
MAKBET, CZYLI WYLĘG SKORPIONÓW

„Bez wątpienia ktokolwiek Diabła potędze zaprzecza, zaprzeczyłby i Bożej potędze, gdyby mu wstyd tego nie wzbraniał”¹ – tak w traktacie o znamienym tytule *Demonologia* pisał w 1597 roku Jakub VI, król Szkocji, który kilka lat później, w marcu roku 1603 objął tron angielski jako Jakub I Stuart. Po blisko półwiecznych rządach powściągliwej i przewidywalnej Elżbiety I Anglia w napięciu śledziła poczynania nowego monarchy, z niepokojem nasłuchując wieści o inwazji czarownic, z którymi w Szkocji rozprawiał się Jakub. Nowy król był weteranem walk z Szatanem: jesienią 1589 roku dwieście wieźm zleciało się na sabat, by za sprawą zaklęć i bluźnierczych obrzędów zniweczyć królewskie matrymonium (por. s. 220–222). Niestety udało się zapobiec, a prawdę o niegodziwym spisku król wyświecił osobiście jako świadek i interpretator brutalnych przesłuchań. W Anglii od dawna zwalczano czary, które wiązano przede wszystkim ze sferą wiejskich przesądów². Na tym tle poglądy Jakuba uderzały głębią refleksji. Dla autora *Demonologii*, biegłego w kalwińskiej teologii erudyty, zło stanowiło realną i wszechobecną siłę, przybierającą coraz to nowsze, groźne formy:

¹ Jakub I Stuart, *Demonology*, Edinburgh 1597, rozdz. 55, przekł. cytatu Piotr Kamiński. Po objęciu władzy przez Jakuba traktat ten wznawiano w Anglii trzykrotnie.

² Dobitnym wyrazem angielskiego sceptycyzmu w sprawach czarów był traktat Reginalda Scota, *The Discoverie of Witchcraft* (London 1584). Z rozkazu Jakuba egzemplarze tej książki zostały skonfiskowane i spalone.

magii, nekromancji, satanizmu. Już w drugim roku panowania król zreformował ustawę przeciwko czarom, zaostriżył prewencję i kary, uświadamiając w ten sposób poddanym skalę zagrożeń. A jednak, przy wszystkich staraniach o zapobieżenie lekkomyślnej trywializacji zła, zawarte w nowym prawie opisy oznak diabelskich konszachtów brzmiały absurdalnie: wiedźmy hodują w domach zwierzęta, ich ciała szpecą znamiona, a wrzucane do wody – nie toną³.

W wymiarze politycznym koronacja Jakuba oznaczała ustanowienie unii personalnej Anglii ze Szkocją. Król usilnie próbował przekształcić ją w unię realną, jednak pomysł ten napotykał silny opór w obu krajach. Z jednej strony już sam wyjazd Jakuba z Edynburga oznaczał prowincjonalizację pozbawionej dworu Szkocji, której w wypadku likwidacji odrębnego parlamentu groziła utrata suwerenności⁴. Z drugiej strony Anglicy z niechęcią myśleli o szkockich posłach, do których przyłgnęła opinia nieokrzesanych i zdrażliwych⁵.

³ Informacja o chowańcach, czyli demonach towarzyszących czarownicom pod postacią oswojonych zwierząt, pojawia się po raz pierwszy w wersji ustawy z 1604 roku. Prawo przewiduje również „próbę wody”, której wiarygodność uzasadnia Jakub w *Demonologii*, wyjaśniając, że służąca do chrztu woda nie przyjmie oddanej Szatanowi czarownicy. Por. Barbara Rosen (red.), *Witchcraft in England 1558–1618*, Amherst 1991 [1969], s. 23–24.

⁴ Do połączenia parlamentów obu krajów doszło sto lat później, w 1707 roku. W kolejnych wiekach Szkoci ponawiali próby reaktywowania swego parlamentu, co ostatecznie udało się dopiero w roku 1999.

⁵ Za panowania Elżbiety I Szkoci pojawiali się najczęściej w komediach, gdzie bawili akcentem i brakiem ogłady. Por. Albert Richard Braunmuller, *Introduction*, w: William Shakespeare, *Macbeth* (The New Cambridge Shakespeare), red. i oprac. *idem*, Cambridge 1997,

W apogeum parlamentarnych sporów, w lutym 1607 roku, Sir Christopher Pigott przerwał debatę na temat unii, aby poczyniwszy stosowne zastrzeżenie co do Szkotów, wśród których przecież „nie wszyscy to mordercy, złodzieje i warchoły”, wykrzyknąć z emfazą: „A na cóż nam kraj, gdzie przez dwieście lat ledwo dwóch królów oddało ducha we własnym łóżku!”⁶. Pigott trafił za to do więzienia w Tower, ale jego wystąpienie nie było całkiem pozbawione rozsądku: ryzykownej deprecjacji sąsiadów przeciwstawił przecież lojalną troskę o los monarchy. Niebezpieczeństwo nadeszło jednak z zupełnie innej strony.

Rankiem 5 listopada 1605 roku strażę, odkrywając w podziemiach pałacu Westminster trzy tony prochu, udaremniły bezprecedensowy zamach, w którym zginąć miał Jakub, jego rodzina i wszyscy przybyli w tym dniu na inauguracyjną sesję parlamentu (por. s. 205–206). Spisek prochowy, który po dziś dzień upamiętniają pokazy sztucznych ogni i płonące kukły Guya Fawkesa, okazał się dziełem fanatycznej grupy angielskich katolików próbujących w ten sposób zatrzymać bieg historii i przywrócić stare wyznanie. W następnych miesiącach z rosnącym przerażeniem dyskutowano rozmiary planowanej hekatomb, śledzono procesy i krwawe egzekucje sprawców. Szczególną uwagę skupił proces o Henry’ego Garneta, przełożonego angielskich

s. 9–12. Niechęć Anglików do wojowniczych sąsiadów wynikała z doświadczeń historycznych, a zwłaszcza z ostrych konfliktów w XIII wieku. Objęcie tronu przez Jakuba położyło kres żartom, w rzeczywistości jednak wzrosła wrogość elit odsuniętych od władzy przez szkockie otoczenie Jakuba.

⁶ Por. opis w: *ibidem*, s. 13.

jezuitów, który został oskarżony o zatajenie wiedzy o spisku, a co za tym idzie – współudział w zbrodni. To właśnie w tym kontekście rozgłosu nabrał spór o doktrynę ekwiwokacji, a więc zatajenie prawdy w formie odpowiedzi niejednoznacznej. Strategia ta stanowiła tyleż przedmiot oskarżenia, ile – nieskuteczną – linię obrony Garneta. (Nie)wyjawiona prawda okazała się narzędziem diabelskiej manipulacji, czego najlepszym dowodem było okrucieństwo niedoszłego aktu terroru. W początkach XVII wieku w Anglii bulgoce jak w kotłach: podły spisek, królobójstwo, szkockie piekło. Życie w swej masie pozostawało neutralne wobec namiętności targających elitami, trudno jednak sobie wyobrazić, aby podobny dystans zachował Shakespeare. Na mocy patentu z 1603 roku Trupa Lorda Szambelana, z którą był związany jako dramatopisarz i aktor, zyskała nowego patrona i nobilitującą nazwę Trupy Królewskiej. Związek ten, choć urzędowy, zwiększał szanse występów na dworze. Najbardziej prawdopodobne datowanie *Makbeta* to rok 1606, w Londynie szaleje wtedy dżuma i teatry są zamknięte. W pozornej ciszy dojrzewa sztuka, w której Shakespeare jak w soczewce skupi wszystkie lęki, całą gorączkę i histerię współczesności. Żaden inny dramat nie wkraczał tak bezpośrednio w strefę zainteresowań monarchy. Z pozoru *Makbet* jawił się jako znakomite dopełnienie oficjalnej propagandy: popularyzował mit założycielski dynastii Stuartów (por. s. 212), piętnował królobójstwo i czary. Chlubna przeszłość i świetlana przyszłość rodu Stuartów przyćmiewały wydarzenia bliższe w czasie, acz bardziej kłopotliwe w interpretacji, jak na przykład egzekucja w 1587 roku Marii Stuart, matki Jakuba, skazanej przez Elżbietę za zdradę

stanu. Jednocześnie, bazując na materiale historycznym i bieżących wydarzeniach, Shakespeare tworzył sztukę, której pogłębiona perspektywa psychologiczna sprawia, że w każdej chwili można ją wydzwignąć ponad doraźny kontekst jako uniwersalne studium zbrodni, patologicznej ambicji, opętania. *Makbet* jest dramatem żądzy władzy, sumienia, wyobraźni, jak również tragedią małżeńską – strachu, bezpłodności, śmierci dzieci. W sercu fabuły pulsują pytania o naturę zła, płęć i tożsamość, sens i wolność wyboru. Żadne z tych pytań nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi.

Widowiskowy, mocny poetycko *Makbet* jest dziełem dramatopisarza u szczytu sławy i powodzenia. W czasie powstania tragedii nieco ponadczterdziestoletni Shakespeare od kilkunastu lat pracował z tą samą Trupą, a od kilku pisał z myślą o scenie teatru The Globe. W dorobku miał już popularne komedie, takie jak *Sen nocy letniej*, *Wiele bałasu o nic*, *Jak wam się podoba*, oraz efektowny cykl kronik historycznych, obejmujący dwa wieki dziejów Anglii, od panowania Ryszarda II do zakończenia wojny Dwóch Róż i nastania dynastii Tudorów. Nade wszystko jednak stworzył już swe największe tragedie: *Juliusza Cezara*, *Hamleta*, *Otella* i *Króla Leara*. Każda z tych form dramatycznych przyniosła udoskonalenie warsztatu Shakespeare'a: w komediach budował wielowątkowe, wartkie fabuły; w kronikach transponował źródła historyczne i tworzył wyraziste charaktery; w tragediach rozwinął jedyną w swoim rodzaju konwencję dramatyczną, jaką jest solilokwium. Wygłaszane w pozorowanej samotności monologi odsłaniały wnętrze postaci, łącząc precyzję wyznań z imitacją naturalnego biegu skojarzeń. O ile jednak

solilokwia Hamleta przypominały etiudy intelektualne, a monologami Leara rządziły skrajne emocje, o tyle w *Makbecie* Shakespeare bezprecedensowo zróżnicował formy wypowiedzi, na oczach publiczności przekuwając sztuczną konwencję w realizm psychologiczny.

W żadnej innej sztuce główna postać nie dysponuje tak wielkim bogactwem środków dla wyrażenia swej osobowości. Z ust Makbeta pada jedna trzecia tekstu, kwestie jego i Lady Makbet zajmują blisko połowę sztuki. Krwistym dialogom towarzyszą momenty głębokiej alienacji, kiedy wypowiedzi przyjmują formę monologu lub apartu⁷. Żywiołem tej ostatniej konwencji jest komedia, w której kilka słów rzuconych na stronie nie stwarza ryzyka demaskacji. W tragedii szczerść nie ma świadków i apart pojawia się rzadko. Jednak w *Makbecie* ten sztuczny chwyt sygnalizuje przede wszystkim skłonność postaci do introspekcji. Z czasem niekontrolowane wypowiedzi Makbeta mnożą się ponad miarę bez względu na okoliczności, świadcząc o postępującej dezintegracji psychiki, którą wiernie odzwierciedla rozpad konwencji. Makbet pogrąża się w myślach, wypowiada je na głos, dręczą go koszmary i przywidzenia. W ostatnich scenach mówi wręcz nieustannie, w zasadzie niezdolny do wyjścia poza krąg własnych skojarzeń i emocji. Innowacyjne środki wyrazu już wcześniej umożliwiły Shakespeare'owi stworzenie nowego typu tragedii, zwanej tragedią charakteru, w której przyczyn katastrofy nie należy

⁷ Strukturę dramatyczną wnikliwie omawia Marta Gibińska w eseju „*Makbet*” – *poezja w teatrze*, w: Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2004, s. 519–531.

upatrywać w woli bogów czy splocie wydarzeń, lecz w skazach osobowości, rozwiniętych w destruktywne nawyki i obsesje. Analizując usposobienie bohaterów, Shakespeare naświetlał ich rozmaite motywacje, a także złudzenia, jakim ulegają. Pogłębiona wiedza o psychice i motywach owocowała powstaniem empatycznej więzi z postacią tragiczną – winną, ale i niewinną, bo nieproporcjonalnie do winy udręczoną. Tworząc *Makbeta*, Shakespeare idzie o krok dalej: w centrum fabuły stawia zbrodniarza obdarzonego intensywnym życiem wewnętrznym, zdolnością autorefleksji i porywającą wyobraźnią. Wybór zła zdaje się tu świadomy, trwały, choć jednocześnie dokonany w intymnej przestrzeni małżeńskiej, pod presją enigmatycznych sił, wbrew własnej naturze. W dramaturgii Shakespeare'a nigdy nie brakło postaci łotrów, takich jak Aaron w *Tytusie Andronikusie*, Edmund w *Królu Learze*, Jago w *Otellu* czy Ryszard III. Każdy z nich wkraczał jednak na scenę jako postać zatawardziała w swej niegodziwości, podczas gdy Makbet dopiero osuwa się w zbrodnię, po równi pochyłej, na oczach widzów. Doświadczenie pokusy, czynu i traumy przesładuje Makbeta, ale dręczy również widza, który współodczuwając, odkrywa, że on też mógłby zabić⁸. Tak silne pogłębienie wymiaru psychologicznego odbywa się kosztem fabuły, która w *Makbecie* jest zaskakująco jednowątkowa, pełna niedomówień i niejasnych aluzji do wydarzeń pozasceniczych. Niedoskonałości akcji

⁸ O podświadomej identyfikacji widzów z Makbetem oraz jego (nie)podobieństwie do innych Shakespeare'owskich łotrów pisze Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998, s. 516–545.

uwidoczniają się najbardziej, gdy sztukę przyrównać do spójnych wersji wydarzeń zachowanych w kronikach historycznych (por. s. 209–215). Raz po raz Shakespeare amputuje kluczowe motywacje, rwie związki przyczynowo-skutkowe, streszcza lub zgoła pomija wydarzenia rozgrywające się w ciągu wielu lat. Niektórzy widzą w tym ślad cięć spowodowanych dostosowaniem pierwotnej wersji przedstawienia do warunków dworskich bądź też późniejszą interwencją osób trzecich (przypuszczalnie Thomasa Middletona), które przerabiały sztukę przed wznowieniem jej w drugiej dekadzie XVII wieku (por. s. 224–225, 227–230). Jednak luki fabularne i brak silnych postaci drugoplanowych mogą też wynikać ze świadomej strategii Shakespeare’a, który celowo zaciera tło, aby zanatomizować zbrodnię, nie zaś historię Szkocji w jej zwrotnym punkcie⁹. W miejsce konfliktu politycznego pojawia się zagadkowa rama, jaką stanowi świat wiedzów. W ich scenicznym wizerunku nie ma ciągłości: potrafią zagrać enigmatyczne Parki, demoniczne zjawy i prymitywne wiejskie baby. Wiedzmy są siłą napędową fabuły, nadają jej kierunek, a jednak w każdej chwili można je wypchnąć poza racjonalną rzeczywistość, czyniąc z nich jedynie widma wewnętrznych motywacji.

Brak wątków pobocznych w niczym nie umniejsza atrakcyjności *Makbeta* jako scenariusza teatralnego. Przeciwnie, drapieżna fabuła pozwala Shakespeare’owi

⁹ Relacja fabuły do faktów historycznych i związana z tym deprecjacja Makbeta jako ostatniego gaelickiego władcy Szkocji była przedmiotem gorących debat w tym kraju, jak również szerszej refleksji na temat przewagi fikcji literackiej nad historiografią, por. s. 217.

wykorzystać cały arsenał konwencjonalnych środków scenicznych, takich jak pojedynki, odgłosy bitwy, szturm i burzy, odór siarki, różnorodność oręża i kostiumu, lejące się z ran strugi krwi, a także eksponowana w finale odcięta głowa tyrana. Passusy narracyjne i konspiracyjne szeptu sąsiadują ze scenami grupowymi uczt i spotkań w sali tronowej, którymi rządzi dworski ceremoniał. Do nich jednak Shakespeare dodaje obrazy wyjątkowe, ekspresyjne, trwale zapadające w pamięć: ponure inkantacje i rytuały Wiedźm, scenę z kotłem i sekwencją zjaw oraz procesję ośmiu królów, pojawienie się okrwawionej postaci Banka na ucztę, nade wszystko zaś scenę somnambuliczną Lady Makbet¹⁰. Z dzisiejszej perspektywy trudno sobie wyobrazić, jak wielkim ryzykiem było w owym czasie napisanie sztuki z rozbudowaną rolą kobiecą. Odgrywane przez mężczyzn Shakespeare'owskie kobiety nie wygłaszają solilokwiów: znaczenie matek, córek i żon wynika przede wszystkim z relacji fabularnych, nie zaś z charyzmatycznej obecności na scenie. Nicco inaczej rzecz się ma w komediach, tam wszakże

¹⁰ Pod względem fabularnym i scenicznym Lady Makbet miała swą poprzedniczkę w osobie Eleonory Cobham (1400–1452/54), księżnej Gloucester, oskarżonej o próbę zgładzenia za pomocą czarów króla Henryka VI. Jej mąż, Humphrey, najmłodszy syn Henryka IV, był Lordem Protektorem w okresie małoletniości Henryka VI i pretendentem do tronu w wypadku jego bezpotomnej śmierci. Uczestnicy rzekomego spisku zostali straceni, Eleonora zaś – zmuszona do trzydniowej publicznej pokuty, kiedy boso, w zgrzebnej, białej koszuli i z zapaloną świecą w ręce przemierzała ulice miasta. Skazana na dożywocie, spędziła długie lata zamknięta w krypcie katedry na wyspie Man. Postać ta występuje w napisanej wcześniej przez Shakespeare'a drugiej części *Henryka VI*, w scenie sądu (II 3) i pokuty (II 4).

dominują słynne elżbietańskie przebieranki, kiedy to chłopców obsadzonych w żeńskich rolach intryga zmusza do ukrycia płci, umożliwiając im tym samym powrót do prawdziwej tożsamości – zwinnych, elokwentnych pacholców. W tragediach obecność kobiet jest na ogół epizodyczna, co z jednej strony ogranicza ryzyko groteski, a z drugiej – oszczędza siły młodocianych aktorów (por. s. 208). Pod pewnymi względami *Makbet* nie odbiega od reguły – w finale sztuki wszystkie kobiety są martwe, a nowy świat sterylnie męski: Macduff nie rodził się z kobiety, Malcolm żadnej jeszcze „nie zaznał” (IV 3.126). Łączna ilość tekstu przeznaczona dla żony Makbeta nie jest duża, decyduje tu jednak jego dystrybucja: Lady Makbet włada aktem drugim, jest silnie obecna w trzecim, znika w czwartym, by wrócić na początku piątego w niezwykle wymagającej, długiej scenie nocnego szaleństwa. Scena ta w istocie obrazuje jej załamanie się w roli, jaką sama sobie przeznaczyła u boku męża. Odegranie tej porażki stanowi jedno z największych wyzwań aktorskich¹¹.

Intensywne związki ze współczesnością i widowiskowość przesłaniają niekiedy najważniejszą cechę *Makbeta*, jaką jest zintegrowanie tekstu w wymiarze poetyckim. Jest to sztuka znakomicie dopracowana pod względem fonicznym, z niesłychaną liczbą asonansów, aliteracji, powtórzeń, a szczególnie onomatopei, które na równi ze

¹¹ Por. opis triumfów Heleny Modrzejewskiej w roli Lady Makbet w: Andrzej Żurowski, *Shakespeare w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001, s. 245–249, 342–344, 421; *idem*, *MODrzejEWska, ShakespeareStar*, Gdańsk 2010, *passim*, a także liczne omówienia przedstawień w: Jarosław Komorowski, *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989*, Warszawa 2002.