

# Francis Fergusson

---

## "Makbet" jako naśladownictwo działania

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 67/3, 251-259

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

FRANCIS FERGUSSON

## „MAKBET” JAKO NAŚLADOWNICTWO DZIAŁANIA

Spróbuję zilustrować tutaj pogląd, że *Makbet* może być rozumiany jako „naśladownictwo działania” w sensie zbliżonym do Arystotelesowskiego.

Wyraz „działanie”<sup>1</sup> — *praxis* — tak jak Arystoteles używa go w *Poetyce*, nie oznacza zewnętrznych czynów czy wydarzeń, ale coś znacznie bardziej przypominającego „cel” lub „dążenie”. Być może angielskie słowo *motive* [pobudka, bodziec, motyw] oddaje najlepiej jego znaczenie. Dante (który pod tym względem jest wyrafinowanym arystotelikiem) dla określenia *praxis* używa wyrażenia *moto spirital* — poruszenie ducha. W pismach samego Arystotelesa *praxis* jest zwykle racjonalna, jest to poruszenie woli oświeconej przez umysł. Ale *moto spirital* Dantego odnosi się do wszystkich przejawów życia ducha, całej jego wielostronnej aktywności, ukierunkowania i bodźców, łącznie ze sposobami życia ducha w dzieciństwie, we śnie, w stanie upojenia alkoholowego czy namiętności, przejawów, które trudno ująć w kategoriach racjonalnych. Jeżeli używamy definicji Arystotelesa dla analizy dramatu nowożytnego, konieczne staje się takie uogólnienie jego pojęcia działania, by objęło ono poruszenie ducha w odpowiedzi zarówno

---

[Francis Fergusson (ur. 1904) — amerykański krytyk teatralny i organizator teatrów studenckich, wykładowca w kilku uniwersytetach. Ważniejsze prace: *The Idea of a Theatre* (1949) i *Dante's Drama of the Mind: A Modern Reading of the Purgatorio* (1953).

Przekład według zbioru esejów: F. Fergusson, *The Human Image in Dramatic Literature*. New York 1957, rozdz.: „*Macbeth*” as the Imitation of an Action, s. 115—125.]

<sup>1</sup> [Używany przez Fergussona termin *imitation of an action*, który tłumaczymy jako „naśladownictwo działania”, odpowiada pojęciu występującemu w Arystotelesowskiej definicji tragedii: „Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości” (zob. *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, s. 13. BN II, 57).

Angielski termin *action* oznacza czynność, akcję, działanie; w przekładzie terminy te będą używane wymiennie, odpowiednio do kontekstu.]

na obrazy zmysłowe lub zabarwione emocjonalnie, jak i świadome dążenie woli. Wydaje mi się, że jest to słuszne rozszerzenie podstawowego pojęcia i nie sądzę, by naruszało Arystotelesowskie znaczenie tego terminu.

Arystoteles w *Psychologii*, *Etyce* i *Poetyce*, tak jak i Dante w *Boskiej Komедii*, zdają się wyobrażać sobie psychikę na podobieństwo ameby pod mikroskopem, poruszającej się ku temu, co ją przyciąga, ciągle zmieniającej kierunek i cel, przybierającej kształt i barwę przedmiotu, do którego w danym momencie jest przyczepiona. Ten ruch to „działanie” i widać stąd, że kiedy psychika jest żywa, zawsze ma zdolność działania, że to zmieniające się działanie w poszukiwaniu prawdziwego lub wyimaginowanego celu określa sposób istnienia psychiki w każdej chwili.

Kiedy Arystoteles mówi, że tragedia jest naśladowczym przedstawieniem działania, ma na myśli czynność (*action*) albo pobudkę (*motive*), która rządzi życiem psychiki przez pewien dłuższy czas. W *Edypie Królu* takim działaniem jest poszukiwanie zabójcy Lajosa, które trwa poprzez zmieniające się okoliczności sztuki. W tym czasie działanie ma początek, środek i koniec, który nadchodzi, gdy zabójca zostaje wreszcie zidentyfikowany.

Zaznaczyłem już, że działanie nie rozgrywa się w zewnętrznych czynach czy wydarzeniach, ale z drugiej strony, nie ma działania bez wynikłych zeń czynów. Możemy zgadywać pobudki człowieka na podstawie jego czynów, na podstawie jego zewnętrznych i widocznych postępów. Zdajemy sobie sprawę, że nasze własne działanie czy pobudka od momentu powstania wywołuje określone czyny. Tak więc fabuła sztuki jest układem zewnętrznych czynów lub wydarzeń i dramaturg używa jej, jak mówi Arystoteles, jako pierwszego sposobu naśladowania czynności. Autor układa serię wydarzeń, które ilustrują działanie albo pobudkę będącą ich źródłem. Można powiedzieć, że działanie jest duchową treścią tragedii — natchnieniem dramaturga — a fabuła określa istnienie działania jako zrozumiałej sztuki. Dlatego też nie ma sztuki bez fabuły i akcji, różnica zaś między fabułą a akcją jest tak podstawowa, jak różnica między formą a treścią. Działanie, akcja to treść, fabuła to pierwsza forma lub — jak to ujmuje Arystoteles — dusza tragedii.

Dramaturg naśladuje działanie, które sobie wyobraża, najpierw za pomocą fabuły, następnie przez postacie, a w końcu za pośrednictwem języka, muzyki i wystawy scenicznej. W dobrze napisanej sztuce, jeśli rozumiemy ją gruntownie, powinniśmy odczuwać, że fabuła, postacie, styl i cała reszta mają to samo źródło albo — innymi słowy — urzeczywistniają to samo działanie lub pobudkę w formach stosownych do ich różnorodnych środków wyrazu.

Łatwo zauważyć, że jest to schematyczny opis sztuki doskonałej,

doskonale rozumianej. Dlatego też nie można liczyć na znalezienie przykładu w pełni odpowiadającego tym wymogom; nie jest nim nawet sztuka tej miary co *Makbet*. Mimo to *Makbet* wywiera wrażenie na większości czytelników jako potężna i niewątpliwa jedność właśnie tego typu: fabuła, postacie i obrazy zdają się wypływać z tego samego źródła natchnienia. Właśnie ta silna i natychmiast odczuwana jedność oraz fakt, że sztuka jest dobrze znana czytelnikom, skłoniły mnie do wyboru tej tragedii. Nie jestem tak naiwny, by przypuszczać, że rozumiem *Makbeta* do końca, ani że będę w stanie przekonać was o słuszności mego punktu widzenia na tę sztukę w ciągu tych paru minut. Spróbuję jedynie wykazać, że istnieje jedno i to samo działanie, które widzę jako duchową treść sztuki. Pogląd mój będę się starał zilustrować kilkoma tylko metaforami wziętymi ze sztuki, kilkoma przykładami środków fabuły i przedstawienia postaci.

Akcja sztuki jako całości jest najlepiej wyrażona w słowach, których używa sam Makbet w scenie 3 drugiego aktu, następującej bezpośrednio po morderstwie. Makbet próbuje uchodzić za niewinnego, lecz wszystko, co mówi, zdradza jego jasną świadomość własnych niskich pobudek czy też działania. Próbując usprawiedliwić morderstwo, które popełnił na pokojowcach Dunkana, mówi:

*The expedition of my violent love  
Outran the pauser, reason.*

[Działanie mojej gwałtownej miłości / ubiegło namysł, rozwagę]<sup>2</sup>.

Wydaje mi się, że właśnie słowa „ubiegło namysł, rozwagę” określają akcję lub motyw sztuki jako całości. Oczywiście Makbet myśli dosłownie, że jego miłość do Dunkana była tak mocna i żarliwa, że ubiegła rozwagę, która poradziłaby zaczekać. Lecz w ten sam sposób rozwagę ubiegły chciwość i ambicja, kiedy Makbet popełniał morderstwo, i w ten sam sposób w bezrozumnym mroku opanowanej złem Szkocji wszystkie postacie są zmuszone przekraczać w swych działaniach granice zakreślone przez rozwagę. Nawet Malkolm i Makduf, jak to się za chwilę okaże, muszą wkraczać w akcję wbrew rozsądkowi, co niszczy Makbeta i kończy sztukę.

Zajmijmy się jednak przez chwilę samym wyrażeniem „*outran the pauser, reason*” [ubiec namysł, rozwagę]. Słowa te przywodzą na myśl taki niemożliwy wyczyn, jak przeskoczenie samego siebie, a zarazem

<sup>2</sup> [J. Paszkowski (W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*. Warszawa 1973, s. 753) tłumaczy ten dwuwiersz: „Żarliwa moja przychylność stłumiła zimną rozwagę”, a Z. Siwicka (W. Szekspir, *Makbet*. Warszawa 1950, s. 45): „To pośpiech mojej żarliwej miłości prześcignął leniwy namysł”. Ponieważ w przekładach tych (szczególnie zaś w następnych fragmentach) zatracą się idea, którą wywodzi Fergusson, tu i dalej podano oryginalne brzmienie tekstu i jego przekład filologiczny.]

sugerują zawody lub wyścig (jakby w koszmarze sennym), których nie można wygrać. Jeżeli chodzi o słowo „rozważa” [reason], Szekspir kojarzy je z naturą i naturalnym porządkiem w duszy ludzkiej, w społeczeństwie, w kosmosie. Ubiec rozważę to pogwałcić samą naturę, przestać kierować się zdrowym rozsądkiem i zwyczajem, to wejść do duchowego królestwa ograniczonego z jednej strony irracjonalnym mrokiem piekła, z drugiej zaś ponadracjonalną łaską wiary. W trakcie sztuki to absurdalne, złe czy też nadprzyrodzone działanie podejmowane jest na wszelkie sposoby, by po raz ostatni wystąpić w aktach wiary Makdalfa i Makdufa.

W pierwszej części sztuki Szekspir zgodnie ze swoim zwyczajem stwarza wrażenie owego paradoksalnego usiłowania przekroczenia granicy rozważań, wprowadzając całą serię powtarzających się tropów i obrazów. Przypomnę tu niektóre z nich.

Z pierwszej sceny z Wiedźmami:

*When the battle's lost and won...  
Fair is foul and foul is fair.*

[Kiedy bitwa jest przegrana i wygrana, / piękno jest ohydne, a ohyda piękna.]

Ze sceny z broczącym krwią sierżantem:

*As two spent swimmers that do cling together  
And choke their art...  
So from that spring whence comfort seem'd to come  
Discomfort swells...  
Confronted him with self-comparisons  
Point against point rebellious, arm'gainst arm...  
What he hath lost noble Macbeth hath won.*

[Jak los dwóch pływaków, którzy szczepili się razem / i zagubili swe umiejętności... / Tak z tego źródła, skąd zdawała się płynąć pociecha, / wypływa zmartwienie... / Postawił go wobec samoporównania, / ostrzem przeciwko zbuntowanemu ostrzu, ramieniem przeciw ramieniu.../ Co on utracił, szlachetny Makbet zyska.]

Z drugiej sceny z Wiedźmami:

*So fair and foul a day...  
Lesser than Macbeth, and greater.  
His wonders and his praises do contend  
Which should be thine or his...  
This supernatural soliciting  
Cannot be ill, cannot be good...  
...nothing is  
But what is not.*

[Tak piękny i tak ohydny dzień... / Mniejszy od Makbeta, a większy. / Jego pochwały i jego zdumienia walczą o to, / które należą do ciebie, które do niego... / To nadprzyrodzone życzenie / nie może być złe, nie może być dobre... / ...nic nie jest tym, / czym jest.]

To tylko kilka spośród figur, które przywodzą na myśl beznadziejną i paradoksalną walkę. Nie są one, rzecz jasna, identyczne, nie są równoznaczne z przekroczeniem granicy rozważań, które ma chyba najogólniejszy sens ze wszystkich figur. Ale wyraźnie ukazują one działanie, które mam na myśli, i przytaczam je jako przykłady naśladownictwa działania za pomocą sztuki języka.

Zauważmy jednak, że chociaż te same obrazy sugerują działanie, to jednocześnie potwierdzają postępowanie postaci, tak jak jest ono pokazane w treści sztuki. Broczący krwią sierżant np., który mimo swoich ran zdaje relację z bitwy — a bitwa ta jest też przedziwną mieszaniną zwycięstwa i klęski — dokonuje wysiłku, który też przekracza granice rozsądku i natury. Nawet stary król Duncan daje się przy całej łagodności wciągnąć do zawodów i zaczyna widzieć swoje stosunki z Makbetem w kategoriach współzawodnictwa. „Tak daleko wybiegłeś naprzód”, mówi do Makbeta w następnej scenie, „że najszybsze skrzydło zadośćuczynienia jest za wolne, / by cię dogonić”. Ściga się potem z Makbetem do jego zamku, ale posłaniec przegoni ich obu. Kiedy Duncan zjawia się w zamku, od razu daje się wciągnąć w próżne współzawodnictwo w Lady Makbet o prześcignięcie jej w etykiecie dworskiej.

Nie muszę przypominać wielkich scen poprzedzających morderstwo, w których Makbet i jego małżonka podjudzają się wzajemnie do dokonania zbrodniczego czynu. Gdy się przyjrzeć tym scenom, widać, że Makbet i Lady Makbet pojmują działanie, które się tutaj rozpoczyna, jako współzawodnictwo czy wyczyn skierowany przeciw rozsądkowi i naturze. Lady Makbet obawia się zarówno ludzkiej natury swego męża, jak i swej własnej natury kobiecej, dlatego też lęka się i światła rozważań, i zwykłego świata w świetle dnia. Makbet natomiast od pierwszej chwili zdaje sobie sprawę, że podjął się bezsensownego wyczynu:

*I have no spur  
To prick the sides of my intent, but only  
Vaulting ambition, which o'erleaps itself  
And falls on the other.*

[Nie mam żadnej ostrogi, / by kłuć boki mego zamierzenia, lecz tylko / przesadną ambicję, która przeskakuje samą siebie / i spada po drugiej stronie.]

We fragmencie tym pojawia się temat przechytrzenia i przekroczenia czasu, który jest jednym z aspektów znanego nam porządku rzeczy: wyprzedzanie następstw, uprzedzanie życia, które ma nastąpić itd. Ale musi tu wystarczyć przypomnienie działań Makbeta i jego małżonki, działań, które oni sami w paradoksalny sposób rozumieją tak dobrze.

Scena z Odźwiernym, będąca tylko jednym wariantem głównej akcji sztuki, jest mniej dokładnie zbadana. W gruncie rzeczy jest ona jednak groteskową i straszliwą wersją „ubiegania rozsądku”, w dowcipnym skrócie streszcza w sobie całe absurdalne poruszenie ducha. Z początku

Odźwierny drażni pukających do bramy długą listą paradoksów, z których wszystkie ilustrują ten sam wysiłek, by „prześcignąć rozsądek”. Wszystkie też, w opinii Odźwiernego, wiodą do piekła. Henry N. Paul<sup>3</sup> wyjaśnił zawarte w nich współczesne aluzje: dzierzawca, który obwiesił się w obawie przed zbytnim urodzajem, krętacz, który przysięgał na dwie strony, by popełnić zdradę w imię Boskie. Kiedy Odźwierny wpuszcza wreszcie pukających, wygłasza pełne ironii sprośne analogie ubiegania rozsądku: napitek pobudzający żądzę, a wstrzymujący spełnienie, on sam [Odźwierny] w zmaganiach z alkoholem. Związek między Odźwiernym a pukającymi przypomina zależność między Wiedźmami a Makbetem, zagadkowymi sformułowaniami wabi ich do piekła. Upojenie alkoholem i żądzą, choć sprośne i zabawne, jest wyraźnie podobne do straszliwego duchowego odurzenia Makbeta i Lady Makbet.

Tak więc w pierwszej części sztuki zarówno obrazy, jak i czynności poszczególnych postaci wskazują lub też „naśladują” główną akcję. Aristoteles mówi, że naśladowcze przedstawienie czynności „odbywa się za pomocą działających osób”, i istotnie, Odźwierny, choć nie jest postacią ważną dla rozwoju wydarzeń, jest jednak tak przedstawiony, by ujawniał całość sztuki w zaskakującym świetle groteskowych analogii, czasem sprośnych i cielesnych, czasem odnoszących się do spraw współczesnych Szekspirowi.

Zanim poniecham tej części sztuki, chciałbym zwrócić uwagę, że sama fabuła — „układ albo synteza zdarzeń” — również naśladuje beznadziejny wyścig. Jest to w pewnym stopniu kwestia tempa, w jakim pokazane są najważniejsze wydarzenia, w pewnym zaś stopniu efekt równoczesnych poruszeń, z jakimi mamy zwykle do czynienia w wyścigu. Lady Makbet czyta list w tym samym momencie, kiedy jej mąż i Duncan spieszą ku niej. W tej części sztuki fakty jako fakty są dwuznaczne, podobnie wieloznaczny jest ich sens.

Te nieliczne przykłady mają wyjaśnić, jak rozumiem naśladownictwo działania w języku, postaciach i w fabule pierwszych dwóch aktów sztuki. Makbet wraz z małżonką rozpoczęli wyścig z samym rozsądkiem i cała Szkocja, wszyscy, których życie uzależnione jest od monarchy, zostali wtrąceni w tę samą ciemność i zmuszeni do takich samych beznadziejnych zmagani. Szekspirowscy królowie ubarwiają zazwyczaj życie duchowe swoich królestw. Sądzę, że my, którzy pamiętamy hitlerowskie Niemcy, możemy to zrozumieć. Nawet hitlerowscy wygnańcy, jak i uchodźcy spod tyranii hiszpańskiej czy rosyjskiej przywieźli ze sobą mrok do Ameryki.

Chciałbym teraz rozważyć akcję sztuki w jej późniejszym stadium, w scenie 3 czwartego aktu. Wspominałem już wcześniej o tym momencie, który jest początkiem aktu wiary Malkolma i Makdufa, ostatnim

<sup>3</sup> H. N. Paul, *The Royal Play of Macbeth*. Macmillan 1950.

wariantem „ubiegania rozsądku”. Scena rozgrywa się w Anglii, gdzie schronili się Malkolm i Makduf, i następnie bezpośrednio po morderstwie popełnionym na żonie i dziecku Makdufa. Podobnie jak wygnańcy, którzy znaleźli się w Ameryce, Makduf i Malkolm, choć są teraz w Anglii, przynieśli wraz z sobą mroki Szkocji, stracili wszelką wiarę w rozsądek, naturę ludzką i nie są w stanie ufać ani sobie wzajemnie, ani nawet sobie samym. Spotykają się w nadziei stworzenia przymierza w celu pozbycia się Makbeta, lecz w cieniu Makbeta wszystko, co robią, wydaje się niedorzeczne, paradoksalne, niemożliwe.

W pierwszej części sceny, jak pamiętamy, Malkolm i Makduf nie znajdują żadnych podstaw, by zaufać sobie wzajemnie. Malkolm nie wierzy Makdufowi, gdyż ten ostatni pozostawił w Szkocji żonę i dziecko. Makduf szybko dochodzi do wniosku, że nie należy ufać Malkolmowi, który chcąc wystawić Makdufa na próbę, twierdzi z początku, że nie jest godzien korony, a potem nagle przedstawia siebie w zupełnie innym świetle. Cała ta rozmowa jest stekiem kłamstw i paradoksów i kończy się w jakimś koszmarnym bezwładzie.

Tutaj następuje krótkie interludium z Lekarzem. Postacie pokrótce przedstawiają przebieg i sposoby leczenia skrofulów i mówią o łasce roztaczającej się wokół tronu angielskiego. Paul zwraca uwagę, że to interludium mogło być włączone do sztuki, by schlebić Jakubowi I, ale niezależnie od tego jest ono celowe w budowie sceny jako całości. Wyznacza ono punkt zwrotny i wprowadza pojęcie odwołania się poprzez wiarę do łaski Bożej, co odwróci fatalny bieg wydarzeń, kiedy Malkolm i Makduf zrozumieją wreszcie, że przekroczyć granice zakreślone przez rozsądek można w taki sposób [tzn. odwołując się do łaski], a nie ulegając jak Makbet magicznym sugestiom Wiedźm. Poza tym Lekarz z tej sceny, który uzdrawia za pomocą nie tylko sztuki medycznej, ale i religii, zwiastuje Lekarza, który przedstawi lunatyczne wędrowniki Lady Makbet jako zakłócenie w naturze wymagające nadnaturalnego lekarstwa.

Wróćmy jednak do tej sceny. Po interludium z Lekarzem Ross przybywa do Szkocji z nowinami dla Malkolma i Makdufa. W powitaniu Malkolm jasno ukazuje działanie lub motyw całej sceny: „Dobry Boże, oddał zawczasu sprawy, które czynią nas obcymi!” Najważniejszą wieścią, którą przywozi Ross, jest oczywiście morderstwo popełnione na Lady Makduf. Kiedy stopniowo wyjawia je, a Makduf i Malkolm pojmują, co się stało, i przyjmują część winy na siebie, okazuje się, że bariery, które uczyniły ich tak obcymi sobie, zostały usunięte. Spoglądają teraz na siebie i na innych nie jak na koszmarnie zjawy, lecz jak na ludzi z rzeczywistego świata. Natychmiast jednoczy ich wiara we wspólny cel i są gotowi zaryzykować wszystko w ogniowej próbie. Samo w sobie przekracza to granice zakreślone przez rozsądek. Scena, która z początku rozwijała się bardzo powoli, odzwierciedlając upadek moral-



ny Malkolma i Makdufa, ma w zakończeniu wydźwięk optymistyczny, a dziarski rytm dialogu zapowiada sceny w rytmie marsza, sceny, które już wkrótce nastąpią.

*This thune goes manly...*

*Receive what cheer you may:*

*The night is long that never finds the day.*

[To brzmi po męsku... / Przyjmijcie, co może was uradować: / Ta noc jest długa, która nigdy nie znajdzie dnia.]

Całą tę scenę często opuszcza się w przedstawieniach, równie często dokonuje się w niej drastycznych cięć, a znawcy ostro ją krytykują. Narzeka się na jej powolne tempo, na barokową zawilóść protestów Malkolma, na dysproporcje między jej długością a tym, co wnosi do rozwoju wydarzeń. Dowiadujemy się jedynie, że Malkolm i Makduf połączą się z armią angielską, by zaatakować Makbeta, a ta informacja mogła być przekazana znacznie szybciej. W pierwszej części sztuki i po tej scenie wypadki toczą się w tempie wyścigu i aż kusi, aby oskarżyć Szekspira, że w tym momencie zgubił rytm własnej sztuki.

Jedną z przyczyn, dla których wybrałem właśnie tę scenę, jest fakt, że podobnie jak scena z Odźwiernym ukazuje ona konieczność rozróżnienia między fabułą a akcją. Nie można zrozumieć funkcji tej sceny w całej fabule, o ile się nie pamięta, że zadaniem samej fabuły jest naśladowanie działania. Staje się wówczas jasne, że scena ta jest perypetią, do której doszło po całej serii odkryć. Gdy scena rozpoczyna się, Malkolm i Makduf są ślepi i bezsilni w cieniu Makbeta, gdy kończy się — obaj wiedzą już, jak patrzeć na siebie samych i jeden na drugiego nawet w tej sytuacji. „Ubiegnięcie rozsądku” wydaje się na początku czystym złem, pod koniec widzimy, że może też być dobrem, może być aktem wiary ponad rozsądkiem. Tempo sceny jest z początku powolne, ponieważ Szekspir naśladuje działanie dokonujące się po omacku w atmosferze fałszu i nienaturalności. Pozostajemy jednak świadomi, że poza sceną wydarzenia toczą się szybko:

*each new morn*

*New widows howl, new orphans cry, new sorrows*

*Strike heaven on the face...*

[W każdy nowy dzionek / nowe wdów jęki, nowe płacze sierót, nowe smutki / biją niebo w twarz...]

Tak więc scenę tę można przyrównać (w ramach rytmicznego schematu całej sztuki) do powolnego wiru narastającego tuż obok porywistego nurtu. Po tym punkcie zwrotnym, czy też perypetii, działania Malkolma i Makdufa włączają się do tempa głównych zawodów, by wkrótce je wygrać. Przyznaję, że trudno jest osiągnąć te efekty w przedstawieniu, ale wierzę, że dobrzy aktorzy są w stanie to uczynić.

Perypetia w tragediach Szekspira zwykle przypada na czwarty akt

i występuje w połączeniu ze scenami cierpienia i proroczych czy symbolicznych rozpoznania i epifanii. W czwartym akcie *Makbeta* scena z Wiedźmami symbolicznie ujawnia nadchodzący koniec działania i zapowiada jednocześnie w inny sposób koniec sztuki. Ostatni więc akt przedstawia same tylko fakty i zakończenie fabuły, na długo przedtem wyczuwane jako z założenia nieuniknione. Piąty akt *Makbeta* pokazuje spodziewany triumf ponadracjonalnej wiary Malkolma i Makdufa. Rusza do przodu las, Makbet spotyka człowieka nie zrodzonego z kobiety, paradoksalny wyścig z rozsądkiem dobiega do paradoksalnego końca. Rozwiewa się koszmar Makbetowskiej wersji działania przepojonego złem. Możemy powrócić do bliskiego nam świata, w którym nadal obowiązują rozważa, natura, zdrowy rozsądek.

Sumując, teza moja brzmi, że Makbet jest naśladownictwem działania lub motywu, które można wyrazić słowami „ubiec namysł, rozważę”. Próbowałem wyjaśnić, jak działanie to jest ukazane w metaforach, postaciach i fabule pierwszych dwóch aktów i w perypetii, w wielkiej i pełnej patosu i objawień scenie między Malkolmem, Makdufem i Rossem.

Zdaję sobie niestety sprawę, że tych kilka przykładów nie wystarcza, aby dowieść słuszności mojej tezy. Mogłaby to sprawić jedynie dokładna analiza całej sztuki, a analiza taka pochłonełaby całe godziny lektury i dyskusji. Sądzę jednak, że taka analiza dowiodłaby absolutnej racji Arystotelesa. Arystoteles nigdy nie czytał *Makbeta*, a myślę, że gdyby mógł przeczytać, trudno by mu było zrozumieć Szekspirowską chrześcijańską i pochrześcijańską wizję zła. Ale Arystoteles wiedział, że sztuka dramatu jest sztuką naśladowania działania. Ten wnikliwy pogląd potwierdzony i pogłębiony przez niektórych następców Arystotelesa może dalej nam pokazywać, jak szukać jedności w sztuce, nawet w wypadku dramatu ukazującego sposoby istnienia ducha, o jakich nie śniło się Arystotelesowi.

Przełożyła Ewa Byczkowska