach trzymał. To zaiste
Rzecz osobliwa – jeśli rzeczywiście.

Zwracam ci księstwo, prosząc, byś mi moje
Winy przebaczył. Jak jednak Prospero
Przeżył – i dotarł tu?

PROSPERO

(do Gonzala)

Wpierw, wierny druhu,
Ciebie uściskam, hołd składając latom
I szlachetności bez granic.

GONZALO

Sam nie wiem –
To sen czy jawa?

PROSPERO

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

(na stronie do Sebastiana i Antonia)

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

SEBASTIAN

To czart przezeń mówi.

PROSPERO

Nieprawda.

(do Antonia)

Tobie, nędzniku, którego nie nazwę
Bratem, by ust nie skalać, twą najgorszą

Zbrodnię przebaczam – jak wszystkie. A księstwo
Musisz mi zwrócić. Wiem, że to, chcąc nie chcąc,
Uczynisz.

ALONSO

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

PROSPERO

Współczuję ci, panie.

ALONSO

To rana nieuleczalna. Cierpliwość
Nic tu nie wskóra.

PROSPERO

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

ALONSO

W podobnym nieszczęściu?

PROSPERO

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

ALONSO

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

PROSPERO

Podczas ostatniej burzy. – Ci panowie
Gapią się na nas nieprzytomnie; rozum
W pięty im uciekł, zwątpili w świadectwo
Swych własnych oczu, w to, że ludzka mowa
Płynie im z ust. Choć przeczą temu wasze
Stargane zmysły, możecie mi wierzyć:
To ja, Prospero, księżę Mediolanu.
Wygnyany, cudem na ten brzeg dotarłem,
Gdzie i wasz okręt się roztrzaskał. Jestem
Władcą tej wyspy. Ale dość już o tym,
Bo to opowieść na długie wieczory,
A nie na jedno śniadanie, ni zgoła
Stosowna przy pierwszym spotkaniu. Ta chata
To mój dwór, królu. Dworzan mam niewielu,
Poddanych – wcale. Witaj, wstąp w me progi.
Skoro me księstwo mi oddajesz, w zamian
Równy wartością dar mam tu dla ciebie,
Czy raczej cud, który ci radość sprawi
Nie mniejszą niż mnie moje księstwo.

Tu Prospero ukazuje Ferdynanda i Mirandę grających w szachy.

MIRANDA

Mój miły panie, szachrujesz!

FERDYNAND

Przenigdy,

Za żadne skarby, ukochana.

MIRANDA

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

ALONSO

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

SEBASTIAN

Cud nad cudy!

FERDYNAND

Dostrzega Alonsa i pozostałych.

Morze, choć srogie, bywa miłosierne,
Niesłusznie je przekląłem.

Kłęka.

ALONSO

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

MIRANDA

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

PROSPERO

Nowy – dla ciebie.

ALONSO

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

FERDYNAND

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

ALONSO

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

PROSPERO

Dosyć, panie.
Nie obciążajmy pamięci brzemieniem
Trosk niegdysiejszych.

GONZALO

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

ALONSO

Amen, Gonzalu.

GONZALO

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

ALONSO

(do Ferdynanda i Mirandy)

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

GONZALO

Amen, amen!

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

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

(do Bosmana)

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

BOSMAN

Najlepsza wieść, żeśmy znaleźli króla

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

ARIEL

(do Prospera)

Wszystko, panie,
Ja sam sprawiłem.

PROSPERO

To mi łąbski duszek!

ALONSO

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

BOSMAN

Musiałbym wierzyć, że mówię na jawie,
By się wygadać. Spaliśmy jak kamień,
Sam nie wiem jak zamknięci pod pokładem.
Gdy nagle dziwne, rozmaite dźwięki,
Krzyki i wrzaski, wycie, brzęk łańcuchów,
I jeszcze jakieś, co jeden, to gorszy,
Nas przebudziły, strojnych jak ta lala.
Więc smyrę na górę, a tam nasz królewski
Okręt żaglem trzepoce, aż kapitan
Tańczył z radości. Ale, że tak powiem,
Coś nas, jak we śnie, stamtąd oderwało
I tu przyniosło, z oczami w sęp.

ARIEL

(do Prospera)

Dobrze?

PROSPERO

(do Ariela)

Lepiej nie sposób, duchu. Będziesz wolny.

ALONSO

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

PROSPERO

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

(na stronie do Ariela)

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

Ariel wychodzi.

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

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

STEFANO

Wszyscy za wszystkich, każdy za żadnego, a przyszłość w rękach fortuny! *Coraggio*, kolego potworze, *coraggio*⁶²!

TRYNKULO

Jeśli mnie gały nie wykiwały, to widoczek pierwsza klasa.

KALIBAN

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

SEBASTIAN

Ha, ha!
A to co znowu za cuda, Antonio?
Na sprzedaż?

ANTONIO

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

PROSPERO

Spójrzcie, panowie, na ich strój i mówcie,
Czy zgodny jest z ich stanem? Tę pokrakę
Spłodziła czarownica, tak potężna,
Że ujarzmiła księżyc, aby czynił
Przyływ i odpływ tylko z jej rozkazu.
W trójkę okradli mnie, a to półdiablę
(Bo to szatański bękart) razem z nimi
Zabić mnie chciało. Tamci dwaj są twoi,
Znasz ich. Do tego mrocznego pomiotu
Ja się przyznaję.

KALIBAN

Na śmierć mnie zaszczypie.

ALONSO

To mój podczaszy Stefano, ten pijak!

SEBASTIAN

I znów pijany, tylko skąd wziął wino?

ALONSO

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

TRYNKULO

Taplam się w marynacie, odkąd się rozstaliśmy, i pewnie już jej nigdy z kości nie wypłuczę. Przynajmniej mnie muchy nie obleżą.

SEBASTIAN

Jak ci tam, Stefano?

STEFANO

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

PROSPERO

Komuś się chciało być tej wyspy królem?

STEFANO

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

ALONSO

(wskazując Kalibana)

Pierwszy raz w życiu widzę coś takiego.

PROSPERO

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

KALIBAN

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

PROSPERO

Dość. Idź sobie.

ALONSO

(do Stefana i Trynkula)

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

SEBASTIAN

Ukradli raczej.

Kaliban, Stefano i Trynkulo wychodzą.

PROSPERO

Razem z orszakiem, najjaśniejszy panie,
Wejdz do mej biednej chaty, gdzie tej nocy
Spoczniesz, choć najpierw usłyszysz ode mnie
Taką opowieść, przy której czas płynie
Szparko: to będą dzieje mego życia,
Głównie zaś wszystko, co mnie tu spotkało
Na wyspie. Rano wsiądziemy na statek
I popłyniemy nim do Neapolu,
Gdzie mam nadzieję zobaczyć wesele

Tych dwojga młodych. Potem w Mediolanie
Odnajdę cichą przystań, gdzie co trzecia
Myśl moja poszybuje ku mogile.

ALONSO

Śpieszno mi słuchać twych dziejów, tak muszą
Być osobliwe.

PROSPERO

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

Wszyscy wychodzą, prócz Prospera.

Epilog

PROSPERO

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

Wychodzi.

Komentarz

Data powstania i źródła

Burza powstała najwcześniej jesienią 1610 roku, jednak za bardziej prawdopodobną uznaje się wiosnę 1611 roku⁶³. Bezpośrednim impulsem do napisania sztuki była historia zatonięcia w lipcu 1609 roku u wybrzeży Bermudów statku *Sea Venture*, którego pasażerowie ocaleli, zbudowali dwa nowe żaglowce i po kilku miesiącach dopłynęli do kolonii w Wirginii. Wieści o niezwykłych wydarzeniach dotarły do Londynu we wrześniu 1610 roku. Niewiele ponad rok później, 1 listopada, Trupa Królewska wystąpiła z *Burzą* na dworze Jakuba I (por. [tutaj](#)). Należy jednak podejrzewać, że dworskie przedstawienie nie było premierowe i sztukę wystawiano już w lecie w teatrze Glob, a może nawet wcześniej w Blackfriars (por. [tutaj](#)). *Burza* jest ostatnią w pełni samodzielną sztuką Shakespeare'a, który przypuszczalnie w tym czasie wycofał się z życia zawodowego w Londynie i przeniósł do Stratfordu⁶⁴. Okoliczności sprawiają, że dramat ten często interpretuje się jako utwór pożegnalny, a nawet pewnego rodzaju testament artystyczny Shakespeare'a.

Burzę wymienia się również jako jedyne dzieło Shakespeare'a, którego fabuła nie jest zapożyczona ani nawet wzorowana na żadnym utworze literackim czy też kronice historycznej⁶⁵. Ta często podkreślana oryginalność utworu jest jednak niesłychanie myląca. Sztuka nie opiera się wprawdzie na wcześniej istniejącym dramacie, rozbrzmiewają w niej jednak bardzo donośne echa innych tekstów, zarówno literackich, jak i historycznych. Każdy z nich stanowi osobną, fascynującą i wielowątkową narrację i gdyby *Burzę* niejako rozpisać na jego matrycy, uzyskalibyśmy wiele wskazówek interpretacyjnych, które bez odwołania do postulowanego pierwowzoru pozostają całkowicie nieuchwytnie. Innymi słowy, z *Burzy* łatwo uczynić przede wszystkim formę trawestacji, polemiki lub refleksji nad konkretnym wcześniejszym tekstem. Niestety, nasza obecna wiedza nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, czy Shakespeare'owi zależało jedynie na przelotnej aluzji, doraźnym zapożyczeniu obrazu lub motywu fabularnego, czy też rzeczywiście całość dramatu należałoby interpretować w kontekście danego źródła. Co więcej, błędne lub nadmierne uwikłanie *Burzy* w rozmaite relacje z tekstami źródłowymi grozi wypaczeniem jej

sensu, choć jednocześnie zależności takich nie można ani pominąć, ani tym bardziej wykluczyć. Niewątpliwie największą rolę w powstaniu utworu odegrały źródła trojakiego rodzaju: utwory klasyczne, a zwłaszcza *Eneida* Wergiliusza i *Przemiany* Owidiusza, esej *O kanibalach* Michała Montaigne'a oraz relacje historyczne o początkach angielskiej kolonizacji w Wirginii. To właśnie ta trzecia grupa tekstów może w największym stopniu zawłaszczyć interpretację ostatniej sztuki Shakespeare'a.

Historia Wirginii zaczyna się w 1583 roku, kiedy Elżbieta I zezwala, aby jej ówczesny faworyt sir Walter Raleigh założył kolonię na atlantyckim wybrzeżu Ameryki. Wymyślona wtedy nazwa była wyrazem hołdu dla Elżbiety, obdarzonej przez poddanych przydomkiem Królowej Dziewicy (*Virgin Queen*). Mimo obiecujących początków przedsięwzięcie rozwijało się niemrawo i dopiero w 1606 roku Jakub I zaczął porządkować sprawy kolonizacji Ameryki. Rok później Anglicy założyli pierwszą stałą osadę – Jamestown, tym samym wpisując kolejnego monarchę w topografię Nowego Świata⁶⁶. Skarby przedkolumbijskich cywilizacji dawno jednak przypadły w udziale innym i los osadników w niczym nie przypominał zawrotnych karier konkwistadorów. Na skuszonych łatwym zarobkiem marzycieli czekały niekarczowane lasy, głód i choroby⁶⁷. Ich przetrwanie zależało niemal całkowicie od zaopatrzenia z Europy. Trudno było też utrzymać dyscyplinę: rozgoryczeni ciężkimi warunkami osadnicy uchylali się od pracy, a widmo śmierci pchało ich do buntów. W 1608 roku sprawy przybrały dramatyczny obrót. Kilkuletnia susza zrujnowała uprawy i wymierająca kolonia wysyłała rozpaczliwe błagania o pomoc z Wysp. Wkrótce Anglia istotnie pośpieszyła na ratunek. W czerwcu 1609 roku w kierunku Wirginii wypłynęła flota złożona z dziewięciu jednostek, w tym zbudowanego specjalnie w tym celu imponującego okrętu flagowego, *Sea Venture*, na którego pokładzie umieszczono sto pięćdziesiąt osób i większość zaopatrzenia dla kolonii. Flotą dowodził wytrawny żeglarz, admirał George Somers (1554–1610), a towarzyszył mu nowy gubernator Wirginii – sir Thomas Gates. W ostatnich dniach lipca, kiedy od brzegów Wirginii dzielił podróżników zaledwie tydzień żeglugi, flota wpłynęła w strefę cyklonu tropikalnego. Huragan szalał przez trzy dni i rozproszył statki, które jednak zdołały przetrwać i się odnaleźć. Ślad zaginął tylko po jednym okręcie – *Sea Venture*. Po kilku dniach trzystu pozbawionych dowództwa przyszłych osadników dotarło do Jamestown, tam jednak

spotkał ich straszny los. Kolonia umierała z głodu. W następnych miesiącach z około pół tysiąca mieszkańców Jamestown ocalało sześćdziesięciu.

Niespodziewana odsiecz nadeszła w maju 1610 roku. Okazało się, że gnany wiatrem *Sea Venture* dotarł aż do Bermudów, gdzie Somers celowo wprowadził uszkodzoną jednostkę na rafę kilkaset metrów od jednej z wysp. Rozbitkom, a nawet płynącemu z nimi psu udało się opuścić statek i szczęśliwie dotrzeć na brzeg. Po kilku miesiącach Anglicy zbudowali dwie pinasy i na nich dopłynęli do pierwotnego celu podróży [68](#). Uznani za zaginionych pojawili się w Jamestown syci i wypoczęci, z zapasami wyśmienitej żywności. Bermudy okazały się dla nich rajem na ziemi.

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

Krytyka szekspirowska już w XVIII wieku łączyła historię *Sea Venture* z powstaniem *Burzy*. Stosowny trop można było odnaleźć nawet w tekście dramatu, gdzie Ariel przypomina Prosperowi, że „o północy / W dzikie Bermudy posłałeś mnie kiedyś / Po świeżą rosę” (I 2: [łącze](#)). Shakespeare’a mógł zainspirować motyw katastrofy morskiej i cudownego ocalenia ludzi uznanych za zaginionych: takie doświadczenie staje się przecież udziałem wszystkich rozbitków na wyspie Prospera, jak również, w czasie pozascenicznym, mieszkańców Neapolu i Mediolanu, do których wracają zaginioni władcy. Źródłem inspiracji mogły być też opisy samych Bermudów. Złożony z blisko dwustu wysp i wysepek archipelag zauważyli

już w 1505 roku Hiszpanie, którym jednak miejsce to nie przypadło do gustu⁶⁹. Oddalone o setki kilometrów od stałego lądu, na wiele lat przed powstaniem hipotez trójkąta bermudzkiego uchodziło za wyjątkowo nieprzyjazne z uwagi na fatalne warunki pogodowe. Co więcej, przepływając w nocy obok wysp, można było usłyszeć przenikliwe piski i nawoływania. Przestraszeni żeglarze uznali je za siedlisko demonów i nadali im przydomek Wysp Diabelskich⁷⁰.

U progu XX wieku nastąpił jednak przełom w interpretacji związków tych wydarzeń z *Burzą*. Do badań nad genezą utworu włączono pewien list, który wprawdzie był znany historykom, ale ponieważ opublikowano go dopiero w 1625 roku (a więc dziewięć lat po śmierci Shakespeare'a), nie kojarzono dokumentu z powstaniem utworu. List ukazał się pod tytułem *Wierny opis zatonięcia statku (True Reportory of the Wrack)* w antologii literatury kolonialnej Samuela Purchasa. Jego autorem był William Strachey (1572–1621), sekretarz kolonii w Wirginii, pasażer *Sea Venture* i naoczny świadek wszystkich relacjonowanych wydarzeń. Datowany na 15 lipca 1610 roku i przekazany nieomal natychmiast do Anglii list zawierał drastyczne opisy sytuacji na Bermudach i w Jamestown, a także krytykę władz Kompanii, co niewątpliwie stało się jednym z głównych powodów ukrycia dokumentu przed opinią publiczną⁷¹. Postacią kluczową dla zbudowania hipotezy o znajomości przez Shakespeare'a listu Stracheya okazał się zamieszkały w Alderminster niedaleko Stratfordu Thomas Russell, przyjaciel Shakespeare'a, a także jeden z egzekutorów jego testamentu. Russell ożenił się z wdową po Thomasie Diggesie i tym samym zyskał pasierba w osobie sir Dudleya Diggesa (1583–1639), jednego z najbardziej rzutkich udziałowców Kompanii Wirgińskiej, posiadającego dostęp do poufnych raportów o stanie kolonii. Digges doskonale wiedział o błędach popełnionych podczas rekrutacji osadników, którzy okazali się krnąbrni i leniwi, a także o konfliktach z Indianami, braku żywności i amunicji. Teoretycznie, odwiedzając ojczyma jesienią 1609 roku, Digges mógł pokazać mu poufny raport, ten zaś mógł podzielić się informacjami z Shakespeare'em. Tylko od nas zależy, jak bardzo popuścimy teraz wodze wyobraźni: Shakespeare mógł przecież znać bezpośrednio Diggesa, który z kolei mógł mieć wpływ na powołanie Stracheya na sekretarza kolonii w 1609 roku. Niewykluczone, że to Digges przeredagowywał list Stracheya, przygotowując do druku bardziej optymistyczny *Wierny opis*

stanu kolonii. Shakespeare mógł pomagać w opracowaniu dokumentu, ba, mógł nawet spotkać się ze Stracheyem, aby usłyszeć całą prawdę o wyprawie do Nowego Świata...⁷² W gruncie rzeczy, szczegółowa analiza tych powiązań i znajomości to tylko punkt wyjścia⁷³. Daleko ważniejsze jest rozstrzygnięcie zasadniczej kwestii: czy Shakespeare rzeczywiście obracał się w kręgu ludzi, którzy mieli wówczas najbardziej rozległą wiedzę o praktycznych i etycznych aspektach kolonizacji, a jeśli tak, to czy zawarł w *Burzy* syntezę swych przemyśleń na ten temat.

Cóż takiego wyczytał Shakespeare, jeśli wyczytał, w liście Stracheya? Utrzymywana w tajemnicy relacja zawierała niezwykle sugestywne, nieomal literackie opisy walki załogi z żywiołem, tropikalnej urody Bermudów, nade wszystko zaś jasne przedstawienie problemów związanych z załamaniem się autorytetu władzy i hierarchii społecznej w obliczu radykalnie odmiennych warunków życia. Uwięziona na Bermudach wyprawa stała się żywym laboratorium ludzkich zachowań, testem na możliwość utrzymania starego ładu w Nowym Świecie. W odróżnieniu od konfliktów w Jamestown, warunkowanych nędzą, demoralizacją osadników i nieudolnością władzy, syta i niechętna dalszej żegludze szlachta wysuwała argumenty natury prawnej i teologicznej, które miały większy ciężar gatunkowy i zasadnicze znaczenie dla przyszłości kolonii. Przywództwo admirała Somersa i gubernatora Gatesa bynajmniej nie było oczywiste: wszak admirał nie dowodził już okrętem, a gubernator nie dopłynął do swej kolonii. Niektórzy posuwali się nawet dalej, interpretując katastrofę *Sea Venture* jako wyraz woli bożej i zachętę do osiedlenia się na wyspach. W gruncie rzeczy stu pięćdziesięciosobowa gromadka posiadała wszystko, co niezbędne, aby zamieszkać w nowym miejscu. W lutym 1610 roku za oceanem urodziło się pierwsze angielskie dziecko; dziewczynkę nazwano Bermuda⁷⁴.

Bajecznie piękne wyspy obfitowały we wszelaką żywność. Anglicy jedli ryby, kraby, ostrygi, żółwie, odławiali dzikie świnie i petrele. Te ostatnie, ufne, siadały na rękach ludzi, gdy tylko wyszli na skały. Gates i Somers, świadomi tragicznej sytuacji w Jamestown, nalegali na dalszą żeglugę, ale nagłaśnianie znanych im faktów mogło jedynie wzmocnić opór plażujących rozbitków. W Jamestown na Anglików czekały nie tylko skrajnie trudne warunki życia, lecz przede wszystkim mordercza praca przy zakładaniu i uprawie plantacji tytoniu: tylko dzięki nim mogły się zwrócić fortuny

zainwestowane w zamorskie przedsięwzięcie. Choć nieplanowany postój na Bermudach przypominał wielomiesięczne egzotyczne wakacje, dla Kompanii w Londynie pasażerowie Sea Venture nie byli podróżnikami, którzy niczym Eneasze wyruszyli szukać nowej ojczyzny, ale z góry opłaconą siłą roboczą; nie bez powodu w przyszłości zostanie ona zastąpiona niewolnikami z Afryki. List Stracheya w profetyczny sposób stawiał więc pytanie o możliwość utrzymania kontroli nad koloniami, gdy staną się one samowystarczalne.

Podobieństwa między listem Stracheya a *Burzą* można podzielić na kilka grup. Po pierwsze, już w tytule listu: *A most dreadful Tempest...* pojawia się tytuł sztuki Shakespeare'a. Paralele występują też w opisie wydarzeń: śmiertelnego przerażenia; modlitw, które jak relacjonuje Strachey, były w sercach i na ustach załogi, ale ginęły wśród jej okrzyków; fal, które wezbrały powyżej poziomu chmur i wypowiedziały bitwę Niebu (por. scena sztormu, I 1: [łącze](#), i opis Mirandy, I 2: [łącze](#)), a także ogni świętego Elma (por. monolog Ariela, I 2: [łącze](#)). Warto jednak pamiętać, że relacja Stracheya obejmowała wiele innych spektakularnych scen, z których Shakespeare nie skorzystał, być może, jeśli przyjął myślenie spiskowe, aby nie zdradzić swego źródła, a być może z powodu trudności przedstawienia tego typu wydarzeń na scenie. Chodzi przede wszystkim o solidarną pracę wszystkich pasażerów (w tym Somersa i Gatesa) przy usuwaniu wody z przeciekającego okrętu⁷⁵, dramatyczną decyzję o odciążeniu statku przez pozbycie się dział i części zaopatrzenia, ścięciu głównego masztu⁷⁶ oraz wprowadzeniu statku na rafę i ewakuacji na brzeg⁷⁷.

Druga grupa podobieństw dotyczy wydarzeń na Bermudach. W opisach Stracheya można znaleźć nazwy zwierząt wymieniane też w *Burzy*, a nawet wzmiankę o soku z jagód, którym Prospero poił Kalibana (I 2: [łącze](#)). Najważniejsza paralela tkwi jednak w podwójnym motywie rebelii. Przedstawiony w farsowej konwencji spisek błazna i pijaka do złudzenia przypominał bunt osadników, niechętnych i niezdolnych do wytężonej pracy. Stefano nosi nawet takie samo imię jak przywódca bermudzkich rebeliantów – Stephen Hopkins, skazany za swe występki na śmierć i w ostatnim momencie ułaskawiony. W świetle listu Stracheya zupełnie innego znaczenia nabierają też wyszydzone przez Alonsa i Sebastiana słowa Gonzala o założeniu plantacji (II 1: [łącze](#)), a zaraz potem jego rojenia o pozbawionej wszelkiej władzy rzeczpospolitej (II 1: [łącze](#), [łącze](#)). Paraleli

można też doszukiwać się w scenie spisku na życie króla Neapolu i Gonzala – jak przekonuje Sebastian, w nowej rzeczywistości obaj warci są tyle, ile ziemia, na której leżą (II 1: [łącze](#)). Jeśli przystać na tę hipotezę powstania *Burzy*, to wszechobecny w sztuce motyw władzy i autorytetu staje się w gruncie rzeczy odzwierciedleniem problematyki pierwszych kolonii, zagrożonych buntem pospólstwa i spiskiem podwładnych. W popieranej przez władze Kompanii narracji Jourdaina odkrycie Bermudów było dziełem Opatrzności, szansą na ocalenie Jamestown. Kierownictwo Kolonii określało te wydarzenia wprost *tragicall Comaedie* – tragiczną komedią⁷⁸. List Stracheya stawiał dużo poważniejszą diagnozę społeczną i polityczną.

Mimo zniewalającej sugestywności hipotezy o amerykańskiej genezie *Burzy* należy pamiętać, że zbieżność wielu wątków mogła być przypadkowa, samo zaś zainteresowanie Shakespeare'a tematyką morskich wypraw mogło wynikać po prostu z atmosfery tamtych czasów. Pomysł, że wyobraźnia Shakespeare'a rzeczywiście biegła tym tropem, jest niezwykle atrakcyjny, ale żadne z podobieństw fabularnych nie rozstrzyga w sposób bezwzględny o znajomości przez dramaturgę listu Stracheya, zaś motywy takie jak sztorm, bezludna wyspa czy bunt załogi to klasyka nie tylko ówczesnych morskich opowieści⁷⁹. Niewykluczone jednak, że szekspiologia nie powiedziała w tej sprawie ostatniego słowa, co mogą potwierdzać rozmaite odkrycia archiwalne u schyłku XX wieku. Być może odnajdzie się kiedyś dokument, który ukaze, jak głęboka była wiedza Shakespeare'a o Nowym Świecie⁸⁰.

Kolejnym rozpalającym wyobraźnię tekstem, którego ślad odnajdujemy w *Burzy*, są *Próby* Michała Montaigne'a, a zwłaszcza esej *O kanibalach*. To właśnie w tym eseju niektórzy krytycy upatrują klucza do interpretacji postaci Kalibana. Dwie pierwsze księgi esejów Montaigne napisał w latach 1571–1580, trzecią, wraz z uzupełnieniami dwóch pierwszych, wydał w 1588 roku. Angielskie tłumaczenie całości powstało jak na owe czasy bardzo szybko, bo już w 1603 roku. Jego autorem był John Florio (1553–1625), z pochodzenia Włoch, urodzony i wychowany w Anglii, jeden z najbardziej błyskotliwych i ustosunkowanych intelektualistów swoich czasów. Zdaniem wielu krytyków Florio był bliskim przyjacielem Shakespeare'a; w teoriach antystratfordzkich typuje się go wręcz na prawdziwego autora sztuk dramaturgę. Ślady lektury *Prób* można

odnaleźć w wielu utworach, w tym tak ważnych jak *Hamlet*, *Król Lear* i *Burza*, choć wypada również zaznaczyć, że tego typu intertekstualność była trudna do wychwycenia dla jakubińskiej publiczności.

Pierwszym zapożyczeniem z Montaigne'a może być imię Kalibana, jeśli potraktować je jako nawiązanie do wspomnianego już eseju *O kanibalach*, w którym na pozór szokujące obyczaje brazylijskich Indian przeciwstawione są zakłamaniu i okrucieństwu Starego Świata⁸¹. Co więcej, Shakespeare'owi mogło chodzić nie tylko o imię postaci, ale także o sformułowaną w eseju ideę szlachetnego dzikusa (ang. *noble savage*, fr. *le Bon Sauvage*), którego nieskażone cywilizacją normy postępowania przewyższają te wypracowane w Europie. Drugi trop to monolog Gonzala, w którym kreśli on utopijny obraz rzeczypospolitej pozbawionej wszelkiej władzy, praw i obowiązku pracy (II 1: [łącze](#)). Słowa Gonzala są niewątpliwie parafrazą opisu wspólnoty Indian z tego samego eseju Montaigne'a, który wylicza urzędy i obyczaje nieznane Indianom, a rozpowszechnione w Europie⁸². O ile intencje królewskiego doradcy nie są tu w pełni jasne, o tyle dla Montaigne'a idealizacja Indian jest przede wszystkim formą krytyki Starego Świata. Trudno też nie zauważyć, że opisywana przez niego idylla („Cały dzień zbywa im na płasach. Najmłodszy idą na łowy, uzbrojeni w łuki”⁸³) zasadza się na wielkiej obfitości pożywienia, co przypomina sytuację na Bermudach, gdzie zbuntowani rozbitkowie korzystali darmo z dobrodziejstw natury.

Osobnym zagadnieniem jest kwestia głębszego oddziaływania na Shakespeare'a filozofii sceptycznej, z jaką kojarzony jest Montaigne. Nie wiemy, czy Shakespeare znalazł w esejach Montaigne'a kluczową inspirację dla swych dojrzałych sztuk, czy też jedynie potwierdzenie własnych przemyśleń. Tak czy inaczej, krytyka ostatnich lat uporczywie rozszerza wpływ myśli Montaigne'a na Shakespeare'a⁸⁴. Wątek ten jest również bardzo atrakcyjny dla interpretacji postkolonialnych, ponieważ pozwala spojrzeć na autora *Burzy* jako twórcę niechętnego imperializmowi w bardzo wczesnym stadium angielskiej ekspansji kolonialnej. Z drugiej strony z pozoru oczywisty trop Kalibana-kanibala to zbyt mało, aby połączyć francuski esej z angielską komedią. Shakespeare mógł słyszeć o kanibalach z wielu innych źródeł⁸⁵. Postać niewolnika, jaką stworzył, nie przystaje do opisów Montaigne'a: syn więdźmy nie jest ani tak straszny jak brazylijscy Indianie (w dramacie nie ma sugestii co do kanibalizmu), ani

tak szlachetny jak gloryfikowani przez Francuza dzicy. Podobieństwo tkwi raczej w głęboko krytycznej ocenie własnej cywilizacji. Tyradom Prospera o diabelskim pochodzeniu Kalibana przeciwstawia przecież Shakespeare sugestywne obrazy zła, które zaskakująco szybko kiełkuje wśród ledwo co ocalałych rozbitków. Shakespeare obdarza wprawdzie syna Sykoraks pewną wrażliwością, której wyrazem jest monolog o pełnej dźwięków wyspie (III 2: [łącze](#)), od tego jednak wciąż daleko do entuzjastycznych pochwał kanibali, jakie znajdujemy u Montaigne'a. Inna sprawa, że celem tego ostatniego nie było studium etnograficzne, ale ostra krytyka własnej kultury za pomocą radykalnych, nowinkarskich porównań. Aprobujące opisy zwyczajów kanibali są w gruncie rzeczy drastycznym chwytem retorycznym, który nawet dzisiaj uznano by za prowokację [86](#). Jakkolwiek głęboko sięga podobieństwo myśli Shakespeare'a i Montaigne'a, obu twórców łączy brak złudzeń co do współczesnych i wstrzemięźliwość w ocenie tego, co radykalnie odmienne. O ile jednak Montaigne poglądy te wyraził w sposób bezpośredni, Shakespeare rozpiął je na setki postaci i dialogów, siebie samego kryjąc w cieniu.

Kolejny ważny utwór zaliczany do źródeł literackich *Burzy* to *Eneida* Wergiliusza. I w tym wypadku możemy wyodrębnić podobieństwa na różnych poziomach, poczynając od pojedynczych obrazów i scen, a kończąc na epickim motywie wędrówki w poszukiwaniu nowego miejsca osiedlenia. Na paralele z eposem Wergiliusza może wskazywać już samo umiejscowienie akcji w basenie Morza Śródziemnego. Król Neapolu, podobnie jak Eneas, błądzi po morzu po wypłynięciu z Tunisu, który – jak z kolei podkreśla Gonzalo – „był kiedyś Kartaginą”, znaną Eneasowi [87](#). W tej samej scenie Gonzalo przywołuje postać Dydony (II 1: [łącze](#)), założycielki Kartaginy i znakomitej poprzedniczki Klarybeli. Wzmianka ta natychmiast daje asumpt do żartów związanych z dwiema utrwalonymi w literaturze wersjami opowieści o śmierci Dydony. W starszej, greckiej wersji mitu wdowa Dydona to ikona czystości. Przymuszana do powtórnego małżeństwa, wstępuje na zapalony stos i w patetycznym geście sprzeciwu przebija się sztyletem. Z kolei u Wergiliusza samotna Dydona jest do szaleństwa zakochana w Eneaszu. Uciekając przed burzą, para kryje się w jaskini i wkrótce ulega namiętności. Bogowie nie sprzyjają jednak romansowi i ogarnięta rozpaczą kobieta wybiera śmierć, po tym jak Eneas na rozkaz Jowisza opuścił Kartaginę, by szukać nowej ojczyzny. Obie

wersje były w czasach Shakespeare'a dobrze znane i pikantne rozbieżności między nimi są w *Burzy* źródłem zarówno komizmu, jak i napięcia. Figurą Eneasza jest też przecież Ferdynand, który spotyka na wyspie Mirandę i podobnie jak Eneasza z Dydoną spędza z dziewczyną samotne chwile w jaskini, gdzie niechętnie pozostawia ich Prospero, nie dowierzając zapewnieniom królewicza o tym, że „najciemniejsza jaskinia go nie skusi” (IV 1: [łącze](#)). O ile jednak warunkiem założenia Rzymu jest rozdzielenie kochanków, o tyle warunkiem zjednoczenia królestwa Neapolu z księstwem Mediolanu jest zachowanie przez młodych czystości. O lęku przed innym obrotem spraw przypomina również maska, w której Junona z niepokojem dopytuje się o obecność bogini miłości, Wenus, mogącej zniweczyć jej plany (IV 1: [łącze](#)). Cytatem z *Eneidy* są też słowa Ferdynanda, który spotykając po raz pierwszy Mirandę, pyta dwornie, czy jest boginią, czy śmiertelną (I 2: [łącze](#)). Słowa te są parafrazą powitania Eneasza, skierowanego do matki, Wenus, kiedy spotyka ją w przebraniu myśliwej na łądzie po straszliwej burzy, w której uciekinierzy z Troi stracili większość okrętów⁸⁸. Echa *Eneidy* można też rozpoznać w opisie Ferdynanda płynącego do brzegu (II 1: [łącze](#)) przypominającym opis dwóch płynących po morzu węży, które uśmierciły Laokoona i jego synów⁸⁹.

Na koniec bardzo wyraźnym nawiązaniem do *Eneidy* na poziomie symbolicznym i wizualnym jest scena z Arielem, który jako harpia brutalnie pozbawia rozbiteków jedzenia (III 3: [łącze](#)). Scena ta nawiązuje do epizodu opisanego w księdze trzeciej, kiedy to Eneasza dociera do wysp Strofadów⁹⁰. Zgłodniiali wędrowcy natrafiają na stado pasących się wołów i kóz, zabijają zwierzęta i jedzą mięso. Wtedy jednak atakują ich harpie, właścicielki stada. Rozsierdzone ptaki o twarzach kobiet przeraźliwie skrzeczą, brudzą i rozrzucają dokoła niedojedzone kawałki. Na koniec jedna z nich, Celeno, oświadcza wędrowcom, że spotkała ich zemsta za zabicie zwierząt. Wysyła Trojańczyków w dalszą drogę, zapowiadając, że nie założą nowego miasta, dopóki głód nie każe im wbijać zębów we własne stoły⁹¹. Eneasza i inni pośpiesznie opuszczają wyspy, by z czasem osiedlić się w Italii. Shakespeare nie precyzuje, które z antycznych atrybutów harpii posiada Ariel, być może są to jedynie skrzydła. Ariel ma być posłańcem Przeznaczenia i, jeśli ufać pochwałom Prospera, znamionuje go wdzięk (*grace*). W renesansowej ikonografii harpie przedstawiane były jako

szpetne drapieżne ptaki z twarzą i biustem kobiety; uchodziły za symbol nieposkromionej zachłanności królewskich faworytów⁹².

Trzeci tekst, którego echa rozbrzmiewają w *Burzy*, to *Przemiany* Owidiusza, znane Shakespeare'owi w oryginale oraz w tłumaczeniu Arthura Goldinga z 1565 roku. Tym razem chodzi o pożegnalny monolog Prospera (V 1: [łącze](#), w którym porzuca magię, wyraźnie parafrazując inkantacje Medei z siódmej księgi *Przemian*. W przeciwieństwie do omawianych wcześniej esejów Montaigne'a historia czarodziejki, która pomogła Jazonowi zdobyć złote runo, ale potem w okrutnym akcie zemsty za zdradę zabiła poczętych z nim synów, należała w renesansie do najpopularniejszych mitów greckich. Postać Medei, znana elżbietanom z przekładu tragedii Seneki o tym tytule, była też już wcześniej inspiracją dla Shakespeare'a; parafrazy jej zaklęć ze sceny poprzedzającej zemstę na Krezusie pojawiają się w słynnym monologu Lady Makbet, która wyrzeka się swej płci, by wesprzeć mordercze zamiary męża⁹³. Tym razem jednak Shakespeare sięga po inną mowę Medei, w której ta zaklina rozmaite bóstwa, aby w magiczny sposób przywrócić młodość Ezonowi, ojcu Jazona. „Dziś potrzebne są zioła, których soki zwracają młodość zgrzybiałej starości”, zapowiada Medea⁹⁴. Z pozoru monolog Prospera jest zaprzeczeniem intencji czarodziejki: Medea wzywa bóstwa, aby przydały jej mocy, Prospero wzywa je, aby się z nimi niejako pożegnać i zaniechać magii. Jednak tak wyraźne przywołanie tekstu uznawanego za archetypiczną mowę czarnoksiężką każe z niepokojem pytać o źródła władzy Prospera⁹⁵. Z drugiej strony efektowne nawiązania do Owidiusza mogą być jedynie formą literackiej ornamentacji, a nie kluczową wskazówką interpretacyjną – ta możliwość łagodzi bluźnierczy wydźwięk monologu. Nie bez znaczenia jest też szerszy kontekst wypowiedzi. Celem Medei jest przywrócenie młodości Ezonowi, Prospero odrzuca czary, akceptując nieuchronną starość i śmierć.

Wczesna recepcja dramatu

Najstarsza wzmianka o Burzy pochodzi z 1 listopada 1611 roku, kiedy wystawiono sztukę w pałacu Whitehall, na dworze Jakuba I. Niemal na pewno nie było to przedstawienie premierowe. Omawiane wcześniej podobieństwa fabularne do historii zatonięcia statku Sea Venture, znanej w Londynie od września 1610 roku (por. [tutaj](#)), każą sądzić, że dramat powstał najwcześniej późną jesienią tego samego roku i mógł być wystawiany najpierw w Blackfriars, a w lecie 1611 roku – w Globie⁹⁶. W odróżnieniu od Globu, typowego elżbietańskiego amfiteatru z otwartym dziedzińcem i piętrami galerii dla widzów, w Blackfriars, na terenie dawnego opactwa dominikańskiego⁹⁷, przedstawienia odbywały się w sali. W sezonie zimowym, kiedy Glob był nieczynny, przychodziła tu bardziej zamożna publiczność. Trupa Królewska rozgościła się w tym miejscu w 1608 roku, przedtem występowały w nim zespoły chłopięce, nawiasem mówiąc, ostro konkurujące z zespołami zawodowymi, o czym w tonie przygany wspomina sam Hamlet⁹⁸. Nie bacząc na dawne animozje, Trupa Shakespeare'a mogła częściowo przejąć atuty poprzedników, takie jak zespół muzyczny, organy (w didaskaliach Burzy wspomina się kilkakrotnie o uroczystej, solemn, muzyce), a nawet zatrudnić zwinnych młodocianych aktorów, którzy świetnie nadawali się do zagrania duchów w scenie z harpią (III 3: [tutaj](#)) oraz w masce (IV 1 [tutaj](#)).

Niestety, nie mamy niepodważalnych dowodów na to, że Burza była wystawiana w Blackfriars. Na ogół wątpliwości takie można rozstrzygnąć, przyglądając się didaskaliom, jednak z uwagi na gruntowną redakcję sztuki wnioski płynące z takiej analizy są sprzeczne (por. [tutaj](#)). Burza podzielona jest wprawdzie na akty, co zwykle oznacza, że spektakl grano w sztucznie oświetlanych wnętrzach, z przerwami na wymianę dopalających się świec⁹⁹. Z drugiej strony sposób zstępowania na scenę bóstw w masce, uwagi Ariela o zapachu siarki podczas inscenizacji burzy (I 2: [łącze](#))¹⁰⁰ czy wreszcie panorama Londynu od strony przywoływanego z nazwy w monologu Prospera Globu (IV 1: [łącze](#)) wskazują jednak na scenę publiczną. W gruncie rzeczy sztuka mogła być odegrana we wszystkich trzech miejscach, w których Trupa Shakespeare'a występowała

w 1611 roku: wczesną wiosną w Blackfriars, latem w Globie i jesienią w pałacu Whitehall.

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

Zamążpójście najstarszej córki Jakuba I było wydarzeniem o wielkiej politycznej i propagandowej randze, zaplanowano je z rozmachem, w imponującej oprawie artystycznej¹⁰¹. Z małżeństwem siedemnastolatków wiązano wręcz eschatologiczne nadzieje na wymarzony europejski ład, oparty na długo wyczekiwanym sojuszu zreformowanej Anglii z protestanckimi księstwami niemieckimi. Gwarantem lepszej przyszłości był jednak ktoś jeszcze: królewicz Henryk (1594–1612), starszy brat Elżbiety i podobnie jak niegdyś Henryk VIII ulubieniec postępowych jakubińskich elit. Pojętny, otwarty, błyskotliwy Henryk wydawał się przeciwieństwem swego neurotycznego ojca, wymarzoną następcą tronu,

na którego Anglia czekała blisko sto lat. Jeśli wierzyć ówczesnym przekazom, kiedy w październiku 1612 roku Fryderyk przybył do Anglii, trójka nastolatków z dnia na dzień się zaprzyjaźniła. W ten sposób jesień 1612 roku stała się wielkim oczekiwaniem na nowy, wspaniały świat, którym rządzić będzie silne, światłe pokolenie wyrosłe na łonie zreformowanego kościoła. Miesiąc później wszystkie te aspiracje legły w gruzach: Henryk, książę Walii, zmarł na tyfus. Nagła śmierć chłopca obudziła demony przeszłości, podejrzania o spisek, czary i zdradę tak bliskie doświadczeniom Jakuba I¹⁰². Dwór pogrążył się w żałobie, ślubu jednak nie odwołano, a jedynie przesunięto w czasie. Kolejne tygodnie upływały w nerwowej atmosferze, ale zasadniczy kierunek myśli politycznej został utrzymany. Pamięć o nieszczęściu kładła się cieniem na lutowych uroczystościach, co dodawało znaczenia królownie Elżbiecie. Up then, fair fenix bride, wzywał w okolicznościowym wierszu John Donne, kreśląc obraz wzbijającej się do lotu, niczym feniks, panny młodej, w której ciele, szczerze obsypanym klejnotami, odrodziła się Elżbieta I¹⁰³. Mitologizacja Elżbiety Tudor służyła wzmocnieniu Unii Ewangelickiej, stała się też natchnieniem dla wizualnej propagandy, hojnie opłacanej z królewskiego skarbcza. Na ślub Elżbiety i Fryderyka przygotowano dziesiątki kosztownych widowisk: gonitw, pokazów fajerwerków, a nawet inscenizację bitwy morskiej na Tamizie. Wszystko zapowiadało świetną, bezpieczną przyszłość.

Jak na ironię, dalsze losy Elżbiety Stuart w niczym nie przypominały półwiecznego panowania jej dostojnej ciotki. Mimo wielu osobistych tragedii Elżbietę można jednak uznać za najszczęśliwszą z dzieci Jakuba I¹⁰⁴. Związani ze sobą ze względów dynastycznych, Elżbieta i Fryderyk byli ponoć dobraną parą, rodzicami trzynaściorga dzieci, których potomkowie z dynastii hanowerskiej do dziś zasiadają na tronie Anglii¹⁰⁵. W tym sensie Elżbieta rzeczywiście okazała się Mirandą angielskiej historii. Na kontynencie zapamiętano ją jednak przede wszystkim jako czeską Zimową Królową, której krótkie panowanie roznieciło wojnę trzydziestoletnią. W 1619 roku czescy protestanci zdetronizowali cesarza Ferdynanda II, jednocześnie powołując na tron Fryderyka i Elżbietę. Rok później ich wojska poniosły klęskę w słynnej bitwie pod Białą Górą, a oni sami byli zmuszeni do ucieczki z Pragi. Resztę życia spędzili na wygnaniu, w Hadze, gdzie przygarnięto ich z uwagi na dziadka Fryderyka, Wilhelma

Orańskiego. Co ciekawe, Jakub I uznał praską koronację za uzurpację i do końca życia utrzymywał jedynie prywatne stosunki z córką i zięciem, odmawiając im statusu monarchów Czech¹⁰⁶.

Z pozoru Burza doskonale wpisywała się w atmosferę i profetyczne zadęcie ówczesnej polityki. Fabuła odzwierciedlała wielkie nadzieje dynastyczne, ufność w siły młodego pokolenia, a nawet, bardzo ryzykownie, motyw śmierci królewicza, który jednak odnajduje się i rażno zmierza ku swemu przeznaczeniu. Tu i ówdzie przemycone nawiązania do Eneidy chytrze schlebiały rozpowszechnianym przez władze legendom o pochodzeniu Tudorów od Trojan, którzy jako pierwsi mieli osiedlić się na wyspach. Wszystkie te motywy były na pierwszy rzut oka bliskie oficjalnej propagandzie, choć w głębszych warstwach interpretacyjnych – intrygująco dwuznaczne. Równie nieuchwytnie są intencje Shakespeare’a związane z maską. Bez względu na to, czy zaręczynowa maska istniała od początku, czy też dopisano ją później na użytek przedstawienia na dworze, w zachowanej postaci mogła być tylko bardzo ubogim naśladownictwem dworskich widowisk. Teatr publiczny, dla którego tworzył Shakespeare, nie stronił od efektów specjalnych, zawsze jednak pozostawał teatrem nieiluzjonistycznym, z niekwestionowaną przewagą słowa nad wszystkimi innymi środkami wyrazu. Z kolei na królewskim dworze dominowały radykalnie odmienne formy przedstawień, których atutem bynajmniej nie był tekst.

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

Shakespeare nigdzie otwarcie nie mówi, czy ten monarszy lunapark wpędzał go w kompleksy, budził rozbawienie czy też może chęć naśladowania. W jego sztukach już wcześniej pojawiały się sceny o rozbudowanej choreografii: na przykład bale maskowe w *Romeo i Julii* i *Wiele hałasu o nic*, wesele w *Śnie nocy letniej* lub, całkiem już bliski dworskiej modzie, taniec dwunastu satyrów w *Opowieści zimowej*. Efektowność tych scen zasadała się jednak na umiejętnościach aktorów, a nie na drogich rekwizytach i efektach specjalnych. Cena za widowiskowość bywała zresztą wysoka: w 1613 roku Głob doszczętnie spłonął podczas przedstawienia Henryka VIII, gdy jedna z rac trafiła w słomiany dach¹⁰⁷. Shakespeare niewątpliwie znał głównego librecistę masek, Bena Jonsona, zaś aktorzy Trupy Królewskiej nie gardzili groszem za występy w jego dworskich inscenizacjach. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Shakespeare świadomie nie próbował swoich sił w nowym gatunku, traktując go w najlepszym razie z pobłażliwą ironią.

Rymowane wierszyki, które włożył w usta greckich bogiń w zaręczynowej masce, istotnie nie przysparzają mu chwały jako poecie. Najpiękniej o masce mówi Prospero, kiedy ją deprecjonuje, nazywając pokazem próżności. Sprawy mają się jeszcze gorzej, jeśli wziąć pod uwagę przerwanie widowiska z obawy przed morderczymi zapędami Kalibana i jego kompanów. W nagłym pojawieniu się groteskowego tria krytycy często dopatrują się podobieństwa do antymaski – przedstawienia, które poprzedzało maskę, epatując publiczność szpetotą i wulgarnością. Co ciekawe, w antymasce zwykle występowali zawodowi aktorzy; ich zadanie polegało na wykreowaniu obrazu odrażającego chaosu, który musi ustąpić miejsca przecudnej harmonii, jaką niosło ze sobą pojawienie się bóstwa lub herosa, mitologicznego odpowiednika panującego władcy. Kaliban, Trynkulo i Stefano z nawiązką spełniali wymogi estetyczne stawiane antymaskom, ale ich wrzaskliwe wtargnięcie na scenę nie poprzedzało, lecz rujnowało niebiańskie widowisko Prospera. Krytycy różnie oceniają ten chwyt dramatyczny. Jedni widzą w Shakespearze eksperymentatora i twórcę niejako odwróconej antymaski, inni trzeźwo zauważają, że konwencja antymaski była jeszcze w owym czasie niewystarczająco ugruntowana, aby Shakespeare mógł ją w świadomy sposób modyfikować. Jakakolwiek była geneza takiego rozwiązania, nie ulegało wątpliwości

przesłanie wynikające z przedstawionej sekwencji wydarzeń: efekciarska idylla rozwiewała się na samą myśl o pijanej hołocie.

Jak na ironię, w dwóch kolejnych wiekach Burza bardziej niż jakakolwiek inna sztuka Shakespeare'a podlegała przeróbkom, które stopniowo nadawały jej charakter bajkowego musicalu. Już w adaptacji Williama Davenanta i Johna Drydena (*The Tempest, or The Enchanted Island*, 1667) pojawiło się mnóstwo nowych piosenek, choć znikła maska Shakespeare'a. W 1674 roku Thomas Shadwell napisał na podstawie tej adaptacji wręcz operowe libretto, dodając nową maskę oraz zawrotną liczbę pieśni, tańców i utworów instrumentalnych zamówionych u kilku kompozytorów. Nieco zagadkowa jest partytura do Burzy z 1695 roku (uwertura oraz osiemnaście utworów wokalnych i instrumentalnych). Za jej kompozytora w przeszłości uważano samego Henry'ego Purcella, dziś zaś przypisuje mu się z niej zaledwie jedną piosenkę, niestety nie do tekstu Shakespeare'a [108](#). W XVIII wieku muzykę do Burzy pisał Thomas Arne. Jego piosenka Ariela (*Where the bee sucks*) jest najbardziej popularną wersją tego utworu, choć zachowała się oryginalna muzyka Roberta Johnsona, do której dostosowany jest obecny przekład Piotra Kamińskiego.

Uwagi o redakcji oryginału i przekładzie

Burza ukazała się w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Shakespeare'a z 1623 roku, zwanym z uwagi na format Pierwszym Folio. Wydanie to powstało z inicjatywy dwóch aktorów Trupy Królewskiej, Johna Hemingesa i Henry'ego Condella, siedem lat po śmierci dramaturga. W testamencie Shakespeare obdarował obu pierścieniami, co zwykle interpretuje się jako dowód powierzenia jakiegoś zadania, być może właśnie wydania drukiem dzieł testatora¹⁰⁹. Z pozoru Burza należy do utworów mniej kłopotliwych pod względem redakcyjnym: dysponujemy tylko jedną wersją tekstu¹¹⁰, który został wyjątkowo starannie wydrukowany, a przedtem skrzętnie uporządkowany przez zawodowego skrybę Ralph Crane'a. Jak jednak łatwo się domyślić, to właśnie ta ostatnia okoliczność jest źródłem wielu wątpliwości co do pierwotnych intencji Shakespeare'a.

Ralph Crane (zm. 1630), ceniony sekretarz i pisarz, pracował zrazu dla prawników. Około 1619 roku związał się z Trupą Królewską, dla której wykonywał kopie sztuk z repertuaru zespołu. W ówczesnych warunkach zapotrzebowanie teatrów na kopie było ogromne: dramaty przepisywano na podstawie rękopisów autorów, rozdzielano na role i rozdawano aktorom, opatrywano uwagami suflera, skracano i przerabiano wedle potrzeb i okoliczności. Z czasem Trupa mogła dysponować wieloma wersjami tej samej sztuki, sporządzonymi w różnych celach i w dużych odstępach czasu, niekiedy nawet łączącymi fragmenty różnych przedstawień¹¹¹. 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 udoskonalaniu rękopisów. Niewątpliwie jednak w wielu wypadkach twórca Pierwszego Folio działał samodzielnie. Tam, gdzie była taka możliwość, zecerzy składali tekst na podstawie wcześniejszych wydań dramatu drukiem. Gdzie indziej zachodziła potrzeba przepisania tekstu na czysto, co w praktyce oznaczało pierwszą redakcję rękopisu. Jak dowodzą drobiazgowo studia porównawcze, Crane zredagował aż pięć dramatów Shakespeare'a, w tym cztery komedie wydrukowane na początku Pierwszego Folio: Burzę, Dwóch panów z Werony, Wesołe kumoszki

z Windsoru i Miarękę za miarękę, a także zamieszczoną nieco dalej Opowieść zimową. Podejrzewa się, że brał także udział w opracowaniu Otella i Cymbelina.

Ralph Crane był redaktorem starannym i doświadczonym: dzielił teksty na akty i sceny, porządkował nagłówki dialogów i didaskalia, dodawał spisy osób dramatu, ujednotaczał ortografię i interpunkcję [112](#). Porządkował również teksty pod względem metrycznym, najczęściej wprowadzając rozmaite formy ściągnięte, dzięki którym sylaby wiersza układały się w regularny pentametr jambiczny [113](#). W wypadku Burzy wykonał swą pracę tak skrupulatnie, że do dziś nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, jakiego rodzaju tekst służył jako podstawa redakcji: brulion autora czy też może egzemplarz suflerski przeznaczony dla teatru Glob lub teatru Blackfriars. Dominuje pogląd, że Crane korzystał z rękopisu Shakespeare'a, niepoddanego żadnej obróbce teatralnej [114](#). Podstawowym argumentem jest tu brak didaskaliów natury technicznej, typowych dla wersji suflerskich, i przewaga didaskaliów, które opisują jedynie wrażenie, jakie dana scena ma wywrzeć na publiczności. Często cytowanym przykładem na poparcie tej tezy jest opis znikania potraw ze stołu, jaki duchy uprzednio zastawiły dla rozbitków: „Wchodzi Ariel pod postacią harpii, uderza skrzydłami w blat stołu i nagle, zmyślnym sposobem, potrawy znikają” (III 3: [łącze](#)). Można przypuszczać, że w egzemplarzu przeznaczonym dla aktorów wskazano by konkretny rekwizyt, na przykład stół z zapadnią, dzięki któremu zastawa mogłaby szybko zniknąć widzom z oczu.

W przeszłości rozbudowane didaskalia w Burzy interpretowano nieco sentymentalnie jako dowód na to, że nieobecny w Londynie Shakespeare „reżyserował” sztukę, szkicując pożądany efekt sceniczny. Hipoteza ta jednak wydaje się mało prawdopodobna. Słownictwem, stylistyką i zawartością didaskalia w Burzy łudząco przypominają te z innych sztuk redagowanych przez Crane'a, co oczywiście nie oznacza, że nie odzwierciedlają pomysłów Shakespeare'a lub ówczesnej praktyki scenicznej. Wyrobiony literacko skryba mógł swobodnie modyfikować wszystkie elementy tekstu, w tym uzupełniać didaskalia (jeśli ich nie było), a także zmieniać lub usuwać adnotacje suflerów, zastępując je opisami przeznaczonymi dla czytelników. Brak śladów teatralnych nie wyklucza więc, że takowe były, podobnie jak brak pewnych cech typowych dla egzemplarzy autorskich, takich jak na przykład niekonsekwencje fabuły;

jedno i drugie może świadczyć po prostu o staranności Crane'a. Jedynym wyjątkiem jest tu tajemnicze zniknięcie syna Antonia. Postać tę wspomina Ferdynand (I 2: [łącze](#)), nie pojawia się ona jednak ani w spisie osób, ani w fabule dramatu.

Osobne kontrowersje wzbudza umieszczenie Burzy na początku Pierwszego Folio. Z pozoru mogłoby to dowodzić szczególnego znaczenia sztuki często interpretowanej jako artystyczny testament Shakespeare'a. Warto jednak zwrócić uwagę, że na początku i na końcu części z komediami umieszczono pięć sztuk wcześniej niedrukowanych. Niewykluczone więc, że o kolejności dramatów zdecydowały przede wszystkim względy komercyjne: niepublikowane sztuki podnosiły atrakcyjność zbioru.

Mimo często podkreślanej redakcyjnej spójności tekstu niektórzy badacze dopatrują się w Burzy skrótów spowodowanych przeróbką sztuki napisanej dla teatru Glob na potrzeby późniejszego przedstawienia na dworze królewskim. Burza faktycznie należy do najkrótszych dramatów Shakespeare'a, co może sugerować istnienie bardziej rozbudowanej wersji, okrojonej po to, by włączyć do przedstawienia modną w ówczesnych czasach maskę. Weselny charakter widowiska inscenizowanego przez Prospera wynika wprawdzie z fabuły dramatu, ale napisanie takiej sceny mogło też być potrzebą chwili (por. [tutaj](#)). W tym kontekście podejrzenia padają przede wszystkim na akt pierwszy, zdominowany przez długie, statyczne opowieści Prospera, w których relacjonuje on kolejno przeszłość swoją i Mirandy, Ariela i Kalibana. Co ciekawe, gdyby wydarzenia opisywane przez Prospera udratyzować, fabuła Burzy przypominałaby inną późną sztukę Shakespeare'a – Opowieść zimową, gdzie akcja również rozpada się na dwa ciągi wydarzeń, rozdzielone szesnastoma latami, jakie upływają między trzecim i czwartym aktem¹¹⁵. Zwolennicy hipotezy o interpolacji maski zwracają również uwagę na to, że Prospero nie daje Arielowi żadnych konkretnych poleceń odnośnie do sposobu odegrania przedstawienia; dziwi również płynne przejście Prospera od silnych emocji związanych z raptownym przerwaniem widowiska do melancholijnego monologu, jaki po chwili wygłasza do Ferdynanda. Niektórzy idą jeszcze dalej i wątpią nawet w autorską spójność sztuki, argumentując, że rymowane wierszyki greckich bóstw nie przystają do stylu dramatycznego Shakespeare'a. Podejrzenia padają też na scenę z rozbitkami (II 1: [łącze](#)),

gdzie niektóre kwestie dialogowe, w zamierzeniu komiczne, sprawiają wrażenie niedopracowanych; nie wiadomo też, czy powinny one być wygłaszane jako aparty, czy też są formą zuchwałej prowokacji wobec pozostałych postaci na scenie. Oprócz wniosków wyciąganych z analizy tekstu nie istnieją jednak żadne dowody potwierdzające hipotezy o przeróbce Burzy.

Brak poważniejszych problemów redakcyjnych po stronie oryginału bynajmniej nie oznacza, że sztuka nie sprawia trudności w przekładzie. Podobnie jak w wypadku innych komedii, sceny napisane wierszem sąsiadują ze scenami farsowymi, gdzie króluje proza. Zniesienie rygoru metrycznego to dla tłumacza tylko pozorne ułatwienie. Kolokwialny charakter dialogów, liczne odniesienia do mitologii i współczesności, bogata idiomatyka i bystry dowcip oparty na grze słów i skojarzeń należą do największych wyzwań w przekładzie Shakespeare'owskiej komedii. W wypadku Burzy zadanie tłumacza komplikuje też różnorodność stylistyczna farsowego tria, złożonego z pijaka (Stefano), błazna (Trynkulo) i dzikusa (Kaliban). Kwestie wygłaszane przez tego ostatniego wymagają zresztą szczególnej troski tłumacza. Język Kalibana to połączenie wysokiego rejestru i formy wierszowanej (na podobieństwo mowy Prospera i Mirandy) z brakiem precyzji i naturalności, charakterystycznym dla osób mówiących w języku obcym, a także licznymi instrumentalizacjami, które nadają wypowiedziom Kalibana odcień agresji i zawziętości. Z kolei humor Trynkula cechuje często ironia i gra słów, typowe dla zawodowego błazna. Wymóg tempa i dynamiki dialogów w scenach farsowych wchodzi często w otwarty konflikt z wiernością filologiczną, która wymusza żmudne egzegezy pierwotnie błyskotliwego dowcipu. Uwarunkowania te zachęcają do poszukiwania ekwiwalencji dynamicznej w przekładzie, wpisywania wskazówek interpretacyjnych bezpośrednio w tekst przekładu lub mnożenia przypisów. Klucz do powodzenia przekładu zdaje się leżeć w umiejętnym dobraniu proporcji między tymi rozwiązaniami.

Inną cechą Burzy jest istotna rola muzyki w przedstawieniu, zarówno w formie śpiewu, jak i akompaniamentu. Najwięcej piosenek śpiewa Ariel: dwie pierwsze, prowadząc po wyspie Ferdynanda (I 2: [łącze](#)), trzecią, aby obudzić zagrożonych spiskiem rozbitków (II 1: [łącze](#)), czwartą, pożegnalną, kiedy Prospero zwraca mu wolność (V 1: [łącze](#)). W akcie drugim dwie marynarskie piosenki śpiewa podchmielony Stefano (II 1: [łącze](#)),

zwiedzając wyspę. W tej samej scenie również dwie kompozycje własnego pomysłu wykonuje Kaliban, świętując rzekome wyzwolenie spod władzy Prospera. W akcie trzecim Stefano, Trynkulo i Kaliban śpiewają razem (III 2: [łącze](#)), początkowo fałszując, potem zaś do akompaniamentu niewidzialnego Ariela. Muzyka rozbrzmiewa też podczas pojawienia się duchów, które zastawiają stół dla rozbitków (III 3: [łącze](#)). Najbardziej widowiskową częścią przedstawienia jest maska: w tle rozbrzmiewa muzyka, bóstwa śpiewają weselną pieśń, a duchy odgrywające żeńców – tańczą. W piątym akcie „niebiańską muzykę” wyczarowuje Prospero, aby przywrócić zmysły rozbitkom (V 1: [łącze](#)). Niestety, dokładne odtworzenie niewątpliwie imponującej warstwy muzycznej Burzy nie jest możliwe. Zachowały się tylko melodie do dwóch piosenek Ariela (por. tutaj). Piosenki te można odnaleźć w zbiorze Johna Wilsona *Cheerful Ayers* z 1660 roku oraz w kilku rękopisach. Ich kompozytorem był Robert Johnson (1582–1633), od 1604 roku nadworny lutnista Jakuba I, związany również z Trupą Królewską, dla której pisał muzykę do przedstawień. Johnson komponował też muzykę do masek, w tym co najmniej do dwóch uświetniających ślub królowny Elżbiety w 1613 roku. Co ciekawe, skomponował również muzykę do jednej z pieśni Hekate z tragikomedii *Wiedźma* Thomasa Middletona (pieśń tę odnajdujemy w wydrukowanym w *Pierwszym Folio Makbecie*), do *Opowieści zimowej* i *Cymbelina*.

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

części problem, jaki dla współczesnego odbiorcy stanowi ówczesna angielska ortografia i leksyka¹¹⁶. Z drugiej strony z tych samych względów niektóre niuanse tekstu ulegają zatarciu, a ujawnić je może tylko obszerny komentarz z odwołaniem do oryginalnego tekstu. Dążąc do zachowania płynności lektury, ograniczono liczbę przypisów towarzyszących przekładowi; pojawiają się one jedynie w miejscach, które bez tego byłyby niejasne. W rezultacie powstały następujące relacje między polskim przekładem a tekstem oryginału:

Po pierwsze, w przeciwieństwie do wcześniejszych polskich przekładów tłumacz ściśle przestrzegał liczby wierszy w oryginale Shakespeare'a. Poza partiami napisanymi prozą przekład sporządzony jest jedenastozgłoskowcem i ze zrozumiałych względów zaciera ślad po drobnych nieregularnościach metrycznych oryginału.

Po drugie, wprowadzono jednolity zapis didaskaliów kursywą, nie bacząc na ich pochodzenie. Zapis ten nie zaburza rytmu i płynności wiersza, a jednocześnie podkreśla negocjacyjny i wtórny charakter tekstu pobocznego, którego źródłem jest zarówno wersja z Pierwszego Folio, jak i wielowiekowe interpolacje redakcyjne. Większość dopisanych didaskaliów dotyczy informacji o zejściu postaci ze sceny, kwestiach wygłaszanych na stronie lub kierowanych do konkretnych postaci. Pewnym wyjątkiem są tu didaskalia wewnętrzne w kwestii Stefana (IV 1: [łącze](#)), które podpowiadają gesty objaśniające jego rubaszne żarty o kradzionym kaftanie. Ponadto wbrew zwyczajowi Ralpa Crane'a, który często grupował w jednym miejscu didaskalia dla całej sceny, kilkakrotnie rozbito pierwotny zapis, tak aby didaskalia cząstkowe pojawiały się w odpowiednich miejscach dialogów (w ten właśnie sposób rozbito na przykład opis zastawienia stołu w scenie z harpią, III 3: [łącze](#), przerwania maski przez Prospera, IV 1: [łącze](#), a także pojawienia się Ariela z szatami, IV 1: [łącze](#)). Dokonano również lokalizacji poszczególnych scen, wprowadzając zasadniczy podział na „pokład statku” (I 1: [łącze](#)) i wyspę (I 2: [łącze](#)) i dalej, ogólnie, miejsca „w innej części wyspy” (II 1: [łącze](#), II 2: [łącze](#), III 2: [łącze](#), III 3: [łącze](#)) oraz „w pobliżu chaty Prospera” (III 1: [łącze](#), IV 1: [łącze](#), V 1: [łącze](#)). W inny aniżeli w Pierwszym Folio sposób uszeregowano postaci w spisie osób, dzieląc je na dwie grupy związane z królem Neapolu i Prosperem.

Po trzecie, wzorem wielu edycji angielskich uporządkowano zapis dramatu pod względem podziału na wiersz i prozę. Ralph Crane udoskonalał prozodię tekstu, często jednak zapisywał prozę w sposób podobny do wiersza, nie doprowadzając tekstu do granicy prawego marginesu. Co więcej, Crane nie rozpoczynał wierszy wielką literą i nie zaznaczał wierszy dzielonych (wszystkie wiersze równał do lewej, nawet jeżeli pod względem metrycznym był to jeden wiersz pentametru jambicznego, dzielony między dwie lub więcej postaci). Jeżeli do tego dodać różnorodne błędy i indywidualne nawyki zecerskie, a także rosnącą liczbę rozmaitych nieregularności metrycznych, jakie pojawiają się w późnych sztukach Shakespeare'a, rozróżnienie wiersza od prozy bywa niekiedy bardzo trudne¹¹⁷. Dotyczy to zwłaszcza sceny sztormu (I 1: [łącze](#)), sceny z rozbitkami (II 1: [łącze](#)), a także scen z udziałem Kalibana (II 2: [łącze](#), III 2: [łącze](#)). Naturalnie problemy te przesładują przede wszystkim redaktorów angielskich, którzy zapisując zrytmizowaną prozę jako wiersz, zmuszeni są przymknąć oko na różnorodne niedoskonałości prozodyczne mogące pochodzić od kopistów lub zecerów. Przekład zawsze pozwala uzyskać większą regularność, ponieważ fragmenty zaliczone do mowy związanej są w ten właśnie sposób tłumaczone, bez względu na jakość oryginału. Ogólnie zakłada się, iż prozą mówią przede wszystkim postaci z gminu, choć czasami w dialogach komediowych mówi tak i szlachta. W Burzy trudno jednak do końca kierować się tymi zasadami, ponieważ Shakespeare bardzo często grupuje w jednej scenie postaci z różnych warstw społecznych lub, jak w wypadku Kalibana, oględnie rzecz ujmując, kulturowych. I tak, dla przykładu, rozmyślający lub zwracający się do Prospera Kaliban mówi zawsze wierszem, w scenie spotkania z Trynkulem i Stefanem zaś (II 2: [łącze](#)) jego kwestie, podobnie jak dwóch pozostałych, zapisane są jako proza, choć charakteryzuje je wyraźny rytm jambiczny (II 2: [łącze](#), [łącze](#)). Podobny rytm odnajdujemy we fragmentach wypowiedzi Stefana i Trynkula (II 2: [łącze](#), III 2: [łącze](#)), choć prawie nigdy nie dotyczy to całej kwestii¹¹⁸. W przekładzie Piotra Kamińskiego wszystkie kwestie Kalibana zostały przełożone wierszem. Nieco prozodycznego chaosu wkrada się też w scenę sztormu (I 1: [łącze](#)), gdzie wedle zapisu wszystkie postaci mówią prozą, pod koniec sceny jednak, w dialogu Gonzala i Antonia, słycać wyraźne zrytmizowanie. W przekładzie Piotra Kamińskiego fragmenty te zostały przełożone wierszem¹¹⁹, z wypowiedzi

Gonzala wydzielono też i opisano jako „głosy spod pokładu” okrzyki tonących, które w Folio prawdopodobnie przez pomyłkę wtłoczono w kwestię Gonzala.

Po czwarte, w wielu miejscach tłumacz rozstrzygnął lub złagodził wątpliwości interpretacyjne związane z oryginałem. Dotyczy to na przykład wypowiedzi Ferdynanda, który rad z nowego życia na wyspie wypowiada słowa: a wondered father, and a wise (dosłownie: wspaniały ojciec i mędrzec), co wielu redaktorów uznaje za błąd zecerski i zamienia słowo wise (mądry) na wife (żona), dzięki czemu Ferdynand zachwyca się Prosperem jako drugim ojcem, ale i Mirandą jako żoną. W przekładzie Piotra Kamińskiego ten sporny fragment brzmi: „Chciałbym tu żyć wiecznie! / Gdzie mędrzec płodzi takie cuda” (IV 1: [łącze](#)). Przekład rozstrzyga też wątpliwości związane z poleceniem Alonsa w scenie sztormu: Play the men, interpretowanym jako zachęta skierowana do marynarzy (bądźcie dzielni, zachowujcie się jak mężczyźni) lub rozkaz wydany Bosmanowi: „Pogoń swoich ludzi” (I 1: [łącze](#)), jak tłumaczy Kamiński. Podobne wątpliwości towarzyszą ostatniej kwestii Bosmana: What, must our mouths be cold? (dosłownie: czy nasze usta będą zimne), interpretowanej przez nawiązanie do angielskich przysłów i frazeologizmów jako aluzja do (mamrotania) modlitw, zachęta do wzmocnienia się trunkiem lub – jak tłumaczy Kamiński – pogardliwy opis losu topielców: „I co – będą z nas zimne trupy z zimną wodą w pysku?” (I 1: [łącze](#)). Również tajemnicze młode scamels, które Kaliban obiecuje wynajdywać wśród skał i przynosić Stefanowi, zostały przetłumaczone jako „piskłeta mew” (II 2: [łącze](#)), mimo że nigdy nie udało się ustalić, jaki gatunek ptaka lub kraba ma na myśli Kaliban.

Wiele spornych miejsc opatrzone przypisami, jak na przykład bardzo istotny dla interpretacji postaci monolog Mirandy (I 2: [łącze](#)), który w przeszłości przypisywano Prosperowi, uznając że mamy tu do czynienia z błędem kopisty lub zecera. Zasygnalizowano też dwuznaczność kilku wypowiedzi: Prospera do Ariela lub Kalibana (I 2: [łącze](#)), Stefana do Kalibana lub Trynkula (III 2: [łącze](#)) i Prospera do Mirandy i Ferdynanda lub Ariela (IV 1: [łącze](#)). Zapis nutowy dwóch piosenek Ariela wraz z dostosowanym do nich polskim przekładem umieszczono w aneksie zatytułowanym „Muzyka w Burzy” ([łącze](#)).

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

Aneks

Muzyka w *Burzy*

Piosenka Ariela Sześć sążni, gdzie twój ojciec śpi (Full fathom five):
łącze.

Robert Johnson

Sześć są - żni, gdzie twój oj - ciec śpi. Z ko - ści ko - rał wzro - śnie
w mig. O - czy skrze - pną w pe - rel ły. Tam nie gi - nie ni - gdy nikt,
Lecz się zmie - nia - cza - rem wód W dro - go - ce - nny, dzi - wny cud.
Czas od - mie - rza je - go snom Smę - tny sy - ren dzwon... Bim - bom. Bim -
-bom.

Piosenka Ariela Tam, gdzie pszczoła nektar ssie (Where the bee sucks):
[łącze.](#)

Robert Johnson

Tam, gdzie pszczo - ła ne - ktar ssie, W leś - nym dzwon - ku sma - cznie śpię,

A gdy so - wa ga - rdło drze, W nie - bo w cwał na ga - cku mknę, Z le - tni

wia - trem ba - wić się. Ba - wić się, ba - wić w ga - lę - ziach bżów,

Wo - lny jak mo - tyl we - so - ło żyć znów. Ba - wić się, ba - wić w ga

- lę - ziach bżów, wo - lny jak mo - tyl we - so - ło żyć znów.

Polskie przekłady Burzy (w kolejności publikacji¹²⁰)

- Shakspeare, W., Burza, [w:] Dzieła Williama Shakspeare, przekł. Ignacy Kefaliński [Ignacy Hołowiński], t. II, Wyd. T. Glücksberg, Wilno 1841.
- Shakespeare, W., Burza, przekł. Józef Paszkowski, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. II, ss. 1–50, 282–324.
- Shakespeare, W., Burza, przekł. Antoni Pietkiewicz [Adam Pług], „Kłosa” 1868, t. VI, s. 22, 30, 42, 54, 70, 86, 117, 130, 161, 177.
- Shakespeare, W., Burza, [w:] Dzieła dramatyczne, przekł. Leon Ulrich, t. xi, Gebethner i Sp., Kraków 1895.
- Shakespeare, W., Burza, przekł. Wojciech Dziędużycki, „Przegląd Polski” 1899, r. 34/09 ss. 379–420, r. 34/10 ss. 88–117.
- Szekspir, W., Burza, przekł. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Szekspir, W., Burza, przekł. Władysław Tarnawski, opracowanie S. Helsztyński (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 12), Wrocław 1958.
- Shakespeare, W., Burza, spolszczył Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1976.
- Shakespeare, W., Dzieła. Burza, przekł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Shakespeare, W., Burza; Opowieść zimowa, przekł. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1991.
- Shakespeare, W., Burza, [w:] Dwanaście dramatów, przekł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, przypisami i posłowiem opatrzyła Anna Staniewska, t. 3, Warszawa 1999 [na podstawie rękopisu z 1947 r.].

Literatura krytyczna

Angielskie wydania krytyczne

- Shakespeare, W., The Complete Works, The Oxford Shakespeare, (red.) Stanley Wells, Gary Taylor, Clarendon Press, Oxford 1994 [1988].
- Shakespeare, W., The Tempest, Folger Shakespeare Library, (red.) Barbara A. Mowat, Paul Werstine, Washington Square Press, Washington 2004 [1994].
- Shakespeare, W., The Tempest, The Arden Shakespeare, Second Series, (red.) Frank Kermode, Routledge, London 1989 [1954].
- Shakespeare, W., The Tempest, The Arden Shakespeare, Third Series (revised edition), (red.) Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, Bloomsbury Publishing Plc, London 2011.
- Shakespeare, W., The Tempest, The New Cambridge Shakespeare, (red.) David Lindley, Cambridge University Press, Cambridge 2007 [2002].
- Shakespeare, W., The Tempest, The Oxford Shakespeare, (red.) Stephen Orgel, Oxford University Press, Oxford 2008 [1987].

Opracowania krytyczne w języku polskim (oryginalne i tłumaczone)

- Auden, W.H., Morze i zwierciadło: komentarz do „Burzy” Szekspira, przekł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo „a5”, Kraków 2003.
- Bolewski, J., Objawienie Szekspira, Biblioteka Więzi, Warszawa 2002.
- Fabiszak, J., Gibińska, M., Kapera, M. (red.), Szekspir. Leksykon, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Fabiszak, J., Gibińska, M., Nawrocka, E. (red.), Czytanie Szekspira, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Frye, N., Posłowie, [w:] W. Shakespeare, Burza, przekł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1999.
- Girard, R., Szekspir: teatr zawiści, przeł. B. Mikołajewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Greenblatt, S., Shakespeare. Stwarzania świata, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
- Grzegorzewska, M., Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Hahn, W., Shakespeare w Polsce. Bibliografia, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

- Helsztyński, S., Opracowanie, [w:] W. Szekspir, *Burza*, przekł. W. Tarnawski, (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 12) Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Kujawińska-Courtney, K., i in. (red.), *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007.
- Kott, J., *Płeć Rozalindy. Interpretacje Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Kott, J., *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1990 [1965].
- Kydryński, J., *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Burza*, przekł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Limon, J., *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002.
- Mroczkowski, P., *Szekspir elżbietański i żywy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Sito, J.S., *Od tłumacza*, [w:] W. Shakespeare, *W.*, *Burza*, spolszczył Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1976.
- Sugiera, M., *Inny Szekspir*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Tretiak, A., *Opracowanie*, [w:] W. Szekspir, *Burza*, tłum. J. Paszkowski, (Biblioteka Narodowa, Seria 2, nr 176) Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków, 1924 [1921].
- Zbierski, H., *William Shakespeare*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.
- Żurowski, A., *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Łódź 1996.

Burza na polskiej scenie

- Teatr Miejski w Krakowie – premiera 30.03.1901, reż. Józef Kotarbiński, przekł. Józef Paszkowski,
Prospero: Stanisław Knake-Zawadzki.
- Teatr Miejski w Krakowie – premiera 2.02.1904, reż. Józef Kotarbiński, przekł. Józef Paszkowski,
Prospero: Marian Andruszewski.
- Teatr Polski w Poznaniu – premiera 20.02.1913, reż. Władysław Kindler, przekł. brak danych,
Prospero: Zenon Mastalski.
- Teatr Polski w Warszawie – premiera 4.09.1913, reż. Józef Sosnowski, przekł. Leon Ulrich,
Prospero: Michał Szobert.
- Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 18.06.1926, reż. Stefan Jaracz, przekł. Barbara Zan,
Prospero: Józef Śliwicki.
- Folks un Jungt-Teater w Łodzi – premiera 9.10.1938, przekł. (na jidysz) Aaron Zeitlin, inscenizacja
Leon Schiller, reż. Maksymilian Wiskind, Prospero: Abraham Morewski.
- Teatr Wojska Polskiego w Łodzi – premiera 19.07.1947, reż. Leon Schiller, przekł. Czesław
Jastrzębiec-Kozłowski, Prospero: Karol Adwentowicz.
- Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze – premiera 8.02.1959, reż. Jerzy Zegalski, przekł. Zofia
Siwicka, Prospero: Tadeusz Mroczek.
- Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie – premiera 20.03.1959, reż. Krystyna Skuszanka, przekł.
Zofia Siwicka, Leon Ulrich, Prospero: Jerzy Przybylski.
- Teatr Powszechny w Warszawie – premiera 17.01.1960, reż. Krystyna Skuszanka, przekł. Zofia
Siwicka, Leon Ulrich, Prospero: Adam Hanuszkiewicz.
- Teatr Nowy w Łodzi – premiera 14.10.1962, reż. Jerzy Merunowicz, przekł. Czesław Jastrzębiec-
Kozłowski, Prospero: Mieczysław Voit.
- Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie – premiera 19.04.1963, reż. Gustawa Błońska, przekł.
Zofia Siwicka, Prospero: Ireneusz Erwan.
- Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku – premiera 13.06.1964, reż. Jerzy Zegalski, przekł.
Zofia Siwicka, Prospero: Stanisław Jaszkowski.
- Teatr Telewizji – premiera 14.12.1964, reż. Krystyna Skuszanka, przekł. Zofia Siwicka, Prospero:
Jerzy Kaliszewski.
- Teatr Polski we Wrocławiu – premiera 24.10.1969, reż. Krystyna Skuszanka, przekł. Jerzy S. Sito,
Prospero: Igor Przegrodzki.
- Teatr Wybrzeże w Gdańsku, Teatr na Targu Węglowym – premiera 12.06.1971, reż. Marek
Okopiński, przekł. Jerzy S. Sito, Prospero: Andrzej Szalawski.
- Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 7.11.1971, reż. Zofia Wierchowicz,
przekł. Jerzy S. Sito, Maciej Słomczyński, Prospero: Szymon Pawlicki.

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi – premiera 1.03.1975, reż. Witold Zatorski, przekł. Leon Ulrich, Prospero: Stanisław Jaroszyński.

Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie – premiera 11.10.1975, reż. Wojciech Boratyński, przekł. Jerzy S. Sito, Prospero: Józef Chrobak.

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu – premiera 28.01.1978, reż. Jerzy Goliński, przekł. Jerzy Goliński, Prospero: Jerzy Goliński.

Teatr Powszechny w Warszawie – premiera 16.11.1978, reż. Ryszard Major, przekł. Zofia Siwicka, Prospero: Stanisław Zaczyk.

Teatr Współczesny w Szczecinie – premiera 31.01.1979, reż. Maciej Englert, przekł. Maciej Słomczyński, Prospero: Mieczysław Banasik.

Teatr Wizji i Ruchu w Lublinie – premiera 28.11.1980, reż. Jerzy Leszczyński, scenariusz Jerzy Leszczyński, Prospero: Jerzy Leszczyński.

Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie – premiera 13.02.1982, reż. Włodzimierz Nurkowski, przekł. Maciej Słomczyński, Prospero: Aleksander Bednarz.

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach – premiera 27.03.1982, reż. Jerzy Zegalski, przekł. Jerzy S. Sito, Prospero: Marian Skorupa.

Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu – premiera 23.05.1982, reż. Józef Słotwiński, przekł. Jerzy S. Sito, Prospero: Włodzimierz Mancewicz.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 28.04.1984, reż. Józef Słotwiński, przekł. Jerzy S. Sito, Prospero: Maciej Grzybowski.

Teatr Nowy w Łodzi – premiera 21.12.1986, reż. Jan Bratkowski, przekł. Maciej Słomczyński, Prospero: Wojciech Pilarski.

Teatr Polski w Bydgoszczy – premiera 31.05.1987, reż. Marek Mokrowiecki, przekł. Maciej Słomczyński, Prospero: Lech Gwit.

Teatr Narodowy w Warszawie – premiera 2.03.1989, reż. Krystyna Skuszanka, przekł. Zofia Siwicka, Prospero: Krzysztof Chamiec.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – premiera 27.10.1990, reż. Jerzy Goliński, przekł. Jerzy Goliński, Prospero: Jerzy Goliński.

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie – premiera 25.05.1991, reż. Krzysztof Zaleski, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Gustaw Holoubek.

Teatr Telewizji – premiera 2.12.1991, reż. Laco Adamik, przekł. Józef Paszkowski, Prospero-Kaliban: Zbigniew Zapasiewicz.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – premiera 4.01.1992, reż. Jerzy Goliński, przekł. Jerzy Goliński, Prospero: Jerzy Goliński.

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie – premiera 15.01.1997, reż. Rudolf Ziolo, przekł. Leon Ulrich, Prospero: Jan Peszek.

Teatr Animacji w Poznaniu – premiera 28.09.1997, reż. Janusz Ryl-Krystianowski, przekł. Józef Paszkowski, Prospero: Marcin Ryl-Krystianowski.

Teatr Miejski w Gdyni – premiera 9.07.1999, reż. Julia Wernio, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Stefan Iżyłowski.

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi – premiera 11.09.1999, reż. Zbigniew Brzoza, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Aleksander Bednarz.

Teatr Rozmaitości w Warszawie – premiera 4.01.2003, reż. Krzysztof Warlikowski, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Adam Ferency.

Teatr Polski w Warszawie – premiera 8.03.2003, reż. Jarosław Kilian, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Olgierd Łukaszewicz.

Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu – premiera 31.03.2006, reż. Krzysztof Galos, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Włodzimierz Mancewicz.

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu – premiera 18.02.2007, reż. Arkadiusz Tworus, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Dariusz Maj.

Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu – premiera 15.03.2008, reż. Janusz Wiśniewski, przekł. Stanisław Barańczak, Józef Paszkowski, Krzysztof Boczkowski, wykorzystano fragmenty innych utworów, Prospero: Mariusz Puchalski.

Teatr Polski w Szczecinie, dziedziniec Zamku Książąt Pomorskich – premiera 14.08.2008, reż. Adam Opatowicz, przekł. Zofia Siwicka, Prospero: Jacek Polaczek.

Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki – premiera 30.01.2008, reż. Aleksander Maksymiuk, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Andrzej Mikosza.

Teatr im. Aleksandra Sewruka w Elblągu – premiera 2.08.2011, reż. Mirosław Siedler, Carlos Carvalheiro, Anna Makrzanowska, adaptacja Carlos Carvalheiro, Prospero: Mirosław Siedler.

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy – premiera 4.02.2012, reż. Maja Kleczewska, przekł. Stanisław Barańczak, dramaturgia Łukasz Chotkowski, Prospero: Michał Jarmicki.

Teatr Ochoty: Studio Teatralne Koło w Warszawie – premiera 7.09.2012, reż. i adapt. Igor Gorzkowski, przekł. Stanisław Barańczak, Prospero: Henryk Talar.

Teatr Polski w Warszawie – premiera 24.11.2012, reż. Dan Jemmett, przekł. Piotr Kamiński, Prospero: Andrzej Seweryn.

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

² Por. słowa Prospera do Ferdynanda (IV 1: [łącze](#)).

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

⁴ Christopher Marlowe (1564–1593) był autorem *Tragicznej historii Doktora Fausta* (1588). Postać Prospera jako przeciwieństwo Fausta, jego poniekąd imiennika, omawia m.in. Harold Bloom [w:] *idem, Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, ss. 662–684.

⁵ Por. Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, ss. 374–375.

⁶ O podwójnej geografii *Burzy*, micie i doświadczeniu kolonizatorów pisze Jan Kott w eseju „*Burza*” albo *Powtórzenie* [w:] *idem, Płeć Rozalindy. Interpretacje Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992, ss. 125–176.

⁷ Imię Kalibana znają tylko Prospero i Miranda, reszta nie słyszała go albo je ignoruje.

⁸ Por. kwestie Antonia (II 1: [łącze](#)).

⁹ Kwestia Mirandy stała się tytułem słynnej antyutopii Aldousa Huxleya z 1932 roku. Z kolei *Burzę* jako „proroctwo o zwycięstwie człowieka nad przyrodą” przedstawiał Michał Morozow [w:] *idem, Szekspir*, Warszawa 1950, s. 174.

¹⁰ Przebaczenie i (nie)pojednanie w *Burzy* jest tematem esaju Jacka Bolewskiego, „*Burza*” *dar mądrości* [w:] *idem, Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002, ss. 66–83.

¹¹ Sposoby inscenizowania i relacjonowania sztormu w sztukach Shakespeare'a analizuje Marta Gibińska [w:] Jacek Fabiszak, M. Gibińska, Ewa Nawrocka, (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2003, ss. 264–273.

¹² *Burza*, w reżyserii Julie Taymor (2010).

¹³ Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, księga II i IV, por. omówienie [w:] Jacek Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, ss. 83–87.

¹⁴ W tym kontekście często wymienia się Johna Dee (1527–1608 lub 1609), jednego z najbardziej znanych angielskich uczonych i okultystów. Dee był nadwornym astrologiem Elżbiety I, gościł również na dworze króla Stefana Batorego. Posiadał imponującą bibliotekę, był też gorącym zwolennikiem zamorskich kolonii, znawcą filozofii hermetycznej i wizjonerem. W czasach Jakuba I popadł w niełaskę.

¹⁵ Autorem klasycznego dzieła o rodzajach magii i wpływie filozofii neoplatońskiej na *Burzę* jest Walter Clyde Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Louisiana 1937. O problematyce tej pisze

również Frances Yates, *Prospero: The Shakespearean Magus* [w:] *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London–New York 2001 [1979], ss. 186–192.

¹⁶ Treści i zastosowania grymuarów obszernie omawia Barbara Mowat, *Prospero's Book*, „Shakespeare Quarterly”, v. 52 nr 1 (Spring 2001), ss. 1–33.

¹⁷ Pomysł, że księga, którą wrzuca do morza Prospero, może być napisana przez niego, podsuwa H. Bloom, *op. cit.*, ss. 670–671.

¹⁸ Od *mirror* (łac.), podziwiać, zachwycać się.

¹⁹ Co ciekawe, Mirandę zdumiewa brak konsekwencji spiskowców; decyzja ta istotnie niweczy ich plany. Por. „Dlaczego od razu / Nas nie zabili?” (I 2: [łącze](#)).

²⁰ Litografie Shakespeare'a, Ofelii i Mirandy zdobyły również pierwsze polskie wydanie dramatów Shakespeare'a w przekładzie Ignacego Hołowińskiego, opublikowane w Wilnie w latach 1839–1841.

²¹ Prospero spędza na wyspie dwanaście lat, przedtem dwanaście lat cierpiał uwięziony przez Sykoraks Ariel. Urodzony na wyspie Kaliban ma więc co najmniej dwadzieścia cztery lata.

²² Wskazuje się na dwa możliwe źródła historyczne tego imienia. Po pierwsze, Antonio Pigafetta w opisie opłynięcia świata przez Ferdynanda Magellana w latach 1519–1522 (przetłumaczonym na angielski przez Richarda Edena i wydany w 1555 i 1577 roku) wspomina, że Patagończycy czcili „wielkiego diabła Setebosa”. Z kolei Francis Fletcher w dzienniku opłynięcia świata przez Francis Drake'a w latach 1577–1580, dostępnym w rękopisie, wymienia bóstwo zwane Settboth albo Settboh, por. Virginia Mason Vaughan i Alden T. Vaughan [w:] William Shakespeare, *The Tempest*, The Arden Shakespeare (red. i opracowanie Virginia Mason Vaughan i Alden T. Vaughan), London 2011, ss. 40–41.

²³ Shakespeare z pewnością słyszał o niewolnikach z Afryki, mógł jednak nie zdawać sobie w pełni sprawy z rosnącej skali i okrucieństwa niewolnictwa. Anglicy od 1562 roku zarabiali na handlu okrężnym: odłowionych w Afryce niewolników sprzedawali plantatorom w Ameryce, od nich z kolei kupowali towary, odsprzedawane z zyskiem na Wyspach. Zachowały się ówczesne relacje o niebywałej sile i wytrzymałości Afrykanów. Za życia Shakespeare'a w Londynie mogło przebywać nawet kilkuset czarnych niewolników i tylko około dwudziestu Indian, por. V. M. Vaughan i A.T. Vaughan, *op. cit.*, ss. 48–51. Z kolei Miranda określa pierwotny bełkot Kalibana irlandzkim słowem *gabble*, którego używano na określenie gaelickiego. Tropy te w połączeniu z wrodzoną muzykalnością Kalibana każą niektórym widzieć w nim archetyp bezlitośnie gnębianego przez Anglików sąsiada z Wysp. Kaliban bywa również interpretowany jako symbol jednoznacznie szatańskich sił, które „jedynie siłę uznają” i nie sposób ich edukować, por. Henryk Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 529.

²⁴ Tytuł oryginału *Forbidden Planet*, reżyseria Fred McLeod Wilcox (1956).

²⁵ Wystan Hugh Auden, *Morze i zwierciadło: komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 2003, s. 18.

²⁶ O języku Kalibana w kontekście problematyki kulturowej kolonializmu pisze obszernie S. Greenblatt w eseju *Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century*

[w:] *idem, Learning to Curse*, New York – London 2007 [1990], ss. 22–51.

[27](#) Ariel jest duchem i nie posiada płci, co respektuje pozbawiona fleksji angielszczyzna. Po polsku duch jest rodzaju męskiego.

[28](#) Taką interpretację rozwija Małgorzata Grzegorzewska w tekście *Historie pasterskie, czyli rozpoznanie Prospera* [w:] *idem, Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007, ss. 59–71. W hebrajskim *ariel* znaczy „lew Boży”, w księgach Starego Testamentu jest to symboliczna nazwa Jerozolimy. Rozważając współobecne w *Burzy* odwołania do Biblii i Wergiliusza, Jan Kott akcentuje podobieństwa na poziomie mitu między zburzonymi miastami, Jerozolimą i Troją, oraz motywami wędrowni do Ziemi Obiecanej (Nowej), *op. cit.*, s. 161. Przeważa jednak opinia, że kluczowe znaczenie ma tu podobieństwo do angielskiego słowa *air* – powietrze.

[29](#) Por. druga scena pierwszego aktu *Juliusza Cezara*.

[30](#) Por. William Shakespeare, *Makbet*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Warszawa 2011, I 7.35–80. Dalsze cytaty według tej edycji.

[31](#) *Ibidem*, V 2.20–22.

[32](#) *Ibidem*, II 2.49.

[33](#) *Ibidem*, I 5.34.

[34](#) Sadzawkę za chatą Prospera dobitnie opisuje Ariel: „Teraz za twą chatą, / W grząskiej sadzawce wszystkich zostawiłem, Po uszy w łajnie” (IV 1.181–183).

[35](#) Z perspektywy teologicznej postać Kalibana i jego pragnienie łaski omawia J. Bolewski, *op. cit.*, ss. 80–81.

[36](#) Księga Przysłów 23,13, cytat za *Biblią Tysiąclecia*, Poznań 1980.

[37](#) Por. *the great globe itself* (IV 1: łącze). Podobne omówienie monologu Prospera [w:] A. Cetera, *Pusty kształt*, „Tematy z Szewskiej – Wyobraźnia”, 1(2)/2008, ss. 21–27.

[38](#) W kilku sztukach muzyka stanowi tło dla scen pojednania, niekiedy nawet lekarze zalecają ją chorym na pomieszanie zmysłów (por. *Król Lear*, *Cymbelin*, *Opowieść zimowa*).

[39](#) Tak nazywa Prospero psy, odgrywane przez duchy, którymi szczuje spiskowców (ang. *Fury* i *Tyrant*, por. [tutaj](#)). Por. Tony Tanner, *Prefaces to Shakespeare*, Cambridge, Massachusetts – London 2010, s. 815.

[40](#) Pytanie o dwie pozostałe myśli Prospera zadaje Andrzej Żurowski w eseju *Uciszenie burzy* [w:] *idem, Czytając Szekspira*, Łódź 1996, s. 26.

[41](#) Zwykle przyjmuje się, że kwestia ta odnosi się do Ariela, jednak składnia oryginału pozwala sądzić, że Prospero mówi w istocie o Kalibanie lub że sam dba tutaj o dwuznaczność.

[42](#) Wiatry z południa przynosiły ciepłe i wilgotne powietrze, które uważano za niezdrowe.

[43](#) W przeszłości przypisanie tego gniewnego monologu Mirandzie uznawano za błąd drukarski i oddawano go Prosperowi.

[44](#) Ariel jest niewidoczny dla pozostałych postaci. Nie zachowała się oryginalna muzyka do jego piosenki.

[45](#) Muzykę do tego tekstu, podobnie jak do pożegnalnej piosenki Ariela, skomponował Robert Johnson (1582–1633), por. ss. 230–231

[46](#) Oryginał kryje tu grę podobnie brzmiących słów, opisujących pogodę i Gonzala: *foul – fool* (brzydka – błazen) lub *foul – fowl* (brzydka – drób). To ostatnie można by uznać za nawiązanie do wcześniejszego portretu Gonzala jako starego koguta. Przekład odzwierciedla tę aluzję.

[47](#) Natchnieniem dla Gonzala był fragment eseju *O kanibalach* Montaigne’a, por. s. 198.

[48](#) Nie zachowała się oryginalna muzyka do tej piosenki.

[49](#) Tradycyjnie w tym miejscu rozlega się grzmot, co Kaliban interpretuje jako ostrzeżenie duchów.

[50](#) W oryginale aluzja do popularnej w Anglii legendy o człowieku z chrustem i psem, zesłanym na księżyc za kradzież, a w innej wersji za pracę w dzień święty. W przekładzie zastąpiona aluzją do bliższej nam legendy o Mistrzu Twardowskim.

[51](#) Adresatem tej prośby jest prawdopodobnie znów Trynkulo, nie można jednak wykluczyć, że tym razem chodzi o Kalibana, którego zapach irytuje Stefana.

[52](#) Mityczny ptak Feniks budował gniazdo, w którym spalał się i odradzał z popiołów.

[53](#) Podróżnicy ubezpieczali się, deponując pewną kwotę, którą zwracano im zwielokrotnioną, jeśli zdołali dotrzeć do celu i wrócić; jeśli zamiarów nie spełnili, pieniądze przepadały. Pięciokrotne przebicie oznaczało wysokie ryzyko.

[54](#) Jeśli słowa te potraktować jako wskazówkę, Prospero ma czterdzieści pięć lat: trzy razy tyle co piętnastoletnia Miranda.

[55](#) Grecki bóg małżeństwa, niósł pochodnię weselną, której blask zapowiadał szczęśliwy związek.

[56](#) Konie Feba ciągnęły słoneczny rydwan; jeśliby okulały, nowożeńcy dłużej czekaliby na noc poślubną.

[57](#) W inscenizacjach z czasów Shakespeare’a w tym miejscu rozpoczynało się zapewne powolne opuszczanie rydwanu Junony na scenę.

[58](#) Pawie były ptakami Junony, ciągnęły jej rydwan. W czasach Shakespeare’a grali je ucharakteryzowani aktorzy lub też wykorzystywano rekwizyty w kształcie ptaków.

[59](#) Z wypowiedzi Ariela (IV 1.167) wynika, że to on zagrał Ceres.

[60](#) Część kwestii Prospera – słowo „dzięki” – może być skierowana do Ferdynanda i Mirandy.

[61](#) Najpopularniejsza wersja tej piosenki jest dziełem Thomasa Arne’a (1710–1778), ale podobnie jak w przypadku drugiej piosenki Ariela (I 2.392–402) zachowała się oryginalna melodia Roberta Johnsona, i to do niej dostosowano przekład, por. s. 231.

[62](#) Odwagi! (wł.)

[63](#) Por. David Lindley [w:] William Shakespeare, *The Tempest*, The New Cambridge Shakespeare (red. i opracowanie David Lindley), Cambridge 2007 [2002], ss. 1–2, Virginia Mason Vaughan i Alden T. Vaughan, *op. cit.*, ss. 6–7, Stephen Orgel [w:] William Shakespeare, *The Tempest*, The Oxford Shakespeare (red. i opracowanie Stephen Orgel), Oxford 2008 [1987], ss. 62–64.

[64](#) Późniejsze sztuki powstały we współpracy z Johnem Fletcherem: *Henryk VIII*, *The Two Noble Kinsmen* (*Dwóch szlachetnych kuzynów*, nietłumaczona na język polski) i *Cardenio* (zaginiona).

⁶⁵ Jako pierwowzór Prospera wskazuje się niekiedy postać doży Genui, Prospera Adorno (1428–1486), którego burzliwe, naznaczone ucieczkami i powrotami rządy opisał William Thomas w dziele *Historie of Italy* (1549, 1561), ss. 180–182. Ostatecznie Prospero Adorno zmarł na wygnaniu, w Neapolu, zaś rządy w Genui objął, jak, pomijając wiele faktów, opisuje Thomas, Antony (wł. Antoniotto) Adorno. Inną barwną postacią o tym imieniu, o której mógł słyszeć Shakespeare, był Prospero Colonna (1452–1523), arystokrata silnie zaangażowany w politykę ówczesnych Włoch.

⁶⁶ *James* – Jakub, *town* – miasto.

⁶⁷ Wśród pierwszych osadników było kilku polskich rzemieślników z Pomorza, którzy przybyli do Jamestown jesienią 1608 roku. Ich nazwiska nie są wymieniane w dokumentach, wiadomo jednak, że wyróżniali się pracowitością oraz że w 1619 roku wygrali pierwszą batalię o prawa wyborcze obcokrajowców w Wirginii.

⁶⁸ Statki te nazwano *Patience* (ang. cierpliwość) i *Deliverance* (ang. ratunek).

⁶⁹ Odkrywcą wysp był żeglarz Juan Bermúdez, od którego nazwiska pochodzi nazwa archipelagu. W 1515 roku, płynąc z Europy, Bermúdez zostawił na wyspach dwanaście świń dla ewentualnych rozbitków. Zwierzęta te rozmnożyły się w ogromne stada i rzeczywiście w 1609 roku uratowały Anglikom życie.

⁷⁰ Przenikliwe dźwięki wydawały petrele bermudzkie. Na początku XVII wieku wyspy zamieszkiwały ogromne stada tych ptaków. Nieświadome zagrożenia, były łatwą zdobyczą dla osadników i nieomal wyginęły w ciągu pierwszych kilkudziesięciu lat kolonizacji. Obecnie żyje tylko około 250 osobników tego gatunku. Jeżeli trop bermudzki jest prawdziwy, petrele byłyby najpewniejszymi kandydatami na tajemnicze *scamles*, o których wspomina Kaliban, w przekładzie oddane jako „piskłeta mew” (por. [łącze](#)).

⁷¹ List opublikowano dopiero w 1625 roku, a więc w rok po bankructwie Kompanii Wirgińskiej.

⁷² Por. rekonstrukcje wydarzeń przez Franka Kermode’a [w:] William Shakespeare, *The Tempest*, *The Arden Shakespeare* (red. i opracowanie Frank Kermode), London 1964 [1954], s. xxv, xxviii.

⁷³ Okazji do kontaktów z ludźmi zaangażowanymi w sprawy Kompanii Wirgińskiej Shakespeare’a miał wiele. Między innymi dedykował swe poematy hrabiemu Southampton, który należał do aktywnych promotorów przedsięwzięcia. Ponadto brat sir Dudleya Diggesa, Leonard, napisał wiersze pamiątkowe do Pierwszego Folio Shakespeare’a. Przedtem jeszcze, w 1605 roku, sir Dudley Digges i William Strachey napisali wiersze pochwalne dla Bena Jonsona za sztukę *Sejanus*, w której występował Shakespeare. Poza tym John Heminges, przyjaciel Shakespeare’a i jeden z wydawców Pierwszego Folio, był świadkiem na ślubie sir Dudleya Diggesa. Por. omówienie [w:] *ibidem*, s. xxv.

⁷⁴ Ojcem Bermudy był John Rolfe. Niestety dziecko i matka wkrótce zmarli. Niedługo potem Rolfe zapisał się w historii po raz wtóry, żeniąc się w 1614 roku z indiańską księżniczką Pocahontas.

⁷⁵ *Sea Venture* był nowo zbudowanym statkiem, drewno nie zdążyło spęcznieć, w czym upatruje się przyczyny przeciekania kadłuba.

⁷⁶ Niewykluczone, że akurat ten epizod ma swoje odzwierciedlenie w *Burzy*. Chodzi tu o komendę Bosmana: *Down with the topmast*, w przekładzie P. Kamińskiego „opuścić stengę” (I 1:

[łącze](#)). Ratując statek, marynarze mogli zarówno opuścić maszt, jak i go ściąć. Tekst nie jest w tym wypadku jednoznaczny, trudno jednak rozstrzygać o znaczeniu przez odwołanie do hipotetycznego źródła.

⁷⁷ Rozbitkom udało się przetransportować z *Sea Venture* wszystkie najcenniejsze rzeczy, w tym olinowanie, którego użyli do budowy nowych żaglowców. Z czasem wrak zatonął, nurkowie zlokalizowali go w 1958 roku na głębokości około dziesięciu metrów.

⁷⁸ *Wierny opis stanu kolonii w Wirginii (True Declaration of the state of the Colonie in Virginia)*, cytat za V. M. Vaughan i A.T. Vaughan, *op. cit.*, s. 43.

⁷⁹ Większość angielskich wydań dramatu zawiera wyczerpujące informacje o związkach z bermudzka eskapadą (por. F. Kermode, *op. cit.*, S. Orgel, *op. cit.*, V.M. Vaughan i A.T. Vaughan, *op. cit.*), nie wszyscy jednak uznają list Stracheya za kluczowy dla interpretacji *Burzy* (por. D. Lindley, *op. cit.*, s. 31). Duże znaczenie przypisuje mu S. Greenblatt (*The Martial Law and the Land of Congney, op. cit.*). W polskiej krytyce wątki te podejmował z entuzjazmem Stanisław Helsztyński (W. Szekspir, *Burza*, przeł. Władysław Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Wrocław 1958). Wspomina o nich także Jan Kott (*Różdżka Prospera, op. cit.*), kładąc jednak większy nacisk na podobieństwo *Burzy* do źródeł mitologicznych oraz innych opisów wypraw do Nowego Świata.

⁸⁰ W 1983 roku odkryto na Bermudach skróconą wersję listu Stracheya. Dokument został opublikowany przez Ivora Noëla Hume'a, *William Strachey's Unrecorded First Draft of His Sea Venture Saga*, „Avalon Chronicles” nr 6, 2001, ss. 57–87. Wpływ Stracheya na kompozycję *Burzy* w kontekście nowej wersji dokumentu omawia Tom Reedy, *Dating William Strachey's: „A True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates”: A Comparative Textual Study*, „Review of English Studies”, t. 61, nr 251, 2010, ss. 529–552.

⁸¹ Por. Michel de Montaigne, *O kanibalach*, [w:] *idem, Próby. Księga pierwsza*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Gierczyński, Warszawa 1985, ss. 308–318.

⁸² Por. fragment eseju Montaigne'a: „Jest to naród, powiedziałbym Platonowi, w którym nie ma żadnego handlu, żadnej znajomości nauk, cyfr, żadnej nazwy urzędnika ani politycznej władzy, żadnej służebności, bogactwa ani ubóstwa, żadnych kontraktów, dziedziczenia, działów, żadnych zajęć jak jeno wywczasy, żadnego poszanowania krewieństwa prócz wspólnoty plemienia, żadnej odzieży, żadnego rolnictwa, metalu, użytku wina ani zboża. Słowa nawet, które by oznaczały kłamstwo, zdradę, obłudę, skąpstwo, zazdrość, potwarz, przebaczenie, są tam nieznanne. Jakże daleką od tej doskonałości znalazłby swoją wymarzoną Republikę!”, *ibidem*, s. 312. Stylistyka monologu Gonzala w oryginale *Burzy* wskazuje, że Shakespeare nie czerpał z francuskiego tekstu, ale posługiwał się przekładem Johna Florio.

⁸³ *Ibidem*, s. 313.

⁸⁴ W kontekście *Burzy* wymienia się uwagi Antonia o (nie)mówieniu prawdy przez podróżników (III 3: [łącze](#)), które można odnaleźć też w eseju *O kanibalach*, wypowiedź Prospera o zaniechaniu zemsty (V 1: [łącze](#)), która z kolei porównywana jest do fragmentu z eseju *O okrucieństwie* (księga II, esej XI), oraz wprowadzenie przez Gonzala wątku królowej Dydony (II 1: [łącze](#)), która dwukrotnie

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

⁸⁵ Por. V. M. Vaughan i A.T. Vaughan, *op. cit.*, s. 31–32, gdzie wyliczono kilkanaście możliwych etymologii słowa *kaliban*.

⁸⁶ Por. „Mniemam, iż większym barbarzyństwem jest zjadać człowieka żywego niż umarłego, rozdzierać w mękach i katuszy ciało jeszcze pełne czucia, piec na wolnym ogniu, dawać je kąsać i szarpać psom i świniom (jakeśmy to nie tylko czytali, ale widzieli za świeżej pamięci nie między odwiecznymi wrogami, ale między sąsiadami i ziomkami, co gorsza, pod sztandarem pobożności i religii), niż piec je i zjadać wówczas, gdy jest nieżywe”, Montaigne, *op. cit.*, s. 314.

⁸⁷ Tunisz powstał niedaleko ruin starożytnej Kartaginy.

⁸⁸ Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. Tadeusz Karyłowski, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław – Warszawa 2004 [1981], I.327–328.

⁸⁹ Por. *ibidem*, II.204–207.

⁹⁰ Por. *ibidem*, III.209–246.

⁹¹ Por. *ibidem*, III.256–257.

⁹² Por. ilustracje [w:] D. Lindley, *op. cit.*, s. 27. Opis Wergiliusza jest jeszcze mniej pochlebny: „Twarz dziewic mają, wstrętne ślą kały z brzuszyska, / Szpony ich zakrzywione i od głodu stale / Zbladłe wargi”, *op. cit.*, III.216–218.

⁹³ Por. W. Shakespeare, *Makbet*, *op. cit.*, I 5.36–52 i omówienie s. 31.

⁹⁴ Por. monolog Medei: „Powietrze, wiatry, góry, rzeki i jeziora, bóstwa lasów wszelkie, wszystkie bóstwa nocy – przybądźcie! Z Waszą pomocą – jeśli zechcę – ku podziwowi brzegów zawrócę rzeki do źródeł, morza wzburzone powstrzymam, spokojne – wzburzę jednym zaklęciem, rozpędzę mgły, sprowadzę chmury, wiatr przywołam lub uciszę. Słowami moich zaklęć zmiażdżę smoków paszcze, żywe skały i dęby wysadzam z korzeniami, wstrząsam lasy. Rozkażę – góry drżą i ziemia ryczy, cienie umarłych opuszczają groby”, Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław 2004. t. 2, księga VII, 195–205.

⁹⁵ Por. rozważania B. Mowat, *op. cit.*, ss. 27–28.

⁹⁶ Por. zestawienia hipotez o pierwszych przedstawieniach [w:] S. Orgel, *op. cit.*, ss. 1–4, D. Lindley, *op. cit.*, s. 1, F. Kermode, *op. cit.*, ss. xxii–xxiii.

⁹⁷ Dominikanów nazywano czarnymi braćmi, ang. black friars, stąd nazwa teatru.

[98](#) Wieści o triumfach odgrywających satyry zespołów chłopięcych przywozi do Elsinoru Rosencrantz. Hamlet dziwi się dzieciom ośmieszającym dorosłych aktorów, zauważając, że wkrótce same będą szukać miejsca na zawodowej scenie, por. Hamlet (II 2).

[99](#) Bardzo charakterystyczna jest tu przerwa między IV i V aktem, gdzie Prospero i Ariel schodzą ze sceny, aby po chwili znów na niej się pojawić. Wyjście postaci jest więc uzasadnione jedynie przerwą w spektaklu.

[100](#) Efekty grzmotów uzyskiwano, odpalając na zapleczu teatru niewielkie ładunki, w których skład wchodziła siarka.

[101](#) Maski jakubińskie obszernie omawia Jerzy Limon w rozdziale pt. Przestrzeń bogów [w:] idem, Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002, ss. 393–455; wśród nich maski wystawione z okazji zaślubin Elżbiety i Fryderyka, ibidem, ss. 438–455.

[102](#) Por. omówienie fali procesów o czary spowodowanych okolicznościami ślubu Jakuba, wówczas króla Szkocji [w:] W. Shakespeare, Makbet, op. cit. ss. 213–215.

[103](#) John Donne, Marriage Song on the Lady Elizabeth and the Count Palatine, cytat i komentarz za: Frances Yates, Shakespeare's Last Plays, London, New York, 2007 [1975], s. 33.

[104](#) Spośród ośmiorga rodzeństwa Elżbiety przeżyło tylko dwóch braci. Henryk zmarł w roku 1612, Karola ścięto w 1649 podczas rewolucji purytańskiej.

[105](#) Córka Elżbiety, Zofia, poślubiła elektora Hanoweru, Ernesta Augusta. W 1701 roku angielski parlament odsunął od dziedziczenia katolicką linię Stuartów, w wyniku czego na tronie zasiadł Jerzy I Hanowerski, wnuk Elżbiety.

[106](#) Por. komentarz J. Limona, op. cit., s. 440.

[107](#) Glob odbudowano już w następnym roku i działał aż do zamknięcia w roku 1642.

[108](#) Por. opis kolejnych adaptacji i wykluczenie hipotezy o autorstwie Purcella [w:] Margaret Laurie, Did Purcell set „The Tempest”, „Proceedings of the Royal Musical Association”, vol. 90, issue 1, 1963, ss.43–57.

[109](#) 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.

[110](#) Wiele sztuk Shakespeare'a ukazało się jeszcze za jego życia, w formie kwarto. Wersje te niekiedy znacząco odbiegają od tych zawartych w Pierwszym Folio.

[111](#) 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 Ralpa Crane'a.

[112](#) Zakres działań Crane'a ustalono na podstawie badań porównawczych zredagowanych 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:] S. Orgel, op. cit., s. 56.

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

[114](#) Por. szczegółowe omówienia [w:] S. Orgel, op. cit., ss. 56–58, D. Lindley, op. cit., ss. 84–86, oraz V. M. Vaughan i A. T. Vaughan, op. cit., ss. 126–130.

[115](#) Por. omówienie hipotez o przeróbce Burzy [w:] D. Lindley, op. cit., ss. 220–222.

[116](#) O elastyczności ówczesnej ortografii najlepiej świadczą współobecne w Burzy warianty imion głównych postaci: Prospero, Prosper; Ariel, Ariell.

[117](#) W późnych dramatach Shakespeare'a pojawiają się coraz częściej wiersze jedenastozgłoskowe z akcentem paroksytonicznym, przerzutnie i wiersze niepełne (na przykład w kulminacyjnym momencie monologu Prospera o porzuceniu magii: I'll drown my book, V 1: [łącze](#)).

[118](#) Wyjątkiem są dwie krótkie odpowiedzi Stefana, który niejako wpada w rytm wiersza Kalibana (III 2: [łącze](#) i [łącze](#)). W przekładzie Piotra Kamińskiego efekt ten został powtórzony tylko raz (III 2: [łącze](#)).

[119](#) Podobnie postąpiono w wydaniach The Oxford Shakespeare i The New Cambridge, choć nie w The Arden Shakespeare (por. opis bibliograficzny: [łącze](#)).

[120](#) Ponadto istnieją przekłady urywków Burzy oraz tłumaczenia zachowane w rękopisie: Stanisława Koźmiana, Romana Eminowicza, Jana Kasprowicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Barbary Zan oraz Jerzego Golińskiego, por. W. Hahn, Shakespeare w Polsce. Bibliografia, Wrocław 1958.

Przekład: Piotr Kamiński
Wstęp i komentarz: Anna Cetera
Redakcja naukowa: Anna Cetera

Recenzenci: prof. Marta Gibińska, prof. Andrzej Żurowski

Redaktor prowadzący: Dariusz Sośnicki
Redakcja językowa: Dariusz Sośnicki
Korekta: Małgorzata Denys, Donata Lam
Redakcja techniczna: Izabela Gołaszewska

Projekt okładki oraz zdjęcie na okładce: Maciej Buszewicz
Projekt typograficzny: Robert Oleś / d2d.pl
Skład i łamanie: d2d.pl, Kraków

Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o.
00-372 Warszawa, ul. Foksal 17
tel. 22 828 98 08, 22 894 60 54
biuro@gwfoksal.pl
www.gwfoksal.pl

ISBN 978-83-7747-475-4

Skład wersji elektronicznej: Michał Olewnik / [Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o.](http://GrupaWydawniczaFoksalSp.zo.o)
i Aleksandra Łapińska / [Virtualo Sp. z o.o.](http://VirtualoSp.zo.o)

virtualo