

## R U C H L I T E R A C K I

## DWUMIESIĘCZNIK

Rok LIV

Kraków, maj–czerwiec 2013

Zeszyt 3 (318)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie  
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.2478/v10273-012-0069-0

„ZŁE DOBRE JEST, A DOBRE – ZŁE”.  
KONSEKWENCJE INTERPRETACYJNE PRZEKŁADU  
KLUCZOWEGO CYTATU Z *MAKBETA*

KATARZYNA MROCZKOWSKA-BRAND\*

The helplessness of the Shakespearean hero in a  
World he cannot comprehend may possibly  
Prefigure but it does not describe the necessary  
Alienation of man from society, the illness of  
Modern man<sup>1</sup>.

Spektakularny, sensacyjny i tajemniczy charakter sceny otwierającej *Makbeta* robi tak silne wrażenie na widzu, a nawet na czytelniku, że może zasłonić trochę tekst, a w każdym razie może zakłócić skoncentrowanie uwagi na poszczególnych padających w tej scenie słowach. Tymczasem są tam słowa bardzo ważne, równie ważne jak efekty wizualne. Ważne są znaczeniowo, filologicznie i muzyczno-rytmicznie – jako motyw przewodni. Wprowadzają nas nie tylko w pewną atmosferę, ale w najgłębszy sens całego dramatu. Wesprę się tutaj oceną Samuelea Taylora Coleridge’a, który pisał: „the true reason for the appearance of The Three Weird Sisters is to strike the key note to the whole play”<sup>2</sup>.

\* Katarzyna Mroczkowska-Brand – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> „Person and Office in Shakespeare’s play”, Philip Edwards, *Interpretations of Shakespeare*, British Academy Shakespeare Lectures, selected by Kenneth Muir, Oxford 1985.

<sup>2</sup> S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, London 1930, s. 68. Prawdziwą przyczyną pojawienia się trzech wiedźm jest „zagranie” akordu, dominanty muzycznej, kluczowego dla całej sztuki (tłum. K.M.B.).

W siatce najgłębszych znaczeń, którym odpowiadają najważniejsze nuty całości pojętej jako konstrukcja muzyczna, kluczowa fraza melorecytowanego tekstu, przekazywanego nam przez Wiedźmy brzmi:

*FAIR IS FOUL AND FOUL IS FAIR*  
*Hover through the fog and filthy air*<sup>3</sup>.

Chcę w tym miejscu postawić hipotezę, że fraza ta stanowić może klucz do interpretacji całego dramatu. Zawarta jest w niej bowiem najbardziej niszcząca trucizna, najskuteczniejszy jad – jad relatywizmu i bezsensu, którym ma zarazić się Makbet. A skuteczność tego zdania i tej „melodii”, tego – jak go nazwie Lionel Charles Knights – „mdlącego, kołyszącego rytmu” (*sickening see-saw rhythm* – tłum. K.M.B.)<sup>4</sup> owej frazy, jest tym większa, im gęstsze są opary dwuznaczności wszystkiego, co zostanie w tej scenie powiedziane, a równocześnie genialnie zaraz potem „przebrane” za proroctwo sprawdzające się niemal na oczach tych, na których Wiedźmy zastawiły sidła.

A jeśli tak istotna jest funkcja tego wersu dla interpretacji całości dzieła, niezmiernie ważne musi być także to, jakich słów dobiorą tłumacze, szukając najbliższych ekwiwalentów oryginału w języku docelowym. W związku z tym warto przyjrzeć się ze szczególną uwagą przekładom tego fragmentu, a konkretnie wyróżnionej tu frazy. Warto to uczynić zwłaszcza wtedy, gdy pojawia się stosunkowo nowy przekład, który gra inną nieco niż poprzednie melodię, wskazuje czytelnikom szukającym znaczenia całości inny kierunek. Myślę tutaj o opublikowanym w roku 2002 tłumaczeniu Antoniego Libery, do którego będę się odwoływać w dalszej części tekstu.

Zacznijmy od zestawienia tytułowego cytatu w oryginale z dwoma wersjami przekładu. Przywołajmy raz jeszcze słowa wypowiedziane przez *The Weird Sisters / Witches / Wiedźmy* w scenie pierwszej aktu I:

*Fair is foul, and foul is fair.*  
*Hover through the fog and filthy air.* [*Macbeth*, s. 1110]

W przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1982), który postaci mówiące określa jako Czarownice, fragment ten zyskuje brzmienie:

*Pięknym jest brzydkie, brzydkim piękne.*  
*Wzlećmy w mgłę i powietrze stęchłe*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> W. Shakespeare, *Macbeth* [w:] *William Shakespeare. The Complete Works*, General Editor Alfred Harbage, Baltimore 1969, s. 1110. Zapis dużymi literami, żeby podkreślić wagę tego wersu. Jeśli nie piszę inaczej – wszystkie cytaty za tym wydaniem, dalej w nawiasie po tytule w wersji angielskiej podaję numery stron.

<sup>4</sup> L. C. Knights, *'Hamlet' and other Shakespearean essays*, Cambridge University Press, 1979.

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *Makbet*, przekł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 10.

Natomiast w interesującym nas tu tłumaczeniu Libery Wiedźmy wykrzykują:

*W stęchłe powietrze!, w gęstą mgłę!*  
*Złe dobre jest, a dobre – złe<sup>6</sup>.*

Najpierw doprecyzujmy słowa, które określają postacie wypowiadające ten dystych. W oryginale, na liście *dramatis personae* figurują one jako „Three Witches” lub „The Weird Sisters”<sup>7</sup>. W dalszej części dramatu nazywane są one i same siebie nazywają naprzemiennie „The Weird Sisters” („Siostry Losem Rządzące”), lub „Witches” (Wiedźmy/Czarownice). Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na niemożność jednoznacznego określenia, czym lub kim są Wiedźmy. W słowach zarówno Banquo, jak i Makbeta przebija zdumienie, niepewność, oszołomienie właśnie tym, że spotkane przez nich postacie stanowią połączenie pozornie niemożliwych do pogodzenia sprzeczności:

BANQUO

*What are these, [...]*  
*That look not like th' inhabitants, o' th' earth*  
*And yet are on it?*  
*Live you, or are you aught*  
*That man may question? [...]*  
*You should be women,*  
*And yet your beards forbid me to interpret*  
*That you are so. [Macbeth, s. 1111]*

*Cóż to za jedne? [...]*  
*Wręcz nie z tej ziemi! Jednak na niej stoją. [...]*  
*Czy to kobiety? Tak by się zdawało.*  
*Ale im z twarzy rosną siwe włosy... [Makbet, s. 24]*

MACBETH

*Speak, if you can. What are you? [Macbeth, s. 1111]*  
*Ej, wy, słyszycie? Mówcie: kim jesteście? [Makbet, s. 25]*

BANQUO

*...I' th' name of truth,*  
*Are ye fantastical or that indeed*  
*Which outwardly ye show? [Macbeth, s. 1112]*

<sup>6</sup> W. Shakespeare, *Makbet*, przekł. A. Libera, Warszawa 2002, s. 16. Jeśli nie piszę inaczej – wszystkie cytaty *Makbeta* w przekładzie za tym wydaniem, dalej w nawiasie po tytule w wersji polskiej podaję numery stron.

<sup>7</sup> W spisie osób występujących w dramacie w *The Arden Edition of The Works of William Shakespeare*, Ed. Kenneth Muir, London 1962, s. 4 nazywają się „Three Witches”, a w wydaniu *William Shakespeare. The Complete Works*, General Editor Alfred Harbage, Penguin Editions, Baltimore 1970, s. 1110, nazywają się „The Weird Sisters”.

*W imię prawdy, mówcie:  
Czy istniejecie naprawdę, czy tylko  
tak mi się zdaje? [Makbet, s. 25]*

Nie tylko to, czym lub kim są Wiedźmy, jest zupełnie niejasne – po wielokroć powtarza się pytanie „Czym jesteście? Kim jesteście?” pozostające bez odpowiedzi – ale także inne ich cechy pozostają w sferze domniemań. Nie wiadomo czy Czarownice są cielesne czy bezcielesne, czy są kobietami czy mężczyznami, czy zamieszkują Ziemię czy inne przestrzenie. Niepewność narasta z każdym kolejnym wersem, aż w końcu obejmuje samą percepcję pytających, prowadzi do pytania, czy trzy postaci są realne, czy też są wyłącznie przywidzeniem. Gdy tylko znikają, Banquo natychmiast kwestionuje obecność Wiedźm jako taką, sugerując, że może jednak on sam i Makbet najedli się szaleju:

*Were such things here as we do speak about?  
Or have we eaten on the insane root  
That takes the reason prisoner? [Macbeth, s. 1112]*

*Sądziś, że wszystko to było prawdziwe ?  
Możemy zjedli coś, co nam zatręło trzeźwość umysłu? [Makbet, s. 27]*

Jak okaże się w dalszej analizie tekstu, ta absolutna niejasność i niepewność co do istnienia i natury Wiedźm, co do możliwości ich postrzegania i co do interpretacji ich słów, będzie fundamentalną częścią głębszej struktury znaczeń całości. Oto opinia Knights'a, przywołanego tu już znakomitego znawcy Szekspira:

Two main themes, which can only be separated for the purpose of analysis, are blended In the play – the themes of the reversal of values and of unnatural disorder. And closely related to each is a third theme, that of the deceitful appearance, and the consequent doubt, uncertainty and confusion. Each theme is stated in the first act. The first scene, every word of which will bear the closest scrutiny, strikes one dominant chord: Fair is foul and foul is fair / hover through the fog and filthy air<sup>8</sup>.

Jak widać, kluczowa fraza, nazwana tu „dominującym akordem” (symptomatyczne, że, jak w interpretacji Coleridge'a, także i tym razem pojawia się terminologia muzyczna) powinna w opinii Knights'a znaleźć się w centrum uwagi. Trzeba dodać jeszcze jedno uzupełnienie do gąszczu niepewności otaczającego postacie Wiedźm. Otóż niepewność dotyczy również prawdziwych intencji

<sup>8</sup> L. C. Knights, *op. cit.*, s. 287: Dwa główne tematy, które mogą być rozdzielone tylko dla potrzeb analizy, są połączone w sztuce – temat odwrócenia wartości i nienaturalnego chaosu. A blisko powiązany z każdym z nich jest trzeci temat, złudnych wrażeń (pozorów), a w konsekwencji wątpliwości, niepewność i zagubienie. Każdy z tych tematów jest przedstawiony w pierwszym akcie. Pierwsza scena, której każde słowo wymagać będzie szczególnie uwagi, uderza w nas dominującym akordem: złe dobre jest, a dobre złe/ w stęchłe powietrze, w gęstą mgłę! – przekł. K.M.B.

Wiedźm i ich przynależności do Księstwa Zła i Ciemności. W tej kwestii znowu powtarzają się pytania bez odpowiedzi:

BANQUO

*What, can the devil speak true?* [Macbeth, s. 1112]

*Co?! Więc diabeł mówił prawdę?* [Makbet, s. 28]

MACBETH

*This supernatural soliciting*

*Cannot be ill, cannot be good. If ill,*

*Why hath it given me earnest of success,*

*Commencing in a truth ? I am Thane of Cawdor*

*If good, why do I yield to that suggestion*

*Whose horrid image doth unfix my hair*

*And make my seated heart knock at my ribs*

*Against the use of nature?* [Macbeth, s. 1112]

*Niepodobna dociec,*

*Czy tę nadprzyrodzoną przepowiednię*

*Nadało Zło, czy Dobro. Jeśli Zło,*

*To czemu jak na razie się sprawdziła?*

*Czyż nie dostałem Cawdoru ? A jeśli*

*Dobro, to czemu się z niej wylęgają*

*Myśli tak straszne, że włosy się jeżą*

*A serce raczej spokojne z natury,*

*Łomocze jak szalone w klatce żeber?* [Makbet, s. 30]

Zaznaczywszy najistotniejsze elementy dotyczące samego statusu tak trudnych do zdefiniowania postaci, jakimi są Wiedźmy, przyjrzyjmy się tłumaczeniom tego, co mówią, wyborom słów dokonanych przez tłumaczy w języku docelowym przekładu owej kluczowej frazy, dominującego akordu.

Przekład wersu *Hover through the fog and filthy air* brzmi podobnie u obu cytowanych wyżej tłumaczy. I Słomczyński, i Libera wybrali słowa prawie identyczne i choć nie do końca akuradne, dosyć dobrze brzmiące. Oddają one bowiem większą część tego, co w oryginale istotne, czyli obraz mętnej „zawiesiny”, w której unoszą się duchy.

Trochę mi tu żal zlikwidowania słowa *hover*, które ma w sobie i znaczenie „unoszenia się w powietrzu” i „trwania w stanie niepewności” – a właśnie podwójność tego znaczenia pasuje do atmosfery niepewności, niejasności, zarówno optycznej, dotyczącej percepcji, jak i poznawczej, ale też i moralnej, jaką Wiedźmy wokół siebie roztaczają. „Wzlećmy” – użyte przez Słomczyńskiego – jest tu trochę za mocno jednoznaczne, zbyt dynamiczne w stosunku do owego „chybotania się”, do jakiego odsyła *hover*. Dobrze, że u Libery pojawia się epitet „gęsta” (określający słowo „mgła”). Choć nie ma go dosłownie w oryginale, tu przynajmniej uzupełnia trochę znaczeniowo ową tak ważną dla dramatu niejasność, brak przejrzystości. A dlaczego obaj tłumacze wybrali akurat słowo „stęchłe”, by oddać przymiotnik

*filthy*? Chyba ze względów sylabotonicznych i efekt jest nie najgorszy, choć znowu dobrze by było trzymać się bliżej sensu angielskiego, czyli znaczenia: „obrzydliwie brudne, dosłownie lepiące się od brudu, paskudne, plugawe”.

Natomiast w pierwszej części kluczowego cytatu tłumaczenia Słomczyńskiego i Libery różnią się fundamentalnie – tak znacząco, że prowadzą interpretację tekstu w rozbieżnych kierunkach. Jeśli wybierzemy tłumaczenie Słomczyńskiego: *Pięknym jest brzydkie, brzydkim piękne*, zaczynamy dryfować w kierunku sensu zaburzeń estetycznych, dosyć znacznych, ale sugerujących jednak właśnie zawężenie znaczenia do tej tylko sfery. Jeśli natomiast zdecydujemy się na przekład Libery: *Złe dobre jest, a dobre – złe*, to odnosimy silne wrażenie nie zaburzenia, a wręcz zburzenia, i to nie ładu estetycznego, a podstawowych zasad moralnych. W dodatku owo burzenie porządku moralnego odbywa się w rytm jakby niewinnej, łagodnej rymowanki. Nie towarzyszy mu przerażająca kachofonia i odgłosy sugerujące chrzęst, łomot walących się struktur harmonii świata, tylko kołyszący, kojący ton huśtawki: w tę stronę czy w tamtą – wszystko jedno, w ogóle wszystko jedno... bo „zło równa się dobru – a dobro złu”. Dlatego, jak już wspomniałam wcześniej, tak trafne wydaje mi się określenie Knights’a, „mdląco-kołyszący rytm” – dotyczące tego kluczowego powtarzającego się „zestawu” słów *Fair is foul and foul is fair* – w całości sceny pierwszej aktu pierwszego.

Znaczenia słowa „fair” mogą być następujące: jasne, piękne, sprawiedliwe, dobre. Natomiast znaczenia słowa „foul” to: paskudne, szpetne, obrzydliwe, cuchnące, niesprawiedliwe, wredne, ze złą intencją (czynione) – i w tym sensie – złe. Trzeba więc dobrze się zastanowić, jakie z możliwych znaczeń pary słów w oryginalnym tekście wybierzemy, dobierając adekwatne słowa w języku, na który dokonujemy przekładu. A chyba najważniejszym drogowskazem jest to, które ze znaczeń współgra w sposób integralny z całością tekstu dramatu.

W tym celu warto przypomnieć, że owa fraza *Fair is foul and foul is fair*, lub jej warianty, pojawia się w tekście wielokrotnie i to w momentach bardzo ważnych i znaczących. W samym pierwszym akcie to zestawienie wraca parokrotnie, w tym może najbardziej uderzające jest to, iż są to pierwsze słowa, które wypowiada Makbet, gdy pierwszy raz wchodzi na scenę (!):

*So foul and fair a day I have not seen. [Macbeth, s. 1111]*

*Co za okropny dzień, a jednak wielki! [Makbet, s. 24]<sup>9</sup>*

Słowa te można zatem uznać za echo słów Wiedźm. W ustach Makbeta mogą one być nie tylko jeszcze jednym sposobem wyrażenia niejasnych, dwuznacznych aspektów rzeczywistości w ogóle, ale też sygnałem zatrucia umysłu i percepcji

<sup>9</sup> W wersji Słomczyńskiego cytat ten brzmi: *Co za dzień piękny i brzydki zarazem!* [w:] Shakespeare, *Makbet*, przekł. M. Słomczyński, *op. cit.*, s. 13.

głównego bohatera tym zrównaniem zła i dobra, które niszczy wszelkie systemy wartości. A na to, że ów proces zatrucia wygenerowany zostaje przez Siostry Lo-sem Rządzące, wskazuje fakt, że wejście Makbeta z tymi słowami poprzedza scena rzucania czaru. W momencie, w którym słychać bębny zapowiadające wejście Tana Cawdoru, Wiedźmy potwierdzając jego przybycie – a tym samym wskazując, na kogo umyślnie skierowane jest ich działanie – recytują takie oto wersy zaklęcia:

*A drum, a drum!  
 Macbeth doth come.  
 The weird sisters hand in hand,  
 Posters of the sea and land,  
 Thus do go about, about,  
 Thrice to thine, and thrice to mine,  
 And thrice again, to make up nine.  
 Peace! The charm's wound up. [Macbeth, s. 1111]*

*Słyszycie? – Bębny! – Makbet idzie! [...]  
 Siostry, chwyćmy się za ręce.  
 Dajmy z siebie jak najwięcej. Trzykroć w lewo, trzykroć w prawo  
 I raz jeszcze! Żwawo, żwawo!  
 Dziewięć razy, tak jak trza.  
 O, już działa! Teraz sza! [Makbet, s. 24]*

Skoro w oryginale owa wypowiedź zrównująca dobro i zło ma tak potężne działanie toksyczne przenikające całość struktury dramatu, to wybranie w przekładzie słów sugerujących tylko zaburzenie estetyki – jak ma to miejsce w wersji Słomczyńskiego – może sprowadzić nas na manowce interpretacyjne. Natomiast jeśli przyjmiemy, że „Fair = Foul” sugeruje zburzenie systemu wartości moralnych, a więc i całego ładu, porządku rządzącego światem, a może i zaświatami, to sformułowanie go po polsku jako: „Złe dobre jest, a dobre – złe”, trafia w samo sedno sensu dramatu Szekspira.

Istotą dramatu byłoby ukazanie, jak Moce Ciemności najsilniej działają destrukcyjnie, sugerując brak różnicy między dobrem a złem, sugerując, że wszystko jedno, bo i tak nic nie ma sensu.

*[...] a tale told by an idiot... signifying nothing [Macbeth, s. 1133]*

*To opowieść / Snuta przez kogoś niespełna rozumu, /..., i bez sensu. [Makbet, s. 163]*

Dotychczasowa analiza zmusza nas do zastanowienia się nad interpretacją zarówno postaci samego Makbeta, jak i genologicznego statusu całej sztuki. Przede wszystkim jeszcze raz trzeba spróbować pokazać, jakie aspekty dramatu wskazują na jego moralitetowy charakter, a jakie raczej podkreślają specyfikę tragedii<sup>10</sup>. Czy obecne w kluczowym cytacie zrównanie dobra i zła ma prowa-

<sup>10</sup> Używam słowa moralitet w znaczeniu: utwór sugerujący ład moralny wpisany w porządek świata, gdzie kara poniesiona za winę jest do niej proporcjonalna.

dzić ku nihilizmowi i prefiguracji postmodernistycznych poglądów? Czy wręcz przeciwnie, pokazując koszmar zburzonego porządku świata, w który to koszmar uwierzył Makbet, koszmar świata, gdzie nic nie ma już wartości, a więc też i nic nie może cieszyć czy dawać satysfakcji, ma być głosem protestu wobec tego kosmaru? Jeśli pokazanie takiego obrazu miałoby pełnić funkcję krzyku przeciwko całkowitej destrukcji wartości, tym bardziej całość tekstu dramatu potwierdzać by powinna konieczność ratowania owego porządku, gdzie tylko się jeszcze da, albo przynajmniej potwierdzania, że zburzenie tego porządku jest wbrew naturze, w którą ład jest wpisany.

Morderstwo prawowicie panującego, namaszczonego, a więc będącego zastępcą Boga na ziemi, potwierdzającego boski ład króla, w dodatku kuzyna Makbeta i gościa w jego domu, a przy tym dobrego, ufającego swemu gospodarzowi, szlachtetnego człowieka<sup>11</sup>, od którego ledwo co otrzymało się łaskę i wyróżnienie, jest naruszeniem tyłu praw moralnych równocześnie, że rzeczywiście już samo to można by nazwać zburzeniem porządku moralnego w ogóle.

Moim zdaniem jednak tym, co jeszcze bardziej destrukcyjne, toksyczne i świadczące rzeczywiście o zrównaniu dobra ze złem, jest fakt zabicia w rzeczywistości przedstawionej dramatu wszelkiej radości, satysfakcji z czegokolwiek. W świecie zburzonego systemu wartości nic, włącznie ze zdobytą władzą i potęgą, nie może już cieszyć. I rzeczywiście – Makbeta nic nie cieszy. Jest chyba najbardziej przygnębionym, przerażonym i nie czerpiącym żadnej satysfakcji ze zdobytego tronu uzurpatorem ze wszystkich tego typu bohaterów sportretowanych przez dramat elżbietański. Inni, nawet jeśli źle kończą, mają choć parę chwil (a czasem sporo) na napawanie się tym, co zdobyli, jak choćby Szekspirowski Ryszard III.

Spośród różnych wypowiedzi Makbeta świadczących o jego braku satysfakcji z uzyskanego wywyższenia może najbardziej uderzają słowa: *To be thus is nothing* (*Macbeth*, s. 1120) / *Być królem – cóż to jest* (*Makbet*, s. 82). Bycie królem traci swą wartość bo jest dla bohatera trwaniem w sytuacji (owo *thus*) nieustannego lęku, póki żyje Banquo: *but to be safely thus – Our fears in Banquo stick deep* (*Macbeth*, s. 1120) / *jeśli się nie ma/ Poczucia bezpieczeństwa; a ja nie mam: Banquo!* (*Makbet*, s. 82). Owo nieustanne zagrożenie stwarza poczucie bezsensu, bycia *niczym*; odnosi się wprawdzie do konkretnej sytuacji, nie do egzystencji człowieka w ogóle. Taki egzystencjalny wymiar ma już jednak całość następującej wypowiedzi Makbeta:

<sup>11</sup> Postać Duncana została przez Szekspira z rozmysłem „wybielona” i uszlachetniona w stosunku do zapisów historycznych, czyli *Chronicles* Holinsheda; pisze o tym, na przykład, F. E. Halliday, *The life of Shakespeare*, London 1961, s. 234. Autor *Makbeta* robi ukłon w kierunku rządzącego króla Jakuba I poprzez nawiązanie do jego dalekich kuzynów ze szkockiej dynastii i podkreśla podwójne zło morderstwa króla, który wbrew zapisom kronik w dramacie nie jest ani uzurpatorem ani tyranem, wręcz przeciwnie – władcą prawowitym i szlachtetnym.



*Had I but died an hour before this chance,  
I had live a blessed time; far from this instant  
There's nothing serious in mortality:  
All is but toys. Renown and grace is dead.  
The wine of life is drawn, and the mere lees  
Is left this vault to brag of. [Macbeth, s. 1118]*

*Gdybym był umarł, nim do tego doszło,  
Choćby godzinę wcześniej, moje życie  
Byłoby piękne. Teraz na tym świecie  
Wszystko straciło dla mnie sens: jest niczym.  
Sława i chwała umarły. Wino życia  
Scedzone jest i w tej ciemnicy, którą  
Stała się ziemia, nie ma nic prócz mętów. [Makbet, s. 68]*

Znakomicie skonstruowana ironia tego wyznania polega na tym, że Makbet mówi te słowa pozornie jako kłamstwo, mające sprawić wrażenie, że jest porażony wiadomością o zabiciu Duncana, z którego morderstwem nie miał jakoby nic wspólnego. W rzeczywistości mówi całą prawdę o tym, czym stało się jego życie, to jak je odczuwa, to, że straciło wszelki smak po zamordowaniu króla.

Może jednak jeszcze silniej wyrażone jest poczucie już nie tylko braku jakiegokolwiek radości, ale wręcz bezsensu życia w sławnej mowie Makbeta z aktu V, sceny V:

*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury  
Signifying nothing. [Macbeth, s. 1133]*

*Jutro – i jutro – i jutro – i jutro.  
Tak się kuśtyka przez życie z dnia na dzień,  
Aż kropka zamknie pisany nam czas.  
A każdy dzień miniony jest jak płomyk,  
Który nam, głupcom, oświetla podstępnie  
Drogę ku śmierci. W proch. – Gaśnij kaganku. –  
Życie to tylko przechodzący cień;  
Nieszczęsny aktor, który przez godzinę  
Coś patetycznie odgrywa na scenie,  
Po czym na zawsze znika. To opowieść  
Snuta przez kogoś niespełna rozumu,  
Krzykliwa, gorączkowa i bez sensu. [Makbet, s. 163]*

Czy powtarzające się w tych fragmentach słowa NIC i BEZSENS mają nas prowadzić ku interpretacji znajdującej nihilizm i poczucie absurdu w jądrze dramatu – w jego „Jądrze Ciemności”? Czy uzupełniające słowa mogłyby brzmieć: *The Horror! The Horror!?* A zatem, czy dryfujemy ku postmodernistycznemu relatywizmowi lub wręcz nihilizmowi? Czy tylko zblądziliśmy i zgubiliśmy drogę prowadzącą ku moralitetowi, bardzo nowoczesnemu jak na początek XVII wieku moralitetowi, jakim być może jest jednak ten dramat? Zwolennikami tej drugiej interpretacji są na przykład Glynne Wickham, *Knights* i Alfred Harbage.

Aby w wyważony sposób spróbować odpowiedzieć na te pytania, przywołajmy najpierw argumenty mogące przemawiać za bardziej moralitetowym charakterem utworu i porównajmy z argumentami po stronie interpretowania tej sztuki jako tragedii.

Przede wszystkim, wracając do owego poczucia nicości, bezsensu i braku radości czy satysfakcji z życia u Makbeta, trzeba przypomnieć, że zyskuje ono na sile tuż przed morderstwem, na samą o nim myśl, już w czasie pierwszego spotkania z Wiedźmami:

*Present fears  
 Are less than horrible imaginings  
 My thought, whose murder yet is but fantastical,  
 Shakes so my single state of man that function  
 Is smothered in surmise and nothing is  
 But what is not. [Macbeth, s. 1112–1113]*

*Już łatwiej znieść jest koszmar rzeczywisty  
 Niż urojony. Chociaż myśl o zbrodni  
 Grą wyobraźni jest tylko, to jednak  
 Przenika ona całą mą istotę  
 I obezwładnia mnie, czyniąc bezwolnym,  
 Poddanym tylko temu, czego nie ma. [Makbet, s. 30]*

Ta sama myśl, że wyobrażenie sobie zbrodni jest bardziej przerażające od niej samej i jakby bardziej realne, wyrażona jest potem równie mocno w słynnym fragmencie o wizji krwawego sztyletu, która rozstraja nerwy przyszłego zabójcy w jeszcze większym stopniu:

*Is this a dagger which I see before me,  
 The handle towards my hand... Art thou but  
 A dagger of my mind, a false creation  
 Proceeding from the heat oppressed brain? [...]  
 Mine eyes are made fools o'th' other senses,  
 Or else worth all the rest. I see thee still,  
 And on thy blade and dudgeon gouts of blood,  
 Which was not so before. There's no such thing.  
 It is the bloody business which informs  
 Thus to my eyes. [Macbeth, s. 1116]*

*Co to jest? ... Sztylet?... O tutaj przede mną...  
 Zwrócony w moją stronę rękojeścią,..., Czy więc aby  
 Nie jesteś tylko zwykłym urojeniem,  
 Tworem gorączki mojego umysłu? [...]  
 Mój wzrok przy innych zmysłach jest albo głuptakiem,  
 Albo przeciwnie prawdziwym geniuszem. –  
 Dalej cię widzę... a na twoim ostrzu  
 I rękojeści wszędzie ślady krwi,  
 Których poprzednio nie było. – Nieprawda  
 Nie ma niczego takiego. Tę krew  
 Domalowują tylko moje myśli. [Makbet, s. 53–54]*

Ten fragment tekstu stanowiący zdumiewająco szczegółową analizę psychologiczną, obserwację własnych odczuć i doznań zmysłowych godną Kartezjusza; wizualizację już pokrytego kroplami krwi sztyletu, kiedy przyszły morderca o zbrodni dopiero pomyślał, stawia nas znów na interpretacyjnym rozdrożu. Z jednej strony, jeśli chcielibyśmy podążać w kierunku interpretacji dramatu jako moralitetu, nadwrażliwy, udręczony samą myślą o zbrodni morderca nie najlepiej pasuje do schematu. Z drugiej strony, rozdygotany pod wpływem krwawych obrazów, jakie przedstawia mu własna wyobraźnia, kandydat na mordercę-uzurpatora niełatwo da się pogodzić z modelem bohatera tragicznego. Tylko czy schematy w ogóle pasują do Szekspira? Nie zapominajmy o złożoności konstrukcji jego dramatów i zwróćmy uwagę, że najczęściej jego tragedie dzieją się na skutek sumowania się wielu czynników: występku, błędu, zbiegu okoliczności, iluzorycznego postrzegania, tragicznej funkcji czasu – r a z e m powodujących tragiczny finał.

W postaci i działaniu Makbeta następujące elementy pasują do bohatera tragicznego: jest wysoko urodzony, z początku wyróżniający się niezwykłym męstwem, walecznością i odwagą na polu bitwy, lojalny w obronie króla, z powodu nieopanowanej ambicji i błędu w ocenie rzeczywistości upada na samo dno zbrodni i sam ginie z rąk mścicieli (*hamartia, hyubris*). Ten błąd w postrzeganiu rzeczywistości polega na tym, że dał się zwieść iluzji prorocstwa stworzonej przez moce zła, z czego zbyt późno (tragiczna funkcja czasu) zdaje sobie sprawę<sup>12</sup>.

Do świata moralitetu a nawet misteriów, o czym przekonuje nas na przykład Wickham, należy z kolei przygotowanie pułapki na Makbeta przez same moce ciemności, *instruments of darkness*<sup>13</sup>. Sidła zastawione na Makbeta są bardzo

<sup>12</sup> [...] *and be these juggling fiends no more believed/ That palter with us in a double sense. [Macbeth, s. 1134] / Jak niebezpiecznie jest wierzyć demonom/ Ich przepowiednie są zawsze dwuznaczne. [Makbet, s. 171] – a co umiał od razu rozpoznać jako pułapkę iluzji, złożoną z półprawd, z podwójnych znaczeń, Banquo. Zacytujmy dalej: ‘and oftentimes to win us to our harm/ the instruments of darkness tell us truths/ win us with honest trifles, to betray’s / In deepest consequence. [Macbeth, s. 1112] / nieczyste siły, chcąc nas złowić w matnię/ Szafują nieraz prawdę na początkul Aby na koniec nas zgubić. [Makbet, s. 29].*

<sup>13</sup> G. Wickham, *Shakespeare’s Dramatic Heritage*, London 1969, s. 214–232.

przemysłne, metoda zastosowana przez Wiedźmy bardzo wyrafinowana, bo nie polegająca na „prymitywnym” kuszeniu, ani nawet tylko na przekazywaniu mu półprawd przebranych za prawdziwe prorocтва. Jest to kuszenie „szyte na miarę”, paradoksalnie skuteczne przez to, że wykorzystuje naturę Makbeta, człowieka nadwrażliwego, niesłuchanie podatnego na wrażenia wyobraźniowe i atmosferę. Ma on wszelkie predyspozycje, by uwierzyć, że jego przeznaczeniem jest zbrodnia, której chce i nie chce, która go przeraża, ale od której, w jego rozumieniu, nie ma ucieczki, i której wizja wciągnie go w poczucie fatum. A to poczucie fatum jest znakomicie stworzoną iluzją.

Skoro zaś mowa o iluzji fatum, należałoby raczej wykluczyć wzorzec tragiczny, w którym fatum powinno być autentyczne. A zatem fałszywa imitacja fatum, za którą stoją demony, świadczy o przynależności *Makbeta* raczej do świata moralitetu? Niekoniecznie – czy raczej – nie wyłącznie, ale w pewnym stopniu tak. W tekście jest wszak parokrotnie podkreślane planowe działanie sił ciemności, od samego początku to one czekają na Makbeta: *There to meet with Macbeth*. [*Macbeth*, s. 1110] / *Tam gdzie Makbet będzie szedł*. [*Makbet*, s. 15]. Jest to zatem sytuacja odwrotna do tej, jaką inicjuje Faust, który, zarówno u Marlowe’a, jak i u Goethego, sam przyzywał Mefistofelesa. Z drugiej strony przecież – jak już podkreślałam – siły ciemności rozsiewając wszędzie atmosferę niejasności i niepewności, same też są niejasne, trudno definiowalne, zmieniające się i znikające, a to z kolei nie pasuje do klasycznego moralitetu.

Zgodne natomiast z konwencją moralitetową jest wielokrotne podkreślanie w tekście, że przez zbrodnię naruszone zostały prawa natury<sup>14</sup>. Na wszystkie możliwe sposoby dramat ukazuje, że tak nikczemne morderstwo naruszyło lub zniszczyło porządek i harmonię świata i natura to człowiekowi przypomina. Najbardziej spektakularnym przykładem jest zaćmienie słońca, które trwa po morderstwie, nie dopuszczając światła o poranku po zbrodni. O zaćmieniu, a także o zjadaniu się koni i zadziobanym przez myszołowa sokole mówi Stary Człowiek. Wiele innych opisanych w tekście zjawisk potwierdza utwierdzone w tradycji przekonanie – spotykamy je w literaturze antycznej, średniowiecznej, renesansowej, a potem barokowej – że skandaliczne naruszenie praw moralnych sygnalizowane jest przez nienaturalne zjawiska i zachowania<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Zob. np.: *Foul whisperings are abroad. Unnatural deeds/ Do breed unnatural troubles. Tis unnatural/ Even like the deed that's done*. [*Macbeth*, s. 1119, 1131] / *Słyszysz wokół różne dziwne rzeczy/ Czyny przeciwne naturze zazwyczaj / Doprowadzają do wynaturzenia. / Jest to niezgodne z naturą, jak zbrodnia / Którą tu popełniono*. [*Makbet*, s. 73–74, 151] i liczne inne fragmenty o podobnym wydźwięku.

<sup>15</sup> O tym jak często pojawia się ten temat w dramatach Seneki, i jak niektóre zwroty wbudowuje w swój tekst Szekspir, przypomina Hardin Craig w swoim artykule *The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy* [w:] *Elizabethan Drama: Modern Essays In Criticism*, edited by R.J. Kaufman, Oxford 1961, s. 22–40. O sygnałach, jakie wysyła człowiekowi natura, kiedy narusza się jej porządek przez zbrodnię, jako elemencie głębokiego przekonania ludzi zwłaszcza w czasach Szekspira, fundamentalnej części ich mentalności, pisze E. M. W. Tillyard, nawiązując

Jeśli natura tak „krzyczy” o naruszeniu ładu, to musi on istnieć. A skoro przedstawia się nam tak silną wiarę w istnienie porządku w świecie, nie może być mowy o prawdziwie nihilistycznym czy sugerującym absurd wydzźwięku dramatu, aczkolwiek trudno nie pomyśleć o absurdzie, słysząc stwierdzenie Makbeta: *and nothing is / but what is not*. [*Macbeth*, s. 1112–1113] / *Poddanym tylko temu / czego nie ma* [*Makbet*, s. 30]. Im bardziej będziemy próbować dopasować dramat Szekspira, w tym w szczególności *Makbeta*, do jednej kategorii gatunkowej, tym większy opór natrafimy ze strony tekstu. Warto też przypomnieć, że przełom XVI i XVII wieku to czas powstawania dramatu nowożytnego o bardzo złożonym charakterze, a Szekspir wybija się w tym czasie – i nie tylko w tym czasie – jako twórca szczególnie oryginalnych struktur, do których używa elementów zaczerpniętych z różnych tradycji: starożytnej, średniowiecznej, renesansowej i barokowej.

Jeśli sięgniemy po opinie historyków literatury, historyków dramatu, szekspirologów, każdy będzie eksponował tę tradycję, nad którą dłużej sam pracował i lepiej ją rozpoznaje, i każdy z nich ma po trosze rację. I tak Glynne Wickham, mediewista i znawca Szekspira, świetnie pokazuje obecność średniowiecznej tradycji nie tylko moralitetowej, ale pochodzącej z misterii w scenie z Portierem zamku w Dunsinane, która jest przetworzeniem motywu Portiera pilnującego bram piekielnych z misteryjnych przedstawień „Harrowing of Hell”, a także analogię postaci Makbeta w ostatniej fazie jego rządów do postaci Heroda i motywu „rzezi niewiniątek”, tak jak był on przedstawiany w sztukach Wieków Średnich<sup>16</sup>. Hardin Craig z kolei uwypukla analogie senekańskie sposobów obrazowania (m.in. bezskuteczne mycie rąk z krwi)<sup>17</sup>, a Inga-Stina Ewbank podkreśla znaczenie przypuszczalnej lektury przez Szekspira eseju Montaigne’a o potędze wyobraźni, a także wpływu myśli renesansu w ogóle<sup>18</sup>. Stephen Greenblatt natomiast, interpretując *Makbeta*, wykorzystywać będzie przede wszystkim swoją fenomenalną erudycję z zakresu kontekstu biograficznego i historycznego, przypominając, że dramat ów był pisany w okresie głębokiego kryzysu osobistego poety i dramaturga (śmierć ojca i jedyne go syna, toksyczny związek z Dark Lady i równoczesne zaangażowanie uczuciowe w relację z adresatem większości sonetów). Podkreśla także trudną sytuację w państwie i na dworze w tym okresie: niedługo po spisku Essex, po uniknięciu, prawie cudem, religijnej wojny domowej, po śmierci Królowej. Na jej przychylność środowisko teatru mogło zasadniczo liczyć, jej królowanie, dopóki trwało, dawało jej poddanym, mimo wszystko, poczucie pewnego bezpieczeństwa. A nowy król, Jakub I, zafascynowany demo-

---

oczywiście do znaczenia szesnastowiecznego traktatu Raymonda de Sebonde’a, w tekście *Teologia naturalna* [w:] *The Elizabethan World Picture*, New York 1960.

<sup>16</sup> G. Wickham, *op. cit.*, s. 214–231.

<sup>17</sup> H. Craig, *op. cit.*, s. 22–40.

<sup>18</sup> I. S. Ewbank, *Shakespeare’s Liars* [w:] *British Academy Shakespeare Lectures 1980–1989*, introduced by E. A. J. Honigmann, Oxford 1993, s. 85–116.

nologią, podejrzliwy, mściwy i lubiący przyglądać się torturom, autokratyczny, a jednak słaby i zakompleksiony monarcha – nie był dobrym kandydatem na mecenasa teatru. To w tym bardzo niełatwym dla Szekspira i dla Anglii okresie, co podkreśla również Knights i wielu innych krytyków, powstają najmroczniejsze dzieła: *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i właśnie *Makbet*.

Spośród rozmaitych i wyjątkowo licznych interpretacji *Makbeta* najbardziej wyważoną, mądrą i przekonującą dla mnie jest hipoteza Knights'a: „*Macbeth*” is a statement of evil / ‘*Makbet*’ jest stwierdzeniem istnienia zła<sup>19</sup>. Uczony z Cambridge wyprowadza swoją interpretację z owej kluczowej frazy, owego dominującego akordu, jakim jest, jego zdaniem, FAIR IS FOUL AND FOUL IS FAIR – w którym to zdaniu zło polega na odwróceniu znaczeń prowadzącym do zburzenia systemu wszelkich wartości. W swoim przełomowym, w historii krytyki makbetologicznej, tekście *How many children had Lady Macbeth?*<sup>20</sup> pokazał, jak wokół tego zdania zbudowana jest siatka wszystkich najważniejszych znaczeń wyrażonych poetycko, bo tak jak dla C. S. Lewisa, autora sławnego eseju „*Hamlet*”, *the prince or the poem?*<sup>21</sup>, tak i dla Knights'a dramat Szekspira to przede wszystkim poezja, a w *Makbecie* owa poezja wyraża prawdę o sposobach istnienia zła.

W moim przekonaniu *Makbet* pokazuje, jak zło istnieje poprzez przeczenie, że istnieje, bo dzięki temu przeczy też istnieniu dobra. Równając zło z dobrem, niszcząc cały system wartości moralnych, uda się, być może – taką miałyby nadzieję Wiedźmy – zniszczyć dobro. Taka lektura prowadzi do wniosku, że przekład Libery, jako ten, który frazę *Fair is foul and foul is fair* oddał w jej najważniejszym znaczeniu, jest przekładem cennym. Cennym także ze względu na zwięzłość, zdecydowanie i siłę, dzięki którym trafnie oddał ową kluczową nutę melodii przewodniej, głównego akordu *Makbeta*.

Nie twierdzę, że cały przekład Libery jest genialny. W wielu miejscach to właśnie Słomczyński jest wierniejszy, ale w przetłumaczeniu tej frazy jako *złe dobre jest, a dobre złe* Libera zagrał utwór Szekspira, zagrał jego melodię najakuratniej. Ponadto przekład, co podnosi jego wartość, pozwala na otwarcie pod nowym kątem starej dyskusji: o Szekspirze elżbietańskim czy/i naszym współczesnym. Na pytanie, czy nowy przekład prowadzi do postmodernistycznej interpretacji szekspirowskiego dramatu czy wręcz przeciwnie – jest głosem za moralitetowym charakterem dramatu, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w słowach zacytowanych już przeze mnie jako motto:

<sup>19</sup> L. C. Knights, *op. cit.*, s. 287 (przekł. K. M. B).

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 270–308.

<sup>21</sup> C. S. Lewis, „*Hamlet: The Prince Or the Poem*” (1942) [w:] *Interpretations of Shakespeare*, British Academy Shakespeare Lectures, selected by Kenneth Muir, Oxford 1985, s. 124–142.

The helplessness of the Shakespearean hero in a world he cannot comprehend may possibly prefigure but it does not describe the necessary alienation of man from society, the illness of modern man<sup>22</sup>.

To samo można, jak sądzę, powiedzieć o relatywizmie frazy równającej dobro ze złem w *Macbecie*, odczytując ją jako zapowiedź, a nie opis postmodernistycznej destrukcji wartości.

*Katarzyna Mroczkowska-Brand*

“FAIR IS FOUL, AND FOUL IS FAIR”: DIFFERENT TRANSLATIONS  
OF THE KEYNOTE QUOTATION FROM *MACBETH* INTO POLISH  
AND THE CONSEQUENCES IN INTERPRETATION

Summary

A comparative study of two translations of Shakespeare’s *Macbeth* into Polish, centering on the crucial phrase ‘fair is foul and foul is fair’, leads to a discussion of genre. Arguments for and against reading *Macbeth* as a tragedy, as a profound Morality Play, or as a drama suggesting relativity within the system of values, are presented.

---

<sup>22</sup> Bezradność bohatera szekspirowskiego w świecie, którego nie może pojąć, może zapowiadać, ale nie opisywać, nieuniknioną alienację człowieka, jego wyosobnienie ze społeczeństwa, chorobę współczesnego człowieka (przekł. K. M. B).